גליון מס׳ 12 | אפריל 2005 | מחיר 40₪ | ISSN1565

מקול לכסיו

כתב עת למחול בישראל

DanceToday

The Dance Magazine of Israel

דבר העורכת

גיליון *מחול עכשיו* מס' 12 שינה פורמט ועוצב הפעם בידי סטודיו דור כהן; הכוונה היתה להעניק לכתב העת מראה שישקף את הרוח העכשווית של החוברת. כמו בתהליך היצירה הכוריאוגרפית, כך גם כתב עת מצוי בתהליך יצירתי. כמו כוריאוגרף שלא מניח ליצירתו עד שהוא חש שכל חלקיה מחוברים יחדיו "נכון" ואסור לגעת בה יותר, כך גם מלאכת היצירה של כתב עת למחול. שינוי בעיני הוא ערך מבורך, שדורש גם אומץ, כי התוצאה האמנותית אף פעם איננה מובטחת.

במרכז הגיליון עומדים מספר מאמרים בנושא "הרמת מסך" החוגגת בימים אלה 15 שנה לקיומה. זו חגיגה אמיתית של היצירה הישראלית ובראשה - של היוצרים העצמאים. במהלך המאה החולפת ובמשך עשרות בשנים היה זה בגדר חלומם של רקדנים ויוצרים מקומיים, כי בבוא היום יקומו בארץ כוריאוגרפים ישראלים, וכי המחול יביא לידי ביטוי את חלומותיהם של אלו החיים על פיסת אדמה זו. דבר לא בא בירושה, מאחר שהתרבות העברית נוצרה רק בתחילת המאה הקודמת בבחינת "יש מאין". במרכז החטיבה המוקדשת ל"הרמת מסך" עומד המפגש עם מנהלים אמנותיים ויוצרים, שמייצגים דורות של כוריאוגרפים עצמאים שנטלו חלק בפרויקט. ביקשנו לעקוב אחר השינויים שחלו ב"הרמת מסך" על ציר הזמן, להבין את תרומתה של פלטפורמה זו ולעמוד על הקשיים הניצבים עדיין בפתח.

ההופעה הנפלאה של טליה פז ב-*Bliss* - עבודתו של רמי לוי ב"הרמת מסך", כמו הפתיעה את כולנו. לא שלא ידענו שמדובר ברקדנית נפלאה, הרי ראינו אותה מופיעה פעמים רבות בארץ ושמענו על הצלחותיה בחו"ל. ובכל זאת, אבק כוכבים נדיר ייחד את ריקודה. לראות אותה רוקדת באותו ערב היה כמו להבין למה כל כך הרבה צעירים רוצים להיות רקדנים ומוכנים לעבור את דרך החתחתים הקשה של טרפסיכורה. בראיון נדיר בארץ מדברת טליה פז עם גבי אלדור על חייה ושאיפותיה.

המאמר של הח"מ עוסק בכוריאוגרפית מירל'ה שרון. תמיד הטרידה אותי התופעה של מהירות השיכחה בעולם המחול. כאילו לא היו דברים מעולם. הצייר מותיר אחריו ציורים, המלחין - יצירות מוסיקליות, אבל המחול, בעידן שלפני השימוש היומיומי במצלמת וידיאו איכותית, כמעט שלא השאיר תיעוד. התיעוד המוסרט הקיים כיום מלפני שלושים שנה הוא ברובו נחלת הלהקות הגדולות שיכלו לממן את הסרטים.

כרקדנית צעירה בשנות ה־70 זכור לי היטב המקום הנכבד של מירל'ה שרון בעולם המחול הישראלי. אני זוכרת איך האשה התמירה עם השיער הבלונדיני הארוך הגולש היתה מגיעה ללהקת בת-שבע. השמועה על בואה חלפה ביעף ושמה נהגה בפי הרקדנים בהתרגשות כאילו היה שם של כוריאוגרף ידוע מחו"ל, המבקש להכיר את רקדני הלהקה כדי ליצור עבורם עבודה. דומני, שאנחנו לא מכירים ומוקירים די את אלה שחרשו לפנינו את התלמים הקשים, וזו תרומתי הצנועה בנושא.

תמיד סקרן אותי לדעת מה כוריאוגרפים חושבים על היצירה. מה הם מחפשים? "מה עובר להם בראש"? בכתב העת האחרון פתחה לנו ליאת דרור צוהר לעולמה הפנימי. הפעם מעלה מירל'ה שרון הגיגים על יצירתה ופורסת משהו מתפיסת עולמה; דבריה משקפים את התקופה שבה פעלה ואת הרצון להיות כוריאוגרפית ישראלית בת זמננו, בשנים בהן המחול בארץ סגד למחול האמריקני על יוצריו וחיקה אותם.

בגיליון זה שלוש כתבות העוסקות בניתוח מחול. האחת של הניה רוטנברג דנה ב*פולמן האביב* של עמנואל גת, תוך שהיא נוגעת בשווה ובשונה בין גירסה זו לגירסה שהועלתה לפני כמאה שנה על ידי ואסלב ניז'ינסקי. הניתוח השני הוא של יונת רוטמן העוסקת ביצירה *קפה מילר* של פינה באוש מתוך בחינת אלמנט הניכור - אבן דרך ביצירה העכשווית. שרי אלרון מנתחת את *דירה* של מאץ אק ופותחת בכך צוהר ליצירתו של כוריאוגרף חשוב זה.

נושא החינוך חשוב בעיני, כי בו טמונים הזרעים שינביטו את הדורות הבאים. ליאורה בינג -היידקר, מורה ותיקה לבלט, משתפת אותנו בהגיגיה על איך ומה צריך ללמד, מה עיקר ומה טפל בלימוד מחול. מילכה בר-מאיר לאון שואלת שאלות על הדרך שבה יש ללמד מחול כיום ואיך לשחרר אותו מאזיקים של חזרה ומשמעת קפדנית, שלעתים הורסים את היצירתיות ואת חדוות המחול, ותוהה איך לעשות זאת מבלי שהתלמיד יאבד את הכישורים הטכניים הנדרשים. האם אפשר לספק את שתי הדרישות הנראות כדבר והיפוכו? אין ספק שהוראת המחול בתחילת המאה ה־21 מציבה אתגרים לא פשוטים בפני המורים.

בכתב העת היוקרתי *Dance Research Journal* בגיליון של קיץ 2004, העוסק במחול במזרח התיכון, התפרסם מאמר מקיף של זוג חוקרים אמריקאים שעניינו ריקוד הבטן. מוזר שהמחקר בתחום נעשה דווקא בארה"ב ולא במזרח התיכון. דינה רוגינסקי מתייחסת למאמר זה מנקודת מבטה של חוקרת ישראלית.

ועוד בגיליון מאמר של דן רונן על להקת עמקא החוגגת 30 שנה לקיומה, תוך בחינת מיקומו ותרומתו של המחול האתני של עדות ישראל לרב-תרבותיות החברתית.

אני שמחה שבכתב העת הנוכחי, לצד בכורות עדכניות, השלמנו את החסר ברשימת הבכורות של 2002; התיעוד נותן תמונה אובייקטיבית של העושים במלאכה ויש לו גם ערך למחקרים עתידיים. מאמץ נעשה גם לכלול את שמות הרקדנים, בהרכבים קאמריים, שלעתים מוצבים במקום כפוי טובה ביחס לכוריאוגרף.

עדכון מהנעשה בפסטיבלים בחו"ל ניתן למצוא בסקירתה של אורה ברפמן על פסטיבל ליון ובדיווח של הח"מ על קונגרס המחול הבינלאומי של CID ביוון.

תודה לחברי המערכת, שותפי למלאכה, ולכותבים - על המסירות ועל האכפתיות.

רות אשל

עם סגירת הגיליון, התבשרנו על פטירתו של מבקר וחוקר המחול, גיורא מנור, ממחלה קשה. בן 79 היה במותו.
במשך חמישים שנה ליווה ותיעד בביקורות, במאמרים ובספרים את התפתחות המחול בארץ, באהבה גדולה. איש יוזם ובעל חזון, שהניח את התשתית של הכתיבה על מחול בישראל. בגיליון הבא נקדיש מקום ראוי למפעל חייו של גיורא מנור.

גיורא מנור ז"ל
1926–2005

תוכן העניינים

חמש עשרה שנה ל"הרמת מסך" | נילי כהן 5

עד מתי בן חורג? הרהורים על "הרמת מסך" 2004 | רות אשל 7

מפגש "הרמת מסך" | בעריכת רות אשל 10

"להציב סימני שאלה אחרי כל הישג" - ראיון עם פרנצ'סקה ספינאצי | ערן בניאל 17

מירל'ה שרון: "הריקוד הוא מין ישות מיוחדת של חיים" | רות אשל 20

"אני רוצה לדבר על היצירה הכוריאוגרפית..." | מירל'ה שרון 27

יהלום מלוטש שלא איבד מחיותו - ראיון עם טליה פז | גבי אלדר 30

עיבוד טקסטים - *פולחן האביב* של עמנואל גת | הניה רוטנברג 35

"שוני - זה כל ההבדל..." - הרהורים על עיקר וטפל בהוראת הבלט הקלאסי | ליאורה בינג היידקר 40

בית הקפה של פינה באוש - ניכור מחול | יונת רוטמן 44

בכורות 2002-2003 | אורנית מרק 48

בכורות 2004 | אורנית מרק 51

מחשבות על צמיחה אישית - האם היא אפשרית בשיעור המחול המסורתי? | מילכה בר-מאיר-לאון 56

חדרי הלב ב*דירה* של מאץ אק | שרי אלרון 62

חדשות | אורה ברפמן, גיורא מנור, רות אשל, יונת רוטמן, עידית סוסליק 66

שלושים שנה ללהקת עמקא | דן רונן 71

ריקודי בטן: אוריינטליזם, אקזוטיזציה ואקזוטיזציה עצמית | דינה רוגינסקי 76

ארגוס, יוון - הקונגרס הבינלאומי ה־18 למחקר מחול Conseil International de la Danse (CID) | רות אשל 81

ליון - 'אירופה', הביאנלה האחת עשרה למחול | אורה ברפמן 85

Thoughts on Curtain Up 2004 | Ruth Eshel 95

בשער: טליה פז
צילום: בנגט ונסליוס
Cover: Talia Paz
Photo: Bengt Wanselius

מקול לכאן

כתב עת למחול גיליון 12 / אפריל 2005
DanceToday
The Dance Magazine of Israel

עורכת: ד"ר רות אשל
סגנית עורכת ומרכזת הפקה: ד"ר הניה רוטנברג
מערכת: ד"ר רות אשל, ד"ר דינה רוגינסקי, ד"ר הניה רוטנברג, טליה פרלשטיין-כדורי, שרי אלרון, ערן בניאל, נאוה צוקרמן

מנויים ומכירות: עופר צברי-גרס
עיצוב גרפי: רונן דוד - סטודיו דור כהן
עריכה לשונית: עמית ישראלי-גלעד
תרגום לאנגלית: עינת עדי
הדפסה וכריכה: דפוס אחדות
הפצה: הספרייה הישראלית למחול
מו"ל: הספרייה הישראלית למחול
כתובת: שדרות שאול המלך 25, תל-אביב 64367
טלפון: 03-6910141, שלוחה 242
פקס: 03-6955645
אתר אינטרנט:
www.dancelibrary.org.il
דואר אלקטרוני:
dancelibrary@hotmail.com
reshel@research.haifa.ac.il
heniar@research.haifa.ac.il

הרבעון יוצא לאור בתמיכת:
משרד החינוך התרבות והספורט - מינהל התרבות - המחלקה למחול

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות

© כל הזכויות שמורות

ISSN 1565-156

"בית ספר לקידום המחול, חיפה"

מיסודה של העמותה לקידום המחול המודרני והצירתי בחיפה.

תחומי הלימוד:
- ← בלט קלאסי
- ← ג'אז
- ← כוריאוגרפיה
- ← כתב תנועה אשכול-וכמן
- ← מחול מודרני
- ← פילטיס
- ← קומפוזיציה
- ← רפרטואר
- ← תולדות המחול
- ← תנועה

צוות המורים:
- ← אייל נחום
- ← איריס ברסלב
- ← אירנה זאבל אשל
- ← אלה בר דוד
- ← יעל כנעני
- ← לימור בלהנס
- ← עדה אורני
- ← רחלי שפירא
- ← שרית בקר

בית הספר למחול מפעיל מסלול יום תלת שנתי לבוגרים שיעדיו הם:

- הכשרת רקדנים מקצועיים להשתלבות בלהקות מחול בארץ ובחו"ל.
- הכשרת יוצרים צעירים תוך מתן כלים מעשיים לפיתוח כשרונם האמנותי.
- הענקת התנסות וחווית העיסוק האינטנסיבי במחול, למורי מחול בכח.

בנוסף לכך מקיים בית הספר למחול שיעורי ערב פתוחים.
תכנית הלימודים "מסלול יום תלת שנתי לבוגרים", מוכרת על ידי משרד החינוך לענין חוק חיילים משוחררים.
כתובת בית הספר מתנ"ס רמות
"בית המייסדים" רחוב בורלא 3, רמות רמז, חיפה.

מנהלת אמנותית: **עדה אורני** | מנהלת מקצועית: **רחלי שפירא** | יועצת מקצועית: **יעל כנעני**

מבחני קבלה לשנת הלימודים תשס"ו יערכו ביום א', 1.5.05
לפרטים והרשמה ניתן להתקשר:
טלפון: 04-8227127 | נייד: 052-3452879. | פקס: 04-8328330.

אולפן למחול וסדנת המחול

מתנ"ס מטה אשר בקבוץ געתון

מנהלת אומנותית: **יהודית ארנון**
רכזת סדנא: **עינב לוי**
רכזת אולפן למחול: **גלי כליף**

המקצועות הנלמדים:

בלט קלאסי ■ מחול מודרני ■ יצירה / קומפוזיציה ■ פילאטיס ■ רפרטואר ■ ג'אז ■ תולדות המחול והמוסיקה ■ פלדנקרייז
■ אנטומיה ■ מודעות גופנית ■ כתב תנועה ■ רפרטואר ■ פלדנקרייז ■ כלי הקשה

- □ באולפן לומדים ילדים מכתה א' ומעלה, וכן קיימת מגמת בגרות.
- □ במסגרת האולפן פועלת סדנת המחול במשך כל ימות השבוע, כהכנה לריקוד מקצועי.
- □ מתקבלים תלמידים לסדנת המחול לשנתיים או שלוש לאחר לימוד קודם במחול.
- □ סדנת המחול מקיימת מפגשים לקבוצות שונות (ילדים, תלמידים, מורים ועוד).
- □ תלמידי הסדנא נחשפים להופעות בפני קהל.

מורי האולפן למחול: אילנה ליבן, אילנה כליף, רחלי שפירא, איריס ברסלב, חנקה פארן, אורלי בן בסט, עינב לוי, מרטין קורי, איה שור שלו, גלי כליף, ליאור פסח, דיתי תור, מרתה בן נתן, אורלי אוחנונה, אירנה צאבל אשל, אלק קוזוניץ, גילי גוברמן, שושנר גרייס, דני אשל, יגאל משינסקי, עידו בטש

מלווים מוסיקאליים ופסנתרנים:
ליטו זילברשטיין, נטשה בלומנטל, אינה אולסוביץ, זינה באלין, סבטלנה לריאונוב, איגור ברוב

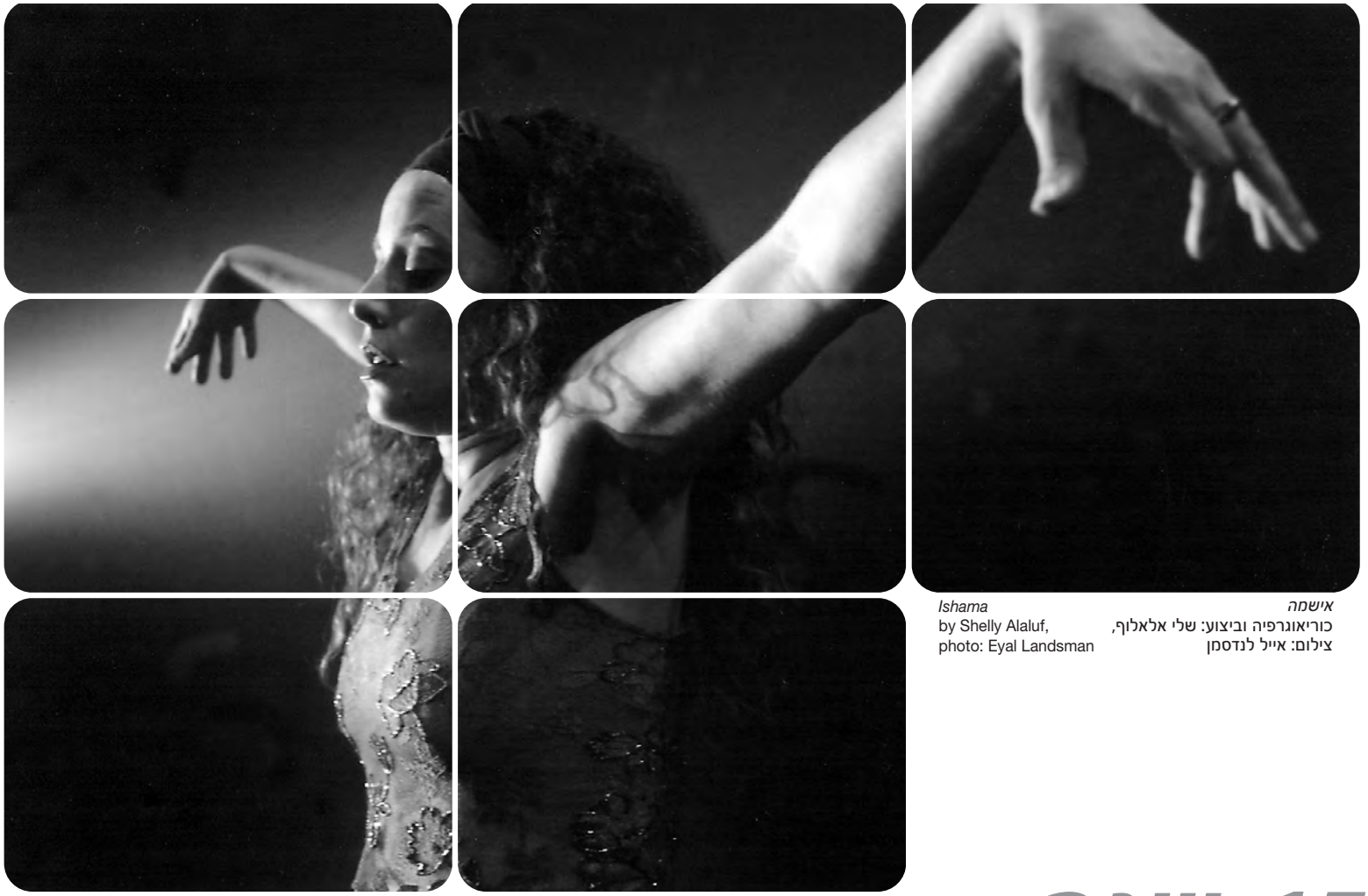
מנהל אדמיניסטרטיבי: עזריאל דיזיצר

מזכירה: קלרה שלמון

אם בית: ריטה קוזוניץ

מלבישה: קרן מאור

קבוץ געתון ד.נ. מעלה הגליל 25130
טלפון: 04-9858437, 04-9859868 פקס: 04-9523087



אישמה
כוריאוגרפיה וביצוע: שלי אלאלוף,
צילום: אייל לנדסמן

Ishama
by Shelly Alaluf,
photo: Eyal Landsman

15 שנה להרמת מסך

נילי כהן

במת "הרמת מסך" הוקמה לפני כ־15 שנה (שנת 1989) ביוזמת המחלקה למחול שבמשרד החינוך התרבות והספורט שבראשותי, במטרה ליצור במה מרכזית ליצירתם של האמנים הצעירים והעצמאים במחול. ביסודה של יוזמה זו עמד הרצון לעודד ולפתח את היצירה המחולית המקורית, לבנות את דור העתיד של היוצרים במחול ולהעניק להם תנאים נאותים ליצירה.

עד להקמת במה זו נהג משרד החינוך להעניק ליוצרים העצמאים תמיכה לצורך הפקת היצירה בלבד. תמיכה זו לא אפשרה לפטור אותם מדאגה לכל הכרוך בתפעול ההצגה, פרסומה, שיווקה וחשיפתה בפני הקהל הרחב. ברוב המקרים דאגה זו הסיטה את תשומת לבו של היוצר מיצירתו ואילצה אותו להתמודד עם סוגיות תקציביות והפקתיות שהיו למעלה מכוחותיו.

במת "הרמת מסך" אפשרה לאמנים להתפנות ליצירתם. בצד תמיכה ישירה להפקת היצירה, ניתנה תמיכה עקיפה לשכירת אולמות, ציוד סאונד ותאורה, שיווק, פרסום ועוד. בנוסף קיבל כל אמן את ההכנסות ממכירת הכרטיסים.

‹‹‹

בשנים הראשונות היתה במה זו פתוחה לכל מי שהיה מעוניין ליצור. כשמספר היוצרים גדל, והצורך לבמה זו גבר, נעשתה הבחירה על ידי מנהל אמנותי אשר ליווה את היוצרים בייעוץ מקצועי לאורכו של תהליך היצירה, תוך הקשבה עמוקה לצורך שלהם בחיפוש אחר דרכי ביטוי חדשים וגיבוש שפה אישית.

המנהלים האמנותיים היו דוד דביר, שכיהן מ־1992 עד לשנת 1994, דניאלה מיכאלי מ־1994 ועד מחצית 1995, ערן בניאל שכיהן מ־1995 עד לשנת 2000, ונאוה צוקרמן המכהנת משנת 2001 ועד היום.

כשסוקרים את גלריית היוצרים שבמת "הרמת מסך" היתה עבורם בית בראשית דרכם, אנו פוגשים את שמות היוצרים העומדים היום בראש הלהקות הקאמריות הפועלות בארץ, ביניהם ליאת דרור וניר בן-גל - להקת אדמה, נעה ורטהיים ועדי שעל - להקת ורטיגו, נעה דר - להקת נעה דר, ענבל פינטו ואבשלום פולק - להקת ענבל פינטו, עידו תדמור, ענת דניאלי, יוסי יונגמן, יסמין גודר, להקת דה-דה דאנס, רננה רז, תמר בורר, רונית זיו, יוסי ברג, ניב שיינפלד והרשימה ארוכה. בשנים הראשונות במה זו היתה פתוחה גם לאמנים ותיקים כמו רנה שינפלד ואשרה אלקיים.

בצד היצירה שנוצרה על במת "הרמת מסך" פעלה המחלקה למחול שבמשרד החינוך והתרבות, לעידוד מסגרות נלוות ל"הרמת מסך" שמטרתן קירוב קהלים רחבים יותר, בעיקר מהפריפריה, אל היוצרים העצמאים. המסגרת הראשית - "מדור לדור" בשיתוף עם הספרייה הישראלית למחול, המפגישה את היוצרים עם קהל צעיר מהפריפריה, תלמידי מגמות המחול בבתי ספר ונוער ממתנ"סים (בשיתוף מתא"ן), בפעילויות כמו סדנאות משותפות, הפעלות שונות וצפייה במופעים.

מסגרת נוספת היא פרויקט "נעים", מיזם משותף של המחלקה למחול במינהל התרבות שבמשרד החינוך התרבות והספורט, עם אמנות לעם ועמותת היוצרים העצמאים.
המסגרת מיועדת לשיווקם ולניודם של היוצרים העצמאים ברחבי הארץ במופעים משולבים.

חשיפה מיוחדת של היוצרים ביצירות מ"הרמת מסך" בפני קנייני מחול מחו"ל נעשית במסגרת "חשיפה בינלאומית" המתקיימת במרכז סוזן דלל.

השנה החלה המחלקה למחול ביוזמה חדשה, שמטרתה פתיחת במת "הרמת מסך" בפני יוצרים צעירים בבתי ספר גבוהים לאמנות כמו בצלאל, מכללת שנקר, בית הספר למשחק ניסן נתיב, בית הספר לצילום מוסררה בירושלים ואחרים. לצורך זה, הורחבה מסגרת "מדור לדור" לפעילות של "מדור לדור מאמן לאמן". המטרה: יצירת מפגש בין היוצרים הצעירים מכל התחומים על מנת לשלבם ביצירה המחולית - עיצוב במה, עיצוב תפאורה, עיצוב תלבושות, עיצוב גרפי ועוד.

בשנים הקרובות יש בדעתנו להעמיק מגמה זו על מנת לעודד יצירה ישראלית מקורית כוללת.
הואיל והיוזמה להקמת במת "הרמת מסך" היא של המחלקה למחול שבמשרד החינוך והתרבות, ממומנת במה זו במלואה על ידי המחלקה למחול.

עד שנת 2001 היתה הפקת במה זו בידי מרכז סוזן דלל. בשלוש השנים האחרונות נוהלה הבמה על ידי פסטיבל ישראל. הפסטיבל סייע לניודם של מופעי הבמה גם לירושלים. בעתיד יש כוונה להרחיב את מופעי "הרמת מסך" למקומות נוספים בארץ.

בשנת 2005, בעקבות בקשתם כל היוצרים, ייעשה מאמץ להרחיב את אירועי "הרמת מסך" למועדים נוספים בשנה במקומות נוספים בארץ; במקביל תורחב פעילות "מדור לדור" עקב דרישה הולכת וגוברת ביישובי הפריפריה.

נילי כהן - בעלת תואר שני של האוניברסיטה העברית בירושלים בתולדות האמנות, עם התמחות באמנות ישראלית. מכהנת כמנהלת המחלקה למחול במינהל התרבות שבמשרד החינוך התרבות והספורט, החל מ־1980. במקביל, עד שנת 1991, היתה אחראית על קשרי תרבות במינהל התרבות, החל מ־2003 מכהנת בתפקיד סגנית ראש מינהל תרבות במשרד החינוך והתרבות, מנהלת המחלקה למחול ותחומי פסטיבלים וקשרי תרבות.

מתהלך עד היום מאת מיה שטרן ותומר שרעבי,
רקדנים: מיה שטרן, תומר שרעבי, צילום: אייל לנדסמן
Keep Walking by Maya Stern, Tomer Sharabi,
dancers: Maya Stern, Tomer Sharabi, photo: Eyal Landsman

רות אשל

עד מתי בן חורג?

הרהורים על "הרמת מסך" 2004

בכיס האחורי מאת שלומית פונדמינסקי, צילום: אייל לנדסמן
Inner Pocket by Shlomit Fundaminsky, photo: Eyal Landsman

לפני כשנתיים או שלוש נשאלתי על ידי מבקר ידוע בחו"ל, שגילה בקיאות רבה במחול הישראלי, האם לא מדובר בפריחה זמנית של המחול בישראל, והאם צומח דור חדש, אחרי ליאת דרור וניר בן גל, עדי שעל וענת ורטהיים, עידו תדמור וענבל פינטו. לא ידעתי אז מה להשיב. היתה זו תחילתו של עידן הגזרות הכלכליות והיה חשש שאולי לא תהיה אפשרות לדור חדש לצמוח ובכלל, מי מבטיח שכשרונות חדשים ייוולדו? הרי מדובר ביצירה. בבלתי ידוע. פסטיבל "הרמת מסך" הנוכחי מעיד שאכן צמח דור חדש, רענן ונועז. אך אין לקחת זאת כמובן מאליו.

אין חילוקי דעות על כך שהמחול המודרני בישראל מצוי בפריחה זה למעלה מעשור. שפע הבכורות שהועלו על במת "הרמת מסך", החוגגת את חמש עשרה שנות קיומה, ההיצע העשיר והרבגוני באירועי "חשיפה בינלאומית" המתקיימים בהמשך ל"הרמת מסך "בפני אורחים מחו"ל - כל אלה הם עדות מרנינה לפריחת המחול בארץ וזאת למרות האינתיפאדה, פיגועי ההתאבדות והגזרות הכלכליות.

ושוב, אין לקחת פריחה זו כמובנת מאליה, במיוחד לנוכח ההיסטוריה הקשה של המחול האמנותי בארץ. מחול זה נוצר "יש מאין", כחלק מיצירת תרבות עברית, עבר מסלול ארוך ועקלקל של חיפושי דרך, ולא פעם הגיע למבוי סתום. לאורך כל ההיסטוריה המודרנית שלנו, היה המחול הבן החורג בכל מה שקשור בתקציב, מצב שלא השתנה עד היום. מה שכן השתנה זה - שהמחול המודרני הישראלי הוא נושא הדגל בתחום אמנויות הבמה. מקורי, רענן, מגובה בביצוע איכותי, הוא משמש

‹‹‹

השגריר הטוב ביותר של מדינת ישראל בעולם. אין כיום תחום של אמנות במה בארץ, שסוחף אליו כמות כה גדולה של קהל צעיר, מדי יום מועלה במרכז סוזן דלל בכורה חדשה. אכן מטרופולין.

לא כך היה בעבר. באיחור ניכר, לאחר המוסיקה, התיאטרון והאמנויות הפלסטיות, החלה התמקצעות המחול לבמה רק ב־1964, עם הקמת להקת בת-שבע. למעלה משני עשורים, בעיקר מאמצע שנות ה־50 ועד סוף שנות ה־70 המבט של המחול בארץ הופנה כלפי חוץ. עיקר היצירה היתה מיובאת, והלהקות הגדולות התהדרו בשמות של כוריאוגרפים ידועים בעולם, החתומים על הרפרטואר שלהן. מצב זה אמנם העלה את מקצועיות הביצוע וההפקה וחינך רקדנים וקהלים לטעם אמנותי, אבל שרר חוסר אמון ביכולתו של הכוריאוגרף הישראלי, וגם ביכולתו של ישראלי להיות מנהל אמנותי. הפריצה הגדולה לעבר הפרינג' תחילתה רק בסוף שנות ה־70, עם יוצרים ורקדנים ובהם רות זיו-אייל, רנה שינפלד, אשרה אלקיים, נאוה צוקרמן, אליס דור כהן, סלי אן פרידלנד, ירון מרגולין, דורית שימרון, רונית לנד, הדה אורן, רחל כפרי ומחברת רשימה זו. לראשונה, צמח בישראל דור של יוצרים עצמאים, שעבדו בתנאים קשים, והיו חלוצים בדרכם. בהיעדר מסגרת למחול, הופיעו חלקם בפסטיבל עכו לתיאטרון אחר (1981) או במיצגים. "גוונים במחול" (1984) ובהמשך, "הרמת מסך", שנוסדו על ידי המחלקה למחול במשרד החינוך, התרבות והספורט, סיפקו מסגרות ליוצרים העצמאים ולפריחת הפרינג'. הקמת מרכז סוזן דלל (1989) בניהולו של יאיר ורדי נתנה בית למחול ויצרה מסגרות להרכבים בגדלים שונים. המנהלים האמנותיים של "הרמת מסך" היו ישראלים: דוד דביר, דניאלה מיכאלי, ערן בניאל, ונאוה צוקרמן, המשמשת כמנהלת אמנותית כיום. שלושת האחרונים מזוהים במידה רבה גם עם עולם התיאטרון, כחלק מהתפיסה הפתוחה הקיימת כיום לגבי המחול כאמנות המאגדת בתוכה אמנויות רבות.

במסגרת "הרמת מסך" התגלו ניר בן גל וליאת דרור, ענבל פינטו, נועה ורטהיים, עדי שעל, יסמין גודר, שלמה ביטון, רננה רז, והרשימה עוד ארוכה. כיום, בריקודים של חלק ניכר מהיוצרים ב"הרמת מסך" 2004, ניכרת השפעת סגנונו של אוהד נהרין, ולאחרונה ניתן לזהות גם את סגנונה המהיר, החד והתזזיתי של יסמין גודר. אך יש בודדים המפתחים סגנון תנועה משלהם. סגנון התנועה של שלמה ביטון באחד, מאופיין בג'סטות, מעין הגיגי תנועה קטועים של מחשבות, הפורצים החוצה, כמו ללא בקרה, אך למעשה מעובדים לקווים חזקים, ברורים ותוחמים את התנועה לפרטי פרטים. הזוג מיה שטרן ותומר שרעבי ב*מתהלך עד היום* יצרו שפה תנועתית מעניינת כאשר שני גופים דבוקים זה לזה בטורסו ויוצרים מין יצור הנע על ארבע רגליים. הצירופים התנועתיים מפתיעים, ולא ברור איזה איבר שייך למי. הרקדנית שלי אללוף ביצירתה *אישמה* מנסה לצאת מסגנון מחול הבטן המסורתי כדי ליצור מחול חופשי כדרך הבעה אישית למחול עכשווי בהשראת ריקוד הבטן. עמנואל גת פנה אל מחול הסלסה כנקודת העשרה

קרם תות ואבק שריפה מאת יסמין גודר ושחקני הספסל המדממים, רקדנית: ענבל יעקובי, צילום: תמר לם
Strawberry Cream and Gun Powder by Yasmeen Godder and the Bloody Bench Players, dancer: Inbal Yaacobi, photo: Tamar Lamm

והשראה לחומרים תנועתיים ביצירתו *פולחן האביב*, בה חמישה רקדנים חושפים עצמם להפלת הפור שיקבע מי תהיה הקורבן, כל זאת תוך תנועה סיבובית זורמת והחלפת זוגות, ללא התרגשות, כאילו מדובר באירוע יומיומי המתבצע במסיבה.[1] ענבל פינטו ואבשלום פולק ביצירתם *מה טוב בירח*, יצרו עולם של פנטסיה, המזכיר את עולמו של וולט דיסני. כבעבר, התפאורה, האביזרים, התלבושות, הפיאות והתאורה תופסים מקום חשוב. פינטו ופולק יצרו מעין קליידוסקופ של דמויות חביבות ומוזרות המתגנבות בביישנות, בשובבות ובהנאה מתוך פתחים ודלתות סמויים בקירות הבמה. בניגוד לעבר, הפעם משתתפת להקה של ממש, המונה תריסר רקדנים-שחקנים טובים. התנועה מקוטעת בעיקרה, כמו בפנטומימה, עם מחוות מוגזמות ואקרובטיקה, ולפעמים היא מזכירה סרטים אילמים. החלק הריקודי והכוריאוגרפי עשיר יותר מבעבר, בניסיון מבורך לאזן בין התנועה לאביזרים.

הכשרון של יסמין גודר פורץ גם הפעם לכל עבר. יצירתה *קרם תות ואבק שריפה* עוסקת במציאות המקומית. הכאב מתורגם להיפראקטיוויות תנועתית, שכמו מבקשת לכסות ולדחוק את הכאב. שפע של פרטים, של תנועה דחוסה, באימפולסים תנועתיים המולידים רטט וצחוק היסטרי. גודר לוקחת את המסר ואת הרגש ומנכרת אותם, וכמו נעה בין פינה באוש לטרישה בראון. הדרמטיות נוקתה מכל לחלוחית אנושית והרקדנים נשמעים כמו דמויות קומיקס שנשזרו בהן רגעים של כאב רגשי ואנושי, המחזיר אותנו אל המציאות.

ב"הרמת מסך" הנוכחית של שנת 2004, ניכרת התפתחות של אמנים שניתן היה להבחין בכשרונם ב"הרמות מסך" קודמות. לצד שמות של כוריאוגרפים ותיקים, מופיעים שמות של יוצרים צעירים עצמאים חדשים, אם כי לא פרץ מביניהם כשרון בולט.

הפעם היתה "הרמת מסך" גם מסגרת שאפשרה לרקדנית המופלאה טליה פז להיראות במלוא פריחתה ביצירה *Bliss* שיצר עבורה רמי לוי.

כאמור, יש פריחה ואפשר להיות מרוצים, ובכל זאת, אני טוענת שיש מקום לדאגה. מצבם הכלכלי של האמנים נעשה יותר ויותר רעוע וקשה. לאחר "הרמת מסך", מסתיימת החגיגה, ומה הלאה? איך ממשיכים לתת חיים ליצירה? למרבית האמנים הוותיקים אין בית משלהם. הם נאלצים לשלם סכומי עתק תמורת סטודיו שכור. מרבית הרקדנים עובדים ללא תשלום ונאלצים להתפרנס במקביל מעבודות שונות. כשאתה צעיר העומד לפני פריצה, זה חלק מהעניין של להיות אמן, אבל לאורך זמן, האיום הגדול ביותר על המשך היצירה הוא השחיקה. ויש סכנה אמיתית שהיוצרים הוותיקים העצמאים, כמו פינטו, דר, גודר ואחרים, שהם הנכס הגדול של המחול הישראלי המקורי, יישחקו ואיתם תגווע הפריחה.[2] ולכן אני חוזרת למשפט הפתיחה, אין לקחת את הפריחה כדבר מובן מאליו...

הגיע הזמן, שהמחול יקבל את חלקו הראוי בעוגת תקציב התרבות בארץ. עד מתי יישאר הבן החורג המוצלח?

עכשיו אני רוצה לשכוח
מאת סהר עזימי,
ריקוד: סהר עזימי,
צילום: אייל לנדסמן

Now I Want to Forget
by Sahar Azimi,
dancers: Sahar Azimi
photo: Eyal Landsman

[1] הבכורה של *פולחן האביב* לא הועלתה במסגרת "הרמת מסך" השנה אלא ב"חשיפה בינלאומית", אבל גת התגלה כיוצר ב"הרמות מסך" קודמות.

[2] ראה דברי האמנים במפגש שהתקיים ב־25.1.05 (עמ' 11,10)

מפגש
"הרמת מסך"

ביוטי פרי מאת רונית זיו,
רקדנים: אביב איבגי,
נועה רוזנטל, צילום: אייל לנדסמן

Beauty Free by Ronit Ziv,
dancers: Aviv Eve-guy, Noa Rosenthal,
photo: Eyal Landsman

ערכה רות אשל

משתתפים: נילי כהן, רות אשל, הניה רוטנברג, דניאלה מיכאלי, ערן בניאל, נאוה צוקרמן, עדי שעל, נעה דר, אבשלום פולק, ענבל פינטו, רננה רז, יסמין גודר.

במת "הרמת מסך" חוגגת חמש עשרה שנים לקיומה. מערכת מחול עכשיו החליטה להקדיש מקום נכבד לבמה זו בגיליון הנוכחי. ערן בניאל הוא שהגה את הרעיון להפגיש מנהלים אמנותיים של "הרמת מסך" ונציגים של יוצרים עם נילי כהן, מנהלת המחלקה למחול במשרד החינוך התרבות והספורט, כדי לבחון את "הרמת מסך" מכיוונים שונים.[1]

רות: אני שמחה לראותכם ומודה לערן שהצליח לקבץ את כולם למפגש הזה. באנו כדי לשאול שאלות. להתבונן יחד אל העבר ולהציג את ההווה כדי להיטיב להבין כיצד ללכת הלאה בעתיד. השאלות הן רבות: מה סוג הדיאלוג הרצוי בין מנהל אמנותי ליוצרים? האם יש מקום להגביל את אורך היצירות? האם עבור היוצרים "הרמת מסך" היא רק מסגרת לקבלת תקציב ושירותי הפקה, או משהו אחר? האם יש מקום להציע מדי שנה נושא שסביבו יעבדו היוצרים? האם ההפרדה בין "הרמת מסך" ל"חשיפה בינלאומית" היא טובה? מה קורה ליצירות אחרי "הרמת מסך"? איך למנף את "הרמת מסך" והאם בכלל יש צורך ב"הרמת מסך"?

נפתח בדניאלה מיכאלי, שמבין הנוכחים היא הוותיקה שבמנהלות האמנותיות של "הרמת מסך".[2] בשנים שבהן כיהנת בתפקיד, מה היו הבעיות וההצלחות כפי שאת רואה אותן?

דניאלה: כיהנתי בשנים 94 ומחצית 95. ב־95 ביטלנו את "הרמת מסך". אני מרגישה שהייתי אורחת לרגע. לא הייתי מספיק זמן כדי ללמוד את הבעיות, את הציפיות של היוצרים מול המערכת, ולהבין באיזה דרך יכול להיווצר דיאלוג בין המנהל האמנותי ליוצרים. כל האנשים כאן היו בשלב כזה או אחר של הנבטה או טרום הנבטה.

הרעיון באותה שנה, שבא מהמדור למחול, היה לתת נושא ליוצרים. זה נעשה לראשונה מתוך כוונה לתת תנופה ל"הרמת מסך". כאשת תיאטרון, שרגילה ליצור בתוך מסגרת ושיתוף פעולה, זה דיבר אלי. הצעתי את הנושא "שלום לפליני". מלאו אז שנה למותו. חשבתי שזה גירוי פנטסטי.

גיליתי שרוב היוצרים ראו את זה כמגבלה. רק חלק ראו את זה כמנוף. רוב היוצרים ניסו לעקוף את הנושא. היה להם רצון אחר. הרגשתי שיש לי הרבה מה לתת כמי שבאה ממחול ומתיאטרון, וחשבתי שאני יכולה לתת פידבק לדיאלוג פורה. לא הייתי מספיק מרוצה מהתוצאות. אני חושבת ש"הרמת מסך" סיפקה ליוצרים בעיקר במה ואמצעים להעלות יצירה.

מתוך למידה של השנה הזאת הלכנו לשנה השנייה. חשתי שצריך נושא יותר רחב ודיברתי על דיאלוג עם יצירה מקורית מוסיקלית, בין מוסיקאי לכוריאוגרף. חשבתי שזה נושא מספיק רחב. קיימנו מפגש ראשוני עם אורי וידיסלבסקי כדי ליצור גירוי. בדיאלוג עם המוסיקה ראינו עבודות בתחילת הדרך, אבל לא הייתי מספיק מרוצה. גם השאלה של אורך היצירה ומידת ההתערבות עלתה. אמרתי שאין לי מספיק חומרים ל"הרמת מסך". זו היתה בחירה שלי. אני, כמנהלת אמנותית, לא מצאתי את מקומי.

רות: הייתי חברה במדור למחול באותה תקופה, ואני זוכרת את דוד דביר שקדם לך כמנהל אמנותי של "הרמת מסך". הוא בא מרקע שונה משלך, הוא היה רקדן ומנהל אמנותי של להקת בת-שבע. היתה תחושה שהדברים שנובטים בשטח אינם מספקים. המחשבה היתה בזמנו, שאם נביא מנהל אמנותי ממדיה אחרת, כמו תיאטרון, שיש לו רקע גם במחול, אולי יש סיכוי לתוצאות יותר מעניינות. אני זוכרת שהצעת את הנושא של "פליני". חשבנו שזה נושא מדליק, אבל מסתבר שלכל אמן יש את מה שבא לו להגיד באותו רגע, וזה מה שבוער בו, ורק את זה הוא רוצה וחייב לעצמו לעשות.

ערן: כיהנתי בתפקיד בין השנים 1996 ועד 2000. מבחינתי "הרמת מסך" היתה בעצם מענה לחלום שלא הגשמתי בתיאטרון החאן. שם הרגשתי שמדובר בבית חרושת שנקרא תיאטרון, שם אצים מהפקה להפקה, ורק לעתים רחוקות ניתן באמת להעז ולהתנסות בכיוונים חדשים מבלי לחשוש מתגובות קהל המנויים. כשהייתי בחאן, נפגשתי עם כמה מהיוצרות בתחום המחול כשהוזמנתי לשפוט ב"גוונים במחול". אני זוכר את ענבל פינטו שיצרה את *דיו-כאן*[3] ואת *לאן את הולכת* של ענת דניאלי.[4] רציתי לראות מה יקרה אם הן תעבודנה עם להקה של שחקנים. התגובה בתיאטרון החאן היתה חשש גדול שהקהל לא יבוא לראות יצירה של שחקנים מתנועעים. כאשר הציעו לי לנהל את "הרמת מסך"

קו-וריאנס מאת ניב שיינפלד, רקדנים: ניב שיינפלד, סיון גוטהולץ, צילום: אייל לנדסמן
Covariance by Niv Sheinfeld, dancers: Sivan Gutholtz, Niv Sheinfeld, photo: Eyal Landsman

רציתי לוודא שמי שזכרתי עדיין שם, שלא ברחו כולם לחו"ל. ביקשתי כמה ימים לבדיקת השטח וכשראיתי שהיוצרים שם, קיבלתי בשמחה את התפקיד. מבחינתי, "הרמת מסך" היתה בעצם ללכת למקום שבו, שלא כמו בתיאטרון, אין צורך להתפשר עם "אלוהי המנויים".

כשהגעתי לנהל את "הרמת מסך" טענתי שאמנם הקהל הוא לא דבר מובן מאליו, אבל יוצרים יש. האמנתי שהמפגש הנכון של יוצרים עם אירוע מרכזי אמור להוליד קהל. בעיני זה נפלא שאין מנויים. לא חייבים למצוא חן. ואם אין קהל, ואם רק המשפחה באה, אז גם זה בסדר. למה צריך למצוא חן? ואם הכל כל כך קשה - אז שלפחות יעשו את מה שהם באמת רוצים לעשות - את מה שבוער בעצמותיהם.

לשמחתי המציאות הצדיקה את עצמה. זו היתה הזדמנות נהדרת ליטול סיכונים. זו היתה הזדמנות נהדרת ליצור. אני בקשר עם רוב האנשים עד היום, החוויות שהיו לי בעבודות שיצאו טוב יותר או פחות טוב, היו חוויות שהן כמו מין רומנים שאתה מנהל עם אנשים. אחרי חמש שנים, אני מסתכל ואני רואה איך יוצרים התמידו ויצרו סביבם להקות. יוצרים התפתחו, וכל שנה אני בא ל"הרמת מסך" ומחכה לראות מה יהיה השנה ולאיזה כיוון הלכו.

בגלל שאין לי הכלים לפתור בעיות של פירואטים, יכולתי להתרכז בדרמטורגיה של העבודות. אם יש דבר שהוא בעיני החשוב ביותר זה הדיאלוג, והוא יכול להיות לפעמים קשה. אחד הדיאלוגים נגמר בבירור משפטי, כאשר ערב הפתיחה החלטתי להוריד עבודה מהתוכנית.[5] היכולת לעזור ליוצר בכך שאתה מציע לו מפגש עם יוצר נוסף - דברים שהם לפעמים חיצוניים כביבול ולפעמים אינטגרליים - זה בעיני אחד הדברים המרתקים.

רות: בהקשר לתיאטרון החאן, אולי כדאי לציין שב־1976 העמידה שם רות זיו אייל את היצירה *מסתורים*[6] - העבודה הראשונה בארץ בסגנון תיאטרון-תנועה. בהמשך יצרה את *כותרות נזכרות* ואת *כדור חוזר* לתיאטרון הקאמרי.[7] בזמנו היא קיבלה יחס אוהד בתיאטרון, אבל אולי הזמנים השתנו.

ערן: היא גם יצרה את *מחזור* אצל עודד קוטלר בנוה צדק.[8]

רות: בסוף שנות ה־70 היתה סקרנות גדולה ביחס ל"מחול אחר", מחול פוסט-מודרני, והתנסות עשירה עם חפצים. חלק מהכוריאוגרפים העדיפו לעבוד עם שחקנים כדי לא להיגרר לשפה תנועתית המקובלת בעבודה עם רקדנים. התיאטרון הממוסד, כמו גם להקות המחול, חששו מכך.

דניאלה: היתה אפשרות יותר גדולה לעשות דברים כאלה בזמנו. זה פשוט הלך לאט כי היה מעט קהל וזו היתה המציאות בשטח.

נילי: פה צריך לומר שהקהל למחול היה מאוד מצומצם ושמרני. למנהלי התיאטרונים היצירה

>>>

הניסיונית עולה כסף אך לא מכניסה כסף. הואיל והאוריינטציה שלהם היתה בעיקר להגדיל את ההכנסה העצמית, לא היתה פתיחות בתיאטראות לעבודות ניסיוניות.

ערן: גם כיום חוששים. לדוגמה *אויסטר*[9] - ערב ההצגה בתיאטרון חיפה, צלצל אלי המנהל האמנותי. הוא היה מודאג מאוד וביקש שאדבר עם הקהל לפני ההופעה. אמרתי לו שילך להצגה, שישב בקהל ויראה שהכל יהיה בסדר. בתום המופע התקשרתי אליו לנייד ויכולתי לשמוע את התשואות ברקע.

בשנה הראשונה שכיהנתי כמנהל אמנותי ב"הרמת מסך", נילי ואני בקושי הצלחנו לשכנע את יאיר ורדי להעלות פעמיים כל תוכנית, במהלך שבוע. קרב איתנים היה. האולמות היו מלאים. שנה אחרי זה, כשביקשנו להאריך את "הרמת מסך" לשבועיים, הוויכוח התחדש באותם נימוקים - "זה לא יחזיק ולא ימלא את האולם". בשבוע השני נמכרו כל הכרטיסים. אחר כך הארכנו לשלושה שבועות. שוב אותו עימות. לא היתה שום בעיה של קהל. אנשים אוהבים את האפשרות ללכת ממופע למופע - לצבור חוויות.

נילי: אני רוצה להבהיר כאן איזשהו רושם שאולי התקבל מדבריו של ערן. הואיל ו"הרמת מסך" הנו פרויקט של מינהל התרבות, המינהל הוא זה אשר קבע את המדיניות. היקף הפעילות הוכתב כל העת על ידי היקף התקציב ולא על ידי אדם זה או אחר.

מינהל התרבות יזם את במת "הרמת מסך" כיוון שהבין, כתוצאה מבחינת השטח, שלאמנים צעירים החסרים מסגרת כלכלית וארגונית, ואשר אינם פועלים במסגרת מוסד תרבותי נתמך, קשה להעלות יצירה על במה. במסגרת במה זו החלטנו לספק לכל יוצר שמעוניין ליצור את האפשרות להעלות יצירה בתנאים נוחים. ופה אני מכניסה קריטריונים: יכולים להגיש מועמדות ל"הרמת מסך" יוצרים אשר יצרו לפחות שלוש עבודות מקצועיות לבמה מקצועית. יוצר שמועמדותו התקבלה, מקבל תקציב ליצירה, ומימון לכשלושה מופעים ראשונים, שהם בעצם "סטארט" למופעים נוספים במהלך השנה. למופעים ראשונים אלה הוא יכול להזמין קניינים - רכזי תרבות ואחרים - על מנת לחשוף בפניהם את היצירה, בתקווה שיזמינו מופעים ליישוביהם. לכן, המדיניות היתה לתת ליוצרים לעבוד, לתת להם להופיע ולתמוך בהם כמה שאפשר. כמה? תלוי בהיקף התקציב. ככל שהתקציב גדל גם האפשרויות גדלו. אני שוב מדגישה שזה אינו רצון של אדם כזה או אחר.

נאוה: יצירה זה דבר שקוף, כמו נפש. כמה שיש ידע בדרמטורגיה או בכוריאוגרפיה, באותה מידה גם אין. מתפיסה זו אני ניגשת כשאני מתחילה את הדיאלוג עם היוצרים - שהם היצירה. נושא אחיד? בשום אופן לא הייתי נותנת ליוצרים, כי יצירה היא לא דידקטית. הם לא תלמידים שלי וזה לא בית ספר והם אינם צריכים לתת תשובה לנושא. אני מבינה את הרצון לטריגר, אבל איך ליצור טריגר? זה להתחיל ללוות יוצר.

במחול השפה התנועתית והתוכן הם אחד. הם לא מופרדים כמו בתיאטרון, שם יש מחזאי, במאי ומבצעים. להתחיל ללוות אותו ולתת לו ראי לשפה שלו ורק אז לעזור. לבוא ולהיות שם מחזרה לחזרה. ישנה גם הרגישות, כמה לדבר איתו, כמה לדחוף. עם כל אדם יוצר, ותיק או צעיר, השיחה היא אותה שיחה והליווי אותו ליווי, אבל יוצרים בשנתם הראשונה צריכים יותר עזרה.

אורך יצירה? יוצר מנוסה ידע בהמשך לתמצת את רבע השעה המיותרת. אני זקוקה לחמש עשרה התנסויות עם קהל כדי לדעת איפה לקצר. זאת אחריות של כל אמן לעשות שינויים. בשלב הראשון היוצרים לא רואים את זה ולא יעזור שמישהו יגיד להם שזה ארוך.

רות: אני רוצה לשאול את היוצרים - עד כמה אתם מעוניינים שהמנהל האמנותי יהיה מעורב בתהליך יצירתכם?

נעה: עין מבחוץ תמיד חשובה אם בבסיסה היא תומכת. אני יכולה לקבל או לא לקבל את ההצעה, אבל זה תמיד משהו שאני יכולה להפיק ממנו גם טוב, וגם להסתכל מחדש, ואולי לראות משהו חדש. יש את המקרה שדניאלה הזכירה מהשנה שהיא ביטלה את "הרמת מסך" עם יאיר. אז הבאתי עבודה בתהליך[10] והוא אמר שצריך לקצץ, וזה היה קשה - כמו סכין. העבודה היתה עוד בשלבי תהליך, ולקבל דעה קטגורית כזו, זה היה באמת בלתי נסבל. הוא ראה פרזנטציה, וגם זה דבר בעייתי, שאני מקווה שכבר לא עושים.

נאוה: אני מסכימה מאוד.

נעה: זה היה משהו הרסני. אחר כך העליתי את המופע והוא רץ כמה שרץ.

נילי: המנדט האמנותי ב"הרמת מסך" הוא בידי המנהל האמנותי בלבד. אם המנהל האמנותי מתייעץ עם אדם זה או אחר, עדיף, כמובן, שזה ייעשה בדיסקרטיות. אחת הדרישות ממנהל אמנותי היא להיות קשוב ליוצר מתוך ביקורת בונה ולא הרסנית.

אבשלום: אני חושב שכשאנחנו נמצאים במסגרת שיש בה מנהל אמנותי, ראוי שיהיה דיאלוג. זה לא שאנחנו יוצרים במסגרת של הלהקה שלנו. ברגע שאנו מחליטים להיות בתוך מערכת, צריך דיאלוג, והוא שונה בין יוצר ליוצר בהתאם לצורך ולציפיות. אני חושב שחשוב שיהיה דיאלוג כי בשביל זה אנו עושים את העבודה שם. אם יש הסכמה - זה לא כל כך משנה.

מאוד חשוב הסיוע של המנהל האמנותי ליצור קשרים ושיתופים, כמו שעשה ערן ב*אויסטר*. השיתוף היה עליית דרגה בכל האלמנטים של ההפקה. סיוע אמנותי? אלה דברים שרוב היוצרים עוסקים בהם בעצמם.

אני מסכים עם נעה שאומרת שבתהליך יצירה אין רגע כזה שיודעים מתי נופל האסימון, שיודעים מתי לקצץ. זה יכול להיות בדקה הראשונה או בדקה התשעים ואחת. לכן, עניין "הסכין או החרב" לא מתאים לסוג כזה של פלטפורמה כמו "הרמת מסך" שהיא פלטפורמה של יצירה. זו לא מסגרת שיש בה סגנון מסוים עם דרך מסוימת. צריכים להיות קריטריונים לקבלה וצריך להיות מועד סופי לעלות על הבמה, אבל כל אלה באים לרפד ולתמוך ולא להיות משהו שמסכן את היוצר. ברגע שנכנס העניין של הסכנה - מתחיל הכיווץ היצירתי. גם לאחר שהיצירה הועלתה בבכורה, היא ממשיכה להיות פתוחה, חיה ונושמת, וכל הזמן תחת עין מאוד קפדנית. אין דבר כזה שמופע מסתיים וגמרנו את העבודה עליו. היצירה תמיד תשתנה ותתפתח.

יסמין: לי היו כל מיני תהליכים בדיאלוגים עם ערן ועם נאוה. בפעם הראשונה הדיאלוג התחיל ממקום שהרגשתי שאני מקבלת פידבק אבל אני גם בסוג של של בחינה, של קבלה. זה הרגיש לי נכון לאז כי זה גם הוצג כך. זה לא היה סוד שאני נמצאת בתהליך שנבדק. אני לא שוללת את המתח הזה, הוא תמיד קיים. גם כשאני מזמינה אנשים לצפות בעבודה בתהליך ישנו החשש של קבלה. המתח קיים גם בסטודיו בעבודה. זה מתח שאני אוהבת לשחק איתו.

אני מרגישה שלכל עבודה יש את החיים שלה, את הזמן שלה וכו', ובכל עבודה הייתי צריכה סוג אחר של דיאלוג. העבודה עם המנהל היא לגלות מה הדיאלוג הזה. בין אם זו מילה נכונה, להגיד משהו שיעורר בי גירוי, ובין אם זה דיאלוג שהוא יותר

פרקטי, יותר ארצי לגבי זמן, דרמטורגיה. אני חייבת להגיד שבמקרה של ערן , לפעמים יש לי דיאלוג של אחרי, שגם הוא מעניין. זה מאפשר מין מרחב, שבזמן התהליך הוא אחר מאשר הדיאלוג לפני. רציתי להגיד שממילא יש דיאלוג בינך לבין עצמך, ומנקודת המבט הזאת, המהות של "הרמת מסך" היא לאו דווקא סביב הדיאלוג עם המנהל האמנותי, למרות שכשהוא היה, הוא היה מפרה, מרתק ומעניין.

נקודה שמעסיקה אותי ב"הרמת מסך" היא - המקום שבו מצד אחד "הרמת מסך" היא המסגרת היחידה שמהווה סוג של עונת מחול עכשווי בארץ, ומצד שני היא גם מנסה לממש אפשרות גדילה ליוצרים צעירים עצמאים. אלה שתי התמקדויות שמתבלבלות. לפעמים אני מרגישה שחוויתי אותן משני הכיוונים - גם בתהליך הבנייה כאמן וגם מול הצרכים שלי כיוצרת מפרויקט לפרויקט, שמשתנים עם הזמן.

הנושא של מנהל אמנותי עורר בי גם את השאלה של אוצרות מול דיאלוג. בחו"ל יש אוצרים ומנהל אמנותי שבוחרים ביחד מקבץ של יוצרים, שבאותו רגע לא ידוע מה הם הולכים לעשות, אבל ידוע שאלה האמנים שנבחרו והם יגיעו בסוף עם עבודה. זה עומד מול תפיסה של מסגרת שנותנת הזדמנות לאמן צעיר והזדמנות לדיאלוג.

אני אוהבת את ההזדמנות לקבל את המתנה הזאת - של מישהו שהוא אמן יוצר, שבא לסטודיו ויש לו עוד נקודת מבט, והוא מאתגר אותי, מערער אותי, משאיר בי משהו שיכול לעזור לי להתבונן מחדש במה שאני עושה. זה באמת "שירות" אדיר.

נאוה: יסמין נגעה בנקודה חשובה. במשך השנים התייחסתי לעניין כמו אוצרת כי מדובר בחלקו באמנים שכבר לא במבחן. יחד עם זאת, שלא יהיה מובן מאליו שהם ממשיכים כל שנה... אני ערנית ומבקשת מהיוצרים לשאול את עצמם האם הם מוכרחים השנה ליצור עבודה חדשה או שהם יכולים לקחת מרווח של זמן. פסק הזמן יכול להיות חשוב.

ערן: יש פה שאלה אם "הרמת מסך" זה פסטיבל או פלטפורמה שצריכה ויכולה להוביל לעונות. נגמרה "הרמת מסך" - מה הלאה? אני יודע איזה מרוץ מתמיד קיים כדי לשמור להקה. צריך פלטפורמה של בכורות פעם בשנה, עם הרכב שנכון לשנה הזאת, ואחר כך צריך להוליך את זה לעונות של מופעים - פעמיים שלוש בשנה.

מה שאמר אבשלום חשוב. המנהל האמנותי צריך לשאוף ליצור חיבורים, קשרים ושיתופים וגם לפתור בעיות טכניות.

נילי: זוהי בדיוק הסיבה שיצרנו את במת "הרמת מסך". "הרמת מסך" לא מוגדרת כפסטיבל. זוהי במה ליוצרים עצמאים, הנותנת להם הזדמנות להעלות את עבודותיהם על הבמה תוך שחרורם מכל הנטל הלוגיסטי המתלווה ליצירה, כמו שיווק ופרסום, במות וציוד, תאורה וקול וכו'.

אחד מאת שלומי ביטון,
צילום: אייל לנדסמן
One by Shlomi Biton,
photo: Eyal Landsman

אני רוצה לשאול את היוצרים מה היא מידת האטרקטיביות של המסגרת הזו? האם אפשר בלעדיה? אני שואלת, כי לאורך השנים היו תהיות - לא מצדנו - אם המסגרת נחוצה או לא. כל שנה אנו מקיימים במינהל התרבות ובמדור למחול דיונים בנושא זה וההחלטה היא שהמסגרת נחוצה, יותר מכך, היא הופכת רלוונטית יותר ויותר. שאלה שנייה שעולה היא איך למנף את המסגרת הזאת. המסגרת מארחת יוצרים צעירים בצד אמנים בשלים יותר. היוצרים הבשלים, אשר רכשו כבר הכרה ציבורית, זקוקים לפעילות המשכית - מופעים נוספים בפני קהלים מגוונים. לעומתם, לאמנים הצעירים הבמה משמשת מעין מעבדה שבה יצירתם עוברת תהליך המוביל אותם לבשלות. הם עדיין זקוקים להכרה הציבורית שתאפשר להם להיות מוזמנים להעלות את יצירתם על במות נוספות. הבעיה שהעלתה יסמין גודר מגדירה את אי יכולתם של האמנים הבשלים, בעיקר בשל מצוקה תקציבית, להעלות מופעים נוספים. אך צריך לזכור שמינהל התרבות נותן באמצעות במת "הרמת מסך" את הדחיפה הראשונית הנמשכת כשלוש עד חמש שנים. במהלך שנים אלו הלהקה צריכה להראות שיש לה היכולת האמנותית לעבוד באופן רציף ולהיות מוזמנת למופעים על במות שונות בארץ. בקריטריונים זה יתבטא בהיקף הפעילות של הגוף. אני מודעת לכך שיש גם בעיה תקציבית המקשה על מינוף פעילות הלהקה אולם זו לא רק בעיה תקציבית. יש גם היבטים אחרים.

אבשלום: בעיני זה טוב לגוון ולעשות חיבור בין "לתת צ'אנס" לאנשים שרק מתחילים לבין יוצרים ותיקים.

נילי: המנהלים האמנותיים השכילו לעשות את זה.

אבשלום: אפשר תמיד לחשוב על דרכים יצירתיות - איך להקפיץ את "הרמת מסך" למקומות אחרים. אפשר להוסיף עוד ועוד שכבות למסגרת הקיימת. חשוב השיתוף של הפלטפורמה וגורמים נוספים.

התאריך גם הוא יכול לפעמים לשמש כמנוף ליצירה ואליו מצטרפים עוד גורמים, שנובעים מעצם קיום המסגרת. יכולים להיות מקרים שאני צריך הפסקה של שנה ל"התבשלות". המסגרת ממקדת את היוצר.

