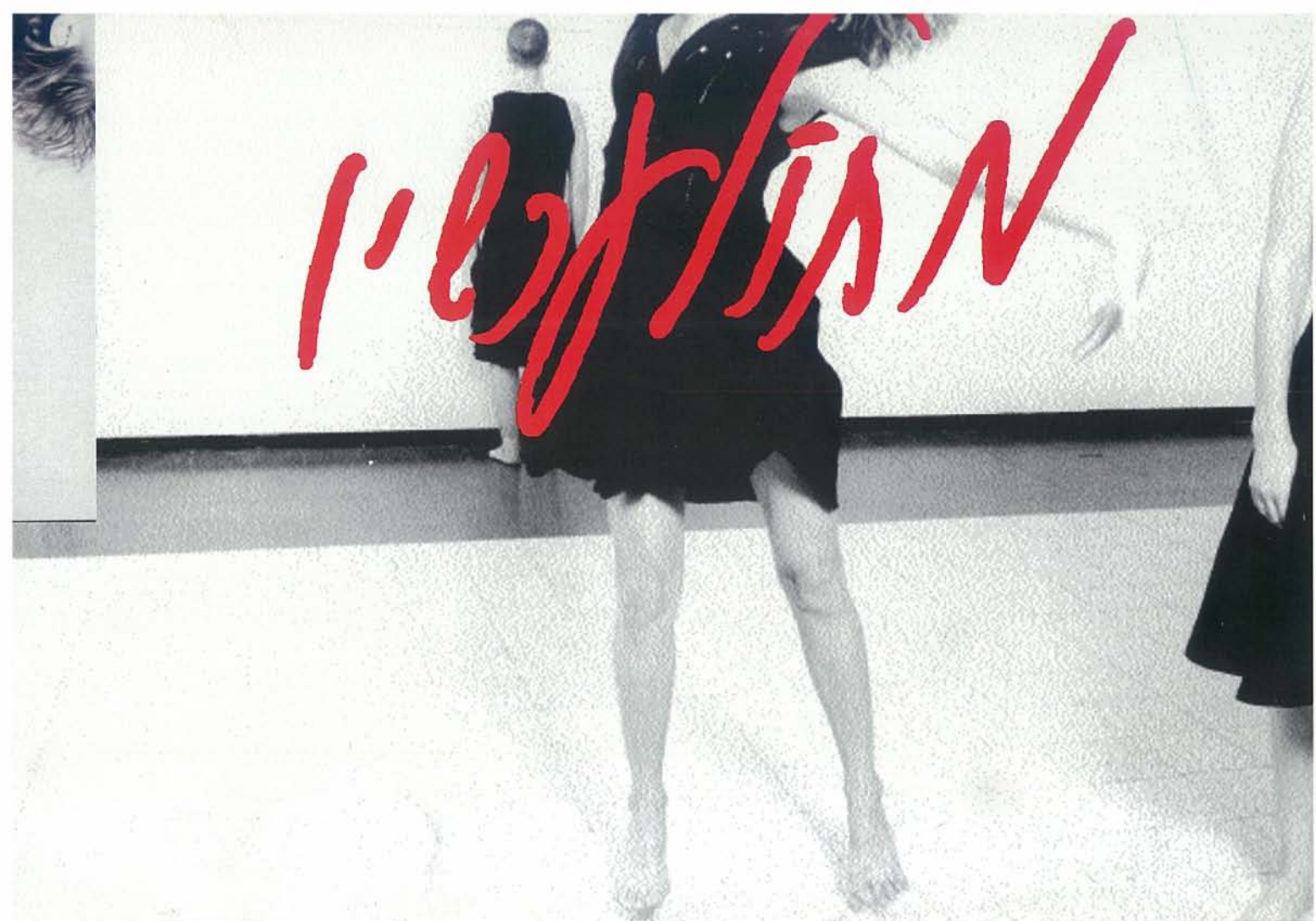




בשער:

"פתאום ציפורים" מאת יסמין גודר, רקדנים: שחר בראון, מאיה ויינברג, שרון צוקרמן, קמה קולטון, צילום: תמר לם
On the cover: "Sudden Birds" by Yasmeeen Godder, dancers: Shahar Brown, Maya Weinberg, Sharon Zuckerman, Kama Kolton, photo: Tamar Lam

מחול גליל

כתב עת למחול גליל | 10 | ינואר 2003
dancetoday - the dance magazine of israel

עורכת: ד"ר רות אשל

מנכ"ל: חנן רוגלין

מערכת: ד"ר רות אשל, גיורא מנור, הניה רוטנברג, ד"ר דן רונן, גבי אלדור, טלי פרלשטיין, יונתן כרמון, טולי באומן

מנויים ומכירות: איריס מנדל

עיצוב גרפי: נעמי מורג, אביגיל הורוביץ

עריכה לשונית: עמית ישראל-גלעד

תרגום לאנגלית: עיתת עדי

עיצוב מודעות: אלכס זורבין

סריקות: אתי מוטה

הדפסה וכריכה: מיקסם 2000 בע"מ

הפצה: סטימצקי

מ"ל: חבצלת מוסדות תרבות וחינוך

של השומר הצעיר

כתובת: דיזינגוף סנטר,

ת.ד. 23570, תל-אביב 61231

טלפון: 03) 620-8758

פקס: 03) 629-0195

E-mail: teatron@zahav.net.il

הרבעון יוצא לאור בתמיכת:

מיתלה התרבות והאמנות,

משרד המדע, התרבות והספורט

קרן יהושע רבינוביץ

לאמנויות תל אביב

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות

© כל הזכויות שמורות

ISSN 1565-1568

בשונה מן החבורות שקדמו לה, מחול עכשיו 10 אינה מתמקדת בנושא מסוים. כתבתה של גבי אלדור עוסקת באקטואליה ב"הרמת מסך 2002" ומנסה לאתר איפיון מרכזי באירוע החשוב הזה. מאמרה של יעל מוסקונה לרנר - "הוראת המחול לאן?" - מצביע על הבעייתיות במעמדו של מקצוע הוראת המחול, תופעה העלולה להרחיק מורים טובים מן התחום. דן רונן מנסה לעמוד על מדיניות הקריטריונים להקצבות למחול ולבחון האם קיימת מדיניות זו בפועל וכיצד היא מיושמת. שי הרלב עוסק בדיוקנה המרתק של ורה גולדמן, מ"דור החלוצים" בארץ, אשר רקדה בעברה בלהקתה של גרטרוד קראוס ופיתחה קריירה חובקת יבשות.

הכרת דמויות מן העבר חשובה, לא רק משם הכבוד שאנו רוחשים לקודמים לנו, אלא גם משום שדרכם נוכל להבין טוב יותר את עצמנו, ולנתב את דרכנו לעתיד, ביתר מודעות עצמית. מנקודת התייחסות זו נכתב גם המאמר "המרד הגדול והשיבה אל השורשים". עד תחילת שנות ה-60 היה מחול ההבעה דומיננטי בארץ. עם הופעתו של המחול האמריקאי על במותינו, כמו נעלם מחול ההבעה מהמפה המקומית. ניסיתי לבחון כאן את השפעת תיאטרון ההבעה על תחילת תיאטרון התנועה בארץ במחצית השנייה של שנות ה-70, ולהשיב על השאלה - האם המחול בארץ קרוב יותר לאירופה או לארה"ב.

האינטרפרטציה הבלתי שגרתית של משה קדם ל"סימפונייה תהילים" של קיליאן אינה מציעה ניתוח מקובל, הקשור למדיום התנועה של זמן, חלל, כוח וכדומה, אלא מטאפורות אישיות של קדם, שבאמצעותן ניסה להבין מדוע יצר קיליאן יצירה חשובה זו. ניתוח שונה של עבודת מחול נמצא במאמרה של הניה רוטנברג, על מחול של ליה אנדרסון, המשלב באופן ייחודי אלמנטים מן העבר, המהווים השראה ליצירה עכשווית. עינב רוזנבליט כתבה על היוצרת רותי תמיר, מתוך מגמה להפנות זרקור לצעירים שאינם מככבים בחדשות. רונית לנד ואורה ברפמן מביאות ניחוחות מחול מן העולם הגדול.

בהזדמנות זו אני רוצה לברך את אביגיל, המעצבת הגרפית שלנו, לרגל לידת בתה, דניאלה.

תיקון טעות: את המאמר בחוברת 9 על התפתחות תאורת הבמה מהמאה ה-16 ועד המאה ה-20 כתב דן רדלר ולא כפי שנכתב בטעות.

**2 הרמת מסך
פחד גבי אלדור**

4 ורה גולדמן - אתנוגרפיה של מחול שי הרלב

**10 המרד הגדול והשיבה אל השורשים - השפעת מחול ההבעה על תיאטרון-
התנועה בישראל ד"ר רות אשל**

18 הוראת המחול לאן? - דפוס קריירה של מורות למחול יעל מוסקונה שלומי

22 קנקן חדש מלא ישן - מבט לא נוסטלגי על אגון שילה הניה רוטנברג

**27 בין סטרווינסקי לקיליאן - אינטרפרטציה ליצירת מחול "סימפונייה תהילים"
ד"ר משה קדם**

34 רותי תמיר - בפנטומימה, מאחורי כל מבט עומד גם סיפור עינב רוזנבליט

36 חדשות כאן ושם יונת רוטמן, רות אשל, גיורא מנור

38 בכורות

**41 האם קיימת בישראל "מדיניות תרבות"? - מדיניות וקריטריונים בהקצבות
למחול ד"ר דן רונן**

פסטיבלים בעולם:

44 מג סטוארט - המחול כתחנת מעבר ד"ר רונית לנד

46 פסטיבל ליאון אורה ברפמן

50 אנגלית: המרד הגדול והשיבה לשורשים

פחז

גבי אלדור

הניסיון לסכם את עבודתם של רקדנים ויוצרים בשבע תוכניות שונות, שבכל אחת מהן לעיתים שלושה יוצרים, יהיה לא מדויק בכל מקרה. אך מבט כללי יכול להתוות כיוון - איזו נטייה, אורה, אמירה שהיא "רוח הזמן".

מה אומרים היוצרים הצעירים, אלו שמעלים הפקות עשירות בפרטי תאורה וסאונד וטקסט, מה הם רוקדים?

כולם נכנסו לחדרים, אולי חדרים אטומים. רונית זיו ב"בוץ" חותכת כרוב דק דק בחדר, כאשר ציור של "חוץ" אידילי עם שדרת עצים שלוה, התלוי על הקיר האחורי, מואר בסוף ככמיהה, סימון של אפשרות רחוקה.

שלומי ביטון ב"מאיא" מצטופף סביב עמוד חידתי ונועל את עצמו ואת רקדניו בתוך סד תנועת, כל תנועותיו מוגבלות מבחירה, נעות בחלל חנק, מופנות פנימה או נוגעות בחטף ברקדן אחר.

רננה רז ב"קראו לנו ללכת" מעלה את גבורות ישראל בשחזור מצחיק ונוראי של ריקודי עם פולחניים בחדר דמוי מתנ"ס; יסמין גודר מביאה את ארבע הרקדניות שלה להיטריף בחדר קצת יותר מופשט, חסר תארים אך גם חסר צלליות ונוחם, לבן ובוהק, וענת דניאלי מזמינה אותנו לחדר או אולם שאפשר אפילו לרקוד בו ולצאת ממנו דרך פתחים מרשימים ומצלצלים, אך מבחוץ נשמע קול זכוכית מתנפצת, כך שהציאה אינה אפשרות זמינה.

יונגמן וזקהיים לא נעלו עצמם בחלל מוגדר, אך הם כלואים בגופם. המוטו של העבודה הוא השיר "מי מכיר את האיש שבקיר" הישן והדשן (אם אינני טועה

בביצועו של שמשון בר נוי) והסיפור הוא סיפור של בריאת עצמך, מילד המכרסס את עצמו, את ציפורניו ולבסוף גם את בשרו, או ילד האוכלת כדי להיעלם, עד היכולת לצאת "מן הקיר" ולהיות עצמך, "לרקוד", לגעת בזולת.

בתוך החדרים מצטופפים האנשים כשיישותם בעצם תלויה לחלוטין בזולת. ברוב הריקודים המגע באחר מפעיל איבר או מערכת שלמה של תנועות ותגובות, כאילו הרקדנים איבדו את יכולתם לנוע מבלי להיות מופעל, לנוע בכוחות עצמם, בעבור עצמם, מבלי להפעיל את השני.



"חור בנוף" מאת נמרוד פריד, צילום: איל לנדסמן
"A Hole In The View" by Nimrod Freed,
photo: Eyal Landesman

שדוקא אינה רקדנית במובן המקובל, ואת העונג העצל והנינוח שבעבודתה של ענת דניאלי ב"בואי נימלט", שהוא בעצם מין הימלטות מן ה"דבר האמיתי" שבחוץ - מלחמה, אימת מלחמה, אלימות וטירוף מערכות כללי - המחול משנה את פניו; ואם פעם עוד חזינו בקפיצות או בריצות ומין תאוות חלל, עוצמה של הבאת הגוף למצב אחר - איך אחרת אתאר גוף מזנק בחלל, להרף עין נמצא באוויר, מתהפך, מסמן קצוות בכיוונים לא צפויים - הרי עכשיו בקושי מתרוממים מן הרצפה; כאילו הפחד והזהירות מצמיחים את איברי הרקדנים, והתנועות קצרות וקשות ובכמויות קטנות - תנועות הראש חדות, זרועות נשברות במרפק צמוד לגוף - כך אצל זיו, שם הקפיצה הגבוהה ביותר היא אל שולחן החיתוך. ופתאום מתגעגעים לעוד קפיצות, לעוד סיכונים מרהיבים שלא ייגמרו על קצה שולחן המטבח. מה הזהירות הזו, שואל הצופה הדואב ועונה לעצמו שככה זה, למרות הכול, החוץ זוחל פנימה אל תוך הגוף וקושר את איבריו ואת האחד לשני.

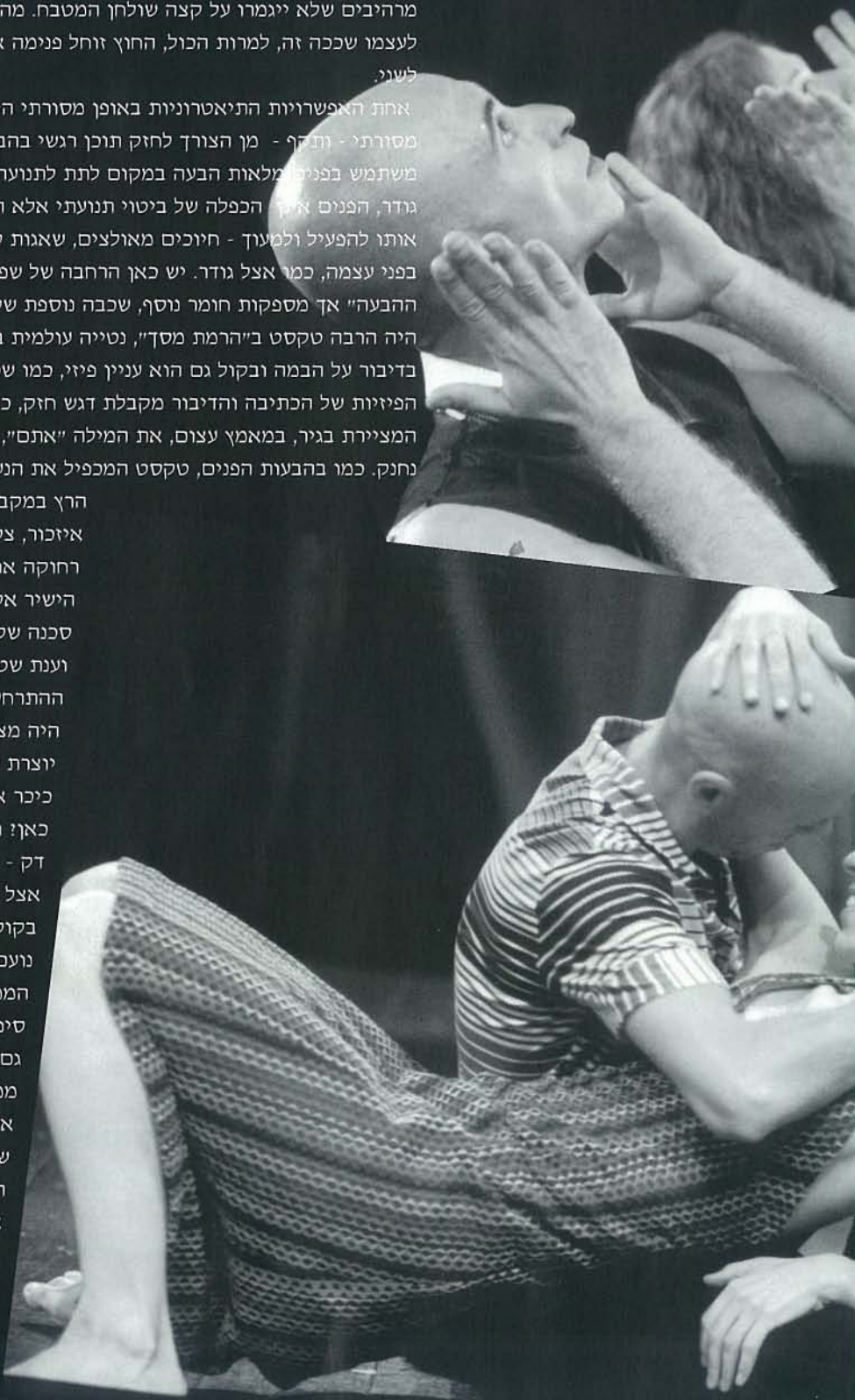
אחת האפשרויות התיאטרוניות באופן מסורתי היא גם השימוש בפנים. יש במחול מין ריחוק מסורתי - ותהיך - מן הצורך לחזק תוכן רגשי בהבעת פנים, וריקוד גרוע לעיתים קרובות משתמש בפניה מלאות הבעה במקום לתת לתנועה את התפקיד. אך בעבודותיהן של זיו ושל גודר, הפנים אינן הכפלה של ביטוי תנועתי אלא הן עומדות בפני עצמן, איבר נוסף שאפשר גם אותו להפעיל ולמנוע - חיוכים מאולצים, שאגות ללא קול, מבטים של אימה או זדון שהן תנועה בפני עצמה, כמו אצל גודר. יש כאן הרחבה של שפת התנועה, כאשר הפנים שומרות על "זכות ההבעה" אך מספקות חומר נוסף, שככה נוספת של משמעות.

היה הרבה טקסט ב"הרמת מסך", נטייה עולמית במחול, שאינו מפתיע עוד ואינו חדש. השימוש בדיבור על הבמה ובקול גם הוא עניין פיזי, כמו שכתובה היא "פעולה". אצל נהרין ב"וירוס" הפיזיות של הכתיבה והדיבור מקבלת דגש חזק, כאשר העבודה נפתחת עם הרקדנית קריסטין המציירת בגיר, במאמץ עצום, את המילה "אתם", ואחר כך מנסה לפלוט הברות של דיבור מגרון נחנק. כמו בהבעות הפנים, טקסט המכפיל את הנעשה על הבמה יש בו פחות עניין מאשר טקסט הרץ במקביל, שהמילים שבו הן עוד רמה של משמעות,

איזכור, צלילים, פתיחת עולם אחר, שיש לו נגיעה רחוקה או דמיונית להתרחשות הריקודית. הדיבור הישיר אל הקהל, שהיה בו הפעם שימוש נרחב, יש בו סכנה של פשטנות. ב"פעמיים קפה" של אילנית תדמור וענת שטיינברג הוא שימש כהסבר ברמה של ההתרחשות עצמה, כעיבוי של התנועה. אצל זיו הוא היה מצחיק ומפתיע - מונולוג שבו רונית זיו עצמה יוצרת עם הטקסט (של רביד דברה) מקום אחר, מין כיכר או רחוב, בו היא שואלת בקול גדול: שמעון פרס כאן? והאם הוא זוכר אותה, את הקוצצת סלט דק דק - כמו תחינה לצאת מאלמוניות, להיות מיוחדת. אצל ענת דניאלי אין פנייה ישירה לקהל והשיחה בקולות נמוכים בין הרקדנים היא עוד מקום של נועם, של זמן שאינו ממהר, מה עוד שהמילים הממשיות אינן מתחברות למשפטים נהירים, סיפוריים.

גם אצל רננה רז הטקסט מכבד, אך הוא חלק ממורשת "השירה בציבור" והוא משמש כמרכיב אירוני. כך היה גם בעבודתה של נעה דר לפני שנים מספר, כאשר קראו מעל הבמה את "מגש הכסף" של אלתרמן בהיפוך משמעות מכאב, אנטי הרואי ונורא בדיעבד.

"הרמת מסך" היא סוג של מראה. גם אם אין התייחסות ישירה פוליטית, התרסה או תרועות עידוד, ההתכנסות הזו לתוך החדר - הבדידות, תחושת חוסר המוצא - היא של כולנו.



"בואי נימלט" מאת ענת דניאלי, רקדנים: מאיר פריד ואורנית מרק, צילום: איל לנדסמן
"Let's Run Away" by Anat Danieli, dancers: Meir Fried, Ornit Mark, photo: Eyal Landesman

למעלה: "איפה תיקי" מאת יוסי יונגמן, בתמונה: יוסי יונגמן ואסתי זקהיים, צילום: איל לנדסמן
Top: "Tiki" by Yossi Yungman, photo: Ayal Landesman

אתה - ורה גולדמן -

לפני שלוש שנים צלצל הטלפון בביתה של ורה גולדמן. זה היה טלפון מוינה: אוצרת תערוכה, שעסקה בתרבות ובאמנות שנוצרו בווינה במאה השנים האחרונות, ביקשה להזמין את גולדמן כדי לשמוע ממנה את סיפור חייה. לאחר זמן קצר, צלצל הטלפון שוב והגיעה הזמנה שאליה צורפו כרטיסי טיסה. באותה נסיעה פגשה גולדמן את המורה הראשונה שלה, ריקי ראאב. פרופ' ראאב, המתקרבת לגיל מאה, מתגוררת בבית אבות וינאי הנראה כארמון. בגילה המתקדם היא כתבה מילון שעניינו הריקוד בווינה משנת 1600 ועד ימינו. ראאב נחשבת לאוריס והתומים של

אלתור, צילום: אבשלום סלע
Improvisation, photo: Avshalom Sela

הרפיה של אהול

שי הרלב

ההיסטוריה התרבותית של וינה במהלך המאה, ויוצרי מחול ותיאטרון רבים עולים אליה לרגל. לפני עזיבתה, השאירה גולדמן אצל פרופ' ראאב חוברת הופעות שלה. המפגש הזה הביא אל גולדמן את הדרמטורג הוינאי אלפרד אוברצאוכר. די"ר אוברצאוכר שוחח עם גולדמן על הספר שהוא עומד לכתוב - ועל כוונתו להוכיח שהולדתו של הבלט המודרני היא בווינה; בין שתי מלחמות העולם היתה וינה למרכז תרבותי חשוב. עם עלייתם של הנאצים בגרמניה, נפוצו היוצרים הוינאים, ביניהם יהודים רבים, למדינות במערב אירופה (בעיקר אנגליה) או לארה"ב.

ורה גולדמן נולדה בווינה בראשית שנות ה-20 ולמדה בלט קלאסי. לפני פרוץ המלחמה הספיקה להגר עם הוריה לאוסטרליה המוגנת, שם המשיכה בלימודי מחול. במהלך שנות ה-30 היתה גולדמן חברה בתנועת נוער ציונית ולמרות ההשפעות התרבותיות שספגה כרקדנית צעירה, חשה שהיא אינה שייכת לעם האוסטרי; שהיא חלק מעם אחר, עתיק, ששורשיו בארץ המובטחת התנ"כית. היא הרגישה כמיהה גדולה להיות שותפה לגורל היהודי. "עם, צריך שיהיו לו בית, שפה ומקום מגורים. החלטתי שאני רוצה לגור בישראל. הייתי בת יחידה להורים לא ציונים, שנולדו בווינה ויכלו עדיין לברוח. האווירה בווינה באמצע שנות ה-30 כבר השתנתה. הנינוחות של שנות ה-20 פגה. האינטלקטואלים הרגישו שהפלישה של היטלר ממשמשת ובאה. כשאתה צעיר ומרדן לא אכפת לך משום דבר; אמנם ב-1936 נסעתי עם הורי לאוסטרליה אבל כבר אז ידעתי שאסע לחיות בישראל".

לאחר פרוץ מלחמת העולם השנייה עלתה לבדה ארצה. ההורים ניסו לשכנע את בתם היחידה לא לעלות לפלשתינה השורצת סכנות, אך גולדמן לא ויתרה והחליטה לשלב את קריירת המחול עם חיים בישראל. בארץ פגשה את גרטרוד קראוס שהיתה כבר כוריאוגרפית מוכרת. היא החלה ללמוד אצלה ובמשך שנות ה-50 וראשית ה-60 המשיכה - ביחד עם קראוס - את מסורת מחול ההבעה, שניזון מהמחול הגרמני של שנות ה-30 וה-40 (פון לאבאן, קורט יוס), מהאמנות האקספרסיוניסטית ומהתיאטרון הברבטיאני. המחול של קראוס ושל גולדמן כממשיכת דרכה עמד מול המחול הגרמני. כיום יש לגולדמן לא מעט השגות נגד המחול בן-זמננו ובכללו גם המחול הישראלי. "המחול כיום כולו ניכור ואלים, אין בו הרמוניה, אין בו יופי ומעל לכל, אין בו אש פנימית ולא כוח נבואי. יותר מדי חיקויים לא מוצלחים של פינה באוש. אלא שבאוש היא מאוד גרמנייה. היא נוקשה וטוטאלית, והיא מצליחה להשתמש באמצעים תנועתיים כדי לומר משהו עמוק על התקופה בה אנו חיים. יש בה בעירה ויצירתיות וכוח נבואי סוגסטיבי, שאני לא רואה כמעט אצל יוצרים כיום. מה זה יצירתיות! זה כמו לכתוב שיר שעולה מבפנים. פתאום זה ישנו, זה בא מהחלל של התת-מודע".

רבים מיוצרי המחול הצעירים לא מכירים את ורה גולדמן, אולי משום שהתואר המתאים לה ביותר הוא - אתנוגרפית של מחול. מעל לעשר שנים חיתה האשה רבת הפעלים בהודו ובאוסטרליה וחקרה את המחול ההודי והאבוריגיני.

באמצע שנות ה-60, החליטה ורה גולדמן שהיא מחפשת משהו אחר. בגיל שבו מרבית הרקדנים מפסיקים לרקוד ומתמקדים בכוריאוגרפיה, נסעה היא להודו ללמוד את רזי הריקוד הקאטאקלי. היא גילתה שיותר מכל היא מתעניינת בריקודי העולם, בחיפוש אחר מחול קדום, בעל עבר היסטורי מפואר,



מחול קלאסי באליזי
Classical Balinese dance

עם כתב תנועה מובהק. מחול שבטי
שקשור בתרבות המזרח, המחפש אחר
שלמות והרמוניה - בניגוד למחול
המערבי שחיפש דיסהרמוניות ודה-
קונסטרוקציה של תנועה, בהתאם להלכי
הרוח המחשבתיים והפילוסופיים של

התקופה. גולדמן הרגישה צורך פנימי לחפש אחר נקודת האפס של המחול, להתחקות אחר ההיווצרות שלו בקרב עם קדום, שמסורת המחול שלו שונה מאוד מן המחול האירופי או האמריקאי. העניין של גולדמן במחול שמקורו במדינות העולם השלישי נבע לא רק מסקרנות חושנית אינטלקטואלית אלא גם ממניעים אידיאליסטיים, חברתיים ואנושיים. "התעניינתי בעם סובל, בעם יוצא דופן, בעם שלוחם על זכויותיו. לא כולם מכירים את האבוריגינים. אנשים ידעו על קיומם, אך סיוע בתיעוד האוצרות התרבותיים שלהם לא עמד בראש סדר העדיפויות של מרבית היוצרים. השלב השני מבחינתי, מעבר לבואי אליהם ולימוד המחול שלהם הוא - לנסות לראות אותם, לא מבעד לעיניים מערביות אלא בעיניו של מי שחי ביניהם. הורי התיישבו באוסטרליה וגרתי איתם בסידני מספר שנים, כך שהייתי מודעת לקושי הנורא שיש לאבוריגינים ביחסם לאדם הלבן בכלל ולאוסטרלים בפרט. (לאחר שטבחו האוסטרלים באבוריגינים בטסמניה, התיישבו מרבית האבוריגינים באזור

הספר, שמרביתו אינו מיושב, בדרווין שבצפון אוסטרליה.)

חלק מהילידים מתרכזים באזורים מסוימים בערים הדרום הגדולות: סידני, מלבורן ופרת'. למרות חי הדחקות והעוני הנורא, אלמנטים תרבותיים ראשוניים הקשורים בתנועה, ציור ופיסול, מקיימים אצל האבוריגינים מסורת רבת שנים.

את המסע שלה במזרח התחילה גולדמן בעיר מדרס, במדינת קרלה, שבדרום מזרח הודו. היא לא ידעה כמה זמן תישאר בהודו. קבלת הפנים לה זכתה כסטודנטית למחול היתה מעודדת: "בגלל המראה שלי, אשה כהה עם אף פחוס ועיניים שחורות, חשבו שאני קשמירית, אז לא התייחסו אלי כמו אל זרה, להפך, קיבלו אותי מיד, וזאת בתקופה שבה החיפוש של המערבים במזרח לא היה עדיין אופנתי כל כך. הייתי המערבית היחידה שלמדה אצל מאסטרים הודיים למחול".

"המחול ההודי הוא מחול עתיק ביותר. ברוב מדינות המזרח קיים מחול משמעותי ביותר, אלא שברוב המדינות אין תיעוד. בהודו יש תיעוד, שמגיע משני כיוונים שונים: גם תיעוד שעובר מפה לאוזן, מעין הדרכה של מחול וגם תיעוד רשמי כתוב. חלק ממסורת התיעוד הלא רשמית היא פשוטה ביותר: אדם לוקח חומרים ברי קיימא, טבעיים, המצויים בסביבתו הקרובה; כלומר לוקח אבן, תוקע בה אף עיניים, פה וגפיים והנה יש לו אליל.

היפה אצל ההודים הוא - שבמקדשים רבים, בין אם אלה מקדשים ברהאמיניים ובין אם אלה מקדשים לשיווה, יש פסלים של אלים בתנוחות של ריקוד ותנועה. אצל ההודים העולם כולו הוא ריקוד. האל שיווה הוא אל הקוסמוס. הוא נמצא בריקוד מתמיד והוא יוצר ומשנה את היקום. הוא רוקד על השד של העולם התחתון".

שיווה כתב למען האנושות את תורת המחול - הבאהרהשאסטר - עליה מסתמכים עד היום. כתב התנועה וכל המוסכמות של אופנויות התנועה מוסברים בסנסקריט. חוק הזהב של כתב התנועה ההודי אומר, בתרגום חופשי: "למקום שאליו היד יוצאת - העין צריכה ללכת"; כלומר במקום שבו שוכן הרעיון שם נמצא הביטוי. וגולדמן מוסיפה: "במקום בו נוצר הביטוי נוצר קסמו של היופי שהצופה צריך להרגיש". הטרימינולוגיה של המחול מועברת ממורה לתלמיד שהופך למורה וכן הלאה. בשונה מבריקוד המערבי, הריקוד ההודי אינו חלק מאיזו שפה גבוהה ומנוכרת לצופים. העם לא בא לצפות במשהו קדוש, הוא בא לראות את הסיפורים העתיקים בלבוש חדש, שלא משתנה באופן קיצוני, אלא טיפין טיפין, במהלך הזמן. מן המעניינים במחול ההודי הם ריקודי המהברטה - ריקודי האלים למען האלים. הריקודים האלו נוצרו במקדשים וחלקם עדיין מבוצעים שם, בצורה המסורתית. צפייה בהם מעוררת מיד את חושיו של הצופה, כיוון שהתפאורה

היא של מקדש הינדי, עם הניחוחות, הפרחים והעשן, ובתוכם עולה העולם הקסום של סיפורי המהברטה.

הריקודים מלאי הומור, התזמורת שרה את הטקסט בליווי השפה התנועתית של הרקדנים. המהברטה דומה במקצת למיתולוגיה היוונית, אולם הכוח היומיומי והסוגסטיבי שלה עולה לאין שיעור על זה של האיליאדה והאודיסיאה, שערכן כיום היסטורי-תרבותי בעיקר.

מחזות המחול הלקוחים מן המהברטה ארוכים מאוד. גולדמן זוכרת שאחד המחזות התמשך על פני 41 שעות והתקיים במשך עשרה לילות רצופים. התכנים של מחזות המחול קשורים במעשיות מחיי היומיום של האלים: תשוקות, יריבויות, הנאות ותככים - כל אלה הם חלק מן הטקסטים הבימתיים.

בקטע מן המהברטה יושב שיווה עם אהובתו פרבטי סרסוטי במקורות הגנגס שבצפון הודו. כשמגיעה האלה גנגה, יש סכנה שהיא תשטוף את כדור הארץ, ושיווה מגן על הארץ מפניה. בקטע אחר שבהשראתו נוצרה סצנת מחול - שיווה יושב עם גנגה וקצת משעמם לו. מתחשק לו לעשות אהבה עם גנגה, הוא מציע לה לרדת איתו לנהר. אז מתרחש בין השניים מחול חיזור הנראה כמו מעשה אהבה.

"בהודו ההשקעה בלימודים - בין אם זה מחול ובין אם זו מוסיקה - גדולה מאוד. אין כמעט זמן להתרועעות חברתית. הייתי מאוד בודדה לפעמים, עד שרכשתי לי ידידים. הרקדנים בהודו חיים בבדידות גדולה רוב הזמן. מאחר שלא היה לי פרק הזמן שהיה להם ללמוד את המחול שהוא משימה לחיים, (המחול ההודי דומה לעבודה דתית רוחנית ודורש השקעה ולמידה אין קץ, עד שהופך התלמיד מסניאס [חניך] למדריך [גורו]. ש.ה.) רציתי ליצור אצלי מרכז חזק של ידע והבנה". "כדאי מאוד לנסוע להודו עם מטרה ברורה ומובהקת כדי 'להביא משהו הביתה'. הרגע הגדול ביותר שלי בהודו היה לאחר השהות במדרס, כשנסעתי צפונה לבקר באקדמיה הלאומית של הריקוד הקאטאקלי. פניתי למורה בכיר למחול ודיברתי איתו על סיפורי התנ"ך שלנו.

הרחבתי את הסיפור של 'שיר השירים'. רציתי שיבין שגם ליהדות יש יצירות יצריות, בעלות כוח

סיפורי ותיאורי עצום, והוא כיבד את הרעיון שגם לנו יש כתבים

קדושים.

במחווה מיוחדת מצדו יצרנו ביחד מחול ל"שיר השירים" וביצענו את

"כשהייתי בארץ, ב-1971, הוזמנתי על ידי ממשלת אוסטרליה לפתיחת

בית האופרה של סידני בנוכחות המלכה. החלטתי שאבצע שם את

"הדיבוק". נושאים יהודיים וגורל העם היהודי העסיקו אותי במשך כל

חי. ראיתי את "הדיבוק" בוינה כשהייתי ילדה בת 12.

ההצלחה בסידני הביאה להמשך המסע האקספרימנטלי והאתנוגרפי

בצפון אוסטרליה. טסתי לדרווין. את יום ההולדת שלי ביליתי עם

הילדים, רקדתי בפניהם ריקוד תימני. הם לא ידעו מה זה יהודי, הם

לא ראו יהודי בחייהם, אבל מאוד אהבו את הריקוד והתחברו מיד

לשפה התנועתית, שפה שהיא יותר אנכית מרחבית, יותר מבטאת עם

שחי תחת לחץ, תחת איום, מאשר מחול של נפח, של שליטה".

"רציתי לעשות מחקר מסוים ורציתי שמישהו יתלווה אלי. נסעתי לבד

לצפון ומצאתי שם ידיד, אתנולוג אמריקאי ממוצא רוסי, שהתכוון

לערוך מחקר על האבוריגינים. פנינו למשרדי הממשלה האוסטרלית

ואמרנו שאנחנו מעוניינים בחקר החברה האבוריגינית. שם לא יכלו

לעזור לנו בכסף או במשאבים אבל חלקו לנו עצות רפואיות וציידו

אותנו במפות-מדינה, שכיוונו אותנו בדייקנות למחוז חפצנו. התנאים

ששררו באזור מלווים שבצפון היו קשים. אמנם היו שם כמה עובדים

סוציאליים לבנים, אך הם עמדו חסרי אונים מול העוני המחפיר של

החברה האבוריגינית, ולמרות רצונם הטוב הם לא יכלו לעשות דבר.

