

סלמה ג'ין כהן (עורכת). מחול כאמנות במה: אסופת רשימות על מחול, מ־1581 ועד ימינו. רמת השרון: אסיה. [1974] 2010. 400 עמודים

סאלי ביינס. טרפסיכורה בסניק־רס: מחול פוסט־מודרני. רמת השרון: אסיה. [1987] 2010. 398 עמודים

יעל נתיב*

פרסום ספרים העוסקים במחול בישראל הוא נדיר, ונדיר עוד יותר תרגומם לעברית ופרסומם של ספרים העוסקים בהיסטוריה המערבית של המחול. שני הספרים הנסקרים, שיצאו בשנה שעברה בהוצאת אסיה, הם תוספת חשובה מאוד למדף הדל של ספרי מחול איכותיים ומקצועיים בעברית. הספרים המבוכים תורגמו ביוזמתה של גבי אלדור, חברת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות, ששימשה יועצת אקדמית לתרגום בשיתוף עם ד"ר הניה רוטנברג ואיריס לנה, ובהוצאתם לאור תמכו מועצת הפיס לתרבות ולאמנות, מרכז הספר והספריות בישראל, המפעל לספרות מחול והמחלקה למחול במנהל התרבות. את שניהם תרגם במהימנות ניב סבריאגו.

הספר מחול כאמנות במה: אסופת רשימות על מחול, מ־1581 ועד ימינו יצא לראשונה ב־1974 בארצות הברית ביוזמתה של עורכת ספרי המחול ננסי ריינולדס ובעריכתה של סלמה ג'ין כהן (1920-2005), היסטוריונית, מרצה בכירה, מבקרת וחוקרת מחול. בפתיח לספר מספרת כהן שהרעיון לעריכתו נולד על רקע היעדר ספרים מהימנים באנגלית העוסקים בהיסטוריה של המחול לשימושם של תלמידיה ושל תלמידים ומורים אחרים בתכניות המחול באוניברסיטאות האמריקאיות. במידה רבה אפשר לומר שזהו גם המצב בישראל של היום, בשנות האלפיים. לתלמידי מחול במכללות להוראת מחול, במגמות המחול לבגרות בבתי הספר התיכוניים הפזורות ברחבי הארץ ולרקדנים מקצועיים המבקשים להרחיב את ידיעותיהם בתחום עיסוקם יש חסך של ממש בספרי מחול מקצועיים שיתמכו בתהליך למידה היסטורי מעמיק ומושכל.

שמו של הספר באנגלית הוא *Dance as Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. המתרגם לעברית בחר לתרגם את הצירוף *Source Readings* כ"אסופת רשימות", אך בכך החטיא לטעמי במעט את מהותו של הספר, שכן אין זו אסופה רגילה של מאמרים, אלא אסופה ייחודית של מסמכי מקור (source) ראשוניים ונדירים שתורגמו מאיטלקית, מצרפתית ומרוסית. יחד הם יוצרים תצרה עדויות היסטוריות מרתקת המשרטטת את התפתחותו של המחול המערבי באופן כמעט רציף לאורך 400 שנה. מקריאה בספר, הכולל מעט איורים וציולומים מוסברים, אפשר ללמוד על מגוון סוגיות עקרוניות שליוו את המחול האמנותי במרוצת השנים. סוגיות אלו נוגעות הן לאופי המעשי-

* בית הספר לחינוך, המגמה לסוציולוגיה של החינוך באוניברסיטה העברית בירושלים
1 ובהוצאה שנייה מעודכנת ב־1992.

יישומי־ביצועי של המחול, והן לתפיסות פילוסופיות ותיאורטיות מרתקות. כך למשל עולה שאלה עקרונית החוצה זמנים ותקופות: מה חשוב יותר – מיומנות הביצוע או יכולת הביטוי? היכן יש לשים את הדגש? מהו מערך היחסים בין שתי הקטגוריות האלה? שאלה אחרת עולה בהקשר של סוגות המחול (קלאסי ומודרני) ודנה בזיקות שבין מחול כמדיום וצורה של תנועה וגוף (מחול מופשט) ובין תוכן ונרטיב. שאלה שלישית בוחנת את הקשר שבין המחול לאמנויות אחרות כמוזיקה ותיאטרון, ובין המחול למדיומים טכנולוגיים שהמודרנה הביאה עמה, כקולנוע וטלוויזיה.

