

צורות | מחול

מחול מודרני שלוש התחלות

ליאורה מלכא־יילין

סל תרבות ארצי | הוצאה לאור

תוכן העניינים

5	הקדמה מן הבלט אל המחול
10	פרק ראשון תנועה וקומפוזיציה בימתית ביצירות של לואי פולר
20	פרק שני הגוף המחולל ביצירה של איזדורה דאנקן
40	פרק שלישי מודרניזם וציונות במחול הארץ־ישראלי: ברוך אגדתי

Liora Malka Yellin
**Three Founders of
Modern Dance**

© Sal Tarbut Artzi — Publishing 2006

סל תרבות ארצי – הוצאה לאור
עורכת ראשית: לאה דובב

סדרת פרסומי הכנה:
צורות | מחול

עיצוב: נועם פרידמן
נדפס בדפוס חדקל בע"מ, תל־אביב



© כל הזכויות שמורות
תל־אביב 2007

רח' הנצי"ב 16 ת"א, 67018
ת.ד. 57581, תל־אביב 61573
טל' 03*5653222 | פקס 03*5629381

הקדמה מן הבלט אל המחול

השם "מחול מודרני" מתייחס בדרך-כלל ליצירה בת תקופה מסוימת: בהכללה, נוהגים לומר ש"מודרנית" היא השפה האמנותית של יוצרים בני המאה העשרים, בפרט במחציתה הראשונה. אבל בשם "מחול מודרני" כלולה משמעות בעלת השלכות רבות, והוא אינו מצביע אך ורק על שיוך תקופתי. בהיבט הרחב, זהו שם כולל למרחב סגנוני עשיר, שאמנם יש בו ריבוי וגיוון של סגנונות – ועם זאת יש לו מאפייני-יסוד משותפים. בהיבט הרעיוני מאפייני היסוד הללו של "מחול מודרני" קשורים בזהות מסוימת של המודרניות, בתפיסות של הגוף, באידאולוגיה של הבעה. מאפיינים אלה עולים באופן ברור ומובהק בראשית היווצרותו של המחול המודרני, במעבר בין המאות התשע-עשרה והעשרים. זהו הרגע ההיסטורי-תרבותי שבו נוצר המחול המודרני, בשונה ובניגוד למה

>> הרקדנית לואי פולר, ציור מאת קולומן מוזר (משנת 1910 בקירוב)



לעברית – "מחול מודרני"). השם השונה אינו עניין מקרי, והוא נושא משמעויות חשובות.

מקורה של המילה "בלט" במילה האיטלקית ballo (ריקוד פורמלי). במהלך המאה החמש-עשרה התחילו מומחים לריקוד להשתמש בה כשם כולל לקטעי ה-balletti (או ה-balli) שלהם, במובחן מהמילה danza שהייתה נהוגה עד אז והתייחסה לריקוד באופן כללי. שינוי השם מציין לפיכך צורך ורצון להבחין בין "ריקוד" בכלל, והריקוד הנהוג בתקופה זו בפרט, לבין הבלט כיצירה אמנותית בעלת צורה וטכניקה מסוימת. אכן, הבלט הוא הצורה הראשונה של ריקוד אמנותי שנוצרה בתרבות המערבית המודרנית מאז הרנסנס. אם כך, כאשר לימים העניקו את השם "ריקוד מודרני" ליצירות החדשות – החזירו במידה מסוימת את הגלגל אחורה, אל ה"ריקוד" שנתפס כמובחן מן ה"בלט". החזרה אחורה אכן הייתה מכוונת, והיו לה שני מניעים מרכזיים:

- האחד, ההתנגדות לבלט – הן כצורת הבעה אמנותית; הן כתוצר של מסורת תרבותית מסוימת; והן כהתגלמות של נורמות וערכים הנובעים מתפיסת עולם ספציפית.

- והשני, הרצון להגיע לתשתית ראשונית ושורשית ככל האפשר של הריקוד, המשקפת את תהליכי הבריאה והיצירה שלו. תהליכים אלה נתפסים כבעלי ערך בפני עצמם. מגמה זו מתגלה יפה בשם העברי ("מחול מודרני"), היות שהמילה "מחול" נגזרת משורש הכולל שתי הוראות: לחולל, פירושו לרקוד –

שקדם לו – הבלט הקלסי. השונות נובעת מגישה חברתית-תרבותית חדשה, ומתפיסה חדשנית של המדיום עצמו לגבי יסודות המחול. כיוון שכך, המחול המודרני אינו רק "סגנון", או צורת הבעה אמנותית – אלא גם מסד רעיוני המשקף אידאולוגיה תרבותית.

חיבור זה מבקש לשרטט את מתאר החשיבה והיצירה של שלושה יוצרים, מחלוצי המחול המודרני, שבאמצעות עבודתם ניתן לעמוד על כמה מקווי היסוד של המחול המודרני כפי שנוצרו בראשיתו, בעולם ובארץ: וזאת, על רקע ההקשרים התרבותיים השונים שבתוכם התגבשו קווי יסוד אלה.

* * *

ניצני המחול המודרני הופיעו כרעם ביום בהיר למול עיני הקהל המשתאה, שלא העלה בדעתו שיצירות ריקוד יכולות להיות עדכניות בנושאי ההבעה ובצורות המבע שלהן. כה שונות ורחוקות היו יצירות אלה מההבעה המקובלת בבלט, שהיה עד אז הצורה הבלעדית של ריקוד אמנותי – וכה מנוגדות לתפיסת העולם שהבלט משקף – עד שעלתה השאלה אם מדובר בכלל ביצירות ריקוד. אכן, ניצני המחול המודרני היו מהפכניים עד כדי כך, שהם הוליכו לבחינה מחדש של תפיסת הריקוד כאמנות. דרך בחינה זו החלה גם להיווצר הבחנה עקרונית בין הבלט לבין "הריקוד המודרני" (Modern Dance), ובתרגום

וגם לברוא, ליצור, להביא לכלל קיום. לכן, הענקת השם המובחן מן ה"בלט" מבליטה שה"מחול" מתייחס לריקוד כמעשה בריאה ויצירה, ומפנה תשומת לב מיוחדת לגוף המחולל כישות יוצרת ובוראת. מדובר בתפיסה שונה של הגוף המחולל, וזהו סימן היכר מרכזי של המחול המודרני. נאמר על איזדורה דאנקן (Duncan, 1877-1927), חלוצת הריקוד החדש, כפי שכינו את יצירתה בראשית המאה העשרים, שהיא "המציאה מחדש את הגוף".

אבל כיצד ניתן "להמציא מחדש" את הגוף, שהוא נתון אנטומי לא פחות מאשר יסוד ההבעה של ריקוד בכל סוגה (ז'אנר) וסגנון? מהו בכלל "גוף מודרני", ומהם המאפיינים היסודיים של "הגוף המודרני" המחולל ביצירותיהם של חלוצי המחול המודרני בעולם ובארץ? ואיך מודרניזציה של הגוף המחולל גם חוזרת אחורה אל יסודות שורשיים של ריקוד?

תשובות אפשריות לשאלות אלה תעלינה תוך כדי ההתייחסות למספר יוצרים שהיו בין חלוצי המחול המודרני בעולם ובארץ.

* * *

נהוג לראות את ראשית המחול המודרני בהופעות של שתי רקדניות-כוריאוגרפיות אמריקאיות, שזכו להצלחה בעיקר באירופה: איזדורה דאנקן שנזכרה לעיל, ולואי פולר

פרק ראשון תנועה וקומפוזיציה בימתית ביצירות של לואי פולר

פולר היתה 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 ודוגמה לאישה המודרנית, כאמנית מהפכנית וכממציאה בעלת מעוף: ואכן, פולר נודעה גם בזכות חידושים טכניים וטכנולוגיים שהמציאה ורשמה כפטנטים על שמה.

המאפיין הבולט של יצירתה 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 (כאלה היו הסרפנטין, הפרפר או

<< לואי פולר (כרזה להופעתה בפולי ברז'ר, 1893). צילום: ז'ול שרה



הבמה עמד כן תאורה עשוי גם הוא מזכוכית, וברגע שהאיר את הרקדנית נוצר אפקט מסתורי, כאילו היא תלויה באוויר. הריקוד התחיל כאשר להבות אור כחלחלות האירו את תחתית תלבושתה. בהדרגה השתנה האור בצבעיו ובתנועתו, עד שכיסה בלהבות אור אדומות-כתומות את כל גופה, ונוצר האפקט של דמות עולה באש.

ריקוד האש חולל אווירה של חלום או הזיה. עדויות של צופים בני תקופתה של פולר מתארות את האפקט שלו כפיוטי, רומזני (סוגסטיווי), דמוני. נראה שהדימוי הרומזני הוא שהפעים ביותר את צופיה. אחד הביטויים לכך נמצא בדברי המשורר הצרפתי סטפן מלרמה (Mallarmé, 1842-1898), שראה בריקודיה דוגמה לעקרונות הפיוט כפי שהבינם בכתביו העיוניים ובשירתו גם יחד, ואמר כי יצירותיה ממחישות בצורה גופנית מה שהשירה יכולה רק להתכוון ולרמוז עליו. לא פלא שמלרמה, שהיה גם מבקר ופרשן בלט נודע בשעתו, חדל לכתוב על נושאים אלה אחרי שראה לראשונה הופעה שלה, והעדיף להתייחס בעיקר ליצירתה.

השילוב בין זרימת הברדים והאפקטים של אור וצבע שפולר יצרה העלה מופע רב עוצמה, ולצורות הקונקרטיות שפיסלה בתנועתה היה כוח הבעתי מרובה. אבל עיקר העיקרים של יצירתה היה טמון בדימוי הטרנספורמטיבי, המתגלגל מן הקונקרטי אל המופשט, מן הסגור אל הפתוח, ומן המוחשי אל הרומזני. התצלומים המעטים ששרדו, ועוד יותר מזה – הציורים והפסלים שנעשו על פי עבודתה, ומראים איך

הסיגלית, כולם ריקודים משנת 1892). גופה היה עטוף כולו בתלבושת מהפכנית (פטנט רשום על שמה) שכללה מטרים רבים של בדי משי, עליהם ציירה צורות מופשטות בצבעים זרחניים. את הברדים, הניעה ברגליה, שניצבו לא פעם על הגבהות מיוחדות, ובידיה שהוארכו בעזרת מוטות במבוק והפכו את זרועותיה למעין כנפיים עצומות ממדים. היא נעה לצלילי מוזיקה שלא נתפסה אז כשייכת ל"בלט" והולמת אותו – לעתים קרובות היו אלה עיבודים למוזיקה מתוך אופרות של המלחין ריכרד וואגנר (Wagner, 1813-1893). בתנועותיה פיסלה פולר את הברדים לצורות קונקרטיות, כמו פרפר או פרח. טרנספורמציה זו של הברדים, המסתחררים בשלל אורות צבעוניים ויוצרים דימויים שונים בזה אחר זה, היתה ציר מרכזי בריקודיה.

