

גלאיון מס' 14 | אוקטובר 2008 | מחיר 45 ₪ | ISSN 1565-1568

הglas

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel



בית הספר למורים ליאוגה

קורס מורים מוסמכים ליאוגה

המחזור ה-16, ההרשמה בעיצומה. משך הלימודים שנה וחצי.

קורס מדריכים לחדרי כושר ומתנ"סים

קורס מדריכים יוגה-ダンס

קורס יוגה-תרפיה למורים מוסמכים

שיעורים סדירים במשכון:

שיעורים למתחלים • ביןוניים • מתקדמים • מקצועיים



מיח'ל גלאט



Ashtanga

משכון היוגה

ميرי וגלעד חרובין

שדרות רוטשילד 23 תל-אביב • 03-5600107
www.ashtanga-yoga-israel.com

הchallenge הרשכה לשנת היסודים 08-09

בבית הספר פציג מסלול הקשרה של שנתיים ושנת התפקידות
נספתח הלימודים כתמקדים בשילוב חכמי הפחול, תיאטרון וקרקס:
מחול עכשווי, בלט, ריקוד חדש, קומונאקט, אמפרוביזציה וואה
תיאטרון פסואן ופסי, ליצנות פודרנית.
אקרובטיקה אוורית, אקרובלטם וואגלאג.

ימי פתוחים:
24.10.08, 03.10.08, 12.9.08

להרשכה ופרטים נוספים:
טלפון: 052-3351662 דואיל: sancielcenter@gmail.com
www.movecontact.com



סאנציאל

בית הספר האגבה לתיאטרון, מחול עכשווי וקרקס פודרני



הוצאת כתב עת למחל בישראל אינה שונה ממאבק ההישרדות של להקות ויזרים עצמאים. הכתיבה, התיאוריה, היצירה הcoresographic והביצוע על הבמה – כולם מפיקים טיפות של רגעים אושר, הנבלעת בגלים של אין-סוף עבודה קשה. ותמיד חייב להיות משוגע לדבר, או כמה משוגעים אלה, ותמיד חייבים להיות חזון, חלום ודבקות במטרה, כי בלביהם אין הכוח לעמוד בקשה, ליזום, לפול, לקום מחדש, להמשיך ולא להפסיק להאמין בעשייה איקונית. لكن אין פלא שכתב העת הזה עבר גלגולים רבים.

עד ב-1975 יסדו גיורא מנור וג'ידי ברוינ-איינגרר את השנתון מחל בישראל. בעבר שנה עזבה איינגרר את הארץ וילדה טולדאנו סיעה למנור. השנתון, שפעל עד 1990, היווה במאזונה אף חשובה לכתבות מקצועיות בנושא המחל בישראל.

במשך שנים חלים מנור שהשנתון יהפוך לרבעון. ב-1993 נפלה בחלקו הזכות להיות שותפה להגשה חלים זה, כאשר בחור צעיר בשם ליאור ויינטראוב בחיפה קיבל על עצמו להיות המכו"ל של כתבת העת. באותו שלב החלה המועצה הציבורית לתרבות ולאמנויות – המדור למחל, לתמוך בכתב העת. בשנים 1993-1998 יצאו 13 גליונות של מחל בישראל עירICA של מנור ושלו. נכללו בהם מאמריהם של טובי הכותבים והיזרים בתחום. אבל המכו"ל נקלע לבעיות כספיים וככתב העת פסק להופיע.

כעבור שנתיים של הפסקה כואבת, הצליח מנור לשכנע את חבצלת, מוסדות תרבות וחינוך של השומר הצעיר, להפיק את כתבת העת למחל. מוניטי לעורכת וمبرיבות שונות ואלצנו לשנות את שמו למחל עכשווי. בהוצאה חבצלת יצא לאור עשר חוברות בשנים 2000-2003.

כתב העת שוב נאלץ לקטוע את פעילותו בגין קרשיים כספיים. לאחר הפסקה מתסכלה של שנתיים, הוא החל לצאת מחדש. הפעם בחסותה של הספרייה למחל בישראל. דדמה היה שאחריו שנים רבות כל כך של מאבק הישראלית מצא כתב העת בית ראי. אבל אחרי שלוש חוברות (גליונות 11-13) שהתפרנסו בשנים 2004-2005, ושוב, מסיבות שאין תלויות בינו, נקטעה בפתאומיות הוצאה כתבת העת שגליון 14 כבר היה בשלבי הקנה מתקדים. מכיה קשה ביותר נחתה עליינו.

אני מאושרת לשוב ולפנות אליכם, קוראים יקרים, ולבשר שהמסע נמשך. אנחנו חוזרים, לא מעת בזכות עמיתים, בדיון של קהילת המחל ובתמיכת המדור למחל בניהולה של ניל כהן. הפעם תיאטרון תופיע והוא המכו"ל ואני מודה לנאה צוקרמן, קולגה וחברה זו שנים רבות, שנענתה לאתגר והחליטה שתיאטרון תמנע – שהוא בית ליוצרים ולקהל – יהיה גם הבית של מחל עכשווי. למסע המתחדש אני יוצאת בכוחות רעננים עם הניה רוטנברג, שישעה לי גם בעבר ונענתה בחוויב לבקשתי להיות עורכת שותפה של כתבת העת.

רות אשלי

מחול ותרבות הניתנת

לאחר הפסקה של כשלוש שנים יצא לאור גליון 14 של מחל עכשווי.

אני שמחה להציג עורכת עמייה למחל עכשווי, ומוקווה להשפיע ולתרום לכתב העת המתחדש. העבודה המשותפת עם רות אשלי היא מלאת השראה, תובנית ומפרה, וזאת גם הzdmonot להודות לכותבים המשתתפים בגליון זה, למשרדים המדע, התרבות והספורט על תמייניהם ולתיאטרון תמנוע העניין לנו אכסניה מAIRת פנים.

מחל עכשווי המתחדש יציג ויחשוב את התרבותות התומסת, היצירתית והמנוגנת של המחל בישראל, מתוך שמירת הקשר עם ההיסטוריה הישראלית אך גם מתוך דיאלוג עם המתרחש במחל בעולם.

רב-תחומיות וטשטוש הגבולות בין האמנויות ובין המדיה לMINIMENם הם בין המאפיינים המובהקים של האסתטיקה הPOSTMODERNIST. במחל חותר טשטוש הגבולות תחת משמעויות מסורתיות ומקובלות ומאפשר לאחרות להישזר בתוכו וללמן משמעויות מרטקות ולעתים בלתי צפויות. מערכת היחסים בין תנועה לטקסט, הרווחת במחל העכשווי, היא הנושא המרכזי בגליון זה. הדושיח בין שני אמצעי ה הבעה, התנועה והמילה, מעניק ליצירות פתיחות וغمישות רבה, וכל אחד מהcoresographers העוסקים ביצירתם בדיאלוג זה מגיד את גבולות המפגש.

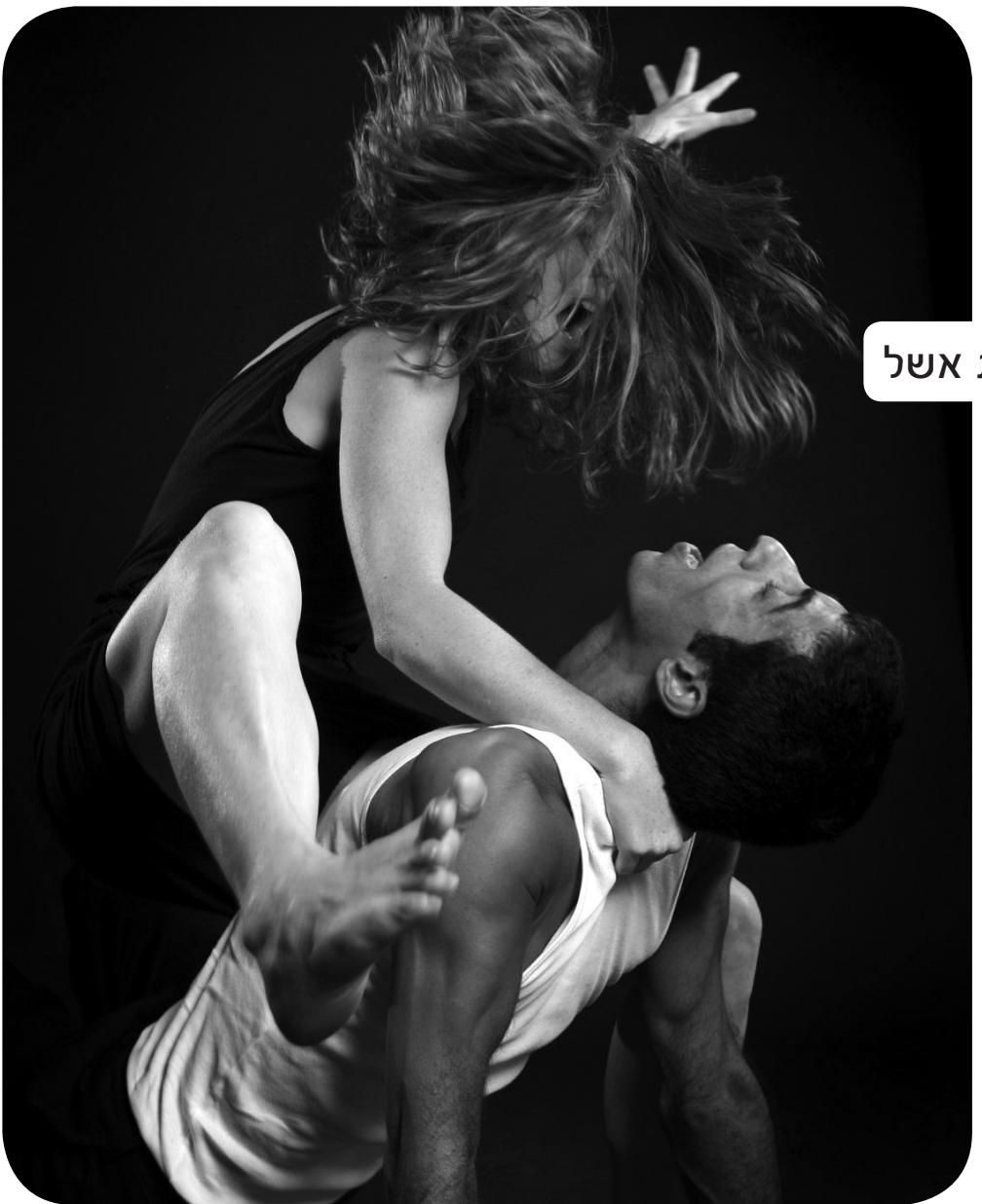
הדיון בין תנועה/מחל לטקסט יציג בגליון זה במשמעות הביטויים. מאמרה של עינב רוזנבליט בוחן את השימוש הדקונסטרוקטיבי בטקסט שעשו הcoresographers יסמין גדר במחבר יצירותיה, והיצרת נואה צוקרמן כותבת בשפה העשירה על מקום של המילה וה坦ועה בעבודותיה. דינה מילס מתבוננת בקשר שבין טקסטים פילוסופיים לתמונה המחל בישראל בשנות הארבעים והחמישים, מנוקדת המבט של תפישת "אחר". שני מאמרם המתמודדים עם תיאוריית של מחל וטקסט תרמו ליאורה BIN-N-HIYDKE, העוסקת בריקוד בטקסט, ואסטריד ברנקוף, המציגה גישה אנגלית-תיאורית לניתוח ריקוד.

בהיסטוריה של המחל בישראל עוסקת רות אשלי ורוננסקי. אשלי סקרה את תקופות הפריחה של המחל בישראל, ורוננסקי משווה בין שתי גישות שונות ליצירת מחל בשרותה תימנית. החוברת כוללת גם ניתוח של יצירות מחל. מאמר פרי עט מציג קריאה אקולוגית ברעש Leben של נועה ורטהיים, ווינת רוטמן מציגה קריאה אינטראקטואלית ביצירותיהם של פונה באוש.