הסקירה מתחילה בתקופת הרנסנס ומסתיימת בשנות התשעים של המאה העשרים. היא מביאה שלושה סוגים של מסמכים: מדריכים טכניים (manuals), טקסטים תיאורטיים ותמלילים (ליברטו) של יצירות מחול או שיחות שעסקו בהן. כך אפשר למצוא בספר את התיעוד שכתב פבריציו קרוזו, מורה איטלקי בעל שם מתקופת הרנסנס, שטרח וערך מילון תנועות מפורט עם הוראות לביצוע של צעדי ריקודי החצר; את המסמך רב הערך "שני מכתבים על המחול" מאת ז'אן ז'ורד' נובר, מאסטר בלט מהמאה ה־18 ששינה את תפיסת המחול והכוריאוגרפיה לדורות הבאים; ומסות קצרות הדנות במחול המודרני בתחילת המאה העשרים מאת מישל פוקין ולאונד' מסין.² פרק שלם וחשוב מוקדש לנשים, חלוצות המחול המודרני, וכולל אחדים מכתביהן של איזדורה דנקן, רות סנט דניס, מרתה גרהאם, דוריס המפרי ומרי ויגמן; פרק אחר עוסק בבלט הניאו־קלאסי בעידן המודרני ברוסיה, באנגליה ובארצות הברית; הפרקים האחרונים מוקדשים למחול האמריקאי הפוסט־מודרני וכוללים בין השאר שיחה עם מרס קנינגהאם וטקסטים של סטיב פקסטון וטווילה טארפ. הפרק האחרון כולל גם קטע מספרו של נורבט סרבוס על יצירתה של פינה באוש הגרמנייה.

התבססות הספר על טקסטים מקוריים מאפשרת לקוראים מבט רחב ומעמיק, מהימן ואוטנטי על התפתחות המחול האמנותי המערבי ומפגש עם קולותיהם של היוצרים, ההוגים והמבצעים לאורך תקופה של כמעט 400 שנה. כמו כן, הוא מציע מבט היסטורי על התהוותה של התרבות האירופית דרך הפריזמה המוזנחת בדרך כלל של הריקוד והגוף. עם זאת, אין לשכוח שעצם הבחירה בכותבים ובנושאים המסוימים הללו מייצרת גוף ידע קנוני ההופך את הספר לאוסף כתבים המגלם תפיסות וערכים המשקפים סדר חברתי ומעמדי מסוים. משום כך, למעוניינים בקריאה מושכלת של הספר מומלץ לאמץ מבט אנליטי ביקורתי כדי לחשוף בכל אחד ואחד מהטקסטים את הנחות היסוד התרבותיות, מעמדיות, מגדריות, אסתטיות ואתיות החבויות בהם. לדוגמה, מבט פמיניסטי על תוכן העניינים יגלה שמתוך 33 כותבים, רק תשע הן נשים. כמו שנעשה בתחומי ההיסטוריה של האמנות הפלסטית וההיסטוריה של המוזיקה, גם כאן מתבקש לשאול אם נשים לא כתבו על מחול לאורך ההיסטוריה ולא תיעדו את חוויותיהן, ניסיונן וחזונן, או שמא הן כתבו, אך כתביהן נשארו מחוץ לגבולות הידע ההיסטורי. עוד אפשר לשאול כיצד נתפסות נשים בטקסטים הללו, מהו תפקידן בהיסטוריה של המחול, וכיצד ואם הוא משתנה. שאלות אלו ואחרות, גם אם על חלקן אין עדיין תשובות ברורות, כדאי להעלות.

במידה רבה, טרפסיכורה בסניק'רס: מחול פוסט־מודרני ממשיך את המשימה ההיסטורית שקיבל על עצמו קודמו. את הבחירה לתרגם דווקא אותו מתוך מגוון הספרים העוסקים

2 מהכוריאוגרפים המרכזיים של הבלט רוס (Ballets Russes).

