אבנר ללוש: להקת "בת־שבע"—נסיון לניתוח סימנטי

לפני כשנתיים הוענקו בפאריז, בתום פסטיבל בינלאומי, פרסים רבי ערך ומשמעות ללהקת המחול המודרני "בת־שבע". מאז[1] זיכתה את הקהל הישראלי בהופעות רב־גוניות ששוב הדגישו את ייחוד עולמה האסתטי ומלוא כשרה האמנותי. אכן, בעשור האחרון קשה היה במיוחד להתבלט באמנות זו מפני מורכבותה הטכנית־החזותית, ומפני ריבוי העוסקים במלאכה, כדי לגבש קבוצה ולהביא לידי הישגים אסתטיים מובהקים אין די בכוכבים, אין די בתרבות של אפקטים (צליל, צבע, תלבושת ועוד)—יש ליצור ולקיים בהתמדה אמצעים תרבותיים ההופכים את ההשתלבות המושלמת במהלך הנוכחי להתבדלות יוצרת. לכן, ובניגוד לרובה של הבקורת הישראלית, הנתפסת תכופות לאספקטים חיצוניים־אישיים של המופעים (הבלטה מילודראמתית של אישיות זו או אחרת), לא אסתפק כאן בהתיחסות חווייתית ואנסה לעמוד מקרוב על אותם אמצעים המוזכרים למעלה. זאת, מבפנים, מנקודת־ראות של שילובים לעומק במכלול העשייה הריקודית.

ותחילה ייאמר כי עם כל הופעה גבר הרושם ש"בת־שבע" לא באה לספר לנו מעשיות ריקוד מודרני אלא לבטא עולם מסוים תוך כדי ריקוד. אמנותה מעמידה במרכז לא את הביצוע—עם כל חשיבותו בלתי־המעורערת—אלא את המתרחש מאחריו, את הנובע ממנו: המשמעות האנושית. נדמה שהיא חותרת לנסוך רוח־חיים הן בדממת הבימה הן בדממת תבניות הריקוד הקלאסי עד כה. מצאתי לנכון לקרוא לתופעה הזאת: אמנות ביטויית.[2]

הערה שניה: כל מי ששמע וראה כשורה ודאי הרגיש שהיה מוקף (או מותקף) מכל עבר מוזיקה רבת־עצמה, משונה על־הרוב, התרחשויות מהירות ובלתי־פוסקות על הבימה, תחושה גופנית של תנועה מתמדת, ועם זה—של "פגיעה־בול" ברגשות רדומים, הפרעה לעצלות המחשבה. הלהקה אכן מרבה לדרוש מן הצופה, אך היא מציעה לפניו עולם עשיר, אמנות מלוטשת להפליא.

---

[1] לא זכיתי לחזות בהופעות הלהקה במסגרת הפסטיבל הישראלי ה־12. אנתח ואפרט רק אינפורמציה שאספתי בעצמי בשנתיים האחרונות. עם זאת, אין ספק שדברי מכרים רבים באו לחזק את רשמי—ולא למתן אותם.

[2] אביא לדוגמה מדברי המבקר René Micha בחוברת העיונית: 'L'ARC' ("קשת") מס. 25, 1966, על נושא "האקספרסיוניזם". מתחילתו, בסביבות 1910, "האקספרסיוניזם הוא בגדר מהפכה רחבה ומגוונת הבאה להינתק מן המראה ולהפוך אותו, והמביאה לנצחון 'ההכרה הפנימי', זה של האמן, ולאחר־מכן, זה של היצירה עצמה—אותה יצירה ההופכת אז 'תמונת־בריאה' מחודשת (...). הוא בבחינת רצון כללי יותר, גם בזמן וגם בחלל, להתיחס לאדם וליצירה באותה מידה של חיוב, רצון לקיים יצירה שתהיה פעולה..." (ההדגשות שלי—א. ל.)

פרק א: כללי המשחק

1. עדיפות לצליל ולתנועה

עדיפות לצליל מפני שכאן הכוונה אינה לעטר יצירה מסוימת ("לאייר" אותה) על־ידי פעילות גופנית כלשהי כי אם להשתמש בצדדיה הצליליים והקצביים של היצירה המוזיקלית. זהו אפקט בלתי־נמנע של העמדת אמנות ביטויית, ועם זאת—כורח המוזיקות הנבחרות: יצירות בנות־זמננו או לחני ג'ז. מפני שגם מלחיניהן מעמידים את עבודתם בצורה דומה: לא המשכיות רומנטית אלא השתנות ותהפוכות קצב הן מרכז היצירה.[3] ומשום שקביעות "קדומה" זו הלכה לטמיון, טבעי הדבר שהועברה העדיפות לרכיבים: צליל וקצב. לדעתי, זו תפיסתה של הלהקה. אקרא לכך "צליל מאורגן",[4] בניגוד ליצירה הגראנדיוזית המקובלת, ועדיפות לתנועה. אותו סוג הגיון המבסס את הבחירה הצלילית. צריך כאן למצות במה—להמציא חלל בפני עצמו—ולא להיכנע לאווירה של לחן זה או אחר. לכאורה הרי זה מופשט, אך יש כאן הגינות מקצועית ממדרגה ראשונה! הריקוד הוא תנועה גופנית־קצבית בחלל, ויחד עם זה—יצירת חלל. כך מדברת אלינו הלהקה, ללא תיבול סנטימנטלי. לכן בונים ריקוד כריקמת תנועות הנותנות לו עומק וגיוון בלתי־פוסקים. זוהי דראמה המדגישה בתוקף את הליכיה השונים, בניגוד ליצירה המשעבדת את אמצעי־ביטויה למטרה אסתטית עליונה. אסתטיקה כאן—בכל פרט. לא ייפלא אפוא שתנועות הידיים ועמידות הרגליים כה קרובות, לעתים, לאמנויות התנועה המזרחיות (יפאן, הודו): גיאומטריה עצומה, חשיבה מדויקת של התזוזה—בידיעה ברורה שהיא כשלעצמה יש לה כבר משמעות. ההשתלשלות על־הרוב אסוציאטיבית, "שירית", לא סיבתית טהורה. אפשר להעמיד קטע מסוים של מחול בדימוי זה או אחר, ולפיכך לקטוע, לחדד את התנועות ("דינאמיקה רגעית"), ואפשר לרקום אותן, לשזרן זו בזו

---

[3] מובאות מתוך מאמרו של הרברט דרסקול, "מוסיקה חדשה" (תרגום חנוך רון): "משא" מס' 35, 4.8.72. "המלחין קארלהיינץ שטוקהאוזן, הגורו הגדול של האוואנגארד בשנות השבעים, יורשו של ג'ון קייג', אשר מילא תפקיד זה בשלמות בשנות־הששים, הגדיר שוב את התנגדותו הטוטאלית לעבר: לכן, לא עוד נושאים, לא עוד מוטיבים שיש לגוונם, לפתח אותם, לעשותם מנוגדים. למען עיצובה של הנחה (גשטאלט) זו נתתי הכל". ולאחר עוד כמה שורות: "המלחינים החדשים מאמינים בשני עיקרים פשוטים והרסניים, שיש לראות בהם לא פחות מאשר מהפכה באסתטיקה המוסיקלית. לפי האחד—המוסיקה איננה רק צלילים הבנויים על יחסים טונאליים מסוימים ועל סולמות אלא גם—ובעיקר—קשת שלמה של אפשרויות־שמע אשר גבולותיה הם גבולות קליטתן של האוזן האנושית והאינטליגנציה האנושית; העיקר השני מנפנף לשלום באדישות לכל 'חוקי' המלודיה, ההרמוניה והצורה: מוסיקה עשויה להיות קומבינציה של אלמנטים הנובעים מחובותיו או אי־חובותיו האישיות של המלחין, ללא תלות בשום חוק סמנטי".