היו שנים שעשינו ב"הרמת מסך" שלוש הופעות וזהו. וחבל. אלא אם כן אנחנו יודעים מראש שמדובר בהעלאה חד פעמית של היצירה. אני חושב שהכוונה היא שהעבודה תמשיך להיות כל זמן שיש קהל.

נילי: יש לנו שאיפות להרחיב את "הרמת מסך" גם למקומות נוספים בארץ. בשלוש השנים האחרונות הרחבנו לירושלים, ונבדקות אפשרויות שונות, בכפוף ליכולת התקציבית. אני מבינה את החשיבות של ניוד מופעי "הרמת מסך" כפי שהם. אולם כאן עולה השאלה האם אפשר לנייד את המסכים המשולבים

>>>

כפי שהם, בשל הקושי בתיאום בין האמנים. האם זה אפשרי מבחינת סדר יומו של כל אמן ואמן? המודעות שלנו להמשך ניוד המופעים באה לידי ביטוי במפעל שמינהל התרבות מעודד ותומך בו, פרויקט "נעים", שבמסגרתו מניידים מופעים בפריפריה בשיתוף עמותת היוצרים ואמנות לעם. הבעיה היא שהמדינה אינה יכולה להיות מין אמרגן על. מינהל התרבות תומך בבמות שונות המאפשרות העלאת מופעים. לא רק "הרמת מסך". מינהל התרבות תומך בבמת "גוונים במחול" וב"מחול לוהט" שבסוזן דלל, ב"במת מחול" וב"אינטימדאנס" שבתיאטרון תמונע, בפעילות המחול בבית תמי ועוד. במות אלו מאפשרות ללהקות הצעירות להראות את יכולתן להתפתח.

עדי: אני יכול לראות איך גדלה ורטיגו בתוך "הרמת מסך". היו ארבע שנים שבהן פגשנו בכל שנה מנהלים אמנותיים ומנוף תקציבי. אני רוצה להפריד בין השניים. בשנים ההן התמיכה הרגילה היתה כזאת שאי אפשר היה להרים הפקה בלי הסיוע של "הרמת מסך". את המנוף קיבלנו ב"הרמת מסך" ועל זה אין עוררין.

רוב המנהלים האמנותיים באים מתיאטרון והם העצימו את העניין התיאטרלי בעבודות. יש יוצרים שכיוון זה מעניין אותם, אבל אנחנו באים יותר מדאנס, יותר ממחול. מעניין אותי - האם המנהל האמנותי יהיה רקדן ואם כל אחד מהיוצרים יבחר את המנחה שלו שילווה אותו ב"הרמת מסך".

בוורטיגו תמיד עניין אותנו מה קורה אחרי שמסתיימת "הרמת מסך", ואיך "תחיה" ההפקה יותר משלוש פעמים. אני יודע שהיו כמה ניסיונות לנייד את "הרמת מסך" בארץ וזה נפל. אני חושב ש"הרמת מסך" יכולה להתקיים במקומות שונים בארץ, לא רק בתל-אביב.

המסגרת חשובה מאוד. אני חושב שבצדק אמרו לנו שאנחנו כבר "גדולים" מדי ל"הרמת מסך" ולא קיבלו אותנו. לא ידענו מה לעשות עם זה בהתחלה אך קיבלנו את זה כשיעור טוב.

נאוה: זה הכל נכון. אבל כולכם מסתובבים בעולם. הפסטיבלים, הפלטפורמה של היצירה העכשווית, זה מעורבב. הכוונה של האנשים מאחורי הפסטיבל היא הפלטפורמה של היצירה העכשווית. הפסטיבלים מסתיימים וכל להקה ממשיכה לסחוב את הנטל. השאלה מה המציאות יכולה באמת להציע. אם ננסה את הפלטפורמה הזאת עוד שתי עונות, או ניתן לה עוד פעמיים בתוך העונה, במקומות אחרים וכו', זה יהיה נפלא. צריך לשבור קצת את התבנית של שלושה אולמות במתחם אחד, חייבים להעז - תמיד מפחדים לפזר פסטיבל, אבל צריך לנסות פעם אחת.

יסמין: אני יזמתי השנה שיתוף עם ה"מעבדה" (המרכז החדש לאמנויות הבמה בירושלים), כי הבנתי שאני לא יכולה ליצור לבד עבודה ברמה הרצויה. "הרמת מסך" יכולה לעזור ליוצרים למצוא גופים כאלה בארץ ובחו"ל. להיות יצירתיים. לעשות סוג של קו-פרודוקציה, וגם שמבחינה הפקתית המסגרת של "הרמת מסך" תהיה פתוחה וגמישה ובנויה באופן שיאפשר לדברים כאלה לקרות.

ביוטי פרי מאת רונית זיו, רקדנים: אביב איבגי, נועה רוזנטל, צילום: אייל לנדסמן
Beauty Free by Ronit Ziv, dancers: Aviv Eve-guy, Noa Rosenthal, photo: Eyal Landsman

נילי: האמת שזה קיים. כשבאים עם הצעה לשיתוף פעולה זה מתאפשר.

יסמין: זה מתאפשר אבל מאוד מסובך מבחינה הפקתית. היו דברים שהעמידו אותי בלחץ נוראי בגלל שלקח להם המון זמן להתארגן. בתחושה זה היה מאוד ראשוני. לא שלא היה רצון טוב, אבל זה היה מאוד חדש.

נילי: לקשיים אלו יש לתת את הדעת ולהקל. בפעמים הבאות הפרטים ייסגרו מיד עם מתן האישור לכל המעורבים בדבר.

ערן: למחול יתרון עצום בכך שהוא נגיש לקהלים בכל מקום. מכאן גם ההתעקשות שלי ש"חשיפה בינלאומית" תהיה חלק אינטגרלי מ"הרמת מסך". אבל יש פה אחוזת אבות שלא שייכת ל"הרמת מסך", ויש לה אבא, והאבא הזה הוא יאיר ורדי שיזם ועל כך מגיעים לו כל הקרדיט וההוקרה. זה לא יכול להיות נתון לחסדיו של מי שמנסה להיות בסדר עם כולם במהלך שלושה ימים, בלי סדרי עדיפויות, בלי חשיבה ובלי מבט לעתיד.

נילי: אתה אומר דבר והיפוכו.

ערן: אני אומר ש"הרמת מסך" צריכה לנכס, במובן החיובי, פעילות בינלאומית הפקתית תומכת, ליצור לעצמה את מערכת הקשרים שלה, על מנת ליצור תשתית שאנשים בתוכה יוכלו ליהנות ממנה.

רות: אתה מתכוון ש"הרמת מסך" גם תיצור את הקשרים בחו"ל?

ערן: כן. חלק גדול מהאנשים מחו"ל הגיעו למופע ישר משדה התעופה. הם באו לארץ מתוך מחשבה על יוצרים מסוימים. הם עוקבים ואכפת להם איך היוצרים הישראלים שהם מכירים ממשיכים להתפתח.

להגיע לקופה בפסטיבל של ליון בערב הופעה של ענבל ואבשלום - כששבועיים קודם היא עוד סידרה חלונות ראווה בשינקין לפרנסתה - ולשמוע שכל הכרטיסים נמכרו! ומדובר באולם של למעלה מ־1000 מקומות! גי ד'ארמה, מנהל פסטיבל ליון, הכיר את ענבל לקהל שלו בהדרגה, כמו שצריך, וזה יצר שם סקרנות.

רננה: אני רוצה להגיד משהו בקשר ל"חשיפה בינלאומית" ובכלל בקשר ל"הרמת מסך". מבחינה טכנית, העובדה ששני אירועים אלה מופרדים, יוצרת קושי מאוד גדול. אנחנו באים אחרי כל כך הרבה עבודה ב"הרמת מסך", שם יחסית דואגים לנו, ואנחנו מוצאים עצמנו ב"חשיפה בינלאומית" במצב שאנחנו צריכים לדאוג לעצמנו, להתחלק במקום עם קבוצות אחרות, שיש להן את הצרכים הטכניים שלהן. ותמיד יש תחושה שאנחנו מגיעים לשם לא במיטבנו. אם התוכניות בשלמותן היו ממשיכות ל"חשיפה בינלאומית" זה היה הופך את העניין להרבה יותר קל. אני מבינה שיש כאן בעיות פוליטיות.

נילי: הדברים הם מאוד ברורים ולא פוליטיים. במשך שנים, כשתוכניות "הרמת מסך" התקבלו ב"חשיפה בינלאומית" באופן מלא, היתה ביקורת וטענו שלא כל עבודה ראויה להיחשף ב"חשיפה בינלאומית". יאיר מתמודד עם בחירת הגופים לחשיפה בעזרת ועדה שתפקידה להמליץ, מתוך רשימה של מועמדים שהגישו מועמדותם, על העבודות הראויות לחשיפה בפני גורמים מחו"ל. השנה ביקשנו שאת תוכניות "הרמת מסך" יקבלו כיחידה שלמה, ונענינו. אבל יש כאן שאלה אמיתית - האם כל עבודה צריכה להיחשף בפני גורמים מחו"ל?

רננה: זה לא מה שאני אומרת. אני מתכוונת מבחינה טכנית - להעביר את העבודה כפי שהועלתה ב"הרמת מסך" ל"חשיפה בינלאומית".

נילי: זו בדיוק הבעיה, כי לא הכל נבחר ל"חשיפה בינלאומית".

נאוה: כמעט כל מה שקורה בארץ נכנס.

נילי: למיטב הבנתי אין בעיה לקחת "מסך אחד" או שניים או שלושה ולהעבירם כמו שהם, אם כל המשתתפים באותו מסך משתתפים ב"חשיפה בינלאומית". אבל אם אחד לא נבחר...

רננה: אפשר להוסיף מישהו חדש ולשמור על התוכנית כפי שהיתה ב"הרמת מסך".

ערן: אני מציע לקחת כמה אלפי שקלים, לתת את הכסף למנהלת האמנותית של "הרמת מסך" ולומר לה להשתמש בו כדי ליצור רשת בינלאומית של קשרים ל"הרמת מסך".

נילי: זה דיאלוג אחר וצריך לדון בכך.

דניאלה: מה שנגזר מזה, זו שאלה לעתיד לגבי מי שמוביל את "הרמת מסך": האם "הרמת מסך" זקוקה לסוג של מפיק יצירתי? כי לא כל מנהל אמנותי יש לו ניסיון או יכולת או עניין בתחום הבינלאומי או בתחום של קו-פרודוקציות.

נאוה: זה חיבור של השניים.

דניאלה: לא בטוח. אולי זה מישהו שבעיקר מתעסק בכך, אולי זה יכול להיות מגולם בתפקיד ואז זה אחד הכישורים הנדרשים, או שמפרידים ומנסים במשך שנה או תקופה את הרעיון של עדי: שיהיה מפיק שידאג לדברים הקשורים להפקה ולפתרון הבעיות הטכניות ולשיתופי הפעולה, ושכל כוריאוגרף ייצור דיאלוג מול יוצר או חונך שהוא רוצה לקבל ממנו פידבק. שלא יהיה מנהל אמנותי נבחר, אלא יוצר והמלווה שבחר לו.

נילי: צריך מנהל אמנותי לבחירת העבודות ולאצירתן ומפיק שרוצה ומוכן לעשות את הפעילות הבינלאומית - אם יוחלט שיש לעשות זאת.

רננה: אני חושבת שכן צריכה להיות ראייה כללית. צריך מישהו שיראה את כל התמונה. אני חושבת שחלק מהכישורים הנדרשים ממנהל אמנותי זה שהוא יוכל לעלות על המסלול שהיוצר נמצא בו, שיוכל להבין את המהירות ואת המסלול וכו', ולדעת איזה סוג של דיאלוג לקיים איתו.

ערן: התהליך של עבודה עם אנשים הוא תהליך יוצא דופן. לפעמים אתה בבחינת מציצן, ככה אתה מרגיש, כי אתה בא בשלבים שאנשים בדרך כלל לא נחשפים בהם. אתה, כמי שנכנס לחדר מיטות של יצירה, צריך לברור את המילים בזהירות כדי לא לפגוע בתהליך ובכך להסב נזקים קשים. התהליך הוא מורכב ובעייתי, ובמקרה שלי הוא בין השאר, אולי, פיצוי על מה שאני פחות מוכשר לעשות. לפעמים אני מנסה להסביר לעצמי למה אני מוצא בתהליך היצירה של אחרים כזאת הנאה. אולי הקשיים שלי כאמן יוצר הם שמאפשרים לי כך להיכנס לתהליך, עם אמפתיה כזאת.

ענבל: "הרמת מסך" היא באמת מסגרת מרגשת וקורים בה הרבה דברים חדשים במחול. זה מביא קהל ומשפיע על הלהקה. הפלטפורמה צמחה עם השנים. אנחנו התחלנו ב־94. לכל יוצר יש הטריטוריה בה הוא חי - בין מחול לתיאטרון.

היום אני מוצאת את עצמי במצב של מלחמת הישרדות כמו שהייתי לפני עשר שנים, אבל בתנאים שונים לחלוטין. באיזשהו שלב, מבחירה או מכורח, החלטנו להקים להקה. זה פתאום קרה. אתה עובד עם רקדנים כמה חודשים והם מקבלים תגמול מגוחך והם נאלצים לעבוד בכמה הפקות אחרות בו זמנית וזה מקשה על העבודה שלנו איתם. יש קושי למצוא את הזמן והמקום שיתאימו לכולנו. בזמנו, כשהייתי עושה רק מופע ל"הרמת מסך" - זה היה לשרוד משנה לשנה מבחינת רקדנים והצורך להחליף את ההרכב. עכשיו, שקיימת להקה, מלחמת ההישרדות היא כל הזמן.

בהתחברות שלנו עם תיאטרון חיפה נחשפנו לקהל שלא מכיר כל כך מחול וזה הביא עוד ועוד מופעים. *אויסטר* עדיין בחיים. המפגש הזה עם תיאטרון ועם מנויים של תיאטרון ועם קהל גדול הביא פריחה לתיאטרון ולתודעה של מחול. בשנה שאחרי זה, כשיצרנו בשיתוף עם אנטוורפן, הדרנו את עצמנו מ"הרמת מסך" כי לא היו לנו שם התנאים למה שרצינו ליצור. חשבנו ש"הרמת מסך" - יותר משתעזור - תיצור מגבלה.

כיום במסגרת "הרמת מסך" אתה נמצא ביחד עם כוריאוגרפים נוספים ומקבל כמות שעות מוקצבת להקמת תאורה, שבכלל לא מתקרבת לצרכים שלנו. בחו"ל קיבלנו שבוע לתאורה, והתאורן הצרפתי אמר שהוא לא בטוח שיוכל להספיק לעשות את זה מחוסר זמן.

נילי: אחרי *אויסטר* הייתם במקום אחר. בעקבות זאת גדלה גם ההקצבה שלכם. מבחינת גודל ההקצבה להקת ענבל פינטו נמצאת כבר מחוץ לקריטריונים של "הרמת מסך". היכולת לתת שבוע תאורה לכל יוצר אינה ריאלית במציאות התקציבית העכשווית.

ענבל: עדיין אין סטודיו ללהקה. אנחנו עדיין במעין מרדף הישרדות. נעה דר, עד כמה שאני יודעת, לא הצליחה ליצור את הפורמט שבו היא יכולה לשרוד ולעבוד בשקט נפשי.

נעה: זה עניין של תנאים, של אפשרות, לא של שקט נפשי.

ענבל: עם כל הגדילה, מההפקה הראשונה ב"הרמת מסך" ועד היום, אחרי אחת עשרה או שתים עשרה שנה, אנחנו בתחושה שעדיין לא השגנו את מינימום התנאים של להקה. כאמור, אנחנו בשלב ביניים.

נילי: וזה למרות שהקצבתנו עלתה במאות אחוזים.

נאוה: יש להקות שמקבלות תקציבים גבוהים. צריך להרחיב את המונופול. נעה, ענבל ויסמין הן כבר ברמה שמצדיקה להקה מתוקצבת. למה זה לא קורה?

נילי: הלהקות הנזכרות מתוקצבות בתקצוב שוטף. אבל זה אף פעם לא במידה שהיו רוצות.

ערן: אני חושב שבדברים שאמרה ענבל יש כאב ואני מזהה אותו ואני חושב שלו יכולתי להביא את המדור לשבת כאן ולהיות במפגש, זה היה מאוד חשוב.

>>>

קל להיות מרוצים, ויש בשל מה להיות מרוצים. את הכאב שהיא משדרת תמצאו בכל מיני "סטרטאפים", שאחרי שקיבלו מענק והכרה, מגיע הרגע שהם זקוקים לאותו דבר שנקרא "חממה".[11] אותה מסגרת ואותו ארגון שיעזרו להם לגשר על חוסרים ועל הכאב הזה שלא מניח להם לעסוק בעיקר. שלא תהיה שחיקה כה גבוהה. עשו את זה בקולנוע הישראלי ותראו מה קרה.

נילי: מה שקרה בקולנוע הישראלי זה שחוק הקולנוע זיכה את התחום בתקציב שהוא פי שלושה מתקציב המחול, וזה מה שעשה את השינוי. אנחנו רואים את "הרמת מסך" כבמה שמלווה יוצרים צעירים. תמיד שאלנו את עצמנו מה הלאה. ואכן אם נבדוק את רשימת הלהקות הקאמריות שקיימות, נראה שכולן יוצאות "הרמת מסך", שהתחילו לפעול באופן עצמאי, עם תקציב כזה או אחר, שגם אני יודעת שהוא אינו מספיק. אני מאמינה שבחייה של קבוצה מגיע הרגע שבו רוצים להתבגר ולצאת מ"הרמת מסך", למרות שזה קשה. עדי שעל מוורטיגו ביטא כאן את הקושי, אבל הם יצאו, קיבלו תמיכה והם פועלים. אנחנו רואים את ההמשכיות של "הרמת מסך" בכך שהיוצרים מצליחים להבשיל ביצירה, לגבש להקה קבועה סביבם ולצאת עם מופעים. זו התמצית של פעילות יוצר. המטרה היא לאפשר להם לעבוד כעצמאים. אני לא יודעת אם "הרמת מסך" זו חממה. על כך צריך לדון בצורה יותר מפורטת. אבל הקושי הוא באמת באפשרות להתחיל לעבוד באופן עצמאי סביר שיאפשר להם לקיים את עצמם. זו שאלה שלא קשורה ל"הרמת מסך" בלבד. זוהי סוגיה של כלל התמיכה בתחומי האמנויות והיא קשורה בתקציב מדינה. יש לזכור שאנו עוברים קיצוצים חריפים, שאנחנו מצליחים בדרך כלל למתן אותם.

אבשלום: השאלה אם יש אלטרנטיבות. אולי קישור לגורמים נוספים וכו'.

נילי: הכל קשור בתקציב. כשהלכתם לתיאטרון חיפה, בא אלינו מנהל התיאטרון וביקש הגדלת התמיכה לתיאטרון. אמרנו להם שהם מקבלים מיליונים מתקציב המינהל *ואויסטר* היא בעצם חלק מתוכנית העבודה של התיאטרון. בשל סיבה זו, התיאטרון אינו יכול לקבל תמיכה. אולם, אישרנו תמיכה מתקנת המחול לפעילות השוטפת של להקת ענבל פינטו, כתקציב נפרד. *אויסטר* היא פנינה ומכרה של זהב ואין לי ספק שתיאטרון חיפה נתרם מכך. כל קו-פרודוקציה וכל קשר אחר יעילים ומסייעים אם נשענים על תקציבים חיצוניים. כלומר תקציבים שמחוץ למינהל התרבות.

אבשלום: לכל הלהקות הגדולות יש בתים משלהן עם מקום לחזרות והם לא פותחים אותו ליוצרים אחרים.

נילי: החיים יותר חזקים. התיאום בין זמני עבודת הלהקות לבין זמני עבודת היוצרים הוא בעייתי.

אבשלום: אנחנו עושים את זה אצלנו. אנחנו מודיעים שמתקיימים אצלנו שיעורי טכניקה ואנחנו פותחים אותם לרקדנים ולא גובים כסף.

נילי: נניח שלהקת בת-שבע יוצאת לסיור בחו"ל לשבועיים, ונודיע שתוכלו להשתמש בסטודיו שלה למשך זמן זה, האם זה יספק?

אבשלום: אני לא מדבר רק עלינו.

ענבל: אנו חיים על חסד.

נילי: אני רוצה להבין איך זה עוזר.

נעה: אם ללהקה אין בכלל מקום לחזרות משלה, זה עוזר לדעת ששבועיים יש להם מקום קבוע.

נילי: אפשר לבדוק זאת. ככלל, אם נחזור לעניין ההמשכיות - המשרד לא מתעלם מכך. עצם העובדה שמאשרים תקציבים, גם אם הם מזעריים, מאפשרת פעילות. התמיכה היא העדות לכך שמכירים בהתפתחות ושצריך לאפשר לה לקרות.

אבשלום: יוצא מזה שהחזקים, או אלה שיש לה כוח סבל יותר גדול, הם אלה ששורדים. יכול להיות שאפשר לעזור יותר לאלה שמתייאשים.

נילי: לכן הוקמה העמותה ליוצרים עצמאים. היא אמורה לסייע בסוגיות ניהול שונות ואנו תומכים בה.

רות: אני חוזרת לרעיון החממות שהעלה ערן. האמנים שכאן הם לא מתחילים ולא "סטארטאפים", אבל דומני שנכון לחשוב על אפשרות של לקחת מבנה תעשייתי, שיהיו בו מספר חללים שיתחלקו בין מספר אמנים וישמשו להם סטודיו, עם צוות משרדי וטכני שייתן שירותים לכל הלהקות הפועלות בתחומו. לאחרונה תיאטרון קליפה קיבל בית, וחשבתי כמה זה נפלא. לכמה יוצרים במחול שפועלים תשע שנים כמו קליפה יש בית משלהם?

נילי: תיאטרון קליפה לא קיבל בית. הוא השיג לעצמו בית. אנו נשמח לסייע לכל אמן המשיג לעצמו בית.

רות: הזמן תם ואנו חייבים לסיים את המפגש. אני מודה לכולכם. אני חשה את הכאב של מלחמת ההישרדות ואת החשש מהשחיקה. אני שמחה שהדברים יתפרסמו.

נילי: אני חשה כאב זה כל העת. אמשיך להעביר תחושת כאב זו הלאה.

הערות

[1] המפגש התקיים ביום 25.1.05 בתל-אביב.

[2] דוד דביר היה המנהל האמנותי ראשון של "הרמת מסך" אך לא נכח במפגש.

[3] היצירה הועלתה ב"גוונים במחול" בשנת 1993 לארבעה רקדנים, וזכתה בפרס שני.

[4] היצירה נוצרה במעבדת קומפוזיציה עם בייסי שנברג ב- DTW בניו יורק בשנת 1989, הועלתה לראשונה ב"גוונים במחול" ב־1990, וזכתה במקום ראשון בתחרות.

[5] תביעה משפטית של הרקדנית איריס גורן.

[6] *מסתורים* היא אגדה עכשווית על זוג צעיר היוצא למסע ופוגש בדרכו דמויות מוזרות ועוינות. היצירה עשירה בחפצים ובבגדים שעיצב אבישי אייל, העשויים ממזלגות, כפתורים וחבלים. בין השחקנים היו גבי אלדור ונטע פלוצקי. באותן שנים ניהל את תיאטרון החאן הבמאי מייקל אלפרדס, ששילב תנועה רבה בהצגות שהעלה.

[7] *כותרות נזכרות* ו*כדור חוזר* הועלו לראשונה במסגרת פרויקט תלמידים בבית הספר לאמנויות הבמה בית-צבי בשנת 1979. כשהתמנה חנן שניר למנהל "במה 2" של תיאטרון הקאמרי הוא הזמין את זיו-אייל להעלות שוב את העבודות הללו (1979). ביצירות אלה נעשה שימוש בערימות של עיתונים ובכדורים בגדלים שונים.

[8] היצירה הועלתה בשנת 1982 תחת כיפת השמים, על אדמה שכוסתה בחול ובתוך בריכת מים שנחפרה במקום. היצירה עוסקת במחזוריות החיים מלידת יצורים פרימיטיביים מתוך החול, דרך הפיכתם לאנשים, ועד הגעתם לשלב של רוחניות ובחזרה לחול. בין המשתתפים: גבי אלדור, מרתה רייפלד (לשעבר רקדנית בלהקת המחול הקיבוצית) ונורית שטרן (לשעבר סולנית בלהקת בת-שבע).

[9] יצירתם של ענבל פינטו ואבשלום פולק נוצרה בשנת 2000 והיתה פרויקט משותף ל"הרמת מסך", מרכז המחול של ליון ותיאטרון חיפה.

[10] היצירה *זנאנא* (אגף הנשים בבתים מוסלמיים, שגישת הגברים אליו אסורה) לא הועלתה במסגרת "הרמת מסך" אבל הועלתה ב־1995 על ידי קבוצת מחול נעה דר באופן עצמאי.

[11] ראה מאמרו של ערן בניאל בנושא חממות למחול ב*מחול עכשיו* מס' 11.

ערן בניאל

ראיון עם פרנצ׳סקה ספינאצי

"להציב סימני שאלה אחרי כל הישג"

את פרנצ׳סקה ספינאצי פגשתי לראשונה לבקשתו של עומרי ניצן כשהכנו את מסע תיאטרון הבימה לברלין לפני כעשרים שנה והוא גם הזהיר אותי: "היא שד, שד של תרבות ואמנות". בכניסה לתיאטרון שילר קיבלה את פני צעירה חייכנית, סקרנית ונמרצת, מצוידת בידע וטעם מובחר, שעשתה שימוש בטמפרמנט האיטלקי שלה כדי להניע בזריזות, ביעילות ובחן את מערכת ההחלטות האמנותיות וההפקתיות של פסטיבל ברלין.

במשך כ־13 שנה הפיקה ממשרדה הצנוע - מוקפת מחשבים, פקסים, טלפונים והררי ניירת - כל פרט בהפקות הגדולות ביותר שהעלה אחד מחשובי הפסטיבלים באירופה. במהלך השנים הללו עבדה עם הגדולים ביותר: פיטר ברוק, אריאן מנושקין, סטרלר, דריו פו, אנדז׳י ויידה, מרס קנינגהם, מרתה גראהם, אלווין ניקולאיס, פול טיילור, בלט קולברג, ויליאם פורסיית׳ ופינה באוש. עם פרישתה מהפסטיבל נטלה על עצמה את ניהול להקת המחול של סוזנה לינקה, את הפקת ההקלטות של "סוני-קלאסיק", את הפקת התוכניות של התזמורת הפילהרמונית של ברלין בניהולו של קלאודיו אבאדו והפקות שונות לקראת חגיגות ה־2000, בשנים האחרונות היא

Phantoms by Renana Raz, dancers: Ilayah Shalit, Nir Tamir, Ofer Amram, Renana Raz, photo: Orion Szydel & Yossi Gamzo-Letova

רפאים מאת רננה רז, רקדנים: עילאיה שליט, ניר תמיר, עופר עמרם, רננה רז, צילום: אוריון זידל ויוסי גמזו-לטובה

מתהלך עד היום מאת מיה שטרן
ותומר שרעבי, רקדנים: מיה שטרן,
תומר שרעבי, צילום: אייל לנדסמן
Keep Walking by Maya Stern,
Tomer Sharabi, dancers: Maya Stern,
Tomer Sharabi, photo: Eyal Landsman

מנהלת אמנותית של עונת המחול בויימאר, מפיקת פסטיבל המחול של פינה באוש בוופרטאל ומנהלת אמנותית של פסטיבל אמנויות הבמה של מילאנו.

הביקור הראשון שלה בארץ היה כאורחת שלי בשנת 1988, כשניהלתי את פסטיבל עכו לתיאטרון אחר. שם הכירה את רנה ירושלמי (שהעלתה את *המלט*) ואת דודי מעיין (*ארבייט מכט פריי*) והפקות מאוחרות יותר של המרכז לתיאטרון של עכו, שהוזמנו אחר כך להופעות רבות בברלין. כשעברתי לנהל את תיאטרון החאן הוזמנו לברלין עם ההצגה *חברה*. בשנה הראשונה שהתמניתי למנהל אמנותי של "הרמת מסך - חשיפה בינלאומית" הזמנתי את פרנצ'סקה כדי שתכיר את חבורת הכוריאוגרפים הצעירים המוכשרים שעמם עבדתי ואת אנשי מרכז סוזן דלל. מאז חזרה לצפות ב"הרמת מסך" וב"חשיפה בינלאומית" (המסגרת הרחבה הופרדה לשתיים) עוד שלוש פעמים. להקות בת-שבע, הקיבוצית, ענבל פינטו וברק מארשל היו הראשונות שהוזמנו מטעמה לברלין. רונית זיו ויסמין גודר הוזמנו לוופרטאל. פרנצ'סקה גם ניצלה את הקשרים הרבים שיש לה ברחבי אירופה כדי לעזור ללהקות העצמאיות להגיע לפסטיבלים נוספים ואף לקבל מימון לקו-פרודוקציות בינלאומיות.

את החלק הראשון של שיחתנו קיימנו בבית הקפה שבסוזן דלל לפני תחילת המופעים, כשהשיחה מופסקת מדי כמה דקות על ידי כוריאוגרפים שפוגשים את פרנצ'סקה בחיבוקים ובנשיקות.

האם קיימות בגרמניה מסגרות דומות ל"הרמת מסך - חשיפה בינלאומית"?

בביקורים האחרונים שלי כאן הפרידו בין שתי המסגרות. ל"חשיפה בינלאומיתי" ש מקבילות לא מעטות באירופה. בברלין מפיקים את Danze Platform - במה שנועדה לחשוף את המתרחש בעולם המחול העצמאי בעיר. כך גם במינכן, המבורג, לייפציג ודיסלדורף. הבעיה היא שמדובר במסגרות חשיפה של מספר רב של להקות ללא אמירה של ניהול אמנותי, וממילא גם ללא סינון וללא עריכה. התמיכה ביצירות איננה מגיעה דרך האירועים הללו, מה שמקטין את המעורבות של המערכות המפיקות. מסגרות חשיפה דומות מתקיימות בעוד מדינות כמו אנגליה (בבירמינגהם ובאוקספורד), צרפת וכמה ממדינות מזרח אירופה. יש מקומות שבהם מנסים להתגבר על הדלות האמנותית של רוב ההפקות הנחשפות על ידי הרכבת תוכניות של "קטעים מתוך", אלא שבמקרים רבים יש בכך כדי להטעות. לעומת זאת יש ב"הרמת מסך" ייחוד שלא מצאתי במקומות אחרים. הניהול האמנותי מעורב הרבה יותר ביצירה. גם הדיאלוג בין היוצרים, הרקדנים והקהל הרבה יותר הדוק ואינטנסיבי. הדאגה לאמנים מחממת את הלב, והרמה הטכנית של ההפקות (הבמה, התאורה, איכות הסאונד) גבוהה מאוד.

העובדה שכמעט הכל מרוכז במתחם סוזן דלל, מול חדרי החזרות של להקת בת-שבע, תורמת לרב שיח בלתי פוסק בין סגנונות, בין תרבויות, בין יוצרים ובין קהלים. יש אנרגיה נהדרת שמחפה לעתים על היעדר עבודה דרמטורגית או על חוסר הקפדה על פרטים.

את מוזמנת לראות מחול בכל בירות אירופה. מה גורם לך לשוב לישראל שנה אחר שנה?

יש כאן מפגש אנרכיסטי לגמרי של תרבויות וסגנונות - תוסס ומקורי. יוצר כמו ברק מארשל - בנה של מרגלית עובד המופלאה מתיאטרון מחול ענבל שגדל בארה"ב כאמריקאי והתחיל ליצור כוריאוגרפיות בתל-אביב - מביא איתו שפה מקורית רבת עוצמה שנולדה ממפגש תרבויות כזה. קם אצלכם דור של יוצרים מאוד מוכשרים. גם העובדה שהכל מתרחש קרוב כל כך לבת-שבע, שפיתחה בלהקות שלה תפיסה מקורית ומרתקת של שילוב של אישיות הרקדנים עם טכניקה. הרקדנים הישראלים הם קודם כל פנים. באירופה תמצא מאות רקדנים עם יכולת טכנית טובה יותר, אבל נוכחות כזאת, אישיות מוגדרת כל כך - זה מאוד מיוחד אצלכם. יש כאן יופי נהדר ואומץ, שלפעמים מבלבלים עם חוצפה. אני גם מוצאת שיש אמירה בכל השפע המרתק הזה, "למרות הכל, אנחנו כאן - ממשיכים לאהוב, לכאוב, לצחוק, לבכות, אנחנו כאן". על רקע התדמית הבעייתית של ישראל באירופה, המחול הפך שגריר מאוד חשוב. ובכלל, ישראל, תל-אביב, סוזן דלל - איך אפשר לוותר על כל אלה?

מה היית ממליצה לשפר או לשנות ב"הרמת מסך"?

נקודת התורפה העיקרית בשנתיים האחרונות היא בעבודה הדרמטורגית. יש הרבה קטעים יפים, קטעים חזקים, משעשעים, אבל לא ברור לאן זה מוביל, אם בכלל... יש לי הרגשה שלפעמים דווקא המוכשרים ביותר לא מנצלים את הסצנות הנפלאות שבנו כדי לפתח סביבן יצירה שלמה. מסתפקים בהברקות בלי לברר לעצמם על מה ולמה ואת מה הן משרתות. על הדברים האלה צריך לעבוד עם מי שיכול לעזור בדיאלוג דרמטורגי. חסרה לי גם אמירה פוליטית. קשה לי להבין איך דווקא בישראל, במהלך ארבע שנות אינתיפאדה אכזרית כזאת, לא נוצרו יותר כוריאוגרפיות בעלות משמעות פוליטית. היו יוצאים מהכלל: רננה רז לפני שנתיים ויסמין גודר, אבל ציפיתי ליותר.
אני חושבת שאם הכוריאוגרפים הישראלים רוצים להמשיך ליהנות מתשומת לב לה זכו בשנים האחרונות באירופה, הם צריכים להציב סימני שאלה שוב ושוב אחרי כל הישג, ולהמשיך לחקור כדי לשמור על מקוריות ועל ראשוניות. התיאטרון משנה כיוון הרבה יותר לאט, אם בכלל, גם משום שהוא פונה לקהלים הרבה יותר רחבים.
אני גם חושבת ש"הרמת מסך" יכולה לצאת נשכרת מפתיחות רבה יותר לעוד צורות מחול, או תיאטרון מחול מהעולם. צריך, לדעתי, להזמין בכל שנה כוריאוגרף מעניין מחו"ל, שילווה גם הוא את שלבי היצירה השונים של היוצרים הצעירים המוכשרים שלכם.
חשוב לנסות ולנייד לא רק את הלהקות העצמאיות, אלא גם את הכוריאוגרפים. רונית זיו יצאה נשכרת מהעבודה שלה עם רקדנים צרפתים, והם מצדם לא שוכחים את העבודה איתה גם היום, שלוש שנים מאוחר יותר.

איך פועלות הלהקות העצמאיות באירופה במהלך העונה שבין החשיפות?

במקרים הטובים יותר, הניהול מתחלק בין ניהול אמרגני של הפקות וסיורי הופעות, לבין מטרייה דרמטורגית ואמנותית. נעשים כל מיני ניסיונות למצוא פתרונות שיבטיחו מצד אחד את המשך ההתפתחות האמנותית של המוכשרים ביותר ומצד שני את "הניצול" המרבי של מיטב היבול בתחום המחול.

בימים שפרנצ'סקה צפתה בשפע מופעי "חשיפה בינלאומית" הוזמנתי לצפות בשורה של מופעי מחול ותיאטרון בפריז. את השיחה בינינו סיכמנו שנשלים בטלפון, לאחר שובה לברלין. אני הייתי עדיין תחת הרושם הקשה של דלות החומר בו צפיתי וחלקתי איתה את ההתרשמויות. היא הקשיבה בסבלנות ואז אמרה:

"אתה מבין, ערן, גם בתל-אביב ראיתי הרבה יותר מדי מופעים בעייתיים. אני מבינה שמופעלים על סוזן דלל לחצים כבדים להשתתף ב"חשיפה בינלאומית", אבל בגלל זה האיכות מאוד לא אחידה ויש יותר מדי ויתורים. יכול להיות שצריך ליצור גם דרמטורגיה מותאמת לאורחים מחו"ל. הרי יש כאלה שמחפשים יצירות לקהלים רחבים ואולי לכאלה יסמין גודר לא מתאימה. לעומת זאת, למישהו כמוני, שמחפש שפה כוריאוגרפית חדשה, יסמין היא אחת היוצרות החשובות ביותר שמתפתחות במחול המודרני.
אולי עכשיו, אחרי שיאיר ורדי היה אצלנו בברלין ב- Danz Platforme וסבל בלא מעט מופעים חסרי עניין, ארגנו את התוכניות כך שלא כולם יצטרכו לראות הכל. ואולי גם לא באמת צריך להעלות את הכל במסגרת "חשיפה בינלאומית..."

ובכל זאת, את מי החלטת לנייד לברלין, ויימרט, דיסלדורף, פרנקפורט ומילאנו בשנת 2005?

את להקת בת-שבע (עם יצירות של שרון אייל ואוהד נהרין), יסמין גודר, רננה רז, סהר עזימי, עמנואל גת ורונית זיו.

הראיון נערך בתל-אביב, 31 דצמבר, 2004

ערן בניאל - החל את דרכו כשחקן בתיאטרון, עבר לבימוי, כתיבה, תרגום וניהול אמנותי (מחלקת הדרמה של קול ישראל, פסטיבל עכו, החאן הירושלמי). בשנת 1996 החליט לממש את העניין הרב שהיה לו במחול ובמשך חמש שנים ניהל את פסטיבל "הרמת מסך". כיום חולק את זמנו בין פעילות בתחום הפסטיבלים והמחול לבין ניהול עסקי, המאפשר לו להתפנות לאמנויות.

פריזמה מאת מירל'ה שרון, להקת בת-דור, צילום מולה-הרמתי
Prism by Mirali Sharon, Bat-Dor Dance Company, dancers: Miri Zamir and partner, photo: Mula Haramati

מירל'ה שרון:
"הריקוד הוא מין ישות מיוחדת של חיים"

רות אשל

מירל'ה שרון היא כוריאוגרפית מקורית ומובילה של המחול בישראל בשנות ה־70 וה־80. למעלה מעשור יצרה ללהקות בת-שבע ובת-דור ופיתחה הסתכלות השונה מתפיסות המחול - הפולקלוריסטית, האקספרסיוניסטית והגראהמית - שהיו מקובלות אז בארץ. היא משתייכת לדור הצעירים של תקופת הגיבוש הראשוני של הישראליות.

שרון נולדה בתחילת שנות ה30 של המאה הקודמת, בתקופה של שינויים ושל חיפוש אחר זהות חדשה - מחברה דתית בגולה לחברה חילונית בארץ

ישראל, מחברה טרום-מודרנית לחברה מודרנית, ממסגרת של חיים מסורתית בעיר ובכפר למסגרות חדשות של חיים בקיבוץ. היא שייכת לדור הצברים, ששפת האם שלהם היתה עברית והם נקראו בשמות עבריים ותנכיים. שרון גדלה על התפיסה ש"אין להעתיק את המחול של עמים אחרים ולטעת אותו בארץ אלא יש ליצור יש מאין... כי אם לא ניצור בעצמנו תרבות ושפה תנועתית, נהיה מוגבלים" (*שרון בראיון לאשל*)

שרון נולדה וגדלה בקיבוץ עין-חרוד, שהיה שם דבר במחול בזכות חברת הקיבוץ רבקה שטורמן, הנחשבת ליוצרת הגדולה של ריקודי העם הישראליים. מצעירותה היתה לה נטייה טבעית לתנועה וליצירה: "גדלתי במשפחה מוסיקלית, אחותי נירה חן כתבה לרבקה שטורמן שירים לריקודיה. בחינוך בקיבוץ תמיד חיפשו לפתח בילד את היצירתיות". היא רקדה באירועי המחול שהיו נהוגים בקיבוץ במסגרת מסכתות החג שביקשו לתת ביטוי חדש לחגי ישראל. אירועים אלה פתחו אפשרות ליצירה ולהתבטאות אישית הן בשטח המחול העממי והן במסגרות דרמתיות בדפוס אמנותי. שרון השתתפה כרקדנית במשלחת ריקודי העם הישראלית הראשונה שיצאה לחו"ל בפסטיבל הנוער היהודי בפראג (1947) ובפסטיבל הנוער הדמוקרטי בבודפשט (1950).

גרטרוד קראוס היתה הרקדנית המקצועית הראשונה שראתה בהופעה. אחר כך - "לקחתי טרמפ ונסעתי לתל-אביב. הגעתי לקראוס והיא עשתה לי מבחן וכתבה מכתב למשק שעלי ללמוד לרקוד. בגיל 15 החלטתי לקחת את החופש הגדול שלי של חודש אוגוסט ולנסוע לתל אביב". אחרי שסיימה את הלימודים במשק עזבה את הקיבוץ. היא רצתה לרקוד (*אשל, 1991, עמ' 87-80*).

שרון רקדה בתיאטרון הבלט הישראלי של קראוס וזכתה להשתתף במפגש ההיסטורי שבו הכוריאוגרף והרקדן האמריקאי טאלי ביטי (Talley Beatty) יצר את המחול *אש בהרים* (1952) - מפגש כמעט יחיד בין סוגת המחול המרכז אירופי למחול האמריקאי. השיעורים של גרטרוד קראוס היו חווייתיים, והנערה הצעירה פנתה גם ללמוד אצל תהילה רסלר (Tille Rossler) מהמורות החשובות של מחול ההבעה, שלימדה בדרזדן בבית הספר של גרט פאלוקה (Palucca). רסלר היתה אינטלקטואלית, אישיות מאורגנת ומתודית, כפי שמסבירה שרון: "היה נושא ואותו היא פיתחה על כל היבטיו". היא למדה גם אצל קטיה מיכאלי, שהיתה רקדנית בלהקת מרי ויגמן. על מורות אלה - נבחרת המורות בסגנון מחול ההבעה המרכז אירופאי - אומרת שרון: "הן לימדו אותי להסתכל על ריקוד כאמנות שיש לה שפה משלה, הן לימדו את אמנות המחול והוראת המחול" (*בראיון לאשל, 1990*).

באותו זמן השתלמה במוסיקה ולמדה משחק בבית הספר לאמנויות דרמטיות של תיאטרון הקאמרי, שבו לימדה נועה אשכול שחזרה מלימודים באנגליה והחלה ליצור את כתב התנועה אשכול/וכמן. ב-1951הופיעה שרון בתיאטרון הקאמרי במחזה *מלכת שבא* בכוריאוגרפיה של נועה אשכול, ובהמשך השתתפה בקבוצת רביעיית תנועה בהדרכתה של אשכול, שתרגמה את המחקר להדגמה מעשית בתנועה על הבמה. "נועה מאוד סקרנה אותי. מצאתי אצלה גישה שונה לתנועה. היא נתנה לי שפת חשיבה אנליטית לגבי התנועה וגישה למבנים תנועתיים" (*שרון בראיון לאשל*). כעבור שלוש שנים נפרדו

אפיזודות ליריות מאת מירל'ה שרון, להקת בת-שבע, רקדנים: גבי בר, אסתר נדלר, איב אולסטרום, צילום: מולה-הרמתי
Lyric Episodes by Mirali Sharon, Batsheva Dance Company, dancers: Gabi Bar, Ester Nadler, Eve Ulstrum, photo: Mula Haramati

דרכיהן, שרון רצתה למצוא את דרכה העצמאית במחול, ואילו אשכול התמקדה בצד המחקרי של פיתוח כתב התנועה.

שרון פתחה בתל-אביב סטודיו למחול ובמקביל המשיכה ליצור לתיאטרון, למחזות זמר וללהקות צבאיות. למרות הקשר ההדוק עם התיאטרון תמיד בחרה במחול והיא מסבירה,

"העבודה בתיאטרון היתה תמיד תהליך מרתק, אך אתה רק חלק ממערך שלם של המחזה והאינטרפרטציה של הבמאי. אתה מנתח את צורות ההתנהגות ומצמצם אותן למחוות מביעות, בונה תנועה לדמויות, למחולות, ובונה תנועה להתרחשות ריאלית או אלגורית, זה מסע שיתופי מעניין ביותר. לעומת זאת, הריקוד בשבילי הוא חוויה טוטאלית, אתה יוצר, חווה ואחראי לעולם שלם עצמאי על כל היבטיו".

ב-1956הגיעה להקת מרתה גראהם לסיור הראשון בארץ, סיור שהיה לנקודת מפנה במחול, כשהתברר שניו יורק היא מרכז העשייה העכשווית במחול.[1] ב-1958 נסעה שרון ללימודים לארה"ב והיתה בין הסנוניות הראשונות של ישראלים שיצאו ללימודים בחו"ל. בניגוד לרקדנים ישראלים שיצאו ללימודים בבית הספר של גראהם או בג'וליארד והתמקדו בעיקר בלימוד שיטת גראהם ובביצועה, ביקשה שרון להתפתח כיוצרת בת זמננו וחיפשה כלים ליצור שפה תנועתית משלה.

בשנות ה-50 היתה ניו יורק כמרקחה יצירתית. היה זה עולם של העזה ושל פריצת דרכים חדשות בתיאטרון הניסיוני, במוסיקה, בציור ובמחול הפוסט-מודרני. שרון פנתה ל"מורדים" האוונגרדים של המחול המודרני, לכוריאוגרפים אלווין ניקולאיס (Alwin Nikolais), מארי לואיס (Muray Louis) ומרס קנינגהם (Merce Cunningham) שעבד באותן שנים עם להקתו הראשונה. היא הכינה ערב סולו משלה ונשלחה מטעם הקונסוליה הישראלית לסיבוב הופעות ברחבי ארצות הברית וקנדה לרגל חגיגות העשור של מדינת ישראל.

בשנת 1960, אחרי שהות של שנתיים בארצות הברית, חזרה ארצה ופגשה את המחול המודרני האמריקאי שהמשיך לצבור כאן תאוצה. יותר ויותר רקדנים ישראלים להוטים יצאו לניו יורק ללמוד את טכניקת גראהם. הם הביאו איתם לארץ את מה שנראה בעיניהם "המילה האחרונה", לא מודעים לכך שבניו יורק תופס תאוצה המרד הגדול הפוסט-מודרני נגד גראהם. בישראל היה אז התיאטרון הלירי בחיתוליו ולהקת בת-שבע עדיין לא היתה קיימת.

שרון גילתה שהקדימה את זמנה. בשעתו, אי אפשר היה כלל לעלות על הדעת שקהילת המחול תהיה פתוחה לתפיסות של "המורדים" הניו יורקים. "אי אפשר היה להשיג רקדנים מקצועיים שיסכימו להתנסות בסגנון מחול אחר מאשר גראהם. לא יכולתי למצוא רקדנים שילכו בדרכי...", נוסף לכך, האווירה בזמנו היתה נגד יוזמה אישית והקמת להקות שהזכירו את מחול ההבעה: "זה סיפור כל כך כאוב, כל דבר יצירתי מוכרח למצוא את המסגרת שלו, בעיקר בדיסציפלינה של ריקוד. במה, רקדנים מקצועיים, תקציבים" (*ראיון עם אשל, 1990*).

>>>

היא המשיכה ללמד בסטודיו שלה, לימדה תנועה בבית הספר למשחק של ניסן נתיב כשעולם התיאטרון פתוח יותר לקבל את "המחול המורד האחר", שהעמיד בבסיסו את התנועה היומיומית. היא גם השתתפה בסרט הישראלי *חבורה שכזאת* בבימוי זאב חבצלת.

ב־1963 קיבלה מלגת השתתפות בקורס הבינלאומי לכוריאוגרפים של אלווין ניקולאיס - כוריאוגרף נועז שיצר תיאטרון טוטאלי של תנועה, תאורה וצליל. ניקולאיס היה גם מורה גדול. לאחר סיום הקורס, נשארה שרון בניו יורק. היא הופיעה כרקדנית בלהקת המחול של ניקולאיס ולואיס והעלתה תוכנית משלה שהועלתה במרכז Henry Street Play House, אותו ניהל ניקולאיס ואשר שימש מרכז לעבודה ניסיונית. בין ערבי הכוריאוגרפיה ליוצרים צעירים הופיעה גם קרולין קרלסון. ב־1967 הקימה שרון להקה משלה - Mirali Sharon Dance Company, שם גם הופיעה כרקדנית. מבקרים שהגיעו לתוכניות של היוצרת הצעירה המטירו עליה שבחים.

"Mirali Sharon is a major talent-beautifully articulates as a dancer, refreshingly inventive as a choreographer, and apparently, from the looks of her company, a justly demanding director. She is moreover a complete child of her time, responding to modern composers in a way Balanchine responds to Stravinsky and using props and lighting effects that could only come from contemporary craftsman's studio".
Marcia Marks, Dance Magazine, May 1968

"Miss Sharon is a powerful illusionist... produce consistently interesting patterns that induce both a smile and a slight shudder of apprehension".
Don McDonough, The New York Times

כוריאוגרפית של להקות בת-שבע ובת-דור

ב־1970 חזרה מירל'ה שרון לארץ. כאן - עם הקמת להקות בת-שבע ובת-דור - התחולל מהפך בתחום המחול המודרני, הפעילות המקצועית של המחול המודרני התמקדה בעיקר בשתי להקות אלה. אמות המידה לשיפוט איכותו ומקצועיותו של המופע היו קשורות אם כן במידה שבה הלך המופע במסלול שהכתיבו להקות בת-שבע ובת-דור. בניגוד למצב בניו יורק, שם כבר פרח הפרינג' ויצר מסגרות ליוצרים עצמאיים מסוגה של שרון, מחול הפרינג' עדיין לא היה קיים (*אשל, 2001*).
הדרך היחידה ליוצר, לכוריאוגרף הישראלי, לקבל גושפנקה של כוריאוגרף מקצועי היתה ליצור ללהקות הגדולות. מכאן גם נבעה התלות הגדולה במנהלים האמנותיים של שתי הלהקות - שיסכימו לפתוח את שעריהם בפני הכוריאוגרף. "אחד הדברים החשובים ביותר ליוצר, זה לא איך להתחיל, אלא איך להמשיך. תהליך ההתבגרות של אמן דורש המשכיות. הייתי תלויה בלהקות הקיימות - זה אומר להקה אחת או שתיים" (*שרון בראיון לאשל*).

פניקס מאת מירל'ה שרון, להקת מירל'ה שרון, רקדנים: שולה זלצמן, מיכאל קראוס
Phoenix by Mirali Sharon, Mirali Sharon Dance Company, dancers: Shula Zaltzman, Michael Kraus

הביקורות הטובות מארה"ב הרשימו את מנהלי להקת בת-שבע שפתחו שעריהם בפני שרון, למרות שהיתה ישראלית ולא היתה רקדנית בלהקה.[2] ללהקת בת-שבע יצרה חמש עבודות. הראשונה, *תמורה* (1971) - דואט למוסיקה של טושירו מיזומי (Toshiro Mayazumi) ותפאורה של עוזי שרון. הרקדנים היו רחמים רון ורנה שינפלד, שחוללו יחד עם חפץ - קמרון - מה שנחשב אז בארץ כחדשני.

"הקמרון שימש כמקום מפגש וגשר שסביבו מתקיים קונפליקט אנושי של מאבק ואיחוד. המאבק מתקיים בכמה מישורים - מאבקיה הפנימיים של כל דמות עם הדמות השנייה כאשר הקמרון הוא האתגר - אבן הבוחן למערכת היחסים בין בני הזוג. הקמרון שאינו עצם חיצוני אלא מדד פנימי שעובר עליהם, עם דימויים - מיטת כלולות, פסגה, מקום מסתור, וכאשר הופכים אותו בסוף, הוא מייצג סירה הנושאת את שני הרקדנים לגורלם בטלטלת הזמן".
(שרון, 2004)

בפסטיבל הבינלאומי התשיעי למחול שנערך בפריז בשנת 1971 הוענק פרס "כוכב הזהב" לרחמים רון ולרנה שינפלד שרקדו את *תמורה* והוענק ציון לשבח לכוריאוגרפיה.

ב־1972 יצרה שרון ללהקת בת-שבע את *אפיזודות ליריות* למוסיקה מקורית של צבי אבני ותפאורה של עוזי שרון. המחול עוסק במסע של אשה (רנה שינפלד). עוזי שרון יצר ארבעה קירות צבעוניים שבמרכזם קיר אדום. בכל פרק במחול נפתח עוד קיר, כמו דפים בספר.

"ההתחלה היא מעין "דף נעורים" המתחיל במחול של שלוש נערות שהן מעין שילוש של אקורד אחד שטומן בתוכו מספר כיוונים המצויים בדמות. כל האופציות פתוחות בתקופת הנעורים. מההתבגרות נולדת דמות אחת של סולו, שעוברת כחוט שני לאורך כל היצירה, בחוויות הנפשיות שלה, במגע עם החברה, עם אהוב ועם בדידות, וכל זאת על רקע הדפים המתחלפים".
(שרון, 2005)

מזמור לירושלים מאת מירל"ה שרון, להקת בת-דור, צילום: מולה-הרמתי
Jerusalem by Mirali Sharon, Bat-Dor Dance Company, photo: Mula Haramati

יצירתה השלישית ללהקת בת-שבע - *טלטלה* (1974) נוצרה בהשפעת מלחמת יום כיפור, למוסיקה של פנדרצקי וצימרמן, התפאורה של דוד שריר.

"הריקוד בנוי משלושה חלקים ועוסק בטלטלה העוברת על קבוצה ועל יחידים המתמודדים עם גורלם. התפאורה היא של שני משולשים ענקיים עשויים פח אלומיניום נוצץ שקומט בקפלים ונחרך כך שנוצרו בו חורים - אסוציאציה של אחרי הפצצה. בחלק הראשון המשולשים עומדים בקדמת הבמה והרקדנים פותחים אותם ויוצרים חלל במה פתוח שברקע ציור מדבר. בחלק השני הרקדנים כאילו אבודים במרחב חסר כוח כובד, כמו אסטרונאוטים. בחלק השלישי הרקדנים משיטים את המשולשים, כאילו היו "ספינות בחלל" עד שאלה הופכים לפירמידה שהיא סמל ליציבות".
(שרון, 2005)

עבור רנה שינפלד יצרה שרון את הסולו *מונודרמה* (1975) הבנוי משישה חלקים, למוסיקה מקורית של מרק קופיטמן ותפאורה של דוד שריר. המחול הוא מונולוג של אשה בסיטואציות נפשיות שונות.

התפאורה והחפצים הם חלק בלתי נפרד מהמחול של שרון, ולקשרי העבודה בין שרון ושינפלד היתה תרומה משמעותית בהתפתחותה של האחרונה כיוצרת תוכניות סולו שנקודת המוצא שלהן היא עבודה עם חפצים.

"מבנה מתכת מוכסף, מעין משולש הנשען על קודקדו, דמוי כנף, המגיב בנצנוצים על אלומות האור, הנזרקות לעברו מכיוונים שונים... הרקדנית יוצאת מתוכו אל מסעה, מתכרבלת בו ומתרפקת עליו. ברגע מסוים היא מכלה בו את חרונה ומטלטלת אותו כמי שמנסה לזעזע את מוסדות עולם... האביזר הנוסף - השותף למחול בחלקו - הוא פיסת בד אדומה, המשמשת לה כסות שעוברת שלבים שונים כמו חדוות חיים, חידלון, עצב, חרדה, כאב, יש שהיא מסתתרת בתוכה כבתוך אוהל, לרגע היא שטה על גביה או מעופפת בעזרתה, ולרגע היא מסתבכת בה ונאבקת כדי להיחלץ ממנה ויוצאת באומץ לגורלה".
(חנה ידור, ימים ולילות, מעריב, 1975)

למרות היוקרה והפרסום בעבודה עם להקת בת-שבע, שכל בכורה שלה היתה אירוע תרבותי, תנאי היצירה היו רחוקים מאידיאליים.

"הזמן שניתן לתהליך היצירתי היה מועט ודחוס, כאשר במקביל הרקדנים עבדו על ריקודים של יוצרים אחרים. כל שנה התחלף המנהל האמנותי ולא היה ברור אם המנהל הבא יזמין מחול חדש. תודה לאל שפנחס פוסטל, המנהל האדמיניסטרטיבי לא התחלף כל שנה... לא היו רצף ומדיניות איך לפתח את הריקוד הישראלי... למרות הקשיים זו היתה להקה טובה מאוד והיתה לי שמחת יצירה. שמחה שהדברים יוצאים אל הפועל".
(בראיון עם אשל, 1990)

הקשר שלה עם להקת בת-שבע נקטע כשהתמנה פול סנסרדו, מנהל חדש נוסף ברשימה ארוכה של מנהלים אמנותיים מתחלפים. כשהגיע סנסרדו, היתה שרון כבר בשלבי סיום של המחול החצר האחורית (1976) לפי ליברטו של ישראל אלירז, מוסיקה מקורית של יוסף טל ותפאורה של דוד שריר. המחול עסק במתרחש ב"חצר האחורית" של חיינו, במשחקים האסורים, במוזרויות. אבל, סנסרדו ביטל את תוכניתו של המנהל הקודם והיצירה לא הועלתה.

מירל"ה שרון עברה ליצור ללהקת בת-דור. ב־1976 יצרה את *פריזמה* - ריקוד קבוצתי למוסיקה מקורית של מרק קופיטמן ותפאורה של דוד שריר.

"המחול מחולק לשבעה חלקים העוסקים במצבים אנושיים שעוברים דרך פריזמות שונות - המעלות זיכרונות. לכל קטע צבע משלו, כשבעת צבעי הקשת... מסך מבד טול שקוף חוצה את הבמה לאורכה באמצע. בעזרת תאורה קדמית ואחורית נוצר חיץ בין המישור הקדמי של הבמה לאחורי. על המסך האחורי היה ציור ענק שיצר את האשליה של עוד מישור אופקי דמוי שדות צבעוניים... המחול מתחיל כשמאחורי מסך טול מתקדמת קבוצה כשיירה שבאה ממרחקים - עם מוסיקה של פעמונים

>>>

שהיא אסוציאציה של המלחין שעלה לארץ מרוסיה - פעמונים של כנסייה או פעמונים של הקיבוץ הקוראים להתכנסות... עושר הווריאציות הוויזואליות הצבעוניות שיקף את היחסים השונים הנרקמים בין הדמויות בעלילת הריקוד".
(שרון, 2005)

עוד באותה שנה יצרה ללהקת בת-דור את *הוא והיא* (1976) למוסיקה מקורית של צבי אבני ותפאורה של דוד שריר, זהו דואט קומי מטורף של מעין שען-אשף המניע בובה מכנית - בהשראת ההומור הסאטירי והליצני של צ'רלי צ'פלין - עד שהגולם קם על יוצרו. המחול נוצר עבור ז'נט אורדמן ולצדה רקד יהודה מאור.

כעבור שנה יצרה את *לדה* (1977) למוסיקה של צבי אבני ותפאורה של בוקי שוורץ. המחול מתאר אשה צעירה המתעוררת לאהבה ולחושניות המלווה בחששות. המחול מבוסס על דימוי של כנפיים - שמגלמות שתי רקדניות. בהשראת שיר של ד"ה לורנס - "אל תבוא אלי בנשיקות, הבא לי משק כנפיים שיישאו אותי". התפאורה נפתחת ונסגרת כמניפה.

ב־1978 יצרה את *מזמור לירושלים* למוסיקה של מרדכי סתר - *סימפוניית ירושלים*, התפאורה והתלבושות של דוד שריר. המחול עוסק בקינת החורבן ושמחת הגאולה.

"בשבילנו ירושלים היא לא מיתוס. היא היתה מציאות וגם מיתוס, סמל ומוקד. מיתוס המבוסס על זיכרון קולקטיבי והקשר החזק לירושלים, המרכז הרוחני, העובר מדור לדור. היסטוריה רצופה של סבל תקווה וגעגועים. אנו זוכרים את ירושלים ממלחמת העצמאות - ששת הימים וכו'... הריקוד מבוסס על מקהלה - מסת אנשים, גברים ונשים - כעין פרסקו חי שממנו יוצאים התפקידים השונים... מוטיבים צורניים של שק, תלבושת מסורתית. צורה שמתפתחת יד ביד עם המוסיקה ותלויה במבנה שלה ובפסוקים הנאמרים... החלק הראשון בהשראת המשפט "איכה ישבה בדד העיר רבתי עם", קינה זעקה קולקטיבית. התחלת "מעגל" שבו המקהלה מסתכלת לבור עמוק - להיסטוריה - קמה לאט לבטא הצער והקינה. אחריו הקטע של ההתעללות והגירוש. בחלק השני המבוסס על המשפט "עורי עורי לבשי עוז גאולים", המסך משתנה לטלית ענקית - לובשים בגד תכלת, סוף הריקוד אקסטטי, מצפים לגאולה".
(שרון, 2005)

המחול *בעל החלומות* (1979) למוסיקה של יוסי מר-חיים ותפאורה של דוד שריר, נוצר בהשראת הסיפור התנכי על יוסף ואחיו. המחול נבנה משנים עשר קטעים, כמספר האחים, כשכל קטע עומד בפני עצמו והוא ניחן באווירה ובאופי ייחודיים לו, המתבססים על קורותיו של יוסף והמוצאות אותו. המחול הועלה בכנס בינלאומי על המחול בתנ"ך שנערך בירושלים.

"יוסף מסמל תהליך של נבחר, האמן המיוחד, החריג. בזכות חלומותיו וראיית הנולד, הוא מצוי בעימות עם סביבתו. הקנאה. השנאה. העימות עם העולם הזר שרוצה להטמיע אותו. הייחודיות והיופי החיצוני שלו בעוכריו (אשת פוטיפר מתאהבת בו). פתירת החלומות נותנת לו אפשרות להתמודד עם המציאות, והוא מציל את עצמו ומגיע לגדולה ועוזר לאחיו. פעמיים עלה מבור תחתיות - לשליטה במצרים ובמשפחתו".
(שרון, 2005)

פריזמה מאת מירל'ה שרון, להקת בת-דור, צילום: מולה-הרמתי
Prism by Mirali Sharon, Bat-Dor Dance Company, photo: Mula Haramati

הסיפור יצר את מבנה הריקוד ואת עיצוב החלל. בהתחלה מחליק החולם מגבעה לתוך סביבתו הכפרית, אל המכלאות. הוא לבוש בלבן, אחיו לבושים בבד שחור ומצוידים במקלות שיכולים לשמש ליצירת אוהלים, וכן לקטטה עם יוסף. בהמשך - כל החלומות והאירועים העוברים עליו. במעבר לחלק השני הוא מגלה את הציוויליזציה המצרית המאורגנת של סדר ועוצמה.