בהיסטוריה של המחול על המדף הבינלאומי מסבירה גבי אלדור בכך שהמחול הפוסט־מודרני הוא הבסיס ליצירה העכשווית במחול בעולם ובישראל בפרט (סמורזיק, 2011). בעוד שהספר הקודם מבוסס על כתבי מקור, ספר זה נכתב על ידי ההיסטוריונית ומבקרת המחול האמריקאית סאלי ביינס בשנות השבעים.³ מאופי הכתיבה ניכר שביינס כתבה את הספר מעמדה אישית המקורבת לנושא וליוצרים. היא רקדה עם כמה מהם, ולצורך הכתיבה ביצעה ראיונות מעמיקים עם היוצרים וניתחה טקסטים שכתבו ושלא פורסמו עד אז מעולם. הספר משובץ בעשרות צילומים של רוברט אלכסנדר (שותפה לעבודה של איבון ריינר, ראו בהמשך), ואלה מעשירים אותו וממחישים את המילים הכתובות המנסות לתאר מחול (משימה קשה תמיד).

בהקדמה מבקשת ביינס למנות את מקורות המחול הפוסט־מודרני, את מאפייניו ואת תפיסותיו כפי שהתפתחו בניו יורק בשנות השישים והשבעים. לאחר מכן מובאים עשרה פרקים שכל אחד מהם מוקדש לעיון ביוצר או ביוצרת מנקודת מבט מעובה הכוללת שיחות, צפיות במופעים וחשיפה למניפסטים, איוורים וטקסטים של היוצרים. בשפה קולחת ולא רשמית מפיקה ביינס ניתוח ידעני, אך תיאורי בעיקרו, החותר לשלב ידע מתוך הדיסציפלינה של המחול עם ביקורות מחול ועם מעט תיאוריות אסתטיות ותרבותיות.

מקבץ הפרקים הראשון עוסק בדור המייסדים של הזרם הפוסט־מודרני, ביניהם סימון פורטי, שלה מוקדש הפרק הראשון בספר, איבון ריינר, סטיב פקסטון, שפיתח את האלתור במגע (contact improvisation), טרישה בראון ואחרים. המקבץ השני מוקדש לדור צעיר יותר של יוצרים וכולל את לוסידה צ'יילדס, מרדית מונק המוזיקאית ואמנית הקול, קנת קינג ודגלס דן, תלמיד ורקדן של מרס קנינגהאם. חותם את הספר פרק מסכם הדין בקבוצת גרנד יוניון (Grand Union) שפעלה כקולקטיב אקספרימנטלי אוונגרדי בשנים 1970-1976 ושעל חבריה נמנו רוב היוצרים המוזכרים בספר.

שלל שאלות מעניינות ופוסט־מודרניות באופיין עולות מהקריאה בספר. לדוגמה: האם רקדנים יכולים (או צריכים) לגלם על הבמה גם את תפקידי המבקרים והפרשנים? האם הקהל צריך להיות פסיבי (פיזית) בזמן מופע מחול, או שהוא יכול לנוע ולהיות חלק ממנו? "מה יקרה אם יגיע הקהל להופעה אך דבר לא יתרחש בה?" (עמ' 300). האם חוסר תנועה הוא ריקוד? כיצד והאם אפשר להרחיב את גבול טווח התנועה האנושית? מה בין תנועות יומיום למחול? מה חשוב יותר: התהליך או התוצר? ועוד.

קריאה ביקורתית מנקודת מבט פוסט־מודרנית חושפת שתי בעיות מרכזיות בספר: האחת היא מיקומו התמוה של הפרק על קולקטיב הגרנד יוניון בסוף דווקא. פעילותה של קבוצה זו, שכללה כאמור את רוב היוצרים הנוכחים בספר, מייצגת את אחד העקרונות היסודיים של העמדה הפוסט־מודרנית במחול. באופן סימבולי, הקולקטיביות החזקה שלה עומדת בניגוד לאופן הפרטני שבו בחרה ביינס להציג את היוצרים. מקריאת כל פרק ופרק בספר עולה בבירור שאיש מהאמנים לא עבד לבדו, אלא כמעט תמיד בשותפות עם כמה מהיוצרים האחרים ועם אמנים נוספים שאינם מוזכרים. בכך אני מוצאת שביינס, אף שהיא כותבת על המהפכה הפוסט־מודרנית במחול, מחמיצה את אחד מעקרונותיה החתרניים. באופן העריכה ובהבניית התוכן של הספר היא עצמה משמרת תפיסות מודרניות פרטניות ומשאירה את

3 התרגום לעברית הוא של המהדורה השנייה, שיצאה ב־1987.