[4] המשך המאמר, ב"משא" מס' 36. "אדגר וארז (החי כעת בארה"ב) פתר את הבעיה המוסיקלית של המאה העשרים כשיצר את מה שהגדיר כ'צליל מאורגן'—דחיסויות צבעים וטקסטורות אשר היו למוסיקה של צלילים בחלל—הוא ממוקם במרחק של כמה שנות־אור מהסכימה הליניארית 'נושא־פיתוח־וריאציות', אשר כל המלחינים, מבאך עד בארטוק, הסתמכו עליה" (ההדגשה שלי—א.ל.).

("דינאמיקה רצופה"). אך מקור ההחלטה יהיה, על־הרוב, פעילותו הצירופית, הקי־שורית של הדמיון, ולא קיומה של סיבה עליונה לדימוי המבוצע או הנדרש. נוצר קשר של אחדות אסוציאטיבית בין הצליל לתנועות הגוף ולתמונות השכליות המתהוות במשך העבודה—ולא קשר של נביעה מחייבת. ולבסוף, על־ידי תפאורה תמציתית ומרמזת (גם היא שייכת למישור האסוציאטיבי—ועוד אעמוד עליה במפורש) מוצע לנו חלל חדש ומושלם, המערב אותנו כחלק פעיל בשלושת מימדיו:

ממד הגוף והראייה: גופים נעים על הבמה ומעקבנו אחריהם.

ממד הצליל והשמיעה: צלילים "מאכלסים" את האולם וקליטתנו אותם.

ממד האסתטיקה וההבנה: יצירה מסוגננת ומורכבת, ומאמצינו להבינה.

כאמור, זהו חלל חדש, היפוכו של המרחב הבימתי הסביל במהותו המקובל עלינו (מציגים בפעלם, צופים בכיסאותיהם, ההנאה הווה או לא, יחס של צריכה מיידית וממוסחרת). יש כאן ראשית פריצה של מעגל זה, בקיעה מתוך דממתו—עצמה של אותו מרחב, ריקנותו־הוא. נסיון להבנה טובה יותר, להרחבת ההיות—יסודות ברורים של אמנות כוללת, המרחיקה לכת מעֵבר לתנועה האנושית הנתונה, והמדברת אלינו בשפה פלוראליסטית.

2. הצורות והדינמיקה של הלא־מודע

דרגה נוספת לעומק, ואחד ממפתחות ייחודה של הלהקה—כך נדמה לי—בתחום המשמעות האמנותית. שוב אשלב את המונח שהצעתי לפני כן, אמנות ביטויית. זה מה פירושו?—שאין הלהקה באה אלינו באגדות וסיפורים ("אגם הברבורים", "פטרושקה") וגם לא בהצגה דימויית של התרחשויות (כגון "מות הברבור"), במובן של הבאלט הקלאסי המלווה את היצירה המוזיקלית אך סופו מתדמה אליה. אני מוצא שהלהקה מעמידה כאן את הדברים באופן מנוגד, כלומר—על־פי המאבקים והכוחות היוצרים. פני־השטח הם כעין מנוף לביטוי של דראמה פנימית, להבעת המאבקים העיקריים המוליכים את האדם בדרכו: אהבה, מוות, יופי. אותם קרבות בהם כוחותינו הפנימיים מתנגשים עם הסובב אותם: חמריות העולם מזה, והזולת מזה. חלק ניכר למדי מן הקרבות הללו מנוהל, כמובן, על־ידי מבנים נפשיים שאינם בשליטתנו הגמורה. מאבק הפרט עם עצמו, ומאבקי החברה בדרכה, נסיונות לטשטש את הכאוב ובלתי־הנסבל—כל אלה מעלים לניתוח יסודות ברורים של חיים תת־הכרתיים ומניעים תת־הכרתיים רבי־עצמה. בהם שמה "בת־שבע" את הדגש. זאת ראיתי, למשל, ביצירה "נבכי הלב".

הסיפור הבסיסי מן המיתולוגיה היוונית והוא מעמיד זוג "ראשוני"—מדיאה ויזון, ופירוקו על־ידי היענותו של יזון לנסיכת קורינתוס, פירוק המביא להתפרצות הקנאה שאין־לה־סוף של מדיאה. זו גורמת את מותה של הנסיכה, ואף הורגת את ילדיה, ואחרי־כן היא עוזבת את קורינתוס במרכבה רתומה לדרקונים. זה השלד עליו בנתה מרתה גרהם את ריקודה; מוטב לומר: בנתה מחדש, במובן של "אגדה ריקודית" מושלמת, שלמענה השליכה את כל המטען הסיפורי הטהור של המיתוס.

הריקוד הוא במהותו המחזה של אותה אגדה "קדמונית", העלילה הבימתית מכוונת במישרים למרכז העצבים הלא־נחשב, בלתי־המודע, של החיבור המילולי: כוח־ההרס העצום של הקנאה ושל הברית עם כוחות החושך האנושיים (המאגיה). זה המפתח להבנת המתרחש, אף אם אינך יודע את מקור היצירה: מקור זה הופך להיות כלי לתיאור לירי של היחס האנושי כולו, מטרותיו וגבולותיו. מצד אחד—זיקה כפולה למיזוג עם הזולת—יזון עם מדיאה ויזון עם נסיכת קורינתוס; מצד שני—קרע כפול (נכריות כפולה): בגלל שאפתנותו יזון נפרד ממדיאה וזאת, הנוהגת כבלתי־שפויה, נפרדת מעצמה ופורשת לעולם השחור המוחלט (הדרקונים). אין ספק שמבנה סותר זה מושרש עמוק בכל אדם ומובן לו בלא שיוצרך הרקדן "להוציא מלה מגופו". (או להרוג במו־ידיו, כמו שהאהבה הארורה הורגת ממש את המאהב הטהור השואף לאהבה הלבנה, חסרת־האונים שב"אגם הברבורים"—הדגמה בסרטו של קן רסל, "צ'איקובסקי"). העלילה חוזרת למעמדה האמיתי—יסוד המראה את הגורמים החבויים היוצרים אותה, וזאת בנוגע לשתי העלילות—הסיפורית (שמתוכה מובלט הפעיל באמצעות צימצום דראסטי של הטפל) והאנושית (שמתוכה מובלטים הבסיסים תת־ההכרתיים). בהיפוך דיאלקטי זה מצאתי אחד ממקורות העושר המח־שבתי של הלהקה (על כל עושיה).

אני חוזר אל "נבכי הלב" ועקרונו: מה בצע בסיפור (או עיטור) אם בעיבודו לא יבוא לידי המחשה בימתית הניגוד השרשי שבין דחפיו העזים של הלב למעצורי ההתנהגות החברתית הרצויה (הישארות עם מדיאה)?

