

# דיבוק הדיבוק הרוקד

מאת  
ג'ורא מנור

בדיבוק, דומה לעלילה ב'הדיבוק' שלו. (1)

כך מצטט דוד ורדי בספר זכרונותיו את המלחין יואל אנגל, מי שחיבר את המוזיקה להצגה של ואכטאנגוב.

"גם את הניגון של 'מפני מה' שמענו באחת מעיירות גאליציה בנוסחאות שונות. סבורני שלאחר עיבוד אפשר יהיה להשתמש בה בשביל ראשית המחזה." - אומר אנגל.

מחמת וואס, מחמת וואס, איז די נשומה פון העכסטער הויך אראב אין טיפסטען גרונד? דאס פאלען טראגט דעם אויפקומען אין זיך...	(מפני מה, מפני מה, נופלת הנשמה מפיסגה רמה לתחתיות? הנפילה נושאת בתוכה את התחיה...)
---	---

השיר בן השורות המעטות חוזר אצל אנסקי גם בסיום המחזה. כוריאוגרפים אחדים, שעיצבו באלטים משלהם בנושא "הדיבוק" פרושו שירה רחוקה זו כסימן ל"הפי אנד" של התאחדות נשמותיהם של לאה וחנן בעולם הבא. ועוד נשוב לנקודה זו.

מעטים המחזות, שזכו לעיבודים כוריאוגרפיים רבים ושונים כל כך. אולם יש פן נוסף לצד המחולי של "הדיבוק". אחת הסצנות המרשימות ביותר במחזה הוא מחול-הקבצנים המיוחד במינו, בסוף המערכה השניה, המכין את הרגע הנורא, בו נכנס הדיבוק ככלה. מחול-קבצנים זה, כפי שיצר אותו הבמאי ואכטאנגוב עם שחקני "הבימה" ראוי לדיון מיוחד, בהיותו יצירה כוריאוגרפית מעולה ביותר.

במה נעוץ קסמו המיוחד של המחזה המיסטי-פולקלורי של אנסקי?

זהו סיפורה של לאה, בתו של יהודי אמיד בשם סנדר, שעומדים להשיאה לבחור-ישיבה למדן אך ביישן. חנן, צעיר מלומדי בית-המדרש, המרבה לעסוק בקבלה, אוהב עד כלות נפשו את לאה, והוא מנסה למנוע את נישואיה למנשה על ידי סיגופים ובעזרת כוחות שלא מהעולם הזה. הוא נפטר מרוב סיגופים זמן קצר לפני החתונה, העומדת להערך.

בהתאם למסורת, יוצאת לאה לבית הקברות לפני החופה, להזמין לכלולותיה את אמה המנוחה. בניגוד לעצת אמנתה, היא ניגשת גם לקברו הרענן של חנן, ומזמינה גם אותו

כשיצא שלמה זנוויל רפפורט, הידוע יותר תחת שם-העט שלו אנסקי, למסע בן שלוש שנים, כדי לתעד ולחקור את הפולקלור של יהודי אוקראינה, עבר מעיירה לעיירה, התרשם ורשם את שמצא, ספק אם תיאר לעצמו, שהמחזה שכתב בעקבות מחקרו יקנה לו שם בעולם וישמש חומר והשראה לטובי הכוריאוגרפים, מחצית המאה אחרי מותו בשנת 1920.

המחזה בו מדובר הלא הוא "הדיבוק". ("בין שני עולמות", בשמו המקורי). לראשונה הועלה על הבימה על ידי תיאטרון ה"וילנער טרופע", ביידיש, בשנה בה מת מחברו, ושנתיים אחר כך, בעברית ובתרגומו של ח.ג. ביאליק, על-ידי מה שהיה אז "הסטודיו הבימה", שליד התיאטרון האמנותי במוסקו, בבימויו של יבגני ואכטאנגוב. שתי גרסאות אלה זכו להצלחה בלתי רגילה ובמסעותיהן הביאו ה"וילנער טרופע" ו"הבימה" לכל אירופה, אמריקה וישראל את "הדיבוק" ופרסמוהו לא רק בקהל באי התיאטרון היהודים, ו"הדיבוק" הפך למושג בתיאטרון הבינלאומי.

כוריאוגרפים רבים נמשכו למחזה ועלילתו, והנה רשימת היצירות הכוריאוגרפיות על פי "הדיבוק", (שבוודאי אינה שלימה):

"הדיבוק", 1951 - אננה סוקולוב; מוזיקה: סיגפירד לנדאו.

"הדיבוק", 1960 - הרברט רוס; מוזיקה: רוברט סטארר.

"הדיבוק", 1964 - סופי מסלאו; מוזיקה: רוברט סטארר.

"ואריאציות הדיבוק" "The Dybbuk Variations", 1974 - ג'רום רונינס; מוזיקה: ליאונרד ברנשטיין (בביצוע ה"ניר יורק סיטי באלט").

"אחוזת הדיבוק" "The Possessed", 1975 - פרל לאנג; מוזיקה: מאיר זיגלמן ויואל שפיגלמן.

"הדיבוק", 1977 - רינה ירושלמי; מוזיקה: משה זורמן (בביצוע להקת "בת-שבע").