הופעתה התחילה בדרך כלל בחושך, ואז הוארה תלבושתה מזוויות שונות. התאורה היתה בחלקה צבעונית וישירה, ובחלקה הוקרנה דרך פריזמה של לוחות זכוכית, שעליהם ציירה פולר עצמה צורות מופשטות. חלק מהפנסים היו קבועים במקום, ואחרים הוצבו על מתקנים נעים (הצוות הטכני של פולר כלל כעשרים חשמלאים ומפעילי תאורה). ביצירות מסוימות היתה הבמה כולה מוקפת מראות, מה שיצר את "היכל המראות" כפי שפולר קראה לכך: הן פיצלו והכפילו את דמותה, וגרמו לגופה הממשי להיעלם אל תוך מבוכ של השתקפויות ותנועה מסתחררת.

בריקוד האש (1892), לדוגמה, השתמשה פולר ברצפת במה כפולה. ברצפה התחתונה הוצבה תאורה צבעונית, שעברה אל הבמה דרך פתחים מכוסים זכוכית. במרכז

כדימוי מוחשי – אלא הגוף, ההופך מחומר לאנרגיה, ומחולל תנועה טהורה כמעט לחלוטין.

השאיפה להגיע להבעה של תנועה טהורה היא המייחדת את יצירתה של פולר ומציבה אותה בניגוד מוחלט לערכי הבלט הקלסי. שכן, למרות שהבלט פיתח לקסיקון תנועתי עשיר ומוקפד, בכוונו המובהקים במאה התשע-עשרה הוא לא תפס את התנועה כערך בפני עצמו, אלא ככלי להבעה של העלילה והמוזיקה. לכן, כאשר פולר מציגה את הגוף הנתון בטרנספורמציה כייצוג של רעיון השינוי עצמו, רעיון התנועה עצמה – היא מנסחת באמצעות הריקוד מניפסט תרבותי ואמנותי, החותר תחת יסודות הריקוד כפי שנתפס עד אז.

מיצירתה של פולר נעדרו היסודות המקובלים ביותר במסורת הבלט. לא היו בעבודותיה עלילה או סיפור (נרטיב) במובנם המיידי והפשוט; על הבימה לא הועלתה תפאורה שהיתה אמורה לייצג מקום מסוים; לא הופגנה מיומנות גופנית מעין זו שייחדה את רקדני הבלט; שלא לדבר על ערכים ואיכויות אידאליים, שנחשבו מודגמים להפליא בגוף הקלסי – השליטה, היעילות, היופי, ובסופו של דבר, הטוב.¹

אכן, כותבים בני התקופה העלו את השאלה העקרונית אם אפשר לראות ביצירתה של פולר ריקוד לכל דבר. ביקורות אלה חוזרות ומתייחסות לכך, שעבודתה אינה יכולה להישפט באמצעות אמת-המידה המקובלת לשיפוט של ריקוד. זאת משום שביצירתה נעדרים סממנים מובהקים

הבינו אותה אמנים במדיום הפלסטי – מראים איך דמותה המחוללת עוברת תמורה קיצונית: בתחילה היא נראית כאישה רגילה למדי – ובהמשך היא נעשית רקדנית בעלת הופעה מרשימה במיוחד; במחולותיה היא מופיעה כרקדנית שלא ניחנה בוירטואוזיות גופנית, והיא מתגלגלת כדימוי בימתי עשיר ומורכב, ווירטואוזי מאוד בדרכו; ומן הזהות של דמות בימתית-קונקרטי, היא נעשית סמל תרבות, ייצוג אידאלי של הבעה רוחנית. גופה הנע על הבמה, עבר טרנספורמציה במישורים שונים. טרנספורמציה זו מחוללת חריגה אל ספירה שמחוץ לקיום הגשמי של הגוף. כלומר, הדימויים החזותיים-תנועתיים שפולר חוללה יצרו מרחב מיוחד של צמתי-מפגש בין חומר ואנרגיה, קונקרטי ומופשט, גשמי ורוחני. במרחב הזה מתמוססים הגבולות. כל מהלך כולל בתוכו את היפוכו. כך הגוף המביע מפגין נוכחות מועצמת וכו-בזמן הוא גם הופך לישות נעדרת ומייצג קיום לא גופני. למעשה, התיעוד המצולם מלמד שהאפקט העמוק של יצירתה של פולר עמד על תהליכי הטרנספורמציה של הגוף עד היעלמותו, ובאלה עיקר העוצמה של יצירתה. כבר בתחילת הריקוד הגוף מוסתר בנפחים רבים של בד, עד שקשה לזהות את קווי המתאר והמאפיינים האישיים שלו (כמו מין, גיל וזהות); במהלך הריקוד הגוף נעלם, והופך לצורה מופשטת לחלוטין. במלים אחרות, הגוף המוחשי-פיזי שמחולל על הבימה מסומן מלכתחילה כגוף לא-אישי אלא "אוניוורסלי", כ"כל-גוף". מכאן ואילך, ככל שהריקוד מתפתח, גוף הרקדנית הולך ונעשה ישות מופשטת יותר ויותר. לפיכך המוקד של תהליכי הטרנספורמציה אינו הבד, המפוסל

טכנולוגיים שיאפשרו את מופע הגוף כתנועה טהורה, הגיבה לעולם המודרני, החוזר ומשתנה לעיני בני-התקופה בתנועה מואצת; בה-בשעה היא גם היתה שותפה פעילה לביסוס מגמותיו המובילות וערכיו העיקריים.

משבר השפה:

“אני אאמין רק באל המסוגל לרקוד”

המעבר מן הבלט הקלסי אל המחול המודרני כרוך גם בתפיסה שונה של יחסי התנועה והשפה: הפניה אל התנועה כיסוד הבעתי עיקרי, מגיבה בין היתר למשבר השפה במודרניות – כלומר, להעמדה בסימן שאלה של היחסים בין שפה לתודעה, בין לשון לעולם ובין הבעה לייצוג. החשדנות כלפי המילים ותוצריהן, מוליכה להעדפה ברורה של ההבעה הפיזית.

ספירות שונות בתרבות נתנו ביטוי למשבר זה. אחד מגילוייו הפילוסופיים החשובים היה רעיון היסוד ששפה אינה מתארת מציאות, אלא יוצרת אותה. אחת ההשפעות של הרעיון הזה היתה הפניית העורף לשפה המילולית-מושגית, והצבה של הגוף ושפת-הגוף במרכז ההוויה האנושית, שנעשתה רווחת ביותר בתקופה זו ברחבי אירופה ואמריקה. בהקשר זה בולטת הגותו של הפילוסוף הגרמני פרידריך ניטשה (Nietzsche, 1844-1900), שכתב: “אני אאמין רק באל היכול לרקוד”²; בפילוסופיה שלו בכללה תופסת מקום מרכזי ההגות בדבר אוזלת כוח החיים של המלים; הפואמה שלו “המילה” (1882)

של ריקוד, כמו צעדים, מחוות ותנוחות-גוף מושלמות. מתבקש אפוא, בהקשר של חדשנותה של פולר, לחשוב מחדש על יסודות הריקוד כהבעה אמנותית וכפרקטיקה תרבותית. ריקוד, לפי יצירתה וכתביה של פולר, הוא תנועה פיזית המגיבה לדימוי או רעיון תודעתי – ולא לעלילה: הגוף מחולל דימויים ולא מפגין ווירטואוזיות; ההופעה הבימתית מתרכזת בתהליכי הדמיה חזותיים-תנועתיים ולא בהצגת עלילה.

יוצרים שונים עתידים להחזיק בתפיסה זו, שהיא המסד הרעיוני, התרבותי והאמנותי שממנו התפתח המחול המודרני. בתפנית שבה המוקד הוא התנועה עצמה, הריקוד לא היה עוד “בלט” אלא “מחול”; ובה-בעת הוא עבר מן ה-“קלסי” אל ה-“מודרני”, והיה לחלק מן המגמות העקרוניות של המודרניזם.

כדאי להזכיר שהיבטים רבים של תנועה ושינוי ריתקו והפעימו את בני התקופה. הדבר בולט במגמות שונות של האונגרד באמנות הפלסטית בעשורים הראשונים של המאה העשרים; וכמובן – במדיום האמנותי החדש שהציג “תמונות נעות” – הלא הוא הראינוע, ואחריו הקולנוע. במקביל התחוללו מהפכות גדולות בהבנה של מושג התנועה במדע הפיזיקה, לצד חידושים טכנולוגיים של אמצעי תחבורה – רכבות, מכוניות, מטוסים. אלה השפיעו עמוקות על עיצוב החיים המודרניים כתנועה מהירה לא רק בין מקומות, אלא גם בין רעיונות. התנועה היא צומת שבו מתקשרים מדע וטכנולוגיה, הגות ואמנות. לואי פולר, שהקדישה מאמצים רבים להמצאה של אפקטים ופנטזים

מציבה אפוא את הגוף בעמדה רב-משמעית: הן ככוח יוצר ונוכחות מועצמת, הן כישות מאוימת ונעלמת. משמעו של הדבר הוא שפולר אמנם מאמצת את האמונה בקידמה ומאמינה שהאמנות יכולה לנתב אל האמת – אבל היא גם ביקורתית כלפי אמונה זו. יצירתה חדורה תודעה עצמית המצביעה על מעמקי משבר השפה – לא רק זו המילולית, אלא גם החזותית-תנועתית. אם השפה יוצרת עולם, אך המילים (או התחביר התנועתי בריקוד) איבדו את כוח בריאתן – אזי היצירה נתונה במבוי סתום. במונחים של ריקוד, היא מצביעה על הבעייתיות הטמונה בהעמדת הגוף המחולל כחלופה לשפה המילולית, שכן הגוף, כמו השפה, נופל באותה מלכודת של ייצוג. קריסת השפה המילולית מובילה לקריסת כל שפה שהיא. בכך פולר לוקחת חלק לא רק במשבר השפה – אלא גם במגמה המרכזית של החשד בכל ייצוג, אשר החלה במודרניזם והגיעה לשיאה בפוסט-מודרניות של זמננו.

מתייחסת לשימוש הנלוו במילים, השוחק את חיותן ומייבש את כוח הבריאה שלהן. שוב ושוב מתייחסים דוברים שונים – פילוסופים, משוררים, סופרים, תאורטיקנים חברתיים – ליכולת המיסוך המתעתע של מילים שחוקות, וחותרים לחזור אל העוצמות של מילה בוראת ויוצרת.