למי שעודו מפקפק בתהליך זה ובחידוש שבו (אצלנו וגם לכאורה, בעולם הרחב יותר), אזכיר את ה"פצצה" של ראשית המאה—"פולחן־האביב" לאיגור סטראווינסקי המנוח, אותה יצירה שהוצגה לסירוגים כיחידה מוזיקלית בלבד וכיצירה־לבאלט. מאי 1913, בכורה (עם כוריאוגרפיה) בפאריז, ושערוריה ציבורית. אפריל 1914, קונצרט לקבלה ראשונה מתקבלת על הדעת. 1929, בלונדון, עם כוריאוגרפיה משל דיאגילב—נצחון ראשון, צהלת הקהל והבקורת. דיאגילב כתב אז: "המבולבלים האלה התחילו להבין את עושר היצירה". המלחין מצדו לא פסק לגרוס גרסות שונות—לעתים מנוגדות—של יצירתו, ולשיא הגיע בכך כאשר דיבר על המופשטות הגמורה של ה"פולחן", על הרכבו הקולי־הקצבי היחדני, בניגוד לכל ההשקפות של אז. סוף כבודו של ה"פולחן" לא בא, למעשה, אלא לאחר מלחמת־העולם השניה, כאשר נתן פייר בולֶז הצרפתי בניצוחו פירוש מזהיר ומחדש על היצירה הקונצרטית, מצד אחד, וכאשר קם מלחין בלגי צעיר, אוליבייה מסיאן, לתת עליו דעתו, מצד שני, וקבע את ערכו המיוחד על־פי מושגי ההלחנה המודרנית.

היסטוריה ארוכה זו מלמדת הרבה, ובעיקר על מבנהו העמוק של "פולחן־האביב". ראשית, רב־צדדיות: גם באלט וגם קונצרט, או מוזיקה להשראה וגם מוסיקה בפני עצמה. שנית, "מיתח גבוה "ודראמתי בין שני הצדדים: הקונצרט מתקבל יפה יותר מן הבאלט. אחת הסיבות האפשריות (והמתקבלות על הדעת): תוך־כדי עיבוד עוברים הכוריאוגרפים (ניז'ינסקי, דיאגילב) הרבה מעבר לפנימיותה של היצירה

המוזיקלית ומביעים גם הם עולם מסוים על הבימה, אותו עולם שקשריו עם הנגן חפשיים למדי. הקהל של אז התקשה ביותר לקבלן ולהבין "תמונה" חזותית השונה (כביכול) מן ה"תמונה" הקולית. ועוד: אחדותה וייחודה של היצירה. חדשנות ה"פולחן", המשלב גורמי־יסוד המשותפים גם לבאלט וגם ללחן: מקומו של האדם בטבע, הבנתו את העולם ויחס־הכבוד שלו אל מה שמופלא ממנו ולמעלה ממנו. כאן מגיעים אנו לבסיסים ראשוניים הדורשים ביטוי עז ומעוצם, הדורשים "בריאת" חלל בימתי המחזיר אותנו לאותם דחפים, פחדים ואלימות המובעים בעצם ה"פולחן". סטראווינסקי כתב: "ראיתי אז בדמיוני, באופן בלתי־צפוי, הצגת פולחן פאגאני אדיר: חכמי העדה, היושבים במעגל, מתבוננים במחול־המוות של הנערה אותה הם עומדים להקריב לאל־האביב, למען ייטיב את מצב העדה כולה". וכאן חולל מוחו החריף של המלחין את הנס ובנה יצירה שהיא שילוב פעיל—ומהפכני—של המוזיקה המופשטת ביותר (מבחינת אופי ההלחנה) עם שרשיה המוחשיים והפיזיים ביותר (מבחינת הצבתה הדינאמית ולא על־פי צרור כללים קפואים).
לדעתי, אפוא, ולמרות כל ההבדלים (ממד היצירות, אופי העיבוד הכוריאוגראפי וכו'...), אותו חוט שמצאנו אצל סטראווינסקי הוא גם העובר כחוט־השני את עבודתה של להקת "בת־שבע". בעיקרו של דבר: דינאמיקה של אדם ותודעתו לעומק—ולא כללים של עלילה וכניעה לה.

3. ביטוי ברובד הסמלים

המשך וסיום הגיוני למבנים שהבהרתי למעלה, ובעצם: הקו המפריד בין הכוריאוגרא־פים של ה"פולחן" לבין אלה של להקתנו, קו שאינו אלא ויתור גמור, ומרצון, על ראוותנות בתנועה, על סנטימנטליות מופרזת בהבעת רגשות, ועוד. וחֵלף אותה "תרבות של אֶפקטים" באה תרבות של תנועה מחושבת ושל הגבלת הרגשנות, כלי־עזר להשגת המטרה, וחלק אינטגרלי של היצירה ושל אווירתו השירית—אלה הסמלים. אותם רכיבים חמריים־שכליים, המושרשים עמוק בנו, והמאותתים לנו על משמעות המתרחש. **צבעים**: אדום—מין, אהבה, מרד; שחור—כאב, מוות, מרד (אופן אחר); לבן—איחוד, תמימות, ראשוניות. **צורות**: רשת—מלכודת; צלבים—עינוי, פיצול; **עולם הטבע**: עץ—הסתעפות הקוסמוס; **מושגי אנוש**: מושב מוגבה—עֶצמה, שלטון, ועוד שלא הספקתי לסמן. בולט הענין בחישוב התפאורה והתלבושות. אם יש אופי שירי־לירי אין הוא נובע מהוספת פרטים ומצירוף גדולות כי אם בבחירה קפדנית בדרכי הביטוי. מטבעם המרמז, אותם הסמלים היסודיים, החוזרים־ונשנים, מאֶפשרים איפוק רב וריסון. הצד החיצוני הוא אפוא הגברת המחשבה בעבודתו הגופנית של הרקדן. הוא יודע שכלל דברי־הבימה הם יחידה אחת בעלת־משמעות, והוא מפעיל אותם בדייקנות, כל שרירי לשירותו של תוכן כלל־אנושי. ריקמת הסמלים היא בשבילו כהגיון, כהדדיות: הוא מחיה אותם, והם מעשירים אותו ואת הבעתו (אגב: הפעלת הדדיות זו מוטלת בחלקה גם על הצופה). לכן שימוש זה ביסודות הדמיוניים של המחשבה נראה מופשט, אך "עירטול" זה מטרתו לתמצת, לרכז את ה"נאמר",

למקד אותו במקומו. עשייה קבוצתית ומבוקרת. השקפה של אסתטיקה המתהווה על הבמה, והמסרבת להיתפס למערכת ערכים עליונים כגון כבוד היוצר, הכוונה הנסתרת, יפייה ועליונותה של הנשמה וכו׳. הסמל, שהוא ריכוז גבוה ביותר של דמיון וידע, או של נגלה ונסתר, יש לו חלק פעיל במיוחד בתהליך זה של ביסוס דראמה בימתית הגונה ומשוחררת. בשימוש הזה הספציפי עד מאד הייתי רואה מקור שני לעשרה ולמקוריותה של ״בת־שבע״—להקה שלשונו של פרויד במרכזה.
עבודתה היפה של הקבוצה כולה היתה לנו הזדמנות לסיכום־ביניים, שניסוחו יכול להתקבל כך: מוקד המשמעות של הלהקה הוא חריטות הגוף, על כל אפשרויותיו, בעולם כולו, בחלל כולו (מעין ״פיסול דינאמי״).* יתירה מזו: על־ידי לשון הגוף והצליל אפשר בהחלט לברוא מחדש את העולם ואת מאבקי־הבראשית שלו.