היתרון של הידיד האתנולוג היה בהיותו מוכן מראש - מבחינה

תרבותית - למפגש עם האבוריגינים. הוא למד את שפת הידיים שלהם

ולמרות שלא שלט בשפה המדוברת הצליח ליצור איתם קשר ראשוני,

כך שהם הסכימו שנגור בבקתת במבוק, בכפר שלהם.

הרבה עמים משתמשים בשפת ידיים. ברוב השבטים שרים ומדברים

בלווי של תנועת יד. ההצטרפות של ידידי האתנולוג ושליטתו בשפת

הידיים של הילדים פתחה לנו צוהר לקהילה חדשה, שלא היתה מוכרת

לי כלל.

אני זוכרת את המפגש הראשון. התיישבתי על הארץ והם התיישבו

לידי, חשדנים אבל פתוחים ויצריים מאוד. אחר-כך הילדים רקדו.

שמתי לב שהריקודים של הילדים קשורים בזיכרון הקולקטיבי שלהם,

זיכרון של חברה מאוימת ופצועה. ילדים אחדים זרקו עצמם ארצה

וילדים אחרים שיחקו בתפקיד אווירון מפציץ. לקח לי זמן להבין את

האמת שמסתתרת מאחורי המשחק התמים כביכול. הם ניסו ליצור

חיקוי דרמטי למה שקרה במציאות, למתקפות של לבנים על ישובים

אבוריגיניים בצפון אוסטרליה. אני תקשרתי איתם דרך הדגמות

פשוטות של מחול. רקדתי להם ריקוד תימני, כשאני לבושה בתלבושת

תימנית. אחר כך הם ציירו את המחול שרקדתי. היה לי חשוב להציג

את עצמי כמישהי שלא באה מאוסטרליה וגם לא כמזוהה עם האדם

הלבן. כששאלו אותי מאיזה שבט אני - עניתי שאני משבט ישו.

עברתי שם את כל עונות השנה, קיץ משווני, חורף קר, מונסונים עם

גשם פתאומי.

במהלך הזמן הרגשתי אני נמצאת בחיפוש נפלא, בתוך הרפתקה גדולה, שאני חווה באופן נדיר וחד-פעמי. זו היתה

בשבילי זכות של ממש - להיות קרובה כל כך לקהילה תרבותית, שהסיכוי להתקרב אליה אפסי. חשבתי שאשאר

חודשים ספורים, ולבסוף נשאיתי שם שלוש שנים. במהלך התקופה ההיא גם נסעתי לבאלי ולמדתי ריקוד באלינוי

וריקודים מהאוקיינוס השקט, עם מורה מאורית, מאסטרית גדולה למחול. מלבד זאת הייתי בפסטיבל הגדול בפיג'י ב-

1972 והשתתפתי בו; פעם בכמה שנים מתקיים בפיג'י אירוע יוצא דופן בצבעוניותו ובסגנונותו: פסטיבל של כל





ריקוד הודי
Indian Dance



מחול מרג'יסטן
Rajasthani Folk Style

האיים. הפסטיבל הוא ריקוד אחד גדול שנמשך מספר שבועות.

מהתקופה ההיא נשארו לי רק תמונות סטילס. אם היה וידיאו אז בוודאי הייתי מצלמת. חבל גם שאין בידי תיעוד של המוסיקה האבוריגינית ושל השירים ששמעתי: זו היתה מוסיקה יפהפיה שנוגנה בנבל, כינור, מצילתיים וכלים שהאבוריגינים מכינים מבמבוק ומעץ, כלי נשיפה ופריטה. גם האמנות הפלסטית שלהם היתה מיוחדת ויוצאת דופן: ציורים על גבי קליפות של אקליפטוס. הצורך שלהם באמנות עז כל כך עד שהם יוצרים מברשות טבעתיות מקליפות העץ ומציירים עם צבעי אדמה את האיברים ואת תווי הפנים. הנסיעה צפונה מסידני לאדלהיד, לאליס ספרינגס וצפונה לדרווין טבועה בזיכרוני כאילו התרחשה לפני זמן מה, ולא לפני 30 שנה."

"כיום, כשאני מוזמנת לאוסטרליה שוב, אני סוגרת מעגל חיים. שם התחלתי את קריירת המחול שלי עם הבלט הקלאסי ואחר-כך הייתי שנים רבות תלמידתה של גרטרוד קראוס. אני חושבת שהיה משהו דומה באישיות הבימתית של שתינו. אבל המרכז של חיי המחול שלי מצוי ללא ספק בהודו ובאוסטרליה, שם נגעתי בעומק של המחול, התנועה והתרבות, כפי שאני מבינה את המושגים האלה.



"הריקוד השלישי" מאת ובביצוע ניר
בן גל וליאת דרור, צילום: נעמי שלמון
"The Third Dance" by Liat Dror and Nir
Ben Gal, photo: Nomi Shalmon

אירופה או ארה"ב?

במחצית השנייה של שנות ה-70, עם התעוררותם מחדש של יסודות מחול ההבעה בארץ, שלא במודע, עלתה על הפרק שאלת ההשפעה האמנותית על המחול הישראלי: האם הבכורה לארצות הברית או לאירופה? השאלה חשובה, מפני שמובלע בה המאבק בין תוכן לצורה ובין מסר לפורמליזם. זאת משום שהמחול האירופי מעדיף בבירור את התוכן על פני הצורה ואילו המחול האמריקאי מעדיף את הצורה, דהיינו, התנועה נטו, על פני התוכן.³ איננו מוצאים בספרות שנכתבה כאן התייחסות לסוגיה זו של בעד או נגד מחול אירופי, או אמריקאי, וכן אין מוצאים התלבטות בסוגיית סיכויי השילוב בין המחול האמריקאי לאירופי, אולי מפני שקהילת המחול בארץ באותן שנים היתה דלה במחקר ובפרשנויות של מהלכים היסטוריים ושינויים במגמות המחול. לעומת זאת, הדילמה "לאן פונה האמנות בישראל - לאירופה או לאמריקה?" העסיקה מדיה אמנותיים אחרים. גדעון עפרת, למשל, כתב: "האמנם אנחנו דורכים על תלי ריקבון של כישלונות עבר, נוסח התפיסה האירופית? האמנם אנחנו צועדים אל עתיד של נתיב טכנולוגי-פרגמטי אמריקאי? האם אנחנו יוצרים פה מתוך פאסיביות של אל-זמן מזרחי? האם אנחנו יוצרים מתוך גנטיקה תרבותית יהודית המאחדת דינמיקה של חורבן וגאולה בנוסח 'הקבלה'... את הסינתזה עוד לא יצרנו, אך הסתירות של ארבע האופציות התרבותיות מפצלות כל רגע של הווייתנו. ושוב: עבר-עתיד, פאסיביות-אקטיביות, חורבן-גאולה, זהו גורלה של חברת מהגרים יהודית בפרשת הדרכים שבין המזרח למערב, בין אירופה ואמריקה ובין הדתות הגדולות. יותר מזה, זהו גורל של אמן כאן. אין לו ברירה: הוא חייב להתחבר לערוץ המורכב הזה, לא אמריקה, לא אירופה, לא מזרח, לא יהדות. הכול ביחד".⁴

עפרת מייחס לאמנות האמריקאית תכונות של "אטרקציה מדומה... שטוחת ערכים... משטחים אדירי-ממדים שעליהם גודש פלורליזם... מוצר של חברת שפע... זיוף". ואילו התרבות האירופית מתאפיינת ב"פרנויה של מבט פנימה... סיוטים... מוצר האני... עומק

מתחילת שנות ה-20 ועד אמצע שנות ה-50 שלט בארץ סגנון מחול ההבעה. בשנות ה-50, לאחר בידוד תרבותי ממושך של כ-15 שנים - מלחמת העולם השנייה, מלחמת העצמאות ותקופת הצנע - החלו להופיע בארץ להקות מחול מחו"ל. החשיפה לטכניקה הנקיה, לברק הטכני, לתפאורה ולתאורה, שהיו חדשניות בשעתן, גרמה בארץ זעזוע. לפתע הוברר שמחול ההבעה כמעט נעלם ממפת המחול העולמי, וכי הזרקורים הופנו לכיוון המחול המודרני האמריקאי, בייחוד זה של מרתה גראהם.

מתחילת שנות ה-60 ועד אמצע שנות ה-70 היתה השפעת המחול המודרני האמריקאי דומיננטית, ודומה היה שארבעים שנות השפעתו של מחול ההבעה האירופי בישראל נעלמו בלי להשאיר עקבות. אולם במחצית השנייה של שנות ה-70, החלו להגיע לארץ הרעיונות החדשניים של המחול הפוסט-מודרני האמריקאי, שנתן לגיטימציה להעז ליצור עבודות ניסיוניות שלא במסגרת הממסד. נולד הפרינג' והחלו להיווצר ריקודים של "מחול אחר", אשר עימו ניעורו שוב גם יסודות מחול ההבעה. רובן של העבודות הניסיוניות שנוצרו היו בסגנון תיאטרון-התנועה. על עבודתה של רות זיו-אייל כתב עמנואל בר-קדמא: "אם תתחקה על עקבותיו ההיסטוריים של המחול הישראלי המודרני, תגיע גם לגרטרוד קראוס... ואולי גם למרתה גראהם. אם תרצו, גם אירופה מול ניו יורק".⁵

השאלה היא, באיזו מידה חלחל מחול ההבעה, במודע ושלא במודע, לעבודותיהם של יוצרי תיאטרון-התנועה בישראל? השאלה רלוונטית בעיקר באשר לעבודות הראשונות שנוצרו בפרינג' הישראלי, במחצית השנייה של שנות ה-70 ותחילת שנות ה-80, כשתיאטרון-התנועה בארץ פרץ כאמור, בהשפעת המחול הפוסט-מודרני האמריקאי.⁶ לגבי שנות ה-80, כאשר עבודותיה של באוש היו מקור השראה ליוצרים המקומיים, השאלה כבר אינה רלוונטית, כי שורשיה של באוש נעוצים במחול ההבעה.

ד"ר רות אשל - רקדנית וכוריאוגרפית בשנים: 1970-1987, מחברת הספר "לרקוד עם החלום - ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964". מבקרת מחול של עיתון "הארץ", מנהלת אמנותית של להקת אסקטטה של אוניברסיטת חיפה. תואר שלישי בנושא "תיאטרון-תנועה בישראל 1976-1991", בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב.

רוח אשל

המרד הגדול והשיבה אל השורשים

השפעת מחול ההבעה על
תיאטרון-התנועה בישראל



"ללא עוגן" (1977) מאת רונית לנד, צילום: פטר לארסן
"Without an Anchor" 1977 by Ronit Land, photo: Peter Larsen

אסטרטגי שקוראים לו היסטוריה של

תרבות".⁵ לדברים האמורים מוסיף

התיאורטיקן גרמי לנצט: "אמנות הצומחת על קרקע אמריקאית תעודד חדשנות ואופטימיות, ואילו אמנות גרמנית תהיה מסובכת בעבר שלה, באגדות, במיתוסים של ימי הביניים, באפוקליפסה ובניסיונות היטהרות".⁶ אין זה מענייני כאן לצדד בצד זה או אחר, אך הדברים מצביעים על עוצמת הפער בין שתי הגישות, כאשר לידת תיאטרון-התנועה בארץ מתוך הלגיטימציה שנתן המחול הפוסט-מודרני האמריקאי, והמשך התפתחותו בהשראת מחול ההבעה ותיאטרון-המחול הגרמני, יצרה גשר בין שתי האסתטיקות.

השורשים

בשנות ה-50 היו מרבית האמניות - שהחלו ליצור בסוגת תיאטרון-התנועה בארץ במחצית השנייה של שנות ה-70 - עודן נערות. ממילא הן ספגו את האווירה המיוחדת ששררה אז, אווירת השנים הראשונות לעצמאות, כאשר האמנות חשה מחויבת לתרום את חלקה למדינה הצעירה. אבישי אייל אמר: "יש משהו באווירה של ישראל של סוף שנות ה-50 שהיא [רות זיו-אייל] ספגה מבלי לדעת באופן ישיר. יש לאמנות מסר, פשר, סיפור ותכנים. האמנות באה לתת ביטוי לאידיאלים ולשאפויות לאומיות... מחול היא אמנות צורנית, זו אמנות הגוף ולכן זו אמנות של גויים. איפה היהודים רקדו? בחתונות. כל האמנויות הויזואליות הן לא יהודיות במהותן.

הלגיטימציה לעשות את האמנות של הגויים בקונטקסט שלנו קיימת רק אם יש איזה סוג של אפולגטיקה אתית, דהיינו, מסר. זה

עמוק. מורכב למראית עין. זה לא שעשוע ובידור. זה סבל: החיים, ההיסטוריה, התרבות היהודית, מצבנו בארץ."⁷ יש לציין כי מרבית היוצרות הן ממוצא אשכנזי.

על מדפי הספרים בבתיהן היו ספרי אמנות של ציירים אקספרסיוניסטים, והסיפורים לפני השינה היו



גרטרוד קראוס
PROGRAM
GERTRUD KRAU

TEL AVIV, MCGRAW, 22, MARCH 1979

אגדות האחים גרים, על מכשפות ועל נסיכים ונסיכות, באירופה של ימי הביניים. ברדיו הן שמעו קונצרט של בטהובן, מוצרט, היידן וגריג.

למרות המצב הכלכלי הקשה, שלחו ההורים את בנותיהן ללמוד מחול, כחלק מהתפיסה שיש להעניק לילדים חינוך תרבותי. הנערות למדו מחול ונגינה על פסנתר, ואילו הבנים נרשמו לחוגי התעמלות ולמדו לנגן בכינור. מרבית היוצרות המובילות של תיאטרון-התנועה בישראל למדו תחילה אצל מורים שלימדו מחול ההבעה. הבלט הקלאסי לא היה פופולרי באותן שנים, מאחר שדבקה בו תווית של אמנות "מיושנת" ו"בורגנית", ולכן נשלחו הנערות ללמוד את המחול החדש שתאם את רוח הזמן.⁸ רות זיו-אייל למדה והופיעה במופעים של נעמי אלסקובסקי, שהיתה, כזכור, סולנית בלהקתה של גרטרוד קראוס. רחל כפרי החלה את לימודי המחול שלה אצל נחום שחר, תלמידים של פרד ברק [Fred Berk] וקטיה דלקובה [Katya Delakova], שלימדו בחיפה רקדנים ומורים יהודים, שברחו לניו יורק ערב מלחמת העולם השנייה.⁹ אשרה אלקיים היתה תלמידתה של גרטרוד קראוס והשתתפה כרקדנית באורטוריה "שמשון ודלילה" (1955) שיצרה קראוס. מירליה שרון החלה את לימודי המחול שלה אצל תהילה רסלר, שהיתה מורה חשובה לסגנון מחול ההבעה בדרזדן ועלתה לארץ בשנות ה-30.¹⁰ הדה אורן ורונית לנד היו גם הן תלמידות של גרטרוד קראוס. בהמשך השתלמה אורן בניו יורק, אצל אלון ניקולאיס [Alwin Nikolais], שהיה תלמיד של הניה הולם [Hanya Holm], מייסדת הסניף של מרי ויגמן בניו יורק בשנות ה-30. ואילו רונית לנד השתלמה באנגליה בסגנון New-Dance, שהיה, כאמור, המהדורה האנגלית למחול הפוסט-מודרני האמריקאי. נאוה צוקרמן מספרת כי שני מופעים בשנות ה-50 השפיעו עליה

במיוחד. הראשון - ריקוד הסולו של קראוס בהצגה "פר גינט" בתיאטרון הבימה, והשני - משחקה של חנה מרון בהצגה "פונדק הרוחות".¹¹ על רקע זה ניתן להבין מדוע בחרה צוקרמן ללמוד מחול במסלול התנועה בסמינר הקיבוצים, שבראשו עמדו מורים המזוהים עם מחול ההבעה.¹² ניר בן-גל וליאת דרור למדו בסדנה באולפן למחול שליד הלהקה הקיבוצית, אותה ניהלה יהודית ארנון, שלמדה אצל אירנה דיקשטיין, תלמידתו של קורט יוס [Kurt Joos]. בארץ למדה ארנון אצל ירדנה כהן וגרטרוד קראוס, שתיהן מהדמויות הבולטות של מחול ההבעה. גבי אלדור, היא בתה של

שושנה אורנשטיין ונכדתה של מרגלית אורנשטיין, מחלוצות מחול ההבעה בארץ. יוצאות דופן בין האמניות הן רנה שינפלד ואנוכי, שכן לא למדו אצל מורים המזוהים עם מחול ההבעה. שינפלד היתה תלמידה של מיה ארבוטובה ורינה גלוק, לאחר מכן של מרתה גראהם ובהמשך למדה בג'וליאד, ואילו המחברת למדה בלט אצל ארכיפובה גרוסמן, ובהמשך, מחול מודרני בסגנון גראהם אצל רינה גלוק, לינדה רבין ונורית כהן.

הדור הזה של יוצרות תיאטרון-תנועה בארץ זנח את מחול ההבעה שלמדו בצעירותו ואימץ, ברובו, את המחול המודרני האמריקאי בסגנון גראהם. רק במחצית השנייה של שנות ה-70, לאחר הלגיטימציה שהעניק המחול הפוסט-מודרני לאמניות בארץ להפנות עורף למחול המודרני האמריקאי, הן חיפשו מחול אחר. רק בדיעבד, לאחר ביקורה של באוש, הסתבר להן עד כמה מצויים במחול ה"אחר" שלהן שורשי של מחול ההבעה.

אשרה אלקיים: "כיום אני מבינה שכאשר נסעתי בגיל 16 ללמוד אצל גראהם, כבר הייתי מבוגרת מכדי לאפשר

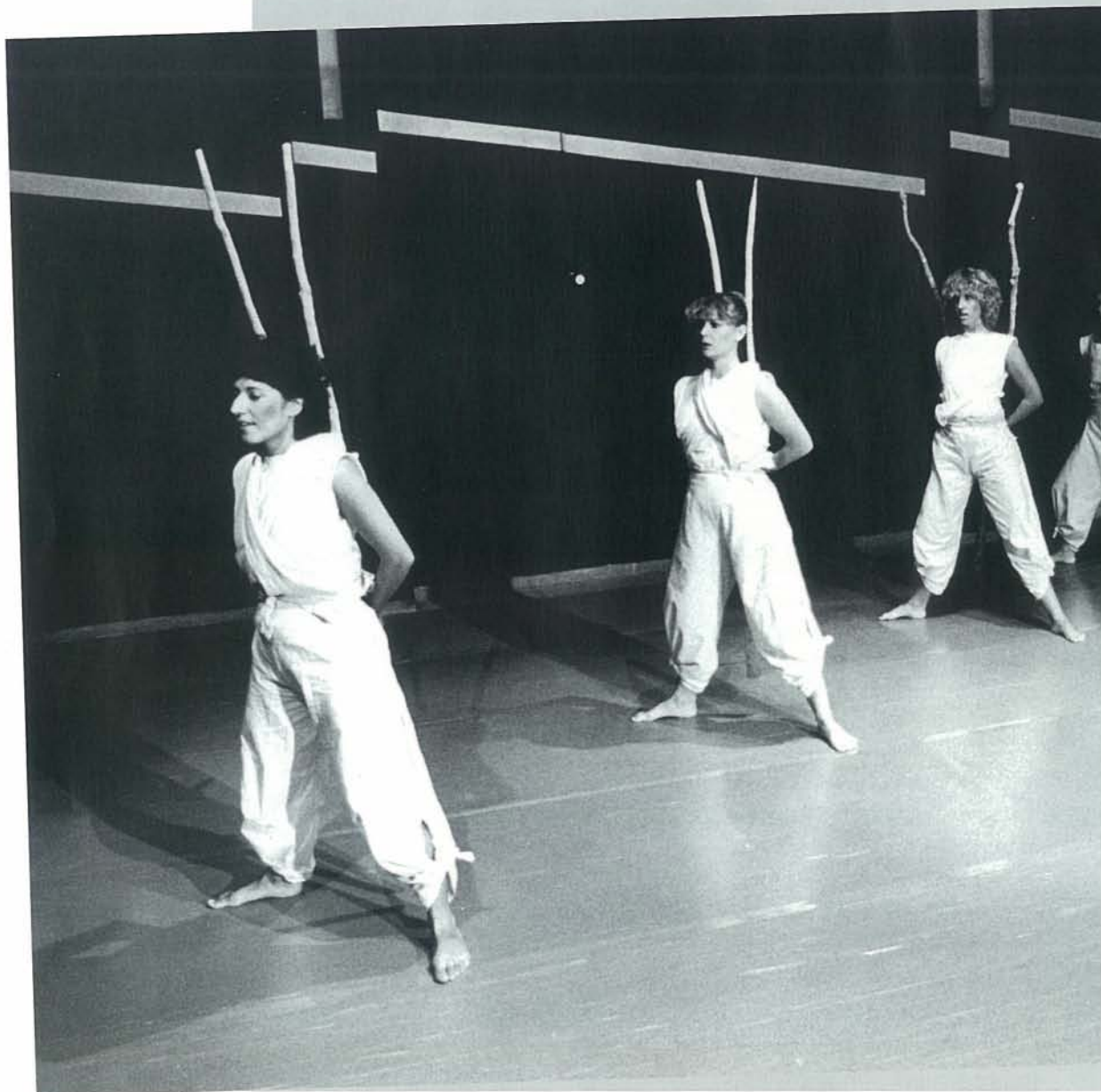
מימין: תוכניתה של גרטרוד קראוס
Right: A programme for a Gertrud Kraus performance

לטכניקה זו או אחרת לחנוק אותי. תמיד הרגשתי שהיתה לי זכות להיות תלמידתה של גרטרוד, בגלל החופש היצירתי ושמחת הריקוד שהיא העניקה, שלא קיימים בשום שיטה. יש מורים מעטים שדרכם מצליחים לצמוח.¹³

רות זיו-אייל: "נושא הבאוהאוז חלחל בהיסטוריה שלי. אני קרובה למלאכה, לארכיטקטורה, לציירים קנדינסקי וקליי. התפיסה שלי היא להיות

פשוט
ופונקציונלי...
השפיע עלי
האקספרסיוניזם
הגרמני. הציור,
חיתוכי העץ,
תמונות של מרי
ויגמן. רישומים
של קטה
קולביץ. כל זאת
ראיתי בספרים
שהיו בבית. אלו
השפעות
עמוקות ולא
ישירות...
השפיעו עלי גם
הסרטים
האילמים של
צ'רלי צ'פלין וגם
הסרטים של
וולט דיסני, בהם
מרקדים ושרים
עכברים
במטבח."¹⁴

משמע, אפוא,
שאין זה מקרה,
שבמפגש עם
המחול הפוסט-
מודרני האמריקאי
חשו
הכוריאוגרפיות
קרבה לזרם
הפוסט-מודרני



"ענפים מחוללים" מאת רות אשל עם הפסלת
דליה מאירי, צילום: מורל דרפּלר
"Diapered Branches" by Ruth Eshel and the
sculptress Dalia Meiri, photo: Morel Drapler

המטאפורי.¹⁵ אין זה מקרה שהן הושפעו מעבודותיהן של מרדית מונק [Meredith Monk] וקיי טאקיי [Kei Takei] ופחות מהעבודות של המחול הפוסט-מודרני השכלתני של איבון ריינר [Yvonne Rainer] וטרישה בראון [Trisha Brown]. הרעיונות של מרס קאנינגהם וג'ון קייג' [John Cage] התקבלו בארץ בהתלהבות ובהערכה, אבל בפועל לא נוצרו עבודות בהשפעתם הישירה, ולא קמו להקות בסגנון הפוסט-מודרני השכלתני או בסגנונו של קאנינגהם. מתוך בחינת הרקע, כדאי לציין, שבניגוד לישראל, באנגליה נקלט דווקא המחול הפוסט-מודרני השכלתני ואילו המחול הפוסט-מודרני המטאפורי נדחה.¹⁶

הביקורת בגרמניה עמדה על הקשר של תיאטרון-התנועה הישראלי אל מחול ההבעה יותר משעמדו עליו בישראל. שנה לאחר שיצרה את "טרמינל" (1981) כשהופיעה אשרה אלקיים עם המופע בסיוור בגרמניה,



התנועה בישראל הוא תיאטרון שמקורו אינטימי, פרטי - כמו מחול ההבעה. לדברי גדעון עפרת, המשמעות היא התחפרות עמוקה בתוך ספרי פילוסופיה, התחבטות והתייסרות בשאלות הגות. הוא מזהה כאן את רוח המסורת הרומנטית הגרמנית שהולידה את האקספרסיוניזם הגרמני.¹⁹ חוברות של הגיגים על מהות החיים שכתבה אשרה אלקיים מלוות אותה זה עשרים שנים. הקורא המעיין בהן יכול לטעות ולחשוב שלא מדובר בכוריאוגרפיה, אלא בפילוסופיה, המתעקשת להבין מניין היא באה, לאן היא הולכת, ואיך להעביר את הזמן שבין הלידה למוות; איך לגשר בין השאיפה לכבוש יעדים חדשים, לטפס על סולמות ("סולמות" 1989), להעביר את החיים בריצה בין טרמינל ("טרמינל" 1981), "טרמולו בצול וחצי", אחד למשנהו. כל השאלות האלו עומדות בניגוד לכמיהה לשקט ולביטחון ולקשירת יחסים ארוכי טווח עם אנשים אחרים. לדבריה, בעוד היא תוהה, ממשיך שעון הזמן לעבוד "כמאסף שעובר דרך שרשרת של תחנות חיים המובילות בסיכומו של דבר אל המוות".²⁰ מוטיב המוות, שהוא אופייני למחול ההבעה, רודף את אלקיים מאז מותו של בעלה הטייס, במלחמת ההתשה, כשמשוסו צלל במעמקי ים סוף ועקבותיו לא נודעו. מותו הפתאומי והעדר קבר הגבירו את תחושת חוסר הביטחון והתלישות שלה.

כמו אצל אלקיים, גם נקודת המוצא של נאוה צוקרמן היא ה"אני", ובתיאטרון-התנועה שלה היא "מחפשת את העולם הפנימי להעביר לשפת גוף".²¹ ב"חמש צעקות" (1986) נקודת המוצא היא הבעיות המטרידות אותה: טיב הקשרים בין אשה לגבר, בין אדם לאדם, ניפוח החלום הרומנטי של הזוגיות והכאב המלווה את השאיפה "שהנשמה והמציאות יתחברו יחד".

גם ביצירות נוספות מוקדמות שלה - "תצלום משפחתי, אלבום אשה, פורטרט עצמי" (1982) ו"תשתו קפה" (1985) - עוסקת צוקרמן בנושא זה. כמו אלקיים, גם צוקרמן איננה מסתפקת בניתוח המצב בהווה, אלא "חופרת" בעבר ומציגה את ציר הזמן של החיים. ב"חמש



למעלה: "מסתורים" (1976) מאת רות זיו-אייל, משתתפים: נטע פלוצקי ודוד זאבי, צילום: ורה עציון
 Above: "Secret Places" 1976 by Ruth Ziv-Ayal, performers: Neta Plozki and David Ze-evi photo: Vera Etzioni
 למטה: "מסתורים" (1976) מאת רות זיו-אייל, משתתפים: אבי פניני וגבי אלדור, צילום: ורה עציון
 Below: "Secret Places" 1976 by Ruth Ziv-Ayal, performers: Avi Pnini and Gaby Aldor photo: Vera Etzioni

צוינה ההשפעה החזקה של לוטה גסלר [Lotte Goslar], אמנית ידועה של מחול ההבעה, על עבודתה של היוצרת הישראלית. כתב מבקר ה"שטוטגרט צייטונג": "חמשת השחקנים נשארים אופטימיים לכל אורך היצירה ואינם שוקעים לתהומות הפסימיים של עבודות 'תוצרת גרמניה' כמו בכוריאוגרפיות הפסיכולוגיות של באוש, הופמן או קרוזניק. העבודה המבריקה של אלקיים מזכירה את החזרה לעבודות שנוצרו לפני מספר עשרות שנים על ידי לוטה גסלר".¹⁷

מאפיין ה"אני"

במחול ההבעה איתרתי שלושה מאפיינים עיקריים: "אני" "ich", "הבעה", ו"מודרניזם". כל אחד מהם מכיל כמה מאפיינים משניים. (ראה מודל גרפי) מקוצר המקום בחרתי להתמקד במאמר זה במאפיין ה"אני", העומד בניגוד לתפיסה של המחול הפוסט-מודרני, שהעמיד ערכים שכלתניים מנוכרים בראש סולם העדיפויות שלו, בניגוד לערכים סובייקטיביים ואישיים.¹⁸ כאמור, למרות שבמחצית השנייה של שנות ה-70, נשאו היוצרים עיניהם לעבר החידושים הניסיוניים במחול הפוסט-מודרני האמריקאי, בכל זאת בחרו היוצרים המקומיים שלא לאמץ את התפיסה האמריקאית. הם בחרו להקשיב ל"אני" שלהם ובכך, בתת-מודע, הם בחרו לאמץ מאפיין מרכזי של מחול ההבעה.

המאפיין הבולט ביותר של מחול ההבעה הוא כאמור העיסוק ב"אני". בניתוח עבודות של היוצרים המרכזיים בתיאטרון-תנועה בארץ, במחצית השנייה של שנות ה-70 ושנות ה-80, אנו רואים שחיפוש אחר תשובות

הכרוכות במהות החיים ובקשרים הבינאישיים עובר כמוטיב חוזר, בעיקר אצל רות זיו-אייל, אשרה אלקיים ונאוה צוקרמן. כמו יוצרי מחול ההבעה הן מתלבטות, כואבות וחושפות את עצמן, כשהשאלות מופנות פנימה. בניגוד לבאוש, אין זה תיאטרון-תנועה שמנסה "לכבוש" את העולם בהפקה מפוארת, ובאמירה אפוקליפטית וחברתית מרעישת. תיאטרון-



וה-60, היה הקולנוע הבידור המקובל על שכבות רחבות. לצד סרטים הוליוודיים, בעיקר מחזות-זמר, הרבו להקרין סרטים של פליני, ואלקיים הושפעה מהדרך שבה השתלבה הפנטזיה ביומיומי. פליני כתב: "הכול מציאותי. אני לא עושה חלוקה בין הדמיון למציאות. אני רואה הרבה מציאות בדמיון שלי. אני לא חושב שעלי מוטלת האחריות לארגן את כל מה שאני רואה באותה דרגה."²⁴ ב"כותרות נזכרות", יוצרת גם זיו-אייל מעין אגדה עכשווית, אבל ללא הקדרות וסיפורי הזוועות של אגדות ימי הביניים האירופיים. היא מצליחה לשלב בין ניו יורק והאלימות שבה לעולם הקסום של האגדה. מסבירה זיו-אייל: "אמריקה זה אוסף של הרבה אינפורמציה אינטלקטואלית וקונספציה. שם קיבלתי כלים ופתיחות. מקור היצירה שלי מצוי 'אי שם בארץ רחוקה' וקשור במיתוסים; אם זה זכר ונקבה, נסיך ונסיכה, אהוב ואהובה, ויש להם מבחנים בדרך, כמו למשל 'מסתוריים' (1976), או אגדת האלמנה השחורה, שאוכלת את הגברים איתם הזדווגה כמו ביחלון' (1984), או מחזוריות החיים כמו 'במחזורי' (1982) ו'כוח משיכה' (1993). באיזה מקום זה תמיד קשור אצלי בשאלת הקיום האנושי. למה אדם עושה פולחן? זה הקשר שלו עם אלוהים כי יש לו פחדים... הפולחן מרגיע אותו. אלה פולחנים שעונים על צרכים קיומיים של האדם. זה דיאלוג בין האדם ונתיב חייו. אני עוסקת באמנות ואני רוצה שהיא תיתן לי תשובות."²⁵ ב"כותרות נזכרות" הופכים העיתונים היומיומיים לחומרים שבעזרתם ניתן להתחפש לנסיכה בשמלת קרניולנה, לאביר שעל ראשו כובע נפוליון ענק, בידיו חנית ולרגליו מגיני ברכיים. מתוך העיתונים "נולד כלב" ואלו מצטרפת רקדנית/שחקנית כ"תרנגולת". בקטע אחר, הרקדנים/שחקנים "טובעים" בים העיתונים ובהמשך דוחסים את העיתונים לתוך בגדיהם והופכים לענקים. השימוש בליצנים מחזיר אותנו לעולם האגדות של האחים גרים, לעולם של קרקס עתיר "טריקים", וגם לעולמו המופלא של וולט דיסני. למרות שנקודות המוצא לעבודות של רנה שינפלד ושל המחברת שונות משל אלקיים, צוקרמן וזיו-אייל, גם בעבודותיה של שינפלד נולדים דימויים במפגש הגוף עם חפצים. ב"פחים" (1980) הופכת שינפלד לאלה מצרית, שגליל פח מונח על ראשה. בתוך שניות מהרגע שבו היא מסירה את

האלימות באירופה, ערב מלחמת העולם השנייה.

כמו במחול ההבעה, מבטאות גם עבודותיהן של בנות הדור הראשון לתיאטרון-תנועה בארץ משיכה אל הקסום והמסתורי. ב"חמש צעקות", מעלה צוקרמן את האם מתוך חשכת הזיכרונות. יש משהו מפחיד באם המזונוחת, פרועת השיער, שאיננה נפרדת משמלת כלולותיה. ככלת רפאים מאוכזבת היא מסתובבת בין חורבותיה של טירה, וכנביאת זעם היא מזוהרת את בתה: "כל אחד ינסה לטרוף את הגוף שלך... יהיו לך שחלות חולות". החדר החשוך והצלוליות המרצדות על הקירות תורמים גם הם ליצירת אווירה מסתורית ברוח הקולנוע האקספרסיוניסטי. קסם של אגדה עכשווית נמסך ב"סולמות" של אלקיים; סיפור מוזר, ברוח סיפורי הברון מינכהאוזן, על גבר ש"דיג" את אשתו. הדירה בה מתגורר הזוג נראית כמו דירת מגורים רגילה, אבל התבוננות מעמיקה יותר מגלה שזו דירה "מכושפת". לשולחן ולכיסאות רגליים בגבהים שונים וגם השולחן נטוי בשיפוע מוזר. דמויות מהסרטים נכנסות לדירה ויוצאות ממנה דרך החלון, מעין גירסה אמריקאית לאבירים ולנסיכים של עולם האגדות האירופי. התאורה הבהירה איננה מסמלת אור יומיומי אלא היא תאורה של עולם פנטסטי. כמו באיורים לספרי ילדים, מדגיש האור את קווי המיתאר של החפצים ואת הצבעוניות שלהם, כאילו טמונות בהם אנרגיות מיוחדות. ב"טרמולו" זיהתה הביקורת בגרמניה אלמנטים שמזכירים את האופטימיות והקסם של הקרקס הגרמני שלפני מלחמת העולם השנייה, אבל אלקיים מייחסת השפעה גדולה יותר לבמאי הסרטים האיטלקי פרדריקו פליני. בישראל של שנות ה-50

צעקות" אלו סצנות של פגישות ופרידות בין גברים ונשים, בין אם ובת, בין אירופה וישראל. כמו באוב היא מעלה את האם וזיכרונותיה מנעוריה באירופה. המנחה, שמשמש כמקהלה יוונית, הוא דמות הלוקחה מהקברטים של אירופה ערב המלחמה: לבוש בחליפה שחורה, פניו צבועות בלבן ושפתיו באדום בוהק. דמות מעונבת זו, המעלה על הדעת מעין "מנצח" על אירועי החיים, מופיעה גם ב"כותרות נזכרות" של זיו-אייל שכולה עבודה עם עיתונים. היצירה עוסקת בעיר הגדולה, בעיתונים הגדושים אינפורמציה לעייפה, והופכים בהמשך ליבל המושלך ברחובות ומלכלך את העיר. כל זאת במעטה של אגדה חביבה, מעין קרקס בניצוחו של המנחה. ב"חמש צעקות", הועתקה אירופה הקודרת לישראל והנשים ממתונות לגברים בחדר חשוך, שחלונן קטן ומוגף, והוא אינו מניח לקרני השמש הישראליות לחדור אל החדר ולהציפו.

