

כנעניות וקדמוניות במחול של ירדנה כהן

ליאורה מלכא ילין

'נולדתי בים, נולדתי בהר, נולדתי תחת עץ זית עתיק-יומין, על אדמה שחומה. על אדמה אהבתי לשבת, לשכב, לחוש אותה, לחבקה'.¹ כך פותחת ירדנה כהן את הפרק הראשון של ספרה התוף והים. פתיחה זו משקפת גם את תוכנו של הספר, שהוא אוטוביוגרפי מעיקרו, וגם את רוח כתיבתה – כהן מתעדת את ההיסטוריה האישית שלה כאמנית, חלוצת המחול הישראלי, ובו בזמן יוצרת נרטיב של דמות. משפט הפתיחה עשיר בדימויים המתארים לידה פואטית שנטענת בקורטוב של מיתוזציה, וזו רוח הכתיבה שלה לאורך הספר. הרוח המיתית של כתיבתה קושרת את סיפורה האישי לתקומתו של לאום ולסיפורה של תרבות מקומית לאומית, תרבות בהתהוות. הנרטיב של כהן עומד במרכז מאמרי, ודרכו אבחן באילו אופנים היא מקשרת בין הממשי למדומיין ובין האישי לקולקטיבי. בדרך זו, אבקש להראות שמדובר באסטרטגיה אמנותית ותרבותית שנועדה לבסס מחול עברי שורשי שמציג ומייצג זהות לאומית מקומית. כך גם מתגלים לדעתי יסודות מכווננים של חשיבתה ויצירתה של כהן כיוצרת ייחודית, שמביעה ומשקפת את ראייתם וכמיהתם של צעירי הארץ, בהקשר של זהותם המקומית במיוחד.

קו מרכזי בספרה האוטוביוגרפי של כהן מתאר את חיפושה אחר הזהות וההגדרה העצמית שהיא מנסחת במילים 'חיפוש תמידי אחרי שורש ומקור'.² ואולם ניסוח זה סותר את אמירותיה החוזרות בדבר עומק שורשיה במקום כילדת הארץ, דור שישי מצד אביה: 'וכך סופר לי מפי אבי ואבי-זקני: דור שישי אני בארץ, מחברון, ירושלים, צפת ועד מקורות הירדן אשר במטולה הגלילית'.³ ניתן ליישב סתירה זו באמצעות שני הקשרים מרכזיים: ההקשר ההיסטורי-חברתי מפנה תשומת לב למעבר מן היישוב הישן אל היישוב החדש, שהיה כרוך בין השאר באיתור שורשים במתכונת אחרת שתואמת את החזון הלאומי החדש; ההקשר האמנותי-תרבותי נוגע ליצירת מחול ולצורך להמציא צורת ריקוד כמעט יש מאין,

* מחקר זה נעשה בתמיכת הקרן הלאומית למדע (מספר מענק 1503/11) ובסיוע מועצת הפיס לתרבות ולאמנות.

1 ירדנה כהן, התוף והים, ספרית פועלים, תל אביב 1976, עמ' 11.

2 שם, עמ' 7.

3 שם.

משום שלייהדות המודרנית לא הייתה מסורת מחול אמנותי. אכן, החזון של יוצרי המחול הישראלי היה כבר מראשיתו ליצור צורת ריקוד עברית, שתבטא את הערכים הלאומיים.⁴ במחול, כמו בתחומי האמנות האחרים בתקופה, האמנים היו מגויסים לחזון הלאומי, והשתתפו בהתלהבות בבניית התרבות העברית ותרמו לייסודה ולמיסודה.

סגנון המחול המקובל ביותר בארץ היה מה שלימים הוגדר 'המחול המודרני', שצמח באירופה ובארצות הברית מראשית המאה ה-20. אחד מעקרונותיו הבסיסיים הוא ההבעה האישית שכל יוצרת נדרשה לאתר וליצור בגופה, תהליך שלרוב התחיל בחקר הגוף האישי בניסיון לזהות את מוקדי ההבעה שלו כדי לפתחם לכלל הבעה תנועתית שנושאת את חותם האמנית. לדוגמה אידורה דנקן (Duncan), חלוצת המחול המודרני, מספרת על תהליך זה באוטוביוגרפיה שכתבה ומתארת כיצד עבדה ימים ולילות בסטודיו עד שאיתרה בגופה את מקור ההבעה התנועתית במקלעת השמש.⁵

גם אצל ירדנה כהן החיפוש אחר שורש ומקור התמקד בבניית גופה המחולל ובשפתה הבימתית. בנרטיב שלה, חיפוש זה מצוין באמצעות תחושת זרות שהייתה גם אובייקטיבית וגם סובייקטיבית. כהן נסעה ללמוד מחול בווינה ואחר כך בדרזדן של ראשית שנות השלושים, שנים שבהן פרח בגרמניה המחול המודרני, שמוכר כמחול ההבעה או המחול האקספרסיוניסטי. כהן למדה שם את דרכי ההבעה של המחול האקספרסיוניסטי ואלה נהיו ליסודות השפה התנועתית והשפה הבימתית שלה. ואולם בתוך תהליך הלימוד הרגישה גם ריחוק משורשיה ולכן, היא מספרת, הרגישה זרות וגם נתפסה זרה בעיני אחרים.⁶ עם שובה ארצה, בשנת 1933, התחילה לעבוד כנהוג עם פסנתרן על יצירת מחולות, אך הרגישה כי משהו כבוי בה: 'לא חדלתי לחפש אחרי צלילי שידליק בי את הנעלם החבוי בי'.⁷ יום אחד, מספרת כהן, היא החלה לרקוד לצלילי תיפופה של נערה בדוויית ב'תוף קדומים', הוא הדרבוקה: 'לתיפוף הנפלא שלה הרגשתי, כאילו נעה אני וחוזרת אלפי שנים אחורנית; לא אני המקשיבה אלא כל אברי גופי סופגים צלילים בדרך לא ידעתי. החילותי נעה, רקוד וחולל; לא חשתי איך נשמת ממני החלוק בו הייתי עטופה, וכך המשכתי לטפוף עד לשכחה גמורה'.⁸ זהו רגע מכונן בנרטיב של כהן, ואופן תיאורו משמעותי ביותר: הגוף מתעורר מעצמו בהתפרצות בלתי הכרתית של מטמוניו החבויים אשר נובעים ממקורות מזרחיים קדומים. הדרמה של החלוק שנשמט בלי שתרגיש, וריקודה בעירום, מתפקדת הן כמטפורה לאי־מודעות הן כסמל להתפשטות מערכי התרבות המוכרת, המערבית, וחזרתה לשורש ולמקור, המזרחיים.

4 לדוגמה, ברוך אגדתי הציג את 'הבלט העברי המקורי' כבר משנת 1920. ראו: גיורא מנור (עורך), **אגדת: הלוח המחול החדש בארץ ישראל**, ספרית פועלים, הספריה למחול בישראל, תל אביב 1986.

5 Isadora Duncan, *My Life*, Liveright Publishing Corporation, New York 2013 [1927], pp. 60-61. יש לציין שחיבור זה תורגם לעברית ופורסם בהמשכים בשבועון **כתובים** מגיליון 107 (1.11.1928).

6 כהן, **התוף והים**, עמ' 33.

7 שם, עמ' 46.

8 שם.

האסטרטגיה המרכזית כאן היא הניתוק שיוצרת כהן בינה לגופה בדיוק ברגע הגילוי של גופה המחולל, שאמור להיות מודע במיוחד, כך שהניתוק הוא בו בזמן גם חיבור עמוק. כהן יוצרת כפילות שנועדה לסמן רגע בריאה שמעבר לעצמה ולבחירתיה כיוצרת, ובתארה גוף בעל ידע משלו שהיא כביכול אינה שולטת בו, היא למעשה בוראת דמות מדומיינת שיש לה לכאורה גישה למאגרי ידע עלומים ששורשיהם נעוצים בעבר קדום. בהמשך היא מחזקת ומעצימה זאת באמרה ש'ביום זה נפקחו עיניי, כאילו טעמתי מעץ הדעת'.⁹ האסוציאציה לחוה, החזרה לרגע המכונן של מעשה האישה הראשון, קושרת את הגילוי האישי שלה למשאים מיתיים של ידיעה ויצירה. המעבר מרגע ביוגרפי היסטורי למיתוס – מעצים את הבניית הדמות המדומיינת ומקנה לה מרחב קיום מיתי. המיתוזיה מוסיפה נדבך לשניות 'אני-לא אני', שמבנה את התפקיד העקרוני של המדומיין לכדי מרחב המאפשר טרנספורמציות ורשת מעברים כמו המעבר מההווה לעבר, מהזמן לאל-זמניות, מהיסטוריה לזיכרון; רק שאין מדובר בזיכרון אישי המבוסס על התנסות אלא בזיכרון מובנה שמבוסס על המשגת העבר לפי מטרות ההווה וערכיו.

נראה שהמטרה העיקרית של כהן במהלך זה הייתה למקם את בחירותיה האמנותיות במרחב קולקטיבי ולהציגן כהכרח ולא כבחירה אישית. ההכרח מכניס לתמונה ערכים של אמת ושורשיות אותנטיות, ומציג את הסגנון האמנותי שלה כמסורת תרבותית המבוססת על זיכרון קולקטיבי. ואולם כמו במסורות מומצאות היא מעמעמת את אקט ההבניה המדומיינת כדי להציגה כאותנטית. ביטוי מובהק לפעולת ערפול כזו עולה מדברים שאמרה לא פעם בנוגע להיותה כמעין מדיום שדרכו עולות כמו באוב הדמויות המחוללות שיצרה: 'היתה בי איזה תחושה מוזרה, כי אני רק כלי עם מיתרים, ומאי שם נשלחים לתוכי מחולות ודמויות של נשים בתנ"כ [כך], חגים בעמק ובהר, וכלי הודיה לפלא המתחולל'.¹⁰ המיסטיפיקציה של תהליך היצירה מעניקה לו הגבהה פואטית ומעגנת בו את האסטרטגיה של החזרה מהעצמי דרך המדומיין. מתוך כך עולה שכהן חתרה להבניית זיכרון קיבוצי כמנגנון של עיצוב זהות תרבותית ולאומית, ובזאת הגדירה את עצמה גם כיוצרת מחוללת וגם כסוכנת תרבות בעלת ידע מיוחד שנובע מגופה (המדומיין), המגשר בתנועתו בין הווה ובין עבר קדום.

המזרח בחשיבתה וביצירתה של כהן

כאמור, הדמות המדומיינת שיוצרת כהן מתפקדת בעיקר כגורם מקשר למסורת הריקוד המזרחית הקדומה, באופן שמציב את המזרח בלב לבו של נרטיב גילוי תנועת הגוף השורשית. התוף והצלילים המזרחיים הם הגורם והמחולל של הגילוי, והם שיהיו עם הזמן לסימן ההיכר של כהן. היא מוצאת נגנים מזרחיים ועובדת אתם: אליהו ידיד (רבאב –

9 ש.ם.

10 ירדנה כהן, הארכיון הישראלי למחול בבית אריאלה (להלן: אי"מ), 121.10.3.6.

כינור מזרחי, ודרבוקה), עובדיה מזרחי (עוד ודרבוקה), חיים חייט (קנון); והיא יוצרת את מחולותיה באלתור לצילילי נגינתם המזרחיים. מבחינה תנועתית היא מדברת על 'טכניקה מזרחית', ואף כי בפועל לא יצרה טכניקה תנועתית סדורה כצורת הבעה או כשיטת אימון, דיבורה משקף את חתירתה ליצור מחול בעל אוריינטציה מזרחית. כהן מעמידה אפוא את המזרח במרכז עולמה, ויתר על כן היא רואה במזרחיות חלק מהזהות שלה. במבט לאחור, היא אומרת: 'כיום יודעת אני אל נכון כי אז [לפני הגילוי] טרם הייתי "אני". היה זה יצור בעל נשמה וקצב מזרחיים, אך שבוי בתרבות מערבית'.¹¹ האני החצוי של כהן בין מזרח למערב ילווה אותה לאורך כל דרכה. כילידת הארץ היא מזהה את עצמה עם המזרח, אך היא גדלה וחונכה על ברכי התרבות המערבית וערכיה, ועצם הצורך לבחור במזרח משקף שניות זו. המחול שלה מבטא זאת בבירור: יסודות השפה התנועתית והבימתית שלה נעוצים כאמור במחול האקספרסיוניסטי שלמדה באירופה, ואילו מחול מזרחי לא למדה כלל ונראה ששאבה רכיבים מהריקוד המזרחי המוכר. אם כן, למרות העובדה שכהן מזהה את עצמה ואף מזהה כיוצרת מחול מזרחי, מדובר במחול מודרני שמשלב יסודות הבעה אקספרסיוניסטיים ומזרחיים.

היסוד המזרחי המובהק ביותר ביצירתה של כהן היה המוזיקה. בתקופתה נהג השילוב בין מזרח למערב הן במוזיקה הן במחול. בתחום המוזיקה הקלאסית, הקומפוזיטורים הראשונים שהיגרו ארצה במהלך שנות השלושים מצאו כאן דרישה שהייתה מעין צו אידיאולוגי-לאומי ליצור בהשראת המזרח. דרישה זו הייתה להם אתגר, שכן כדברי יהואש הירשברג 'מורשת המערב הייתה הכוח השליט בעולמם המוזיקאלי', ואילו המזרח היה להם 'רחוק ומערפול'.¹² לפיכך, מורשת המוזיקה האוריינטליסטית במערב שימשה להם דגם והשראה, על האקזוטיקה והאורנמנטים המוזיקליים שיצרו מזרח מדומיין, שהירשברג מכנה 'חזון המזרח' כביטוי לכך שלא היה ניסיון כלל ליצור מוזיקה כמו במזרח.¹³ בשדה הזמר העברי, משלהי שנות העשרים הפך המזרח למגמה מובילה. בשנים אלה חל מפנה שבמרכזו הדרישה והציפייה להלחין בהקשר מקומי שיבטא את החיים בארץ על פי האידיאלים הלאומיים, ונוצר סגנון זמרים ששי בורשטיין מכנה 'ניב שורשים' בשל החתירה להציג מוזיקה שורשית מקומית.¹⁴ החיפוש אחר השורשיות והאותנטיות חולל פנייה למזרח העברי הקדום, שנתפס דגם לתרבות העברית המתחדשת עם התחייה הלאומית. בעקבות מחקרו רב-ההשפעה של אברהם צבי אידלזון, התבססה בתיאוריה המוזיקלית האמונה, אוריינטליסטית ביסודה, שיהודי המזרח שימרו בפיוטיהם את מאפייני המוזיקה העברית

11 שם.

12 יהואש הירשברג, 'חזון המזרח במוזיקה האמנותית הישראלית: מיתוס ומציאות', בתוך: מיכאל וולפה, גדעון כ"ץ וטוביה פרילינג (עורכים) **מוזיקה בישראל (עיונים בתקומת ישראל, סדרת נושא, 2014)**, עמ' 518-519.

13 שם, עמ' 520-521.

14 שי בורשטיין, "שירה חדשה-עתיקה": מורשת אברהם צבי אידלזון וזמרי "שורשים", **קתדרה**, 128 (תמוז תשס"ח), עמ' 114.

הקדומה, ואמונה זו סיפקה סימוכין לראיית העבר בעיני ההווה ולפרקטיקה של שימוש במוזיקה מזרחית כביטוי למוזיקה העברית הקדומה.