פרק ב: אל הופעת פברואר 1972 (נהריה)

ובכן, אם ייתכן ביטוי זה: מבט מרוכז, ממוקד לעבר שלש היצירות שהוצגו לפנינו בנהריה, במסגרת המופעים שאורגנו מיד עם שוב הלהקה מאירופה. פירושו של דבר נסיון להשתמש הלכה־למעשה במושגים שהבהרנו למעלה במציאות מוגדרת זו. לא אנסה כאן לשלבם על־פי סדרם הניתוחי כי אם להפעילם כמגלי משמעויות או מבנים. הואיל והמציאות הבימתית של הלהקה אינה משאירה את הגורמים במקומם ובנפרד אלא ממזגתם לכלל יחידה אורגאנית חדשה, בה הם יוצרים את האפקטים הנדרשים. אציין ערב זה כאחד התיאורטיים ביותר שהוצגו לפנינו—במובן זה שבכל יצירה אופיין בתוקף אותו מישור של ״תורת הריקוד״ לפי הלהקה עד שהיה פורץ את המסגרת התיאורטית ומוצג כרכיב בלתי־נפרד מן האסתטיקה של היצירה כולה. אנסה להבהיר את אמיתות ההנחה הזאת על־ידי בדיקת הקטעים לפי סדרם בהצגה.

1. הכרם של מרתה

מוזיקה: נורמן צלו־ג׳ויו. כוריאוגרפיה: בריאן מקדונאלד.
כותרת־משנה: ״וריאציות על נושא״. אוסיף לכך: מעֵבר לבאלט הקלאסי, ואנמק.
כל משך היצירה יש מיתח גבוה ביותר בין עיטור קלאסי של הנושא לבין הוכחה מזהירה של האפשרויות בלתי־המוגבלות של הריקוד הלא־קלאסי. תבנית הריקוד כולה מבוססת על תנועות הכלל (בהדרכת מרתה), או על דוּאֶטים, בנוסף לכל שאר הצורות המובהקות של הקלאסיקה. יש אף נחיצות ״לכבוש״ את החלל הבימתי. אך אין תנועה או צורה כגון אלו הנשארת בעינה יותר מזמן הצגתה בלבד: מפצלים אותה, שוברים את שורתיותה ועוברים הלאה בריקמה המקורית כל־כך של הלהקה. נעבור עתה לכל צד בנפרד.

---

* צירוף משל גיורא מנור, באחת מרשימותיו על הלהקה ב״חותם״, המוסף השבועי ל״על המשמר״.

א) **הסביבה המוזיקלית.** התרשמתי שהיצירה היא בת התקופה הפוסט־אימפרסיוניס־טית. מבחינת הלחנה, מתקרבת היא ליצירותיו של ארנולד שנברג (מבשר מובהק של המוזיקה החדשה): אי־ציות לטונים ולסולמות המקובלים, שבירה תדירה של אחדות הקצב וכו׳ (ראה הערה 3), עם שהיא נשארת טבולה בהשראה הצלילית והרגשית האפיינית ליצירות האימפרסיוניזם (זה של שארל דביסי, בעיקר). וכי אין קיום־צוות זה צופן את סוד המחול עצמו? אפשר מאד. אך רצוני להדגיש כאן פרט חשוב יותר: תפיסה של המוזיקה כיוצרת חלל ולא רק כבעלת נושא הניתן לעיטור (הערה רביעית). אמור מכאן: הבנה מהפכנית של הקצב כמקשר בפעילות הדמיון—בין שמיעה לראייה, או בין חלל פנימי לחיצוני, בכוח העשייה הריקודית. מיקצבים של כיווץ, מיקצבים של מתיחה, מיקצבים משולבים (דרגות ואפנים שונים), יש גרעינים קצביים קבועים (תפקיד של ציר או של מוקד) והם הקובעים את "טון" הריקוד, את מרחבו: דילוג, קפיצה, מעבר ועוד. הם קובעים לא מעט את אווירתו: הבעת דראמה, או כעס, או עליזות. יחסי־גומלים חדשים אלה הם אמנם מקור ה"עיטור" החפשי והעשיר כל־כך של הלהקה.

ב) **נגד הכללים המקובלים.** ניעזר תחילה בהתיחסות לתפאורה: מה היתה, מה דימתה בשבילנו? אפשר להבין את הרשת הענקית כפשוטה: רקע, איכלוס—מתוך הנחה הגיונית שכרם אינו יכול להיות סביבה נייטרלית. אולם מה פירושו של אותו מבנה פיסולי שהועמד סמוך לרשת, בפינה השמאלית? שלש הן האפשרויות הראשיות. מבנה פיסולי לצורך התיחסות אליו במכלול הגיאומטרי של המחול. או סימול מופשט ביותר של ענפי הכרם עצמם (עיכוביהם וסיבוכיהם הרבים היוצרים חללים "מסורגים", כלומר המלבן החלול באמצע המבנה). או, לבסוף, דימוי של מבנה פולחני כלשהו (הנחה זו אפשרית על־פי גישותיה הרבות של מרתה אליו—ובכלל, על־פי פניותיה התכופות של הלהקה אליו). לדעתי, אין מקום להבדיל בין השלש כי עושי הריקוד עצמו לא נראו לי מעוניינים בהבדלה כלשהי שהיתה קובעת את אופי הריקוד מלמעלה. חופש זה לגבי התפאורה אינו אלא סימן לחופש הגדול יותר לגבי הנושא של הריקוד כולו: בכרם מסוים, אי־שם, קיימת מרתה מסוימת, וסביבה חבורת נערים. עדים אנו ליחסי הריקוד ביניהם: ביטול חד־צדדיותה של העלילה המלאה, שיחרור הצופה מכל כפייה, כאשר דמיונו יכול להוליכו על־פני תבל ומלואה—זה כלול במשחק. כאן נקודת המוצא לאי־קלאסיות המסתמנת בשבירה המחושבת ביותר של הצורות הקלאסיות. נושא "הפולחן", למשל, היה עשוי להובילנו אל כוריאוגראפיה כבדה, בסגנון ה"גיבלונגן" של ואגנר. שוברים אותו על־ידי דה־דראמתיזציה מתמדת, מעברים בלתי־פוסקים בין שלנה למתח. הופעותיו הסוערות של רחמים רון עצמו אינן נמשכות יותר מזמנן הקצבי, והוא נעלם בפשטות: אינו נשאר בפינה מבודדת, מבטו לאָה ולבו שבור...

נושא "הכרם של מרתה" עשוי להובילנו במישרים אל עיטור סיסמה כגון "לחם, עבודה!" שוברים אותו על־ידי הרכבה בלתי־שיגרתית של גורם טכני חדיש על מבע שהתחיל כמבע מסורתי; הגוף, עם כל המתח השרירי שבו ועם כל גמישותו

כאחד, הוא הבסיס החמרי לשבירה זו. רמז לא דק לכל אותם עינויים שהתענה בהם הרקדן הקלאסי (ובעיקר הרקדנית הקלאסית בנעוריה). אין זאת אומרת, כמובן, שהרמה כאן יורדת: הביצוע הטכני נשאר מעולה, כרגיל.

ג) **פוליפוניה ריקודית.** כל אלה מובילים למושג "פוליפוניה" השאול מתחום המוזיקה. ולא לשווא. אם נתרגם אותו לשפת הריקוד, נקבל מונח מעין **רב־מבטי** (מבחינת הצופה) **או רב־גופי** (מבחינת המבצעים). במובן זה של ביטוי סימולטאני של תנועות שונות על־ידי יחידים או קבוצות שונות, כשהבסיס המנחה אחיד אך הביצוע החזותי רב־גוני ומשתנה. לא פעם עדים אנו לתופעה ששילוב הרקדן במהלך מסוים (או שילובה של קבוצה, מיגוון רחב) אינו מתבצע באופן "מקהלתי". פירוש הדבר שביטויו מתיחס למכלול הזה אך אינו כלול בו דווקה, ותיתכן אפילו פעילות גופנית המנוגדת לו. זוהי בהחלט **כוריאוגרפיה ניגודית־יחסית**, הבאה לפתח את הרגע הריקודי ואת אפשרות גיוונו, מול ריבוי המשתתפים ונוכחותם הרבה על הבמה. מעט־מעט חיפושינו אחר עלילה מגובשת ומוגדרת—לה אנו רגילים כל־כך—מתחלפים בהבנת הווריאציות המבוצעות על הנושא החפשי, "הכרם של מרתה". מעט־מעט מזהים אנו את הליריות הנובעת מאותה השקעה המשחררת מן האידיאו־לוגיה של הבאלט ומכירים במציאותה ובעצמתה של היצירה בהתהוות.