כתגובה לשחיקת הכוח הבורא של המלה, אמנות מודרנית נוטה להבליט את המדיום כאמצעי הבעה סגולי, לא-לשוני. כך נענים גם לוואי פולר וחלוצי המחול המודרני בכלל למשבר השפה, וחוזרים ובודקים את היסודות המייחדים את המבע של הריקוד. ביצרתם ניתנת עדיפות לדימוי החזותי ולתנועה הפיזית על פני סיפור או עלילה – תוצרים של חשיבה מילולית. נקודת המוצא של גישה זו היא שהגוף המחולל יוצר התנסות היכולה להוביל להבנה של אמיתות שהמילים השחוקות ממסכות. "הבה ננסה לשכוח תהליכים חינוכיים בכל הנוגע לריקוד", כתבה פולר, "הבה נשתחרר מן המובן המקובל של המלה, ונתאמץ לשכוח את משמעויותיה המוסכמות היום."³

* * *

1 להרחבה, ראו: בת חנא, בלט קלטי, סדרת צורות: מחול, סל תרבות ארצי – הוצאה לאור 2005.

F. Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra*, trans. Thomas Common, in *The Philosophy of Nietzsche*. (The Modern Library) New York: Random House, 1927, p. 40

L. Fuller, "Light and the Dance", in *The Vision of Modern Dance in 3 the Words of its Creators*, eds. J. M. Brown, N. Mindlin and C. H. Woodford. London: Dance Books, 1998, pp.11-19.

ובכל זאת, יש בעבודתה של פולר סתירה פנימית משמעותית ביותר להבנת מקומה בתוך האידאולוגיה של המודרניות בכלל, והמחול המודרני בפרט. מצד אחד, היא אכן רואה במבע הפיזי חלופה לשפה מילולית דלה ושחוקה. אבל מצד אחר – ביצירתה, הגוף עצמו נעלם במבוכי הטכנולוגיה וסחרורי התנועה הווירטואלית. פולר

פרק שני הגוף המחולל ביצירה של איזדורה דאנקן

איזדורה דאנקן היתה דמות ידועה ושנויה במחלוקת, שנעשתה מיתוס עוד בחייה. לכך תרם לא רק האופי הנועז והמהפכני של יצירתה, אלא גם אורח חייה המרדני. כמו פולר, גם דאנקן יצרה סביבה תהודה נרחבת שחצתה גבולות גיאוגרפיים, רעיוניים ואמנותיים, וזכתה להכרה והערצה של אנשי־רוח ויוצרים מובילים מזרמים אמנותיים שונים – מודרנים ואוונגרדיים גם יחד. אך להבדיל מפולר, שהציגה את היעלמותו של הגוף בתוך הדימוי החזותי והסחרור התנועתי – יצירתה של דאנקן ממוקדת רובה ככולה בהגשמה של הגוף כציר מרכזי של תוכנה והבנייה של ההבעה הריקודית.

<< איזדורה דאנקן רוקדת בתאטרון דיוניסוס באתונה, 1903.
צילום: ריימונד דאנקן



בחירה צורנית, אלא זהו יסוד תפיסתה את הגוף הטבעי, ומוקד הביקורת החריפה שלה כלפי הבלט הקלסי. בבלט, כדבריה, הגוף מלאכותי, מכני ומעוות – לעומת מה שכנתה בשם "הריקוד של העתיד", שבו הגוף טבעי, חי ואורגני. דאנקן התנגדה לבלט גם ברמה העקרונית, משום שהוא מחייב לימוד ושינון של תחביר-תנועות מוכתב, ואילו היא האמינה בהבעה אישית, המבוססת על ניסוי וגילוי של הגוף העצמי.

ריקוד כהבעה אישית היה לאמת-מידה ביצירות של דאנקן ובמחול המודרני בראשיתו. כאן מתגלה שינוי מהפכני המחייב כל יוצרת ויוצר להתחיל במסע חקר וחיפוש של "העצמי המחולל" בגוף האישי ובתנועתו הפרטית. משמע, במחול המודרני, היצירה אינה מציגה רק את האופנים שבהם יוצרות ויוצרים מספרים סיפור ומציגים דמויות – אלא היא מפנה את תשומת הלב לצורה שהם רוקדים ומחוללים את גופם כמבע סגולי של עצמיותם.

* * *

באוטוביוגרפיה שכתבה דאנקן (1917), היא מתארת תהליך של חקירה מרוכזת ושיטתית של "מרכז ההבעה הטבעי" בגופה:

"ביליתי ימים ולילות ארוכים בסטודיו, בחפשי אחר הריקוד שיוכל להיות ההבעה האלוהית של רוח האדם באמצעות תנועות הגוף. שעות עמדתני בשקט ללא תזוזה, שתי ידי משולבות לפני חזי, מכסות

דאנקן הסירה מעליה את המחוך שהיה חלק בלתי נפרד מן הלבוש, הנימוס ותודעת הגוף "המהוגן" של נשים בתקופתה; היא לבשה טוניקות מבד שקוף-למחצה בסגנון יווני עתיק, ורקדה יחפה, בעיקר ריקודי סולו, על במה חשופה כמעט לגמרי. סגנון התנועה שלה נראה חופשי, והציג, לדבריה, מבע של "גוף טבעי", הנע בהשראה של גורמי טבע כמו גלי הים והרוח.

הגוף הרוקד של דאנקן נבנה קודם כל בניגוד לעקרונות התנועה של הבלט הקלסי, ובעיקר שני עקרונות היסוד שלו: פְּנִיָּה החוצה (turn out) – כלומר, סיבוב של מפרקי הירכיים, המסובב את פנים הרגליים וכפות הרגליים החוצה בתשעים מעלות – וזקיפות מודגשת השואפת למעלה, כנגד משקל הגוף, ומדגישה את הציר האנכי. דאנקן ביטלה את הפנייה החוצה, ריככה את הזוויות הישרות ואת ה"נעילות" של המפרקים, והחזירה לגוף את תחושות הכובד שלו, הן מבחינת הרגשתם של הרוקדים עצמם, והן מבחינת האופן שבו הצופים במופע קולטים זאת. היא הכניסה למאגר התנועות שלה ירידה למצבי ישיבה ושכיבה על הרצפה. "התנועות של הבלט הן עקרות", כך כתבה, "מפני שאינן טבעיות: מטרתן ליצור אשליה כוזבת, שחוק הכבידה אינו תקף לגבי גוף הרקדנים."¹

בשונה מן התחביר התנועתי של הבלט הקלסי, אצל דאנקן האדמה מקבלת נוכחות, ונבנית דינמיקה דרמטית בין כוח הכבידה לבין כוח ההתרוממות של הגוף. הצבת הגוף בין האדמה לבין השמיים, והפגנת יכולת תנועתו למרות משקלו, היא המעניקה לו את האיכויות הטבעיות עליהן מדברת דאנקן. "הגוף בעל המשקל" אינו רק

על הבימה באופן ספונטני, ללא המעצורים שהרצון יכול להציב. מכאן נובעת התפיסה המקובלת הרואה ביצירותיה של דאנקן "ריקוד חופשי"; אבל אין זה ריקוד מאולתר כלל. להפך, למרות שההופעה הבימתית נראית ספונטנית, היא מתוכננת ומבוססת על תהליך ארוך של חקירה וניסויי, והיא תולדה של חזרות שבהן נבנתה הקומפוזיציה ונוצרה הכוריאוגרפיה. אותו "מנוע" בא כביכול במקום "הרצון" מבחינת המופע השלם המוצג לעיני הקהל; אבל הרצון הוא שנמצא בבסיסו של תהליך היצירה, והוא המניע את החיפוש אחרי ההבעה הסגולית של הגוף הפרטי ותנועתו. הגוף המחולל של דאנקן מביע ברכוזמן גם ספונטניות של "רצון" חופשי, וגם בקרה מדויקת מבחינת הבחירה האמנותית באופן ההבעה של הרצון הזה.

מהו אותו "רצון" וכיצד הוא מביע עצמו בריקוד? זהו כמובן מושג מורכב ועמום ביותר; אבל גם אם לא אנסה להגדיר אותו, ברור שבעיני דאנקן הוא נתפס כביטוי מובהק של היחיד והיחידאיות.

העיקרון של רצון היחיד הוא מסימני ההיכר של המודרניזם, שיצא נגד נוסחות הבעה מסורתיות ומוכתבות (בכתיבה, ציור, פיסול, מוזיקה ואמנויות הבמה) – בשם הערך של הבעת האישיות הייחודית של היוצרות והיוצרים. נראה כי דאנקן הבינה את מושג "הרצון" בהשראת כתיבתו של הפילוסוף ניטשה, שהיא חוזרת ומזכירה אותו כדמות מפתח שהשפיעה על חשיבתה ויצירתה. ניטשה ייחס חשיבות מיוחדת לגוף ולהבעתו, כנגד מסורת החשיבה

את מקלעת השמש. חיפשתי, ולבסוף מצאתי את המעיין המרכזי ממנו נובעות כל התנועות, את המרכז של כוח המנוע... הבלט לימד בשעתו שמעיין זה נמצא במרכז הגב בבסיס עמוד השרדה. מציר זה, כך אמרו מומחי הבלט, הזרועות והגפיים צריכות לנוע בחופשיות. אבל התוצאה היא בובה נעה. שיטה זו מפיקה תנועה מכנית שאינה ראויה לנפש.²

מרכז ההבעה של הגוף המחולל ממוקם לפי דאנקן ב"מקלעת השמש" (הנמצאת מעל הטבור), להבדיל מהבלט, שלפי תפיסתה מיקם אותו בגב. מכאן נובע לדעתה ההבדל העקרוני בין הבלט "המכני" לבין "הריקוד הוויטאלי" החדש. ובהקשר זה מעניין להיווכח שדאנקן עצמה השתמשה בדימוי הלקוח מהעולם הממוכן – המנוע; ולא פעם דיברה על המנוע שבנפש כיסוד הבעה. כך, לדוגמה, תארה בכוריאוגרפיה שלה את הכנותיה לקראת הופעה:

"לפני שאני עולה לבמה אני חייבת למקם מנוע בנפשי. כאשר הוא מתחיל לפעול, רגליי, זרועותיי וכל גופי נעים ללא תלות ברצון שלי. ואם אין לי זמן ויכולת למקם מנוע בנפשי, איני מסוגלת לרקוד".