כמו יוצרי המוזיקה גם כהן פנתה למזרח, אלא שהיא בחרה בנתיב שונה. שלא כיוצרי המוזיקה שתרגמו ועיבדו רכיבים של המוזיקה המזרחית לפי ערכי המערב,¹⁵ כהן עבדה עם מוזיקה מזרחית מסורתית כפי שהכירו נגניה המזרחיים. לרוב הם ניגנו פיוטים מסורתיים בסגנון המקאמים, כגון הפיוט 'אערוך מהלל ניבי' שכתב ר' דוד חסין (מרקו, המאה ה-18), אשר כהן מדברת עליו בספרה.¹⁶ כאן נעוץ ההבדל המהותי בין כהן ובין מלחיני הזמר העברי, שהאתגר שניצב בפניהם, כמו בפני הקומפוזיטורים, היה 'תרגום יסודות מזרחיים לשפת ההלחנה המערבית'.¹⁷ אפשר לומר כי בעוד מלחיני הזמר העברי יצרו מזרח מסורתי, רחוק ומדומיין בעקבות המוזיקה האוריינטליסטית המערבית,¹⁸ כהן חוללה לצלילי מקאמים מזרחיים, ומבחינה מוזיקלית הביאה לבמה את המזרח עצמו ואתגרה את קהלה עם עולם צלילים בלתי מוכר. לדוגמה, בביקורת על רסיטל של כהן מ-1941 לאה גולדברג דיברה בחיוב על הריקוד שלה אבל הביעה הסתייגות מהמוזיקה המזרחית המונוטונית לאורך כל הרסיטל, והציעה לגוון במחול אחד לפחות 'בלוית מוזיקה מערבית רצינית'.¹⁹

כאמור, הפנייה למזרח כמשאב השראה ליצירת מחול עברי מקורי ניכרה גם אצל יוצרות מחול אחרות באותה תקופה, לדוגמה 'הבלט התימני' של רנה ניקובה.²⁰ במחול, כמו במוזיקה, הקו המוביל היה מחול מערבי, כפי שעולה מדברי גרטרוד קראוס (Kraus), ששוללת את ההליכה עם 'הפרימיטיב המזרחי בלבד'; לדבריה, יש לשאוף לסינתזה של עקרונות המחול המערבי ושל היסודות המזרחיים, אבל צריך שהמחול המערבי, המזוהה עם אמנות לעומת 'הפרימיטיב הערבי', יהיה השליט שיכוון שילובים אלה.²¹ ואילו כהן נתפסה כיוצרת שבחרה בריקוד המזרחי העממי כקו מוביל, כפי שעולה מביקורות על הופעתה ברגע מכונן של הקריירה שלה: ב-20 באוקטובר 1937 התקיימה באולם מוגרבי בתל אביב תחרות ארצית של הריקוד הארץ-ישראלי המקורי שהשתתפו בה אמני מחול מקצועיים וממיטב יוצרות המחול של התקופה,²² והקהל הוא שבחר את המחול הארץ-ישראלי המקורי ביותר. למרבה

15 אפרת ברט, 'מפגשם של מלחיני הזמר העברי המוקדם עם המזרח', בתוך: וולפה, כ"ץ ופרילינג (עורכים), **מוזיקה בישראל**, עמ' 326-343; אריאל הירשפלד, 'קדימה: על תפיסת המזרח בתרבות הישראלית', בתוך: יגאל צלמונה ותמר מנור-פרימן (אוצרים), **קדימה: המזרח באמנות ישראל**, קטלוג תערוכה, מוזיאון ישראל, ירושלים 1998, עמ' 14-16.

16 כהן, **התוף והים**, עמ' 69-70.

17 ברט, 'מפגשם של מלחיני הזמר העברי', עמ' 331.

18 שם, עמ' 337.

19 לוג [לאה גולדברג], 'ריקודי ירדנה כהן', **דבר**, 17.11.1941, עמ' 2.

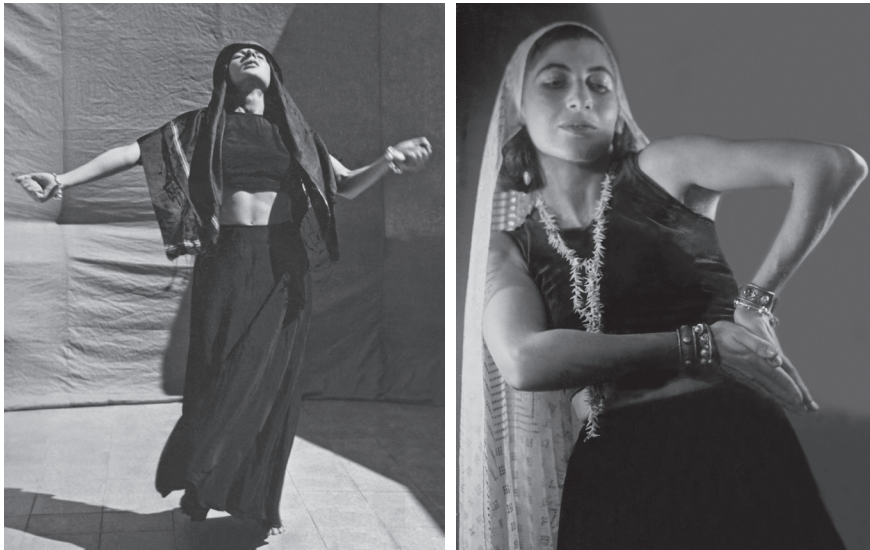
20 על ניקובה והבלט התימני ראו: שרי אלרון, 'לרקוד עברית: העבריות ביצירתן של רינה ניקובה ולהקת התימניות', בתוך: הניה רוטנברג ודינה רוגינסקי (עורכות), **רב קוליות ושיח מחול בישראל**, רסלינג, תל אביב 2009, עמ' 155-186.

21 'שיחה על אמנות המחול', **במפנה**, 5.11.1937, אי"מ, 1.4.18.121.

22 ראו מודעה ובה רשימת המשתתפות: **דבר**, 14.10.1937, עמ' 6.

כנעניות וקדמוניות במחול של ירדנה כהן

ההפתעה, במקום הראשון זכתה ירדנה כהן, החיפנית הצעירה שלא הייתה מוכרת כלל לקהל התל-אביבי. כהן הציגה ארבעה ריקודי סולו ובהם החתונה (תמונה 1) והמקוננת (תמונה 2), בליווי נגנים מזרחיים שישבו על שרפרף בשורה על הבמה, יחפים ולבושים בחלוקים לבנים בסגנון גלבויות מזרחיות.²³



תמונה 1 (הימנית): החתונה, תמונה 2: המקוננת. כוראוגרפיה וריקוד: ירדנה כהן. המחולות הוצגו בתחרות הריקוד הארץ-ישראלי המקורי, תל אביב 1937. הצלם אינו ידוע. באדיבות הארכיון הישראלי למחול בבית אריאלה, תל אביב

כמו הקהל, גם המבקרים העריכו את מחולותיה של כהן, אך הם גם הסתייגו מהסגנון המזרחי. הנה לדוגמה ניסוח נוקב במיוחד של לאה גולדברג:

ירדנה כהן רוקדת ריקוד מזרחי. נגיד ביתר פשטות: ריקוד ערבי. יש יכולת, הרגשת ריתמוס, הכתפיים נשמעות לה, המוזיקה המזרחית מתאימה לריקודיה. אבל הרי זה צילום. האם אנו היהודים שהתגוללנו אלפים שנה בארצות אירופה, ששמענו את בטהובן וראינו את הבלט הרוסי, את הלהקות של הרקדנים המודרניים מאיזדורה דונקן והלאה – האם זו הרגשת המזרח שלנו? האם מסוגלים אנו להגיב על החמסינים שלנו בדיוק כפי שמגיבה אישה בדואית?²⁴

23 כהן, התוף והים, עמ' 51.

24 לוג [לאה גולדברג], 'תחרות ארצית של רקדניות', דבר, 22.10.1937, עמ' 40.

דבריה של גולדברג משקפים שניות: תחילה היא מדברת בחיוב על הבחירה בירדנה כהן, אך בהמשך היא מבקרת קשות את יצירתה כיצירה לא מקורית, 'צילום', וכערבית ולא עברית. ביקורת זו מבטלת בפועל את ההצדקה לבחירתה כיוצרת המחול העברי המקורי. שורשי הביקורת החריפה נעוצים בבחירתה של כהן ב'פרימיטיבי העממי', בניסוחה של גולדברג, של המזרח הערבי, שמוצב כנגד המערב התרבותי. גם מבקרים אחרים אחזו באותו מערך ערכים הייררכי של הניגוד בין מערב למזרח, בין תרבותי לפרימיטיבי, אולם היו בהם שחלקו על הרואים ביצירתה של הריקוד הערבי וראו בה יצירה מקורית.²⁵ בהקשר זה אפשר שדבריה של קראוס, שנכתבו כחודש לאחר התחרות, נגעו לכהן.

העמדה של גולדברג ושל המבקרים האחרים מבטאת גישה אוריינטליסטית שנעוצה במבט המערבי כלפי המזרח; מבט שלפי אדוארד סעיד אינו רואה את המזרח או אינו מתייחס למזרח לעצמו, אלא הוא ממוקד בתרבות המערבית ובהבניית זהותה אל מול המזרח; מבט שקשור הדוקות, בצורתו המודרנית לפחות, למטרות פוליטיות וכלכליות שנועדו לבסס עליונות, לשמר עמדות כוח ולהקנות הצדקה לקולוניאליזם.²⁶ לפי זה, השיח האוריינטליסטי יצר 'תיאטרון' של ייצוגי מזרח מדומיין,²⁷ קסום ואקזוטי שבו בזמן גם הצביע על הנחשלות והפרימיטיביות של התרבות המזרחית כנגד הנאורות, המודרניות והקדמה של התרבות המערבית. זהו בדיוק הניגוד שגולדברג מנסחת וחולקת עם מבקרים אחרים ולמעשה עם רוב היישוב, אלא שבהקשר היהודי הניגוד בין מזרח למערב אינו כפשוטו, בעיקר משום שיהודי אירופה עצמם זוהו וזיהו את עצמם לא פעם כאוריינטליים.²⁸ מעבר לכך, תהליכי מודרניזציה הביאו לידי הבחנה בין יהודים מסורתיים, לרוב ממזרח אירופה, שכונו 'המזרחים', Ostjuden, ובין המערביים, Westjuden.²⁹ הבחנה זו לא הייתה עניין גיאוגרפי בלבד, אלא גם עניין תרבותי ותודעתי שהיה טעון במתחים רעיוניים ואידיאולוגיים.³⁰ בהקשר היהודי, המזרח היה אפוא רב-משמעי ולא בהכרח יוחס ליהודים ממדינות האסלאם בלבד. מצב זה ערער הבחנות ברורות ומיקם את היהודים במרחב לימינלי בלתי יציב בין מזרח למערב באופן שלא המערביות ולא המזרחיות היו נתונות מאליהן, ונדרשו תהליכי התמערבות או התמזרחות.³¹

דבריה של גולדברג ממסכים אפוא מצב מורכב של בחירה במערב הכרוכה בתהליכי התמערבות, וכדברי שרה חינסקי, מדובר בתהליכים מתמשכים שאין להם ולא יכול להיות

25 ראו לדוגמה: אורי קיסרי, 'ירדנה כהן תרקוד', אי"מ, 121.10.4.

26 Edward Said, *Orientalism*, Penguin Books, London 2003 [1978], p. 123

27 שם, עמ' 63, 67, 72-73.

28 Ivan Davidson Kalmar and Derek J. Penslar (eds.), *Orientalism and the Jews*, Brandeis University Press, Waltham, MA 2005, p. xiii

29 שם, עמ' xix-xviii.

30 ישראל ברטל, 'בין יהודי גרמניה ליהודי מזרח אירופה', בתוך: ירמיהו יובל (עורך), *זמן יהודי חדש: תרבות יהודית בעידן חילוני*, א, כתר, ירושלים, 2007, עמ' 293-298.

31 ראו לדוגמה: עזיזה כוזם, 'תרבות מערבית, תיג אתני וסגירות חברתית: הרקע לאי השוויון האתני בישראל', *סוציולוגיה ישראלית*, א, 2 (1999), עמ' 385-428.

להם סוף.³² דברים אלה טומנים בחובם מאבק תרבותי ואידאולוגי עקרוני, וביקורתה של גולדברג אינה מתמקדת ביצירה של כהן בלבד אלא בעצם הבחירה שלה במזרח, וזאת אף שהפנייה למזרח הייתה כאמור מגמה מקובלת במחול אז. נראה שגולדברג זיהתה את ההבדל המשמעותי בבחירתה של כהן להתמזרח לעומת המגמה ההגמונית להתמערב. הביטוי המובהק לכך היה בחירתה במוזיקה מזרחית כפי שניגוה נגנים מזרחיים, והתעלמותה של גולדברג מהיותם יהודים (מעיראק) וזיהוים עם הערבים מבהירה זאת היטב. יתרה מזו, בשאלתה 'האם זו הרגשת המזרח שלנו?' מעלה גולדברג פן משמעותי נוסף של המתח התרבותי שמפנה לריבוי אפשרויות המשמעות והחוויה של המזרח. גולדברג מאמינה שיש הבדל בין חוויית המזרח של הבדווים ובין זו של היהודים, אלא שאמירתה הכוללת 'שלנו' מצביעה על המפריד דווקא בינה ובין כהן. היא נולדה באירופה וחווה 'את זה הכאב של שתי הארצות', כפי שכתבה בשירה 'אורן', ואילו כהן נולדה בארץ ושורשיה באקלימה ובנופיה, כלומר הפער ביניהן מתעצם לכדי קונפליקט עקרוני בין הדורות, ובין העולים לילידי הארץ. על שאלתה המסיימת את המובאה שלעיל, כהן ודאי הייתה משיבה בחיוב: כן, אני מגיבה לחמסין כמו הבדווים כי שתינו נולדנו בארץ ואנו חוות את המזרח באופן דומה, ובמילותיה: 'הן תחת שמש זו גדלתי, אני וגם אותו ערבי או בדואי, נוף אחד נספג אל תוכנו, ובלא יודעין אנו הולכים ונעים באותו אורח'.³³ שלא כגולדברג, כהן מבטאת קרבה לערבים ולבדווים על רקע הדמיון ביניהם, שנובע מהיותם ילידי המקום שהארץ ונופיה עיצבו את גופם, את תנועתם ואת אורחותיהם.

האירוניה העמוקה היא שלמרות ניגוד זה על המאבק התרבותי הטמון בו, וחרף התנגדותה הברורה של כהן לביקורת של גולדברג, לשתיהן ראייה אוריינטליסטית. לכאורה יש כאן סתירה, שהרי בנרטיב שלה כהן מציגה עצמה כמזרחית ואת יצירתה כמחול מזרחי, כפי שראינו. ואולם מדובר בבחירה במזרח, שהיא מבחינתה יעד רעיוני ואמנותי, ובתהליך התמזרחות שלא נעדרים ממנו דימוי של מזרח מדומיין או המבט המערבי כלפי המזרח. לדוגמה, יחסה לנגניה המזרחיים מבטא אמביוולנטיות עמוקה: מצד אחד, היא בוחרת בהם, יצירתה תלויה במוזיקה שלהם והיא חוזרת ומכירה בתרומתם הרבה לעבודתה ולהצלחתה. מצד אחר, היא מתייחסת אליהם בערכים של נחשלות פרימיטיבית וחוזרת ומספרת כיצד היה עליה ללמד מהי אמנות ומהי עשייה אמנותית. לדבריה, כבר בהתחלה היא זיהתה בעיה: 'ידעתי', היא כותבת, 'כי נכונה לי עבודה חינוכית רבה: קודם כל עלי לשכנעם שאינני מאלה המצויות בבתי הקפה שלהם וכי הריקוד היא אמנות'.³⁴ הגישה ההיררכית מפחיתת הערך נראית בבירור, ובייחוד בין תרבות גבוהה ואמנות ובין תרבות נמוכה. החשיבות שכהן מעניקה להבחנה בינה ובין רקדניות בתי הקפה מבהירה עד כמה היא מבקשת למנוע

32 שרה חניסקי, 'עיניים עצומות לרווחה: על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית', תיאוריה וביקורת, 20 (אביב 2002), עמ' 67.

33 כהן, התוף והים, עמ' 71.

34 שם, עמ' 49.

בלבול או קישור אפשרי בין מחולותיה ובין ריקוד מזרחי מוכר, ריקודי בטן, שבעיניה הוא בידור זול; ובכל זאת, היא אומרת, 'חשתי קרבה כלשהי לנערות [רקדניות בטן] אלה'.³⁵ אותה שניות עולה כאשר היא מתארת ריקוד ספונטני שרקדה בסטודיו עם מוכרת פרחים ערבייה: לצד תיאור חדות הריקוד המשותף, שבעיני כהן היה 'חוויה ואישור של מקור ושורש', היא אומרת 'הרגשתי כי מצאתי את האחות הפרימיטיבית, אשר לה אותם שורשים עמוקים כאן'.³⁶ האוריינטליזם האמביוולנטי של כהן עולה בביורר מיחסה הדו-ערכי לנערה הערבייה, שהיא גם אחות וגם פרימיטיבית. אלא שהפרימיטיבי אצל כהן לא בהכרח ולא תמיד נושא מובנים שליליים. לעומת הדוגמאות הקודמות, כאן הוא בא בכפל משמעויותיו, ובזכות הקישור לשורשים המקומיים העמוקים הוא צובר ערכים חיוביים. יתרה מזו, הוא מתפקד כאבן בוחן המאשרת את שורשיות המחול של כהן עצמה. אכן, כהן ראתה בפרימיטיבי מקור יצירתי שיש בו הבטחה לשורשיות אותנטית. כלומר הפשטות הפרימיטיבית של הריקוד המזרחי עושה אותו לדגם בעיני כהן, ודווקא בשל ריחוקו מהבלט ומהמחול המערבי היא מחשיבה אותו טהור וקרוב לאמת. לכן, בתהליך היצירה שלה היא חותרת אל הפרימיטיבי, כדבריה: 'אני רוצה לרקוד את הפרימיטיבי ולנסות למצוא את החדש. ליצור הרמוניה מן העתיק והמחודש ויחד עם זה להישאר נאמנה לארץ'.³⁷ מדובר אפוא בבחירה אמנותית ובאסטרטגיה יצירתית שדרכן צובר האוריינטליזם משמעויות נוספות. הפרימיטיבי הוא אמצעי ליצירת החדש, ולא זו בלבד אלא שהוא גם מקושר למבע מקומי 'נאמן לארץ', ובזאת הוא משמש, לפי כהן, מקור ושורש למחול עברי מקורי. המעבר שלה מ'חדש' ל'מחודש' מעניין, כי בו טמונה התנועה (החוזרת) מההווה לעבר ומהקדום לעכשווי, תנועה שהיא יסוד בנטיב של כהן הטוענת לחידוש מסורת קדומה של עם ישראל מהזמן שבו ישב בארצו; תנועה שהיא נחלת דמותה המדומיינת שכאמור בזכות המיתזיציה שלה כהן מקנה לה כוח אל-זמני וידע קדום.