2. קונצ'רטו עץ־ההבנה

מוזיקה: א. סטראווינסקי. כוריאוגרפיה: ג'ון קרנקו.

קשה מאד לרדת לעיקרו של מחול זה בגלל ההנאה הספונטאנית המופקת ממנו. ההשלמה בין המוזיקה לבינו כה מדויקת, כה ברורה, וההפתעה נוכח סגנון בלתי־שיגרתי זה כה נעימה, עד שרוח הצחוק גוברת על נסיון החשיבה. וטוב שכך הדבר: בל נחשוב שביצועי "בת־שבע" שמורים לשכלתנים בלבד! חשוב ביותר ממד זה של חזרה אל הצופה במציאותו (בחמריותו): אדם הבא ליהנות מן החיים, פשוטו כמשמעו. חייו הפנימיים בהתמודדות מתמדת עם חיי הבמה, כאשר אלה פותחים לפניו את כל הדרכים האפשריות לשילוב בהם, או להשלמה עמהם. כפי שציינתי עוד בתחילת הרשימה, הלהקה הופכת את מהות הצופה ומעניקה לו אפשרויות בלתי־מוגבלות של הנאה. נחזור לריקוד במציאותו, נזכור תחילה את היעדר התפאורה. אין בכך כלום: היא פשוט שינתה את מקומה השיגרתי ועברה אל גוף הרקדנים עצמם. פסיפס מוזר זה של צבעים, נוסף על איפור־הפנים הלבן (פעם ראשונה ראיתי זאת), רומזים בבירור על האפשרות הבולטת שהקטע הוא בידורי, במובן הטוב ביותר של המלה. ואכן, פירושו הראשוני של הקהל לריקוד זה: פריצת גבולות הרצינות לעבר צחוק בריא ומהנה. ואין ספק שמבנה התנועות עצמו מקנה את התחושה: הבעת פנים מרמזת בהפרזה (דבר נדיר מאד בביצועי הלהקה), מירב השימוש בפרקי הגוף, ומתוך כך מירב פירוקן של התנועות הריקודיות, הבלטה חסרת־בושה של גשמיות הגוף (עכוז, חזה, מגע הדוק גוף־אל־גוף עד לידי תחבולות מבדרות, זחילה על הבימה).

וכאן נעבור אל הצד המוזיקלי של היצירה. איני יודע על מי ועל מה ביקש א. סטראווינסקי להתבדח (וזו זכותו כמלחין). נראה שגם לג'ון קרנקו אין זה חשוב. אך יצירתו זו היא אחת הפארודיות המוזיקליות הטובות שזכיתי לשמוע. וכי היתה למלחין מטרה מוגדרת, כמו ביצירה בה הוא "הורס" (הורג) הלכה־למעשה את ה"קאן־קאן" האפייני לאופנבך ("חיי פאריז")? האם פשוט התיחס לכל עולם־הקרקס וממד ה"קומדיה דל־ארטה" שלו (תלבשות ססגוניות, בידור וכו'), או שמא פשוט עוד יותר—הלחין פארודיה על המוזיקה לכשעצמה? כי אין בקומפוזיציה זו שום תו העומד במקום, שום כלי העושה את שלו כהלכה, שום דירוג טוני או קצבי "נורמלי". רווחים כאן אי־שקט והיפוך מתמיד של כל נתון מוזיקלי רגיל. האֶפקט הפארודי (ולפיכך, המבדר) נוצר מהתנגשות עצומה, בלתי־פוסקת שבין כל הגורמים המעוותים האלו (עיוות מכוון של הלחנה מדוקדקת) לבין התחושה השמיעתית שבכל רגע מתפרק משהו חדש, מתפוצץ עוד "באלון" של הלחנה מקובלת. במקום הזה—נקודת־המגע האמיתית בין המחול והמוזיקה, הפיענוח המתקבל על הדעת של מבנה התנועות עצמו. שוב אנו עדים להצמדה בלתי־שיגרתית למוזיקה. זוהי הצמדה סימנטית המתיחסת לתבנית המוזיקלית (כזכור: צליל וקצב) ולא הצמדה מסוימת שהיתה מאלצת את היצירה הקולית לבטא גורמים תרבותיים שלא תמיד הם כלולים בה בהכרח. התרשמתי שג'ון קרנקו בחר בדרך של פארודיה על הפנטו־מימה, על בסיס זה (הלבנת הפנים, חוסר התפאורה שהיא ממסורתה של אמנות זו). וכמו שמקדונלד העביר אותנו אל מעבר לבאלט הקלאסי כך קרנקו מעביר אותנו מעבר לפנטומימה הקלה, הרגילה, במובן זה שהוא מלקט את כל האפקטים הבידוריים של אותו הסגנון (לכן זוהי פארודיה ידידותית, שאינה שוללת את הפנטומימה אלא קורצת לעברה בעין מבודחת) ומערבם בריקמת הפארודיה המוזיקלית. כך נוצר אילתור חפשי למדי, עתיר־המצאות להפליא.

3. עמי־ים, עמי־יער

כוריאוגרפיה: ג'ון קרנקו. קריאה: חנה מרון.

כאן פנים אחרים לג'ון קרנקו, ולדעתי זו יצירת־מופת, ארוכה ומורכבת רבדים רבים וגדושי־משמעות. לכן אתעלם מרצון מן הממד ההיסטורי הפרוש לפנינו ביצירה זו (מכליון אומה לתחייתה) ואתיחס לביצוע הריקודי של אותו ממד. מה מבטא הריקוד ביחס לשירה המדוקלמת? שוב אני מתבסס על עצם גישתה של הלהקה: לא סיפור קומה של המדינה אלא הדגשת רגעי אנוש ותרבות, הכלולים אמנם בנושא. גם הפעם אין תפאורה. ואין הכרח פונקציונלי בתפאורה, שכן הרקע המובהק של כל היצירה הוא הזמן המגשר בין התקופות השונות בהן נכתבו השירים. המחשתו תתבצע תוך כדי הפרדה ברורה בין קטע לבין הבא אחריו על־ידי האפלת הבמה. אולם פסיעותינו בזמן הזה אינן בגדר התקדמות כרונולוגית חד־צדדית: אותו משורר יכול לחזור ולהופיע לאחר מקומו האמיתי (מבחינת סדר המשוררים, או סדר הנושאים) מפני שחיבור אחר משלו מאיר צד נוסף של השלמות הכללית.