"מי פילל ומי מילל, כי מן האוסף של אנסקי יידי יצמח בקרב הימים מחזה כ'הדיבוק'? עדיין אני זוכר את פניו הצוהלות של אנסקי, בשמעו באחת מעיירות גאליציה מעשה

לחתונתה. (הזמנת האהוב מעולם האמת לחגיגת הכלולות מזכיר מוטיב דומה בשירו של היינריך היינה "דון רמיר").

החתן בושש לבוא. לפני ביתו של סנדר מכינים את השולחנות לסעודה החגיגית. קבצני העיירה באים לקבל נדבות ולרקוד עם הכלה, בהתאם למסורת. הפסחים והעיוורים, הזקנים והזקנות, הנכים וחלקאים אוחזים בה, מטלטלים אותה עד שהיא כמעט מתעלפת מסלידה ופחד. סוף סוף מגיע החתן אבל ברגע בו מתחילים להכין את לאה לקראת החופה, בוקע מגרונה קול שאינו שלה. כולה אחוזה תזזית היא מכריזה "לא! אתה אינך חתני!" זהו קולו של חנן המת, המדבר מתוכה. "חזרתי לזו שאהבה נפשי ולא אעזבנה עוד!" צורה קולו של חנן מפיה של לאה. והמשולח, דמות מזוהה העוברת במחזה, שייכת ולא שייכת, מכריז: "דיבוק נכנס בכלה."

במערכה השלישית מובאת לאה אל הרבי ממירופול, כדי שזה יגרש את הדיבוק. הוא משביע את הדיבוק לצאת, אבל זה מסרב. הרבי מאיים עליו בחרם, אבל האיום אינו משפיע. ומתברר, שלפני שנים רבות, כאשר היה סנדר עוד בחור ישיבה עול ימים, הבטיח לחברו, ניסן, אביו של חנן, שאם בעתיד יוולד לאחד מהם בן ולשני בת, הם ינשאו זה לזו. במשך השנים שכח סנדר את נדרו.

הרב מחליט לזמן את ניסן, אביו של חנן, מעולם האמת לדין תורה עם סנדר. הוא קורא לו, והכל חשים שמאחורי המחיצה שהקים השמש מצויה רוח המת. אבל בעל־הדין המת אינו סולח לסנדר את נדרו, שהופר. הדיבוק מסרב לצאת מגוף הכלה. מביאים נרות שחורים ושופר והרב גוזר על הדיבוק לצאת, שאם לא כן, יטיל עליו חרם גדול. הדיבוק נכנע, ומבקש רק שיאמרו עליו קדיש. הרב מצווה להביא את החופה ולקיים את טכס החתונה תיכף ומיד. אבל מאוחר מדי – הדיבוק יוצא מגופה של לאה, אולם היא עצמה צונחת לארץ. מתה. "ברוך דיין אמת." – אומר המשולח.

סיפור כל כך יהודי, כל כך קשור באמונה מיסטית וכולו שייך לעולם הדת היהודית, סמליה ומושגיה, בכל זאת מרגש גם אדם לא דתי, שאינו מאמין ברוחות ושדים. ויש בו כוח משיכה אדיר אפילו לגבי מי שאינו יהודי. זאת, ראשית כל, אולי משום שזהו סיפור אהבה גדול, שאינו נופל מהמיתוסים כגון זה של טריסטאן ואיזולדה, והלא לא נחוץ להאמין באיליים הצפוניים הקדומים, כדי להתרגש ממנו. ושנית, המעשה בדיבוק נוגע באחת הנקודות המרכזיות של ההווה האנושית: הפחד שלפתע שולט בנו כוח שאינו ה"אני" שלנו, שבתוך נפשנו שוכנת נפש שניה, שברגע מסוים משתלטת עלינו. זהו הפחד מפני טירוף הדעת או מפני הלא-מודע שלנו.

לפני שנעסוק בגרסאות הכוריאוגרפיות השונות של הדיבוק הבה נתבונן במחול־הקבצנים, כפי שעיצבו ואכטאנגוב בהצגה של תיאטרון ה"בימה".

יבגני ואכטאנגוב (1883-1922) היה מתלמידיו של אחד משני מיסדי התיאטרון האמנותי המוסקוואי, סטאניסלבסקי, ממציא "השיטה", שבעזרתה יצר את התשתית למשחק הריאליסטי המודרני. שעה שסטאניסלבסקי נחשב לאבי הריאליזם, תלמידו ואכטאנגוב הוביל את התיאטרון לכיוון אחר, אקספרסיוניסטי. המבקר האמריקני קירבלי (2) מכנה את סגנונו של ואכטאנגוב "ריאליזם דמיוני" והוא משווה אותו לעדשה, המבטלת את הפרטים הצדדיים ומרכזת את תשומת הלב בעיקר, זהו "עיוות יוצר", המגדיל או מקטין את ההתרחשות הבימתית, שאינו נרתע מ"מלאכותיות" והגזמה. ואכטאנגוב יצר תיאטרון, בו הדיבור מתומצת לכדי כמעט זימרה והתנועה מגובשת עד שהיא כמעט־ריקוד.