בדומה לצוקרמן ואלקיים, מנסה רות זיו-אייל להבין את "נתיב חייה" באמצעות יצירתה. "העבודה זה כמו חלום שחוזר על עצמו. העבודה היא דרך למלא ולפתור את החלום. דרך העולם היצירתי אני מבינה את הקיום שלי עלי אדמות. וכשאני לא מבינה אותו שוב פעם, אני צריכה להתחיל מחדש וליצור. זה מעין שחרור תבונה, המגיע לשלב של שיווי משקל ונדמה לך שמעבר לעבודה זו אין כלום, ואז מתחילה שאלה חדשה לפרפר. השאלות בעבודות שלי די חוזרות על עצמן. זה תמיד עוסק באיזו צורה של יחסי אנוש."²² בחלק מהעבודות - "כותרות נזכרות" (1977) ו"בלאי" (1982) של זיו-אייל, "חמש צעקות" (1986) של צוקרמן ו"סולמות" (1988) של אלקיים - משתקפים זיכרונות הקשורים לאירופה של מלחמת העולם השנייה, אם בלבוש ואם במנהגי החברה. ההתייחסות לשואה ולפאשיזם מרומזת בלבד. "בלאי", למשל, עוסקת בפליטים ו"הדמויות הנוצרות על הבמה, באמצעות הבגדים, מזכירות תכופות את ימיה של תל-אביב הישנה, את ריח העובש שנוף מבגדי הפאר מעולם אחר, שנוטר מאחור, ואת ריחה של מזרח אירופה שנדדה אל המזרח התיכון."²³ גם ביצירתה של רחל כפרי "דיוקן של דמגוג" (1977), שיצרה עבור המחברת, אנו מוצאים ניחוח אירופי של תקופה מסוימת, בבחירת המוסיקה של קורט וייל, למרות שהשפה התנועתית מושפעת ממרס קאנינגהם. בכך היא יוצרת קשר בין האלימות שבין הבובות, לבין

OSHRA ELKAYAM MOTION THEATRE

TERMINAL



An integration of dance, mime, voice and drama into one language. A show which exists in the realm between dance and theater. Its content...

"טרמנל" מאת אשרה אלקיים
"Terminal" by Oshra Elkayam

הגליל מראשה ומניחה אותו על השכמות, היא הופכת למוכרת הגפרורים, הרועדת מקור. "גלימה לסקילה עצמית" (1980) של המחברת, בשיתוף עם הפסל אברהם אופק, עוסקת בפולחן היטהרות, ואילו "ענפים מחתלים" (1983) ו"מיתוס" (1986), בשיתוף עם הפסלת דליה מאירי, עוסקות בפוריות ובלידה, ובכך עונה היצירה על צורך פנימי לא-מודע בהזדככות ובאלמוות, בשאיפה לתת לחיים ולעשייה משמעות, שמעבר לשגרה היומיומית. בכך ניתן למצוא מקבילות לעבודתיה של מרי ויגמן, העוסקות בעולם דמוני של אקסטזה ואובססיות על-אנושיות.²⁶

וכמה מילים על הבדלי הבעה

על ההבדל בהבעה הרגשית בין מחול ההבעה לבין המחול המודרני האמריקאי כותבת הכוריאוגרפית והרקדנית האמריקאית הניה הולם, שהיתה תלמידתה של ויגמן: "הרגש במחול ההבעה הוא רגש סובייקטיבי. לעומת זאת, הנטייה של האמריקאים היא יותר להתבונן, להעיר תוך הסתכלות אינטלקטואלית וניתוח... הגרמנים מתחילים עם עוצמת החוויה הרגשית והשפעתה על הפרט. זהו ההבדל בין 'להיות' [being] ל'לעשות' [doing] - בין ההטמעה של ה'אני' בתוך הרגש לבין התייחסות אובייקטיבית יותר לבניית סיטואציה מסוימת."²⁷

המחול האמריקאי המודרני היה אם כן רגשני פחות ממחול ההבעה, אבל היה פער בין הדרמה והרגש של המחול המודרני האמריקאי האקספרסיבי לבין השאיפה ל"הסתכלות אינטלקטואלית וניתוח" שעליה מדברת הולם. הרגשות והדרמטיות שאפיינו גם את המחול המודרני האמריקאי של גראהם והקולגים שלה, אם כי במידה פחותה מזו של מחול ההבעה, היו מיעדי המרד שהציב לפניו המחול הפוסט-מודרני. כפי שראינו, היוצרים הישראלים מעולם לא ויתרו על הבעה ומסר. לאחר ביקורה של פינה באוש בארץ ולאחר שסגנונה הפך למודל לחיקוי, קיבלו יוצרות תיאטרון-התנועה הישראליות חיוזקים למה שעשו קודם לכן באופן לא מודע. הקשר למחול ההבעה מתקופת ראשית לימודי המחול שלהן קיבל לפתע ממדים חדשים. עם זאת אין מדובר בהתרפקות על ההבעה והרגש בסגנון מחול ההבעה, כפי שספגו בתחילת דרכן, וגם לא בהבעה וברגש של המחול המודרני האמריקאי, אליו נחשפו מאוחר יותר. מדובר בשילוב של השניים, בתוספת ריחוק ו"אובייקטיביות" בהשראת המחול הפוסט-

מאפיינים עיקריים של מחול ההבעה

- ה"אני": שפה תבועתית אישית, שיטת אימון אישית, ה"אני" והחברה, ה"אני" שהוא גם הרוקד והמבצע; ה"אני" האוניברסלי (הרקדן איננו מבטא רק את עצמו, אלא את כל הגברים או הנשים של כל הזמנים, בכל מקום וזמן); ה"אני" המיסטי (החיפוש אחר משמעות עמוקה יותר לחיים. הגוף הופך למדיום, לצינור לתת-מודע לכוחות על-טבעיים).
- הבעה: רגשות, הנדמה.
- מודרניזם: מחקר/גילוי, פשטות, מחול אבסולוטי (מחול מופשט המשתמש רק באמצעים העומדים לרשותו: צורה, חלל, זמן וכוח. למשל, העבודות של אוסקר שלמר); מחול במה (רב-תחומי, בעל אופי של תיאטרון טוטאלי, ובו ניתנת חשיבות מרבית לתאורה, לתלבושות ולתפאורה).

סיכום חזותי של מודל מאפייני מחול ההבעה



מודרני המטאפורי. על אותו רגש כתבה מרדית מונק ב-1983: "[אני מבקשת ליצור] אמנות שפונה לרגש שאין לנו מילים לתאר. רגש שאנו בקושי זוכרים. אני מבקשת ליצור אמנות שמחזקת את עולם הרגשות בחברה בזמן שהרגשות מצויים בסכנת הכחדה."²⁸

אף שהמודרניזם הוא מאפיין ראשי של מחול ההבעה, אין בכך ייחוד, מפני שהמודרניזם אפיין את כל שלבי ההתפתחות של המחול המודרני.²⁹ כל דור ראה עצמו כנושא דגל הקדמה, ביחס לדור שקדם לו. ויגמן כותבת שבשנות ה-20 "לא היה דבר, בשמים או על האדמה, שלא עבר בדיקה מחודשת."³⁰

בארצות הברית של שנות ה-60 וה-70, ניתן היה למצוא מחול פוסט-מודרני מורד לצד ותיקים כמו אלווין איילי וחוסה למון. בניגוד לכך, בישראל לא התקיימו סגנון "ישן" ו"חדש" זה בצד זה. בסוף שנות ה-50 נדחה מחול ההבעה על כל מרכיביו, כולל תהליך היצירה המתבסס על אימפרוביזציות ושיתוף הפעולה היצירתי בין הכוריאוגרף לרקדנים, מפני שהן המחול המודרני האמריקאי והן קהילת המחול בארץ, שביקשה ליישם את "מודרניזם", התייחסו אליו כאל "מיושן".

התהליך היצירתי שבו רקדנים עובדים בשיתוף עם הכוריאוגרף, שנחשב מודרני במחול ההבעה, נחשב מיושן במחול המודרני האמריקאי (בעיקר, אצל גראהם והקולגים שלה), ושב (כשמעגל ה"מודרניזם" המשיך להתגלגל) להיות "מודרני" במחול הפוסט-מודרני.

על רקע תהפוכות אלה, יש לראות את המושג "מודרניזם" בהקשרו ליצירי תיאטרון-תנועה בארץ. בעבור רות זיו-אייל, אשרה אלקיים, רונית לנד, הדד אורן ורחל כפרי, שייצגו את האוונגרד החדש או ה"מודרניזם" במחול בארץ, במחצית השנייה של שנות ה-70, היתה בכך חזרה למודל עבודה, שאליו נחשפו בצעירותן במסגרת לימודי מחול ההבעה. לעומת זאת, בעבור דור הרקדנים הצעירים בארץ, שלא התחנכו בצעירותם על ברכי מחול ההבעה, היה ה"מודרניזם" בגדר חידוש. בתוכנית הרסיטל של המחברת משנת 1977, בה נטלו חלק הכוריאוגרפיות רות זיו-אייל, רחל כפרי, הדד אורן ורונית לנד, צוין המשפט הבא, שלא היה מקובל אז בארץ: "העבודות נוצרו בתהליך יצירה משותף ובהפריה הדדית בין הרקדנית לבין כל אחת מהכוריאוגרפיות".

כמו במחול ההבעה, היה לכל יוצר מקומי בסוגת תיאטרון-תנועה גרעין של אנשים שהשתתפו במספר הפקות. אבל בניגוד ל"חובת הנאמנות" ליוצר, שהיתה מקובלת במחול

ההבעה, כאשר מעבר של שחקן או רקדן מכוריאוגרף לכוריאוגרף נחשב לבגידה, בארץ היתה נייחות של אותו קומץ שחקנים/רקדנים, בין אותם יוצרים ספורים בסגנון תיאטרון-תנועה בשנותיו הראשונות. בין השחקנים הבולטים היו: השחקנית גבי אלדור, שהשתתפה במופעים של זיו-אייל ובהם "מסתורים", "מחזור", "בלאיי" ו"חלון"; השחקן חמד שולברג, שהשתתף ב"מחזור", "בלאיי", "חלון", וכך גם הרקדנית מרתה רייפלד; הזמרת עדי עציון, השתתפה ב"קול ומחול" של הדד אורן והמחברת, וכן ב"טרמינל", "טרמולו בצול וחצי" של אלקיים; השחקנית רוז משיחי השתתפה ב"כותרות נזכרות" של זיו-אייל וב"טרמינל" של אלקיים; הפנטומימאי סרגי אלבו השתתף בתוכנית הראשונה של תיאטרון תמונע של צוקרמן וב"סולמות" של אלקיים; השחקנית גיאנה רייס השתתפה בתמונע, ב"תשתו קפה" של צוקרמן וגם ב"טרמינל" של אלקיים. השחקן קובי מידן השתתף בתמונע וב"חמש צעקות", השחקנית יעל שגיא ב"חמש צעקות", "זה לא סרט", "מקלט", "אחת רוקדת, אחת מנגנת, אחת שרה" והשחקן אמנון דוייב השתתף ב"חמש צעקות", וב"זה לא סרט". התאורנית גידי קופרמן תכננה והפעילה חלק ניכר מעבודות המחול הפוסט-מודרני ותיאטרון-תנועה, בהן: "טרמינל", תיאטרון תמונע, "בלאיי", "אשה נקודה אשה" ורסיטלים של המחברת. משה שטרנפלד תכנן את התלבושות והתפאורה ל"טרמינל" ול"חמש צעקות". המוסיקאי רפי קדישזון כתב את המוסיקה לתמונע, "חמש צעקות", "חלון" ו"כוח משיכה". מחול ההבעה אם כן חלחל באופן לא-מודע לעבודות של יוצרי תיאטרון-תנועה בארץ. מרבית הכוריאוגרפים החלו את לימודי המחול שלהם אצל מורים שהשתייכו למחול ההבעה; נקודת המוצא שלהם ריאליסטית ומעוגנת ב"אני" היומיומי, ומכאן התפתחה דרך של אסוציאציות ופנטזיה, בחפוש אחר תשובות לשאלות הקשורות למהות החיים. הרגש תפס מקום חשוב אך מאופק יותר מאשר במחול ההבעה. הסתמנה חזרה לתהליך יצירה משותף בין הכוריאוגרף לשחקנים/רקדנים. כמו במחול ההבעה, תיאטרון-תנועה בארץ הוא תיאטרון עני, המתבסס על ערבי סולו והרכבים קאמריים, והנשים הן היוצרות המרכזיות בו. בלהט ההתרגשות של יצירת "מחול", בהשראת הגליטימציה של המרד הגדול של המחול הפוסט-מודרני, לא חשו היוצרים עד

כמה נשארו קשורים למחול ההבעה. בדיעבד, כעבור שלושים שנה, במבט לאחור, הבינו היוצרים, את שלא ידעו בעבר - מחול ההבעה חלחל לתוכם.

- מראי מקום:
1. בר-קדמא, עמנואל. "ביקור הגבר", ידיעות אחרונות, 25.7.1981.
 2. על הקשר בין המחול הפוסט-מודרני האמריקאי לפריצת הפרינג' במחול בארץ ראה: רות אשל. "התמסדות וצנטרליזציה: מחול בישראל 1964-1977", מחול עכשיו, גיליון 6, ספטמבר 2001, עמ' 14-4.
 3. Manning and Benson, "An American Perspective on Tanztheater", TDR, 20.2. Summer 1986, pp. 57-59.
 4. עפרת, גדעון. "ממה ניזון הצייר הישראלי?", הארץ, 14.2.86.
 5. התפרסם גם בספר לגעת - אמנות ישראלית בשלהי שנות ה-80. ירושלים: אמנות ישראל, עמ' 60.
 5. עפרת, גדעון. "אמריקה או אירופה?", הארץ, 12.2.1988.
 6. גם בספר לגעת, עמ' 117.
 6. התיאורטיקן הגרמני גרמי לנצט מצוטט במאמרו של עפרת "האירופה של אמנות ישראל", הארץ, 14.2.1986.
 7. רות אשל בראיון עם אבישי אייל, 13.12.1995.
 8. רות אשל, לרקוד עם החלום, ראשית המחול האמנותי בארץ-ישראל 1920-1964, תל-אביב: ספרית פועלים, 1991, עמ' 49-62.
 9. על מפעל חייו של ברק ואשתו ראה ספרה של יהודית בריין-אינגבר, למנצח של מחולות - חייו של פרד ברק, תל-אביב: הספרייה למחול בישראל, 1985.
 10. ראה התיק של תהילה רסלר בספרייה הישראלית למחול בבית אריאלה.
 11. רות אשל בראיון עם נאוה צוקרמן, 29.8.1996.
 12. המכון לחינוך התנועה הוקם על ידי יהודית בינטר ולוטה קריסטל לימודי המחול בתנועה הקיבוצית ולימודי המחול בסמינר הקיבוצים הושפעו מתפיסת סגנון מחול ההבעה ולא שיקפו את התפיסה הכללית שרווחה בארץ.
 13. רות אשל בראיון עם אשרה אלקיים, פברואר 1990.
 14. רות אשל בראיון עם רות זיו-אייל, נובמבר 1995.
 15. הסוגה מחול פוסט-מודרני מטאפורי לא היתה מוכרת באותן שנים. רק בדיעבד, לאחר שהתפרסם ספרה של Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, ניתן היה לראות שהיוצרות הישראליות היו קרובות יותר אל תת-זרם זה של המחול הפוסט-מודרני מאשר למחול הפוסט-מודרני האנליטי. המחול הפוסט-מודרני מטאפורי לא יצא נגד רגש, מיזוג אמנותי, עלילה ותיאטרליות.
 16. Jordan, *Striding Out: Aspects of Contemporary and New Dance in Britain*, London: Dance Books, 1992.
 17. לוטה קריסטל - רקדנית ופנטומימאית גרמניה, למדה אצל ויגמן ופלוקה בדרדן, והופיעה בקברטים בברלין. ב-1933 עזבה את גרמניה והיגרה לארצות הברית. עבודותיה הומוריסטיות עם פזילה לעבר הקרקס.
 18. הכוונה למניפסט של איבון ריינר, ולתפיסת העולם האמנותית של מרס קאנינגהם וג'ון קייג.
 19. גדעון עפרת על תערוכתו של הצייר אסף בן-מנחם, לגעת, עמ' 118.
 20. רות אשל בראיון עם אשרה אלקיים, 7.95.
 21. רות אשל בראיון עם נאוה צוקרמן, 29.8.96.
 22. רות אשל בראיון עם רות זיו-אייל, 1.11.95.
 23. שוש וייץ, "יחסים נוצרים ומתפרקים", ידיעות אחרונות, 23.3.1984.
 24. Fellini, *Fellini on Fellini*, p. 152.
 25. רות אשל בראיון עם רות זיו-אייל, 1.1.95.
 26. כפי שראינו, שטן ואקסטזה מופיעים בשם שנתנה מיניג לספרה העוסק ביצירתה של מרי ויגמן: Manning, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. Berkeley: University of California Press, 1993.
 27. Wigman, *The Mary Wigman Book*, Trans. and edited by Walter Sorell, Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1975, p. 161.
 28. Monk "My Goals-Mission Statement" in Jowitt (ed.), *Meredith*, 28.
 29. Monk, John Hopkins Press, 1997, p. 86.
 29. כדאי לציין שהתיאורטיקנים של הפוסטמודרניזם טוענים שמה שנחשב למחול פוסט-מודרני בארץ של שנות ה-60 וה-70 תואם את הגדרת המודרניזם של מבקר האמנות קלמנט גרינברג (1961) והתיאורטיקן צ'רלס ג'נקס (1986), ואילו מה שנקרא מחול מודרני איננו מודרני. במאמר זה לא ניכנס לעובי הדיכוי ונשתמש במושגים כפי שהשתמשו בהם אמני התקופה.
 30. *The Mary Wigman Book*, p. 65.

יעל מוסקונה שלומי

מהו הרקע האמנותי והתרבותי לו נחשפו מורות למחול בילדותן? מהי, לדעתן, תרומת המחול לחייהן? כיצד התגבשה ההחלטה לעסוק בהוראת המחול? מהם, לדעתן, הגורמים המשפיעים על בנייתן והתפתחותן של מסלול הקריירה שלהן? כיצד הן מתייחסות אל השלב המקצועי בו הן נמצאות? מהן מחשבותיהן לגבי המשך עיסוקן בעולם המחול? אלה היו השאלות שעמדו לפני, בבואי לבחון ולחקור באופן מקיף הבטים שונים בקריירה של מורות למחול.



בחירת המחול כמקצוע

ממחקרים שונים העוסקים בעולמם של מורים למחול (Stinson 1990, 1993; Alter, 1972) עולה, כי כל העוסקים במחול, אם בהוראה ואם כרקדנים בלהקות מחול, התנסו בעבר בשיעורי טכניקה ורקדו באופן קבוע במסגרות מקצועיות או בית-ספריות, זמן רב לפני שהוכשרו להוראת המחול. כלומר, הם הגיעו לבחירה במקצוע לאחר ניסיון ריקודי רב. שני מחקרים (Connor, 1977; Stinson 1990) הדגישו כי את בחירתם לעסוק בריקוד כתחביב ייחסו המרואיינים לאמהותיהם; זאת, למרות שרובם העידו על התנגדות הוריהם לבחירת המחול כמקצוע ועל העדר תמיכה כלכלית למהלך מצד ההורים (Reyser, 1964). אלטר (Alter, 1997) מציינת כי המעבר

לעיסוק במחול כמקצוע, לאחר העיסוק בו כתחביב, נובע ממגוון של סיבות, אך בעיקר מאהבה רבה - המתוארת כתשוקה - למחול כדרך לביטוי עצמי ולשחרור אמוציונלי, וכמעניק תחושה של חופש ושל "חיים בתנועה".

קווים אופקיים ואנכיים במפת הקריירה

התפתחות הקריירה מושפעת מגורמים פנימיים, אינטרינזיים (עניין, סקרנות מקצועית, שאיפה למיצוי עצמי, אהבה לתחום, תחושה של שליחות חינוכית, סיפוק), ומגורמים חיצוניים, אקסטרנינזיים (מעמדה הנמוך של הוראת המחול במערכת החינוך, הזדמנויות קידום ההעומדות בפני המורה), כמו גם מגורמים ביוגרפיים (נישואין, גירושין, לידה, מחלה), או מאירועים קריטיים (מתקשרים בעיקר לשנת ההוראה הראשונה וכוללים קשיי שליטה בתלמידים ועימותים עימם), המאלצים את האדם לבחור מודל חדש לחיים. מרבית המורים במערכת החינוך עומדים מול 'הזדמנויות שטוחות', כלומר הזדמנויות המוליכות למבוי סתום, ולכן דפוסי הקריירה שלהם הינם אופקיים ולא אנכיים (פרויס [Purvis], אצל וודס

1983 [Woods]). אם נצייר את מהלך העיסוק בהוראת המחול, בצירוף תיאורי המרואיינות, באופן קווי, ניתן לומר כי הוראת המחול נוטה יותר לניעות אופקית מאשר לניעות אנכית. במהלך יצירת מפת הקריירה האופקית, מנתבת המורה למחול את התקדמותה באמצעות מספר סוגי מעברים: מהוראה בקבוצת גיל צעירה להוראה בקבוצת גיל בוגרת, מהוראה של סגנון מחול אחד להוראה של סגנון מחול אחר, מהוראה בבית-ספר אחד להוראה בבית-ספר אחר, או במעבר מהמגזר הפרטי למגזר הציבורי. כל זאת, לצורך שיפור תנאי העבודה. מורות שהתפתחות הקריירה שלהן אופקית, מתמקצעות בשדה ההוראה יותר מאשר בשדה המחול, ובכך משפרות את מיומנויות ההוראה שלהן. לעומת זאת, במהלך

יצירת מפת הקריירה האנכית, מנתבת המורה למחול את התקדמותה במעבר מתפקידי הוראה לתפקידי ניהול ומתקדמות במערכת הסטטוסים בהיררכיה הארגונית שבה היא עובדת, או במעבר לארגון אחר. לדוגמה, מעבר מהוראה במגמה למחול לריכוז המגמה; או מעבר מהוראת מחול בחוגים לניהול בית-ספר למחול בסקטור הציבורי, או לריכוז עירוני של חוגי מחול; מעבר מריכוז מגמת מחול בחטיבת ביניים לריכוז מגמת מחול בחטיבה העליונה. התפתחות קריירה אנכית מאופיינת בעבודה אדמיניסטרטיבית, בפיתוח צוות ובפיתוח תוכניות לימודים.

ראשית הדרך

משיחה עימן, עולה כי המורות נחשפו לתחומי האמנות השונים בילדותן, בחיק המשפחה הראשונית (הורים, אחים, סבתא) וכי לדעתן זה היה מקור המידע שלהן על עולם המחול והגורם המשמעותי לעיסוקן בתחום. במשפחות אלה קיימת בדרך כלל מודעות לחשיבות העיסוק התנועתי-גופני. הן מעודדות את הבנות, כבר בגיל צעיר, להשתתף בחוגים העוסקים בפעילות גופנית כלשהי ובעיקר במחול. ההכוונה בגיל צעיר מאוד לעסוק בריקוד באה בדרך כלל מצד האם. (10 שנות הוראה): "הורי רוקדים. מאז שאני זוכרת את עצמי יש תנועה בבית. יש מוסיקה ורוקדים. התפתח בבית הווי כזה ששמים מוסיקה, רוקדים ומופיעים. אני זוכרת את אמא שלי מלמדת אותי פלייה ורלווה. היא לימדה ריקודי עמים בכל מיני מסגרות, היא בוגרת להקה צבאית. אבא שלי היה רקדן וזמר. והוא רקד בריקודים שאמי יצרה." עוד ניתן ללמוד מדבריהן של המורות, כי ההתנסויות המקצועיות שלהן בראשית דרכן מלוות בחוויה חיובית, הן מהבחינה הרגשית והן מהבחינה הפיזית. הן מביעות תחושה של הנאה גדולה מעצם העיסוק בתנועה ומעצם האפשרות לביטוי עצמי. הן מדברות על תפקיד רגשי וחברתי חשוב ביותר שמילא המחול בעולמן. הקדשת חייהן לעולם המחול, בגיל בית-הספר היסודי והתיכון, ותייעול עיקר האנרגיות לתחום שבו היו טובות ומוערכות, השפיעו מאוד על ביסוס הביטחון העצמי שלהן ועל דימוין העצמי והחברתי. (4 שנות ותק): "ידעתי לרקוד טוב, קיבלתי הרבה פידבקים, הסתכלו עלי תמיד וזה השפיע על הדימוי העצמי שלי ועל מקומי בחברה." (4 שנות ותק): "זו היתה תקופת שיא בחיי. העלייה לבמה, הביטוי עצמי וקבלת הפידבקים

יעל מוסקונה שלומי היתה מדריכה ארצית ומדריכה מחוזית מטעם הפיקוח על המחול במשרד החינוך ורכזת מחול עירונית בעיריית פתח תקווה. בעלת תואר שני במינהל חינוך באוניברסיטת תל-אביב, תואר ראשון בחינוך מיוחד בסמינר לוינסקי, תעודת הוראה במחול ותנועה מטעם סמינר הקיבוצים.

מההורים, חברים, מורים. הורי מאוד אהבו את דרך ההבעה שלי. העריכו את הישגי והביטחון העצמי שלי עלה... הבעתי את עצמי. זו היתה דרך לשחרור ומפלט. זה עשה לי טוב." בולטת העובדה, שלמרות אהבתן הגדולה למחול, בשלב מסוים בחייהן הן יזמו הפסקה במסלול ריקודי זה. הגורמים להפסקת הריקוד היו מגוונים - החל בסיבות כלכליות וכלה באישיות - שירות בצבא, סדרי עדיפויות משתנים, ואף השמנה ובעיות גופניות, שמקורן בעומס יתר. פסק הזמן מעולם המחול שימש, בשלב מאוחר יותר, תמריץ לחזור לרקוד וחייד את תחושת הצורך בו ואת התרומה שלו לחייהן.

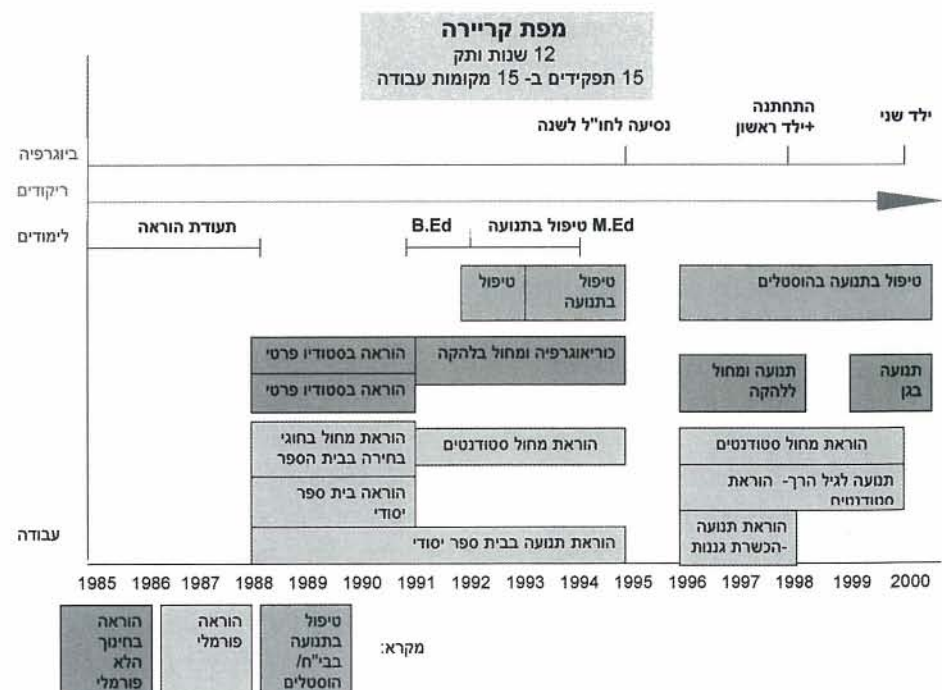
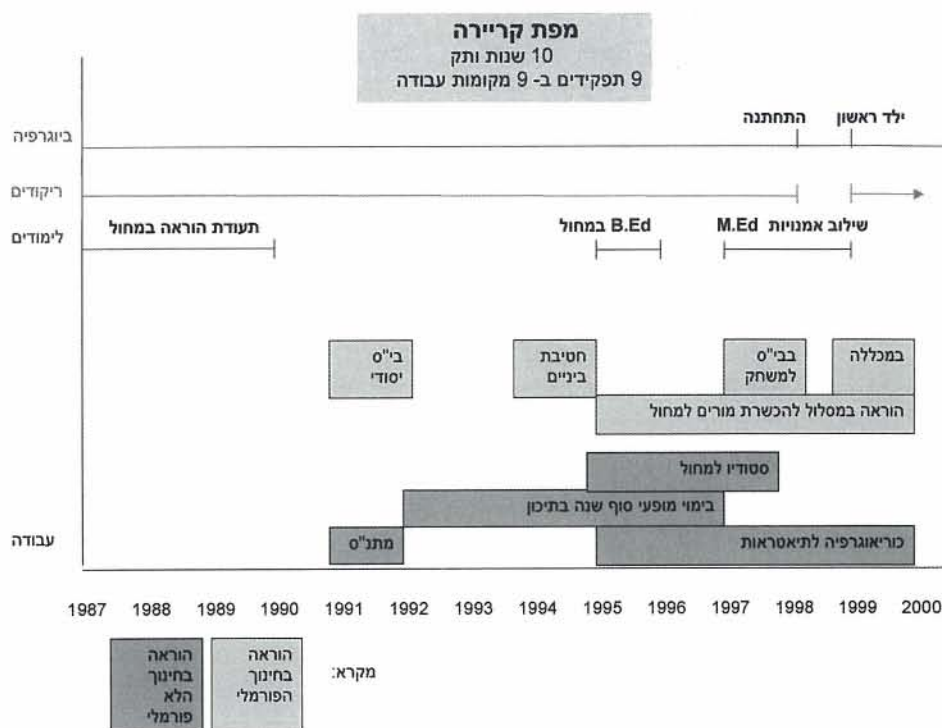
(4 שנות ותק): "בגיל 16 התחילו בעיות השמנה. המראה החיצוני הביא למשבר מבחינתי והפסקתי לרקוד."

(10 שנות ותק): "בתקופת התיכון והצבא לא רקדתי. הפסקתי לרקוד גם מסיבות כלכליות... בדיעבד זה היה לי חסר מבחינה נפשית ואישית."

לבחירת מקצוען מגיעות המורות לאחר תהליך סוציאליזציה בעולם המחול, שתחילתו, כאמור, בילדותן המוקדמות, ולאחר צבירת ניסיון ריקודי רב. לרשותן ידע בהפעלת הגוף, ביצועי ומיומנויותיו, ומידע חלקי על סוג התעסוקה, הכולל תנאי העבודה (שעות), כישורים, אישיות (למשל יכולת לעבוד עם ילדים), אופי העבודה ותגמוליה. המניעים לבחירת המקצוע נובעים מן העיסוק במקצוע עצמו, כמו אהבת הריקוד, רצון למגע בין-אישי עם צעירים, ראיית ההוראה כיעוד חברתי והרצון להנחיל את אהבת הריקוד והידע שרכשו לאחרים. המורות מגיעות למסלול לימודי המחול מיד לאחר שירותן הצבאי, במטרה ליצור ולבטא עצמן בתחום שהן אוהבות. בעצם, שאיפתן היא לרקוד וליצור כוריאוגרפיות, והן מנתבות עצמן להוראה רק במהלך הלימודים או בסיומם. מגבלות פיזיות, השמנה ואילוצים משפחתיים, מהווים מחסום, המונע מהן לפנות למסלול הקריירה של רקדן מקצועי. ההכרה כי לא תהיינה רקדניות מביאה את רובן, מתוך פשרה, להוראת מחול.

(10 שנות ותק): "מכיוון שרקדתי כל חיי וחשבתי שמורה אני לא אהיה, החלטתי להיות כוריאוגרפית או רקדנית. אני לא זוכרת את ההחלטה, אבל לסמינר הלכתי כמעט אינטואיטיבית. סמכתי על היצירתיות והתנועה הטבעית שלי. ההוראה היתה סוג של פשרה."

אורח חיים שתומך בפעילות תנועתית, מודעות גופנית וביטוי עצמי בתנועה, הוטמע בהן על ידי ההורים כבר בגיל צעיר, אך אותה משפחה



- שהשפעתה ניכרת והיא ההמודדת את הבת לעסוק במחול כתחביב - לא תמיד תומכת בהפיכת התחביב למקצוע.

הגורמים המשפיעים על בחירת מקום העבודה או עזיבתו

ממחקרנו עולה כי המורות עוברות ממקום עבודה אחד לאחר בתוך פרקי זמן קצרים יחסית; נמצא כי גורמים פנימיים משפיעים בעיקר על בחירת מקום עבודתן, וגורמים פנימיים וחיצוניים משפיעים בעיקר על עזיבת מקום עבודתן. למערכת החינוך הפורמלית יש, לדעתן, יתרונות המתבטאים בתנאים הסוציאליים, שעות עבודה נוחות יותר (גורמים חיצוניים) והיות מקצוע המחול חלק אינטגרלי מתוכנית הלימודים הבית-ספרית, עובדה המשפיעה על יחס רציני יותר למקצוע מצד התלמידים. (היתרון העיקרי של הוראה בחינוך הלא פורמלי הינו התמורה הכספית, או "הפיתוי הכספי" לפי דבריהן.)

(10 שנות ותק): "רציתי להיכנס לבתי-ספר; למסגרת ממוסדת, זה נראה לי רציני. בסטודיו הדגשים שונים, יותר על הצד הכיפי, ובבית-ספר הדגשים מתודיים יותר."

הגורמים הפנימיים הדומיננטיים בשיקולי המורות בעזיבת מקום העבודה שלהן: יחסים בינאישיים, בעיות משמעת, אי התאמה להוראת גילאים מסוימים, חוסר מקצועי או אנושי שאינו מעניין דיו, חוסר סיפוק או מימוש עצמי והעדר אתגר. בין הגורמים החיצוניים המשפיעים על המורות בעזיבת מקום העבודה: קיצוצים בתקנים ובמשאבים הכספיים במערכת החינוך, שיקולים כלכליים ואי נוחות בפריסת שעות העבודה.

(4 שנות ותק): "צריך כל הזמן לדחוף לתלמידים סגנונות פחות 'מתוקשרים' ולעבוד יותר על חינוך למחול... שעות ההוראה קשות מאוד, או בתום יום הלימודים או אחר הצהריים, ויש קושי מבחינת הבית... יש לי ילד ואני רוצה לעבוד פחות אחר הצהריים ויותר בבוקר."

(12 שנות ותק): "המלחמות הקטנות בבית-ספר חדש לקיום תוכנית לימודים במחול: על סטודיו - בדרך כלל אין מקום פיזי, על מערכת הגברה..."

גם גורמים אישיים, כמו קושי פיזי, הריון, לידה וניהול חיי משפחה, מהווים שיקולים משמעותיים בסדרי העדיפויות של שעות העבודה.

שינוי עמדות ביחס להוראת המחול כמקצוע

במקביל להתפתחות הנתיב המקצועי, שנבנה תוך מעברים בין מקומות עבודה או לתפקידי ריכוז, חוות המורות גם תהליך של שינוי עמדות ביחס להוראת המחול כמקצוע. במהלך התפתחות הקריירה הן נושאות ונותנות שוב ושוב, בינן לבין עצמן, מעצבות מחדש את מטרותיהן ועם הזמן, משנות את השקפתן כלפי קריירה זו. מערכת של אכזבות, הנובעת, בין היתר, ממעמדו הנמוך של מקצוע המחול, ממגבלות פיזיות ומתחרות קשה, מערערת את מחויבותן למקצוע בו בחרו. שלושת הגורמים הללו הם מרכזיים בתהליך שינוי העמדות ביחס לעיסוק בהוראת מחול ובנשירת חלק מן המורות מן ההוראה, בעוד שהאחרות ממשיכות בעיסוקן מתוך תחושות תסכול ולבטים בנוגע לעתידן המקצועי.

(10 שנות ותק): "מעמד המחול כמקצוע בתוך המערכת נמוך משאר המקצועות. הוא מקצוע רשות בלבד, ואינו מובן מאליו. הוא נתון לצורכי המנהל ובית-הספר, לתקציבים... את יכולה לסיים את שנת הלימודים ואת לא יודעת מה יהיה בשנת הלימודים הבאה מבחינת שעות, תקנים והעדפות המנהל. את יכולה למצוא את עצמך מחוץ למערכת. כל שנה אני צריכה להילחם על מקומי כמורה. כשיש קיצוצים - המחול הראשון שמקוצץ במערכת. כמורה למחול אני נתפסת כבעיה למערכת. לא רוצים לתת לי שעות בהיקף של שליש משרה כי אז המערכת מחויבת לתת לי שעות אלה בהמשך."

(10 שנות ותק): "למרות שיש למורים למחול תעודת הוראה כמו לכל מורה אחר במערכת, מחויבות זהה בבית-הספר, שעות השקעה רבות מעבר לשעות ההוראה הרגילות, עדיין המחול נתפס כקישוט בבית-הספר. לא מבינים שזו דיסציפלינה בפני עצמה ולא מכירים בתרומותיה החשובות לילדים."