התבוננות אל מעבר לאסטרטגיית המדומיין של כהן מאפשרת לזהות שאותה תנועה אל העבר הקדום מושרשת בדימויי המזרח שנפוצו במערב, בתרבות ובאמנות בכלל ובמחול בפרט. האוריינטליזם לא פסח על עולם המחול, להפך – החל באמצע המאה ה-19 הוא זכה לפריחה, וניתן למצוא יצירות שנוצרו בהשראת המזרח בתחום הבלט, במחול המודרני ומעל במות הריוויז, ככלל זה המחול האקספרסיוניסטי. לדוגמה, מרי ויגמן (Wigman) חזרה ויצרה ריקודי סחרור בהשראה סופית ופולחן הדרווישים המחוללים;³⁸ גרטרוד קראוס הציגה בווינה מחולות אוריינטליים ביצירות היהודיות והמזרחיות שלה. מעבר לכך,

35 שם, עמ' 72.

36 שם, עמ' 73.

37 אי"מ, 121.10.5.

38 להרחבה בנושא ראו: דבורה ג'ואיט, זמן – והדימוי בריקוד (תרגום ניב סבריאגו), אסיה, רמת השרון 2015, עמ' 47-69, 119-174.

39 Ramsay Burt, *Alien Bodies: Representations of Modernity, 'Race', and Nation in Early Modern Dance*, Routledge, London 2006 [1998], pp. 151-153

נוצר ז'אנר חדש של 'מחול מזרחי' שלא הגיע מהמזרח כלל אלא היה המצאה מערבית, ולא פעם המחול המזרחי מהמערב השפיע על פרקטיקות ריקוד במזרח בדינמיקה מפותלת של מגמות סותרות כמו התמערבות או התנגדות.⁴⁰ נוצר אפוא מאגר עשיר ומגוון של דימויים מזרחיים במחול המערבי. למרות העושר וריבוי הווריאציות התבססו כמה מאפייני יסוד, והעיקריים שבהם: תנועת - הנעת הכתפיים, הזרועות והאגן, שלא כמו בבלט ובמחול המערבי; וחזותי - התלבושות היו סמן בולט של המזרח - בעושר האורנמנטים הצבעוניים, בלבוש חושפני, חשיפת הבטן בעיקר, ובשילוב של צעיפים וריבוי תכשיטים בסגנון מזרחי. בתצלומיה של כהן המחוללת בולטים סימני ההיכר של דימויי המזרח במחול המערבי, לדוגמה בתצלום ממחול הסולו המקוננת (תמונה 2): אמנם אין בו צבעוניות וקישוטיות יתר כמקובל, אך הבטן החשופה, הצעיף וכיסוי הראש בשילוב התכשיטים הכבדים הם תווי ההיכר של ריקוד מזרחי במערב. ומבחינה תנועתית, גם התצלום וגם דבריה של גולדברג 'הכתפיים נשמעות לה' מצביעים על הדגשה של תנועת הכתפיים והזרועות.

הפנייה למזרח במחול המערבי הייתה בבחינת תגובה להתעניינות התרבותית, בהציגה מזרח מדומיין כמיטב האוריינטליזם המקובל. עם זאת, יוצרים מערביים מובילים ניצלו את 'המזרח' כאמצעי להזרה עצמית, ואת המחול המזרחי ככלי המאפשר להם לבדוק, ללמוד ולחדש את השפה ואת המבע של הריקוד. מטרה אמנותית זו הייתה המניע המרכזי לפנייה למזרח והייתה לשיטה מקובלת. המזרח עצמו לא היה אפוא במוקד ההתעניינות, גישה אוריינטליסטית מעיקרה, אך המדומיין הוצג באופן גלוי וישיר, לדוגמה ביצירה 'הבייאדרה' (מריוס פטיפה, לודוויג מינקוס, 1877): רקדנית המקדש היהודית רקדה על אצבע (on point) בלי כל ניסיון לחקות ריקוד הודי, אבל 'המזרחיות' אפשרה לה להניע את הכתפיים ולרמוז תנועות אגן שאינן מקובלות בשפת הבלט כלל. ובכן, בתחום המחול, אולי יותר מכל תחום אחר, מנגנוני האוריינטליזציה היו חשופים, וגם אם לא הוצגה עמדה ביקורתית, עדיין עלה בבירור שהמזרח הוא מרחב של פוטנציאלים להרחבה, לשכלול ולחידוש של שפת התנועה והמבע האמנותי של המחול המערבי.

מעניין שגם כאשר אמנים מהמזרח יצרו מחול מזרחי (במערב), לרוב זה היה במתכונת המערבית, למשל אודאי שנקר (Shankar), רקדן וכוראוגרף הודי שיצר שפת ריקוד ייחודית השואבת מן הבלט, המחול המודרני והריקוד ההודי. ההבדל בינו ובין יוצרים מערביים של מחול מזרחי היה הכרותו עם מחול הודי עממי ואמנותי, אף כי בהודו עצמה כמעט שנעלם הריקוד הקלאסי והחלו להחיותו כתגובת נגד למחול המזרחי (ההודי) מהמערב.⁴¹ ועדיין, יצירתו הייתה אוריינטליסטית, רק שהיא הציגה מזרח מורכב מהמקובל, כמרחב היברידי שדימוין נעים בין מזרח למערב. כאשר שהתה בדרוזן ירדנה כהן צפתה בהופעה של שנקר

40 ראו לדוגמה: Joan L. Erdman, 'Dance Discourses: Rethinking the History of the "Oriental Dance"', in: Guy Morris (ed.), *Moving Words: Re-writing Dance*, Routledge, London 2002 [1996], pp. 252-266.

41 Erdman, 'Dance Discourses', p. 254

ולחקתו, והיא מתארת את האירוע כחוויה סוחפת שהשפיעה עליה עמוקות לא כצופה בלבד אלא גם כיוצרת בהמשך דרכה.⁴² הדגם של המחול המזרחי במערב, שמשולב בו מחול מקומי, עמד אפוא לנגד עיניה של כהן, על המזרח המורכב, ההיברידי והרב-משמעי שהוא מציג, ושמעורבים בו תהליכי התמערבות והתמזרחות עצמית גם יחד. בנרטיב שלה, כהן מספרת שלא למדה ולא ראתה מחול מזרחי קודם שיצרה את מחולותיה, ושמחולותיה המזרחיים נולדו מתוכה כי המזרח זרם בדמה. ואולם העדויות מראות שהיא אימצה, חלקית ובדרכה שלה, את המתכונת האירופית – שימוש במזרח כאמצעי ליצור את השפה התנועתית שלה ובדימויים מקובלים של מחול מזרחי. בווינה, כותבת כהן, כאשר צפתה ב'ריקוד תנכי מזרחי' של קראוס, החסירה פעימה משום שכילדת הארץ שגדלה על 'אגדות התנ"ך' היא חווה הכול אחרת.⁴³ אכן, לצד ההשפעה האירופית, המזרח של כהן היה שונה מדימויו המקובלים באירופה בזכות ההקשר המקומי, הארץ-ישראלי, של יצירתה.

קדמוניות ביצירות הסולו של כהן

במחולותיה האמנותיים יצרה ירדנה כהן ריקודי סולו שהציגה בריטלים כמו 'רקודים ומחולות מהתנ"ך ומחיי המזרח היום' (1937), 'מחולות תנכיים ורקודים עממיים' (1940); (1941). המזרח, והמזרח הקדום בייחוד, היה אפוא נושא העל התימטי, התנועתי והסגנוני של יצירתה. התנ"ך היה מקור השראה ראשוני ועיקרי, ורוב מחולות הסולו שלה הציגו פיגורות מיתיות מהמקרא כמו חוה, הגר, חנה בשילה, אשת לוט, השולמית ותמנע. בהציגה דמויות אלה יצרה כהן עלילה משלה מנקודת ראייה אישית-נשית. לדוגמה, ביצירה הגר היא מתמקדת בתמונת המדבר ומחוללת את הייסורים של האם לנוכח אפשרות מותו הקרב של בנה בשל המחסור במים. בכך הציגה בהדגשה את העוולה שנעשתה להגר עם גירושה, ובעוולה זו היא ראתה את מקור האיבה בין שני העמים עד לימינו.⁴⁴ בפרשנות זו, בהציגה את העלילה מנקודת הראייה של הגר, כהן הקדימה את זמנה והייתה מהאמנים המקומיים הראשונים שהתייחסו ביצירתם לסיפורה הבעייתי.⁴⁵ באמנות הפלסטית, לדוגמה, שהרבתה להציג דמויות וסצנות תנ"כיות בתקופה זו, כמעט שלא הייתה התייחסות לדמותה של הגר. נזכיר את הרישום של נחום גוטמן הגר וישמעאל (1940), אלא שאין הוא אלא יוצא מן

42 כהן, התוף והים, עמ' 33.

43 אי"מ, 121.10.17.

44 ראו לדוגמה: 'יהודים וערבים – מלחינים ערבים', תמלול ריאיון של ירדנה כהן, מראיינת צפרירה יונתן, אי"מ, 121.10.1.3.

45 תאריך היצירה של הגר אינו ידוע. אפשר להעריך שנוצרה בשלהי שנות השלושים או ראשית שנות הארבעים, ובכל מקרה לפני 1945, שכן האזכור הראשון, והיחיד, של הגר שמצאתי נמצא בביקורת לרסיטל שניתנה בשנה זו: ג' ק' גרשוני, 'ירדנה כהן רוקדת: מחולות תנכיים וריקודים עממיים', הגלגל, 8.11.1945, עמ' 15.

הכלל; כדברי טל תמיר, הגר מופיעה בציור הישראלי רק בשנות החמישים ביצירתו של יעקב שטיינהרדט, שהציג 'מוקדם מכל האחרים' את הגר (1950) ואחר כך את **אברהם מגרש את הגר** (1965).⁴⁶

חוה היא דוגמה נוספת לפרשנותה האישית-נשית: שלא כתפיסה המקובלת שחוה היא אם כל חטאת, כהן הציגה אותה כאם ההכרה והתודעה. היא ראתה בה גיבורה שבזכות היזמה והבחירה שלה זכתה האנושות לקיום מודע. בהקדמה לרסיטל הסולו 'מחולות תנכיים ורקודים עממיים' משנת 1941 כתבה על חוה: 'ופתאום תפקחנה עיניה, לפתע גילתה את עצמה, [ואת] העולם בכל יופיו, היא והעולם'.⁴⁷ לדבריה חוה גורשה אל גן העדן, ומשאכלה מפרי עץ הדעת למדה להכיר את גופה, את רגליה, את התנועה. זו פרשנות שהקדימה את זמנה בהרבה, והיא תואמת פרשנויות פמיניסטיות עכשוויות לדמותה של חוה ולתרומתה לאנושות.⁴⁸ אלא שכהן, כיאה למחוללת, מדגישה את גילוי הגוף ואת תנועתו, ודרך הגוף מתגלות הנפש, התודעה והמודעות העצמית. כאן ראוי לחזור אל סיפור הגילוי העצמי המזרחי של כהן ואל הדימוי שיצרה באמרה 'נפקחו עיניי כאילו אכלתי מעץ הדעת'. הרמיזה לחוה בתוך סיפורה האישי מלמדת שכהן שילבה בין חוויותיה האישיות ובין עולמן של דמויות נשים מן המקרא. שילוב זה ניכר גם ביצירות נוספות, לדוגמה מחול **בעלת האוב**, שבו היא התבססה על הדמות המקראית מעין דור וגם שאבה מהיכרותה האישית עם מגידות עתידות ערביות שפגשה ברחובות חיפה, כדבריה 'גדלתי בין בעלות אוב וידעוניות'.⁴⁹

המזרח שהציגה כהן היה אפוא שילוב בין קדמוניות מדומיינת ובין ריאליה בת הזמן, בין עבר שאמור להיות זיכרון קולקטיבי ובין הווה המבוסס על היכרות והתנסות אישית. כלומר, גרסת המזרח של כהן הייתה שונה מדימויי המזרח שפגשה באירופה בזכות היכרותה האישית עם המזרח המקומי, שהיה משאב חשוב ביצירת מחולותיה ובעיצוב דמויותיה. יצירתה משקפת אפוא שילוב רב-רובדי בין האירופי והמקומי ובין דימויים מקובלים וניסיון אישי.

המעבר מן ההווה אל העבר הוא עניין משמעותי ביותר להבנת גישתה ויצירתה של כהן. מבחינה נרטיבית ראינו שכהן המציאה דמות מדומיינת המקשרת בין ההווה לעבר הקדום. ואולם מדובר במחול שבו גם המדומיין חייב להפוך לפרקטיקה גופנית-תנועתית והבעתית. המפתח להיבט הפרקטי הוא הגוף שמחולל את התנועה מן ההווה אל העבר ומקשר בין הריאלי למדומיין, אלא שדבריה של כהן על הגוף הפועל כסוכן עצמאי נשמעים כחידה. אולי ניתן להבהירם בדברים שנאמרו על תופעה דומה מפי הרקדנית והכוראוגרפית האמריקנית הידועה מרתה גראהם (Graham). בשנות השלושים פנתה גראהם לתרבויות מקומיות פרימיטיביות (לפי ערכי התקופה), מגמה שבלטה במחול האמריקני של עשור זה, כהשראה

46 'התנ"ך באמנות ישראלית', האתר של טלי תמיר: <http://talitamir.com/catalog/album/222> (אוחזר ב-5.8.2018).

47 אי"מ, 121.10.2.1.

48 ראו לדוגמה: רותי רביצקי (עורכת), **קוראות מבראשית: נשים יוצרות כותבות על ספר בראשית**, ידיעות אחרונות, תל אביב 1999.

49 טיוטה לספרה **התוף והים**, אי"מ, 121.10.5.

ליצירת מחולותיה שנועדו להציג ולייצג זהות תרבותית אמריקנית. בהשראת תיאוריית הלא-מודע הקולקטיבי של קרל יונג, היא תיארה את עצמה כמי שמחזירה דברים מן העבר ודולה אותם מ'זיכרון דם קולקטיבי'; *Blood Memory* הוא גם השם שנתנה לאוטוביוגרפיה שכתבה.⁵⁰ לכך כיוונה גם כהן את דבריה באמרה שהמזרח זורם בדמה. ה'דם' מכוון אפוא לתכנים ראשוניים וקמאיים, בלתי מודעים, אשר חקוקים, לתפיסתן, בזיכרון הגופני כמו דנ"א תרבותי: 'תמיד יש מאחורי עקבות של אבות קדמונים, דוחפים אותי, כאשר אני יוצרת מחול חדש, ומחוות זורמות דרכי', אומרת גראהם.⁵¹ לפי דבריה התהליך מתרחש מתוך האינרציה של תנועת הגוף: 'את מגיעה לנקודה בה הגוף שלך הוא משהו אחר והוא סופג לתוכו עולמות של תרבויות מהעבר'.⁵² מדובר אפוא בתהליך שנובע מתוך השתקעות בתנועה והתמסרות לגוף עד שהוא פועל מתוך עצמו, עם 'השתקת' המודעות, והשתקה זו מחלצת לפי פרשנות היוצרת תנועות ותכנים השקועים עמוק בגוף, ברובד קמאי שהיא מקשרת לעבר קדום.

