

האקדמיה למוזיקה ולמחול ע"ש רובין, ירושלים

סמלים וחפצים - שימושם, משמעותם והשפעתם על עולם המחול

עבור : שרי אלרון

מגישה : דינה מרון

תוכנית : M.Mused במחול

במסגרת עבודה נלווית לתזה ביצועית

תאריך הגשה : 23.11.2009

תוכן העניינים

| | |
|---|--------|
| מבוא..... | עמ' 3 |
| פרק 1. סמל וחפץ- הגדרות..... | עמ' 5 |
| 1.1 סמל..... | עמ' 5 |
| 1.2 חפץ..... | עמ' 5 |
| 1.3 הסמליות בתנועות גוף האדם..... | עמ' 6 |
| 1.4 השימוש בחפץ באמנויות הבמה..... | עמ' 8 |
| פרק 2. השימוש בסמל ובחפץ בתנועת הגוף במחול ובמחול האמנותי..... | עמ' 10 |
| 2.1 הסמליות במחול..... | עמ' 10 |
| 2.1.1 במחול באופן- כללי..... | עמ' 10 |
| 2.1.2 במחול האמנותי..... | עמ' 12 |
| 2.2 השימוש בחפץ במחול בכלל..... | עמ' 15 |
| 2.3 השימוש בחפץ במחול בארץ..... | עמ' 19 |
| 2.4 יוצרים עם חפצים במחול (במאה העשרים)..... | עמ' 20 |
| 2.4.1 לואי פולר (Loie Fuller)..... | עמ' 20 |
| 2.4.3 אלווין ניקולאס (Allvin Nikolais)..... | עמ' 23 |
| 2.4.4 פינה באוש (Pina Baush)..... | עמ' 25 |
| פרק 3. רפלקציה של עבודת הביצוע..... | עמ' 29 |
| 3.1 "דירה"- מאץ- אק (Mats Ek)..... | עמ' 29 |
| 3.2 סולו סכין, "מכונת המלט"- אמיר קולבן..... | עמ' 33 |
| 3.3 "בדים מרחפים"- רנה שיינפלד..... | עמ' 36 |
| סכום..... | עמ' 39 |
| ביבליוגרפיה..... | עמ' 41 |

נספחים- ראיון עם רנה שיינפלד - 8.10.2009

מבוא

מחול וחפצים, לכאורה דבר והיפוכו, המחול קשור לגוף, לגוף שנושם, שמזיע, שנע בחלל, בזמן ומשנה את צורתו. החפץ- הינו דומם ולא זז. יחד עם זאת, מתקיימים יחסים מורכבים בין הגוף האנושי-החי ובין חפצים דוממים. כמו כן, בדומה למערכות יחסים מסוגים שונים, גם כאן, מתקיימים יחסי כוחות משתנים בין מפעילים ומופעלים.

חפץ הינו אובייקט כלשהוא: עצם, גוף, מכשיר, מצרך, דומם או נע במרחב הכללי או הפרטי של כל אחד מאיתנו. קיימים בסביבתו הטבעית של האדם חפצים שונים, שאינם יציר כפיו. יחד עם זאת, לאדם ניתנת האפשרות להשתמש בהם והם משמשים לו ככלי שרת. מאז בריאתו יצר האדם לעצמו חפצים נוספים, שונים ומגוונים לשימוש, לשירותו ולנוחיותו האישית. ניתן לומר, שהעולם שבו אנו חיים מלא בחפצים שונים ומגוונים. מן הילדות אנו חיים בסביבת חפצים רבים.

העבודה עוסקת בנושא הסמל והחפץ: הגדרותיהם ומשמעויותיהם באופנים השונים, פירושם של מונחים אלו, כיצד בא הסמל לידי ביטוי במחוות ובתנועות גוף האדם, ההתייחסות של האדם אל החפץ ובמה התייחסות זו תרמה לו לאורך השנים. כמו כן, העבודה מבקשת לבחון את השימוש של החפץ באמנויות הבמה. בהמשך, העבודה בוחנת את השימוש בסמל ובחפץ בעולם המחול בכלל ועל ידי יוצרים שונים בפרט. העבודה תביא לידי דיון את מהות הסמל באמנות המחול באופן כללי ובמחול האמנותי בפרט.

עולם המחול התפתח מהבלט הקלאסי (ששלט לאורך שנים), השמרני ובעל התבניות הקבועות אל עולם המחול המודרני והפוסט מודרני- שבו האפשרויות רבות. במאה העשרים עברה אמנות המחול שינויים רבים. יחד עם שינויים אלו, הגיע גם תורם של החפצים- כוריאוגרפים ויוצרי מחול רבים (בעולם ובארץ) החלו להוסיף לשפה התנועתית שלהם שימוש בחפצים. לטענת האמפרי¹, בכל אחד מהחפצים טמונות אינספור אפשרויות למצבים דרמטיים ולתנועה. "אני עצמי התלהבתי מהשימוש באביזרים כבר בשנת 1913, כשיצירתי משחק בכדור עבור קבוצה של עלמות יווניות, והתלהבותי לא פגה מאז"².

כמו כן, דנה העבודה בהתייחסות של הרקדן אל החפץ, וכיצד החפץ משפיע על תנועתו המחולית. נוסף לזאת עולה הנושא של השפעת החפץ על הצופה ביצירת המחול, וכן השפעת החפצים על המחול (בארץ) ישראל. לקראת סוף הפרק השני מוצגים מספר דוגמאות של כוריאוגרפים נודעים, אשר יצרו מחול עם חפצים שונים.

הפרק השלישי והאחרון בעבודה עוסק ברפלקציה שנעשתה ביחס לעבודת הביצוע, לפי שחזור של שלושה קטעים, שנעשו על ידי שלושה יוצרים שונים, כאשר כל אחד מהיוצרים מתייחס לחפץ ביצירתו באופן אחר, ורואה אותו מנקודת מבט שונה. הקטע הראשון הינו קטע מתוך היצירה "דירה" (2000), של הכוריאוגרף מאץ-אק. השחזור מתייחס לתמונה בחדר האמבטיה, ובמה

¹ דוריס האמפרי (Doris Humphery), 1958-1895. רקדנית, כוריאוגרפית, מורה והוגה של המחול המודרני האמריקאי. מיצירות המפתח שלה "סיפורת של האנושות" (1946), "הפון של מורי" (1949).

² ד, האמפרי. (1959). **אמנות עשיית המחולות**, הוצאת הספרייה למחול בישראל, תל-אביב, עמ' 132.

שקורה לרקדנית בתוכו. כיצד הרקדנית מתנהלת בעצמה ולאחר מכן ביחסי הגומלין עם החפץ (בידה- אגן רחצה צרפתי, ששימש לניקוי אברי המין הנשיים) ועם ארבעת הרקדנים (גברים) האחרים. הקטע השני עוסק ביצירתו של הכוריאוגרף אמיר קולבן, קטע מתוך היצירה "מכונת המלט" (1997)- המכונה סכין. זהו סולו המבוצע במקור על ידי רקדנית, הרוקדת על הבמה עם סכין גדולה ואמיתית. הקטע השלישי והאחרון בשחזור, הוא קטע מתוך יצירתה של הכוריאוגרפית רנה שיינפלד, ונקרא "בדים מרחפים" (2006). במקור קטע זה נעשה על ידי להקתה של שיינפלד שמנתה תשע רקדניות. בקטע זה נעשה שימוש בבד משי גדול, רך, בצבעי שחור לבן המעורבבים באופן חופשי.

פרק 1. סמל וחפץ - הגדרות

הגדרות למונחים "סמל" ו"חפץ" פותחות פרק זה, ולאחריהן נדונים הסמליות והמשמעויות של מחוות ותנועות יומיומיות. הפרק נחתם בדיון ובהתפתחויות בשימושים השונים של חפצים באמנויות הבמה ובקשרים הנוצרים בין יוצר וחפץ.

1.1 סמל

סמל הינו הצורה החזותית ש"לובשת" רעיונות, מחשבות, מסרים, תכונות, מצבים נפשיים ותוכניות. סימן מוסכם המייצג רעיון. הסמל מסמל משהו המייצג משהו אחר- זה יכול להיות חפץ או חומר כתוב. סמלים יכולים להיות דברים מוחשיים, אך הם מרמזים על משמעויות נוספות, הברורות באופן יחסי לצופה הרגיש. המשמעות הסמלית של דברים יכולה להשתנות עם ההקשר הדרמטי, סמלים יכולים לשנות את משמעותם עם השינויים החלים בתפיסות העולם של בני האדם. הסמל הוא גיבוש מוחשי, ויזואלי- רגשי של תפיסות או גישות השייכות לקבוצה תרבותית, והוא מוכר לכל אנשי הקבוצה. הסמל קבוע במשמעותו וידוע גם אם מסמל מספר דברים. הסמל נובע מתוך חשיבה סימבולית של בני האדם המהווה צורך יסודי, חשיבה זו מתבססת על יצירת מושגים. היווצרות הסמל תלויה ביסודות רגשיים קולקטיביים, זוהי היווצרות איטית שמשתרעת על דורות רבים ונובעת מהכרה ותודעה קולקטיבית. זהו כלי שמטרתו לספוג משמעויות שונות ולעיתים אף סותרות. הסמל הוא דינאמי, משתנה ומטרתו לחבר ולגבש אנשים בחברה מסוימת. לסמל ריבוי גוונים של תכנים המסומלים בו, ודרכים רבות ליצירתו: התייחסות מאגית, חיקויית, תפיסות עולם, תחום הלשון, אירועים היסטוריים וכדומה³.

1.2 חפץ

האדם מיום בריאתו יצר והשתמש בחפצים שונים, על מנת לממש את מטרותיו ולבצע פעולות שונות. החפצים שימשו ומשמשים את האדם בכל שלבי התפתחותו. החפץ הינו חלק בלתי נפרד מהמרחב בו אנו חיים, וכמעט תמיד אנו נמצאים בקשר עין או במגע עימו. מילדותו לומד האדם להתחשב ביחס שבין ממדי גופו לבין המרחב- המכיל חפצים שונים ובו מתקיימת תנועה. ילד מתרגם לעצמו את המציאות המרחבית לאור נתוני התפיסה והעיבוד ההכרתי של גירויים. כמו כן, החפצים שנמצאים במרחב הסובב אותנו, הם אלו הגורמים לגירויים השונים. כל בני האדם מקיימים יחסי מרחב, זמן, יחסים עם הזולת ועם עצמים יצרי הטבע ומעשה ידי האדם⁴.

במודע ולעיתים באופן כמעט לא מודע, נעזר האדם בפעולתו היומיומית במכשירים ובכלי עזר שונים- (חפצים): יושבים על כסא, מסתרקים במסרק, מנגבים במטלית וכדומה. עם התפתחות הציוויליזציה והתפתחות הטכנולוגיה, נוצרו כלים ומכשירים משוכללים יותר, המשרתים את האדם בתחומים רבים. המכשירים, החפצים החדשים הקלו על האדם והעלו את רמת חייו, אך יצרו בעיות נוספות. הבעיה החמורה מכל הינה הפחתה ניכרת של תנועת האדם, וכך מצוי גוף

³ ד, לנדאו. (1979). ממטאפורה ועד סמל: היסודות הפיגוראטיביים בספרות, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן.

⁴ ר, לנצר, י, גל אור, א, שובל. (1982). להיות בתנועה, הוצאת מכון וינגייט, תל-אביב.

האדם בסכנת ניוון הולכת וגוברת. האביוזרים המשוכללים כמו מכונית- שנטלה את מקום הרגליים, מכונת כביסה- שהחליפה את תנועת הידיים, באים במקום פעילות גופנית, מונעים מהגוף מאמץ תנועתי, מכאן נוצר חיפוש מתמיד אחר אפשרויות תנועה מלאכותיות להגברת הפעילות הגופנית. כיוון שנוצר חוסר בשימוש הגופני בפעילות יומיומית, נוצרו שיטות להפעיל את הגוף, אך זאת בענף הספורט ולא במהלך החיים הרגיל. בענפי הספורט השונים נוספו גירויים בדמות יסודות תחרותיים שגונו על ידי הוספת חפצים, כלומר עשו "הסבה ספורטיבית" לכל מיני פעילויות, שבעבר הבטיחו את קיומו של האדם- ריצה, קפיצה, זחילה, טיפוס וזריקה. פעילויות אלו עברו ארגון מחדש לענפי ספורט מסוימים. לדוגמא: הוסיפו מתח ומקבילית, שבאו להחליף את הענפים והעצים או זריקת כדור- הוקי והדיפת כדור ברזל, הדומים במהותם לזריקה טבעית של אבן. זריקת אבן נעשתה אצל אבותינו כאמצעי להשגת מטרה קיומית, ובספורט החפץ מצטרף לשם העניין והתחרותיות, כלומר כאמצעי למטרה תחרותית. החפצים הפכו למכשירים מאורגנים היטב, שבתכליתם נועדו למטרות ייחודיות בהפעלת האדם. המכשירים במהותם מאפשרים תנועה ספונטנית ופיתוח יוזמה, מגרים את יצר ההתנועעות והולמים את מצבם הגופני של בני האדם בגילאים השונים⁵.

1.3 הסמליות בתנועות גוף האדם

ניתן למצוא סמליות בתנועות גוף האדם. לטענת החוקרים, קיזו וריש (1961), תנועות אלו נושאות משמעות, הן נתפשות לעיתים קרובות כביטוי למצב פנימי, אף אם המבצע אותן אינו מתכוון לכך, והן מוסרות מידע לצופה אף כשאיננו מודע לקליטתו. בתקשורת בינאישית רגילה משמשות התנועות להשלמת המשמעות הנמסרת במילים, או באות במקום המילים, ואף עשויות למסור משמעויות שקשה או נבצר להביען במילים. לטענת דיטמן היכולת "לפרש תנועות ולהשתמש בהן למטרות תקשורת נמנית מן הסתם על הכשרים הבסיסיים של המין האנושי"⁶. חוקרים אחדים רואים בתקשורת תנועות מערכת מובנית, כמו תקשורת מילולית וחותרים לקבוע את אבני הבניין של התנועות, שתפקודן אנלוגי לתפקודי הפונמות⁷, המורפמות⁸ והתחביר בתחום הלשון. עם זאת, ידוע כי רבות מן המשמעויות של תנועות ומחוות גופניות נרכשות בלמידה. צורך הלמידה בולט קודם כל לגבי התנועות המשמשות כסימנים, כגון תנועות הצדעה או ברכות שלום. לדעת קריטשלי תנועות יד ומחוות יד משמשות בכל רחבי העולם בתור שפות שונות ומגוונות של סימני תקשורת ללא מילים בין בני אדם. כמו כן, הלמידה נדרשת לרכישת המשמעויות של התנועות- שאינן בגדר סימנים מוסכמים ובכל זאת מרבים להסתייע בהן בכל מסגרת חברתית ותרבותית. הכוונה לתנועות המביעות רחשי ידידות, עוינות, אי נעימות, ויתור וכדומה. כפי שצוין, קיימים חוקרים רבים הטוענים כי הבנת המשמעות של תנועות ההבעה היא יכולת טבועה מלידה ומתגלמת כבר בגיל הינקות. אך קשה להסכים עם דעה זו בלא סייג. ראשית, חלק ניכר מתנועות ההבעה מותנה בתרבות ומשתנות מתרבות לתרבות. שנית, הוכח שהבנת המשמעויות של תנועות ההבעה נתונה לשינויים ולשיפור עם הגיל. אולם מעבר לסייגים אלה נראה שקיימות תנועות

⁵ ד, אלון. (1988). **תנועה וחפץ: החפץ- כלי עזר לחינוך האדם**, הוצאת ספרים על שם עמנואל גיל, מכון וינגייט.

⁶ בתוך, ש, קרייטלר. (1980). **פסיכולוגיה של האומנויות**, הוצאת דפוס אופסט "ראס", תל- אביב, עמ' 188.

⁷ יחידות תאורטיות בסיסיות של הגיה שעשויות להבדיל בין המילים.

⁸ יחידות לשוניות קטנות ביותר, הנושאות משמעות.

גופניות מסוימות שמשמעותן אכן משותפת לכל בני האדם באשר הם. הדוגמאות הבולטות ביותר הן תנועות התקרבות, בריחה, התקפה, קפיצות שמחה, התגודדות בצער, הרמת הזרועות בתפילה, תחינה לכוחות עליונים וכדומה. לעומת המשמעות החיובית או השלילית המיוחסת לתנועות הפונות שמאלה או ימינה, המותנית בעיקרה בהקשר התרבותי, המשמעויות של התנועות לאורך הציר האנכי, למעלה ולמטה, משותפות לבני תרבויות שונות. דומה שבכל רחבי העולם בני האדם מפרשים את התנועות כלפי מעלה כמביעות שאיפה נמרצת והתעלות נפש, ואת התנועות היורדות כלפי מטה כמביעות מועקה, ייאוש, כישלון וקץ. לפי אוסגוד יסוד המשמעויות המשותפות של תנועות ההבעה מושרש בחלקו בנטיות סינתטיות ובהפשטות ממצבים אנושיים ריגושיים המשותפים לכל בני האדם, מעבר להתניות התרבותיות המבדילות ביניהם⁹.

מאופן ביצוע התנועה ומתוך ההקשר ניתן להבין את ייחודה של התנועה ואת רקעה הרגשי-פסיכולוגי. התבוננות בתנועה יכולה להבהיר האם נעשתה מתוך דחייה, שיווין נפש, חיבה וכדומה. "כל אדם אשר אינו מכיר את המשמעות הקונבנציונאלית של התנועה לא ישתמש בה לשם הבעת כוונתו מחד גיסא, ולא יבין אותה בראותו שהיא משמשת אצל זולתו מאידך גיסא... הקשר בין התנועה הסמלית למסומל בה הוא קשר פסיכולוגי לא-מודע, ואילו במשמעות הקונבנציונאלית קשר זה הוא תרבותי ומודע"¹⁰.

קצת מהמשמעויות הסמליות של תנועות ההבעה משותפות לא רק לכל בני האדם, אלא אף לחיות. כך נכחו לראות, שאצל בעלי חיים (כמעט בכל המינים) התנועות המיועדות להפחיד ולהרשים את הזולת הנחות בדרגה, ניכרות בהגדלת הטונוס והאדרה עצמית תוך מתיחת מימדי הגוף, ניפוח הלחיים, זקיפת הגו, פרישת הזנב, זיקוף האוזניים, הסנפירים או דומיהם. לעומתן, התנועות המביעות הכנעה מצד החיה הנחותה ניכרות לרוב בהקטנת הטונוס, בתנועות התכווצות וצמצום עצמי עד כדי התקפלות, השתופפות, קיפול הזנב, שמיטת האוזניים וכדומה. התנועות המקבילות אצל בני אדם הן: מצד אחד, עמידה זקופת קומה והגדלת ממדי הגוף, לעיתים בעזרת אביזרים טכניים כגון: כס גבוה, כתר, קביים וכדומה, ומצד שני קידה, השתחוות, כפיפת ברך, הסרת כובע, התרפסות ונפילת אפיים ארצה. לכן, יש הטוענים שלפחות מקצת המשמעויות של מחוות ותנועות כלל אנושיות מושרשות באינסטינקטים קדומים מתקופה רחוקה בגלגולי האבולוציה¹¹.

⁹ בתוך, ש, קרייטלר. (1980).

¹⁰ ד, לנדאו. (1979), עמ' 232.

¹¹ ד, לנדאו. (1979).

1.4 השימוש בחפץ באמנויות הבמה

החפצים השונים, הקיימים בחיי היומיום חדרו אט אט גם לתחומי האמנות השונים כמו גם לתיאטרון ולמחול. החפצים בתחומים אלה נועדו להעשיר את השפה האמנותית, לפתוח כיווני הבעה נוספים ולשפר את היכולת התנועתית. כמו כן, בתיאטרון החפצים הינם חלק בלתי נפרד מהתפאורה. במשך מאות שנים התפאורה התיאטראלית הייתה תפאורה מצוירת על בד, שאליה צירפו אביזרים, כך שהתפאורה הייתה מותאמת וקשורה לבמה. בסוף המאה התשע- עשרה תחילת המאה העשרים חל מפנה בולט בגישה לתפאורה. המפנה בא לידי ביטוי על ידי האקספרסיוניסטים¹², אשר דחו את העיצוב הדרמטי דמוי מציאות וטענו שהתפאורה היא אחת ממרכיביה של היצירה הדרמטית בביצועה התיאטרלי. החפצים בתיאטרון ממלאים תפקידים שונים ונרחבים, וכך החומרים התיאטרליים באים לידי ביטוי גם בתחום המחול. כאמור, חומרים שבעבר נמצאו אך ורק ברקע, הפכו בהדרגה למניע מרכזי של הפעולה הדרמטית. התפתחות שפת החפצים והאביזרים של הדרמה והתיאטרון, הינה אחת התופעות המרכזיות במחזות ובבימוי של ימינו ומעידה על נטייה גוברת והולכת לויזואליה של החוויה הדרמטית בתיאטרון ובהמשך במחול, דבר הממחיש לצופה הרבה דברים ופרטים קטנים. הצופה לא רק מתייחס לעלילה, אלא גם למתרחש על הבמה מבחינת השילוב של החומרים והדמויות יחדיו¹³.

תפקיד האמנות בכלל הוא לחתור נגד ההרגל המקהה את חושינו לגבי המוכר. ביומיום אנו מתייחסים אל העצמים שמסביבנו, בבית, ברחוב כאל רקע אפור ונייטרלי בלבד, חסר גירוי ועניין. כאשר אנו מציגים את הרגיל והיומיומי באמנות, אנו כופים על עצמנו לראותם באור חדש ולגלות בדברים המוכרים את הסמוי בהם, דווקא בגלל פשטותם ושגירותם. אולם, לקיחת הרגל מוכר והצגתו במבודד, אינו מספיק בכדי להופכו לנושא אמנותי מרתק. יש צורך בחשיפת היבטיו הסמויים. האמן יכול להציג אובייקט רגיל מנקודת תצפית בלתי רגילה, להביא היבטים ויחסי גומלין נסתרים מהעין או להציע פירושים מפתיעים לאובייקטים ולאירועים שגרתיים. החפצים והחומרים מחיי היומיום יכולים לשמש כלים לחקר עצמנו ולאפשר לנו לשקף באמצעותם חוויות רגשיות- דבר שמביא לגילוי בו זמנית של אירועים פנימיים וחיצוניים¹⁴.