"בעיה נוספת היא זמני ההוראה בבית-הספר. שיעורי המחול ניתנים בתום יום הלימודים. אני מלמדת כששאר המורים הלכו הביתה. מצד אחד אני צריכה להראות נוכחות בחדר מורים, להשתתף במועצות פדגוגיות, השתלמויות... מצד שני אני צריכה להישאר בשעות שכולם כבר הולכים הביתה." "המערכת שברה אותי. הייתי צריכה לנהל מלחמות על שעות שמגיעות לי. היום אני פחות שותפה, פחות משקיעה, מה שאני מקבלת זה מה שאני נותנת. אני באה מלמדת והולכת."

(12 שנות ותק): "מיקום המחול ומגמת

המחול בתוך סדרי העדיפויות של בית-הספר הוא בעייתי... אני מתוסכלת מרמת המודעות הנמוכה של התלמידים וההורים למשמעת המחול ולתרומתו לחיים בכלל... תסכול גדול מהשכר הזעום שאני מקבלת ומחוסר התנאים הסוציאליים..."

(10 שנות ותק): "חוסר היכולת שלי להתקדם בתוך בית-הספר בגלל שאני מלמדת מחול... התסכולים שלי אינם נובעים מעולם התוכן בו אני עוסקת. אני אוהבת את המחול, לא מצטערת שבחרתי בו כמקצוע, אבל התסכולים בשל שכר נמוך, חוסר תנאים סוציאליים, הקיפי משרה מוגבלים, שעות הוראה בעייתיות, גורמים לתחושות של שחיקה ותסכול."

(12 שנות ותק): "שנים קיבלתי שעות שמומנות על ידי ההורים ולכן אין לי היום תנאים סוציאליים, לא הייתי בשנת שבתון, זאת חלק מבעיית עייפות החומר... אני לא מרגישה שעשיתי קריירה במחול... חסר לי להיות תלמידה מבחינת ההוראה. אני תמיד לבד. הפידבקים היחידים הם מהתלמידים. אתה חי בבדידות מקצועית... זה התחום שאני טובה בו, זה מה שאני יודעת לעשות, אבל מבחינה כלכלית הייתי רוצה לקום ולעשות משהו אחר, אני לא חיה מזה בכבוד."

(12 שנות ותק): "מכיוון שעיסוקי הם רבים ומפוזרים במקומות שונים, בהיקפי משרה קטנים, המעברים מקשים עלי מאוד, הנסיעות והכנת השיעורים למגוון נושאים, מגוון גילאים, יכולות ותחומים. המגמה שלי צריכה להיות מרכז בזמן ומקום, עובדה שתהיה לה השפעה על השכר... מאוד מתסכל ללמד מחול בלי לרקוד... חוסר זמן ומגבלות פיזיות עוצרות בעדי מלקוד."

המראיינות

אוכלוסיית המחקר נבחרה באקראי וכללה עשר מורות למחול, בעלות ותק שונה, המלמדות מחול במערכת החינוך הפורמלית והלא-פורמלית. חלקן אף עוסקות בתפקידי ניהול ואדמיניסטרציה במחול. כל הנחקרות עברו הכשרה פורמלית להוראת מחול במסלול תנועה ומחול במכללה ספציפית אחת; חלקן בעלות תעודת הוראה, חלקן סיימו את לימודי התואר הראשון (B.Ed.), וחלקן אף סיימו תואר שני בחינוך, שילוב אמנויות או תרפיה במחול במוסדות אחרים.

יש לציין כי במחקר זה נעשתה הבחנה, תוך ראייה אינטגרטיבית, בין צמדים של המראיינות, בכל הנוגע לעמדתן כלפי השלב המקצועי בו הן נתונות ולרמת מחויבותן

למקצוע. צמד ראשון, שכלל מורות בעלות ותק של 4 שנות הוראה וצמד רביעי, שכלל מורות בעלות ותק של 22 שנות הוראה, גילו דבקות במסלול הקריירה שלהן, בזכות הנאה וסיפוק מהעבודה. מורות אלה זיהו את הגורמים המאכזבים שבהוראת המחול, אך נטו להבליט דרכים ואמצעים שאפשרו להן להתמודד עם התסכול ולהפיק את מירב הסיפוק מההוראה. הן העידו כי ההתפתחות המקצועית שלהן נמצאת עדיין בשלב של התלהבות וצמיחה. יש לציין כי שתי המורות בעלות 22 שנות הוותק אינן עוסקות רק במחול, אלא פיתחו לעצמן עיסוקים נוספים.

צמד שני, שכלל מורות בעלות ותק של 10 שנות הוראה, וצמד שלישי, שכלל מורות בעלות ותק של 12 שנות הוראה, התאפיינו בהתלבטות בשדה הוראת המחול. המורות היו מודעות היטב למשאבים המהווים את הכוח המניע להתמדה. יחד עם זאת, הן מנו שורה של אכזבות שעשויות לדרבן לנשירה. קבוצות ותק אלה העידו כי התפתחותן המקצועית מצויה בשלב של תסכול מקצועי. קבוצת המורות שנשרו מהוראת המחול הדגישה את ההיבטים המאכזבים. הן עזבו את הוראת המחול בעקבות החלטה לזוּם שינוי. התסכולים העיקריים, שהשפיעו עליהן לעשות הסבה, נבעו מגורמים חיצוניים, הכרוכים במעמדו הנמוך של תחום המחול במערכת החינוך: העדר תנאים סוציאליים, ארעיות והעדר קביעות, שכר נמוך ומיצוי עצמי.

מסקנות וליקחים

לממצאי המחקר יש השלכות מעשיות בכל הנוגע להכשרת המורות למחול ולליווי המקצועי שלהן. שוק העבודה בארץ מכתוב מציאות שאינה קלה למורים למחול. הקשיים העומדים בפני המורות למחול גורמים לחלקן הגדול לתחושות של אכזבה ושחיקה. עם קשיים אלה, שבדרך כלל קשורים למעמד התחום בארץ, למחסור בתקנים ובשעות הוראה ולהזדמנויות המצומצמות לקידום, נאלצות המורות למחול להתמודד כיום בכוחות עצמן.

המורות זקוקות לייעוץ ולהכוונה בבחירת תחום ההוראה. יש לסייע להן בגיבוש נטיותיהן, כך שתוכלנה לבחור בתחום הוראה התואם את נטיותיהן הדומיננטיות. לשם כך, יש לספק לנשים המכשירות עצמן להוראה את מירב המידע התעסוקתי על הוראת המחול, ובמקביל לטפח את ההכרה העצמית שלהן ביכולותיהן ובנטיותיהן. מערכת כזאת של

חינוך לקריירה תקל, ללא ספק, על המורות בקבלת ההחלטות בהמשך דרכן המקצועית ותצמצם אי-שביעות רצון ואף פרישה מהוראת המחול. על הפיקוח החינוכי מוטלות האחריות והחובה לפעול ולקדם את מעמדו של מקצוע המחול במערכת החינוך בארץ ולאפשר למורי המקצוע ליהנות מהזכויות המגיעות לכל עובד הוראה במדינת ישראל.

המורות למחול, בשונה ממורים אחרים במערכת החינוך, מאופיינות בהעדר איזון במרכיבי הסטטוס שלהן. מצד אחד הן באות, כפי שראינו, מבית עם הון תרבותי; הוריהם, ששיתפו פעולה בהכשרתן והשקיעו זמן וכסף, משתייכים בדרך כלל לקבוצה חברתית-כלכלית מבוססת. מצד שני, במבנה החברתי שבחדר המורים בתוך בית-הספר, הן משתייכות לקבוצת מורות שמקצוען "נחשב פחות", שעליו מוותרים בהעדר שעות תקן. מאחר שמקצוע המחול במערכת החינוך אינו מקצוע חובה, צריכות המורות להוכיח כל שנה מחדש את חשיבותן ותרומתן. מול ההנהלה הן נאבקות על הקצאת שעות הוראה, ומול התלמידים עליהן לפעול לשיווק המחול, שהרי מספר התלמידים מהווה תנאי לפתיחת כיתה. חווית קונפליקט הסטטוס, שמקורו בניגוד שבין מיקומן במבנה החברתי הכללי והשתייכותן לקבוצת מורות שמקצוען "נחשב פחות", מסבירה את הרצון להיפטר מאותם אלמנטים מנמיכים (מעמד וזהות המורה) באמצעות שינוי עמדות ביחס לעיסוק בהוראת מחול. עובדה זו גורמת לחלקן לנשור ולחלקן להמשיך בעיסוקן תוך תחושות תסכול ולבטים לגבי עתידן המקצועי.

על הפיקוח להיות מודע למצבים בהם שרוי המורה בזמנים שונים של חייו המקצועיים ולהיות מסוגל לזהותם. זיהוי ואבחון שלבי ההתפתחות המקצועית של המורים יאפשר פיתוח התייחסות אישית, שתסייע להם לנוע בכיוונים הרצויים, וכן להיחלץ מהשלבים השליליים של קיבעון, שגרה ותסכול. כך יתאפשר למורות למחול להגיע לאותם מעגלי חיים מקצועיים שיש בהם צמיחה, התלהבות ואופטימיות. הקמת פורום של מורות עשויה להביא לתמיכה, לשיתוף ולעזרה בפתרון בעיות ומשברים.

לסיכום, התבוננות באוכלוסיית המורות למחול מלמדת, שפנייתן לתחום הוראה בהתאם לנטיותיהן עשויה לקדם את שביעות רצונן בשדה זה, במיוחד כשהן נכנסות אליו עם תחושת שליחות ואמונה גדולה בתרומתן

הגדולה לנפש האדם ולגופו. יחד עם זאת, כשהן ניצבות מול בעיותיו של שוק התעסוקה המחול, הן שוקלות האם להמשיך בו או להכשיר עצמן לקריירה נוספת, ולפיכך ראוי לקדם את המאמץ להבטחת הישגותן במערכת.

ביבליוגרפיה

אנוך, י. (1979) שינוי ערכים תוך סוציאליזציה לפרופסיה: החינוך הפרופסיונלי בבית הספר לעבודה סוציאלית של אוניברסיטת תל-אביב. עבודה לתואר דוקטור. אוניברסיטת תל-אביב.
זק, א. הורביץ, ת. (1985). בית-הספר הוא גם עולמו של המורה, תל-אביב, רמות.
מאיר, א. (1997). הכוונה מקצועית. בתוך: "קשת", מ' אריאלי ושי' שלסקי (עורכים), לקסיקון החינוך וההוראה (עמ' 139-140). תל-אביב: רמות.
צבר בן-יהושע, נ. (1990). המחקר האיכותי בהוראה ובלמידה, הוצאת מסדה בע"מ.
רוגן, ד. (1999). "החינוך האמנותי במדינת ישראל". בתוך: פלד, א. (עורך). יובל למערכת החינוך. משרד הביטחון, ההוצאה לאור.

- Alter, J. (1972). "Dancers Write Of Themselves and Dance Education". *Artists in the Making*. Edited by Frank Barton. New York: Seminar Press. 85-112.
Alter, B. J. (1997). "Why Dance Students Pursue" Dance: Studies Of Dance Students From 1953 to 1993. *Dance Research Journal*. 29/2.
Art Council of Great Britain, (1993). "Working For Dance" - An Introduction to The Arts Council's Dance Department.
Acker S. (1999). *The Realities Of Teachers Work*. Great Britain: Redwood Books Ltd.
Glaser, B. G. & Straus, A.L (1967). *The Discovery of Grounded Theory*. Aldine Publishing Company, N.Y.
Leibowitz, Z. B., & Lea, H. D., eds. (1985) *Adult Career Development*. Alexandria, National Career Development Association.
Measor, L. (1985). "Critical Incident in Classroom: Identities, Choices And Careers" In: Stephen. J Ball and Ivor F. Goodson (Eds). *Teachers' Lives & Careers*. Palmer Press. 61-77.
O'Connor, Kyrie (1977). *The Socialization Of Professional Dancers*. Senior thesis, Tufts University.
Patton, M. C. (1980). *Qualitative Evaluation Methods*. Beverly Hills: Sage Publications.
Reyser, C. P. (1964). "The Student Dancer" *The Arts and Society*. Edited by Robert N. W. Englewood Cliffs, N. J: Prentice Hall.
Shlasky, S. (1985). *Occupational Choice and Career Orientations of Residential Care Workers in Israel*. Ph. D. thesis, University of Sussex, UK.
Stinson, S. & Others. (1990). "An Interpretive Study of Meaning in Dance: Voices of Young Women Dance Students." *Dance Research Journal* 22/2 :13-22.
Stinson, S.W. (1993) "Meaning And Value: Reflections on What Students Say About School". *The Journal Of Curriculum and Supervision* 8/3 :216-238.
Woods, P. (1983). *Sociology And The School*. London: Routledge and Kegan Paul.

קנקו חדש

כבר מההתבוננות בכותרת הריקוד של ליה אנדרסון "The Featherstonehaughs Draw on the Sketch Books of Egon Schiele", שנוצר בשנת 1998, אפשר ללמוד כי במרכז היצירה עומדים יחסים בין שתי אמנויות שונות: ריקוד וציור.¹ אנדרסון, כוריאוגרפית בריטית בת זמננו, מתייחסת בריקוד לרישומים ולציורים של אגון שילה, שחי ועבד בווינה בראשית המאה ה-20. מערכת יחסים נוספת, הנובעת מזו הראשונה, היא בין אקספרסיוניזם [Expressionism] לפוסטמודרניזם [postmodernism] - שני כוחות תרבותיים שפעלו בראשית ובסוף המאה ה-20.² השאלות המתעוררות כאן הן: מהי חשיבות החזרה למודל אמנות של העבר, במקרה זה, האקספרסיוניזם? האם החזרה תומכת בהתפתחות של עשייה חדשה, או אולי אף מאתגרת אותה?

התיאורטיקן אנדריאס חוסיין [Andreas Huyssen] טוען שחקירת המסורת היא נושא מהותי לפוסטמודרניזם, יותר מאשר חדשנות ופריצת דרך.³ חוסיין מסביר שאמנים פוסטמודרנים הפונים להיסטוריה ולמסורת מדגישים מצד אחד את הקשר עם העבר ואת ההמשכיות, ובו בזמן בוחנים את האופן שבו מצביעה התרבות המערבית - מתוך הקשר עם העבר - אל העתיד. אותה סתירה, לכאורה, של פנייה לעבר על מנת להצביע על העתיד, היא גם הבסיס לריקוד של אנדרסון.

בעצם התייחסותה לאקספרסיוניזם, מותחת אנדרסון את הקשרים והאסוציאציות שלנו אל העבר של וינה בראשית המאה ה-20, ובו בזמן ממחישה את התפשטותה והשפעתה של אמנותו של שילה אל מעבר לתקופתו, אל העתיד. המעבר ושינוי הכיוון שהקורא צריך לבצע בין הקריאה הישירה של שילה בזמנו, לעומת הקריאה של שילה בריקוד של אנדרסון, משתקפים בשינויים שחלו באסטרטגיות הקריאה באמנות המערב, מהאקספרסיוניזם של שנות ה-30 ועד הפוסטמודרניזם של שנות ה-90 במאה ה-20. גישה פוסטמודרנית זאת, בעלת הקוד הכפול, שהיא בו זמנית היסטורית ועכשווית, בוחנת מחדש את הרעיונות המובחנים של האקספרסיוניזם: ייחוד [uniqueness] והבעה. מבקר האמנות הרמן בהר [Hermann Bahr] מדגיש במאמרו "אקספרסיוניזם", שפורסם לראשונה במינכן בשנת 1916, כי מה שיחד את צורת האמנות הזאת, שהיתה אז חדשנית, היו השינויים בדרכי ההסתכלות של היוצרים - ההבחנה בין העולם החיצוני והעולם הפנימי.⁴ הדרך שבה אמנים רואים את הנושא שלהם, חושבים עליו או הוגים תיאוריות בקשר אליו - באה לידי ביטוי בראייה ייחודית להם, באופן המדגיש כי אמנים צריכים לגלות את עצמם מחדש, על מנת שיוכלו לבטא את עצמם. האמן האקספרסיוניסטי אינו עסוק עוד בשחזור ובתיעוד העולם החיצוני.

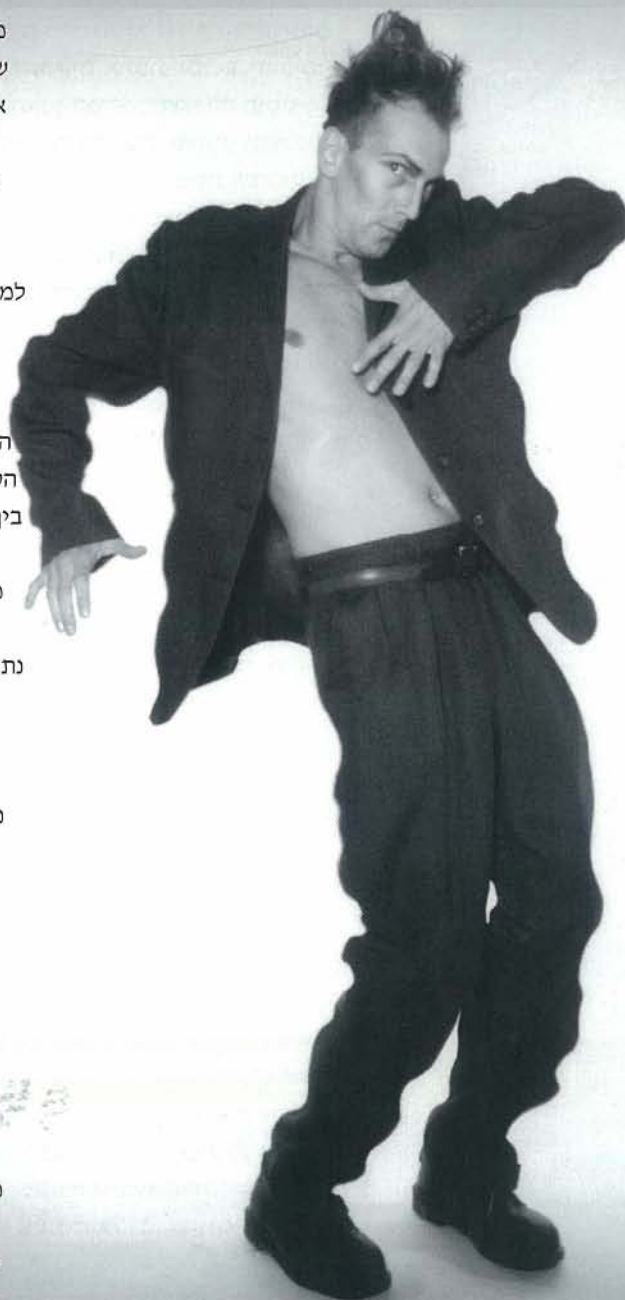
לעומת זאת, הפוסטמודרניזם מגלה חשדנות כלפי סיפורי-העל [metanarratives] המודרניסטיים, כמו רעיונות הייחוד וההבעה העומדים בבסיס התיאוריה האקספרסיוניסטית.⁵ סוגה זו מסיטה את ההתמקדות לעבר החשיבות הקונטקסטואלית של הדברים. אנדרסון, שבחרה לעבוד עם עבודותיו של אגון שילה, מודעת להקשרים של האמנות בווינה של סוף המאה ה-19. מנקודת המבט שלנו היום, אנו יודעים כי האקספרסיוניזם האוסטרי מרד בצורות מסורתיות ישנות. אנו יודעים גם, שלנוכח העבודות האקספרסיוניסטיות, נהנה הצופה מיכולת ההבעה וגם מהתהליך התבוני, האינטלקטואלי, של האסתטיקה של ההבעה. אמנם עבודתו של שילה הוערכה מאוד בקרב האינטלקטואלים של תקופתו, אבל ההצלחה הציבורית שלו החלה רק אחרי מותו, והגיעה לשיאה בשנות ה-80.⁶ לפיכך, מתעוררת השאלה,

"אשה בעירום עם בגד כחול", אגון שילה
"Female Nude with Blue Cloth", Egon Schiele

מלא ישן -

האם ההערכה לה זכות
עבודותיו כיום נובעת
מפרק הזמן שעבר מאז,
שהביא לשינוי בפירוש
שלנו את היצירה שלו? כלל
לא ברור, האם הפירוש
שלנו אכן תואם את
הפירוש שלו. מנפרד ואגנר
[Manfred Wagner]

מוסיף וטוען, כי האמנות
של שילה משקפת לא רק
את תחומי ההתעניינות
הפרטיים שלו
כאינדיווידואל, אלא גם
כוונה למחות, לחדש
ולהציג טיעון חברתי.⁶
למרות שבזמנו, כאמור, לא
היה שילה אמן מקובל,
הרי שכיום הוא מזוהה
כדמות מרכזית של
האקספרסיוניזם הווינאי.
הסתירות בבניית היחסים
בין עבר והווה נשארות לא
מיושבות, כחלק
מהאידיאולוגיה בתרבות
הפוסטמודרנית, ואינן
נתפסות לצורה המסורתית
של נוסטלגיה. פרדריק
גיימסון [Fredric
Jameson] מגדיר
נוסטלגיה כניסיון לרצות
את התשוקה להתנסות
שוב בצורות מתות מן
העבר.⁷ אן זקס [Anne
Sacks], הבוחנת את
הקינה על "האובדן
התרבותי" ב"פסטיבל
המטרייה" [Dance
Umbrella Festival]
הלונדוני בשנת 1999,
מבחינה (בעקבות פרויד)
בין התאבלות שלילית
לחיובית, בין "מלנכוליה
תרבותית" שלילית לבין
"אבל תרבותי" חיובי.⁸ את
ה"מלנכוליה התרבותית"
היא מאפיינת בסירוב
להשתחרר מהעבר, ואילו
ה"אבל התרבותי" לעומתה
יכול לחדש את העבר



The Featherstonehaughs Draw on
The Sketch Books of Egon Schiele

זבט לא נוסטלגי על אגון שילה

בדרכים רעננות ולהפוך את מרכיביו למשהו שונה. זקס טוענת שאנדרסון אינה נתפסת לאותו סוג של נוסטלגיה, שאינו רוצה להשתחרר מהעבר. אנדרסון, ה"מלבישה" על רקדניה שפת ריקוד של אמן ואמנות אחרים, לא עושה זאת כדי להחיות מחדש את האמנות של שילה או לספר את "הסיפור שלו". בפנייה לעבר המחוות של שילה, שנתפסו בזמנו "כמכוערות" ויצאו כנגד התרבות והחיים של אותו זמן, ובציטוטן, היא מחדשת ומוסיפה נדבך משלה למחאה של שילה.

לדוגמה, באחד מקטעי הריקוד של אנדרסון, שלושה רקדנים לבושים בחליפות מערביות נושאים מזרנים ממעלה הבמה ומניחים אותם במרכזה. בתנועות מסוגננות וקפואות הם יורדים לאט אל המזרנים, לקול שרבוטי עיפרון, ומעוררים צחקוקים בקהל. על הרצפה הם מתחילים להסיר חלקי לבוש ובו בזמן משנים את התנוחות, כאילו היו דוגמנים העומדים לפני הצייר. אנדרסון מלבישה את הגברים שלה "בעירום", בבגד גוף הדוק מלייקרה המייצג "עור". כמו אצל שילה, הוא צבוע במשיכות מכחול גדולות ואקספרסיביות. ראשים בסגול ובאדום, ברכיים וקרסוליים בכחול, שפתיים ופטמות בארגמן. אנדרסון מסבה את תשומת לבו של הצופה למערכת היחסים בין האמן והמודלים שלו, ובין סוגים של עירום [naked and nude], שהם סוגי שיח באמנות ויזואלית, ומתייחסת בכך לשילה, שיצא כנגד התפיסה השמרנית המציגה את המודל כאובייקט ולא כאדם בעל אישיות. אבל אנדרסון, בניגוד לשילה, שצייר נערות ונשים בעירום, משתמשת דווקא בלהקת הגברים שלה, ובכך מאתגרת ומרחיבה את גבולות השיח העוסק בנושאים של מיניות, תשוקה ומגדר. היא פותחת לצופה אפשרויות להזדהות עם סוגים שונים של מיניות ושל תשוקה, לא רק הטרוסקסואליות או לסביות כמו אצל שילה, אלא גם הומוסקסואליות וקוויריות [queer].

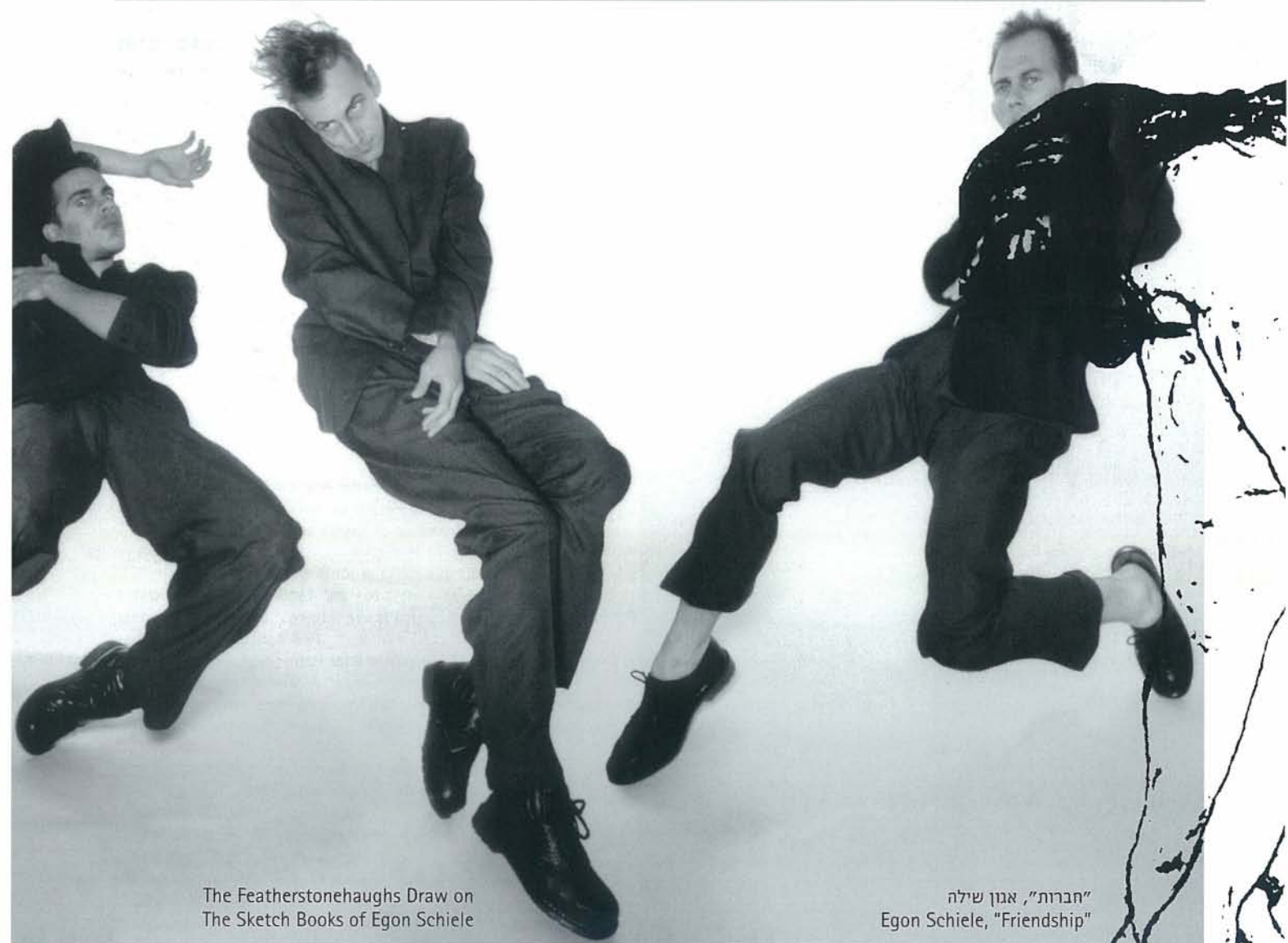
משחק-חוזר עם שילה

כשאנדרסון מצהירה שכל מצב ותנוחה בריקוד באים מתוך ציור או רישום של שילה, היא מודה בעצם, שהריקוד שלה יכול להיחשב כ"העתק". במאמר שפורסם בראשית שנות ה-70 דן מבקר האמנות תומס קרו [Thomas Crow], תחת השם הבדוי "שריל ברנשטיין", בתערוכת יחיד של האמן

"המפוברק" האנק הרון, שהעבודות שהציג היו העתקים מדויקים מעבודותיו של הצייר פרנק סטלה [Frank Stella].⁹ במאמר זה טוען ברנשטיין כי הרון עולה על סטלה מכיוון שהרון, המעתיק, מתמודד עם המושג "הכזב של המקוריות" במודרניזם המאוחר. העתקים אלה משחררים אותנו מהחיפוש אחר אמיתיות (אותנטיות) בהבעה אמנותית, וגורמים לנו להסכים כי ההתנסות המודרנית של העולם מתווכת על ידי חיקויים, שהם העתקי-העתקים אינסופיים, או "זיופים". כלומר, האמן הפוסטמודרני רק מוסיף לטקסטים של התרבות, מעתיק ומשכפל את דימויי העולם המיוצג. תפיסת הסימולאקרום [simulacrum] כפי שמציג ז'אן בודריאר [Jean Baudrillard] בביקורת הפוסטמודרנית, מדגישה את הקשר ההולך וניתק בין הסימנים והדימויים לבין האובייקטים או העולם אותם הם מייצגים.¹⁰ ולכן, מכיוון שהמושגים שכפול והעתק מחליפים את המושג ממשות, נותר לקורא רק לפענח טקסטים. כפי שאנו רואים, דחיית מעמד המקוריות מעלה במקומה את הציטטה, את השיכפול ואת החזרה על טקסטים קודמים של התרבות. כך עשה הרון, מששכפל עשר שנות יצירה של סטלה, בתוך שנה אחת. חוקרת האמנות רוזלין קראוס [Rosalind Krauss] טוענת שרעיון המקוריות מכיל בחובו את המושגים אמיתיות, מקוריות, ומקור.¹¹ המושג העתיק, שיטה של שיעתוקים [reproductions] ללא המקור, הודחק ודוכא בעבודתם של אמנים מודרניים. צורת משחק זאת עם מושג ההעתק החלה לפרוח בעבודות של אמנים ויזואליים צעירים בשנות ה-80 והיא עוסקת ב"גניבת" דימויים. אותה קבוצה איתגרה עבודות אמנות קאנוניות באמצעות שיעתוק של תצלומים, רישומים וציורים. קראוס, המתייחסת לאמנים אלה, טוענת שהם פוגעים לכאורה בזכויות יוצרים, אבל לעיתים, אותן יצירות "מקוריות" בעצם לוקחות בהשאלה מודלים שסופקו על ידי אחרים. תהליך "גניבה" זה, כמו גם הריקוד של אנדרסון, פותח את מה שאנו מחשיבים "כמקורי" לסדרה של מודלים גנובים נוספים. אנדרסון, כמו שילה, אינה היוצרת המקורית של יצירתה. שניהם העתיקו את דימויי העולם המיוצג והוסיפו את הטקסטים האלה לעבודותיהם. "ההעתקה" בריקוד של אנדרסון, שלא כמו

יוצרים מתח בין ההיעדרות של העבר, והנוכחות של ההווה, כפי שתהליך 'ההעברה' של אירועים אקטואליים מן העבר לעובדות מציג את חוסר ההמשכיות בין ההתנסות עצמה לבין הידע על אודותיה. ידע זה מדגיש את תהליך הבנייה ואת הפירוש לעומת התיעוד האובייקטיבי, ומציע מתח אופייני, הקשור לשיח הפוסטמודרני. העימות של סוגי שיח היסטוריים עם תחום אחר, כאמנות הריקוד, מאפשר לאנדרסון לחפש חומר חדש ולהפוך אותו לחלק מן האמנות שלה. היא מציגה מערכת יחסים פתוחה לויכוח עם האמן ועם הדרך שבה היא מציגה את האמנות של שילה, הקשורה גם לשיח המסורתי של אמנות הציור. במסגרת אמנות הריקוד העכשווית יוצרת אנדרסון צורה אמנותית מובחנת, מערכת יחסים בין צורות אמנות ומרחבי זמן של עבר

העתקת ציורים של אמנים גאונים, מדגישה את ההתעניינות שלה בבניית מערכת יחסים עם הדימויים המועתקים. למרות שזה נעשה בהתייחסות לספרי ההיסטוריה, המעצבים את דעותיו של כל אחד מאיתנו באשר למה שחשוב, הריקוד שלה לא נסב על היסטוריה. אנדרסון מעתיקה את האמנות של שילה מן הדף אל הבמה, בזמן שהיא משעבדת את התנועות ואת המחוות של שילה לכלליה שלה. טענה זאת מקבלת יתר-תוקף בדבריה של אנדרסון כי הידיעה מי הוא שילה יכולה להוסיף עומק למופע, אבל כוונתה היא, שעבודתה תשקף מצב רוח ושיגיונות משלה, שיהיו בהירים, כך היא מקווה, גם בלא ידיעתנו מי היה שילה. למרות שהגבולות בין הווה ועבר מאותגרים, בסופו של דבר הם אינם נעלמים. המימוש וההגשמה של העבר, כפי שהוא מיוצג בהווה,



The Featherstonehaughs Draw on
The Sketch Books of Egon Schiele

"חברות", אגון שילה
Egon Schiele, "Friendship"

והווה והמרווח שביניהם; הדואליות מציגה

המשכיות ושינוי. בעצם בחירת נושא מן העבר היא יוצרת מרחק בינה לבין העבר, ובו בזמן היא מערבת את עצמה כאמנית, ואת הקהל כצופה, בפעילות משותפת, בהתייחסות, באיתגור ובפירוש הנושא. הריקוד הרב-שכבתי נוצר באמצעות דימויים המשתנים כל הזמן, הנוצרים באמצעות היצגים ומתנגדים לכל סגירה על ידי מתן פירוש חד משמעי. כך מאלצת אנדרסון את הצופה להיות בעל ידע, להתאמץ ולהבין את מערכות היחסים ואת הנושאים שהיא מביאה לכוריאוגרפיה. למרות שהיא יוצרת מרחק בינה לבין המודרניזם וההתמקדות שלו באלטיזם, היא מאתגרת את הצופה באמצעות סוגי השיח שהיא מציגה בריקוד, ההופך להיות, בכל זאת, אליטיסטי. כפי שטען רולן בארתי [Roland Barthes] החיקוי המדויק מביא בעצם 'למות המחבר', מכיוון שקולו של המחבר מאבד את המקור שלו.¹² מכיוון שהיצירה החדשה, שנוצרה מטקסטים שונים, שואלת חומרים מתרבויות שונות ומפתחת איתן מערכות יחסים של דיאלוגים ופארודיות, הדגש מוסט אל הקורא.



מראי מקום

1. The Featherstonehaughs מבוסס כ"פנשוט" (שם הלהקה); מגוון הפירושים שמציעה השפה האנגלית למונח "draw on" - כמו להתקרב, ללבוש, להיעזר, להשתמש ב-, ולהתארך, כשמוצא כולם מהמילה לרשום - יוצר מין משחק מילים.
על ליה אנדרסון ועבודתה ראו: הניה רוטנברג. "רוחניות של בשר ודם בלונדון". מחול בישראל. 12. חורף 1998. עמ' 54-56.
2. Huyssen, Andreas. "The Search for Tradition: Avantgarde and Postmodernism in the 1970s. After the Great divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1986. pp. 160-177.
3. Bahr, Hermann. "Expressionism". *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. Eds. Francina, Francis & Harrison, Charles. London: The Open University. 1982. pp. 165-169.
4. הפילוסוף הצרפתי ז'אן-פרנסואה ליוטאר [Jean-François Lyotard] מזהה בספרו המצב הפוסטמודרני (הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1999) את סיפורי-העל של המודרניזם ומצביע על אובדן האמונה בהם בתרבות הפוסטמודרנית.
5. אגון שילה, שנולד בשנת 1890, נפטר בשנת 1918 ממגפת השפעת והוא בן 28 שנים בלבד.
6. Wagner, Manfred. "An Alternative Aestheticism". *Egon Schiele: Art, Sexuality, and Viennese Modernism*. Ed. Werkner, Patrick. California: The Society for the Promotion of Science and Scholarship. 1994. pp. 79-88.
7. ג'יימסון, פרדריק. "פוסט-מודרניזם, או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר". קו. 10. יולי 1990. עמ' 101-119.
8. Sacks, Anne. "Learning to live with loss". *Dance Theatre Journal*. 15:4. April 2000. pp. 16-19.
9. Crow, Thomas. "The Return of Hank Herron: Simulated Abstraction and the Service Economy of Art". *Modern Art in the Common Culture*. New Haven, London: Yale University Press. 1996. pp. 69-84.
פרנק סטלה - צייר אמריקאי שנודע בהשתייכותו שלו לזרם "האקספרסיוניזם המופשט".
10. Baudrillard, Jean. "The Precession of Simulacra". *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Ed. Wallis, Brian. Boston, Mass: Godine. 1984. pp. 253-281.
- ז'אן בודריאר מסביר את רעיון הסימולאקרה במודלים ממשיים ללא מקור או ממשות, במילים אחרות על-מציאות.
11. Krauss, E. Rosalind. "The Originality of the Avant-Garde". *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press. 1985. pp. 151-170.
12. Barthes, Roland. "The Death of the Author". *Image, Music, Text. Essays Selected & Translated by Heath, Stephen*. New York: Hill & Wang. 1977. pp. 142-148.