המנוע שייך לעולם של קדמה טכנולוגית-מודרנית. כדימוי, הוא ממקם את הריקוד המודרני בהקשרים החדשניים ביותר של התרבות. אצל דאנקן, "המנוע" הוא מרכז הכוח הוויטאלי של הגוף – הן כחומר והן כרוח, המזינים זה את זה. ובכל זאת, המנוע הוא מכונה חסרת נפש ותודעה, החוזרת ומבצעת אותן פעולות באופן אוטומטי. השימוש בדימוי זה מגלה פן חשוב בחשיבתה של דאנקן: כדי לרקוד, היא חייבת "למקם מנוע בנפש", וזה התנאי לכך שתוכל לנוע

תלויים זה בזה, ולמעשה הם בונים ומזינים זה את זה. גם לעצמיות ולרצון היחיד מתייחס ניטשה במונחים גופניים, והם מתהווים ופועלים בתוך אותה רשת מורכבת של יחסי כוחות דינאמיים. אם הרצון מתגלם בגוף, אזי הגוף הוא גם הישות הרוצה וגם הכלי המבצע, "המוציא לפועל" של הרצון. לכן עולה כאן שניות: הגוף-עצמיות הוא בו-בזמן גם המצווה וגם המציית, והוא חווה בבת-אחת גם חירות של מפקד, וגם מוגבלות של נתין. במילים אחרות, כפי שהגוף הוא "עדר ורועה", גם מנהיג וגם מונהג, כך גם "הרצון" המתגלם בו הוא בעל כפילות: אקטיבי ופסיווי, כוח משחרר ובו-בזמן גם כוח מגביל.

השניות הזאת של הרצון כמבע של יחיד שהוא גם ריבון וגם נתין, עתיד להיתרגם למונחים של ריקוד בעבודתה של דאנקן. העיקרון המכונן את "שפת הריקוד" שלה היה דינמיקה בין כוחות מנוגדים אך תלויים זה בזה: היחס בין כובד הגוף הנמשך על ידי כוח הכבידה (המגביל), לבין ההתנגדות (הכוח המשחרר) של הגוף. מכאן גם נובעות משמעויות העומק של דימוי המנוע והשמנו בנפש, כפעולה המייסדת את מהות הריקוד. כאשר דאנקן, כדבריה, ממקמת את "המנוע" בנפש לפני ההופעה – בפועל היא מגיעה למצב תודעה, המאפשר לה לנוע בין המגבלה של נוסחות תנועתיות מתוכננות ובעלות התכונות, לבין החירות של "ריקוד חופשי". בזאת, לתפיסתה של דאנקן, הגוף המחולל מציג את השניות הנעוצה במבע של הרצון האישי. יתרה מכך, הרצון עצמו הופך בריקוד של דאנקן למופע חזותי-תנועתי המבוסס על הדינמיקה שבין כוח

המערכת שמאז שקיעתה של התרבות היוונית הקדומה, לדעתו, הכחישה והדחיקה את חיי הגוף וכוחו היוצר. הכחשה זו, בעיניו, מתחילה בפילוסופים היווניים הגדולים – ומגיעה לשיאה בדתות המונותאיסטיות של המערב, היהדות והנצרות. בניגוד לתפיסות הרואות באני ובעצמיות חיצויה של גוף ונפש, אומר ניטשה: "כל כולי גוף, ושום דבר זולתי זאת, ונפש אינה אלא מילה למשהו השייך לגוף"³. (ולכאן מתקשרת כמובן ההכרזה שצוטטה לעיל: "אני אאמין רק באל היודע לרקוד").

דאנקן ראתה בניטשה את התגלמות "הפילוסוף-הרקדן"; וחזרה וציינה כי ספרו כה אמר זרתוסטרא מלווה אותה תמיד. ואכן, טקסט מאוחר זה של ניטשה עוסק רבות באדם כ"ישות רוקדת" – קודם כל במובן מטפורי (האדם נמדד על פי יכולתו לרקוד את "ריקודו הפרטי": לבנות לעצמו מחשבה אישית, וללכת בעקבות רצונו שלו) – אבל גם במובן זה שהריקוד הוא ההעצמה הגדולה ביותר של חיי הגוף; והמבע של הגוף הרוקד יכול להוביל לתובנות קיומיות. בחיבור זה ניטשה מדבר על "מבזי הגוף" אשר אינם מכירים בכך ש"הגוף הוא בינה גדולה, ריבוי בעל משמעות אחת, מלחמה ושלו, עדר ורועה"⁴. כלומר, לתפיסתו, הגוף הוא ישות חכמה המורכבת מריבוי אספקטים וניגודים: הוא יכול להיות בו-זמנית דבר אחד והיפוכו, גם הרועה המנהיג וגם העדר המונהג. לכן, הגוף הוא בעיניו תרכובת של כוחות הפועלת בתוך רשת של יחסי-כוחות, שחלקם נובעים מתוכו-הוא, ואחרים חיצוניים לו. כוחות אלה, גם כאשר הם מנוגדים זה לזה, הם גם

החשדנות כלפי המילים הניבה, כאמור, את התפיסה כי הגוף ותנועתו הם החלופה לשחיקת השפה המילולית. אבל איך פועל הגוף כשפת הבעה של מצבים קיומיים? איך הוא חושף אמיתות?

בתפיסתה כי התנועה של "הגוף הטבעי" היא שפת הרצון, דאנקן מציעה תשובה לשאלה זו, ובכך היא סוללת דרך ליוצרים רבים במחול המודרני. כאשר היא הופכת את המאבק בין משיכה ודחייה, בין רצון ומעצור, לעקרון יסוד של התחביר התנועתי⁷ – היא מציבה את התנועה כפעולה המקשרת ומחברת בין הגוף לנפש, החוץ לפנים, הגוף לסביבה, האדם לעולם. מכאן נובע כוח ההבעה של התנועה בפני עצמה, החושפת מצבים נפשיים, רגשיים ותודעתיים; ומכאן גם נובעת התפיסה של עוצמתו של הגוף ככוח קיומי היוצר עולם בפעולותיו. כך יכולים הריקוד, והתנועה בכלל, להתפרש במונחים של הרמוניה בין האדם לכוחות טבע קוסמיים, כפי שחוזר ועולה בדברי דאנקן. ביסודה זוהי אידאה עתיקת יומין, ומקורה לפחות בתרבות יוון הקלאסית: דאנקן מציבה אותה בהקשר המודרני כאשר היא ממקדת אותה ברצון האישי ובגוף היוצר.

ראיית התנועה כביטוי המובהק של הרצון האישי – הנע בין הכוח המגביל לכוח המשחרר, בין הקומפוזיציה המתוכננת לריקוד הספונטני – מעניקה לה עוצמה דרמטית. ללא עלילה וללא מוזיקה, התנועה עצמה נעשית דרמה רבת-עוצמה, המציגה עימותים אנושיים בסיסיים בין הגוף לבין סביבתו. זה הקרקע של התפיסה המודרנית, הרואה בתנועה יסוד הבעתי סגולי ומספיק של הריקוד;

הכבידה לבין כוח ההתנגדות של הגוף. במאמרה "הריקוד של העתיד"⁵ מתייחסת דאנקן לאדמה כאל ריכוז כוחות, ואת הרצון היא רואה כאותה תנועה של יחידים בתגובה לריכוז הכוחות שגופם קולט מן האדמה. ברוח זו הגדירה את הריקוד כהימשכותו של רצון היחיד לנוע, משיכה שלפי תפיסתה אינה אלא תרגום אנושי לכוח-הכבידה של היקום. ברורה זיקתה של דאנקן לתביעתו של ניטשה לבני תקופתו לנטוש את השאיפה הנלווה לעוף ולהתרחק מן האדמה – שלדעתו עודדוה מאז ומתמיד אלה הבזים לגוף – ובמקומה, לאמץ את הגישה הראויה לבני-האדם, קרי, נאמנות לאדמה:

"שמרו, אחי, נאמנות לאדמה, בכל עוצמת סגולותיכם. [...] החזירו, כמוני, את הסגולה שפרחה, בחזרה לאדמה, אכן בחזרה אל הגוף והחיים: על מנת שתיתן לאדמה את משמעותה, משמעות אנושית."⁶

הדימויים הפיזיים של ניטשה הופכים אפוא לפעולה קונקרטיית אצל דאנקן, המציגה את המתח בין המשיכה והדחייה כעיקרון יסוד של התחביר התנועתי שלה: מבע הרצון במכלול משמעויותיו הפילוסופיות. מתברר שהחזרה אל הגוף בעל המשקל אינה נובעת אך ורק מהתנגדות לבלט על יסוד טעם אסתטי מסוים. היא משקפת מסד רעיוני עמוק, שממנו נגזרת תפיסה של הבלט הקלסי כאידאולוגיה כוזבת.

* * *

"העיקרון המצויץ והיחיד שבו אני יכולה להצדיק את הלמידה של עצמי, הוא אחרות קבועה, מוחלטת ואוניורסלית, העוברת דרך כל גילויי הטבע. המים, הרוח, הצמחים, יצורים חיים, אפילו חלקיקי החומר עצמו מצייתים לריתמוס הבקרה הזאת, שהקו המאפיין שלה הוא הגל [...] חילופי המשיכה והתנגדות של חוק הכבידה הם הגורמים לתנועת הגל הזאת."⁸

עקרון "הגל" חוזר אפוא בשני הפנים של הטבע בריקוד של דאנקן: בדינמיקה התנועתית של הגוף הטבעי, בין כבידה ורצון; ובהרמוניה שבין תנועת הגוף האנושי לבין תנועת גורמי טבע. התצורות הגליות נראות היטב ברישומים ובציורים המתעדים את דמותה הרוקדת של דאנקן, מעשיידי האמן האמריקאי אברהם וולקוביץ' (Wallkowitz, ראו תמונה ע' 35). בתנוחותיה השונות מתגלה עקרון הגל ביחסי-הגומלין של ניגוד והשלמה בין חלקי הגוף השונים. אי-לכך, למרות שדאנקן לא יצרה טכניקה תנועתית פורמלית – היא התנגדה כמובן לכל תחביר תנועתי מוכתב, שאינו נובע מנסוויי וחיפוש פרטיים – בכל זאת, מתברר שבנתה את יצירותיה על עקרונות שהסיקה מן ההתבוננות בטבע ומן הבחינה העצמית.

* * *

משמעות מיוחדת יש לתנועת הגל בריקוד הסולו, סוגה מודרנית מובהקת, המנוגדת מעיקרה לפואטיקה של הבלט הקלסי. מקום מרכזי במסורת הבלט תפס העיצוב

ומכאן קדימת הקומפוזיציה התנועתית בפני עצמה, ללא תלות בעלילה, וגם לא במוזיקה. גישה זו עתידה לאפיין את כל יוצרי המחול המודרני מראשיתו, ותגיע לשיאה ביצירות של מרס קאניניגהם (Cunningham) משנות החמישים ועד היום, מופת של מחול מופשט המתמקד בתנועה לעצמה.