כהן מתייחסת לתהליך היצירה שלה באופן דומה: היא עובדת בשיטת האלתור שמבוססת על התמסרות לגוף הנע, כדבריה 'כאשר אני מוכרחה לרקוד, אין נושא אין חישוב. אני מתפרקת, מפקירה את עצמי לידי התנועה. אינני יודעת מה אני מביעה, אינני רוצה לדעת. אני רוקדת!'.⁵³ זוהי נקודת המוצא שלה ליצירת מחול: בתחילה, היא אומרת, 'אני מוסרת את עצמי לרשות הרקוד את כולי', ובעת שהיא עוקפת את המודעות והתכנון היא מאפשרת לגוף להובילה 'בלי מאמץ בלי מחשבה מיותרת'; רק אחר כך היא 'חוזרת לעולם המציאות' ומתחילה לעבד, לתקן ולפתח את הריקוד הספונטני שרקדה, עד הגיעה לקומפוזיציה של המחול. בדרך זו, האמינה כהן, היא מגיעה למקצבי הגוף המקומיים ולתנועותיו השורשיות שהטבע, ארץ ישראל ונופיה, יצרו וחקקו בו, וזו המשמעות העיקרית שהיא מעניקה לקדמוני ולפרימיטיבי – מקור ושורש של המחול העברי.

מעבר לזה, בזכות התפקיד שהיא מקנה לארץ ולנופיה, ככוח המעצב את האדם, היא רואה בה גורם המקשר בין הווה לעבר. בהקדמה לאותה תכנית רסיטל מ' 1941 כתבה:

הריקודים [...] מיוסדים על מוטיבים שנלקחו מחיי אבותינו שבבתם על אדמתם, מאותה תקופה שהיה העם מעורה בקרקע ויצר וגיבש את צורות חייו מתוך עבודה וקרבה לטבע. בתקופה זו של שיבת בנים לגבולם, מתחיות שוב צורות עתיקות בכל פינות חיינו, כי הארץ כמלפנים כן עתה היא המקור לכל ההווי שלנו בהווה ובעתיד.⁵⁴

Martha Graham, *Blood Memory: An Autobiography*, Doubleday, New York 1991, p. 50

16; Burt, *Alien Bodies*, pp. 137-138

Graham, *ibid.*, p. 13 51

שם. 52

אי"מ, 121.10.5. 53

ראו לעיל הערה 48. 54

אם כן, גיאוגרפיה והיסטוריה משתלבות לכדי מנגנון מעצב זהות, ואדמת ארץ ישראל ונופיה, בהעניקים שורשים היסטוריים ותרבותיים, הם המקור לזהות העברית המקומית שכהן מדברת עליה. הקדמוניות מחוברת אפוא ללאומיות, וכהן מקנה לה תפקיד מרכזי בכינון הפן האידיאולוגי של מחולותיה, שתכליתו להציג ולייצג זהות תרבותית ולאומית המושתתת על מקומיות ועל יחסי אדם ואדמה. השילוב בין התנ"ך ובין הכוח המעצב של מקצבי הארץ ונופיה הוא שמאפשר, לשיטתה, הן הבעה תוכנית של סיפורי הדמויות המקראיות הן הבעה צורנית של מבעי הגוף הנע.

מבחינה צורנית בולט בייחוד העיצוב האדמתי של גופה המחולל, במובן התנועתי של תצורות היחס בין הגוף לקרקע המעוצבות באמצעות הדגשת המשקל, תנועות כיפוף וכריעה ועבודת רצפה. כל אלה היו תווי היכר של המחול המודרני, רק שבהקשר המקומי נוסף להם ערך סימבולי שמפנה ליחסי גוף ומקום, אדם ואדמה. כלומר כהן מגייסת את יסודות המחול המודרני ליצירת דימוי גוף מקומי אדמתי שבו בזמן מסמן בתצורתיו גוף קמאי, וניתן לזהותם בתצלומי יצירותיה. לדוגמה, בתצלום מהמחול **בעלת האוב** (תמונה 3) נראית בבירור תצורה של גוף אדמתי בעל משקל מודגש הכורע לעבר האדמה, ואפילו המבט פונה למטה, לאדמה. ואף שמדובר בתצלום ניתן לחוש את כבדות הזרימה והריתמוס שמהדהדים כמו פעימות האדמה. אכן, תו היכר מרכזי של הכוראוגרפיה ושל הריקוד של כהן, שמבקרים חוזרים ומזכירים, הוא קצב אטי, ממושך ומושהה, ותנועות קטנות במינימליזם של הבעה עצורה, על סף התפרצות, ולרוב המבקרים מקשרים זאת לקצב החיים המזרחי.⁵⁵ תנועות הזרועות והכתפיים מדגימות את יסודות התנועה המזרחית של כהן, ובייחוד מעניינות התנועות והמחוות של כפות הידיים שלה, משום שניתן לזהות דמיון בינה לאלה שבעבודתה של מרי ויגמן, בכירת יוצרות מחול ההבעה הגרמני, בריקודה הידועה **המכשפה** בגרסתו השנייה משנת 1926.⁵⁶ האצבעות הנמתחות ומתעקלות, שיוצרות דימוי של טפרים ומסמנות בין השאר קדמוניות וקמאיות, מופיעות בשתי היצירות. הדהוד תנועתי זה מדגים כיצד כהן שאבה מרפרטואר המחול המודרני תנוחות, מחוות ותנועות, ובו בזמן גם עיצבה אותן מחדש על פי סגנונה ותכליתה האידיאולוגית. דבר זה ניכר בהבדל שבין התנועות הקצרות, החדות והמהירות של ויגמן ובין הקצב האטי והמושהה של תנועות כהן, הנקשר לאיכות האדמתית של גופה המחולל.

צירופם יחדיו של סימני המודרני, הקדמוני והמזרחי מציג קו מרכזי של הקומפוזיציה של כהן, שנועד לשדר שורשיות ואותנטיות לפי גישתה ולפי ערכי התקופה. כאן עולה חשיבות המשמעות הסימבולית של תצורות הגוף האדמתי שחזרה ועיצבה, בהיותו דימוי שמפנה לאתוס האדמה, ועבודת האדמה בייחוד, ובד בבד קישור בין הדמויות המקראיות

55 ראו לדוגמה: חיים גמזו, 'רשימות אמנותיות', **הארץ**, 15.12.1944, עמ' 5.

56 ויגמן יצרה שלוש גרסאות של **המכשפה**: ב' 1914, ב' 1926 – הגרסה הידועה ביותר, וב' 1934 – גרסה קבוצתית תחת השרביט הנצינאל-סוציאליסטי. ראו לדוגמה: Alexandra Kolb, 'Wigman's Witches: Reformism, Orientalism, Nazism', *DRJ*, 48, 2 (2016), pp. 26-43.



תמונה 3: בעלת האוב, מחול סולו. כוראוגרפיה וריקוד: ירדנה כהן.
הוצג בתחרות הריקוד הארץ-ישראלי המקורי, תל אביב 1937. דוגמה לעיצוב גוף אדמתי:
הדגשת המשקל הבולטת, וכיפוף הברכיים שמושך את הגוף לעבר האדמה.
הצלם אינו ידוע. באדיבות הארכיון הישראלי למחול בבית אריאלה, תל אביב

ובין ערכים מודרניים של הבניה תרבותית וזהות לאומית. המתח הדיאלקטי שבין הקדמוני למודרני עובר כחוט השני לאורך כל יצירתה של כהן, והוא יוצר תרכובת רב-ממדית של תכנים וצורות הבעה שמציגות ומייצגות בדרכה שלה זהות תרבותית ולאומית שנובעת ממורשת היסטורית ואשר מבססת שייכות מקומית. באופן זה כהן מחברת בין שני התפקידים שהגדירה לעצמה – אמנית מחוללת, וסוכנת תרבות שחותרת לתרום לבניית תרבות עברית שורשית ומקומית.

בכתיבתה כהן מדברת על החיים בארץ כתנאי הכרחי להתהוותו של עם. לדוגמה, את חיבורה 'חג עממי ומחול' היא פותחת במשפט 'לאחר מאות בשנים של קיום בלתי-טבעי חזרנו אל מולדתנו ומקור חיותנו, חזרנו להיות עם'⁵⁷. במילים אלה כהן מבטאת ראייה שמעבר לשלילת הגלות המוכרת, ראייה שבה נתפסת העבריות בערכים של מקומיות, ובאמרה 'חזרנו להיות עם' היא שוללת את היותנו עם בקיום הגלותי ה'בלתי-טבעי'. מכאן שהחזרה לתקופת האבות נועדה לחבר בין שני זמנים שבהם היינו לעם – העבר הקדום וההווה המתהווה. מדובר אפוא באתוס לאומי שמחייב קשר בין גוף למקום ובין אדם לאדמה כתנאי יסוד לקיומו של עם. בזאת ביטאה כהן תפיסה שרווחה בקרב צעירי הארץ בתקופה

57 ירדנה כהן, 'חג עממי ומחול', עלון הקבוצה, ב, 123, קיבוץ גניגר 24.10.1947, אי"מ, 121.10.17. ההדגשה שלי.

שבה החלו להבדיל בין עצמם ובין החלוצים והעולים כדי למצוא מענה לחיפושיהם אחר הזהות שתייחד ותגדיר אותם כבני המקום.⁵⁸ גישה זו, ניצניה במפנה שהחל להסתמן בשנות העשרים והעמיק בשנות השלושים והארבעים.⁵⁹ כהן, ילידת הארץ, שייכת לדור זה, והדבר שהניע אותה בעיצוב מחולותיה הוא אותו חיפוש ואותה כמיהה לזהות עברית מקומית ושוורשית. לפיכך יצירותיה משקפות את העבריות במשמעויות שהקנה לה דור הצעירים, ילידי הארץ בעיקר, וזה הקו שייחד אותה בשדה המחול של התקופה. שכן, רוב יצירות המחול דאז עלו לארץ מאירופה והקו המנחה ביצירתן היה כאמור המחול המערבי. יתרה מזו, לא פעם גישתן ויצירתן נשאו בחובן את חוויית ההגירה וכאב השייכות האמביוולנטית 'בין שתי ארצות'. הדוגמה המובהקת היא גרטרוד קראוס, בכירת יצירות המחול בתקופה זו, שגם התייחסה בכתביה ובדבריה לשבר ההגירה ולאייצייכות השייכות והזהות, כפי שניתחתי במקום אחר.⁶⁰

ראוי להזכיר ש'עברי' ו'עבריות' הן מילים טעונות מאוד שכן שימושן היה נרחב, ואף שכדברי אבן-זהר מוכּנן היה קודם כול 'יהודי ארץ ישראל', לעומת יהודי הגולה,⁶¹ הן צברו מובנים נוספים בהקשרים חברתיים ותרבותיים משתנים.⁶² כאן אדרש לעבריות כפי הבנתה של כהן, שמשקפת כאמור את התפיסה של דור ילידי הארץ, שהעברי 'היליד' שונה מהעברי החלוץ או מהעברי שעלה לארץ מהניכר. ביטויים לתפיסה זו נמצאים ביצירות הסולו של כהן כפי שראינו, והם מועצמים באפיק האחר של יצירתה – החגיגות העממיות בקיבוצים. בייחוד בולטים מבעי הקשר בין אדם לאדמה שנוסף להם ערך תרבותי ולאומי בשל ההקשר ההתיישבותי-חקלאי. בהמשך דבריי אתמקד במבעים אלה ואבקש להראות שהם מציגים ומייצגים עבריות בסגנון הבעה כנעני כפי שסימניו נראים באמנות הכנענית החזותית.

עבריות בסגנון כנעני במחולות החג של ירדנה כהן

כהן נהגה לכנות את עצמה 'הכנענית', כינוי שנועד להדגיש את היותה ילידת הארץ ואת פעמי המזרח המפעמים בדמה על אף חינוכה המערבי. הקשר העמוק למקום עולה ממוטיב אהבת הארץ למגוון ביטוייה בכתביה של כהן; כך לדוגמה, במכתב לאביה כתבה: 'אתה

58 עוז אלמוג, הצבר - דיוקן, עם עובד, תל אביב 2004 [1997], עמ' 16-17.

59 יעקב שביט, 'חברה לאומית ותרבות לאומית עברית - שתי פרספקטיבות', הציונות, ט (1984), עמ' 119-118.

60 Liora Malka Yellin, 'Gertrud Kraus's Imaginative Acts at the Intersection of Dance and the Visual Arts', *Dance Chronicle*, 40, 3 (2017), pp. 310-334

61 איתמר אבן-זהר, 'הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ-ישראל, 1882-1948', קתדרה, 16 (1980), עמ' 165.

62 על משמעויות שונות של העבריות ראו: יעקב שביט, מעברי עד כנעני: פרקים בתולדות האידיאולוגיה והאוטופיה של 'התחיה העברית': מציונות רדיקאלית לאנטי-ציונות, דומינו, תל אביב 1984, עמ' 39-30.

אבא הורשת לי את אהבת האדם ואדמתו, אהבה לארצי'.⁶³ אביה, פנחס כהן, היה דמות מופת בעיניה, ופעילותו הענפה להנחלת ידיעת הארץ ולהפנמת אהבתה – כמדען, זואולוג וביולוג, כמורה וכמדריך טיולים בחוג המשוטטים שייסד – שימשה לה דגם לחיבור שורשי אל אדמת הארץ ונופיה. חיבור זה היה המסד של זהותה ושל יצירתה כילדת הארץ הנטועה באדמתה, כפי שכתבה למשל בזיכרונותיה על הורי אביה, אלעזר ובתיה כהן, שהיו ממייסדי מטולה: 'נכדת מטולה אשר בגליל אני, ובכל מחולותי מתחוללים ומתנגנים מקצבי סלעים ושורשים מאדמת אבותי, הנותנים לי כוח ועוצמה'.⁶⁴ לפיכך כינוי 'הכנענית' נשא משמעויות עמוקות שחוזרות ומעלות את הקשר בין אדם וארצו ובין הנרטיב האישי והנרטיב הלאומי.

שילוב מאפייני היצירה של כהן – הפרימיטיביזם, המזרח, הקדמוניות, הפנייה לתנ"ך, המיתוזציה והגישה המקומית – מתקשרים בייחוד לאמנות הכנענית, החזותית בעיקר, וניכר כי העבריות שראתה כהן התעצבה ביצירתה בסגנון הבעה כנעני. חשוב להבהיר: אין אני מדברת על כנעניות כתנועה אידיאולוגית-פוליטית, שכן ירדנה כהן לא הייתה חברה בתנועה ועמדותיה האידיאולוגיות והפוליטיות, כפי שעולה מכתירתה ומיצירתה, אינן כשל התנועה הכנענית. אני מדברת על ההבעה הכנענית כסגנון אמנותי בלבד, ובהתבסס על הבחנה מקובלת בין ההיבט האידיאולוגי-פוליטי של הכנעניות ובין ההיבט התרבותי שלה, שמתבטא בין השאר באמנות.⁶⁵ יתרה מזו, לכנעניות כאמנות היו מקורות נרחבים של השפעה והשראה, רעיוניים וסגנוניים, מתוך האמנות עצמה במיוחד. שורשי האמנות הכנענית נעוצים באירופה, ובייחוד באמנות הפרימיטיביסטית שנגלית במגוון זרמים וסגנונות אמנותיים החל בציורי טהיטי של פול גוגן, עבור לקוביזם (למשל פיקסו, הנערות מאביניון, 1907) וכלה בפיסול הארכאי של קונסטנטין ברנקווי (כגון הנשיקה, 1907). פרימיטיביזם אירופי בא לידי ביטוי גם בתחום המחול, כמו בבלטים האוונגרדיים של ואצלב ניז'ינסקי אחר הצהריים של הפאון (1912) ופולחן האביב (1913), או בבלט המכשפה (1914; 1926) של מרי ויגמן, שהוזכר לעיל. לפרימיטיביזם האירופי הייתה השפעה ניכרת על הפרימיטיביזם הארץ-ישראלי, לדוגמה על יצחק דנציגר בלימודיו בלונדון בהדרכתו של הנרי ג'רארד (Gerrard), פסל פרימיטיביסטי מובהק שהשפיע עליו עמוקות. בהשפעתו הוא למד את יצירות האמנות העתיקה שהוצגו במוזיאון הבריטי, ובהוראתו יצא למחצבות ללמוד את דרכי העבודה באבן כחומר.⁶⁶ בהקשר המקומי, הפיסול הארץ-ישראלי באבן היה מקור השראה להבעה הכנענית, כפי שאפשר למצוא לדוגמה בפסליו הארכאיים של אברהם מלניקוב יהודה המתעורר (1925) ואנדרטת האריה השואג בתל חי (1928-1934).

63 ירדנה כהן, 'מרשת הזכרונות', אי"מ, 121.10.5.

64 הנ"ל, 'זכרונות' 14.6.2002, ש.ם.

65 ראו לדוגמה: שביט, מעברי עד כנעני, עמ' 11-12, 142, 154; בנימין תמוז, דורית לויטה וגדעון עפרת, סיפורה של אמנות ישראל, מסדה, גבעתיים 1980, עמ' 133.

66 מרדכי עומר, יצחק דנציגר, מוזיאון תל אביב לאמנות והמוזיאון הפתוח, גן התעשייה תפן, תל אביב 1996, עמ' 16-17.