המחול האחרון שיצרה ללהקת בת-דור, *אופוס 5* למוסיקה של שנברג (1981) עוסק במערכת יחסים מורכבת בין שני זוגות, גבר ואשה. על העבודה בלהקת בת-דור אומרת שרון: *"בלהקת בת-דור היו סדר ומשמעת. לפעמים ביום אחד עובדים שם על שמונה יצירות שונות. זה פגע בריכוז של הרקדנים... אני מעדיפה לעבוד עם אמנים ישראלים, שיתוף הפעולה מאוד מפרה".*
(ראיון לאשל, 1990)

במקביל ליצירות שהעלתה ללהקות בת-שבע ובת-דור המשיכה שרון ליצור תנועה להצגות תיאטרון ולאופרה.[3]
בשנות ה־50 העמידה שלוש תוכניות ללהקת הנח"ל, לאירועים ולחגיגות בהתיישבות העובדת, יצרה כוריאוגרפיה למחזמר *חמש חמש* (1954) של אהרון מגד, למוסיקה של יוחנן זראי ונעמי שמר, בתיאטרון אוהל השתתפה *בהצגה לכל* (1954) מאת עמוס קינן, בבימוי נעמי פולני, יצרה תנועה לקבוצת רביעיית המועדון (1956) בבימוי שמואל בונים, יצרה כוריאוגרפיה ורקדה בהצגת *ירמה* של לורקה, למוסיקה של גארי ברתיני, בבימוי שמואל בונים.

להקת מירל'ה שרון

במחצית השנייה של שנות ה־70 פרץ הפרינג' במחול וקמו יוצרים עצמאים ישראלים.[4] ב־1980 הגיעה לארץ משלחת ממרכז פומפידו לצפות במופעים של הלהקות הגדולות וגם של יוצרים עצמאים כדי להזמין ריקודים לתוכנית שבוע ישראל במרכז האוונגרדי הנודע בפריז. שרון הציגה בפני המשלחת קטעי מחול שיצרה עבור פסטיבל ישראל שבוטל מסיבות תקציביות. המשלחת בחרה בלהקת בת-שבע, בלהקת המחול הקיבוצית וביקשה ממירל'ה שרון להכין ערב מיצירותיה.

את הלהקה הזמנית הרכיבה שרון מרקדנים של להקות מקומיות ורקדנים מחו"ל. לראשונה, מאז חזרה מארה"ב, היתה לה אפשרות לעבוד, אם כי לתקופה קצרה, עם להקה משלה. בין הרקדנים הבולטים היו נירה פז, שאיתה עבדה בניו יורק, אוהד נהרין שעבד איתה בבת-שבע ובבת-דור, מירי זמיר, דוד רפפורט, עופר זקס ומריה ברביוס שרקדו איתה ועבדו איתה בעבר.

התוכנית כללה את *פריזמה* ואת *תמורה* וכן את המחול *פניקס* (1980) - בבכורה עולמית. *פניקס* עוסקת בדמות מהמיתולוגיה היוונית המבטאת באופן סמלי את התפתחות חיי אדם ואת המטאמורפוזות המתרחשות במהלך התפתחות זו. המחול כולו מאופיין בשימוש בצבעים הקוטביים של שחור-לבן ("השחור לילה והצבע הלבן מסמל את התפתחות הרגש והקשר האנושי").

"המחול מבוסס על רעיון המחזוריות. החיים צומחים מן המוות, מופרים וגוועים - אדם מועד - אך אין אבדון סופי, ישנה המשכיות. מתוך האפר קם מעגל חדש, מעגלי חיים של הרפתקה והתנסות חדשה... המחול פותח בתיאור שממה - דמות נוף על הירח לבה שחורה של ישימון - יריעות פלסטיק שחורות.

הרקדנים מתחת ליריעה השחורה יוצרים לאט גושי סלעים - שמתוכם מבקיעות הפנים - בזעקה פעורת פה - כעין יצורים ארכאיים ובתהליך של התהוות הם מתנערים מאשליה - ויוצאים לדרך - האדם בצעדיו הראשונים והמקהלה מאחוריו... ובהמשך, מעגלי חיים שונים ושקיעה אל תוך היריעות השחורות, האשה ממשיכה ללכת..."
(שרון , 2005)

התפתחות היוצרים העצמאים ושינוי האווירה והיחס ליוצרים מקומיים הביאו את שרון ב־1983 להחלטה שהגיע הזמן לייסד להקה משלה. להקה זו פעלה במשך שלוש שנים, ובין רקדניה נמנו: ריסה שטייברג, מיכאל קראוס, דוד רפפורט, נעמה ידלין, שולמית זלצמן, דבורה אשר, איימי אידלשטיין, עמיאל מללה, יעל פארן, איריס הופמן, יוסי תמים, משה ולימור גולדברג ויונתן ברסטון.
ללהקה יצרה את *תהילות* (1983) למוסיקה של סטיב רייך, קומפוזיטור מודרני אמריקאי ויהודי, שהתבסס על פרקים מתוך ספר תהילים.

"המחול הוא הימנון לחיים, פסיפס של אירועים, אווירה של חגיגיות, רוח פוזיטיבית, התפרקות, תפילה, טקסיות, צחוק ומשובה. הווי ישראלי שכולו דחיסות, בלי רגע של מנוחה. חיוניות בלי רוגע... "בחרתי במוסיקה של סטיב רייך בגלל המבנה הריתמי, הפיסוק המוסיקלי, המילים המושרות בעברית, הסינקופות, הריתמוסים והחזרות. במוסיקה מקצבים מזרחיים, עממיים, שילוב של מזרח ומערב... השפה הריקודית נלקחת גם מחיי יומיום. כשהיא עוברת לבמה, חלים בה שינויים והיא נהפכת למחווה - לג'סטה. הג'סטה עצמה איננה מבע אמנותי, אבל כשהיא מדומיינת במצב מסוים היא משמשת כאלמנט אמנותי, מעבירה מצב אמוציונלי מסוים, או מתח מנטלי מסוים. הטמעתי את הג'סטה בתוך המארג הריתמי".

אפיזודות ליריות מאת מירל'ה שרון, להקת בת-שבע, רקדנים: רנה שינפלד ויאיר ורדי, צילום: מולה-הרמתי
Lyric Episodes by Mirali Sharon, Batsheva Dance Company, dancers: Rina Schenfeld & Yair Vardi, photo: Mula Haramati

(שרון, 2005)

עבודות נוספות היו *טרילוגיה* (1984) למוסיקה של מסיאן ויוסי מר-חיים ו*ריצודים* (1985) למוסיקה של בריאן אינו. שם הריקוד נבחר בהשראת הביטוי "ריצודי נפש" המופיע אצל הסופר ס' יזהר.

מסע של גבר - מפגשיו השונים ובדידותו. הריקוד נפתח כשהרקדן מפעיל מקלות שקופים המחזירים הבזקי אור. הוא מרטיט אותם (כמו נפנוף בדגל, מגדלור) כמו מזהה את עצמו במרחב וקורא לאנשים... בעומק הבמה מונח גל עשוי מחומר שקוף המחזיר אור והיוצר כתמי אור על רקע הבמה... השתקפויות על משטחים שונים, שעוררו אסוציאציות, כמו רוח המניעה את הענגים המשתקפים על בנייני זכוכית ענקיים. אותו גל סוגר ונסגר עם הגבר.
(*שרון, 2005*)

שרון יצרה את *פניקס 2* (1985) שהוא עיבוד והוספה של חלקים *מפניקס 1* למוסיקה של יוסי מר-חיים, העוסק כאמור במיתוס של הפניקס (עוף החול) כמטאפורה למחזוריות שאין לה התחלה וסוף, ואת *שגיונות* (1985) (*לה-פולי*) למוסיקה של נועם שריף. המחול עוסק בהבדל המהותי בין ארגון וכאוס, חוסר יציבות ויציבות, שבא לידי ביטוי בניגוד שבין התפאורה של המשושה הגיאומטרי היציב מול הטירוף וחוסר היציבות של האדם.

הלהקה קיימה מופעים רבים במסגרת אמנות לעם והופיעה בהצלחה בארה"ב, בקנדה ובצרפת.

"יצרתי ויצרתי. היו הזמנות למופעים נוספים. למראית עין כאילו כל העולם היה פתוח ויכולתי להגשים את חלום חיי, אבל קיבלתי רק פעם אחת תמיכה קטנה... התאורה למופעים היתה יקרה מדי. לו היתה תמיכה שלפחות מכסה את הוצאות התאורה. הרקדנים עבדו ללא שכר אבל הניסיון ההרואי לא החזיק מעמד בלי תמיכה".
(שרון, 2005)

עבודה ציבורית

הלהקה התפרקה ומירל'ה שרון נסעה לארה"ב. עם חזרתה נעשתה מעורבת יותר בעשייה ציבורית הקשורה למחול. בין השאר יזמה והקימה יחד עם רינה שרת ויונתן כרמון את ארגון הכוריאוגרפים ונתמנתה ליו"ר האיגוד (1981). בשנת 1980 ייצגה את ישראל ב-הקונגרס הראשון העולמי מטעם "יונסקו" לאיגוד הכוריאוגרפים הבינלאומי, שהתקיים בניו יורק בבניין האו"ם. גם היום ממשיכה מירל'ה

אפיזודות ליריות מאת מירל'ה שרון, להקת בת-שבע, רקדנים: גבי בר, אסתר נדלר, איב אולסטרום, צילום: מולה-הרמתי
Lyric Episodes by Mirali Sharon, Batsheva Dance Company, dancers: Gabi Bar, Ester Nadler, Eve Ulstrum, photo: Mula Haramati

בעל החלומות מאת מירל'ה שרון, להקת בת-דור, רקדנים: אמנדה ריוויירה ודוד רפפורט, צילום: מולה-הרמתי
The Dreamer by Mirali Sharon, Bat-Dor Dance Company, dancers: Amanda Riviera, David Rapaport, photo: Mula Haramati

ד"ר רות אשל - חוקרת מחול, כוריאוגרפית ורקדנית לשעבר. העלתה רסיטלים למחול בין השנים 1977-1986. מחברת הספר *לרקוד עם החלום - ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל*, מרצה באוניברסיטת חיפה, מבקרת מחול של עיתון *הארץ* ומנהלת אמנותית של להקת אסקסטה השואבת השראתה מתרבות העדה האתיופית. בעלת תואר שלישי מטעם אוניברסיטת תל-אביב בנושא "תיאטרון-תנועה בישראל" 1976-1993, עורכת כתב העת *מחול עכשיו*.

פעילותה של מירל'ה שרון כיוצרת וכוריאוגרפית, ותרומתה להכרת אמנות המחול על כל היבטיו - משתרעת על פני קרוב לחמישים שנה, היא מהווה חלק מאותה היסטוריה הקשורה בהתפתחות המחול האמנותי בישראל, שיש בה יצירת "יש מאין". בשנת 2002 הוענק למירל'ה שרון פרס על "מפעל חיים" מטעם משרד התרבות המדע והספורט.

בדברים שנשאה בטקס הענקת הפרס דיברה מירל'ה שרון באהבה על התופעה המופלאה - המחול - שלו הקדישה את חייה.

"כל אמן בן זמנו, היצירתיות שלו מאופיינת על ידי השאיפה והיכולת להבין ולמזג בין תהליך של תרבות ומסורת מצד אחד ושילוב של רעיונות חדשניים הנובעים מאותה תקופה... הריקוד הוא מין ישות מיוחדת של חיים... הוא הביטוי והשכלול של האני ושל כולנו, מין חוויה אחרת של "סופר חיים", כי גופנו הוא גם הכלי היומיומי וגם ממש את הביטוי האמנותי. זה נפלא".

פניקס מאת מירל'ה שרון, להקת מירל'ה שרון, רקדנים: שולה זלצמן, מיכאל קראוס
Phoenix by Mirali Sharon, Mirali Sharon Dance Company, dancers: Shula Zaltzman, Michael Kraus

פניקס מאת מירל'ה שרון, להקת מירל'ה שרון, רקדנים: שולה זלצמן, משה גולדברג
Phoenix by Mirali Sharon, Mirali Sharon Dance Company, dancers: Shula Zaltzman, Moshe Goldberg

הערות

[1] ראה אשל, 1991 עמ' 42-49 וכן 102-113.

[2] לרקדנים בלהקה אפשרו ליצור ללהקה כי נחשבו "מספיק מקצועיים" כדי להתנסות ביצירה בלהקה ברמה של בת-שבע, אך גם הם עברו תקופות שבהן נדחו (*אשל, 2004*).

[3] משנות ה־70 יצרה שרון לתיאטרון הבימה את *סיפור פשוט* (1977) מאת עגנון, בבימוי יוסי יזרעאלי, כוריאוגרפיה *לשבעת הקבצנים* (1979) מאת ר' נחמן מברסלב, בתיאטרון החאן בירושלים בבימוי יוסי יזרעאלי, ההצגה *מלך מרוקאי* (1982) בתיאטרון הבימה בבימוי יוסי יזרעאלי ומוסיקה של שלמה בר, *תמול שלשום* (1982) על פי עגנון בבימוי יוסי יזרעאלי, ההצגה *הנסיכה האמריקאית* (1982) מחזה ובימוי של ניסים אלוני.
באופרה הישראלית יצרה כוריאוגרפיה לאופרה *דידו ואניאס* (1985) מאת פרסל בהשתתפות להקת המחול של מירל'ה שרון, כוריאוגרפיה למופע שייצג את ישראל באופרת הילדים *Rosebud Song* שהתקיים במדיסון סקוור גארדן בניו יורק על ידי (1994) National Dance Institute, תנועה ומחול לאופרה הישראלית החדשה *הקלע החופשי* (1997) למוסיקה של פון ווברן.

[4] על הסיבות לפריצת הפרינג' והיוצרים העצמאים במחצית השנייה של שנות ה־70 ראה - *אשל, תיאטרון תנועה בישראל, 1967-1991* - חיבור לשלם קבלת תואר דוקטור,

מונודרמה מאת מירל'ה שרון, להקת בת-שבע, רקדנית:
רנה שינפלד, צילום: מולה הרמתי
Monodrama by Mirali Sharon, Batsheva Dance Company,
dancers: Rina Schenfeld, Photo: Mula Haramati

"אני רוצה לדבר על היצירה הכוריאוגרפית"*...

מירל'ה שרון

*מתוך הרצאות של מירל'ה שרון בעריכת רות אשל

מונודרמה מאת מירל'ה שרון, להקת בת-שבע, רקדנית: רנה שינפלד, צילום: מולה הרמתי
Monodrama by Mirali Sharon, Batsheva Dance Company, dancers: Rina Schenfeld, Photo: Mula Haramati

על מבנה ומשמעות

המרכיבים של היצירה מתפתחים ומתגבשים למבנה שנותן צורה ותחביר לחומר המחול. מבנה זה תומך במסר ונותן משמעות לדרמה של התנועה. המסר מבהיר את התהליך מהפשוט למורכב.

אין להסתפק בקומפוזיציה ובדמיון בלבד. יש לחפש משמעות שתקשר אותי עם תרבות העבר וההווה ועם ראייה חדשה.

במחול אנו משתמשים במטאפורות, דימויים, סימבולים ואילוזיות, שמגבשים את התוכן במחול. כל זה נובע מחוויות אישיות, מהקשרים מודעים ולא מודעים שהם אישיים ובו בזמן הם כלל אנושיים, מדובר בשילוב של דמיון, תכנון, ידע, אינטואיציה, המצאה, בחירה, שינויים, כושר הבעה, כושר שיפוט, יכולתם המנטלית והפיזית של הרקדנים (בקיצור "דמיין וגש למעבדה").

יש אינסוף אפשרויות לספר אותם נושאים. אין סוף לצורות להביע אותם ולכן הצורה והמבנה כל כך חשובים.

איך להשיג איזון בין הצורניות וההבעה? כמה שאתה מנסה לדייק, תמיד נשאר חלק עמום, רוחני ובלתי נתפס.

חדשנות

למפות מחדש - התחדשות - הכלאה של עבר והווה. המאבק להגדיר את תהליכי ההתחדשות. זה יוצר אסתטיקה אחרת.

תמיד יש ממד של ניסוי - זה הכרחי לחידוש.

האמן הוא בן תקופתו

האמנות הישראלית תמיד הבליטה את הרעיון דרך החומר. לאמן יש המודעות והאחריות לחברה. האמן הוא בן תקופתו. אתה לא יכול להתנתק מתקופתך.
החשיפה של אדם בן זמננו למגוון מהפכות בכל תחומי חיין, הופכת את קיומו לחוויה מורכבת. מאמץ סיזיפי לקלוט, להפנים, לגבש את תחושותיו אל מול מציאות שטסה במהירות סילון. מתחזק הצורך בנקיטת עמדה, בחשיבה מבוקרת, כמו שאומר ניטשה "לרקוד על פי תהום". איך מתקרבים לחוויה כל כך מורכבת?

אתה לא יכול להינתק מאותה תקופה של אסכולות וטכניקות - אבל אתה מנסה לאחד את הניגוד בין רגשותיך והיחס בין המהות לחומר. הכרחי לקיים מערכת שוויון בין התנועה למשמעות - לא רק מבנה צורני. יש להבטיח המשכיות ורצף של הבעה.

לאדם המודרני יש יותר כלים להגדיר את גורלו ואת גורל העולם שבו הוא חי, עם הפחדים, התקוות, הערכים, יחסי האנוש והתקווה להמשכיות.

לכל תקופה יש תפקיד. "אלים מתחלפים, התפילות נשארות לעד" (יהודה עמיחי).

מונודרמה מאת מירל'ה שרון, להקת בת-שבע, רקדנית: רנה שינפלד, צילום: מולה הרמתי
Monodrama by Mirali Sharon, Batsheva Dance Company, dancers: Rina Schenfeld, Photo: Mula Haramati

דקדוק פנימי

"מהו הדקדוק הפנימי שלך - מהו הסגנון שלך"? כל עבודה יש לה הקוד שלה.

"הסגנון" זו הדרך האינדיווידואלית שלי והאינטרפרטציה לנושא ולחומר שבחרתי. להשתחרר מסגנונות, אסכולות או שיטה. לארגן פרוצדורה חדשה בפיתוח הכוריאוגרפי.

בחירת החומר התנועתי תלויה בנושא, ברקדנים ובאמצעים של אותה תקופה.

תהליך ההבעה

האמן יוצר לעצמו "יקום". מרחיב את דמיונו למציאות חדשה, אחרת, שלקוחה ממאגר החוויות שלו ומסביבתו התרבותית.

המתח הרעיוני חשוב. כניסה למחוזות אישיים אינטימיים. זה כורח ודחף פנימי חזק.

תהליך ההבעה הוא מסתורי בחלקו, כי כל חוויה אנושית שורשה בתרבות, בטבע, והיא מעלה אזורים עמוקים מטבענו ומהווייתנו. אבל איך מתקרבים לחוויה כל כך מורכבת?

אני יוצר - אני קיים

בספרו *המיתוס של סיזיפוס* אומר קאמי: "אדם חוזר ומוצא תמיד את משאו". סיזיפוס מלמד אותנו את הנאמנות העילאית השוללת את האלים ומרימה את הסלעים... "עצם המאבק על הפסגות די בו למלא את לבו של האדם". אני יוצר - אני קיים.

אתה לא מציג או מייצג, אתה חי ומדבר בשפה תנועתית בתהליך וירטואלי (דמיוני או סימבולי).

תמורה מאת מירל'ה שרון; להקת בת-שבע, רקדנים: רנה שינפלד ורחמים רון צילום: מולה הרמתי
Transitions by Mirali Sharon, Batsheva Dance Company, dancers: Rina Schenfeld & Rahamim Ron, Photo: Mula Haramati

תפאורה

תפאורה איננה יצירת רקע - אלא היא משתפת פעולה, תפאורה דינמית. הפעילות של הרקדנים עם האביזר או "התפאורה" משנה את הדימוי של העצמים וגם את משמעות החלל או את גמישות הממדים ויוצרת אקלים חדש.

בריקודים שלי השימוש בצבע הוא סימבולי, כמו שחור ולבן (*פניקס*) או אדום ושחור (*תמורה*). ב*פניקס* נעשה שימוש ביריעות שהן תפאורה וגם לבוש... וכך גם השימוש בבדים...

אין לי חומרים יפים או מכוערים. אלמנטים פשוטים שמאפשרים פעילות במרחב: קירות, יריעות, מקלות, בדים, מבנים וכו'. כל אלו עוברים שינויים לפי צורכי התפתחות המחול.

תאורה

האור לגווניו משפיע על החושים שלנו. בעבודה עם תאורן - אחרי מפגשים ושיחות בניסיון למצוא חוקיות של ההשתנות... לאתר את המבנה, לא כנקודות בודדות שצריך להאיר.

התאורה מאפשרת קפיצות בזמן (רקדן עומד בקדמת הבמה, אור-חושך-אור - אתה מוצא אותו במקום אחר). דוגמה נוספת, למשל, ב*פניקס* - קפיצה בזמן ממעגל מחזורי אחד לשני, שנותנת מהות שונה של אור לחלל שקשור במבנה הריקודי...

בן-ציון מוניץ אומר על שרון: "קל לתת מסגרת, אווירה, אבל אצל מירל'ה המדיום כולל את החלל כאלמנט דינמי, וכאן יש מחויבות גדולה יותר, וצריך לארגן את הבמה כל הזמן. התאורה נושמת. היא קיימת כל הזמן. היא מתפתחת. לא רק שהאור משתנה אלא כל דבר נלקח בחשבון לגבי האור שנע על הרקדנים, וזה משנה את החלל, כך שהיא יוצרת כעין תפאורה". דוגמה, האור שנופל על חומר שקוף, שהוא גל המונח על הבמה, מקרין על המסך האחורי צורות מופלאות שיוצרות תפאורה.

פניקס מאת מירל'ה שרון, להקת מירל'ה שרון, רקדנים: שולה זלצמן, מיכאל קראוס
Phoenix by Mirali Sharon, Mirali Sharon Dance Company, dancers: Shula Zaltzman, Michael Kraus

מירלה שרון - כוריאוגרפית מובילה של המחול בישראל בשנות ה־70 וה־80. למעלה מעשור יצרה ללהקות בת-שבע ובת-דור ופיתחה הסתכלות השונה מתפיסות המחול - הפולקלוריסטית, האקספרסיוניסטית והגראהמית - שהיו מקובלות אז בארץ. היא משתייכת לדור הצעירים של תקופת הגיבוש הראשוני של הישראליות. כיום מעורבת בפעילות ציבורית למען למחול.

ראיון עם טליה פז

יהלום מלוטש שלא איבד מחיותו

גבי אלדור

טליה פז, צילום: בנגט ואנסליוס
Talia Paz, Photo: Bengt Wanselius

המופע האחרון שלה ב"הרמת מסך" הפנה אל טליה פז מבט מעריץ של קהל שלם. היא בלטה באיכות תנועה שלא רואים אצלנו כמעט, בריקוד של רמי לוי, שגם לו היה ניחוח קצת זר, חוצלארצי, לא מכאן. גבוהה וארוכת רגליים וצוואר, גמישה וחזקה, היא עצרה לנו את הנשימה בריקוד שגם אם תוכנו היה מעורפל, הרי הביצוע שלו היה מלאכת מחשבת של זרימה וריכוז. אחת מאותן תופעות מחול שלמראן מסתתמות כל השאלות.

בדירתה, הצמודה לדירת הוריה, בצפון הישן של תל-אביב, אני יושבת על ספה חדשה שהובאה רק עכשיו משוק הפשפשים ושמתאימה להפליא לדירת הגג הקטנה. טליה מראה לי בגאווה את המדפים, את כל מה שאבא שלה בנה עבורה במו ידיו ("בכל דירה שגרתי הוא הכין לי משהו עם המטר ואולר הכיס שלו"). טליה יושבת מולי, וכמו שאמר אחד מתלמידי כאשר הזמנתי אותה לשיעור בכיתה - "הנה את יושבת לך ככה סתם על קצה השולחן, ואין שום סימן שגופך יש לו יהלום כזה". ואמנם ריקודה הוא יהלום מלוטש, אך כזה שלא איבד מחיותו, וכל מנהגה הוא פשוט וחם כאילו אף פעם לא רקדה עם אחת הלהקות הטובות בעולם ועם גדולי הכוריאוגרפים.

טליה היא בתה של נירה פז, מי שהיתה סולנית בבלט האופרה של ניו יורק, תלמידה של מיה ארבטובה בתחילת דרכה ובלרינה קלאסית בהמשך. לכן השאלה הראשונה כבר כאילו נשאלה ונענית בעצם הביוגרפיה:

איך הגעת למחול?
בגיל ארבע וחמש כבר עשיתי הצגות לפני המשפחה הופכת דלי, מסדרת, ורוקדת.

והזיכרון הראשון שלך כרקדנית?
כילדה קטנה השבתתי פעם חתונה - התחלתי לרקוד וכולם הביטו רק בי.

ואיך נוצר הקשר הראשון שלך לבמה?
אני זוכרת את עצמי יושבת עם אמא בבת-דור, בבת-שבע. אני הייתי זו שנותנת את הפרחים על הבמה בסוף המופע. אחר כך התחלתי ללמוד לרקוד אצל אינס אלכסנדרוביץ, בדיזנגוף פינת בן גוריון. שנים למדתי אצלה ואחר כך היא נעלמה.

מה את זוכרת מהשיעורים?
היא היתה מאוד קפדנית ויסודית. אני זוכרת את התיק הראשון שלי לבלט - קלוע מנצרים, ורוד. והיתה לי גם תלבושת אחידה, נעלי בלט, טייטס ורודים ורשת סרוגה לשיער...
זה היה טבעי להיות רקדנית, חלק מן היום יום, עם שיעורים פעמיים בשבוע ואחר כך יום יום, עם שיעורי-בית, למדתי את כל הביטויים הצרפתיים בעל פה. ואמא היתה שואלת אותי - מה למדת היום? ובגלל שהייתי צריכה לספר בדיוק, גם זכרתי. והיא רשמה את כל השיעורים.

מה היתה ההופעה הראשונה?
אני חושבת שזה היה כיפה אדומה באוהל-שם. תפקיד ראשי עם שמלת פעמון אדומה שהבאתי מהבית. פחדתי, נורא התרגשתי. ואחר כך קיבלתי את הטוטו הראשון שלי - בסגול יפהפה. הייתי הפִיה הסגולה ביפהפייה הנרדמת. וידעתי שאני עושה משהו חשוב.
זה לא היה סתם "חוג". הכל היה חדש. לא הייתי בין החביבות של המורה, וגם היה קשה - כי לילדים אין כוח פיזי ויציבות.
אבל מצד שני, בגלל אמא - שבהופעות שלה ישבתי עם עיניים פעורות - ידעתי הכל, את כל הצעדים, את המוסיקה. הבייבי סיטריות שלי היו הרקדנים בלהקה...

למדת גם אצל אמא?
כן, אבל היה לי קשה להיות תלמידה שלה. היה עלי לחץ, הערות, ונכנסתי למגננות. קשה היה לי לאזן בין התחושה לגבי התלמידות האחרות - של יותר מדי תשומת לב או פחות מדי. וגם הביקורתיות שלי היתה כפולה. אבל הבנו את זה מהר. בסטודיו ממש לא היתה קנאה ולא היתה תחרות. רק הסתכלתי והערצתי.

וכך זה הלך חלק עד היום?
לא בדיוק. בגיל שתים עשרה היה לי משבר - האם אני רוצה לרקוד? התעייפתי אחרי כל השנים האלו. מגיל שש פעמיים בשבוע, אחר כך כל יום, ושיעורי בית. אני זוכרת משמעת, מאמץ. זה היה מאתגר.

זה כאב לרקוד על הבהונות?
לומדים להסתדר עם זה. בהתחלה היו לי יבלות, שמתי צמר גפן, וגם לומדים איך לנעול את הנעליים, ולא מורידים אותן למרות הכל, לומדים לעבור דרך הכאב. עם השנים כף הרגל, ובעיקר הקשת, השתפרה. ובאופן מוזר, אחרי הניתוח שעברתי בשתי הרצועות, הרגל חזקה יותר... אם מתחילים בגיל צעיר זה קל יותר.

ומה קרה בגיל שתים עשרה?
רציתי ללכת לצופים. רציתי משהו אחר. בבת-דור הם רצו שנרקוד גראהם, והיתה שיטת ניקוד לפי שעות, היתה מכסה של מחול מודרני שצריך היה לקחת. אז התפלחתי לשיעורים בקלאסי. כל השנים הייתי מקבלת את המילגה של קרן שרת לתלמידים מצטיינים, אז בבת-דור איימו לקחת לי את המילגה. בגיל חמש עשרה נסעתי עם חברה להולנד, ובלי ידיעתי היא סידרה לי אודישן, והלכתי כמעט נגד רצוני. כשחזרתי אמא שאלה אותי - את באמת רוצה להיות רקדנית? ואני מאוד רציתי, ומאוד התרגשתי. לא היה לי ספק. רציתי לצאת מן הארץ וללמוד בלט. אני חלמתי על בלט קלאסי, כמו אמא, בניו יורק סיטי בלט, אמא היתה סולנית ורקדה אצל אנטוני טיודור ואלווין איילי. ואמרתי כן.
אבל בינתיים ראיתי בארץ את להקת הבלט של הולנד, ה-NDT, הלהקה של ירי קיליאן שהגיעה ב־1980, והייתי בשוק. לא ראינו אז דברים כאלה - זה היה נפלא. ראינו את *סימפוניית תהילים* - העבודה עם השטיחים התלויים, הקתדרלה השוקעת, וסינפונייטה. הלכתי לראות אותם כל ערב ואמרתי זהו זה. הבנתי שאני רוצה את זה, את הדבר הנוסף הזה, ושאני לא אהיה רקדנית קלאסית עם הקו הנקי כמו אמא.

טליה פז ב-*Water Talk* מאת קרולין קרלסון
Talia Paz in *Water Talk* by Carolyn Carlson

בגיל שש עשרה נסעתי לקונסרבטוריון בהולנד. היה לי שבוע בחינות, ובסופן אני הייתי הזרה הראשונה שהם הכניסו ללהקה.

איך היה בהולנד, היית לבד?
כן, גרתי אצל משפחה אומנת בלי ילדים, שלא ידעו מה לעשות איתי. זה היה נורא קשה. הוא היה מתופף בתזמורת הבלט. אחר כך פגשתי את מריון כהן, הולנדית שרקדה עם אמא. המשפחה שלה אימצה אותי כמו בת רביעית, והם הפכו להורים השניים שלי. הם היו חמים ועד היום הם כמו משפחה מאמצת. הצטרפתי לשנתיים האחרונות של מסיימי תיכון ועוד שנתיים של יום שלם הכנה לרפרטואר. רקדתי פעם בשבוע עם הלהקה בעבודות שלהם. עשיתי קפיצה עצומה. בגיל הזה הייתי בין הטובות בכיתה אך הן היו טובות ממני, עם העמידה ב"חמישית" מושלמת וגובה. בהולנד, אגב, הרגשתי נוח עם הגובה שלי, לא הייתי חריגה. אבל היו לי הרבה פערים שהייתי צריכה לצמצם. זו היתה חוויה מלמדת - בחברה זרה, מחוץ לבית.

את ואמא דומות וקשורות זו לזו, אתן גם רוקדות דומה?
לא, אמא הרבה יותר חזקה ממני... פיזית היא חזקה כמו שור... יש לה מסה שרירית. הגוף שלי יותר עדין, ואני הרבה יותר פגיעה לפציעות. אבל הטכניקה השתפרה, ויחד איתה גם הדרישות. מה שמצפים ממני היום זה לא מה שציפו ממנה.
עד גיל שמונה עשרה סיימתי את בית הספר והיה אודישן, ובסוף לא התקבלתי לבלט הלאומי ההולנדי - לא הייתי מספיק חזקה טכנית.

במה כן היית טובה?
הייתי חופשייה ואקספרסיבית, אך לא טובה כמו עוד ארבע מאות בנות... הייתי קצת שמנה עם כל העוגות. אבל דברים קרו לטובה.

אחרי כל העבודה הזו חזרת לארץ? למה?
לא לקחתי את זה קשה, ידעתי שלא אתקבל ושמחתי לחזור לארץ, רציתי ללכת לצבא.

דווקא לצבא?
כן. כשנסעתי יצאתי מהמעגל החברתי, ורציתי להיות שייכת. אז הפכתי לטכנאית של צילומי רנטגן ולשיננית בקריה. קיבלתי מעמד של "רקדן מצטיין" כך שהייתי חופשייה אחר הצהריים ויכולתי לרקוד משעה ארבע בבת-דור, עבדנו במשמרות.

זה לא מעבר קצת קיצוני מריקוד בהולנד לשיננית בקריה?

טליה פז ב- *Bliss* מאת רמי לוי,
צילום: גדי דגון
Talia Paz in *Bliss* by Rami Levi,
photo: Gadi Dagon

היה לי מעניין להסתכל מלמעלה לתוך הפה... עם חלוק לבן! גם נהניתי מהטירונות, שמחתי להכיר בנות, זה היה קצת כמו בצופים...

ובכל זאת, מה עם הריקוד?
ב־1988, בשנה השנייה בצבא, דודיק דביר התקשר והזמין אותי ללהקת בת-שבע, הוא היה אז המנהל האמנותי. אז החלפתי משמרות בצבא - בבוקר רקדתי - החזרות היו באולם אוהל-שם, ואחר כך הייתי רוכבת לקריה על האופניים - עד תשע בערב. היה נוח. תארי לעצמך שרצו אז להקים להקת בלט בצבא... אבל מהר מאוד הם ויתרו על הרעיון.

מי עבד אז בבת-שבע?
הייתי עם מלאני ברסון, נעמה, רמי לוי - רקדתי עם שלי שיר, שי גוטסמן, אורית ויטורי, אליס דור-כהן...

ומי היו הכוריאוגרפים?
היו ג'יין היל סאגאן, אלי אליעזרוב, אליסה מונטה - זה היה חווייתי כזה - ורקדנו את *קאנון* של מרק מוריס, ואולמות שיש שהיה מאוד מתמטי ומוסיקלי. היו גם עידו תדמור ואיציק גלילי. ובשנה השנייה שלי בבת-שבע אוהד נהרין הגיע והחליף את דודיק דביר.

ומה קרה אז?
עברנו לסוזן דלל ויצרנו את *קיר*. היה כיף לא נורמלי.

את זוכרת איך נולד אחד מי יודע?
אני זוכרת את היום, זה היה מרגש. יצרנו את זה ביחד. ישבנו במעגל, אוהד באמצע, והרוב בא ממנו. אבל זה איציק גלילי שהביא את הקפיצה על הכיסא... כל הריקוד, והעבודה עליו - זה היה חזק נורא, עם להקת הרוק נקמת הטרקטור על הבמה, והמסה של האנשים, והחזרה, כמו טראנס. ואיציק ואני עשינו אימפרוביזציה לפינאלה של *קיר* - היתה יציאה של זוגות ואנחנו היינו זוג כזה. היתה כל כך הרבה השראה בעבודה עם אוהד.

אבל לא נשארת איתם?
פתאום עלתה אפשרות שארקוד עם להקת סקאפינו בהולנד. די חששתי לעזוב, אבל אוהד בצורה אבהית אמר - תיסעי ותחווי עולם ותמיד תוכלי לחזור. זה היה משהו... נהניתי להיות בלהקה, כל יום היה מרגש.

במה עוד רקדת?
רקדתי ב*טאבולה ראסה*, וב*שקיעת הטיטניק*. ואז נסעתי.

טליה פז בתפקיד פיית הזהב בהיפהפייה הנמה
מאת מאץ אק, צילום: גרט וייגלט
Talia Paz as the Gold Fairy in Sleeping Beauty
by Mats Ek, photo: Gert Weigelt

איך התקבלת ללהקה?

סקאפינו רצו אותי, ואני רציתי להתנסות בריקוד ניאו-קלאסי, לעבוד על פוינט. לרקוד בלנשין וביל פורסיית', את ה-"אוף בלאנס" שלו... היה שם יותר מקום לאינטרפרטציה, המחול של אד ווּבר כאילו נתפר עלי. היתה גם המון אימפרוביזציה. שם גם פגשתי שוב את איתן סיוואק שבא מנתניה ורקדנו ביחד בבת-דור בארץ.

איך זה שלא נשארת עם להקת סקאפינו? נראה שהכל היה סלול לפנייך?

אחרי שנתיים הם קנו בלהקה עבודה של מאץ אק - *למטה בצפון*, שגם (הלהקה) הקיבוצית רקדה. והפגישה הזו עם העבודה שלו שינתה את עולמי.

מה היה אחר, או מיוחד בריקוד הזה?

הפשטות של התנועה, הניקיון, ובעיקר המשמעות, הצד הדרמטי-הנרטיבי. בסקאפינו הגעתי לרוויה. מאץ הגביל אותי וזה היה מאתגר. ופתאום היתה משמעות, עכשיו הבנתי למה אני רוקדת. היו שישה שבועות של עבודה ונהניתי מכל רגע. רציתי להצטרף מיד ללהקה של מאץ אק בשוודיה אבל הם ביטלו את כל העניין של אודישנים. אז החלטתי לנסות. נסעתי לשוודיה, זה היה נורא, שלג וחושך כל היום, עשיתי שני שיעורים וישבתי עם מאץ. אמרתי לו שאני רוצה להיות בלהקה והוא אמר "אין מקום". ואז אמרתי - "לא חשוב אם אתה אוהב אותי או לא, אני רוצה להיות פה". זה לא עזר, אבל כל כך לחצתי שבסוף הוא אמר לי - תשאירי טלפון.

באפריל קראו לי ונסעתי לשוודיה. חתמתי על חוזה והלכתי לחפש לבד דירה. כלומר, לא הייתי לגמרי לבד, בועז כהן ורמי לוי היו שם, והיינו מין חבורה כזו. ואז נסעתי לפריז לראות מופע של הלהקה. כן, נסעתי במיוחד בשביל זה, הם היו בסיור - וראיתי את *כרמן* של מאץ אק בתיאטר דה לה וויל, ואחר כך גם את *בית ברנרדה אלבה*. אני זוכרת שהייתי בהלם - ישבתי בקפה "מיסטראל" מתחת לתיאטרון, בפינה, ופתאום הייתי מבוהלת מהאתגר. חזרתי לשוודיה. בגיל עשרים וארבע כבר הייתי בקאסט השני של *אגם הברבורים* בתפקיד האמא. וגם בתפקיד ברבור, ו*בבית ברנרדה אלבה* הייתי אחת התאומות, ורקדתי גם ב*כרמן*. עבדנו חודש ואז יצאנו לסיור.

איך היה לרקוד את תפקיד האמא באגם הברבורים? יש שם עירום, נכון?

בהתחלה זה היה קשה, ואחר כך למדתי פשוט "להיות". לא הרגשתי זולה או משהו כזה. תפקיד האמא הוא מעניין, היא דומיננטית וסקסית ושולטת בבן, ובסוף התסכול והכאב שלה כשהוא מצליח לחתוך את חבל הטבור. בשוודיה אתה לומד להפנים. באתי מסקאפינו ומלהקת בת-שבע, עם המון אימפרוביזציות ומין קישוטיות, והייתי "יותר מדי", יותר מדי אקספרסיבית. אצל מאץ אק למדתי את הדרך הכי פשוטה. כשלמדתי את *בית ברנרדה אלבה* טענתי נגד מאץ - "אתם לא נותנים לי לרקוד". ואז הוא אמר לי - תמצאי את קו הישר בין נקודה א' לנקודה ב' ותמצאי את החופש. והמגבלות הביאו את החופש ואת העומק.

כמה זמן זה נמשך?

הייתי אחת עשרה שנה עם בלט קולברג. זו להקה שכולם שווים בה, ונתנו לי תפקידים שהלמו אותי - אמא, מלכה, דמויות סמכותיות, אלגנטיות. הוא נתן לכל רקדן מתנה, תחושה שאת לא סתם רקדנית. יש בלהקה עשרים רקדנים והם נשארים הרבה שנים.

טליה מכינה קפה ומגישה עוגות טעימות. היא מראה לי את האתר שלה באינטרנט. היא מוציאה תמונות ופוסטרים מקופסאות - פז בוונציה, בריקודי סולו של קרוליין קרלסון. פז ככוכבת על פוסטר ענק. נראה כאילו מישהי אחרת עם הישגים כאלו היתה תולה צילומים שלה על כל הקירות, אבל על הקירות של טליה בתל-אביב יש רק כמה ציורים, והסיפור ממשיך, בהומור, ברצינות, מתוך התקדמות בלתי פוסקת לעבר מה שמקדם, לא קריירה, אלא הרצון העצום להתנסות. בתחילת דצמבר בשנה שעברה הגישה פז את התפטרותה ללהקת בלט קולברג. היא רצתה הלאה. והיא מוצאת את עצמה בלונדון, משתתפת בסדרת טלוויזיה, פתאום שחקנית... ("הייתי מין דמון של ילד יתום וגלגוליו... היה כיף") רוקדת עם DV8 במופע מרתק, מפגש שהוא המשך של גלגולי אומץ ומזל.

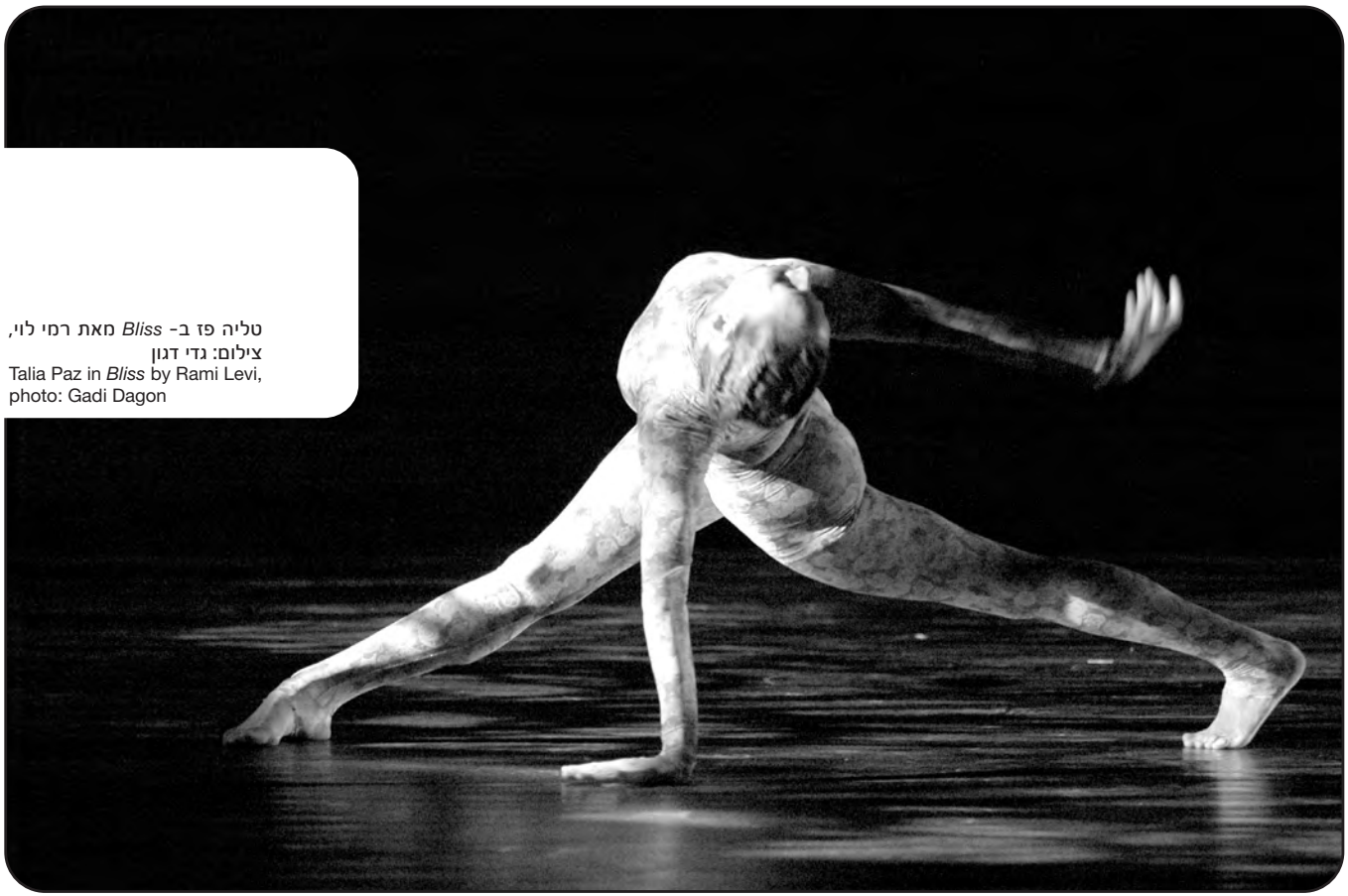
איך הגעת פתאום ל-DV8?

פעם, בגרמניה, בסיור עם בלט קולברג, היה לנו משעמם, אז איתן (סיווק) ואני ישבנו בבית קפה וכתבנו ללויד ניוסון מ-DV8 שאנחנו רוצים לרקוד אצלו. בכלל לא שלחתי את המכתב... חמש שנים אחר כך קיבלתי ממנו טלפון... זו היתה תקופה מרתקת, כל היום עבדנו על היצירה *The Cost of Living*.

הוא חילק את הקהל למעמדות, וכל סוג של קהל קיבל סוג שונה של מיקום ושל אירוח, מעלית או מדרגות, כיסא או כורסה, לפי המעמד שצוין בצמיד צבעוני על היד... והקהל נדד באופן מאורגן בין מופעים של אמנות "נמוכה", כמו לידו וקרקס, עד לאמנות פלסטית ואופרה, ולמעלה למעלה היה דואט פורסיית'י מדויק ומהוקצע. זה היה בטייט גלרי וכל הזמן היה שימוש בנופים שנשקפו דרך החלונות - מצד אחד לונדון הנוצצת ואחר כך, מאחור, לונדון המכוערת ואיש עומד וצועק ומחרף ובסוף, קופץ למטה. זו היתה חוויה חזקה מאוד לעבוד עם לויד.

חמש עשרה שנה חיתה טליה בחו"ל, יצרה גם עבודות עם הקבוצה הישראלית מקולברג - בועז כהן, רמי לוי, איתן סיווק, שהיתה "כמו חופשת קיץ" כשהופיעו גם בארץ. אבל אחרי שחזרה לא הפסיקה לעבוד. מאץ אק הגיע ארצה לפי הזמנת להקת בת-שבע והעמיד כאן מחדש את *A Sort Of* וטליה אירחה אותו והיתה אסיסטנטית שלו, וזה היה מעולה. אבל הרעב דוחף אותה הלאה, ולמרות שעתה אין לה זהות של שייכות, היא לא מפסיקה לרקוד. היא פגשה את קרולין קרלסון כשזו באה לנהל לשנה את בלט קולברג ונוצר ביניהן קשר מיידי, וכך הגיעה לביאנלה בוונציה והשתתפה בשבוע שקרלסון יצרה - רק נשים, ביניהן באוש, קרלה פראצי וסוזנה לינקה. היא זכתה בפרס פיליפ מוריס, ובכל זאת, היא חוזרת לארץ.

>>>



טליה פז ב- *Bliss* מאת רמי לוי,
צילום: גדי דגון
Talia Paz in *Bliss* by Rami Levi,
photo: Gadi Dagon

אין געגועים?

אני כל כך אוהבת לרכוב על אופניים לסוזן דלל, ולעבוד בסטודיו ורדה, שם אני מנהלת חזרות לאנסמבל בת-שבע, ולראות את הים מבעד לחלונות הגדולים. זה עושה כל כך טוב, שם דברים בפרופורציה. אני מיציתי את המקום, ואני שלמה עם זה שאני לא חוזרת לקולברג. למה אני מתגעגעת בכל זאת? לעשות שיעורים טובים, ואקשן בסטודיו עם רקדנים טובים. ולסייר, והכל כל כך מקצועי ומושלם. אבל למרות שאני מתגעגעת, אין לי מה לעשות שם. אני רואה כאן הרבה הזדמנויות ואתגרים. המופע האחרון שלי בהרמת מסך - *Bliss* - עשה כאן גלים.

מה את חושבת על המחול בארץ?

יש הרבה דברים יפים מאוד, אבל אין בתי ספר טובים. יש הרבה יצירה יחסית למקום קטן, אבל חסרה להקה רפרטואריות, אז כולם יוצרים לעצמם מתוך כורח ולא מתוך צורך. אבל טוב לי כאן - אני מעבירה סדנאות של מאץ אק, וכל הרקדנים פורחים.

כמה ימים לאחר השיחה התארחה טליה בשיעור שלי בסמינר הקיבוצים. הסטודנטים שאלו והיא השיבה, וראינו אותה בווידיאו כאחת הפיות ב*יפהפייה הנמה*, הנוסח של מאץ אק לאגדה הקלאסית - מהירה, חזקה, נפלאה. והיא הסבירה והריקוד נראה פתאום כחלק מהחיים, לא מרוחק וסתום. והיא סיפרה איך מאץ אק בא מוכן לכל הפקה עם ידיעה מוחלטת של כל המהלכים והצעדים שרק צריך עוד להתאימם לרקדן, בדאגה, בחומרה ובאהבה, ומה הוא עושה עם המוסיקה שהוא מכיר לפני ולפנים. ואז שאל הסטודנט את טליה, בתמיהה אמיתית - איך את יושבת ככה איתנו כאילו אין בגופך את היהלום הזה של מחול, נשענת ככה על קצה השולחן - וחשבתי שזו השאלה הנכונה, ושטליה עצמה היא התשובה הנכונה למרחק הזה מעורר התמיהה בין האדם לבין הדמות הגמישה, הרוקדת בניגוד לכל חוקי המשיכה וכאב הגוף, שם על הבמה, יוצרת עולם של יופי.

גבי אלדור - מבקרת וסופרת מחול, במאית ושחקנית. מייסדת ומנהלת אמנותית שותפה של "התיאטרון הערבי עברי" ביפו. בין יתר תפקידיה שימשה כמנהלת אמנותית שותפה בתחרות המחול הבינלאומית של "הבניולה", צרפת. כתבה את הערכים על מחול ישראלי לאנציקלופדיה *לארוס*. זוכת פרס רוזנבלום לאמנויות הבמה. משמשת כיו"ר ועדות מחול שונות. מלמדת בסמינר הקיבוצים.

עיבוד טקסטים:

פולחן האביב של עמנואל גת

הניה רוטנברג

כל התמונות:
פולחן האביב מאת עמנואל גת,
צילום: קטי פיילין
All photos:
The Rites of Spring by Emanuel Gat,
photo: Cathy Peylan

כוריאוגרפים רבים עושים שימוש ביצירות קלאסיות. חלקם בצורה רעננה ומעניינת אם כי ישנם גם כאלה העושים בקלאסיקה שימוש לא מוצלח. דוגמה לשימוש מרענן: עמנואל גת, יוצר ישראלי עכשווי, מתמודד עם היצירה הקאנונית *פולחן האביב*, הבכורה היתה ביוני 2004 בפסטיבל אוזס (Uzes) בדרום צרפת.[1]

העבודה שיצר גת לחמישה רקדנים עוסקת בתשוקה, ומתאפיינת בשילוב רדיקלי בין המוסיקה של איגור סטרווינסקי (Stravinsky) לבין הסלסה הקובנית ובהצגה דרמטית חזקה ומרשימה. כשגת מספר סיפור ישן בדרך חדשה, הוא בוחר לעבד דבר מה בעל ערך או עניין, משהו להאיר, לאתגר או לחתור

‹‹‹

תחתיו. גישה זו יוצרת תהודה המעלה על פני השטח מגוון של נושאים וסוגיות, המעוררים אסתטיקה אלטרנטיבית, המאתגרת את הגרסה המסורתית.

כשכוריאוגרף ניגש לעבד מחדש את *פולחן האביב*, וגת הוא לא היחיד ולא הראשון, עליו להתמודד גם עם הרבדים הנוספים בהיסטוריה של היצירה, עם עברה החתרני ושובר המוסכמות ועם מסורת של עיבודים קודמים - מאז הועלתה לראשונה.
הבלט, למוסיקה של סטרווינסקי ולכוריאוגרפיה של ואסלב ניז'ינסקי (Nijinsky), נרשם כאחת השערוריות הגדולות בהיסטוריה של המוסיקה והמחול. בהצגת הבכורה שהתקיימה ב־29 במאי 1913 בתיאטרון השאנז אליזה בפריז, החל הקהל הפריזאי, שהיה אמנם מורגל בחידושים, לשרוק ולצעוק לאות מחאה. הקהל לא יכול היה לעכל את הדיסוננטיות שבמוסיקה, את הצירופים התזמורתיים ואת טשטוש המשקל (בן זאב, 1998). התזמורת המשיכה אמנם לנגן, אבל הרקדנים והקהל התקשו לשמוע אותה, אלא ברגעים של הפוגה בצעקות.[2] המלחין קמיל סן-סאנס (Saint-Sans) השמיע הערה בוטה על המוסיקה ועזב את האולם בזעם, ולעומתו, מוריס ראוול (Ravel) לא הפסיק לצעוק את המילה "גאון", סטרווינסקי עצמו עמד מאחורי הקלעים ועצר בניז'ינסקי מלהתפרץ לאולם ולתקוף את הקהל הבלתי מרוסן. השערורייה היתה כה גדולה עד כי הבלט - שהועלה אחרי מאה ועשרים חזרות בביצוע להקת הבלט הרוסי (Ballet Russes) של דיאגילב (Diaghilev) - הוצג רק עוד שש פעמים.

סיבה נוספת להתפרצות הקולנית של הקהל כנגד הריקוד נבעה מגילויי המיניות שבו, הקשורה בפולחן הפריון. בנוסף לכך, סימנו ביטויי המיניות - בתנועות ובמחוות ה"פרימיטיביות" שנראו לראשונה על הבמה - את נטישת סגנון הבלט המסורתי. סטרווינסקי, שהגה את הרעיון לבלט, ראה בדמיונו פולחן פריון אלילי בו יושבים זקני העדה במעגל ומתבוננים בנערה צעירה המחוללת עד מוות, קורבן לפיוס אלוהי האביב.[3] הכוריאוגרפיה שיצר ניז'ינסקי מתארת מנהג סלאבי פגאני, שבו בלילה הקצר ביותר, ב־21 ביוני, נשים וגברים יוצאים לנהר לרחוץ עירומים ומקיימים ביניהם יחסי מין.

יותר מכל עוסק *פולחן האביב* במצב הנפשי של הנפשות הפועלות, כשחיים ומוות שזורים לצלילי המקצבים המהדהדים. אצל ניז'ינסקי הנערה-קורבן לכודה בתוך מעגל של גברים, המחכים לעווית המוות הראשונה שלה, על מנת למהר לתפוס אותה ולהניפה גבוה באוויר. לאיכויות החייתיות והמחוספסות - הפרימיטיביות - בריקוד הגברים נלווה גם חוסר כל ניסיון להסתיר סימנים של מאמץ ועייפות, ואולי אפילו להגזים בהם (Burt, 1995). ניז'ינסקי יצר את *פולחן האביב* ברוח האסתטיקה המודרניסטית, כשהמילה "זוויתיות" משמשת לתיאור המוסיקה, הכוריאוגרפיה והתנועה. המודרניות הזאת באה לידי ביטוי בחירותו של המלחין ל"עוות" את הצירופים הפולקלוריים המוסיקליים לתוך מקצבים דחוסים, וביצירת מחול שהפנה העורף למסורת המאה ה־19 ולאימפרסיוניזם של פוקין.[4]

בין הכוריאוגרפים הידועים שבחרו לעבד את *פולחן האביב* באופן רדיקלי ויוצא דופן נמנים מרי ויגמן (Wigman), מרתה גראהם (Graham), פינה באוש (Bausch) ואנז'לין פרלז'וקאז (Preljocaj). ויגמן העלתה בשנת 1957 את ההפקה בברלין ובה חשפה את המיתולוגיה העצמית שלה כקורבן של התרחשויות פוליטיות.[5] היא יצרה תפקיד של קורבן הגורל המקריבה עצמה לטובת הקהילה, ולצדה ניצולה המיוצגת בדמות אם ומורה רוחנית, המכינה, יחד עם שתי כוהנות נוספות, את הנערה לטקס הקורבן. באוש, לעומתה, הציגה בשנת 1975 את *פולחן האביב* כמאבק בין המינים. כשהיחידה המעזה לאהוב הופכת לקורבן. היא אינה מספקת מסקנות צפויות להבנת הריקוד אלא מביאה את הקהל לחפש ולמצוא בעצמו משמעות ופירוש לריקוד.

ואילו ב*פולחן האביב* שהועלה בניו יורק בשנת 1984 בנתה מרתה גראהם מתח חריף. הקהל יודע את התוצאה מראש, ותהליך בחירת הקורבן נבנה באופן שרירותי ולא מתוחכם, כזה המאפיין גם את הגורל. כשנבחרה הנערה בידי השמאן - ללא כל אזהרה - הקהל רואה לא רק את הנערה המבועתת, אלא גם את הקבוצה העומדת חשופה וחסרת הגנה בפני השמאן, ואת בן זוגה הצעיר של הנערה, שממנו היא נלקחת. בנוסף, מתרחשת תחייה סימבולית של הקורבן, כשהשמאן משחרר את החבל שנכרך סביב כפות רגליה, ורק לאחר מכן היא גוועת - מאימה.
ב*פולחן האביב* של פרלז'וקאז', שהועלה לראשונה בשנת 2001, מתקיים דיאלוג בין גוף הרקדנים לבין הדימוי שלהם, בכך שהכוריאוגרף בוחן נושאים העוסקים בהתעוררות מינית ובסכנות הכרוכות בתשוקה. כל זה בא לידי ביטוי בפולחן חיזור תמים ההופך לאלים ונושא עמו כוח והשתוקקות.

ייצוגים של תשוקה וחמלה

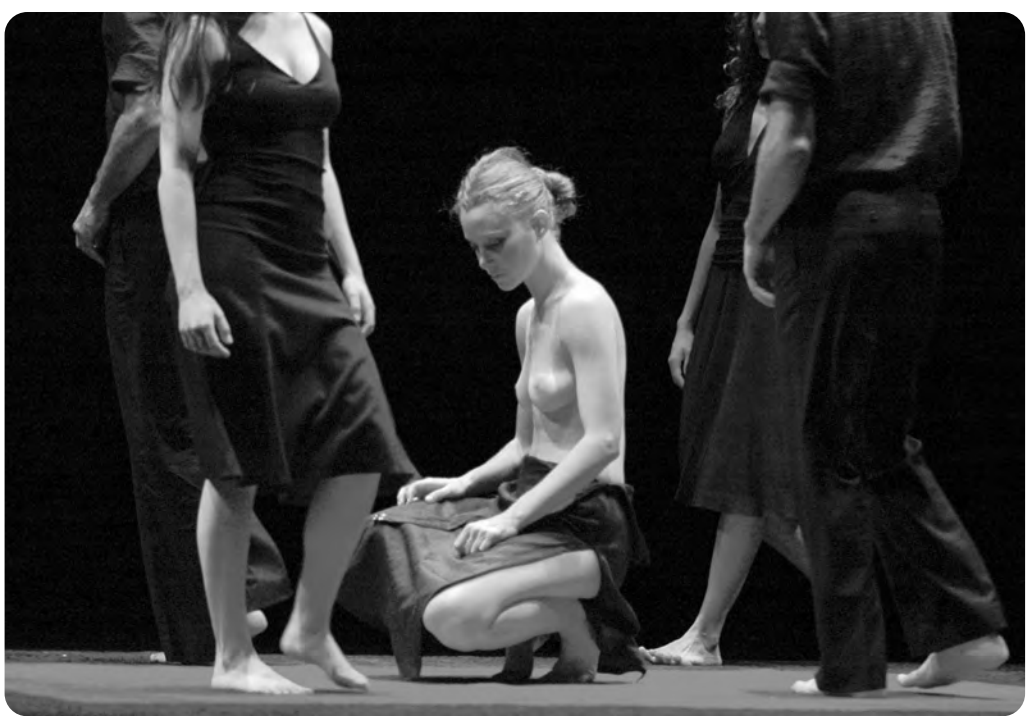
פולחן האביב של גת נפתח כשבמרכז הבמה, על שטיח ארגמן המזכיר בימת מזבח, עומדים חבוקים זוג רקדנים, ושתי רקדניות עומדות לבדן. כבר עם כניסת עמנואל גת לבמה מתעורר המתח בריקוד, מכיוון שלכולם - קהל ורקדנים - ברור שאחת מבין השתיים תהיה הקורבן. המתח מתעצם כאשר גת משתהה-משתוקק ליד האחת אבל עוזב לטובת האחרת. הרקדנים מתחילים אז להתנועע בתנועות סלסה חושניות, שלוש הנשים - מאיה ברינר, אביטל מנו, שני בן-חיים, ושני הגברים - עמנואל גת ורועי אסף. יחפים ולבושים בבגדים שחורים (שמלות לנשים וחולצות ומכנסיים לגברים) הם מסתחררים בזוגות, בשלשות, מתפרקים, מתאחדים, מחליפים זוגות, נסחפים בריקוד בקבוצות קטנות, ללא הפוגה.

גת מציג שלוש נשים חזקות ולוחמניות, שאינן מוותרת לרגע על שני הגברים - ובעצם על החיים. אבל למרות עוצמתן והתעקשותן, אנו יודעים מראש ובוודאות שהקורבן תהיה האשה שננטשה, על אף תשוקתו של גת אליה לאורך כל הריקוד. משחקי המשיכה והדחייה בין הגברים והנשים, התשוקה בין גת לבין הקורבן (מאיה ברינר) הולכים ומתגברים עד להתפרצות הסופית, לרגע שבו הקורבן מוותרת, ועולה על המזבח. כל אלה יוצרים תחושה פטליסטית ומלנכולית. אבל הדרמה האמיתית נוצרת ממש ברגע האחרון של הריקוד, במעשה הקורבן. לאחר שברינר נשכבת בתנוחה מסוגננת וקפואה במרכז השטיח-מזבח, מתקרבים אליה חבריה, יוצרים סביבה מעגל ונשכבים בסמוך אליה - עוטפים אותה באמפתיה. התפנית הדרמטית הזאת הופכת את המלנכוליה לחמלה, ומציגה את הריקוד כולו בזווית ראייה שונה לגמרי.