"הפנים מצוירות בצבעים עזים וצורות מזרות, עד שהן הופכות לכמעט מסכות גרוטסקיות. פיות מעוותים על ידי כתמי צבע איפור; עיניים משתנות ללא הכר בעזרת קשתות ועיגולים, אפים מחודדים עד כדי חודים." – כותב ברוקס אטקינסון, מבקר של ה"נירירוק טיימס", (3)

סיגנון חריף זה משך את הבמאי ואכטאנגוב לכיוון המופשט הקוביסטי, המבליט את הצורות הגיאומטריות המצויות במציאות. הזוית, הצורות הבסיסיות של משולש, מעגל או ריבוע הן אבני הבנין שלו, התנועה הריאליסטית והקול המציאותי נדחסים או מעוותים עד לקיצוניות, אך מבלי להנתק כליל מהמציאות, כפי שהיה בתיאטרון האקספרסיוניסטי של מיריהולד, למשל. עלידי כך שמר הריאליזם הדמיוני שלו על הקשר הרגשי עם הצופה, ואף הגביר את ההזדהות האמוציונאלית עם המתרחש על הבימה, בניגוד לניכור ולקריירת שאפיינו את יתר יוצרי התיאטרון האקספרסיוניסטי.

כדי לעצב את מחול הקבצנים ב"הדיבוק" הזמין ואכטאנגוב את הרקודן והכוריאוגרף לב לאשצ'ילין מה"בולשוי באלט". אולם למעשה יצר הבמאי עצמו את הסצנה המרגשת. מספר אברהם פרודקין(4), מי ששיחק את המשולח בגרסא המקורית של "הבימה", בזכרונו: "שלוש הדיבוקים"

"המחולות (של לאשצ'ילין) העידו על ידיעת הפולקלור, אך לא היו אלה מחולות עם רגילים. אני זקוק לא למחולות יהודיים, כי אם למחולקבצנים בחתונת סוחר עשיר, ויבגני בגרטינובקי (ואכטאנגוב) מראה לכל אחד מן המשתתפים את מחולו. אתה פיסח, לא נוח לך לרקוד. רקוד, רקוד! אתה סומא, אינך רואה דבר, ואף על פי כן רקוד, רקוד! אני זקוק למחול־מחאה, למחול צווחה! במחולקבצנים זה ביטא ואכטאנגוב את הרעיון הסוציאלי של המחזה."

הדברים המצוטטים נכתבו ונתפרסמו בכרית־המועצות, ומכאן, אולי, הדגש על הצד המעמדי של מחול־הקבצנים – כי אין במחזה של אנסקי נושא חברתי מובהק. פרט, אולי, לכך שסנדר העשיר מבקש להשיא את בתו למישהו מכובד ואמיד ולא לבחור התמהוני חנן. "מי שראה את מחול־הקבצנים ב־1926, לא ישכח אותו לעולם" – כותב ברוקס אטקינסון בשנת 1948, כאשר שבה "הבימה" והציגה את "הדיבוק" בנירירוק.

הסומא מגשש בידי, לחטוף מאכל, לקבץ נדבה, לגעת בכלה. הקבצנים מעדיפים את המחול עם הכלה על הנדבות, כאילו, יש במגע זה משהו מאגי, מין כישוף שיביא מרפא לחולאייהם, צרי לאבריהם המדולדלים. "את - קבצנית רעה ללחם. אלו הן ידיך? באיזו רעבתנות חוטפת קבצנית זאת באצבעותיה העקומות, הראומאטיות, כל שבא לה ליד. זה מכבר שכחה כיצד מחזיקים דבר ברוך. הוא חוטפת ואוחזת כל דבר אחיזה מעוותת." - מצטט פרודקין את דברי הבמאי ואכטאנגוב בשעת חזרה על המחול. (8)

"המחזה נרקד ומושר... הדיאלוג מתעלה לדרגת זימרה, השירה הופכת למחול והמחול מתפתח במהרה לטירוף. אחר כך, במערכה השניה, בחתונה, הקבצנים רוקדים. הם גרוטסקיים, רוחות רפאים עלובות, המשתלטות על הבימה, מחשמלות את הצופים ומפיצים חרדה ותאוה פראית לאלומות.

מסיבוביה של הכלה הלוושה כלי-לבן בינות לנכים המכווערים, האפורים, נושבת רוח של שגעון בקהל." - כותב פליקס סאלטן (הסופר, מחבר הספר "במבוי"). (9)

מחול-הקבצנים, כפי שמתאר אותו אנסקי במחזה, מעוגן היטב במסורת החסידית, אותה חקר.

"תקדים מסורתי ישיר לריקוד של לאה אפשר למצוא ב'מצווה טאנץ', שנרקד בחתונות חסידיות על-ידי הכלה ונשים אחרות לפני החופה... למצווה נחשבת לא רק השמחה עצמה אלא גם הדאגה לעניים (גמילות חסדים), בייחוד בשעת שמחה גדולה. אולם אנסקי שינה במידת מה את ריקוד-המצווה המסורתי, החסידי, כדי לרמוז על הזרמים האפלים שמתחת לפני הסינייה... במשך המחול לאה מתוודעת לסיטרא-אחרא, העולם 'האחר', מקום שם מצויים הרוחות והשדים. כל השמחה הרעשנית אינה יכולה למנוע את חדירת הכוחות האפלים ובייחוד את רוחו של חנו, הדיבוק, לקהילה." (10)

יש בסצינה מעבר חד מהתלהבות של מצווה לטראגדיה. סמיכות הפרשיות בין ביקורה בבית הקברות להכנות לחופה מעידה על הקרבה בין החיים והמוות, האופינית כל כך למיסטיקה היהודית וזו החסידית בפרט. הרגעים שלפני החופה הם שעה מסוכנת במיוחד, והכלה חשופה להשפעות שלא מהעולם הזה, וזה הרגע אותו מנצל חנו, אהובה המת והמרומה, לחדור לעולם הזה ממקומו האחר. לא בכדי קרא אנסקי למחזהו במקור "בין שני עולמות".