לכן הבלטה זו של זמן בימתי מיוחד אינה זקוקה לתפאורה של ממש, שהיתה ממקדת בכוחה את מבטנו מחוצה לו. ואני מוסיף שרקע תפאורתי אחר, ולא פחות חשוב, מצוי פשוט במלה הנאמרת ברמקול—מלה המשודרת בעצמה בלתי־שיגרתית, והחודרת ממש על המרחב הבימתי כשותף מלא ביצירת החלל המרקיד. ובכן, כוח המלה מול כוח הגוף. או, בהפשטה גמורה: הריקוד כשירה. הגוף כשינוי החיבור המילולי, כהשתנותו הממשית. אם באופן חיצוני הועמד "עמי־ים, עמי־יער" כעין מסכת ענקית, הרי זו מסכת במובן שונה לגמרי מזה המקובל עלינו: פריצת המסך המילולי ויצירת התמונות (דמיוניות או ממשיות) הטמונות בטקסט הספרותי. נתעכב על מספר קטעים:

1. **מתוך "אל גבעת הגוויות בשלג" (א. צ. גרינברג).** העיטור מתחיל בהתדמות מוחלטת לטקסט: בחור מגיע לבימה, עומד, מתפשט, מתקדם, נופל בנפתוליו, ומת. והטקסט נמשך אל שיאו: המחשה מילולית של "גבעת הגוויות בשלג". ומה מתרחש על הבימה? חזרה בלתי־פוסקת על אותה תנועה תחילית, כשבחורים באים בלי הרף ומבצעים אותה בדייקנות. שבירה מדוקדקת ומפתיעה של התמונה החיבורית על־ידי "יחס ערימתי" של תנועות הריקוד; אותה ערימה שאליה מתכוון הסופר מגולמת בפועל־ממש. הצופה רואה אותה במו־עיניו! בסוף הקטע אכן לפנינו ערימת גוויות על הבימה—הרקדן ותנועותיו כמלה בשיר.

4. **עמי־ים, עמי־יער (א. צ. גרינברג).** הערה בקשר למיטאפורה "עמי־יער". קרנקו אין לו כל מושג על כוונותיו של גרינברג בצירוף הזה. אולם בדבר אחד הוא יכול לבטוח: היסוד הדמיוני־החזותי שהוליך את הסופר לכתיבת המיטאפורה כמו שהיא. חזון של עם שהוא יער—כלומר, ריבוי של עצים קרובים זה לזה, מלאים חיים ומסתורין, ואז מופיעים על הבימה עצים, עצי־אדם, המורכבים גורמי־עם: בחור הנושא על כתפיו בחורה שזרועותיה ענפים. יש אף יסוד סמלי בעצים האלה, יסוד המחזק את ההשאלה: שני גופים זקופים המגבירים את הסמליות הפרוידיאנית (ביטוי תת־הכרתי, ספונטאני, של מישור המין, במקרה שלנו—החיים הגדושים של העץ ומסתוריהם). לכן ההשאלה היא דו־סטרית: האדם כעץ (גובה, ענפים) והעץ כאדם (דם, מסתור). האין כאן שוב לפנינו המחשה גופנית של מיטאפורה כתובה? עבודה שרשית!

10, 6, 5—**שלושה קטעים מאת ח. נ. ביאליק.** נאחד כאן יצירות שונות בהערות משותפות. אצל ביאליק יש בעייתיות בלתי־מסותרת של אבדן אחדות־המסורת, בדידותו הרוחנית הקשה של המשורר. ויש גם בעייתיות של יחסי־אהבים, תשתית של אירוטיקה חזקה. לכן ייתכן דימוי עמוק ועשיר ביותר בין דמות "השכינה" (הנדרשת אך האובדת תמיד) לדמות האהובה (גם היא נדרשת אך חולפת). יש ביניהן מכנה־משותף—טהרת ההיות, דימוי הנשגב בהתגלמותו. פעילותן אף היא דומה: ריפוי העם וריפוי הלב. ובדמיוננו כל אלה מתקשרים במישרים אל הצבע הלבן. על רב־סטריות זו "משחק" קרנקו בהעמדת הקטעים של ביאליק, וכן מחזיר הוא אלינו את היסוד החזוני (הזייתי) ואת היסוד החושני (אירוטי) שבקטעים המובאים—

בשילובם הדמיוני העמוק. ב"הכניסיני תחת כנפך" מגיעים יסודות חזותיים אלה לשיא ביטוים.

7. **שיר־השירים**. גם כאן, מוחזרת אל הצופה החושניות המקסימה שבחיבור עצמו. הפיכתה ליסוד חזותי, ליסוד נע ומשוחרר. ויאמין מי שירצה לגירסה קאנונית זו או אחרת...

13. **"אני רוצה תמיד עיניים"** (נתן זך). מבחינת המשמע, שיר חזק ביותר השב אל ביטוי רצונו בנצחיות של המשורר (האדם). בלי מליצה ומלות־פאר (לבד מן הפועל "להלל"), מוביל אותנו זך לשיא של רגש־אנוש. אך לא רק בזה אמנותו מוגדרת. הייחוד שבשיר מצוי במישור הצורני, בפגיעה המכוונת בצורות המסורתיות של השיר השקול והמחורז. אין סימני־פיסוק (מלבד הפיסוק ההכרחי לשינוי משמעות או לסימונה), ורבות הפסיחות ה"מזרימות" את השטף המילולי: הקצב והצורה האמיתיים נקבעים בקריאה קשובה ל"פעימת" התחביר השבור עצמו. לכן הריקוד גם הוא נבנה בשטף תנועות בלתי־פוסקות המבוצעות בעיגולים נעים־תדיר, ובאמצע—רקדנים שתפקידם להמחיש את התחושה החזותית הנובעת מן החיבור. אך זוהי התדמות מבנית, שרשית, בלי קשר אל נושא מוגדר (איך להביע "תמיד עיניים", או "להלל את יפי העולם", ועוד ?). זרימה מילולית וקצב ריקודי. **פלאסטיות הטקסט ופלאסטיות החלל הבימתי**. ה"באלט" היה נתפס להצבה עקרה, היה מעמיד תפאורות־מופת, הי המשתדל להמחיש לנו בכוח רב את המיטפורה "תמיד עיניים"— וללא צורך. ואילו כאן לפנינו הפשטה של הגורם האמוציונלי והעלאתו למוטיבציה שירית, הן בחיבור הן בריקוד. נשמע טקסט שירי ברמקול, ובמקביל לכך מבוצע "ריקוד שירי" על הבימה. **הרקדן ותנועותיו כמלות השיר**. מסכת זו כולה היא בהחלט המחול התיאורי—התיאורטי בה"א־הידיעה של הלהקה.

פרק ג: הלהקה כ"סימנטיקה בפעולה"

עתה אנסה לערוך את החומר בצורה מושגית, על־מנת להגיע לעריכה מדויקת ככל האפשר של הגורמים בעלי־המשמעות בעבודת הלהקה. כבר הוברר מספר תכנים חשובים: הבנה "סביבתית" של הצליל, כושר הסמליות, אסתטיקה בהתהוות, שינוי מהותו של הצופה, ועוד. עדיין עלינו להבין איך נוצרו אותם גורמים, לפענח כל כמה שאפשר את מכלול הפעולות ועשיות היוצרות אותם, כהופעתם וכייחודם. תנועה עיונית הכרחית זו תבוא אפוא כתנועה אל צורות החשיבה של עבודת הלהקה, אל המבנים הפועלים (והפעילים) בה—תנועה לעבר "צורת התוכן", כמונחו של החוקר הדני לואיס היאלמסלאו.[5] מכאן התואר "סימנטי" ונקיטת השיטה (עריכה סימנטית), לפי שרובד זה הוא בעצם מרחב תחולתו של המחקר הסימנטי. מחקר סימנטי זה מקיף מקצועות שונים (בלשנות, פסיכואנאליזה, מאטריאליזם דיאלקטי ועוד), המופ־

[5] בספרו "הלשון", תרגום צרפתי של מישל אולסן, פאריז, 1966. בן־זוג למושג זה הוא "חומר התוכן" (במישור הביטוי מבדיל היאלמסלאו הבדלה דיאלקטית בין "צורת הביטוי" ו"חומר הביטוי").