שני התצלומים המפורסמים של דאנקן, הרוקדת בתאטרון דיוניסוס באתונה (1903), מראים בברור את עוצמת ההבעה הטמונה בתנועה של הגוף בעל המשקל: זהו גוף איתן, בעל נוכחות מועצמת, היכול להרשות לעצמו "להיכנע" לכוח הכבידה או להתנגד לו תוך התרוממות לעבר השמיים. גם ברגעי ההתמסרות לכוח המשיכה הגוף הזה הוא רב תעצומות. הוא קשור לאדמה בכל מצביו, וגם בהתנגדותו לה אינו חדל מלהשתייך אליה, באיזון המתקיים תוך הדינמיקה האינטנסיווית של כוחות מנוגדים. השילוב בין כוח התנגדות לבין חושניות ההתמסרות, ובין התרוממות לבין שרירים במצב הרפיה (בניגוד בולט לבלט, שבו מוחזקים בדרך כלל השרירים במתח מועצם), הופך את הגוף המחולל לשדה הבעה עשיר. שני התצלומים האלה מראים רגע של קומפוזיציה ניגודית, שבה המפגש בין מתח והרפיה, ובין צירי תנועה מנוגדים (למעלה למטה, קדימה אחורה...) יוצר גוף המתפצל לחלקיו ואיבריו; כל חלק פועל בתצורה שונה ומנוגדת לאחר, אבל הגוף נע כשלם ומחולל בתנועות גליות זורמות. אכן, דאנקן חוזרת ומדברת על הגל כמודל תנועתי, והוא מהווה עיקרון יסוד של התחביר התנועתי שלה. כך לדוגמה היא אומרת במאמרה "על אמנות הריקוד":

עקרון תנועת הגל נושא אפוא משמעויות שמעבר לצורה גופנית, לתנועה פיזית או לקומפוזיציה מחולית. הוא המאפשר קישורים חזותיים-תנועתיים בין אדם לטבע, בין יוצרת ליצירה, בין יצירה לקהלה; והוא הנתב לשיקוף ערכים תרבותיים, כמו רעיון העצמי הרב-ממדי, ביצירת הריקוד. יתרה מזו, הוא גם האפיק דרכו המחול המודרני חוזר לשורשים יסודיים של תנועה וריקוד, כדברי דאנקן עצמה:

”אם נחפש את המקור האמיתי של ריקוד, אם נלך אל הטבע, נגלה כי הריקוד של העתיד הוא הריקוד של העבר, הריקוד של הנצח, אשר היה ותמיד יהיה אותו דבר. התנועות של הגלים, של הרוח ושל האדמה הן תמיד אותה הרמוניה.”⁹

בעקבות דאנקן: על יוצרים אחדים של המחול החדש במאה העשרים.

לרבים מאוד מבין יוצרי המחול המודרני שבאו בעקבות דאנקן, משותפת המגמה לכוון את הגוף המחולל כאתר של יחסי-גומלין דינמיים בין כוחות מנוגדים, ובכך לעשותו מבע למאבקים הקיומיים של האדם.

רודולף פון לאבאן (Laban, 1879-1958), רקדן, כוריאוגרף וחוקר תנועה הונגרי שפעל בגרמניה, נמנה עם האבות המייסדים של המחול המודרני. ציר מרכזי בהגות התאורטית המשוכללת שפיתח על המחול – ובין היתר, בכתב-התנועה החשוב שיצר על יסוד הגות זו – הוא מה שהוא הגדיר בשם דחף או מאמץ שהוא פיזי-

הכוריאוגרפי של יחסי יחיד, קבוצה ולהקה, כמדרג-חשיבויות. ההפעלה של הקבוצה כולה כגוף אחד, בהתאמה מוחלטת ובאופן אחיד, היא חלק בלתי נפרד משפת הבלט הקלסי. קטעי הסולו מתבלטים על רקע הלהקה, ואת יחסי-הגומלין האלה מפעיל הכוריאוגרף כחומר צורני והבעתי במסגרת המוסכמות של שפת הבלט. ואילו בריקוד הסולו במחול המודרני, הרעיון מלכתחילה אינו להעלות מתחים והשלמות בין היחיד והקבוצה – אלא לחשוף את הרקדנית והרקדן עצמם כיוצרים (ויש לציין במיוחד את העובדה שבמחול המודרני יש נוכחות קובעת דווקא לנשים יוצרות). כמו פולר ודאנקן, כך גם היוצרות הגדולות שתבואנה אחריהן – מרי וויגמן, מרתה גראהם ודוריס האמפרי (להלן אשוב אליהן) – עתידות לפעול כרקדניות-כוריאוגרפיות, ולהופיע ביצירות סולו בולטות לצד העבודות שיצרו עבור הלהקות שהנהיגו. סוגה זו היא המבע המובהק ביותר של “העצמי היוצר” של האמניות והאמנים, שהוא מעקרונות היסוד של המחול המודרני. הייתה זו דאנקן שאמרה, לגבי ריקוד הסולו – “לעולם איני לבד על הבמה”: והתכוונה לכך שהרקדנית מציגה דיאלוג בין ממדים שונים של עצמיותה. תפיסה זו של העצמי הרב-ממדי היא מודרנית בפני עצמה; ואצל דאנקן היא הופכת למנגנון תחבירי דרך העיקרון של “תנועת הגל”, הבונה קומפוזיציה ניגודית של הגוף המחולל, ומציגה ריבוי-גופים בתוך הגוף האחד. המתח בין הפירוק, הפיצול והניגוד לבין ההרכבה, השלימות והאיזון – משקף את הרעיון של העצמי החוזר ומתפצל, וחוזר ומתאחד.



נפשי, והוא הגורם המארגן של משתני התנועה: משקל, חלל, זמן וזרימה. הדחף הוא יסוד חיי הגוף והרוח גם יחד, הצומת המלכדת את הניגודים הכלולים בכל משתני החיים והתנועה. שינויי היחס בין משתני התנועה משקפים לדבריו "איכויות דחף", שעקרון היסוד המשותף לכולן הוא מערכת של יחסים דינמיים בין משיכה ודחייה, מתח והרפיה. מתוך האנליזה הזאת של עקרונות התנועה בכל התגלויותיה (באדם, בחי ובטבע), בנה לאבאן את כתב התנועה שלו, הנלמד עד היום. השפעתו ניכרה מאוד בגרמניה שלפני מלחמת העולם, וגם לא מעטים מחלוצי המחול בארץ הושפעו ממנו עמוקות.

מרתה גראהם (Graham, 1894-1991), רקדנית-כוריאוגרפית אמריקאית, מילאה תפקיד מרכזי ביותר בביסוסו של המחול המודרני. בשונה מדאנקן, גראהם אכן פיתחה תחביר תנועתי שיטתי וממוסד: כבר בתחילת דרכה הקימה בית ספר (1927) ובו לימדה ופיתחה את שיטתה. 'טכניקת גראהם' נלמדת עד היום ברחבי העולם ובארץ, ויש בה משום הקבלה לגישה האנליטית של לאבאן, החוקרת תנועה באופן שיטתי ומתוך עשייה. לאורך כל הקריירה הארוכה שלה החזיקה גראהם באותם עקרונות יסוד, אשר נבעו מתפיסת עולמה ומנסיונה בחקר התנועה כיוצרת וכמורה. היא האמינה שמקורות הריקוד נטועים במעמקי הטבע הפנימי של האדם – בלא-מודע. אכן, גראהם ידועה בגישתה הפסיכואנליטית, ורבות מיצירותיה העמידו

<< איזורה דאנקן רוקדת פרלוד של שופן, רישומים מאת אברהם וולקוביץ' (משנת 1905 בקירוב)



מרתה גראהם, צילום: ברברה מורגן

הייתה זו מרתה גראהם שגילתה את אוהד נהריץ – מי שהיה אז מצעירי להקת בת־שבע, והיום הוא הכוריאוגרף הבכיר בה ומנהלה – והזמינה אותו ללמוד בארצות־הברית.

דוריס האמפרי (Humphrey, 1895–1958), בת־זמנה של מרתה גראהם, הייתה גם היא רקדנית וכוריאוגרפית אמריקאית. היא התפרסמה לא רק בזכות יצירתה

במרכז הבמה דמויות (מיתולוגיות, היסטוריות ובדיוניות) של נשים, ותיארו את התמודדותן הנפשית־רגשית ברגעי משבר. תנועה, לפי גראהם, חושפת ומגלה את מעמקי הנפש של האדם, ולכן יש לחפש את התנועה המדוייקת של כל רגש ומצב נפשי. ידועה אמירתה: "אף אחד לא ממציא תנועה, תנועה יש לגלות". התחביר התנועתי שלה פתח את אפשרויות ההבעה של הגוף הנע בחלל למכלול שלם של מחוות, מצבים ומיקומים במרחב. גראהם הרחיבה מאוד את "עבודת הרצפה", אשר העצימה את הזיקה התנועתית לאדמה, כמסד הכובד המקבל אליו את הגוף, וכמקור התנגדות לרצונו של הגוף. ביסוד שיטתה עמד המתח בין כיווץ והרפייה, מתח המתרכז לדעתה באזור הבטן מעל הטבור – שאינו אלא "מקלעת השמש" שדאנקן ראתה כמקור ההבעה התנועתית. ביצירותיה של גראהם, מעברים חדים ומהירים בין כיווץ והרפייה הביעו רגע של סערה רגשית וקונפליקטים נפשיים עמוקים. היסוד המתודי הזה הפך לאמצעי הבעה בעל עוצמה החושף את עולמה הפנימי של הדמות, ומגלה את רשת הכוחות הפנימיים והחיצוניים בתוכם היא נאבקת למימוש רצונה. השיטה של גראהם ועקרונות ההבעה שלה השפיעו רבות על יוצרות ויוצרים ברחבי העולם. הם מילאו תפקיד מרכזי בביסוס המחול המודרני גם בארץ, במיוחד מאז שגראהם שיתפה פעולה עם הברונית דה רוטשילד, ויחד הן הקימו את להקת בת שבע (1964). בשנותיה הראשונות להקת בת שבע הייתה מעין להקה שנייה של גראהם: לא זו בלבד שעבודתה התבססה על "טכניקת גראהם", אלא שהיא העלתה את יצירותיה הקלסיות, ועבדה איתה על יצירות חדשות.