משה קדם

"סימפוניה תהילים"

כוריאוגרפיה: יירי קיליאן (1978)

מוסיקה: איגור סטרווינסקי (1930)

It is not a symphony in which I have included Psalms to be sung. On the contrary, it is the singing of the Psalms that I am symphonizing¹

Igor Stravinsky

בין סטרווינסקי לקיליאן

אינטרפרטציה
ליצירת מחול
"סימפוניה
תהילים"

חיים" מסוים, למשך זמן קבוע מראש. זהו מהלך חיים בו הוא נתקל במצבים שונים ובסיטואציות שונות, עימם אין ביכולתו להתמודד בלי עזרתו של כוח עליון - בו הוא מאמין. "מהלכי חיים אלה" כוללים תקופות בהן האדם מאמין ואחרות בהן אינו אדם מאמין; תקופות בהן הוא נתקל בבעיות שלפעמים הוא פותר אותן בעצמו, ולפעמים הן

הפסוקים הללו נבחרו על ידי סטרווינסקי "לייצג" את אמונתו ואת אהבתו לאל, כפי שמובעות בספר זה על ידי דוד המלך. מעיון בפסוקים שנלקחו מפרק ל"ט ניתן להבין, שהאדם נמצא על פני האדמה, ב"מהלך

את המוסיקה ליצירתו "סימפוניה תהילים" הלחין סטרווינסקי על פי הפסוקים הבאים מספר תהילים:

פרק ל"ט פסוקים יג, יד'

"שמעה תפילתי ה'
אל דמעתי אל-תחרש
תושב ככל אבותי:
בטרם אלך ואינני."

פרק מ' פסוקים ב', ג', ד'

"קוה קיויתי ה'
ויעלני מבור שאון
ויקם על סלע רגלי
ויתן בפי שיר חדש
יראו רבים

פרק ק"ב (במלואו)

"הללויה הללו אל בקדשו
הללויה בנבורותיו
הללויה בתקע שופר
הללויה בתוף ומחול
הללויה בצלצלי שמע
כל הנשמה תהלל יה
הללויה ברקיע עזו
הללויה כרב גדלו
הללויה בנבל וכנור
הללויה במנים וענב
הללויה בצלצלי תרועה
הללויה-ה."

¹ד"ר משה קדם - כוריאוגרף, חוקר מחול ומשורר. בעל תואר שלישי בפילוסופיה של האמנויות בנושא: Mannerism and Dance, contraction contrapposto רקד בלהקות קטיה דלקובה, אנה סוקולוב, ותיאטרון מחול ענבל. ביים אופרות, שיחק בסרטים ויצר עבורם כוריאוגרפיות. הקים להקות בלט במקסיקו ובאוסטרליה והיה מנהלן האמנותי.

הבמה

במעמד הפתיחה של יצירת המחול "סימפוזיה תהילים" מזהים ברקע שטיחים תלויים, שיש עומק ביניהם והם יוצרים מעין פסל תלת-מימדי, המזכיר "טוטם". לדעתו, ביסודו, מסמל מבנה זה, הנראה כגוף אדם ענק, אבסטרקטי למחצה, פסל של אליל (אולי כזה היה מראהו של פסל ה"מולך" הפלישתי, שאל קרביבו הבערים הושלכו בכורות פלישתים). בנוסף לטוטם, ניצבים אנכית לצופים ארבעה כיסאות (במה ימין) שמושביהם פונים שמאלה וכן ארבעה כיסאות נוספים הניצבים בקו אופקי (סוף במה שמאל), שמושביהם פונים לחזית, אל פני הצופים. התאורה חשוכה, מרמזת מסתורין ויוצרת "מתח" דרמטי. על הבמה שלוש קבוצות רקדנים: קבוצה א': 8 רקדניות עומדות במרכז הבמה (כבעמידת דום), גבן אל הקהל והן פונות בהדרת קודש לכיוון הטוטם. קבוצה ב': 4 רקדנים עומדים לפני הכיסאות (במה ימין) כשחזית גופם וחזית פניהם הבהות מופנות שמאלה, לכיוון מרכז הבמה. קבוצה ג': 4 רקדנים עומדים לפני הכיסאות (סוף במה שמאל), וכמו קבוצה ב', חזית גופם וחזית פניהם הבהות מופנות אל מרכז הבמה, וממנה לפנים, לכיוון הצופים.

פתיח

הריקוד מתחיל ללא מוסיקה (אולי כדי להגביר את הדרמטיות של המעמד ושל התאורה המשדרת מסתוריות). הרקדנים העומדים (קבוצות ב' ו-ג') מתיישבים באיטיות זקופה על הכיסאות והרקדניות, העומדות בהדרת קודש במרכז הבמה (קבוצה א'), כורעות באיטיות, ויורדות על ברכיהן, למעין קידת השתחוות לכיוון המקדש, כשקצוות התלבושת והידיים יוצרות חצאי גרנות משני צידי גופן. בה בעת ממשיכה ישיבת הרקדנים על הכיסאות להיות אנכית וזקופה מאוד.⁵ באופן שבו רקדניות קבוצה א' עומדות ולאחר מכן מתכופפות-כורעות, בצורה בה הן מחזיקות את גופן ואת ידיהן, בחלק התחתון של הבגד היורד משני צידי גופן ובקווים הזוויתיים של הבגד, היורדים כמעט בקו ישר וללא קמטים (המזכיר מאוד את תלבושות שחקני/רקדני התיאטרון היפני קא-בו-קי) וכן, בצורת העמדתם וישיבתם של הרקדנים משני צידי הבמה על הכיסאות, בכל אלה, מעוררים הרקדנים אסוציאציה של אדם מתפלל וכן גם את האופן שבו כורע ה"סמוראי" לפני אדונו ה"שוגון", אליו הוא מחויב - גם לתת את נפשו,

נפתרות בעזרת מישו או משהו, בדומה אולי לכוח עליון, הנמצא תמידית במצב של נכונות לתמוך.

בעיון בפסוקים שנלקחו משני הפרקים הנוספים (מ' וק"נ), אנו מוצאים ששלושת הפסוקים מפרק מ' עוסקים בהיענות לתחינתו של המתפלל בעקבות התפילה² (פרק ל"ט) ובהודיית המתפלל לאלוהיו, בצירוף הנחייה לאחרים לבטוח באל ולשמור דרכו.³ פרק ק"נ כמובן הוא כולו "הללויה". מעניין יהיה לבדוק, האם בכוריאוגרפיה שלו ל"סימפוזיה תהילים" עונה יירי קיליאן על הבעיות שהציג כותב שורות התהילים בעת מצוקה, ואשר הולחנו על ידי סטרווינסקי. וכן, האם רוח היצירה הכוריאוגרפית "הולמת" את הצהרתו של סטרווינסקי המובאת במוטו שלעיל.

לצורך זה, ובעצם, כדי להציע אינטרפרטציה ליצירת המחול "סימפוזיה תהילים", מן הראוי לבחון האם מיישם קיליאן בתנועות ובמבנים הקומפוזיציוניים שיצר בכוריאוגרפיה זו את משמעויות פסוקי התהילים שלעיל, וכיצד הוא עושה זאת. דהיינו, באם מומחשת מן התנועות תחינתו של אדם על נפשו, תחינתו של האומר "השע ממני ואבליגה", כלומר, עזור לי לחיות, ותן לי מנוחה בימי האחרונים - לפני שאעבור מהעולם הזה - מחד, ו"הללו-אל בקודש... בנבל וכינור... כל הנשמה תהללה יה הללו-יה" מאידך.

אם יהיה צורך. מכאן, האינטרפרטציה המתבקשת, או העולה על הדעת היא - שהמקום הוא "מקדש אוריינטאלי"; בהמשך המחול, כאשר הרקדנים עומדים אנכית וידיהם פרושות לצדדים כאילו היו צלובים, עולה על הדעת גם "כנסייה". אפשר להסיק שהמדובר הוא במקדש או בכנסייה גם מנושא התחינה לאל, השאוב, כאמור, מספר תהילים. נראה לי שבכריתת ההשתחוות לכיוון ה"מקדש" או ה"טוטם", נותן יירי קיליאן ביטוי בתנועה לפסוק "שמעה תפילתי ה' ושוועתי האזינה אל דמעתי אל תחרש" (לט'), (יג') ומנציחו כמוטו ליצירתו הכוריאוגרפית,

כבר למן ההתחלה. כך עולה גם בהמשך הריקוד, כאשר הרקדנים מתפללים על ברכיהם למול ה"שטיחים", וכן בסוף הריקוד, כאשר כולם (בכניעה ובקבלת הדין) ב"פיו הפעור" של ה"טוטם" - גן העדן או השאול. מבחינה זו, אם כן, אפשר ליחס את מצב הכריעה הכנוע של הרקדנים לפסוקים מספר תהילים, שבחלקם, משמעותם אומרת כניעה מוחלטת - של "נעשה ונשמע". זוהי אותה כניעה מוחלטת של אדם, שמתוך אמונה הוא מוכן לעשות הכול, בתנאי שהאל או האלים ירחמו עליו ויושיטו לו עזרה. בו זמנית ולעומת זאת, הרקדנים היושבים על הכיסאות מעוררים כאמור אסוציאציה של



ניתן לראות את האנשים, פסיכולוגית (וגם פראדוקסלית) הכיסא הריק מאיים מאוד. לגבי ידי, כשהכיסאות מיושבים באנשים, ניתן להתייחס אליהם מטאפורית גם כאל: א. "יצורים", העולים לאחר מכן בריקוד, כאשר "יצורים" אלה הופכים "זכרים" ומגעם ארוטי (חטא!); ב. "שופטים", כפי שהם מוכרים לנו באופן גשמי, מחיי היומיום, במובן "הטוב" של המושג. כלומר, ייצוג של דמות סמכותית שניתן לתת בה אמון ולפנות אליה בעת מצוקה; ג. "מלאכים" או "נציגים" של כוח עליון, הנשלחים (לא תמיד) כדי לעזור לסובל (וגם ל"סובלת").

היצירה, כאשר אחד הרקדנים מסייע לאחת הרקדניות הזקוקה לעזרה לעבור במרווחים שבין הכיסאות. מרווחים אלה מטאפוריים ל"תלאות" וכן ל"דרך החתחתים" שהרקדנית עוברת בחייה. ג. ייתכן כי ה"שופטים" הם המכשולים, תרתי משמע, לכן יש לפסוח על הכיסאות (כפי שקורה בכוריאוגרפיה), גם אם הם ריקים וגם אם יושבות עליהם דמויות. בעניין זה של "הכיסאות" (מיושבים או ריקים), אפשר לומר כי כאשר יושבים על הכיסאות אנשים "בשר ודם", "שופטים" או "שליחים של כוח עליון", הם מאיימים פחות מבעת שהם "ריקים". נראה לי, כי כאשר לא

"שופטים" או "שוגונים", "אדוני העולם" הזה, המייצגים מעמד מיוחד של בעלי תפקידים, שבהירארכיה החברתית מעמדם גבוה יותר וחזק יותר מ"עמך" הסובל. מעמד זה הוא גם בעל הזכויות הפיננסיות והשיפוטיות.⁶ בהקשר זה, חשוב לציין שיכולות להיות פרשנויות מטאפוריות נוספות ליושבים על הכיסאות (שמעתה אקרא להם ה"כיסאות"). א. ה"כיסאות" יכולים גם לשמש כמתווכים בין האדם לבורא עולם⁷ כי זה מקום מושבם האלגורי של ה"שופטים"; ב. ה"כיסאות" יכולים לסמל "מכשולים" פיזיים, כפי שמשתמש בהם קיליאן בהמשך



כל התמונות מתוך "סימפוניה תהילים" של יירי קיליאן, בביצוע תיאטרון המחול ההולנדי, צילום: האנס גריטסן

All pictures of "Symphony of Psalms" by Jiri Kylian: Netherlands Dance Theater, photo: Hans Gerritsen

מבחינה זו אפשר לומר שהאדם נקלע כאן למעין קונפליקט בין הפחד מפני הכוח העליון הרוחני מחד, לבין הפחד מפני הכוח "התחתון" הגשמי. כלומר, מצד אחד, ה"טוטם" מסמל את האלוהות, שלא ניתן להסתתר מפניה והיא העוקבת אחר האדם מלמעלה; זו שפחדך ממנה הם רוחניים, המשפיעים על כל שהוא פיזי בחיך; זו שלעזרתה אתה מייחל כאשר אתה מבית מעלה; זו שאל בית משכנה אתה הולך, כשכולך תפילה ויראת קודש; ומצד שני: "אנשי הגבהים" (בסולם החברתי) - דהיינו ה"שופטים", יושבים על כיסאותיהם ועוקבים אחרך בעולם הזה; הם שיכולים לשפוט אותך ולהעניש אותך בהווה; מפניהם אתה פוחד "פיזית", ואולי בשל פחד זה, יותר מאשר בשל ה"תלאות" האחרות, אתה נמלט אל הכוח העליון.

נסכם, אם כן, כמה דוגמאות תנועתיות לפרשנויות שהועלו עד כה:

1. תפילה - בכריעות-השתחויות אל מול ה"טוטם-כנסייה", וגם בסמל ה"צלב", שמובנה בהמשך אל תוך הריקוד, באמצעות הגוף העומד אנכית וזרועותיו פרושות לצדדים.
2. מהלכי חיים ותלאות - בקטע של ריקוד ה"הליכות", ה"צליעות" וה"נפילות" האינסופיות של הנשים מבמה ימין שמאלה ובחזרה, המסמלים, כאמור, "מהלכי חיים שונים" - בזמני חיים שונים.
3. עזרה - בקטע של ריקוד ה"תמיכות" (בהמשך) כאשר הגברים תומכים בנשים, בריקוד הזוגות המבוצע כ"קאנון" מבמה ימין שמאלה; וכן כאשר ה"סובלת" נעזרת ב"מעבר על הכיסאות" כשהגבר אחוז בידה. "תמיכות" אלה מסמלות כאמור "הושטת עזרה" מידי של אותו כוח עליון אליו התפללו, או מידי שליחיו.⁸

באינטרפרטציה זו, כל הנשים כאן מסמלות "אשה סובלת אחת", וכל הזוגות כאחד מבטאים "מהלכי חיים" של זוג אחד בלבד, "בזמנים שונים" של חייו. יש עוד לציין, כי כל אלה הם בגדר סממנים שוליים לבעיה העיקרית עימה מתמודד קיליאן אישית. לדעתי, בעיה זו היא "המוטו", שבגינו יצר קיליאן לא את "סימפוזיה תהילים" בלבד, אלא גם יצירות אחרות, עליהן ידובר בהמשך. נחזור אל מהלך הריקוד: המוסיקה מתחילה לפתע, כל הרקדניות, מלבד ה"סובלת", שנשארת רכונה "בעמדת הסמוראי", מזדקפות ונעמדות בפסוק רחב הצידה (בסגנון הציור

המצרי) כאשר גופן ב"קונטראפוסטו",⁹ כלומר, כאשר חזית האגן מופנית שמאלה לכיוון הטוטם, (ובו זמנית) הכתפיים, הראש, החזה ורגל ימין (שמסתובבת ופונה הצידה) מופנים לכיוון במה ימין ובה בעת, הידיים נשלחות¹⁰ למעלה כאילו בתרועת ניצחון. הפניית הידיים אל-על מעלה על הדעת "הנפה של חצוצרות". לכן אפשר להניח, שתנועת הידיים, בנוסף לעמידה הגאה, האומרת כוח וביטחון, גם מרמזת על שבח, הודיה והלל בזמר, כנזכר בתהילים ק"י. תנועה זאת, בשונה מ"כריעת השתחוות" שבמעמד הפתיחה, נראית לי כ"אפילוג", כלומר, כתואמת תנועתית, תוכנית ורוחנית, את תהילים ק"י, המהלל במלואו את בורא עולם. ייתכן שב"כפיפות לאחור", המבוצעות בהמשך להנפת-ידיים זו, מתכוון קיליאן לרמוז, שמכאן ואילך "מתחילות התלאות". הביטחון של "מבקש" העזרה כאן - הוא זה של הבטוח כי בקשתו תיענה.

מתוך ההנחה ש"צורה" מצביעה על "תוכן" ולהיפך, מעניינת כאן במיוחד השאלה מדוע מופנה רק ה"אגן" לכיוון המקדש, ואילו חזית הגוף והידיים מופנות לכיוון אחר. שהרי יש להניח, שאדם המתפלל לאלוהיו יהיה מופנה כל כולו לכיוון המקדש, וכמובן, ידיו תינשאנה אל על בתפילה ובהודיה לאל. בהנחה שעמוד זה של נשים לא נוצר כצורה "מנייריסטית" (כלומר, כ"צורה" בלבד ללא מטרה של העברת "מסרים" או "תכנים"), מכריחה צורת קונטראפוסטו זו של עמידת הנשים את חוקר המחול לשוב ולשאול: מדוע דווקא ה"אגן" של הנשים הוא הפונה לכיוון "קודש הקודשים"? ועוד, מדוע בשלבי הריקוד השונים, נשארת (כמעט תמיד) - רק אשה אחת כורעת בתפילה לכיוון המקדש?¹¹

כאן עולה עוד מחשבה - המאפשרת כיוון פרשנות חדש: למעשה, אם "נשכיב" את כריעת/השתחוית הסמוראי על צידה, כלומר על רצפת הבמה, נקבל צורה של "עובר". אם נעקוב אחר קו מחשבה זה, אני מאמין שנמצא, כי זאת גם התשובה לשאלה בדבר מטרותיו ומסריו של קיליאן בעניין ה"אגן". (ואני מאמין שמדובר כאן בכוונת מכוון ל"אגן-אשה" ול"עובר").

אם נחבר את שני ה"נתונים" הללו, נקבל "רעיון מסמל" [ideasympol] המקפל בתוכו את התשובה לשאלה ששאלנו כאן - לאן מנסה קיליאן להוביל את התובנות של חשיבתנו, ובו זמנית, רומז לנו - לצופים - שהיצירה

"סימפונייה תהילים" נוצרה (על ידי קיליאן) כקרדום לחפור בו, שבאמצעותו הוא "נושא ונותן" עם "הכוח העליון" על בעיותיו האישיות שלו, בשונה מסטרווינסקי, שיצר את המוסיקה לסימפונייה זו כדי לשיר את פסוקי תהילים.

יש כאן צירוף אלמנטים היוצר תחושה מעניינת. מחד, מקדש, שחזיתו "דמויות טוטם", מאידך, "אגן אשה" ו"עוברים" בעמדת כניעה, הנעמדים באחת כתחריט של "תהלוכה לוויה מצרית", המציגה שתי ידיים זונקות כתרועת חצוצרה באלכסון מעלה, ואף נראות כחצוצרות, כאשר הדגש על "אגן אשה". האגן מודגש (בשנית) וביתר שאת, כאשר כהמשך "לתרועת החצוצרות", הידיים יורדות פתוחות למטה, וכמו מכופפות את הגב לאחור, כשהן סוגרות לאטן על הבטן-רחם ואז ייראו "כוונת המבקש" כמו גם "כיוון הבקשה" כנקשרים אל "רחם האשה".

נראה לי שכבר בשלב מוקדם יחסית זה, מכוון אותנו קיליאן למטרתה של היצירה כולה. כלומר ל"מוטו האישי", כאמור, שהוביל אותו לעסוק ביצירתו בספר תהילים.

ואכן, המשך הריקוד יוצר תוך תנועה את "ציור הלב והחלל". החצוצרות מובילות לעומק ומסמלות (לדעתי) את ה"דרך" לרחם; בו זמנית יש כאן מהלך מקדים ומרמז על "בואם" של הדואטים השונים, המפגינים פעם אחר פעם מוטיבים תנועתיים ארוטיים:

א. כאשר היא נעמדת פעורה בעמידה שנייה (קלאסית) והוא עומד כ"אנך" במרכז גופה.
ב. כאשר הגבר מכניס את ידו אל בין רגליה של בת זוגו ומרים אותה, שכובה אופקית על חזהו, ידו - השלוחה בין רגליה ולאורך גופה ומעלה וחוצה "כלהב-אש" את גופה - נראית כפאלוס זכרי, שחדר דרך פתחת רחמה; בעת שכל היד כולה מונחת פתוחה, כאילו בתוך הרחם, נראות האצבעות כ"סורגים" או "נימי ורידים" של "עובר", שהחלו לצמוח בתוככי רחמה/נפשה.

כאן יש לשים לב, כי במצב אחיזה זה, כאשר ידו של הגבר נתונה בין רגליה של האשה, ותנוחת גופה אופקית ביחס לגופו האנכי, לא רק שנוצר "צלל" המרמז על כוח עליון, שאליו נשואות עיניהם ושבו הם מתמקדים, אלא קיימת כאן המחשה ויזואלית למיקומו של איבר מינו של הגבר בתוך גופה-רחמה של האשה.

נראה לי, שאם נתמקד בקטעי ריקוד אלה וננסה להבין את כוונותיו של קיליאן, נגיע למסקנה שהם "מכתיבים" לצופה, כמו ב"פרולוג-חי", את שהתכוון קיליאן לומר לצופה במשך היצירה כולה. כלומר, היצירה



כל התמונות מתוך "סימפונייה תהילים" של יירי קיליאן, בביצוע תיאטרון המחול ההולנדי, צילום: האנס גריטסן
"All pictures of "Symphony of Psalms by Jiri Kylian: Netherlands Dance Theater, photo: Hans Gerritsen

סוף היצירה

מעניין עוד לשאול, האם קיים קשר גם בין היצירות הבאות שיצר קיליאן מאז "סימפוניית תהילים" (כלומר, בשנים 1978-1991) לבין חייו? לדעתי - קשר כזה קיים. אחרי "סימפוניית תהילים" (1978) בה אנו פוגשים סימנים ראשוניים לבעייתו האישית, יצר

לאחר דרך החתחתים שעוברת הרקדנית מכיסא לכיסא ("מעבר החיים מלא התלאות"), כשהיא מגיעה אל הכיסא האחרון (הקרוב לקהל), מניח הרקדן את ידיו מתחת לכתפיה והיא נשכבת, עדיין כמו בצלב. נוצר כאן מעין פסל של "פייטה" [Pieta] אבל הפוך. כלומר,

"סימפוניית תהילים" נוצרה על ידי קיליאן כתפילה, כבקשת תחינה לישועה מבורא עולם, בשל עקרותה של אשתו; וכי אין מדובר כאן בפעילות מינית המתבצעת לשמה, אלא לשם פוריות, שהיא, כשלעצמה, מטרה שבקדושה. אם כן, במקרה של קיליאן, בשונה מעמדתו של סטרווינסקי בעת שהלחין את המוסיקה,



קיליאן את "זעקה אילמת" (1986), בה רקדה אשתו סולו, כדמות מוחשית המציגה את הסיבה לבעיה¹²; "לא עוד משחק" (1988) בה מחליט קיליאן החלטה בקשר לבעייתו; "סאראבנד" (1990) בה אנו רואים את הקשר המיני-דתי (שתחילתו ב"סימפוניית תהילים", כאמור); בסופו של דבר הוא יצר את "מוות קטן" (1991), המעיד על השלמה עם מצבו ועל קבלת הדין. סיכומו של דבר, ב"סימפוניית תהילים"

במקום שהיא, האשה, האם, תישא בזרועותיה את הבן שהורד מהצלב, "היא" זו שנשכבת שרועה לאורך הכיסאות ו"ראשה" מונח על ברכיו. "היא" נזקקת לחמלה ו"הוא" המעניק לה אותה. הרמיזה לחמלה שמעניקה מריה לבנה שהורד מהצלב, מדגישה, מעשית ומטאפורית, את העובדה שהאשה היא הקרבן: צלובה על "מזבח עקרותה". בסיום התמונה, הוא משכיב אותה לאט על ברכיו, לקול המוסיקה של אמירת "הללויה". ואז, כל הזוגות מתחילים לנוע לאטם פנימה, לכיוון "לוע" המקדש - לעבר פתחו השחור של הטוטים, שנפער בינתיים.

ספר "תהילים" הוא רק אמצעי, ולא מטרה לשמה. לסטרווינסקי היתה מטרה "אקספרסיוניסטית", כלומר העברה של חוויותיו וריגושיו הפנימיים של המלחין, מתוכם של פסוקי התהילים. לעומת זאת, מזכירה גישתו של קיליאן את המילים ששם שקספיר במחזה "המלט", בפי המלך רוצח אחיו, המנסה לשווא להתפלל: "מילים יגביוהו עוף - המחשבות תכרענה. מילים בלי מחשבות - שמימה לא תגענה".

משמשים הכיסאות נוכחות תוססת, חסרת
אנושיות, של עולמות האנשים שעברו "דרכם"
בחייהם על פני האדמה. נשאלת השאלה, האם
"הללויה" (המילה בה מסתיימת המוסיקה) היא
"הללויה" של קבלת הדין, או "הללויה" של
"יתגדל ויתקדש..." עם זאת, היצירה כאן איננה
מייצגת את דוד, שכתב את שירת ההלל הגדולה
הזו לאלוהיו. ריקודי האהבה ביצירתו של
קיליאן הם ריקודי אהבה שבין גבר לאשה,
שהמוטיב המיני שולט בהם יותר מזה
האפלטוני. אבל, באיחוד הגופני שבין גבר
לאשה, בהמשכיות (למרות הניסיון שסופו
בגירוש לאותו גיא צלמוות אלוהי) יש מן
האלוהות, מאחר שיצירה זו כולה נוצרה
בבקשה, כתפילה, כביטוי כמיהה וערגה לצאצא.

2. "ויט אלי וישמע שועתי... ועלינו מטיט היון... ויקם על
סלע רגלי כון אשור..."
3. "ויתן בפי שיר חדש תהילה לאלהינו... יראו רבים
וייראו ויבטחו בה..."
4. ניתוח זה נעשה מתוך צפייה בוידיאו, היות שלא
ראיתי את הבלט הזה 'חי'. כאשר צופים ביצירה בוידיאו,
יש לזכור כי היוצר מראה את שהוא בוחר להראות ולא
תמיד את מכלול התמונה הבימתית כמות שהיא. לכן,
בהתייחסנו למראות שבידיאו, עלינו לזכור שאלו
ה"מהויות" עליהן רוצה היוצר שניתן את דעתנו, על מנת
שנבין את כוונותיו.
5. אסוציאטיבית, מעמד זה מעלה על הדעת את
התיאטרון היפני קא-בו-קי. זאת בצורת הישיבה של
הרקדנים ושל הכיסאות, שמיקומם על הבמה מזכיר את
עימוד תזמורת כלי ההקשה ב"קא-בו-קי" ה"סמיסן".
6. אסוציאציה זו מקשרת בעיני את מעמד הדמויות להן
אני קורא "שופטים" לדמות תמונת ה"קוסם", בתמונה
השנייה של הבלט "פטרשקה", 'חדרו של פטרשקה'
(כוריאוגרפיה: פוקין, מוסיקה: סטרווינסקי), המייצגת את
"האח הגדול" העוקב אחריו וצופה תמידית במעשיו.
7. כיוון מחשבה זה מזכיר אסוציאטיבית מחד, את
הנביאים, שצפו בעם ובהתנהגותו המוסרית והאמונית
כאשר אמרו את דברם כשליחי האל - לטוב או לרע.
מאידך, את מחזהו האלגורי של אריסטופנס "הציפורים"
- שנשכח על פוליטיקאים - שנתכוונו לשמש "שליחים" או
"מתווכים" בין האדם לאלים השוכנים על האולימפוס.
בסופו של דבר, מספרן של "הציפורים" גדל כל כך, עד

שהן האפילו על עין השמש ועל מקום משכן האלים.
8. זווית ראייה שונה לנושא של "הושטת עזרה",
באמצעות "הזזת כיסאות", ניתן לראות בפתיחת
היצירה "קפה מילר", לכוריאוגרפיה של פינה באוש.
9. קונטראפוסטו [contrapposto]: צורת עימוד הגוף
בה צייר ופיסל מיכלאנג'לו את יצירותיו: הראש,
הכתפיים והחזה מופנים לכיוון אחד והאגן לכיוון אחר;
המשקל על רגל אחת. מקורה של צורה זו היא פסל
ה"דיסקובולוס" (יורה הדיסקוס) היווני מירון [Miron].
משנת 450 לפנה"ס.
10. תנועות ידיים אלו מזכירות תמונה בספרו של
קורט זקס *תולדות הריקוד* (C. Sachs, Plate 9 Norton
publishers 1963, N.Y.U.S.A.)
בציור מתקופת הממלכה העתיקה, הנמצא על מצבת
קבר ליד סג'ארה, נראות לא רק הידיים "צומחות" כמו
בסימפוני, אלא גם הרגליים עולות באותו כיוון.
11. אינטואיטיבית ואסוציאטיבית, כרעית תפילה של
אשה זו (הנשארת על הבמה בחלקי היצירה השונים
ומיוצגת על ידי נשים שונות) מזכירה את תפילת חנה,
אם שמואל העקרה, במשכן בשילה (שמואל א,
א', ט'-טז').
12. בסיבוב הופעות באוסטרליה, בעת שהחל לעבוד
על "זעקה אילמת", הנחה קיליאן את אשתו בנוגע
להעוויות פניה. מספר פעמים אמר לה: "נסי בתנועות
אלה לקבל את עצמך כפי שאת". (כלומר, קבלי את
גורלך ונסי בכל זאת להמשיך לחיות. לדעתי, יש לקבל
אמרה זו בכפל משמעות, גם כרומזת לעקרונותיה).



כל התמונות מתוך "סימפוניה תהילים"
של יירי קיליאן, בביצוע תיאטרון
המחול ההולנדי, צילום: האנס גריטסן
All pictures of "Symphony of Psalms"
by Jiri Kylian: Netherlands Dance
Theater, photo: Hans Gerritsen

רוֹתִי תַמִּיר - בפנטומימה, מאחורי כל חבט עומד גם סיפור

עינב רוזנבלט

"אושר" הוא שמו של מופע תיאטרון-מחול שמעלה בימים אלו רותי תמיר (35), ילידת תל-אביב, היא בת לאב שעוסק במסחר ולאם אמנית אך את אהבתה הנאיבית לתיאטרון ואת תאוות הבמה שלה ירשה, לדבריה, דווקא מסבה, יעקב טימן, ממקימי "המטאטא" - התיאטרון הסאטירי הראשון בארץ. כילדה רקדה בסטודיו של גליה גת ורותי לרמן (רקדניות במחזור הראשון של להקת בת-שבע). כשמלאו לה 10 החלה ללמוד בבית הספר של בת-דור, שם סייעו לה מורותיה (דליה קושט וסיקי קול) להגיע להכרה כי נועדה לעסוק במחול באופן מקצועי. בבת-דור נחשפה תמיר לשיטת גרהאם, בה מצאה כלי ביטוי להבעת רגשותיה בתנועה. הדרמטיות שבשיטה הלמה את אישיותה הדרמטית ממילא, והכתיבה את המשך עיסוקה של תמיר בפן הרגשי וההבעתי של המחול. עוד בילדותה היתה מלאת אהבה ותשוקה לעולם הבמה, וכבר אז, היא אומרת, היה לה ברור, שתהיה כוריאוגרפית כשתגדל. בגיל 14 נאלצה תמיר לעבור עם הוריה למיאמי, שבארה"ב, והתקבלה לבית הספר לאמנויות New world school of the arts, שם למדה שנתיים במסלול שתוכנן עבורה, ושילב לימודי מחול ותיאטרון בבית הספר גילתה תמיר את הפנטומימה, ששבתה אותה בשפתה, המשלבת כישורי תנועה עם משחק. את לימודי הקולג' המשיכה באותו מקום, ואת התואר הראשון השלימה בתיאטרון ב-Florida International University; שם כבר יצרה מספר כוריאוגרפיות לקבוצות, לימדה פנטומימה והחלה לגבש את שפתה הייחודית בתיאטרון תנועה. בהמשך למדה תמיר ב-The Grandston school for Mimes שבאוהיו, אצל המורה גרג אולסטון, שתרגם להתמקצעותה בתחום הפנטומימה. הלימודים כללו שיעורי בלט קלאסי, שיעורי משחק וקצב וכן שיעורי טכניקה של פנטומימה, שעיקרם עבודה על הפרדה בין חלקי הגוף - למשל כיצד להניע את הראש בנפרד מהצוואר, ואת הכתף בכיוון שונה מזה של הזרוע. הפרדה זו בין איברי הגוף היא התשתית לאמנות הפנטומימה, שמתייחסת, לדברי תמיר, אל הגוף כאל מרינטה קשורה בחוטים. כאשר סיימה את לימודי התיאטרון נסעה תמיר לפריז, לבית ספרו של אמן הפנטומימה דה-קרו (מי שהיה המורה של הפנטומימאי הנודע מרסל מרסו); אצל דה-קרו נלמדה שפת ה"מימה", שבשונה מן הפנטומימה המוכרת, כמעט שאין בה הבעות פנים, והדגש מושם על הבעה שנוצרת מתוך עבודה עם איברי הגוף. כיום, לבד מהיותה יוצרת עצמאית בארץ, מלמדת תמיר את שפת

לעבוד ביוני 2000. בתוך כדי קריאה במחזותיהם של השלושה, הרגישה תמיר שהיא עורכת מסע למקורותיה שלה, וכי סוגת מחזה האבסורד הולמת את השקפתה האמנותית; מחד, היא מאוד דרמטית (גם באישיותה), ומאידך, היא דוגלת במינימליזם ובצמצום מירבי של אמצעי הבמה (מיעוט מבצעים, מיעוט תפאורה, והעדר חיזיון גרנדיוזי). תמיר מעידה, ש"אושר" (המתארת אשה ביום חתונתה לגבר שאינו אלא בובה) נולדה גם מתוך תהיות שלה עצמה ומתוך תשוקתה לאהבה אמיתית ולזוגיות יציבה, ומתוך רצונה שלה להתאים לנורמות החברתיות המקובלות.

הפנטומימה בבתי ספר לאמנות, וגם מעבירה סדנאות לרקדנים. לדבריה של תמיר, יש בארץ מחול ויש תיאטרון, אבל "מה שביניהם" חסר על הבמה הישראלית. גם תיאטרון המחול לסוגיו, ואומרת תמיר, חייב להתבסס על טכניקה מוגדרת. ה"מימה" היא אחת הטכניקות האפשריות לשילוב של מחול ותיאטרון. ואכן, ביצירתה "אושר", משלבת תמיר פנטומימה עם מחול. כדי להסביר את אהבתה לפנטומימה היא מצטטת מדבריו של דה קרו: "פנטומימאי צריך להיות רקדן בגופו ושחקן בנפשו" (וכנראה שהיא מרגישה קצת כזו).

תמיר מסבירה שהפנטומימה היא אמנות האשליה: באמצעות הבעות פנים ותנועת הגוף מייצר האמן המבצע התרחשות. במהלך היצירה חייב הפנטומימאי להפעיל את הדמיון, כך שינוע מהריאליסטי לגרוטסקי, לפעמים בתוך שניות. לתפיסתה של תמיר, ההבדל העיקרי בין מחול לפנטומימה הוא שהמחול מופשט יותר. כך אפשר ליצור מופע המתמשך שעה ארוכה על נושא מסוים, למשל, על בדידות או על אהבה. גם הפנטומימה של דה-קרו, שתמיר מושפעת ממנה, עוסקת בנושאים גורליים, מהותיים: החיים והמוות, מיקומו של בן האנוש ביקום שסביבו, ואהבה, אבל בפנטומימה אין תנועה בלי מחשבה שעומדת מאחוריה. מאחורי כל מבט, כל הבעת פנים או גוף, עומדת הצדקה מחשבתית, ועומד גם סיפור, בעוד שבמחול מביעים אוריה, רעיון כללי, ולא דווקא סצנות סיפוריות. דווקא ה"מימה", בה התמקצעה תמיר, היא שפה תנועתית, שהדגש בה הוא על תנועות הגוף ופחות על הבעות הפנים, ובכך הופכת ההבעה באמצעות התנועה למופשטת יותר, שכלתנית פחות, וקרובה יותר למחול. הבדל נוסף בין הפנטומימה למחול הוא בכך שבעוד שבמחול התנועה זורמת, והקפאת התנועה (הנפוצה במחול העכשווי) גם היא חלק ממשפט תנועתי המשכי, הפנטומימה לסוגיה מלאה בעצירות דרמטיות, וכל כולה מתרחשת ברגעים שבין עצירה לתנועה.