המחול הפוסטמודרני - הפונה עורף לאידיאולוגיה המודרניסטית שחרתה על דגלה הפרדה בין אמנות ותרבות המונים, אוטונומיה אמנותית וביטוי אישי - משלב מגוון סגנונות וצורות.
השילוב הפוסטמודרני מוביל להדגשת ביטול המחבר המועדף; במחול מדובר בכוריאוגרף הבורא ריקוד ואיתו ביטול האמיתות (אותנטיות) והמקוריות (Barthes, 1977). הרעיון של "מות המחבר" מצביע על כך שהמחבר-כוריאוגרף אינו המקור היחידי לערכו של הריקוד. הטקסט הריקודי הפוסטמודרני הוא, בין השאר, מרקם המורכב משכפול ומחזרה של טקסטים קודמים, הנאספים מתוך מקורות תרבות מגוונים. זה מוביל לתפיסה יותר דמוקרטית של האמנות - אם כי גם היא מכוונת בעצם יותר לקהל "היודע", שהוא גם קבוצת מיעוט אליטיסטית.[6] בנוסף, המחול הפוסטמודרני אמנם מושך את תשומת הלב לתרבות הפופולרית, אך בו בזמן הוא גם לוקח בהשאלה מהתרבות המסורתית ומההיסטוריה שלה.

בריקוד של גת השילוב בין מסורת המחול ובין תרבות ההמונים מתבטא בהעמדה בסמיכות רדיקלית את המוסיקה של סטרווינסקי עם מקצבי הסלסה הקובנית, שהיא מחול חברתי עממי.[7] גת מספר שהרעיון לשילוב הזה נוצר מתמונה מקרית, שבה שמע באוזניות את המוסיקה של סטרווינסקי וראה מולו אנשים רוקדים סלסה.[8] השילוב הזה יוצר במודע מתח - אם בהתאמה ואם על דרך הניגוד - בין המקצבים המשתנים והלא קבועים של המוסיקה של סטרווינסקי לבין המקצב הזוגי של הסלסה. השילוב הזה לא תמיד מאפשר לרקדנים לקשר בין המקצבים לבין המוסיקה. גת, היוצר תהליך זה במודע, מצביע על אפשרויות חדשות, מורכבות ואפילו מוזרות של יחסים בין ריקוד למוסיקה. השימוש שעושה גת בצעדי ההליכה הבסיסיים ותנועות האגן של הסלסה העממית עומדים, בנוסף, בעימות חריף עם השפה התנועתית הייחודית שיצר ניז'ינסקי לריקוד.[9] עם זאת, למרות שגת חותר תחת המסורת, הוא ממשיך לשלב בין עבר והווה, ובכך נותן לאותו

>>>



בתרבות פוסטמודרנית ההקשרים התרבותיים המובאים אל תוך עבודת האמנות אינם נאיביים אלא מתוחכמים. הם מתורגמים בעבודת האמנות הן בתוכן והן בצורה, תמיד מתוך מודעות עצמית (Hutcheon, 1995). איכויות אלה מתערבות ביצירת האמנות ויוצרות חוסר נוחות, המגרה לחקירה את האופן שבו אנחנו יוצרים פירוש תרבותי. ב*פולחן האביב*, גת שואל מהסלסה לא רק את הצעדים והתנועות אלא גם האלמנט הצורני, החלפת הזוגות. את האלמנט הזה הוא הופך למרכיב בסיסי במבנה הריקוד ובכך הוא מעניק לריקוד משמעויות נוספות. הריקוד מתנהל בזוגות, והגברים הם המובילים את הנשים, הם המחליפים את בנות הזוג, ולכן הם האחראים לדינמיקה התנועתית.

כבר בתחילת הריקוד הרקדנים נמצאים על השטיח וגם מחוצה לו. הם מסתחררים בצעדי הסלסה. כשהגברים, כאמור, מובילים. גם כאשר נשארת רקדנית לבדה, היא ממשיכה להתנועע כאילו רקדה עם בן זוג בלתי נראה. גת מציג את התפיסה המגדרית שלו, שבה קיים סדר חברתי ברור ובו לכל מגדר תפקיד שונה. הנשים מאוד אסרטיביות, אבל הן יכולות רק להתשתוקק, לפנטז או לפתות את הגברים שלהן, הקובעים את מהלך העניינים. הדומיננטיות הגברית בולטת בקטע שבו נכנסת רקדנית בין שני הרקדנים המתעמתים ביניהם במרכז הבמה. הם מעבירים אותה ביניהם והודפים אותה כל פעם מחוץ למרחב שלהם, בקטע אחר אוחזת הקורבן את גת בידו ומובילה אותו למרכז הבמה, מזמינה אותו לקיום יחסי מין, שבסופם הוא מתרומם ובלי להעיף בה מבט, מרחיק אותה ממנו. אין ספק, לא רק שהגברים של גת קובעים את כללי המשחק, מובילים, מסובבים, מושכים ומניפים באוויר, אלא שהמנהיג, במקרה זה גת, הוא גם זה שקובע מלכתחילה מי תהיה הקורבן.

מערכות היחסים בין הרקדנים אינה על דרך העימות. הם מתנועעים בקרבה גופנית גדולה מאוד, אוחזים ידיים, נוגעים, הודפים, ויחד עם זה, כל אחד מהם שומר על המרחב האישי המצומצם שלו. אולי זאת דרכם להתמודד עם "הידיעה". לאורך כל היצירה הרקדנים אינם מישירים מבט, ולו גם ברגעים האינטימיים ביותר. הם אינם נזקקים לא להתבוננות ולא לסקירה הסקרנית האחד את השני מכיוון שהם "יודעים". המבט המורד מסייע להם, מאפשר להם להסתגר בתוך עצמם וחוסם כל ניסיון של חדירת האחר למרחב ולמהות שלהם. בתוך הסגירות הזאת עדיין מתקיימת האמירה האישית של הרקדנים, והיא בולטת בעיקר באותם קטעים שבהם הגברים או הנשים רוקדים בקבוצות נפרדות, כמו בטקס פולחני. אז כל אחד ואחת מתנועע במחוות אקספרסיביות ואישיות, אם כי כולן מתבססות על הסלסה. גם כאשר הם מתנועעים באותן תנועות בקבוצות נפרדות של גברים ונשים, נשמרת הנימה האישית.

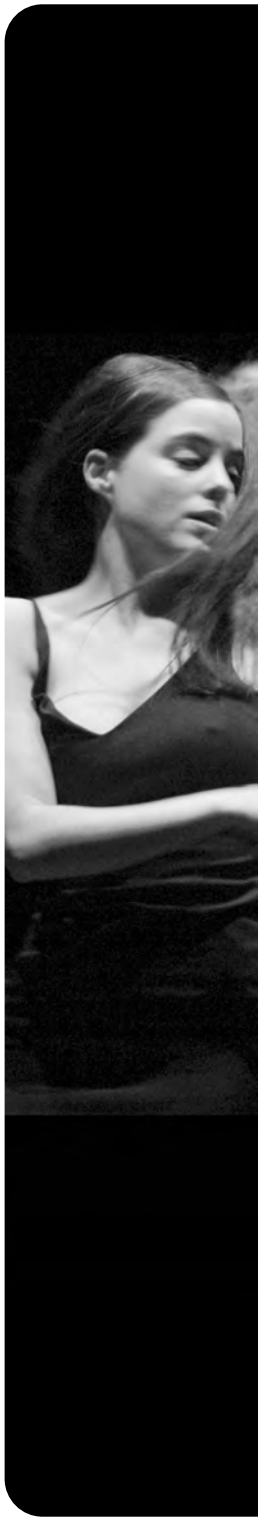
על הבמה האפלולית מסתחררים הרקדנים בסלסה סוערת וכאשר המנגינה מתעצמת, אוחזים הרקדנים בבנות זוגם, מניפים אותן באוויר בתנופה חזקה המושכת ומוציאה אותם ממרכז הבמה לשוליה החשוכים. לאחר מכן הגברים מושכים אליהם בכוח את הנשים והן עוברות אותם ומושכות אותם אליהן, וכך, במשיכות ובתנופות אלה הם חוצים את הבמה לרוחבה, מתקבצים, וממשיכים באותן התנועות כדי להגיע לעברה השני של הבמה. לרגע נדמה כאילו ריקוד הסלסה המאורגן יצא מכלל שליטה. כבר מאותם קטעים ברור לנו שאחד הנושאים שגת מאתגר בריקוד הוא המרחב. המרחב בריקוד מחולק לשניים. מרחב הבמה החשוכה, ובמרכזה - המרחב המצומצם של השטיח-מזבח הארגמני. כאשר הרקדנים עוזבים את מרכז הבמה המואר, אין אנו יכולים לראות בבהירות את כל המתרחש בשולי הבמה. אבל אם בקטעים אלה הראייה שלנו קצת מעורפלת ואנו צריכים להשלים בדמיוננו את החסר, בנקודות אחרות בריקוד אנו נאלצים לדמיין את המתרחש. כאשר גת וברינר-הקורבן נוטשים את הקבוצה ואת הבמה, ולאחר מכן חוזרים - גת צועד בראש וברינר בעקבותיו - ומצטרפים לקבוצה, אנו יודעים בבירור שישנה התרחשות משמעותית מעבר למה שאנו יכולים לראות. גת מכריח אותנו לדמיין ולשער מה קורה מעבר למתרחש על הבמה, במרחבים דמיוניים אחרים.

בתמונה האחרונה של הריקוד, לאחר שגת טלטל ודחה את ברינר-הקורבן, היא נעמדת בינו לבין הקהל, גבה מופנה אל הקהל. בתנועות אטיות ומדודות היא מסירה את החלק העליון של שמלתה ועומדת לפניו חשופת חזה, אוספת את שערה לפקעת וצועדת לעבר השטיח-מזבח. בתנועה אטית היא מכופפת את רגליה, כורעת על ברכיה, ועוברת לעמוד על ארבע. היא מושיטה את יד ימין לפנים,

שולחת את רגליה לאחור, ומאריכה את גופה תוך שהיא נשענת על זרועותיה הישרות. לאט היא מכופפת את מרפק ימין, שולחת אותו קדימה כשכף ידה קרובה לפניה עד שחזה מתקרב לרצפה, לאחר שהיא מכופפת גם את יד שמאל, גופה שוקע ונוגע ברצפה, כשהאגן קצת מורם. ברינר-הקורבן משתמשת שוב בנשיות שלה, אבל הפעם האמירה שלה שונה. לאחר המשיכה, הדחייה והפיתוי שנמשכו לאורך כל הריקוד, ולאחר מעשה האהבה עם גת, היא אינה מנסה עוד להשתמש בנשיותה כדי לפתות, אולי כדי לנסות לשנות את גורלה. כשהיא מבינה שאי אפשר לשנות את מה שנקבע מראש היא מוותרת, לא בלי התרסה, והולכת אל מותה הבלתי נמנע.

פולחן האביב של עמנואל גת הוא יצירה מהפנטת ועוצרת נשימה, מרגשת באיכותה ובתרומת הרקדנים לפירוש הריקוד. השילוב שיצר גת בין המסורת לבין תרבות פופולרית ועכשווית מסייע לו להציב פרספקטיבות חדשות המאירות את הישן באור שונה ובכך תורמות להבנת מסורת הריקוד שלנו.

ד"ר הניה רוטנברג - חוקרת מחול ומרצה בסמינר הקיבוצים ובאוניברסיטת חיפה. מבקרת מחול של עתון *כל בו* בחיפה. סיימה את עבודת הדוקטורט שלה בנושא מערכות יחסים בין ריקוד לציור באוניברסיטת סארי באנגליה.



רשימה ביבליוגרפית

Barthes, Roland. "The Death of the Author" in *Image, Music, Text*. Essays Selected & Translated by Heath, Stephen. New York: Hill & Wang, 1977, pp. 142-148.

Burt, Ramsay. *The Male Dancer*. London and New York: Routledge, 1995.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1995.

Kant, Marion. German Dance and Modernity: .Carter, Alexandra"t Mention the Nazis'Don (ed.) *Rethinking Dance History: A Reader*. London and New York: Routledge, 2004, pp. 107-118.

Manning, A. Susan. *Ecstasy and the Demon*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.

Riviére, Jacques. "Le Sacre du Printemps". Copeland, Roger & Cohen Marshall (eds.) *What Is Dance*? Oxford University Press (1913) 1983, pp. 115-123.

בן זאב, נועם. *חמישה מבטים על המוסיקה*. הוצאת סל תרבות ארצי: אמנות לעם, 1998.

הערות

[1] במאמר זה אתייחס למופע שנערך ב־14 בינואר 2005 במרכז סוזן דלל בתל אביב.

[2] ניז'ינסקי נעזר בשיטת הריתמיקה ששפיתח ז'אק דאלקרוז (Dalcroze) כדי ללמד את הרקדנים את המקצבים של הריקוד.

[3] אנקדוטה ידועה מספרת שכשסטרווינסקי הצעיר החל לנגן את המוסיקה לבלט שזה עתה סיים להלחין ללהקת הבלט הרוסי, לסתו של דיאגילב נשמטה מתדהמה. כשסטרווינסקי סיים לנגן את הצירוף הנועז והמהפנט של הצלילים החדשניים עם המלודיות בנוסח מוסיקת-עם, שררה דממה. דיאגילב שאל אז את סטרווינסקי בחשש האם קרה לו משהו. המוסיקה הזאת היתה *פולחן האביב* שעליה חלם סטרווינסקי (בן זאב, 1998).

[4] כבר בשנת 1913 הבחין ז'אק ריווייר (Jacques Riviére, 1984) כי *פולחן האביב* של ניז'ינסקי סימן באופן כללי את המעבר אל המודרניזם, כתגובת נגד למאה ה־19. בין החידושים ביצירה מציין ריווייר את ההימנעות מדינמיקה מלאכותית, החזרה אל הגוף, המאמץ לדבוק יותר בתנועות טבעיות ומתן תשומת לב רבה יותר לישירות ולרדיקליות של ההבעות.

[5] ויגמן מתייחסת להאשמות שהועלו נגדה כי בתקופת הרייך השלישי תמכה במדיניות התרבות הנאצית, זאת בשל פרסום המסמך "אמנות ריקוד גרמנית" (1935), קבלת תגמולים לריקודים שיצרה, והתאמת תוכנית הלימודים בבית ספרה לדרישות המפלגה הנאצית. ראה: מאמרה של קאנט (Kant, 2004) בנושא.

[6] אלה היודעים, לדוגמה, מי היה ואסלב ניז'ינסקי, מה החידושים שהכניס בכוריאוגרפיות שעשה, או את ההיסטוריה של *פולחן האביב* על כל משמעויותיה.

[7] הסלסה הוא ריקוד חושני שמוצאו מאמריקה הלטינית. הוא מורכב מתנועות אגן ומצעדי הליכה בסיסיים. הקצב של הסלסה הוא 1,2,3 עצירה/רקיעה 5,6,7 (4) ועצירה/רקיעה (8). הסלסה הקובנית מבוצעת בזוגות המתנועעים במעגל, כשרוקדים לפי הנחיית גבר אחד, תוך החלפת זוגות.

[8] גת מספר זאת בשיחה עם הקהל אחרי ההופעה בסוזן דלל ב־14 בינואר, 2005.

[9] ראה: מאמרו של ריווייר (1984).

ליאורה בינג היידקר

"שוני – זה כל ההבדל..."

הרהורים על עיקר וטפל בהוראת בלט קלאסי

"באמור השושנה לשמש:
'אוהבך לנצח' ישרו לעפר כל עליה"
רבינדרנאת טאגור

על עיקר וטפל בכלל ועל הנשימה הבאה בפרט

זמן רב התקשיתי להתחיל בכתיבת המאמר. אמנם הצעתי להעלות הרהורים בנוגע לעיקר וטפל בהוראת המחול, אולם ככל שהרהרתי בדבר, נראתה לי המחשבה על עיקר וטפל עקרה, יומרנית וסרת טעם, כדרכן של הכללות. הדבר ציער אותי, משום שהיה בדעתי לשתף תלמידים ועמיתים ב'אני מאמין' מקצועי שדימיתי לאחוז בו אחיזה איתנה והנה - מסתבר שהוא קלוש, חמקמק, או לפחות בלתי ניתן לניסוח.

אלא שלפני ימים אחדים (למרבה האירוניה, דווקא בקונטקסט של דיון על הפסקת עישון) שאלתי את בן שיחי בחצי לצון: מהו הדבר החשוב ביותר בחיים? והתשובה לא איחרה לבוא: 'הנשימה הבאה'. עלי להודות: לא ציפיתי לתגובה קצרה כל כך. המענה הקולע והלקוני הפתיע אותי והטריד את מנוחתי כאחד. האמנם יש בכלל דבר כזה, שהוא 'החשוב ביותר'? האמנם האמירה שהנשימה הבאה היא הדבר החשוב ביותר בחיים (שמטבע הדברים הם רצף של נשימות) היא יותר מטאוטולוגיה[1] טריוויאלית? או שמא קסמו של המענה טמון דווקא בספציפיות שלו, בתכונה ייחודית של הנשימה עצמה? נפניתי אם כן, להרהר במה שמייחד את המנגנון המתוחכם שאנו, בני האדם, חולקים עם שאר בני ממלכת החי: הנשימה.

הנשימה היא רצף של שאיפות ונשיפות, דהיינו - מנגנון המסדיר תבנית חזרתית של תנועת אוויר בלתי פוסקת, פנימה אל חלל הריאות ומשם למחזור הדם, והחוצה מן הריאות, בחזרה לחלל העולם. התבנית הזו, שחיינו תלויים בסדירותה, מהווה מחזור שהוא בלתי רצוני ובכל זאת רצוני, במידה מסוימת. מידה זו של חופש בתוך הסדר הקבוע והמתמיד, היא המקנה לנשימה אופי אישי: וריאציות בקצב, בכוח, במהירות, בנפח ואפילו במידת המודעות לתהליך ובמידה שמודעות זו משפיעה על התהליך עצמו. ניתן אולי לכנות את המנגנון הגמיש הזה: מערך השינוי המתמיד. אם כן, הדבר החשוב ביותר בחיים - הנשימה הבאה - הוא מימוש היכולת המובנית בנו להתמיד בשינוי. מכאן, שהפיגורה של השינוי והפיגורה של ההתמדה כרוכות זו בזו קשר חיוני, בל יינתק. אני מעזה להניח: לחולל שינוי - פירושו לא רק לשרוד במובן הבסיסי, כי אם גם לחיות חיים יצירתיים במלוא מובן המילה. יתר על כן - את המונח 'שינוי' ניתן להבין גם כדרך מסוימת לבטא את המושג 'תנועה'. אני מעזה אפוא להניח שהשינוי המתחולל תוך כדי תנועה, הוא לב לבו של המחול.

מה נשתנה?

שני צרכים סותרים עומדים במרכז חיינו: צורך ההתמד - המבקש לשמר את הקיים, להמשיך במסלול הקבוע, לא לשנות. צורך זה מתבטא למשל ברצון להתכרבל במיטה ולא לקום לעבודה בבוקר קר וגשום, או בדבקות בהרגלים ישנים (כדוגמת העישון) אף אם ברור שהם מזיקים לנו. מכוחו של ההתמד אנו גם שומרים אמונים לרעיונות, ושומרים על נאמנותנו לאנשים ולמדינות. אין ספק שההתמד הוא אחד מעמודי התווך של הסדר החברתי, הפוליטי והמשפחתי. עם זאת, למרות היותו תומך ברציפות החיים ובסדירותם, צורך ההתמד הוא למעשה כוח ריאקציוני, המוביל בסוף הדרך לחידלון ולכליה. כנגדו עומד הרצון בשינוי, המבקש לבטל את הקיים, לחרוג ממסלולו, להתפרץ, להפתיע, לחדש, ואכן - הדיאלקטיקה בין שני הקטבים פרנסה תיאוריות ומהפכות רבות בתולדות התרבות. את הבלט הקלאסי אנו משייכים באופן טבעי לקצה השמרני של הספקטרום ונוטים לומר שהוא קפא על שמריו מאות בשנים. זוהי כמובן הגזמה. לא פעם קמו לו, למחול הקלאסי-אקדמי, יוצרים שהתנתקו במידה זו או אחרת מן המסורת השלטת והפיחו רוח חדשה במושגים השגורים של היפה והטוב. אולם נראה כי רק במאה ה־20 התגרו בהגמוניה של המחול הבימתי אסכולות שאמרו לשנות את פניו מן היסוד, ובכך העמידו בספק את תוחלת חייהם של הרעיונות הקלאסיים[2] שהזינו את צמיחתו. רוח החידוש נגעה באופן מובהק בתוצר הכוריאוגרפי, אך האם היא לא פסחה על שלבי הלמידה וההכשרה של הרקדנים? האמנם שיעור בלט היום שונה במובן כלשהו משיעור בלט לפני כמה עשורים? ואם כן, במה? מה נשתנה? האמנם השתנה מן היסוד סדר היום המכתיב עיקר וטפל בהוראת המחול או שמא נמצאנו למדים שדווקא בהיבטים המכריעים לא השתנה שום דבר

>>>

משמעותי, שהעיקר והטפל יונקים עדיין מאותה אידיאה מהותית המונחת בבסיס הדברים?

אני מתבוננת בתמונה ישנה שלי, מימי לימודי בסטודיו של ולנטינה ארכיפובה גרוסמן:
התלבושת אחידה. טוניקה לבנה, אסופה במותניים, ומתחתיה תחתונים לבנים מקרפ דה שין, אבל לא רק - גם השיער המסורק למשעי ולכוד בעשרות "סיכות סבתא" ל"גולגול" צייתני, עם הסרט הלבן, הרחב, המכסה את האוזניים. השולחן העגול בפינת הסטודיו ועליו - המקל. אמנם המקל מעולם לא שימש להלקאה, אך די היה בהימצאותו שם, על מנת לגלם את האיום הסימבולי: חרב החוק המונפת מעל לראשינו תמיד. התמונה כולה מדיפה משמעת חמורה ומזכירה את צורת הלמידה המקובלת שדרשה חזרה אינסופית, מייגעת (לא פעם משעממת) על אותם תכתיבים, אותם תרגילים שתארי הפעולה שלהם מנו איפוק, דיוק, קפדנות וכיו"ב. ודאי שאנחנו, התלמידים, השתנינו: נהיינו בכל פעם דומים יותר לתבנית הבלרינה הקלאסית שעל פיה נוצקנו במהלך הלימודים, אולם על כפות המאזניים השוקלות שימור לעומת שינוי, הייתי אומרת שידו של וקטור השימור היתה על העליונה. במשוואת הלימוד היתה מסורת הבלט הגורם הקבוע, העיקרי, המתמיד (הייתכן שאנחנו - המשתנים שבמשוואה - היינו במובן מסוים 'הטפל'?).

על דומה, שונה וחיפוש אחר המיוחד

ברבות השנים למדנו להטיל ספק באותה שיטה. העולם סביבנו השתנה והדברים נראו אחרת. אם נטלתם לידיכם ספר תמונות ישן על בלט, או צפיתם בסרט בלט משנות החמישים של המאה ה־20 ודאי תבינו את ההלם שתקף אותנו, כאשר גילינו שגלינה אולנובה, או מרגוט פונטיין - הרקדניות האגדיות - אינן יודעות לרקוד! כל נערה מתחילה מפתח-תקווה מניפה את רגליה גבוה יותר ומפשקת אותן רחב יותר, שלא לדבר על כך שהיא הרבה יותר רזה... הנה, אם כן, שינוי משמעותי: הגודל כן קובע! אכן, אין ספק כי טווח התנועה השתנה באופן ניכר בדורות האחרונים. את התמורה הזאת אנו מכירים היטב מכל ענפי הספורט: "גבוה יותר, רחוק יותר, חזק יותר" - הם ציוויים שהאנושות ממלאת אחריהם בדבקות ובהתמדה מקדמת דנא. אולם משינוי הגודל משתמע שינוי נוסף, משמעותי לא פחות, והוא השינוי ב"קו". למרות הקושי הגלום במושג זה (קושי שבעטיו נושא ה"קו" ראוי אולי לדיון נפרד) רשאים אנו להטיל ספק בכך שקריטריון כמותי הוא אמנם גם בעל תוקף מהותי. שהרי במובן העמוק אין הוא אלא משמר אותה שאיפה עתיקה ל"יותר", גם אם כתוצאה מכך התנועה מקבלת מתאר שונה ונראית קצת אחרת. למותר לציין שאף טווח התנועה אינו מייחד כיום את הבלט הקלאסי באופן ניכר משאר תחומי המחול.

"אנרגיה" היא היבט נוסף, המוזכר בתכיפות בביקורת המחול של העשורים האחרונים. מונח זה קנה לו אחיזה בשיח המחולי בעקבות פריצת הדרך של המחול המודרני. בניגוד לאיפוק המעודן, הזהיר, של הבלט הקלאסי, התקשר המחול המודרני מראשיתו לסוג של מרדנות, קריאת תיגר על המסורת, רצון להתבטא באופן חופשי כנגד כל מאפייני העבר. מרדנות זו השתקעה, מן הסתם, בתחום האנרגטי. במסגרת הזדהותו של המחול הניאו-קלאסי עם אמות מידה מודרניות (ומאוחר יותר פוסט-מודרניות) ועם גילויים של אלימות וכוחנות, הוא אימץ לעצמו בוטות מסוימת באופן הביצוע. התקיפות האלגנטית פינתה את מקומה לא פעם לתוקפנות. האנרגיה הרכה, המרחפת, מעפעפת, הפכה לעוצמה ישירה, אקרובטית, בוטה. דומה שהיחס הקולוניאלי של הרקדן לחלל, יחס של "כיבוש", משפיע גם על אופיה של הרקדנית, ההופכת מדמות וגטטיבית ליצור חייתי יותר.[3] מובן שאין הכתוב מתייחס להפקות מסורתיות של בלטים מן הקלאסיקה הכוריאוגרפית, אלא לתווי היכר וכיווני התפתחות כלליים של הטכניקה הקלאסית העכשווית. גם כאן יקשה עלינו אפוא לבסס את טענתנו לאופי מסוים, המייחד את פעילותו של הבלט הקלאסי ביחס לשאר תחומי המחול וביחס לאופנות הטעם המתחלפות.

אחד מסימני ההיכר הבולטים של הבלט הקלאסי היה מאז ומעולם השאיפה כלפי מעלה, הוורטיקליות. כנגד שאיפה מובהקת זו לטרנסצנדנציה ולהשגבה, העמדנו מודלים של אסכולות מחול אחרות, בעלות אוריינטציה אופקית-מרחבית, או נטייה כלפי מטה, אל האדמה. ניתן אפוא לומר שהנחלת היציבה האנכית וההתרוממות המשתמעת ממנה הן העיקר בבלט הקלאסי. אולם כנגד מסקנה זו יתייצבו מיד מצددי תורות מחוליות וסומאטיות אחרות, שיטענו, במידה רבה של צדק, שאף הן מנחילות לרקדניהן את היציבה האנכית במלוא תפארתה. למעשה, לא ידועה לי אף תורת מחול שאיננה מצددת ביציבה האנכית ואינה מטפחת את כינונה. הקפיצות והניתורים של הבלט הקלאסי אינם עולים בגובהם ובמידת הספקטקולריות שלהם על קפיצותיו של אקרובט או של קוזאק רוסי. אמנם, בעלייה על הבהונות מגיעה האנכיות של הבלט הקלאסי לשיאה, אולם יהיה בכך משום עלבון לייחס את ייחודו של הבלט לנעליים בלבד... נמצא, אם כן, שאף נדוניה זו איננה נחלתו הבלעדית של הבלט הקלאסי.

יתר על כן, מסתבר שאפילו הפתיחה En-Dehor's Turn-Out: (רוטציה לטראלית משורש הירך), למרות שהיא נתפסת כמאפיין מובהק של הבלט הקלאסי, איננה ייחודית לו. המחול ההודי והבאסקי, למשל, משתמשים בפתיחה דומה (אולי לא מוקצנת כל כך, אבל לעניין המידה התייחסנו כבר קודם) והמחול המודרני, ממרתה גראהם ואילך, לא כל שכן.
אין ספק, מכלול ההיבטים שמנינו עד כה חשוב עד מאוד בהוראת בלט, אולם אם כל אלה אינם העיקר, כלומר - טפלים הם ביחס למשהו שקשה לנו להגדירו, כיצד נמצא את העיקר, על מנת למלא בנאמנות את תפקידנו כרקדנים, או כמורים לבלט קלאסי? ניתן לשאול זאת גם אחרת: איזה דבר ייחודי ובעל ערך (ידיעה, יכולת, תובנה, כישור) יש בידנו להנחיל לרקדני הדור הבא באמצעות הוראת הבלט הקלאסי, שאין אנו יכולים להנחילו בדרך אחרת?

על דינוזאורים והבלט הקלאסי

אקדים ואומר: שתי סכנות קיומיות אורבות כיום לפתחו של הבלט הקלאסי. הסכנה הראשונה היא סכנת הכחדה, היעלמות, כדרך שנעלמו הדינוזאורים משום שלא הצליחו להתאים את עצמם לסביבה המשתנה ועל כן נכשלו במאבק ההישרדות של המינים (תקופת חניכות ממושכת, תקציבי עתק לתפעול להקות, מיעוט יוצרים בז'אנר, הפקות יקרות וכיו"ב). על פי התיאוריה הדרוויניסטית, יכולתו של אורגניזם להתאים עצמו למציאות היא תנאי הכרחי להישרדות. ממש כמו במשל הנשימה, מטרת החיים היא לקיים את עצמם, והם עושים זאת תוך ניווט זהיר בין התמד לשינוי. כך, באופן מוזר, מהווה דווקא ההשתנות את הסכנה השנייה, שאינה אלא אותה סכנת היכחדות עצמה, מזווית אחרת. על פי תסריט זה, עלול הבלט הקלאסי להיכנע לתכתיבי הזמן והאופנה ובכך להביא על עצמו כליה מבפנים, שכן ויתור על אושיות יסוד שהן בבחינת "ייהרג ובל יעבור" כמוהו כאיבוד עצמי לדעת, כהתאבדות. חוסר גמישות וגמישות יתר ביחס לעקרונות היסוד תוחמות אפוא את סיכויי קיומו של הבלט הקלאסי כפי שהוא מוכר לנו היום. בשני המקרים מצויים ייחודו, זהותו, או הנפרדות שלו, בסכנת טשטוש.

מספרים על כוריאוגרפית נודעת שערכה אודיציה ממושכת למאות מועמדים חדשים אולם לא הצליחה לבחור אפילו ברקדן אחד, משום שבסופו של דבר כולם נראו בעיניה דומים כל כך. בדומה לדרישות המקובלות מסקציית הכנרים, למשל, בתזמורת טובה, ממקהלה או מצוות ספורטאים המתאמנים בחתירה, אכן מכוונת ההכשרה המסורתית של

רקדני הבלט להידמות מרבית. מאמץ רב ודרישה קפדנית לדיוק מוחלט מקדמים אחידות בגובה, במרחק, בזווית, במהירות, בעוצמה וכיו"ב. לא פעם מוטחת ברקדני בלט ביקורת על שהם נראים כאילו נוצקו במתכונת אחת, כמו סדרת בובות על גבי סרט נע של אותו פס ייצור, עד שלעתים אנו תוהים אם לא רק באסתטיקה החיצונית, אלא גם ברמת המחשבה והכוונה מצויה אותה אחידות: האם כולם נראים "אותו הדבר" משום שהם מונעים מכוח אותם רגשות, אותן כוונות וכיו"ב, או שמא ייתכן שהדמיון הרב דבק בהם רק בגין המשמעת והדיוק בגילום התבניות הצורניות? נשאלת השאלה איזו מידה של שינוי, ויותר מכך, אילו אופקים של חינוך לשינוי עשויים להתאפשר במצב זה?

הבה ננשום עמוק ונזכור את משל הנשימה: הנשימה שהיא כורח, על כן היא שרירותית מחד, אבל מאידך היא גם רצונית, כלומר - נשלטת במובן מסוים; את מימוש האספקט הרצוני ניתן לייחס למידה של חופש, או למה שאנו מכנים רצון. ההיבט השרירותי מתקשר אפוא לעובדת ההתמדה, וההיבט הרצוני - לשינוי, כלומר: לאופן הייחודי שבו מתארגן תהליך הנשימה בזמן ובחלל. שינוי, חופש, רצון והתארגנות, בד בבד עם התמדה, שרירותיות, כפייה וקונפורמיות. בין אם נבקש לחולל שינוי בתוך ההתמד השמרני של הבלט הקלאסי והוראתו ובין אם נבקש לשמר את הקיים, עלינו לחפש את זירת ההתמודדות בתוך מסגרת "חוקי המשחק". שם עלינו לחפש את העיקר, באותו רווח שבין שני הקטבים, שכן המקום המדויק בו מצויים היופי והכאב נעוץ בלב לבו של הפרדוקס, על קו התפר שבין הדומה לשונה, בין שימור המתח לבין התרתו.

על פרדוקסים, דקויות ופרטי פרטים

הכורח לפעול בתוך תחומי הפרדוקס מבטא היטב את עבודת הרקדן והמורה גם יחד. כמו אותם ציידים אגדיים, לוכד ונלכד הלכודים זה בזה, כך אף אנו נידונים לעשות דבר והיפוכו. למסד הרגלים אבל לא להבע אותם, לעודד ביטוי רגשי אך להימנע מסנטימנטליות, להפעיל כוח על מנת להגיע לקלילות ולמצות דווקא באותה קלילות את מרב כוחנו. יתר על כן: לקנות (ולהקנות) שליטה באמצעות חופש, או חופש באמצעות שליטה. אולם הכורח לפעול בתוך הפרדוקס, למרות הקוץ שאין דרך לחלצו, גם ברכה בצדו. הוא מחייב אותנו לתשומת לב קפדנית במיוחד. הצורך להתמודד עם פרדוקסים מאלץ אותנו להיות ספקנים. לבדוק, להבחין ולהבדיל ללא הרף, תוך שאנו מרחיבים ומותחים, כביכול, את כושרנו להכיל ניגודים והפכים. זכורה לי הפרסומת המצוינת של סוני, מלפני שנים אחדות: "שוני - זה כל ההבדל". אכן, מנעד ההבדלים, הווריאציות והדקויות הוא, לדעתי, המפתח למענה על שאלתנו בעניין עיקר וטפל בהוראת הבלט.

אמנות הבלט הקלאסי, כסוגה הוותיקה, העשירה והמרובדת ביותר במחול המערבי, מביאה עמה מבנה מפואר של ידע טכני, מיומנויות תנועתיות ומסורות פואטיות, שהן מקור לא אכזב לתסכול בקרב מבקשי תורתה. אולם דווקא עושר זה, הנדמה לנו לעתים כדקדנטי, טרחני, מיותר ו"דינוזאורי" הוא בעיני כר אידיאלי לפיתוח יכולות ייחודיות. כוונתי ליכולת ההבחנה, לזיהוי הבדלים, להערכה של דקויות, להכרה, לעידון ולזיכוך של פרטי פרטים, שהם מן הסתם מסימני ההיכר המובהקים של תרבות. החוויה שיש בידנו להעניק לתלמידי בלט קלאסי דומה לעולם הנפתח בפני מי שלומד נגינה בכינור, ואיננו נפתח בפני מי שמנגן באורגנית, למשל. "הצליל" המופק מן הכלי האורגני שאינו אלא אנו עצמנו - כלומר: הגוף האנושי - אינו רק צליל שונה ונבדל תמיד, יש ביכולתו להיות צליל עמוק ועשיר מאין כמוהו. בתוך כדי ניסיונותינו להפיק טון אחיד וזהה (לבצע בכל פעם אותו פירואט מושלם, למשל) אנו פוגשים שוב ושוב תגליות חדשות, אופציות שונות, דרכים אחרות ותובנות נוספות. זוהי, לטעמי, מטרת האימון כולו: לעשות אותם הדברים - אחרת. לא במקרה ובדרך אגב, אלא כמשימה, כמטרה, כעיקר. אם נסב את תשומת לבנו מן האובססיה לשחזר, לשמר, למחזר, או לחלופין - לשבור את הכלים ולהיות שונים בכל מחיר, ובמקום זאת נהיה קשובים באמת, אני מאמינה שנוכל להעניק לתלמיד, לרקדן ולמורה לבלט קלאסי אוצר בלום של אינות טעם, שהיא נכס יקר ערך לעוסקים בתחומי המדיום עצמו, ואף עשוי לשמש כמאיץ או מקור השראה לתחומי מחול אחרים ולחיי התרבות והאמנות בכלל.

בין הסתמי למיוחד

הנשימה הבאה איננה זהה ואיננה שונה ביחס לנשימה הקודמת. היא אחרת. לאחרונה הזדמן לי לצפות במופעים שונים במסגרת חשיפה בינלאומית. על אף התפעלותי מריבוי הפעילות ומעושר העשייה בתחום המחול, תהיתי על תהליך ההידמות המזדחלת בקרב היוצרים והרקדנים כאחד. במובן מסוים הבחנתי בצער שדווקא במעוז החופש של היוצרים העצמאיים וקבוצות השוליים אבד, כביכול, הייחוד המבדיל. תוהה אני אם לא ירחק היום והביקורת שהוטחה בפני הרקדנים הקלאסיים על היותם יצוקים באותו "שטנץ" תוטח גם בפני עמיתיהם, הרקדנים העכשוויים. על רקע האמור לעיל זכיתי לצפות גם בטליה פז (בעבודת הסולו *Bliss* מאת רמי לוי) והתברר לי באחת ההבדל בין הסתמי לבין המיוחד. ההבדל - וזו התובנה שהכתה בי כברק - נעוץ בעצם ההבדל, כלומר במנעד הדקויות, בריבוי ההבחנות ובפרטי הפרטים המנקדים את הביצוע כמלאכת מחשבת. אין ספק, כדי למצות עושר כזה יש צורך במיומנות בלתי מבוטלת ובשנים של עבודה תוך התבחנות מתמדת ושכלול היכולת. אבל יותר מזה - צריך להכיר בכך שהפרטים הקונקרטיים אינם טפלים ביחס לאיזו קונספציה מופשטת, אלא שהם, הם העיקר!

משמעות אינה נמצאת אלא במקום שמחפשים אותה. אין היא תכונה אימננטית של היש כי אם צורך אנושי. חילוץ משמעות משיעורי הבלט הקלאסי קשורה בעיני להרחבה בלתי פוסקת של מגרש המשחקים בין תמורה להתמד, להתעקשות על פרטים ולהתעמקות בנבכי הפרדוקסים הגלומים בתנועה. חילוץ משמעות קשור בהיפתחות להבחנות דקות ולהבדלים זעירים המעניקים לחֵן מגוון של טעמים. זהו המהלך הנרקם בין זהות להבדל, בין הזדהות להתפרדות, בין נשימתו האחרונה של הדינוזאור הקדמון לבין נשימתו הראשונה של הדינוזאור הבא. כי דינוזאורים אינם נכחדים, הם רק מתחלפים, והנשימה נמשכת. משמעות ומשמעת קשורות גם הן זו בזו ואני מאמינה שמשמוע השיח של הבלט הקלאסי קשור קשר הדוק עם דקות ההבחנה וההתעמקות בפרטים. אלה מוצאים את ביטויים גם במלל המלווה את השיעור ואת הלמידה, אולם לסמנטיקה של שפת ההוראה מן הראוי להקדיש מאמר נפרד.

ליאורה בינג היידקר - תלמידתה של ולנטינה ארכיפובה גרוסמן, מוסמכת להוראת מחול מטעם האקדמיה המלכותית למחול שבלונדון, ובוגרת אוניברסיטת דרהאם במחול ולימודים קונטקסטואליים. עוסקת בהוראת בלט קלאסי, בעבודה ציבורית בתחום המחול ובכתיבה.

הערות

[1] טאוטולוגיה: משפט שבו הנשוא כבר כלול בהגדרת הנושא.

[2] הז'אנר המכונה בפינו "קלאסי" הוא למעשה גרסה פוסט-רומנטית של הבלט הקלאסי.

[3] בקובץ מסותיו על המחול *ספר החדווה* מתייחס האסתטיקן הרוסי-יהודי, א"ל וולינסקי, אל הבלרינה הקלאסית כאל יצור צמחי, בניגוד לגבר - החייתי. (פרקים אחדים מתוכו ספרו של וולינסקי תורגמו לעברית ופורסמו *בדפי-מחול* בעריכת דבורה ברטונוב).

בית הקפה של פינה באוש

יונת רוטמן

כל התמונות הן מ*קפה מילר* מאת פינה באוש, צילום: יוכן ויהוף
All photos from *Cafe´Müler* by: Pina Bausch, Photo: Jochen Viehoff

במאמר זה בכוונתי לבחון את היצירה *קפה מילר* (1978) של פינה באוש, באמצעות תיאוריות המגדירות ניכור בדיסציפלינות שונות. באמצעות תיאוריות אלו אבחן את יחסי הניכור בין הדמויות ביצירה וכמו כן את תחושת הניכור העוברת בין היצירה לצופה.

נושא הניכור נחקר כיום בדיסציפלינות שונות ויש לו חשיבות משום שהוא מגדיר את אחד התהליכים הבולטים ביותר שעוברים על החברה המודרנית. הניכור על פי הגדרת *מילון ספיר* הוא "אובדן השייכות, הרגשת זרות כלפי הסביבה וכלפי אנשים קרובים".[1] אדם החש זרות בתוך החברה הקרובה לו, בין אם

מדובר במשפחה במובן המצומצם או בחברה אליה הוא שייך במובן הרחב, הוא אדם שחש ניכור. תחושת הניכור היא אחד המאפיינים הבולטים ביותר של החברה המודרנית והיא נמצאת גם בבסיסה של היצירה *קפה מילר* החושפת לנגד עינינו בית קפה מעורער ומנוכר לתושביו ולצופים בו.

אבחן את הניכור דרך שלושה אספקטים - פסיכולוגי, סוציולוגי ופילוסופי - אשר כל אחד מהם מאיר את התופעה בצורה שונה. הניכור מההיבט הסוציולוגי מדבר על התופעה של הפרט שחש זר לסביבה הקרובה ולחברה אליה הוא שייך. בתהליך הניכור החברתי (שקורה למשל בקרב מיעוט החי בחברה) מאבד הפרט בסופו של תהליך את זהותו האותנטית ומאמץ לעצמו דפוסי התנהגות זרים שאינם משקפים את זהותו האמיתית.[2] נקודת המבט הפסיכולוגית מנסה לבחון את הניכור אצל האדם כתופעה נפשית ומתמקדת בסיבות הגורמות לאדם לחוש זר לעצמו ולסביבתו הקרובה. המחקר הפסיכולוגי מגדיר את הניכור כהתרחקות של בן אדם נוירוטי מרצונותיו ומהרגשותיו. חולה הנמצא במצב מנוכר בונה לעצמו עולם אידיאלי מדומה שרחוק מרגשותיו ומתכונותיו האותנטיות.[3] הניכור מנקודת מבט פילוסופית מתייחס לאובדן ולנישול של האדם ממשהו מהותי השייך לו. הפילוסוף והסופר אלבר קאמי (Camus) טען שהתכונה המהותית של האדם היא להיות מקושר ולהבין את עצמו ואת האחרים, וזאת בשעה שקיים פירוד עמוק בין האדם לעולם הסובב אותו.[4] האדם מפרספקטיבה זו מחפש מוסר ותכלית בעולם, אולם בשל המצב הכאוטי של המציאות - לא יוכל להשיג את משאת נפשו הבסיסית ולכן הוא נמצא במצב תמידי של ניכור ביחס לעולם.

תחושות אלו של ניכור עולות כאמור ביצירה של באוש *קפה מילר*. מחול זה הוא אחד מאבני הדרך בהתפתחות היצירה של באוש ולו בזכות העובדה שזו היצירה הראשונה והיחידה בה הופיעה כמבצעת. החוקרים מסווגים מחול זה כיצירה אוטוביוגרפית העוסקת בבית הקפה שהיה שייך לאביה של באוש ואשר בו שהתה בילדותה.[5] חשוב אם כן להבין מהו אותו מקור של חיים המשמש נקודת מוצא ליצירתה של באוש הן מהפן האישי והן מנקודת מבטה כיוצרת.

בתמונת הפתיחה אנו רואים את הכיסאות והשולחנות של בית הקפה מסודרים באפלה, אולם כשמתגבר האור בתחילת הריקוד שומעים כיסא נופל. למעשה נמנע מאיתנו לחוות את הסדר בתוך בית הקפה משום שכאשר הוא נחשף בפנינו במלואו, כבר מתחיל תהליך הפירוק. ככל שמתקדמת היצירה גובר הכאוס על הבמה, אם באמצעות הכיסאות והשולחנות הנזרקים ואם באמצעות האנשים שחוברים אל החפצים על הבמה למחול פרוע.

כבר בתחילת הריקוד מנפצת באוש את תחושת הנוחיות של קהל המבקש לשבת ולצפות בשלווה במתרחש לפניו. לתוך בית הקפה האפל נכנסות בזו אחר זו שבע דמויות הזויות, שרצות כמטורפות ונמצאות כל אחת בתוך עולמה הפרטי - באוש רוקדת בצד בבדידות, לידה רוקד זוג שיחסיו הולכים ומתפתחים לכדי אלימות, ביניהם, כאחוזת תזזית, רצה אשה מבוגרת בשמלה כחולה, מעיל שחור ופיאה אדומה, ולכל אלה נוספים מלצר, מנהל בית הקפה וגבר זר שנכנסים חליפות אל הבמה.
באוש והזוג רוקדים במהלך המחול כולו כשעיניהם עצומות, נתקלים בכיסאות ובקירות, ומגששים בידיהם באפלה. האלימות והניכור הולכים וגוברים ככל שמתפתח המחול, ומגיעים לשיאם כאשר המלצר משליך ללא לאות ובעוצמה את הכיסאות בדרכו של הגבר - דומיניק. בהדרגה הופכים הכיסאות לכלי אימתני וחסר תכלית, משום שהם חדלים לשרת את האנשים לפונקציה שלה נועדו - ישיבה. במקביל לזריקת הכיסאות הופכים כאמור גם יחסי הזוג לאלימים, עד שבסוף הריקוד הם מטיחים האחד את השני על קירות בית הקפה, ולנגד עינינו נראה בית הקפה נטוש וחבול - כהשתקפות הדמויות ששהו בתוכו.

הכיסאות של באוש, כמו הכיסאות במחזה בשם זה של יוג'ין יונסקו (Ionesco), מאבדים את משמעותם ונערמים על הבמה כחפצים חסרי ערך. בספרו *הקפיטל* הגדיר קרל מארקס את הניכור החברתי כתהליך בו היחסים בין בני אדם מקבלים אופי של יחסים בין אדם לחפץ. בהקשר זה הוא השתמש בביטוי "האופי הפטישיסטי של הסחורה".[6] הפטישיזם הנו תוצאה של תהליך שבסופו נוצר עולם הפוך - בו לחפצים מיוחסות תכונות אנושיות ואילו ערכם של בני אדם אינו נמדד לפי אישיותם אלא לפי כמות החפצים שברשותם. הסחורות לדידו של מארקס נהפכו ליסוד המתווך בין בני אדם.[7] ב*קפה מילר* למשל זריקת הכיסאות ממקום למקום מקיימת קשר בין המלצר לדומיניק. המלצר מזיז את הכיסאות ללא הרף מדרכו של דומיניק ולא ברור על חייו של מי הוא חס יותר - של הכיסא או של האדם. ככל שמתקדם הריקוד אנו עדים לתהליך של העצמה, בו נוצר שוויון ערכי בין האדם לכיסא, שחדל מזמן לשרת את הפונקציה שאליה נועד, והופך לכלי מאיים והרסני.

סצנה הנושאת חשיבות תמטית ומטא-תיאטרונית[7א]
נוצרת כאשר בתחילת המחול נוצר מפגש בין בני הזוג (דומיניק ומאלו) לבין מנהל בית הקפה. הסצנה מתחילה כאשר מאלו מחבקת את דומיניק בחוזקה ומנהל בית הקפה ניגש אליו ומפסל את ידיו כך שיוכלו להחזיק את מאלו כמו שחתן מחזיק כלה ביום חתונתם. ידיו של דומיניק רפות וכשהמנהל מניח עליהן את מאלו היא נשכבת עליו כגופה מתה ונופלת בעוצמה לרצפה. הקטע חוזר על עצמו במהירות הולכת וגוברת, עד שבסופו של דבר מפנים הזוג את "הוראות" המנהל וחוזר על התנועה כמו היתה מנטרה, פעם אחר פעם.

המשמעות התמטית של הקטע נוגעת בקשר בין חברה ליחיד ובמערכת הציפיות שנרקמת ביניהם. מנקודת מבט סוציולוגית ניתן לראות כאן את המשמעות של האדם הבודד שחש מנוכר לסביבה הקרובה בה הוא חי. אחת הסיבות לניכור החברתי נעוצה באי יכולתו של הפרט למלא אחר ציפיות החברה.[8] הזוג מייצג את היחידים ואילו המנהל - את ציפיות החברה שמנסה לתעל את אהבתם של השניים לכדי קשר הממוסד בנישואים. באוש מראה כי ההיענות לציפיות החברה היא הרסנית, כפי שניתן לראות בנפילתה של מאלו על הרצפה כגופה חסרת חיים. בהמשך יתפתח מוטיב הנפילה למחול מטורף של אלימות בין בני הזוג, כעדות למפגש ההרסני בין פרט לפרט, שתחילתו בחוסר היכולת של היחידים להשתלב בציפיות החברה.

אלמנט מנוכר נוסף הוא האדם-מריונטה, כשהיחידים הם כחומר בידיו של המנהל. נראה שאין להם חיים ורצונות משלהם. מדובר בניכור, כפי שמציגה התפיסה הפילוסופית, המתרחש כאשר משהו מהותי מאופיו של האדם נלקח ממנו. בחלק זה של הריקוד הזוג רוקדים כשתי מריונטות חסרות יכולת החלטה וביצוע משלהן, ותלויות בהוראותיו של המנהל הן נסמכות אחת על השנייה כשני גופים חסרי חיים.

אולם מה שהופך את הפרשנות התמטית לפרשנות מטא-תיאטרונית של הקטע אינו טמון דווקא בפרשנות מערכת היחסים, אלא במשמעות שיוצקת באוש כאשר היא חושפת את תפקידה ככוריאוגרפית -

מפסלת אנשים - ממש כמו מנהל בית הקפה. באוש חושפת את הקשר שלה עם הרקדנים דרך פעולותיו של המנהל - גם היא כמוהו מעצבת אותם. יש כאן ביטוי לעיקרון הסיזיפי המצוי בעיבורה של תפיסת האבסורד - על המשמעות חסרת הפשר של האמן העומד לבדו מול המציאות ומנסה לשנותה, ללא תועלת. משימתו, כמו זו של סיזיפוס, נמשכת ונמשכת ואין בסופה שום הבטחה ותקווה. תוך כדי המעשה אנו עדים לשפתה של באוש, שאינה נותנת למבצע מנוח והוא חוזר על תנועותיו היומיומיות והלאות ללא הרף וללא סיבה נראית לעין.

באוש חושפת את תפקידה כמעצבת, ויוצרת פיצול בדרך התבוננותו של הצופה - פיצול המביא לניכור ולחיץ בין הקהל לזוג. מבחינת האדם המתבונן בקטע נשברת הקוהרנטיות האופיינית למבע לירי, המציג את התנהלותם של שני אנשים המקיימים מערכת יחסים שבמרכזה עומדת האהבה. באוש, באמצעות המנהל, חושפת את הקול השלישי - זה של היוצר, שמתערב במערכת יחסים זו. היא חושפת לעינינו את "מאחורי הקלעים" של עשיית המחול. בדרך זו היא מפצלת את רגש האמפתיה של המתבונן, משום שהיא מעמידה בפניו שני כיוונים שונים לדחף ההזדהות. מצד אחד עומד הזוג, ומנגד, עומד המנהל-כוריאוגרף, שתיווכו קוטע מדי פעם את הרצף הלירי - והוא מעמיד פרספקטיבה מרחיקה החוצצת בין הצופה לבין זוג האוהבים.

אלמנט נוסף התורם לתחושת החיץ והניכור שנחווה בין הקהל לבמה הוא ללא ספק תמת העיוורון - העומדת במרכזו של המחול - ואופן השימוש שבאוש עושה בו. באוש מעמידה על הבמה שלוש דמויות עיוורות - הזוג והיא כמבצעת. הדמויות העיוורות רוקדות לצלילי המוסיקה של פרסל (Purcell) שנקטעת לחלופין. ידיהם של העיוורים המושטות קדימה אינן עוזרות להם לחוש את העולם סביבם וכך הדמויות העיוורות המוצאות עצמן באפלה גמורה נתקלות מדי פעם בקיר. במחקרו של וייס על הניכור מההיבט הפסיכולוגי הוא מציין כי רבים מהחולים שחווים ניכור מדווחים על עיוורון או על ערפל שאין לו דיאגנוזה רפואית. "עיוורון"[9] זה הוא ללא ספק מנת חלקן של הדמויות של באוש הנמצאות בחשכה, מנותקות מהעולם.

בהחלטתה של באוש להעלות סוג כזה של עיוורון היא שוברת מסורת ארוכת שנים שתחילתה ביוון העתיקה בה נתפס העיוור - הנביא טרסיאס - כאדם "מקושר" למציאות שרואה יותר מאנשים רגילים.[7] ה"עיוורים" של באוש אינם רואים, ובדרך התנהלותם הם נותנים ביטוי חד וכואב ביותר של האדם המנותק מסביבתו ומעצמו.

באוש אינה מסתפקת בדמויות העיוורות, והיא יוצקת את משמעות העיוורון גם ביחס של הקהל ובבמה. הצבעים השליטים בעיצוב בית הקפה והאנשים (מלבד האשה המבוגרת בשמלתה הכחולה, מעילה השחור והפיאה הג'ינג'ית) הם אפורים. הם נעים בין שחור ללבן וכשהתאורה חלשה, נוצר רושם של עולם אפלולי שקשה לקהל לראותו ולחוש אותו. כך נוצר "עיוורון" חלקי אצל הקהל ונבנה חיץ בינו לבין הבמה. וכך, הופך העיוורון להיות גם מנת חלקו של הצופה המתבונן.
החיץ שיוצרת באוש בין הקהל למושא הזדהותו - היצירה - מעלה שאלות מהותיות לגבי המחול - מדוע יוצרת באוש ערפל? איזה בית קפה היא מסתירה מאחוריו? ואיזה מציאות מתרחשת מאחורי בית הקפה? תשובה חלקית לכך ניתן לקבל בסצנה האחרונה של הריקוד, שמאירה לנו את משמעות תנועת הזמן ב*קפה מילר*.

במהלך המחול מסתובבות שתי דמויות נשיות בודדות על הבמה - זו של באוש בלבן וזו של האשה הג'ינג'ית עם המעיל השחור - בשני מסלולים שונים שנפגשים רק בסוף הריקוד. באוש רוקדת לאורך כל המחול בצד האחורי של הבמה, תנועותיה משתלבות בדרך כלל בתוך ההרמוניה של המוסיקה ונקטעות כאשר היא נתקלת בקיר בגופה. לעומתה, מתרוצצת האשה הג'ינג'ית בין האנשים והכיסאות, נוגעת לא נוגעת במתרחש סביבה. אף אחת מהדמויות על הבמה לא יוצרת רגש הזדהות עז אצל הצופה, אולם זו של באוש, בשל ההרמוניה שלה עם המוסיקה, יוצרת סוג מסוים של קוהרנטיות שיכולה למשוך את תשומת לבו של המתבונן יותר מהדמויות האחרות. בניגוד לבאוש, האשה הג'ינג'ית יוצרת דחייה בריצתה המטורפת אחר דומיניק ובחוסר השייכות שלה - בלבושה ובתנועותיה - לתושבי בית הקפה.

בסוף המחול מקבלת באוש מהאשה המבוגרת את מעילה השחור, את הפיאה שלה ואת תנועותיה המקוטעות. שילובן של שתי הדמויות זו בזו מגביר את תחושת הפיצול אצל הצופה. נוצר כאן מצב פרדוקסלי בו האיחוד של שתי הדמויות מבליט את הפיצול של מושא ההזדהות. מבחינת הצופה יוצר פיצול זה מצב של נאמנות כפולה או השתייכות כפולה. המתבונן בריקוד תוהה האם מדובר באשה אחת או בשתיים? האם גורלה של באוש הוא כגורל האשה הג'ינג'ית? שאלות אלו אינן מקבלות מענה חד משמעי, אולם ברור שבאמצעות הקשר בין שתי הנשים חושפת באוש את עצמה כאשה צעירה הצועדת אל זקנתה.

שתי הפנים של באוש - הצעירות והמבוגרות - מאירות מחדש את השאלות באשר לזמן בו מתרחש המחול. בזכות שתי הפנים הללו אנו יכולים להבין כי ייתכן שחיים שלמים עברו בתוך קפה מילר. את המחול בוחרת באוש להציג בבית קפה שמהווה חלק מחייה, כאמור, בצעירותה היה לאביה בית קפה בו נהגה לבלות. מצד זה, העבודה נרמזת כיצירה אוטוביוגרפית שטומנת בחובה פרק מחייה של באוש. אך בית הקפה טומן בתוכו גם תקופה אפלה בהיסטוריה הפרטית והלאומית של גרמניה, שבאוש כאדם וכאמן אינה יכולה ואינה רוצה להזדהות איתה.

פינה באוש ביצירה *קפה מילר* מביטה אל עברה בעיניים עצומות. עיניים אלו הן הביטוי של רגש הניכור שהיא חשה ביחס למטען שנושא עמו העבר. היא לא רואה את תושבי בית הקפה וגם לא את העולם בחוץ, ממנו באו כולם. אולם תושבי קפה מילר והעולם שעוטף אותו שייכים לה ומשפיעים על דרכה העתידית. החוויה שמעלה באוש על הבמה - שמסמלת היסטוריה אישית וקולקטיבית - היא כה קשה וכואבת, עד שהדרך היחידה מבחינתה להסתכל עליה הנה בעיניים עצומות. ואת הדרך הזו של באוש להתמודד עם עברה, היא מעבירה אל הקהל באמצעות הערפל שחוצץ בינו לבין היצירה.

יונת רוטמן - חברת קיבוץ עין המפרץ. בוגרת האולפנה למחול מטה אשר בקיבוץ געתון. בעלת תואר ראשון בספרות ובתיאטרון באוניברסיטת חיפה. שימשה מנהלת חזרות של להקת אסקסטה. מלמדת תולדות המחול בתיכון "משגב", "עמקים תבור" ו"אורט כרמים". מאסטרנטית בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל-אביב.

הערות

[1] בהט, שושנה ומישור, מרדכי. *מילון ההווה*. ירושלים: מעריב, 1995.

[2] Seeman, Mervin. On the Meaning of Alienation. *American Sociological Review* XXXIV/6 1959.

[3] Weiss, Friedrich. Self-Alienation. Dynamics and Therapy. The American Journal of *Psychoanalysis* 21/2 , 1961.

[4] קאמי, אלבר. *המיתוס של סיזיפוס*. תרגום צבי ארד. תל-אביב: עם עובד, 1982.

[5] Servos, Norbert. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater*, Ballett-Buhnen-Verlag Koln, 1984.

[6] מארקס, קרל. *הקאפיטל*, כרך א' עמ' 59.

[7] שם עמ' 60.

[7א] המושג "מטא תיאטרוני" מכוון לסצנה בתוך היצירה, שחושפת את המבנה של היצירה כולה ומכילה בתוכה אינפורמציה על המחול עצמו ועל השפה שבונה אותו, מעין "מחול שמדבר על מחול".

[8] Mervin.

[9] Weiss, Friedrich. *Self-Alienation: Dynamics and Therapy*. The American Journal of Psychoanalysis 21/2, 1961.

[10] סופוקלס. *אדיפוס המלך*. תרגום שלמה דיקמן. ירושלים: מוסד ביאליק, 1968.

עריכה: אורנית מרק

בכורות דצמבר 2002 - אוקטובר 2003 השלמה

דצמבר 2002

***לילה לילה** — 2.12.2002
תיאטרון מחול רנה שינפלד
כור': רנה שינפלד
מוסיקה: קולאז'
תלבושות: קרן גרוס, מאיה אפרת מור
תאורה: יעקב ברסי
רקדנים: לי ארבל, ריטה בצלאל, תמר בר ניב, כרמי זיספל, נטעלי חכם

ינואר 2003

ESPEJO — 30.1.2003
קומפאס להקת הפלמנקו הישראלית
כור': מיכל נתן
עיבוד והפקה מוסיקלית: הבל ורכולס

פברואר 2003

ניצוצות 2003 — 3.2.2003
להקת המחול הקיבוצית
כור' וביצוע: רקדני הלהקה הקיבוצית
צוצומי מאת דליה חיימסקי, *פרפרטום מובילה* מאת יעל זוקמן
דרך הלבנים הצהובות מאת עידן כהן, *מי סניורה* מאת אילנה בלסן, *דן* מאת נאוה יעקובי, *טיפות לילה* מאת דני אשל, *דואט מתוך אנא...* מאת שרון פרידמן
כשדאלי פגש את בארבאבא מאת רננה רנדי
תאורה: רמי באר

קלוש — 13.2.2003
כור' וביצוע: עלית אתרוג הימן
וידיאו ארט: חן שיינברג

מארס 2003

מאז שחוה עזבה את הגן — 4.3.2003
כור': שרונה פלורסהיים
אנימציה ווידיאו ארט: טל נאמן
עיצוב פס קול ומוסיקה מקורית: אילן גרין
עיצוב במה: ענבל רייף
תלבושות: רננה צימבליסטה
רקדניות: ניבה סודאי, שרונה פלורסהיים

חתונה — 1.3.2003
מרכז סוזן דלל
כור' וריקוד: מיה שטרן ותומר שרעבי
מוסיקה: גליה שרגל

ממותות — 27.3.2003
כור': אוהד נהרין
רקדנים: להקת מחול בת-שבע
עיצוב תלבושות: רקפת לוי
עיצוב סאונד: פרנקי ליוורט
עיצוב תאורה: במבי

אפריל 2003

ריקוד נטו — 30.4.2003
תיאטרון צוותא
קבוצת מחול ריקוד נטו
כור' וקומפוזיציה: תרצה ספיר
רקדנים: מיכל מנור, מיכל סממה, שלומית עופר, נירה אל-דור, עדי פרי, יעל רביד, טלי רונן, שרון רשף-ארמוני, ליאת כהנא

מאי 2003

****אין באפשרותנו** — 1.5.2003
כור' וטקסט: גילת אמוץ
מוסיקה מקורית: רן בגנו
תלבושות: מירב אוחיון
רקדנים יוצרים: גילת אמוץ, ימית פרץ, רועי צדוק

****עלום** — 1.5.2003
כור': דגנית שמי
מוסיקה מקורית: ניצן פלגי, זיו מטושקה
תלבושות: מיריק חממי ואילת צורי
רקדניות: הגר יושע, דניסה מוסילובה, דגנית שמי

****בום-בוקס** — 1.5.2003
כור': דנה כץ
מוסיקה מקורית: אריאל מן
עיצוב במה: עמית כץ
תלבושות: דנה כץ
רקדניות: מיטל בלנרו, דנה כץ

****אם רק יהיה לי מזל, אולי אמצא עוד גמל** — 2.5.2003
כור': אסנת קלנר
מוסיקה: קולאז'
תלבושות: ענבל ליבליך
רקדנים: אריאל אשבל, עינת גנץ, אסנת קלנר, שני תמרי

חכה - מה — 2.5.2003
כור' וביצוע: דליה חיימסקי, שרון פרידמן
תפאורה ועיצוב במה: יוסי רווח
תלבושות: איריס נייס-הדר

רשימה זו משלימה את תיעוד הבכורות בין מארס 2002 (עם סגירת כתב העת *מחול עכשיו* מס' 10) ועד אוקטובר 2003. ב*מחול עכשיו* מס' 11 שיצא בנובמבר 2004 מופיע המשך תיעוד בכורות מנובמבר 2003 ואילך.