עלים לפי תחום המשמעות הנחקר והעומק הניתוחי והמסקני הנדרש. אך בשום־פנים־ואופן אין הוא מחקר בלתי־מופרד, ואין מבטו מבט לוקטני (אקלקטי) כל־עיקר. אין הוא חושש להתגלם כמחקר כולל ובקורתי כאחד, הממזג בצורניות מושגית פעילה ומחודשת את המקצועות השונים המתקיימים בו והנחוצים לו מהותית. בהתמדה ובתוקף הוא מדגיש את חמריות הנתוח והקביעות המתחייבות ממנו, ושם קץ לפרשנות הערטילאית, אגב היאחזות עמוקה ביחידות המשמעות ההוויות בחומר הנחקר ומעקב פנימי אחריהן (גם היעדר־משמעות יש לו משמעות).

רב־ממדיות זו אין בה משום אנדרלמוסיה כלשהי אלא תוצאות תהליך של פריצה אל אפקים חדשים. לאמיתו של דבר "בת־שבע" עצמה מובילה אותנו אל אפקים חדשים, בתחומה ובדרכה, אל מיזוג בלתי־שיגרתי בין צליל, סמל וגוף; יתר על כן: להעמדה יפה (ונועזת למדי) של דיאלקטיקת הגוף (התנועה) והחיבור (המלה). על דרך ההשאלה הייתי מגדיר את הלהקה, בפשטות גמורה, כ"סימנטיקה בפעולה".

1. מישור התוכן. מתוך תפיסה זו, נגדיר את תכנה המובהק של עבודת הלהקה כאסתטיקה לירית מתהווה. נחתור לעמוד על העולם המחשבתי הכללי המדריך את עושי הלהקה, אשר בשנים הוא מתגלה לנו:

בהשגת ליריות בימתית: סמלים, דראמתיזציה, ניגודי נפשות—שהם מן הסימנים העיקריים לאותו "ריכוז אנושי" גבוה המורגש בהופעות.

באסתטיקה מתהווה: אי־ציות לכללים מקובלים ולמוסר עליון, תוך שכושר־ההפשטה משנה את אופי העיטור עד לידי תיבנות חוזר ומחודש של מחול־תנועה־צליל.

מישור זה מתהווה בשני מישורי־משנה (או שתי "שכבות" סימנטיות):

חומר התוכן. בעקבות האמור בדפים הקודמים, חומר זה הוא אותם מבנים דראמתיים (או בתהליך של דראמטיזציה—כדוגמת הסיפור המיתי על יזון ומדיאה) המעובדים למחול על־ידי הלהקה. מבנים, לפי שענין לנו כאן בחמרים תרבותיים רבים ומגוונים, שהלהקה מתיחסת למוקדי המתח והעיצוב שלהם. מוזיקה מודרנית שכולה צליל ומיתח, עלילה בימתית כגון "הכרם של מרתה", מיתוס ב"נבכי הלב", מסכת פיוטית ב"עמי־יער, עמי־ים"—אין "נושאים" אלה משמשים בסיס עליון לעיטור אלא חומר־גלם להעמקה ולחיפושים אסתטיים. גם לחיפושים דראמתיים, שהרי אין כאן ראייה ריקודית טהורה, או אפקטים מחוליים יחדניים, אלא הוכחה ברורה ומתמדת של יסודות פעילים, הן בסיפור ("נבכי הלב") והן בעיצובו ("הכרם של מרתה" ושבירת הקלאסיקה). יסודות אלה נתפסים כמציאות־מתיחות הנושאת ומאפיינת את המבנים, הם פרי של ראיה "לעומק". כוונתי לומר שמשתתפי הלהקה מלאכתם מגובשת היטב על בסיס חמרי־חברתי עמוק. השתרשות ערה במבנים דראמתיים, אוביקטיביים ואמנותיים כאחד, היא תכונתו העיקרית של "חומר התוכן".

צורת התוכן. ראשית, נחזור על אֶפיה של הצורה. קבענו שההשתלשלות (כלומר: "התצוגה" הריקודית) על־הרוב אסוציאטיבית, שירית, לא סיבתית טהורה. אופי זה הוא שמחייב בעצם "צופן־קריאה" דימיוני, על בסיס סמלי־אנאליטי, כפי שהודגש

לא פעם. שנית, נבוא למקור האופי הזה, ל"גורם המחליט" (בשפה תקשרתית יותר), שהוא למעשה התנועה האסוציאטיבית, במובן זה שמקור ההחלטה הוא על־הרוב פעילותו הקישורית של הדמיון, היוצרת קשר של אחדות אסוציאטיבית בין צליל, תנועת הגוף ודימוי מסוים. במישור התכני־האסתטי, התנועה היא כאן הגורם המפרק את הצליל ואת הדימוי הנדרש. כאן גם מופיעה התנועה כהחלטה אסתטית, המופעלת על־ידי פעילות בלתי־אמצעית, אינטואיטיבית: הפעלה רגעית של כל הנתונים הטכניים והאמנותיים המושרשים בעומק שכלו של הכוריאוגרף.

בלהקת "בת־שבע" התנועה יוצרת דינאמיות, המכתיבה הבדלה מרחבית מסוימת בין התנועות (לא כל תנועה יכולה להתחבר לחברתה). הבדלה זו יוצרת משמעות (או משמעויות מסוימות) עם ראשית הנעת התכנים, ומשמעות זו כבר מכתיבה סוג מסוים של קישור וקומפוזיציה מרחביים, עם שרק תנועות תיפקודיות ממש נכללות במהלך הריקוד. קומפוזיציה זו היא היוצרת לבסוף את איגודיות המשמעויות. אפשר לומר שבקומפוזיציה יסוד ההתהוות, ובאיגודיות יסוד הליריות.

2. **מישור הביטוי**: יש מקום לחזור על מהותו של ביטוי זה, כפי שהבהרנוה קודם. אם קבענו שהמבוטא הוא למעשה מכלול של מבנים דראמתיים (או בתהליך של דראמ־טיזציה), המבע נוסח "בת־שבע" הוא ביטוי ריקודי־מבני של אותן דראמות. במישור התוכן, הבדלנו בין סיפורים או עלילות לעיטור לבין הדראמות ה"עומקיות" המאפיי־נות את תפיסת הלהקה. כיוצא בזה הביטוי, ביטוי החורט את הגוף, על כל מיגוון אפשרויותיו, בחלל הבימתי (בחלל כולו), במטרה להעמיק ולהעשיר את המגע שביניהם—ולא רק במטרה סיפורית או "איורית". הערנו לא פעם שההתאמה בין נושא ובין הביצוע הריקודי היא מבנית, שרשית, חושפת, ולא "הכפלה" קלאסית של האמור. נעבור לרכיבים העיקריים:

חומר הביטוי. היסוד המובהק לביטוי הריקודי הוא, בלי ספק, המוזיקה, שרכיביה הצליליים והקצביים הם היוצרים את ה"דחף" הריקודי. אך במסכת "עמי־ים, עמי־יער" נוכחנו לדעת שמחול עשוי להתהוות גם על בסיס מילולי־מיטפורי (מוריס בֶז'אר עצמו יצר ריקודים על־פי מחזורי שיריו של שארל בודלר). אם נוסיף לכך את הבנתה בלתי־הקונבנציונלית של הלהקה, נראה כי התיחסותה לחלק זה של חומר הביטוי היא התיחסות מורחבת לסביבה צלילית וקצבית, שאינה חייבת להיות מוזיקלית אבל, מצד שני, יכולה היא להיות מוזיקה "סביבתית" כגון ג'ז מודרני או מוזיקה קונקרטית, הרחק מכל נושא מוגדר ומגובש. ובסביבה הזאת, נע הגוף המהווה את חמריותו האמיתית של הריקוד.