הקולקטיב השיתופי לפרק אחרון נפרד. הניסיון שלה לייצר נרטיב יציב וליניארי המתאר כל אחד מהאמנים בנפרד הוא עצמו מודרני בתפיסתו ומחטיא את הכאוס ואת אופני השיתוף המגוונים שאפיינו את היחסים בין היוצרים בפועל, ואף השפיעו על התפתחות עבודותיהם. כתיבה מעמדה פוסט־מודרנית הייתה מארגנת אולי את הפעילות של היוצרים המופיעים בספר על ציר של שיתופי פעולה ומספקת הצצה למפגשים קונקרטיים ורעיוניים שהתרחשו ביניהם, כחלק מהקונספט המהפכני שייצר דור זה בהגדירו מחדש את תהליכי יצירת האמנות בעידן הפוסט־מודרני.

הנחה זו מקבלת משנה תוקף מהאופן שבו ביינס מתארת את קבוצת הגרנד יוניון בספר. אפשר לראות שהסוגיות העקרוניות והחתרניות שהעסיקו את האמנים כקבוצה היו גם אלה שהעסיקו כל אחד ואחת מהם בתהליכי היצירה שלהם, ואולי אף הזינו אותן. הם עסקו למשל ביחסים שבין רפרטואר תנועות מחול מסוגננות לתנועות יומיום; ביחסי הכוח בתוך הקבוצה ובשאיפה לתהליכים דמוקרטיים; בקשר קהל־רקדנים־מופע; בזיקות שבין תחומי האמנות השונים ובזיקה שבין מחול לטכנולוגיה; במתח בין מבנה לאלתור; בתהליך כתוצר; בנושאים של תנופה, משקל ואלתור במגע; בשימוש בטקסטים, מונולוגים ואביזרים וכן הלאה.

הבעיה השנייה בספר היא לדעתי בחירת היוצרים המצומצמת. סוגיה זו אף זכתה לביקורת חריפה של סוזן מאנינג (Manning, 1988), היסטוריונית ומבקרת מחול, פרופסור לספרות אנגלית באוניברסיטת נורת'וסטרן. בהקדמה עושה ביינס מאמץ תיאורטי מסורבל למדי ולא משכנע להצדיק את בחירותיה ולענות על שאלה כבדת משקל: מהו מחול פוסט־מודרני ומהן התפיסות המאפיינות אותו. לטענתה, קבוצת היוצרים שבחרה להזכיר יצרה אסתטיקה חדשה הבנויה על מהלך מהפכני וחתרני נגד הממסד וייצור "אקדמיה חדשה" (עמ' 74). אין ספק שהיוצרים הפוסט־מודרנים אתגרו את גבולות ההגדרה המסורתית של המחול מכל היבט אפשרי, אך טיעון זה מעורר את השאלה מדוע לא כלולים בספר יוצרים מהפכנים ורדיקלים כמרס קנינגהאם המוכר כאבי המחול הפוסט־מודרני ושימש מורם ורבים של רבים מהאמנים; או טווילה טארפ שפיתחה את עבודתה באותן השנים ויצרה עבודות אוונגרדיות אקספרימנטליות עם כמה מהם. ההסבר הלא משכנע שמספקת ביינס הוא שקנינגהאם "ממשיך להיצמד לשיטת המחול הטכנית" (עמ' 57), ושטארפ הושמטה מהמחקר משום ש"שאיפותיה השתנו [...] ובמקום להשתמש בצורות של ריקוד פופולרי בהקשר אוונגרדי, עברה [...] לעבודה מקצועית בצורות השייכות לזרם הפופולרי המרכזי: בלט וסרטים מוסיקליים" (עמ' 73).

כמו רבים אחרים הכותבים על מחול, ביינס מנסה להתבונן בו בעיקר מתוך הדיסציפלינה והשפה שלו עצמו. אולם עמדה זו אינה מספקת. בשנות השמונים, השנים שבהן ערכה מחדש את ההקדמה להוצאה השנייה של הספר, היו כבר דיונים וניסיונות תיאורטיים מעמיקים ורב תחומיים לאפיין ולהבין את הפוסט־מודרניזם כתופעה פילוסופית ותרבותית בהקשרים מגוונים.⁴ אימוץ כמה מהעקרונות התיאורטיים הרחבים הללו מתחומי הספרות, היסטוריה, שפה, חברה, לימודי תרבות, אדריכלות, קולנוע וכדומה, היו מספקים לביינס כלים ליצור קטגוריות משכנעות יותר להגדיר בעזרתן מהו מחול פוסט־מודרני. לדוגמה, בחירתה של טארפ בריקוד פופולרי בסרטים מוסיקליים הייתה יכולה להתפרש ממבט פוסט־מודרניסטי

4 לדוגמה, דרידה (Derrida, 1976), ליוטר (2010) ובודריאר (2007).