מפליא איך הצליח ואכטאנגוב, שלא היה יהודי ולא ידע לא יידיש ולא עברית, לתפוס את עיקר המסורת החסידית ולהשתמש בה על מנת ליצור סצינה בימתית-כוריאוגרפית מוזעזעת כל כך. מספרים שחקני "הבימה" של אותם ימים, שואכטאנגוב, שהיה חולה אנוש (הוא נפטר זמן קצר אחרי סיימו את עבודתו על "הדיבוק") שהה בבית-חולים ובמיטה הסמוכה לשלו שכב יהודי אדוק. ואכטאנגוב ביקש משכנו ללמדו מעט עברית. אבל הוא רכש לעצמו לא רק מלים עבריות, אלא בעיקר התבונן ולמד את תנועותיו של אותו יהודי. ידיו הדובבות של השכן למיטה שימשו לו השראה בבימוי כולו ובמחול-הקבצנים בפרט.

מה היה כה מיוחד ומרשים בסצינה זו, שהפכה לדימוי המרכזי של המערכה השניה של המחזה, ולאחד משיאי ההצגה כולה? מחול-הקבצנים היה למה שברכת מכנה ה"גסטוס" של המערכה, וכך הוא מתואר על-ידי אחד מגדולי מבקרי המחול ברוסיה, שהגר אחרי המהפכה לצרפת, אנדרה לוינסון ושם ראה את "הבימה", שעה שנדדה בעולם, לפני שהתישבה בתל-אביב:

"התנועה הכללית על הבימה הופכת למחול. ה'באלט' הבורלסקי של הקבצנים, שהוזמנו לחתונה היא חזיון-סיוט מפחיד. 'חצר קסמים' זו הופכת למפגש של כל הסבל האנושי, לגהינום, כפי שהצייר ברויחל היה יכול לתארו."

בביתו של סנדר הכל מוכן לכלולות. שולחנות וספסלים מובאים לקראת בוא האורחים. ברקע ניצבות שלוש דמויות, בנות משפחת הכלה, כשלוש כובות מצוירות, לבושות ב"סגול חגיגי, בורוד וירוק, עומדות על גבי ספסל, וכמעט ואינן נעות במשך התמונה כולה, בניגוד ישיר לגופות המעוותים של הקבצנים." (5)

שבעה קבצנים היו בגירסתו המקורית של ואכטאנגוב. (שבעה, הלא הוא מספר בעל משמעות קבלית ומיסטית). אבל ואכטאנגוב צירף עוד חמישה קבצנים. "התחושה הבסיסית של מחול-הקבצנים היתה של תאוות-הבצע" - אומרת פאני ליוביץ, מותיקות "הבימה", שרקדה את המחול הזה אין ספור פעמים, "ומבחינה צורנית לא היה בו ולו קור ישר אחד, בתנועה ובמיזאנסצינה. הכל היה מפותל, עקלתון. כל דמות של קבצן ונכה נבנתה על בסיס 'גרעין' של חיה. לאחד ניתן גרעין של קוף, לאחר צפרדע, לשלישי שועל, וכו'."

מחול-הקבצנים, המבקשים לגעת בכלה, לרקד עימה, לא היה בנוי בהמשכיות אחת, אלא נפסק שעה שהוגשו משקאות ונתחדש מיד שוב, נקטע כאשר חולקו ביניהם מטבעות כצדקה וחזר לנוע במשנה אינטנסיביות. אמצעי בימתית זה של הפסקה וחידוש התנועה שימש את ואכטאנגוב גם בעבודותיו האחרות, כגון בסצינת העינויים ב"נסיכה טוראנדוט". (6)

כותב המבקר מנחם ריבולוב על "מחול-הקבצנים": (7)

"נעורים אבודים וחיים שנתקלקלו, תקווה שנכזבה וזעם לוהט - כל אלה מחוללים בריקוד פראי, מכאיב. בינות לכל ה"רע" הזה, בין הפיסחים והצלועים, דמותה הלבנה והתמה של לאה. היא חלוט הנעורים, שידיים שרופות, מנוונות, מנסות לגעת בו. הם מבקשים לרקוד עם הכלה הטהורה והבהירה.

הנשים המכווערות, המנוונות, שלא רקדו כבר ארבעים שנה, הגברים המעופשים, הדוחים חולמים על מלאך טהור ונמשכים ללאה, רעבים וצמאים.

והיא, התמה, מאוהבת באהובה המת סוכבת ביניהם כחן ועדינות ויופי חלומי, עד שהלב מבקש למות מרוב אהבה.