מלבד זה, ביטויים כנעניים נראו כבר בספרות ההשכלה, כמו המוטיב הכנעני לאורך שירתו של טשרניחובסקי,⁶⁷ ולפי ברוך קורצוויל השירה הכנענית שאבה ממשוררי ההשכלה.⁶⁸ בקצרה, מקורות ההשפעה וההשראה להבעה הכנענית היו נרחבים ומגוונים, אירופיים ומקומיים, ומרחב אפשרויות זה מחזק את ההבדלה בין הפן האידיאולוגי-פוליטי של הכנעניות ובין הפן התרבותי והאמנותי שלה.

ככל סגנון אמנותי גם האמנות הכנענית הייתה רבת-פנים ומבעים, אבל התבססו בה כמה מאפייני יסוד שעיקריהם: ארכאיות ופרימיטיביזם בגישה ילידית ואוריינטציה מיתית; חזרה למזרח הקדום בעקיפת המסורת הגלותית; הבעה וייצוג של הקשר לטבע ובייחוד לאדמה ולנופי הארץ, קשר המבטא את הכאן ועכשיו ומעגן את המודרני והמודרניות כציר מקביל של הקדמוניות; פנייה לתנ"ך כמשאב של חומרי גלם, בראייה היסטורית וארכיאולוגית; פולחניות והקשרים פולחניים של ייצוג הדמויות והאירועים.⁶⁹ הפנייה לעבר הקדום והדגשת הקשר לטבע נועדו ליצור תרבות וזהות מודרניות ולבסס תשתיות לחיבור בין האדם למקום כיסוד של זהות העברי השורשי, יסוד שמבדילו מהעברי החלוץ ומהעברי שעלה לארץ; ולמרות המתח הטבוע ביחס שבין הצירים – קדמוניות ומודרניות – שניהם נתפסו בעלי זיקה לכינון זהות מקומית. חשוב לציין כי אין להניח הבעה כנענית על פי כל מאפיין לעצמו אלא על פי שילוב המאפיינים וצירופם.

הייצוג הבולט של ההבעה הכנענית הוא הפיסול, בייחוד באבן מקומית ובהעדפתה של אבן עתיקה כמו אבן החול הנובית האדמדמה מפטרה אשר בפסליו של יצחק דנציגר **שביזה ונמרוד** (שניהם מ-1939), שהיו לדגם של האמנות הכנענית, או אבן הבזלת מכורזין שטחן משה קסטל ויצר ממנה את התבליטים שלו.⁷⁰ חומר היצירה עצמו, האבן, נשא אפוא משמעויות בהיותו מן האדמה המקומית, בהיסטוריה החקוקה בו, ובהתקשרותו לארכיאולוגיה המנכיחה את העבר הקדום בצורה ובחומר, ולכן הוא נעשה לתו היכר של מבע חזותי כנעני. לדוגמה, בפסלו של דנציגר **נמרוד**, האייקון של הפיסול הכנעני, ניתן לראות שהחומר חשוב לא פחות מהצורה הארכאית ומהפגניות של אדם-חיה, המשרתת עצמה ומסמלת קשר הדוק בין אדם לטבע. האבן מוסיפה לו נדבך ומקשרת בין גוף למקום; למקור האבן, פטרה – 'עיר האבן' הנבטית הקדומה שמעבר לירדן – הייתה חשיבות רבה בעיני דנציגר בשאפו ליצור אחדות של חומר וצורה, דמות ומקום, כדבריו (על **נמרוד**): 'הייתי מעוניין לא רק בתחושה הגרעינית, במהות החולית של האבן ובגוון האדום שלה, אלא גם במקורה הגיאוגרפי [...] ניסיתי ליצור שלמות רגשית וחומרית של ציד, נץ, נוף, אבן

67 בעז ערפלי, 'טשרניחובסקי ואלוהי הקדם – מסה על הצומת הכנעני בשירתו', בתוך: זיוה בן פורת (עורכת), **אדרת לבנימיני: ספר היובל לבנימיני הרשב**, ב, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2001, עמ' 71.

68 ברוך קורצוויל, 'מהותה ומקורותיה של תנועת "העברים החדשים" (כנענים)', בתוך: **ספרותנו החדשה – המשך או מהפכה?**, שוקן, ירושלים 1959, עמ' 285, 288.

69 תמוז, לויטה ועפרת, **סיפוריה של אמנות ישראל**, עמ' 141-144.

70 שם, עמ' 139.

חול, פטרה והנבטים. מפגש של מיתוס הירואי עם מקום ועם סלע מדבר חולי.⁷¹ חומר האבן ומקורו מחברים אפוא בין עבר קדום להווה ומקנים לפסל את איכויות המקום והמקומיות כמרחב היסטורי ועכשווי המושרש בנופי הארץ המדברית; בייחוד שהעיר פטרה הילכה קסם על היישוב בהיותה דגם לתרבות קדומה אשר שגשגה במדבר מתוך שילוב מרבי בין אדם למקום. יעידו על כך המסעות לפטרה שפשטו כבר משנות העשרים,⁷² וגם ירדנה כהן מספרת שאביה יצא בשנות השלושים למסע לפטרה עם תלמידיו.⁷³

איכויותיו הפלסטיות של נמרוד, הנובעות מהיחס בין צורה לחומר, הן שמקנות לו את משמעויותיו כייצוג של זהות מקומית שורשית בגישה ילידית, והן שעוררו את התהודה הרבה בציבור, ובייחוד את ההערצה הנרחבת של צעירי היישוב שלא הייתה כמוה בנוגע לאמנות ולפיסול. אכן, נמרוד נעשה סמל של רוח הצעירים, כדברי גדעון עפרת: 'דמותו של הצייד הנובבי הערל, בעל המראה החייתי, החסון והארוטי, אשר חוטה השדרה שלו הוא קשת ציידים, הילכה קסם על צעירי ישראל בשנות הארבעים והחמישים, שראו בו מודל לזיקה אותנטית לטבע וקשר תרבותי לקדמוניות המזרח-התיכון, ובמילים אחרות – מודל מבוקש לזהות "עברית", פוסטי־יהודית, חדשה, בריאה ורבת עוז'.⁷⁴ לפי זה, נמרוד מסמן תודעה לאומית חדשה ומדגים היטב את האוריינטציה הכנענית העיקרית לעבר חוויה חושית גופנית המבוססת על התנסות; ובזאת הוא סמן של זהות מקומית שורשית וביטוי של רוח הצעירים, 'נוער עברי מגשים' בניסוח עפרת, שמימוש 'המגע הישיר והחי' עם ארצו היה הקו המוביל באתוס הלאומי שלו.⁷⁵ הפסלים החצובים מאבן מקומית היו אפוא דגם לאדם החצוב מאדמתו, וכדברי דנציגר: 'ייתכן שכאשר חצבתי באבן, הייתי, כמו הנבטים, חוצב את עצמי לתוך סביבתי'.⁷⁶ הרעיון לחצוב את עצמך מן האדמה ואל האדמה מעלה דימוי משמעותי לשאיפת הצעירים להגשמה בפועל, והוא מציג עקרון יסוד של האסתטיקה הכנענית שעיקרה, לפי דוד אוחנה, 'המצאת השפה והגוף והבניית המרחב והזמן'.⁷⁷ בפסלו את נמרוד דנציגר גם המציא מחדש את גופו שלו כחצוב מן הסלע.

שפה וגוף בזמן ובמקום הנוכחי היו אפוא אבני היסוד של האסתטיקה הכנענית באוריינטציה של חוויה והתנסות, 'החוויה הארץ ישראלית הקיומית, המקומית, בקצרה

71 שרפשטיין בשיחה עם יצחק דנציגר, 'לבד, ביחד, במקום', ידיעות אחרונות, 22.7.1977, בתוך: עומר, יצחק דנציגר, עמ' 52-53.

72 ראו לדוגמה מאמריו של יוסף ברסלבסקי: 'בעבר הירדן ובאדום – קטעים מיומנו של נוסע', מוסף דבר, 22.9.1926, עמ' 2-3; 'תושבי מואב ואדום – קטעים מיומנו של נוסע', מוסף דבר, 8.10.1926, עמ' 2-3.

73 ירדנה כהן, 'זכרונות מבית אבא', אי"מ, 121.10.5.

74 גדעון עפרת, הנמרודים החדשים, קטלוג תערוכה, בית האמנים, ירושלים 2011, עמ' 12.

75 תמוז, לויטה ועפרת, סיפורה של אמנות ישראל, עמ' 143-144.

76 שרפשטיין, 'לבד, ביחד, במקום', עמ' 52-53.

77 דוד אוחנה, לא כנענים, לא צלבנים: מקורות המיתולוגיה הישראלית, מכון שלם, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן 2008, עמ' 122.

"העבריות" – בזמן הנוכחי, בשפה הזאת, בגוף הזה, במקום הזה.⁷⁸ הקשר זה מעניק למחול משנה חשיבות, שכן הוא מגשים את הגוף בתנועתו כאן ועכשיו ומאפשר חוויה פיזית והתנסות חיה. כמו בפיסול, גם במחול האיכויות הפלסטיות נובעות מהיחסים שבין חומר לצורה, אלא שבמחול החומר והצורה מתגלמים בגוף הרקדנית שחוזרת ומעצבת אותו, חוזרת ומפסלת את צורתו. ראינו את יסודות מבעי הגוף של כהן משלושה היבטים מרכזיים של עיצוב הגוף במחול: הגוף כחומר – הדגשת איכויותיו האדמתיות, המבליטות את חומריותו; הגוף כצורה – תנועות ומחוות שמשלבות בין מחול אקספרסיוניסטי ליסודות ריקוד מזרחי, ומסמנות את הגוף הן כקמאי הן כמודרני; והגוף כאנרגיה – מקצבים אטיים, מושהים, המדגישים איפוק על סף התפרצות. בשילוב זה מתגלם סגנון ההבעה הכנעני של כהן, וניתן לזהות בו קווים משקים משמעותיים לעקרונות הפיסול הכנעני, על הדגשת החומר והגוף מן האדמה ואל האדמה, על הצורות הפרימיטיביסטיות, על עצמת האנרגיות שמבנות את הגוף ככוח בפעולה ומסמנות זיקה לטבע; ועל האיכויות הפלסטיות שנובעות, בפיסול ובמחול, מדרכי ההטבעה של צורה בחומר, שאינן אלא דרכי יצירת הדימויים. כלומר, היות ודימוי, חזותי לפחות, נוצר דרך הטבעה של צורה בחומר, הרי זה סמן של איכויות פלסטיות, והדימויים שיוצרת כהן בריקודה, כמו גוף אדמתי, קמאי או מודרני, דרים בכפיפה אחת כשכבות מצטברות של איכויות פלסטיות שמבנות את הנרטיב כמו את החוויה ואת המשמעויות הסימבוליות. זהו מצרף דימויים שלא בהכרח מתיישרים זה עם זה, והסתירות מובנות לתוך המחול ועומדות בעינן. נראה שאכן, כדברי ליאורה בינג' היידקר, 'האיכות הפלסטית [במחול האקספרסיוניסטי] מבטאת אסתטיקה כוראוגרפית של קונפליקט', ובה הקצוות נשארים פתוחים תמיד.⁷⁹

האסתטיקה הכוראוגרפית של כהן מציעה אפוא מחול כתהליך דינמי, ולא כתוצאה מוגמרת, הנובע ממדיום המחול עצמו, ומבחירותיה שלה לבנות דרך שמסומנת בחיפוש מתמיד אחר סגנון הבעה אישי אך גם טעון במשמעויות סמליות לאומיות. רוב המבקרים חוזרים ומדברים על ייחודה של כהן בחפשה את סגנון המחול המקומי השורשי, וחיים גמזו מוסיף ומעיר שחיפוש זה נעשה לעתים מטרה לעצמה.⁸⁰ נראה אפוא שכהן עשתה את החיפוש עצמו, על הניסויים וההתנסויות שבו, לחלק מהמבנה הכוראוגרפי של ריקודיה. יתרה מזו, מדברי גמזו עולה הרושם שתהליך היצירה של כהן – החל באלתור הספונטני הראשוני, שנועד להעלות את הרבדים הקמאיים של הגוף, כפי שראינו, וכלה בעיצוב הכוראוגרפי – כולו מופיע כחלק מריקודה. אם כך, הרי שכהן מבנה נרטיב כפול במחולותיה, המספר לצד העלילה המקראית את סיפורה כרקדנית וכוראוגרפית בחיפוש דרכי הבעה. יש כאן ממד מטא-נרטיבי שמפנה לריקוד לעצמו ולתהליכי היצירה עצמם, המציעים חוויה והתבוננות גם במבעי הגוף ודימויו וגם באופן שבו הוא חוזר ונוצר באופנים

78 ש.ם.

79 ליאורה בינג' היידקר, *תנועה לאומית: על מחול וציונות*, עולם חדש, תל אביב 2016, עמ' 152-153.

80 חיים גמזו, 'רשימות אמנותיות', *הארץ*, 15.12.1944, עמ' 5.

ובהקשרים שונים. בדרך זו כהן מאמצת מתודה ספרותית מעיקרה של ריבוי נקודות ראייה וזוויות נרטיביות, ואכן הספרות והלשון העברית היו חלק נכבד מעולמה ומיצירתה. את מחולותיה כהן ביססה על יצירות ספרות, התנ"ך בעיקר אבל גם ספרות ושירה, לדוגמה הסיפור הקצר מחולות של דוד פרישמן היה לה השראה למחול ותתפרק תמנע מעדיה, ושירו של ג'ובראן ח'ליל ג'ובראן 'משוגע' היה לה השראה למחול התמהוני. כתיבתה פיוטית, כפי שראינו, ועשירה במילים מקראיות, ובסגנון זה גם ניסחה את הנרטיבים של מחולותיה ושל החגיגות העממיות בקיבוצים. היא גם מתייחסת שוב ושוב לשפה העברית ולחידושה, למשל היא כותבת שבראשית דרכה הנהיגה 'את המילה מחולות להבדיל מהשפה הנהוגה עד אז ריקודים או נשף ריקודים'.⁸¹ מעל לכול, חידוש העברית כשפה לאומית מסמן מבחינתה את הצורך לחדש את שפת התנועה הלאומית, ועוד נחזור לנקודה זו. לפיכך כהן פועלת בשני צירי היסוד של האסתטיקה הכנענית – השפה והגוף, ובגישה הכוראוגרפית מוטבעת תכלית העל של הסגנון הכנעני ליצור חוויה והתנסות כמעשה הגשמה, ריאלי וסימבולי, של זהות עברית שורשית, בגישה הילידיית שהנהיגו צעירי היישוב. לא פלא שעל השאלה מהו מחול ישראלי, במשאל שנערך בשנת 2007 בנושא, השיבה כהן: 'בשביילי ריקוד ישראלי הוא ריקוד כנעני. כיוון שמשפחת אבי חיה כאן מזה דורות ולמעשה מעולם לא עזבה את הארץ, המחול הכנעני טבוע בי וקצב האדמה פועם בדמי'.⁸²

רעיון הקשר לארץ היה מרכזי בשיח הלאומי בתקופה, ולרוב הוא נתפס במונחים של קשר פיזי ישיר לאדמה, באמצעות עבודת האדמה במיוחד. הזיקה של אדם לאדמה תוארה לא פעם בערכים של התאחדות, התמזגות והיטמעות.⁸³ זהו רעיון שחלקו רוב אנשי היישוב ואכן זה נמשך מהחלוצים לילידי הארץ, אלא שהצעירים ראו את עצמם מגשימי הרעיון שהחלוצים הגו ולא הגשימו. בניסוחו של שביט בעקבות אורי צבי גרינברג, ההבדל נעוץ בהבחנה שבין תרבות בעברית ובין תרבות עברית, וצעירי הארץ שאפו ליצור 'תרבות עברית ארצישראלית "טבעית"'.⁸⁴ ההבדל נעוץ אפוא בין מקומיות נרכשת וזיקה סמלית לארץ ובין מקומיות מולדת וחבור גשמי לארץ, גם אם הסמלים לא נעלמו כלל. כהן מתייחסת לזיקתו של האדם לטבע ולאדמה בערכים פיזיים של הגשמה כמקור של הזהות והיצירה העברית. לפיכך הועידה את מחולותיה לבניית שפה אמנותית שאמורה לתת לערכים אלה גם צורה והבעה, בבחינת תרומה לגיבושה של תרבות עברית ברוח הנוער המגשים'. מניע זה משתקף במחולות הסולו שלה כפי שראינו, והוא מקבל משנה תוקף בחגיגות העממיות שיצרה בקיבוצים.

81 'ירדנה כהן', אי"מ, 121.10.1.1.