אני מוקווה שגליון זה של מחל עכשווי יסמן פריחה ויצירה בשיח על המחל וכתב העת ישמש נקודת מפנה המגבשת סביבה קהילה שוחרת מחל, תומסת וביקורתית, המסקפת את העשייה היצירתית של המחל בישראל ומעשירה אותה.

הנעה רוטנברג

תוכן העניינים



Supper by Maya Stern and Tomer Sharabi, photo: Eyal Landsman

פריחת המחול העכשווי בישראל כיים

קיבלו חינוך מקצועני בארץ וחלקם התperfנסו לא רק מהורהה, אלא גם כרקדנים בלהקות. המדיה כסיטה בנדיבות את מופעי הלהקות והקהל פילא את האולמות. הלהקות גם יצאו לסייעים בעולם, חלון קאצרו שבוחים וישראל עלתה על מפת המחול העולמית. אלא שמן בתקופת הפריחה ההיא, כפי שהיא בשנות הארבעים, התמלאו רק חלק מהלהקות שמאפשרים להגדיר אותה פריחה במילוא מובן הפלילה. אם במקביל הלהקה ביישוב היזכרות פריחה אבל הטכניקה ואיכות ההפקה היו דלים, בתקופת הפריחה החדשת התהפרה המצביע בישראל עבר התמקרים מתקצעות בתחום היכלות הטכניות של הרקדנים ורבות ההפקה, המצביע בעיתונים מקצועניים. דורות של רקדנים

גריהם המחול בישראל זה כשי עשוires ארוכה ומפותלת של יצירת מחול אמנותי לעם שאין לו היסטוריה ארוכה ביצוריה מוקרי של מחול לבמה. בתקופות שונות בהיסטוריה של המחול בארץ, משנות העשרים ואילך, היו שניים שנחשבו בקהלית המחול תקופה של "פריחה". כדי שnochol לקבוע אם גם כוים המחול בישראל נהנה פריחה כוללת, אוי מציעה את התנאים הבאים: עשייה עשרה של אמני מחול ישראלים בתחום היצירה והביצוע, שהודות לה נוצרת אמנויות[U] עכשויות טובות ברמת הפקה גבוהה, שלתוכה מחלחלת – במודע או לא במודע – השתקפות המקום בו זמינה ולאור התנאים הללו חיבטים להתקפים בו אנו חיים. כמה שנים, שבהן גם גדל דור המשך של יצרים ובמצעים. לכל זה צריך להתלוות מחקר תיאורטי של חוקרי מחול. אם נבחן את התפתחות המחול בארץ לאורים של תנאים אלה, נראה שבבר, בשנים שנחשבו תקופה פריחה במחול הישראלי, התקינו ריק חלק מהתנאים. לטענתי, הפריחה הנוכחית, שהחלה בשנות התשעים ומשכת עד עצם היום הזה, עונה על כל המרכיבים האלה.

בחינה מחדשת של תקופות פריחה בעבר

במחצית השנייה של שנות הששים ובמלחמת העולם השני הייתה פריחה של מחול ההבעה ביחס. רקדניות רבים להופיע, גידלו דור המשך ונענו לרעב לקולטוריה מקומית. היצירתיות הייתה במרכז העשייה. אבל בתקופת הפריחה היא, שנמשכה עד סוף שנות הארבעים, חסרו ליוצרים המחול אצער הפקה מקצועית וגם הרקדנים לא ניחנו בהכרח ביכולת טכנית גבוהה. היצירות התבוססו בעיקר על יכולת

פריחת המחול העכשווי בישראל כיים | רות אשלי 3

רעש לבן: מחול אקוורי | נניה רוטנברג 8

לשכח את המלים: טקסט ביצירתה של יסמין גודר | עינב רוזנבליט 12

האני והאחר: תפישת ה"אחר" והקבוציות בכתביו
לוינס וארנדט ובמחל הירושלמי בשנות ה-40 וה-50 | דנה מילס 17

מילה תנואה מלה – מקום המלה, מקום התנועה | נאוה צוקרמן 20

טקסט(אות) | ליאורה בינג-הידקר 24

סיפור מחול: גישה אנגלית לנרטיב
(סיפור המעשה) של "בלט פנטטיכון" | אסטריד ברנקוף 27

שרה לוי-תנאי ורינה ניקובה: הבדלים בביבסוטו
של מחול עברי בהשראה תימנית | דינה רוגנסקי 30

להכיר בעבר ולהיות את ההווה: קריאה אינטראקטואלית של
שפת הבלט הקלאסי ביצירה ציורניים מאת פינה באוש | יונת רוטמן 36

גאנט אורדמן: אשה שהגשימה חלום ושבהו אותו | סיקי קול 38

והיה ככלות... רקוואם לגאנט אורדמן | רות אשלי 40

לזכרם של נורמן מוריס וגLEN טטלי | רינה גליק 43

לזכרה של הדזה אורן | רות אשלי 45

בכורות 2008 (ינוואר-יוני) | מיכל חזנץינג 47

פסטיבל המחול בכרמייל – לאן? | דן רון 50

ZIPRAH מזרת 2008 | מאירה אליאש-צ'יין 52

מכتب ממונפלייה | גבי אלדור 54

כנסים – אירועים – ספרים | נניה רוטנברג, ורדה לمبرסקי 57

פריחת המחול העכשווי בישראל כיים (אנגלית) | רות אשלי 63

תוכן העניינים וקורדייטים (אנגלית) 64

בשער: 200 מאת רמי באר, להקת המחול הקיבוצית, רקדנית: יוקו הרדה, צלם: גדי דגן

מחל עכשווי

כתב עת למחול, גיליון 14, אוקטובר 2008

DanceToday

The Dance Magazine of Israel

עורכות: ד"ר רות אשלי וד"ר נניה רוטנברג

reshel@research.haifa.ac.il
henia_rot@smkb.ac.il

מערכת: ד"ר רות אשלי, ד"ר נניה רוטנברג,

נאה צוקרמן, ד"ר דן רון, יעל מירן,

שרי צ-זכרוני, יונת רוטמן וגיל שנית

עיצוב גרפי: דור כהן

עריכה לשונית: רן שפירא

תרגום: דפנה בריל

הדפסה וכרכיה: א.א. הדפסות

הפקה: תיאטרון תמנוע

טל": תיאטרון תמנוע, רחוב שניצני 8,

תל אביב 61575

טלפון: 03-5629462

03-5629456

פקס: www.tmu-na.org.il

tmu-na@tmu-na.org.il

מנויים ומכוורות: ענת מנור

annatmanor@gmail.com

טלפון: 052-3666619, 077-3500027

הרביעון יוצא לאור בתמיכת משרד המדע,
התרבות והספורט, מינהל התרבות –
מחלקה למחול

המערכת אינה אחראית לתוכן המודיעות

© כל הזכויות שמורות

ISSN 1565-1568

2 | מחול עכשווי | גיליון מס' 14 | אוקטובר 2008 | 3

ומקובד בבית אריאלה. חלק מהאוניברסיטאות בארץ פתחו צורח ללימודים לתארים متקדמיים במחלול, ולאחרונה גדל באופן משמעותי מספר הישראלים הלומדים לתואר שלישי בתהום. בכר משלבת ישראל בתהום כל עולמי של תהילה האקדמיתה של ישראל, שבו מתווסף המהקר למרכיבים של יצירה וביצוע.

השתקפות המקום במוחול הישראלי

כזכור, אחד המדדים לפירוחה במוחול הוא עד כמה משקף המוחול את המקום שהגנוו לארכץ ליצור תשעים שנה חלמו החילוצים שהגנוו לארכץ ליצור מוחול עבר. מרגלית אורנשטיין השמיעה בזמנה בהמשך הייתה חסר מוכוב חשוב. בשותה הראשתית, היחידה בלהקה לאורך שנות ה-1990, אבל בניגוד לעבר, אף עסוקה במוחול ובקישו להוכיח את הקשר שלהם קצוי תבל ובקישו להוכיח את הקשר שלהם למקום ואת היותם ישראליים, כולם יוצרו המוחול ומרקם לכוריאוגרפיה ישראלי. נחרן גם יוצרים "המדבר הכריאוגרפי" של יוצריםם דואל (אשל, 2000). אין להם צורך להוכיח את ירושליותם, מכיוון הולך ועמוק בישראל (אשל, 2000). להקת פאנוב בניהול האמנותי של ואלי פאנוב גאנוב בת-שבע, המשמש חמהה לցוד דור יוצרים בסוגה אינה נונתת מענה לכך כל הסובב אותם, מושפעים ומתקבבים על ידי כל הסובב אותם, שבא לידי ביתו בטקסו הנכתב בענף. גיורא מנור (1998) שאל מנוח בטליזיו "מה ישראלי בריקוד הישראלי?": זהה הכניס את הכל למגננה, כאלו יש התcheinיות כלשהי – להיסטוריה? מוזות? רקבות? לרבות הראשית? – ליזור מניה ובוי מוחול קודרני ייחודי, לאומי, שעה שבאמת אין דבר זהה, לא אצלו ולא בארכות אחרים. האם ירי קיליאן הוא חולדי? בilio פורטיג' גרמני או אמריקני? או מאני חרן צרפתית? מזאץ אק שודדי? טובן שלא. אבל יש בכל זאת شيئا אזרוי או, אם תרצה, של ישות".



פרווה מתוקה של יאן כהן
ב��ת טרינש סטה סהר עדימ', רקדנים: מיה ויר ושיור חכם, צילום: נדי דין



Come, Feel by Sahar Azimi, dancers: Maya Weizer and Shir Haham, photo: Gadi Dagon

אידיאולוגית. הכוריאוגרפ האמריקני הנודע אנטוני סיידור, שביבר בארץ בתחילת שנות החמישים, סבר שישראלי אינה מקום להקת בלט. ובכל זאת, בכוח החוץ ועם דבקות עיקשת במטרה, הצלחו ברטה יפולסקו והלל מרנקן להקים רפרטואריות להקות שבראשם עמד כוריאוגרפ עם קול משלה. ב-1991 מונה הכוריאוגרפ צ'זג אהוד נהרין למנהל להקת בת-שבוע וב-1996 העבר שרביט הניהול האמנותי של ג'ון קרנקו (חולן) בלבנון וגם את "בני אוניב'ן" (Cranko). להקה התAIMה את עצמה לאופה העכשוית ובראה עומדת יוצרת שהלהקה מזוודה עמה עמה עמה. אבל בפריחה של להקת הבלט ישראלי להקת רפרטוארי. היה להקה התהווית של נהרין, כמו גם שיטוף הבינלאומי קלחה עם אמירה עכשוית יהודית. השפה התהווית של נהרין, כמו גם שיטוף הפעולה שלו עם להקת רוק אמונוטי יפולסקו בלבנטו. הלקוחה מזאץ איסתורית, אבל לא קול אמונוטי שמייחד ביחסות אוציאוט, שמייחד ביחסות אוציאוט. מודרניות זים אותן, סייע בחשיפה תקשורתית, שיזיקות ובינלאומיות ("חשיפה ביןלאומית") והקרין יוקרה על פעילותם של היוצרים עצמםים.

להקת בת-שבוע בניהולו של נהרין, כוריאוגרפ עם חותמת אישיות, החזירה לעצמה את מעמדה הבינלאומי קלחה עם אמירה עכשוית יהודית. השפה התהווית של נהרין, כמו גם שיטוף הפעולה שלו עם להקת רוק אמונוטי יפולסקו בלבנטו. גיגינה חייה על הבמה, עם התאורון מבבי ועם אבשלוט פולק, תומר בורר, נמרוד פריד, עידו תדמור, שלומית פונדקינסקי, יוסי יונגןמן, עמית גולדברג וענת דולב (להקת דה דה דאנס), יוסיון גדר, יורם כרמי (להקת פרסקו), מיכל הרמן ועמנואל גת. לשימה זאת מצטרפים כוריאוגרפים/רקדנים ותיקים וביהם רנה שיינפלד, טימי רץ, אמייר קולבן (להקת קומבען, שםהה פועל באופן שוטף כל השנה).