החלוצית, אלא גם הודות להעמקתה בחקר הקומפוזיציה הכוריאוגרפית. ספרה על אמנות העשייה של ריקוד נחשב עד היום לספר יסוד בקומפוזיציה. האמפרי ראתה במאבק בין כוח הכבירה לכוח הרצון עיקרון תנועתי מרכזי, ומהות מלכדת של היצירה. בעיניה נתפסה היצירה כ"טקסט" המורכב מרכיבים כמו-לשוניים, פסוקים ופסקות. אכן, המודל התאורטי של האמפרי הוא בלשני. היא הגדירה את "הרכיב הפסוקי" (phrasing) הבסיסי במונחים של נפילה והתאוששות (או שפל וגאות) – שהם בעיניה הדפוס שלפיו מאורגנים החיים האורגניים: נפילה והתאוששות מאפיינות את דרכי הנשימה, פעימות הלב, ואימוץ והרפיית השרירים – שהם הכלים של הבעת רגש במילים ובתנועה. אותו דפוס של מנוחה ופעולה מתגלה במחזורי הטבע הגדולים – יום ולילה, שפל וגאות הים, עונות השנה. כלומר, לפי האמפרי, עקרון הנפילה והקימה בקומפוזיציה של הריקוד חוזר על חוק הטבע ומדהדה אותו.

Isadora Duncan, "The Dance of the Future." In Selma Jeanne Cohen (ed.) *Dance as a Theatre Art: Source Reading in Dance History from 1581 to the Present*. New York: Harper & Row, 1974, pp. 123-129.

2 א. דאנקן, זכרונותיה של רקדנית, תרגום וי. ויניצקי וי. רביקוב. תל אביב: הוצאת זיו, 1962.

3 פרידריך ניטשה, כה אמר זרתוסטרא (תרגום מגרמנית ישראל אלדד), ירושלים ותל אביב הוצאת שוקן, ע' 33.

4 ש.ם.

5 ראו לעיל הערה 1.

6 ניטשה (לעיל הערה 3), ע' 78.

7 ראוי לציין כי המתח בין רצון ומעצור יהפוך גם לעיקרון של ההבעה הבימתית בתאטרון: שיטת המשחק של סטניסלבסקי, 'אבי' המשחק הנטורליסטי, למשל, מבוססת על גילום המניעים של הדמויות, ובמרכזה עומד המתח בין רצון הדמות והמעצורים העומדים בדרכה.

Isadora Duncan, "Excerpts from Her Writing", in *The Vision of Modern Dance in the Words of its Creators*, eds. J. M. Brown, N. Mindlin and C. H. Woodford. London: Dance Books, 1998, pp. 8-9.
Isadora Duncan, *The Art of The Dance*. New York: Theatre Arts Books, 1969, p. 54

פרק שלישי מודרניזם וציונות במחול הארץ-ישראלי: ברוך אגדתי

הצעדים הראשונים של הריקוד האמנותי בארץ-ישראל התחילו בשנות העשרים של המאה העשרים – שנות ראשית ההתעצמות של ההתיישבות היהודית בארץ. בעוד שביישובים החקלאיים בזמן זה נהגו לרקוד במשותף ריקודים שנתפסו כ"ריקודי-עם", הרי שהריקוד האמנותי התפתח בעיקר בהתיישבות העירונית, ובפרט בעיר תל-אביב, שנוסדה לא מכבר (בשנת 1909). עד קום המדינה, התפתחות זו לא היתה קשורה בפעילות ממוסדת, ולא היתה מותנית להלכה – ותכופות, גם לא למעשה – בניהול ובתמיכה ציבורית; ואכן, אפשר לומר שבראשיתו, המחול הארץ-ישראלי היה מעיקרו עניין של השראה פרטית ויוזמה של יחידים, שמקורם בצורך וברצון אישיים ליצור ולהביע במדיום של התנועה. אולם הריקוד,

>> "עורה גלילית", ריקוד וכוריאוגרפיה: ברוך אגדתי



מאוד בראשית המאה העשרים). בובר הבחין בין אמנות שתיחשב "יהודית" מפני שהיא יצירת אמנים המודעים למורשתם היהודית-תרבותית ונותנים לה ביטוי – לבין אמנות "לאומית", שתוכל, לדבריו, להיווצר אך ורק בארץ ישראל, בקרבה הדוקה אל האדמה, הנוף וחי הגוף. בגלות לא תיווצר זהות-אדם וזהות-עם חדשה, וגם לא אמנות לאומית. קריאה זו "לחזרה אל האדמה", ולקיום "אדמתי" שרק בו תוכל להגיע הרוח החדשה לכלל מימוש, הייתה לאבן-בוחן של ההגשמה הציונית, והניעה גלים של עליה והתיישבות יהודית בארץ-ישראל. המשימה של פיתוח ממד-אסתטי ציוני-לאומי, והקריאה לחזרה אל האדמה הן שתי פנים של עניין אחד: כינונה של עצמיות יהודית חדשה. בכך, ההגות הציונית בשנים אלה שותפה לזרמים בולטים באמנות ובמחול המודרניים, שהחזיקו באמונה שלאמנות החדשה נועד תפקיד ביצירתו של אדם חדש. זוהי קרקע אידאית משותפת, המבוססת על מרד במסורת תרבותית בשם הקדמה האנושית; ועל חיבור אידאולוגי בין האסתטי והאתי.

המרד כנגד הבלט היה, כאמור, ציר מרכזי של חלוצי המחול המודרני בעולם, והוא עלה בעוצמה לא פחותה גם בראשית המחול הארץ-ישראלי, תוך שהוא מתקשר לאידיאולוגיה הציונית. שורשיו התרבותיים והרעיוניים, ומבעיו האומנותיים של הבלט הקלסי, לא היו קשורים כמובן למסורת היהודית בגולה. בכל זאת חלוצי המחול הארץ-ישראלי מצאו הקבלות רעיוניות בין המרד הציוני במסורת הגלותית לבין המרד של המחול בכלט הקלסי. ראשית, באידיאה הציונית של החזרה אל האדמה יש מן

כמו שאר תחומי האמנות בארץ ישראל בשנים אלה, גם נוצר והוערך בהקשר הישיר של מה שנתפס כ"פרויקט לאומי" למרות שלא נבע מפעילות ממסדית; היבט זה היה לאחד ממאפייניו העקרוניים של המחול הארץ-ישראלי, לצד יסודות ההבעה שלו, שנבעו מהתפיסה החדשה של הריקוד שנוצרה בשנים אלה באירופה ובאמריקה.

השילוב בין הלהט האישי והאידיאולוגיה הלאומית ניכר בעבודתם של רבים מחלוצי המחול הארץ-ישראלי בראשיתו, והוא שהעניק ליצירותיהם איכות סגולית ומשותפת. בין אלה נמנה ברוך אגדתי, שבו עוסק פרק זה. אגדתי יצר מתוך התלהבות של אמן; אבל החינויות והמניעים שלו הם בד-בבד גם אלה של יהודי-ציוני, המקווה להתחדשות לאומית, ונוטל בה חלק.

התנועה הציונית ייחסה כידוע חשיבות רעיונית מכריעה לממד הגשמי של החיים, לפניהם האסתטיות, ולאמנות. באלה ראו לא-מעטים מהוגי התנועה, מנהיגיה ודובריה, את תנאי ההגשמה של ההתחדשות הלאומית. בקונגרס הציוני החמישי (באזל 1901) טען הפילוסוף מרטין בובר שיהודי הגולה עיוורים ליופי ולטבע, וכי קיומם חסר כל ממד אסתטי. לאמנים נועד אפוא תפקיד לאומי מכריע – לרפא את השבר, לתקן את החסר, לחזור ולחבור לטבע. הם היו אמורים לקחת חלק בייסודה של הזהות התרבותית-אסתטית של "היהודי החדש". שלילת הגלות, בהקשר זה, מצטרפת לדיון סביב שאלת האמנות "הלאומית" (שהעסיקה רבות את ההגות האירופאית כולה מאז צמיחת הלאומיות באירופה במאה התשע-עשרה, ובצורה עזה

אודסה, וגם הופיע כרקדן קלסי. עם שובו לארץ ובמהלך שנות העשרים והשלושים הופיע אגדתי בקונצרטים וברסיטלים, בהם רקד ריקודי סולו שיצר ברוח מודרניסטית. לבסוף פנה גם לאמנות הקולנוע, והיה מחלוצי הקולנוע בארץ, ואחד מראשוני היוצרים של סרטי אנימציה.

אגדתי התחנך על מסורת הבלט הקלסי במיטבה, אבל כבר באודסה, ולאחר מכן בארץ, חווה את זרותה ביחס למורשתו היהודית. לכן פנה לחיפוש דרכים בריקוד שתהיינה חלק ממורשת זו במובניה הרחבים ביותר, ובו־בזמן תעלינה בקנה אחד עם רוח ההתחדשות הלאומית בארץ ישראל. באודסה יצר ריקוד סולו המבוסס על יסודות מן הריקוד החסידי המסורתי, גרעין שממנו התפתחה אחת מיצירות־המפתח שלו, מלווה מלכה. ריקודי הסולו שיצר וביצע משלבים מסורות עתיקות וחדשות גם יחד של מבע ותנועה, כפי שרומזים שמותיהם: תפילת שחרית, בכחנליה עברית, אקסטזה תימנית, עורה גלילית, פועלי הגליל, יפו הערבית. "הריקוד העברי החדש" שעליו חלם הוא עיבוד של מכלול של חומרים אתניים, הלקוחים מהמסורת החסידית, התימנית, או הערבית; וכן של חומרים מחיי החלוצים.

* * *

דרך מקבילה לדרכו של אגדתי - מן הבלט הקלסי אל הריקוד הארץ־ישראלי המודרני - עברה חלוצה אחרת של המחול הארץ־ישראלי. רינה ניקובה היתה רקדנית

האנלוגיה הרעיונית למחול של "הגוף האדמתי" בעל המשקל, שנבנה כנגד הרושם של "יצורי האוויר" שיצרו רקדני הבלט חסרי המשקל כביכול. שנית, המטפורה של "אוויר" חזרה ועלתה גם בשיח הציוני. שכן הגלות, במובן שייחסו לה דוברים רבים של הציונות מראשיתה, נתפסה גם היא כקיום "באוויר", והיהודי הגלותי נתפס כ"יצור חסר גוף". מטפורה זו מתכוונת לניוון של הממדים החושיים־גשמיים של החיים. לא מדובר אפוא רק בשלילה של צורת הבעה מסוימת (ברוחם של חלוצי המחול המודרני) - אלא גם בשלילת הקיום היהודי הגלותי, שתלישותו מחיי הגוף נחשבה אחד מהיבטיו המרכזיים.