בכל תנועה ותנועה נמצא האדם ביחס כלשהוא לחפצים במרחב. ליחס זה ישנה משמעות כאשר ערים לו, כלומר כאשר האדם משפיע על החפצים שבסביבתו. קיימת זיקה מתמדת במערכת היחסים בין הגוף והאובייקטים הסטאטיים והנעים במרחב, ובמודעות לשינוי במרחב- המתחולל כתוצאה מתנועת הגוף והאובייקט. כמו כן, התנועה שנוצרת עם החפץ נובעת מהחפץ, החפץ מכתוב את אופי התנועה כיוון שיש לו תכונות משלו. ההשפעות על התנועה מרובות: גודל החפץ- ישפיע על סוג התנועה ואיכותה, החומר ממנו עשוי החפץ- עשוי להשפיע על התנועה עצמה, מבנה

¹² אסכולה באמנות ובספרות (החל מהעשור השני של המאה העשרים), השמה דגש לא בתיאור מדויק של המראות, אלא בהבלטת הרעיונות המונחים ביסוד היצירה.

¹³ ד, אוריין. (1988). **דרמה ותיאטרון**, הוצאת "אור עם", ישראל.

¹⁴ ש, קרייטלר. (1980).

החפץ- ישפיע על אופי התנועה, הניידות של החפץ- תשפיע על מהירות התנועה וגיוונה. כמו כן צבעו, משקלו, תכליתו, תפקידו בחיי היומיום וכל מרכיב נוסף שמאפיין את החפץ, ישפיע על התנועות הפיזיות של האדם. העיסוק בחפץ כלשהו בתנועה גורם למתנועע להזדהות בצורה כלשהי עם החפץ על ידי דימויים והשאלות, כלומר שימוש במטאפורות ככלי לשינוי והעברה מצורה אחת לצורה חדשה- יצירת טרנספורמציה. תהליך זה גורם להתעוררות רגשות, תחושות, סיטואציות, חוויות, זיכרונות, המתווכים בין המודע והלא מודע ומגשרים בין הנסתר והמוכר. מכאן, החפצים מגשרים אל האבחנה האישית העמוקה ואל הזיכרון¹⁵.

בין האדם והחפץ נוצר קשר ידידותי. החפץ הוא כמו "בן זוג לטנגו". חפץ שהופך להיות אישי- מאפשר לכל העוסק בו בפעילות תנועתית מגוון רחב של אפשרויות תנועה. יכולת ההבנה של המתנועע עם הכלי תתפתח בהתאם ליכולתו לתת את עצמו, להקשיב, להתבונן, להעמיק ולקבל. ההתנסות עם החפץ תיתן לאדם ביטוי לכוחותיו הגופניים והנפשיים. ההשפעות הנפשיות- התנועתיות שנוצרות מהעבודה עם החפץ, גורמות לחפץ להפוך מגורם חיצוני לשותף מלא ופעיל, לבלתי נפרד מהגוף בתנועה- מה שעוזר לפיתוח אישיותו של הרקדן¹⁶.

בדומה לנאמר ביחס לתפאורה בתאטרון, התפאורה במחול לפני תחילת המאה העשרים הייתה "תפאורה מצויירת", כלומר צוירה על בד. מתחילת המאה העשרים, הוכנס האביזר לבמה, ובכך קיבל תפקידים חשובים שהשפיעו על הכוריאוגרף, הרקדן והצופה¹⁷. בדרך כלל הצופה מייחס את רגשותיו ואת תחושותיו לאותן צורות שהוא רואה לנגד עיניו. האסוציאציות מתעוררות לרוב לאחר תפיסת התבנית, אך הן עשויות גם להקדים ולמקד את התפיסה בתבנית¹⁸.

¹⁵ ר, לנצר, י, גל אור, א, שובל. (1982).

¹⁶ ד, אלון. (1988).

¹⁷ ד, אוריין. (1988).

¹⁸ ש, קרייטלר. (1980).

פרק 2. השימוש בסמל ובחפץ בתנועת הגוף במחול ובמחול האמנותי

הפרק הבא דן במשמעות התנועות וסמליותן במחול ובמחול האמנותי. מערכת היחסים בין מחול וחפצים הינה מורכבת, ובמהלך מאות השנים נוצרו גישות שונות לדבר. הפרק דן בהתפתחות השימוש בחפץ במחול באופנים השונים, מסוף המאה התשע- עשרה ועד ימינו. הפרק דן בשאלות שונות: מדוע החלו להשתמש בחפצים בהופעות מחול בימתיות, יחסי הגומלין בין החפץ לבין הרקדן המתנועע בחלל, וכן תרומתו של החפץ לצופה ביצירת המחול. כמו כן, יבחן השימוש במחול בחפצים והתפתחותו בארץ ישראל. בהמשך, מוצגת עבודתם של שלושה יוצרים מרכזיים במאה העשרים שעבדו עם חפצים ביצירותיהם והשפיעו על אמנות המחול בעולם כולו.

2.1 הסמליות במחול

2.1.1 במחול- באופן כללי

בני האדם רוקדים מאז ומעולם- לצורך הבעה ופורקן, מתוך התלהבות, הכנעה והערצה לטבע, או כאמצעי למשול בו. ישנם חוקרים הטוענים שאין הבדל בין תנועות מחול לתנועות אחרות. לטענת החוקר שרטל (1926): "כל סוגי המחול שואבים את סגנונם, את עקרונם הצורני, מאותם תהליכים פנימיים החבויים בגופינו, המניעים ומכוונים את התנועות של כל אחד מאיברי הגוף"¹⁹. כמו כן, יש הטוענים שייחודן של תנועות המחול מצומצם ל"תוכן הבשורה" שהן מביעות. תכנים אלה אמורים להביע תפיסות ומצבי אנוש בעלי תוקף אוניברסאלי או לפי לאנגר, הסמלה מופשטת של "כוחות העצמיות", ועניינם- הבעת ריגושים. הניסיונות להגדיר את אופיין הסגולי של תנועות המחול נדירים יחסית. "ההגדרות המצויות מדגישות בדרך כלל את המקצב כאפיון בולט של התנועות ואת 'אחדות הצביון או המבע', כאפיונים המכוננים 'תנועה מאורגנת'"²⁰. לנוכח המורכבות וריבוי הפנים של תנועות הגוף האנושי, ייחודן של תנועות המחול אינו מתמצה באפיון אחד ויחיד אלא טמון בשורת אפיונים, אשר בחלקם משלימים זה את זה ואף עשויים להחליף זה את זה.

בניתוח תנועות הרקדן מקובל להבחין בין שלושה היבטים: ראשית, צורות התנועה שיוצר הרקדן בתנועת גופו על מסלולי הבמה. שנית, הצורות הנטוות בחלל הבמה בתנועות הגפיים, ושלישית שאר האיכויות של התנועה, כגון מידת המאמץ, ההתפשטות של התנועות ושטף זרימתן. במחול ההודי למשל, משמשת מערכת קבועה ומוסכמת של מחוות יד להבעת משמעויות ומבנים דקדוקיים מובחנים. המסורת המפוארת של המחול ההודי מושתתת על קובץ עקרונות נוקשה וקפדני המקיף את מכלול התנוחות והתנועות. עיקרי היסוד של המחול ההודי מקיפים מאה ושמונה תנוחות מחול קבועות הקרואות "קארנות", כאשר כל קארנה מגדירה תנוחה מיוחדת של הגוף, הזרועות, הידיים, הרגליים וכפות הרגליים. בנוסף לקארנות מוגדרות עוד תנוחות מיוחדות ליד אחת תנוחות לזוג הידיים- המשמשות כעין שפת סימנים. כן, נכללות בעקרונות המחול

¹⁹ בתוך, ש, קרייטלר. (1980), עמ' 164.

²⁰ בתוך, ש, קרייטלר. (1980), עמ' 164.

הוראות מפורטות עבור תנועות שונות של הראש, של האף, של השפה התחתונה, של שמורות העיניים ועוד, המיועדות להבעת מגוון עשיר של הלכי הרוח. כל יצירת מחול הודית מתגלמת אפוא בצירופי הקארנות השונות באמצעות התנועות המוגדרות וברצונן להעביר תחושה²¹.

בהתאם למחקריו של זאקס (1937), נמצא כי המחולות העממיים של התרבויות השונות בכל רחבי העולם מיוסדים על קומץ נבחר של צורות תנועה במרחב עם הבדלי וריאציות קלי ערך, כגון צורת מעגל, צורת עקלתון, קו ישר ותנועות קדימה ואחורה. הצורות שמצייר האדם בחלל בתנועות גופן, משקפות בעיני הצופים לא רק את הנטיות הריגושיות ותווי האופי המייחדים את אישיותו, אלא נתפסות בלי משים כמבע לרגשות ואופני התייחסות כלל אנושיים. כאשר עוקבים אחרי התנועות של יותר מעצם אחד, קיימת נטייה ליחס לעצמים הנעים (בשל תכונות מבניות) ריגושים, כוונות ויחסי גומלין מסוימים. לדוגמא, כאשר מיחוט בשנת 1963 הראה לנבדקיו שני משולשים צבעוניים קטנים שנעו כל אחד בלי תלות במשנהו לאורך חריץ אופקי, ראו הכול במו עיניהם קשרי גומלין שונים בין שני המשולשים הללו. התרשמויות אלה הסתמכו על גורמים שונים, כגון המרחק ההתחלתי בין העצמים, זמן תחילת תנועתו של כל אחד, כיוון ומהירות תנועתם וכיו"ב. המבנה הקינטי המתגלם במהלך תנועתם של גופים הנדסיים מרמז על דינאמיות האנושית, עד כדי כך שבני אדם נוטים תכופות לפרש את מראה עיניהם במונחי עלילה דרמאטית ובפרטי פרטים. מחקרים אלה מלמדים שקיימת נטייה לתפוס תנועות של עצמים דוממים, הנעים לאורך נתיבי תנועה מסוימים, במונחי התנהגות ומניעים אנושיים. תפיסה זו הינה בלתי אמצעית ונובעת כנראה מתכונות מבניות, המזכירות אופני התנהגות וריגושים בסיסיים בטבע האנושי, כגון: מחווה ידידותית, התקפה, נסיגה, איבה וכיו"ב. התקשרותן ההדוקה של המשמעויות לאפיוני התנועות מעשירה את הפוטנציאל החווייתי של תנועות המחול²². למעשה, ניתן לראות כיצד צורה גיאומטרית עשויה קווים מקבלת לפעמים משמעות סמלית, אף על פי שמלכתחילה נעדרת היא כל משמעות עצמית. ההתייחסות האנושית – הרגשית אינה סובלת את הריקנות, והיא משתדלת למלא את החלל במשמעויות²³.

צורתם של תפאורות וחפצים על הבמה כפופה למשמעויות כלליות- פסיכולוגיות מקובלות. מבנה מרובע למשל, מייצג מבנה שמשמעו קשיחות ועוצמה, נוסף לכך יש בו יציבות שבמבנה הסימטרי. יחד עם זאת, צורות אחרות רומזות לתכנים שונים. המבנה הארוך והדק, בנוי מעקלתונים או מקווים ישרים, דבר המצביע על ערכים חברתיים. השאיפה לקווים מאורכים וחלקים הפכה את עיצוב המכוניות לכמעט הלצה. המכוניות המעוצבות כצורות זעירות, אינן מהנות את העין כמו המאורכות, אבל גם להן שימוש משלהן. כל הדימויים הללו, המתייחסים לאורך ולמרובעות משפיעים בכל תחום ובייחוד על הבמה. כנאמר, קיימות צורות אינספור המצמיחות משמעויות. למשל, למעגן ולכדור לפחות חמישים הקשרים סמליים: האינסוף, הטבעת, הכתר, הכדור (כדור משחק או כדור הארץ), הירח, הגלגל, אבן הרחיים, הצוהר, הקערה, הכוס, הצלחת, הפיטמה, השד, הראש, העין וכיו". בנוסף לזאת, הצלב מתקשר עם הנצרות ועם פולחנים קדמוניים שונים.

²¹ ש, קרייטלר. (1980).

²² בתוך ש, קרייטלר. (1980).

²³ ד, לנדאו. (1979).

משולשים וכוכבים נושאים סמליות עשירה: מגן דויד, הפלוס המתמטי ובהשאלה כוכבי הבמה והקולנוע, החברה או מגרש הספורט. למעשה כמעט ואין צורה שאינה נושאת עמה משמעות סמלית, ורקדנים או ציירים העובדים על מבנים מופשטים נאלצים להרחיק לכת, כדי להימנע מהעלאת אסוציאציות הקשורות בצורה²⁴.

2.1.2 במחול האמנותי

מופעי רקדנים לעיני הקהל רווחו כבר בתקופה העתיקה ביוון וברומי, אולם המחול האמנותי בצורתו המוכרת בתרבות המערבית הוא פרי התפתחות חדשה יחסית. המחול האמנותי עשה את צעדיו הראשונים בחצרות מלכי איטליה וצרפת, אם כי שורשיו נעוצים עוד קודם בתקופת ימי-הביניים, במופעי תחרות ובמפגנים אמנותיים ברוב-עם, בנשפי ראוה של האצולה ובמחולות עם מסורתיים. הבלט הקלאסי הוא דוגמא למחול בתרבות המערב אשר זכה לניסוח שיטתי-צורני. הבלט בנוי ביסודו על סדרת תנועות ותנוחות גופניות-צורניות, היוצרות במובן ידוע את ה"מילון" של הבלט, מתוכו שואב הרקדן או הכוריאוגרף את אבני הבניין ליצירתו. תנוחות הבלט אינן שגורות בחיי היומיום, וקשה להעלות על הדעת מצב כלשהו מחוץ לתחום המחול, שבו נדרש הגוף לתנוחות מעין אלה. תנועות הבלט דומות תכופות לרחיפה של יצורים המסוגלים לנסוק ולהתעופף בכנפיים, מאשר לתנועת בני תמותה רגילים הכפותים בכל איבריהם לכוח הכובד. שכן, עיקר קסמו של הבלט טמון ב"ניצחון" שמשיג גוף האדם על שדה הכובד בכוחות עצמו, בלי סיוע חיצוני, תוך התמודדות עם עוצמת המשיכה של כוח הכובד על ידי הפעלת מלוא כשריו הטבעיים²⁵. הבלט הקלאסי עד תחילת המאה העשרים התייחס לחפץ כאל אביזר, כדקורציה, כמעין המשך לתלבושת- הוא לא השפיע על הכוריאוגרפיה או על איכות התנועה. הבלט הקלאסי היה צייתן ומדויק, העלילה עוצבה על פי כללי הדרמטורגיה²⁶.

אף שהמחול החופשי המודרני פרק את עולו הנוקשה של הבלט בבקשו אחר דרכי מחול טבעיים יותר, אין התנוחות והתנועות האופייניות לרקדנים המודרניים קרובות יותר לתנועות רגילות יומיומיות. בנושא זה העירה האמפרי²⁷, כי: "... הגדלת האינטימיות אינה מסייעת לרקדנים, שאינם שואפים להיות ממשיים וטבעיים יותר אלא שואפים דווקא להיות מסוגננים ומפלאים יותר". כפי שצוין, בתקופה הראשונה נוספה לאוצר התנועות של המחול המודרני סדרה חדשה של תנועות, שנועדו לגלם את המקצבים הבסיסיים של הגוף והטבע, ולתת ביטוי בלתי אמצעי לריגושים כלל אנושיים. מטרתם המוצהרת של חלוצי המחול המודרני הייתה להמציא "מחול שאינו נאבק עם הכובד ואינו מבקש לנצחו אלא משלים עמו מתוך חיבה ופיוס. מחול הסומך על כוח הכובד ונכנע למרותו בלי להתקומם או להילחם נגדו"²⁸. לדעת חוקרים שונים, כתוצאה מניסיונות אלה נתגבשה סידרה חדשה לגמרי של תנועות, שנבדלות הן מתנועות הבלט והן מתנועות היומיום הרגילות. כך, נוספו למילון המחול: תנועות כבדות, עמוסות, מגושמות, נפילות, רקיעות, העפלות, השתרעות, התקפלות פנימה, דחיפות ומשיכות, כיווץ והרפיה, כיפוף

²⁴ ד, האמפרי. (1959).

²⁵ ש, קרייטלר. (1980).

²⁶ דרמטורגיה- כללים להפיכת טקסט ממחזה או מכל חומר גלם אחר לטקסט תאטרוני.

²⁷ בתוך ש, קרייטלר. (1980), עמ' 168.

²⁸ בתוך ש, קרייטלר. (1980), עמ' 174.

והתמתחות, סיבובים והתברגות, פיתולים והתרפקות ומוטיבים של נדנד ונענוע, של ריטואלים ורעידות. העיקרון המשותף לתנועות הללו הוא שהן יוצאות ומשתלחות ממרכז הגוף, בניגוד לתנועות הרגילות המניעות כל איבר בפני עצמו. שימת הדגש במוטיבים תנועתיים תואמת את מגמתו הכללית של המחול המודרני, לצמצם ככל האפשר את היסודות הנייחים ולטפח תנועות קצביות. לתפיסתם של חלוצי המחול המודרני תנועות-הן נרגשות ומעניינות יותר מתנוחות קבועות לבלי נוע. אולם בצד מגמה זו חל מפנה מהפכני, כאשר במקום תנוחות היסוד הקבועות, המשותפות לכל יצירות הבלט, נקבעו מוטיבים תנועתיים שעוצבו באורח סגולי וחד פעמי עבור כל יצירת מחול בייחודה. הוויתור על תנוחות היסוד הקבועות, ששירתו את הבלט באורח טבעי לפתיחה וסיום של פסיקי תנועה, אילץ את יוצרי המחול המודרני לפתח אמצעים חדשים לעיצוב המבנה הדינאמי. בדורות שלאחר מכן המשיכו רקדנים וכוריאוגרפים להעשיר את אוצר תנועות המחול בעזרת עקרונות חדשים, נוצר אוצר תנועות עשיר וססגוני למדיום המחול וגבולות היריעה של אמנות המחול הורחבו מאוד. החריגה מן הרגיל ממלאת באמנות המחול תפקיד חשוב כאמצעי לעורר עניין ולהכשרת הקרקע לחוויית האמנות. תנועות ותנוחות הגוף שגורות לא רק כיסוד בכל תחומי היומיום, אלא אף התנועות הפחות שכיחות וצירופי התנועות יוצאי הדופן נעשו מוכרים בתחומי הספורט, האתלטיקה, המשחק והתאטרון. "יתר על כן, הואיל והאפשרויות להמצאת תנועות חדשות או צירופים חדשים, מוגבלות מכוח המבנה האנטומי והפיזיולוגי של הגוף... נזקק המחול ביתר שאת לתנועות חריגות ובלתי רגילות"²⁹.

לדעת קנדינסקי³⁰, התנוחות שמגלם הרקדן לרגעים, או בהפסקות בין פרקי המחול, עשויות להיתפס כ"פסלים חיים" הכפופים לחוקי התפיסה של הצורות בכלל. העובדה שגוף האדם חי, יוצר את ה"קו" ומעצב את הנפחים והצורות במחול, משפיעה השפעה מכרעת על הרושם החווייתי של הצורות הללו. מרחב האפשרויות ליצירת עימותים וצירופים בין דימויי הגוף הרגילים לבין עקרונות העיצוב התבניתי הוא בלתי מוגבל, פרט לסייג עקרוני שתנוחות המחול לא יעברו את הגבול, הניתן להשיג על ידי פיתוח כשריו הטבעיים של גוף האדם. הצורות במחול קונות איכות מיוחדת מכוח העובדה שהן נולדות וכלות בתנועה. "כל תו וכל קו במחול מוצא את טעמו וצידוקו, או נראה חסר טעם ובלתי מוצדק, לפי מה שקדם לו, לפי הדרך שבה הרקדן הגיע עד אליו ולפי הנרמז ממנו לגבי הצפוי בהמשך"³¹. לא רק ה"קו" הנייח נתפס כחצוב בתוך שרשרת רציפה של תנועות, המתוות אותו ומשמשות לו רקע והקשר, אלא אף התנוחות נתפסות כהרף בן רגע בתוך נהר התנועות הזורם בלי הרף. השוני העקרוני בין תנועה למנוחה ממלא תפקיד מכריע בתחום המחול, כי הוא המאפשר לארגן את רצף התנועות בתוך פסוקי תנועה מובחנים זה מזה, ומשמש מכשיר בסיסי לבניית דינאמיקה ביצירות מחול. היבט בסיסי של הפיסוק נוצר על ידי חזרות על דפוס מסוים, הבנוי לרוב מצירוף תנוחות בבלט הקלאסי ומרצף תנועות במחול המודרני. תבנית המיוחדת של התנוחות, בבלט כמחול המודרני, מעוררת עניין ומתח משום סטייתם המודגשת לעומת התבנית המאזנת והתקנית של גוף האדם בעמידה רגילה זקופת גו.

²⁹ ש, קרייטלר. (1980), עמ' 172.

³⁰ ואסילי קנדינסקי, 1866-1944. צייר רוסי ותאורטיקן של אמנות. נחשב לאחד מהציירים הנוודים במאה העשרים ומפורצי הדרך בציוור האבסטרקטי (ציוור מופשט).

³¹ ש, קרייטלר. (1980), עמ' 181.

הצופה במחול אינו רואה נכחו שום צורה מוגמרת- אלא זו נולדת במוחו רק כפרי מעקב אחר תנועות הרקדן. כל צופה הוא שותף פעיל לכיוון הצורות שהוא תופס, וחייב להתחקות אחריהן כדי לגלות את זהותן, ואף זאת רק בקירוב. שום צורה הנולדת בתנועות המחול איננה עובדה מוגמרת קבועה ומוחלטת, אלא כל צורה מתהווה ובוקעת כמימוש רגעי של אפשרות אחת מתוך שלל האפשרויות. סגולתה המיוחדת של אמנות המחול לעצב צורות במרחב ובזמן מתגלה בהיבט של צירי הכיוון, המשלים את רצף ההתהוות והבו זמניות של צורות התנועה. צירי הכיוון אומנם מותננים בקיום החלל אך גם מגדירים אותו, שכן כל כיוון הנטווה בחלל מעצב מחדש את צירי המרחב הראשיים. ככל שצירי הכיוון של תנועות המחול נפרשים על פני מישורים רבים ומגוונים יותר, ניצב הצופה בפני משימה קשה ומסובכת יותר בבקשו לאחד את רשמי התנועות והצורות הנטוות מכוחן בכל המישורים. בעוד כיווני התנועות מעצבים את מרחב המחול ומגדירים את ציריו הדינאמיים, רוקמות שאר איכויות התנועה את צביונו הפנימי של החלל. רשמי החלל שקולט הצופה בעוקבו אחר תנועות הרקדן, הנדמה לעיתים ככובש את דרכו בכוח ולעיתים כנסחף בהדף החלל, אינם שונים ביסודם. אולם איכויות התנועה משפיעות על הצופים לא רק באמצעות הצביון המשתקף ברשמי החלל אלא גם במישורן. האמפרי כותבת, "שדינמיות חריפה מחוספסת בצירוף קצב מהיר מעוררת מתח והתרגשות, ודינאמיות רכה- חלקלקה בצירוף קצב מתון או איטי משככת ומרגעת"³². לדעת האמפרי, תנועות הנקטעות פתאום בעווית, חבטות, בעיטות וכדומה מעוררות התרגשות ומתח. לעומתן, תנועות הזורמות באין מפריע, קולחות לאט, ברציפות, מפיגות מתח ומעניקות הרגשת שחרור והלך רוח לירי ורגוע.