* מסגרת פסטיבל "חשיפה בינלאומית", מרכז סוזן דלל, תל-אביב, 2-7 בדצמבר 2002
** מסגרת פסטיבל "גוונים במחול", מרכז סוזן דלל, תל-אביב, 1-3 במאי 2003
*** מסגרת פסטיבל "מחול אחר", מרכז סוזן דלל, תל-אביב, 7-9 באוגוסט 2003
**** מסגרת "אינטימדאנס" בתיאטרון תמונע.

****מיטה זוגית** 2.5.2003
כור': מאיה לוי
מוסיקה: קולאז'
וידיאו: ערן כהן, מאיה לוי
תלבושות: ענבל ליבליך
רקדנים: שי בן עטר, מאיה לוי

****בובה מסוג שני** 2.5.2003
כור': אפרת רובין
מוסיקה: קולאז'
מוסיקה מקורית: מרטין לובר
טקסט: "בובה ממוכנת" - דליה רביקוביץ
רקדנים: אפרת רובין, זוהר שפירא

****מרחקים קצרים** 2.5.2003
כור': מיכל הרמן
מוסיקה מקורית: רועי בן-סירה
תלבושות: מרינה נמטייב
רקדנים: יובל גולדשטיין, מיכל הרמן, שירה רינות

****רי-בועה** 2.5.2003
כור': גלי קנר
מוסיקאי: גל גיברשטיין
עיצוב תפאורה, במה ותלבושות: גלי קנר
רקדנים: סיון גוטהולץ, שי יעקובי, כרמית בוריאן, מאקו אוטומו, גלי קנר

גן נעול 27.5.2003
קבוצת מחול עכשווי בנגב - ק.מ.ע
כור': ליאור לב, תמיר גינץ
רקדנים: נתנאל בלאיש, נופר גורן, תמיר גינץ, אביעד הרמן, רוני ולדמן, שלי לאוטמן, נעמה מנקיטה, מירן שדה
תלבושות: דניאלה שפירא
תאורה: יעקב ברסי

כובד משקל או... משקל קל 27.5.2003
קבוצת מחול עכשווי בנגב - ק.מ.ע
כור' ותלבושות: ליאור לב
רקדנים: אורי בורגר, שירה בראל, אביעד הרמן רוני ולדמן, חי כהן, נעמה מנקיטה, ורד קובי, מיכל קובי

לידו מאת סיגל יבלוסקי גור-לביא ויובל פינגרמן
Liadu by Sigal Yablovsky Gur-Lavi and Yuval Fingerman

יוני 2003

לִידוֹ 21.6.2003
תיאטרון תמונע
כור': סיגל יבלונסקי גור-לביא, יובל פינגרמן
עיצוב תלבושות: הדס כנעני
טקסט: דוד מלמד
רקדנים: נוית פלש, איתי ויזר, נילי שלח, סיגל יבלונסקי גור-לביא

בארץ שחורה שחורה 27.6.2003
קבוצת מחול נעה דר, חולון
כור': נעה דר
מוסיקה מקורית: אורי פרוסט
תפאורה: מיכל שמיר
תלבושות: עינת ניר
תאורה: קרן גרנק
רקדנים: מאיה ברינר, שירה גרנות, עודד גרף, נחשון שטיין, עילאיה שליט, אסף שץ

יולי 2003

דוס אמורס 1.7.2003
להקת הבלט הישראלי
כור': כריסטיאן שפוק
מוסיקה: אנטוניו ויוואלדי, טיירי דה מיי

מחול הגחלילית 8.7.2003
להקת המחול הקיבוצית
כור': אריק בראל ולימור קורקין
מחזה ובימוי: יאקי מחרז
תפאורה ותלבושות: רננה מישורי צימבליסטה
תאורה: יוסי רווח

אוגוסט 2003

*****הידרה** 7.8.2003
כור': שרון דביר
רקדנים: מיכל גיל, ליאת גלעד, שרון דביר, כרמית דינר, אמי דרנג, חגית וינר, מורן זלברמן, ניקול לויט ניסן, חן מורסצ'ניק

*****לך** 7.8.2003
כור': אלון בירגר
רקדנים: הראל קיי, ענת גריגוריו

*****מוירה** 7.8.2003
כור': ענבל זכריה
רקדניות: ענבל זכריה, איילת פריאור

*****סינרגיה** 7.8.2003
כור': הראל קיי
רקדנים: נירית אריאלי, הראל קיי

*****עוגה, עוגה...** 7.8.2003
כור' וביצוע: עדי כהנא

*****גלבי** 8.8.2003
כור': אנט רחום
נגנים: אריק לבנת, שלמה בן-שושן
רקדנים: ליאור אבישי, מוניקה לופז-קציר, אנט רחום

*****חולצה במידה** 8.8.2003
כור' וביצוע: שלומית ירון
מוסיקה: אמיר בקמן

*****ירדנהלה שלי** 8.8.2003
כור' וביצוע: תהל רן
מוסיקה: דידי ארז

*****מנורה** 8.8.2003
כור' וביצוע: נועה דשא לוי

*****תלוי** 8.8.2003
כור': ענת גריגוריו
רקדניות: ענת גריגוריו, שי הרמתי

*****בעיניים כלות** 9.8.2003
קבוצת המחול אדם-מה
כור': יעל שני-שקד וניב שיינפלד

‹‹‹

בכורות דצמבר 2002 - אוקטובר 2003 השלמה

מחול *הגחלילית* מאת אריק בראל ולימור קורקין, להקת המחול הקיבוצית
Firefly Dance by Arik Barel and Limor Korkin, Kibbutz Contemporary Dance Company

***בעמדי על הסף — 9.8.2003
כור': מיכל סממה
רקדניות: מאיה בן יעקב, מיכל סממה, עדי פרי

***נקודת ביצה — 9.8.2003
כור' וביצוע: יעל אורני

טרם - המופע — 9.8.2003
מרכז סוזן דלל
יוצר ומנהל אמנותי: דורון רפאלי
בימוי וכוריאוגרפיה: דניאלה מיכאלי
תאורה: יוסי אלגרבלי
משתתפים: קרן מלכה, מתן שויקי, אורי אור חיים, ויאם סלאמה, נילי רוגל, יורם ישמעאל, רועי מירון וערן אדרי

שקטתק - מופע של קצב ותנועה — 16.8.2003
מרכז סוזן דלל
כור' ובימוי: דני רחום וצחי פטיש
תופים: אביב ברק
קלידים ומחשב: אופיר סטאר
בס: יונתן לוי
תפאורה: סרגיי ברזין
תלבושות: אלה קולסניק, דני רחום, צחי פטיש
תאורה: במבי
רקדנים: צחי פטיש, דני רחום, עמית גולדברג, דביר רוזנצוויג, איריס זלוטניצקי, סיון גוטהולץ, הילה בצלאל, שרית שצקי, סמדר ששון

****מקדם הגנה — 28.8.2003
כור' וביצוע: איריס ארז
עיצוב שמלה: נופר גלפז ואיריס ארז
עריכת וידיאו: מיכאל פרץ
תפאורה: ג'קי שמש

****הציץ ונפגע — 28.8.2003
כור' וביצוע: עפרה אידל-ליפשיץ, לאה ורובל ודפנה נגלר
מוסיקה: Yann Tiersen

****A4 — 29.8.2003
כור': שי בן עטר
עיצוב תלבושות: שירי אסא ומאשה דוחובניה
רקדנים: מאיה לוי, שי בן-עטר, ליאור לרמן

****ירח מלא — 29.8.2003
כור' וריקוד: מאיה שטרן ותומר שרעבי
מוסיקה: אלון כפסי
תלבושות: תומר בן כנען ונלי הורביץ

*****ורידים בולטים - מומלץ לטפל — 28.8.2003
כור': שני תדמור
מוסיקה: שי בן-יעקב
תלבושות: אדוה הופשטיין

*****אקווריום — 28.8.2003
כור' וביצוע: גילת אמוץ

*****99 אנשים על העץ — 28.8.2003
כור' ועיצוב במה ותלבושות: אודליה קופרברג
עריכה מוסיקלית: חבר קיין
רקדנים: אודליה קופרברג, יובל ברגר, דן אורימיאן, ענבל אלוני, ריטה קומיסרצ'יק, שיראל שלוש, סתיו ייני, תמר כהן, דנה נווה/אדר ריקליס

****בלי ידיים — 28.8.2003
כור': שלומי ביטון
רקדנים: שלומי ביטון ולילי לדין

*****שש — 29.8.2003
כור': לוק ג'ייקובס
מוסיקה: מתיו לוק, י.ס. באך
רקדנים: ארקדי זיידס, צ'יסטו אונו, גילי נבות

*****פקולטה — 29.8.2003
כור' וביצוע: אשר לב
מוסיקה: מייקל נימן
תלבושות: דליה לידר

*****הכל בסדר — 28.8.2003
כור' וביצוע: עירד מצליח
מוסיקה: Srpung Bovian, Ausdenwolkn

אוקטובר 2003

Red Bikini Boy — 11.10.2003
תיאטרון תמונע
כור': רונית זיו
רקדנים: אשר לב וסהר עזימי

ג'ימי נלסון — 11.10.2003
תיאטרון תמונע
כור': רונית זיו
תלבושות: דליה לידר ורונית זיו
מוסיקה: Zulu Rhythm
רקדנים: אשר לב, מיה ליפסקר, דינה זיו

כנסים ופסטיבלים
ל"ג בעומר - כנס מחול בינלאומי 20.5.2003,
"חלונות למחול" 2003 - "בריאות הרקדן"
הספריה למחול בבית אריאלה

בכורות 2004

עריכה: אורנית מרק

יולי 2004

נפאס 1.7.2004
תיאטרון מחול אסקסטה של אוניברסיטת חיפה
כור': רות אשל
מוסיקה: עודד זהבי
תלבושות: נוגה וייס
תאורה: שון מקאליסטר

לזוז בחוץ - מופע אימפרוביזציה ברחוב
להקת בועה, אילנית תדמור 1.7.2004
ניהול אמנותי: אילנית תדמור
מוסיקה חיה: ניר יניב
רקדנים: לי אלוני, איילייה דומנוב, איתי יטוב, אור מרין, דפנה נגלר, אילנית תדמור

***שקוף** 10.7.2004
קבוצת תיאטרון שקוף בריקוד
כור' וביצוע: חן הרשקוביץ ועילית שבדרון
מוסיקאים מבצעים: סוהיל פודי (שירה), ואליד ביאל, זיוואר בהלול, קאסם כיאל, חמודי כיאל, מזהר מנאע, ערן בן הרוש
תלבושות: ששון קדם, אנדי, חן ועילית
תפאורה: אנדי מזן
תאורה: שלומי בן דוד, אנדי מזן

דרבי 10.7.2004
להקת בועה, אילנית תדמור
ניהול אמנותי וכור': אילנית תדמור
מוסיקה חיה: דניאל דוידובסקי, ניר יניב
רקדנים: אביב איבגי, לי אלוני, איילייה דומנוב, איתי יטוב, אור מרין, דפנה נגלר, אילנית תדמור

****לידת הפניקס** 10.7.2004
להקת המחול ורטיגו
רעיון: עמוס סטמפל
כור': נעה ורטהיים בשיתוף הרקדנים
מוסיקה: רן בגנו

****אלומיניום** 13.7.2004
קבוצת דולביט
רעיון וניהול: אילן עזריאל
מוסיקה מקורית: אבי בללי
תאורה: במבי
עיצוב תפאורה ותלבושות: דליה פן

****מולטי-פידוס** 14.7.2004
להקת המחול הקיבוצית
כור' וניהול אמנותי: רמי באר

****פולחן האביב** 14.7.2004
כור': עמנואל גת
מוסיקה: איגור סטרווינסקי
תאורה: עמנואל גת
רקדנים: שני בן-חיים, אביטל מנו, מאיה ברינר, רועי אסף, עמנואל גת

****מסע חורף** 14.7.2004
כור': עמנואל גת
רקדנים: רועי אסף ועמנואל גת
מוסיקה: פרנץ שוברט

רקדני אנסמבל בת-שבע יוצרים 10.7.2004
להקת אנסמבל בת-שבע ואורחים
כור': דניאל אגמי, עודד ביין, עידן יואב, פלורנסיה למרקה, יערה מוזס, דנה רוטנברג, דורון רז, גיא שומרוני, ערן שני

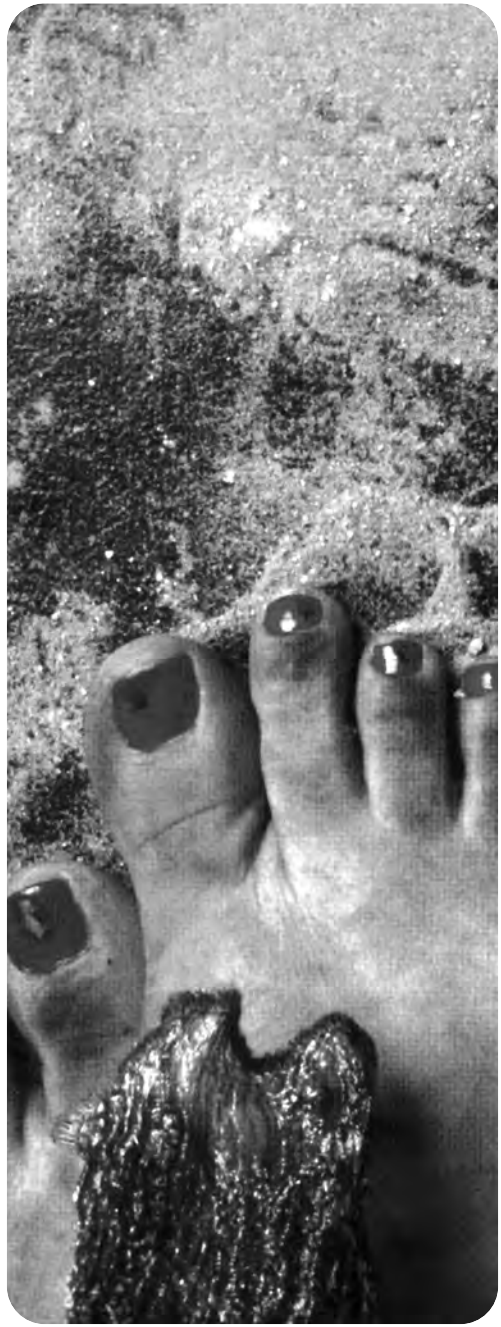
*****גאות** 21.7.2004
כור': רונן יצחקי
רקדנים: רונן יצחקי, מיכל הרדה, חניתה מזרחי
מוסיקה מקורית: קובי בן עזרא

*****כשאבא לא יהיה** 21.7.2004
כור' וביצוע: אלון שטויאר

>>>

*מסגרת פסטיבל "מחולוהט", מרכז סוזן דלל, 1 ביולי - 14 באוגוסט 2004 | **מסגרת פסטיבל כרמיאל, 13-15 ביולי 2004 | ***מסגרת פסטיבל "אינטימדאנס", תיאטרון תמונע, 25-28 באוגוסט 2004 | ****מסגרת פסטיבל "הרמת מסך", מרכז סוזן דלל, תל-אביב, המעבדה, ירושלים, 16-27 בנובמבר 2004 | *****מסגרת פסטיבל "ריקודי חדר", ז'ראר בכר, ירושלים, 26-30 באוקטובר 2004, בית ציוני אמריקה, תל אביב, 4-6 בנובמבר 2004 | ******הועלה בהזירה הבין-תחומית בירושלים, 21-24.7.2004

ריקודי חדר Room Dance



אישמה מאת שלי אללוף *Ishama*, by Shelly Alalouf

*********עלימא** 21.7.2004
כור': לירון כהן
רקדנים: לירון כהן, ענבל כוכב, אביגיל הופמן

*********Unifraction** 21.7.2004
כור' וביצוע: דורון הירש ואיילת פרנקל

********מטוס בבטן** 1.7.2004
כור' וביצוע: לאה ורובל

*********עזה פינת מטודלה**
כור' : נועה זמיר
רקדנים: שני בריטנר, חניתה מזרחי, זהר כרמל, אופיר גז, ליאת מאור, דפנה כהן, אלינור צ'רטוק, עדי אברהמי, שני זיסוביץ'
אקורדיאון: חנה אהרוני

*********בצק** 21.7.2004
כור': אפרת רובין
רקדנים: יעל לוי, ענת טנא, אפרת רובין

*********מרעה** 21.7.2004
כור' עפרה אידל-ליפשיץ
רקדנים: עפרה אידל-ליפשיץ, ג'ולה צ'קוואר'י

*********שתיים שנפגשו**
כור': עפרה אידל-ליפשיץ
רקדנים: לאה ורובל, עפרה אידל-ליפשיץ

*********בית בושת** 21.7.2004
כור' וביבצוע: אודליה קופרברג

*********עבודות וידיאו דאנס** 21.7.2004
אם ורק אם מאת יורם רון
The Trip מאת יעל לוי
Creation 2 מאת יעל אליישיב

***שניים קצת, אחד הרבה** 27.7.2004
קבוצת מחול עכשווי בנגב - ק.מ.ע
כור': שלי גונן-סגל
ער' מוסיקלית: צחי פטיש
תלבושות: מורה דימרמן
תאורה: יעקב ברסי

***סינדרום התאומים** 27.7.2004
קבוצת מחול עכשווי בנגב - ק.מ.ע
כור' ותלבושות: סוניה ד'אורלנס ז'וסט
מוסיקה מקורית: דידי ארז
תאורה: יעקב ברסי

***ריקודים לתיאטרון** 9.7.2004
תיאטרון תמונע
כור' וביצוע: סטיב באטס, שחר דור, אילנית תדמור
תאורה: תמר אור

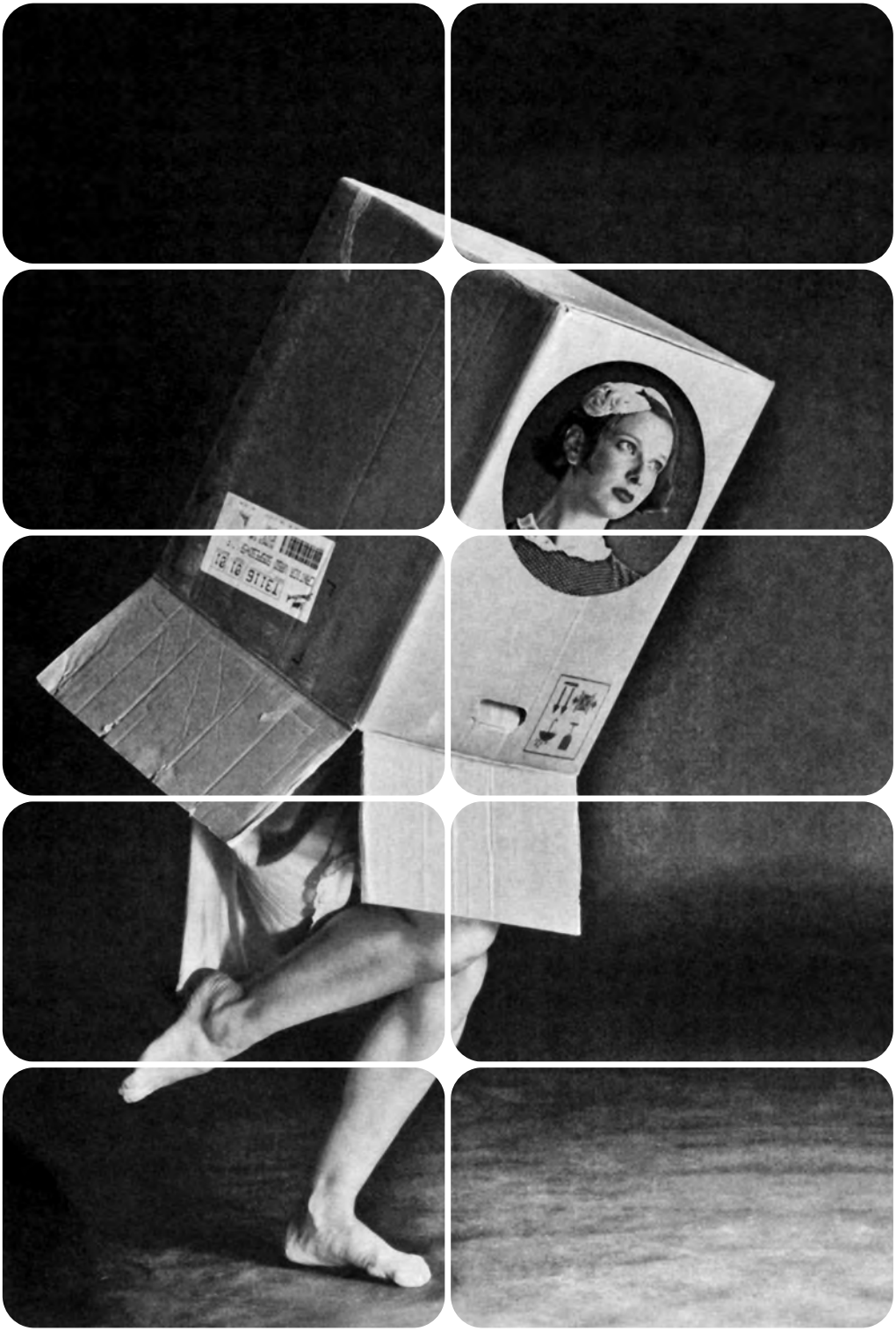
אוגוסט 2004

***בסביבות שבע - מופע אימפרוביזציה**
מנהל אמנותי: עמנואל גריווה 1.8.2004
רקדנים יוצרים: ענבל אלוני, אביב אבגי, תמר דלי, שרן הללי, סנדרין מייסון, סבסטיאן לורן

***Streets** 3.8.2004
קבוצת מחול טמה
כור': סנדרה אמסלם
אמני קרקס: עין אל גורי, אבנר הוכפלד
מוסיקה מקורית וקולאז': גל תושיה
תלבושות: הילה שי, מיריק חממי
תאורה: אריאל אשבל
רקדנים: שי אהרונובסקי, סנדרה אמסלם, נועם כרמלי, שירה פלג

***כהרמאנה** 3.8.2004
הפקה וניהול אמנותי: אורית מפציר
שחקן: ג'מאל אסעיד
רקדנים ושותפים ליצירה: יעל בקר, תמר ברגיל, ורד שבח, אורית מפציר

***אדום** 12.8.2004
דאנס דרמה: סאלי אן פרידלנד
כור': סאלי אן פרידלנד
תפאורה ותלבושות: סאלי אן פרידלנד וקולנט בלום
רקדנים: שימרית אור, נועה מאיר, שני שקטון



***איש 25.8.2004
כור': יובל פינגרמן ועדינה בר-און
רקדנים: יובל פינגרמן

***להשאיר מפתח 25.8.2004
כור' וביצוע: שלומית פונדמינסקי
מוסיקה: אייל ויינטראוב

***עור פיל 25.8.2004
כור' וביצוע: מיה שטרן ותומר שרעבי
מוסיקה: אלון כספי

***עקב בצד אגודל 25.8.2004
כור': אודליה קופרברג
מוסיקה: קולאז'
רקדניות: סתיו ייני, מיה ליפסקר, אודליה קופרברג

***אומרים יש 25.8.2004
כור': רובי אדלמן
מוסיקה: דניאל דוידובסקי
רקדנים: מורן אברג'ל, רובי אדלמן

***קומת קרקע 26.8.2004
כור' וביצוע: עירד מצליח
מוסיקה: FOGCHILD

***סיפור בגוף בדוי 26.8.2004
כור' וביצוע: בועז יצחק ועינב צור
מוסיקה מקורית: גיל מלמוד ועוד

***כיווני אוויר 26.8.2004
כור': ניב שיינפלד
מוסיקה: שופן
רקדנים: סיון גוטהולץ, ניב שיינפלד

***ברונו 26.8.2004
כור': מיה ליפסקר
ער' מוסיקלית: אודי קומראן
רקדנים: מיה ליפסקר, אודליה קופרברג

***לא-אמרתי לו במתיקות 26.8.2004
כור': גילת אמוץ
רקדנים: גילת אמוץ, עירד מצליח

<<<

כמה טוב בירח... מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק, רקדנים: נוגה הרמלין, מיכל אלמוגי, דנה זיו, צילום: גדי דגון
What Good Would the Moon Be by Inbal Pinto and Avshalom Polak, dancers: Noga Harmelin, Michal Almogi, Dana Ziv, photo: Gadi Dagon

אוקטובר 2004

1.10.2004 *Quiet Village*
להקת מחול בת-שבע
כור': שרון אייל
ער' מוסיקלית: שרון אייל ואוהד פישוף
תלבושות: דליה לידר
תאורה: במבי

25.10.2004 *מיתה סדין וקר*
עידו תדמור-הלהקה
כור', עיצוב תלבושות ותפאורה, פס קול: עידו תדמור
רקדנים: נאוה יעקובי, לולה פישביין, ענבל סיגלר, שני כצמן, יוני סוטחי, הראל קיי, יואב גרינברג, ועידו תדמור
תאורה: יעקב ברסי

26.10.2004 ******טרילוגיה*
כור' וביצוע: ריקי פון פלקן (גרמניה)

26.10.2004 ******מילים פורחות*
כור' וביצוע: ריקי פון פלקן (גרמניה), אולג סולימנקו (רוסיה-אוסטריה), ענת שמגר, עמוס חץ
פס קול ושותפה ליצירה: קיקי קרן הוס
תאורה ושותפה ליצירה: סיון ברלין
ניהול אמנותי: עמוס חץ

27.10.2004 ******זעזועים*
כור' וביצוע: עמוס חץ
מוסיקה: הנס אוטה

28.10.2004 ******סולו*
כור' וביצוע: ענת שמגר

30.10.2004 ******כשהגיטרה שלי בוכה*
כור' וביצוע: אולג סולימנקו (רוסיה-אוסטריה)

30.10.2004 *החלום הוא צייר גדול*
קבוצת מחול נעה דר, חולון
כור' ובימוי: נעה דר
שחקנית וזמרת: אייר וולפה
שירים: לאה גולדברג
מוסיקה מקורית ועיבודים: ישראל ברייט
ער' טקסט: חגית רכבי
תלבושות: סווטלנה ברגר
תפאורה: אבי שכווי
תאורה: מישה צרנבסקי, אינה מלקין
אביזרים: ולריה גלוזמן
רקדנים: תמר בר-ניב, עודד גרף, קארין פרייס, שירה רינות

מיתה וסדין קר מאת עידו תדמור
Bad and Break Fast by Ido Tadmor

נובמבר 2004

17.11.2004 *****אחד*
כור': שלומי ביטון
מוסיקה: סיגר רוס
ער' סאונד: רן סלווין
תלבושת: אסנת ליאון
תאורה: אייל תבורי

17.11.2004 *BEAK*****
כור': מאמי שימאזאקי ושלומי פריג'
קונספט, מוסיקה מקורית ועיצוב פסקול: שלומי פריג'
תלבושות: חגית אביר
משתתפים: צ'יסטו אונו, שלומי פריג', מאמי שימאזאקי
תאורה: אייל תבורי

17.11.2004 *****עכשיו אני רוצה לשכוח*
כור': סהר עזימי
מוסיקה: דידי ארז
תלבושות: סבלטנה ליפשיץ
רקדנים: ענת מירב, סהר עזימי, שירה רינות
תאורה: אייל תבורי

17.11.2004 *****יסמין גודר ושחקני הספסל המדממים*
מציגים: *קרם תות ואבק שריפה*
כור': יסמין גודר
יועץ אמנותי: איציק ג'ולי
מוסיקה מקורית חיה: אבי בללי
מעצב חלל: גל ויינשטיין
מעצבת תלבושות: אלון רודה
תאורה: ג'קי שמש
רקדנים: איריס ארז, יוסי ברג, מאיה ויינברג, ארקדי זיידס, ענבל יעקובי, אשר לב, קמה קולטון

18.11.2004 *****רפאים*
כור': רננה רז
דרמטורגיה: עופר עמרם
ער' מוסיקלית ועיצוב פס-קול: יחזקאל רז
תלבושות: עמית אפשטיין
עיצוב תפאורה ואביזרים: יוחאי מטוס
בניית תפאורה: דידי אלון
תאורה: יעקב ברסי
רקדנים ושותפים ליצירה: עופר עמרם, רננה רז, עילאיה שליט, ניר תמיר

***BLISS 18.11.2004
כור': רמי לוי
ער' סאונד: אורן מנצורה
עיצוב תפאורה: ורד נחמיאס אייזקס
תלבושות: דליה לידר
תאורה: יעקב ברסי
רקדנית: טליה פז

****BEAUTY FREE 18.11.2004
כור': רונית זיו
מוסיקה: אורי דרומר
וידיאו: עידוא כהן אלוורו
תלבושות ואביזרים: איריס נייס
תאורה: יעקב ברסי
רקדנים שותפים ליצירה: אביב איבגי, נועה רוזנטל

****מתהלך עד היום 18.11.2004
כור' וביצוע: מיה שטרן ותומר שרעבי
מוסיקה: אלון כספי
עיצוב תלבושות: תומר בן כנען
תאורה: יעקב ברסי

****בכיס האחורי 18.11.2004
כור' וביצוע: שלומית פונדמינסקי
עיצוב פס קול וער': אייל ויינטראוב
עיצוב תלבושות: לימור טל - בית ספר לעיצוב אמנויות הבמה
תאורה: יעקב ברסי

****קו-וריאנס COVARIANCE 18.11.2004
כור': ניב שיינפלד
תאורה: יעקב ברסי
רקדנים: סיון גוטהולץ, ניב שיינפלד

****אישמה סיפור מסע 19.11.2004
כור' וביצוע: שלי אללוף
ייעוץ אמנותי: חנן מרציאנו
ער' מוסיקלית: דדי כהן
תלבושות: אוריין כהן
תאורה: נסי אלפסי

****מה טוב בירח... 20.11.2004
כור', בימוי, עיצוב תפאורה, עיצוב תלבושות ופיאות, ופסקול: ענבל פינטו ואבשלום פולק
ע' עיצוב תלבושות ומלבישה: דיצה אבידן
תפעול פיאות ואיפור, ע' עיצוב פיאות: אירינה סגל
עיצוב גרפי: ענבל פינטו, אבשלום פולק, חגית מימון
תאורה: אבי יונה בואנו (במבי)
תאורה: דניה זמר

אדום מאת סלי אן פרידלנד, רקדנית: שמרית רוז
Red by Sally Anne Friedland, dancer: Shimrit Rose

זמן בוטו 21.11.2004
תיאטרון תמונע
כור' וביצוע: מיה דונסקי, בועז יצחק, איילת פרנקל, קאמי פרידמן, עינב צור

זירה
להקת בת-דור
כור': אניה ברוד טל
מוסיקה מקורית: ארז נטף
תלבושות: שמואל וילדר
תאורה: ג'ודי קופרמן

חריץ 24.11.2004
להקת המחול יוסי יונגמן
כור': יוסי יונגמן
רקדנים: רועי אפרת, חן גרנות, נמרוד חירורג, ענת מרון, שלומית קורי

דצמבר 2004

אפידרמי 6.12.2004
תיאטרון תמונע
כור': דגנית שמי
מוסיקה מקורית: יובל מסנר
רקדניות יוצרות: דניסה מוסילובה, תמר נבו

A WAY 17.12.2004
אנסמבל בת-שבע
כור': ארקדי זיידס
יוצר שותף: איתי ויזר
מוסיקה: יוני סילבר
תלבושות: דליה לידר
תאורה: ג'קי שמש
רקדנים: מורן זילברברג, עידן יואב, הדר יונגר, רון עמית, ערן שני

טרילמה 17.12.2004
אנסמבל בת-שבע
כור': אסנת קלנר
תלבושות: מאור צבר
מוסיקה חיה: להקת "בום פם"
תאורה: ג'קי שמש

היו היה 27.12.2004
תיאטרון מחול ירושלים
כור' וביצוע: תמרה מיאלניק

כמה טוב בירח... מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק, רקדנים: נוגה הרמלין, מיכל אלמוגי, דנה זיו, צילום: גדי דגון
What Good Would the Moon Be by Inbal Pinto and Avshalom Polak, dancers: Noga Harmelin, Michal Almogi, Dana Ziv, photo: Gadi Dagon

מילכה בר-מאיר-לאון

מחשבות על צמיחה עצמית

האם היא אפשרית בשיעור המחול המסורתי?

לאחרונה אני מוצאת את עצמי לא אחת "מגינה" בלהט על מקומו של המחול בסדר העדיפויות של מערכת החינוך הפורמלי והבלתי-פורמלי. בעל פה ובכתב, אני חוזרת בהתלהבות על ה"מנטרה" בדבר חשיבותו של המחול להתפתחותו האישית הכוללת (מחשבתית-רגשית-גופנית) של התלמיד, ואף משתמשת בז'רגון החינוכי הכולל ביטויים כגון "צמיחה אישית", "למידה אוטונומית" ועוד. אך האם באמת מספק החינוך למחול את ה"סחורה" הנ"ל?

מטרת המאמר לשתף אתכם בשאלות ובתהיות שיש לי בנוגע לעבודתי כמורה למחול, בשאלות אותן אני שואלת את עצמי תכופות, פעמים רבות ללא תשובה ברורה, ולהאיר סוגיות חשובות הנוגעות ל"קיומו" הנפשי והרגשי של התלמיד בעולם המחול. אינני מתכוונת או מתיימרת במאמר זה לפרוש משנה סדורה וכוללת של החינוך למחול, או להציג את הסוגיות הנ"ל בכל הקשרים האפשריים להן. הבסיס לדיון זה נשען על התפיסות של חינוך הומניסטי, אוטוריטטיביות (authoritarianism) והעצמה כמאפיינים ביחסי מורה-תלמיד בעולם המחול.
זה המקום להעיר כי במאמר זה אני משתמשת לחילופין בלשון זכר ונקבה (תלמיד/תלמידה) מכיוון שרוב תלמידינו הן תלמידות.

כל האיורים של שמוליק כץ
Illustrations by Shmulik Katz

למידה במובן של "צמיחה עצמית"

המושגים "צמיחה אישית" ו"העצמה" צמחו מתוך הזרם הרומנטי-נטורליסטי של החינוך ההומניסטי בסוף המאה ה־19 וראשית המאה ה־20, וניצניו החלו עוד במאה ה־18 (אלוני, תשנ"ז). מקורם בעקרונות האקזיסטנציאליזם המודרני, שניצניו גם הם במאה ה־18. עקרונות אלה שוללים מציאות אובייקטיבית ומעמידים את האדם כפרט במרכז, והוא המעניק משמעות לדברים לפי אפשרויותיו לעשות בהם שימוש. הראשון שהתייחס למושגים של "צמיחה עצמית" ו"מימוש עצמי" - המושגים המרכזיים בהם עסקו הגישות ההומניסטיות שעניינן למידה - היה ז'אן-ז'אק רוסו (Rousseau, אלוני, 1998). לדעתו של הסופר והוגה-הדעות הצרפתי בן המאה ה־18, דפוסי ההוראה הסמכותיים כובלים את היחיד ומנכרים אותו מצרכיו האמיתיים. רוסו ייחס ערך לנטיותיו הטבעיות של האדם וליכולתו לכוון בעצמו את מהלך חייו על פי נתוניו הטבעיים. לכן, חשב כי על התיאוריה החינוכית להתבסס על טבע האדם, וכי החינוך צריך להתאים לו ולרמת בשלותו (אלוני, תשנ"ז).

לתיאוריות ההומניסטיות היתה השפעה רבה על מערכת החינוך האמריקאית בשנות ה־60 וה־70, בין הוגי הדעות המובילים אז היו אברהם מאסלו (Maslow), הפסיכולוג הידוע שטבע את התפיסה של "פירמידת הצרכים" של האדם.[1] קרל רוג'רס (Rogers) פסיכותרפיסט ותיאורטיקן, ופסיכולוגים ואנשי חינוך רבים אחרים. ערכה של הלמידה החווייתית הוכר, והחשיבות שניתנה לטבע האדם הובילה לחקירת מקורות הפוטנציאל האנושי והצורך לפתח אותו, סוגיות העומדות במרכזו של השיח והחקר החינוכי גם בימינו אלה.

אחד המושגים החשובים שצמחו מתוך הגישות ההומניסטיות הוא "האדם האוטונומי",[2] ממנו התפתחה מאוחר יותר גם התפיסה של "התלמיד האוטונומי".[3] המשותף לתיאוריות ההומניסטיות מבחינת התייחסותן ללמידה מתבטא בהנחות יסוד הבאות:

1. התלמיד הוא אדם חופשי המסוגל וצריך לבחור בעצמו מה ואיך ללמוד, המוטיבציה הפנימית והחוויה תופסות מקום משמעותי בתהליך זה.
2. התלמיד הוא אדם שלם המורכב מרגשות ומקשרים חברתיים ולכן יש להתייחס לרגשותיו של האדם הן כאמצעי והן כמטרה.
3. לכל תלמיד אישיות ייחודית וצרכים ייחודיים, לכן יש להתאים לכל תלמיד את החומר ואת שיטת הלימוד.
4. התלמיד הוא יצור טוב מטבעו, המונע מכוח צרכים חיוביים כסקרנות ומימוש עצמי. כדי שיגשים את צרכיו יש ליצור אווירה חיובית בה אין הוא חושש "להיות הוא עצמו".

על פי עקרונות אלו, בית הספר מחויב ראשית לתלמיד (ולא למוסד), ותוכנית הלימודים צריכה להיות אינדיווידואלית ככל האפשר. תפקיד המורה הנו הדרכתי וחינוכי, ולא מורה-על יודע-כל. עליו לא רק לדעת ללמד, אלא גם להיות רגיש לתלמידיו, לייחודי שבהם, לצורכיהם, לקשייהם ולהתלבטויותיהם. עליו לנסות להגיע לכל תלמיד וליצור אקלים בו כל תלמיד יתקבל כפי שהוא. שיטות ההוראה צריכות להיות גמישות ומותאמות לצרכיו של כל תלמיד, תוך שיתופו ומעורבותו בבחירתן.

יישום הרעיונות ההומניסטיים בתוך מערכות החינוך התבטא בהקמתם של בתי ספר פתוחים בשנות ה־70 וה־80 דוגמת סאמרהיל (Summerhill) באנגליה ובתי הספר הפתוחים והדמוקרטיים, כגון אלו הנוסדים בארץ.[4] עם זאת, מספרם הקטן יחסית מלמד, אולי, שלמרות חשיבותם של האידיאלים, קשה ליישמם בתוך מערכות חינוך גדולות. בנוסף, יש המאשימים את הגישה ההומניסטית בנאיביות ובמתן אמון יתר בתכונות הילד וביכולתו לפתח את עצמו לקראת מימוש עצמי, ומאמינים כי כל אדם, ובייחוד ילד, זקוק להכוונה ולגבולות.

למרות זאת, הרעיונות ההומניסטיים תרמו רבות ל"הומניזציה של החינוך" המתבטאת בהגדלת חופש הבחירה של התלמידים ומעורבותם בלמידה, קישור החומר לעולמם של הילדים, גיוון שיטות ההוראה, הכרה בתלמיד כאדם, הקטנת התחרותיות והגברת שיתוף הפעולה בין המורים לתלמידים ובין התלמידים לבין עצמם.

החינוך למחול

מוסדות החינוך למחול רבים ומגוונים. חלקם מתקיימים בתוך החינוך הפורמלי - בתי ספר ומוסדות ההשכלה הגבוהה, וחלקם בחינוך הבלתי פורמלי - במסגרת הסטודיו למחול, אולפנות למחול, ומתנ"סים פרטיים. עיקר נושא הדיון במאמר זה הוא הוראת המחול "המסורתי" (בעיקר בבלט הקלאסי ובמחול המודרני) ושאלת ה"צמיחה האישית". כיצד מתנהלים השיעורים - התופסים את החלק העיקרי במערכת השיעורים - בהם לומד הרקדן "לרקוד". באופן גלוי ונסתר, עולם המחול המסורתי עדיין מקדם את "ערכי הטכניקה" יותר מערכים אחרים כגון "יצירתיות", "מקוריות מחשבתית" ו"יכולת ניתוח" במחול.

שיעורי הטכניקה במחול מתרכזים בעיקר בחיזוק, הגמשה ופיתוח שליטה ומיומנויות גופניות ומוסיקליות. על פי סטינסון (Stinson, 1998), ברוב שיעורי המחול מסוג זה המורה הוא האוטוריטה והמקור ה"מוכר" היחיד של ידע. התלמידים עומדים בשיעור כשפניהם אל המורה ואל המראה. המורה עומד כשפניו אל התלמידים, או אל המראה (מה שמכתיב תקשורת מורה-תלמיד דרך המראה, והתייחסות אל התלמיד כאל "השתקפות" יותר מאשר "מציאות"). אינטראקציה בין התלמידים בשיעור כמעט אינה קיימת, ונחשבת כהפרעה. המורה מדגים לתלמידים מה לבצע ולעתים קרובות גם כיצד לבצע זאת. התלמידים משתדלים "להעתיק" את אשר ביצע המורה, ובהמשך ניתן מידי המורה גם תיקון מילולי, בעקבותיו מנסים התלמידים לחזור על הביצוע שוב ושוב, עד למעבר לתרגיל הבא. אצל חלקם של המורים נהוגים גם תיקונים המתייחסים לתחושות של התנועה ולאספקטים אמנותיים, אך למעשה רוב הלימוד מתבסס על היכולת לעקוב אחר הוראות. סטינסון (1998) מאמינה כי המודל הפדגוגי המסורתי במחול נראה כמודל האב האוטוריטטיבי, בעולם אינדיווידואליסטי בו נמצא כל אדם לעצמו. כלומר, המורה (שהוא האב והאוטוריטה) מדגים, ועל התלמידים לחקות בדיוק את המודגם, בעבודה אישית ועצמאית, מתוך שאיפה להישגים אישיים, ולאו דווקא קבוצתיים.

במאמרו "אוטוריטטיביות בכיתת המחול" עוסק סמית (Smith, 1998) ביחסי מורה-תלמידה והשפעתם על התלמידה, דרך בחינת השימוש בגישות אוטוריטטיביות בתהליך ההוראה. סמית מגדיר אוטוריטטיביות, או התנהגות אוטוריטטיבית - כ"הכנעה בפני דמות של אוטוריטה, המלווה, לעתים קרובות, בהתנהגות פוגעת" (abusive). התנהגות כזו כוללת פגיעה מילולית או פיזית, מבטאת חוסר כבוד או בוז וגורמת לפציעה או נזק (עמ' 125). סמית מבחין בין אנשים הנמצאים בעמדה של אוטוריטה ובין אנשים המתנהגים באופן אוטוריטטיבי. שלושת האספקטים המהותיים בבחינת הקשר מורה-תלמידה הם: האפשרות של התלמידה להחליט באופן עצמאי בכל סיטואציה, הסכמה (consent) של התלמידה לסיטואציה או לדרך הפעולה, והגבולות אותם מציבים הפרט או התלמידה.

סיטואציה אוטוריטטיבית אינה מתרחשת כאשר אנו מסכימים מרצוננו הטוב למלא אחר הוראותיו של האחר. אולם, כאשר הפרט אינו מצליח להציב את גבולותיו, מפני שאינו מורשה, או מפני שאינו מסוגל לכך נפשית, אזי מתרחשת סיטואציה אוטוריטטיבית.

>>>

לרוע המזל, הקו המפריד אינו ברור כל כך. בשנות הכשרתי נתקלתי לא פעם בהתנהגות אוטוריטטיבית מצד מורים, אשר ניצלו את מעמדם ואת כוחם בסיטואציות בהן קשה היה לי לעמוד על גבולותי. מדוע אם כן לא יכולתי לאותן סיטואציות, בעוד שבתחומי לימוד אחרים הצלחתי לעמוד בצורה ברורה יותר על אותם גבולות?

על פי סמית (1998) שיעור המחול הוא חממה אידיאלית להתנהגות אוטוריטטיבית. תלמיד המחול מסכים מרצונו להיות נתון בסיטואציה בה הוא מנסה ככל יכולתו "לשכפל" באופן המדויק ביותר את הדוגמה שמעמיד המורה, על פי דרישתו של המורה. סמית מרחיב את טיעוניו, בהתבסס באופן מעניין

על התיאוריה של מישל פוקו (Foucault) המובאת בספרו *משמעת ועונש*, (*Discipline and Punish*, 1979).[5] פוקו מתייחס למשמעת כאל טכניקה של כוח, הרואה את הפרט הן כאובייקט והן ככלי עליו ניתן להוציא את הכוח לפועל. דרך תרגול של כוח במשמעת "מיוצר" הגוף הצייתן. כדברי פוקו: "A body is docile, that may be subjected, used, transformed, and improved" (אצל סמית, 1998, עמ' 131). גוף צייתן הנו גם מטרתם של שיעורי מחול רבים, בהם הרקדן הופך להיות "חומר" בידי המורה או הכוריאוגרף. פוקו מציין את ה"פיקוח" (surveillance) כטקטיקה משמעתית חשובה ביותר בעיצוב ובשליטה על הגוף הצייתן. על פי סמית, שיעור המחול עם המראה הכל כך דומיננטית, המורה הצופה-כל, והתלמידים בעלי הביקורת העצמית המוגברת, הוא "אתר פורה" לפיקוח עצמי וחיצוני של הגוף הרוקד. מדוע, אם כך, התלמידים מסכימים?

סמית (1998) פונה לארתור דייקמן (Deikman) ומוצא בדבריו הסברים מעניינים.[6] דייקמן מזהה ארבע התנהגויות בסיסיות, הנמצאות במצב קיצוני בכתות: (cults) התרצות (compliance) בפני הקבוצה, תלות במנהיג, חוסר הערכה למי שאינו חבר בקבוצה והימנעות ממחלוקת ומעימות. סמית (1998) מתארת את שיעור המחול כסיטואציה בה קיימים חלק מהמרכיבים שמונה דייקמן, אם כי בצורה קיצונית הרבה פחות. בשיעור המחול, בעיקר בבתי הספר הייעודיים למחול - קונסרבטוריונים ובתי ספר השואפים "להוציא תחת ידיהם" מה שהם מגדירים כ"רקדן", המורה הוא המנהיג. התלמידים נמצאים שם מפני שהם מאמינים כי המורה יכול לספק להם את ההתנסויות הנדרשות על מנת להפוך לרקדנים טובים. ציות להוראות המורה הוא דרך התנהגות סטנדרטית. אלה שאינם נמנים עם ה"אליטה", כלומר לא משתתפים בשיעור, נתפסים כנחותים. למרות שחילוקי דעות יכולים לקרות מחוץ לשיעור, הרי שבמסגרתו הם אינם מקובלים. התלמידים מעריצים את המורה, ולכן גם התנהגות חריגה שלו מתקבלת, במיוחד אם הוא נחשב לבעל תובנות מיוחדות. תלמידים רבים רואים עצמם כ"חומר ביד היוצר", ולכן מניחים למורה לעצבם כראותו, גם אם הדבר נעשה באופן פוגע או מעליב.

בשנת 1996, כשחזרתי ארצה משהות ארוכה של לימודים ועבודה בלונדון, התחלתי ללמד באחד ממוסדות המחול הוותיקים בארץ. הבחנתי באופן בו הגיבו התלמידים להנחיות ולהתנסויות שהצגתי בפניהם. כאשר השתמשתי בשפה פתוחה ומציעה (suggestive), וביקשתי מהם לנסות לחוש את התנועה בגופם ולא לראות אותה במראה - הגיבו חלק גדול מהתלמידים בבלבול. לעתים פירשו את השימוש בשפה זו כעדות לכך כי "דרישתי" אינה "רצינית". ייתכן שהיו רגילים להוראות ברורות העוסקות בביצוע התנועות, לאו דווקא בתחושתן בגופם שלהם (האם הם יכלו לסמוך על תחושותיהם שלהם כמקור ידע "אמין"?) ונזקקו להערות "שורה תחתונה" (כן/לא, נכון/לא נכון) על מנת להתייחס אלי ברצינות. היה להם קשה להפנים את העובדה שאני דורשת משמעת, ובעיקר ריכוז, אך מתוך נקודת מוצא הרואה בכך מטרה משותפת להם ולי, ולא על ידי שימוש בשפה פוגעת או בענישה.

כעבור כשנה, הגיעה מורה מארה"ב, רקדנית לשעבר בלהקת מחול מודרני "מסורתי", האמונה על סגנון ההוראה שנקרא כיום "האסכולה הישנה". ישבתי וצפיתי בעבודתה. מלבד ההבדלים המקצועיים בינינו, הבולט ביותר לעיני היה השוני ביחסה לתלמידים. בעיקר השימוש בשפה שהיתה לא פעם מעליבה, בעיקר אם התלמידה לא הצליחה ליישם את התיקון בביצועים חוזרים. לאחר השיעור פנתה אלי אחת התלמידות אותה החשבתי כ"מודעת" וכחושבת, ושאלה אותי מה דעתי על השיעור. כשניסיתי להתחמק בדיפלומטיות, ענתה היא: "ראית אותנו סובלים... ונהנים...". בתחילה היה זה עבורי רגע של תובנה וכמעט "הארה" לגבי מה שכיניתי, ה"מזוכיזם" הטבוע בעולם המחול. תובנה שהעלתה אצלי שאלות רבות. אולם בקוראי את מאמרו של סמית ובהתוודעותי דרכו לתפיסותיהם של פוקו ושל דייקמן - הגעתי למסקנה שהגדרתי היתה פשטנית מדי; קיימת כאן סיטואציה מעניינת, ואולי גם ייחודית לעולם המחול, בה מצד אחד נתונים בידי המורה כוח ושליטה במידה יוצאת דופן, ומצד אחר מעמד השיעור והמורה מעודדים את התלמידה להיכנע לסוג זה של הפעלת כוח, כביכול מרצונה הטוב. כלומר, בהפרזת מה, ניתן לומר כי התלמידה כמעט מתנדבת להכניס את ראשה לסד הגיליוטינה. אם אוסיף לכך את אחת האמירות הנפוצות בין תלמידי המחול: "עדיף שיעירו לך או יתקנו אותך על פני התעלמות", הרי במצב שבו המורה משתמש בכוחו באופן שאינו רגיש ומתחשב, מקבעת אמירה זו עוד יותר את "אילוף הגוף הצייתן" עליו מדבר פוקו.

ייתכן גם, וזו מחשבתי הפרטית, שמצב זה מוגבר אף יותר בגלל מידת ה"ספרטניות" המוטבעת בעולם המחול בנוגע למאמץ, לכאב שהגוף חש, לתפיסה שיש לנשוך שפתיים ולהמשיך. האין זה מה שאנו עצמנו אומרים לתלמידות? מהי מידת ההשפעה של גישה זו על היכולת של התלמידה לתפוס את גופה כמקור ידע אמין? האם כך מחזקים אספקטים אלה זה את זה ומסייעים להנצחתה של הסיטואציה האוטוריטטיבית בשיעור המחול?

ועם זאת, האם נכון יהיה לזנוח לחלוטין את הפדגוגיה ה"ישנה"? האם לא חשוב לשמור לפחות על חלק מערכי המשמעת והסדר? כיצד ניתן לעשות כך ובכל זאת לאפשר יותר "אוטונומיה" ו"צמיחה"? האם ניתן להשתמש בפדגוגיה ה"חדשה", ה"פתוחה" יותר מבלי ליצור בלבול באשר למה נכון ומה לא? וכיצד ניתן ליישם בשטח גישה שתאפשר מידה רבה של אוטונומיה לתלמידה ועדיין לאמן אותה בשיטה שתדרוש משמעת עצמית וקבוצתית? שאלה נוספת העולה לא פעם לדיון היא - האם ניתן להכשיר רקדנים מקצועיים מתוך תפיסה ליברלית כזו? איני יכולה לומר כי יש לי תשובה חד-משמעית לשאלות

הפדגוגיה הישנה טבועה בי, גם בסיטואציות שאני רוצה לפעול בהן אחרת, או יודעת כי נכון לפעול בצורה שונה.

נראה לי כי התשובות לשאלות אלו נמצאות בשני מישורים. הראשון מתייחס לתפקידו של המורה בתהליך. איני סבורה כי המורה יכול ל"הוציא" - או "לא להוציא" - רקדן או רקדנית. תפקיד המורה לסייע, לתווך, לקדם ולספק לתלמיד את כל התנאים והידע שברשותו; בתוך "חממת גידול" כזאת על המורה להיות מודע לכוח שיש לו לסייע בצמיחה או להפריע לה. המישור השני מתייחס לתפיסה מי - ומה זה - רקדן. עם הרוחות החדשות שהחלו לנשב בתרבות הפוסט-מודרנית בארה"ב ובאירופה מאמצע שנות ה־70, תפיסות חדשות של אמנות ומחול החלו לפרוח, כשהן בוחנות, לעתים קרובות באופן שנוי במחלוקת, את התפיסות הקיימות של "מהו מחול", "מיהו רקדן", "מה זו טכניקה ומה חשיבותה לרקדן ולמחול" ועוד. שאלות אלו ערערו חלק מהדוגמטיות שהיתה נפוצה בעולם המחול, ועודדו כניסה של תחומים חדשים לתוך מה שהיה מקובל כאימון הרקדן. בעקבות זאת הפכו שיטות תנועה ואימון כגון היוגה או הטאי-צ'י לחלק כמעט אינטגרלי מחינוכו של הרקדן העכשווי. החלחול פנימה של שיטות אלה לא נעצר בצד הפיזי בלבד, אלא הביא עמו גם את התפיסות הפילוסופיות והחינוכיות הנוגעות למקומו של האדם בחברה.

אם כך, אני שואלת את עצמי, האם אני מאמנת את תלמידי לקראת קריירה בלהקות הזרם המרכזי (שגם הן משתנות מאוד, ולהקת בת-שבע היא אחת הדוגמאות הבולטות)? האם אני מאמנת אותם לקראת קריירה של מבצעים, יוצרים, מורים או שוחרי מחול? העיסוק בשאלות אלו מכתיב כמובן את הבחירה בפדגוגיה ובדרך האימון. אבל אין ספק שבארץ ובעולם צומחים רקדנים מתוך גישות ליברליות יותר מבעבר.

באופן מעשי, המעבר מפדגוגיה אחת לאחרת אינו קל, ועליו להתרחש בהדרגה. הדרך המהירה ביותר ללמד קבוצה גדולה של תלמידים קומבינציה תנועתית היא עדיין הלמידה מתוך חיקוי, והעמדה של קבוצת רקדנים על הבמה דורשת מידה רבה של משמעת אישית וקבוצתית. נשאלת השאלה כיצד להשיג זאת, והאם בתוך דרך הפעולה הזו ניתן לנצל "כיסים" של חופש היכולים לאפשר מידה רבה יותר של אוטונומיה לתלמיד. לבירור נקודה זו אפנה כאן למושג נוסף אשר צמח מתוך החינוך ההומניסטי ומתוך התיאוריות הפמיניסטיות של העשורים האחרונים - "העצמה" (empowerment).

"העצמה" היא נקודת מפתח ממנה ניתן לצמוח בדרך אל פדגוגיה המעודדת "צמיחה אישית" במחול. תיאוריות עכשוויות העוסקות במושג "העצמה", טוענות כי זו אינה יכולה לבוא מבחוץ, מכוח פעולות חיצוניות שמבצע למשל המורה על התלמיד, אלא עליה להתפתח ולהתגבש מבפנים (Oxaal & Baden, 1997); כדי שזה יקרה, יש לסייע לתלמיד לפתח "גרעין פנימי" או "כוח פנימי" אשר יאפשרו לו להפעיל את יכולת הבחירה שלו. יש לטפח ולהעצים גרעין זה על ידי חיזוק המודעות העצמית והכרת הערך העצמי של התלמיד, שבלעדיהן קשה מאוד יכולת הבחירה. ישנו גם כוח נוסף, "כוח עם" (power with), כוח הנוצר מתוך שיתוף קבוצתי, כוח מארגן חשוב ביותר, המאפשר השגת מטרות משותפות, אם של התלמידים, ואם של התלמידים והמורים יחדיו.

אישוש נוסף לדעה זו מובא במאמרה של פורטין (Fortin, 1998) העוסק בהשפעה שיש לגישות ולשיטות העבודה הסומאטיות[7] על הוראת המחול המודרני, תוך התייחסות מיוחדת להעצמה של מורות למחול. שיטות כגון יוגה, פלדנקרייז, אלכסנדר, לאבאן ועוד, החלו לחלחל אל המחול המודרני מאז שנות ה־80 של המאה ה־20, והשפעתן היתה לא רק על החומר הנלמד, אלא גם על הגישה הכוללת של המורות למה שהן מלמדות. שינוי זה הביא עמו גם העצמה של אותן מורות. כפי שמתארת פורטין:

"מורות אלו שייכות לדור שני המנסה לשלב טכניקות מחול עם שיטות סומאטיות. המאבק שלהן לפתח גישה חדשה להוראת המחול משקף רצון לשינוי, המשותף לאנשי חינוך רבים בקהילת המחול המודרני. כפי שטוענת הנסטיין (1990), אכן הגיע הזמן לשנות את הסטטוס קוו של מסורת המחול... המורכבות העולה של החברה שלנו דורשת מאיתנו, ומתלמידינו... לפעול במשימות הדורשות חשיבה יצירתית ואת היכולת להציע אלטרנטיבות ולעצב היפותזות. החינוך בכלל, והחינוך למחול בפרט, צריכים להתמקד בפיתוח היכולת לראות את ההקשרים שבין פעולות ותוצאותיהן, בין אמצעים והישגים, לקחת סיכונים קוגניטיביים, ולהרחיב את החשיבה מעבר לידוע על מנת להתמודד באופן אפקטיבי עם מה שעשוי להיות, במקום עם מה שיש."

1998, עמ' 61

באופן ספציפי יותר, פורטין מתייחסת להתנסות ולניסיון של שלוש מורות המשלבות שיטות סומאטיות בעבודתן, כמקור של ידע. במקום להיתלות ולהסתמך על טכניקות המחול המסורתיות, אשר הפכו להיות מקודדות ביותר, השתמשו המורות במה שלמדו מתוך השיטות הסומאטיות. עם זאת, הן לא התייחסו אל השיטות הללו כאל "אמת מוחלטת", אלא כדרך המעודדת חקר-עצמי מעמיק ויסודי, שהוביל אותן למציאת דרכים חדשות להוראה. השיטות הסומאטיות הן ביסודן מסע אל תוך ה"אני", ומה שנלמד מתוך מסע זה, הפך למקור של ידע. מכאן גם מובילה הדרך אל השינוי ביחסי מורה-תלמיד, ואל המשולש מורה-תלמיד-ידע.

על פי השיטות הסומאטיות, תפקידו של המורה לסייע לתלמידים בתהליך בו הם הופכים מומחים של גופם שלהם ושל חייהם, באמצעות העלאת שאלות וניתוח ההתנסויות והניסיון של התלמידים. מודעות אל מה שהיה בלתי מודע לפני כן היא השער אל השינוי. אותן מורות המשמשות מושא מחקר במאמרה של פורטין עודדו את תלמידיהן לגלות

את עצמם דרך המחול באמצעות, למשל, להתאים את החומר התנועתי הנלמד ליכולות ולמבנה גופם הספציפי, לבצע את התרגילים תוך התייחסות למרכיבים הרגשיים של ההתנסות המחולית, או להפנות תשומת לב אל מבנה גופם ואל התחושות בזמן התנועה.

"כל אחת מהמורות עבדה באופן פרטי בביתה על מנת ללמוד ולהכיר את גופה שלה ואת תחושותיה... תוך הרחבת הידע באנטומיה פונקציונלית. דרך חינוך עצמי, הן היו מעורבות בתהליך של צמיחה אישית ושל העצמה על ידי השגת אוטוריטה על גופן שלהן.

>>>

הן הזמינו את תלמידיהן לעשות כמוהן. עבור אנשי חינוך פמיניסטיים, העצמה באה ביחד עם טרנספורמציה של מערכת החינוך, המושגת באמצעות הצגת נושא הלימוד באופן שונה, ועל ידי יצירת דו-קיום שונה בין התלמידים והמורה".
פורטין, עמ' 66

נראה כי באופן מעניין ביותר, על פי מחקר זה, תהליך ההעצמה אותו חוו המורות על גופן שימש להן למעשה קטליזטור להעצים גם את תלמידיהן.

אוקסאל ובאדן (Oxaal and Baden, 1997) שחקרו את נושא ההעצמה בעולם השלישי טענו כי "העצמה אינה רק פתיחה של אפשרויות להחליט באופן עצמאי, אלא היא גם מכילה תהליכים המובילים אנשים לראות עצמם כ"בעלי יכולת" ורשאים למלא תפקיד של עשיית-החלטות" (עמ' 40). כלומר, מעבר ליצירת אפשרויות נוספות בשיעור המחול, יש לחזק אצל התלמידים את ההבנה שהם יכולים - ורשאים - לעשות החלטות. אלה יחזקו את גרעין ההערכה הפנימי והעצמי של התלמיד, אותו גרעין המהווה בסיס חשוב כל כך לתהליך הבחירה בו עוסק החינוך ההומניסטי. כאשר הן מציעות לתלמידים בחירה בתוך תהליך הלימוד, ומפנות אותם אל גופם-נפשם-דעתם שלהם כאל מקור של ידע, הן משתמשות ב"כוח עם" (power with) במקום ב"כוח על" (power over) המאפיין יותר את הקורה באותם שיעורים שמתאר סמית, ואת ניתוחו של פוקו את האופן בו מופעלת דיסציפלינה על הגוף ה"צייתן". הן אינן מחפשות "גוף צייתן" אלא "גוף חוקר ויוצר". כפי שמנסחת זאת פורטין:

"(הן) האמינו כי אנשים יודעים את צורכיהם טוב יותר מכל אחד אחר. בעבודתן האינדיווידואלית, עם זאת, התעמתו שלושתן עם הנטייה של קהילת המחול לייצר גופות צייתניים, אשר אינם מסוגלים לפעול בעולם באופן עצמאי. שיעורי המחול המסורתיים, אכן מחזקים את התפיסה של האדם כ"מקבל את העולם" יותר מאשר כ"יוצר עולם". כל אחת מהנשים האמינה כי מודעות להתנסות הגופנית קשורה באופן הדוק להתפתחות של אוטוריטה אישית, ומכאן מהווה מנוף להעצמה. הן התמודדו עם ההשלכות שיש ללקיחה ולהענקה של אוטוריטה גופנית אישית בשיעורי מחול, אשר בדרך כלל מבוססים על מסורת מותווה וגוף מתורבת. באמצעים שונים, הן ניסו לקשור הוראה ולמידה של מחול לתוך גישות לא-אורתודוקסיות על מנת לטפח שינוי אישי וחברתי".
עמ' 66

מפורטין, סמית וסטינסון אני למדה כי צמיחה אישית והעצמה אפשריות בעולם המחול, ואפילו בתוך שיעורי המחול המסורתיים. לא תמיד זה פשוט להשגה, והאחריות שדרך עבודה זו מטילה על המורה היא גבוהה ביותר. לעתים, ה"חופש" המתאפשר לתלמיד יכול "לאיים" על המורה שאינו מורגל בכך. כמו כן, נדרש שיתוף פעולה לא רק מצד התלמידים, אשר חלקם הגדול (בעיקר הבוגרים) רגילים לשיטות המסורתיות וקשה להם להתמודד עם האחריות הנלווית לחופש, אל גם - ובעיקר - של הממסד או המוסד.