דרור. הם הוכיחו שם הרכב של שניים, שמעלה הפקות חדשות ללא תפורה אבל עם אמירה עצשוית, רעננה ומוקריות, יכול פזר לפסגת המוחול הבינלאומי. כשמיוצ עצם כזוג, הקימו רפרטואריות להקות שבראשם עמד כוריאוגרפם קבוצה. בנתיב דומה הילכו הרקדנים/היצרים עדי שעט ורודה ורטהיים, שבתחילה הופיעו כזוג אהוד נהרין למנהל להקת בת-שבוע וב-1996 העבר שרביט הניהול האמנותי של ג'ון קרנקו (חולן) בלבנון וגם את "בני אוניב'ן" (Cranko). להקה התAIMה את עצמה לאופה העכשוית ובראה עומדת יוצרת שהלהקה מזוודה עמה עמה עמה. אבל בפריחה של להקת הבלט ישראלי להקת רפרטוארי. היה להקה התהווית של נהרין, כמו גם שיטוף הפעולה שלו עם להקת רוק אמונוטי יפולסקו בלבנטו. הלקוחה מזאץ איסתורית, שמייחד ביחסות אוציאוט, שמייחד ביחסות אוציאוט. מודרניות זים אותן, סייע בחשיפה תקשורתית, שיזיקות ובינלאומיות ("חשיפה ביןלאומית") והקרין יוקרה על פעילותם של היוצרים עצמםים.

איפינהן הן את הלהקות הנודעות והן את יצירות המוחול העצמאיות מתוך היצורית הברית ומיאורפה بعد שבתוכם היצורית היותרם המוקומית התהוויה מדבר (אשל, 2001).

যোগাযোগ উৎসাহ

בשנות השמונים להקות המוחול היצירות היצירות רפרטואר של כוריאוגרפים מוח'ל, שכבר בבחינת דזה II (but è déjé). למותר השיפור היו ביכולת הטכנית ובאמצעי ההפקה, הן איבדו מופען בזירה הבינלאומית. למקומם המוביל בעולם, שאוותה תפסוי להקות המוחול האmericaniות של שנות השושים והשבעים, נכנסו להקות מוח'ל היישראלי. המרכז נועד לשמש בית לכל המוחול בישראל, אבל בראש ובראשונה היה נתן מענה לשירותים העצמאים. בינווד להקות הגודלות, יוציארים העצמאים. מוגדר ללהקות תקשורתית, ברטיסטים ובינלאומיות. מוגדר ללהקות תקשורתית, מודרניות אירופיות, שהיה מזוהה עם הסגנון של הכוריאוגרפ העומד בראשן. הזרקרים הופיעו להקות נודלנדס דאנס תיאטר, עם הופיעו להקות המאנוטי יורי קליין, בלב קולברג עם מזאץ אק או בלב פרנקפורט עם פורטסיטי. חלון, כמו הלהקות היישראליות, נשענו בשנות השושים והשבעים אמריקניים, אבל בה שולחן, שאוותה יוצרים מזוהים, בינווד אליהן, הלהקות בעת פיתוחו יוצרים מזוהים. בינווד אליהן, הלהקות הירושלמיות מצאו את עצמן ללא קול משלפן בשנות השמונים.

בשלבי שנות השבעים פרץ הפרינג' (מחול של שולים), שיצירויות עצמאיות בהשראת המוחול הפוטומודרני האמריקני ובמהשך בהשפעת פינה באוש (אשל, 2003). לפרקם נוצרו יוצרים חדשניות, שונות מהיצירות של הזרם המרכזי שהועלו להקות הנודלות בישראל. אבל מגמה חדשה מוקדמת בקומץ יוצרים/רקדנים, שפעלו מיצירתו, ואילצה אותו להתמודד עם סוגיות תקציביות וופקתיות. שהו למללה מכחותיו. בעדר תקציבים ומוגרת למופעים, המופיעו בעיר אוכרחים שלילים זמינים בפסטיבלים עכו לתיאטרון אחר, במקומות ובគונצרטים של מוסיקה עצשוית.

בשלבי שנות השבעים פרץ הפרינג' (מחול של שולים), שיצירויות עצמאיות בהשראת המוחול הפוטומודרני האמריקני ובמהשך בהשפעת פינה באוש (אשל, 2003). לפרקם נוצרו יוצרים חדשניות, שונות מהיצירות של הזרם המרכזי שהועלו להקות הנודלות בישראל. אבל מגמה חדשה מוקדמת בקומץ יוצרים/רקדנים, שפעלו מיצירתו, ואילצה אותו להתמודד עם סוגיות תקציביות וופקתיות. שהו למללה מכחותיו. בעדר תקציבים ומוגרת למופעים, המופיעו בעיר אוכרחים שלילים זמינים בפסטיבלים עכו לתיאטרון אחר, במקומות ובគונצרטים של מוסיקה עצשוית.

המסגרות הקבועות ליוצרים עצמאיים ישראליים והtmpica של מינהל התרבות הניבו פירות. בעקבות "הרמת מס" (1994) כתוב המבקר גיורא מנור: "משהו טוב קורה בתחום הכוריאוגרפיה הישראלית העממית. תמיד יש גם עבודות המושפעות יותר מידי מדוגמאות מוכrotein, מכך אין מנוס. אבל למשעה חזרה אלינו אותה רוח של יצירה עצמית, של ביטוי אישי, שאיפינה את המוחול הישראלי בשנות ה-30 וה-40, ככל רקדן נדרש, בעצמו, ליזור, ולא להיות רק מבחן ריקודים הכוריאוגרפ הוותיק יוציאריה מהן תפשו להקות שנשגרו הרקון המבצע. את מקומן של להקות שנשגרו תפשו להקות חדשות כמו "מוזע", שם יציר כמה ריקודים הכוריאוגרפ הוותיק יוציאריה מהן תפשו להקות שנשגרו ריקוד טכנאי מבריק" (מחול בישראל 1994, גילון 3, עמ' 32).

אם בשלהי שנות התשעים התעוררה השאלת שנה לאחר מכן כתוב מנור, בעקבות "גונונים" מה-1995): "אם לשפטו לפי ההחלטה, אין מה לדאוג לעתודה של המוחול העכשווי בישראל, שעתודה חזקה של יוצרים ומצחים בתוכו עשו, את הלהקה יהודית ארונות, שטיפה דורשת של יוצרים ובראשם באר, זה למללה מעשור באר הוא הכוריאוגרפ היחיד של הלהקה. פעם בשנה רץ, מאטוי שימאצקי (מלחת בת-שבוע, סהרב ריקוד ומוכרות איסתור) (מחול בישראל 1995, גילון 6, עמ' 6, 25-22).

בשנות התשעים חבורו זה זהה כמה תליכים שהזינו זה את זה והביאו לפריחה נוספת בתהילים. תליכים אלה התרחשו על בתוכו המוחול. רקו המהפר בתקשורות הבינלאומיות בשנות התשעים ורוח היוזמה וחומרות הסטארט-אפ (start) (שאיפינה את ישראל של אוטון שנים). כפי שנראה בהמשך, השילוב של כל המרכיבים אפשר לחתום מוח'ל תחת מענה ללהקות שתוארו לעיל, שעד אותה עת היו חסרים. התפקידות זו

ללהקה. יוצרים ישראליים מוזמנים לעובד עם האנסמבל, נהרין גם פיתח שיטה ללימוד מוחול ויצירות צעראים, לא יגדל דור המשך. לפיקר יש בשם "אגא", שיזוואת מתוך עולם של דימויים, חשש שגורלו של הבלט הישראלי היה כונרין מעודדת יצירתיות וഫירט את היכולת הטכנית. של להקות אחרות שלא גידלו דור המשך ונעלמו מההמפה. אחת מה הינה קולדטמה, שהיתה להקה של כוריאוגרפ אחד, משה אפרת. משעריף בה דימוי של להקה חיצי-מקצועית, למקום מרכז' ריקודים הכוריאוגרפ הוותיק יוציאריה מהן תפשו להקות שנשגרו הרקון המבצע. את מקומן של להקות שנשגרו תפשו להקות חדשות כמו "מוזע", שם יציר כמה ריקודים הכוריאוגרפ הוותיק יוציאריה מהן תפשו להקות שנשגרו ריקוד טכנאי מבריק" (מחול בישראל 1994, גילון 3, עמ' 32).

ויהלו של הכוריאוגרפ רמי באר הביא את להקת המוחול הקיבוצית, שבסמך שנים דבק בה דימוי של להקה חיצי-מקצועית, למקום מרכז' ריקודים הכוריאוגרפ הוותיק יוציאריה מהן תפשו להקות שנשגרו הרקון המבצע. את מקומן של להקות שנשגרו תפשו להקות חדשות כמו "מוזע", שם יציר כמה ריקודים הכוריאוגרפ הוותיק יוציאריה מהן תפשו להקות שנשגרו ריקוד טכנאי מבריק" (מחול בישראל 1994, גילון 3, עמ' 32).

אם לא מדובר בפריחה זמנית הקשורה ליזור בצד הארכיטקטוני של המוחול ויצירותיו, נעשו הקליטות ופופולריות. בינווד לשנים שבון יהלה את הלהקה יהודית ארונות, שטיפה דורשת של יוצרים ובראשם באר, זה למללה מעשור באר הוא הכוריאוגרפ היחיד של הלהקה. פעם בשנה רץ, מאטוי שימאצקי (מלחת בת-שבוע, סהרב ריקוד ומוכרות איסתור) (מחול בישראל 1995, גילון 6, עמ' 6, 25-22).

שנה לאחר מכן כתוב מנור, בעקבות "גונונים" מה-1995): "אם לשפטו לפי ההחלטה, אין מה לדאוג לעתודה של המוחול העכשווי בישראל, שעתודה חזקה של יוצרים ומצחים בתוכו עשו, את הלהקה יהודית ארונות, שטיפה דורשת של יוצרים ובראשם באר, זה למללה מעשור באר הוא ההוראה למוסיקה למוסיקה להקלטה בתהילה אורחת, רונית זיון, ענת גירגורי, נטע ירושלמי, מיכל מועלם, ארקי דידי, עוקבי, יוסי ברג והלל קוגן, והרשימה חילוק. מסלול חדש להתפתחות של יוצרים עצמאיים מוח'ל עכשווי, מושגתו בלב אליהן, המוביל בשנות השמונים הוגה ניר בלב לאילון שטוחות או ריקוד טכנאי מבריק" (מחול בישראל 1994, גילון 6, עמ' 6, 25-22).

מחקר המוחול בישראל

בתחלת שנות התשעים מפעלי התיעוד של המוחול בישראל, בניהולה של גילה טולידאנו, קיבל תנופה. הספריה למוסיקה למוסיקה להקלטה בתהילה אורחת, רונית זיון, ענת גירגורי, נטע ירושלמי, מיכל מועלם, ארקי דידי, עוקבי, יוסי ברג והלל קוגן, והרשימה חילוק. מסלול חדש להתפתחות של יוצרים עצמאיים מוח'ל עכשווי, מושגתו בלב אליהן, המוביל בשנות השמונים הוגה ניר בלב לאילון שטוחות או ריקוד טכנאי מבריק" (מחול בישראל 1994, גילון 6, עמ' 6, 25-22).

מכיר במקומו של יוצרים וריקוד טכנאי מבריק. לפיקר בישראל, אולי יותר מאשר בכל מקום אחר בעולם, קיים מתח בין הנסיונות להציג את הגדלת התרבות הישראלית לתרבות המוחול. מבחן מוח'ל עכשווי, מושגתו בלב אליהן, המוביל בשנות השמונים הוגה ניר בלב לאילון שטוחות או ריקוד טכנאי מבריק" (מחול בישראל 1994, גילון 6, עמ' 6, 25-22).