ניתן לומר שהתנועות הינן איכויות מוחשיות- ויזואליות, הן מושאלות למטרה אחרת ומבטאות לא את עצמן בלבד, אלא גם תכנים אחרים. התנועות בעלות המשמעות טעונות מטען רגשי- שאותו הן מעבירות למתבונן. כך, שהתנועות בעלות המשמעויות והמטען הרגשי מוכרות לבני אותה תרבות ומשמשות כביטוי סמלי. כמו הסמל, שביסודו נמצא עצם מוחשי כלשהו, כך התנועה הסמלית יכולה להתקיים הן במציאות והן בחיקויה האמנותי, באמנות המתרחשת בחלל כמו אמנות המחול³³.

³² בתוך ש, קרייטלר. (1980), עמ' 186.
³³ ד, לנדאו. (1979).

2.2 השימוש בחפץ במחול בכלל

בסוף המאה התשע- עשרה טבע המלחין ריכרד ואגנר³⁴ את המושג "שילוב אמנויות", מה שהביא לשינוי בגישה האמנותית. הוא שאף לתיאטרון טוטאלי שבו יתחברו המוזיקה, המחול, הציור, השירה, המילה והתאורה, לסירתזה טוטאלית, שתפנה את כל החושים של הקהל אל הבמה בעת ובעונה אחת, כך שהחפץ קיבל חשיבות גדולה יותר. התקרבות נוספת בין המחול לתיאטרון הסתמנה בהשפעתו של הזרם הסימבוליסטי³⁵ - הסימבוליסטים גרסו כי כל האמנויות קשורות זו בזו, ומשפיעות על הקהל באמצעות פנייה אל הרבה החושים: ריח, צליל, צבע וכדומה³⁶. ההשפעה המודרניסטית על הריקוד נבעה גם מהאקספרסיוניזם. האקספרסיוניזם שיקף הרבה מהספק והייאוש באירופה בתקופה שבין ראשית המאה העשרים לבין מלחמת העולם השנייה. האקספרסיוניסטים היו מודאגים מהשינויים שחלו במציאות החיצונית והשפעתם על האינדבידואל. הם התאמצו להביא לידי ביטוי את החיים והרגשות הסובייקטיביים שחלים אצל האינדבידואל, במידה כזו שהמציאות החיצונית הפכה למעוותת, מוסתרת ואפילו בלתי ניתנת להכרה. גישה זו היוותה השראה לחלק גדול מהטכניקה של המחול³⁷.

כנאמר, המחול המודרני של תחילת המאה העשרים שיחרר את המחול מהמסורת של הבלט הקלאסי, והיה עסוק ביצירת שפה תנועתית חדשה, המתבססת על התנועה היומיומית או על התנועה כביטוי אישי, שאינה כבולה עוד למגבלות האסטטיקה. המחול המודרני פרץ עם שפע רעיונות חדשים, שהפכו את העבודה עם הגוף לחשובה וטבעית. הגוף התאחד עם חומרים חדשים, כגון: טקסים עתיקים, מכונות, פרחים, דבורים, זרימת מים ועוד³⁸. לדוגמא: איזדורה דאנקן³⁹ פנתה לגילוי האור הפנימי בנפש האדם ולתופעת החיים של המחול היווני העתיק, כמחאה נגד הניוון של תנועות הגוף הטבעיות, רות סט. דניס⁴⁰ שאבה מוטיבים תנועתיים מקרב מסורות המזרח הרחוק; לעומתן מרי ויגמן⁴¹ שאפה לאמץ דרכי הבעה ממקורות פגאניים. ביצירות המחול הורגשה חוויה רגשית, באה לידי ביטוי השפעת חיי העיר המודרניים, המכונות, מקורות הטבע וכדומה. ההשפעה של המודרניזציה היוותה פתח נרחב לעולם הכוריאוגרפיה, שהייתה מתווכת

³⁴ ריכרד ואגנר (Wagner), 1813-1883. מלחין גרמני, תאורטיקן של מוזיקה, שתרומו בעיקר בתחום האופרה. ואגנר ידוע באנטישמיות החריפה שלו ולכן יצירותיו מוחרמות על פי רוב בישראל.

³⁵ תנועה בספרות ובאמנות, שקמה בסוף המאה התשע- עשרה בצרפת. מגמתה הייתה להגיע, באמצעות האמנות לאמת מטאפיזית.

³⁶ ר, אשל. (1998). "חפץ ביקרם", מחול עכשיו: כתב עת למחול בישראל, סתיו, גיליון מספר 13, הוצאת הספרייה הישראלית למחול, תל- אביב, עמ' 8-15.

³⁷ פ, ברינסון. (1993). מחול כחינוך - לקראת תרבות מחול לאומית, הוצאת "אח" בע"מ, קריית ביאליק.

³⁸ ש, קרייטלר. (1980).

³⁹ איזדורה דאנקן (Isadora Duncan), 1878-1927. רקדנית אמריקאית, נחשבת לאחת מחלוצות המחול המודרני. סגנונה הריקודי ידוע כנקודת מפנה בתולדות המחול המודרני, בשל ניגודו למחול הקלאסי. דאנקן הצליחה לשחרר את עצמה מתפיסותיו השמרניות של הבלט הקלאסי, וטענה שעל המחול להיות דרך של הרקדן לביטוי אישי- פנימי ולא חיצוני.

⁴⁰ רות סט. דניס, 1879-1968. סט. דניס וטד שון הקימו את בית הספר לריקוד הראשון באמריקה - "דנישון", שבו נלמד מגוון רחב של אמנויות ושיטות לפיתוח הגוף, לפי רוח התקופה המודרנית (דמוקרטיה וחופש). שני רקדנים אלו, השפיעו מאוד על התפתחות המחול בארצות- הברית ועל הפופולריות שלו בקרב הציבור.

⁴¹ מרי ויגמן, 1886-1973. תלמידתו של פון לאבאן. החדירה את רעיונותיו של לאבאן (שהתנגדו לתפיסת הבלט הקלאסי) ליצירתה המחולית. ויגמן שמה דגש על האינדבידואל והחדרת תחושותיו למחול. נוסף לזאת הייתה מורה מחוננת ומספר תלמידה היה רב, כך שהשפעתה על המחול המודרני רבה.

בין העולם האובייקטיבי-אוטונומי לבין העולם הכלכלי-פוליטי, וזאת בדרך של חקירה וחיפוש אחר פיתרון לנושאים בעייתיים בחיי החברה. נבנו סמלים ודימויים חדשים, וכן התוכן קיבל צורה חדשה באמצעות טווח רחב של אלטרנטיבות. אמנות המחול בכלל והמחול המודרני בפרט רוממו את הנפש האנושית מעבר לגבולות החומר והקיום הפיזי, הציבו אתגרים והעשירו את הקיום האנושי.

המחול המודרני משתמש בתנועות טבעיות, שנטוות באמצעות הגוף האנושי, ותופס אותם בהשוואה לדימויים הרגילים שמביע הגוף. דימויי הגוף בנויים מתבניות טבעיות, אשר מייצגות בראש ובראשונה את התנועה הרגילה, כמו עמידה בגו זקוף בחזית פרונטאלית, וכן את צורות הגוף בתנוחות שגורות במצבי פעילות ומנוחה, כגון: הליכה, ישיבה וכדומה. המחול בכלל חורג מן הרגיל, הוא מוצא תנועות חדשות וצירופים חדשים עם חפצים או בלעדיהם, למרות המגבלות במבנה האנטומי והפיזיולוגי של הגוף. כוריאוגרפים הוסיפו תנועות שגרתיות מחיי היומיום, כגון סרוק שיער, משחק בכדור וכדומה, כל זאת בכדי להבליט דווקא את המוזרות של תנועות מחול "נורמאליות", הטעונות מתח רב⁴².

כפי שצוין, במאה התשע-עשרה נהגו לרקוד לפני קלעים מצוירים (בבלט) או בתפאורות מורכבות, ריאליסטיות (בתיאטרון המסחרי). כפי שמציינת האמפרי בספרה "אני השתוקקתי לבימה הארכיטקטונית המופשטת, וכבר בשנת 1928 השתמשתי במערך של קוביות ומשטחים, ששימשו תוך שינוי מיקומם על הבימה, את רוב יצירותיי. הקוביות השונות שימשו כמשטחים והגבהות, אבל גם כבתים, הרים, פתחים, חלונות או מזבחים"⁴³. מערך כזה יוצר יחסים מתמטיים תואמים ומשתנים בין מרכיביו וניתן לאינספור שינויים בהרכבים הרומזים על מקומות התרחשות שונים. יתרונו העיקרי של המשטח הוא שבעזרתו מתאפשר להרים דמות או דמויות לגבהים שונים, ובכך לגוון את העיצוב הכוריאוגרפי ביחסו אל ריצפת הבמה. אפילו אם רקדן עולה על משטח מוגבה מעט, למשל אם הוא ניצב על כסא, כבר הוא מובדל מיתר הרקדנים. במקרה ומשתמשים בקבוצות משטחים מוגבהים במעלה הבמה או בכל מקום אחר, ישנה אפשרות לראות תנועה מוגבהת מעל לרצפת הבמה, ונפתחות אפשרויות עיצוביות שאין כל דרך לבצען על גבי הרצפה עצמה. יתירה מזו, תנועה על מישורים שונים מחזקת את הערכים הדרמטיים של התנועה. כפי שאומרת האמפרי⁴⁴, "משגיליתי את היתרונות והחופש, הטמונים בשימוש במערך המשטחים, כמעט ולא יצרתי מחול שלא כלל את השימוש ולו באחד מאלה".

הכוריאוגרפיה נושאת בחובה תהליכים של חקירה, אלתור⁴⁵, בחירה וארגון. בחקירה מוצא הכוריאוגרף דרכים חדשות לנושא מסוים שיבחר, לאחר שבחר בנושא יחקור אפשרויות תנועתיות הקשורות לנושא זה. אם בחר הכוריאוגרף בחפץ כנושא מרכזי, הוא יחקור אותו מכל כיווני

⁴² ש, קרייטלר. (1980).

⁴³ ד, האמפרי. (1959), עמ' 130.

⁴⁴ ד, האמפרי. (1959), עמ' 130-131.

⁴⁵ אלתור (אימפרוביזציה) הינו ביצוע ספונטני, רצף מתמשך של התפתחות תנועתית והתרחשות הנובעת מרעיון מוביל. זהו תהליך הנותן לדברים להתרחש מעצמם, במקום לתכנן באופן שכלי את העתיד, להיות הדברים הקורים בו זמנית- כאן ועכשיו.

התנועה, אפשרויות התנועה עם החפץ או תנועות המאפיינות את החפץ⁴⁶. הכוריאוגרף נאלץ לחקור את תכונות החפץ מבחינת חומרו, מבנהו, משקלו וכדומה. דרך האלתור יכול הכוריאוגרף או הרקדן לחוש, להיזכר או ליצור מחדש רעיונות חדשים לתנועה עם החפץ או בלעדיו, וכן צורות ריתמוסים ויחסי גומלין. כך ניתן ליצור אוסף שיהווה חומר גלם לנושאים שנבחרו קודם לכן על ידי הכוריאוגרף⁴⁷. כמו כן, הכוריאוגרף הוא בעל רגישות לכל המתרחש סביבו. הוא מוקסם מכל צורה ותבנית ומתרשם מכל מבנה הקיים סביבו, למשל בעיר הוא רואה את הארכיטקטורה⁴⁸, קווי האופק, צורות סבוכות, צנרת מים, אנטנות וכל מיני מכשירים, שהאדם בונה ועוסק בהם. לכל צורה או חפץ יכול הכוריאוגרף לשייך ולבחור את בני האדם המתאימים, את אופן מגעם עם הצורה או החפץ וכן את התנועה. דרך התבוננות והקשבה, הכוריאוגרף מגלה ובוחר את הקו המשמעותי, את התבנית הנכונה ואת הדימויים השאובים ממרכיביו המסתוריים של החפץ. הכוריאוגרף מארגן את החומרים: רקדנים, חפצים, אביזרים, חלל, תנועות, קומבינציות וכו', לכדי רצף בעל משמעות רגשית ואמנותית. רצונו הגדול של הכוריאוגרף הוא לרצות את הקהל בעזרת האלמנטים התיאטראליים, שהריקוד משתמש בהם. הכוריאוגרף מחליט החלטות לגבי עיצוב הבמה והאווירה עליה- תפאורה, חפצים, אביזרים, תלבושות, טיב האורות ואופן הליווי המוזיקאלי- אלו אלמנטים שמשמשים ליצירת האשליה החיונית לאמנות, אלמנטים אשר תומכים ומעצימים את הריקוד.

המחול המודרני מרבה להשתמש במה שמכנים אביזרי במה- מוטות, מטפחות, גדרות, מראות שניתן להזיזן, חרבות, דגלים, יריעות בד זעירות וענקיות כאחד, שולחנות, כסאות, ספרים, מטריות, וכן עצמים ויסודות מופשטים ובלתי ניתנים להגדרה במתכוון, בעלי משמעות סמלית, כמו: אור, צל, חול וכדומה. כל אלה מחדדים את הפעולה, מקנים לה משמעות נוספת ולעיתים מהווים את נקודת המרכז של היצירה כולה⁴⁹.

ניתן לומר שהחפץ הוא אפוא, פריט כלשהו המשמש תפקיד דרמטי- תיאטראלי ועוזר ליצור תנועה חדשה בחלל הבימתי. כל אלמנט תיאטראלי וכל חפץ שנוסיף או נגרע ישפיע או יאכוף מגבלות מסוימות, בגלל גודלו, צורתו, צבעו, עוצמתו, חוזקו ומשקלו. יחד עם זאת הוא יחדש את התנועה, יקסימה וייתן אפשרויות חדשות ליצירה. שילובים חדשים אלו מעצבים, מוסיפים מרקם, מכירים לצופה את החלל וכן מקנים הצעות חדשות לריקוד. החפץ מקיים יחס גומלין עם הדמות הרוקדת, מאיר אותה ומואר על ידה. בדרך עקיפה וחסכונית עוזר החפץ להבין מי היא הדמות, בונה לה משמעות ואפיונים שונים ועשוי לומר מה יהיה גורלה. החפץ יכול להוות תפאורה סטטית לקישוט בלבד או דמות שותפה לתנועה, לפעולה- שממלאת את החלל. בזמן תנועה החפץ משרת את התנועות שנוצרות איתו או בלעדיו, כלומר יוצר דימויים ומחדד את הפעולה התנועתית של

⁴⁶ החפץ יכול להיות נקודת המוצא לתהליך היצירתי (כמו למשל אצל רנה שיינפלד)- דו שיח בין החפץ לבין הרקדן, כאשר בהשראת החפץ נוצר משהו בגוף, או לחילופין כשלאוריאוגרף יש רעיון ונושא והוא בוחר חפץ שיתמוך בדרכים שונות בנושא של יצירתו.

⁴⁷ Cheney, G. (1989). Basic Concepts In Modern Dance: A Creative Approach, A Pance Horizons Princeton Book Company, New- Jersey.

⁴⁸ תפאורות ארכיטקטוניות נעשו מקובלות במחול המודרני, וכיום קיימות שלל צורות, המרנינות את העין ועוזרות לכוריאוגרף במלאכתו.

⁴⁹ ד, האמפרי. (1959).

הרקדן. החפץ יכול לנוע במרחב לבדו או בעזרת הרקדן, שישנה את מיקומו. תנועת הרקדן חשובה מאוד, היא מעצבת את החלל הפרטי ואת הסביבה המרחבית שלו. כאשר קיימים חפצים מסביב לרקדן, הם מקבלים חשיבות ומשמעות דרך התייחסותו של הרקדן אליהם, ומקנים לו חשיבות ומשמעות. החפצים מספקים לרקדן נפח, כמות, מרקם על הבמה ומשרתים את תנועותיו. תנועותיו של הרקדן עם החפץ מעניקות ויוצרות קווים וחוויות שונות בחלל, שממלאות ומדגישות את החפץ ואת היחס בין החפץ לרקדן. כאשר על הבמה קיים חפץ או חפצים שונים, הבמה נעשית סימבולית ומהווה גורם בעל השפעה על הרקדן, היא מאלצת אותו לנוע בדרגות מסוימות, לנהוג בצורה מסוימת ולשים לב לנעשה סביבו. כמו כן, קיימים חפצים החוזרים ויוצרים מעין מוטיבים, וישנם שמספיק שיופיעו פעם אחת בכדי להזכיר לצופה את הנושא העיקרי של היצירה⁵⁰.

המשותף לכל הצופים הינו הרצון להיות מגורים בדרך כלל שהיא מהיצירה. הגירוי נובע מהכוריאוגרפיה ומביצוע הריקוד על ידי הרקדנים. הצופים מקבלים רושם חזותי ממספר רחב של אלמנטים כמו תנועת הרקדנים, מרחב, צבע, תפאורה וכל דבר המתנהל על הבמה לנגד עיניהם. בדרך עקיפה הם חווים את הפעילות התנועתית של הרקדן ומגיבים בצורה אינטלקטואלית על ידי הדמיון- העוזר להם להבין את התנועה שמובאת בריקוד. החפץ על הבמה מושך את עיני הצופים והוא בעל חשיבות גדולה בשל יכולתו ליצור עניין ולעורר סקרנות. החפץ המופיע בחלל הפיזי של הבמה, ממחיש "מרחב משמעות", כלומר כבר מן הרגעים הראשונים של היצירה, הקהל שם ליבו למתרחש על הבמה עם או בלי הרקדנים. החפץ מקנה לצופה מעין מבט קדימה, תורם להבנת הסצנה (שבה הוא מופיע) ומבהיר את היחסים בין הסצנה ליצירה כולה. מיקום החפץ או האבזר יכול לשמש ולציין תקופה היסטורית, לתת היבט סביבתי ולמקד את ההתרחשות התנועתית או את התרחשותה. חפצים על הבמה יוצרים מבנים וצורות, שמושכים את תשומת ליבו ועינו של הצופה, העוקב אחר החפץ או האבזר, ויחד עם זאת אחר תנועת הרקדן- עם החפץ או בלעדיו⁵¹.

עיצובו של החפץ על הבמה מעביר מסרים שונים כמו: סיוע ביצירת מציאות סימבולית, כלומר יצירת דימויים שונים ומשמעויות פסיכולוגיות שונות- באופן שישפיע על הרקדן, על תנועותיו והבעותיו. הכסא למשל, יכול להוות בית מעצר, חדר וכן רהיט לשיבה סתמית. במידה מסוימת הצופה ישים ליבו לחפץ ולרקדן כשהם שלובים יחדיו, אך יכול להיווצר מצב שהחפץ יהיה בעל עוצמה רבה מהרקדן והצופה יתרכז רק בו, ולהיפך. יחד עם זאת, כיוון שהחלל הוא מרכיב מאוד חשוב בריקוד, והרקדן המתנועע ממלא את החלל בתנועות, על פי רוב, עיני הצופה יתמקדו יותר ברקדן מאשר בחפץ הדומם. אם מסיבה כלשהי החפץ יזוז ממקומו, עיני הצופה יפליגו לעברו, אך הן תחזרנה לרקדן⁵².

⁵⁰ ש, קרייטלר. (1980).

⁵¹ ש, קרייטלר. (1980).

⁵² ש, קרייטלר. (1980).