כנגד היהודי הגלותי "חסר הגוף", הציונות הציבה את תרבות הגוף בשני מובנים עיקריים: במובן הצורני־פיזי - גוף ארצי, "יהדות עם שרירים" כפי שכינה זאת מקס נורדאו, הדובר הראשי בעניין זה; ובמובן הרעיוני־ערכי - פיתוח תודעה אסתטית המושתתת על גוף מוחשי־חושי, שהיא נתיב חיוני לחיבור האדם אל הטבע. על יסוד שני המובנים האלה של "הגוף החדש", יקום גם הגוף הלאומי, הקולקטיבי, החדש.

* * *

ברוך אגדתי (קאושינסקי; בן יהודה; 1895-1976) היה אמן רב־תחומי חדשן ואוונגרדי. הוא הגיע לארץ ישראל בגיל חמש־עשרה, ולמד אמנות בבית הספר בצלאל בירושלים. אחר־כך חזר לתקופה מסוימת לאירופה, למד בלט בעיר

המעשיים, אלא הטעמים הרעיוניים הם שהובילו את יוצרי המחול בארץ ישראל לקראת השילוב של מודרניות ואתניות. זאת בהשפעת הרוח הלאומית, שהגדירה את מטרות האמנות וניתבה את החיפוש אחר מבע יהודי-ארץ-ישראלי. אגדתי חזר והצהיר שמטרתו היא חיפוש המבע של הגוף העברי ותנועתו הייחודית. ניקובה אמרה שהקימה את "להקה התימנית" מפני שביקשה "להעלות על הבמה את המורשת המפוארת של ההיסטוריה העתיקה שלנו".

* * *

לכאורה, לפנינו פרדוקס: באיזה מובן נחשבו הריקוד החסידי של מזרח-אירופה, או הריקוד התימני וכיוצא בהם, "עבריים" – במסגרת האידאולוגיה הציונית של שלילת הגלות? וכיצד יכלו מקורות אלה לשמש בסיס ליצירתו של "גוף יהודי חדש", או "ריקוד עברי אותנטי"?
התשובה מוליכה אותנו אל המקורות של מושג הלאומיות במשמעותה המודרנית, שהשיח הציוני הוא חלק ממנה. כי הציונות אמנם חתרה להתנתקות מהתרבות הגלותית, "המנוונת", בשם הלאומיות המתחדשת; אבל בה במידה היא גם דיברה במונחים השאובים מתפיסת הלאומיות הרומנטית באירופה של המאה התשע-עשרה, שראתה במסורת העם ובתרבות העממית ביטוי של "רוח הלאום", ויסוד לבנייתה של כל זהות לאומית באשר היא. לכן, אותה מסורת גלותית עצמה הייתה בור-בזמן גם מושא לביקורת ודחייה – וגם נתיב לאיתור וזיהוי מבעים של "רוח העם".

בלט קלסי שהגיעה מרוסיה לביקור בארץ (בשנת 1924), והחליטה להישאר במטרה לפתח דווקא את אמנות הבלט בארץ המתחדשת. במהלך שנות העשרים הופיעה בריסיתלים של בלט קלסי, פתחה סטודיו ללימודי בלט בתל-אביב, הייתה רקדנית ראשית באופרה של גולינקין (שנוסדה ב-1923); ויצרה כוריאוגרפיות קבוצתיות למופעיי-בלט בהם הופיעה עם תלמידותיה. אבל בראשית שנות השלושים נטשה את הבלט הקלסי, והקימה להקת מחול חדשה שכל חברותיה היו ממוצא תימני. היצירות שהעלתה הלהקה התבססו ברובן על תכנים מהתנ"ך, ועוצבו בתחביר תנועתי שנשאב ממסורת הריקוד התימני.

* * *

להתרחקות מן הבלט הקלסי בארץ היה כמובן גם פן מעשי מאוד. על מנת שהבלט יוכל להתממש כצורת אמנות ראויה לשמה, נדרשו תנאים שהיו בלתי אפשריים בארץ ישראל. הבלט הקלסי כפי שנתפס בשנים ההן, תבע טכניקה שחיבה לימוד ואימון ממושכים, במסגרות הוראה סמכותיות ושמרניות. נדרשה אוכלוסייה גדולה של מתלמידים, על מנת שמתוכה יוכלו להיבחר המעטים בעלי היכולת הנדירה. יתרה מזו: מופעי הבלט הקלסי המובהק היו מורכבים ויקרים מבחינת עלויות ההפקה, וכדי לממןם נדרש קהל גדול של קוני-כרטיסים, ובעיקר – תמיכות כספיות ניכרות, הן מתקציבי ציבור והן מפטרונים פרטיים.
כל אלה לא היו קיימים בארץ. אבל נראה כי לא האילוצים

למבע אמנותי מורכב, והפך אותם לריקודי אופי. בסרט התעודי שנעשה עליו, "אגדתי חלוץ המחול הישראלי" (1976), אמר אגדתי שהוא מצא בקריקטורה זיכוכ צורני, החושף ומגלה בעוצמה את מאפייני העווית היהודית. תהליך הלימוד והיצירה של אגדתי משלב אפוא בין "מבט מן החוץ" – המבוסס על הקריקטורה האנטישמית; לבין "מבט מן הפנים" – המושתת על חקר יסודות התנועה של הריקוד החסידי. דרך הפנמה של המבט החיצוני והמבט הפנימי גם יחד, נוצר מתח בין שני דימויי-גוף שונים המהדהדים אחד את השני, ומוצבים כמו מראה משקפת זה למול זה. אסטרטגיה אמנותית זו פועלת ככלי לאיתור ובחינת הגוף היהודי על דקויות מבעיו, ובהבמדה גם מאפשרת את הטרנספורמציה מקריקטורה לריקוד אופי, ומתרבות פופולרית להבעה אמנותית.

הפנייה של אגדתי לריקוד החסידי ולקריקטורה האנטישמית כחומרי גלם של הריקוד העברי האותנטי היא מאלפת, ומעלה הקשרים מעניינים בין היצירה לבין רעיון תרבות הגוף בשיח הציוני. יש להזכיר כי התפיסה הציונית של היהודי הגלותי חסר הגוף ונטול התודעה האסתטית משקפת מהלך מורכב. מתברר שהשיח הציוני לא רק הגיב לדימוי הקלישאי ולתדמית הנפוצה של "היהודי", אלא גם הפנים אותם. מהלך זה משתקף במובהק בתקוות של נורדאו ל"יהדות השרירים", ובניתוח של בובר את ההיסטוריה התרבותית שהניבה את "היהודי חסר הראייה האסתטית". בהקדמה לספר האמנים היהודים (ברלין, 1903) בעריכתו, בובר פותח בדברים: "ריכרד ואגנר היה מסוגל לטעון כי

אגדתי מבסס את יצירתו על מסורות ריקוד עממיות; אבל אין פירושו של דבר העברה של הריקוד מהפולקלור אל הבמה. להיפך: הריקוד העממי משמש את אגדתי כחומר גלם בלבד בתהליך של חקר וניסוי, שמטרתו לאתר את המבע של הגוף האישי, המייצג את "הגוף הלאומי".

היצירה מלווה מלכה מורכבת מארבע תמונות, שכל אחת מהן מציגה טיפוס שונה של חסידים בסיטואציות שונות של מתח והשלמה בין החול והקודש, הארצי והרוחני, העצב והשמחה, הממשות והאידיאל. דרמה תאטרונת-ריקודית חזקה זו, בנויה על הטרנספורמציה של הריקוד העממי למופע בימתי. כך נוצר מבע אמנותי המשלב בין מסורת יהודית לבין חדשנות יצירתית, בין חוויה אישית לבין אמירה אמנותית, ובין תהליך חקר מחולי לבין הופעה מועצמת וזורמת בפני קהל. אין זה תיעוד "אנתרופולוגי" של הריקוד החסידי – אלא עיבוד אישי של שפת תנועה מסורתית, המבקש לתת מבע לרוח שהניבה את הריקוד הזה.

נאמר על אגדתי כי בחיפושיו אחרי הריקודים היהודיים המקוריים התברר לו שהריקודים החסידיים כלל אינם אותנטיים-יהודיים, ומקורם בריקודי עם סלווים. עם זאת, תוך הלימוד של הריקודים האלה מצא כי בגרסה החסידית עברו מחולות העם הסלווים שינוי שהעניק להם צביון ייחודי, המתאפיין בעיקר בשלושה מוטיווים תנועתיים: האטת הקצב, תנועות העווית ועושר המחוות – בפרט מחוות הידיים. אגדתי הפך מאפיינים אלה לעקרונות יסוד של התחביר התנועתי שלו. יש משמעות מיוחדת ועמוקה בכך שאת קווי המתאר של "העווית היהודית" למד, לדבריו, דווקא מקריקטורות אנטישמיות – אך עיבד אותם

רק כמקור של חומרי גלם תנועתיים – אלא גם כמצע בסיסי, רעיוני והתנסותי, לחקר הממד הגופני החזותי שהתפתח ביהדות במסגרת החסידות של מזרח אירופה. כך כתוב בספר חסידים:

”והיה אם ישאלך בנך כיצד מרקדין? אתה פתח לו: לא במרקדין במחול של חול הכי עסקינן, כי אנחנו לא מהם ולא מהמונם, הריקודין הללו הם ריקודין של קודש, ריקודין לפני המקום... לא רק הפה כי אם גם שאר האברים יודעים לומר שירה, והשירה הזו אומרת ומגלה את כל החי התוסס בפנימיותנו ואת אשר זורם שם עמוק בלבנו, והלב הולם פעם, מתלהב ומתדבק עם קונו ומרקד בריקודין של מעלה.”²

הריקוד החסידי הוא לפיכך פרקטיקה ארצית של עבודת האל, החוגגת את החיים, את העולם ואת מעשה הבריאה האלוהי, באמצעותה של שירה גופנית המחברת אדם לאדם, מצרפת גוף ועולם, ומגביהה להתעלות נפשית של איחוד בין האנושי והאלוהי. ברור שאגדת, המחולל את ריקודי החסידים במלווה מלכה ובמחולות אחרים, אינו מבצע פולחן, אלא מציג יצירה אמנותית; אבל בתהליכי החקר והטרנספורמציה הפואטית שהפעיל, חתר לרדת עד שורשי התפיסה התנועתית בחסידות, ועיצב את מחולותיו כך שישקפו זאת. ניתן לראות זאת יפה בצילומים של רגעים מיצירה זו, המראים כיצד כל איבר ואיבר שר את שירתו ומחולל את ריקודו, וכיצד בכל משפט תנועתי הגוף מתפצל לחלקיו ואיבריו, והופך לקומפוזיציה המורכבת מגוני-גוונים של התנסות אנושית. כל הטיפוסים המופיעים ביצירה זו, החל מריקוד ההתעלות של רבי שכינה, ועד לריקוד הארצי של רבי נטע, משרטטים אותו מהלך של