ההכרה שיש לחפש קול ייחודי בקרב היוצרים הישראלים הביאה לשינוי הדרגתי ביחסו להשרות המוחול העכשווי בתהילים. תליכים אלה התרחשו על בתוכו המוחול. רקו המהפר בתקשורות הבינלאומיות בשנות התשעים ורוח היוזמה וחומרות הסטארט-אפ (start) (שאיפינה את ישראל של אוטון שנים). כפי שנראה בהמשך, השילוב של כל המרכיבים אפשר לחתום מוח'ל תחת מענה ללהקות שתוארו לעיל, שעד אותה עת היו חסרים. התפקידות זו

ליצירה של מוסיקת עולם. בהקשר זה ראו לציין את יצירותיה של שרה לוי תנאי בתיאטרון מחול ענבל, ריקודים שיצר משה אפרתי בהשראת הלאדינו (למשל, קאminaה א-טורה, 1991) וכן יצירות מפתיעות בערוננות ובחריבותו שלן של ברק מרשל, שיחבר בין החסידי, הפופ, הצועני והתיימני (למשל, כשתהרגנו קרוא בקהל והכליה התעופפה מעל כיכר העיר, 2000). דומני שהעבודה הבולטת של פניה לאתני היא של רננה רז, קוזארית (2007), השואבת השראה מחומרםتنوعויות של הדורות. בהקשר זה מעוניין, שבניגוד להקת ענבל שיחזקotta הייתה לא רק בשפה התנועותית של לוי תנאי, אלא גם באיכות הביצוע המיחודת של בני העדה התימנית (וכשהלה עצבו והריקודים בוצעו על ידי רקדנים שאינם מוצא תימני, הם אייבדו מרכיב חשוב מייחודייהם), זו יצרה מقلחתילה את עבותה עם רקדנים מודרניים, שלא גדו על המסורת של הדבקה הדורותית. החולטה זו אפשרה מעוף יצירתי, הנתרך ביכולת הטכנית של הרקדנים המתקווים. מחברת שורות אלה מנסה זה שנים ליזור לקסיקון תנועה רחב לביטוי אמנומי,



מנימישן מאת נדין בומר
Manimation by Nadin Bommer Dance Company

A black and white photograph capturing a moment in a dark room. In the foreground, a woman stands with her body angled away from the camera, her right arm raised high above her head. She wears a simple, light-colored tank top and loose trousers. Behind her, two men are seated. The man on the left is leaning against a dark wall, his head resting on his hand in a contemplative pose. The man on the right sits in a wooden chair, looking down at a guitar he holds in his lap. He wears a light-colored t-shirt with a graphic design on it. The lighting is dramatic, coming from the side to highlight the subjects against the deep shadows of the room.

Arnica by Noa Dar, photo: Tamar Lam

בהתראת מסורות המחול של העדה האתיופית. כפי שאנו רואים, הפריחה בישראל חובקת היבטים שונים של מחול שמעניקום לה עומק, אבל ניתן לומר, שחלק ניכר מהתהיליכם שתוארו לעיל מצוין גם במקרים אחרים של המחול בעולם. והרי מדובר באמנות שпорת על כל השם הבנה הארכיטקטוני האנטומי שלו מצויכל היבשות והוא מבטא את המונע הרגשי, החשיבות והיצירתי שהוא נחלתם של כל בני האדם. בהקשר זה כתוב החוקר ותיאורטיקן האמנות גדיון עפרת (1984): "המקומיות האחרת איננה מותיקרת

להסתמך על הגדרה של מקומות אנטומיות. הגדרה זו תהיה תמיד מלאכותית, כפiosa ומוסכירה ככלים. רוצה לומר, כלל אין זה חשוב לנו אם משאנו מהמקומות האחרת שלנו ידמה למשהו ממשיities אחרות כלשהו... לפגוש את המקום פירושו – לפגוש טבע של מקום ותולדותיו של מקום /או אמונותו של מקום... מקומות אחרות של תכונות פיזיות, של סמלים חיים ושל מיתוסים

קשרו לאופנים של תנועה
וסגנון הקיימים, מסתבר,
באורך החיים הישראלי
היום בשנות העשרים
והשלושים לחייהם. יש בה
שאריות קטנות של אתוס
הצבר של שנות הארבעים
וחמישים (אין אירופי,
אמריקני, ערב) הפושט
כך תחתונים; כך, באותה
נכחות נכמרת ושתוקה,
כך בדיק) ויש בה שרירות
ברורות של שירות בצבא,
ויש בה הרבה זיכרונות
טרואומטיים שנחפכו כבר
למורשת גנטית" ("האשה,
השיר והאגן", הארץ,
(30.8.1996).

כפי שאנו רואים, המקום מוחלט אל הנושאים שבhem עוסק המחול יותר מאשר בעבר. הטיפול בו מורכב ומתוחכם יותר משאה וмотרכק מראיליזם. במחול תאנים (1993) של דרור ובן גל, עקרון הטריטוריה (שטח, גוף וכדומה) משמש נקודת מוצא, אבל אין הופ להצהרה. כולנו חיים בגבולות – אישים, לאומיים, קבוצתיים. אין זו כויאנוגרפיה על תיזה המנסה להוכיח משאו מוגדר. ואילו חקירה (1996) מתיחסת לשיטת הטיפול של המדינה בנחקרים פלשטיינים מוסיקה מוזחת.

בגירים. מבקרת המכול גבי אלדור: "הנוג, כלי של תענוג ההופך לאתגר של עינוי. הם היו הראשונים שעשו שימוש חכם בשיריה של אומן כולותם מבליל יותר על זהותה "ישראלית", אשר השתמשה במקרה זה בטכניתה של תיאטרון מחול ערבי. החיפוש אחר אהבה – נושא היצירה – בא לידי ביטוי בישראל ובקולניות שאנו מזיהים אותן כמקומיות" ("האחר עוד לא נולד"). מכול עכשוו (1998).

הגדת גרסה ערבית
על המכול אינטואיצ'ן של אורי נטלייזם,
על ריקוד למיתת סדום של
רכחוי, החלו לעסוק
אל, במחיצת שנות
דורו וניר בז'יגל.

הו סיכון. תוצאות שלה
בעה שלה התרסה.
זוב ניאומטרי בחיל
ערבים היו נמלטים
ת, הקטעים שבם
תור במווע" (ללא
נהרין.)

בדוח הפרסמה במחול על גנון השונם, מפלי עד כמה מעט משתקפת בו הרבת-תרבותיות של העדות השונות של יהודאים ומיעוטים, על המסתורות האתניות שלהם. הדבר בולט במיוחד לאור העובדה שעיליה לישראל מארצאות העולם מעולם לא פסקה, וגם על רקע הפניה של הטעינה לעבר האתני כמקור השראה, שמביאה אריאל הירשפלד:

יש בכך השתקפות של תובנהعمוקה, שרטוטית עדינים של הגנים היהודיים של העבר. בגורן אין מקומות לגנור או להתפייפות. זוה לא מחול המביע שמחוזם למרחבים. הוא מסתגנן בחדרים, אולמות או מעודונים, אולי כהתגוננו מפצצות של מתאבדים ואולי כדי לשמר על כור בידעה שיזדקק לו וארכיהם לפניו לריב.

ה חיים במצוות והחיכוך המתויד אותו לא רון שינו את מתרן הגוף שהישראל, שהוא גבוי, חזק וצוף יותר מabortio, אכך טבעיות של המזרחה העממית המכול הישראלי במצוות לעסוק בדמותיות מזרחות ואלה זרימה איטית ומחלפת בין מוסיקה ערבית, מוחות ותיאטרון-מחול פיסטומוד העשתה הזמרה של הייש את דרכאה אל המקום המכובד בישראל. יתכן שאפ شبאה משלבלים מרכיבים במכלול לבמה חלק מטעמו בפולקלוריות של ריקודי בכ

את השימוש ברי庫ד המכוון בעולם המחול המודרני בתשעים, הכניס הוזג ל'השנים', שאינם מוכזא בתחום זה, שעד אז הוכזב ידור, חתונות ומועדונים הבטן של דרכו, שאין בו כמו זה שהיה במחול בי-תקווה חוטרדי-שי בביבירום עופרי (1994): "יליאת דרכו לירקודי בטן. דרכו היא הערביה. היא אינה דשנה ולא מפתות, להיפך, יש ביה רוקדת בבענד שחור בשל חדר קטן. נראה ששישים מקטמי היטולו שלה, ובכל היא מופיעעה הם הטוביים היגיון פנקי", ידשות אחרון

היבט נוסף מאייר הסוכן
התנועות של חברי הפלמ"ח
כנות ואמינות בצורה בלתי
ישראלית. לא ישראלי
בכל>Main קומדיות או סדרות
צבאיות ולא במובן אידויי

ומוצג באיפוק. יתרון זה חלק מהມורשת היהודית המיחסת חשיבות לתוךן ובו זמינות יש בה מרכיב של הפשטה, ואולי זה חלק מסורת שקיבלה על עצמה את הדבר "לא תעשה לך פסל". זו מסורת שאיננה זוקה לייצוג ריאלי של תכנים, אלא מגדירה את ההפשטה של האלגוריות. לפיכך אותו תוכן, שמתמצה ברגש וחומר, פורץ מתחור איפוק. גם אם היוצרים בישראל וביןם, היזירון הגנני קים, בין אם במודיעם חילוניים, והזיכרין הגנאי קים, מפיקים מרכיב את הטקסט של הגנף ומעצב את התמודדות עם ההוויה ואת הפרשנות המוענקת לו. הכוונות והישירות מאפיינות את המחול בישראל. כשהරקדים רוקדים, נדמה שאין מחריצות ביןם לבין הצופים. הצופים רואים קודם אנשים, ואוליvr בכל הדימוי של הישראלים מה מאפיין, אם כך, את הרקדים הישראלים? בהשוואה לרקדים בעולם, הרקדים הישראלים בדרך כלל מבוגרים יותר. רובם לאחר שירות צבאי והם חשופים ללחצים היומיומיים שהם נחלה כל הישראלים, לתחרות של ארץ ברחות כשרונות יצירתיים ואנשים אמביציוניים המכונסים בפסת קרקע קטנה. בגורותם החסית של הרקדים הישראלים מצידית אותם ב"היסטוריית חיים" – מאגר התנסויות, מחשבות וזכרונות. הטקסט של הגוף שלהם ישיר, בונה, חזוף. אבל מתחת למעטה ה"דזוריות" טמונה רכota, פגיעות ורגשות. ואוליvr בצל זאת הדימוי של הישראלים

הaintensivit ש להחיים, הצורך לעוטות מסיבות
מק לנוכח החדשות החברתיות והפוליטיות
הקיומיות ששוטפות שוב ושוב, להמשיך ולהיות
ב"איילו נורמל", מצרים ויוצרים סופר-אנרגיה.
הם מעניקים למחול בישראל כוח חיים פנימי,
שאוצר בתוכו אנרגיות שהן על סף פיצוץ,
החוותות בעבותות של איופוק. لكن בניגוד לקווים
הארוכים והמעוגלים של הבלט הקלאסי, שמקירין
ביחסון ורונו של סוגה שמקומה בהיסטוריה על
mobutח והיא תולדה של העולם הנוצרי על
הקדדרליות שמצוירות אל על, על האגדות
ומעמדות החברתיים הבורים, המחול הישראלי
معدיף אנרגיות המכירות את מתאר הגוף
מבפנים ויוצרות משפטים בארכיטים שונים, ללא
קצב קבע. אלה נראים כפיסות מחשבה של מוח
קווד, שצחות ושוקעות ולחלוון נקודות בונילה
פתואומיות. תכונות אלה מאפייניות, למשל, יצירות
של אוחד נהרי, גונה ורטהים או געה דר.