בעבר יצרה רותי תמיר (לגוונים 97') את "אגרוף", יצירה שהיא מעין קולאז' תמונתי של סצנות מאבק. ב-99' יצרה את "בובי וגוני", הצגת ילדים לא שגרתית, שזכתה לאהדה והיא מועלית על הבמה גם היום. תמיר חצויה בדילמה המתמשכת (המעסיקה כמעט את כל אמני הפרינג') שבין הרצון לפופולריות לבין הרצון להיות נאמנה לחלוטין לאמת הפנימית שלה, שברוב הפעמים איננה תואמת לטעם הקהל, שמורגל במופעים קונוונציונליים. ברוב המקרים, למרות הקושי,

בוחרת תמיר באפשרות השנייה.

על "אושר", 'קומדיה אבסורדית'

(כהגדרתה של תמיר)

בהשפעת תיאטרון

האבסורד של

פינטר, בקט

ויונסקו,

החלה

"אושר" מאת רותי תמיר
 "Happiness" by Ruthi Tamir

חדשות כאן: יונת רוטמן ורות אשל חדשות שם: גיורא מנור

רעיונותיו האמנותיים וישמש עדות להמשכיות היצירה הקיבוצית בתחום המחול.

פרויקט "מדור לדור"

הפרויקט המאורגן על ידי הספרייה הישראלית למחול נועד, בין היתר, לבסס קהל יעד צעיר, בגילאי 13-18, למופעי מחול שונים. באוקטובר התקיים מפגש עם להקת הבלט הרוסית של בוריס אייפמן והמופע "דון קישוט", ובנובמבר התקיים מפגש עם הבלט הישראלי במופע "אונייגין". כמו כן, התקיים מפגש במיוחד לקראת אירוע "הרמת מסך" בירושלים, ובו השתתפו 1480 תלמידים מרחבי הארץ.

מרעיון ליצירה

בחנוכה התקיים בבית הסופר כנס מטעם הפיקוח על הוראת המחול. נורית רון נשאה דברי פתיחה, ועוד נשאו דברים: אמיר קולבן ונעה ורטהיים ("מרעיון ליצירה"), גבי אלדור וד"ר דייוויד גרייבס מהמכללה האקדמית של תל-אביב יפו ("שיפוט וביקורת אסתטית באמנות").

אלי לור בבית הספר התיכון שליד האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים

אלי לור, המנהל האמנותי של הגיורפי בלט, הקדיש שבוע לעבודה מרוכזת עם תלמידי המחול של המגמה. בקיץ האחרון השתתפו שבעה מתלמידי המגמה בקורס קיץ בבלט גיורפי בניו יורק.

אוריאל יוחנן ואילן קו, הזוכים בתחרות מיה ארבטובה, זכו במלגה מלאה והוזמנו זו פעם השנייה להשתתף בקורס קיץ, בוואסר קולג' בניו יורק.

פסטיבל קונטקט בינלאומי

הפסטיבל התקיים בחנוכה בתאריכים 3-7 בדצמבר, בקיבוץ צרעה. הפסטיבל אורגן ביוזמתם של אוסי אלעד ודרור זוהר. לאירוע נרתמו אמנים בינלאומיים, כמו קארל פרוסט, סטיב באטס ואנג'לה דוני.

בלט פאוב

נפתחה מגמת מחול בשיתוף עם בית הספר המקיף ז', הקרייה, אשדוד.

שתורם רבות לחינוך הנוער למחול איכותי. כמו בכל שנה, הציגו האולפנות מפרי עמלן במחול ואת המפגש סיימו בשיחה עם אוהד נהרין. בתום הסדנאות, נאספו כולם באולם הראשי של סוזן דלל לטקס חלוקת הפרסים, מטעם קרן חבצלת. השנה זכו בפרסים: איה ישראלי, מנהלת החזרות של להקת בת-שבע וניצה גמבו, מנהלת החזרות של הלהקה הקיבוצית. חבר השופטים הדגיש את רצינותן ואיכותן של הזוכות, שתרמו ללהקות מניסיון הרב. את הטקס חתם המחול "וירוס" של אוהד נהרין בביצוע להקת בת-שבע, שהתקבל על ידי התלמידים במחאות כפיים סוערות. למחאות כפיים ראויים לא רק רקדני להקת בת-שבע על האירוח והביצוע, אלא גם ניצה בהיר, שאול גלעד ואביבה בני, המארגנים את הטקס לאורך השנים וממשיכים לחדש אותו כל העת.

הרצאות על מחול ישראלי בארה"ב

מנהלת הספרייה הישראלית למחול, טליה פרלשטיין כדורי, הוזמנה מטעם הקונסוליה הישראלית בניו יורק להרצות בנושא "המחול בישראל" בחודשים ספטמבר-אוקטובר. ההרצאות נועדו למקד את תשומת הלב בעשייה האמנותית העכשווית של מחול בישראל ולקדם הזמנה של מופעי מחול ישראלי לארה"ב. ההרצאות התקיימו בפילדלפיה, באוניברסיטת הרווארד, במסגרת הסימפוזיון הבינלאומי EVA 2002, בקונסוליה הישראלית בניו יורק, באוניברסיטת ברנארד קולומביה - במסגרת הקורס של פרופ' מינדי אלון "תולדות המחול - סוגיות רב תרבותיות"; כמו כן התארכה פרלשטיין כדורי בתכנית "מוקד" לקהילה היהודית בניו יורק.

משכן חדש ללהקה הבין-קיבוצית

ביום חמישי, ב-8 בדצמבר, חנכה להקת המחול הקיבוצית את אולם החזרות, שנבנה במיוחד לצרכיה האמנותיים. החלל הגדול, בתכנונו של מנחם באר (אביו של רמי באר), מרשים ביותר. מעניין יהיה לראות כיצד תשתמש בו הלהקה בעתיד. עוד ארוכה הדרך להשלמת כל המרכיבים שיהפכו את החלל לאולם חזרות של ממש, אבל המקום בהחלט מבטיח. בטקס הפתיחה נשאו דברים דן רודולף, מנכ"ל הלהקה ומי שיוזם וקידם את הפרויקט מבחינה טכנית, יהודית ארנון, שהדגישה בפני כל את חשיבות הקמתו של מרכז אמנותי דווקא בפריפריה, ורמי באר, שתורמתו האמנותית ללהקה היא שהולידה את הצורך באולם חדש, שיהיה גדול דיו להכיל את

כנס למחול לזכרו של יאיר שפירא

זו השנה ה-27 בה מתקיים הכנס לזכרו של יאיר שפירא, רקדן בלהקת המחול הקיבוצית ובלהקת בת-שבע, שנפל במלחמת יום הכיפורים. השנה אירחה להקת בת-שבע את האירוע בביתה שבסוזן דלל. הרבה חששות ליוו מעבר זה של הכנס, ממשכנו הקבוע שבאולפנה בבית שאן, לתל-אביב. אולם האירוח החם של בת-שבע, בניצוחה של נעמי פורטיס, הפיג את החששות כליל. בת-שבע הוכיחו שאיכות המפגשים היא הגורם שמעלה את קרנו של הכנס ולא התנאים הפיזיים, שהיו לעיתים בעייתיים.

חברי הלהקה והאנסמבל העבירו לתלמידים שלוש סדנאות: האחת, מתוך רפרטואר הלהקה; השנייה, חשיפה לשפת המחול של אוהד נהרין; השלישית, תיפוף ותנועה עם המוסיקאי חביב אללה ג'אלל. הסדנאות היו ייחודיות וחשפו בפני התלמידים עולם תנועתי חדש וברוב המקרים אף לא מוכר. נכחתי בסדנה שהציגה את שפתו של נהרין בפני התלמידים והתרשמתי מהפער שבין הגוף הקלאסי של התלמידים לגוף של חברי האנסמבל, שחי את השפה הזו ומדבר בה באופן חופשי. המפגש היה מרתק. התלמידים באו עם נכונות גדולה ללמוד והמורים באו עם נכונות גדולה ללמד, וכך בקצב איטי צומצם הפער ביניהם. בדומה, הסדנה של חביב אללה ג'אלל חשפה בפני התלמידים את השפה והקצב של הדבקה שהיו זרים להם. פתיחותו של ג'אלל סחפה בסופו של התהליך את התלמידים למחול דבקה סוער שסיים את הסדנה. נכונותם של רקדני בת-שבע להעניק מהידע שלהם עוררה תהייה, מדוע אינם פותחים בית-ספר למחול לבני נוער, ממש כמו זה של הלהקה הבין-קיבוצית,

כביכול מעבודתו של וים ואנדקיבוס; טענה זאת מנעה מגילי לזכות בתחרות. אבל הקהל - שרשאי להעניק פרס משלו על ידי הצבעה בקלפי - זיכה אותו בפרס. כך בוטלה למעשה הטענה חסרת השחר של "גניבה אמנותית" בה הואשם גילי. לפני שנתיים הופיעה להקתו בהצלחה רבה בפסטיבל כרמיאל.

בלט על חיי הפסנתרן גלן גולד

הבלט העירוני של העיר נירנברג שבגרמניה החל להופיע ביצירה חדשה הנקראת "מיסטר גולד, בבקשה!". המחזה מבוסס על חיי הפסנתרן יוצא הדופן גלן גולד, ועוסק באישיותו המהפנטת של מוסיקאי, שהשפיע על נגינת הפסנתר כבר בצעירותו, ועשה על בימת אולם הקונצרטים מעשים מוזרים. בין היתר, הוא ניגן ישוב על כיסא נמוך, כשראשו ואוזניו קרובים לקלידים. על גולד נאמר ש"המציא" מחדש כל יצירה מוכרת שניגן. ביצירתה של דניאלה קורץ, המנהלת האמנותית של בלט נירנברג, נעשה שימוש בתנועה ובמשחק במידה שווה.

בלט נירנברג

הרקדן הוותיק של בלט המבורג, גמל גודה, יליד מצרים, הצטרף באחרונה לבלט נירנברג כמנהל חזרות ומשנה למנהלת האמנותית.

מנהל אמנותי חדש לראמבר

משרש כריסטופר ברוס מתפקיד המנהל האמנותי של להקת ראמבר [Rambert] הלונדונית, לא היה ברור מי עתיד לרשת אותו. לא מכבר הודיעה הנהלת הלהקה שבמקומו יתמנה הכוריאוגרף מרק בולדווין [Mark Baldwin]. בולדווין, בן 48, הוא יליד האי פיג'י, שלמד באוניברסיטה בניו-זילנד ועובד בבריטניה זה כעשר שנים. לפני כן יצר כוריאוגרפיות בניו-זילנד ובאוסטרליה. בבריטניה יצר עבור הבלט הסקוטי וגם עבור הבלט המלכותי בלונדון. בשנים האחרונות ניהל בולדווין להקת מחול משלו.



HENSCHTEL

מאן אק חזר ליצור כוריאוגרפיה

מאן אק, היוצר השוודי שניהל את להקת בלט קולברג ופרש ממנה בשנת 1993, חזר ליצור בעבורה. המחול החדש של אק נקרא "Fluke". הבכורה התקיימה בנובמבר 2002, ב"בית-המחול" "Dansens Hus" שבשטוקהולם.

הצלחה חדשה למליה פז

הכוריאוגרפית קרולין קרלסון יצרה עבודה חדשה עבור הסולנית טליה פז. שם העבודה הוא "לחלום על ארוחת בוקר", ומדובר במחול מצחיק, פואטי ומלנכולי בו זמנית. כמו בפעמים קודמות, שיבחה הביקורת את ההקרנה הבימתית, ואת היכולת הטכנית וההבעתית של פז.

פרס הכוריאוגרפיה של הולנד

לאיציק גילי

איציק גילי, המנהל האמנותי וכוריאוגרף הבית של להקת המחול של כרונינגן [Groningen] שבצפון הולנד, זכה בפרס הכוריאוגרפיה של הולנד לשנת 2001-2002. זהו פרס יוקרתי, שבין הזוכים בו בשנים שעברו (הפרס מחולק מאז שנת 1985) נמנים: הנס ואן מאנן, יירי קיליאן, רודי ואן דנציג, כולם מחשובי יוצרי המחול בארץ-השפלה.

איציק גילי עובד בהולנד יותר מעשור, ויצר כוריאוגרפיות ללהקות כגון הבלט הלאומי ההולנדי, להקת המחול סקאפינו וכן לבלט גולבנקיאן וללהקות בינלאומיות נוספות. ב-1997 מונה גילי למנהל אמנותי של הלהקה העירונית בכרונינגן.

בראשית דרכו בהולנד, בשנת 1992, הציג בתחרות הדו-שנתית המתקיימת בכרונינגן את המחול שלו "אפקט הפרפר", שבוצע לראשונה בתל-אביב. בחבר השופטים היו שטענו, שהשימוש בלבנים בעבודה מרשימה זו, "הועתק"

101 דיוקנאות של כוריאוגרפים

"תולדות המחול במאה ה-20" הוא כותר חדש מאת המבקר יוכן שמידט [Jochen Schmidt]. הספר, המונה 448 עמודים, מורכב מ-101 דיוקנאות של יוצרים, החל באיזורה דאנקן וכלה בז'ירום בל [Jerome Bel], הצרפתי הצעיר, החותם את המסדר. בין ה-101 נמנה גם אוהד נהרין, הנציג היחיד של המחול הישראלי. הספר בשפה הגרמנית יצא לאור בברלין, בשיתוף ARTE, ערוץ התרבות הגרמני-צרפתי.

פרויקט "White Oak" - הסוף

בראיון שהעניק מיכאיל ברישניקוב למבקר המחול הגרמני יוכן שמידט, השיב הרקדן, שאכן, בכוונתו לסיים את "פרויקט האלון הלבן", המסגרת שיצר ואשר שימשה להופעותיו בשנים האחרונות.

"כן, אני פשוט רוצה לבלות יותר זמן בבית. יש לי ילדים קטנים והייתי רוצה לחיות לא רק בין מזוזות ובמטוסים. בתריסר השנים האחרונות, זה מה שעשיתי. 'פרויקט האלון הלבן' הרי לא היתה להקת מחול של ממש, אלא רק מסגרת זמנית. החווה שממנה נגזר השם 'אלון הלבן' תשמש גם בעתיד כאכסניה לפרויקטים אמנותיים. כך קבע בצוואתו בעל-האחוזה, שנפטר לא מכבר. האם זה הסיור האחרון שלך כרקדן? 'לא בהכרח. זה הסיור האחרון של הפרויקט.' האם לא תכננת להיות לכוריאוגרף? 'לא, כי אני לא ממש כוריאוגרף. מה שעשיתי הוא להעמיד על הבימה בלטים ידועים, לא ליצור עבודות חדשות. מעולם לא חשתי צורך ביצירה מקורית משלי.'"

מנהל אמנותי חדש לבלט גולבנקיאן

למנהל אמנותי חדש של הלהקה הוותיקה, שמקום מושבה בליסבון, בירת פורטוגל, נתמנה פאולו ריביירו [Paulo Ribiero]. ריביירו נבחר מבין לא פחות מ-63 אנשים, מ-24 מדינות, שהציגו את מועמדותם לתפקיד.

חיי צ'ייקובסקי

הכוריאוגרף הראשי והמנהל האמנותי של בלט סקאפינו [Scapino Ballet], שביתו בעיר רוטרדם שבהולנד, יצר מחול חדש, הנמשך ערב שלם, ונסב על חייו של המלחין הרוסי פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי.

אין זו הפעם הראשונה שחייו של המלחין משמשים נושא לבלט. זאת גם משום שהוא חיבר את המוסיקה לידועים שבבלטים הקלאסיים מסוף המאה ה-19, וגם משום שחייו האישיים עוררו עניין, בהיותו הומוסקסואל, בתקופה בה לא ניתן היה להודות בכך בפומבי.

בכורות, סיוורים

מקרא:

* הועלה במסגרת "מחולוהט", מרכז סוזן דלל

** הועלה במסגרת "מחול אחר", 10.8.2002-2.8.2002, מרכז סוזן דלל

*** הועלה במסגרת "הרמת מסך", מרכז סוזן דלל

**** הועלה במסגרת פסטיבל ריקודי חדר, בבית ציוני אמריקה בתל-אביב ובתיאטרון ירושלים

שם היצירה אנוסט	להקה	יוצרים	רקדנים
ברבורים**	תיאטרון מחול רנה שינפלד	כורי וביצוע: רנה שינפלד, מוסיקה: ברהמס, תלבושות: מאיה אפרת מור, קרן גרוס, הילה נמדר	
"Espejo" 14.8.2002	להקת קומפאס	כור': מיכל נתן, מוסיקה: הבל מרכולס, תאורה: יעקב ברסי	איריס בלו, שרית בן-שימול, אלה גולדברג, זיו חיים, רוני לוגסי, הלית ליכטזון, סיון רווה, מיכל נתן, רקדן אורח: אריק אלפסי, שחקן: בועז פייפר
"מלמעלה" 11.8.2002		כור': סאלי-אן פרידלנד, תאורה: גיקי שמש, עיצוב חלל: יונתן הירשפלד עיצוב תלבושות: ענבל פינטו, פסנתר: אריה זונשטיין, גיטרות: מנחם זיבצינר	ניב שינפלד, מיכל וולף, סאלי-אן פרידלנד
"אמוציה**"		כור' וריקוד: גילי קמחי	
"אנא..."**		כור': שרון פרידמן	שרון פרידמן, מור ברנשטיין
"חלון גיארי**"		כור' וריקוד: שירי הדרי	
"קומי קומי**"		כור' וביצוע: מיכל הרמן	
"עקבות קטנים בחול**"		כור' וריקוד: חגית גודוביץ	
"שורש**"		כור' וריקוד: שלומית ירון	
"מה אכפת לחתול**"		כור' וריקוד: צפירה שטרן אסל	
"ד-ק-ו-י-ו-ת (מלחמה שקטה)**"		כור': מיכל סממה	יעל אשר, לימור בלהנס, שני ברנע, עדי פרי, יונית גוטפריד, מיכל סממה
אוקטובר			
"סלויה" ז'אנר בכר, ירושלים 21.10.2002	להקת ורטיגו	כור': נעה ורטהיים, מוסיקה: רן בגנו, תאורה: גיקי שמש, וידאו-ארט ועיצוב: דורית טלפז	אביב איבגי, ענבל אלונגי, גיל אטוב, אורן טישער/יוסי ברג, רינה ורטהיים-קורן, אלכס שמורק
"קברט ברכט" 6.10.2002	להקת "קומבינע"	כור': אמיר קולבן, Vj: ליאור גוטריימן מוסיקה: קורט וייל ועוד, טקסט: ברכט, עיצוב תלבושות: איילת יפה, תאורה: שי יהודאי	עפרה אידל, מיטל גינס, מישה בוסמה, אוולין יפרח, שני ברייטנר, זהר שפירא, אלעד שנבל, ירון שמיר, זמרת: דניאל קולבן
"חתונה" 26.10.2002		כור', ריקוד, עיצוב תפאורה ותלבושות: תומר שרעבי, מיה שטרן, מוסיקה: גליה שרגל	
נובמבר			
"בוביז" 8.11.2002	להקת ענבל פינטו	כור': ענבל פינטו, בימוי: אבשלום פולק	טליה בק, רותם גדות, נגה הרמלין, גווין גיימס אמברטון, בשמת נוסן, ניר ולדינגר, קרן חורש, צביקה פישון, יובל סוסלר
"בוץ**" 14.11.2002		כור': רונית זיו, טקסט ובימוי: רביד דברה, תלבושות: דליה לידר, תאורה: גיקי שמש, מוסיקה: יובל שפיר	גילת אמוץ, דפנה מירו, רונית זיו
"מאיא**" 14.11.2002		כור': שלומי ביטון, עיצוב תלבושות וחלל: צחי רונן, אלון רודה, אסנת לאון, תאורה: גיקי שמש, עריכה מוסיקלית: טמיר קריספיס	לילי לדין, מרטין קורי, אירנה צאבל-אשל, שלומי ביטון
"קראו לנו ללכת**" 14.11.2002		כור': רננה רז, תלבושות: עמית אפשטיין, תפאורה: דידי אלון, תאורה: גיקי שמש	יערה קאנץ, יוסי רז, שירה רז, רננה רז

כור': יסמין גודר, ייעוץ אמנותי: שחר בראון, מאיה ויינברג, שרון צוקרמן, איציק גילי, הלחנה וביצוע מוסיקה: קמה קולטון, קרני פוסטל, במה: ענת שטרנשוס, תלבושות: לולו ליאם, תאורה: גיקי שמש

כור': תלבושות, תפאורה: רמי לוי, עריכה דיגיטלית: עמית גולדנברג, תאורה: יערה דולב, איילת שחר, ענת טנא, דינה זיו, אליק ניב, ימית פרץ, עמית גולדנברג, יערה דולב

להקת דה דאנס

כור': יערה דולב ועמית גולדנברג, כור' אורחים: מרקו ויאגרט, דני פלג, סאמר אולריקסון (הדואט "בלי חוטים"), תלבושות ועיצוב במה: יערה דולב, עמית גולדנברג, תאורה: יערה דולב, עריכה מוסיקלית: עמית גולדנברג

להקת דה דאנס

כור': ענת דניאלי, עיצוב תפאורה ותלבושות: רוני כרמל, תאורה: שי יהודאי

להקת ענת דניאלי

כור': לינור בלום

להקת בת-דור

כור': יוסי יונגמן, טקסט: מתוך "שלוש אחיות" מאת צ'כוב, טקסט מקורי: יוסי יונגמן, אסתי זקהיים, תלבושות: אלון סימן טוב, אוליביה ספינלי, תאורה: במבי, עריכת פסקול: עמנואל גת

כור': שרון איל, עיצוב תלבושות: דליה לידר, תאורה: גיקי שמש

רייצל אוסבורן, עידן גורליצקי, רועי יצחק-הלוי, טליה לנדא, גבי שפיצר

כוריאוגרפיה וביצוע: אילנית תדמור וענת שטיינברג, תלבושות: אנה ויסמן, מוסיקה ועריכה מוסיקלית: ניר יניב, תפאורה: ניסים בן אדרת, תאורה: חני ורדי

כור' ועיצוב תפאורה: סהר עזימי, עיצוב תלבושות וייעוץ אמנותי: אנה ויסמן, עריכה וייעוץ מוסיקלי: צחי פטיש, תאורה: חני ורדי

עדי גילת, סהר עזימי

כור': נמרוד פריד (בשיתוף הרקדנים) עיצוב מסכות ותפאורה: טליה בראון, פריד, תלבושות: אנה כרושצובה, מוסיקה: פורטיס, סחרוף, זיאק ברל, ניב קאופמן, תאורה: חני ורדי

מיכל הרמן, שירה רינות, איציק גבאי

רעיון: עמוס חץ, מוסיקה: לוציאנו בריו (סקוונצות)

בטי שכטר, ענת שמגר, עמוס חץ, טדאשי אנדו, עמנואל גריבה

כור': יעל כנעני

יעל כנעני, שרון פילמוס, עינת טל

כור' וביצוע: בטי שכטר מוסיקה: באך

כור' וביצוע: עמוס חץ, מוסיקה: באך

כור': דנה בר

אילת צפירי, רובי אדלמן, דנה בר

כור' וביצוע: ענת שמגר מוסיקה: זיאן קלוד גיונס

אמנים אורחים:

פסטיבל בינלאומי לבלט קלאסי (ירושלים, תל-אביב, חיפה, אשקלון)
04.09.02-29.8.2002

בהשתתפות סולני בלט קובנט גרדן, הבולשוי, תיאטרון מרינסקי, להקת הבלט של ולדימיר מלאכוב בתוכנית: "ג'יזל", "שחרזדה", "פחיתא", "בולרו", "ליל המכשפות" סולנים: דיאנה וישנבה, ולדימיר מלאכוב

בלט בוריס אייפמן: "דון קישוט"
09.10.02

המשכן לאמנויות הבמה; כור' ובימוי: בוריס אייפמן, מוסיקה: לודויג מינקוס

אנטוניו מרקז ולהקתו: פלמנקו
21.11.02

בפסטיבל ריקודי חדר: טדאשי אנדו - יפן; עמנואל גריבה - צרפת

סיורים: אוגוסט

21.08.02-17.08.02 - להקת המחול הקיבוצית: "שומר מסך", פסטיבל ווימאר-גרמניה
10.08.02-07.08.02 - אנסמבל בת-שבע: "Minus 6", טוקיו, קיוטו
31.08.02-29.08.02 - להקת בת-שבע: "יורוס של אוהד נהרין", ברלין

ספטמבר

11.09.02 - אנסמבל בת-שבע: "Minus 6", סלונקי
20.09.02-09.09.02 - רנה שינפלד: "ברבורים", יפן
18.10.02-09.09.02 - להקת אסקסטה: "ריקודי העדה אתיופית - עבר והווה", ארה"ב (שיקגו, מילווקי, ניו יורק, פרובידנס, ניו הייבן, בוסטון, פילדלפיה, קונטיקט-אוהיו)
29.09.02-27.09.02 - להקת בת-שבע: "דקה דאנס", סיאוול

אוקטובר

27.10.02-24.10.02 - להקת מוזע: "פיקניק" (מאת יוסי ברג), פסטיבל אלמאדה, פורטוגל
03.10.02-23.09.02 - להקת ענבל פינטו: "אויסטר", סלובקיה, לונדון
27.10.02-26.10.02 - להקת בת-שבע ואנסמבל בת-שבע: "אנאפאזה", סינגפור

נובמבר

05.11.02 - יוסי יונגמן: אנגז'ה, בלפאסט, אירלנד
12.11.02-08.11.02 - נימה יעקובי ודניה אלרז: "זרם", לובלין, פולין
14.11.02-27.10.02 - להקת המחול הקיבוצית 2 (הצעירה) במסגרת 10 ימי תרבות ישראלית ויהודית לנוער: "פטר והזאב", "קרנבל החיות", חבל טורינגן, גרמניה

האם קיימת בישראל "מדיניות תרבות"?

דן רון

מדיניות וקריטריונים בהקצבות למחול

מקהל קטן של "אליטות",

ונוצר צורך במעורבות

ובתמיכה של המדינה, על רשויותיה השונות, וכן בתמיכתן של קרנות ציבוריות ופרטיות, כמובן תוך הגנה על חופש היצירה. עליית חשיבותה של האמנות חייבה גם פיתוח מסגרות ניהוליות מתאימות לתרבות ולאמנות. תחום הניהול בתרבות התפתח. המנהלים ראו את עיקר תפקידם כמתווכים בין היוצר לבין הקהל.

מדיניות תרבות בישראל - המבנה הארגוני

על עיצוב מדיניות התרבות במדינת ישראל מופקד משרד המדע התרבות והספורט, שמינהל התרבות הוא חלק ממנו. המינהל תומך בפעולות תרבות ואמנות, מעודד יוזמות, מסייע ומעודד פעולות תרבות ואמנות באזורי הארץ השונים, לאוכלוסיות מגוונות; מעודד הפעלת יחידים וקבוצות בפעולות תרבות ואמנות ומעודד קבוצות תרבותיות לשימור מורשתן. המינהל מפתח קשרי תרבות, ופועל לתיאום פעולות ותמיכות עם קרנות ציבוריות ופרטיות, כמו מפעל הפיס, וקרנות רבות אחרות.

מאז 1958 קיימת בישראל מועצה ציבורית לתרבות ולאמנות המייעצת לשר הממונה, ומגבשת מדיניות בתחומי התרבות השונים. בעבר היתה זו מועצה רחבה של למעלה מ-160 חברים, שכללה כ-8-9 מדורים (כל מדור מנה כ-20 חברים) לתחומי האמנות השונים. באחרונה, במסגרת שינויים ארגוניים במשרד המדע התרבות והספורט, הוקמה מועצה מצומצמת יותר (25 חברים) ולידה מוקמים מדורים וועדות מומחים לקביעת איכות אמנותית.

תמיכות במחול

מדו"ח מינהל התרבות לשנת 2000 - בו מדווחות הפעילויות של המחלקה למחול, הנכללת במסגרת מחלקות "מינהל התרבות" - עולה כי המחלקה טיפלה בשנה זו ב-75 גופים ופרויקטים, כולל: 19 להקות מחול גדולות וקטנות, 17 בתי ספר ואולפנים למחול, 2 מרכזי מחול, 4 פסטיבלים וכן פרויקטים שונים. בין הפרויקטים השנתיים הקבועים: "גוונים במחול", "הרמת מסך", "חשיפה בינלאומית" - הנערכים במרכז סוזן דלל בתל-אביב, בבמות ליוצרים צעירים, "בבמה" - הזירה הבינתחומית בירושלים, ובמסגרת המרכז לאמנות בינתחומית "תמונע" בתל-אביב ו"בחממה" ליוצרים ועוד.

המחלקה למחול מעורבת בפעילויות השונות הנערכות במרכז סוזן דלל ובפסטיבלים למחול, כמו פסטיבל כרמאל, פסטיבל הפלמנקו, מחולוהט, ועוד.

המחלקה מעורבת גם בפרויקטים רבים להכשרה והשתלמויות לרקדנים, סדנאות לכוריאוגרפים, פרסים ליוצרים ולמבצעים, והקצאת מעמד מיוחד לרקדנים מצטיינים בצה"ל. המחלקה יוזמת פעילות בפריריה, תומכת בשימור ובתיאוד המחול הישראלי האמנותי, העממי והאתני, במסגרת הספרייה הישראלית למחול, תומכת בכתב העת למחול "מחול עכשיו", מסייעת בהפקת סרטים ותקליטורים של מחול המופצים בחו"ל, בפעילות של יוצרים בחו"ל ובהפקות משותפות עם להקות מחו"ל. על פי דו"ח מינהל התרבות, תקציב מינהל התרבות לתמיכה במחול בשנת 2000 היה 24,367,000 ש"ח.

את התמיכה הגבוהה ביותר בתחום המחול קיבלו שלוש הלהקות הגדולות:

| להקת המחול בת-שבע + אנסמבל והבמה ליוצרים עצמאיים: 5,674 מיליון שקלים

| להקת המחול הקיבוצית: 4,278 מ'

| אגודת ידידי הבלט הקלאסי: 4,196 מ'

בסה"כ קיבלו הלהקות הגדולות: 14,148,200 מיליון שקלים

כיצד מקציבים בישראל כספים ללהקות מחול, לכוריאוגרפים, לרקדנים, למופעי מחול, לפסטיבלים? כמה מקציבים, למי מקציבים ומדוע? לפי אילו תבחינים (קריטריונים) נקבעות התמיכות? מי קובע את הקריטריונים ואת חלוקת התמיכות? האם קיים בישראל "תכנון תרבות ואמנות"? השאלות הללו הן מעניינים של כל העוסקים במחול, מנהלי להקות, יוצרים, כוריאוגרפים, רקדנים, מנהלי מוסדות תרבות, אוהבי מחול ועוד.

"מדיניות תרבות" מהי

המושג "מדיניות תרבות" גובש והתפתח לפני כ-30 שנה, בהמשך לוועידת ונציה של שרי התרבות, שנערכה באירופה ב-1970. המטרה של "מדיניות תרבות" הוגדרה יפה במגילת זכויות האדם של האו"ם, שאושרה ב-10.12.48 סעיף 27: "כל אדם זכאי להשתתף תוך חירות בחיים התרבותיים של הציבור, ליהנות מהאמנויות ולהיות שותף בהתקדמות המדע וברכתו". כל אדם זכאי להגנת האינטרסים המוסריים והחומריים הכרוכים בכל יצירה מדעית ספרותית או אמנותית שהיא פרי רוחו.

חשיבותם של המושגים "מדיניות תרבות", "ניהול תרבות", "תכנון תרבות", עלתה ב-50 השנים האחרונות כתוצאה מהמהפכה הדמוקרטית, שהתחוללה לאחר מלחמת העולם השנייה, עם התפתחות שני התהליכים הבאים:

"דמוקרטיזציה של התרבות" - שהביאה

לנגישות רבה יותר של שכבות אוכלוסייה רחבות לאמנות.

"דמוקרטיה של תרבות" - שפירושה הכרה בזכותה של כל תרבות ושל כל יצירה אמנותית להתפתח ובזכותו של כל אדם ליצירה, לשימור, לפיתוח ולהפצה של תרבותו הייחודית.

שני התהליכים הללו הביאו לכך שהיצירה האמנותית, מספר האמנים, הפעילות האמנותית וצריכת האמנות, התרחבו וגדלו. היוצרים והקהל לא יכלו להסתמך עוד רק על תמיכתם של פטרוני אמנות ועל הכנסות

מרכז סוזן דלל לפעולותיו: 2,123 מ'

בין הלהקות הקאמריות שקיבלו תמיכה בשנת 2000 היו הלהקות הבאות:

| להקת קול ודממה (חדלה מפעילותה בשנת 2001): 784,000 ש"ח

| ליאת דרור וניר בן גל "הלהקה" (הלהקה עברה למצפה רמון): 563,000 ש"ח

| עמ"י עמותת מחול ישראלי (יונתן כרמון): 490,000 ש"ח

| העמותה לעידוד המחול בירושלים (ורטיגו): 447,000 ש"ח

| להקת ענבל פינטו (במסגרת סוזן דלל): 294,000 ש"ח

| עידו תדמור (הלהקה): 254,000 ש"ח

| פרויקטים במחול שליד תיאטרון מחול רנה שינפלד: 245,000 ש"ח

| עמותת ידידי להקת קומבינע: 120,000 ש"ח

| באלט פאנוב אשדוד: 100,000 ש"ח

| בלט חיפה: 70,000 ש"ח

| תיאטרון תנועה - אשרה אלקיים: 50,000 ש"ח

| תיאטרון ירושלמי למחול - תמרה מיאלניק: 50,000 ש"ח

| הפקות של יוצרים צעירים בלהקת מוזע תל-אביב: 30,000 ש"ח

סה"כ 3,205,000 ש"ח

(להקת ענבל מקבלת הקצבה במסגרת המרכז האתני).

רשימת התמיכות מתרחבת מדי שנה, וגופים נוספים, שמקבלים אישור מקצועי על רמתם מטעם המדור למחול של המועצה לתרבות, נכללים ברשימות הגופים והמוסדות הנוספים לרשימת התמיכות. בין השאר נוספו ב-2001 הגופים הבאים: להקת יוסי יונגמן, עמותת היוצרים הצעירים (עבור להקת נעה דר, ענת דניאלי, יסמין גודר), האגודה לכתב תנועה, תיאטרון תמונע. המחלקה למחול הקצתה באמצעות האגודה ליוצרים עצמאים בשנת 2000 סכום של כ-1,200,000 ש"ח, כדי לאפשר ליוצרים צעירים פעילות מקצועית, הפקות עם רקדנים מקצועיים ומופעים ברחבי הארץ. אין עוד תחום של אמנויות במה, שאמנים ישראלים זכו בו להצלחה כה רבה בחו"ל כמו המחול. שיעור התמיכה הציבורית לא הגיע אפילו למחצית מהוצאותיהן של הלהקות והסתכם ב-27,75 מיליון ש"ח (49%). ההכנסות העצמיות הסתכמו ב-17.19 מ' ש"ח (30%), הכנסות מקרנות ומתרומות הסתכמו ב-11.38 מ' ש"ח (20%). עיקר התמיכה הציבורית בא ממינהל התרבות, משרד המדע התרבות והספורט, שתמיכתו בלהקות שנסקרו בסקר הסתכמה ב-22.12 מ' ש"ח (39% מכלל ההכנסות של הלהקות, 80% מהתמיכה הציבורית).