82 אורה ברפמן, 'המשאל – מה ישראלי במחול הישראלי', ריקודיבור, 6.11.2007. <http://www.dancetalk.co.il/?p=93> (אוחזר ב־5.8.2018). תודתי לליאורה בינג-היידיק על שהפנתה את תשומת לבי לדברים אלה.

83 בעז נוימן, תשוקת החלוצים, עם עובד, ספריית ספיר, תל אביב 2009, עמ' 31-32.

84 שביט, 'חברה לאומית ותרבות לאומית עברית', עמ' 118-119.

בשנת 1943 יצרה כהן את החג העממי הראשון שלה בקיבוץ עין השופט, ביזמתם של חברי הקיבוץ. הם פנו אליה וביקשו שתערוך להם חג 'שיסמל משהו אחר מהרגיל', ואכן, היא מתארת חג זה כקטן וצנוע אך חדשני.⁸⁵ עיקר החידוש בא מתוך החזון של כהן לקיים חג עממי שהוא חג אדמה וטבע, ומתוך התעקשותה להוציא את החגיגה מחדר האוכל אל השדות 'בצל עגלות עמוסות ביכורים, הדבוקות ושקועות באדמה הדשנה והחומה'.⁸⁶ ככל שהיה צנוע וראשוני, חג זה מסמן את דרכה של כהן ביצירת חגיגות עממיות בקיבוצים, ובייחוד עיצובן כחגיגות אדמה וטבע שמתקיימות בשדות ולנוכח נופי המקום. אייחד כאן את הדיון לשני חגים עוקבים שבהם כהן פיתחה וביססה את דרכה: חג הכרמים בעין השופט, 1944; וחג העשור בשער העמקים, 1945.

חג הכרמים בעין השופט, 1944

בעקבות חג הביכורים, כותבת כהן, עלה בה הרעיון ליצור חג גדול 'שימזג בתוכו את העבר ואת ההווה כאחד', ונופי הקיבוץ עוררו בדימונה את סיפורי התנ"ך.⁸⁷ תמונות מדומיינות אלה היו ההשראה לאופי החג, והוא לבש צורה של 'פנטומימה ריקודית' בניסוחה של כהן, ששילבה מוזיקה עם שירה, מחול ופנטומימה. בצורה זו ביקשה להחיות ולחדש את מקורות המחול כיסוד תרבותי: 'ברור היה לי שראשית כל עלינו לחדש את אותם יסודות הטבועים בכל עם מראשית התהוותו, והם המקורות של המחול, הצליל והשיר והסגנון של הלבוש ובראש וראשונה עריכת חג במעלה הכרמים'.⁸⁸ גם כאן כהן הוציאה את החג אל הטבע וקבעה את מקומו ליד הכרם של הקיבוץ על מדרון תלול הצופה לעבר גבעת ג'וערה. חברי הקיבוץ הכשירו את הקרקע וניצלו את פני השטח ליצירת אמפיתיאטרון טבעי: את הגבעה התלולה מדרגו והתאימו לשיבת הקהל, ואת המגרש מתחתיה עיצבו כחצי גורן והידקו את האדמה כדי להכשירה ל'במת' ריקודים. בקצה המגרש הקימו שתי סוכות שקושטו בענפי גפן, באחת ישבו חברי התזמורת והמקהלה ובאחרת הציגו תערוכת מטע.

בחג הכרמים כהן חידשה את טו באב, חג קדום שנקשר גם לחגיגות הברייתן ולכן לא נחוג בגולה. תוכני החג שאבו מן התנ"ך והתבססו על סיפור בנות שלה ובני אפרים כמסופר בספר שופטים פרק כא. לפי כהן סיפורי התנ"ך הם הגשר בין עבר קדום להווה, והגורם המקשר הוא האדמה, הנופים והתרבות החקלאית. בכל חג שיצרה כהן היא חזרה אל התנ"ך וחיפשה את הסיפורים הנקשרים למקום ולאירוע שיהוו מסגרת לתוכני החגיגה. לרוב היא ערכה את הטקסט ממשפטים נבחרים מהתנ"ך וחברי הקיבוצים חיברו להם מוזיקה,

85 ירדנה כהן, 'לתולדות ארבעה חגים', 1948, עמ' 1, אי"מ, 121.10.2.4.

86 ש.ם.

87 ש.ם.

88 ש.ם.

ומקהלה שרה אותם בליווי תזמורת קטנה, לדוגמה בימים ההם, אין מלך בְּיִשְׂרָאֵל (שופטים כא כה) שהמקהלה שרה 'בחג הכרמים'. זאת בשילוב זמרים הקשורים להתיישבות ולתרבות החקלאית, ברוח הזמר העברי שנהג בתקופה. כך לדוגמה 'מחול הגת' שהלחין יזהר ירון, חבר הקיבוץ, למילים של דב שי (שומיאצקי), חבר קיבוץ רמת השופט - שני היוצרים של 'חג הכרמים' - ממוקד כולו בפן החקלאי של החג: הוי, נְשָׁפְיָמָה לְפָרְמִים / וְנָלִינָה בְּכַפְרִים.⁸⁹

בדרך זו - שילוב של טקסט תנ"כי כלשונו עם טקסט עכשווי - חיברה כהן בין העבר הקדום ובין ההווה ובה בעת יצרה מסגרת טקסית ואווירה ריטואלית. אות הפתיחה הטקסי, תקיעה בקרן או בחצוצרה, סימן את תחילתה של תהלוכה שבה כל חברי הקיבוץ ואורחיהם צעדו מן הקיבוץ אל החגיגה בשדות. הצעידה יחדיו וקולות התקיעה, המדהדים את קול השופרות והחצוצרות מהתנ"ך, יצרו מעין ריטואל שבו כולם עולים לרגל לכרמים. כך גם עולה מתיאורה של עדה גראנט, שכתבה על הקהל 'הנוהר בדרכים ובמשעולים' כתהלוכה של 'עולי רגל, כבימים ההם'.⁹⁰ ביטול הפרדה המקובלת בין מבצעים לצופים היה חשוב לכהן בראותה את החג נחוג ברוח שיתופית כוללת, 'חג המאחד בקרב המון חוגג מנוער ועד זקן'.⁹¹ הרוח השיתופית המכילה (inclusive) היא יסוד של ריטואלים, ובכך כיוונה כהן להתהוות של קולקטיב המאוחד סביב חגיגות הטבע והאדמה ברוח רליגיוזית של חוויה אישית וקבוצתית; חוויה המקשרת בין עבר להווה, בין המסורתי למתחדש וגם בין האישי ללאומי. חגיגות טו באב הקדומות לבשו אפוא צורה חדשה של ריטואל אדמה וטבע לאומי שנחוג בזמרה ובמחול.

עיצוב התנועה והריקוד גם הוא נוצר בהשראת המקום, שכן לתפיסתה של כהן 'לכל ארץ נוף משלה ולכל נוף גוון וקצב משלו'.⁹² לכן, היא כיוונה למקצבים ולתנועות הנובעים מהמקום ובהשראתו, ותחילה יש להתנתק מהרגלי הקצב והתנועה שנרכשו בגלות, כדבריה 'אין אנו רוצים וגם אין אנו יכולים להחדיר לתוך ארצנו את הקצב והצליל של תפוצות הגולה'.⁹³ יתרה מזו, כהן ראתה בתנועה שפה, והשוותה בינה לבין העברית: 'תנועה היא בחזקת שפה - ושפתנו עברית, וכשם שלא יחלוק עוד איש כי העברית הקדומה השבה לתחייה בפינו היא לשוננו הטבעית, כן ברור שגם שפת התנועה העברית שורשיה נעוצים כאן בארצנו, בנופה המיוחד ובצליליה המיוחדים'.⁹⁴ מתוך כך נבעה תפיסתה שריקודי המזרח, של ערבים, של בדווים ושל יהודי המזרח, הם דגם לריקוד העברי המקומי.

89 ניתן להאזין לשירי הזמר המוזכרים כאן באתר זמרשת: <https://www.zemereshet.co.il/> (אוחזר ב-5.8.2018).

90 עדה גראנט [לאה גולדברג], 'חג הכרמים בעין השופט', על המשמר, 1.10.1944, עמ' 2.

91 כהן, 'חג עממי ומחול', עמ' 1.

92 שם.

93 שם.

94 שם.

כהן יישמה במחולות החג את השילוב בין המחול המודרני ובין יסודות מהריקוד המזרחי שיצרה במחולות הבמה שלה, והיה עליה לאמן את הקיבוצניקים להניע את גופם בצורה שונה, שהייתה זרה להם. כמשתקף מדברי אהרון זיו, חבר עין השופט שהשתתף 'בחג הכרמים': 'אחרי הפגישה הראשונה החליטה ירדנה, שמעכשיו תקדיש את הזמן לשחרור אגן-הירכיים, הכתפיים וכו'. אחרי שבועיים הכתף התחילה יוצאת לה וזוה מעצמה; אגן-הירכיים מסתובב "פרפטואום מובילה". תפסתי את עצמי מעכס על מדרכות עין השופט'.⁹⁵ מלבד זה, כהן כיוונה לתנועה מאופקת ונשלטת כמו במחול האמנותי, לפי גישתה הכוראוגרפית האופיינית, וזה העצים את הקושי.⁹⁶ בחירתה כוונה לעיגון הקשר בין אדם לאדמה: 'התנועה העצורה [...] והקצב המתאפק והמתעורר אשר למנגינות יתן בידינו את כלי הנגינה המתמזגים עם מרחבי השדות',⁹⁷ היא כותבת, ומכוונת לכך שסגנון המחול שהיא חותרת אליו נועד ליצור בקרב המחוללים והצופים התנסות חיה, בשפת גוף ותנועה שמפעפת מתוך זיקה ישירה של אדם לאדמה.

חג העשור בשער העמקים, 1945

חברי הקיבוץ, שפנו לכהן, הם שהציעו את הקישור לעלילת התנ"ך שהתרחשה בחרושת הגויים שבאזור קיבוץ, וזה הצית את דמיונה: 'ראיתי את דבורה הנביאה, את יעל הקינית וסיסרא מהלכים בין הגבעות ויורדים בהוד עתיקותם לברך את אנשי שער העמקים ליום העשור'.⁹⁸ לפיכך ארגנה את החגיגה סביב הסיפור המקראי המתאר את מלחמת ישראל עם סיסרא, שר צבאו של יבין מלך כנען, שנגש בהם 20 שנה (שופטים ד). משנפתח הטקס, בקול תרועה, החלה תהלכה המונית שכללה כ-2,000 אורחים¹⁰⁰ ובראשה עגלה עם נגנים. כולם שרו וצעדו במשעולי הגבעות המובילים למקום החגיגה שנקבע בשדות ולמול נופי הגבעות.¹⁰¹ בפינת הרחבה הקימו את אוהל יעל הקינית ובו ישבו המקהלה וחברי התזמורת. אורי גבעון (בן יעקב), חבר שער העמקים, כתב את המוזיקה וניצח על התזמורת. הפנטומימה הריקודית נפתחה בפרולוג שכלל שתי תמונות. בתמונה הראשונה, קבוצת נשים נושאות כדים יורדות מהגבעות ומחוללות לצלילי השיר 'באנה הבנות', באנה באנה הפנות / מהנהנה לשאב מים (מילים ברכה נאור; לחן אורי גבעון).¹⁰² בתמונה השנייה,

95 כהן, התוף והים, עמ' 109.

96 כהן, 'חג עממי ומחול', עמ' 1.

97 שם, עמ' 2.

98 הנ"ל, 'לתולדות ארבעה חגים', עמ' 3.

99 שם.

100 אברהם לרנר, 'חג העשור בשער העמקים', על המשמר, 21.6.1945, עמ' 4.

101 מ' אמיתי, 'שירת דבורה ושירת דבורים: חג העשור בשער העמקים', על המשמר, 25.6.1945, עמ' 2.

102 כהן, התוף והים, עמ' 100.

המקהלה שרה 'ודבורה הנביאה, אשת לפידות, שפטה את ישראל בעת ההיא' (שופטים ד ד). בסיום השירה 'ירדו מבין הגבעות גיבורי העלילה דבורה, יעל, סיסרא וברק'¹⁰³ רק שדמויות אלה לא חוללו ולא שיחקו אלא ישבו לצד האוהל כאורחים שבאו מרחוק וצפו במתרחש. כהן עיצבה אותם כתמונה חיה (tableau vivant), וכמו בסצנה המדומיינת שלה הם סימנו ברכה מן העבר, בעוד גיבורי האירוע היו למעשה המחוללים, אנשי הקיבוץ. המחול של שואבות המים בפתחת הפרולוג סימן זאת בביורר בהתקשרו למעיין שהיה מקור המים היחיד של הקיבוץ בראשית דרכו.¹⁰⁴ הכד היה לסמל של ארץ ישראל, והנערה נושאת הכד הייתה לאייקון חזותי נפוץ שמסמן את ה'היאחזות באדמת הארץ ובתרבות המקומית'.¹⁰⁵ המחוללות עם כדיהן יוצרות אפוא מרחבי הדהוד בין המקראי לעכשווי, אבל עולה בביורר כי ההווה הוא העניין המרכזי וכי העבר מונכח דרך עיני ההווה. שלושה מחולות יצרה כהן לתיאור העלילה המקראית: מחול המקוננות, מחול הקרב ומחול הניצחון. המחול הראשון, מחול המקוננות, נסב על המצוקה והצעקה של בני ישראל לה' (שופטים ד ג), וחוללו אותו נשים באפור לקול המקהלה שזימרה משפטים מתוך שירת דבורה (שופטים ה). אביה של ירדנה כהן, פנחס כהן ירדני, כתב רשמים מן החג, וכך הוא תיאר את מחול המקוננות:

ופתאום צמרמורת עברה בגופך למראה בנות ישראל הלבושות אפורים מגיחות מבין משאבים וגדישים במחול התפילה והקינה. מחול הצער בכל יצורי גוון. הנה הן גוהרות ארצה וחובטות באגרופיהן את פני האדמה לא מיאוש ופחד. כל מגע ברגבי האדמה הוא מחול, כל חבטה באבני השדה – מחול הפדות. ועולה האדמה לקראת המחוללות ועולה המחול מן האדמה והלהט בעיניהן. כל מחול שזרת חוטים, כל תנועה כמשק הכנפיים, הנה הן מפרפרות המחוללות כפרפרי ערב, נשאות במחול בדרכים עקלקלות להביא את מחול האדמה לחורש ולזורע ולהפיח רוח הקרב בבחורי ישראל.¹⁰⁶

לפי תיאור זה, גם הקטעים שנוצרו בהשראת העלילה התנ"כית נתפסו בהקשר של חגיגות טבע ואדמה (תמונה 4) וזאת בזכות מבעי המחול שחיברו בין גוף למקום, כאן ועכשיו, בשפה תנועתית רבת-הבעה (expressive) שאפשרה חוויה שנובעת מניסיון עולמם של המחוללים והצופים. נראה אפוא כי שירת פסוקי התנ"ך הנכיחה את העבר הקדום, ואילו המחול הנכיח יותר מכול את ההווה, וכך נוצר הדהוד בין הקדום ובין העכשווי. המחול השני, מחול הקרב, היה ריקוד מלחמה של גברים שנסב על הקרב שבין בני ישראל לצבאות סיסרא עצומי הכוח. הבחורים חוללו עם פגיונות בידיהם, ואלה ייצגו את דלות הנשק של ישראל כנגד רכבי הברזל של סיסרא והעלו את התימה של המעטים

103 הנ"ל, 'לתולדות ארבעה חגים', עמ' 4.

104 אברהם לרנר, 'חג העשור בשער העמקים', על המשמר, 20.6.1945.

105 בינג-היידיקר, תנועה לאומית, עמ' 89-90.

106 פנחס כהן ירדני, 'חג העשור בשער העמקים, רשמים', דבר, 13.7.1945, עמ' 4.



תמונה 4: **מחול המוקוננות**, חג העשור, שער העמקים 1945. כוראוגרפיה ובימוי: ירדנה כהן. העלילה תנ"כית אבל מבעי המחול חיברו בין גוף למקום, בין אדם לאדמה, כאן ועכשיו. הצלם אינו ידוע. באדיבות ארכיון שער העמקים, קיבוץ שער העמקים

מול רבים. לפי פנחס כהן ירדני, הפגיונות הופנו לא כלפי האויב בלבד אלא גם לעבר האדמה: 'במחול הקרב וההקרבה יפוזו זרועותיהם ללא משטמה ואכזריות. הלוח ורקוד ישחיו פגיונותיהם ברגבי האדמה, השחזו וחפור באדמה, כאילו מתאמצים לחשוף ליבה'.¹⁰⁷ הקרב המקראי נהפך אפוא למאבק הקיומי של עובדי האדמה, והוא מייצג את הכמיהה של החקלאים אל אדמת הארץ ואת ערגתם להתחבר ללב לבה.