מודרניזם יש שמזהירים לגלג עליי, שכן גם עכשווי.
הצבר הוא פרי עם קליפה עבה, נוקשה וקוצנית,
עם פנים מותך ורך. המחול בישראל מופוך, כמו
ה חיים כאן, הוא לא יכול להרשות לעצמו לאורך
זמן את הפריבילגיה של חיפוש אסקזיט מתקתק
בנוסח הוליווד ובוליווד. הקליפה המגינה על פרי
הצבר אינה בוחקת ביופיה ואינה
אידיאלית. ואילו הפנים המתוק אינו
מושלם ובטוח, אלא גם מגורען. لكن
המחלם בישראל אינו ממורק עד
הסוף, אינו בוחק כחרסינה אירופית
משמעות. ואולי כוריאוגרפיה וביצוע
זקוקים לפגם כלשהו, להוסר
סימטריות, שבচচম ליצר מתח
ועניין ולגעת במרקומות הפגמים
והלא-סימטריים ב拊פשם של
הצופים. בה בעת, יש כמה יצירות
שפונות אל הפנטזיה בשαιפה

נושאים אופנתיים במחול העולמי, המרבה לעסוק באפקט לפוסה, פחד וANGERSTEN, מוצאים את האלית אגור



רא', ראי מאת רונית זיו, רקדנים: רן בראונן ושיין
קצמן, צילום: גדי דAGON
Mirror, Mirror by Ronit Ziv, dancers
, Ran Braun and Shani Katzman
photo: Gadi Dagon



אדמאם מאת ארקדי זיידס, צילום: בוריס רביץ
Adamdam by Arkadi Zajdes, photo: Boris Ravitz

"התנועה איננה משקרת" (מילים המכיוו
למרתה גראهام; אמרה מודרנית במהות
שכונתה, אולי, היא שהטקטט של הגוף,
הסוד, דובראמת ואין יכול לענות מסוימת
כמו הטקסט המילולי. השקר בתנועה ג
לכן, מ��ראהם נשאלת מה אמריקני במוחו
שללה, היא ענתה שהמוח של אמריקני
כי היא אמריקנית ולא מדובר במוחם לא
אמריקני בשל חרכמה (גרהאם) לפיכך ה

כآن חישב והעבז' הוועגן בזונ' נסעהט בעטן של הגוף. הם מוצאים נתיבות כדי "לכתחזק" בגוף את סיפור המציגות, השאייפות והפנטזיות של מי שחי כאן. אבל בניגוד לטקסט המישר ובניגוד לפתרון הקל הנוראה לעין של יציר ריקודים עם תכנים ישראליים מובהקים (שעל העיטוק הישיר בהם טמון בחובו מלוכdot והופך אותו בהכרה לישראליים), הטקסט הנכתבים בגוף יוצרים פרשנות רבת שכבותית תובנה עטומה, שאיננו מתחייבת למוגדר מוסמך שהוא מוגדרת ממקורה. לפוך, בשנים אלה

מדינה בעלת רמה טכנולוגית ותרכובותית כיש
הנתונה במשברים קיומיים בלתי פסוקים ס
תושבי ישראל מתכוודים עם מוצבים קי
של כיבוש או שחרור, תליי בנקודות הראו
המתבונן, בעיות חברותיות ומחלוקת ע
bijouterie בין תפישות דתיות-מיסטיות לבין
חילוניות, מתקדמת וליברלית.

המחלול בישראל לא המצא לקסיקון ר
חדש. הוא חלק מהטרנד העכשווי באסת
העולםית, המוכר כמחלול הפוסטמודרני.
זאת מעתמתת עם האידיאולוגיה של הא
המודרנית והפוסטמודרנית, קוראת וכוכ
את הטקסט מחדש בגוף הרקדן. ההווה וו
עומדים מול עיניה והכל טובל בבליל של
תרבותיות ורב-תרבותיות. לטענותי, דווקא א
מכנה משותף, העדר הגדרה, כשהכל
מחכה לפענוח סוד, כמו במדיטציה שבה
פתח והכל חולף ללא הכבדה והכוונה, ו
להבזק מתוך השקט של החופש, מתוך
עליה ההארה של הסוד אישי הטעון בנו
OIDURIM MAH.



White Noise by Noa Werteim, Vertigo Dance Company, dancer: Maya Reshef, photo: Gadi Dagon

רעד לבן: מחול אקולוגי

הארכיטקט לורנס הלפרין בנו קהילה שעסקה במחול אקולוגי בחוף המערבי בארה"ב בראשית שנות השישים. לורנס עיצב ובנה בעיריה על חוף האוקיינוס הפסיפי מקסם פפלט, שופיק את צורכי המשתפים אך גם השתלב בהרמוני עם הסביבה והנוף ויצר הנשיפה (Worth & Roynor, 2004). שלושת העקרונות שהנחו את הלפרין ואלה שעבדו עמו היו: הנוף האנושי הוא מיקורקיסמוס של היקום, תהליכי הטבע מספיקים הנחות אסתטיות והטבע הוא בעל יכולות ריפוי.

בישראל, אחת היוצרים הייתה הרכבת אסנת שעסקה במושגים האקולוגיים הדרושים רותם רוחן. ב-1978 היא יצרה את כתירת נCKER, שם ניכרת השפעת המחול האונגרדי האמריקני בשפת תנואה יונימוט, בחומר נרטיב ליניארי, מחול עכשווי | גלון מס' 14 | אוקטובר 2008 | 9

הלהקה ומיצ'מודל לחים אלטרנטיביים. בני הזוג ורטהיים וודי שעיל, שהקימו את להקת ורטהיים בשנת 1992, רואו לצד ענייהם את הסודם הבאה: "מרכז תרבותי שוקק חיים בתחום התרבות, החשיפה והaintנסיביות. ואכן, בתומת הפרויקט (2004) נעלמת הcliffe הקללה להרבה, העשויה רקן הנוף והמחלול את הנושא הסובייטי-אקוורי מחול-סביבה" (מתוך התוכנית של רעד לבן).

ההתעניינות של תנואה ורטהיים וודי שעיל ניסחה ההוליסטית, המשלבת אמונות וחיכים, אינה חדשה בעולם המחול. יוצרת בולטת וחסובה שעסקה גם במרכז המחול וריטה בכפר שפתחה בקבוץ נתיב הל"ה. המרכז מדגיש את המחויבות של להקה לעיסוק במושגים של סביבה ואקולוגיה, מעבר לביטוי של סוגיות אלו במחול. מרכז התרבות הכספי, החוקר את הקשר בין התנועה ואדרמה, מתקיים לצד המרכז הירושלמי של

על מנת שיוכלו להתמקד בתרחשות. מופיע זה נשר במסגרת של חייה חד-פעמי, תיאטרון שבמהותו נמצאות התනסות, הספונטניות, הכול הרכה והמתסarra. לעומת זאת הרכדים על אדמות הימיווות הגשתיות (יידלוביץ, 2004). בעבודה זאת אתרו המופיע משתנים וכל אחד מהם משפיע בדרכו הייחודית על הרקדנים, כמו גם עם הצופים. בlidat הפניקס (2004), כדי להציגו לאחר המופיע במשתלה בכרכיאל, לדגמה, נדרשו הצופים לצוץ בחזות הלילה כברת דרך ארוכה וראות את הרקדנים ורקדים על אדמות הכול הרכה והמתסarra. לעומת זאת, כשהופיע מתרחש בחוף הים באכזרי הרקדים מתגערים על חול חם העף ברוח והצופים מתבוננים במופיע על רקע הים והמשמש הצללת לתוכו בשלל עצבים. עבדה זאת משתלבת בהרמוני בסביבה ובונף, אבל בו-זמנית היא מאפשרת לנגד עין לעובדה השראה ולהפוך לחלק בלתי נפרד מהצירה של ורטהיים והלהקה.

מחלול הוציא אל הטבע יוצר תגובה פיזית אצל כל המשתפים, מבעדים מצפים, מכיוון שהמודעות מטעורה עם התרגשות החוחשים. עם זאת, עירוב הצופים במופיע אינטימי ויחודי, שבו הם קרובים יותר למעם של עדים, אפשר להם, כמו למצבים, לבדוק את החושים המתעוררים

X אחד הריקודים היפים והמורתקים שעלו לבמה לאחרונה הוא רעד לבן (2008) של נועה ורטהיים, בביצוע להקת ורטהיים. הריקוד עוסק בחווית החיים של האדם במשך הדורות המשופעת ומעוצבת על ידי המולת תרבויות הצריכה, הצפת התקשרות וודש המידע. במילויו של ק אלה לאסן: "רחש הנשם, הרוח, ציוץ הציפורים ושיחותיהם של בני האדם נבלעו ברעש התאנדים, התקשרות, תרבות הצריכה ובউoms יתר של המידע" (מתוך התוכנית של הריקוד). הייחודה של רעד לבן טמון במאגר המורתק שיזמת ורטהיים בין האיזיה האסתטית והרעיון, שככל אחד מהם וכולם ייחד עוסקים בדיאלוג בין האדם לסבירה.

המושג "רעש לבן" מתייחס לרעד אكري המפוזר על פני תדרים רבים, שאינו מושך את תשומת לבנו ככו צליים גיגים שונים. "הרעש הלבן" מפסיק ומטשטש את רעש הרקע של החיים המודרניים, אבל יחד אתם הוא הופך לרעש-רקע גם את האצלים הרגילים שאנו שומעים, כמו ציוץ ציפורים, רגילים מדשאות או דבר חרישי – עד שאנו כמנו כמעט ולא שומעים דבר. הריקוד רעד לבן מציג עייפות בין יצוגי "תרבות" לייצוגי "טבע", ובאופן מפוקד יותר את התהמודדות של הפרט עם הכתה שבין רעש הסביבה לרחובות ולקלות הפנימיות. הריקוד הועלה ב世界观 באפריל 2008 במרכז סוזן דלל, בהשתתפות הרקדנים והשתפים ליצרה: איזייזה באגן, איל ויזה, רינה ורטהיימר קורן, וובה זאך, קרמי זיספל, אורן טישלה, ענת יפה, אלון קרנייאל, מיה רשבך ושירן שרubi.

התעניינות של ורטהיים בסוגיות העוסקות בקשר שבין האדם לסביבה ניכרת בעבודה לידת הפניקס (2004), פרויקט מחול טבעי המסמל כמייה לטבע ולרחונות למול המציאות היומיומית הגשתיות (יידלוביץ, 2004). בעבודה זאת אתרו המופיע משתנים וכל אחד מהם משפיע בדרכו הייחודית על הרקדנים, כמו גם עם הצופים. בlidat הפניקס (2004), כדי להציגו על מושבם במכלול אחד – ראיון עם רמי באר, מחול עכשווי, גלון 9, ספטמבר 2002.

שרקדנים אחרים נופלים, חבריהם תומכים בהם ומשכבים אותם. שאר הרקדנים מצטרפים ונשכבים ורק רקדנית אחת נשארת לרקוד בעמיצה. ככל שנבורות החזרות על התבנית מצטמצמת גם תנועת ההתפרשות וההתקכווצות של גוף הרקדנים, והם נשאים קרובים לאדמה המנחות. הם חוזרים על מוטיבים תונעתיים כמו תנועת האגן המעגלית, איברים הנשטים לרצפה בכבדות ובויאוש, תנוחת האודוליסק או התקדחות פקרעת בפסוק רחב פאוד. הם מתרוממים בלאות, נעמדים וצועדים בתנועה אחידה ונעלמים במעלה הבמה.