השינוי יגיע באופן הדרגתי ובמישורים שונים, החל מהנחות היסוד עליהן מושתתת תוכנית הלימודים ועד האופן בו אנו עובדים עם התלמידים בסטודיו. הוא כולל בחינה של חלק מההנחות הנוגעות לשיטות הטכניקה המועדפות, תדירותן בתוך המערכת השבועית, מידת החשיבות שאנו מעניקים להן, מידת השליטה בהן הנדרשת מהתלמיד, ועוד. האם, למשל, אנו מעבירים, באופן מוצהר או דרך מסרים סמויים, אתוס הנוגע להעדפה של טכניקה מסוימת - בלט, לדוגמה - כאבן בוחן למידת ההצלחה העתידית של התלמיד או התלמידה? האם אתוס זה עדיין רלוונטי בעשור הראשון של המאה ה־21?

באופן פרקטי יותר, בתוך השיעור, הצעד הראשון הוא מודעות לעצם הנושא והרגישויות הטמונות בו. אני מזכירה לעצמי להתנסח באופן המקבל כל רקדנית עם הגוף שלה ודרך ההתנועעות שלה, ומתוך מקום זה לנסות לתקן אותה ביחס לחומר הנלמד. אני משתדלת להשתמש בדימויים ובהנחיות שיפנו את התלמידות לתחושת גופן ולא לצורת התנועה במראה. עבודה בסטודיו ללא מראות יכולה לסייע רבות, לפחות לתקופת מה. אני מנסה להשאיר זמן במהלך השיעור להתנסות תנועתית רחבה יותר, או לתרגול פתוח של קומבינציה שנלמדה תוך שינוי מרכיבים בתוכה. באופן זה החומר הנלמד מאבד מחשיבותו כמקור בלעדי, והופך לבסיס להתנסות ולמידה. כך הופך המורה ממקור ידע אבסולוטי למתווך-למידה והתלמידה יכולה למצוא חופש רב יותר גם ליכולות ולאיכויות אישיות. מעבר לחומר הנלמד קיימות יכולות ומיומנויות גופניות, מוסיקליות, קוגניטיביות ורגשיות בעלות חשיבות לא פחותה. מכיוון שהחומר משרת את המיומנויות האחרות, מגוון הדרכים ללימודו צריך להתייחס גם לנטיות האישיות של התלמידים.

פורטין (1998) קוראת ליצירת טכניקת מחול כללית (generic) המושתתת על יסודות אנטומיים וביומכניים של הגוף ועל מרכיבי תנועה שיש ביכולתה להתאים למגוון רב של סגנונות אסתטיים. רעיון זה קורא למעשה לכל אותם מורים המלמדים בסגנון אישי או בסגנון מובהק, לבחון אותו מנקודת מבט רחבה יותר גם כדי לא להופכו לטקסט "מאובן"; כפי שציינתי קודם, תהליך זה מעצים ראשית את המורה המקבלת יותר אוטונומיה בעבודתה כמו גם סמכות על החומר שהפך לשלה, ובהמשך היא יכולה גם להעצים את תלמידותיה.

ומעבר למורה, האתוס של המוסד כולו צריך להכיר באפשרויות אלו ולהעריכן לא רק באופן תיאורטי, כי אם גם באופן מעשי. התוצאות המיידיות של תהליך עבודה זה נראות שונות מאוד מאלו המסורתיות, וכאשר מצפה המוסד לקבל את התוצאות המוכרות לו, הוא עשוי שלא להעריך כראוי את תוצאות דרך העבודה הלא-מסורתית, אשר תוצאותיה אטיות ומגוונות יותר. עם זאת, בעולם העכשווי בו מחפשים כוריאוגרפים רקדנים-יוצרים יותר מאשר רקדנים-צייתנים, יש אולי מקום לבחון מחדש את האופן בו אנו מכשירים את הדור הצעיר. האם באמת האופן בו אנו מחנכים אותו מכשירו לחיים מלאים בחוץ?

אך יותר מכל, אני שומרת אל מול עיני אותה תמונה של התלמידה המבוישת אל מול הכיתה, התלמידה שיכלה להיות - ואולי גם היתה פעם - אני עצמי, ומזכירה לעצמי כמה כוח ועוצמה קיימים בידי כמורה למחול, כוח ועוצמה איתם אני יכולה לטפח את תלמידי ולהצמיחם, או לגרום להם לקמול.

ביבליוגרפיה

אבירם, ר'. "לקראת תיאוריית השדות המאוחדים של החינוך לאוטונומיה: פרדיגמה חדשה לחינוך בדמוקרטיות פוסטמודרניות", מתוך אתר אוניברסיטת בן-גוריון www.edu-negev.gov.il/acheret/l.htm.

אייזנר, אליוט. "מה מלמדות האמנויות"? תקציר הרצאה של פרופ' אייזנר, אוניברסיטת תל-אביב, 1998.

אלוני נ'. *להיות אדם - דרכים בחינוך ההומניסטי*. תל-אביב, "קו אדום", הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1998.

אלוני נ'. "עלייתו ונפילתו של החינוך ההומניסטי: מהקלאסי לפוסט-מודרני", בתוך א' גור-זאב (עורך) *חינוך בעידן השיח הפוסט-מודרני*, מאגנס האוניברסיטה העברית תשנ"ז עמ' 42-13.

Boeree, G. "Abraham Maslow", www.ship.edu./~cgboree.maslow.html, 1998.

Fortin, S. "Somatics: A Tool for Empowering Modern Dance Teachers" in Shapiro, S.B. (ed.) *Dance Power and Difference*. U.S.A.: Human Kinetics, 1998, pp. 49-71.

Maslow, A.H., *Motivation and Personality*. New York: Harper, 1954.

Oxaal, Z. and Baden S. "Gender and Empowerment: Definitions, Approaches and Implications for Policy (report 40) www.ids.ac.uk/bridge/reports_gend_con_meth.htm, 1997.

Perrin, S. "The Arts are Nice, but" - Centre... for the Arts in the Basic Curriculum, www.newhorizons.org/ofc_cabcperrin.html, 1992.

Smith C. "On Authoritarianism in the Dance Classroom" in Shapiro, S.B. (ed.) *Dance Power and Difference*. U.S.A.: Human Kinetics, 1998, pp. 123-148.

Stinson, W. S. "Seeking Feminist Pedagogy for Children's Dance" in Shapiro, S.B. (ed.) *Dance Power and Difference*. U.S.A.: Human Kinetics, 1998, pp. 24-47.

Thomas, H. Clinical Somatic Education - A New Discipline in the Field of Health Care, www.somatic.com/hannart.html, 1990.

הערות

[1] אברהם מאסלו (1970-1908), שנחשב לאחד מעמודי התווך של הפסיכולוגיה ההומניסטית בארה"ב, פיתח תיאוריה של מוטיבציה שבה הנטיות המולדות של האדם מומשגות למונחים של צרכים המניעים את ההתנהגות. את הצרכים האלה הוא ארגן במודל היררכי של פירמידה, אשר בבסיסה נמצאים ה"חסך" של האדם ובראשה צורכי הגדילה שלו (אלוני, 1998).

[2] אבירם מתייחס למודל האינדיווידואל האוטונומי כאל אדם אותנטי ובעל הכוונה עצמית. חינוך לאוטונומיה לפי מודל זה אינו חינוך לסגנון חיים מסוים, אלא חינוך השואף להפוך את הבחירה בין סגנונות חיים לבחירה אותנטית ורציונלית של אדם בעל הכוונה עצמית. לפיכך חינוך כזה הולם פלורליזם וסובלנות כלפי השקפות עולם שונות המצויות בזירת הדמוקרטיה הליברלית הפוסטמודרנית, כל עוד אינן מסכנות אותה.

[3] הגדרת "התלמיד האוטונומי" על פי אבירם צומחת מתוך "האדם האוטונומי", ובאופן כללי נסמכת על תפיסת התלמידים כבני אדם שונים. בין הגישות החדשות התופסות מקום מרכזי בשיח החינוכי לאחרונה: "סגנונות למידה", אינטליגנציות מרובות "והעצמת תחומי העניין".

[4] בתי ספר מהתחום הדמוקרטי: בית הספר הדמוקרטי בחדרה, בכפר-סבאב, זכרון-יעקב ועוד, בית הספר הניסוי בירושלים, בית הספר הפתוח במעגן-מיכאל ועוד.

[5] פוקו משלב בספרו בין פילוסופיה והיסטוריה ומכונן פרקטיקת מחקר חדשה: היסטוריה של הרעיונות. הוא טוען שהכוח, המשולב בידע בצורה שאינה ניתנת להפרדה, בא לידי ביטוי כמעט בכל דבר שנעשה, מהשיח ועד למנגנוני השלטון.

Foucault, M. Discipline and Punish: *The Birth of the Prison*. N.Y.: Anchor, 1979.

[6] סמית משווה את הסכמתה של תלמידת מחול בסיטואציות אוטוריטטיביות להתנהגותם של אנשים בכתות. הוא מתבסס על ספרו של ארתור דייקמן שחקר את התנהגותן של כתות בארה"ב:

Deikman, A. *The Wrong Way Home: Uncovering the Pattern of Cult Behaviour in American Society*. Boston: Beacon Press, 1990.

[7] "סומה" (Soma) הוא מושג המתייחס לגוף כפי שהוא נחווה מבפנים (Hanna, 1990, p. 6) על פי האנה, תחום החינוך הסומאטי הוא השימוש בלמידה סנסו-מוטורית על מנת להשיג שליטה עצמית גבוהה יותר על תהליכים פיסיולוגיים. כלומר, הלמידה היא "סומאטית" בכך שהיא קורית בתוך האדם כתהליך פנימי. בכינוי "שיטות סומאטיות" מתכוונים, בדרך כלל, לשיטת אלכסנדר, פלדנקרייז ועוד.

מילכה בר-מאיר-לאון - בעלת תואר שני בכוריאוגרפיה, כוריאולוגיה וחינוך למחול ממרכז לאבאן / סיטי יוניברסיטי בלונדון. מאז חזרתה ארצה לימדה בבת-דור, באקדמיה למחול, בשלוחת אוניברסיטת לידס בישראל, ובהשתלמויות מורים. כיום מלמדת כוריאוגרפיה ומחול מודרני באקדמיה למחול ובמגמות מחול. מאמר קודם בנושא "הידע המחולי" התפרסם *במחול עכשיו*, גליון 5, יוני 2001.

מאץ אק Mats Ek

חדרי הלב
בדירה של מאץ אק

שרי אלרון

הכוריאוגרף השוודי מאץ אק התבטא בקצרה ביחס ליצירתו *דירה* ואמר כך: "הדירה היא מקום שבו אנחנו חיים את חיינו, במגע קרוב עם עצמנו ועם אחרים, המקום שבו הדרמה היומיומית מתגוללת. אבל apartment משמעו גם "חלוקה" ובידוד. מקום שבו אנחנו יכולים להיות גם יחדיו וגם נפרדים בעת ובעונה אחת. כותרת הבלט מנסה לסכם תמונות ופעולות שונות שאינן מספרות סיפור אלא מתקשרות למילת מפתח זו (תרגום מהתוכנייה, מאי 2000).

דירה[1] של מאץ אק, היא מיצירות המחול הראשונות שפתחו את האלף השלישי לספירה ב-Palais Garnier, משכנה המפואר של להקת האופרה של פריז. הבכורה התקיימה באביב שנת אלפיים, ומאז נכלל הבלט ברפרטואר של הלהקה ושל להקות נוספות. מאמרי ביקורת נכתבו ונכתבים, יש המתפעלים ויש המזדעזעים.[2]

בכוונתי לבחון את משמעותה של *דירה* ואת מיקומה במארג יצירתו של אק.[3] כדי לפענח את המחול אפתח בתיאור מבנה הריקוד ושפת התנועה. בניגוד למשתמע מקריאה שטחית בדבריו של האמן, תכולת הדירה של אק אינה רק סך פעולותיהם של דייריה, אלא בעיקר מניעיהם הכמוסים. ייעשה כאן ניסיון להוכיח ששפות התנועה והבימוי הייחודיות של מאץ אק מאפשרות הצצה לא רק לחדרי הדירה אלא גם לחדרי הלב של דייריה.

מפרט הדירה - תרשים הריקוד

היצירה בנויה מאחד עשר קטעים רצופים המתמקדים בחדרים בדירה מודרנית: חדר האמבטיה, חדר הטלוויזיה, המטבח, חדר השינה. חלק מקטעי הריקוד מסמנים פעולות הנעשות בצנעה, כניקוי הגוף והבית והתעלסות. ייצוג החדרים נעשה באמצעים מינימליסטיים שאינם בהכרח אביזרים: חדר האמבטיה מיוצג על ידי הבידה (bidet), הטלוויזיה באמצעות ההבהוב הכחלחל וכורסה, המטבח באמצעות תנור בישול, חדר השינה מעוצב על ידי מוסיקה ותנועות הרקדנים. הפעולות הביתיות של ניקוי ובישול מיוצגות על ידי הפעלת שואבי אבק, העשן הבוקע מתנור האפייה ודקלום מתכונים.
המוסיקה מושמעת בידי להקה של חמישה נגנים[4] הנמצאים על הבמה חמישים דקות, אך מתגלים לעיני הצופה רק באמצע המופע. קטעים אחדים עוסקים במרחב שמחוץ לדירה: אחד הקטעים מכונה "מעבר להולכי רגל", ובו דלת מרמזת על המרחב שמחוץ לדירה וקטע נגינה שאין בו מחול אלא רק "סרטים" מהסוג שבאמצעותו מסמנת המשטרה אזור חקירת פשע חוצים את הבמה.

שכונת היוקרה

הכוריאוגרף והמעצב בחרו למקם את "הדירה לדוגמה" באכסניה המנוגדת לה לגמרי מבחינה היסטורית ואסתטית. היצירה העוסקת באינטימי ביותר בעולם עכשווי - פעולותיהם של נשים וגברים רגילים בחלל דירתם, מתרחשת על הבמה הענקית של ארמון גרנייה. עומקה של הבמה הולך ונגלה בהדרגה לאורך היצירה כשמסכיה המפוארים מועלים בזה אחר זה. הפרגודים המהודרים עוצבו על פי הדגם המופיע בדיוקן רב הרושם של לואי ה־14 משנת 1701. ציורו של H. Rigaud מציג את השליט הרם, מייסדה של האקדמיה הראשונה למחול, עומד בגאון בעמידה רביעית ומסך אדום-זהוב ממסגר את דמותו.
סתירות בין חוץ ופנים ובין משכן מפואר ומלכותי לדירה סתמית מרמזות על שאר הניגודים שמאפיינים את המחול בכל היבטיו.

גיבורי הדרמה ושפתם

את היצירה מחוללים ארבע עשר מרקדני השורה הראשונה של להקת האופרה של פריז;[5] הצופה המגיע להופעה בארמון גרנייה רגיל לראותם בתפקידים הקלאסיים המרכזיים של הרפרטואר אך גם ביצירותיהם של כוריאוגרפים פורצי דרך. הרקדנים מחוללים את שפת התנועה של אק בטבעיות כמו היתה זאת שפת ההבעה האישית הבסיסית שלהם.

המתבונן ביצירותיו של אק יכול להבחין במקורות של המחול הקלאסי והניאו-קלאסי, אך הרקדניות אינן רוקדות בנעלי אצבע. התנועות מהמילון הקלאסי עוותו ונפתחו במכוון באופן מוגזם. פריצתן של התנועות ממרכז הגוף כלפי חוץ מבטאת את השפעתה של מרתה גראהם על מאץ אק. תרומת התיאטרון האקספרסיוניסטי לשפת התנועה של אק מתבטאת בשימוש אינטנסיבי בחלל הנוצר על ידי הגוף עצמו ובחללים הנוצרים באינטראקציה בין הרקדנים, בשימוש במחוות גוף מודגשות ונשברות וכן בגיוון הבעות הפנים. בדירה בולט גם מקומו של המחול העממי, בעיקר האירי. סגנון התנועה שואב מכל המקורות הללו ומשלבם בדרכו הייחודית, החושנית במופגן. ניתן לקבוע שקיים סגנון "אק" מובהק המגיע למימוש מלא ב*דירה*.

הייחוד במילון ובתחביר התנועות של אק הוא בשזירה לכדי תרכובת אחת של תנועות המחול המסוגננות-מלאכותיות של ז'אנרים שונים, עם תנועות יומיומיות. השימוש בתנועות יומיומיות הוא אחד מהקווים הבולטים ביצירות מחול פוסט-מודרני כבר יותר מארבעה עשורים.[6] מחוות ותנועות יומיומיות הן מרכיב מרכזי גם בתיאטרון המחול. הייחוד בסגנון של אק אינו בעצם השימוש בתנועות יומיומיות כהליכה, ריצה וחיבוק, אלא ברקמת התנועות כחלק אינטגרלי של התנועה הריקודית הנרכשת, בלא שניתן להבחין בתפרים.

תרכובת מילון התנועות ותחבירן בלא אפשרות הבחנה בין היומיומי לבין האקדמי, אינה קשורה רק לשפת התנועה של מאץ אק, אלא גם לנושאי יצירותיו ולאידיאולוגיה העומדת בבסיסן.

>>>

הסגנון, הנותן משקל שווה הן לערך האסתטי והן לערך התרבותי המוסף של תנועות ממקורות שונים, מעיד על גישתו הבסיסית של אק לאדם ולעולמו. אק מכיר ומוקיר את הרבגוניות האנושית הטבעית והמלאכותית, ואינו מדרג את הנכסים התרבותיים על פי קנה מידה מלאכותי-חיצוני; הגבולות בין נמוך וגבוה מטושטשים ואין הפרדה בין אמנות עממית לאליטיסטית. את *דירה* מיקם הכוריאוגרף באכסניה מפוארת.

העושר הסגנוני של אק אינו תלוי אך ורק במגוון התנועות בכלל, ובתנועות הידיים, הטורסו והאגן בפרט, אלא בעיקר במחברים השונים בין מרכיבי התנועה:

1. מקצב ומלודיה ייחודיים נוצרים על ידי שינויים רבים בשטף התנועות, הזורמות לעתים בלי התנגדות ובחופשיות, ולעתים בריסון ובאיפוק.
2. הדינמיקה הייחודית נובעת משינויים בשימוש במשקל הגוף, שלפעמים מגביר את לחצו ולפעמים מפחית.
3. הטמפו הצובע את התנועה באופן ייחודי נובע מהבדלים בין אותן תנועות הנעשות באופן מואץ או מושהה.
4. משחק בשינויים בהתייחסות למרחב, לעתים תנועה ממוקדת לנקודה ספציפית ולפעמים לכמה נקודות בעת ועונה אחת, יוצר מבנה קונטרפונקטי.

המחברים השונים המרכיבים את סגנון הכוריאוגרפיה של אק מהווים עוד נדבך בהבנת האופן בו מצליח הכוריאוגרף להאיר את מצבן של הדמויות בעזרת תנועה, ללא צורך במימיקה. *דירה* אינה מכילה טקסט ממשי: לעתים שומעים מילים וקולות היוצאים מגרונות הרקדנים (צעקות, צחוק, בכי, שריקות) אך אלו מהווים חלק אינטגרלי של התנועה ולא אמצעי עצמאי. כשם ששפת התנועה שאבה ממקורות מגוונים כך גם שפת הבימוי. במאמר זה אזכיר רק את גישות הבימוי היפניות המבצבצות פה ושם.[7] הרמת הפרגודים ההדרגתית בין חלקי היצירה, מיקום התזמורת על במה מורמת מול הקהל, הבמה הפוערת את פיה ומורידה "לגיהנום" את הרקדן והבובה האפויה אומצו ישירות מתיאטרון הקבוקי.

מהטרגי הנשגב לטרגי הסתמי

שפת התנועה של מאץ אק כפי שתוארה, הצליחה בעבר לגולל עלילות רצופות: *בית ברנרדה אלבה* (1978), *ג'יזל* (1982), *אגם הברבורים* (1987), *כרמן* (1992) ו*היפהפייה הנמה* (1996). בעשור האחרון, בולטות ברפרטואר של מאץ אק יצירות שלא נעשו על פי מיתוסים או עלילות שנרקמו בידי משוררים וסופרים. כבר בבחירת הדמויות ב*יפהפייה הנמה* החל אק לעסוק בדרמה של האדם הקטן בעולם המודרני. הטרגי שברגיל ולאו דווקא בסיפור מעשה רב תהפוכות בא לידי ביטוי ב*דירה*. הדרמה ביצירה זו היא פנימית לא פחות משהיא דרמה חיצונית.

במאמרי הביקורת על יצירתו של אק יש המזדעזעים מבוטות התנועות ובעיקר מהאסרטיביות, הנוקשות והשתלטנות של חלק מהדמויות הנשיות. יש המחברים בין עניין זה לבין אופיו וקורות חייו של הכוריאוגרף. איני מכירה את מאץ אק אלא דרך יצירתו ואיני יכולה להיכנס לעומקי נפשו, אך לעומת מגבלה זו (או שמא זה יתרון) מאפשר מאץ אק לחדור ולהעמיק בחיי דיירי הדירה.

היצירה אמנם עוסקת גם במישור הגלוי של חיי היומיום בדירה סטנדרטית: רחצה, בהייה בטלוויזיה, בישול, משחק, ניקוי והתעלסות, אך אמצעים תיאטרוניים שונים מדגישים שלוז היצירה הוא במישור הדמיון והתת מודע של הדמויות. בהמשך אדגים את תרומתם של התאורה, עיצוב הבמה והתלבושות להעתקת המיקוד למישור הפנימי. אמצעי נוסף הוא הליווי המוסיקלי האקספרסיבי של המנגנים, לארבעה מהם כלי מיתר הפורטים על נימי הנפש של הרקדנים ושל הצופים. במישור המחולי, רבים מהקטעים, המתארים כביכול פעולות יומיומיות, מכוונים להתרחשויות הנפשיות המלוות אותן.

בתחילת היצירה זוחלת רקדנית מתחת לפרגוד. האשה רוקדת סביב, בתוך ומתחת לאגן הרחצה הצרפתי - הבימה. ארבעה רקדנים מצטרפים לרקדנית ורוקדים על ידה. הגברים מתעלמים מן האשה המפרפרת השרועה על גבה והבידה מכסה את ראשה. אין זה סביר להתייחס לריקוד זה במישור הריאליסטי. הכוריאוגרפיה מכוונת את הצופה לקלוט תמונה זו כשיקוף של דחפיהם הכמוסים והמתפרצים של האשה או של הגברים.

בקטע הקרוי "טלוויזיה", לובש הרקדן חליפה שיש בה בליטות המותאמות למרקם הכורסה ורומזות שקיבל כבר מתכונות הפסיביות של הרהיט עליו הוא שרוע. הסימביוזה בין האיש ובין הרהיט אינה מתרחשת במישור הפיזי אלא במישור הקוגניטיבי

המהבהבים של המסך הסמוי מעיני הצופים, וכשעומד לו כוחו והוא מכבה סוף סוף את המכשיר המהפנט, הוא נופל שדוד לרגליו.

תמונת "הולכי-הרגל" מוציאה אותנו אל מחוץ לדירה. המחול הנמארס, הנרקד באוניסון, מחלץ אותנו לדקות ספורות מחיבוטי הנפש של הדיירים. אך מיד אחריו נגלים לעיני הצופה היחסים המורכבים שבין גבר ואשה במטבח דירתם. כמיהתו של הגבר לאשה, טרדותיה של האשה היוצאת מדי פעם מן הבמה לעסוק בעניינים אחרים והמשיכה הארוטית העזה ביניהם, מסתיימות בכך שהבמה פוערת את פיה והגבר האוחז בבובה אפויה מדי ומעשנת יורד למעמקים (מעמקי הנפש, תהום הייאוש?).

ילדים אינם מופיעים על פי רוב ביצירות המחול הבימתיות של מאץ אק. *בדירה* מתוארים ילדים באמצעות Pas de trois המגולל את יחסי הכוחות הנזילים במשחקי הילדים. המחול של הילדים מתנהל במעין שפת תנועה סודית אשר הצופה הבוגר מתבונן בה אך אינו שותף לחוקיה. אחרי שהמבוגרים רקדו זוגות-זוגות, מופיעות הנשים עם נשקן - שואבי האבק. הנשים גוררות את שואבי האבק, משליכות אותם ומתחברות אליהם. זהו מחול אינטנסיבי השואב מן המחול העממי האירי ומאפשר לנשום אוויר צח ללא אבק דרמטי.

מחול התאומים הוא דואט של שני סולואים. הריקוד מתרחש כששני הרוקדים נמצאים באותה זווית כלפי הצופים, במרחק זה מזה. כל אחד רוקד במרחב אישי אך מבצע אותן תנועות בעת ועונה אחת. למרות המרחק ביניהם אלו הם שניים הנראים אחד. מאץ אק מצליח להעביר למישור הגלוי את טבעם של הקשרים הסמויים מן העין של תאומים. (לכוריאוגרף אחות תאומה, מאלין אק, שהיא שחקנית).
Grand pas de deux הוא - כבכל יצירותיו של מאץ אק - היהלום שבכתר. כאן מתבטאת ביתר בהירות טענתי המרכזית: הרקדנים אינם רוקדים דואט המייצג רק את מעשה האהבה עצמו אלא גם את מישורי הדמיון, הכמיהות והתשוקות - המודעים והבלתי מודעים, המודחקים והמתפרצים.
בספרו *ספרות ופסיכואנליזה*,[8] כותב מרדכי גלדמן שטקסטים ספרותיים מכילים עירוב מיוחד במינו וגלוי למדי של תהליכים ראשוניים ומשניים, מעין זה האופייני לחלום ולחלום בהקיץ. הוא מוסיף וטוען שעירוב זה משמעותו - בחלום וביצירת האמנות כאחד - נוכחות פעילה של דחפים אסורים, לשם סיפוקם במרחב המנטלי ולא במציאות החיצונית. אמנם מאץ אק לא נזקק ביצירה זו למקור ספרותי, אך גם היא משלבת מציאות וחלום ונותנת ביטוי לדחפים אסורים. קריאה אמינה של הבלט *דירה* של מאץ אק אינה צריכה לעסוק בדחפיו המודחקים של יוצרה אלא בסתמי - האיד, באני - האגו, ובאני העליון - הסופר אגו של כל דיירי הבית המשותף, הרי הם בני האדם על פני כדור הארץ.

הערות

[1] *Appartement* (en franais) *Apartment*, Choreography: Mats Ek; Original music: Fleshquartet live on the stage; Set & costumes design: Peder Freiij Light: Eric Berglund. Premiere with dancers from l'Opera de Paris on 27 May 2000, Palais Garnier - Paris.

[2] מאמר אוהד של Michel Montgomery על בכורת היצירה באתר:
www.criticaldance.com/review/2000
מאמרים נוספים: www.tanznet.de

[3] סוגיות שונות של ביקורת יצירות מחול נדונות במאמרים הבאים:
Roger Copland, "Between Description and Deconstruction" in Alexandra Carter (ed.) *The Routledge Dance Studies Reader*, London and New York 1999, pp. 98-107. Sandra Fraleig, "A Vulnerabale Glance: Seeing Dance Through Phenomenology" in *Routledge Dance Studies Reader*, London and New York 1999, pp. 135-143.

[4] ניתן להאזין לדוגמאות מוסיקליות של להקת Flesqurtet באתר: www.primal.se/fleshquartet/listen_ie.html

[5] בהקלטת מופע מ־2003 מופיעים ארבעה כוכבים:
Clairemarie Osta, Kader Belarbi, Nicolas Le Riche, Jos Martinez.
רקדנים ראשיים:
Marie-Agns Gillot, Stephanie Romberg, Mlanie Hurel, Alessio Carbonne, Wilfrid Romoli. ועוד חמישה רקדנים מה-corps de ballet האחת C line Talon מופיעה ב-Grand Pas de Deux.

[6] הרעיון הבסיסי של Judson Dance Group היה: "כל תנועה היא מחול", במקביל לרעיון של ג'ון קייג': "כל צליל הוא מוסיקה". ראה דיון בסוגיה זו: "Notes on Music and dance" S. Reich, in Copeland and Cohen, *What Is Dance*, p. 336.

[7] העניין הרב של מאץ אק באמנויות יפניות ניכר בבחירתו לעצב את *פולחן האביב* (1984) כדרמה משפחתית יפנית.

[8] מרדכי גלדמן, *ספרות ופסיכואנליזה*, תל-אביב 1998, עמ' 19.

שרי אלרון - מרצה להיסטוריה ולאסתטיקה של המחול. תלמידת מחקר של האוניברסיטה העברית; תואר ראשון בהיסטוריה ובלימודי מזרח אסיה (מגמת סין); תואר שני - תוכנית אישית דרך תיאטרון: קריאה סמיוטית של ארבע יצירות של מאץ אק; תואר שלישי - מחקר היסטורי-אסתטי של להקת התימניות של רינה ניקובה.

חדשות

אורה ברפמן, גיורא מנור, רות אשל,
יונת רוטמן, עידית סוסליק

וכשהגיעה לשמש מאת רמי באר, להקת המחול הקיבוצית,
רקדנית: רננה רנדי
Upon Reaching the Sun by Rami Be`er, Kibbutz Contemporary Dance Company, dancer: Renana Randi

חדשות שם

זכרו את השם: סידי לארבי צ'רקאווי (Sidi Larbi Cherkaoui). מאז שזכה בפרס "ניז'ינסקי" במונקו, מסתובב הצעיר הבלגי ממוצא מרוקאי וסביבו "באזזז" שרק הולך וגובר. יש כבר מי שמקיים מגעים כדי להביא אותו ואת להקתו לישראל, ובינתיים להקת בלט מונטה קרלו (Les Ballets de Monte-Carlo) היתה הראשונה שהצליחה להזמין ממנו יצירה מקורית מחוץ ללהקתו, *In Memoriam* הועלתה בבכורה במונקו בתחילת ינואר 2005.

א"ב

---

243 רקדני "מועדון הלילה הוואנה" (Havana Night Club) ביקשו מקלט מדיני בארה"ב במסגרת סיור הופעות בלאס וגאס. שבעה רקדנים נוספים ששהו בגרמניה הצטרפו אף הם לבקשה. רק שלושה רקדנים ביקשו לחזור לקובה.

א"ב

יום אחד הסתבכה השמש בענפי עץ וחושך כבד ירד על הארץ. סנאי אחד קטנטן החליט להציל את העולם והחל לכרסם את העץ כדי למוטטו ולשחרר את השמש מענפיו. בעוד הוא עמל, איבד הסנאי את פרוותו השעירה ואת זנבו שנחרכו בחום החמה. כאות תודה, העניקה לו השמש יכולת תעופה וכך הפך הסנאי לעטלף. אגדה אינדיאנית זו היתה אחד ממקורות ההשראה ליצירתה החדשה האופטימית של פינה באוש - *לילדי האתמול, היום ומחר* (*For the Children of Yesterday, Today and Tomorrow*).

א"ב

זה שנתיים נתון ויליאם פורסיית' תחת מכבש לחצים של ההנהלה הציבורית, שמתקשה לתת גיבוי לדרכו האמנותית ולשאת במימון הגבוה של הלהקה מפאת קשיים תקציביים. כבר לפני שנתיים הודיעו בעיריית פרנקפורט, שעם תום החוזה של פורסיית', הם מבקשים לראות במקומו להקת בלט קלאסי.
חודש קודם, משלא התקדמו הדיונים עם עיריית פרנקפורט, קיבל פורסיית' מספר הצעות שנועדו לאפשר הקמת להקה חדשה בין-מחוזית, ביניהן, קיבל הצעות ממפתות מעיריות מינכן ואופנבך (Offenbach). לאחרונה, לאחר משא ומתן מתמשך ונוקשה, נחתם חוזה בין פורסיית' לעיריית פרנקפורט. חוזה זה יאפשר לפורסיית' להקים אנסמבל חדש, בלתי תלוי ומצומצם בהיקפו, במתכונת של תמיכה משותפת של עיריית פרנקפורט, דרזדן וכנראה ערים נוספות. להקתו של פורסיית' - בלט פרנקפורט (Ballet Frankfurt) הפסיקה עקב כך את פעילותה הנוכחית בסוף 2004.
א"ב

לפורסיית' לא חסרות הצעות. ידידו ריצ'רד קראגון (Richard Cragun), לשעבר סולן ראשי בבלט שטוטגארט, שם גם החל פורסיית' את הקריירה שלו, מתגורר בשנים האחרונות בריו דה ז'נרו, ברזיל. קראגון הקים שם את בלט ד'אנימה (DeAnima Ballet), להקת מחול המבוססת על רקדנים צעירים הבאים מרקע קשה, במסגרת מדיניות הרווחה המקומית. לאחרונה הזמין קראגון את פורסיית' לשמש יועץ אמנותי. בקרוב תעלה הלהקה ערב שייקרא *Forsythe & DeAnima* המבוסס על עבודתו של פורסיית' עם הצעירים.
א"ב

מת'יו בורן (Matthew Bourn), שנודע בקריאה מקורית של יצירות קלאסיות ועיבודן באופן רדיקלי - כפי שעשה ב*אגם הברבורים*, *סינדרלה* וכ*ר-מן*-העלה לקראת סוף השנה עיבוד משלו ל*מפצח האגוזים*. הסיפור הוויקטוריאני על משפחה בורגנית מהוגנת, החיה בעולם תמים של קסמים, פיות וחלומות, התגלגל לבית יתומים קשוח נוסח דיקנס. ספק אם גרסתו פונה לקהל הרב-גילי של *מפצח האגוזים* המועלה באופן מסורתי בתקופת חג המולד, בביצוען של עשרות להקות בלט בכל העולם.
א"ב

לא כל רקדן מלך, רק אחד. רקדן הבלט לשעבר, נורודום סיהאמוני (Norodom Sihamoni) הוכתר בנובמבר למלך קמבודיה, כאשר החליט אביו, המלך נורודום סיהאנוק (Sihanouk) לוותר על כיסאו עם הגיעו לגבורות. המלך החדש, רווק בן 51, חי שנים ארוכות בפריז ושימש כשגריר קמבודיה בארגון האו"ם לתרבות - UNESCO. למעט תפקידו זה, אין לו כל ניסיון בתפקידים ציבוריים. במהלך טקס ההכתרה הבודהיסטי, שנמשך שלושה ימים, יצק אביו על ראשו מים מהמקדש העתיק אנגור וואט (Angor Wat) לאות ברכה.
א"ב

הכוריאוגרף ג'ון נוימאייר (John Neumeier), מנהל להקת בלט המבורג (Hamburg Ballet) חגג בעונה שעברה שלושים שנות ניהול הלהקה. לרגל חגיגות היובל, העלתה להקת בלט המבורג מחדש שש עשרה עבודות מרכזיות מהרפרטואר העשיר של נוימאייר. עכשיו קיבל נוימאייר וילה שתאחסן את אוספי המחול החשובים שברשותו. כיום הוא מחזיק באוספי מחול ובהם האוסף הגדול בעולם בנושא ניז'ינסקי, הכולל ספרים, רישומים, איורים וחפצים רבים הקשורים לקריירה של הרקדן האגדי. חלק חשוב באוסף זה הוצג לפני שנתיים במוזיאון אורסיי (Musee d'Orsay) בפריז, בתערוכה גדולה שהוקדשה לניז'ינסקי. בשנת 2000 העלה נוימאייר את יצירתו לבמה *ניז'ינסקי* (*Nijinsky*), לאחר מחקר מקיף וממושך. יצירה זו הפכה עד מהרה לעבודת הדגל של הלהקה, הנחשבת אחת הטובות בגרמניה.
א"ב

דיים אליסיה מרקובה (Dame Alicia Markova) הלכה לעולמה בגיל 94. מרקובה, שהיתה אחת הבלרינות של דיאגילב, נולדה למשפחה יהודית בלונדון בשנת 1910 בשם ליליאן אליסיה מרקס; כשבחר בה האמרגן האגדי ללהקת הבלטים הרוסיים שלו בשנת 1925, היה שמה "לא מספיק רוסי" לטעמו (ואולי גם קצת יהודי מדי); הוא נהג בשמה כפי שנהג בשמותיהם של אמני מחול לא-רוסים אחרים, ובתוכנייה הופיעה מרקס כמרקובה. אחרי מותו של דיאגילב ב־1929 שבה מרקובה ללונדון, והשתתפה בלהקת הבלט הבריטית המקצוענית הראשונה - בלט ראמבר. גם מנהלת להקה חלוצית זאת היתה יהודייה שנולדה בווראשה כמרים רמב"ם; דיאגילב הוא שהפך אותה לראמבר. מרקובה המשיכה ליצור תפקידים מרכזיים גם בבלטים הקלאסיים הידועים וגם ביצירות החדישות של פרדריק אשטון. בשנות ה־30 הצטרפה לאנטון דולין בלהקתם בלט מארקובה-דולין. אליסיה מרקובה המשיכה להופיע, בעיקר בארה"ב, עד שנת 1962. בשנים אלה, היתה בין השאר גם מנהלת אמנותית של מטרופוליטן אופרה בלט, שם רקדה כסולנית הישראלית נירה פז. מרקובה נשארה קשורה לבלט הקלאסי עד גיל מבוגר מאוד, גם אחרי שמלכת בריטניה העניקה לה את התואר "Dame".
ג"מ

אווה שולץ (Uwe Scholtz), מנהלו האמנותי של בלט לייפציג (Liepzig Ballet) הלך לעולמו ב־21.11.04, לאחר מחלה ממושכת. בן־43 היה במותו. אווה שולץ החל את דרכו כתלמיד בית הספר ע"ש ג'ון קרנקו בשטוטגארט ועם סיום לימודיו צורף לצוות הרקדנים של בלט שטוטגארט. הוא היה צעיר מוכשר ביותר, יצירתי ומתוסבך. עד מהרה התבלט בכשרון היצירה שלו. בגיל 24 הוזמן לנהל את בלט ציריך, תפקיד שהלחיץ אותו מאוד, משום גילו הצעיר. עם בואו לשוויץ, דרש לפטר את כל הלהקה של בלט ציריך ולהעסיק רק רקדנים ורקדניות שהוא עצמו בחר בהם. שולץ ניהל את הלהקה בציריך כמה שנים והוכיח כי הוא יוצר מהשורה הראשונה.
בין יתר עבודותיו היתה יצירה עבור כנס בירושלים שארגנה רחה פרייר (Recha Freier), שהתבסס על שיריו של הטרובדור היהודי בן המאה ה־13 זיסקינד מטרימברג (Süskind von Trimberg). כעבור חמש שנים סוערות ועשירות בשערוריות, נפרד שולץ משוויץ, ונדמה היה שהקריירה המזהירה שלו הגיעה לסיומה. אבל לא כך קרה. הוא הרבה ליצור כוריאוגרפיות עבור בלט שטוטגארט, ובשנת 1991 הוזמן לנהל את בלט האופרה של לייפציג; שולץ היה כוריאוגרף מוסיקלי מאוד ועבודותיו הטובות ביותר מבוססות על יצירות סימפוניות גדולות. הוא אהב את מוצארט ואת בטהובן והיטיב להבין את המוסיקה שלהם. שולץ פעל בלייפציג עד שהאלכוהול והסמים, בהם נאבק כל ימיו, הכריעו אותו.
ג"מ

>>>

להקת הבלט המלכותי של דנמרק מתכננת, זו הפעם השלישית, כנס עולמי על עבודתו של הכוריאוגרף אוגוסט בורנונוויל (August Bournonville), שהניח בעבודתו את הבסיס לסגנון הייחודי של הלהקה הדנית; סגנון שעיקרו מהירות ודייקנות, ברק טכני שאינו מנוכר אלא חייכני וכאילו אינו דורש מאמץ מיוחד, אבל למעשה הוא קפדני ואינו פשוט כלל. קונגרס כזה מתקיים כל עשר שנים; הכנס השלישי יימשך השנה מה־3 ועד ה־11ביוני 2005 ויכלול לא רק מופעים של הבלטים של בורנונוויל אלא גם עבודות חדשות.

פרטים ב:
WWW.BOURNONVILLEFESTIVAL.COM

ג"מ

הפסטיבל הבינלאומי לבתי ספר למחול יתקיים בסן רמו באיטליה בתאריכים 3-5 במאי 2005. הפסטיבל מאורגן מטעם GEF - Global Education ויהיה מפגן איכויות של בתי הספר למחול באיטליה ובאירופה. בתי הספר יתחרו ביניהם ויוכלו להעלות יצירות בסגנון בלט קלאסי, מחול מודרני ומחול אחר. גיל הרקדנים ינוע בין 5 ל־18 ויוכלו להשתתף קבוצות בהרכבים של לפחות שישה תלמידים ולא יותר מעשרים. לפרטים:
GEF-2005 "Festival for Schools of Dance" 4th Edition, Via Roma 166 - 18038 Sanremo - Italy

ר"א

בין ה־12 ועד ה־15 באפריל יתקיים באוניברסיטת לונדון קונגרס בינלאומי בנושא רב-תרבותיות במוסיקה ובמחול.
הכנס יתקיים במסגרת: SOAS (The School of Oriental & African Studies) within the University of London.

לפרטים:
Sareata Kelly, musicanddance@soas.ac.uk

ר"א

נפאס, כור': רות אשל, תיאטרון מחול אסקסטה של אוניברסיטת חיפה, צילום: ליאורה צור
Nefas by Ruth Eshel. Eskesta Dance Theatre of the University of Haifa, photo: Liora Tzur

חדשות כאן

בתאריכים ה־24 ועד ה־29 בינואר 2005 במסגרת מתא"ן ותחרות מיה ארבטובה לבלט ובתמיכת שגרירות צרפת בישראל, הגיע לביקור בישראל דניאל אגזילאס, מנהל הקונסרבטוריון למחול של פריז. אחד מבתי הספר הטובים בעולם להכשרת רקדנים. מטרת הסיור היתה להכיר את העשייה בתחום הבלט הקלאסי במסגרות המובילות בארץ ולבחון אפשרויות של שיתוף פעולה.

ר"א

בית חדש לתיאטרון הפרינג' קליפה נפתח בתל-אביב. המבנה התעשייתי למחצה, בן השלוש קומות, שוכן ברחוב הרכבת 38; הוא כולל חלל מופעים וחללי עבודה לחזרות ולבניית תפאורה, מתפרה, מחסן תלבושות ומשרד. תיאטרון קליפה, בניהולם של עדית הרמן ודמיטרי (דימה) טולפנוב, פועל זה תשע שנים ומצליח לרכז אליו תשומת לב כתיאטרון פרינג' איכותי, המותח את גבולות התיאטרון תוך יצירת שפה בימתית ייחודית, שבה תופסת התנועה מקום חשוב. במקום החדש יועלו מופעים, יתקיימו סדנאות עם אמנים ישראלים ובינלאומיים וכן שיעורים בטכניקות תומכות כגון מחול, אמנויות לחימה ויוגה. לדברי הרמן, אין בכוונתם להקים ולנהל בית ספר, אלא להרחיב את מעגל היוצרים בתחום אמנות המופע ולהכשיר יוצרים עתידיים בתיאטרון קליפה.

ר"א

אתר חדש נפתח באינטרנט, האתר, בשם "דרך גוף", עוסק במחול ובתנועה. באמצעותו ניתן לקבל פרטים על פעילויות שונות המתקיימות בארץ, ללא תשלום.
לפרטים:
www.BodyWays.org, list@bodyways.org

ר"א

הערוץ האקדמי באוניברסיטת חיפה ממשיך בסדרה "שיחות מחול" בעריכת רות אשל ובהגשתה. בחודש האחרון הוסרטו שני סרטים נוספים, האחד עם טליה פז והשני על יסמין גודר. בסרט, שאורכו כשעה, משולבים קטעי מחול ושיחה. הסרטים משודרים בערוצים המקומיים. סרטים נוספים שהופקו על ידי הערוץ: מגדר במחול (עם נאוה צוקרמן, נעה דר ואשרה אלקיים), מחול בתנ"ך (עם גילה טולידנו ועם ירדנה כהן), חפצים במחול (עם עידו תדמור ועם רנה שינפלד), להקת קולדממה (עם משה אפרתי) ותוכנית עם הכוריאוגרפית מירל'ה שרון. לפרטים: הערוץ האקדמי
http//tv.proj.ac.il.
טל: 04-8440822.

ר"א

כמדי שנה התקיים כנס לזכרו של הרקדן יאיר שפירא, שנפל במלחמת יום הכיפורים. הכנס ה־29 לזכרו התקיים ב־20.12.2004 באולפן למחול במרכז עידן בבקעת בית שאן. המפגש ביום זה הוא חגיגה לתלמידי האולפנות בקיבוצים, שמתנסים במגוון רחב של שיעורי מחול, המועברים על ידי טובי המורים הפועלים בארץ. כמה מן הסדנאות הנחו רקדני להקת בת-שבע ושרון אייל, שלימדו את התלמידים מרפרטואר הלהקה. הסדנאות קירבו את התלמידים לשפה המיוחדת של להקת בת-שבע ולמופע הלהקה *Love* של אייל. במסגרת הכנס, לפני המופעים, חולקו פרסי "חבצלת" לרקדני הלהקה הקיבוצית דן בן-דרור ויערית חייקין ולמנהל אנסמבל בת-שבע אלדד מנהיים. השנה בלטו בכנס הופעותיהם של התלמידים, שהיו באיכות גבוהה ושולבו בהומור. כמו בכל שנה, אורגן הכנס בקפידה בידי שאול גלעד, ניצה בהיר ויעל בר-ניר.

ו"ר

בשנה שעברה החל לפעול בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב פורום למחול. היוזמה באה מצדו של דקאן הפקולטה, פרופ' פרדי רוקם. הפורום התגבש כמענה לדרישה הולכת וגוברת בשנים האחרונות בפקולטה, למסגרות לימוד ודיון מתקדמות בנושא אמנות המחול; מטרת הפורום היא בחינה ודיון בשפת המחול - בשדה העשייה והיצירה כמו גם בניתוח ובמחקר.

הפורום מתקיים אחת לחודש וכולל מרצים וסטודנטים ללימודים מתקדמים מן התוכנית הבין-תחומית לתואר שני באמנויות ומן החוג לתיאטרון. תוכנית המפגשים מבוססת על שיחות עם יוצרי מחול ישראלים ועל הרצאות אקדמיות המציגות פרספקטיבות שונות במחקר המחול.

בשנה שעברה התארחו בפורום המחול מספר יוצרי מחול ישראלים, שמייצגים בעבודתם מגמות שונות בסצנת המחול הישראלית. בין היוצרים היו אוהד נהרין, יסמין גודר, יורם כרמי, אמיר קולבן ועידו תדמור.
כל יוצר/ת הציג/ה ראייה אישית מאוד של תנועה, גוף, ריקוד, ותפקידה של האמנות בכלל, והדגים כיצד תפיסות אלה באות לידי ביטוין הייחודי ביצירותיו. נקודה מעניינת שעלתה מתוך המפגשים עם היוצרים היא - כי על אף השוני, שבלט בעיקר באסתטיקה התנועתית והבימתית המזוהה עם כל אחד, ניתן היה למצוא נקודות השקה מסוימות ביניהם, לרבות העיסוק בחוויות הקיום האנושי היומיומי.

ההרצאות האקדמיות בפורום המחול נשאו ברובן אופי סוציולוגי-אנתרופולוגי ועסקו במגוון רחב של נושאים. בשנה שעברה הציגה ד"ר דבי חפץ-יהב מהחוג לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה באוניברסיטת תל-אביב חיבור בין ריקוד, אנתרופולוגיה והמציאות הישראלית; חיבור זה נבחן דרך ניתוח הדפוסים הכוריאוגרפיים בסיורי הביטחון המשותפים לצה"ל ולפלסטינים ברצועת עזה בין השנים 1997-2000, באזורים מסוימים שהוגדרו בהסכמי אוסלו. ד"ר דינה רוגינסקי מהחוג לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה באוניברסיטת תל-אביב נשאה השנה הרצאה בנושא "ראשיתו של המחול העברי: אקספרסיוניזם, אמנות ופולקלור ביישוב", שעניינה תשתית המחול העברי שהתהוותה בשנות ה־30 וה־40 בתקופת היישוב בארץ-ישראל. הרצאתה של טל כוכבי מהחוג לאנתרופולוגיה באוניברסיטה העברית בירושלים - "בין כוריאוגרפיה לאתנוגרפיה: עבודת הריקוד בלהקת המחול הקיבוצית" - הציגה את עבודתה של להקת המחול הקיבוצית מתוך פרספקטיבה אתנוגרפית. אחד הנושאים שעניינו את טל כוכבי במחקרה היה ההצגה של מהות הקיום המוחלטת של הרקדנים דרך הגוף, תנועותיו ופעולותיו, במטרה לצאת כנגד תפיסות שמנחות את תרבות המערב, תפיסות המכוונת ליצור 'מחיקה' של הגוף על ידי הפרדה בין 'Mind' ל-'Body' ובכך לבסס הכללות של ידע על העולם.

אחת המטרות העומדות בפני מארגני הפורום היא הרחבת תוכנית הפעילות, כדי לממש את מלוא הפוטנציאל שלו כמסגרת לימודית, שתוכל להעניק בסיס תיאורטי ומתודולוגי לתלמידים המעוניינים לכתוב את עבודות הגמר שלהם (לתואר שני ולדוקטורט) בנושא אמנות המחול, וכן כמסגרת מקשרת בין תלמידים וחוקרים ליוצרים.
ע"ס

רמי באר ממשיך ליצור במלוא המארס, וכבר בימים אלה מועלית הפקתו החדשה *וכשהגיעה לשמש*. גם הפעם, כמו ב*פורמאן-מגנום*, פונה באר לעולם האגדה והפנטסיה, ועושה שימוש בחומרים יומיומיים ליצירת תמונות עתירות דמיון. הבכורה תתקיים במשכן לאמנויות הבמה ב־1.5.2005.

סדנת המחול מטה אשר הפועלת בקיבוץ געתון בגליל המערבי הופיעה לראשונה במרכז סוזן דלל ב־20.2.2005. בסדנה, בניהול האמנותי של יהודית ארנון ועינב לוי, רוקדים 42 סטודנטים ובתוכם 12 בחורים (!) העתודה הגדולה בישראל של גברים רוקדים. התוכנית כללה יצירות של אורי אבגי, יוהן גרבן, אנדרש לוקאץ', ניב שיינפלד ונילס כריסטי.

כנס מחול צעיר תשס"ה בנושא אקולוגיה והדיאלוג שבין האדם למקום נערך ב־2.3 בקיבוץ כפר מנחם וב־16.3.2005 בקיבוץ עין-השופט. רקדני להקת ורטיגו העבירו סדנאות והופיעו בעבודתם *לידת הפניקס*. כמו כן הופיעו קבוצות של צעירים. הכנס (שזוהי הפעם ה־11 לקיומו) מופק על ידי המינהל לחינוך התיישבותי ועליית הנוער, בהנהלה אמנותית של ניצה בהיר.

להקת אסקסטה של אוניברסיטת חיפה, היוצרת בהשראת תרבות העדה האתיופית, נבחרה לפתוח את אירועי שבוע ישראל במרסיי ב־9.3.2005. האירוע התקיים בתיאטרון ג'וליין. בהזדמנות זאת קיימה הלהקה מופעים במונפלייה, אקס-דה-פרובנס ובמוסדות חינוך. האירוע ממומן על ידי עיריית מרסיי והקהילות היהודיות, בשיתוף הקונסוליה הישראלית.

עמותת רעי"ם - ריקודי עם ישראלים - קיימה מרתון ריקודי עם במרכז הימי בקיסריה. המרתון שנקרא "בנתיבי הזמן" התמקד בריקודי עם עד שנת 1985, המרקידים היו: ויקטור גבאי, יונתן גבאי, יגאל טריקי, שמעון מרדכי, אייל עוזרי, חיים צמח ומשה תלם. נעמי בהט וד"ר אבנר בהט העבירו הרצאות בהנחייתו של ד"ר דן רונן, בנושא "ההורה - ממחול בלקני לסמל ישראלי". המשתתפים רקדו עד אור הבוקר בליווי תזמורתו של עמוס אלוני.
ר"א

סדנת המחול מטה אשר Matte Asher Workshop

חדשות הספרייה הישראלית למחול

במסגרת "הרמת מסך" התקיים פרויקט "מדור לדור, מאמן לאמן", שכלל פעילות מרוכזת עם סטודנטים לאמנויות ותלמידי מחול קדם מקצועיים. מטרת הפרויקט לקרב את התלמידים ואת הסטודנטים לשפת אמנויות המחול, להתוודע ליוצרים וליצירותיהם ולבנות עמם קשר אישי. פעילות הפרויקט כללה צפייה במופעים ובסדנאות בהנחיית כוריאוגרפים המשתתפים ב"הרמת מסך".
בפרויקט שהופק על ידי הספרייה למחול השתתפו כ־2224 תלמידים וסטודנטים מרחבי הארץ.

זו השנה החמישית שמשרד החינוך, התרבות והספורט - מינהל התרבות, המחלקה למחול בשיתוף הספרייה הישראלית למחול - מקיימים אודישן למילגה לקורס קיץ International Sommertanzwochen Wein - אשר יתקיים בוינה, אוסטריה בין התאריכים 14 ביולי ועד 17 באוגוסט. הקורס מיועד לרקדנים בני 20-28. עלות המשתתף והתמיכה: שני שליש מסכום המילגה (בשווי של כ־20,000 שקלים) יינתנו מטעם DanceWeb ושליש מסכום המילגה (בעלות 10,000 שקלים) בצירוף כרטיס הטיסה יינתנו מטעם מינהל התרבות - המחלקה למחול במשרד החינוך, התרבות והספורט. ארגון Europe DanceWeb, הוא ארגון בינלאומי שמטרתו לקדם ולהפיץ מחול עכשווי וכן, לעודד רקדנים ויוצרים מוכשרים ולתמוך בהם בדרכם האמנותית. הארגון, שבסיסו בוינה, הוקם ב־1996. באותה שנה, החל הארגון לקיים את תוכנית המלגות, המיועדות לרקדנים מקצועיים צעירים. עד כה השתתפו בתוכנית זו 390 רקדנים מ־50 מדינות. התוכנית שמה דגש על חילופי רעיונות וידע בין המשתתפים, תוך ניתוץ הגבולות הגיאוגרפיים והתרבותיים ביניהם. התוכנית שמה לה כמטרה עיקרית לקדם את הקריירה המקצועית של המשתתפים; כדי להגשים את המטרה החינוכית והאמנותית של התוכנית, נבחר אמן משמעותי מזירת המחול הבינלאומית לשמש מדריך אמנותי. השנה נבחר כמדריך דיוויד זמברנו (David Zambrano), יוצר החי ועובד בהולנד. במקביל לקורס הקיץ יתקיים פסטיבל המחול היוקרתי של וינה - Impulstanz.
לפרטים נוספים:
www.dancewebeurope.net

עונש התשוקה, כוריאוגרפיה וביצוע: עידית הרמן, תיאטרון קליפה, צילום: דמיטרי טולפנוב

The Punishment of Lust, dance and choreographer: Idit Herman, Clipa Theatre, photo: Dmitry Tyulpanov

בין התאריכים 17-21 באפריל יתקיימו השתלמויות למורים לבלט קלאסי ולתלמידים קדם מקצועיים. ההשתלמויות הן פרי שיתוף פעולה של הספרייה הישראלית למחול לבין אגודת הידידים של הספרייה בניו יורק. ההשתלמויות הן בשיתוף משרד החינוך והתרבות - המזכירות הפדגוגית, הפיקוח על המחול, המרכז למחול ותיאטרון ביכורי העתים ומתא"ן. את ההשתלמויות יעבירו מניון פורמן (Mignon Furman) מנהלת האקדמיה לבלט בניו יורק (The American Academy of Ballet) והרקדן בריאן לופטוס (Brian Loftus).
במסגרת ההשתלמות תיערך הכרות עם עקרונותיה של שיטת האקדמיה האמריקאית לבלט (American Academy of Ballet).

הספרייה הישראלית למחול ואגודת ידידי הספרייה בארה"ב יעניקו מילגה לקורס קיץ ב- American Academy of Ballet בניו יורק, מיסודה של מניון פורמן. המילגה מיועדת לתלמידי מחול בגילאים 14-20 ברמת Intermediate/Advanced בבלט קלאסי, עם לפחות ארבע שנות לימוד, והיא כוללת את מלוא עלות הקורס, כולל לינה וכלכלה. האודישן ייערך בתאריך 22.4.2005.

ביוזמת הספרייה למחול הוקם פרויקט "לקרוא מחול" בהנחיית הגב' טליה פרלשטיין-כדורי. מטרת הפרויקט לפתח שיח אמנותי במבט אישי על המחול הישראלי.
לפרטים: www.dancelibrary.org.il

ריקודים אותנטיים, ריקודים אתניים וקליטה תרבותית

30 שנה ללהקת עמקא

דן רונן

להקת עמקא
Amka Dance Group

ישראל היא חברה הטרוגנית רבת גוונים ורבת תרבויות. חיות בה למעלה ממאה קבוצות אתניות וביניהן קבוצות של עולים ובני עולים יהודים שהגיעו מכל רחבי תבל, ומיעוטים של ערבים מוסלמים, נוצרים לכיתותיהם, בדואים, דרוזים, וצ'רקסים. לכל עדה אתנית וקבוצה דתית פולקלור משלה, המהווה חלק אינטגרלי מחיי הקהילה. הפולקלור כולל ריקודים מסורתיים שרובם נוצרו לפני מאות שנים, וריקודים הנרקדים בעיקר בחגיגות משפחתיות, בחגי מחזור השנה ומחזור החיים.

ריקוד פולקלור וריקוד אתני

ריקודי הפולקלור כשהם חלק מהווי החיים - כלומר, נרקדים בסביבתם הטבעית - נחשבים "ריקודי פולקלור אותנטיים", אבל כשהם עוברים היום תהליך של שימור לצורך אירועים חברתיים, שאינם האירועים הפולקלוריסטיים הטבעיים המקוריים של עדה, דת או משפחה מסוימת - הם מכונים "ריקודים אתניים".
ניסיון להציג ריקוד אתני כריקוד אותנטי בפני קהל זהו דבר והיפוכו. ריקוד אותנטי אינו ריקוד המיועד להצגה על הבמה, ואילו ריקוד על במה אינו פולקלור אותנטי, הואיל וחלים עליו חוקי הבמה וההצגה התיאטרלית והוא אינו נרקד בסביבתו הטבעית (רונן, 2000).

אין עם ואין כמעט קבוצה אתנית שאין להם ריקודים חברתיים עממיים. ריקודים אלה מורכבים בדרך כלל מצעדים פשוטים המתאימים לכל אחד והשואבים ממורשת היסטורית, מאמונות, מערכים וממסורת של ריקודי חברה מתקופות עבר, ובעיקר מהאזורים הכפריים. בימים עברו היו ריקודים אלה ריקודי פולקלור אותנטיים. היום הם, כאמור, ריקודים אתניים, חלקם "מוצג מוזיאוני", חלקם בידור לתיירים. ברובם חלו שינויים המתחייבים עם הזמן, והם הפכו לריקודי חברה לבילוי שעות הפנאי גם בחברות המודרניות של היום.

בעיות זהות בקהילות מהגרים

העדות האתניות הן ברובן קבוצות מיעוט המנסות לשמור על תרבותן ועל זהותן הלאומית האתנית במסגרת תרבות הרוב. ביצוע הריקודים האתניים של העדות השונות לא נועד להעמיק את המפריד אלא לבטא את המאחד, לבטא שאיפות לאחדות לאומית ורצון לשמור על המקורות התרבותיים העשירים של הקבוצות האתניות, כמרכיבות של חברה רב-תרבותית.

בין המחקרים המעניינים בתחום זה נערכו מחקרים על קהילות של מהגרים, בעיקר מארצות אירופה לארה"ב, שם המטרה לשמר את תרבות ארץ המוצא נותרה בעינה אבל המסורת עצמה השתנתה. המחקרים עוקבים אחר קהילות המהגרים ובודקים עד כמה הן מצליחות לשמור לפחות על הכוונות הראשוניות ועל הסמליות המקורית בתנועות של הריקודים המסורתיים. כל זה מאפשר לנו לעקוב אחר תהליכי הקליטה של קבוצות אתניות בתרבות הרוב מחד, ושימור מרכיבים של תרבות המיעוט מאידך, וכן ללמוד על תהליכי היווצרותה של תרבות משותפת בחברה רב-תרבותית. מחקרים רבים מוכיחים כי הזיקה לתרבות אתנית של ארץ המוצא של עדות מהגרים ולשורשיה, תורמת להישרדותה בחברה החדשה (Hoppal, 2002).