הקריטריונים הישנים והחדשים להקצבת מחול

בשנת 1992 גובשו קריטריונים לתמיכת מינהל התרבות (שהיה אז משרד החינוך והתרבות) במוסדות תרבות. קריטריונים אלה התבססו על "תיקון לחוק יסודות התקציב התשמי"ה 1985" סעיף 3(א) תת סעיף ה', בו נקבע כי הממונה על סעיף תמיכות תקציב "יקבע בהתייעצות עם היועץ המשפטי לממשלה מבחנים שוויוניים לחלוקת הסכום באותו סעיף תקציב לצורך תמיכה במוסדות ציבור". כתוצאה מתיקון חוק זה פורסמו, לאחר התייעצות עם היועץ המשפטי לממשלה, מבחנים לקריטריונים לתמיכות במוסדות ובמפעלים לתרבות ואמנות.³ במסגרת המבחנים האלה נקבעו כ-14 קריטריונים מרכזיים לתמיכה באמנויות הבמה וביניהם: איכות ורמה, אופי המוסד (לאומי, ארצי, אזורי, מקומי), יצירה מקורית, תמיכות והכנסות ממקורות לא

ממשלתיים, היקף כוח האדם המועסק, מיקום גיאוגרפי, נייחות, הכשרת קהלים חדשים, משך קיומו של המוסד, מפעלים שונים, תרומה למיזוג תרבות ועוד. (קריטריונים אלה אינם מבוטאים במדדים כמותיים מדויקים). במדור המחול במועצה לתרבות ולאמנות נקבע כי הרכב הלהקות בישראל יכלול שתי להקות מחול מודרני, להקת בלט קלאסי, להקה רפרטוארית ולהקת מחול אתני.

הקריטריונים החדשים

בינתיים ממשיך מינהל התרבות להקציב למחול לפי הקריטריונים הנ"ל, אבל במקביל, ועדות מיוחדות מגבשות קריטריונים חדשים, זאת על פי דרישת הבג"ץ, בעקבות עתירות שהגישו תזמורות ותיאטרונים. עד כה פורסמו קריטריונים בתחום המוסיקה ובתחום התיאטרון (בשנת 2002).⁴ בקריטריונים החדשים במוסיקה, מרכיב האיכות הוא הקובע ושיעורו מגיע ל-25% מהניקוד שעל פיו מדורג הגוף הנתמך. האיכות תיקבע על ידי ועדת מומחים (בסולם מ-1-10); משקל היצירה והעשייה הישראלית המקורית הוא 10%. המסמך גם מעודד העסקת אמנים ישראלים: משקלו של ההרכב האמנותי הקובע יהיה 25%, משקל המיקום הגיאוגרפי והניידות של הלהקה: 10% (קריטריון זה מתחשב גם בסיווג הסוציו-אקונומי של היישוב), משקלו של מרכיב הוותק: 40%, הפעילות (מספר קונצרטים ותוכניות): 20%, חינוך מוסיקלי ופעילות מיוחדת בקרב ילדים ונוער: 2%, עידוד דיאלוג רב תרבותי וגיוון סגנונות מוסיקליים: 4%. תהליך הפעלת הקריטריונים החדשים יהיה הדרגתי. בשנה הראשונה לא יפחת שיעור התמיכה ביותר מ-5% ביחס לשנים הקודמות, ובשנתיים שלאחר מכן תפחת התמיכה לכל היותר ב-10%. במסגרת הקריטריונים החדשים בתיאטרון, מיוני התיאטרונים לארבע קבוצות, על פי גודלם והיקף פעילותם: תיאטרון גדול, בינוני, וקטן וכן פרויקטים הפקתיים. הקריטריון החשוב ביותר למימון (50%-60%) הוא היקף

הפעילות; קריטריונים נוספים הם: איכות (15%-20%), מיקום גיאוגרפי (10%-15%), וייחוד לשוני (תמיכה בפרויקטים בשפות שאינן עברית): (5%-10%). הבעיה העיקרית בקריטריונים אלה היא שאין בהם תשובה מספקת לתיאטרונים חדשים וליצירה המקורית.

גם בתחום המחול מגבשים עתה את הקריטריונים החדשים ועולות בעיות דומות. אחת הבעיות עליה יצטרכו הקריטריונים לתת תשובה היא - מהו הקשר בין משתנים כמותיים ובין איכות אמנותית. כך קבע בג"ץ בפסקתו (בג"ץ 3792/95 תיאטרון ארצי לנוער): "אך בכל עניין ועניין צריך לשאוף לקביעת מבחנים שיאפשרו הערכה אובייקטיבית ככל שניתן על פי מהות העניין, ולא בשמים היא". דהיינו למצוא דרך לכמת איכות.

סוגייה חשובה נוספת היא השוואה בין מוסדות חדשים לוותיקים. בג"ץ דרש למצוא דרך לאפשר צמיחה של מוסדות חדשים ולתקצב מוסדות ישנים על פי אותם קריטריונים המנחים את תקצובם של המוסדות החדשים.

הבטחת תמיכה ציבורית וחידוש מקורות נוספים לתמיכה

כדי להבטיח קיומה של אמנות איכותית, על המדינה לעגן את תמיכתה ואת תמיכות הרשויות המקומיות בחוקים; לקבוע מוסדות מרכזיים (לאומיים) באמנות ולהבטיח את קיומם; לקבוע תקציב רב-שנתי לתמיכה באמנות. המדינה וראשי גופי המחול חייבים לחפש מקורות תקציב נוספים, כי לטווח הארוך לא תוכל עוד המדינה לתמוך כדורש בגופי אמנות "עתירי עבודה". יש לחפש מקורות נוספים כמו "מפעל הפיס", הקהילה העסקית, קרנות ציבוריות ופרטיות; יש להכשיר קהלים חדשים, ולסייע בשיווק אמנות לקהלים אלה בארץ ובחו"ל. לסיכום: העובדה שמתקבלות בישראל החלטות שעניינן תמיכות ציבוריות במופעי אמנות; גובה התמיכות ושיתוף היחסי הגבוה בתקציבי הלהקות, המפעלים והפרויקטים; התהליך של פיתוח קריטריונים לתמיכות ולהמלצות - כל אלה מלמדים שקיימת בישראל "מדיניות תרבות". אולי לא במובן של מדיניות אחת מגובשת ומנוסחת, אלא במובן של קיום פעולות המשפיעות על התפתחות התרבות והאמנות.⁵ האם מדיניות זו ברורה מבחינת תכניה ומהותיותה? האם יש לה מדדים לבדיקת הצלחתה? ובכן, בשלב הזה העיסוק העיקרי הוא בתמיכות בגופים, במופעים ובפרויקטים שיש לפתחם. לשם מדיניות מערכתית - במובן של ראיית תרבות ואמנות כמרכיבים חשובים בתרבות הפנאי - יש לגבש תוכנית רב שנתית לסיוע ליחידים ולקהילות לממש את זכותם לחיים עם אמנות, לסיוע לאמנים ליצור ולשמור על מעמדם, ולהבטיח להם שכר הולם. יש צורך במדיניות שתאפשר לתושבי ישראל זכות שווה ליהנות מפעולות תרבות ולהשתתף ביצירת אמנות; זאת, תוך תיאום בין כל המערכות השונות העוסקות בתרבות ובאמנות. מכלול המרכיבים הללו דורש המשך של הדיון הציבורי בנושא פיתוחה של תוכנית אב לקידום התרבות והאמנות בישראל.

ביבליוגרפיה והערות

1. דן רונן, "מדיניות תרבות בישראל כן או לא", *תעודת תרבות חזון 2000*, נייר עמדה על מדיניות התרבות של מדינת ישראל במאה ה-21; משרד המדע התרבות והספורט, ינואר 2000, עמ' 33-54.
2. משרד המדע התרבות והספורט, *תיק מינהל תרבות*, כנס באר-שבע, סיון תשס"א יוני 2001, עמ' 7.
3. "מבחנים לתמיכות במוסדות ציבור בתחומי התרבות", ילקוט הפרסומים 4042 17.9.92.
4. משרד המדע התרבות והספורט, מבחנים חדשים לתמיכה במוסדות ציבור בתחום התיאטרון, למעט קבוצות תיאטרון ופרויקטים בתיאטרון; ולגופים כליים בתחום המוסיקה, אתר משרד המת"ס - WWW.MOST.GOV.IL תחת הכותרת: "פעילות וסמכות" בפרק "תמיכות", סעיף "מונהלים".
5. דן רונן, מדיניות תרבות בישראל כן או לא? *תעודת תרבות חזון 2000*, שם, עמ' 53.

שמות עבודותיה של הכוריאוגרפית האמריקאית מג סטוארט - המחלקת את זמנה בין בלגיה לשווייץ - הם: "אליבי", "איש לא מתבונן בדך" או "כביש מהיר 101"; ואילו ללהקתה של סטוארט - שמלאו לה 25 שנים, קוראים "סחורות פגומות". בעבודתה הכוריאוגרפית מנסה סטוארט לעסוק בחולף בתנועה הלא שלמה, בסיפורים ובזיכרונות שהם אך חלק מממהות שלמה שאבדה. ב"אליבי" משמש ביתן זכוכית כבית למשתתפים. זהו בית לכל דבר, בו מתרחשים אירועי החיים, מכלול הפרטים הקטנים שמצטרפים למציאות כואבת של בידוד ובדידות אנושיים. לרשותו של כל משתתף עומדים כיסא, בגד מרופט ומיקרופון. איתו הוא יכול להזכיר לבני אנוש אחרים את דבר קיומו עלי אדמות. הניסיונות החוזרים ונשנים לבקש מעט התייחסות, או אולי אפילו מגע גופני, נתקלים בהתעלמות מופגנת מצד השומעים.

כעבודת הכנה ליצירתה האחרונה, ביקשה סטוארט מחברים לאסוף עבורה קטעי סיפורים וזיכרונות. חשוב היה לה שהסיפורים יהיו אמיתיים. קטעי הסיפורים שקיבלה ובחרה עסקו כולם בפגיעה אלימה של גוף בגוף.

ב"אליבי" מספרים הרקדנים, בשפת גוף מתומצתת עד כאב, זיכרונות ילדות שהפכו לטראומות, שמלוות אותם גם היום בחייהם הבוגרים. אירועים שאין להם הסבר הגיוני ולכן לא הפכו לסיפור בנוי, אלא נשארו כפרגמנט וכמסגרת שתמשיך לחיות, להתפתח ולהשתנות, הם חומרי הגלם המשמשים את סטוארט בבניית וביצירת עבודותיה. דימויים תנועתיים, הלקוחים מעולם הסרטים, מעולם אמנות הוידאו או מעולם התקשורת המודרנית, משמשים כרקע תנועתי למפגשים ארעיים בין גוף לגוף. כך נדמה לפעמים, שהישות שגרה בתוך הגוף שעל הבמה נשכחה במכוון, בתהליך ארוך ומייגע של בידוד וניכור.

בכוונתה של סטוארט להעמיד בעבודותיה סיכום ביניים של יצירתה וחייה ובכך להפוך אולי את העבודות לסיכומי ביניים קטנים של כולנו. במציאות הבלתי יציבה בה אנחנו מצליחים לשרוד, היא נמנעת מדברים גמורים, אינה מנסה לתת פתרונות, ומסתייגת מתשובות חד משמעיות. הקצב בו מתחלפים המבנים הכוריאוגרפיים בעבודותיה הולך וגובר. תחושת השובע והסלידה מן השפע הבלתי מבוקר הופכת ביצירתה לאמצעי

ביטוי. האירועים חולפים לפני שהיו, לפני שהפכו לחוויה שנקלטה במערכת החושים, לפני שהפכו לחומר שאפשר לתפוס ולשמר. המחול הפך בידיה של מג סטוארט לזמני יותר משהיה ממילא. הזמניות הופכת לכלי כוריאוגרפי שמשנה את החלל הבימתי והופך גם אותו, את מרחב המחיה של הרקדנים, לדבר-מה חולף. אנסמבל הרקדנים נע ללא מרכז נראה לעין, ללא רגע או מקום של שקט, ללא נקודה בה יכול הצופה להיאחז כדי לצאת ממנה הלאה. נראה כאילו הרקדנים אינם זזים ממשפט תנועתי למשנהו בכוחות עצמם, אלא נשטפים בין קרעו משפטים וקרעי מוסיקה. משמעויות שהצופה מנסה למצוא ולעשות בהן סדר נקרעות ממנו אל התמונה הבאה, ואיתה כמובן גם אל האסוציאציה הבאה או אל המשמעות הבאה.

השהות לתת במחול סימנים, לנסות לטוות רשת של הקשרים, נמנעת מן הצופה כמעט באלימות. אלימות זו נובעת מן הקרבה הבלתי אמצעית בין הצופה לזיעתו של הרקדן, לצעקותיו או חרחוריו, לתנועתו שבנויה מנפילות, זריקות, ריצות ושוב נפילות, זריקות, ריצות.

האלימות בעבודותיה של מג סטוארט היא אלימות ראשונית, אלימות רחמית. היא תגובה לא רק לחוסר האכפתיות שלנו ביחס לאחר, אלא גם לחוסר האכפתיות שלנו ביחס לעצמנו, טוענים רקדניה של סטוארט. אנחנו הראשונים שמפקירים את גופנו לסכנות ולגירושים הרסניים, כדי לעמוד בקצב החיים העכשווי.

קצב זה משמש בסיס לעבודה המוסיקלית אצל סטוארט, בדיוק כמו למסגרת החללית, לתאורה היחידתית ופוצעת את גופו של הרקדן, את החלל החזותי שמתהווה לעינינו. לקראת סופה של העבודה חולף בגופם של הרקדנים רעד אקסטטי. הוא מתחיל אצל אחד מהם, חודר את אטמוספירה כמו מחלה ממארת ומדבק במהירות מגפתית את כל הלהקה, כאילו היתה גוף אחד. בשינויים קלים, שדורשים ריכוז צפייה גבוה מצד הקהל, עובר הרעד מאחד לשני, במקצבים ריתמיים מורכבים ומהירים, ומן הרקדנים אל החפצים, אל הרהיטים ואל הקירות הניצבים על הבמה.

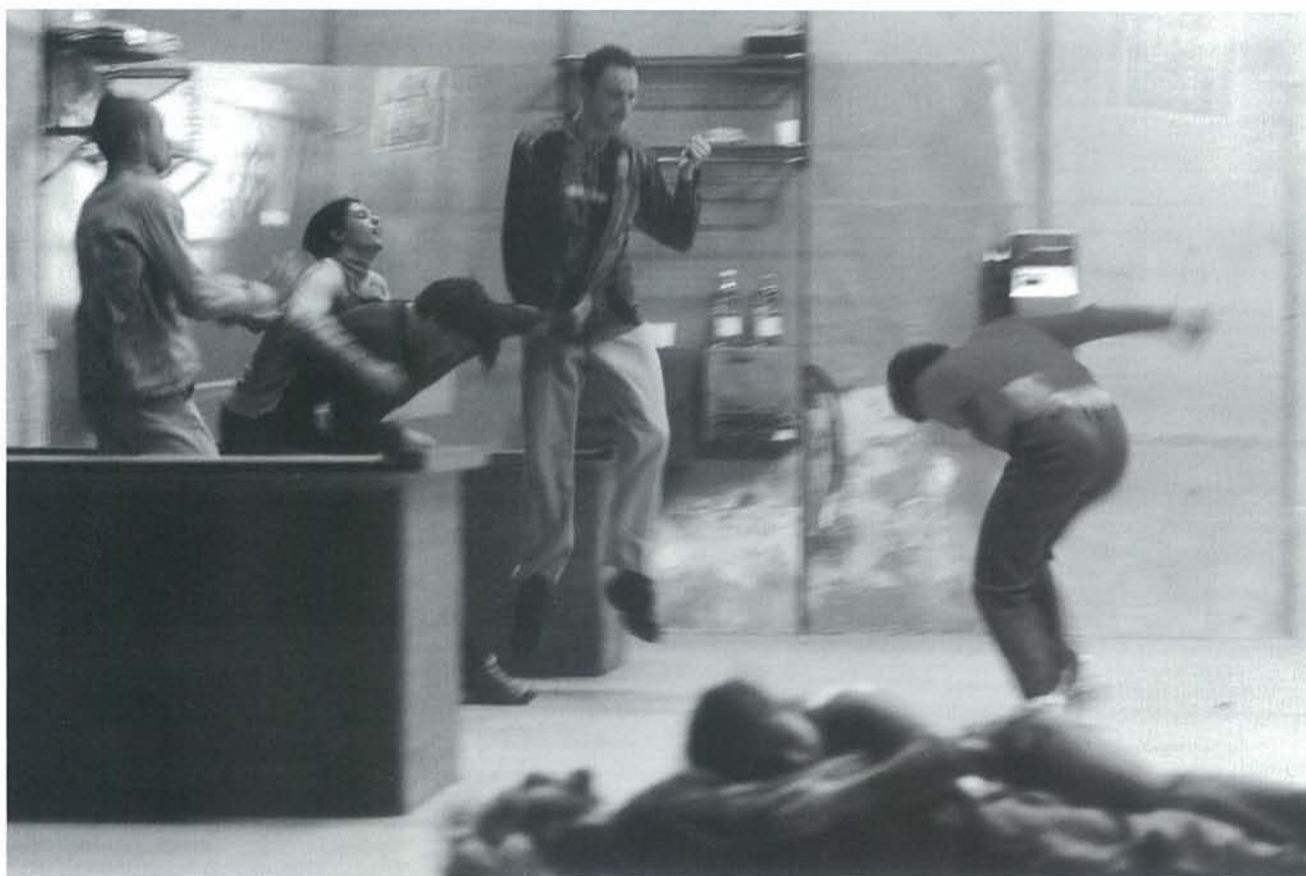
אט אט דועך הרעד, כשבסופו נותרים קצות האצבעות של הרקדנים כאילו מנותקים מן הגוף כולו, אחוזים בדהה להמשיך עד אינסוף ולהשאיר גם אותנו מרותקים עד אינסוף למתרחש. הפרטי והאינטימי נחשפים

ביצירתה הכוריאוגרפית של מג סטוארט ללא יכולת להתגונן. גם המרחבים הפנימיים של חיננו, אלה שרוצים להישאר רק שלנו, נקרעים בסחף מהיר ואלים ונפלטים אל החוץ.

"אליבי" מציגה תנועה שאיבדה את עצמה. כמו פרי שתוכו הוצא ונשארה רק קליפתו המצומקת, מעצבת סטוארט את חללי המחול שלה. בגדי הרקדנים מהווים ומרופטים. הרהיטים על הבמה פגועים ושבורים. ספה חסרת רגל מתנדנדת כשמתיישב עליה רקדן, ומערערת את יציבות תנועתו. הכול קשור בהכול וכל חולי מתפשט במהירות.

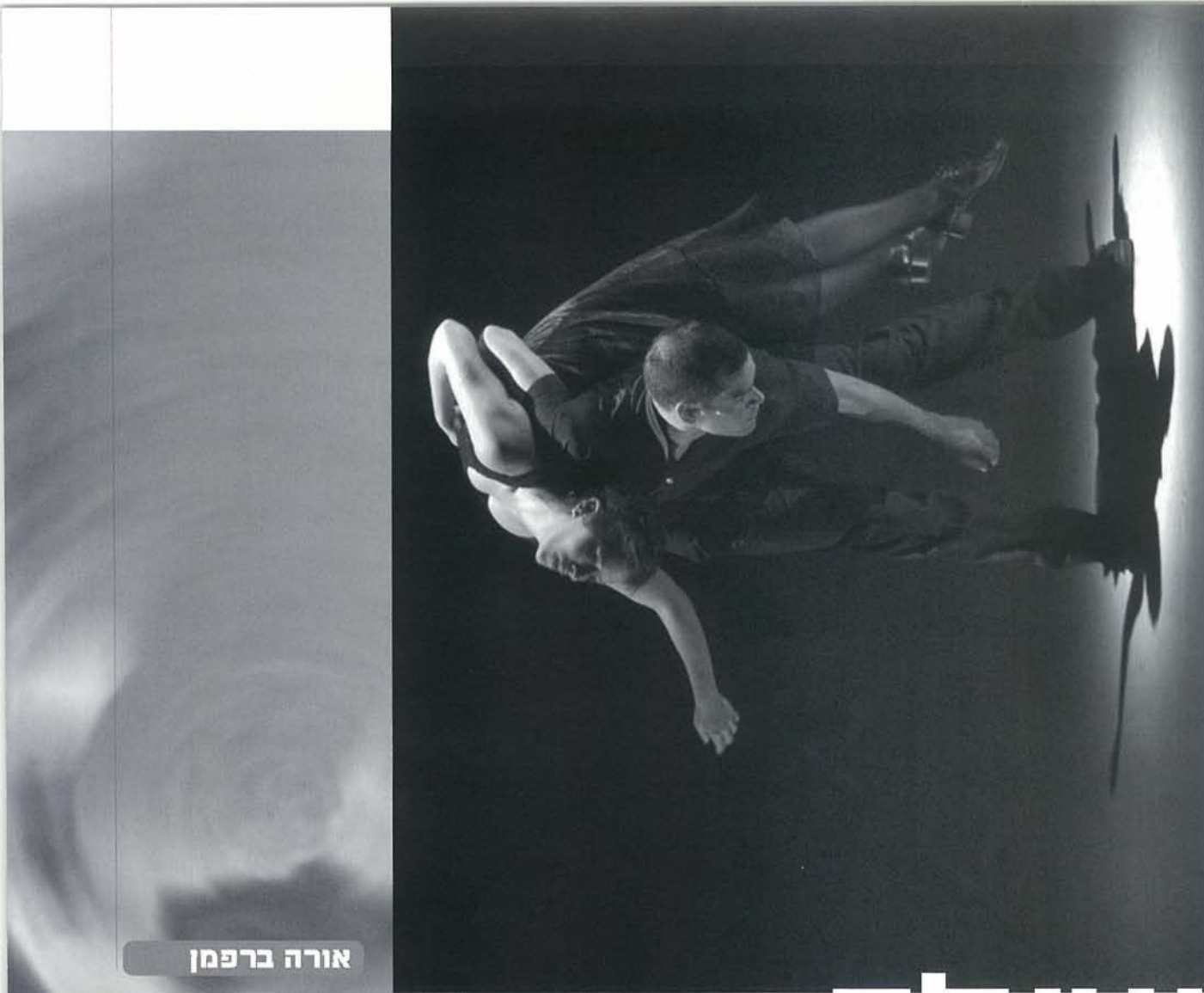
אולי גרם הקשר בין החרדות הקיומיות שהתעוררו בעקבות ה-11 בספטמבר לבין תכניה של סטוארט לכך, שכל מבקרי המחול החשובים בגרמניה הכתירו אותה ככוריאוגרפית החשובה ביותר שאחרי עידן ויליאם פורסייט.

שתי התמונות: "סחורות פגומות" מאת מג סטוארט
Both Pictures: "Damaged Goods" by Meg Stuart



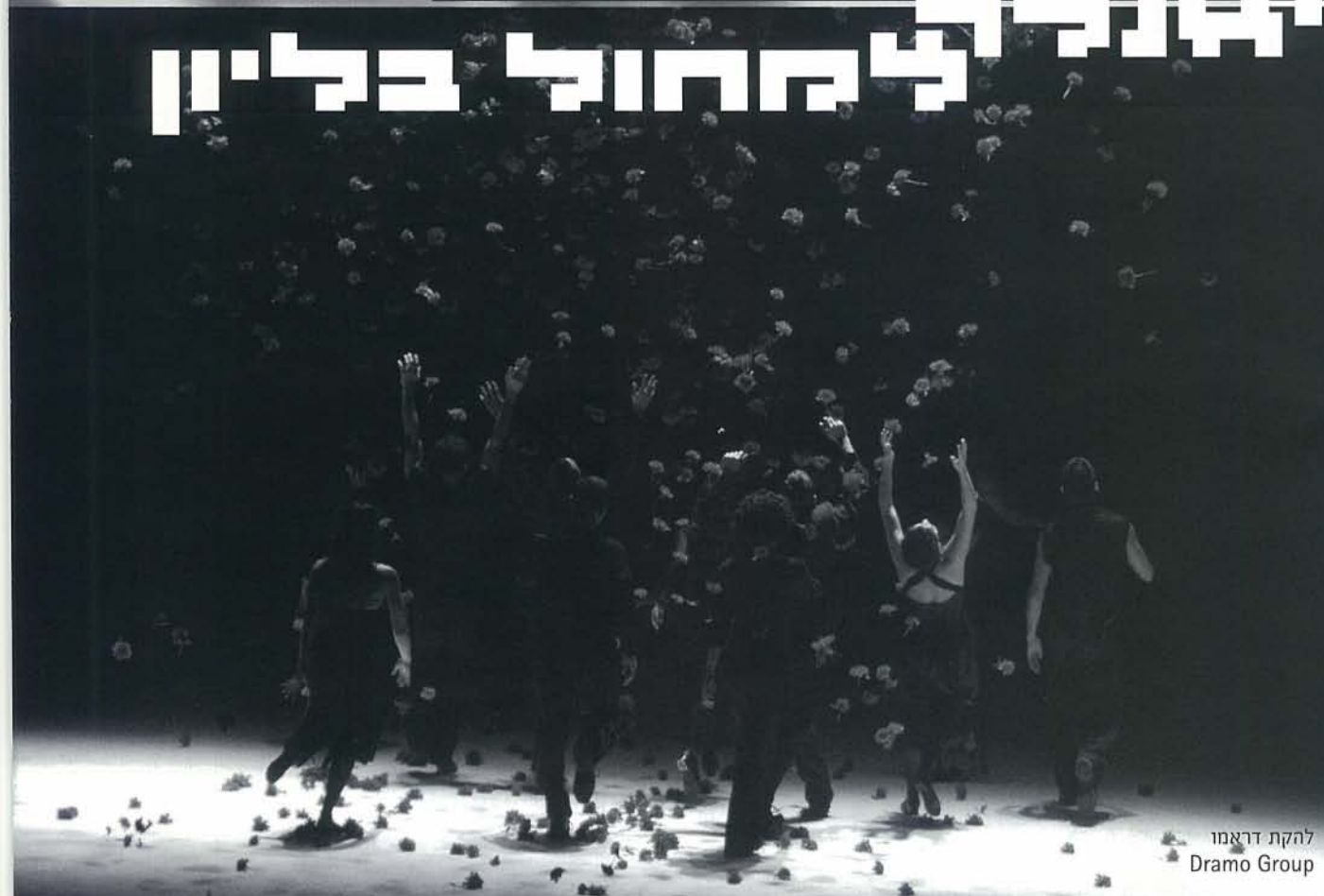
מג סטוארט - המחול כתחנת מעבר

רונית לנד



אורה ברפמן

הביאנלה לחחול בליון



להקת דראמו
Dramo Group

אורה ברפמן - לשעבר מבקרת מחול של העיתונים "כל בו", "דבר", ובשבע השנים האחרונות מבקרת מחול של "ג'רוסלם פוסט". יוצרת ובמאית הסרט הדוקומנטרי "ברגליים יחפות" (1993), על עבודתה של שרה לוי-תנאי.

נמנע מבחירות המזוהות עם עמדה אליטיסטית מובהקת, גם משיקולים של פוליטיקה מקומית, ולכן אינו פונה לקהל אנין בלבד. דארמה משתדל לספק מגוון רחב של טעמים ולשם כך הוא מרבה בנסיעות תחקיר לאזורי הנושא הנבחר. ברור כי טעמו האישי משתקף בבחירה ולכן נדיר שלהקות בלט לוקחות חלק בפסטיבל; לעומת זאת, מופעי מחול בידורי, המאופיינים בחילופי תלבושות מרהיבות ובריבוי משתתפים, מוצגים בכל ביאנלה, בעיקר מעל במת האמפיתיאטרון הרומי, שאליו נשאבים אלפי צופים. השנה, היו אלה ארבע להקות המייצגות שניים מהקרנבלים המסורתיים והחשובים בדרום-אמריקה: הקרנבל בברנקילה [Barranquilla] שבקולומביה וקרנבל אורורו [Ouroro] שבבוליביה. התכנים בשני המקרים שאובים מהמסורת התרבותית המקומית, שנוצרה לאור התמורות ההיסטוריות והם משקפים את המרקם התרבותי של עמים אלו. במחצית הראשונה (מתוך שלושת השבועות של הפסטיבל) שבה נכחתי, הסתמן חתך מייצג של הקו האמנותי של הפסטיבל. מחד, לקחו חלק בקוטב הפולקלורי כאמור לעיל, להקות הקרנבלים שמבוליביה ומקולומביה, כמו גם להקת הפולקלור הלאומית של קובה. להקה זו הוקמה ב-1962 בעקבות גל להקות פולקלור לאומיות, שצצו במיוחד באזורי ההשפעה של משטרים קומוניסטיים, ומטרתם היתה לבסס זהות לאומית. לקוטב זה שייכת גם להקת Tijeras De Ayacucho מפרו, ששבתה את לבי. בלהקה לקחו חלק ארבעה גברים מוצקים ונמוכים, בעלי חזות רצינית, שמוצאם מהרמות הגבוהות של הרי האנדים. הם רקדו את "מחול המספריים", המתואר בכתבים כבר מ-1565, מיד לאחר נפילת ממלכת האינקה. מחול עתיק זה, על כל 300 משפטי הקומבינציות הוירטואוזיות שלו, מועבר מרקדן לתלמידיו הספורים, במשך שנים רבות, עד להסמכתם הרשמית. עד היום, הכנסייה הקתולית אינה רואה בעין יפה את שימור מסורת "ריקוד המספריים", המתאר את התנגדות האוכלוסייה הילידית-אינדיאנית לכוחות הדיכוי התרבותי של הכנסייה, שנציגיה במאה ה-16 היו שליחי האינקוויזיציה. מאחר

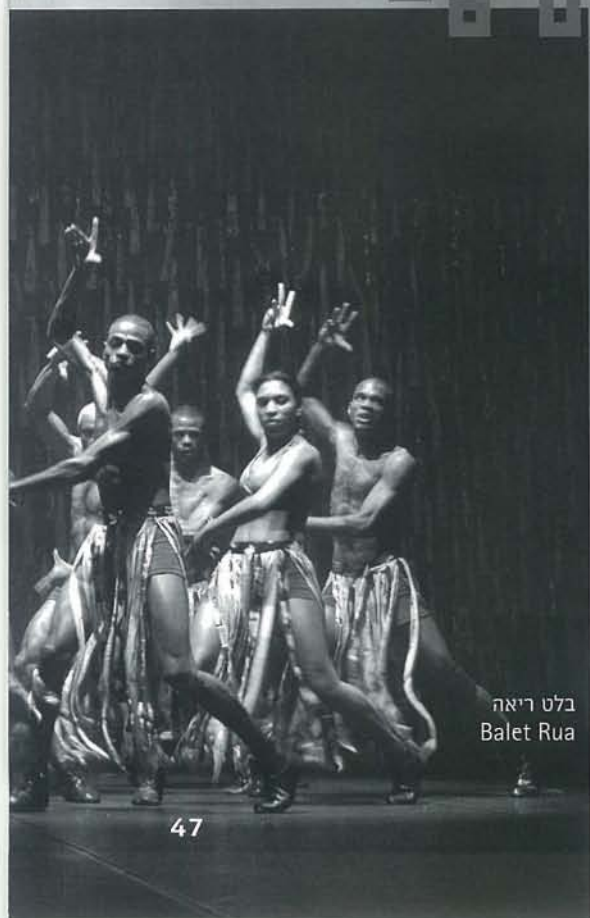
הביאנלה למחול בליון [Lyon] שהתקיימה בסתיו 2002, הוקדשה הפעם לנושא אמריקה הלטינית, כשהכוונה לכל הגוש היבשתי שמדרום לארה"ב, ממקסיקו ודרומה ועד קצה צילה. המונח 'טרה לטינה' [Terra Latina] המגדיר את גוש המדינות הללו בשפה הלטינית, נבחר דווקא משום שהוא מציג ריחוק מסוים, ומבחינת התקינות הפוליטית הוא רגיש פחות מהגדרות כגון 'אמריקה הלטינית', שללשון הבידול שלה יש מתנגדים רבים.

השנה הגיעו 34 להקות מכתריסר מדינות, לפסטיבל זה, שהוא במתכונתו אחד מפסטיבלי המחול הגדולים והחשובים באירופה. מנהלו האמנותי ומייסדו, גי דארמה [Guy Darnet], הוא שבוחר בקפידה מסגרות המאפשרות מבט מעמיק ומרוכז על אזור גיאוגרפי מסוים, כמו, למשל: 'אגן הים התיכון', 'דרך המשי' ההיסטורית או 'טרה לטינה'. יתרונו של פסטיבל נושאי הוא ביכולתו להעמיד תמונת מצב, שלא אחת עולה על סך מרכיביו.

תקציב הביאנלה לשנת 2002 הוא עצום (השנה הוקצבו 4.5 מיליון דולר) והוא המאפשר את הפעילות הקהילתית הנרחבת, שמתלווה לפסטיבל, בלעדיו לא ניתן היה לקיים את מצעד המחולות המסורתי, שהתנהל השנה תחת הכותרת: 'מנהר הריו גרנדה אל ארץ האש - הדרך לחירות' ובו לקחו חלק 4500 רקדנים חובבים מהעיר ומהפריפריה. כל המרכזים הקהילתיים באזור מקבלים הדרכה מקצועית וכן תקציב מסוים להפקה ויוצרים יצירה כוריאוגרפית עבור המצעד. בין הקבוצות היותר מרתקות היתה קבוצת זוגות שרקדו טנגו מאופק, במשקפי שמש כהים ובגדים שחורים. התברר כי זו היתה שמחציתה רקדנים עיוורים ומחציתה רואים. פעילות מעין זו היא גם תנאי לתמיכה נוספת בפסטיבל.