2.3 השימוש בחפץ במחול בארץ

בישראל, מתחילת שנות השישים ועד אמצע שנות השבעים הייתה השפעת המחול המודרני האמריקאית דומיננטית (דוריס האמפרי, מרתה גרהם ועוד- היו דור הקאנונים הקלאסיים של המחול המודרני האמריקאי- הן השתמשו בחפצים, אך לא שימוש גדול במיוחד), ודומה היה שארבעים שנות השפעתו של מחול ההבעה האירופי בארץ נעלמו בלי להשאיר עקבות. אולם, במחצית השנייה של שנות השבעים, נוצר בארץ רעב למחול אחר, שונה משל הלהקות המקצועיות. החלו להגיע לארץ (דרך כוריאוגרפיות ישראליות צעירות), הרעיונות החדשניים של המחול הפוסט מודרני האמריקאי, שמרד בקאנונים וחיפש דרכים שונות ליצור, כך שניתנה לגיטימציה להעז ליצור עבודות ניסיוניות שלא במסגרת הממסד. הלהיטות הפתאומית לשימוש בחפצים נבעה מחיפוש אחר שפה תנועתית אחרת, שונה מזו של מרתה גרהם ותלמידותיה. הכוריאוגרפים הישראלים חיפשו כיוונים חדשים, שונים- ממה שהכירו קודם לכן. החפצים נתנו מענה ראשוני לצרכים אלו, והחלו להיווצר ריקודים עם חפצים. המגבלות, התמיכות הצורניות והדימויים שהחפץ מעניק היו מעין קצה חוט שאליו נצמד הרקדן היוצר, תוך שהוא מגלה שהחפצים הדוממים יכולים להכיל בתוכם את האפשרות לשקף סיטואציות אנושיות. מכאן שלא רק תנועה חדשה נולדה, אלא גם דימויים ואסוציאציות מגוונות שתרגמו את עולמו הפנימי, התת מודע של הכוריאוגרף או הרקדן, לשפה החזותית. למעשה, מאמצע שנות השבעים עד אמצע שנות השמונים כמעט בכל הריקודים שנוצרו במחול הישראלי "מככבים" חפצים. לקראת סוף שנות השמונים החלה לדעוך הלהיטות להשתמש בחפצים, נוצרה שפה תנועתית חדשה ועשירה ולא היה עוד צורך להשתמש בחפצים כתמיכה לחיפוש אחר שפה תנועתית, יחד עם זאת השימוש בחפצים לא נעלם כליל.⁵³

האמנויות הפלסטיות קיבלו בזרועות פתוחות את המחול הניסיוני על כל גווניו. כמו כן, רעיונות האמנות הקונספטואלית⁵⁴ והאמנות הסביבתית תאמו את תפיסת העולם של המחול הפוסט מודרני לגווניו השונים⁵⁵. מה שתרם יותר מכל לקשר ההדוק של המחול עם האמנות הפלסטית, היה השימוש הרב של המחול הפוסט מודרני ותיאטרון התנועה⁵⁶ בחפצים. אחדים מיוצרי המחול ראו באמנות הפלסטית מקור השפעה ויניקה, אמנים אחרים שיתפו פעולה עם אמנים פלסטיים בביצוע עבודותיהם- השילוב של חפצים במחול הביא לקשר מאוד חזק של כוריאוגרפים עם אמנים פלסטיים. החומר גירה את התנועה, הכוריאוגרף יכל היה לעבור מדימוי לדימוי, או יכל להחליט שהוא מתרכז רק בדימוי אחד ובוחר רק את הפתרונות התנועתיים שקשורים לדימוי זה. החפץ איפשר להעצים, לתת ביטוי ויזואלי למשהו מאוד פנימי ואישי. למשל, ביצירות של רנה שיינפלד "חוטם של סולו" (1978)- קיים שימוש בחוטי גומי, מוטות וקוביות, וכן ביצירה "פחים" (1980)- קיים שימוש בפח ובשקיות ניילון. ביצירה "פחים" (1980) הופכת שיינפלד לאלה מצרית

⁵³ ר, אשל. (2001). מהו תיאטרון התנועה? הגדרת המושג תיאטרון- תנועה, מחול עכשיו: כתב עת למחול בישראל, קיץ, גיליון מספר 5, הוצאת הספרייה הישראלית למחול, תל- אביב, עמ' 27-33.

⁵⁴ זרם באמנות שחל במאה העשרים על ידי מרסל דושאן. האמנות הפכה לאוטונומית, והחליטה לבטא את רעיונותיה בדרכיה שלה, כאשר הסגנון לא היה כפוף לנושא, והפך לביטוי העיקרי ביצירה באמצעות קומפוזיציה, צבע ועוד.

⁵⁵ בעשור האחרון קיים סוג חדש של מחול הנקרא תיאטרון מחול פוסט מודרני, והוא מאופיין במחול וירטואוזי, בתפיסה אמנותית רב תחומית ורב תרבותית, הלוקחת ומטמיעה בתוכה הכל מכל- כולל השימוש במילה. כמו כן, השימוש בתנועות יומיומיות הוא אחד מהקווים הבולטים ביצירות מחול פוסט- מודרניות.

⁵⁶ המפגש בין שני המסלולים: המחול והתיאטרון הולידה בסוף שנות השבעים סוגה חדשה, המוכרת כתאטרון תנועה או כתאטרון מחול, כאשר מחוות ותנועות יומיומיות הן מרכיב מרכזי בתאטרון תנועה או מחול זה.

שגליל פח מונח על ראשה. בתוך שניות מהרגע שבו היא מסירה את הגליל מראשה ומניחה אותו על השכמות, היא הופכת למוכרת גפרורים רועדת מקור. ביצירה נוספת שלה, "חלום יעקוב" (1990), ישנה עבודה עם מקלות ובדים, קיים שימוש בצורות מוארכות של הבדים. הבד הוא של מצנח שמטרתו לעוף. החפצים, לדבריה של שיינפלד, הינם בעלי משמעות רוחנית ונפשית.⁵⁷

2.4 יוצרים עם חפצים במחול (במאה העשרים)

2.4.1 לואי פולר (Loie Fuller), (1862-1928)

לואי פולר נולדה בארצות הברית במדינת אלינוי, שחקנית, רקדנית וכוריאוגרפית. דמות מרתקת ויוצרת מקורית, שבנתה לעצמה שם כאמנית אוונגרד מוערכת ביותר. היא זכתה לשבחים מטעמים שונים ומצד דוברים בולטים של חוגים שונים למדי, בהם- אמנים, מדענים ואנשי ציבור. היא הוצבה כמופת וכדוגמא לאישה המודרנית, כאמנית מהפכנית וכממציאה בעלת מעוף: פולר נודעת גם בזכות חידושים טכניים וטכנולוגיים שהמציאה ורשמה כפטנטים על שמה. בנערותה השתתפה בלהקה שהופיעה עם המחזה "אלאדין", מחזה שמרכיביו היו פנטומימה ותמונות קסמים. תיאטרון זה היה מצויד בוילונות אמנותיים ובאורות שהאירו עליהם, תוך כדי שינויים של מגוון פרז'יקטורים ופנסים שהאירו אור על בדי הוילונות. עקרונות אלו, המיושמים על הבמה, נספגו אצל פולר הצעירה, והשפעתם הייתה עקרונית מאוד להתפתחותה האמנותית בהמשך.⁵⁸

המאפיין הבולט ביצירתה של פולר הוא שילוב בין תנועה, מוזיקה ואפקטים של אור וצבע- שילוב שהעמיד דימויים בימתיים משתנים ללא הרף, שעוררו התפעלות והשתאות. היא נהגה להופיע בסדרה של ריקודי סולו קצרים, חסרי עלילה או הקשר סיפורי ("הסרפנטין", "הפרפר", "הסיגלית", כולם ריקודים משנת 1892). בריקודיה גופה היה עטוף כולו בתלבושת מהפכנית, שכללה מטרים רבים של בדי משי- עליהם ציירה צורות מופשטות בצבעים זרחניים. את הבדים הניעה ברגליה, שניצבו לא פעם על הגבהות מיוחדות, וכן בעזרת ידיה שהוארכו בעזרת מוטות במבוק והפכו את זרועותיה למעין כנפיים עצומות ממדים. בתנועותיה פיסלה פולר את הבדים לצורות קונקרטיות (כמו פרפר או פרח), שהיו בעלי כוח הבעתי מרובה. טרנספורמציה זו של הבדים המסתחררים, בשלל אורות צבעוניים ויוצרים דימויים שונים בזה אחר זה, הייתה ציר מרכזי בריקודיה. הופעתה התחילה בדרך כלל בחושך, ואז הוארה תלבושתה מזוויות שונות. התאורה הייתה בחלקה צבעונית וישירה, ובחלקה הוקרנה דרך פריזמה של לוחות זכוכית, שעליהם ציירה פולר צורות מופשטות. חלק מהפנסים היו קבועים במקום, ואחרים הוצבו על מתקנים נעים.

לואי פולר, הושפעה מהמצאות מדעיות וטכנולוגיות. בריקוד האש (1892), השתמשה פולר ברצפת במה כפולה. ברצפה התחתונה הוצבה תאורה צבעונית, שעברה אל הבמה אל דרך פתחים מכוסים זכוכית. במרכז הבמה עמד כן תאורה עשוי מזכוכית וברגע שהאיר את הרקדנית נוצר מעין אפקט מסתורי, כאילו היא תלויה באוויר. הריקוד התחיל כאשר להבות אור כחלחלות האירו את

⁵⁷ ר, אשל. (2003). המרד הגדול והשיבה אל השורשים- השפעת מחול ההבעה על תיאטרון- התנועה בישראל, מחול עכשיו: כתב עת למחול בישראל, חורף, גיליון מספר 10, הוצאת הספרייה הישראלית למחול, תל- אביב, עמ' 10-17.
⁵⁸ Cohen, S. J. (1998). *International Encyclopedia Of Dance*, Published by Oxford University Press, New- York, New- York, (Sally R. Sommer).

תחתית תלבושתה. בהדרגה השתנה האור בצבעיו ובתנועתו, עד שכיסה בלהבות אור אדומות את כל גופה, ונוצר האפקט של דמות העולה באש. ריקוד האש חולל אווירה של חלום או הזיה. אחד הביטויים לכך נמצא בדברי המשורר סטפן מלרמה⁵⁹, שראה בריקודיה של פולר דוגמא לעקרונות הפיוט, כפי שהבינם בכתביו העיוניים ובשירתו גם יחד, ואמר כי יצירותיה ממחישות בצורה גופנית- מה שהשירה יכולה רק להתכוון ולרמוז עליו.

דמותה המחוללת של פולר עברת תמורה קיצונית: בתחילה היא נראתה כאישה רגילה למדי- ובהמשך היא נעשתה לרקדנית בעלת הופעה מרשימה במיוחד. במחולותיה היא מופיעה כרקדנית שלא ניחנת בוורטואוזיות גופנית, אך היא מתגלגלת בדימוי בימתי עשיר ומורכב ווירטואוזי מאוד בדרכו. כך, שמן הזהות של דמות בימתית- קונקרטי, היא נעשית סמל- תרבות וייצוג אידיאלי של הבעה רוחנית. הדימויים החזותיים- תנועתיים שפולר חוללה יצרו מרחב מיוחד של צמתי מפגש בין חומר ואנרגיה, קונקרטי ומופשט, גשמי ורוחני. כך, שבמרחב זה התמוססו הגבולות. הגוף המביע הפגין נוכחות מועצמת ובו בזמן הוא גם הפך לישות נעדרת ומייצגת קיום לא גופני. האפקט העמוק של יצירתה של פולר עמד על תהליכי הטרנספורמציה של הגוף עד היעלמותו, וזוה עיקר העוצמה של יצירתה. כבר בתחילת הריקוד הגוף מוסתר בנפחים רבים של בד, עד שקשה לזהות את קווי המתאר והמאפיינים האישיים שלו. במהלך הריקוד הגוף נעלם, והופך לצורה מופשטת לחלוטין. לפיכך, המוקד של תהליכי הטרנספורמציה אינו הבד המפוסל כדימוי מוחשי- אלא הגוף, ההופך מחומר לאנרגיה, ומחולל תנועה טהורה כמעט לחלוטין.

בנוסף, השאיפה להגיע להבעה של תנועה טהורה, מייחדת גם כן את יצירתה של פולר ומציבה אותה בניגוד מוחלט לערכי הבלט הקלאסי. שכן, למרות שהבלט פיתח לקסיקון תנועתי עשיר ומוקפד, הוא לא תפס את התנועה כערך בפני עצמו, אלא ככלי להבעה של העלילה והמוזיקה. לכן, כאשר פולר הציגה את הגוף הנתון בטרנספורמציה כייצוג של רעיון השינוי עצמו, רעיון התנועה עצמה- היא ניסחה באמצעות הריקוד רעיון תרבותי ואמנותי, החותר תחת יסודות הריקוד כפי שנתפסו עד אז. מיצירתה של פולר נעדרו היסודות המקובלים ביותר במסורת הבלט. לא היו בעבודותיה עלילה או סיפור במובנם המיידים והפשוט. על הבמה לא הועלתה תפאורה שהייתה אמורה לייצג מקום מסוים, לא הופגנה מיומנות גופנית מעין זו שייחדה את רקדני הבלט, וכן לא הוצגו ערכים ואיכויות אידיאליים שנחשבו מודגמים להפליא בגוף הקלאסי, כגון: שליטה, יעילות, יופי וכדומה. ניתן אף להוסיף ולומר, שביצירתה של פולר נעדרים סממנים מובהקים של ריקוד, כמו: צעדים, מחוות ותנועות גוף מושלמות. כמו כן, היא נעה לצלילי מוזיקה שלא נתפסה אז כשייכת ל"בלט" ואינה הולמת אותו- לעיתים קרובות היו אלה עיבודים למוזיקה מתוך אופרות של המלחין ואגנר.

היבטים רבים של תנועה ושינוי ריתקו והפעיעו את בני התקופה. התחוללו מהפכות גדולות בהבנה של מושג התנועה במדע הפיזיקה, לצד חידושים טכנולוגיים של אמצעי תחבורה- רכבות, מכונות, מטוסים. אלה השפיעו עמוקות על עיצוב החיים המודרניים כתנועה מהירה לא רק בין מקומות,

⁵⁹ מלרמה (Mellarme), 1842-1898. אחד המשוררים החשובים ביותר של הסימבוליזם בתחילת התגבשותו כזרם ספרותי.

אלא גם בין רעיונות. התנועה היא צומת שבו מתקשרים מדע וטכנולוגיה, הגות ואמנות. לואי פולר, שהקדישה מאמצים רבים להמצאה של אפקטים ופטנטים טכנולוגיים שיאפשרו את מופע הגוף כתנועה טהורה, הגיבה לעולם המודרני, החוזר ומשתנה לעיני בני התקופה בתנועה מואצת, והייתה שותפה פעילה לביסוס מגמותיו המובילות וערכיו העיקריים של עולם מתפתח זה⁶⁰.

הופעתה של לואי פולר, סמלה את ההשקפה החדשה לנשים, בסוף המאה התשע- עשרה תחילת המאה העשרים, נשים כמוה וכמו איזדורה דאנקן הממו את הציבור בבגדיהן השקופים למחצה וברגליהן היחפות. נשים אלו תוארו כדמויות המציגות את ה"רוח של אותה תקופה", כאשר הן קישרו את תנועותיהן עם המיניות והטכנולוגיה. בראשית המאה הרשימה התנועה של פולר את הציבור כשם שעשתה זאת הצגה ארוטית. היו שניסו להבחין בין קודים של תנועה גברית ונשית, אולם הבדלים אלו החלו להיעלם בהדרגה כאשר יותר ויותר נשים השתתפו בזירות הפיזיות והפוליטיות.

פולר קידמה את התחושה של האוונגרד בקולנוע ובתיאטרון באמצעות ניסיונותיה בתאורה, בעיצוב התפאורה, בהלבשה ובאפקטים מיוחדים. ככל שעבודתה נהפכה ליותר מתוחכמת, היא קידמה את הריקוד שלה על במה חשמלית, כאמנות איכותית וכמדע לגיטימי. הגוף ותנועותיו אצל פולר, הפכו להיות לא רק לחפץ נמדד ונחקר, אלא לכלי שמבטא את העצמיות- באותה מידה שעשה זאת הרעיון המודרני של העצמי הפנימי- הפסיכולוגי. תנועת החומר הייתה בלתי נפרדת מתנועת הגוף של פולר, וכך קיבל הצופה נוכחות טהורה של עיצוב הגוף. פולר התנגדה להגדרה של אמנות גבוהה או אמנות המונים, עבודה מדעית או אמנותית, נשית או גברית, כך שאי בהירות זו משכה אנשים שונים אליה.

השילוב בין זרימת הבדים והאפקטים של אור וצבע שיצרה פולר העלה מופע רב עוצמה. כפי שנאמר, ריקוד, לפי יצירתה וכתובתה של פולר, הוא תנועה פיזית המגיבה לדימוי או רעיון תודעתי- ולא לעלילה. הגוף מחולל דימויים ולא מפגין ווירטואוזיות. בתפנית שבה המוקד הוא התנועה עצמה, הריקוד לא היה עוד "בלט" אלא "מחול", ובה- בעת הוא עבר מן ה"קלאסי" אל ה"מודרני", והיה לחלק מן המגמות העקרוניות של המודרניזם. יש להוסיף ולציין שללואי פולר לא הייתה אג'נדה תרבותית או פוליטית, והיא השתמשה באפקטים הטכנולוגיים להעצמת האפקטים הפסיכולוגיים של אמנותה⁶¹.

⁶⁰ ל, מלכא- ילין. (2007). **מחול מודרני: שלוש התחלות**, הוצאה לאור סל תרבות ארצי, תל- אביב.

⁶¹ Coffman, E. (2002). "Women in Motion: Loie Fuller and the "Interpenetration" of Art and Science", *Camera Obscura*, Vol. 17, pp. 73-104.

2.4.2 אלווין ניקולאס, (Allvin Nikolais), (1993-1910)

אלווין ניקולאס נולד במדינת קונטיקט בארצות הברית ונפטר בעיר ניו-יורק. ניקולאס אלווין היה כוריאוגרף, מלחין, מעצב במה ותאורה ומורה. יצירותיו מתאפיינות בשילוב בין אור, צליל, צבע, זמן, צורה, אביזרים וגופים נעים- שבהם נוצל הרקדן ככוח מניע. הניגודים בריקודים שלו נבנו לעתים קרובות באמצעות הצטברות של עיצובים מופשטים שנעלמו והשתנו כדי ליצור משמעות דרמטית. הדמות הרוקדת עצמה לא הייתה כל כך חשובה, אך היא הייתה זרו שהפיק ההדהודים בקרב הצופים. שלא כבני תקופתו, ניקולאס היה אחראי לכל יצירתו. לעתים קרובות היו הרקדנים של ניקולאס מוסווים באמצעות אביזרים שהגדילו את גופם. תחפושותיהם של הרקדנים עיוותו את הדמות האנושית, והשקופיות (שגם אותן יצר ניקולאס) יצרו אווירה מסוימת. לכן, בהמשך הואשם ניקולאס ב"שליטת האנושיות" שאותה הוא כינה "ביזור". כלומר, בביזור בני האדם הם רק חלק מסביבתם ואינם עיקר הסביבה.

בעת לימודי הריקוד שלו בהרטפורד (קונטיקט) צפה ניקולאס בהופעה של המורה הרקדנית – מרי ויגמן. הוא הוקסם מהאופן שבו השתמשה ויגמן בכלי הקשה – סוג של מוזיקה שאותו הוא למד ותרגל לאחר מכן.

בשנות החמישים המוקדמות – (תחילת שנות התיאטרון של ניקולאס) אירעו לניקולאס שני אירועים חשובים:

א. באמצעות הוראתו הוא התחיל לפתח קבוצה של רקדנים צעירים משקיעים (בהם: מורי לואיס, פליס למהוט, גלדיס ביילין, בוורלי שמידט וקוראל מרטינדייל).

ב. החל להיפרד מריקוד דרמטי פסיכולוגי ומסיפור סיפורים, כדי לגלות אפשרויות מופשטות של ריקוד. בתיאטרון למדו הסטודנטים כלי הקשה וכתבת תווים. ניקולאס יצר הצגות ריקוד עבור ילדים, כך שבאמצעות הצגות אלו הרוויחו תלמידיו בתיאטרון אימון נוסף בביצוע.

במאי 1953 עלה לבמה ריקודו המופשט הראשון של ניקולאס "קליידוסקופ". באותה שנה הוצגה גם היצירה "יער לשלושה" – סיפור אגדות מופשט שהופק בעזרת מסכות ואביזרים. בעבודתו הרצינית הבאה "כפר הלחישות" (1955), עודד ניקולאס את החברה הצעירה להיות חלק ממאמץ כוריאוגרפי בדרך "המבוזרת" החדשה. ניקולאס תיאר את עבודתו כהצלפה מוחלטת לתוך מופשטות. אחרי "כפר הלחישות" הופק שוב "קליידוסקופ" (1956). בהפקה הזו תפעלו הרקדנים אובייקטים, כמו דסקיות ומוטות- חפצים אלו נראו כמו חלק מגופם של הרקדנים. יצירה זו זקפה הצלחה עצומה בפסטיבל הריקודים האמריקאי, שנערך בקונטיקט באותה שנה, וכך זכה ניקולאס להכרה לאומית.

באמצעות עבודתו עם מריונטות הסיק ניקולאס את המסקנה: פניה של המריונטה אינם מראים רגש, אך אופי תנועתיה מעביר את הרגש. התבוננות זו גרמה לו להחליט ש"אמנות הוא אמנות של תנועה" וש"אם אינך יכול להחדיר את האינטליגנציה שלך לרגש, אז חסרים לך הבסיס והאיכות

העיקריים בריקוד... חשיבה נוספת על אינטליגנציה ותנועה עוררה את הרעיון של ביזור: "אם אינטליגנציה יכולה להתקיים בתנועה, היא יכולה להקנות כל מה שהיא רוצה להקנות, זה יכול להיות כל סוג של מצב או בכל מקום"⁶². באותו זמן התחיל ניקולאס לטשטש מיניות ולשבור מחסומים בין זכר ונקבה. בשנת 1956 בהפקה של "קליידוסקופ" הוא הלביש בפעם הראשונה את רקדניו בבגדים חד-מיניים.

כאשר התחיל ניקולאס לעסוק באמנות מופשטת היה עליו לתכנן את המבנה של תאורת הבמה. לכן, הוא התחיל בתהליך של הארת הדמות הרוקדת מכל הכיוונים. מאוחר יותר הוא עבד עם האפקט של עיצוב שהתרכז בגוף כבעיוות תנועתית – כלומר התקבל הרושם שהגוף נע מהר יותר או לאט יותר או באופן שונה לגמרי, דבר שאנשים אינם רגילים לראות. בדצמבר שנת-1956 הציג ניקולאס את "פריסמה/מנסרה", ריקוד זה ציין את הפעם הראשונה שהוא גילה אור שהתרכז ישירות ברקדן, וכך התקבל הרושם של התפצלות. ביצירתו "אלגוריה" (1959) השתמש ניקולאס בתחפושות גמישות ויצר תזמור מתוחכם. הוא התבסס על התיאוריה שלו, שלפיה מוזיקה לא מוכרת מאפשרת למאזינים להגיב לפי הדמיון שלהם. בזכות הצלחתו בסוף שנות השישים הגיע ניקולאס עם להקתו לסיבוב הופעות באירופה. בשנת 1970 עזב ניקולאס את התיאטרון ברחוב הנרי, אך נשאר במנהטן (ניו יורק) – שם הוא לימד ושיתף פעולה עם מורי לואיס. בשנת 1989 התאחדו החברות של ניקולאס ולואיס והיו לקבוצה אחת של עשרה חברים. שם הקבוצה היה "Nikolais and Morray Louis Dance Company" – להקה זו ביצעה ריקודים שחוברו בידי שני היוצרים. כמה מתלמידיו של ניקולאס תרמו רבות בתור כוריאוגרפים ורקדנים ללהקה. יצירותיו המאוחרות יותר של ניקולאס שחררו את רקדניו מסביבה תיאטרלית כבדה, ואפשרו להם להיות נראים יותר מאשר היו ביצירותיו המוקדמות. ריקודים אלה היו "האורגן המכאני" (1980), "אנשים ומבנים" (1984) – שבו הרקדנים טיפסו וזחלו בתוך קופסאות מפלסטיק קשיח ושקוף, ו"קשר" (1985). כמו כן, הוא התנסה בעבודה עם להקות רוק. ניקולאס קיבל עיטורי כבוד ותמלוגים רבים מרחבי העולם.⁶³

⁶² Cohen, S. J. (1998). **International Encyclopedia Of Dance**, Published by Oxford University Press, New- York, New- York, pp 649 (Kitty Cunningham).