היהודים הם עם נטול כישרונות המעוגנים בחושים, מכיוון שלא העמידו מתוכם אמנים כלשהם בתחומים החזותיים”. גישה זו נשענת על העובדה שהיהדות אכן לא יצרה מסורת גדולה של הבעה חזותית; ובובר ממשיך ומבחיין – אבחנה בעלת שורשים פילוסופיים עמוקים ביותר – שהיהודים הקדמונים היו “אנשי-שמע יותר מאשר אנשי-עין, והיו קרובים לחוויית-הזמן יותר מאשר לתחושת המרחב”. תפיסת העולם היהודית “חדורה חזון, אבל לא חזותיות”, וללא המוחשיות החזותית-תנועתית, התרבות היהודית אינה חיה בעולם שהוא טבע.¹

על רקע תפיסה זו של בובר וברוחו, אפשר לראות את רבדי המשמעות המורכבת של יצירתו “החסידית” של אגדתי, שבה פתח את דרכו ככוריאוגרף-רקדן עברי. בהמשך לדברים שהובאו למעלה, בובר ראה בהתפתחות החסידות כיוון חורג ושונה בתמונת העולם היהודית, מבחינת גישתה אל הגוף. החסידות מציינת בעיניו את “לידתה של היהדות החדשה”, היות שבה “גוף האדם הופך לפלא היקום, היופי – ליכולתו של האלוהים, והראייה – למעשה איחוד עם האל”. בדרך זו “מעשה הבריאה מתמשך והולך אף בימינו והאדם נוטל בו חלק”. החסידות, כפי שראה אותה בובר בהקשר השלם של תפיסתו את היהדות, אימצה את חיי הגוף – חושיו, רגשותיו ופעולותיו – כנתיב לדיעת העולם וכפתח להתחברות עם האל, תוך השתתפות ארצית במעשה הבריאה האלוהי. יש קווי דמיון חשובים בין השקפה זו לבין האופן שבו אגדתי תפס את הריקוד החסידי לא רק כפרקטיקה עממית, ולא

תנועה בין הארצי לשמימי. בדומה לפילוסוף בוכר, שזיהה בחסידות את ניצניה של תרבות גופנית וחזותית, גם אגדתי – ככוריאוגרף וכרקדן – הפיק מן הריקוד החסידי יסוד לריקוד העברי, שנתפס בעיניו כאותנטי.

יש לציין שחקר התנועה וההבעה הגופנית של המחול החסידי היו לאבני-דרך ביצירתו הכוללת של אגדתי; גם כאשר יצר מחולות המעלים את חיי החלוצים בארץ, כמו עורה גלילית ופועלי הגליל, הציג את האופנים בהם הקשר בין אדם ואדמה בונה התנסות אנושית, ומנתב את המימוש העצמי של זהות לאומית. התבוננות בתצלומים ששרדו מתוך עורה גלילית מעוררת את הרושם, שבתוך החלוץ העברי מסתתר רבי נטע החסיד, ודמותו מהדהדת מתוך תנועת הרגליים, תנוחות הגוף ומחוות הידיים. גילוי היהודי שבתוך החלוצי משקף אמירה חשובה, העומדת בניגוד לתפיסה שהייתה מקובלת בזרם המרכזי של הציונות – זרם שהציב את היהודי הגלותי בהיפוך למתיישבים העבריים. תצלומים אלה ואחרים מגלים פן חשוב נוסף ביצירתו של אגדתי – העיצוב החזותי. ביקורות רבות מהתקופה מציינות לשבח את החשיבה והיצירתיות המוטבעות בעיצוב החזותי, שהיה מוקפד ועשיר במיוחד הן בעיצוב הבמה בסגנונות חדשניים (כדוגמת הסגנון האקספרסיוניסטי או הקונסטרוקטיוויסטי), והן בעיצוב התלבושות המרהיב. יחסי-הגומלין בין החזותי והתנועתי היו אפיק חקר ויצירה מרכזי של הריקוד המודרני, אשר חזר ובדק את יסודות המחול דרך בחינת גבולות ההבעה התנועעית. דוגמה ידועה לתהליך כזה היא יצירת המופת של ניז'ינסקי

אחר הצהריים של הפאון (1911), להקת הבלטים הרוסיים של דיאגילב), בה יצר "תמונה כוריאוגרפית" של גופים הנראים דו-ממדיים (כדוגמת ציור מצרי קדום). ניז'ינסקי הלך עד קצה-קצהו של הגבול בין תמונה ותנועה, סטטי ודינמי, דוממות ותזוזה, וממש הציב למול הקהל דימויים בימתיים של רגעים טעונים של מעבר בין חזותי ותנועתי. אגדתי הלך בדרך דומה, וביצירתו חזר ובדק את המחווה כתצורה תנועעית וחזותית. שהרי, כפי שאמר, חקר הריקוד החסידי לימד אותו שהמחווה, כרגע של תנועה בהקפאה הרווי בהעצמה רגשית, מאפיינת את הריקוד היהודי.

* * *

בתקופה זו, שבה הונחו היסודות לשפת המחול המודרני באירופה ובארצות הברית, חוזרת לא אחת השאיפה לתחביר תנועת-אמנותי "אותנטי", המבוסס על מורשה משותפת קדומה. כאלה הן, למשל, יצירות המופת שהעלתה להקתו של דיאגילב בשני העשורים הראשונים של המאה העשרים, ובהן פטרושקה של מיכאיל פוקין (למוזיקה של איגור סטרווינסקי) ופולחן האביב של וצלב ניז'ינסקי (גם היא למוזיקה של סטרווינסקי). אלה הן יצירות מודרניות מובהקות של כוריאוגרפים, שבאו מאסכולה חמורה ורצינית של הבלט הקלסי. שתיהן שואבות מן התרבות העממית הרוסית: בתוכנו, בעיצובו ובכוריאוגרפיה שלו, פטרושקה קשור במסורות של ירידים כפריים; פולחן האביב מושרש בפולחנים שבטיים קדומים

את מודעותה לכך שהיא מהפכנית, והיצירה פולחן האביב מרחיקה לכת עוד יותר באוונגרדיות שלה.

מה שמוצג כ"אותנטי" אינו מתיימר להיות תיעוד: זוהי תוצאה של מודעות עצמית ביחס לתהליכי מחקר וטרנספורמציה בימתית, בהקשר של נקודת-מבט עדכנית של ההווה. במובן זה, אגדתי משתייך לכיוון האמנותי של פוקין וניז'ינסקי, שצמח מתוך התרבות הרוסית המהפכנית של ראשית המאה העשרים על קרקע הבלט הקלסי. ובאמת, אחד המאפיינים המייחדים את אגדתי ככוריאוגרף-רקדן, הוא השילוב בין הבעה אישית ותחביר תנועתי ברוח המחול המודרני, לבין תפיסה בימתית ברוח הבלט המודרני כפי שעוצבה בלהקת ה"בלטים הרוסיים" של דיאגילב. שילוב זה מצטרף למגוון מקורותיו היצירתיים של אגדתי ולדרכו כאמן רב-תחומי. מגוון מקורות ההשפעה הללו מקשר בין מניעים אישיים של אמן הממוקד בתהליכי חקר וניסויי יצירתיים, לבין מניעים קולקטיביים המחפשים את המבע העברי האותנטי.

* * *

גם הפנייה של המחול הארץ-ישראלי אל המסורת התימנית קשורה במניע של החייאת רוח העם. אך זהו נתיב שונה במקצת, כיוון שהוא מבקש לאתר בתוך המסורת התימנית את מקורות המבע התנועתי העברי הקדום, הטרומס-גלותי – שאמורים להיעשות תשתית לתרבות העברית הארץ-ישראלית. אמנם, המבעים החזותיים-תנועתיים של אותה



מתוך "אחר הצהריים של הפאון", 1912, ריקוד וכוריאוגרפיה: וסלאב ניז'ינסקי.
צילום: אדולף דה מאייר

בערבות רוסיה. אבל המופע הבימתי היה בסופו של דבר לא תיעוד – אלא קומפוזיציה אמנותית ששילבה לעילא את המוזיקה החדשנית, את עיצוב הבמה ואת התחביר התנועתי; יתרה מזו – שתי היצירות העממיות כביכול הללו, חדורות תודעה עצמית בדבר מעמדן בשדה היצירה שאחרי הבלט הקלסי. היצירה פטרושקה משקפת בגלוי

תרבות קדומה נעלמו במבוכי ההיסטוריה; אבל הדמיון של היהדות המתחדשת ראה בתימנים (ובערכים תושבי הארץ) תרבות שורשית ואותנטית, ששימרה את יסודות התרבות הארץ-ישראלית הקדומה. בהקשר הזה ניתן לראות יצירות של אגדתי כמו אקסטזה תימנית, ואת היצירות שיצרה ניקובה עבור "הלהקה התימנית". מכאן נפתח כיוון בולט בעבודתן של יוצרות חלוציות במחול הישראלי, המבוסס על המסורת התימנית. בין אלה היו רחל נדב, שרקדה בלהקה של ניקובה, ומאוחר יותר הקימה להקה משלה; ירדנה כהן, וכמובן – שרה לוי-תנאי, מייסדת תאטרון המחול ענבל. השילוב בין חומרי גלם עממיים לבין המבט המערבי על המזרח כ"אחר" תרבותי, המנוגד לתרבות המערבית בהיותו פחות נאור ומתוחכם, אך יותר שורשי ואותנטי – הוא שהעניק ליצירות המחול החדשות בארץ את הרוח שבני התקופה ראו בה גילום של עבריות מקורית.

1 מ' בוכר, הקדמה לספרו אמנות היהודים (תרגום: אוריאל אדיב), בתוך: ג' עפרת (עורך): נוישטיין, צייג וגרוסמן בתוך מרתפי הספרייה הלאומית, קטלוג תערוכה (הביתן הישראלי, הביאנלה בוונציה, 1995), ע' 113 – 111.

2 מיכה יוסף ברדיטצבסקי, ספר חסידים. ווארשה: תושיה, תר"ס. בתוך: גיורא מנור (עורך), אגדתי - חלוץ המחול החדש בארץ ישראל. תל אביב: ספריית הפועלים, הספרייה למחול בישראל, 1986.