מדיניותו האמנותית של גי דארמה נוטה לפלורליזם תרבותי, שבו מתקיים תמהיל קוטבי של מחול, השואב מהשפה האמנותית העכשווית ומעודד יוצרים צעירים מחד, ומאידך, מחול פולקלורי צרוף, כולל מופעים פולקלוריסטיים בעלי אוריינטציה בידורית-ראוונית. הוא

ספרה לטינה

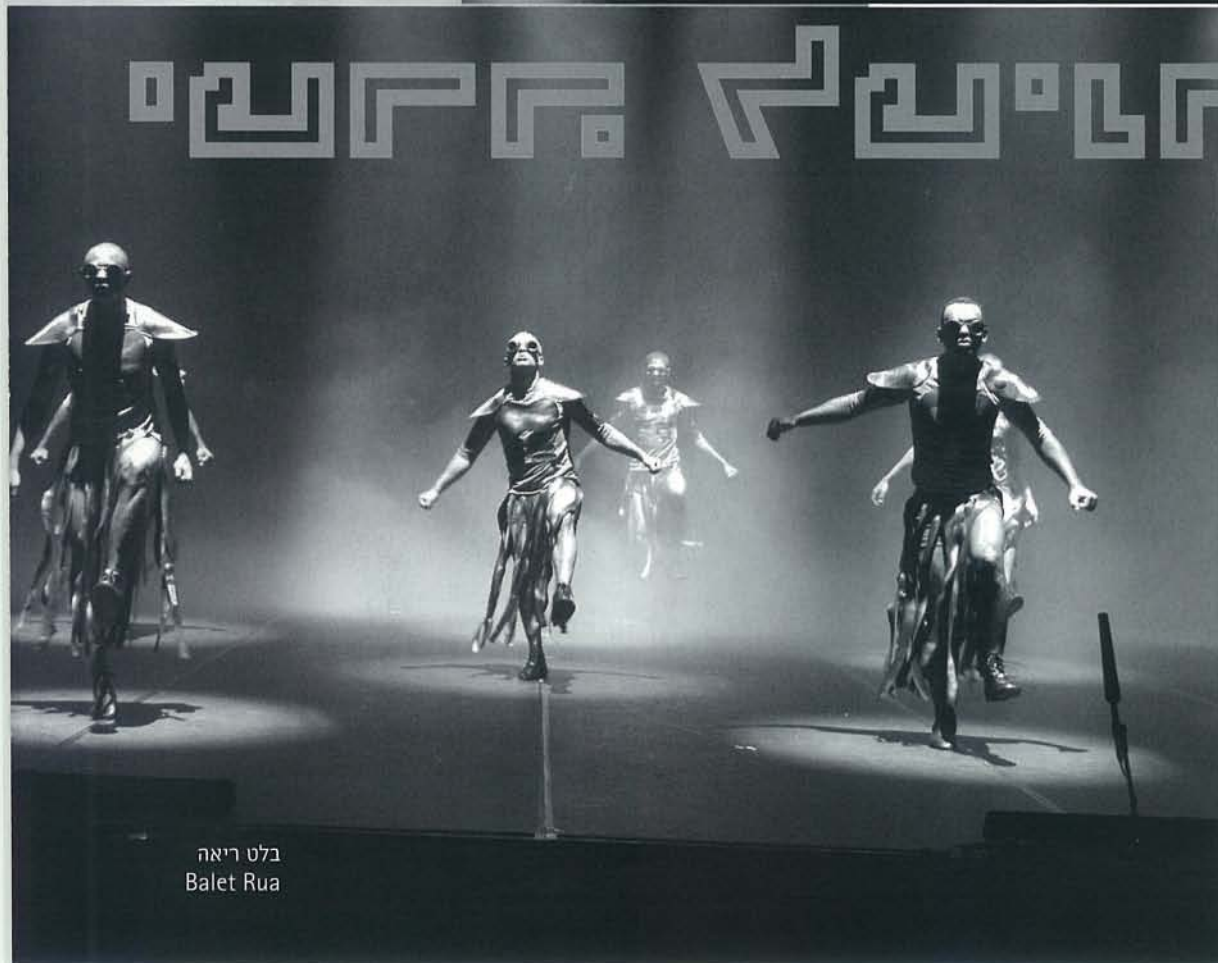
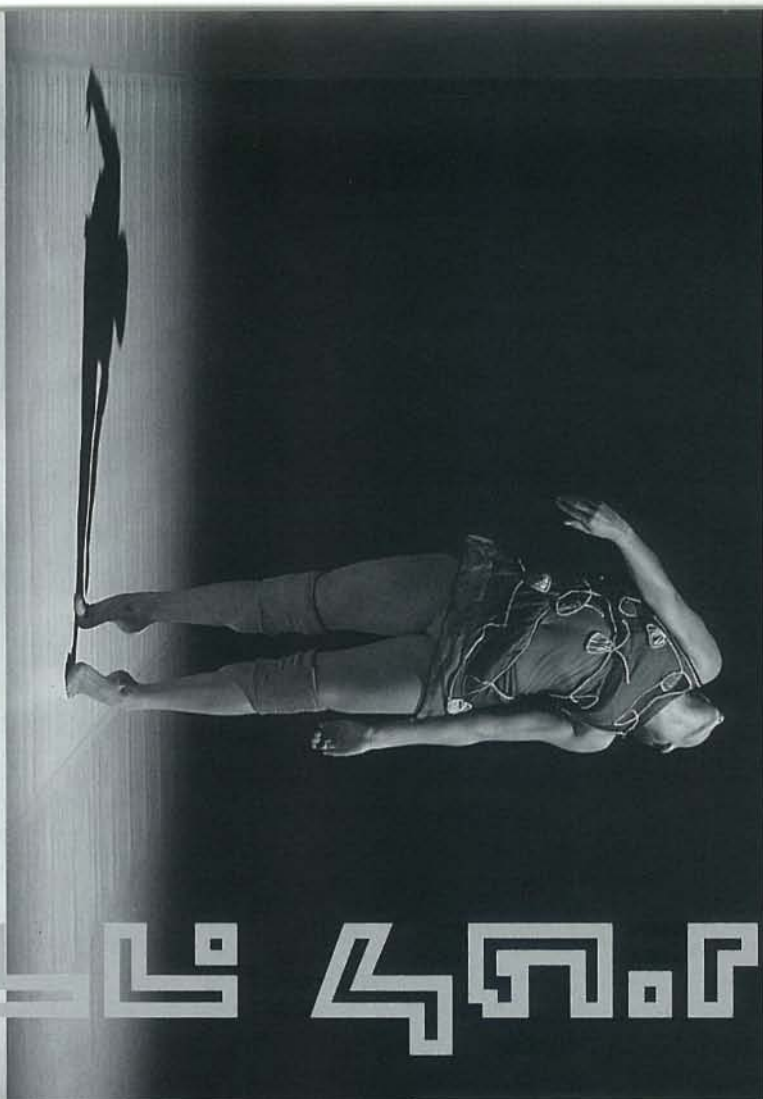


בלט ריאה
Balet Rua



להקת קוואסר
Quasar Group

שהכנסייה הגדירה את המחול
כ'ברית עם השטן', נרקד "ריקוד
המספריים" והועבר לדורות
הבאים בהסתר, במשך מאות
בשנים. בגלל איומי הכנסייה הוא
אף הוצא רשמית מחוץ לחוק
בשנים שבין 1896 עד 1930.
דמויות המייצגות את הישות
השטנית משתתפות במרבית
האירועים הפולחניים בתרבויות
העממיות בדרום אמריקה
ובמרכזה. בליון אפשר היה לפגוש
בהן, למרבית האבסורד, דווקא
בלב הממסד, במיסת יום א'
שהוקדשה לאמנים בקתדרלה
החשובה Cathedral St. Jean.
קהל המבקר בכנסייה זו דרך
קבע, מדי יום א', מצא אותה
גדושה מקיר לקיר באורחים,
שצפו בהשתאות באנשי כמורה
בדרגות שונות, כשהם מובילים
שובל של מעל 150 רקדני קרנבל,
רקומי-זהב ומצויצי נוצות,



בלט ריאה
Balet Rua



המצעד
Le defilé

בזנות, על הקרע הבלתי נמנע עם הסביבה, הקתולית בעיקרה, ועם המשפחה והכנסייה שסירבו לעכל את יציאתו מהארון. ביצירותיו עוסק ריוורה בנושאים הקרובים לקבוצת ההתייחסות שלו, מוקיע פשעי-שנאה, כגון גל רציחות של מעל 150 הומוסקסואלים במקסיקו לפני כעשור, חוסר טיפול הולם בקרבנות איידס כתוצאה ממצוקה כלכלית ועוד.

להקה נוספת בעלת אמירה היתה להקת המחול הלאומית של מקסיקו [National Dance Company of Mexico] שהעלתה מחול רב משתתפים שהתייחס לסרט המדע הבדיוני הראשון 'המסע לירח' [El Viaje a La Luna] שביים ג'ורג' מלייה [George Melies] בדיוק לפני מאה שנים. רקדנים מצוינים, תזמורת על הבמה, אמצעי תאורה רבים ומגוונים והכריזמוגרף ראוּל פארו [Raul Parro], שניחן בדמיון פורה, העניקו למחווה האמנותית הזאת עומק, הומור ועניין רב, ובאמצעים בני זמננו, יצרו חוויה ששחזרה את רוחה של תחילת המאה הקודמת. להצלחה רבה ביותר זכתה הלהקה האנגריתית קוואסר [Quasar] מברזיל, שהפגינה פרטואר עשיר של תנועות, קפיצות, סחרורים, גלגולים ונפילות מרשימות, עם שרקדניה שומרים על חן לא מבוטל. מה גם שהמוסיקה הברזילאית התוססת שליוותה את העבודה הלמה את האנגריות ואת הזרימה החושנית של הרקדנים. בעוד שנתיים יקיים דארמה את הפסטיבל האחרון בניהולו. הנושא טרם נקבע סופית, אך דארמה מבקש לטפל בנושא אירופאי מסוים, מזוית ראייה אישית. זה יהיה כנראה הפסטיבל האישי ביותר שלו, אם לא יחזור בו.

בתלבושות הייצוג שלהם, ביניהם רקדני להקת הדואבלה (השטן) [Diabala]; במקום לשמוע מזמורי תהילים המלווים את מוסת יום א', שמעו בכנסייה את 'מיסה קריאולה' [Missa Criolla] מאת אריאל רמירז [Ariel Ramirez].

נגיעות בנושאים פוליטיים היו, כצפוי, גם בקוטב הנגדי, על סדר יומן של רבות מלהקות המחול העכשווי. להקת דראמו [Dramo] מוונצואלה בחרה ביצירתו של מאהלר 'שיר על מות ילדים' [Mahler's 'Kindertotenlieder'], שם שמעלה מיד את זכרם של קרבנות השואה של תקופת המשטרים הדיקטטוריים, שהיו עד לא מכבר ברבות ממדינות האזור. נושא האנשים 'הנעלמים', אותם אלפים שנחטפו על ידי השלטונות, לא זכו למשפט ונרצחו בעינויים, בא לביטוי גם בעבודתה החדשה של מאגי מארן [Maguy Marin]. מארן אף נוגעת בנושא הניצול הכלכלי, התרבותי והחברתי של אוכלוסיות דרום אמריקה, לצד העושר האנושי שלהן.

שתיים מהלהקות בחרו לעסוק בסגנון חיים; האחת היא באלה רואה [Bale Rua] מברזיל - להקת היפ-הופ, המורכבת מגברים שריינים ובחורה אחת. לפני שהפכו לרקדנים, עסקו חברה בעבודות כפיים מזדמנות, עד שהתמזל מזלם לעזוב את הרחוב. השנייה היא לה סברה [Le Cebra] - קבוצת הומוסקסואלים וטרנסקסואלים מיליטנטים ממקסיקו, חלקם בעלי עבר פעיל בזנות והיתקלויות עם החוק בנסיבות שונות. מייסד הלהקה, חוזה ריוורה [Jose Rivera], היה רקדן ידוע בעל קריירה מזהירה, עד לפני שש שנים, כשבחר להקים את להקתו זו. במסיבת עיתונאים מיהר להתודות על עברו

והשטן בא



להקת המחול הלאומית של מקסיקו
National Dance of Mexico

It is abundantly clear that Israeli creators have never waived expression and message. Following Pina Bausch's visit to Israel, her style became a role model and Israeli creators of Movement Theater were confirmed in what they had already been doing unconsciously. However, Movement Theater productions in Israel are much poorer, with fewer participants, they are less violent and their movement is richer. The *Ausdruckstanz* style of these creators' early studies was suddenly seen in a new light. However, their work does not exhibit the expression and feeling of *Ausdruckstanz* as they had first studied it, nor does it demonstrate the expression and dramatic feeling of Modern American dance, to which they were exposed later; it is a combination of the two, supplemented by distance and 'objectivity' inspired by Metaphoric Post-modern dance.

In their eagerness to adopt Modern American dance in the early 1960s, and to create 'Other Dance', inspired by the great revolt of Post-modern dance, in the late 70s, Israeli creators failed to notice how connected they have remained to the *Ausdruckstanz* style. In retrospect, thirty years later, they have realized what they hadn't known at the time – *Ausdruckstanz* had permeated them.

Notes

1. Among the companies that arrived during the early 1950s: Ballet Tropicana (1952), Ballets des Champs Elysées, Roland Petit, London Festival Ballet, Pearl Primus (1951).
2. Imanuel Bar-Kadma, "The Man's Visit," *Yedioth Ahronoth*, 25 July 1986. Gertrud Kraus was the most prominent dancer and choreographer in the *Ausdruckstanz* style in Israel.
3. On the relation between American Post-modern dance and the inception of Fringe dance in Israel, see: Ruth Eshel, "Institutionalization and Centralization: Dance in Israel 1964-1977," *Dancetoday*, no. 6., Sept. 2001, pp. 4-14. [Hebrew and English].
4. Manning and Benson, "An American Perspective on *Tanztheater*," *The Drama Review*, no. 20, Vol. 2, Summer 1986, pp. 57-59.
5. Gideon Ofra, "What do Israeli Painters Feed on?" *Ha'aretz*, 14 Feb. 1986 [Hebrew]; Also printed in: *Touching – Israeli Art in the Late 1980s* (Jerusalem: Israeli Art, 1988), p. 60. [Hebrew]
6. Ruth Eshel, interview with Avishay Ayal, December 1995.
7. See: Ruth Eshel, "Classical Ballet – Israel Dance's Stepson," *Dancetoday*, no. 2, July 2000, pp. 85-93. [Hebrew and English] Also: Ruth Eshel, *Dancing with the Dream – The Development of Artistic Dance in Israel 1920-1964* (Tel Aviv: Poalim Library, 1991), pp. 49-62. [Hebrew]
8. Berk danced in Kraus's company in Vienna. On the work of Fred Berk and his wife, Katya Delakova, see: Judith Brin Ingber, *Victory Dances – The Life of Fred Berk* (Tel Aviv: The Dance Library of Israel, 1985). [Hebrew]
9. See Tille Rössler's file at the Dance Library of Israel, Tel Aviv.
10. Ruth Eshel, interview with Nava Zukerman, August 1996.
11. The Institute for Movement Education was founded by Yehudit Bineter and Lotte Kirstele. Dance studies at the Kibbutz Seminar (as in the Kibbutz in general) were influenced by the *Ausdruckstanz* style, and did not reflect general tendencies in Israel.
12. In retrospect, after Sally Banes' book *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* was published, it became apparent that Israeli creators were closer to that sub-current of Post-modern dance than to Analytical Post-modern dance. The Metaphoric Post-modern dance did not disparage feelings, mixing art forms, narrative and theatricality.
13. Gideon Ofra, *Touching – Israeli Art*, p. 118.
14. Shosh Weitz, "Relations Constructed and de-Constructed," *Yedioth Ahronoth*, 23 March 1984. [Hebrew]
15. The demon and ecstasy are mentioned in the title of Susan Manning's book on Mary Wigman's work: *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman* (Berkeley: University of California Press, 1993).



"גלימת האבן" מאת רות אשל והפסל אברהם אופק ז"ל, צילום: מורל דרפּלר
 "The Gown of Stones", by Ruth Eshel and the sculptor Abraham Offek, photo: Morel Drapler



dressed in clothes that often remind us of Old Tel Aviv, of the mustiness emitted by the luxurious clothes of another world that was left behind, and of the scent of Eastern Europe that has wandered into the Middle East."¹⁴

Elkayam's *Ladders* is imbued with the magic of a contemporary fairytale; it is an odd story, in the spirit of the adventures of the Baron of Munchhausen, about a man who 'fishes' his wife. The apartment in which the pair lives seems ordinary enough, but a second look reveals that it is 'enchanted'. The table and chairs have legs in different heights, and the table is also oddly tilted. Cinematic characters enter and exit the apartment through the window, like an American version of the knights and princes of European legends.

A Gown of Stones (1980) created by me in collaboration with the sculptor Abraham Offek, revolves around a purification ritual, and *Diapered Branches* (1983) and *Myth* (1986), in collaboration with the sculptress Dalia Meiri, deals with fertility and birth. Thus, the works respond to an internal, unconscious need for purification and immortality, a wish to endow life and action with meaning beyond daily routine. This is comparable to Mary Wigman's works, dealing with a demonic world of super-human ecstasy and obsessions.¹⁵



"החלון" (1986) מאת רות זיו אייל, רקדנים: מרתה ריינפלד וחמד שולברג
 "The Window", 1986, by Ruth Ziv Ayal, performers: Martha Reinfeld and Hemed Schulberg



Nava Zukerman, two performances in the 1950s particularly influenced her work. The first was Kraus's solo in Habima's theater production of *Peer Gynt*, and the second was Hana Meron's performance in the play *The Spirit Inn*.¹⁰ This explains Zukerman's choice to study dance at the Movement Department of the Kibbutz Seminar, headed by teachers identified with the *Ausdruckstanz* style.¹¹ The only exceptions were Rina Schenfeld and myself, who had not studied with teachers identified with that style.

It is therefore no coincidence that when introduced to American Post-modern dance, these choreographers felt a kinship to its Metaphoric branch.¹² They were influenced by the works of Meredith Monk and Kei Takei, and less taken with Analytical Post-modern dance, such as the works of Yvonne Rainer and Trisha Brown. Merce Cunningham and John Cage's ideas were enthusiastically and appreciatively received in Israel, but no companies were established in Cunningham's style.

Israeli creators adopted the use of everyday movements, the dismantling of traditional structures and, partially, the 'chance' method of creation as well as a joint creation process by choreographers and dancers and the use of props and electronic music, such as Cunningham's work with Robert Rauschenberg and John Cage.

Postmodern dance re-awakened the dance recitals and small companies that had been typical of *Ausdruckstanz* dance in Israel. It also re-awakened the opposition to canonical style,

and reinstated improvisation as a dominant element in a joint creation process by choreographer and dancers, along with the wish to create a personal movement idiom – as was the case in *Ausdruckstanz*.

Unlike Postmodern creators elsewhere, local 'Other Dance' creators had no wish to be liberated from message and expression. An analysis of works created by the first generation of Movement Theater creators in Israel indicates a common motif: a search for answers related to the nature of life and interpersonal relations – apparent especially in the works of Ruth Ziv-Ayal, Oshra Elkayam, and Nava Zukerman. Like *Ausdruckstanz* creators – whose most outstanding characteristic is the preoccupation with the self – they are in torment,

wrestling and exposing themselves, their questions directed inwards. According to Gideon Ofrat, this implies delving into philosophy books, struggling and agonizing in weighty contemplation. Ofrat recognizes in such works the spirit of German Romanticism that gave birth to German Expressionism.¹³

Oshra Elkayam has been carrying for years notebooks filled with contemplations on the meaning of life. A reader might mistakenly assume that the writer is not a choreographer but a philosopher who insists on understanding whence she comes from and where she is headed, and how to pass the time between birth and death; how to reconcile the wish to conquer new goals, to climb ladders (*Ladders*, 1989), with a life spent dashing from one terminal to another (*Terminal*, 1984). The Death motif, typical of the *Ausdruckstanz*, has been haunting Elkayam since the death of her husband, a pilot in the Attrition War whose plane plummeted into the sea, never to be recovered. His sudden death and the lack of a gravesite reinforced her feelings of insecurity and remoteness.

Some of the works – Ziv-Ayal's *Remembered Headlines* (1977) and *Tear and Wear* (1982), Zukerman's *Five Screams* (1986), and Elkayam's *Ladders* (1988) – reflect memories related to World War II in Europe. Reference to the Holocaust and to Fascism is only implied. The subject of *Wear and Tear*, for instance, is refugees, and "the characters created on stage are

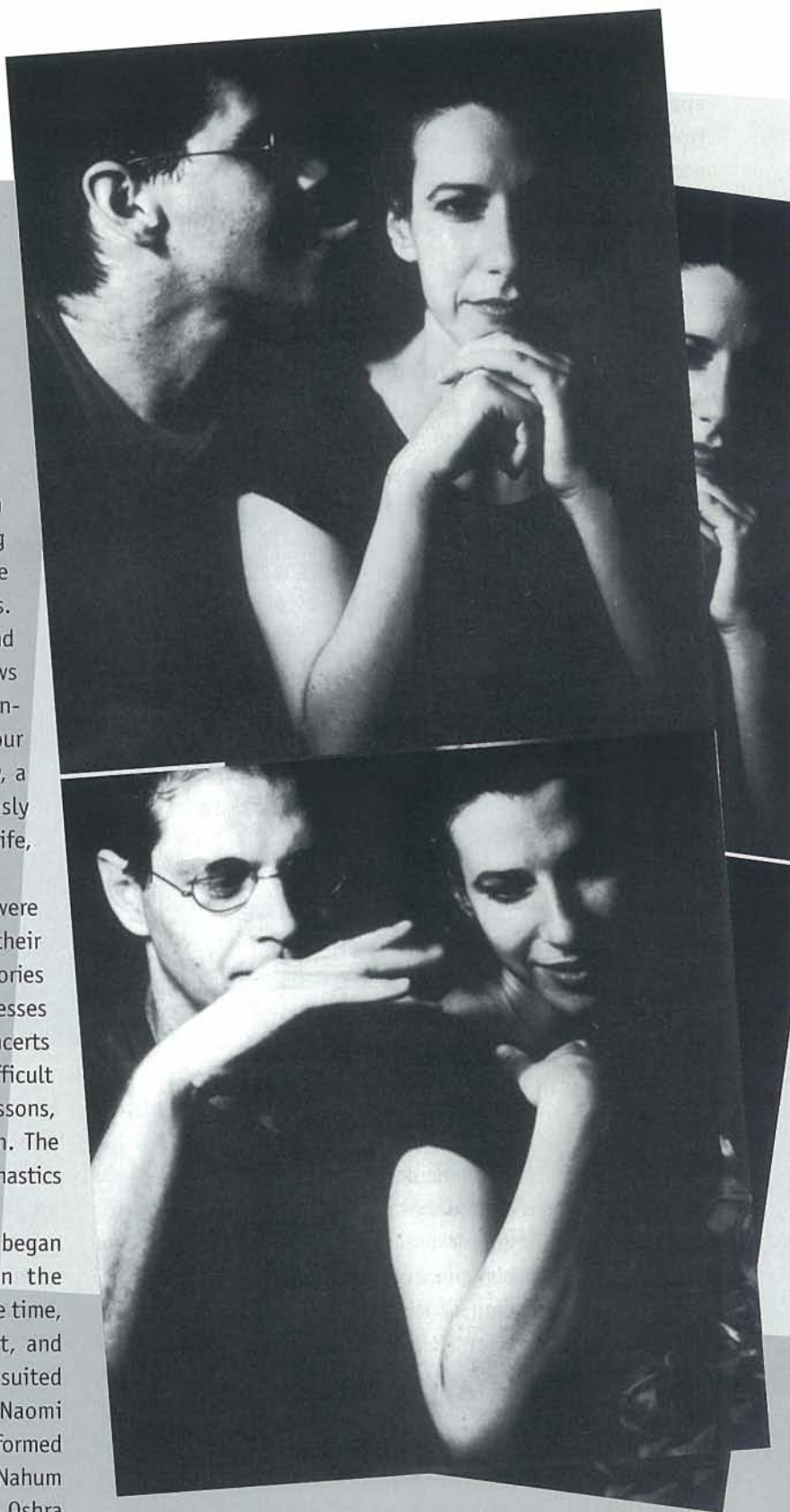
to side with either, but to indicate the intensity of the gap between them. The birth of Movement Theater in Israel, legitimized by American Post-modern dance, and its continued development, influenced by German *Ausdruckstanz* and Dance Theater, bridged the two aesthetics.

The Roots

In the 1950s, most of the artists who created in the Movement Theater genre in the 70s were still young girls. They absorbed the special atmosphere that prevailed in Israel at the time, the first years of Israel's independence, when Art felt compelled to make its contribution to the young State. Avishay Ayal stated: "There is something in the atmosphere of the late 50s in Israel that she [Ruth Ziv-Ayal] absorbed without being aware of it. Art has a message, a meaning, a narrative and contents. Art expresses national ideals and goals. [...] Dance is a formal art, it is the art of the body and therefore it is an art form of Gentiles. Where did Jews dance? In weddings. All visual arts are essentially non-Jewish. The only legitimacy for creating Gentile art in our context is in some sort of ethical apologetics – namely, a message to the effect that this is profound, obviously complex, and not just entertainment; it is suffering – life, history, Jewish culture, our situation in Israel."⁶

It should be mentioned that most of these creators were of Ashkenazi, European origins. The bookshelves in their homes featured Expressionist art books, the bedtime stories they were told were Grimm's tales of witches and princesses in Medieval Europe, and on the radio they listened to concerts by Beethoven, Mozart, Haydn and Grieg. Despite the difficult economic times, their parents sent them to dance lessons, believing that children should get a cultural education. The girls danced and studied the piano, and the boys did gymnastics and studied the violin.

Most of Israel's leading Movement Theater creators began their dance studies with teachers who taught in the *Ausdruckstanz* style. Classical ballet was unpopular at the time, since it was labeled 'old-fashioned' and 'bourgeois' art, and thus girls were sent to study the new dance form, which suited the spirit of the time.⁷ Ruth Ziv-Ayal studied with Naomi Aleskovsky, a soloist in Gertrud Kraus's company, and performed in her dances. Rachel Kafri began her dance studies with Nahum Shahar, a student of Fred Berk and Katya Delakova.⁸ Oshra Elkayam was Gertrud Kraus's student, and participated in her 1955 oratory *Samson and Delilah*. Mirali Sharon began her dance studies with Tille Rössler, a prominent teacher of the *Ausdruckstanz* style in Dresden who immigrated to Israel in the 1930s.⁹ Ronit Land was also Kraus's student, and completed her studies in England in the New Dance style. According to



"חמורים" מאת ובביצוע ניר בן גל וליאת דרור, צילום: מיכל היימן
"Equus Asinus", by Liat Dror and Nir Ben Gal, photo: Michal Heiman

From the 1920s to the mid-50s, the main dance style in Israel was *Ausdruckstanz*. In the 50s, after approximately fifteen years of cultural isolation – World War II, Israel's War of Independence and the economic depression of the 1950s in Israel – foreign dance companies from USA and Europe started performing in Israel.¹ The sharp technique, the technical polish, the sets and lighting were innovative at the time, and shocked the audience in Israel. Suddenly, people realized that *Ausdruckstanz* had practically passed from the map of global dance, and that the lights were shining upon American modern dance – especially that of Martha Graham.

From the early 1960s to the mid-70s, the influence of American modern dance was dominant in Israel, and it seemed that forty years of European *Ausdruckstanz* influence had been erased without a trace. However, in the second half of the 1970s, the innovative ideas of American Post-modern dance made their way to Israel, legitimizing ventures into non-establishment experimentation. Fringe dance came into being, and 'Other Dance' performances were created, re-awakening some elements of *Ausdruckstanz*. Imanuel Bar-Kadma wrote about the work of Ruth Ziv-Ayal, one of the central creators in this genre: "If you follow the historical trail of Israeli Modern dance, you will reach Gertrud Kraus [The most notable *Ausdruckstanz* dancer in Israel]... and perhaps also Martha Graham. If you will, Europe versus New York."²

To what extent had *Ausdruckstanz* permeated, consciously or unconsciously, the works of Movement Theater creators in Israel? The question refers especially to the main creators in the Movement Theater style in the second half of the 1970s and in the early 80s, including Ruth Ziv-Ayal, Ruth Eshel, Rachel Kafri, Ronit Land, Rina Schenfeld, Oshra Elkayam, and Nava Zukerman. It is particularly relevant to the first works created in Israeli Fringe dance, in the late 70s and early 80s, when Movement Theater erupted in Israel, as aforementioned, influenced by American Post-modern dance.³ The question is not as relevant to the 1980s, when Pina Bausch's works began influencing local creators, since Bausch's own roots are in *Ausdruckstanz*.



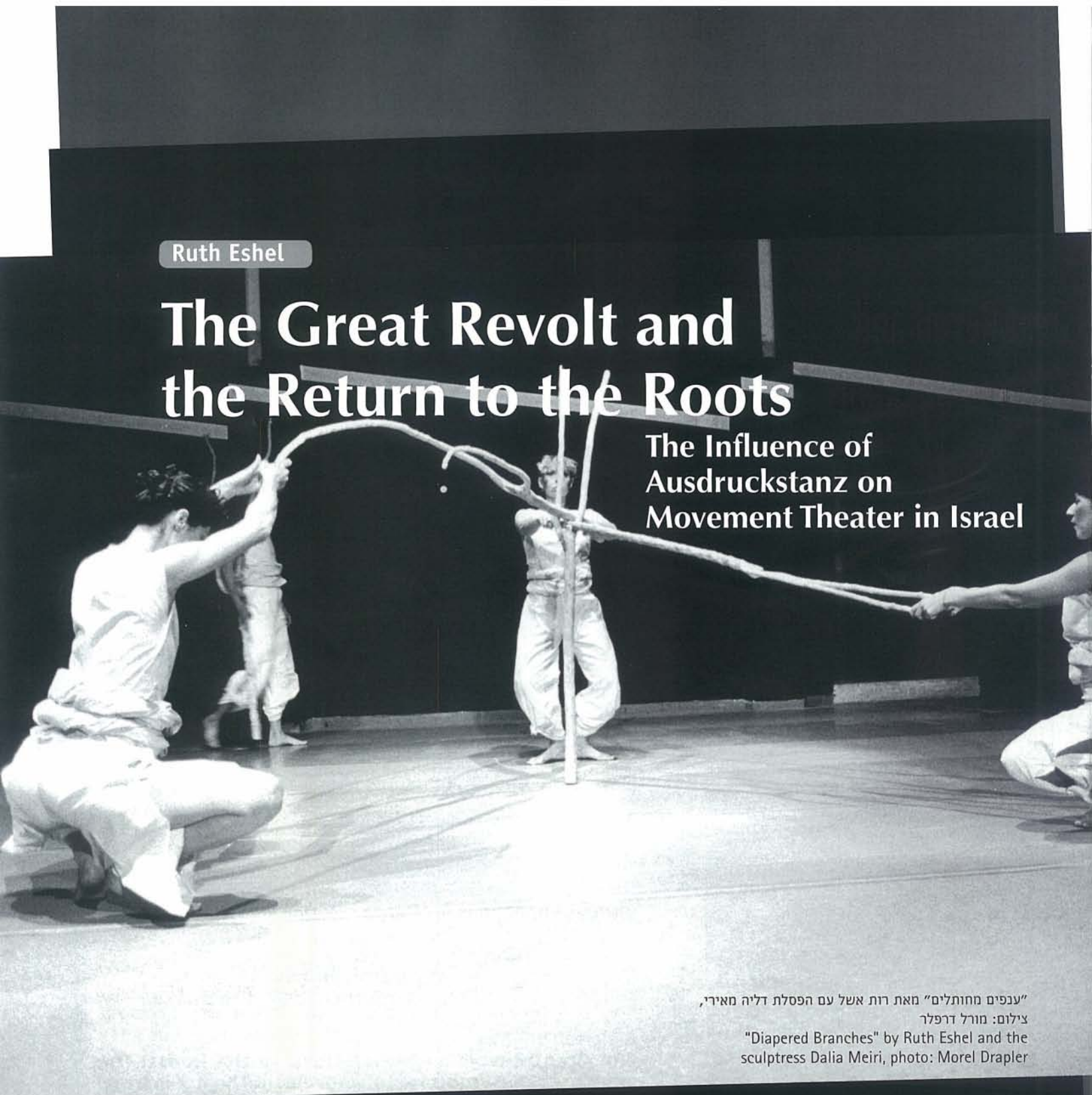
"לילה" מאת ובביצוע
גרטרוד קראוס
"Night", choreography
and performance by
Gertrud Kraus

Europe or USA?

In the second half of the 1970s, as some elements of *Ausdruckstanz* were unconsciously re-awakening in Israel, the question of Israeli dance's artistic influences was being raised: who came first – Europe or the United States? The question is important because it implies a struggle between matter and form, between contents and formalism; European dance clearly favors matter over form, while American dance favors form – namely, pure movement – over matter.⁴

There is no Israeli literature referring to the pros and cons of American and European dance, or tackling the issue of a possible integration between the two – possibly because the Israeli dance community at the time was poor in research and interpretation of historic processes and changes in dance tendencies. However, the question whether Israeli art was turning to Europe or

to the USA did preoccupy writers in other artistic fields. Gideon Ofrat, for instance, wrote: "Are we treading upon mounds of decaying past failures, in the European style? Are we taking an American technological-pragmatic route? Are we creating out of the Eastern passivity of non-time? Are we creating out of Jewish cultural genetics, merging the dynamics of Kabbalistic destruction and redemption? [...] We have not yet created a synthesis, but the contradictions between these four cultural options split every moment of our existence. Once more: past-future, passivity-activity, destruction-redemption – this is the fate of a Jewish immigrant society at a crossroads between East and West, between Europe and America, and between the great religions. Moreover, it is the artist's fate here. He has no choice but to be associated with this complexity – neither America nor Europe, neither East nor Judaism. All of them concurrently."⁵ Ofrat adds that art growing in American soil will encourage innovation and optimism, while German art will be entangled in its past, in legends, Medieval myths, the apocalypse and redemption attempts. My concern here is not



Ruth Eshel

The Great Revolt and the Return to the Roots

The Influence of
Ausdruckstanz on
Movement Theater in Israel

"ענפים מחותלים" מאת רות אשל עם הפסלת דליה מאירי,
צילום: מורל דרפּלר
"Diapered Branches" by Ruth Eshel and the
sculptress Dalia Meiri, photo: Morel Drapler

Dr. Ruth Eshel was a dancer and choreographer from 1970 to 1987. She is the author of the book *Dancing with the Dream – The Development of Artistic Dance in Israel 1920-1964*, dance critic for *Ha'aretz*, and Artistic Director of Haifa University's Eskesta Dance Theatre. Her Ph.D dissertation (at the Tel Aviv University) was on *Movement Theater in Israel, 1976-1991*.

On the cover: "Sudden Birds" by Yasmeen Godder, dancers: Shahar Brown, Maya Weinberg, Sharon Zuckerman, Kama Kolton, photo: Tamar Lam

dancetoday

the dance magazine of israel

Issue no. 10, January 2003

Editor: Dr. Ruth Eshel

General Manager: Hanan Rogalin

Contributing Editors: Dr. Ruth Eshel, Giora Manor,

Henia Rottenberg, Dr. Dan Ronen, Gaby Aldor, Yonatan Karmon, Talia Perlstein-Kaduri, Tuly Bauman

Design: Nomi Morag, Avigail Horowitz

Editing: Amit Israeli-Gilad

Subscriptions: Iris Mendel

English Translation and Editing: Einat Adi

Scanning: Ety Mota

Advertisement Design: Alex Jurabin

Advertising Manager: Haim Amir

Printing & Binding: Ravgon Co. Ltd.

Publishers: **Havatzeleth Cultural and Educational Institutes**

Address: Dizengoff Center, 3rd Floor

P.O.Box 23570, Tel Aviv 61231

Tel: (03) 620-8758

Fax: (03) 629-0195

E-mail: teatron@zahav.net.il

© All rights reserved

ISSN 1565-1568

Published with the assistance of
The Ministry of Science, Culture and
Sports

The editors are not responsible for the
advertisements' contents

2 Fear – Curtain Up 2002 *Gaby Aldor*

4 Vera Goldman – An Ethnographer of Dance *Shai Harlev (Steinberg)*

10 The Great Revolt and the Return to the Roots: The Influence of Ausdruckstanz on Movement Theater in Israel *Dr. Ruth Eshel*

18 Whereto Dance Instruction? Dance Teachers' Career Patterns *Yael Moskona*

22 A non-Nostalgic View of Egon Schiele *Henia Rottenberg*

27 Between Stravinsky and Kylian – An Interpretation of the Dance Symphony of Psalms *Dr. Moshe Kedem*

34 Ruthi Tamir – In Pantomime there is a Story Behind Every Look *Einav Rosenblit*

36 News Here and There *Giora Manor, Yonat Rotman, Dr. Ruth Eshel*

38 Premieres

41 Is there a 'Cultural Policy' in Israel? Policy and Criteria in Budget Allocations for Dance *Dr. Dan Ronen*

Festivals All Over

44 Meg Stuart – Dance as a Transit Station *Dr. Ronit Land*

46 The Lyon Dance Biennial – 'Terra Latina' *Ora Brafman*

50 Article in English

The Great Revolt and the Return to the Roots: The Influence of Ausdruckstanz on Movement Theater in Israel
Dr. Ruth Eshel

מטרות
הכרות עם ביה"ס למחול מן המובילים בעולם: מבנה, קו אמנותי, תכנים. מפגש עם אנשי מקצוע מכל העולם וחשיפה לעבודתם דרך הרצאות, צפייה בשעורים והתנסות מעשית.

אוכלוסיות יעד
מנהלי מגמות וסטודיוויים למחול, מורים בכירים למחול. המועמדים יעברו מיון.

סיור מקצועי באקדמיה למחול ברוטרוס - הולנד

7-11.4.2003

אודיציות-תכניות נוער

אודיציות לתכנית וידאודאנס - מרץ 2003
מיועד לתלמידי מחול וקולנוע בכיתות י-יב'

אודיציות לקורס קיץ ותכניות שנתיות 2003/2004
בתחום מחול - אפריל 2003
מיועד לתלמידי מחול בכיתות ז'-יב' בעלי ניסיון של
שלוש שנים לפחות בבלט קלאסי ושנתיים במחול מודרני.

למעוניינים בסיור יש לשלוח קורות חיים בהקדם ל: מתא"ן -
תחום מחול (תכנית ברוטרוס). מספר המקומות מוגבל.
פקס: 03-6241005 e-mail: matan@matnasim.org.il
לפרטים נוספים ניתן לפנות לטל' 03-6241001 שלוחות 235/238

המרכז למחול "רעים" מציג: דרך קצת בלה

"נשים יוצרות במחול" - פסטיבל אשה 2003.

הערב יתקיים במוצ"ש ה- 1/3/2003
בשעה 20:30 בתאטרון חולון
שד' קוגל 11, חולון

אילנית תדמור וענת שטיינברג ביצירה "פעמים קפה"

סאלי אן פרידלנד בקטעים מיצירתה החדשה "מלמעלה"

רננה רז ביצירתה "קראו לנו ללכת"

שרונה פלורסהיים ביצירתה "מאז שחזה עזבה את הגן"

שלומית ירון ביצירתה "חולצה במידה"

עלות כרטיס 40 ש"ח
ניתן לרכוש כרטיסים
בטלפון 03-5035299 (שלוחה 101)
נשמח לראותכם בין אורחינו!!!

רעים המרכז למחול



להקת המחול
הקיבוצית 1
מנהל אמנותי רמי באר

חייבים לראות !!!

יצירתו עמורת השבחים של רמי באר

שומר מסך

Screensaver



תשולבת ישראלכרט מבצע הנחות תמורת כוכבים

ניצולת 2003

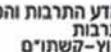
עיר עירומה

"פטר והזאב"
ו"קרנבל החיות"

להקת המחול
הקיבוצית 2



למידע נוסף: משרדי הלהקה טל. 03-5259963/4 www.kcdc.co.il



ברית התנועה הקיבוצית
משרד החוץ-קשתונים
מנהל התרבות
משרד המדע התרבות והספורט