מחקרים שנערכו בקרב אינדיאנים בדרום אמריקה, מראים כיצד קבוצות אתניות, שנותקו מארצות המוצא שלהן, מתרבותן, מכפריהן, מריקודיהן ומשיריהן, איבדו את זהותן, וחבריהן איבדו את הזדהותם ואת שייכותם הקהילתית (למשל: מחקרו של האנתרופולוג קלוד לוי שטראוס (1973).[1]

בעיות זהות קיימות בקרב קבוצות מהגרים, שכתוצאה מניתוקם מאדמתם הטבעית נקלעו בסביבתם החדשה לחלל שבו לא נמצאה להם שיטה ערכית שתקנה להם מודל מדריך מתאים (Kopitany, 1983);[2] לכן קיימת הנטייה של מהגרים ליצור להם יחידה טריטוריאלית אתנית, מעין "גטו" תרבותי,

ולשמור על מורשתם. המהגרים מנסים אמנם להזדהות עם המקום החדש ועם תרבותו, אך דווקא שמירת המסורת ורגש השייכות לקהילה המסורתית הם שמסייעים לתהליך זה (ליבקינד, 1983).[3]

בין זהות אתנית לזהות ישראלית

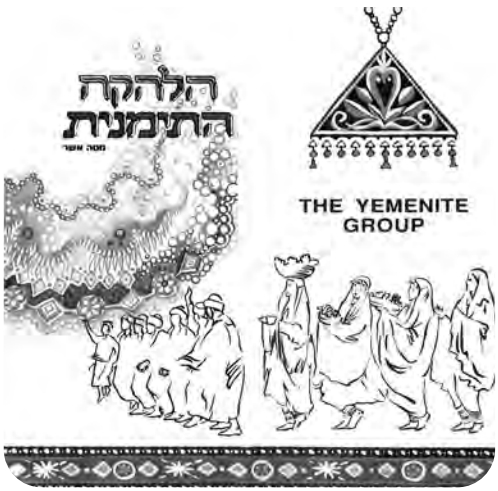
גם בישראל אנו עדים לתהליכים הבעייתיים של קליטה תרבותית. למדנו מניסיונה של "חברת החלוצים" ליצור תרבות ישראלית משותפת ("כור היתוך"); ניסיון, שהביא אמנם הישגים ויצירות תרבותיות חדשות, אבל הוליד גם התנגדות לכפייה התרבותית של הרוב על בני העדות השונות. לאחר "ההלם התרבותי" הראשוני של העולים בעשורים הראשונים במדינה ולאחר העליות הגדולות, ניכרים מאמצים של בני העדות לשימור מסורות לחינוך לזהות עדתית ולחיזוק רגש שייכות עדתי, כל זאת מבלי להתכחש לצורך הבסיסי ליצור במשך הזמן תרבות ישראלית משותפת.

בספרם *דור התמורה שינוי והמשכיות בעולמם של יהודי צפון אפריקה* (1977) מציינים משה שוקד ושלמה דשן כי קשיי ההסתגלות של עולים מארצות האיסלאם זעזעו אצלם את כללי המסורת ואת דימוי הזהות הקבוצתית העצמית. כתוצאה מכך היה עליהם ללמוד לשתף פעולה עם קבוצות חברתיות שלא הכירו מעודם, להסתגל לתפקידים חדשים ולאמץ מנהגים חדשים בדרך להישגים כלכליים וחברתיים. שוקד ודשן מציינים עוד, כי על אף השינויים, "הדפוסים הקמאיים" נשמרים יציבים, אם כי הביטויים והסמלים שלהם לובשים צורות שונות חדשות.

השינוי הזה אינו מתרחש ברבדים העמוקים של התרבות, אלא דווקא בחגיגות, במסיבות, בטקסים, בשירים, בריקודים וכו', בהם מבטאים המהגרים את חוויות השינוי העוברות עליהם ואת ניסיונם לשמור על המשכיות ולתקן יחסים חברתיים.

בספרה *עם רוקד* היטיבה גורית קדמן להגדיר את ריקוד העם בפרפרזה על הגדרתו של אברהם לינקולן את הדמוקרטיה: "ריקוד עם הוא ריקוד הנוצר על ידי העם בשביל העם" (1969, עמ' 86). כפי שמציינת קדמן בספרה, ריקודי העם של הקבוצות האתניות שונים זה מזה כתוצאה מההיסטוריה ומהרקע התרבותי של כל עדה ומההשפעות השונות שספגה. קשה לקבוע כיום עד כמה ריקוד של עדה מסוימת הוא יהודי מקורי וכמה הושפע מתרבות הסביבה בה צמח, אבל עובדה היא שהריקודים היו חלק בלתי נפרד מהחיים (אשכנזי, 1983).

עוד בראשית שנות ה־50, שנות העלייה הגדולה, פעלה רבות גורית קדמן - יחד עם המוסיקאית אסתר גרזון-קיוי והצלם עמי ערב - לשמר מורשות עממיות במחול ובמוסיקה העממית. בכך הקדימה את דורנו, המקבל את המושג של חברה רב-תרבותית כבסיס לחיים משותפים, נוטה לקבל את "השונות" כערך, ומחפש "ליבה" משותפת כדי לשמור על החברה בלכידותה.



מחול יהודי תימן

בין המקורות הבולטים בהשפעתם על ריקודי העם הישראליים היו הריקודים והשירים של בני העדה התימנית. ריקודים ושירים אלה נחקרו על ידי נעמי בהט-רצון ואבנר בהט ופורסמו בספריהם *ספרי תמה* (1995) ו*רגל יחפה* (1999). הריקוד של יהודי תימן, כמו רוב ריקודי הפולקלור בעולם, הוא שילוב בין סגנונות המזרח התיכון, אפריקה והמזרח הרחוק, ויש בו גם השפעות של הריקוד הערבי, האפריקני וההודי. הריקוד של יהודי תימן נבדל מהריקוד התימני הערבי בהיותו מאופק ומעודן לעומת הריקוד הערבי התימני, שהוא בעיקרו מלחמתי ותוקפני; בהיותו מושפע מריקודי הפריון האפריקאיים (אם כי מאופק מהם) הוא נרקד תכופות עם נשק ביד. גם שפת הידיים במחול התימני, שמקורה במחול ההודי, שונה ממנו בכך שאבדה המשמעות שיש לכל תנועת אצבע ותנועת עין; במחול ההודי, לעומת זאת, תנועת הידיים של התימנים בקריאת התורה היא סמלית ותקשורתית ביותר, כפי שעולה ממחקרו של המוסיקולוג אבנר בהט.

בריקודים של יהודי תימן מבחינים בשני טיפוסי תנועה עיקריים, כך לדברי רותי אשכנזי (1983), בסדנה יצירתית לריקודים ולריקודי עדות מטעם המפעל לטיפוח ריקודי עדות; האחד - ריקוד תימני מצפון תימן (גבול סעודיה), שהוא ריקוד מוטורי בעיקרו, ושולטים בו התקדמות מהירה וצעדי ריצה וקפיצה קלילים, בעוד הגוף מהווה חטיבה אחת והפנים נותרים ללא הבעה.
השני - ריקוד תימני מאזור צנעא (מרכז תימן), שהוא ריקוד הבעתי רוחני בעיקרו. מאפייניו: הבעה בפנים, בידיים ובכפות הרגליים, גלים של אימפולסים בגב ובגו, ועושר של וריאציות בתנודות וברטט פרקי הרגליים, ובעיקר: התייחסות בני הזוג הרוקדים זה אל זה.
בארץ נוצר מיזוג בין טיפוסי התנועה של הריקוד התימני, ותנועות היסוד שלו הן:
- ניעות ברכיים וקרסוליים
- קפיצות ורטט תמידי עם מעט רקיעות
- קשר לא מודגש לקרקע
- הכיוון בציר הניצב
- מבחר אחיזות ידיים מסוגננות, מגוונות ועדינות

בריקוד התימני אין אוצר של צעדים קבועים אלא דגם יסוד של תנועה "בשפות ריקודיות" כמו דעסה, ברעי, מטלותא, בתוספת אלתורים שיצרו רקדנים מוכשרים.

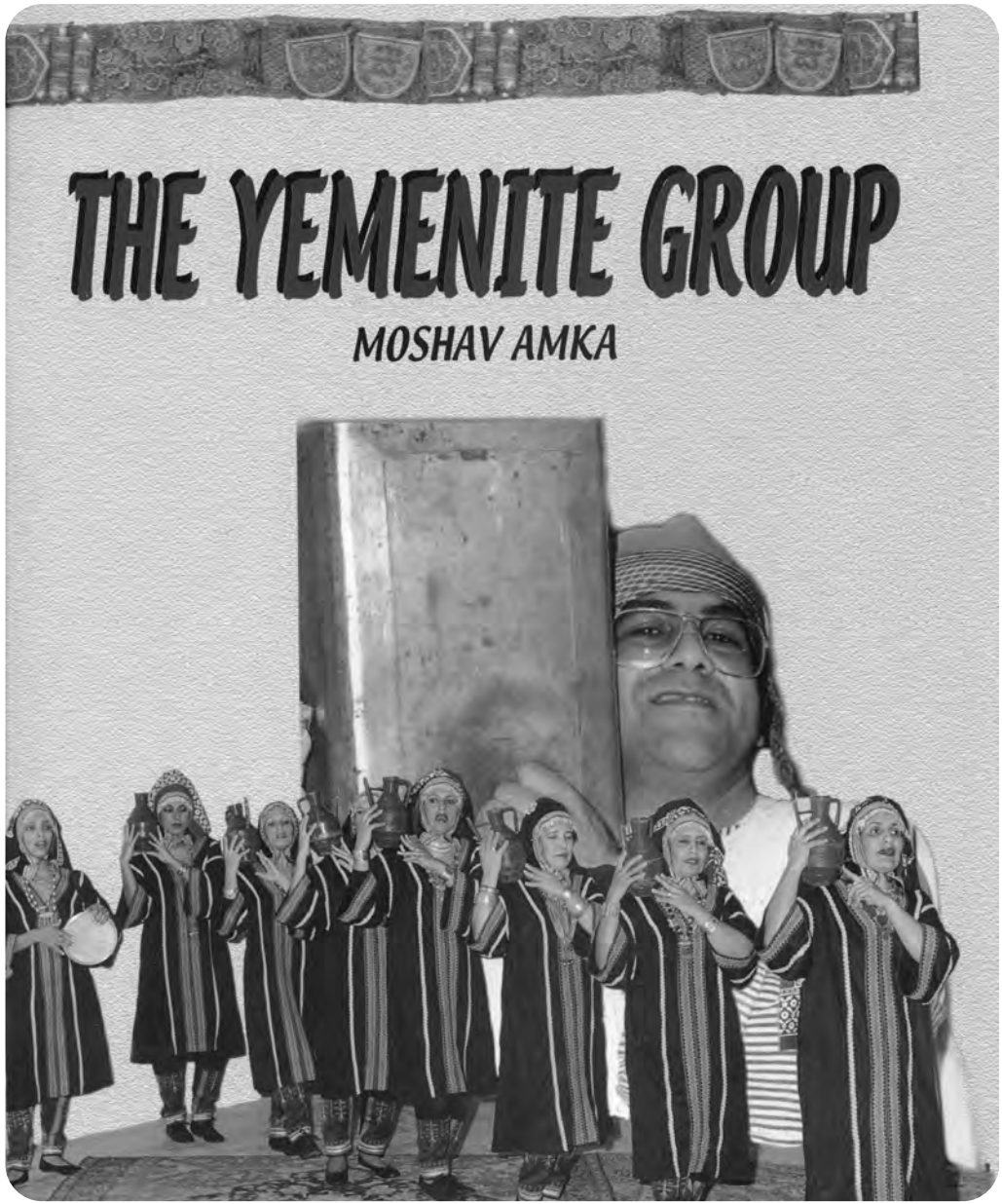
הליווי המוסיקלי הוא בשירה ובתופים, בדרך כלל בביצוע שני גברים ושתי נשים. מאז חורבן בית המקדש האמינו התימנים כי אסור השימוש בכלי נגינה, וגם השלטון בתימן אסר זאת עליהם. הריקודים נרקדים בתוך הבתים, גברים ונשים - בחדרים נפרדים, זאת גם משום האיסור האמור לרקוד מחוץ לבית וגם משום שהתנועה בעיקרה היא אנכית - מהאדמה לשמים - ואינה דורשת מרחבים.

מדוע אפוא השפיעו כל כך הריקודים של יהודי תימן על ריקודי העם הישראליים, אף על פי שהם כה שונים מההשפעות הסלביות, הבלקניות והחסידיות שהיו יסוד לריקודי העם הראשונים?
ובכן, שילוב המחול של יהודי תימן התאים לאידיאולוגיה של החלוצים ולתרבות "הצברים", שיצרה את ריקודי העם הישראליים, וזאת מהסיבות הבאות:
- ריקודי יהודי תימן נתפסו כביטוי אותנטי של "ריקודי התנ"ך", ויהודי תימן נתפסו כמי ששומרים יותר מכל עדה על מסורת זו בת האלפיים שנה.
- שילוב של ריקודי יהודי תימן התאים לתפיסה של ריקודי העם הישראליים כיצירה רב-תרבותית, כלומר לנוסחה של שילוב הניגודים על פי עיקרון "שונות בתוך אחדות", שילוב של מזרח ומערב, לפחות בתחום הפולקלור.

>>>

- יהודי תימן היו דמויות של יהודים מזרחים, ש"קל" היה לחברה הישראלית לקבלם, גם משום שתחילת עלייתם ארצה התרחשה במקביל לעליית הבילויים ב־1882. לא במקרה הם שימשו מקור השראה גם לאמני בצלאל.
- ליהודי תימן היתה מסורת מקורית עשירה, ייחודית ומגובשת של שירים וריקודים עם זיקה עמוקה למסורת היהודית, יותר מאשר לעדות האחרות.

מסיבות אלו השפעתם של יהודי תימן על התרבות הישראלית היתה גדולה. השפעה זו נבעה גם מהשאיפה של יוצרי ריקודי העם הראשונים ליצור נוסחה משלימה נוספת של שילוב ניגודים, "המשכיות וחידושים". הריקודים של יהודי תימן, כמו הריקודים החסידיים, אפשרו לחברת החלוצים החילונית לאמץ מרכיבים של מסורת דתית יהודית, שיכלו ליהנות ממנה מבלי להתחייב למצוות דתיות (רונן, 1999).



להקת עמקא

סיפורה של להקת עמקא יכול לשמש דגם לתהליך השימור וההחייאה של הריקודים האותנטיים בתוך כדי שילוב של ריקודי יוצאי תימן בריקודי העם הישראליים, ושל בני העדה - בתרבות הישראלית. הלהקה הוקמה לפני כשלושים שנה בידי יוצאי תימן שהתיישבו במושב עמקא שבגליל המערבי. מוצאם של בני המושב מצפון מערב תימן, אזור אחדוף והעיר תעיז, שהיתה מרכז ממלכתי חשוב בנוסף לצנעא הבירה.

להקת עמקא קמה כדי "לשמור ולחדש כאחד מסורת אבות ושאפה להעלות את הפולקלור המסורתי להופעה אמנותית" כפי שכתוב בתוכנייה שלה; בתחילה רקדו בלהקה העולים יוצאי תימן, דור השבות - עולי "מרבד הקסמים" בשנים 1948–1951. בהדרגה הוקמה להקת ילדים ונוער, וכך הצטרפו ללהקה גם בני הדור השני והשלישי.[4] היום, רוב הרקדנים הממשיכים הם בני הדור השני והשלישי, הרוקדים ושרים ביחד עם דור האבות והאמהות, כולם בני המושבים עמקא ואשרת. ללהקה רפרטואר עשיר של ריקודים מאזור אחדוף ומאזורים אחרים בתימן.

המועצה האזורית מטה אשר, שאימצה את הלהקה ולקחה אותה תחת חסותה, דאגה להביא כוריאוגרפים, בעיקר יוצאי תימן מתיאטרון מחול ענבל, דוגמת מלכה חג'בי; הלהקה זכתה גם למנהלים מסורים, אנשי המועצה האזורית, נוי ישראל (שדש) בעבר ושלומי ציון כיום.

גולת הכותרת של הופעת הלהקה היא מסכת ריקודים ושירים מתוך אירועי החתונה, שבתימן נמשכו שמונה ימים. מסכת זו כוללת זפה לחתן וזפה לכלה, תהלוכות חגיגיות שבהן הובילו את הכלה והחתן לחופתם, טקס מריחת "החינה" בידי הבנות המלוות בשיר לכלה קומי רקדי, טקס הייחוד האופייני לאזור אחדוף, המלווה בשיר *חתן תנה הודך עלי כלה*, גילוי פני הכלה המלווה בשיר הקורא לכלה לגלות את יופייה, שיר ההכנה לחתן *יום אזכרה*, שירים להושבת הכלה - *נשיד*: *חוס אלוהי*. שירת החתונה: ריקודי הגברים המלווים בשיר *סעי יונה* ו*שמעיני בכינור נגני*, ריקוד הבנות. שירת הבנים: *אם נגעלו דלתי מרום*, ריקודי בנות: *ירדתי אל המעיין*, וריקודי שמחה של סיום החתונה. למסכת זו מוסיפה הלהקה מחרוזות של ריקודי עם ישראליים המושפעים מריקודי יהודי תימן: *אהבת הדסה*, *אל גינת אגוז*, *דרור יקרא*, ועוד.

הריקודים של להקת עמקא אינם ריקודים אותנטיים במובן של ריקודי פולקלור בסביבתם הטבעית, הם ריקודים אותנטיים שהותאמו לדרישות הבמה. אבל בהיות הרקדנים והזמרים בני העדה החיים בקהילה מגובשת, המנסה לשמור על מרכיבים שונים של המסורת שלה, הם מצליחים לשדר אווירה אותנטית, בעיקר באהבה ובגאווה של מסורת בית אבא מתימן.

החל מאמצע שנות ה־70 מופיעה הלהקה בארץ ובחו"ל וזוכה להצלחה רבה ביותר, אולי דווקא בגלל ייחודה וקרבתה לאותנטיות. התופעה הזו של להקה השומרת על מסורת העדה, גאה להציג אותה ומאפשרת המשכיות לבני הנוער ולילדים, מדגימה היטב את תרומת השימור וההחייאה של מורשת עדתית להגברת רגש השייכות, רגש הביטחון והגאווה בשורשים. בכך היא תורמת גם לקליטה קלה יותר של בני העדה, ללא רגשי נחיתות ותחושות קיפוח, בתרבות ההולכת ונוצרת בישראל.

ביבליוגרפיה

אשכנזי, רותי. סיכום "מתחילים בריקודי עם" - סדנה יצירתית לריקודי עם וריקודי עדות. ת"א: המפעל לריקודי עדות, פברואר 1983.

בהט, נעמי ואבנר. *ספרי תמה: שירי הדיוואן של יהודי מרכז תימן*. תל-אביב: בית התפוצות, 1995.

בהט רצון, נעמי. *ברגל יחפה*. עמותת "אעלה בתמר" ותיאטרון מחול ענבל, 1999.

קדמן, גורית. *עם רוקד*. תל-אביב: הוצאת שוקן ירושלים, 1969.

רונן, דן. "יסודות ממסורת יהודי תימן בריקודי העם הישראליים", *ברגל יחפה* (עריכה: בהט, נעמי), *אעלה בתמר*, תיאטרון מחול ענבל 1999, עמ' 63-84.

רונן, דן, "פולקלור לבמה ובמה לפולקלור", *מחול עכשיו* 2, הוצאת חבצלת, 2000, עמ' 48-55.

שוקד, משה. דשן, שלמה. *שינוי והמשכיות בעולמם של יוצאי צפון אפריקה*. ירושלים: מכון יד בן צבי, 1977 עמ' 1-9.

Hoppal, Mihaly. Tradition Value System and Identity, *Authenticity*, Budapest, 2002, pp. 1-15

הערות

[1] Claude Levi-Strauss: *Triste Tropiques*, 1973, p.240, in Mihaly Hoppal Tradition Value System and Identity Authenticity, Budapest 2002, p. 10.

[2] Kapitany, Agnes and Gabor. *Value Systems in Hungry*, Budapest, 1983.

[3] Liebkind, E. *Minority, Identity and Identification* Process: A Social Psychological Study, Helsinki, 1983.

[4] מתוך תוכניות להקת עמקא - שוש יניב, מלכה חג'בי, שלומי ציון.

ד"ר דן רונן - מנהל האגף לתרבות ולאמנות במשרד החינוך והתרבות 1977-1998; רקד בלהקות ריקודי עם מאז ימי ילדותו בקרית חיים, ממייסדי להקת הסטודנטים בירושלים (1955). רקדן ומדריך, פעיל בתחומי ריקודי וחגי העדות, וריקודי העם במשך עשרות שנים, החל בפסטיבלי המחול בדליה ב־1951, 1957, 1958, מיוזמי מפגשי הלהקות בצמח 1976-1985, ופסטיבל המחול בכרמיאל, וכיום יו"ר סיאו"ף ישראל, סניף המועצה הבינלאומית של פסטיבלים לפולקלור וחבר ההנהלה העולמית של הארגון; כתב מאמרים רבים בנושאי חינוך תרבות ואמנות ופולקלור, יקיר "המימונה", ה"סהרנה", "בית הגפן" בחיפה, ה"ארגון הארצי של המדריכים לריקודי עם".

להקת עמקא
Amka Dance Group

אלינה פצ'רסקי, צילום: עמנואל אוגדן
Elina Pechersky, photo: Emanuel Ogden

דינה רוגינסקי

ריקודי בטן: אוריינטליזם, אקזוטיזציה ואקזוטיזציה עצמית

קריאה במאמרם של שי וסלרס-יאנג

במאמר זה ברצוני לתמצת נקודות מרכזיות מתוך מאמר מקיף העוסק בריקודי בטן, שהתפרסם לאחרונה (2003) בכתב העת *Dance Research Journal*. המחברים, אנטוני שי וברברה סלרס-יאנג (Shay and Sellers-Young), דנים בתופעה של התפשטות ריקודי הבטן אל המערב מתוך פרספקטיבה עכשווית של מחקרי ביקורת התרבות בהקשר פוסט-קולוניאליסטי. בדברי כאן, בכוונתי להתייחס אל מאמרם מתוך אותה נקודת ראות מחקרית.

המחברים פותחים בציטוט מתוך ספרו רב ההשפעה של אדוארד סעיד (Said) *אוריינטליזם*, 1978 (תרגום עברי: 2000), ציטוט שעניינו הרעיון שה"אוריינט" (ה"מזרח") הוא בעיקרו המצאה מערבית, דימוי ותפיסת עולם אותה יצרו מזרחנים מערביים ביחס ל"מזרח" ובכך הפכוהו לאתר תרבותי רומנטי ואקזוטי. הייצוג האוריינטליסטי יוצר הכללה של מהות ה"אחר", על שלל הסטריאוטיפים המיוחסים לו - פרימיטיבי וחושני, דתי וקדמוני, מאיים ומושך; סטריאוטיפים המעמתים בין אפיונים אלו של המזרח לבין התפיסה העצמית האירופוצנטרית-קולוניאליסטית של המערב כמתקדם, משכיל ונאור, שתפקידו לתרבת את המזרח הבלתי מתורבת. הדיון של שי וסלרס-יאנג בתופעת ריקודי הבטן שהתפשטה למערב מתכתב עם חוקרים שונים מהזרם הפוסט-קולוניאלי, המעמידים למבחן את תוצאות המפגש התרבותי בין המזרח למערב, בתקופה שאחרי האימפריאליזם הקולוניאלי. נקודה מרכזית בדיון היא ההנחה כי מפגש בינתרבותי זה לא היה מפגש תמים בין שווים, אלא מפגש כוחני בין אימפריאליסטים מערביים לבין נתיניהם בקולוניות הכבושות; מפגש שבו ה"מערב" יצר דימוי אוריינטליסטי, רומנטי ואקזוטי למזרח, דימוי אותו החילו מאוחר יותר ה"מזרחים" על עצמם הן בארצות מוצאם והן בקהילות אתניות שיצרו לעצמם עם נדידתם לעולם המערבי. חוקר חשוב בזרם זה הוא הומי ק' באבא (Bhabha) המדגיש בעבודותיו את התוצר ההיברידי, בן הכלאיים, שהורכב בתהליכי מפגש בינתרבותיים אלו (באבא, 1994). התפשטותם של ריקודי הבטן ממקורם הגיאוגרפי ב"מזרח" - המזרח התיכון, הבלקן, מרכז אסיה, צפון אפריקה אל ה"מערב" - בעיקר אירופה וצפון אמריקה היא הסוגיה שאותה מנסים הכותבים לפענח, בהתבסס על תהליך תרבותי תלת שלבי: אוריינטליזם - אקזוטיזציה - אקזוטיזציה עצמית. נפנה אם כן לקריאה במאמר.

ריקוד בטן - הגדרות וחלוקות

אבחנה חשובה אותה עורכים הכותבים מפרידה בין המונח הכללי "ריקוד מזרחי" (Oriental Dance) לבין המונח הספציפי "ריקוד בטן" (Belly Dance). בעוד שהמונח "ריקוד מזרחי" מכליל ריקודים שונים, שמקורם הן במזרח הקרוב והן במזרח הרחוק (כולל המחולות הקלאסיים והתיאטרליים של הודו, יפן, אינדונזיה וקמבודיה), המושג "ריקוד בטן" מתייחס ספציפית למחולות סולו מאולתרים שנפוצו במזרח התיכון, הבלקן, מרכז אסיה וצפון אפריקה. "הריקוד המזרחי", בעיקר הקלאסי-תיאטרלי של המזרח הרחוק הוא זה שמשך את תשומת לבם של חוקרי מחול והיסטוריוני תרבות, בעוד ש"ריקוד הבטן" נזנח באופן יחסי מבחינה מחקרית (הכותבים מציינים כי אפילו אנציקלופדיית המחול לא השתמשה במושג "ריקוד בטן" והעדיפה על פניו את המונח הצרפתי (danse du ventre). סיבות אפשריות להדרה זו נעוצות בכך שריקוד הבטן זוהה עם מיניות, חישוף הגוף וסטריפטיז, כמו גם עם תרבות עממית ואמנות "נמוכה". אסוציאציות אלו תרמו לכך שחוקרי מחול 'מכובדים' נמנעו מלהפוך את ריקוד הבטן לנושא מחקרי 'ראוי'.

גורמים אחדים תרמו להשתרשות דימויו הנחות של ריקוד הבטן. ראשית, ריקוד הבטן, בשונה מריקודי המזרח הרחוק התיאטרליים, איננו נלמד במסגרת הכשרה פורמלית ואין לו רפרטואר תנועתי אחיד ומגובש.[1] בניגוד לצורות מוסיקליות קלאסיות בעולם הערבי, למשל באיראן ובטורקיה, שם למוסיקה יש פרטיטורה, לריקוד הבטן אין מסורת קלאסית של כתב תנועה.[2] שנית, ריקוד הבטן אינו נושא מסר עלילתי או נרטיבי כלשהו, זאת בשונה מריקודי המזרח הרחוק התיאטרליים, למשל הריקוד ההודי "בראטא נאטיאם" (Bharata Natyam), שמציג יחסים סיפוריים בין הרוקד והאל קרישנה. שלישית, בארצות המוצא של ריקודי הבטן היחס אליהם היה מבזה ומגנה משום שנקשרו בתודעה עם חטא מוסרי ופריצות מינית. חשיבותו של קוד הכבוד וצניעות האשה בעולם הערבי והקפדת האיסלאם על הפרדה מגדרית הכתיבו תגובות קשות כלפי ריקוד הבטן, עד כדי כך שהחוקר שי (1999, עמ' 17 במאמר)

>>>

כינה תפיסה זו של העולם המזרחי "כוריאופוביה" (choreophobia). הכינוי מדגיש את היחס הדו ערכי של התרבות לריקוד הבטן: הוא מהנה וחשוב לאירועים (הן בעבור הרוקדים והן בעבור הצופים) ויחד עם זאת הוא נתפס כמאיים וכראוי לגינוי מוסרי. כתוצאה מכך הרקדניות המזרחיות עצמן מייחסות לו ערך תרבותי נמוך ואף מתנצלות על הריקוד או בזות לו למרות ההנאה שהן מפיקות ממנו. סיבות אלו הובילו להבדלי ערך תרבותיים בין ריקודי הבטן של המזרח הקרוב, שנתפסו כצורה עממית ובידורית "זולה", לבין הריקודים התיאטרליים של המזרח הרחוק, שזכו ליוקרה וסווגו כ "מחול אמנותי".[3] הכותבים אינם מסווגים את ריקוד הבטן תחת סיווג אחד ומדגישים, בצדק, את ההקשר של ביצועו (בבית, בחתונה או במופע) כתנאי להגדרתו כעממי, חברתי או אמנותי.

גלגולו של ריקוד הבטן במערב

ייצוגו של ריקוד הבטן במערב תחילתו בסוף המאה ה־19. המונח Belly Dance נוצר על ידי סול בלום (Sol Bloom) לתיאור הריקוד שהופיע ביריד הבינלאומי בשיקגו ב־1893. בראשית המאה ה־20 קיבל ריקוד הבטן פרשנות בימתית בריקודיהן של אמניות המחול המודרניות רות סנט דניס (Ruth St. Denis) ומוד אלן (Maud Allan). הן לא ניסו לחקות את ריקוד הבטן המקורי אלא העניקו לביצוע נופך רומנטי באמצעות שימוש בתנועות איקונוגרפיות מתוך ממצאים ארכיאולוגיים של המזרח התיכון ויוון. במהלך המאה ה־20 הדימוי הרומנטי של ריקודי הבטן תפס תאוצה עם העלאת מופעי בידור בברודוויי ובהוליווד, שעסקו בנושאים מקראיים ושילבו ריקודי בטן, למשל במופע *לילות ערב*. בכך תרמו אמצעי הבידור להתקבעות מעמדה האקזוטי של האשה המזרח תיכונית. בראשית שנות ה־40 החלו להופיע במועדונים מערביים רקדניות בטן ממוצא מזרחי ונתכנו - "נשים אתניות". עם הזמן, רקדניות מערביות שהיו אמונות על "ריקודים אתניים" דוגמת הפלמנקו, למדו מהמזרחיות את תורת ריקוד הבטן והחלו להופיע אף הן במועדונים אלו. פמיניסטיות שנמנו עם תנועת שחרור הנשים בגל של שנות ה־60 וה־70 של המאה העשרים בארה"ב, התנגדו לתופעה וגינו את המופעים, בטענה כי ריקודים אלו מזווגים בתודעה הציבורית בין "אשה", "גוף" ו"מיניות", ובכך הופכים את הנשים הרוקדות לאובייקטים מיניים.

טענות אלו לא מנעו מריקוד הבטן להתפשט במהירות בארצות רבות במערב. מאות אלפי נשים אמריקאיות אימצו את ריקודי הבטן בלי כל קשר למוצאן האתני. מורות למחול החלו ללמד גרסאות שונות של ריקודי בטן ויצרו סגנון מחול היברידי שנשא שמות שונים ומגוונים כמו: "ריקוד שבטי-אמריקאי", "ריקוד רוחני", "ריקוד קברטי". דרך פסטיבלים בינלאומיים הופצה צורת ריקוד זו הלאה לאירופה, דרום אמריקה, אוסטרליה ואסיה. אם מספר עשורים קודם לכן הואשם הריקוד בזילות האשה ובהפיכתה ליצור גופני-מיני בלבד, הרי ש"תנועת ריקוד הבטן" הגלובלית השתמשה ברטוריקה של "העידן החדש" והכניסה לשימוש מושגים כמו "ריפוי", "רוחניות", "קדושה" ו"פולחן" שהוצמדו לריקוד הבטן. כך נטען הריקוד במשמעות חדשה ככלי של העצמה נשית קבוצתית וכסמל של חירות אישית ובתוך כך - חירות מינית.[4] תנועת ריקודי הבטן המערבית הפכה לתעשייה כלכלית משגשגת הגורפת כיום מיליוני נשים (ואף מיעוט גברי) ללמוד ולרקוד ריקודי בטן הן כחובבניות והן כמקצועניות (על פי ממצאיה של סלרס-יאנג במאמר, 1992). תעשייה זו, המגלגלת מיליוני דולרים, כוללת אתרי אינטרנט רבים ומגזינים כגון *ערבסק* ו*חביבי*, המוקדשים לפרסום ריקודי בטן ורקדניות בטן בעולם.

ייצוגו של ריקוד הבטן במערב - אוריינטליזם

גלגולים מעשיים אלו של ריקוד הבטן במערב לוו בייצוג תרבותי אוריינטליסטי של ריקוד הבטן ורקדניות הבטן, כפי שנתפסו בעיניים מערביות. אוריינטליזם מוגדר בפי כותבי המאמר כ"כל עיוות, אקזוטיזציה או רומנטיזציה של המזרח על ידי רקדנים וכוריאוגרפים מערביים" (עמ' 19 במאמר). תהליכי עיוות אלו נובעים ממספר גורמים, ביניהם אפוטרופסות תרבותית של המערבי ביחס למזרחי אך גם בעקבות בורות תמימה. כותבי המאמר מדגישים את העובדה כי חוקרי מחול מערביים היו לכודים בגישה אוריינטליסטית (גם אם באופן בלתי מודע), שהכתיבה את הנחות המוצא התיאורטיות שלהם. חוקר המחול הבכיר קורט זאכס (Curt Sachs), הציג בספרו *World History of Dance* (1937) את הנחותיו האוריינטליסטיות, שנגזרו מגישה אנתרופולוגית אבולוציוניסטית שרווחה באירופה ובאמריקה במהלך המאה ה־19 ובראשית המאה ה־20, גישה הרואה בעולם השלישי ובתרבותו גלגול קדום ופרימיטיבי של ההתפתחות האנושית.[5] בשל השפעתו של זאכס על חקר המחול, בוחנים כותבי המאמר מספר הנחות אוריינטליסטיות המופיעות בספרו בפרק: "תרבויות עמי המזרח ודרך הריקוד אל ההצגה הפומבית" (עמ' 119-132 בתרגום העברי) ומפריכים אותן. הבעיה הבסיסית בעבודתו היא הכללתו של המונח הרחב "אוריינט" ביחס לתרבויות רבות ושונות: אירן, הודו, יפן, סיאם, סין ומצרים, כמו גם איפיונו של האוריינט כבעל שני יסודות בסיסיים: מיניות-חושנית ורוחניות דתית-קדמונית. מכאן נובעות בעיות נוספות. הנחתו הראשונה של זאכס היא כי הריקוד המזרחי הוא בעל משמעות דתית גורפת. הנחה זו לא הוכחה מחקרית ולכן היא סוג של מיתוס ולא ממצא מדעי. הנחה שנייה מייחסת לריקוד המזרחי מבנה ריקודי קבוע. הנחה זו מופרכת על ידי ריקוד הבטן, שאין לו מבנה תנועתי סטנדרטי והוא מבוסס על אלתור רב. הנחה שלישית טוענת כי הריקוד המזרחי המקצועי בוצע על ידי נערות בלבד, בשל משמעותו הדתית שחייבה הפרדה מגדרית. אולם יש ראיות לכך שבעולם המזרח תיכוני העתיק השתתפו גם נערים בריקוד (למשל עדות על נער המופיע בריקוד לפני אלכסנדר מוקדון). הנחה נוספת היא כי הריקוד המזרחי הקדום התבצע במקדשים. הנחה זו מבוססת על ממצאים ארכיאולוגיים שחשפו ציורי מחולות על קברים עתיקים. אולם לפי טענת המחברים, את הציורים ניתן לפרש דווקא בהקשר "חילוני" של בידור והנאה, זאת על פי הפוזיציות ותנועות הגוף בריקוד. ההנחה החמישית של זאכס מייחסת לריקוד המזרחי משמעות נרטיבית, מעין "סיפור בתנועה". הגם שהנחה זו תקפה לגבי חלק מהריקודים הקלאסיים-תיאטרליים של המזרח הרחוק, היא אינה נכונה לגבי ריקוד הבטן, שהוא בבחינת אמנות מופשטת ללא מבנה עלילתי.

צורת החשיבה האוריינטליסטית של קורט זאכס אינה נחלת העבר בלבד. עבודות עכשוויות ממשיכות להניח הנחות אוריינטליסטיות דומות ולהציג דימויים מעוותים של ריקוד הבטן. דוגמה בולטת לכך היא ספרה הפופולרי של וונדי בונאוונטורה (Buonaventura) בתרגום חופשי: *נחש הנילוס* (*Serpent of the Nile*) שהופיע ב־1990. כבר כותרת הספר מעידה על נטייתה האוריינטליסטית של המחברת, הכורכת את ריקודי הבטן עם דימויים קדמוניים, מיניים ומאגיים. למרבה הצער, מציינים הכותבים כי בהיעדר ספרות אקדמית המתחקה אחר מקורותיו של ריקוד הבטן, שימש ספר זה כיסוד לציטוט בידיהם של חוקרים רציניים כמו ג'ודית לין חנה (Hanna) (1988, במאמר) ואמנון שילוח (Shiloah), (1995, במאמר).

בניגוד לכותבים אוריינטליסטים פופולריים, החוקר מורו ברגר (Morroe Berger) מאוניברסיטת פרינסטון, העוסק במזרח הקרוב, כותב כך: "איש אינו יכול להוכיח את מקורותיו של ריקוד הבטן. הרקדנים מספרים לחוקרים ולתיירים סיפור על אודות הקשר של הריקוד למצרים העתיקה. ייתכן שזה נכון, אולם אף מחקר עדיין לא הוכיח זאת. הם טוענים את הטענה הזו מאותה סיבה שבגינה הם מצמצמים את האספקטים המיניים של הריקוד: להגביר את מכובדותם העצמית" (1996, עמ' 24-25 במאמר).

אקזוטיזציה ואוטו-אקזוטיזציה

תהליך האוריינטליזציה שעבר על ריקוד הבטן מזכיר את התהליך שעבר על ריקוד הטנגו בהתפשטו למערב; כך עולה מעבודתה של החוקרת מרתה סוויגליאנו (Marta Savigliano,1995) העוסקת באקזוטיזציה של הטנגו, שיועד להתאים לצורכיהם של בני המעמד הבינוני בבירות אירופה. סוויגליאנו מגדירה אקזוטיזציה כפרקטיקת ייצוג, כתהליך של ביסוס סדר בעולם לא מוכר דרך יצירת פנטזיה (עמ' 19 במאמר). תהליך של אוריינטליזציה ואקזוטיזציה של ריקודים התרחש גם בבלטים הרוסיים. למשל, הבלט *שחרזדה* בהפקת דיאגלב הפיץ דימויים אוריינטליסטיים ברחבי העולם, והפך במאה ה־20 לתשתית להצגות בברודוויי ובהוליווד. כך גם השפעתו העצומה של איגור מוסאייב במופעים העממיים-לאומיים המסוגננים שלו, שבהם הציג "ריקודי אופי" - ריקודי קבוצות אתניות שונות של ברה"מ לשעבר.

מחקרים לא מעטים עסקו בתהליכי אוריינטליזציה ואקזוטיזציה, שבהם בעלי הכוח המערבי התרבותי והכלכלי יוצרים דימויים לקבוצות אתניות שונות חוץ-מערביות. אולם הנושא של "אוטו-אקזוטיזציה" (אקזוטיזציה עצמית) נחקר הרבה פחות. הכותבים מגדירים מונח זה כך: תהליך שבו ילידים שואבים דימויים ואלמנטים אוריינטליסטיים שמקורם במערב ומטמיעים אותם במופעיהם המתבצעים הן במערב והן במזרח (עמ' 18 במאמר). דוגמאות לתהליך זה ניתן למצוא בלהקות פולקלור מחול לאומי שהוקמו בארצות המזרח השונות: טורקיה, לבנון, מצרים, איראן. כל הלהקות הללו ביטאו דימוי אוריינטלי של עצמן, שהיה צריך להלום את הדימוי האוריינטליסטי של המערב ביחס אליהן. תהליך זה של אוטו-אקזוטיזציה מתרחש גם בקרב בני קהילות מזרחיות החיים בתפוצות מערביות מחוץ לארצות המוצא שלהם ומופיעים ב"ריקודים מזרחיים". מופעים אלו עמוסים בקישוטים ובתפאורות "אוריינטליים" (לבוש, אבזור, צעיפים, תפאורה ובקיצור - 'תחפושות'). שימוש באמצעים אלו חיוני לרקדניות המזרחיות המעוניינות לקדם את ענייניהן העסקיים בהציגן את מה שמצופה מהן להציג במסגרת התפיסה האוריינטליסטית. הן יוצרות אקזוטיזציה עצמית באמצעות הדגשת אלמנטים פופולריים בהם יש מראית עין ודימוי של "מזרחיות אותנטית". חלק מהרקדניות המזרחיות, במיוחד מהגרות "טריות" במדינות מערביות, שומרות על אוצר התנועות מקהילת המקור שלהן, אולם המשמעויות שנלוות לתנועות הריקוד ופירושן התרבותי משתנים בנדידתם למערב (Washabaugh, 1998 עמ' 14 במאמר). באופן זה משנה ריקוד הבטן את מהותו בעקבות תהליכי הגלובליזציה, האוריינטליזציה והאקזוטיזציה העצמית והופך למעין "מופע בינתרבותי" ("Intercultural Performance" - בלשונם של הכותבים, עמ' 13 במאמר) המוצג בכל רחבי העולם.

הערכה

המאמר של שי וסלרס-יאנג הוא מאמר חשוב על אודות יחסי מזרח-מערב כפי שאלו מוצאים ביטוי בתופעה התרבותית של ריקודי הבטן הנודדים בעולם. זהו מאמר עיוני, המחבר מקורות מידע תיאורטיים ותובנות ממחקרים אתנוגרפיים ליצירת אמירה על ריקוד הבטן המתגלגל למערב, ומשתמש במראית העין של המושג "גלובליזציה תרבותית" כדי לייצר בפועל מודל ההולם את עינו ואת צרכיו של בן התרבות המערבי, בעל הממון. חולשה אחת של הכותבים (בדומה לרבים העוסקים בתחומי שיח אלו) היא היעדר היכולת לזקק הבדלים בין המושגים התיאורטיים של "אוריינטליזציה" ו"אקזוטיזציה", שנדמים כחופפים ואינם מוסיפים להעמקת הדיון. על כן ניתן היה להסתפק בתהליך דו שלבי של: א. אוריינטליזציה/ אקזוטיזציה ב. אוטו-אקזוטיזציה.

מעבר לחולשה מבנית זו, הדיון לוקה במספר חסרים תיאורטיים שהיו יכולים לעצב מסגרת מבנית בעלת שלבים נוספים ומורכבים יותר בהבנת תהליכי מפגש פוסט-קולוניאליים. ראשית, הדיון העוסק באוטו-אקזוטיזציה מגדיר את התהליך ככזה שמפעילים יוצאי העולם השלישי על עצמם. אולם נקודה חשובה מאוד להעמקה בהקשר זה היא תהליך האוטו-אקזוטיזציה שעוברות הנשים ממוצא אירופאי, המאמצות את ריקודי הבטן כסמן זהות של עצמן. הגם שהכותבים רומזים על כך בציינם את העובדה כי רקדניות מערביות מאמצות לעצמן שמות מזרחיים (כמו זהרה או שמישה), הם אינם כוללים את התופעה בתהליך האקזוטיזציה העצמית, כך שפעולה תרבותית זו נותרת במסגרת הדיון כמהלך אוריינטליסטי גרידא.

שנית, איזכורים ספורדיים לאורך המאמר מעידים על מתח בין קהילת "רקדניות הבטן האירופאיות" לבין קהילת "רקדניות הבטן המזרחיות" הפועלות במערב. בעוד הראשונות מתבשמות ממה שנראה בעיניהן כפוטנציאל לשחרור מיני ולהעצמה נשית המוטבע בריקודי הבטן, האחרונות מנסות למזער את המימד המיני הכרוך בריקוד המוביל בקהילות המוצא שלהן לביזוי וגינוי. הפרדוקס התרבותי הטמון בכך (כפי שמציינים הכותבים עצמם אך אינם נדרשים לעיסוק מהותי בו) הוא - שככל שריקוד הבטן התפשט ואומץ במערב, כך הפך מביך ומביש יותר במזרח. למשל במצרים, אסרה הממשלה על הצגת ריקודי בטן בפומבי ובמקומם הועלו מופעים אחרים שהציגו רפרטואר "מכובד" לכאורה, שהתרחק

שלישית, המחברים מדגישים את הניגודיות שבין ה"עצמי" (המערבי) ל"אחר" (המזרחי). המשפט שלהם בסיכום המאמר: "אני רואה בך את מה שאיננו בי ובכך מרחיב את התנסויות העצמי שלי, דרך היכולת לחוות את האחר" (עמ' 31 במאמר) נותר מיותם מדיון תיאורטי משמעותי בבני אדם כבני-כלאיים תרבותיים. דיון כזה יכול היה להתבצע אם היו מאמצים את מסגרת החשיבה של באבא (אותו המחברים מצטטים) על יצירת "מרחב שלישי", מרחב פסיכו-תרבותי שאיננו מערבי, איננו מזרחי אלא מהווה אתר מפגש גבולי מסוג חדש.

מכאן לא נותר לי אלא לקרוא לחוקרות ולחוקרי המחול הישראלים להידרש לשדה מרתק זה של "ריקוד הבטן" במופעיו המקומיים ה"מזרחיים"/"מערביים". במדינה בה אזרחים בני מוצא יהודי וערבי חיים בסמיכות פיזית ותרבותית ומקיימים יחסי גומלין מורכבים שכורכים קרבה ועוינות גם יחד, נפרש כר רחב לבחינת תהליכי המפגש המתקיימים ביניהם. במפגש זה ניתן למצוא ביטוי לגורמים שונים, כגון גורמים פוליטיים-לאומיים, תרבותיים וכלכליים. כמו כן יכולות להיבחן זירות התרחשות מגוונות, הן מנקודת המבט של רוקדות ערביות (מוסלמיות ונוצריות, עירוניות וכפריות, משכילות ובלתי אורייניות), הן מנקודת מבטן של רוקדות יהודיות (אשכנזיות ומזרחיות), ובעיקר בנקודות המפגש הבינתרבותיות המתקיימות ב"מרחב השלישי" החמקמק, המתמקם בגופן של הרוקדות.

ביבליוגרפיה

באבא, ה"ק. "שאלת האחר: הבדל, אפליה ושיח פוסט קולוניאלי". *תיאוריה וביקורת*, 1994, 5, עמ' 144-157.

זאכס, ק'. *תולדות הריקוד*. ת"א: מסדה, 1953.

ניסנבאום, ג'. *הריקוד המזרחי בישראל: היבטים מוסיקליים-חברתיים*. עבודת גמר לתואר מוסמך, אוניברסיטת ת"א, 1993.

סעיד, א'. *אוריינטליזם*. ת"א: עם עובד, 2000.

רוגינסקי, ד'. "סיווגים וסוגיות במחקר המחול העממי: בחינה תיאורטית ויישום בישראל". *מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי*. (עומד להתפרסם)

רוגינסקי, ד'. "מהו ריקוד הבטן?". *דו-עט: עיתון יהודי ערבי*, 3, 2004, עמ' 11.

Said, E. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. New York: Panthom, 1978.

Shay, A. and Sellers-Young, B. "Belly Dance: Orientalism Exoticism Self Exoticism". *Dance Research Journal*, 35 (1), 2003, pp.13-35.

Sachs, C. *World History of Dance*. New York: Norton, 1937.

ד"ר דינה רוגינסקי - פסיכולוגית (תואר שני), סוציולוגית ואנתרופולוגית (תואר שלישי). חוקרת ומרצה בתחומי סוציולוגיה, אנתרופולוגיה, פולקלור ומחול באוניברסיטאות תל-אביב ובן-גוריון ובמכללת וינגייט. עבודת הדוקטורט שכתבה במסגרת החוג לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה באוניברסיטת תל-אביב, שכותרתה "מחוללים ישראליות", עוסקת במאה שנות היסטוריה חברתית של המחול העממי בישראל. הדוקטורט זכה בפרס העבודה הנבחרת לשנת 2004 מטעם מכון בן צבי.

הערות

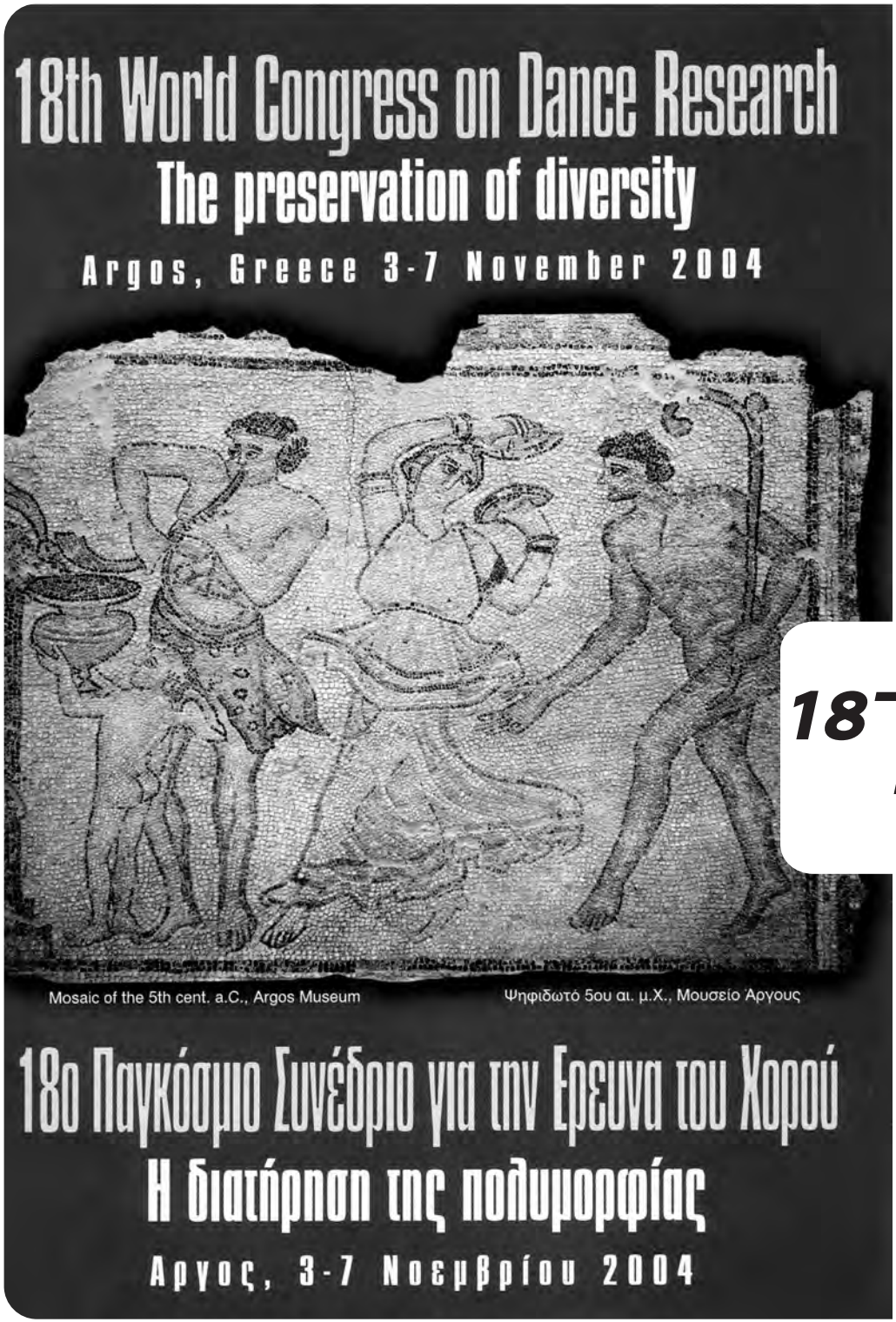
[1] באזורי המוצא המגוונים שלו, תנועתיות הריקוד נבדלת בין אזורים שונים וכנראה כרוכה גם בשינויים היסטוריים. לדוגמה: במרוקו הן הרקדניות המקצועיות הקרויות 'שיחות' והן הרקדניות הביתיות מניעות בעדינות את אגן הירכיים, בעוד שבטוניסיה יש הנעה חדה של הירכיים. רקדניות מקצועיות גם עושות שימוש במימיקת פנים וגבות באופן היתולי. במרכז אסיה: אירן, אפגניסטן, אוזבקיסטן, טג'יקיסטן, הריקוד כולל ניעות כתפיים והדגשה מעודנת של פלג הגוף העליון. כמובן שמעבר לכך יש הבדלים אישיים בסגנון.

[2] לדברי הכותבים, כיום יש ניסיונות הן בארצות ערב והן במערב לשנות זאת וליצור כתבי תנועה ולימוד מוסדרים תוך סטנדרטיזציה של שפת התנועה של ריקוד הבטן. בישראל נעשה ניסיון מחקרי בכיוון זה בעבודתה של גלית ניסנבאום (1993) שנערכה במסגרת החוג למוסיקולוגיה באוניברסיטת תל-אביב. הכותבת יוצרת טיפוסי תנועות אופייניים לריקודי בטן בהם צפתה.

[3] במאמר של הכותבת, העומד להתפרסם בכתב העת *מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי*, נערך דיון מקיף בנושא זה של הגדרות תרבותיות, סיווגים של ריקודים והערך התרבותי המיוחס להם. המאמר מציע דיון סוציולוגי ביקורתי ביחס לחלוקה השגורה המבחינה בין "מחול עממי" ו"מחול אמנותי".

[4] את עמדתי בעניין זה הבעתי במאמר קצר שפורסם בעיתון היהודי ערבי *דו-עט* (רוגינסקי, 2004).

[5] ספרו האבולוציוניסטי של זאכס תורגם לעברית כבר ב־1953 אך לא זכה מאז לכל סקירה מעדכנת או ביקורתית.



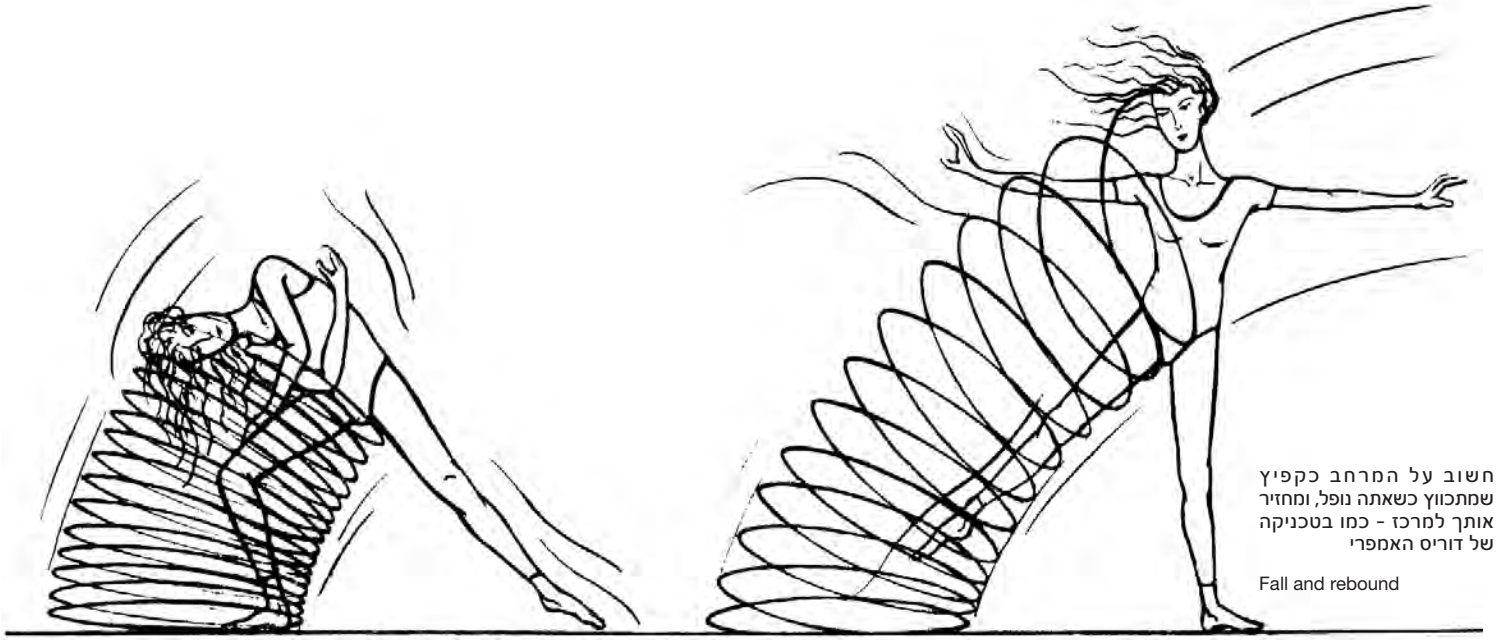
רות אשל

ארגוס, יוון

הקונגרס הבינלאומי ה־18 למחקר מחול

Conseil International de la Danse

כל האיורים מתוך הספר *Dance Imagery*
All images from the book *Dance Imagery*



חשוב על המרחב כקפיץ
שמתכווץ כשאתה נופל, ומחזיר
אותך למרכז - כמו בטכניקה
של דוריס האמפרי

Fall and rebound

הקונגרס הבינלאומי למחקר במחול של CID, שהתקיים בין התאריכים 3-7 בנובמבר 2004, הוקדש לנושא "שמירה על הגיוון" (The Preservation of Diversity). הקונגרס נערך מטעם Conseil International de la Danse - גוף ענק שפועל בחסות אונסק"ו ומקום מושבו בפריז. השילוב של המילים - קונגרס, מחקר, בינלאומי ואונסק"ו - עורר רושם שמדובר בכנס יוקרתי ברמה גבוהה, המוקדש לנושא מחקר אקדמי. אך מי שהגיע לקונגרס, הבין שמדובר במשהו אחר לגמרי. לדברי מנהל הקונגרס, פרופ' אלקסיס רפטיס (Alxis Raftis) מיוון, מדובר במסגרת המאפשרת לכל מי שחבר באירגון להציג את עבודתו.

בקונגרס השתתפו מורים, חוקרים, רקדנים מכל העולם, ובעצם, כל מי שיש לו קשר כלשהו למחול והוא חבר באירגון; כדי להתקבל לאירגון צריך לשלוח קורות חיים המעידות על קשר כלשהו למחול, לקבל אישור, ולשלם דמי חבר.

מדי יום התקיימו ארבעה מושבים שהתפרסו על שש שעות ומעלה, וכללו הרצאות מחקר, שיעורי מחול מעשיים פתוחים להשתתפות פעילה, הרצאות מודגמות ומופעים. כל חבר באירגון היה יכול להעביר שיעור, להרצות או להציג הדגמה של עבודתו או של להקתו. כל זאת, כמובן, באישור מראש מהנהלת הכנס, אך למעשה, דומני כי לא נעשה כל מיון לגבי הרמה. מכאן שההיצע היה עצום, ונוצר סיר עצום שבו קדחו בליל של סגנונות מחול ברמות שונות.

פרוספקט הכנס הציג את תוכנית הפעילויות ואת שמות המרצים והמורים, אבל חסרו בו כמה משפטים שיציינו מי הם ומה הרקע שלהם. מאחר שמדובר בכנס כה גדול, עם מאות משתתפים מכל העולם, המתעניין לא יכול היה לדעת מי חוקר ותיק ורציני ומי מורה זוטר או סטודנט מתחיל. בהעדר כל אינדיקציה וסיווג, השיטה הכמעט יחידה לבניית תוכנית צפייה ובחירה מתוך ההיצע העצום, היתה מתוך התרשמות מנושאי ההרצאות והשיעורים. הבעיה היא, שבמקרים רבים ה"איך" חשוב יותר מה"מה", וכאן האליטיסטי והפופולרי התערבבו במרתונים של הפעילויות המקבילות. לכנס הגיעו חוקרים מכל קצוות תבל, חלקם אנשים שעמלו על מחקרם שנים, ומצאו עצמם נבלעים בחינגת ענק, שהפכה אותם לפריט שולי בשרשרת ענקית של חוקרים ואמנים, שחלקם עדיין ממש בתחילת דרכם. כמו במין שוק, היתה התרוצצות מוזרה של המשתתפים בין המושבים, כשאנשים נכנסים, יושבים מספר דקות, מציצים בשעון ויוצאים כדי להספיק למושב אחר המתקיים במקביל, ולחפש שם את מזלם. בנוסף, חלק מהמרצים לא הגיעו ולוח האירועים השתנה בתדירות גבוהה. וחמור מכך, השינויים הללו לא הובאו לידיעת המשתתפים בהבלטה נאותה.

בערבים התקיימו מופעים, שהיו בליל מוזר של מחול אמנותי ופולקלור, חלקם בתנאי במה קשים עד מבישים. במגרש כדורסל, לאור התאורה הרגילה של המגרש, התקיימו מופעים של להקות מחול עממיות, שחלקם גלשו במידה ניכרת מהזמן המוקצב להם; אחריהם הופיעה רביעיית מחול מודרני עכשווי מצרפת, שנבלעה במגרש, ושוב להקות עם עשרות משתתפים שחרגו ממסגרת הזמן שהוקצב. האירוע, שהתקיים מחוץ לעיר, חרג מעבר לזמן המתוכנן, ולא הציע הסעה מסודרת למשתתפים הצופים, שחששו להיתקע מחוץ לעיר, הרחק מן המלון. בערב אחר התקיים מופע על במה קטנה, שוב ללא תאורה ראויה, ושוב חזר המחזה של מרתון מהול סגנונות ורמות. על אותה במה הועלו ריקודי סולו, ודקות ספורות לאחר מכן עלתה על אותה במה קבוצת ריקודי עם המונה כמה עשרות משתתפים, שגלשו ממסגרת הבמה.

מרתון שיעורי המחול היה אולי הדבר היותר מתאים לקונספט שהציג הקונגרס. רוב המשתתפים באו לפגוש קולגות מהעולם ולרקוד. במשך ארבעה ימים בילו מרבית משתתפי הקונגרס את יומם בנעימים והשתתפו במרתון של שיעורים (45 דק' שיעור). אפשר היה להתחיל את היום בשיעור של מחול מסורתי מהאיטי, ואחר כך בשיעור "פה דה דה" (pas de deux) על בהונות בבלט קלאסי, מחול עם מהפירנאים, מחול יווני עתיק, סלסה, לעבור לריקודי שנות ה־60 ולקנח במחול הודי. ברצונך, אתה מצטרף לשיעור, ואם התעייפת, אתה פשוט יושב בצד ומסתכל, ואולי קצת מפטפט עם הקולגה שלצדך. ואם נמאס לך, אתה יוצא ובודק מה קורה במושבים האחרים.