⁶³ Cohen, S. J. (1998), (Kitty Cunningham).

2.4.3 פינה באוש (Pina Baush), (1940-2009)

פינה באוש נולדה בגרמניה. הוריה היו בעלי פונדק, כך שמאחורי הדלפק וברזי הבירה ראתה באוש לראשונה את הליכותיהם של הבריות, את פגישותיהם, פרידותיהם ואת טקסיהם החברתיים. שנות נעוריה עברו עליה בתקופה בה הרעב למזון, עקב המצב הכלכלי הקשה של גרמניה בתום מלחמת העולם הראשונה, פינה את מקומו לרעב לצבירת רכוש וטיפוס בסולם החברתי- רעב זה היה בעל חשיבות רבה יותר מקשר או ממגע אנושי. בשנת 1955 למדה באוש מחול בבית הספר בעיר אסן (Essen), בית ספר הבנוי על מסורת הבלט, בעל מודעות חברתית, בהנהלתו האמנותית של קורט יוס⁶⁴. בשנת 1960 קיבלה פינה באוש מלגת מחול מן האקדמיה הגרמנית, שאפשרה לה להמשיך את לימודי המחול בארצות הברית. בשנת 1961 הועסקה במטרופוליין אופרה בניו-יורק, וכן עבדה ב"ניו אמריקן בלט". בשנים 1962-1968 חזרה באוש לגרמניה כסולנית בלהקתו של קורט יוס, ולקחה חלק בהופעות לאומיות ובינלאומיות, כאשר בקבוצה זו החלה ליצור את עבודותיה הראשונות. בשנת 1973 קיבלה פינה באוש לידיה את ניהולו האמנותי של "תיאטרון המחול של וופרטל" (Wuppertal Dance Theater). כעבור שנתיים, בשנת 1975, יצרה באוש את היצירה "פולחן האביב" למוזיקה של סטרווינסקי⁶⁵, ויצירה זו סימנה נקודת מפנה בקריירה שלה: שפת התנועה ביצירה זו הייתה שילוב של המחול המודרני האמריקאי ומחול ההבעה הגרמני. הרקדנים הקרינו אנרגיה חדשה, החלה תקופה חדשה במחול- נוצר סגנון משגשג חדש של מחול עכשווי- "תיאטרון מחול"⁶⁶. באוש ובני דורה יצרו צורה חדשה של מחול בימתי דרמטי המתבסס, למעשה, על הפילוסופיה הבימתית של יוצרי תיאטרון האבסורד⁶⁷. וופרטל, עד אז עיר תעשייה קטנה ואפורה, עלתה עד מהרה על מפת המחול, וזכתה בהכרה בינלאומית⁶⁸.

בשנת 1986 יצאה פינה באוש עם תיאטרון המחול של וופרטל לסיור בארצות הברית. בשנים אלו פרחו בארצות הברית הגישה הפורמליסטית למחול, שהטיפה להבעת הגיוון והעושר של המחול באמצעות תנועה בלבד- במקום באמצעות רגש ומסרים חברתיים אחרים. לעומת גישה זו, הכריזה באוש כי היא איננה מתעניינת בתנועה עצמה, אלא בסיבות להיווצרותה, ולכן לאורך תקופה, ראו בה האמריקאים, יוצרת של תיאטרון דל מידי מבחינה תנועתית, ועמוס מידי ברגשות ובאלימות. האמריקאים כינו את המחול של פינה באוש: "לינץ' להמונים", ובארצות הברית שלאחר מלחמת וייטנאם לא רצו לראות אלימות על הבמה. המאבק בין צורה לתוכן הגיע לשיא חדש, כשהוא ניזון מהמלחמה הסמויה בין אירופה לארצות הברית על הבכורה בעולם המחול. מבחינה זו קל להגדיר

⁶⁴ קורט יוס (Kurt Joose). השתייך לקבוצת האידיאליסטים שסבבה את פון לאבאן. הקים להקת מחול בגרמניה ובהמשך את האקדמיה למחול בעיר אסן. בעבודותיו התבסס על המחקר התנועתי של לאבאן, אך בניגוד ללאבאן לא שלל את הבלט הקלאסי ואף שילב אותו בטכניקה שלו.

⁶⁵ איגור פיודורוביץ' סטרווינסקי (Igor Fyodorovich Stravinsky), 1882-1971. מלחין רוסי של מוזיקה קלאסית ומודרנית. בין יצירותיו הנודעות ניתן למנות את "פולחן האביב" ו"ציפור האש".

⁶⁶ ד, אוריין. (1988).

⁶⁷ בשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה, שינו סמואל בקט, יוג'ין יונסקו וז'אן ז'אנה את פניה של המחזאות החדשה. בקט, יונסקו וז'אנה היו ליוצרי סגנון וגישה חדשים במחזאות- "תיאטרון האבסורד". מחזאי האבסורד שחררו את התאטרון מחוקי היסוד של המבנה הדרמטי, ששלטו בו מאז יוון העתיקה. בתאטרון האבסורד עיצוב במה הינו פונקציונאלי למדי- ישנו שימוש סמלי ודימויי באביזרי במה, כך ששום דבר אינו קיים שלא לצורך.

⁶⁸ מ, צימרמן. (1989). **דרכה המיוחדת של גרמניה בהיסטוריה**, הוצאת לאור על ידי מאגנס, ירושלים.

את ההבדל בין גישתה של באוש לבין המחול האמריקאי החדש: במחול האמריקאי נעשתה התנועה למטרה עצמה, תוך כדי התרחקות מתנועות היומיום. לעומת זאת, פינה באוש השתמשה בתנועה היומיומית כבחומר גלם מרכזי. ניתן לומר, שפינה באוש התרחקה במודע ממחול טהור.

תיאטרון המחול של פינה באוש (אשר נולד באמצע שנות השבעים של המאה העשרים), היה האלטרנטיבה הגרמנית למחול המודרני האמריקאי⁶⁹ של מרתה גרהם⁷⁰, שכבש את העולם בסערה. כמו כן, הוא היה גם אלטרנטיבה למחול הפוסט-מודרני הפורמלי והקר, שירש את מרתה גרהם. בתיאטרון מחול זה היה הד תנועתי ורעיוני, למחול ההבעה הגרמני, שפרח בגרמניה בין שתי מלחמות העולם, ואחר כך נדחק.

ביצירותיה עסקה באוש במניעים האנושיים הבסיסיים, באילוצים חברתיים ופסיכולוגיים וברגשות האמיתיים והעמוקים של האדם. לפיכך, נושאי יצירותיה היו דומים בדרך-כלל, ועסקו בהתנהגותם של אנשים, תשוקותיהם, מגבלותיהם, פחדיהם, יחסי הגומלין ביניהם, וכיצד הם באו לידי ביטוי במפגש חברתי או בתוך עולמו הפרטי של כל אחד בנפרד. באוש התלבטה בבעיות היומיומיות הקטנות, שאחריהן ארבו הבעיות הגדולות של האדם: הפחד מבדידות, מאלימות, מחוסר אונים, מהשפלה ומיצירת מגע עם הזולת. התשוקות והתקוות הבלתי ממומשות של האדם, נוסחו על הבמה ללא כל סטייה או חריגה. יחד עם זאת, לא ניתן היה לסכם את יצירותיה של באוש במשפט אחד, שכן לא היו אלו יצירות שבמרכזן רעיון פילוסופי, או תזה כלשהי, שהוגדרו בהיגד מרכזי אחד. התעניינותה של באוש באנשים לא כמכונת ריקוד או כשחקנים ייצוגיים- היא זו שבאופן הדרגתי הרחיקה אותה מאוצר המילים הריקודי, שכן בעזרתו לא יכלה להביע את מה שרצתה. ה"ריקוד" ביצירותיה של באוש, כמאפיין עיקרי בשפתה התנועתית, נעלם בהדרגה עם השנים ותפס מקום הולך וקטן ביצירה. במקביל הלך וגדל מקומן של תנועות מינימליסטיות, המתארות את המציאות, ואשר נלקחו מחיי היומיום.

סגנון התנועה של באוש, מקורו במחול האקספרסיוניסטי של שנות העשרים (של המאה העשרים), אך אין ספק שהיא הושפעה רבות גם מתקופת שהותה בארצות הברית. כמו כן, קשה להתחקות על מקורה של כל תנועה ותנועה, כי סגנונה מורכב מיסודות שונים מאוד, המשתנים על הבמה בכל רגע. עבודתה שילבה תאטרון, מוזיקה ומחול, והתפתחה מהמתח שביניהם. יצירתה הייתה מבחינה זו יצירה טוטאלית, שבה המתח בין התאטרון, המוזיקה והמחול היווה גורם מכריע. בתיאטרון המחול שלה התפתחו יחסי שיתוף פעולה בין הכוריאוגרף לבין התפאורנים. יחד הם בנו במות בעלות צירוף ניוודי של מראה חלומי, הבנוי על יסודות ריאליסטיים וסוריאליסטיים כאחד. במותיהם שיקפו חלומות פרטיים, אך עם זאת היו קשורים קשר חזק להתרחשויות החברתיות.

⁶⁹ המודרניזם בהתגלמותו במחול בא לידי ביטוי ברציפות נארטיבית של התחלה, אמצע וסוף. נושאים פרוידיאניים ופמיניסטיים, מאבקים בין המינים, המאבק המוסרי הנצחי בין טוב לרע, עיסוק בגורל וכדומה. הסולנים מאופרים בכבדות, לעיתים אף עוטים מסיכות דרמטיות כמו בטרגדיות היווניות או לובשים שמלות מינימליסטיות לתפקידים תנ"כיים.

⁷⁰ מרתה גרהם (Martha Graham), 1894-1991. רקדנית וכוריאוגרפית אמריקאית, נחשבת לאחת הדמויות החלוצות החשובות ביותר בתחום המחול המודרני. לראשונה המחול המודרני בראשותה, טיפל בנושאים רציניים (כמו בדידות ודיכאון) והביאם לקדמת הבמה, תוך הגשתם באופן דרמטי- הריקוד עבורה היה התנסות רגשית- פנימית. בין יצירותיה הגדולות נמנו: "מכתב לעולם" (1940), "מערת הלב" (1946), "מסע לילי" (1947), "הינשוף והחתול" (1978) ועוד יצירות מחול רבות.

בתיאטרון המחול הועמס חלל הבמה בחפצים ובאביזרים שונים והגביל את חופש התנועה של הרקדנים. יצירותיה של באוש מתרחשות לרוב, במקום קונקרטי הלקוח מחיי היומיום וקשור בחוויות פיזיות וחברתיות. הבמה אוכלסה לעיתים בחפצים כמו סוס נדנדה, איברים מרוסקים של בובות, רהיטים ישנים, תיבת נגינה חשמלית ועוד רבים. פינה באוש איננה מנסה לבטא משהו שהוא מעבר להתרחשות הבימתית הנראית לעין. כלומר, מה שמתרחש על הבמה אינו מסמל משהו אחר. המסר שלה הוא ההתרחשות עצמה ומה שהיא מעוררת בצופה, כך שאין צורך בפירוש על מנת לגלות את המצבים החברתיים העומדים מאחורי הדמויות שעל הבמה. פינה באוש נהגה לומר בהתייחסותה לעיצוב הבמה, שביצירותיה אין לעולם משהו מיותר, חסר שימוש, שנועד לשמש רק כאלמנט דקורטיבי, וכל דבר שנמצא על הבמה חשוב להתרחשות הבימתית⁷¹.

ביצירה "קפה מילר" (1978), שהינה אחת מאבני הדרך בהתפתחות יצירתה של באוש, ניתן לראות דוגמא לשימוש שלה בחפצים על הבמה. בתמונת הפתיחה ישנם כסאות ושולחנות של בית הקפה מסודרים באפלה, אולם כשמתגבר האור בתחילת הריקוד שומעים כסא נופל. למעשה, נמנע מאיתנו לחוות את הסדר בתוך בית הקפה, משום שכאשר הוא נחשף בפנינו במלואו, כבר מתחיל תהליך הפירוק. ככל שמתקדמת היצירה גובר הכאוס על הבמה, אם באמצעות הכיסאות והשולחנות הנזרקים, ואם באמצעות האנשים שחוברים אל החפצים על הבמה למחול פרוע. כבר בתחילת הריקוד מנפצת באוש את תחושת הנוחיות של הקהל המבקש לשבת ולצפות בשלווה במתרחש לפניו. לתוך בית הקפה האפל נכנסות בזו אחר זו שבע דמויות הזויות, שרצות כמטורפות ונמצאות כל אחת בתוך עולמה הפרטי- באוש רוקדת בצד בבדידות, לידה רוקד זוג, ביניהם, רצה אישה מבוגרת בשמלה כחולה, מעיל שחור ופאה אדומה, ולכל אלה נוספים מלצר, מנהל בית הקפה וגבר זר שנכנסים בחליפות אל הבמה. באוש והזוג רוקדים במהלך המחול כולו כשעיניהם עצומות, נתקלים בכיסאות ובקירות ומגששים בידיהם באפלה. האלימות והניכור הולכים וגוברים ככל שמתפתח המחול, ומגיעים לשיאם כאשר המלצר משליך ללא לאות ובעוצמה חזקה את הכיסאות בדרכו של הגבר. בהדרגה הופכים הכיסאות לכלי אימתני וחסר תכלית, משום שהם חדלים לשרת את האנשים לפונקציה שלה נועדו- ישיבה, ונערמים על הבמה כחפצים חסרי ערך. במקביל לזריקת הכיסאות הופכים גם יחסי הזוג לאלמים, עד שבסוף הריקוד הם מטיחים אחד את השנייה על קירות בית הקפה שוב ושוב ללא רחמים, ובית הקפה נראה נטוש וחבול- כהשתקפות הדמויות ששהו בתוכו. נוצרת תחושת ייאוש והיעדר תוחלת בבלדה של בית הקפה העצוב, בית הקפה של בדידות החיים, שיש בו דלתות אבל אין ממנו מוצא. ניתן לראות, שככל שמתקדם הריקוד אנו עדים לתהליך של העצמה, בו נוצר שוויון ערכי בין האדם לכסא- שחדל מזמן לשרת את הפונקציה שאליה נועד, והפך לכלי מאיים והרסני. בספרו "הקפיטל" הגדיר קרל מארקס את הניכור החברתי, כתהליך בו יחסים בין בני אדם מקבלים אופי של יחסים בין אדם לחפץ^{72, 73}.

⁷¹ Cohen, S. J. (1998). **International Encyclopedia Of Dance**, Published by Oxford University Press, New- York, New- York, (Anita Sinkel).

⁷² בהקשר זה הוא השתמש בביטוי "האופי הפטישיסטי של הסחורה". הפטישיזם הינו תוצאה של תהליך שבסופו נוצר עולם הפוך- בו לחפצים מיוחסות תכונות אנושיות ואילו ערכם של בני האדם איננו נמדד לפי אישיותם, אלא לפי כמות החפצים שברשותם.

פינה באוש ויוצרים גרמניים אחרים, החזירו את מרכז הכובד של המחול לגרמניה, ומשם לאירופה בכלל. בזכות פעילותם של אמנים אלו הפך תיאטרון המחול לשפה המדוברת ביותר בעולם המחול. את הגל החדש של תיאטרון המחול הגרמני אי אפשר היה לעצור, ובעולם החלו לחקות את יצירותיה של פינה באוש, היא הפכה ליוצרת של סגנון, כמו מרתה גרהם במחול המודרני וג'ורג' באלנשיין⁷⁴ בבלט הקלאסי. ערכי המחול של באוש היו פרובוקציה כנגד השלמות והמחויבות של עולם הבלט הקלאסי, כנגד "הטעם הטוב" של עולם המחול.

כוחה של באוש והייחוד הסגנוני של יצירותיה הגדולות היו במצבים בימתיים, באווירה ובמתח בימתי אדיר, ולא בתנועה ריקודית. היא נחשבה לחלוצת תיאטרון המחול ולכוח המוביל במחול הגרמני והאירופי בכלל, היא יצרה סגנון המשלב מוטיבים תיאטרליים ותנועתיים. היא השתמשה באמצעי ביטוי שמעל ומעבר לצורות הריקוד הטהורות. בבחירת צורות אלה, חשוב היה לה מעל הכול, שהן תשרתנה את מטרתה- מתן הצהרה אישית ישירה וגלויה. ניתן לומר, שפינה באוש הפכה בכך את סגנון הריקוד להיות מודע לעצמו ועצמאי בסגנונו. המוטיבציה שמאחורי התנועות הפכה לאלמנט, ממנו יכלה המציאות של הגוף להתגלות- הגוף החל לספר את סיפורו האישי. בעקבות פועלה בתחום המחול, היו מי שאמרו עליה שהיא המלכה של המחול העכשווי בגרמניה⁷⁵.

⁷³ ג, רוטמן. (2005). "בית הקפה של פינה באוש", מחול עכשיו: כתב עת למחול בישראל, אביב, גיליון מספר 12, הוצאת הספרייה הישראלית למחול, עמ' 44-47.

⁷⁴ ג'ורג' באלנשיין (George Balanchine), 1904-1983. כוריאוגרף בטכניקה ניאו-קלאסית ובעל השפעה רבה ביותר במאה העשרים. המנהל האמנותי הבלעדי משנת 1934 (עד מותו- 1983) של להקת הניו-יורק סיטי בלט.

⁷⁵ Cohen, S. J. (1998), (Anita Sinkel).

פרק 3. רפלקציה של עבודת הביצוע

הפרק הבא והאחרון בעבודה יציג רפלקציה של עבודת הביצוע, השייכת לשלושה קטעים של יוצרים שונים: מאץ- אק ("דירה"), אמיר קולבן (סולו סכין- "מכונת המלט") ורנה שיינפלד ("בדים מרחפים"). הפרק יציג תיאור של שלושת היצירות, ניתוח הקטעים שאני מבצעת מבחינה תנועתית, כוריאוגרפית ומוזיקלית, התייחסותם השונה אל החפץ והמשמעויות לכך, וכן הפרשנות האישית שלי לכל קטע.

3.1 "דירה"- מאץ- אק (Mats Ek)

מאץ- אק נולד כבן זקונים למשפחת אמנים בשוודיה בשנת 1945. רקדן וכוריאוגרף מחול עכשווי. אימו הייתה רקדנית בלט וכוריאוגרפית מפורסמת, חלוצת המחול המודרני בשוודיה. אימו שילבה את הבלט לריקוד אקספרסיוניסטי, והקימה בהמשך (1967) את להקת בלט קולברג, הבלט הלאומי של שוודיה. שלבי התפתחותו הראשונים כאמן התאפיינו בשילוב אמנויות. שילוב זה שחווה, הן בפן האישי והן בפן המקצועי, הותירו את חותמם על הכוריאוגרף העולה: "ניסתי לחדור לתוך הנפש, למצוא בסיפור משהו מעורר מחשבה על אופי האדם והחברה"⁷⁶. מאץ- אק הלך בעקבות אימו ובשנת 1985 התמנה למנהלה האמנותי של להקת בלט קולברג. בשנת 1993 פרש מניהול הלהקה כדי להתמקד בעבודת הכוריאוגרפיה כעצמאי, ועבד עם להקות רבות, כמו: להקת המחול הקיבוצית, ז'נבה בלט, שטוטגרט בלט, המטרופוליין- האופרה של ניו-יורק, בית האופרה של ליון ועוד.

"דירה" ("Apartment")⁷⁷ של מאץ- אק, היא אחת מיצירות המחול הראשונות, אשר פתחו את האלף השלישי לספירה במשכנה של להקת האופרה בפאריז. מאץ- אק התבטא בקצרה ביחס ליצירתו "דירה", ואמר שהדירה היא מקום שבו בני האדם חיים את חייהם, במגע קרוב עם עצמם ועם אחרים, המקום שבו הדרמה היומיומית מתגוללת. מקום שבו ניתן להיות גם ביחד וגם בנפרד בעת ובעונה אחת. "אפרטמנט" פירושו: "דירה" וגם "מחולק". תכולת הדירה של מאץ- אק אינה רק סך פעולותיהם של דייריה, אלא בעיקר מניעהם הכמוסים. היצירה אמנם עוסקת במישור הגלוי של חיי היומיום בדירה סטנדרטית: רחצה, בהייה בטלוויזיה, בישול, משחק, ניקוי והתעלסות, מאידך אמצעים תיאטרוניים שונים מדגישים שהיצירה מתעסקת גם במישור הדמיון והתת מודע של הדמויות, וכן במישור פנימי עשיר, מלא תהפוכות, דרמה, כאב וסנטימנטליות- החל מהליווי האקספרסיבי של נגני "פלאשקווארטט" השוודית, שרובו מתקיים דרך כלי מיתר, אשר בקלות רבה חודרים אל נבכי הנפש של הצופה, וכלה באביזרים, המתארים לכאורה חפצים יומיומיים ושימוש יומיומי בהם, אך למעשה הם מכוונים לעבר תחושות נפשיות ומעמידים את התחושות הללו בפני ביקורת קשה⁷⁸.

⁷⁶ ש, ארנון. (1993). אין שם לכתבה, **ידיעות אחרונות**, עמ' 13.

⁷⁷ "דירה", כוריאוגרפיה: מאץ-אק, מוסיקה מקורית וחיה על הבמה: "פלאשקווארטט", מעצב תלבושות ותפאורה: Peder Freij, תאורה: Eric Berglund, הפרמיירה בוצעה על ידי רקדני האופרה של פאריז ב- 27 למאי 2000, ב- Palais Garnier, פאריז, היצירה מבוצעת על ידי ארבע עשר רקדנים.

⁷⁸ ש, ארנון. (2005). "חדרי הלב בדירה של מאץ אק", **מחול עכשיו: כתב עת למחול בישראל**, אביב, גיליון מספר 12,

הוצאת הספרייה הישראלית למחול, תל- אביב, עמ' 62-65.