היא מופיעה ביניהם כורד, כיהלום בערימה של אשפה. הניגוד הזה הוא מעשה-אמן, ההתרשמות אין דומה לה."

מסוגל, אולי, בעזרת התיאוריה לשחרר את הצעיר מטירוף הסוסים שלו, אבל בכך גם יטול את נשמתו – יהפוך אותו ל"נורמאלי" אבל חסר עצמיות. הצדיק והרופא מצויים בכף הקלע של אותה דילמה.

פרל לאנג הצליחה דווקא בעיצוב כמה סצינות, שקשה לתאר שאפשר בכלל לעצב בתנועה, כגון במשל, שמספר המשולח לסנדר, אביה של לאה, על תפקיד הכסף בחיי האדם. הוא מורה לסנדר להביט בחלון. דרך החלון רואים אנשים עוברים ושבים. ואז אומר לו המשולח להתבונן במראה. וכל מה שסנדר רואה היא בכורת עצמו. אותה הזוכית, כשהיא משוחה במעט כסף, מסתירה את האנשים והאדם רואה את עצמו בלבד...

גישתו של ג'רוס רובינס ב"ואריאציות הדיבוק" שלו שונה מאוד מזו של לאנג. בהערותיו בתכניה כותב רובינס שהמחזה של אנסקי הוא עבירו בבחינת "נקודת מוצא לשרות מחולות הקשורים זה בזה, שענינם טכסים והזיות המצויים באיורה האפלה, המאגית והדתית של המחזה."

אחרי פתיחה, בה נעים וחגים הבטלנים בבית המדרש האחד סביב חברו, "כשידיהם אורגות צורות עדינות בחלל" (14) מגיע תורו של דואט אהבה, "החלום" בין לאה וחנן. ואריאציות "הקבלה" הם סדרת מחולות סולו לגברים, וירטואוזיים באופיים. בסצינת "כניסת הדיבוק כלה" "תחילה גופותיהם (של לאה וחנן) רועדים ומתפתלים יחד, אך איחד שני הלכבות גובר במחול של יופי אינ'סופי ועדינות." (15)

בסצינה המסיימת, של גירוש הדיבוק, רובינס משתמש באמצעי בימתי מובהק: שעה שהדיבוק יוצא מגופה, רואים את דמות חנן צף ועולה כאילו מגופה. וכשהיא ניצבת לבדה בקצה הבימה, רוחה עוזבת אותה ומתאחדת עם חנן – לנצח, שעה שגופה הגשמי צונח ארצה. והבאלט מסתיים בחזרה קצרה על מחול הפתיחה.

רובינס, ברצותו להתרחק מהריאליזם הסיפורי, הלביש את רקדניו בקאפוטות שקופות, לבנות ושחורות (שעיצבה פטרישיה זיפרוד), מעל לבגדי ריקוד הדוקים, מבריקים. הפיאות מרומזות על ידי כיסוריהם שקצותיהם יורדים עד ללחייהם. גם לאה לבשה חלוק שקוף, וזה לזה של הגברים. סיגנון זה לא מצא חן בעיני מבקרים שונים. מבקר אחד משווה את יצירתו של רובינס ל"מגרש הרוחות", סרטו של הבמאי בלאטי... (16)

כותב ריצ'רד באקל:

"אין אלימות אקספרסיוניסטית – למעשה אין כמעט כל הבעות פנים – ולא עלילה רכה, אך הבאלט הוא יצירה המבריקה לדמיון גאוני. לא, מבריקה אינו הביטוי הנכון. הבאלט של רובינס זוהר ומלחש כאש אפלה. הוא כה מזור, כה מפתיע וכה מקורי וחרישי שקיימת סכנה, שאנשים רבים לא יבינו אותו כלל.

שעה ש"הדיבוק" של ואכטאנגוב היה להצלחה בקנה מידה עולמי ומחול-הקבצנים נחשב ליצירת אמנות נעלה, איש מהכוריאוגרפים הרבים שעסקו בנושא לא הצליח לגבור לחלוטין על הקשיים שמעמיד תרגום המחזה לשפת המחול.

בשנת 1951, כאשר הכינה אננה סוקולוב את גרסתה שלה ל"הדיבוק" (הבכורה התקיימה בתיאטרון "סטודיו" בניו יורק במרס אותה שנה), היא לא ויתרה על הטקסט ו"העניקה מקום שווה למלים, לפנטומימה ולמחול." (11) לדעתה של המבקרת דוריס הרינג החוט המקשר בין הסצינות השונות צריך היה להיות אופי דמותה של לאה. "אולם העבודה היתה אפיונית, כשלאה פעם במוקד ופעם מחוצה לו." (12)

השימוש הרב ביותר בתנועה נעשה במחול-הקבצנים, ששיאו היה מחול סולו של לאה (תפקיד אותו רקדה אננה עצמה) "אולם כאן שגתה, כאשר שינתה לפתע את הסולם ללא מעבר לסולו רגשני, 'מודרני'... שנראה אישי יתר על המידה להקשר הדראמטי שלו." – סבורה המבקרת.