רשות לבן הוא ריקוד מטודיד ואלים, שבו בזמן משדר רצון כ להשפיע ולשכנע. ורטהיים מצינה עובודה מרתתקת ופה, שבה כל מרכיבי הקומפוזיציה – התנועה, המוסיקה והעיצוב – תורמים למכלול. אבל לצד היופי האסתטי דורשת ורטהיים מהמצופים גם כנות, פתיחות והקשבה פנימית ללא התחמקות, כדי שיכללו לפתח עրוצים להעתמאות עם הנושאים שהיא מצינה. הדרך שבה ורטהיים להציג את הנושא אינה נטישת התיאטרון הקונכינציולי, כפי שעשתה בילדת הפיניקם (2004), אלא שילוב של האמנות והחיבים והצגתם זה לצד זה על הבמה. המחדלה היא הנותנת לרשות לבן את כוחה ואת משמעותה.

ביבליוגרפיה

- אשל, רות. "מהו תיאטרון התנועה? הגדרת המושג תיאטרון-תנועה". מחול עכשווי, ג'ילון 5, 2001, עמ' 33-27.

יודיבובץ, מרבל. "לידת הפניקס": חוויה יוצא דופן. *Ynet*, 14 ביולי, 2004. www.ynet.co.il/articles/1,7340,L-2947278,00.html.

—. "שקט בرعש הזה." *Ynet*, 5 במרץ, 2008. <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3515039,00.html>.

—. "סחרחות עושה רעש." *Ynet*, 6 באפריל, 2008. <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3527993,00.html>.

מנור, גיורא. "טס הפלאים של רות זיו-אייל". *Ynet*, 12-10, 1994, עמ' 4. Worth, Libby & Poynor, Helen. *Anna Halprin*. London & New York: Routledge, 2004.

דר הניה רוטנברג – חוקרת ומרצה בסמינר הקיבוצים ועורכת שותפה של כתב העת מחול בעכשיי. מאמרה "Lea Anderson, Dancing and Drawing the Past into the Present" בעריכת ג'נט לנדייל (הוצאת פלגרייב יצא באסופה המאמרים *Decentring Dancing Texts* ומק McLuhan, 2008).

חלוקת בלתי נפרד מגופו. על הציג מוקרנות תכונותיו
שאובילו לכוחות מהחיים החיצוניים והפנימיים של
האדם הנושא אותן. הרקדן מתנווע במהירות,
ונפל, מזנק, קופץ, כאילו מנסה להתנער ממה קעקו
שעל גופו, להשליך אותו מעליו. התנועה שלו היא
כמו של חייה לכודה, וכל ניסיונותיו להשתחרר
הם לשואה. הוא מנסה להסיר מעל גופו את
החולון-מסך, שכל אחד יכול לחדר אליו ו שאינוי
אפשר לפרט אינטימיות. אבל על החולון-מסך
האהוב בגופו של הרקדן מוקרנות תכונות נורא.
שהוא אינו יכול לראות.

הרידוך מסתiem בקטע שבו כל הרקדים מתנוועים בתבנית חוזרת של התפזרות והתקנסות, בתנועה אונרגנטית ומהירה או מדיטטיבית ואיטית, לצלייל מוסיקה מינימליסטית שיש בה חוזרות רבות. כשהרקדים מתפזרים תנעוותיהם נדלות וצדדים רחבים, ואך הם



White Noise by Noa Wertheim, Vertigo Dance Company, photo: Gadi Dagon

את האן ומתרגנים בשורה כדי גוף אחד
תוך תנועה מעגלית של האן אחד הגדול
הם משתרעים על הרצפה בתנוחת אודיליסק
הקשורה לנשיות אוירונטלית המוצגת בעירום
בתנוחה אורתוטית (נשא שהציגים מאטיס
אנגלה ורנוואר הרבו לתאר), כשרגליים מקופלים
בפישוק והางן ואיברי הגוף חסופים. אבל למרוח
כל אמצעיהם תרנגולו ונשארכ אדיין

את הריקוד הטקסי של הגברים קוועטת תנוועת האיטיות של רקדניות מורתקות בהרין מתקדם כרמי זיסאפל. היא מנעה את האן קדימתי ואחרורה בתנוועה גלית, נופלת, מתגלגלת על הרצפה כשתנוועותיה יוצאת בן הגוף וחוזרות אליו ומוסתיימות לעתים ברטס מתמשך. תנוועותיה המעוגלות נחתכות נידי פעם בתנוועה חדירה או נקענות ו קופאות, ושוב זורמות, מתארכו ורוטטוות. הרקדנים מצטרפים אליה ליריצה לאחורה



רשות לבן מעת גועה ורטהיימר, צילום: גדי דגון

במעגל, סובבים אותה ומופזרים. כפי שכתובים מבקרת המחול יודילוביץ: "לא בכל יום ניצבת על הבמה בסוזון דלל רקדנית בהריון מתקדם ויש בזה מסר ראוי להערכה" (2008 א').

על הבמה החשוכה מפוזרים מסכים המקירניים תМОנות נוף, אבל הפעם הנוף אינו פסטורלי זהוי אדמה סודקה וUMBRA. אדמה חרבה זהה ממשמת עדות לניצול לרעה של הטבע העומד לרשויות האדם, להשתלטות עליו במקום להיוון חלק ממנו. על רקע תМОנות אלה נגilibם הרקדים על הבמה החשוכה. זרעוותיהם מתרוממות ונשפטות בלאות, וגופם נופל בכבדות לרצפה תנוועתם האיתית מושבצת בתנוועות חזותם בזרעוות מושטות המשטוקקות למשהו לא מושבניפילות חזות על הגב.

בריקוד סולו אחר מתנווע רקדן בתנועה גמישתית ומרשימה, שמסור מקועקע לגבו כאלו היה

(*simulacrum*), המשחזרים אובייקטים נעדירים, דימויים שייתכן כי ה奏ים מכירם רק מייצגים על המסר. תאורת המסכים יוצרת על הבמה פסי אוור באורךים מגנוניים ובאיכותיות שונות, המAIRים ומסתירים חלקי גוף של הדמות המתנוועת לפניהם. תנועתה, היוצרת קו אלכסוני מעלה הבמה הימני אל קדמת הבמה השמאלית, מזכירה את תנועתה של חייה. הגב המתකש לאחור מצטרף لأنן הנע קדימה, ונעה לברך המכובילה את התקדמותו. אליו מctrפים בתנועה המתענגת על עצמה שאר חלקי הגוף, ואז, בתנועה זורמת, מנוחה מגדל השיעור את התקדמות הגוף ומושך אליו את הגן. הרגלי הנמתקחת לאחר עולה בתנועה רכה למעלה, מתמקחת כתפתחנת, יורדת מתחוה לפני הגוף והאגן מתקרב לרצפה. ואז, כשל גופה קרוב לרצפה, היא מתקדמת-יזולת כשל אבריה. נראים ככלים בתזוזות שעלייהם היא מנצתה.

הצדדים למשמעותם שמאחוריו מושה זה, לניטיונו שיעשה המדינה להפוך את הגוף האנושיים, אוניברסיטאות, לאחדים ואוניברסיטאים במסווה של הנגיעה והאזורים, ושמירת הסדר, כדי שיעמודו לרשותה וכדי שתיטה לשלוט בהם. כshedmot המזכירה היה אנושי הוצאה את הבמה לרווחה על ארבע גפיים, בתנועה זורמת ואלטנית, היא מטשטשת את הגבולות בין אדם לחייה ומעצימה את הניכור והפער הקיימי בין יצוגי התרבות ליצוגי "טבע".

בmarsh, לצילוי מוסיקת הטכנו המונוטונייה המתוגנת ללא הפסקה ומאפיילה על כל צליל אחר נCONSIMS לבהמה שני רקדנים המתעמתים תנוועתינו פנים אל פנים. הם דוחפים, הודפים וזרוקים זה או זה בתנועה אלימה, וכשהאר הרקדים מצטרפין כולם תורמים לרעש התנועות הבלתי פוסק ערבמה. היכסאות נגררים לירכתי הבמה ומרחחים בהמה מתמלא גופים הנרקים באוויר, נחבטים

בשימוש בחפצים בעלי תפקיד מרכזי בערבי ובגישה תنوועתית הומנית לשימוש בגוף הא (אשל, 2001). היצירה וויסקת בעיר עצהו בשתיות המכוח של המדייה, אליליות ובהא אשלפה מצטברים. לשם כך בחרה זיו-אד בעיתונים, מטאטיים, פחי אשפה, פטי פלסטיים ומשר��יות כחפצים לעובדה. עבון אחרת, שאotta יצרה עם קבוצת תיאטרון נ-צדק, היא מחזור (1982). ביצירה חזרת זיו-אד לחומרם ולמצבים ראשוניים בוותר של אדים, אדמה ואוויר. היצירה מבוצעת בתוך שושנים הנחפרה באדמה ובה יוצרים קבוצת נשים וగברים מופיע מרתך של קיום אונשי קמאי ספיקים ואడכים המופיע מסתים כשהמבצעים מתרומם והולכים לעבר הקהל, כשהם מלויים את עצם ביצירה (מנור, 1995).

היחוד של רוש שלבן הוא בהיותו ריקוד העוסק ברגע תרבותי, ברגע המתקיים במרחב עיר ורטהים בוחרת את המרחב הקונבנציוני במת התיאטרון – כסבירה שבה היא מעמיקה את היצופים עם סוגיות אקלזיות. היא מנסה את נגשיות המופיע, המציג בתיאטרון קונבנציוני כדי להקסם את היצופים ולמשוך אותם תוך העולם שהוא על הבמה. האמצעים האמנותיים בריקוד זה הם השפה התנועה הייחודית והאשית – מיזוג של תנואה יומיינית עם תנואה אורגנית וזורמת המבוססת על אלגוריתם (Contact Improvisation) ואמנציפציה בחימנה מהヅחה ועם תנואה מהירה, פיסוקוות ומלאת סכנות. מרחב התנועה בריקוד בין תנואה במרחב אישי לתנועה הפורצת מהחוצה. התנועה במרחב האישו מתרחשת ציר אונci, בין ההתרחקות מהרכפה להתקרבה אליה, בין התורומות לנפילות וגלגולים והטשבניהם. קטיעי סולו בעלי איזות מדיטטיביות מוצגים בנפרד או ארגונים בתוך מכלול התנועה הקובצת, שהיא מהירה ואלימה, נזרקת ונבעכנת מוסיקת הטכנו והחיבורים המוסיקליים שיולחן לריקוד דין בגין, הם רובד אחר, המתווער לרוש התנועתי. גם יצוב הבמה והטלbow של אופיר חן תורם לחידוד סוגיות ההתקשרות של למותגים לעומת לבוש אישי, המאפשר ביחס אחדי של הגוף ללא תיאוג מגדרי. וכך, רק לאשהיצופים נשבים בידי טרפסיכורה, הם נחששים למקירות המוציאים רחרכלול היוצרה

הrikود נפתח כשל במה חשוכה מוצבים ריבועיים או וركדים חסרי פנים, לבושים בלבג אפור המכסה את ראשם, מניחים מתוך החשיים מטפסים ומתיישבים עליהם. הרקדנים יושבים על המסתכים כשגבם לקהל ואז מבחנים שריריהם האור מוקמים על כיסאות גבוהים בקדמת הבמה. צלילי רעש מונוטוני מרירם הרקדן את חולציהם וחושפים את סימן הבר-הטבעת קעקוע, המעד על חפץ הנוגע היה מזעקה. בו בזמן היא מסיבה את תשומת לבם



אני רעה אני מאת יסקין גודר, רקדנית: מאיה ערך שני וdone by Yasmeen Godder, צילום: קורקי קאוסטלי^{ad I Am}

רעה אני (2006, דרמטוגרפיה: איציק ג'ול, הלה ובעצע מוסיקלי: קייגי היינו, עיצוב במה: אבּי שגב, תלבושות: מעין גולדמן, תאורה: אלונה רודה). אクト באננו (במבוי), עיצוב מוסיקה: אלונה רודה). אקט שהמלחינים ביצירה זו תורמות לטשטוש הפרדרה דיקוטומיות כמו אני/אחר, מתעלל/קורבן. לבסוף אתה את השימוש במילים בעולם (2001, יי' אמנוט: איציק ג'ול, שירה: דיקלה, מוסיקל: פסקול: קרני פוסטל, עיצוב במה: שעיטה פטרשהאוס, תלבושות: זונדי ויינטער, דליה ליסון גודר, תאורה: גקי שמש), ואת התימה והמשמעות משלים משקפות את המציגות, אך מבחנות של מילום הן רק רדוקציה מילולית לקיימן; המMESSות קיימת ביל' תלות במושגים המגדירים אותה. התודעה האנגלית מנסחת מושגים על המציאות, וחלק ניכר מחיינו מתנהל בגבולותיהם, כמו הגבולות שאנו מתחווים בין טוב לרוע, עונג וכאב, גוף ונפש. מבחנות מושגיות הן לפעמים שיטומיות, אבל בפעמים אחרות הן מפריעות ליכולת לחוות את המציאות בספונטניות, מתקן נאמנות להוויה ולמה שקיים בו ברגע נתנו.