להבדיל מעבודותיו הקודמות: "בית ברנרדה אלבה" (1978), "גיזל" (1982), "אגם הברבורים" (1987) "כרמן" (1992), שנוצרו על פי מיתוסים ועלילות ידועות שנכתבו על ידי סופרים ומשוררים, ביצירה זו בוחר אק לעסוק בדרמה של האדם הקטן בעולם המערבי המודרני. היצירה בנויה מאחד- עשר קטעים רצופים, המתמקדים בחדרים בדירה המודרנית: חדר אמבטיה, חדר טלוויזיה, מטבח וחדר שינה. ייצוג החדרים נעשה על ידי אמצעים מינימליסטיים שאינם בהכרח חפצים, לדוגמא: חדר האמבטיה מיוצג על ידי הבידה (אגן רחצה צרפתי), הטלוויזיה באמצעות הבהוב כחלחל וכורסא, המטבח באמצעות תנור בישול, חדר השינה מעוצב על ידי מוזיקה ספציפית ותנועות הרקדנים, כמו כן הפעולות הביתיות של ניקוי ובישול מיוצגות על ידי הפעלת שואבי אבק, דקלום מתכונים והעשן הבוקע מתנור האפייה.

בתחילת היצירה, זוחלת רקדנית מתחת לפרגוד אל עבר קדמת הבמה. האישה רוקדת סביב, בתוך ומתחת לבידה, המייצג את חדר האמבטיה. בהמשך ארבעה רקדנים מצטרפים לרקדנית ורוקדים על ידה, ולבסוף הם יוצאים מהבמה ומשאירים את הרקדנית מפרפרת מתחת לבידה. בקטע הבא הצופה מתוודע אל חדר הטלוויזיה, שם לובש הרקדן חליפה שיש בה בליטות המותאמות למרקם הכורסה. בחדר זה, ניתן להבחין בביקורת גלויה על המתרחש בדירה המודרנית ובאופן סמוי על המתרחש בחיינו אנו. הרקדן "מאמץ" לעצמו את תכונותיה של הכורסה עליה הוא שרוע. הרקדן רוקד עם האורות המהבהבים של המסך (הסמוי מעיני הצופים), וכשהוא מכבה לבסוף את המכשיר ושקט שורר על הבמה, הוא נופל באפיסת כוחות. בהמשך, ישנה רמיזה אל החוץ שמחוץ לדירה. חלל זה מיוצג על ידי הפעולות המתרחשות מעברה השני של הדלת, אשר מוצבת על הבמה, ובנוסף על ידי הצבת מעבר חצייה בחלקה השמאלי של הבמה. לרגע נדמה שהריצה הקדחתנית של החיים לא נפסקת, עד לרגע בו הרקדנים נשכבים בגופם על הפסים הלבנים של מעבר החצייה⁷⁹. בהמשך, נגלה לצופה תנור בישול- המסמל את חדר המטבח, שם ניתן לראות את מערכת היחסים הסבוכה בין בני הזוג, תוך התייחסות למתרחש מתחת לפני השטח. כמו כן, יש ביצירה קטע מוסיקלי ללא רקדנים על הבמה. במקומם ניתן לראות סרטי סימון החוצים את הבמה, מהסוג שבאמצעותו מסמנת המשטרה אזור חקירת פשע. לקראת סוף היצירה, חדר השינה מוצג על ידי תנועות הרקדנים, המרמזות על קיום מעשה ההתעללות.

הקטע אותו בחרתי לשחזר מתוך היצירה "דירה" של מאץ- אק, הינו הקטע הראשון ביצירה. קטע זה מציג את חדר האמבטיה- הקטע מורכב משני חלקים עיקריים: החלק הראשון הינו קטע סולו של רקדנית, הנמשך כ- שלוש דקות. זהו קטע איטי מאוד מבחינה מוזיקאלית וכן גם מבחינה תנועתית. הקטע השני- אליו מצטרפים ארבעה רקדנים נוספים (בשחזור שלי- צירפתי עוד שתי רקדניות), זהו קטע מהיר יותר במוזיקאליות שלו ודינאמי יותר בתנועותיו הזריזות ובעלות המקצבים המשתנים, קטע זה נמשך כ- שתי דקות. מבחינה מוזיקאלית, לאורך הקטע המהיר נשמעים גם קולות נוספים ברקע של צעקות בני אדם, קולות בעלי חיים ורעשי רחוב. במהלך כל הקטע מונח על הבמה בידה (אגן רחצה) בצבע לבן, כאשר השימוש התנועתי בו הוא מינימאלי ומתבצע על ידי הרקדנית בלבד.

⁷⁹ ש, אלרון. (2005).

היצירה מתחילה כאשר הבמה גלויה לעין ועליה מונח הבידה בצורה אלכסונית- במרכז הבמה, מאחורי הבידה ישנו מסך, פרגוד גדול- ממנו תצא הרקדנית בהמשך. בתחילת היצירה מתגלגלת הרקדנית מן הוילון החוצה (לכיוון הבמה), ללא מוזיקה, היא מתרוממת, מבחינה בבידה ומפנה את מבטה ממנו, היא עוצמת עיניים וניכר שהיא מתרוממת בחשק רב (כתפיה עולות) מהרצפה. הרקדנית מתחילה להתקדם לקדמת הבמה, כאשר המוזיקה מתחילה להתנגן. ניתן להבחין שאין לרקדנית כל קשר עין עם הקהל, ונראה שהיא נמצאת בתוך עצמה, בהרהוריה, במעין חלום או בעולם משלה. בשלב זה אין כל התייחסות לחפץ העומד דומם על הבמה. הרקדנית מתחילה לרקוד, ליד ומסביב לבידה בתנועות מתכנסות ויוצאות, כשלמעשה, לאורך הקטע כולו הרקדנית נפתחת ומשתחררת בתנועתה יותר ויותר: התנועות נהיות ארוכות וגדולות יותר. היא חוצה את הבמה לרוחב בשטף של תנועות מתקדמות ודינאמיות מספר פעמים הלך וחזור. ניתן לראות לאורך כל הסולו שאין כמעט עצירות בתנוחות, גם כאשר יש עצירה לרגע- כמו למשל, ברגע בו מנגבת הרקדנית את פניה בעזרת חצאיתה- זוהי איננה עצירה לאורך זמן, אלא עצירה לשם המשך שטף ההתקדמות והתנועתיות. כמו כן, רוב המעברים וחציות הבמה נעשות מלפני החפץ. חלק קטן מהסולו מתבצע בצד ימין של החפץ (מכיוון הקהל) בלי לגעת בו באופן ממש, אלא על ידי התקרבות והתרחקות ממנו. התנועות הינן תנועות של צעדים גדולים בעיקר, הנותנים תחושה של המשכיות ותזוזה. כמו כן מעורבות תנוחות ותנועות רבות הנעשות עם גב לקהל. ישנו שימוש רב בכל הגפיים- הנעת הידיים לצדדים באופן בולט, וכן הרמת הרגליים דרך "דוולופה"⁸⁰ עם גב לקהל ובהמשך גם ב"ארבסק"⁸¹ שממשיך להליכות שפופות. התנועה ברגלים היא לרוב מקבילה ואין שימוש בולט ב"טרן אוט"⁸² (קיימת תחושת יומיומיות שהוזכרה קודם לכן).

כבר מיד בתחילת הקטע, לאחר שמתגלה מולנו הרקדנית, נוצר הקשר הראשוני בינה לבין הבידה: היא מביטה לעברו ומחייכת באופן שבע רצון (כך נראה). ישנה התייחסות של הרקדנית לאורך כל הקטע אל הבידה, שמאופיינת בכיוון התנועה שלה (נעה סביבו), בקשר עין ובמגע. הרקדנית עוברת את החפץ מכל מיני כיוונים על הבמה, אך הוא נשאר דומם- אינו מושפע ממנה ואינו משפיע עליה ישירות- אולי הוא משפיע עליה בעקיפין, כי נראה שבתחילת הסולו היא איננה מעוניינת להיתקל בו והיא כמו נמנעת מפניו ומהמגע עימו. בהמשך הסולו, הרקדנית באה מרצונה אל החפץ, מלטפת אותו (כמו בוחנת את טיבו), נשכבת עליו וכמו מתרחצת באמבטיה, זהו הקשר הפיזי הראשון של הרקדנית עם הבידה. לאחר קשר ראשוני זה, השחרור בתנועותיה, והחוזק המתבטא דרכן מגיע לשיאו וממשיך לשמור על עוצמתו עד לסוף הקטע (מחיאות כף, ניעור הגוף, נפילות לרצפה, מבטים למעלה, הנפות ידיים ורגליים לכיוונים שונים, קפיצות רבות ועוד). בעוצמה זו תומכת גם התגברות העוצמה המוסיקאלית. מבחינת הקשר הפיזי עם הבידה, בהמשך הקטע, קיימת פעולת הדריכה בתוכו ולאחריה חיבוק של הבידה ונדנודו, תוך כדי הטמנת הראש בו ועזיבתו על הרצפה בעדינות. בהמשך, בקטע ה"יוניסון"⁸³ של הרקדנית עם ארבעת הרקדנים המצטרפים, היא ניצבת במרכז. בשלב מסוים היא מגיעה שוב לבידה, במכוון, טומנת שוב את ראשה ונשכבת על הגב,

⁸⁰ מונח בבלט קלאסי בו הרגל מתרוממת דרך כיפוף עד ליישורה המלא.

⁸¹ מנח בבלט קלאסי- בו הרגל מושטת ישרה לאחור כנגד הגוף, ישנם מספר סוגים של ארבסקים.

⁸² מונח בסיסי בבלט קלאסי המתייחס למנח פתיחת הרגליים וכפות הרגליים- עיקרי בכל העמידות והפוזיציות בבלט הקלאסי.

⁸³ מצב בו כל הרקדנים מבצעים יחד ובאותו זמן את אותו קטע תנועתי.

כאשר הגברים מדלגים סביבה ומפגינים את יכולותיהם בקטעי סולו קצרים. לאחר מכן, שוב רוקדים כולם כ"יוניסון" והקטע מסתיים בכך שהרקדנית שוכבת על גבה, הבידה מעל ראשה והיא מפרפרת. הגברים מדלגים סביבה, מביטים-לא מביטים בה, תוך כדי יציאתם מהבמה. כמעבר לקטע הבא, הרקדנית מתגלגלת מהבידה, מניחה אותו כשם שהיה בתחילת הקטע על הבמה, ויוצאת מהבמה תוך כדי התבוננות ברקדן שנגלה לקהל עם התרוממותו של הפרגוד הנוסף.

למעשה, השימוש בבידה, חוץ מהשכיבה בתוכו, שמזכירה רחצה באמבטיה- פעולה יומיומית, שאר הפעולות הן זרות, ובעלות סנטימנטים אנושיים (הליטוף והנדנד- כמו שעושים עם תינוק, למשל). על פי פעולות אלה, נראה שהרקדנית שרויה במצב של פנטזיה, שניכר גם בתנועותיה. כך שאולי ניתן על ידי הנחה זו להסביר את כניסתם של ארבעת הרקדנים, שהרי, היינו מצפים, מאחר ומדובר בבידה (ייצוג של חדר רחצה)- מקום בו הפרטיות חשובה מכל, שהקטע יתחיל ויגמר כסולו, ולכן אבסורד זה מחזק את ההנחה שיש לדיירי הדירה סודות כמוסים מעבר למה שנראה לעין. הטמנת הראש בבידה, גם כן יכולה לסמל את הבריחה מהמציאות וההתכנסות לתוך הפנטזיה, שכן אחת ממטרותיה של פעולת הרחצה, בנוסף לניקוי הגוף היא להביא את הגוף לרגיעה, שלוה, שבאים לידי מימוש גם בפנטזיה. כמו כן, עצם העובדה ששמירת הקשר הפיזי של הרקדנית עם הבידה אינו בא לידי ביטוי לאורך כל הקטע, אלא במספר פעמים בודדות בלבד, וכמעט כולן בדרך זרה מהמוכר, מרמז לדעתי, על כוונתו של אק להראות בפנינו דווקא את הסוד הכמוס, הלא יומיומי לכאורה, שטמון בהיות האדם עם עצמו- באמבטיה. ניתן להוסיף ולומר, שהדגש בקטע זה מושם דווקא על הרקדנית (והרקדנים הנלווים), ואילו החפץ משמש חיזוק והבהרה לרעיונו של אק. הבידה, בנוסף לתפקיד "ביאור הכוונה" (הסמל) שהוא משמש, מוזכר גם בתפקיד התנועתי של הרקדנית, וזאת על ידי תנועות הכניסה והיציאה שאפשר לראות בסולו שלה, כמו למשל: תנועות המעבר מתוך הידיים שלה, תנועת הראש שמציץ ימינה ושמאלה מאחורי הידיים כשהיא נמצאת במנח "גרנד פלייה בסקונד"⁸⁴ (לפני הבידה) וכו'.

המגע הפיזי בקטע זה קיים אך ורק בין הרקדנית לבין הבידה, ולא בינה לבין הרקדנים האחרים, למרות היותה ניצבת ביניהם במרכז- מה שמוביל להגברת מוטיב הפנטזיה, שכן יחסי האנוש בין הרקדנית לבידה מהווים תחליף לקשרים האנושיים המוכרים המתבקשים במהלך הקטע. הפנטזיה נקטעת באכזריות במעין פעולה שמזכירה לנו טביעה באמבטיה, חנק, שכן הרקדנית שוכבת על גבה, מפרפרת, כשהבידה על ראשה. אין לדעת מה גורם להפסקת הפנטזיה- האם חוסר ההצלחה למימושה, התעלמות הרקדנים מהרקדנית, או שמא זמן סיום הרחצה. עצם סופו הטרגי של הקטע מעצים את מוטיב החלום, שמתפוגג אט-אט ביציאתם של הרקדנים מהבמה, נטישת הרקדנית לגורלה המר עם הבידה, ויציאתה ממנו- אולי בחזרה למציאות.

⁸⁴ מונח הלקוח מהבלט הקלאסי ובו הרגליים נמצאות בפוזיציה שנייה, כשהאצבעות פונות החוצה והברכיים מתכופפת הצידה מעל לאצבעות, האגן מגיע לגובה הברכיים במצב אנכי לקרקע, ובהמשכו הגו.

3.2 סולו סכין, "מכונת המלט" - אמיר קולבן

אמיר קולבן מייסדה ומנהלה האמנותי של להקת המחול "קולבן דאנס", שנקראה קודם לכן "קומבינע". קולבן רקד כסולן בלהקת בת-שבע, בבלט הישראלי ובלהקות בארצות הברית ובגרמניה. לאחר מכן היה בין מקימי להקת "תמר" בירושלים, שם גם כיהן כמנהלה האמנותי של הלהקה. יצירותיו הוצגו בהצלחה בארץ ובעולם והוא הוזמן בין השאר ליצור כוריאוגרפיות עבור להקות שונות בחוץ לארץ, בין השאר בווינה, מוסקבה, בודפשט, סופיה הלינסקי, וושינגטון ועוד. אמיר קולבן מלמד נושאים שונים באקדמיה הגבוהה למוסיקה ולמחול בירושלים משנת 1998, ביניהם: בלט קלאסי, מחול עכשווי, שילוב אמנויות, מחשבים ומחול, כוריאוגרפיה ועוד. כמו כן, כיהן באקדמיה שלוש שנים כראש החוג למחול, והוא מרבה להיות מוזמן ללמד במוסדות להוראת מחול באירופה ובארצות הברית.

המחזה המקורי של שייקספיר⁸⁵ "המלט" מתאר את קורותיו של המלט, נסיך דנמרק, שאביו מת לפתע, ואמו נישאה לדודו קלאודיוס. בתחילת המחזה רוחו של אביו המת מופיעה למולו, ומבקשת ממנו לנקום בקלאודיוס, שרצח את האב על מנת לרשת את כסאו. מכאן ואילך המלט מתלבט בין עשייה לחוסר עשייה, והתלבטות זאת מביאה את המחזה אל סופו הטרגי. הימנעותו של המלט מלבצע את המשימה שהוטלה עליו, גוררת את הירצחו בשגגה של פולוניוס (שר החצר), וכך את שיגעונו של אופליה (בתו של פולוניוס ומי שאהבה את המלט אהבה חד-צדדית) ואת ספק מותה ספק התאבדותה. בסיומו של המחזה, בא המוות על כל הדמויות המרכזיות, כיישום של עקרונות הטרגדיה השייקספירית- בא חטא גורר חטא, עד לאבדון מוחלט. היצירה "מכונת המלט" הופיעה לראשונה בשנת 1997 בארץ. היצירה נרקדה במקור על ידי אחד- עשר רקדנים ושחקן. המוזיקה שייכת ללהקה גרמנית מקורית (Einstue zende Neubaupein), שקולבן נוהג להשתמש במוזיקה שלה בעבודותיו השונות. יצירת המחול "מכונת המלט" של אמיר קולבן נעשתה על פי טקסט (1979) מאת מחזאי גרמני בן זמננו- היינר מולר (Heiner Muller). היצירה עוסקת בהמלט המודרני, הממשיך את לבטיו של המלט השייקספירי.

מתוך יצירת המחול "מכונת המלט" של אמיר קולבן, הקטע אותו- בחרתי לבצע נקרא "סולו סכין". (ברצוני לציין שאבצע את הקטע ללא הכוסות המופיעות בתחילתו מפאת חוסר אפשרות טכנית). הקטע מתחיל כאשר הרקדנית- הסולנית עומדת בצד שמאל של הבמה (מכיוון הקהל), בידיה סכין גדולה ומבטה נעוץ בה, היא מתחילה להתקדם בצעדים לעבר קדמת הבמה, יחד עם המוזיקה שמלווה באופן מונוטוני את הרקדנית על ידי צלילים מוגברים, הנשמעים מאימים. כאשר מגיעה הרקדנית אל קדמת הבמה היא נעמדת, ושש רקדניות, אחת אחרי השנייה בהליכה אחורה (על ידי החלפת כריות כפות הרגליים מרגל לרגל), מניחות על הסכין כוס אחר כוס. כוסות אלה מורדות אל הרצפה (על ידי הרקדנית), בתנועה חוזרת ונשנית של הקשתת הגו ותזוזת הידיים (המלוות את הגו בתנועתו) במשך שש פעמים. תוך כדי תנועה זו הרקדנית מתקדמת בקו אלכסוני שטוח אל עבר צידה השני של הבמה- כאשר הבמה חשוכה וזרקור של פנס אחד מלווה אותה.

⁸⁵ ויליאם שייקספיר, 1561-1616. מחזאי ומשורר אנגלי. גדול הכותבים בשפה האנגלית ובתרבות המערב, כתב את היצירה הטרגית "המלט" בתחילת המאה השבע-עשרה.

בפעם השישית כאשר היא מניחה את הכוס על הרצפה ונשארת לבד על הבמה, ניתן לומר שמתחיל הקטע התנועתי.

הקטע התנועתי כולל בתוכו הרבה תנועות של הגו ושל הזרועות, תוך כדי תחושה של נעימת הסכין קדימה, אל הרצפה ולמעלה בתוספת המבט החודר והבעת הפנים המתלווה לתנועה. התנועה נראית מתמשכת, אך יחד עם זאת נעצרת לעיתים בתנוחות, "פוזות"- עצירות לשם זיהו של תנוחה ברורה. התנועות מאוד גדולות וחדות, הן איטיות ולא בהכרח זזות הרבה בחלק הראשון של הקטע הסכין מוחזקת ביד ימין של הרקדנית, עד שהרקדנית נשכבת על הרצפה ומעבירה את הסכין ליד שמאל. הקטע נעשה רובו בעמידה, התנועות מאוד ברורות ומדויקות, תנועת ההקשתה של הגב בולטת לאורך כל הקטע, וכן קיימות תנועות של רונד של הרגליים באוויר⁸⁶. בחלק האחרון של הקטע מצטרפת אל רקדנית הסולנית רקדנית נוספת (המגיעה מצד ימין של הבמה- מכיוון הקהל). הרקדנית הסולנית שמה את הסכין הגדולה בין ברכיה, ושתי הרקדניות מסתכלות על כפות ידיהן ומתחילות להתקדם, אחת אחרי השנייה (הרקדנית הסולנית מובילה), באיטיות על כריות כפות הרגליים תוך כדי החלפתן⁸⁷ לכיוון אלכסון למטה בצד שמאל של הבמה. שתי הרקדניות לא מתייחסות אחת אל השנייה, תוך כדי ההתקדמות הן עושות תנועות של עיוותים לא סימטריים עם הגו, הזרועות, כפות הידיים והפנים, כאשר הרגליים ממשיכות בהליכתן הקבועה והסימטרית. בהליכה זו, נוצרת תחושה של הגעלות, של חוסר יכולת לקבל את עצמן, הרקדנית הנוספת נראית כצל של הרקדנית הסולנית, והיא מבצעת את אותן הליכות בדיוק רק ללא הסכין בין הברכיים. ההליכה ההתקדמותית נפסקת כאשר הרקדנית המובילה (הסולנית) מעיפה את רגלה לאחור והסכין נשמטת. שתי הרקדניות מתחילות קטע תנועתי, זורם, החוזר על עצמו פעמיים בכיוונים שונים- קטע זה מתבצע ללא הסכין, והוא נעשה ב"יוניסון". גם בקטע זה ניתן לראות את תנועות ההקשתה הגדולות של הגו, החוזרות מספר פעמים, וכן את הרונד של הרגליים באוויר, יחד עם זאת קטע זה זז יותר לרוחב ולעומק הבמה. בסוף הקטע הרקדנית-הסולנית רצה אל הסכין ואוחזת בה שפופה, כאשר הרקדנית השנייה רצה אחריה ותופסת בידה- כאילו מנסה לעצור בעדה מלבצע משהו מסוכן, הן משתהות לרגע, מתרוממות מהרצפה ומתחילות ללכת באיטיות באלכסון למעלה לכיוון צד ימין של הבמה- תוך כדי דריכה והפלה של הכוסות אחת אחרי השנייה. ניתן לראות שהרקדנית הנוספת איננה מנסה בכל כוחה ובאופן גורף לעצור את חברתה מלפגוע בעצמה, והיא בעצם מוליכה אותה לאט לאט אל סופה המר. כשהן מגיעות לצד הימני של הבמה למעלה- הרקדנית הסולנית ממשיכה מכאן לבדה אל קדמת הבמה, כאשר הרקדנית השנייה עומדת ומסתכלת עליה מתרחקת ממנה. ממש כמו בתחילת הקטע, הרקדנית צועדת לאט כשבידיה הסכין, היא יורדת אל ברכיה לאט לאט, מתיישבת ומעלה את הסכין אל עבר ראשה כשהיא מביטה בסכין, תוך כדי סיום המוזיקה באופן דרמטי ובולט.