פרל לאנג, בבואה לעצב את "הדיבוק" ("The Possessed") שלה בשנת 1975, נשארה נאמנה למחזה ומבנהו – לעיתים אף בפרטים זעירים – אך מבלי לעשות שימוש בטקסט ומלים. כשלאה נכנסת לבית-הכנסת בו לומדים הבטלנים דף גמרא, וביניהם חנן, "היא נראית כשתיל רך של צמח עדין. כשמלתה הכחולה היא זוהרת כקרן אור באפלולית החדר. אבל כאשר היא (פרל לאנג בתפקיד לאה) רוקדת דואט אהבה עם קארטר (בתפקיד חנן), הם מנסים לגעת זה בזה, להחזיק זה את זה מעבר לחלל ריגשי, והתרגשותי מתפוגגת." – כותבת פרנסיס אלניקוב. (13) בעיני מבקרת זו גם סצינת גירוש הדיבוק זקוקה ליתר תחושת אימה ופחד. לאנג השתמשה בהקרנות של שקופיות, כמו בסצינה בבית הקברות, כאשר לאה באה להזמין את אימה המנוחה ואת חנן לכלולותיה. מעל הרקדנים נראים פניו וזרועותיו של חנן. וכך גם בסיום. אחרי שהדיבוק עזב את גוף לאה, והמשולח אמר את פסוקו, אנו רואים את האוהבים המתים מתעופפים אל על – לשמיים? – מאוחדים לעד. הפיאנד עצוב?

האמת היא שבסוף המחזה הכתוב נאמר בהערה: הבימה אפלה כולה. כאילו ממרחק רב נשמעת זימרה, חרישית עד שכמעט אין לשומעה, "מפני מה, מפני מה..." כפי שאנסקי כתב גם בראש מחזהו. אצל ואכטאנגוב אקורד הסיום הוא אחר, אפל וטראגי – מות לאה, שאינה יכולה להוסיף לחיות אחרי שנשפ חנן האומללה הוצאה ממנה בכוח החרמות. על אף הניגון, על המלה "תחיה" המופיעה בו, הרומזת על איחוד הנפשות האוהבות בעולם האמת, הדרך לאפולוניה חגיגית ומעוף לשמיים, רחוקה מרחק רב, לעניות דעתי.

הצדיק ממירופול, המנצח על טכס גירוש הדיבוק, חש היטב בסכנה נשקפת ללאה והוא מאיץ בנוכחים להביא את החתן ללא דיחוי. כי נטילת הדיבוק מלאה כמוהו כנטילת נשמתה שלה – אהבתה לחנן היא עצם קיומה. הדבר מזכיר את הבעיה, בה מתלבט הפסיכיאטר במחזה "אקוואוס". הוא

מרשים ברגעים מסוימים, כגון בכניסתו המאיימת של החתן או ברגע הקסום, בו מופיע חנן מעולם האמת כצללית מאחורי הטלית שמחזיקה לאה פרושה בידיה המושטות לצדדים.

אולם, עד כמה שלא יהיה הדבר מפליא, כל הכוריאוגרפים שעסקו בנרשא "הדיבוק" התעלמו לחלוטין – או פשוט לא גילו – את הנקודה העיקרית, שצריכה היתה, לדעתי, לכבוש את ייצר הכוריאוגרף: עובדת המצאתו של גבר בתוך גופה של אשה.

הרגע המרומם ביותר, מבחינה תיאטרלית, בהצגתו של ואכטאנגוב היה, כאשר לפתע בוקע קולו של חנן מגרונה של לאה. על פניה של רובינא ניכרה תדהמה. היא עצמה כאילו לא מבינה, מדוע לפתע שונה קולה וכל תנועותיה היו כאילו לא שלה, בלתי רצונית, של מישהו אחר בתוכה, המכריח אותה לנוע ולדבר כרצונו, לא כרצונה. טלטלה אחזה בה, ודרך התנועה ראינו את הדיבוק כמו עינינו.

האפשרות ליצור מחול, שבמרכזו דמות הנשלטת על ידי דיבוק, אשה שבתוכה חבוי גבר, ולכן תנועתה משונה, גברית לפתע, הוא אתגר נפלא, שאף אחד מיוצרי מחולות הדיבוק לא עמד עליו, ובו.

במחול־הקבצנים של ואכטאנגוב־לשצ'ילין נפגשו, כנס בימתי חד פעמי, המסורת העממית שסיפקה את הצורה עם רגע דראמטי אמיתי, שהוא צורך המחזה. בתנועתה של לאה לאחר כניסת הדיבוק נוצר מומנט תנועתי יוצא דופן ומזועזע.

יש בו שמונה חלקים וליאונרד ברנשטיין תיזמר את המוזיקה העדינה, הפשוטה בצניעות. הוא משתמש בשני חזנים והנבל ממלא תפקיד ראשי.

...טרם הזכרתי את המלאך. הוא מופיע פעמיים, והופעתו השניה היא מעשה תיאטרלי כה פשוט, שרק רובינא או קוקטו יכלו להמציא. הוא צועד צעד אחד ויחיד מתוך הקלעים מצד שמאל בקדמת הבימה, מביט רגע בגופה של הנערה המתה. ללא הבעה. ואז הוא נע בעדינות בקשת ויוצא בעומק הבימה. ממהר לספר לאלהים מה קרה, אני מניח." (17)

תיאור אחרון זה הוא כנראה האופן בו מבין ריצ'רד באקל את תפקיד המשולח.