לכן, אם לפי תורתו של היאלמסלאו[6] תוגדר "הלשון הספרותית כמכלול השדרים שחומר ביטוים הוא הכתיבה (והכתיבה הפיזית, קודם־כל)", נוכל להקביל הגדרה

---

[6] ראה אצל כריסטיאן מץ, "שיחות על סמיולוגיה של הקולנוע", רבעון "Semiotica", מס' 4, 1971 (בינלאומי).

מבנית של חומר ביטויו של הריקוד והיא—**התנועה הגופנית־הקצבית** של הרקדן בחלל. תנועה זו היא חומר־הגלם הממשי של הכוריאוגרף, והיא המבצעת את שינוי ההלל המקיף את הרקדן עד ליצירה של חלל ריקודי, חלל "מורקד". כמו שמלות הסופר מתַמצתות, בצורה סלקטיבית, אין־סוף של אפשרויות מלים—וגם יוצרות, יחד, שדר יחיד־במינו—כך תנועת הרקדן היא חשיבה־מחדש של המרחב הבימתי, ובתוך כך ביטוי נע, שדר נע של אותה החלטה. פעילות מקבילה זו נחשפה יפה במהול "עמי־ים, עמי־יער". ברמה הסימנטית הנוכחית הייתי מכנה את ההחלטה הזו **החלטה מבנית**, שבאמצעותה בונה הכוריאוגרף את המרחב הבימתי־החמרי שלו, בלי קשר הכרחי־מראש של בת־הזוג התיפקודית, ההחלטה האסתטית (סעיף "מישור התוכן"). אין קשר מוהלט, אך ברור שקיימות השפעות הדדיות. ההפרדה היא בעיקרה ניתוחית, והכוונה להדגיש אופן־קיום זה של ההחלטה הכוריאוגרפית כאופן היוצר את התיבנות הצורני על הבסיס החמרי הנתון לאמן, שהוא גוף הרקדן הנע. אם נרצה להאיר את הענין באור "שלילי", נאמר שעצם הדינאמיות, מצד אחד, ותהליך הדינאמיזציה הכללי, מצד שני, אינם מאפשרים לבעליו של רעיון הריקוד לבצע כל סוג קישור העולה על דעתו המקצועית־האינטואיטיבית. לעתים קרובות התנופה המבנית, המגבשת אט־אט את המחול, מחייבת ויתורים מסוימים, או ביטולים הלכה־למעשה, על־מנת לשמור על המיתח הנוצר או להרפותו בהתאם לסביבה וכו'. במקום הזה פועלות השפעותיה של "ההחלטה האסתטית", וזאת בשני כיוונים עיקריים:

הגבלה נוספת של אפשרויות הקישור. לאור התמוגיות הנבנית בגוף הריקוד עלול להיוצר מצב בו הכוריאוגרף חייב להרפות מעשייה ולחשב מחדש את כל הנתון בידו מכאן והלאה. עודי זוכר היטב את התלבטויותיו של הכוריאוגרף החיפאי נחום שחר, אתו עבדנו שבועות רבים על קטע בן שלש דקות וחצי ("Wade in the water", בגירסתו של הפסנתרן רמזי לואיס), התלבטויות שאילצוהו כפעם־בפעם להתרכז דקות ארוכות במצב הנוצר, כדי לשמור במיזער השינויים על הרוח האסתטית המלהיבה של ה"בלוז" הכושי המקורי.

העשרה מעשית של הקישורים הנבחרים. כדי "להרקיד" את ה"בלוז" הזה, דימיין אז נחום שחר את התפילה הציבורית הדינאמית של ראשית ה"גוספל" וה"בלוז" עצמו, ומובן שהדמות המרכזית היתה דמות הכוהן הבא לשלהב את קהל המתפללים—עד לידי ריקוד ממש במרחב הכנסיה. כולנו התפעלנו לראות איך תנועה של התעמלות כמעט (הנפת הזרוע מעמדה אחורית אל מנגד הגוף) בוריאציה קלה (תנועה באלכסון והנפת אצבעות) יכולה לקבל סמליות מעוצמת במסגרת הנבחרת: סמליות של זרוע האל עצמו. העבודה המעשית העשירה עם נחום היא שפקחה את עיני לדקויות מהותיות אלו.

צורת הביטוי. מהו גורם־המיזער של צורת הביטוי? במישור הריקודי דומה כאילו היחידה הנחקרת היא התנועה, אך נעמיק חשוב מעט יתברר לנו שהתנועה עצמה

כבר מורכבת ובעלת תיפקוד מסובך: העברת הרקדן בחלל הבימה. התנועה היא גורם־הנעה אך אינה "גורמת את עצמה". היחידה הנדרשת היא בתחום קדם־תנועתי וממנה נרקמת התנועה—תנועה שהיא דינאמיזציה של אותו יחידה. יחידה זו היא אפוא רכיב מינימלי, בעל כושר להפרדה בין המשמעויות. זוהי, בעצם, אותה וריאציה (תנועה אלכסונית והנפת אצבעות) שהפכה את תנועת הכומר, בריקודו של נחום שחר, לתנועה בעלת־משמעות. ואם נשוב להרהר רגע ב"קונצ'רטו עץ־הבנה", שהוא מעין פארודיה על הפנטומימה הקלה, נזכור את טיב עבודתו של ג'ון קרנקו, שלמעשה ליקט את רוב הגורמים הטכניים־הבידוריים של הפנטומימה ושילבם בפארודיה המוזיקלית. ומה הם אותם הגורמים, אם לא אותן התזוזות הפשוטות, העצורות כמעט או המתפרקות בשטף הפארודיה, שמהן מורכבת ה"מימה"? כל אותם הבדלי־מבע דקים שהם־הם הבדלי המשמעות, או שהם המפרידים בין תנועה לתנועה.

עכשיו ההגדרה בידינו, וחסר עוד השם. כאן יאים דבריו של פנטומימאי בלתי־נשכח, מרסל מרסו (ההדגשות שלי—א.ל.)[7]: "המחווה הוא משמעות הפעולה... הוא משחזר את צורתה, את נפחה, את סגוליותה של הפעולה; הוא מרמז על ברקה או על כבדותה—הוא מגביר את הרגש... המחווה מרכז את הפעולה, הוא סינתיזה של התנועה והוא יוצר את התנוחה... האמן מפאר את המחווה ומעלה אותו לרמת האליפסה והסמל, הוא יוצר מחדש את הכללים, את הסימן שבאמצעותו האדם משדר את שדרו... המחווה הוא מחשבה שהפכה תמונה... המחווה זה האדם היוצר שוב ושוב, החולם, פועל, נאבק, אוהב—ומת בלא דיבורים". ועוד שתי מובאות מכריעות: "הצורה אינה אלא אמצעי להשגת הפעולה, ומשום כך היא חייבת להיות בשורה הראשונה. בלעדיה, היה הנושא נשאר מעורפל. היא הצבע, המשמעות. הביטוי הוא מפתח הדראמה, הוא המוליך לאשליה... הצורה היא משחק המלים, או משחק הפעלים; היא מבארת את הפעולה".

---

[7] מרסל מרסו בגוף התכניה למופע שלו ב"תיאטר דה־לה־רנסנס", פאריז, מאי 1963.