כמהלך חתרני המבקש לטשטש את הגבולות בין תרבות גבוהה לנמוכה, והתעקשותו של קנינגהאם לאחוז בטכניקה הייתה מאתגרת מבחינה תיאורטית את הפרשנות הפוסט־מודרנית שהציע בזמנו השיח האינטלקטואלי שלו אל מול הפעולות הכוריאוגרפיות שפיתח. לנוכח קטגוריות אלה יכלה ביינס להרחיב את תפיסתה באשר למהלך הפוסט־מודרני במחול ולכלול ולהזכיר יוצרים נוספים כפינה באוש, מרק מוריס⁵ ורבים אחרים. אין ספק שספרה של ביינס חשוב, מאיר עיניים ומציע לקוראים היכרות קרובה ומעמיקה עם היוצרים המהפכנים של שנות השבעים ועם יצירותיהם. אך הניסיון להגיע להגדרה כוללת של המחול הפוסט־מודרני אינו מדויק ומשאיר מחוץ לגבולותיו יוצרים ויצירות טובים וחשובים שפיתחו תפיסות פוסט־מודרניות מורכבות. הספר מתיימר להציג מבט כולל על המחול הפוסט־מודרני, אך מציג בפועל מבט מוגבל ומצומצם על קבוצת יוצרים פוסט־מודרנים אוונגרדים אמריקאים נבחרים, ומן הראוי היה שכותרתו תשקף זאת. והערה אחרונה נוגעת לטקסט שנכתב על גב הספר בהוצאה בעברית.⁶ הטקסט מתחיל בציטוט שלהלן, שמשך את תשומת לבי:

טרפסיכורה, מוזת המחול, אשר במשך מאות שנים נעלה עצמה ברצועות של נעלי בלרינה והתמסרה בלעדית למקורות ההשראה של התרבות הקלאסית, עברה במהלך המאה העשרים טלטלות מהפכניות. היא השתחררה מכבליה, בעטה במוסכמות, נעלה סניקס ויצאה במחול מהפכני, כזה שהדיו והשפעותיו ניכרים עד ימינו בכל רחבי העולם.

תהיתי אם יש כאן ניסיון להביא אמירה פמיניסטית ואם המוזה מהמיתולוגיה היוונית, טרפסיכורה, אכן החלה את חייה כרקדנית בלט קלאסית. ובכן, מתברר שלא. טרפסיכורה מתוארת כאחת מתשע האלות האחראיות להעניק רוח יצירה (מוזה) לעוסקים במוזיקה, בשירה ובריקוד. היא אף נחשבת אחת מאלות הידע האוצרות בזיכרון את כל שחלף ועבר. אפשר להציע אפוא שטרפסיכורה, אישה, אלת שירת המקלה והריקוד, החזיקה בעמדה של ידע וכוח עוד בטרם נוכסה על ידי התרבות הקלאסית המערבית אל תוך הדימוי הכובל של הבלרינה. היא שוחררה מחדש (אולי) עם פעילותן של חלוצות המחול המודרני בתחילת המאה העשרים, נשים שעבודתן מאופיינת ברטוריקה ובפרקטיקה פמיניסטית, ממד שנעלם למרבה הפלא וכמעט שאינו מטופל בפעילותן האמנותית של יוצרות המחול הפוסט־מודרניות, אם משתמשים לרגע בהגדרתה המצומצמת של סאלי ביינס.

5 הכלולים בפרק על פוסט־מודרניזם בספר הראשון בסקירה זו.

6 טקסט זה חובר על ידי ההוצאה והמתרגם, ומטבע הדברים אינו מופיע על הספר באנגלית.

מקורות

- בודריאר, ז' (2007). סימולקרות וסימולציה. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
ליוטר, ז' (2010). המצב הפוסטמודרני. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
סמורזיק, א' (2011, 4 בפברואר). שני ספרים חדשים על מחול: "מחול כאמנות במה"
ו"טרפסיכורה בסניקס". הארץ. אוחזר מתוך www.haaretz.co.il/gallery/1.1160217
Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
Manning, S. (1988). Modernist dogma and post modern rhetoric: A response to Sally Banes' *Terpsichore in Sneakers*. *TDR*, 32(4), 32–39.