ובעיני ג'ון גרין "הבאלט, משולל הרגשות הצורבת של המחזה של אנסקי, הופך לחיזור וריק בצורה מוזרה." (18) ואילו, לגבי ג'ק אנדרסון אין בבאלט זה "לא אימה מאטפיזית ולא תיאבון למלודרמה." (19) הוא רואה בו הדים ורוחות רפאים מבאלטים אחרים, "מחולות אחדים רומזים לעבר 'קניות אפלות' (של אנטוני טיודור) ואפילו ל'ציפור האש'... והאקזוטיקה שלו."

אם רובינא הרחיק לכת בכיוון ההפשטה עד לכדי רידוד המתח הדראמטי ודילול הרגש, הרי שרינה ירושלמי, שהכינה את גירסתה שלה עבור להקת בת־שבע בשנת 1977, עוד הגדילה לעשות בכיוון הניכור. רינה, שלמדה תיאטרון ביפאן, עיצבה את "הדיבוק" שלה בהשפעת תיאטרון ה"נו". היא צמצמה את הדראמה כולה לארבע דמויות: לאה, חנן, החתן והרבי ממירופול. האמצעי האמנותי הראשי שלה היא התנועה האיטית, איטית, המוכרת מתיאטרון ה"נו". וזה

## מקורות

(10) Sheryl A. Spitz, "The Dance of the Dybbuk", *Judaism*, Nr. 104, vol. 26, November 1977.

(11) Doris Hering, *Dance Magazine*, New York, May 1951.

(12) ש.ם.

(13) *Dance News*, New York, March 1975.

(14) *Dance & Dancers*, London, April 1975.

(15) ש.ם.

(16) *Midstream*, New York, August/September 1974

(17) Richard Buckle, "Buckle at the Ballet, Atheneum, New York 1980.

(18) *Dance Magazine*, New York, August 1974.

(19) *Dancing Times*, London, August 1974.

(1) דוד ורדי, "בדרך הילוכי", עקד ת"א. 1982 (מסדה 1947).

(2) E.T. Kirby, ed., "Total Theatre", Vachangov and the American Theatre of the 60's, N.Y., 1969.

(3) *New York Times*, December 14, 1926.

(4) "במה", מס' 7, 1960.

(5) Pearl Fishman, *The Drama Review*, T87, N.Y. 1980.

(6) N. Gorchakov, "The Vachangov School of Stage Art", Moscow.

(7) "דאס יידישע פאלק", ניריורק, 17.12.1926.

(8) "במה", מס' 7, 1960.

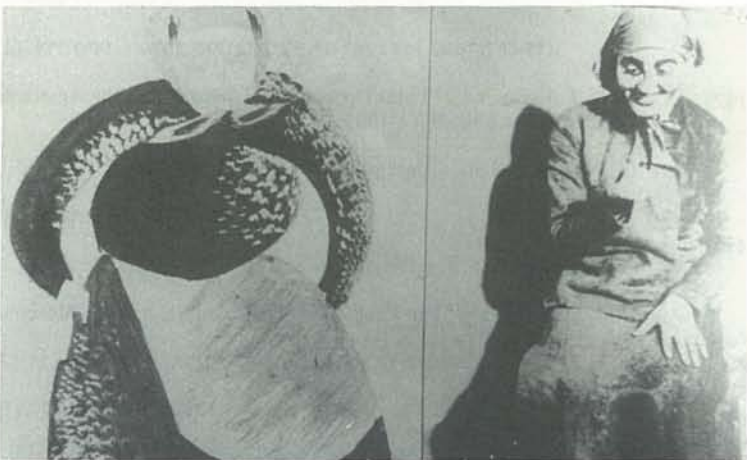
(9) *Neue Freie Presse*, Wien, July 1928.



ריקוד הקבצנים  
במערכה ב' של "הדיבוק"  
בתיאטרון "הבימה" במוסקווה

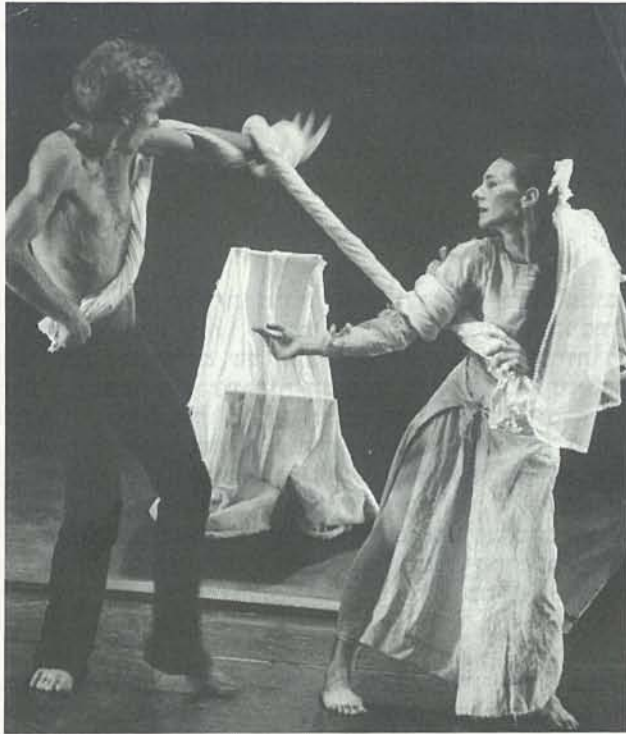


הקבצנים ו"שלש הברכות"  
במערכה ב' של "הדיבוק"  
בתיאטרון "הבימה" במוסקווה



רישום מאת הצייר נתן אלטמן  
לדמות אחת הקבצניות  
ותמימה יודלביץ' בתפקיד זה  
בהצגת "הבימה" במוסקווה