המוזיקה בקטע זה מוסיפה ליצירת האווירה הדרמטית, המוזיקה נותנת תחושה של איום, פחד, פחד מהלא נודע, פחד ממה שעלול להתרחש עוד רגע על הבמה, פחד ממה שהרקדנית עלולה לעולל

⁸⁶ תנועת הנפת הרגל גבוה באוויר תוך כדי סיבוב.

⁸⁷ כפי שצויין, בתחילת הקטע ישנן שש רקדניות שהולכות אחורה על ידי החלפת כריות כפות הרגליים מרגל לרגל- כאן זו הליכה דומה רק קדימה, בתוספת שינויים של הגוף העליון.

לעצמה עם החפץ- הסכין. המוזיקה היא בעלת מלל מועט בשפה הגרמנית, יש בה דגשים רבים ותחושה של חזרה. המוזיקה מאוד רועשת ובעלת צלילים צורמים, יש ברקע צליל מונוטוני המזכיר את תחושתו של הזמן המתקתק, ההולך ונגמר.

בקטע זה השימוש בחפץ מאוד בולט, החפץ משמש כאן כסמל והוא בא להעביר את רעיונותיו של הכוריאוגרף. בשונה מהקטע של חדר- הרחצה ביצירתו של מאץ- אק- בו הבידה שימש לרוב כתפאורה בלבד, כאן הסכין משמשת את הרקדנית בריקודה ומובילה את תנועותיה המסוימות והמייחדות את החפץ. סכין הינו חפץ שנוי במחלוקת, השימוש היומיומי שלו נועד בעיקר לשימוש במטבח- להכנת אוכל, הסכין משמשת כדי לחתוך. בעבר השתמשו בני האדם בסכין ככלי נשק, ופצעו או הרגו אחד את השני בעזרתה. כמו כן, גם כיום ישנם אנשים שמשמשים בסכין לשם פציעה או הרג של עצמם, של אדם אחר, או של כל יצור חי. בקטע מחול זה, ניתן לראות בברור שקיימת קונוטציה מפחידה לחפץ. התחושה היא של מוות, של איום, של רצון להתאבדות מצד הרקדנית- האוחזת בסכין בחוזקה ולא מרפה ממנה, כמעט לאורך כל הקטע. התנועות של הרקדנית חדות, חוזרות על עצמן ומדגישות את עוצמתה וחדותה של הסכין, וכן את היכולת שלה להינעץ במשהו. נראה שתנועות אלה מכוונות כדי להפחיד ולהרתיע את הצופים מפני מה שעומד לקרות על הבמה או מפני מה שהרקדנית עומדת לחולל לעצמה. נוסף לזאת, קיימות גם תנועות בהן הרקדנית מצמידה את החפץ אל גופה במעין תנועה של חיתוך העור, היא עוברת על בשר רגליה (שוקיה וירכיה) באיטיות וחוזרת על כך כמה פעמים לאורך הקטע. כמו כן, קיים המוטיב של החזקת הסכין מאחורי הגב העליון ודפיקה של הסכין על הגב- תנועה זו נעשית גם בעמידת רביעית⁸⁸ וגם בהמשך בישיבה על שתי הברכיים.

לדעתי, החפץ ביצירת מחול זו מסמל את רצונה של הרקדנית לבצע מהלך התאבדות, כאשר אף אחד באמת לא עוצר אותה מלעשות זאת- כך שגם כאשר הרקדנית שומטת את החפץ לקראת סוף הקטע, היא חוזרת אליו בנמרצות, וכמו מולכת אל מותה. יחד עם זאת, בתחילת הקטע כאשר מקבלת הרקדנית את הכוסות השבירות והריקות משאר הרקדניות, המחזה מזכיר, טקס של סיאנס (טקס הנועד לתקשר עם רוחות של אנשים שנפטרו), הרי גם לפי המחזה של שייקספיר נגלית לפני המלט רוח הרפאים של אביו המנוח. ניתן לומר, שהחפץ משמש כאן כדי להבהיר ולהעביר רעיון ברור לקהל, ונראה שהתנועות נבנו כדי להדגיש את מהותו של החפץ, וכדי להבליט את מה שהוא מסמל.

⁸⁸ אחת מששת עמידות הבסיס השייכות לבלט הקלאסי, כאשר יש רווח קטן בין כפות הרגליים והן במנח פתוח.

3.3 "בדים מרחפים" – רנה שיינפלד

שיינפלד אחת מהאמניות הבולטות והמשפיעות בישראל. יוצרת מחול, רקדנית, כוריאוגרפית ומורה. רנה נולדה בתל-אביב. החלה לרקוד בגיל שתיים-עשרה בלט קלאסי אצל מיה ארבטובה⁸⁹. בהמשך, קיבלה מלגה לבית הספר ג'וליאד בארצות הברית, שם הרחיבה את תחומי לימודיה לכוריאוגרפיה, כתב תנועה, מוסיקה, מחול מודרני, מחול קלאסי ועוד. לאחר מכן, החליטה להשקיע את זמנה בארץ, על מנת ליצור, לפתח ולטפח את המחול הישראלי. רנה חזרה לארץ, הקימה להקה בת אחד-עשר רקדנים ויצאה בערב מחול ראשון פרי יצירתה. בעקבות הצלחת המופע, קיבלה רנה הצעה מהברונית דה רוטשילד⁹⁰ להקים להקה שתיקרא "בת-שבע"⁹¹. בעקבות כך, שבה רנה לניו-יורק, למדה את התפקידים של מרתה גרהם, עבדה עם מרתה גרהם ובו בזמן עם כוריאוגרפים אמריקאים שונים, והופיעה בעבודות אלו. עם שובה לארץ הייתה בין מקימי להקת בת-שבע. להקת בת-שבע עלתה ושגשגה, רנה הפכה לרקדנית ראשית, כוריאוגרפית, מורה ומנהלת בתקופות שונות של הלהקה. במסגרת הלהקה ביצעה תפקידים ביצירות של גדולי הכוריאוגרפים בעולם, היא הופיעה על הבמות היוקרתיות ביותר והוזמנה לפסטיבלים החשובים בעולם. בהמשך, תקופת המשברים בלהקה החלה מתארכת והלהקה נסוגה ממעמדה. לאחר עשרים שנה עזבה רנה את להקת בת-שבע על מנת להקים את "תיאטרון מחול רנה שיינפלד" שבמסגרתו פועלים להקה, בית ספר וסדנאות. היא התחילה להתעניין בשפת מחול חדישה יותר, ורצתה להתרחק מן הדומיננטיות של גרהם. לאחר שהקימה את "תיאטרון מחול רנה שיינפלד" יצרה רנה למעלה משישים מחולות. רבים מיצירותיה הפכו לנכסי צאן הברזל ולקלאסיקה של המחול הישראלי, ביניהן: "חוטים של סלור" (1978), "פחים ושיער מקלות ובלונים" (1980), "גלים" (1986) ועוד יצירות רבות. רנה היא מורה רבת השפעה שגידלה רקדנים, כוריאוגרפים, מורים ומנהלי להקות בארץ ובעולם. השנים לא הקהו את הלהט והתשוקה שלה לאמנותה. היא יוצרת, מלמדת, מרצה ורוקדת ללא לאות מאז ראשית דרכה ועד היום. ניתן לומר, שרנה ממשיכה להיות אחת הנציגות המקוריות והחשובות של התרבות הישראלית והמחול הישראלי ברחבי תבל⁹².

במסגרת עבודתה ב"תיאטרון מחול רנה שיינפלד", יצרה שיינפלד שפת מחול ייחודית ומקורית המשלבת חפצים, כגון: חוטים, מקלות, בדים, שקיות אשפה, גומיות, מטפחות, ציור, וידאו, קולות אדם ושירה. לצד היותה ממשיכה דרכה של מרתה גרהם, פנתה רנה לדרכים חדשות ושילבה בעבודתה, בין היתר, יסודות מן הבאוהאוס⁹³, מתיאטרון המחול והמחול העכשווי. המפגש בין הרקדן לחפץ מפנה אל היבט שונה, לא מחול לשמו אלא רעיונות שונים המובלים את הדמיון מעבר לריקוד, למגוון של רעיונות בעזרת חפצים, המעשירים את התנועה ונותנים לה ייחוד-המגבש רעיון תנועתי בהיבט תיאטרלי. לטענתה, השימוש בחפץ הוא שימוש אין סופי, תוך

⁸⁹ מיה ארבטובה, 1911-1990. רקדנית, אמנית יוצרת ומורה לבלט קלאסי. חניכת אסכולת הבלט הרוסי בבית האופרה של ריגה, זכתה בכתר חלוצת הבלט הקלאסי בישראל.

⁹⁰ בת שבע דה רוטשילד, 1914-1999. בת למשפחת רוטשילד ותומכת גדולה של תחום המחול. הקימה את להקת המחול "בת-שבע" ותמכה בה לאורך השנים בתרומות כספיות.

⁹¹ להקת מחול ישראלית שהוקמה בשנת 1964, על ידי הברונית בת-שבע דה רוטשילד והכוריאוגרפית מרתה גרהם.

⁹² י, קניוק. (2000). **רינה שיינפלד**, הוצאת דניאלה די-נור, תל-אביב.

⁹³ בית ספר לעיצוב ואדריכלות שפעל בגרמניה בתקופה שבין שתי מלחמות העולם, בין השנים 1919-1933.

כדי נגיעה ומישוש נוצרים רעיונות תנועתיים שונים, החדשים לגוף. כל חפץ מביא איתו רעיונות מגוונים ושונים בהתאם לחומר- ממנו הוא עשוי⁹⁴.

היצירה "בדים מרחפים" נוצרה בשנת 2006 לתשע רקדניות- להקת המחול של "תאטרון מחול רנה שיינפלד". היצירה משתמשת במוזיקות רבות: ויואלדי⁹⁵ (מתוך ארבע- העונות משנת 1723), סואד מאסי (זמרת ממוצא מרוקאי- שירה בערבית), שירה מקורית ועוד. כמו כן, יש שימוש רב בחפצים לאורך כל היצירה: צעיפים גדולים ממשי בצבעי שחור לבן, ציפורניים מוזהבות מאלומיניום וענפים. המחול מתחיל בשירתה של זמרת, היושבת על הבמה ושרה על סיפור אהבה. לאחר מכן מתחיל קטע עם צעיפים (אותו אני משחזרת), ובהמשך היצירה נארגים קטעים נוספים הכוללים: קטע עם ציפורניים ההולך ומתגבר מבחינת הדינאמיות שלו, קטע נוסף עם הצעיפים ללא מוזיקה, דואטים וקטע אחרון שמח ללא אביזרים כלל. ניתן לומר שהיצירה מורכבת מכמה קטעים שאינם מספרים ספור מסוים, אלא מביאים את החפצים לידי ביטוי ואת האווירה המשלבת עצב ושימחה אל הבמה.

בחרתי לשחזר את הקטע הראשון במחול "בדים מרחפים", המתבצע בליווי המוזיקה של ויואלדי מתוך ארבע- העונות, קטע זה בוצע על ידי להקת המחול של רנה שיינפלד. בשחזור שלי הוא מתבצע כסולו, לכן יתקיימו מספר שינויים מבניים וטכניים. הקטע התבצע במקור עם צעיפי משי גדולים בצבעי שחור לבן, המעוטרים בצורות שונות ובדגמים מגוונים, כאשר לכל רקדנית יש צעיף משלה, אני מבצעת את הקטע עם צעיף אחד בלבד.

הקטע מתחיל יחד עם כניסת המוזיקה, וניתן לראות התאמה לאורך כל הקטע בין הדגשים במנגינה של ויואלדי לבין הדגשים התנועתיים- תנועת הצעיפים מותאמת לאורך כל הקטע לעלויות ולירידות במוזיקה, וכן לדקויות של מנגינת הכינור. התחלת הקטע מתבצעת ב"יוניסון", מה שנראה כמו הצגת הצעיפים לקהל. לאחר מכן רוב הקבוצה הולכת לאחור, נעמדת בשורה, כאשר הצעיפים מגולגלים ומוארכים, כמו נותנים מסגרת למה שקורה בחלק הקדמי של הבמה- בו מתבצע סולו עם צעיף הכולל בתוכו: התקדמויות, סיבובים והנפות של הצעיף. לאחר מכן מגיעות הרקדניות לטור במרכז הבמה כאשר הצעיפים פרוסים לפנייהן, הן עומדות אחת מאחורי השנייה לפי סדר של גובה ויורדות לכפיפה צידית. ניתן לראות כאן שימוש בחלל בעזרת הצעיפים, כאשר הצורניות של מיקום הרקדניות על הבמה בולטת לעין, נוצר כמו מעין חלל חדש המקבל צורה מובנית. בהמשך, הרקדניות מתפרסות על הבמה ומחזיקות את הצעיפים, כך שהם נראים בצורה ברורה, כאשר מתבצע דואט וסולו קצר נוסף בקדמת הבמה. לקראת סוף הקטע נוצר שוב "יוניסון", כאשר הרקדניות מתפזרות על הבמה תוך כדי זריקת הצעיפים למעלה ותפיסתן מספר פעמים- מה שנראה מעט כמו משחק אחת עם השנייה, עד לנפילה על הרצפה בישיבה רביעית⁹⁶ עם חזית לקהל, מתבצע קטע קצר על הרצפה בתוספת קול צעקה. לאחר מכן כל אחת קמה לאיטה, בקצב שלה, ומנופפת בצעיף איך שהיא רוצה לכיוונים שונים, מה שמכניס שוב תחושה של רוח,

⁹⁴ י, קניוק. (2000).

⁹⁵ אנטוניו לוציו ויואלדי, 1741-1678. כומר ומלחין איטלקי. הלחין את היצירה הנודעת "ארבע- העונות", העוסקת בעונות השנה- אביב, קיץ, סתיו וחורף.

⁹⁶ ישיבה במנח פתוח של הברכיים וכפות הרגליים, מושג מתוך השפה התנועתית שיצרה מרתה גרהם.

של זרימה מחודשת על הבמה, של קלילות, ביטחון, אחדות, שלווה ועוד תחושות נעימות רבות, כאשר המוזיקה מוסיפה להוותן. הרקדניות מניפות את הצעיף על הרצפה (כמו בתחילת הקטע), הן יורדות לרצפה ומניעות את ידיהן בצורה סיבובית כלפי מעלה, הן קמות, ללא הצעיפים, ולאחר מספר תנועות גליות שחוזרות על עצמן מסתיים לו הקטע יחד עם המוזיקה שמסתיימת, גם כן, באופן הרמוני.

בקטע מחולי זה קיים שימוש רב בצעיפים, שימוש רב בחפץ. בתחילת המחול, ניתן לראות באופן בולט את הדגשת הצורניות ויכולת התנועה של הצעיף, התעגלותו, מתיחותו, גליותו, יכולתו להסתיר את הגוף או הפנים ועוד. בהמשך, המבנים על הבמה יחד עם הצעיפים יוצרים תחושה מאוד ברורה של מבנים בחלל, כמו: שורה, טור, התפרסות על הבמה של הרקדניות יחד עם פריסת הצעיפים וכדומה. ניתן לומר, שהצעיפים נבחרו ביצירה זו כדי להביא לידי ביטוי שימוש בחפץ, שימוש- פשוטו כמשמעו. החפץ ביצירה זו איננו מסמל משהו אחר מלבד את עצמו ואת יכולותיו האורגניות, הוא איננו מסמל רעיון נסתר מאחוריו, אלא מביא את עצמו לידי ביטוי על הבמה ואת הדימויים הרבים והצורות שניתן לעשות איתו (בשונה משני הקטעים הקודמים שניתחתי בעבודה). הצעיפים הינם אסטטיים מאוד ונותנים תחושה של יופי ושלמות על הבמה- מה שבא בהשלמה מותאמת עם המוזיקה השלווה של ויואלדי. הצעיף איננו משמש כאן רק כפריט לבוש (כמו ביומיום), אלא כפריט שניתן לרקוד איתו וליצור עימו תכונות וצורות רבות בחלל. מבנהו הקל, הגמיש והיכולת שלו לשנות את צורתו אלפי פעמים מוסיפה מאוד לאיכויותיו של החפץ. אין ספק שהחפץ משפיע על תנועותיהן של הרקדניות- תנועותיהן קלילות, זורמות ומתייחסות לחפץ ולהצגתו בפני הקהל. נוסף לזאת, החפץ משמש כאן גם באופן דקורטיבי, הוא מוסיף נופך ליצירה ולחלל. הכוריאוגרפיה, לטעמי, מושמת כאן על החפץ לעיתים יותר מאשר על הרקדנית. רנה שיינפלד מוסיפה ואומרת על עבודתה עם חפצים "התעייפתי מן הדרמטיות הגדולה, מן המוסרניות, מן המוסר השכל, מן התלבושות המוגזמות ומהקונטרקשונים הנועזים. חיפשתי דברים אחרים, למשל לרקוד ספונטני בחוף לצד אנשים... כל כך הרבה שנים חוויתי את הריקוד המתוכנן, הדרמטי, הסופר בימתי. עכשיו אני מרגישה שלא צריך לתכנן הרבה. אני יושבת על שפת הים ורואה ציפור עפה, סירה שטה ואדם רוכב על אופניים והכל מתמזג מאוד יפה. וזהו הריקוד בעיני, היכולת לעשות משהו עם הטבע הזה, לשלוט בו..."⁹⁷. ניתן לראות בעבודה זו של שיינפלד השפעה ברורה של מבשרות המחול המודרני לואי פולר ואיזדורה דאנקן והשימוש שהן עשו בבדים ובצעיפים.

⁹⁷ ש, שטיינברג. (2000). "לעשות משהו עם הטבע הזה", מחול עכשיו: כתב עת למחול בישראל, אביב, גיליון מספר 1,

הוצאת הספרייה הישראלית למחול, עמ' 24-28.

סכום

עבודה זו ביקשה לבחון את הגדרותיהם ומשמעויותיהם של המונחים סמל וחפץ- כיצד בא הסמל לידי ביטוי בתנועות גוף האדם, וכן כיצד החפץ משפיע על תנועות הגוף וכיצד האדם משפיע על החפץ- אליו הוא מתייחס. בנוסף, דנה העבודה בהתפתחות השימוש בחפץ באמנויות הבמה. בהמשך, הוצג הסמל וכיצד הוא בא לידי ביטוי במחול הכללי והאמנותי. הובא לידי דיון התפתחות השימוש בחפצים במחול בישראל במקביל להתפתחות הכללית במחול המודרני והפוסט מודרני בעולם לאורך המאה העשרים. יחד עם זאת, הובאו דוגמאות של שלושה יוצרים מרכזיים בעולם המחול (במאה העשרים), אשר עסקו במהלך עבודתם ויצירתם המחולית בחפצים שונים- מה שתרים לייחודם התנועתי.

החלק האחרון בעבודה הינו רפלקציה של עבודת הביצוע שלי. פרק זה דן בשלושת הקטעים, אותם בחרתי לבצע ולהציג, מתוך: "דירה" (מאץ- אק), "מכונת המלט"- סולו סכין (אמיר קולבן) ו"בדים מרחפים" (רנה שיינפלד). הפרק מתאר את הרקע ליצירה- ממנה נלקח הקטע (אותו אני מבצעת), וכן מציג ביוגרפיה קצרה של הכוריאוגרף. בהמשך, קיימת התייחסות וניתוח של כל קטע מבחינה תנועתית, כוריאוגרפית ומוזיקאלית. יחד עם זאת, קיים דגש על השימוש בחפצים בכל קטע, ונשאלות שאלות רבות בנוגע לחפץ: מדוע נבחר החפץ במחול המסוים ומהו תפקידו, האם החפץ מסמל משהו, האם צורתו, אופיו ואיכויותיו של החפץ משמעותיים למחול, האם החפץ מוסיף בהעברת הרעיון של הכוריאוגרף לקהל, האם החפץ משפיע על תנועת הרקדנים, האם השימוש בחפץ נעשה לאורך כל היצירה או רק בחלקיה, האם הרקדנים משתמשים בחפץ או שהוא מונח כתפאורה בלבד.

בחרתי בשלושת קטעים אלו, כיוון שעניין אותי לחקור זוויות שונות של התייחסות לחפץ בתוך עבודת מחול. כל קטע בנפרד מתייחס אל החפץ באופן שונה, החפץ מסמל בו רעיון אחר ותפקידו שונה. השוני בחפצים (בידה, סכין, צעיף) גורם לרעיונות שונים ביצירות, אך נוסף לזאת, ניתן לראות שינוי בהתייחסות ובשימוש של החפץ מצד הכוריאוגרף. העבודה עם החפץ בתוך עולם המחול מרתקת בעיני, היא הופכת את יצירת המחול לעשירה יותר, הן מבחינה ויזואלית והן מבחינה סמלית ורעיונית. החפץ יכול ליצור צורות שונות בחלל ולהשפיע על המרחב- בו מתבצעת יצירת המחול. כמו כן, החפץ יכול להועיל בהעברת המסר ביצירת המחול, שלרוב נעשית ללא שימוש במילים. בנוסף, העבודה התיאורטית- העוסקת בשימוש בסמלים וחפצים במחול, העמיקה את הבנתי בנושא השימוש בחפץ ותפקידו בכל קטע – ובכך השפיעה על מהלך תנועותיי והבעות הגוף והפנים. העבודה עם החפצים (במהלך שחזור הקטעים), הביאה אותי למקומות חדשים בעבודתי עם הגוף. עבודה זו גרמה לי להתמקד לא רק בתנועות הגוף שלי, אלא גם לתת דגש על אובייקט זר נוסף, שנכנס ליצירת המחול והפך לחלק בלתי נפרד מן הריקוד.

כאמור הלהט לחפצים דעך בעשור האחרון- לא היה צורך יותר בחפץ כסממן לאוונגרד, או בחפץ כאלמנט מסייע לחיפוש חומרים תנועתיים, אך הקסם לא פג, והחפץ קיבל מקום בקונספט הכללי של המחול. יחד עם התרומה הרבה שהביאו החפצים למחול, קיימת התנגדות נמרצת מצד

שמרנים רבים לשימוש באביזרים, הם סבורים, שעל המחול להיות תנועה בלבד, בלתי מופרעת על ידי כל גורם נוסף. השקפה כזו מותירה יוצרים רבים בתחום הבלתי מוגדר והקונוונציונאלי⁹⁸.