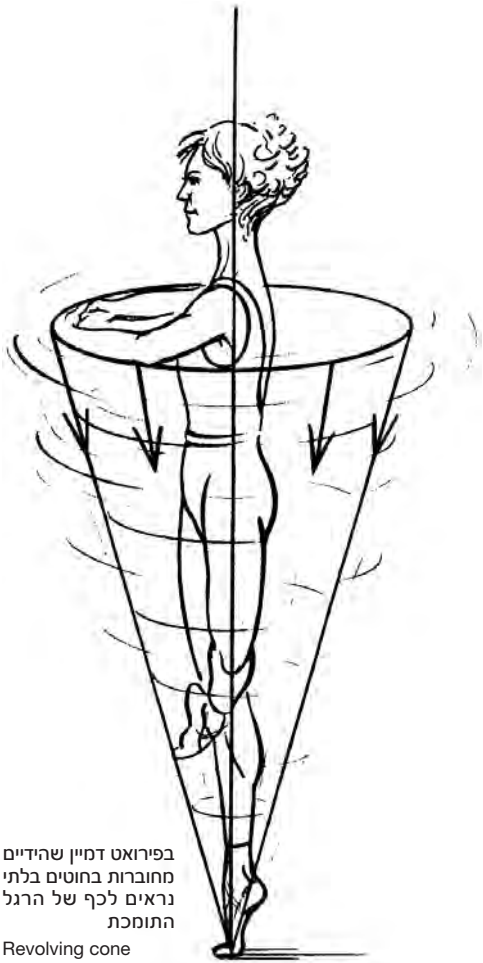
תדמיין שיש לך שורשים אינסופיים, הפורצים לכל עבר בחלל, לאדמה, לשמים, למרחבים
Endless roots

גם הבדלי הרמות בין המורים היו קיצוניים. לצד מורים איכותיים, חלקם ראשי מגמות מחול באוניברסיטאות יוקרתיות בעולם, העבירו שיעורים מורים מתחילים ומדריכים של להקות עם חובבניות. ובכל זאת, שלושה שיעורים הרשימו אותי. האחד של פרופ' פרול שא (Parul Shah), מנהלת מגמת המחול באוניברסיטת ברודה (Baroda) בהודו. שא היא אשה מרשימה ויפה שעברה את גיל החמישים, והיא עדיין מופיעה כרקדנית בעלת איכויות תנועה נהדרות (היא הופיעה במרתון לצדן של רקדניות הודיות, שספק אם היו מתקבלות למגמת המחול שלה בהודו). בשיעור שהעבירה, הנחתה כל משתתף לומר משפט המבטא מחשבה כלשהי שעלתה בדעתו באותו רגע, ואז למצוא את תמצית התנועה והאווירה שמבטא אותו משפט - כל זאת בתנועה מינימלית ומופשטת. התגובות של מרבית המשתתפים נעו בין גיחוך לתנועות המזכירות פנטומימה... אמנית גדולה שמצאה עצמה במקום כפוי טובה.

שיעור נוסף פתח בפני את שיטת אריק פרנקלין (Eric Franklin) שהעבירה קורינה בוש (Corina Büsch) (corinabuesch@hotmail.com) הוקסמתי. הבסיס לשיטה זו הוא הדמיון המשפר גמישות וכוח, ומשמש כלי נפלא לרעיונות וליצירתיות. בשיטה בא לידי ביטוי השילוב של גוף-נפש (Mind-Body Techniques).

השימוש בדמיון לשיפור טכניקה איננו חדש. זכורים לי עוד משנות ה־70 שיעורים בהם התנסיתי בשיטת ג'ון סקינר (Joan Skinner) בברקלי שבקליפורניה; אלא שפרנקלין המשיך לפתח את הקיים ויצר מתודיקת הוראה הנותנת מקום מרכזי למחול. הוא מתבסס על קודמיו, ובראשם סקינר, וגם על אידיוקינסיס (Ideokineses), וכן על עבודות שעשו בתחום זה אנדרה ברנרד (Andre Bernard) והישראלי צבי גוטהיינר, הפועל זה שנים בניו יורק. עיקרי שיטתו של פרנקלין מופיעים בכמה ספרים, שכל אחד מהם מתמקד באספקט שונה. הספרים מלווים באילוסטרציות המדברות בעד עצמן. קורסים להכשרת מורים בשיטה זו קיימים ברחבי העולם.[1]
לפרטים: info@franklin-method.ch
www.franklin-methode.ch

שיעור נוסף שהרשים אותי עסק בטכניקה למחול מודרני, והועבר על ידי ג'אן ארקרט (Jan Erkert). ארקרט, בעלת רקע עשיר כרקדנית, ניהלה להקת מחול משלה (Jan Erkert & Dancers, 1979-2000) וזכתה בפרסים יוקרתיים במחול. כיום ארקרט היא פרופסור בקולומביה קולג' בשיקגו.
השאלה מה צריך ללמד כיום בשיעור מחול מודרני מעסיקה כידוע את מרבית המורים. במציאות שבה להקות המחול המודרני אינן רוקדות בסגנון אחד, אלא כל יוצר והסגנון שלו, השיטות המתודיות של הוראת המחול הקיימות המוכרות לנו - אלה של מרתה גראהם, מרס קנינגהם וחוסה למון, אינן עונות עוד על הצרכים החדשים. דומני, שנוצר צורך ליצור מכנה משותף לטכניקה מודרנית.[2] הסכנה



בפירואט דמיין שהידיים מחוברות בחוטים בלתי נראים לכף של הרגל התומכת
Revolving cone

הטמונה בכך שכל מורה יפתח שיטה משלו, היא בעיני הרסנית, שהרי נשאלת השאלה כמה מורי מחול מודרני החיים כיום על הפלנטה, יש ביכולתם לפתח שיטה ראויה משלהם. והתוצאה ידועה.
ארקרט בנתה את שיעור הטכניקה שלה על שלוש פעילויות בסיסיות: להתכופף, לדחוף ולהגיע (to bend, to push and to reach). המהלך שנבנה בכישרון רב עובר מהפשוט אל המורכב: מהקל פיזית אל הקשה. היא מתחילה בווריאציות של להתכופף ולדחוף ברגליים ובידיים, וריאציות הממשיכות למתיחות טורסו ב"להגיע" ומסתיימות בגלגולים ובקפיצות טכניות קשות במרחב בכיוונים שונים.

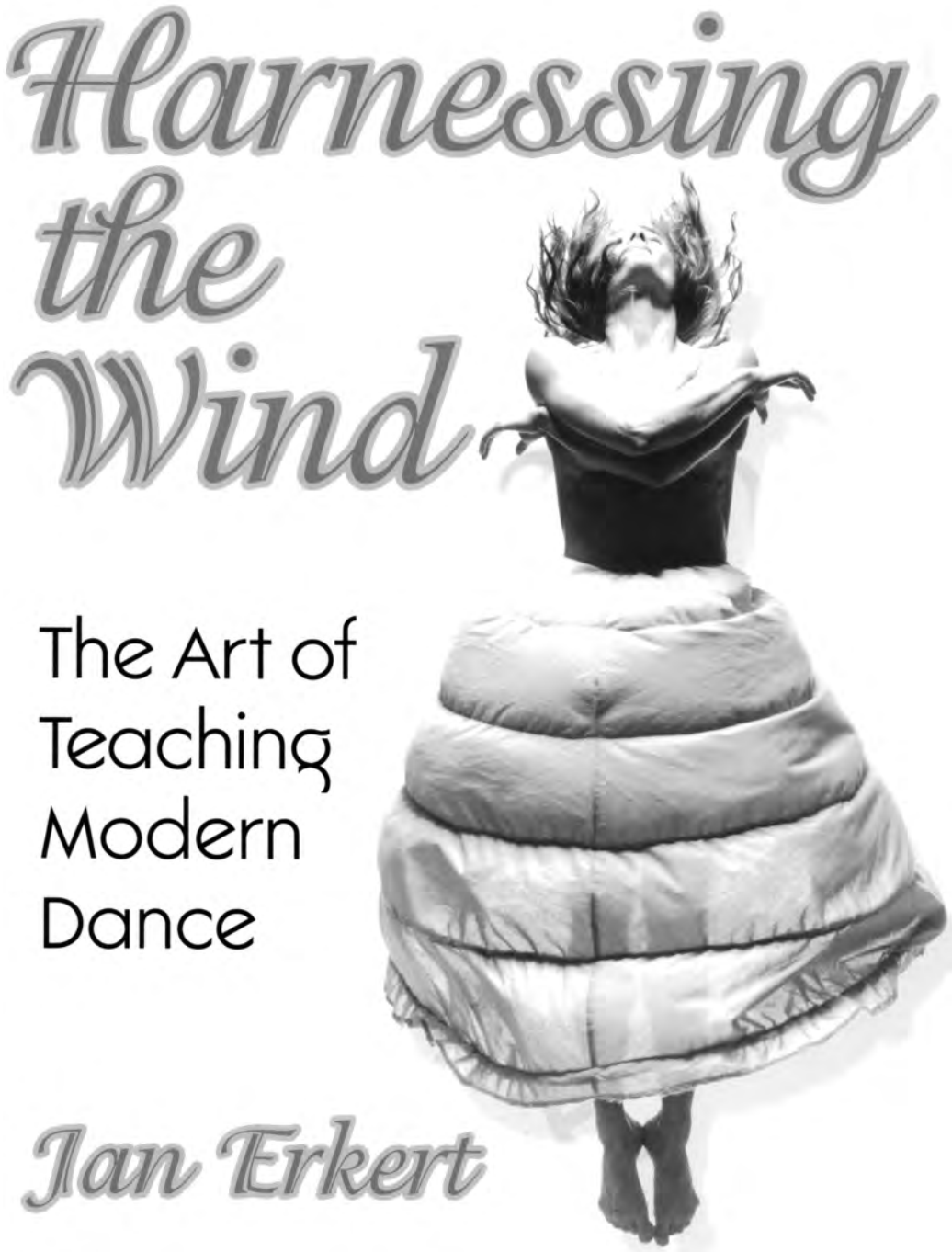
אינני יודעת אם זה הפתרון להכשרת רקדנים, אבל יש משהו מאוד טהור ונקי ובנוי היטב בשיטה של

>>>

ארקרט, כשהיא חוזרת לפעילויות בסיסיות ומפתחת אותן כפי שאשת מקצוע ברמה גבוהה יודעת לעשות. היא גם מורה מעולה, המבצעת בעצמה את התרגילים. הייתי ממליצה להזמין אותה לארץ להעביר סדרת השתלמויות למורים למחול מודרני.[3] לאחרונה פרסמה ספר בשם - *Harnessing the Wind The Art of Teaching Modern Dance*[4]. הספר אינו כולל מתכונים לשיעורים אלא מרחיב את הקונספט של איך לגשת לבניית שיעור מחול מודרני כיום.

התחושה של משתתפי הקונגרס היתה מעורבת. אלה שראו בו בעיקר מפגש עם קולגות מכל העולם, קיבלו את התנהלות העניינים בסלחנות חביבה, רקדו הרבה ויצאו לאכול במסעדות יווניות מצוינות. אחרים היו בהחלט מתוסכלים, בעיקר החוקרים, שקיוו למצוא מסגרת הולמת ואווירה רצינית יותר למפעל חייהם.
חלק מהמשתתפים חשו החמצה, משום שמדובר בארגון מחול - אולי הגדול ביותר מסוגו בעולם - שיכול היה להיות פלטפורמה לרעיונות ולהעשרה ברמה גבוהה ולהשתמש בכוחו לשיפור מצב המחול בעולם ומעמדו.

הקונגרס הבא יתקיים בלרנקה שבקפריסין, ב־2-6 בנובמבר 2005. יש לקוות כי יחול שיפור ניכר בארגון
ובתנאי המופע. לפרטים:
http://www.unesco.org/ngo/cid
cid@unesco.org



הערות

[1] *Dance Imagery - for Technique and Performance* (1996), Human Kinetics, ISBN 0-87322-943-6; Pelvic Power (2003), Princeton Book company, ISBN: 0-87-127-259 8. Dynamic Alignment Through Imagery (1996, ISBN: 0-87322-475-2; *Relax your Neck, Liberate you Shoulders*, Princeton Book Company, NJ, ISBN: 0-87127-248-2.

[2] ראה מאמר שלי "הוראת המחול המודרני בסוף המאה ה־20", *מחול בישראל* מס' 3, מארס 1994. המאמר דן בבעייתיות של הוראת המחול המודרני כיום.

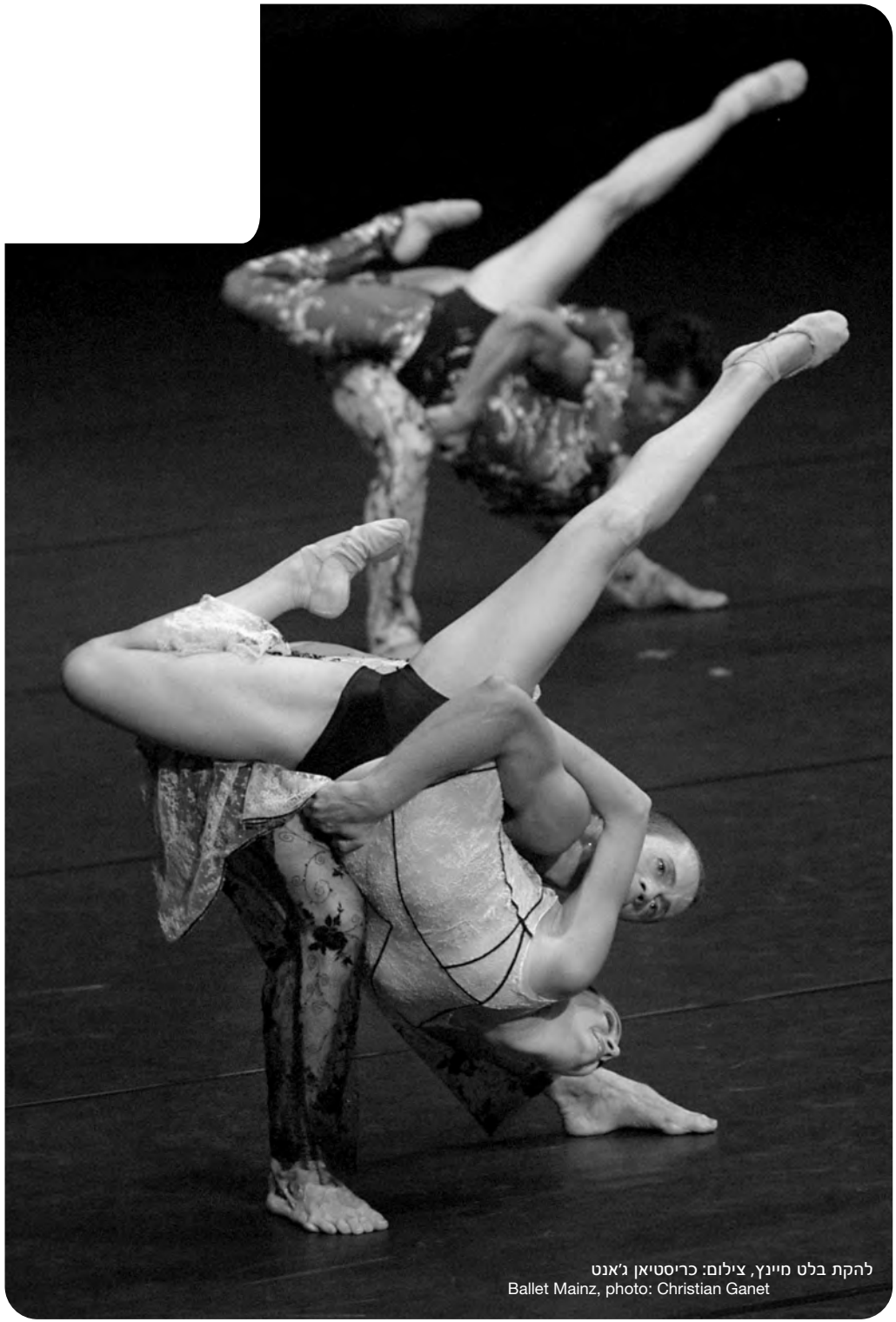
[3] כתובת הדואר האלקטרוני של ארקרט לקבלת אינפורמציה על הסדנאות שהיא מעבירה:
erkertdance@aol.com

[4] Human Kinetics, USA.
E-mail: humank@hkusa.com.
IBSN 0 7360-4487-6.

אורה ברפמן

ליון – 'אירופה' הביאנלה האחת עשרה למחול

להקת אטרבאלטו, צילום: מישל קוואלקה
Compagnia Atterballetto, photo: Michel Cavalca



להקת בלט מיינץ, צילום: כריסטיאן ג'אנט
Ballet Mainz, photo: Christian Ganet

זה עשרים ושתיים שנים מתקיימת בליון ביאנלה למחול שהפכה לאחד מפסטיבלי המחול הגדולים והחשובים בעולם. מייסדה ומנהלה האמנותי - גי ד'ארמה - (Guy Darmet) שאף מנהל את המרכז למחול "מייזון דה לה דאנס" (Maison de la Danse) שבו מתקיימת פעילות מחול בינלאומית כל השנה - החל למקד את הפסטיבל סביב נושא גיאוגרפי בערך במחצית דרכו. החלטה זו אפשרה לו להתמקד בלהקות שיש להן מרכיבי תרבות משותפים, אם כי לא זהים, לדוגמה, בפסטיבל 'טרה לטינה' בו השתתפו להקות ממרכז ומדרום אמריקה, 'דרך המשי' שיוחד למדינות אסיה או 'מדיטרנה' שבו לקחו חלק להקות מאגן הים התיכון. החשיפה המוגברת ללהקות בעלות זיקה גיאוגרפית קרובה, מתוך מבט של רוחב נושאי, אפשרה לקבל - או לנסות לקבל - תמונה יותר מורכבת, זאת בניגוד למרבית הפסטיבלים הנושאים אופי אקלקטי יותר.

את הביאנלה ה־11 שהתקיימה בסתיו 2004, ייחד ד'ארמה ליבשת אירופה, בעקבות הצטרפותן של מדינות מהגוש המזרחי לאיחוד האירופי, מתוך נקודת מוצא פוליטית התומכת במהלך ומניחה שהתוצאה תוביל להעשרה ולהפריה הדדית של תרבות אירופה העתידית. הבחירה נעשתה לאחר חיפושים אינטנסיביים אחרי 'תגליות' מקומיות שעדיין לא נחשפו במערב ומתוך ניסיון להציב את היוצרים ואת הלהקות הללו בסמוך ללהקות מובילות ומבוססות יותר, ובכך לתמוך בפלורליזם תרבותי, על כל המשתמע ממנו. במניפסט לביאנלה הנוכחית כתב ד'ארמה: "אירופה, מיתוס. אירופה, מציאות. תצריף של שפות ותרבויות. ביאנלה זו היא הצהרת אמון באנשים ובכל האמנים הנמצאים תמיד בחזית התמורות ההדדיות, ומצביעים באופטימיות על מבט העמים קדימה". לדבריו, הביאנלה ארגנה חגיגה גדולה שבבסיסה פתיחות לתרבויות אחרות וליצירתיות. אירופה היתה המקור לטכניקות, לקודים ולטאבו של אמנות המחול - כמו גם לחירותה לבטא את מהפכיה, ולראיה - הביאנלה. בפסטיבל התקיימו כחמישים מופעים של להקות שונות, כולל מספר תוכניות ייעודיות לקהל צעיר, וכמובן, נערך המצעד המסורתי בהשתתפות אלפי רקדנים, שמשך אליו מעל ל־300,000 צופים. סביב

הפסטיבל מתקיימות פעילויות אמנות ומחול רבות הפתוחות לקהל הרחב ומשרות אווירה פסטיבלית בעיר. לאחר צפייה בקרוב למחציתן, כולל להקות מרומניה, פולין, צ'כיה, הונגריה, אסטוניה, יוון ועוד, קשה לומר שהיו ביניהן תגליות אמנותיות נדירות שנסתרו מהעין בגלל ריחוקן ממרכז העשייה האירופית.

אולי ה"תגלית" של הפסטיבל היא דווקא Balletmainz - להקת בלט גרמנית ממיינץ, שנמצאת על התפר בין מחול ניאו קלאסי למחול עכשווי, שיוצא מבסיס קלאסי מוצק. הלהקה, שלא הרבתה עד כה לסייר, קיימה בליון את חשיפת הבכורה שלה בצרפת. להקה זו, כמו להקות בלט גרמניות רבות אחרות, לא ממש נחשפה מחוץ לגרמניה, וזה לא מפתיע לנוכח העובדה שיש היום בגרמניה 86 להקות בלט קבועות ובהן 1,500 רקדנים.

את הלהקה מנהל כיום מרטין שלאפפר (Martin Schlapfer), צעיר ממוצא שוויצרי, שניהל בעבר את להקת בלט ברן. למרות ניסיונו הניהולי הרחב, שלאפפר רואה את עצמו ככוריאוגרף העומד בתחילת דרכו כיוצרן של עבודות באורך מלא. לליון הוא הביא עבודה ל־18 רקדנים, הבנויה על המוסיקה הכה תובענית של באך - אמנות הפוגה. עבודתו זו משקפת אישיות יוצרת בעלת עין חדה לפרטים, תפיסת במה אינה, יכולת פיתוח מערכות יחסים ודמויות מורכבות תוך צניעות בסיסית יוצאת דופן ומוסיקליות נפלאה. הלהקה חושפת קבוצה של רקדנים בעלי יכולת מרשימה, אבל באירופה, רקדני בלט מצוינים זה אולי לא סיפור גדול.

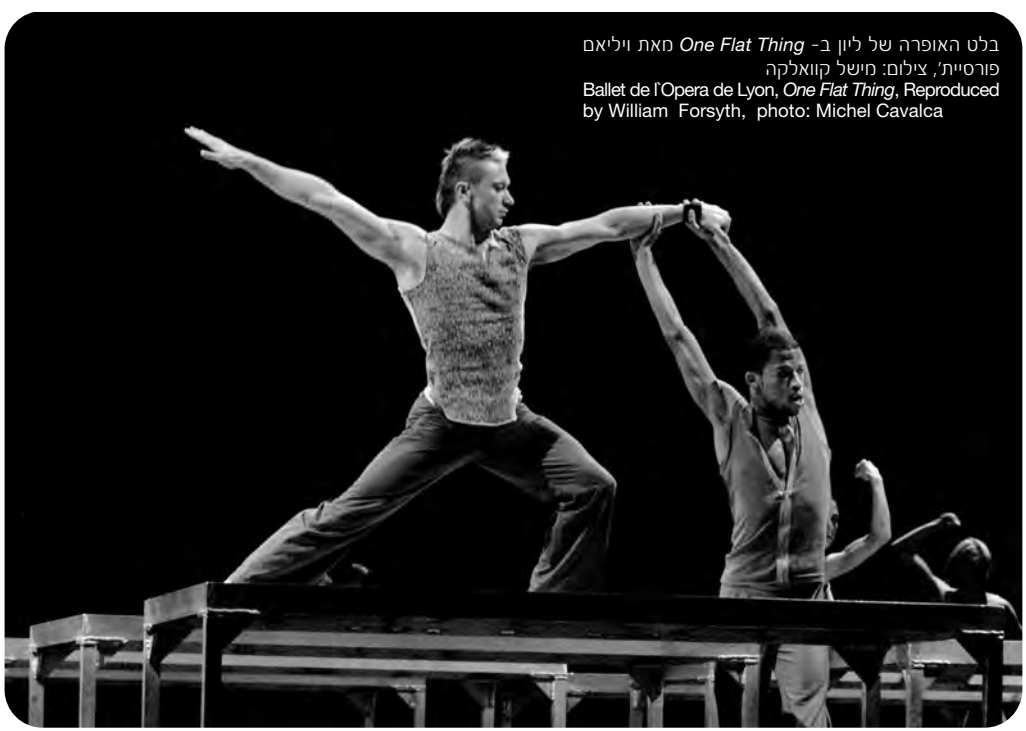
מי שהיום הוא בהחלט סיפור גדול ואפילו גדול מאוד, הוא מנהלה האמנותי של להקת המחול האיטלקית אטרבאלטו (Compania Aterballetto), הכוריאוגרף מאורו ביגונזטי (Mauro Bigonzetti). מצער מאוד שלמרות מגעים שונים, להקת אטרבאלטו הנפלאה עדיין לא נחשפה לקהל בישראל. להקתו של ביגונזטי העלתה שלוש מיצירותיו: *וספרו* (*Vespro*), *כלולות* (*Les Noce*) ו*קנטטה* (*Cantata*) - השתיים האחרונות הן יצירות מופת.

את *כלולות* הראשון, למוסיקה של סטרווינסקי, יצרה כזכור ברוניסלבה ניז'ינסקה (Nijinska) בשנת 1923. במהלך השנים העלו כוריאוגרפים נוספים גרסאות משלהם, ובהם אנז'לן פרלז'וקאז' (בארץ - בביצוע להקת בת-שבע). *כלולות* של ביגונזטי חזקה באופן מרהיב וגורמת לפרץ אדרנלין ולדופק מואץ אצל צופיה. בסצנת הפתיחה יושבים תשעה גברים על שרפרפים גבוהים מצד אחד של הבמה ומולם תשע רקדניות, כולם מנדנדים בפראות את כיסאותיהם. ביניהם ניצב שולחן ארוך ששימש כבימה להקרבת קורבנות, זירה למאבק המינים, טריטוריה נחשקת, או חיץ בין כוחות מתנגשים. עולם ומלואו.

העבודה שסיימה את הערב היא יצירת המופת של ביגונזטי *קנטטה* (*Cantata*) שלוותה בארבע זמרות פרועות וחצופות, שזימרו את השירה הנפוליטנית בחושניות של חתולות רחוב. ביגונזטי השתמש באלמנטים ובמבנים פולקלוריסטיים שנגרסו, עובדו ונטמעו בשפת תנועה עשירה, עכשווית, מרובדת ומורכבת. יצירתו טבולה ביופי מרהיב, בחוכמה ובאנושיות נדירה, והצפייה במקצביה הכובשים, בתנועה הפראית, כמו גם תחושת החופש שעוררה, הציפו געגוע שנגע באהבה.

עניין רב עוררה להקת אפוטוסומה (Apotosoma) של אנדוניס פונדיאדאקיס (Andonis Fondiadakis), לשעבר רקדן מבריק בלהקת בלט ליון (Ballet de l'opera National de Lyon). להקתו של אנדוניס נמצאת בתחילת דרכה האמנותית וכבר עכשיו הוא מעורר סקרנות רבה באשר ליכולותיו ככוריאוגרף. אנדוניס, יליד כרתים, לקח קבוצה של שישה רקדנים לאי הולדתו סחוף הרוחות ושם, תוך הכרות עם

‹‹‹



בלט האופרה של ליון ב- *One Flat Thing* מאת ויליאם פורסייתי, צילום: מישל קוואלקה
Ballet de l'Opera de Lyon, *One Flat Thing*, Reproduced by William Forsyth, photo: Michel Cavalca

הוויית המקום, נופיו ואווירתו, יצר את העבודה למוסיקה מקומית. העבודה משלבת באופן מרשים אלמנטים דרמטיים של מיתוסים עתיקים עם שפה כוריאוגרפית עכשווית. אנדוניס והרקדנים המבריקים שלו יצרו מחול דחוס, נועז ועוצמתי, בעל לקסיקון תנועה שיש בו, מחד, פראות של כוחות טבע מתפרצים, ומאידך, שליטה כבושה ומרתקת.

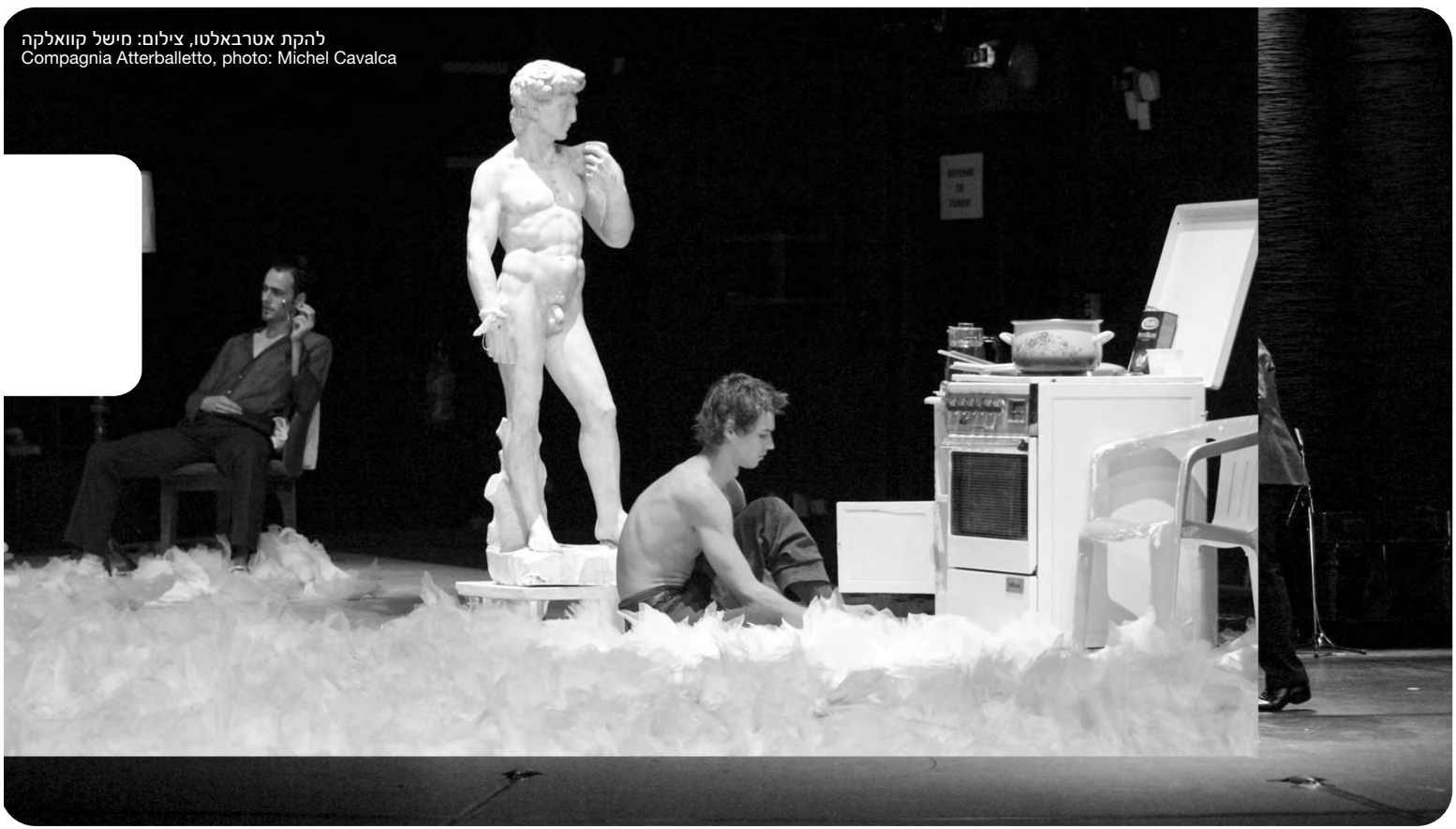
רקדן נוסף שעורר עניין יוצא דופן הוא מייקל שומכר (Michael Schumacher), אחד המבצעים המבריקים של ויליאם פורסיית' (William Forsythe) שיצר עבודת אימפרוביזציה בשבילי הגן הנסתר של המוזיאון ב-Palais Saint Pierre. שומכר מדלג בין ערוגות התבלין, המדשאות, מקבצי הפריחה והמזרקה, כשקהל ערני, מזדמן, מזדנב בעקבותיו. למרות קשיי המקום ושינוי מתמיד במצע עליו מתרחש המחול, הוא מצליח לרגש, גם כשהוא נח על הדשא וכמעט לא זז. עבודה מסוג זה, שהיא ייעודית לאתר (Site specific), היא מטבעה חד פעמית ואפשר לראותה כמעט רק בפסטיבלים.

לא מזמן הופיעה בארץ לראשונה להקת התיאטרון מחול של התיאטרון הלאומי של צפון יוון (National Theater of Northern Greece) בניהולו של קונסטנטינוס (קוסטה) ריגוס (Konstantinos Rigos). בישראל העלה ריגוס את *מסע חורף* שלו ובביאנלה בליון את-*Swan Lake City* - עיבוד חופשי ביותר ודי מוטרף לאגם הברבורים עם קולאז' מוסיקלי פרוע כמעט כמו הדמויות ההזויות המאכלסות את הבמה. תיאטרון המחול הזה מתחולל אי-שם, באתר קמפינג עלוב, כשהדמויות - הכוללות ברבור אלבני אלים, נערה טקסנית חצופה, מעין זיגפריד ואודט ושאר 'ברבורים', אם מתעקשים להיצמד לדימויים מהמקור - יוצרות תיאטרון מחול מלא באביזרים ובדימויים חזותיים מפתיעים, שמעלים התרחשות קומית פרועה, רבת יופי.

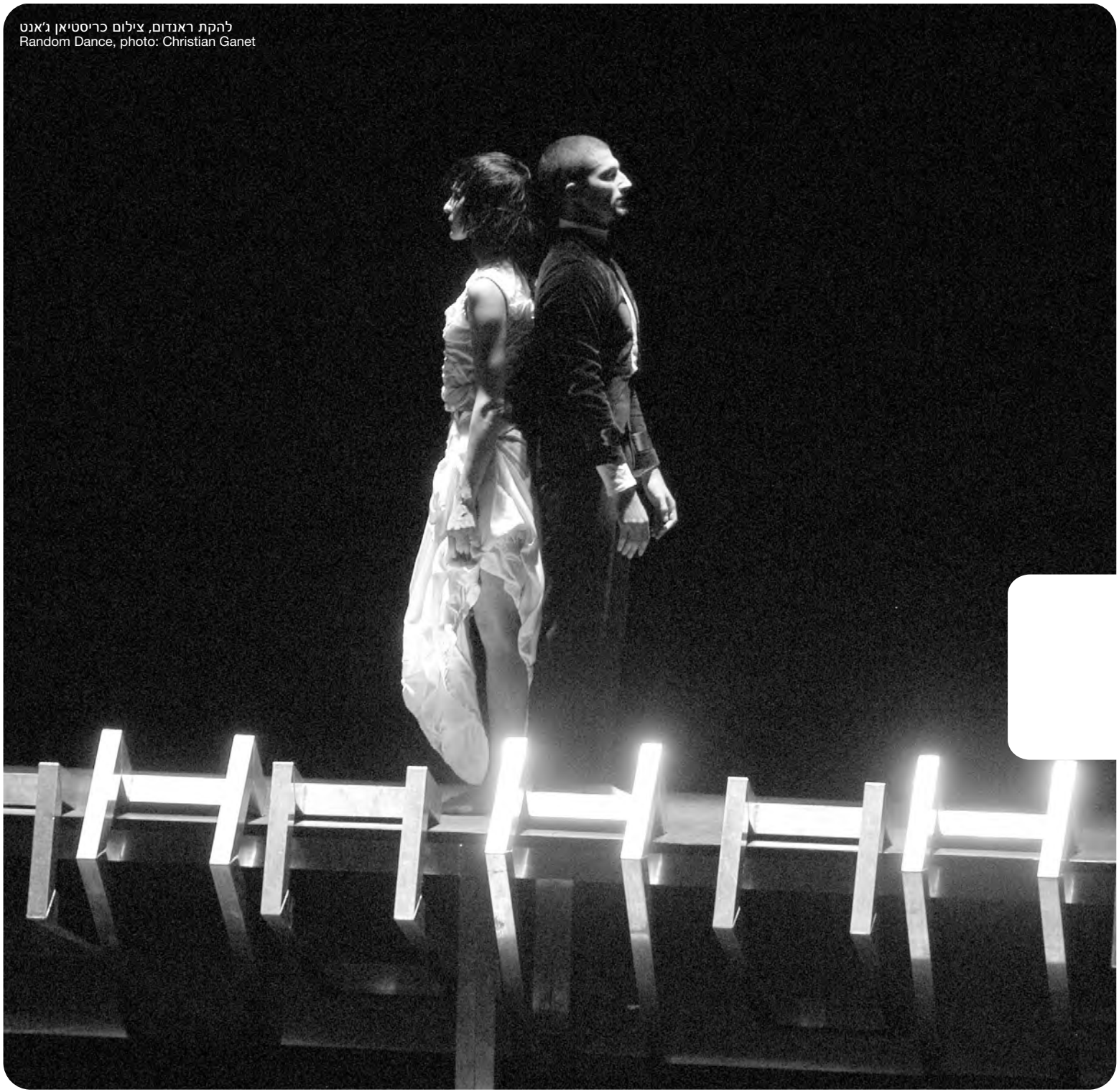
בין הלהקות שלקחו חלק בפסטיבל והן מוכרות גם לצופים בישראל היו גם להקת Random מאנגליה, Kitt Johnson Granhoj Dans מדנמרק, Tero Sarinen מפינלנד, NDT III מהולנד, Jan Fabre מבלגיה ובלט האופרה של ליון.

האחרונה, העלתה בפסטיבל שלוש עבודות: של ראסל מאליפנט (Russel Maliphant), של כריסטיאן ריזו (Chrisitian Rizzo) ושל ויליאם פורסיית', שנמצאות ברפרטואר השוטף שלה. עבודתו המרשימה והמדויקת של פורסיית' *One Flat Thing, Reproduced* מתרחשת במעברים הצרים שבין מערך צפוף של שולחנות המכסה את הבמה ויוצר אילוצים ייחודיים. אבל התרגשות מיוחדת עוררה עבודתו של ראסל מאליפנט, רקדן מחונן בפני עצמו, שמדי עונה הולך ומתפתח וחושף שפה ייחודית, עשירה ומעודנת. בעבודתו החדשה לקבוצת רקדנים גדולה מכפי שבעבר - בעידודו ובטיפוחו של יורגוס לוקוס (Yorgos Loukos) מנהלה האמנותי של הלהקה ואחד מאנשי המחול הדינמיים והמשפיעים ביותר בצרפת - הוא מתגלה במלוא עומקו היצירתי. ברצפי התנועה שהוא יוצר, תמיד מתקיים היגיון קינטי צרוף והקומפוזיציות שלו הרמוניות ובעלות זרימה אלגנטית.

‹‹‹



להקת אטרבאלטו, צילום: מישל קוואלקה
Compagnia Atterballetto, photo: Michel Cavalca

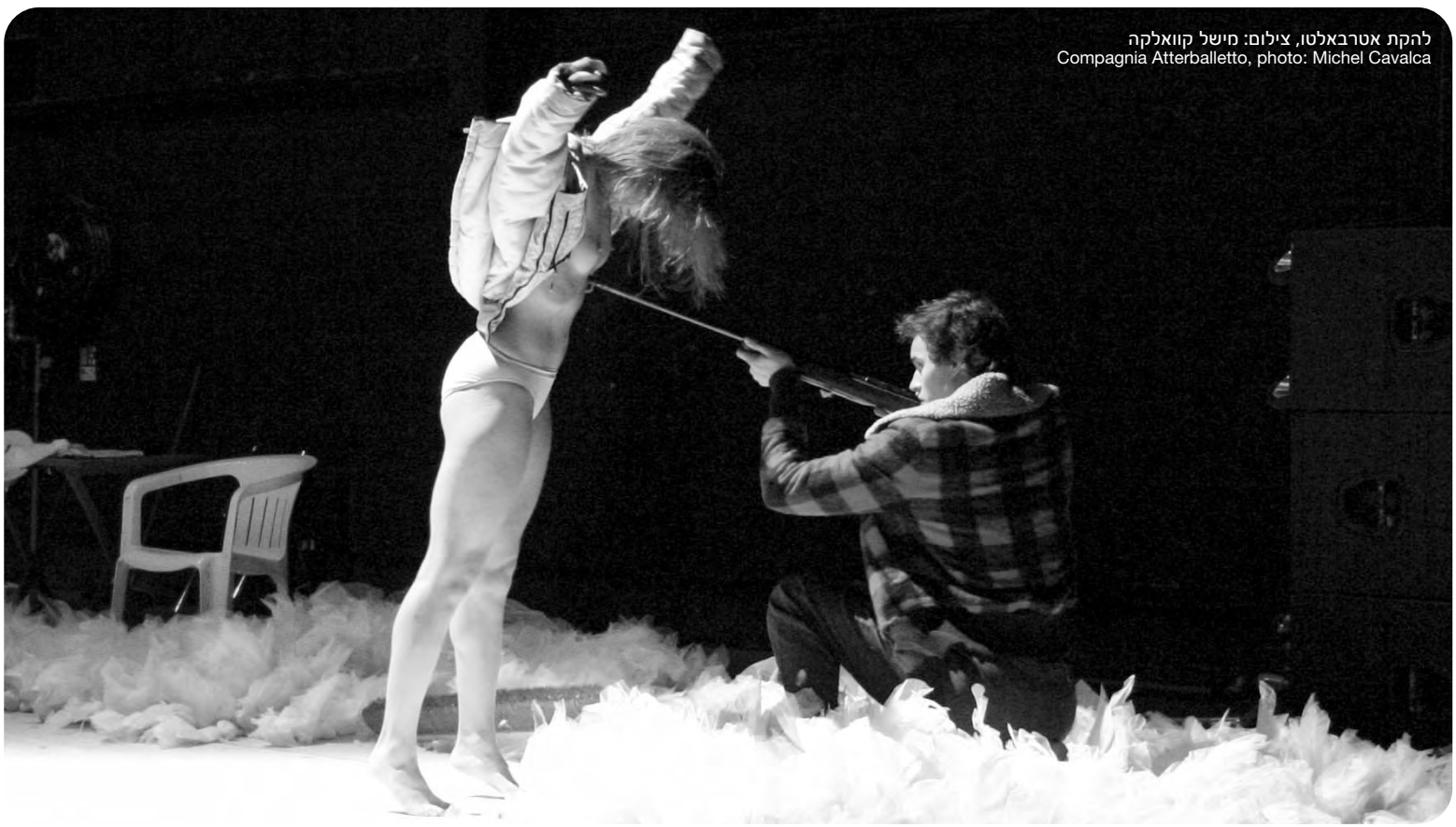


להקת ראנדום, צילום כריסטיאן ג'אנט
Random Dance, photo: Christian Ganet

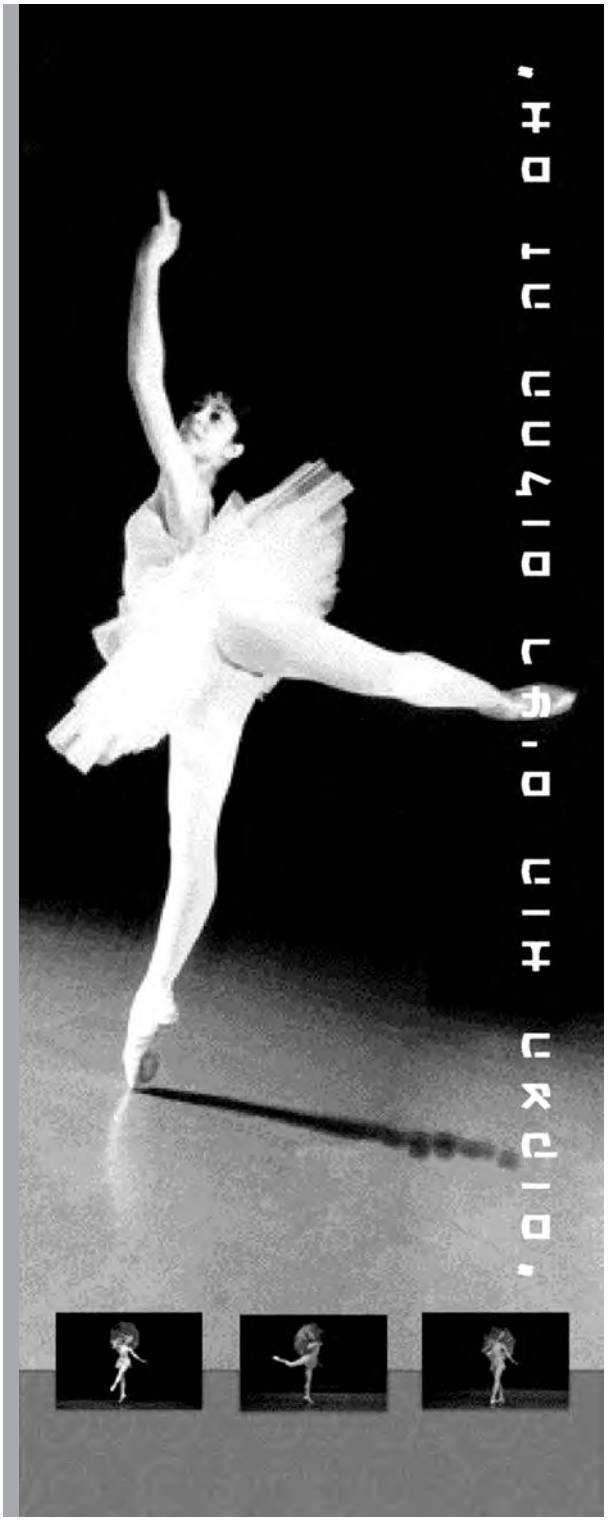
שיקולי פוליטיקה תקציבית והטמפרמנט האישי של גי ד'ארמה, מנהלו של הפסטיבל, מביאים אותו לתמוך מדי שנה בקיומו של מצעד להקות עתיר משתתפים; זוהי חגיגה פופולרית, שלא לומר פופוליסטית, המתמשכת שעות, שואבת מהחיים הקהילתיים, נתמכת בידיהם ומעורה בהם זה מכבר, והיא ה"בייבי" של ד'ארמה. שיקולים דומים מובילים אותו לתמוך בהבאתן של להקות פולקלור נטו בכל אחת ממסגרות הביאנלה. הפעם ראיתי רק שתיים מהן: להקת הונווד (Honved) ההונגרית ולהקה קטנה מרומניה בשם IZA, שהתואר "אותנטית" הולם אותה ככפפה. היא מורכבת מזמרים ומנגנים שכולם גם רוקדים. המשתתפים הם קרובים, חברים ושכנים בטווח גילים רחב, שמתחיל בעשור הרביעי לחייהם ומשתרע עד לשביעי. כולם התאספו כדי ליהנות, ללא אידיאולוגיה מרחיקת לכת. קבוצה חביבה ונמרצת זו, כאילו נלקחה מכיכר של אחד הכפרים הנידחים בהרי הקרפטים בזכות תושייתם של חבריה.

לראות אותם באותו יום, בין האלתורים של מייקל שומכר בגינת המוזיאון ויצירתו של ראסל מאליפנט בבית האופרה המרהיב של ליון, הרי זו התגלמות החשיבה הרווחת היום, הרואה בקידוש הפלורליזם וברב-תרבותיות תשובה מוחצת לתמיהות בורגניות.

אורה ברפמן - עיתונאית ומבקרת מחול. החל מ־1982 מבקרת מחול של העיתונים *כל בו*, *דבר*, ובתשע השנים האחרונות מבקרת מחול של *ג'רוסלם פוסט*. יוצרת ובמאית הסרט *ברגליים יחפות* (1993), סרט דוקומנטרי על עבודתה של שרה לוי-תנאי. יו"ר ועדת רפרטואר מחול של סל תרבות.



להקת אטרבאלטו, צילום: מישל קוואלקה
Compagnia Atterballetto, photo: Michel Cavalca



"רעים"

מרכז מקצועי למחול - חזון

בימים אלה, הושלמה כתיבתו של החזון של המרכז למחול "רעים", תהליך שהחל ביוזמתה של ענת סגל, מנהלת מרכז "רעים". סגל, ששבה לתפקידה אחרי היעדרות בת כמה חודשים בשל חופשת לידה, מצאה צוות עצמאי, מתפקד היטב, אך גם צמא ובשל מקצועית לתחילתו של תהליך מסוג זה של הגדרת כוכב הצפון של המרכז.

לצורך התהליך, גייסה הנהלת "רעים" משרד המתמחה בפיתוח וייעוץ ארגוני, ובעזרתו נבנתה סדנא אסטרטגית. הסדנא כללה שני מפגשים: המפגש הראשון נועד למטרת חשיבה פנורמית לגבי החזון החדש, כשעל צוות החשיבה נמנו תלמידים במרכז, מורים, רכזי תחומים, עמיתים למקצוע, יוצרים ואנשי אקדמיה מתחום המחול ותחומים משיקים, וכן נציגי רשת קהילה ופנאי. כל זאת על מנת לבצע חשיבה לגבי תחום המחול במייטבו, הגדרת שיא ההצלחה, סטנדרטים מקצועיים ופוטנציאל מחולי.

החזון:

- **נפעל להיות מוביל מקצועי, המפתח ומקדם את התרבות המחולית בחולון ובארץ, תוך שיתוף פעולה עם כל ארגון ופרט רלוונטי.**
- **נשאף להיות מקום חיותו של המחול, בית הפועל באקלים פיסי וארגוני - מקצועי, המקדם אורח חיים בריא ומעשיר את חיי המשתתפים.**
- **נקיים מערך לימודי רחב, המכשיר תלמידים לאמנים בתחום המחול, בראיה מסלולית ותשתית לעיסוק מקצועי בעתיד.**
- **נחנך לאהבת המחול, נאמן למצוינות, ונכוון לחיים יצירתיים תוך מיצוי הפוטנציאל המחולי הגלום ברקדנינו ובוגרינו וקידום החזון של רשת קהילה ופנאי.**

"קדמת במה"- נוער יוצר במחול

המרכז למחול "רעים" מארח תלמידי מחול מרחבי הארץ להציג יצירות מקוריות.
ערב המוקדש כולו ליצירה בראשית דרכה.
יתקיים במרכז למחול "רעים" במוצ"ש 21/5/05 בשעה 20:00
ניהול אומנותי והפקה: כרמית מזרחי | מנהלת המרכז: ענת סגל
כרטיסים ניתן לרכוש במזכירות "רעים", רח' הופיין 44, 03-5035299
למביאים מודעה זו ינתנו 50% הנחה.

figures, while interwoven moments of human, emotional pain draw us back to reality.

In Curtain Up 2004 the development of artists who stood out in former Curtain Up events is evident. The names of new, independent creators appear alongside those of veteran choreographers, despite the absence of any outstanding talent. The present Curtain Up event also enabled the wonderful dancer Talia Paz to be seen in full bloom in *Bliss*, a work created for her by Rami Levi.

So dance is flourishing and we may be pleased, and yet I claim that there is room for concern. The artists' economic conditions are constantly deteriorating. After Curtain Up – what next? How do we continue to stimulate creation? Most veteran creators do not have their own home and rent studios for enormous amounts of money. Most dancers work without pay and must gain money in other lines of work. For young, undiscovered artists, this is par for the course, but over time this is exhausting and threatens creativity. There is a real danger that independent veteran creators, such as Pinto, Dar, Godder and others, who are the greatest assets of original Israeli dance, will be worn down and the present thriving will come to an end. Thus I reiterate: we must not take this flourishing for granted. The time has come for dance to receive its deserved share of Israel's cultural budget. How long can it remain the gifted stepchild?

[1] *From the 1920s until the establishment of the Batsheva Dance Company, the European Ausdruckstanz style was prevalent in Israel, and although the artists were professionals, the performance conditions were usually not.*

[2] *Although the premiere of Gat's The Rite of Spring was not in this year's Curtain Up but in International Exposure, he was discovered as a creator in the previous Curtain Up festival.*

Strawberry Cream and Gun Powder
by Yasmeen Godder and the Bloody Bench Players,
dancer: Inbal Yaacobi, photo: Tamar Lamm

Now I Want to Forget
by Sahar Azimi, dancers: Sahar Azimi
photo: Eyal Landsman

Polak, in their work *What Good Would the Moon Be*, have created a fantastic world that brings to mind works by Walt Disney. Pinto and Polak have created a kaleidoscope of loveable, strange figures that shyly, mischievously sneak in through concealed openings and doors in the stage walls. As in their past works, the set, props, costumes, wigs and lighting have an important role; unlike their past works, this dance is performed by an entire company - a dozen accomplished dancers-performers. The movement is mostly broken, pantomime-like, with exaggerated gestures and acrobatics, at times bringing to mind silent movies. The dance and choreography aspects are richer than in the past, in a nice attempt to balance movement and props. Renana Raz, the youngest of the lot, presented an entire program in the movement-theater style, titled *Phantoms*. It is a psychological work dealing with a seemingly ordinary family, whose members are gradually stripped of their external shells.

Yasmeen Godder's talent erupts once more. Her work *Strawberry Cream and Gun Powder* addresses local reality. Pain is translated to hyperactive movements, in what seems to be an attempt to cover and hold back the pain, abundant details and compressed movement in impulses that bring about quivering and hysterical laughter. Godder alienates emotion and significance, and seems to move between Pina Bausch and Trisha Brown. Drama is cleared of any human vitality and the dancers sound like cartoon

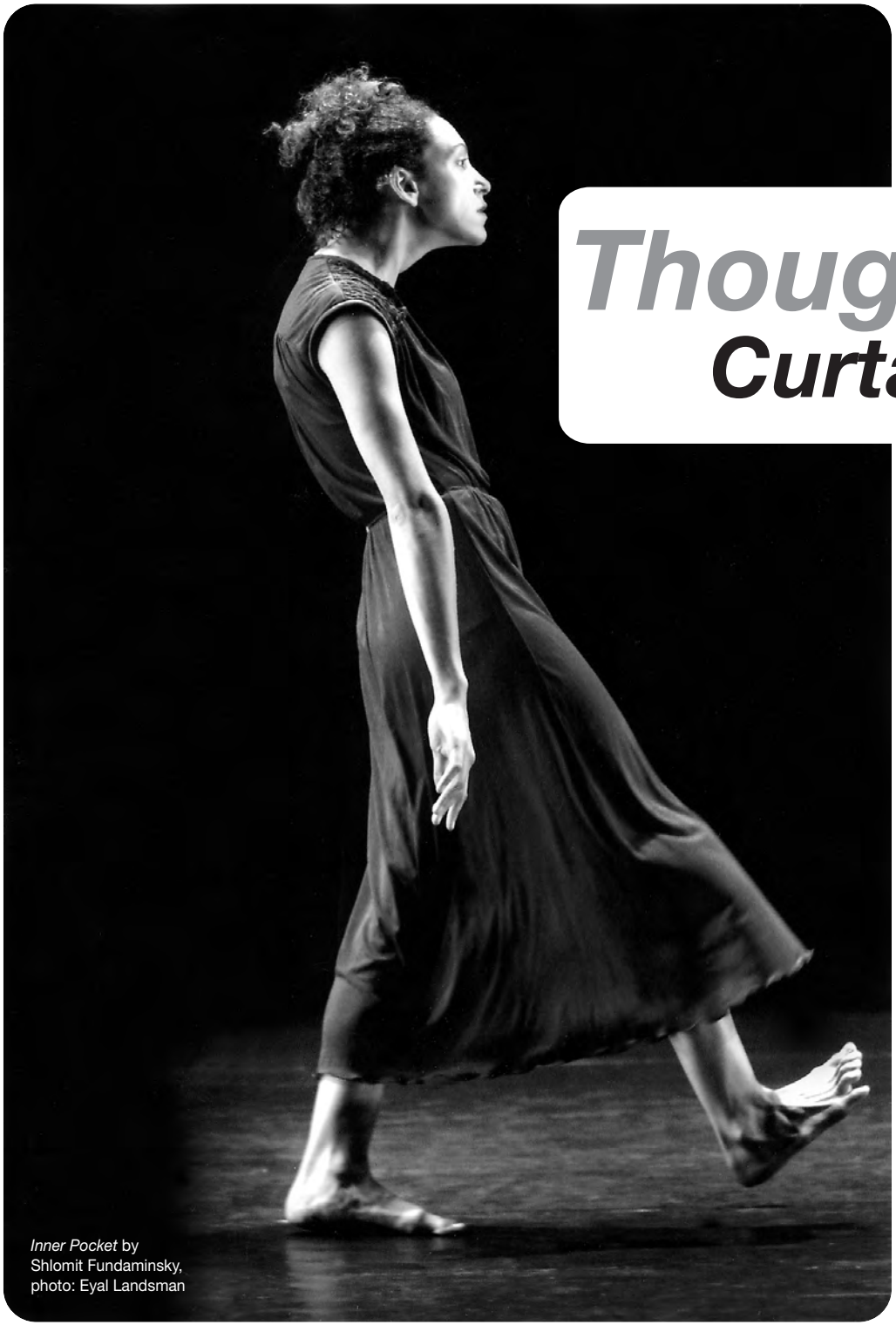
creation of a Hebrew culture, and its explorations took it along convoluted roads, often hitting dead ends. Throughout Israel's modern history, dance was a neglected stepchild in terms of budgetary allocations, and this has not changed to this day. At the same time, Israeli dance has become a leading performance art in Israel: original, fresh, backed by quality performers, it is Israel's best ambassador abroad. No other performance art in Israel attracts such large young audiences. Every day a new premiere is performed at the Susan Dellal Center in Tel Aviv; a metropolis indeed.

This was not the case in the past. The establishment of professional dance companies has started quite late, after music, theater and the plastic arts, with the establishment of the Batsheva Dance Company in 1964.[1] For over two decades, especially from the mid-50s to the late 70s, the gaze of Israeli dance turned outwards. Most creations were imported ones, and the large companies distinguished themselves with repertories signed by well-known choreographers from around the world. This raised the professional level of performance and production, and educated dancers and audiences artistically, but there was no confidence in the abilities of Israelis as either choreographers or artistic directors. The great breakthrough of fringe dance only took place in the late 70s, with creators and dancers such as Ruth Ziv-Ayal, Rina Schenfeld, Oshra Elkayam, Nava Zuckerman, Alice Dor-Cohen, Sally Anne-Friedland, Dorit Shimron, Ronit Land, Hedda Oren, Rachel Kafri and myself. For the first time, a generation of independent creators was growing in Israel, working under difficult conditions, pioneers in their own way. Since there were no established dance venues, some performed at the Acco festival for Different Theater (*Teatron Acher*) (1981) or in other such performance venues. Shades of Dance (*Gvanim Bemachol*) (1984) and later Curtain Up, established by the Dance Department of the Ministry of Education, Culture and Sport, provided venues for independent creators and encouraged the flourishing of fringe dance. The Susan Dellal Center (established 1989), directed by Yair Vardi, provided a home for dancers and venues for companies of different sizes. The artistic directors of Curtain Up were Israeli: David Dvir, Daniella Michaeli, Eran Baniel, and Nava Zuckerman, the present artistic director. The last three are associated to a large degree with the theater, reflecting the open view of dance as an art that combines many art forms.
Nir Ben-Gal and Liat Dror, Inbal Pinto, Noa Wertheim, Adi Sha-al, Yasmeen Godder, Shlomi Biton, Renana Raz and many others were discovered when they presented works in Curtain Up events. In many of the dances performed in Curtain Up 2004 Ohad Naharin's style is evident, and lately Yasmeen Godder's fast, sharp, frantic style is also recognizable. But some individuals develop their own movement style. Shlomi Biton's movement in *One* is characterized by gestures that are like disrupted movement thoughts that seem to emerge without control but are actually designed in strong, clear lines, meticulously delineating the movement. The couple Mia Stern and Tomer Sharabi, in *Walking to This* Day, have created an interesting movement language: two bodies stuck to each other by the torso form a four-legged creature, it is unclear which limb belongs to whom, and the movement combinations are startling. In her work *Ishama*, Shelly Alalouf tries to depart from traditional oriental belly dancing in order to create a free-style dance, in a personal expression of contemporary dance. Emanuel Gat turned to the Salsa dance for enrichment and inspiration in his work *The Rite of Spring,* where five dancers expect a draw of luck to determine which of them is to be sacrificed – all the while exchanging partners in flowing, round movements, unconcerned, as if this were a common party event.[2] Inbal Pinto and Avshalom

>>>

Ruth Eshel

Thoughts on Curtain Up 2004



Inner Pocket by Shlomit Fundaminsky, photo: Eyal Landsman

Two or three years ago I was asked by a well-known critic from abroad, who was very knowledgeable about Israeli dance, whether the blossoming of dance in Israel was not temporary – was there a new generation following Liat Dror and Nir Ben-Gal, Adi Sha-al and Noa Wertheim, Noa Dar, Ido Tadmor and Inbal Pinto. I did not know how to respond. It was a time of new economic decrees, and the fear was that a new generation would not be able to grow even if new talent were to become apparent. The last Curtain Up (*Haramat Masach*) festival indicated that indeed a new, fresh, bold generation has evolved. However, this must not be taken for granted.

All agree that modern dance in Israel has been flourishing for over a decade. The abundance of new dances presented in Curtain Up 2004, celebrating its fifteenth year, and the rich, varied program of the International Exposure event, presented to guests from abroad following Curtain Up, are uplifting indications of the thriving of dance in Israel – despite the *Intifada*, suicide bombings and economic decrees.

Again, this flourishing must not be taken for granted, especially in view of the difficult history of artistic dance in Israel. This dance was created "from scratch", as part of the

Cover: Talia Paz
Photo: Bengt Hanselus

DanceToday
The Dance Magazine of Israel
Issue no. 12 / April 2005

Editor: Dr. Ruth Eshel
Associate Editor and Production Manager: Dr. Henia Rottenberg
Contributing Editors: Dr. Ruth Eshel, Dr. Henia Rottenberg, Dr. Dina Roginsky, Talia Perlstein-Kaduri, Sari Elron, Eran Baniel, Nava Zuckerman

Subscriptions and Sales: Ofer Tsabary-Gras
Graphic Design: Ronen David - Studio Dor Cohen
Text Editing: Amit Israeli-Gilad
English Translation: Einat Adi
Printing and Binding: Achdut Printing
Distribution: The Israeli Dance Library

Publishers: The Israeli Dance Library
Address: Shaul Hamelech Ave., 25, Tel Aviv 64367
Tel: 03-6910141, ext. 242
Fax: 03-6965645
Web-site: www.dancelibrary.org.il
E-mail: dancelibrary@hotmail.com
reshel@research.haifa.ac.il
heniar@research,haifa.ac.il

Published with the assistance of The Ministry of Education, Culture and Sports, Cultural Directorate – Dance Department

The editors are not responsible for advertisements' contents

© All rights reserved
ISSN 1565-1568

CONTENTS

Fifteen Years to Curtain Up / Nily Cohen **5**

Thoughts on Curtain Up 2004 / Ruth Eshel **7**

A Curtain Up Meeting / Edited by Ruth Eshel **10**

"Questioning, Every Achievement" – Interview with Francesca Spinazzi / Eran Baniel **17**

Mirali Sharon: "Dance is a unique entity of life" / Ruth Eshel **20**

"I would like to speak about choreographic creation…" / Mirali Sharon **27**

A Cut Diamond that has not Lost its Vitality – Interview with Talia Paz / Gaby Aldor **30**

Text Adaptation - The Rites of Spring by Emanuel Gat / Henia Rottenberg **35**

Thoughts on what is of the Essence in Classic Ballet Teaching / Liora Bing-Heidecker **40**

Pina Bausch's Café – Alienation in Dance / Yonat Rotman **44**

Premieres 2002-2003 / Ornit Mark **48**

Premieres 2004 / Ornit Mark **51**

Thoughts on Personal Growth in Traditional Dance Lessons / Milca Bar-Meir-Leon **56**

The Innermost Heart of Mats Ek's Apartment / Sari Elron **62**

News / Giora Manor, Ora Brafman, Yonat Rotman, Ruth Eshel, Idit Suslik **66**

Thirty Years to Amka Dance Group / Dan Ronen **71**

Belly Dance: Orientalism, Exoticism and Self Exoticism / Dina Roginsky **76**

Argos, Greece, The 18th Congress of Dance Research – Le Conseil International de la Danse (CID) / Ruth Eshel **81**

Lyon – 'Europe', The 11th Dance Biennial / Ora Brafman **85**

Article in English
Thoughts on Curtain Up 2004 / Ruth Eshel **95**