במחול השלישי, מחול הניצחון, חוללו נשים וגברים בעוד המקהלה שרה את הפסוק 'כן יאבדו כל אויביך ישראל [כך] ואוהביו בצאת השמש בגבורתו (שופטים ה לא).¹⁰⁸ זה היה ריקוד מעגל תוסס שהתבסס על צעדי דילוג שהביעו רינה, צהלה והודיה, אות לשמחת הניצחון. בסיום המחול נכנסה עגלה רתומה לשוורים עמוסה בכדי חלב, והמחוללים עלו אל קהל הצופים ומזגו לספליהם חלב צונן, במחוות מיזוג בין מחוללים לצופים ובין חגיגת הניצחון הקדומה לחג החקלאי העכשווי. בזאת כהן מעצימה ומעגנת את ראיית העבר בעיני ההווה וסוגרת מעגל מקינה לרינה, ומשעבוד לגאולה. השילוב בין עבר להווה, ובין התנ"ך למקום, מקשר ומפריד בין גאולת העם בידי האל ובין הגאולה בהווה שתלויה באדם

107 ש.ם.

108 מחברי השיר שינו את הטקסט המקראי מ'כן יאבדו כל אויביך, יהוה', ל'כן יאבדו כל אויביך ישראל'.

ונובעת מעבודת הכפיים של החקלאים. כאן עולה ההשקפה שלפיה גאולת העם מותנית בהתיישבות בארץ ובגאולת אדמתה, כפי שמראים גם דברי פנחס כהן ירדני: 'לא חג תעלומות לפנינו, חג העם [...] על כי נגאלה האדמה'.¹⁰⁹ לאחר ששתו את החלב הצונן יצאו בשרשרת מחולות חג שיצרה כהן לזוגות, למבוגרים ולילדים, ולאנשי הקיבוץ ואורחיהם. באורחים היו גם שכני הקיבוץ מהכפר הערבי הסמוך, שהוזמנו לבקשתה של כהן, ולקראת סיום האירוע היא הזמינה קבוצת גברים מהכפר לרקוד את ריקודם והם עלו לרחבה ורקדו דבקה לצלילי חליל (תמונה 5). בתום המסכת נערכה ארוחת ערב שגם אותה קיימו בשדות לבקשתה של כהן, כדי לשוות אופי חקלאי שיתופי לכל האירוע – 'השדה היה ל"שולחן", וסביבו הסבו החברים כאיכרים על אדמתם'.¹¹⁰ הארוחה המשותפת על האדמה הייתה המשך ישיר לחגיגות הניצחון והיא זימנה התנסות חיה נוספת שיש בה זיקה של אדם לאדמה ושחיברה את חוויית הגוף האישי (lived body) לגוף הלאומי.

אכן, עוד ימים רבים שרתה בקרב חברי הקיבוץ אווירת חג, כפי שכותבת זוגיה במכתב ששלחה לכהן אחרי חגיגות העשור, ובו היא מתארת את התרוממות הרוח והפליאה השורה על כל חברי הקיבוץ, ואת ההדים שעורר החג 'בכל הארץ'. לדבריה, חברי הקיבוץ מקבלים פניות ממשקים אחרים, מצלמים, מקק"ל ומ'כרמל פילם' הפונה בהצעה להסריט את הכול מחדש.¹¹¹



תמונה 5: חג העשור, שער העמקים 1945. ריקוד דבקה של השכנים מהכפר הערבי הסמוך. הצלם אינו ידוע. באדיבות ארכיון שער העמקים, קיבוץ שער העמקים

109 כהן ירדני, 'חג העשור בשער בעמקים'.

110 כהן, התוף והים, עמ' 99.

111 אי"מ, 121.10.1.7.

דרמטורגיה של החג העממי

לאור תיאורי החגים ועיקרי צורתם, נראה שכהן יצרה סגנון ספציפי שניתן לאפיין דרך יסודותיו הדרמטורגיים. כבר מהתיאור עולה כי סגנון זה מבוסס על צירוף של כל יסודות המבע הכנעני שהוזכרו לעיל, בשפת המחול של גוף נע במרחב. הניתוח הדרמטורגי מציף ומבהיר זאת, ואעמוד על שתי קטגוריות מרכזיות של מופעי גוף במחול: חלל ומקום; תנועה ומבעי גוף.

חלל, מרחב ומקום

בבחירת אתר האירוע יצרה כהן את המסגרת הרעיונית והסגנונית העקרונית של מופעי החג. שלא כנוהג לקיים חגיגות בחדר האוכל, כהן הוציאה אותן אל החוץ, אל שדות הקיבוץ ולמול נופי הטבע הסובבים אותו. זהו הצעד הראשון והמשמעותי ביותר שמאפשר חג טבע חקלאי ששם במרכזו את הזיקה של אדם לאדמה. זו גם המסגרת שמקנה איכויות עממיות לחג, שכן ההתרחקות מכל סממן של מרחב תיאטרוני כמו במה ואולם מקשרת אותו למסורות עממיות של חגיגות אדמה שמתקיימות בטבע. מסגרת זו גם מאפשרת את עיצוב היסוד הלאומי שנטוע בחגיגות אלה, שכן בהתקיימן בטבע ועל אדמת הארץ הן חוגגות את התחייה הלאומית ובו בזמן את התחדשותן של מסורות קדומות. בחירות אלה, על ההקשרים והזיקות שהציפו, העניקו בכורה למקום שהוא בעל זהות ספציפית, המבדילה אותו מחלל וממרחב. זהות המקום אכן הייתה האבן השואבת של החג בעיצובה של כהן, שהדגישה ופיארה את המקום ושאפה להנכיח את ההיסטוריה המשמעותית שלו בבחירתה בעלילות תנ"כיות מתוך העדפה בולטת לאירועים שהתרחשו במקום הספציפי. כך המקום, על ההיסטוריות שלו, נעשה למוקד דרמטי של האירוע, לא רק 'תפאורה' טבעית אלא שהוא שווה ערך לדמויות ולעלילות.

מדובר אפוא במופע של המקום לא פחות ממופעם של המחוללים והחוגגים. במונחים המקובלים היום אפשר לומר שכהן יצרה בחגיגות ההתיישבות מופע תלוי אתר (site specific), שבו הקשר בין המופע למקום הדוק כל כך עד שלא ניתן לנתקם. לדבריה של ויקטוריה האנטר, חוקרת וכוראוגרפית של מופעים תלויי אתר, מדובר בתהליך יצירתי שמתמקד בגילוי המציאויות של האתר מתוך מטרה לבדוק תפיסות של מיקום, התמקמות וזהות של מקום.¹¹² לכן, במופע תלוי אתר המקום עצמו הוא מושא חקירה דרמטורגית המונעת מהרצון לגלות את ריבוי המשמעויות שלו.¹¹³ כהן חוזרת ומספרת כיצד בתהליך ההכנה של החג סיירה ארוכות בשדות הקיבוץ כדי לאתר את המקום המתאים לאירוע.

Victoria Hunter, "Moving Sites": Transformation and Re-location in Site-specific Dance Performance', *Contemporary Theatre Review*, 22, 2 (2012), p. 262

113 שם, עמ' 260.

משנבחר, שבה והילכה בו כדרך לחוות אותו ולהתנסות בו, ולנוכח התנסויות אלה של גוף נע במקום נוצרו בדמיונה תמונות החג.¹¹⁴ חוויית המקום דרך הגוף ותנועתו היוותה אפוא את התשתית הפרפורמטיבית של החג, שתפקדה כגשר בין החג החקלאי העכשווי ובין העלילות המקראיות שכהן מכנה 'אגדת המקום'.¹¹⁵ כינוי משמעותי זה מציב את המקום במרכז האירוע ובו בזמן מסמן את התפקיד הדרמטורגי המרכזי של הפנייה לתנ"ך כאמצעי לגילוי מציאויות ומשמעויות נוספות של המקום.

כהן מכוונת גם את ההתנסות של המחוללים והצופים לבסיס של אינטראקציה עם המקום. מופע תלוי אתר הוא אינטראקטיבי; הוא ממוקד בהתנסות הצופים הנובעת מיחסי הגומלין בין גוף למקום ופותרת אפשרויות לחוויות מגולמות פיזית (embodied). תנועה היא הדרך והדגם לאינטראקציה בין גוף למקום, ובתנועה, כמו הצעידה בתהלכה הריטואלית שפתחה את החגים שיצרה כהן – הגוף מעצב את המקום וחוזר ומתעצב דרך ההתנסות במקום. האיכויות הדינמיות של תנועה מקנות לאינטראקציה של גוף-מקום אופי נזיל, משתנה וחולף, ושלא כמו המקום הפיזי שנשאר במשמעויות מיקומו הגיאוגרפי, המקום ההתנסותי מתפרק ומתפצל לריבוי מקומות ומשמעויות.¹¹⁶ בתום התהלכה הריטואלית, כאשר הצועדים מתיישבים על האדמה וצופים במופע השתול בנוף, הם כבר אחרי היכרות פיזית של מגע אישי ישיר עם השדה והגבעה, ובגופם חקוקה חוויית המקום. צפייתם אפוא אינה מבוססת על מבט וראייה בלבד אלא היא מופעלת דרך כל הגוף והתנסותו במקום.

בצעדיו ובתנועתו, בחושיו ובפעולותיו, הגוף מגשים את המקום ואת עצמו, ובו בזמן מבנה את זהות המקום ואת זהות המשתתפים. הגשמה מבוססת התנסות זו היא פרטית וקולקטיבית כאחד; היא גם אישית וגם תלויה תרבות, שכן היא נובעת ממבנה המקום והגוף, וממוסכמות חברתיות הנוגעות לפרקטיקות של התנהגות, תנועה ודרכי פעולה, שהסוציולוג בורדייה מכנה 'הביטוס' (habitus). המונח הביטוס מכוון לעקרונות שמייצרים ומארגנים פרקטיקות גופניות ואחרות כמו מערכים קוגניטיביים ונפשיים, שמבנים תפיסה (perception), הערכה והבנה של מה טבעי והגיוני ומה לא.¹¹⁷ אלה מבנים מוכנים שמוטבעים בגוף, בדעת ובנפש, כתולדה של מהלכים היסטוריים שנועדו לבסס זהות של קבוצות (מעמדות, לאומים) והבחנות ביניהן, ולכן הם נוצרים מתוך שילוב בין מוסכמות וערכים חברתיים ובין העדפות ויישומים אישיים. אף שמדובר בתהליך היסטורי, 'ההיסטוריה הופכת לטבע' ובפועל פרקטיקות אלה מיושמות שלא במודע כטבעיות לכאורה.¹¹⁸ בפריזמה של ההביטוס אפשר לראות שכהן חותרת, לפי התכלית האידיאולוגית-לאומית, להבניית הביטוס עברי-ישראלי שכרוך בשינוי ההרגלים והנהגים של הגוף הנע והפועל.

114 ראו לדוגמה: כהן, 'לתולדות ארבעה חגים', עמ' 3.

115 שם.

116 Hunter, 'Moving Sites', p. 262

Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, 117

Cambridge 1995, pp. 72, 78

118 שם, עמ' 78.

האינטראקציה עם המקום נועדה בין השאר לחולל שינוי זה, או לפחות לסמן את נתיביו שהרי מדובר בתהליך מורכב שדורש טרנספורמציה של 'אפקט העבר'.¹¹⁹ לפי בורדייה, בכל אחד מאתנו יש, בפרופורציות משתנות, 'איש אתמול', והוא השולט בתוכנו, שכן יש לעבר אחיזה איתנה בשל 'משכו הארוך, ביחס להווה הקצר, של מהלך היווצרותנו'.¹²⁰ לפיכך, כאשר ירדנה כהן מדברת על הרצון והצורך ליצור מחול המבוסס על תנועת גוף עברית, שנובעת ממקצבי הארץ ונופיה, למעשה היא מצביעה על הצורך לשנות את 'איש האתמול' המוטבע בגוף ובנפש. ולאור תוכני החגים בהשראת התנ"ך ועיצובם בהשראת המזרח היא מכוונת לטרנספורמציה שתביא לידי כינון העברי המקומי. כשם שדנציגר בביצועי פסליו חצב את עצמו לסביבתו, כך גם כהן בעשייתה חוצבת את עצמה ומזמינה את המשתתפים לחצוב את עצמם אל תוך אדמת המקום ומתוכה. החומר של דנציגר היה אדמת פטרה האדמדמה, והחומר של כהן היה הגוף ואדמת הארץ באינטראקציה ישירה, ובאמצעות עיצוב הדינמיקה ביניהם היא ביטאה את הכמיהה שלה ושל צעירי הארץ להגשמה עצמית ולכינון זהותם העברית, ובכל זה פולחן המקום הוא המוטיב הבולט ביותר.

את חגי ההתיישבות עיצבה כהן מתוך השקעה ביעד של צעירי הארץ להיפך למקומיים, כדברי זלי גורביץ' וגדעון ארן ש'בני המקום הראשונים, ילידי הארץ המיתיים, דור ראשון בארץ נשאו על עצמם את משימת המקומיות', ותפקידם המיתי-היסטורי היה 'להיות ילידים'.¹²¹ המקומיות לא הייתה מובנת מאליה, גם לא לילידי הארץ, ונדרשה לה הגשמה חוזרת – הגשמה שחתרה ליצור מקומיות טבעית כמו שילידים מחוברים בגופם ובנפשם למקום המגדיר את זהותם ואת קיומם. צעירי הארץ פיתחו פרקטיקות, מסורות וטקסים, מתוך מטרה להגשים את המקום ודרפו את עצמם, והמרכזית שבהן היא ההליכה, מסע רגלי, בטיולים ובספורים שאפשרו לדעת את הארץ דרך הגוף החוזר ומתגלם באינטראקציה עם המקום. פרקטיקות אלה לבשו צורה ריטואלית של 'עלייה לרגל', כפי שגם כהן עיצבה מתכונת פולחנית של עלייה לרגל למקום ההתרחשות בכל אחת מהחגיגות שיצרה.

בנעוריה נטתה כהן לעשייה חלוצית, ובתום לימודיה בתיכון הצטרפה לגרעין ההכשרה בחדרה של 'תנועת העולים'.¹²² אמנם היא שהתה בהכשרה תקופה קצרה יחסית עד שחלתה בקדחת, אבל לאור האופי והצורה של החגים שעיצבה בהתיישבות נראה שהגישה החלוצית, החתירה ליצירת הביטוס עברי ואתוס ההגשמה, ובייחוד הפרקטיקה של 'עבודת הארץ' שמבוססת על אינטראקציה בין גוף למקום – כל אלה המשכו ללוות אותה גם כיוצרת חלוצת המחול הישראלי. שהרי האופי והצורה של החגים שיצרה נושאים את חותם פולחני המקום שיישמו צעירי היישוב. בכתבה כי 'לא למדנו עדיין לאהוב את אדמתנו

119 שם, עמ' 76.

120 שם, עמ' 79.

121 זלי גורביץ' וגדעון ארן, 'על המקום – אנתרופולוגיה ישראלית', בתוך: זלי גורביץ', **על המקום, עם עובד**, תל אביב 2007, עמ' 51.

122 כהן, **התוף והים**, עמ' 22-24.

אהבת עובדים פשוטה ותמה¹²³, הצביעה כהן על גישתה הילידית ועל מטרתה לממש את התפקיד ההיסטורי-מיתי של בני דורה – 'להיות ילידים' ולתרום לכינון של זהות תרבותית עברית מקומית שורשית.

תנועה ומבעי גוף

הגוף המחולל ומתחולל הוא היסוד המרכזי ביצירתה של כהן, החל בהבניית גופה-שלה כרקדנית וכלה בעיצוב תנועות גופם של המחוללים והמשתתפים בחגי ההתיישבות. בהיותה רקדנית וכוראוגרפית מושא עיסוקה העיקרי היה בהכרח הגוף הנע, אך היא עסקה גם בצורתו ובמשמעויותיו כיסוד וכביטוי של זהות לאומית מקומית. בהקשר זה, הבחירות הכוראוגרפיות של כהן חשובות מאוד שכן רובן נועדו להעצים את הקשר והחיבור בין גוף לאדמה: הקומפוזיציה כללה ריבוי תנועות לעבר האדמה וקטעי ריקוד בכריעה ובישיבה על האדמה (תמונה 6). לרוב, הרקדנים רקדו בסנדלים שאפשרו מגע ישיר ובלתי אמצעי עם האדמה ובפועל השקיעו את גופם בתוכה: בתנועותיהם חרטו בה את דמותם, בצעדיהם סימנו ומיפו אותה, ועקבותיהם הגדירו אותה מחדש כעדות חיה לשייכות הדדית. צעדי הריקוד העצימו זאת מתוך חזרתם על תבניות שונות של מחול רקיעות, שמעבר להיותו צורת ריקוד ראשונית הוא מעמיק את האחיזה בקרקע ואת אפקט החציבה העצמית מתוך האדמה ואל תוכה. נראה שתבנית הרקיעות הייתה לכהן חשובה כל כך עד שחזרה והדהדה אותה גם בתנועות הידיים הננעצות באדמה במגוון אופנים, כמו במחול המקוננות ובמחול הקרב שהוצגו בחג העשור בשער העמקים.