לסמל ולחפץ היה ועדיין יש תפקיד חשוב ומרכזי ביצירות המחול העכשוויות. השימוש בחפץ עוזר לכוריאוגרף לבטא משהו פנימי, עמוק ונוכח- אותו הוא מעוניין להעביר לקהל. החפץ יכול לשמש כמעין אביזר צורני, המוסיף שפה תנועתית- ייחודית ומקורית ליצירה, וכן להוסיף ולסמל רעיון אחר, רעיון הקיים בתת מודע של היוצר ויכול להגיע גם לצופה ביצירה. כך שניתן לומר, שבהרבה מקרים ביצירות המחול החפץ הקיים מהווה מעין סמל- רעיון או קונספט שאותו רוצים להעביר לצופים ביצירה. יחד עם זאת, לחפץ ישנה השפעה ברורה על הרקדן, הרקדן יכול להיות מונע על ידי החפץ או ליצור יחד איתו שפה תנועתית שונה ומקורית- הנגרמת בעקבות התייחסותו של הרקדן אל החפץ. למעשה, ברגע שמתווסף ליצירת המחול חפץ או מספר חפצים, הפירושים והסמלים שניתן לתת ליצירה הולכים ומתרבים. נוסף לזאת, מגוון האפשרויות והפרשנויות שייתנו יוצרים לאותם חפצים או לחפצים שונים, הינו רב, ומורכב בעיקר מתפיסת עולמם ודרך יצירתם.

ניתן לסכם בדבריה של שיינפלד, "החפץ צריך לרגש אותי בצורה עמוקה שהוא מזמין אותי לשחק איתו, לעשות איתו דו שיח, ואחר- כך אפשר ללכת עוד יותר לעומק, למקומות פנימיים, מקומות נסתרים בתוך הנפש"⁹⁹.

⁹⁸ ר, לנד. (2002). "כוריאוגרפיה או בימוי- מצא את ההבדלים", מחול עכשיו: כתב עת למחול בישראל, אביב, גיליון מספר 8, הוצאת הספרייה הישראלית למחול, תל- אביב, עמ' 26-27.

⁹⁹ דבריה של רנה שיינפלד, מתוך ראיון שעשתה בתוכנית טלוויזיה עם ד"ר רות אשל, השייכת לאוניברסיטת חיפה, (2000).

ביבליוגרפיה

- אוריין, ד. (1988). **דרמה ותיאטרון**, הוצאת "אור עם", ישראל.
- אלון, ד. (1988). **תנועה וחפץ: החפץ- כלי עזר לחינוך האדם**, הוצאת ספרים על שם עמנואל גיל, מכון וינגייט.
- אלרון, ש. (2005). "חדרי הלב בדירה של מאץ אק", **מחול עכשיו: כתב עת למחול בישראל**, אביב, גיליון מספר 12, הוצאת הספרייה הישראלית למחול, תל- אביב, עמ' 62-65.
- אשל, ר. (1998). "חפץ ביקרם", **מחול עכשיו: כתב עת למחול בישראל**, סתיו, גיליון מספר 13, הוצאת הספרייה הישראלית למחול, תל- אביב, עמ' 8-15.
- אשל, ר. (2001). מהו תיאטרון התנועה? הגדרת המושג תיאטרון- תנועה, **מחול עכשיו: כתב עת למחול בישראל**, קיץ, גיליון מספר 5, הוצאת הספרייה הישראלית למחול, תל- אביב, עמ' 27-33.
- אשל, ר. (2003). המרד הגדול והשיבה אל השורשים- השפעת מחול ההבעה על תיאטרון- התנועה בישראל, **מחול עכשיו: כתב עת למחול בישראל**, חורף, גיליון מספר 10, הוצאת הספרייה הישראלית למחול, תל- אביב, עמ' 10-17.
- ארנון, ש. (1993). אין שם לכתבה, **ידיעות אחרונות**, תל- אביב, עמ' 13.
- ברנסון, פ. (1993). **מחול כחינוך- לקראת תרבות מחול לאומית**, הוצאת "אח" בע"מ, קריית ביאליק.
- האמפרי, ד. (1959). **אמנות עשיית המחולות**, הוצאת הספרייה למחול בישראל, תל- אביב.
- לנד, ר. (2002). "כוריאוגרפיה או בימוי- מצא את ההבדלים", **מחול עכשיו: כתב עת למחול בישראל**, אביב, גיליון מספר 8, הוצאת הספרייה הישראלית למחול, תל- אביב, עמ' 26-27.
- לנדאו, ד. (1979). **ממטאפורה ועד סמל: היסודות הפיגוראטיביים בספרות** הוצאת אוניברסיטת בר- אילן.
- לנצר, ר, גל אור, י, שובל, א. (1982). **להיות בתנועה**, הוצאת מכון וינגייט, תל- אביב.
- מלכא- ילין, ל. (2007). **מחול מודרני: שלוש התחלות**, הוצאה לאור סל תרבות ארצי, תל- אביב.
- צימרמן, מ. (1989). **דרכה המיוחדת של גרמניה בהיסטוריה**, הוצאת לאור על ידי מאגנס, ירושלים.
- קניוק, י. (2000). **רינה שיינפלד**, הוצאת דניאלה די-נור, תל- אביב.

קרייטלר, ש. (1980). **פסיכולוגיה של האומנויות**, הוצאת דפוס אופסט "ראם", תל-אביב.
רוטמן, י. (2005). "בית הקפה של פינה באוש", **מחול עכשיו: כתב עת למחול בישראל**, אביב,
גיליון מספר 12, הוצאת הספרייה הישראלית למחול, עמ' 44-47.

שטיינברג, ש. (2000). "לעשות משהו עם הטבע הזה", **מחול עכשיו: כתב עת למחול בישראל**,
אביב, גיליון מספר 1, הוצאת הספרייה הישראלית למחול, עמ' 24-28.

Cheney, G. (1989). **Basic Concepts In Modern Dance: A Creative Approach**, A
Pance Horizons Princeton Book Company, New- Jersey.

Coffman, E. (2002). "Women in Motion: Loie Fuller and the "Interpenetration" of Art
and Science", **Camera Obscura**, Vol. 17, pp. 73-104.

נספחים

ראיון עם רנה שיינפלד - 8.10.2009

1. רנה, כשהקמת את תיאטרון מחול רנה שיינפלד, לאחר שעזבת את להקת בת- שבע,

פנית לכיוון העבודה עם חפצים, מה משך אותך ביצירה עם חפצים?

חפצים תמיד דיברו אלי. אני חושבת שיש בחפץ משהו שהוא אובייקטיבי. החפץ הוא דומם שמדבר אלי. בחפצים יש משהו שמאוד פותח את הלב ומעורר את הדמיון שלי. עד שעזבתי את להקת בת שבע כל הלמידה שלי נעשתה על ידי מורים ועל ידי בני אדם, כשעברתי לעבוד עם החפץ- עם הדומם, התחלתי ללמוד מהטבע, אם זה גיאומטרי – אז מהקווים ומהמרובעות, אם זה מהטבע – מים או אבנים, הכל היה מאוד אובייקטיבי. חשבתי שאנשים לימדו אותי המון, ואני מודה להם על כך, אבל הם גם לימדו אותי כיוון מאוד מסוים שלהם, אישי, שהיה בזה משהו מופלא, אבל אני רציתי להשתחרר מההשפעה של מרתה גרהם ושל כל המורים הגדולים שהיו לי ולמצוא את הדרך שלי. הדרך למצוא אותה היה ללמוד מהאובייקטים ולא מבני אדם. הרעיון לעבוד עם חפצים קונן בי כשהתחלתי לחפש את עצמי, עוד לפני שעזבתי את בת שבע, למשל עשיתי בבת שבע ריקוד שנקרא "פינות" וריקוד שנקרא "פרה עיוורת" – בריקוד "פרה עיוורת" היה חוט והיו בדים – עכשיו אני יכולה להגיד שהשימוש שלי בחפץ הוא גם המשך של מרתה גרהם, כבר אצל מרתה גרהם עבדתי עם חפצים, מרתה השתמשה הרבה בבדים, היה לי חוט של אריאדנה ב"לתוך המבוך"¹⁰⁰ והייתה לי מניפה ב"לילית", אבל אני הדגשתי את זה יותר וניקיתי את כל הסיפורים והדרמות המיתולוגיות. כשהתחלתי לעבוד עם החפץ עם הדבר האובייקטיבי הזה, התחלתי להשתעשע כמו ילדה קטנה והגעתי למקורות ולשורשים שלי, זה פתח לי את הדלת לא לעשות ריקודים עם סיפור ועלילה ולהיצמד לתוכן מוסרי, אלא פשוט להשתעשע ולפתוח את העולמות שלי.

בהמשך השתחררתי קצת מהאובססיה, בשנים הראשונות אם זה היה חפץ גיאומטרי אז כל היצירה הייתה גיאומטרית, שנים שניות הכול היה טבע מכל הבא ליד – רוח, מים, אבנים, עצים, ענפים, אחר כך היה שימוש באור וצל שזה גם בשבילי חפץ ללא חפץ, אובייקט שהוא רוחני יותר. בהמשך, החלתי לשלב גם טקסט – בשבילי זה חפץ, התחלתי להשתמש במילה – בשירים, גם גוף האדם הפך אצלי לסוג של חפץ, פחות עם כל הרגשות הסוערים שהיו אצל מרתה גרהם. בתקופה מאוחרת יותר של עבודתי נוצר שילוב של כל החפצים ונוסף גם הוידאו – בו אני גם משתמשת כחפץ. אני מתייחסת גם לשירה וגם לוידאו כהמשך של העבודה שלי עם חפץ. הוידאו הוא בעצם המשך של העבודה שלי עם אור וצל. כלומר, כל המחקרים שעשיתי עם עבודות ספציפיות וחפצים משתלבים היום בדרך כלשהיא בעבודה שלי, אבל יש פחות דתיות בגישה שלי.

¹⁰⁰ יצירה של מרתה גרהם שהופיעה לראשונה בשנת 1947.

2. האם ביצירת עבודותייך את חושבת על רעיון- אותו את רוצה להעביר, וכך בוחרת את

החפץ, או להפך בוחרת את החפץ- אליו את נמשכת, וכך באים הרעיונות בהמשך?

אני ממש לא מתחילה מהרעיון וזה בדיוק גם ההמשך למרידה שלי במרתה גרהם, מרתה התחילה מרעיון, היא לקחה סיפור, בסיסטם שלי, זה לא עובד. אני צריכה לעבוד בצורת אימפרוביזציה להמציא את הדברים שלי- שינבעו באופן טבעי, ספונטני, מהגוף שלי ולא מהמוח. אני מסרבת לעבוד דרך המוח. מעבודה עם החפץ עולים הריקודים, הרגשות, הקיום- הם נולדים תוך כדי העבודה בצורה ספונטנית ולא בצורה מתוכננת- את זה למדתי מהשיטה של מרס קנינגהם וגיון קייגי¹⁰¹, לעבוד דרך "שיטת הצ'אנס". לא לשבת, כמו שאמר קנינגהם, לכרסם ציפורניים מה הריקוד הבא שאני הולך לעשות, אלא להיכנס לסטודיו ולרקוד ואז לראות מה אני רוצה לעשות. חשוב לי ליצור מהמקורות הראשוניים שלי ולא מהשכל שלי, שיום יום מסבנים אותן, עושים לו שטיפת מוח, להפך טוב לפתח את האינסטינקטים ולתת להם לבוא לידי ביטוי, לתת לתת- ההכרה לבוא לידי ביטוי, לצאת מן המוסכמות ולצאת מן ההרגלים הפרטיים שלי, או ממה שלמדתי ולנסות ללכת לכיוונים אחרים. בשנה האחרונה יצרתי ז'אנר אחר, כלומר התחלתי לעבוד בצורה לגמרי אחרת. במובן זה, החלטתי לא לעשות קטעים ארוכים כמו שפעם הייתי עושה עשרים דקות- חצי שעה, אני עושה קטעים של ארבע דקות ומחברת אותם- צורה זו מאוד מתאימה לי. חשוב לי לעבוד בצורה מאוד חופשית- לא להחליט כל דבר, ליצור קטעים שונים ואז לחבר אותם- לא באופן מתוכנן- אני שונאת את התכנון מראש, גם כשאני כותבת שירים אני כותבת ספונטני וכמה שיותר ספונטני ככה יותר טוב, כמה שפחות הבנת השכל יותר טוב. בשבילי גם השירים של לאונרד כהן וגם המוזיקה שלו זה חפץ¹⁰², המילה חפץ היא באמת- אני חפצה בו, אצלי חפץ זה לא רק דבר דומם. למשל, אור וצל - זה משהו רוחני שאני לא יכולה לגעת בו או למשש אותו, קראתי לזה על- חפץ. הטכניקה שלי היא להפגיש את הריקוד ואת העולמות הפנימיים של האדם עם עולמות אחרים של חפצים: חוט, קובייה, צעיף, כסא, אור וצל, וידאו.

3. מה את מרגישה בעבודה עם חפץ שאינו משנה את צורתו, כמו כסא ושולחן, לעומת

חפצים המשנים את צורתם כמו חול ומים? האם העבודה שלך שונה עם סוגי החפצים

השונים?

עם כל חפץ זו עבודה שונה לגמרי. כל עבודה ועבודה היא שונה בהחלט. אם אני לוקחת למשל, חפץ כמו שמלה ועושה על זה ריקוד זה מביא אותי לעולמות של השמלה, עולמות של עצמי. כשאתה עובד עם חפץ אתה מביא את העולמות שלך אל החפץ, הוא מעורר את העולמות שלך. אם אני אקח היום חוט כמו שעשיתי בזמנו ביצירה "חוטים של סולו"¹⁰³, ואני אעבוד איתו יכול להיות שאני אעשה ריקוד אחר לגמרי, כי אני מאמינה שאנחנו מביאים לעבודה שלנו את החיים שלנו, כך שאני יכולה עם שולחן לפני שנה ליצור ריקוד אחד ובעוד שנה ליצור ריקוד לגמרי שונה, וזה בעצם מה שקורה.

¹⁰¹ מרס קנינגהם, 1919-2009. כוריאוגרף אמריקאי אשר פיתח שיטת יצירה הידועה בשם "פעולות המקרה"- אותה עיצב בשיתוף פעולה הדוק עם גיון קייגי 1912-1992, מלחין אמריקאי אוונגרדי, שהיה לאורך שנים שותפו המקצועי ובן זוגו לחיים.

¹⁰² יצירה של רנה שיינפלד "רקדי לצל האהבה", שהופיעה לראשונה בשנת 2008 ומתבססת על שיריו של לאונרד כהן.
¹⁰³ יצירה של רנה שיינפלד שהופיעה לראשונה בשנת 1978, במסגרת תיאטרון מחול רנה שיינפלד.

4. מה יותר קשה לך כיוצרת וכרקדנית- לרקוד עם החפץ או בלעדיו?

אני לא יוצרת דברים שקשה לי איתם, אני יוצרת דברים שאני אוהבת אותם, ואם משהו קשה לי ולא נעים לי אני לא אכניס אותו לריקוד. לפעמים ישנם קשיים כמו לזכור דברים, אני לא אוהבת את השלב הזה שצריך לזכור את הריקודים, אני אוהבת יותר אימפרוביזציות. עם חפץ יותר קל לזכור, בלי חפץ הרבה יותר קשה לזכור. בדרך כלל אני עושה דברים שאני אוהבת, שאני מתלהבת איתם, עבודה עם חפץ תמיד מלהיבה אותי – יותר מלהיב אותי לעבוד עם חפץ מאשר בלי חפץ. נניח, עבודה עם רקדנים אחרים אני כן מתלהבת. קודם כל אני אוהבת שהם ממציאים את הריקודים ואז אני משתמשת בחומר שלהם כחפץ- אני אוהבת שכל רקדן מחבר לעצמו את התנועות שלו, ואז אני לוקחת את זה, מחברת את זה עם קטע אחר או עם רקדן אחר, או עם מוזיקה אחרת וככה אני יוצרת את הריקוד. למשל, כעבדנו עם העמודים ביצירה "מה לך מלאך"¹⁰⁴, הרקדנים לא הפסיקו להתלהב מלטפס עליהם, ללכת, ליצור עולמות לגמרי חדשים. החפץ נותן רעיונות וזה פשוט יוצא באימפרוביזציה.

5. מי רוקד יותר בעבודותיך החפץ או הרקדן, ועל מי מושם הדגש מבחינה כוריאוגרפית?

החפץ והרקדן הם שותפים, הם פרטנרים. החפץ שאני רוקדת איתו הוא תמיד פרטנר, הוא שווה ערך, הוא כמו רקדן אחר- שאני עובדת איתו, הוא מעורר בי את התנועה ואני מעוררת בו את התנועה- כי בחפץ אין שום תנועה עד שאני לא מזיזה אותו, אפילו אם זה בד, שהוא מאוד גמיש ומאוד נותן את עצמו, אני צריכה להפעיל אותו – אין שום תנועה לחפץ עד שהרקדן לא בא ומניע אותו. אני שמה דגש על הרקדנים שלי כיוון שאני רקדנית בעצמי, אני מאוד אוהבת רקדנים- אני אוהבת תנועה.

6. במה לדעתך, שונה גוף האדם מהחפץ- והאם את מדמה את עצמך בתנועותיך לחפצים-

איתם את רוקדת?

בעבודה שלי החפץ הדומם בא להבליט את האדם, הוא בא להבליט את העובדה שהאדם הוא בשר ודם, הוא לא משהו דומם- הוא חי, הוא אנושי- זה לא קובייה או שולחן או משהו ללא נפש וללא בשר ודם. החפץ מדגיש בשבילי שאני בשר ודם ולא משהו סטטי שלא זז, או שעשוי מעץ, או מבד. העבודה עם החפץ מאוד מדגישה ומבליטה את העובדה של היותך אדם. אני בהחלט מנסה לעיתים לחקות את החפץ- זה פרטנריות, ממש דו שיח, אני מפעילה אותו ואני מאוד מתרגשת. החפץ הרבה פעמים לימד אותי איך לזוז, מה זה שיווי משקל מושלם, קו נקי. לדוגמא, המקל- אני לא מקל, הגוף שלי עשוי מקימורים ומזוויות עגולות- אבל אם רציתי להיות מקל, אז למדתי מהמקל את הקו שלו, את השיווי משקל שלו או את ההתרוממות שלו, אבל ברור שחלק מכל זה- זה גם הדמיון שלי שמתעורר. למשל, אם אני רואה תנועה של בד אז אני מנסה לחקות את התנועה של הבד או את תנועת המים או את זרימת החול- זה מעורר את הרגש ואת היצר התנועתי שבי. עוד דבר, אני לא יכולה להגיע גבוה עד התקרה והחפץ כן מגיע, החפץ הוא מן תוספת לגוף שלי, אבל הוא אף פעם לא תחליף, להפך הוא מבליט אותי- אני באה לעבוד איתו גם כדי לעורר את העולמות הפנימיים והתנועתיים שלי, אבל גם באותו זמן כדי ללמוד ממנו דברים, דברים מן הטבע, מדעיים

¹⁰⁴ יצירה של רנה שיינפלד, הופיעה לראשונה בשנת 2009- בה נעשה שימוש רב בעמודים גדולים הפזורים על הבמה.

יותר, על קו, על צורה, על חלל, להגיע רחוק, להגיע גבוה. החפץ נותן לי תנועות שלא הייתי מגיעה בלעדיו וכך עוזר לי באימפרוביזציה.

7. האם החפץ משפיע על תנועותיך - האם התנועות שלך נבנות ביחס לחפץ?

בוודאי, אם אני עובדת עם חפץ אז התנועות הן ביחס לחפץ אבל גם ביחס לעצמי, אני כל הזמן מודעת לקונטרסט או למפגש ביני לבין החפץ. אני מטפחת מצד אחד את עצמי, מצד שני את החפץ ומצד שלישי את היחס ביני לבין החפץ. אני משפיעה על החפץ- אחרת אין תנועה, החפץ לא קיים בלי הריקוד שלי, החפץ הוא דומם, הוא לא זז, הוא יכול להיות רק קישוט. אחד הדברים הנורא מעניינים בעבודה עם חפץ- זה לגלות איך אפשר לעורר דבר שהוא דומם לתנועה, להפחית בו רוח חיים. ילדים אוהבים לעבוד עם דוממים יותר מאשר עם רקדנים אחרים, כך הם גם לומדים על החלל- איך ילד יכול לדעת שיש חלל סביבו, הוא חי לגמרי בתוך הגוף של עצמו ואין לו שום מודעות שיש חלל, שיש מקום ריק. הריקוד זו תנועה בתוך עולם, בתוך חלל ריק- שבו אנחנו ממלאים ורוקדים את הקיום שלנו. כשאני עובדת עם ילדים אני רואה כמה הם לומדים מהחפץ את קיומו של החלל סביבם, ואיך הם יכולים לשלוט בזה- זה לא קל, זה מאוד מחייב אותם, מאוד מלמד אותם.

כשמדברים על מה שאני למדתי מחפץ- למשל מהתנועות של השקיות ניילון או של הבד המיוחד. התנועות מאוד מרגשת ומלמדת, יש בה המון רגש, לתנועה יש רגש. עם שקית ניילון מנופחת ניתן ללמוד על שלמות של שיווי משקל, הסכנות כבר קיימות לשקית עם הרוח. עבודה זו מפתחת מאוד את הדמיון ואת ההבנה של שיווי משקל, שיווי משקל זה דבר נפלא, איזון, זוהי עבודה גם על דמיון וגם על טכניקה. החפצים מאוד לימדו אותי על הטכניקה שלי כרקדנית, זאת אומרת שכשאתה עומד ברלווה¹⁰⁵ זה לא השרירים בלבד שעושים את זה, אלא זה הקיום שלך שנאסף למשהו מאוד דק וארוך ומחובר לאלוהים, מחובר לשמיים, מחובר לעולם. השקית מחזיקה את עצמה על ידי התרוממות כזאת, היא דקה, עדינה וארוכה, אם באה רוח אני עוזרת לשקית לשמור על שיווי משקל. כמובן שהשקית גם נופלת, וכך אפשר ללמוד גם על נפילה- זה כיוף ליפול. אני עובדת על הטכניקה הזו גם בשעורי הבלט הקלאסי, וכך הרקדן לומד להתרכז בדברים נוספים וחשובים מאוד, לא רק בשרירים.

¹⁰⁵ מונח מתוך שפת הבלט הקלאסי- המכוון לעלייה על הכריות של כפות הרגליים.