לשכח את המילוי טקסט ביצירתה של יסמין גודת

אתה אומר שמלים שונות ממצוין האפורחים. האומנם יש ה-
צ'אנגן-זודה, 1997, עמ' 17

עינב רוזנברג

מילימ באני רעה אני

ביצירה אני רעה אמי (2006) משתמשת גודר במלחינים באופן שמשנה את משמעותן. בריקוד נוכחיםocab וαι נחת שמוקром בפחד. הפחד מעתcum לחדרה ולאימהה בחלקים מסויימים של המופיע, ובחלקים אחרים מוצג כפניות וכחוור ישע. הרוע המופיע בគורת היצירה מגולם תחוליה בדמויות אחת, שבראשית היצירה עוטה מסיכה של אריה מפחיד, ולאורך המופיע נהגת באכזריות בדמותות האחרות. לאורך היצירה כתברר שהרווע מצויל לא רק אצל האריה, אלא גם אצל כל אחת מהדמות בתוכה פנים, ממשע שהן מפחודות מעצמן ומתקשרות לעצמן. היצירה חושפת את הרוע שאחננו משליכים על אחרים, שלמעשה מצויב בתוכנו. האריה מפחיד לכואורה, אך כשהומות פושטת את המטיצה היא מתגללה כאומללה לא פחות מалаה שאוותם היא מאמללת. המופיע יזוק בשאלת הייצוג, איך דברים מצטיררים ומי יזקם?

את הרעיון של מעין שפה ייחודית במינה, اي שפה בין המחוות למחשבה... התיאטרון יכול להשפיע מין הדבר גם את האפשרויות להתפשט מחוץ למילויים, להפתח בחלל ולהשפע על הרגניות ככך מרטיטי... כאן מופיעה שפטם החזותית של החפצים, של התנוונות, של התנוונות והמחוות" (1996, עמ' 98).

שאי אפשר לתארה באופןם רצינוליטים החומריות של הגוף הרוקד היא הליבה, והתנוועות נולדות מתח עבודה פנימית כנה. גם מילט, אולם, שמקון בתודעה האנגליתית, היה אחד האמצעים הרטוריים של גדר לביטוי אידיגיון. פיסות המושות המוצגת על הבמה נענית לחוקי היינט, ובחרים מלאה הנוהגים במצוות היום-יוםיות, וכבר הטקסטים מטופלים כך שהם נשמעים אחרת מילה היא תוצר של התודעה המבחןיה, אך גודל הולכת אל מעבר לגבולותיה של TODUA זו.

גודר הוא דרך לחוות את האי סדר שבהויה ולשאות בו, בלי ליחס לדברים מסוימים. התנוונות ביצירותיה מבטאות הויה שמעבר למיללים. גודר אונם משתמש בטקסט, אך הטילים אין מייצגות רק את המשמעות הנלווה להן בדרך כלל, אלא משמשות כדי להצביע על הממציאות שמעבר להן.

הצופה בבלט קלאסי מוצא על CISAO תוכניה, שמתארת במדויק את מהלך ההתרחשויות על הבמה. הפעלה הכתובה מתארת במדויק את הסכימה העולמית של המופע. ליצירות מחול עכשווי כמו של גודר אי אפשר לצרף תוכניה, חשובים שאין אפשר לתאר במילים את המתරחש על הבמה. מילים יצמכו את מצביו הגוף-נפש המתחללים על הבמה לתוצאות צרים.

בבמה בכל יצירותיה של האמנית היא במא של אידייגיון. המשמעות היא דזוקא באיד-משמעות, והלוגיקה של היצירה נוצרת דזוקא מהעובדת

12 | מחול עכשווי | גיליון מס' 14 | אוקטובר 2008

קטע השיר בפתחה הוא כמו קרין המציג את האקספו-齊齊ה של היצירה. מוצגת הרקדיונית הראשית (ששאר הרקדים יהיו מין שכפולים שלה), מוצג הזמן (אל-זמן, תלוש מתאריו) והמקום – מין אולם מסוקן שרק שניים מקריםיו נראים על הבמה. האולם הוא ספק בית לרקדים, ספק תא מסדר שמןנו הם מבקרים לheimerלט. באמצאות השיר מוצג גם הנושא – הבדידות והתאווה לחום אנושי. אך אופן הטיפול של גודר במילים אינו מאפשר לקהל להתרוויח בכיסאות ולהאזין להן. הקטיעה של השיר וההתקעויות על פילה אחת נשנ�עת שוב ושוב מעוררות תחושות אידניות, והשיר הופך מסאונד ערבית לאזור קבוע לא נעים, שמתעורר רצון שייפסק.

ההרמונייה מתחולפת בדיס-הרמונייה גם בהבעות פניה של היטוליות בסצינת הפתיחה; על שפתיה מרוח משחו שהוא בין חוץ לעוויות, הבעת פנים שמאפיינית גם את הדמיות האחרות בחולקים ניכרים של היצירה. הבעה זו משווה לסצינת הפתיחה אויריה משולבת של עוגן וחלילה, שמולוות את המופיע כולם.

המילים הן אמצעי רטורי חשוב ביצירה, אך שמעוותן נמקחת בגלל השريטה שמשנה את הוראותן. שريטה זו היא המשמעותית, וסיבתה בניית היצירה – העיקר הוא לא מה שהມילים אומנות אלא מה שבו הפקו להווית.

במהלך, בזמן שהמוסיקה נהפקת למתכתיות וקרה, כמו חיריקה של מיקרופון, מתחילה אחד הגברים לשיר גיבריש לפי מנגינת השיר *Favorite Things* מתוך הסרט צלייל המוסיקה. מלותיו המקוריות של השיר הן: "Raindrops on roses and whiskers on kittens / Bright copper kettles and warm woolen mittens / Brown paper packages tied up with strings / These are a few of my favorite things / Cream-colored ponies and crisp apple strudels / Doorbells and sleigh bells and schnitzel with noodles / Wild geese that fly with the moon on their wings These are a few of my favorite things / Girls in white dresses with blue satin sashes Snowflakes that stay on my nose and eyelashes / Silver white winters that melt into springs / These are a few of my favorite things / When the dog bites / When the bee stings / When I'm feeling sad / I simply remember my favorite things / And then I don't feel so bad".

גorder יוצרת אירוניה, בغال הניגוד בין המיללים הנעימות של השיר המקורי לבין האופן שבו הוא מבוצע על הבמה. הרקון (בעוז טרואן המקורי) מזמר בMAIN רטינה שהופכת ל'זעקה', והוא כמו מחול עכשווי | גלilio מס' 14 | אוקטובר 2008 | 15



אני דעה אני מאת יספין גודר, רקדנית: גודר, צילום: מרקו קאסטלי¹
I Am Bad I Am by Yasmeen Godder,
photo: Marco Castelli

בחלקים ניכרים של היצירה המוסיקלית והמלחינים שבתוכה פועלות כדיות המספר, כקרן שבאנטונציה הנו ממוקמות מעל לרקדים ומעל לשאר האמצעים המדיאליים (תפאורה, תאורה תנועות). מספר מיצרת המוסיקה את התימורה של הטקסט האמנוטי ופועלת גם כמתזנתת תפקידה ליזור חיבור בין סצינות שונות בעלילה כשןפתח המסר עולה אישה למרכז הבמה ומתחילה לركוד לצלילי השיר בוקר טוב שבדורת דיקלה, שאלה מילוטין: "של כי התמנוגן שאני מסתכלת / של מי הפנים המכרים /فتحתי את החלון עננים הסתיו את השמש רציתי לדעת אך איבדתי תחושה / משחו נוחתבים שם / אני לא זכרת / אולי מישחו יבוא ויאמר בוקר טוב / בוקר טוב גברת / בוקר טוב לככון הילדים / בוקר טוב לכל אלה שלא היה להבללה / של מי התמונה שכה כאבת / איך הפניב אצלן נשמרים / משחו קורה לי אני מתגעגעת / אולי מישחו יבוא ויאמר: בוקר טוב".

שורות הפטזון היא המשמעותית תימטיט: "בוקר טוב לכל הילדים שלא היה להם לילה"; הדמיות שOMPIעות על הבמה מיד אחריה הן ילדים שלא היה להם לילה, שאין להם חדר מוגן לילון בו או שאין להם הורים שישיכבו אותם לישון. הרקדים הבחילם שבגנו, אבל עודם זוקקים למה שלא קיבל בקטנותם. ואורך היצירה הם יראו כתתגעיגים למציאות אחרת, אבודים בעולם שנראה שנקלע אליו שלא מרצויהם. השיר הוא שיר נועים וערבים לאוזן, אף שהללוינו מחראות מציאות קשה. בכרך הוא דומה ליצירת המחול שברואת עולם אסתט מדויק ומרשים על הבמה, אך התכנים בעולם זה כל אינטלקטואלי ווועו לחרזיות או להבל

לצלילי השיר נראית רקדנית (יסמין גדר) הרוקדת ריקוד מוזר. השפה התנוועתית של גודויה משוככלת, ומתבססת בעיקר על חווות גופניות מוקצנות. בתנוועתיה בולטת הקטיעה; בעוד שמנגינת השיר זורמת והרמוניית, התנוועות דזוקא מוקטעות, נירוטיות, וסולו הפתיחהזה מתוור עכשווית, גבריאלית, בלונדינית גיבובכם בולו.

גדר אומנם משתמש במילוי לחיפוי התימור של השדר האקנוטי, אבל היא מפרקת אותו

הטקסט קר שהוא מאבד את תוכנותיו המקוריות בשלב מסוים של ריקוד היחיד של גדר השיר נוצר, והתנוועה נמסכת. עתה מצטרפות דמויות נוספות שמשמעותן מזמת את השיר באמצעותו והצללים שמופקים מפיה נשמעים צורמים הסאונד ברקע ונשמע בשלב זה כמו תקליט ישנתתקע, אך מסרב להפסיק לנגן. כתוצאה מכך משתררת כבר בתחילת המופיע תחושה של סיום, ושל מהו שהיא ואני. אולי זה גגוע שכך הדמויות לרוגש שהן לא יכולות להפיק מעצמן כל המופיע סוף נosteליגיה למשהו שלא היה יכול געוגעים לחום בתוך עולם מנוכר או תשוקר להרמונייה בפיסות מקוטעות של צרימה.

בכci. גבר ואישה שבקרבה חשים לראות כ-airע לה. הארייה והאישה פותחות בדואט, שהו בהדרגה למן صحיבת פצע מתחשכת של דם האריה הנסערת על ידי האישה התומכת. האיש לבושה ג'ינס, חבקה בזרועותיה של האריה וקוראות לגבר שיבוא: "come, come, come" קרייה זו חוזרת על עצמה בהמשך המופע ואז יש לה קונוטציה מינית ברורה. הקרייא "come, come, come" חוזרות בעזקה גם מפני הנש האחריות, כשהן מופנות כלפיו אל הגבר שנושא על הבמה.