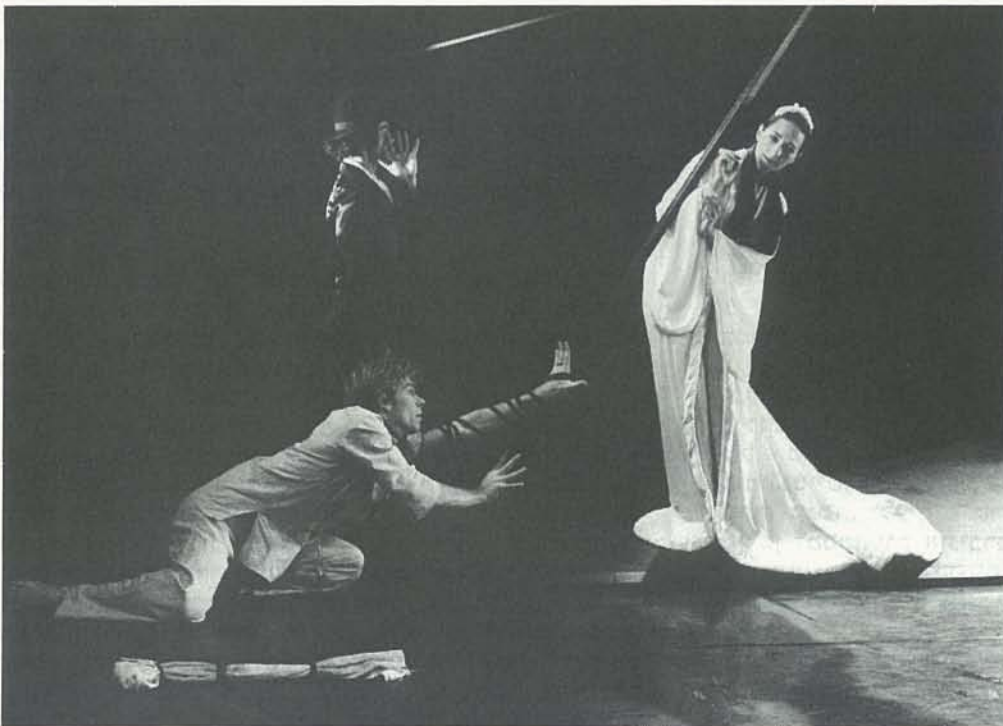
**"הדיבוק" בלהקת בת-שבע  
כוריאוגרפיה: רינה ירושלמי**



הדיבוקים הם יצירות מופלאות ויוצרות, הן מייצגות את התרבות היהודית-האשכנזית, הן מייצגות את התרבות העולמית, והן מייצגות את התרבות הישראלית. הדיבוקים הם יצירות מופלאות ויוצרות, הן מייצגות את התרבות היהודית-האשכנזית, הן מייצגות את התרבות העולמית, והן מייצגות את התרבות הישראלית.

הדיבוקים הם יצירות מופלאות ויוצרות, הן מייצגות את התרבות היהודית-האשכנזית, הן מייצגות את התרבות העולמית, והן מייצגות את התרבות הישראלית. הדיבוקים הם יצירות מופלאות ויוצרות, הן מייצגות את התרבות היהודית-האשכנזית, הן מייצגות את התרבות העולמית, והן מייצגות את התרבות הישראלית.

**בתפקיד לאה - רינה שינפלד  
חנן - עמנואל (רוג'ר) בריאנט  
הרבי - רחמים רוזן**



הדיבוקים הם יצירות מופלאות ויוצרות, הן מייצגות את התרבות היהודית-האשכנזית, הן מייצגות את התרבות העולמית, והן מייצגות את התרבות הישראלית. הדיבוקים הם יצירות מופלאות ויוצרות, הן מייצגות את התרבות היהודית-האשכנזית, הן מייצגות את התרבות העולמית, והן מייצגות את התרבות הישראלית.

הדיבוקים הם יצירות מופלאות ויוצרות, הן מייצגות את התרבות היהודית-האשכנזית, הן מייצגות את התרבות העולמית, והן מייצגות את התרבות הישראלית. הדיבוקים הם יצירות מופלאות ויוצרות, הן מייצגות את התרבות היהודית-האשכנזית, הן מייצגות את התרבות העולמית, והן מייצגות את התרבות הישראלית.

הדיבוקים הם יצירות מופלאות ויוצרות, הן מייצגות את התרבות היהודית-האשכנזית, הן מייצגות את התרבות העולמית, והן מייצגות את התרבות הישראלית. הדיבוקים הם יצירות מופלאות ויוצרות, הן מייצגות את התרבות היהודית-האשכנזית, הן מייצגות את התרבות העולמית, והן מייצגות את התרבות הישראלית.

**צלם: יעקב אגור**