צורה זו של עיצוב התנועה מדגישה את הקיום הראשוני של הגוף כחומר: ראשית לכול – שמקור בריאתו מהאדמה, ונוסף על כך – שהוא מעוצב ונע כגוף אדמתי כפי שראינו (תמונה 3). בזאת כהן מסמנת את הגוף בקודים של קדמוניות – הן באמצעות אלוזיה והדהוד ממחול הרקיעות הריטואלי של שבטים ועמים קדומים, הן באמצעות התמקדות הקומפוזיציה בקשר ההיולי שבין גוף לאדמה. מעבר לזה, באותו עיצוב עצמו כהן מטעינה את הגוף גם בסימנים של מודרניות, וזאת באמצעות תווי היכר של המחול המודרני כמו הדגשת המשקל, שמפנה ליחסי הגומלין בין כוח המשיכה של האדמה ובין כוח ההנעה של הגוף. במחשבת המחול המודרני נתפסו תווי היכר אלו טבעיים, שלא כמבעי הגוף הלא-טבעיים בבלט. לדוגמה, איזורה דנקן דיברה במונחים אלה והעמידה את הגוף 'המנוון' של הבלט כנגד הגוף הטבעי של המחול המודרני¹²⁴ ועולה שרעיון החזרה לגוף הטבעי ולמבעיו הוא מגמה בולטת בדברים וביצירות של רוב יוצרי המחול המודרני

123 הנ"ל, 'חג עממי ומחול', עמ' 1.

124 איזורה דנקן, 'מחול העתיד', בתוך: סלמה ג'ין כהן (עורכת), מחול כאמנות במה: אסופת רשימות על מחול, מ' 1581 ועד ימינו (תרגום ניב סבריאגו), אסיה, רמת השרון 2010, עמ' 184.



תמונה 6: חג המים, גניגר 1947, מתוך המחול **מסביב לבאר**. קטע ריקוד בישיבה על האדמה, נערות וכדים. כוראוגרפיה ובימוי: ירדנה כהן. הצלם אינו ידוע. באדיבות ארכיון גניגר, קיבוץ גניגר

בראשיתו. מגמה זו קשורה לזרם תרבותי שקרא לחזור לטבע ולגוף הטבעי כנגד תחלואי התרבות המודרנית, שהאורבניות, הטכנולוגיה והתיעוש שמאפיינים אותה הרחיקו את האדם ממקורות חיותו הטבעיים.¹²⁵ בעוד הטבע נתפס טהור, התרבות המודרנית קודדה בערכים שליליים ונוצר מערך ניגודים, בעיקר ניגוד בין העיר ובין הכפר, והכפר נעשה לאידיאל מאחר שנתפס כמקום שבו הטבע עדיין לא הושחת. המאבק בהשחתת האנושיות הוא המוטיב המרכזי של גישה זו, והיה לו גם פן מוסרי שנבע מההשקפה שבריאיות הפרט מבטיחה את בריאות החברה והלאום.¹²⁶

הגוף, בצורתו, בתנועתו ובדרכי פעולתו, נתפס כביטוי הבולט של ניוון האדם בהשפעת החיים המודרניים. כך לדוגמה הנגידו בין גליות זורמת שמאפיינת את תנועת הגוף הטבעי ובין תנועות אלכסוניות, מקוטעות, זוויתיות ופתאומיות שמאפיינות את הגוף המודרני.¹²⁷

Rachel Fensham, 'Nature, Force and Variation', in: idem and Alexandra Carter (eds.), 125
Dancing Naturally: Nature, Neo-Classicism and Modernity in Early Twentieth-
Century Dance, Palgrave Macmillan, London 2011, pp. 3-4

שם, עמ' 5-6. 126

Michael Huxley and Ramsay Burt, 'Ideas of Nature, the Natural and the Modern in 127
Early Twentieth Century Dance Discourse', in: Fensham and Carter (eds.), *Dancing*
Naturally, p. 32

בהקשר זה ראוי בייחוד לציין שדנקן זיהתה את הגל כעקרון היסוד של השפה התנועתית שלה וראתה בו את תרומתה החשובה ביותר למחול ולמבעי הגוף הטבעי.¹²⁸ עיקרון זה משקף פרקטיקה מרכזית של דנקן ושל יוצרים אחרים, שהתבססה על אימון רקדנים ועל כוראוגרפיה בהשראת גורמי טבע, כמו גלי הים ותנועת העצים ברוח, שהניבו יסוד ריתמי-תנועתי של משיכה והתנגדות לגרוויטציה. ביסוס השפה התנועתית על פעולות גוף שגרתיות כאלה ואחרות – הליכה, קפיצה, דילוג – הוא שסיפק את ההצדקה ואת הצורה של מבעי הגוף הטבעי. לא פעם יוצרי מחול מודרני יצאו לטבע לאמן רקדנים, מקצועיים וחובבים, ולהציג יצירות לשם העצמת חוויית החיבור בין גוף לטבע. פרקטיקה זו הייתה שגורה במחול האקספרסיוניסטי בגרמניה, ויוצרים מובילים כמו רודולף פון לאבאן (von Laban) ומרי ויגמן יצאו לטבע, לעתים הרקדנים גם רקדו בעירום, וגישתם נקשרה לגישה הוויטאלית של פילוסופיית החיים (Lebensphilosophie), שהייתה לה השפעה ניכרת על תרבות הגוף הגרמנית.

תשתית רעיונית ופרקטית זו חשובה מאוד להבנת הגישה והיצירה של ירדנה כהן, שכן היא שמקנה מובן למטרותיה ולדבריה החוזרים ונשנים על הגוף הטבעי ומבעיו בערכים של 'הטבע הטהור', ועל הריתמוס של הטבע, האדמה ונופי הארץ כיסוד של מחול עברי מקומי. יתרה מזו, כהן יישמה את הפרקטיקות שהיו מקובלות במחול האקספרסיוניסטי, החל בקומפוזיציה תנועתית בהשראת גורמי הטבע, עבור לתנועות גליות זורמות (תמונה 7) וכלה בעצם היציאה לשדות בחגי ההתיישבות. יציאתה לשדות מקבילה ליציאה לטבע של יוצרים כמו לאבאן, שהיה אבי מקהלות התנועה (Bewegungschören) של רקדנים לא מקצועיים, וחלק ניכר מהאימון והמחול הקהילתי שלהם נערך בטבע באירועים שלאבאן החשיב לחג (fest). לדוגמה, באוגוסט 1917 לאבאן ערך כנס שכלל הרצאות ומופעי חג של מוזיקה, מחול ופנטומימה. הכנס נערך ליד אגם במונטה וריטה (Monte Verita) שבאסקוניה, שוויץ, ואחד ממופעי החג, 'פסטיבל שמש', הוצג על ידי תלמידיו על פסגת הר המוקף בעצי יער ומשקיף לנופי הסביבה. האירוע חל בשעות אחר הצהריים, ותמונות המופע תוזמנו במדויק לכל שלבי שקיעת השמש ועוצבו ברוח של ריטואל קדום.¹²⁹ לאבאן הנחיל גישה ופרקטיקה זו לתלמידיו ובראשם מרי ויגמן, שלמדה אתו במונטה וריטה והשתתפה ב'פסטיבל שמש'. כהן הייתה צאצא ישיר של פרקטיקה זו, ואת שורשי הגישה, הצורה והסגנון של חגיגות ההתיישבות שעיצבה ניתן לזהות בבירור במופעי החג של לאבאן ותלמידיו ממשיכי דרכו.

המסכתות הקהילתיות נהיו לפרקטיקה מוכרת בתרבות הגרמנית, והיא זכתה למגוון יישומים. ה'טינגשפיל' (Thingspiel) לדוגמה היו מופעי-חוץ המוניים שהציגו חזיונות

Jean Morrison Brown, Naomi Mindlin, and Charles H. Woodford (eds.), *The Vision of Modern Dance: In the Words of its Creators*, Dance Books, United Kingdom 1998, p. 8

129 לתכנית הכנס ודברי לאבאן בנושא, ראו: דיק מק'קאו (עורך), **לאבאן: אסופת מקורות** (תרגום ניב סבריאגו), אסיה, רמת השרון 2017, עמ' 52-55.



תמונה 7: חג הכרמים, עין השופט 1944. כוראוגרפיה ובימוי: ירדנה כהן. הגוף הטבעי המחולל בטבע, בווריאציה על תנועת הגל הזורמת שהייתה לאייקון של המחול המודרני בראשיתו. הצלם אינו ידוע. באדיבות ארכיון עין השופט, קיבוץ עין השופט, והארכיון הישראלי למחול בבית אריאלה, תל אביב

דרמטיים בעלי רקע היסטורי-לאומי והוצגו לנוכח נופי טבע סמליים. מדובר אפוא במתכונת שהתבססה ואפיינה את התקופה, ולתבנית זו הייתה השפעה על עבודתה של כהן בחגי ההתיישבות.¹³⁰ כהן יישמה את התבנית האירופית המוכרת בהקשר תרבותי ארץ-ישראלי והתאימה אותה לסגנונה ולתכליתה לבנות מחדש זהות עברית מקומית שורשית. בהקשר זה, הפרקטיקה והיצירה של כהן משקפות מפנה שבמוקדו המעבר מן העברי של החלוצים – 'היהודי החדש', שהוצב, בהשראת פילוסופיית החיים (בין השאר) כנגד תפיסה נפוצה של היהודי הסובל משכלתנות יתרה¹³¹ – אל ה'עברי המקומי' של צעירי היישוב. הזוהות המתהווה של הצעירים סימנה בעיניהם את הגשמת הרעיון ליצור תרבות עברית, רעיון שהחלוצים הגו אך כשלו בהגשמתו, כדברי שביט, ש'הציונות אולי דברה על "מיתוס האדמה", אבל לחוות אותו לא היה בכוחה'.¹³² מכאן חשיבות החוויה בפרקטיקות הגופניות שפיתחו צעירי היישוב – חוויה מכוננת שמבנה את הגוף החי המתגלם ומתגשם מתוך אינטראקציה עם אדמת הארץ, על נופיה ותולדותיה. אם כן, כהן פעלה במסגרת רעיונית ואתית זו על מנעד מטרותיה ויישומיה, והפרקטיקות הפרפורמטיביות שיצרה והפעילה,

130 על הקשר בין ה'טינגשפיל' ובין החגים שעיצבה כהן ראו: בינג-הידקר, *תנועה לאומית, עמ' 177-173*.

131 שמואל אלמוג, 'מ"הדות השרירים" ל"דת העבודה"', *הציונות*, ט (1984), עמ' 140-144.

132 שביט, 'חברה לאומית ותרבות לאומית עברית', עמ' 119.

במחולות הבימתיים ובחגיגות העממיות, הציגו מרחבים פוטנציאליים של התנסות אישית שהיא סמן של אידיאל ובו בזמן גם הגשמת האידיאה.

סיכום

כאמנית מחול ירדנה כהן חזרה והמציאה את גופה, שוב ושוב עיצבה את צורתו ומבעיו; אלא שהיא הלכה מעבר ל'הכרח האמנותי' והמציאה דמות מדומיינת בעלת גוף שיש לו עצמה וידע מיתיים. האסטרטגיה של ההזרה מהעצמי והמיתזציה של דמותה המדומיינת הן המפתח להבנת גישתה ויצירתה, שכן דרכן היא פתחה מרחב פוטנציאליים שמאפשר לנוע בין הריאלי למדומיין, בין האישי ללאומי, בין ההווה לעבר, בין היסטוריה לזיכרון מומצא, ובין ההתנסותי לסימבולי. המפגש, הפער והמתח בין הריאלי למדומיין חוצה את כל ההיבטים והמרכיבים של יצירתה, ובייחוד הוא בולט בתפיסת המזרח שלה כיסוד הבעה אמנותי וכמסד של הבניית זהות לאומית מקומית ושורשית. כילידת הארץ אמנם היא הכירה את המזרח מניסיון אישי, אבל גם ראתה אותו דרך הערכים המערביים שהתחנכה עליהם והיא שימרה אותם גם כאשר בחרה להתמזרח, ולא להתמערב לפי המגמה ההגמונית. הפיצול בין מזרח למערב הניב אוריינטליזם כפול-פנים שביסודו מפגש בין החתירה לאותנטיות המבוססת על התנסות מקומית ובין אוריינטליזם אירופי רומנטי ומדומיין. השילוב בין האירופי למקומי הוא הקו המאפיין את מחולותיה, וזה ניכר בשפה הגופנית והתנועתית ובגישה הכוראוגרפית שלה, הן במחולות הסולו הן בחגיגות שעיצבה בקיבוצים. עם זאת, כהן תפסה את עצמה ונתפסה כיוצרת מחול מזרחי, כנראה משום שהמזרח והמקומי נתנו אצלה את הטון, לעומת יוצרות מחול אחרות בתקופה שאצלן האירופי היה הקו המוביל. גם כאשר אימצה יסודות ממתכונות הבעה אירופיות מוכרות – המחול האקספרסיוניסטי והמסכתות הקהילתיות – כהן התאימה אותם לסגנונה ולתכליתה האידיאולוגית ליצור מחול מקומי שורשי כתואי לתרבות עברית מקומית וכתרומה ליצירה מחדש של זהות עברית שנובעת מהגשמת קשר ישיר, חי וקיומי בין גוף לאדמה. בזאת הלכה כהן בדרך של פרקטיקות גופניות של צעירי היישוב, שלבשו צורה של 'פולחן מקום' כמו הליכה, טיולים וספורים בארץ, על מנת להגשים את שאיפתם ליצור תרבות עברית וזהות עברית שייחדו אותם כילידי הארץ.

אכן, כהן הייתה שייכת לדור זה של 'נוער מגשים', וחיפושה המתמיד אחר 'שורש ומקור' משקף את סוגיית הזהות של בני דורה, שכן לא המקומיות ולא הילידיות שאליהן שאפו ושעליהן הצהירו היו ברורות מאליהן, ונדרש לשוב ולממשן בפועל; שהרי מדובר בזהות הנתונה בהתהוות, זהות שנעה ונדה בין הממשי לאפשרי ובין הריאלי לסימבולי, ולכן הייתה חתומה בחותם הכמיהה והחיפוש המתמיד. כאן נקודת המפגש בין סיפורה האישי של כהן ונרטיב הדמות שיצרה ובין סוגיית הזהות של צעירי הארץ, שכן המדומיין אמנם מעורב ביצירתה אך הוא מעורב גם בחתירה למימוש האתוס הלאומי והתודעה הלאומית

החדשה של צעירי היישוב. בהקשר זה עולה החשיבות של בחירתה בסגנון הבעה המסומן בערכי האסתטיקה הכנענית כפי שבאה לידי ביטוי באמנות החזותית ובפיסול בעיקר. שכן, יותר מכל זרם אמנותי אחר בתקופה, האמנות הכנענית דיברה אל צעירי היישוב ונתפסה כשיקוף של כמיהותיהם וערכיהם, ובייחוד בכל הנוגע לשאלות הזהות שלהם. האוריינטציה העיקרית של האמנות הכנענית הייתה להמציא מחדש את הגוף ואת השפה של העברי המקומי, וליצור חוויה שנובעת מהתנסות חיה המגולמת באופן גופני. כהן רתמה לאסתטיקה הכנענית את ערכי המחול המודרני ויסודות של מחול מזרחי ועיצבה אותם מחדש בגישה כוראוגרפית שהתמקדה באופנים שבהם הגוף, כסמן של זהות, נוצר, מתמקם, ממקם ונעשה לשלוחה של מקום. הגוף המחולל של כהן – באיכויותיו האדמתיות, בצורותיו הקמאיות ובמקצביו האטיים והמושגיים – הציע שילוב של איכויות פלסטיות שאפיינו את ההבעה הכנענית וחתרו לאותה התכלית לחצוב את העצמי מן האדמה ואל האדמה, לפי הדימוי של דנציגר, ברוח צעירי היישוב. זה מרכז הכובד של הפרקטיקה הפרפורמטיבית שיצרה ירדנה כהן: צירוף של איכויות ההבעה הכנענית ושילוב של עקרונות המחול המודרני עם יסודות מהריקוד המזרחי ועם פרקטיקות גופניות המבוססות על אתוס לאומי עברי – באמצעות כל אלה היא חוזרת ונעה בין הריאלי למדומיין ומקודדת גוף רב־רובדי ורב־משמעי שמחולל ומייצג זהות מקומית שורשית על מורכבותה ועל סתירותיה הפנימיות.