יש דמיון בין קטיע זה של גדור לבוא לריקוד של פינה באוש ("mir Komm tanz mit"). בקטיע של באוש נראים נערה לבוש אדום, קבוצת גברים לבושים שחורים וגבר לבלה לבנה, והנערה חזרת ודורשת מהגבר לבן שירוקוד עמה. הגבר מתעלם ממנה וחוזה את הבמה הולך ושוב בהליכה נמרצת, כוב

בתודעהנו וכי צד נציגים דימויים. לנדר (ש את האירה) יש מחווה תנוועתית החוזרת על אגוריים קופצים לצדדים במרקם קופים זרעו מובלטים והבעה מפחידה על הפניהם מצטרפת לפעמים נהמה חייתית שמעוות הפרצוף. מחווה זו היא כמו יצוג מגוחך ע האירה הוא יצוג של הרע. הוא לא באמת אבל מתויג כمفחד בהבעות הפנים ובכך הקישוניות שלו. התודעה של גדור ביצ' הולכת מעבר לדימויים, מעבר להבחנות, וכשהבחנות כמו טוב/רע, מתעלל/קורבן תקף לסייעואה אחת ומשתנות מיד אחרת. מציג כך את אזלט היד של התודעה המבאמצות המילים מבירה היוצרת שהה שנאננו וורכים בין אני לבין אחר, הן המושגים בלבד, בעוד שבמציאות קשה נ בין טוב לרע ובין אשם לקורבן האשמה.

על הבמה ניצב חדר שקיורתו זוכות, אישת. כשההתרחשות מוחץ לחדר הופכת לסוערת, נוטלת האישה צבע וכותבת על הקיר בטור התא: "Her הכוונה היא עזרו לה – לדמות הארץ שאת המיסיכה, אך למעשה, כפי שיתברר קריית העזרה מכוונת גם לאחרים, שזקוקים לעזרה. כל אחד מהנוגדים המתיפורלים לרגעים ארוכים קרובן להתעללות, זו שכתבה את Zukunft העזרה. "her" – "me", משום שאון הבדל אמיתי בינם לביןם שחוותם כל אחת חיה על הרחוב.

שתי נשים על הבמה, פוחזות מגבר, פי שבפועל הוא נראה חלש מאוד, לא ולרגעים ארוכים קורבן התעללות בעצם פוננות אליו וזעקות: "Don't hurt her!" אף שהוא, יותר מהן, נראה קורבן להר הנוכחת על הבמה, ואני רק מעולל אותה. הגבר נגע לאישה בשדייה, אך נראה מאוד בעצמו, או מעצמו. בהמשך נוגעת איתה בשדייה של אישה אחרת, באינטנסיביות יותר. הדרימות על הבמה מחליפות תפקוד סובלות ומתעללות, מפחידות ומפוחזות. והופכת בתוך דקotas למתעללת, האירה הונעה לרגעים זוקק לעזרה, הבית המודרך לחילם מדם והבגדים המגינים נהנפכים לשיזורה ועוסקת בדרך שבבה אנחנו תופשים המיצאות ומחוללים עליה תיוגים כמו רע או מפחד או מפחד. ההתרחשות לאורך שוברת את התיאוגים הללו. כשגorder עוזני המERICA ואחר כך מסירה אותה לעיני הבדיה שבמיסיכה והעמדת הפנים מפנהו לאמת חשופה. אין אריה באמת, יש שאנחנו נוטים לעוטות על עצמנו או אחריםCuttoys בהן. אבל גם מתחת לא نفس פגיעה, שאיננה שונה מהפגיעות על הבמה אצל הדמויות האחרות.

לשםוט את המילים באולם

אינו רק ניסיון להרשים את האחר כפרטונו דרמטי, אלא גם דבר של האדם עם الآخر במקביל לראייה של פעללה יחד (In, Villa, 2000:209). אנחנו צריכים את האחר כ"קהל" לפעללה שלנו, כבסיס ליצירת פעולה צוותא.

השחקן הפלוטי חובש מסיכה, אך זו מותירה לו לחושף את העצמי האמיטי; פעללה פוליטית היא העצמי הפלוטית; כשהוא מוצג בציבור, הוא השמיים בכל שלב ההתפתחות של המחול; השני הוא הדגש הרוב על האדם האחר, כתנאי בסיסי מטוקד יותר על האדם האחר, עבודה זו תקשת ליצירה הcoresographical. האקלקטיות איפינית את המחול של עמנואל לוייס והנה ארנדט, ובמחלם היראלי שנותר עתה גם על ידי המפסוף/האםן שראה את מצוקתם, ולא עזר להם. אולי לא יכול היה.

כלומר, ארנדט, שמנסה לשקם את הפעולה הפוליטית, רואה אותה כמתכונת מטור קים אחר, כמנאי הכרחי. ההזגה בפני האורה, ההפועה, היא חלק בלתי נפרד מכל פעולה פוליטית שהיא, דנה בכמה תנאים הכרחיים לפעולה הפוליטית,

תרבותיים – כל אלו ועוד השפיעו על כתיבתם ועל מחשבתם.

על פנוי, נדמה שבון פילוסופיה למכלול רב השונה על הדומה. החל משחר ההיסטוריה ידוע היה, או הדיכוטומיה, בין רוח לבין חומר; עם קום המדינה שבמחול הישראלי ממקורות שונות ומגוונים: ה-Zeichnungstaat הגרמני, המכול העממי; נפש ונוף. עם זאת, יש רבדים רבים הקשרים את שני התחומיים הללו יחד; אמר זה יבקש לבחון אחד מהם, והוא היה המכית, ההיסטוריה, ששייך לאוֹתָה תקוננה של הארץ, תפישת הקבוצתיות, בכתיבה הפילוסופית לארץ, בני עדות שונות ופיתוחים במכלול המודרני בעולם המערבי. האקלקטיות איפינית את המחול של עמנואל לוייס והנה ארנדט, ובמחלם היראלי שנותר עתה גם על ידי המפסוף/האםן שראה את מצוקתם, ולא עזר להם. אולי לא יכול היה.

האני והאחר במחשבתת של חנה ארנדט אורנדט

חנה ארנדט (1906-1975), פילוסופית יהודיה ממוצא גרמני, נחשבת אחת מהთיאורטיות הראשונות בפוליטיות הבולטות במאה ה-20. כפליטה תיאורטית להתקודות במכלול מדינת ישראל הצפירה.

האני והאחר: תפישת ה"אחר" והקבוצתיות בכתביו לוייס וארנדט ובמחלם היראלי בשנות ה-40 וה-50

דנה מילס

הכוללת בתוכה חשיפה של המחות האמיתית של האדם. הדגש שהוא על השيء, התקשרות עם الآخر, המתלווה לאוֹתָה פעולה פוליטית. זה מה ש מבחון פעולה זו משאר הפעולות האנושיות והופך אותה לפעולה היחידה שיטולה להגשים את זהות האינדיידואלית של האדם.

האני והאחר במחשבתו של עמנואל לוייס

לוייס הקנה ממשמעות רבה לפילוסופיה של الآخر והדגש כי הפילוסופיה הראשונית היא האתיקה. החלטה של الآخر בתוככי מותפתקות האתיקה, כקוד אתי (Critchley, 2004:179). מכפוף, בכר מישיך לוייס את المسؤولות הסוקרתיות, מכיוון שהוא תופש את הדיאלוג הפנימי כמכרע בחחלות מוסריות. ברמה הפוליטית, הקשר האתי מתווגם לתפישה של חברות, אהווה ההפועה שלו עצמו (Critchley, 2004:173) ואתית של האחר מותכונת קהילה פוליטית

שהיא הנעה ביוטר לטעמה. אחד מהם, ואולי המרכיב שבחם, הוא הפלורליות – הריבוי – שמאפיינית בני אדם. פלורליות היא העבודה בחים הפלוטיים של האדם ובוניסון לשיקם שבין אדם חיים עם אחרים ולא רק עם עצמו. פעולה אנושית היא מה שיכל לנצח באופן פונטוני מתחן החברה של אחרים (Arendt, 1981:19 התנאי של החיים הפלוטיים, היא חוק הטבע). לפי ארנדט, "פלורליות היא בבחינת "חומר האדם".

עמנואל לוייס (1906-1995), אינטלקטואל יהודי, ליטאי שisor בצבאות הצערת במלחמות העולם השנייה והארץ. לאחר מכן נלקח בשבי, שם דגש רב על מקומו של האדם الآخر בכנון אישיות אינדיידואלית. לטענותו, מוסר והתפתחות מוסרית תלולים בקיים חברתי, הוא מופיע בראשתי של ההוויה האנושית.

לפי ארנדט, "לחיות פירושו להיות מונע על ידי הדף להציג עצמיות ולענות על העבודה של חברה. מלחמת העולם השנייה, כינן דמוקרטיות חדשות, פיתוחים מדעיים טכנולוגיים שאנו עושים כשיום בפוליטיקה, לפי תפישה,

הקשור על זהה ומנסה להעניק לדיקלה, אך זו יצאת ומוטירה את גדר לבדה עם זה. פיד מוחשחת הבהמה שוב, ושתי דימויות ממשיכות לזרם את השיר. אבל מול ההרמונייה שהביאה אתה דיקלה נתורים עכשי רק הצריפה, הזרום מתחזקת בהדרגה. מלות השיר, שהפכו ללהג שמשדר הנוסח המקורי מתחלפות כאן בתהיה אם נלבבות ועדרה בכל אפשרויות. באופן זה גודר מבקשת להפוך את המיצאות על כל הבכי של בועז המשטח קול קינה. וגבוב הברחות חסרות פשר, הנפקות לקול קינה. קול הבכי של יוסי הנטה את השדר האמנוני בשלב זה של היוצרה: למרות ניסיונותיו, לא הצליח הרקdan (כמו גם הרקדים האחרים) למצאו את הדברים פשוטים שהם אפשר להינות מהם ונוצר כייבב.

בסוף המופע נשמעים צלילי הפתיחה של השיר בפרק טוב מהפתיחה, ווגדר מתחילה לפרק שוגר את הסולן הפתיחה. את השיר מבצעת עתה דיקלה עצמה, שיצאת מטור מסך שחור בשמלה בוocket, מישירה מבט אל הקהל. כנזה זו של דיקלה גורמת לצופים להרגיש שהם ממשאים שהדמויות על הבמה משתנות בהתאם להליכי הרוח שלהן.

אסים במלותיו של החכם הסיני צ'יאנג-זה, ששימשו לי השראה למאמר: "המקומות קיימת עבור הדג משפט את הדג, אתה יכול לשכך את המסתור. המלבדת קיימת עבור הארנבת הארנבת, משפט את הארנבת אתה יכול לשכך את המלבדות. מילים קיימות עבור המשמעות, אתה יכול לשכך את המשמעות, מי יתנו אDEM שוכח את המילים כדי שאוכל להחליף את מילה" (1997, עמ' 96).

ביבליוגרפיה

אלם מאת יסמן גודר, רקדנים: אירוס ארת, בועז טרונן, קמה קולטמן, צילום: תמר לם Hall by Yasmeen Godder, photo: Tamar Lam

ארטו, אנטונין. התיאטרון וכיף, מצרפתית: ואולין עמר. תל אביב: בבל, 1996.
צ'יאנג-זה. קולות האדמה, תרגום: יואל הופמן. בעיתיית-דרמה: גן: מסדה, 1997.

עינב רוזנבליט – דוקטורנטית בפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב, חוקרת מחול עצמי וזן בודהיסט. היא עוסקת בתאור שני מתחוון היביתותם של המוחה את שורת הפסיכו-רוחנית של הבהמה ממנה את משמעותן. המסר לא יורד כשידול מושגנה את השיר. הבודהה של המוחה מושגנה את מוקד מזמין את המלחין יוצר חזון משופע בינגווים; יש ניגוד בין הבודהה הצלילית של הלהקה, היצירתיות רודם; יש ניגוד בין ריבוי היצירתיים לרקdan היחיד ובין היזמות ניצבת, לעומת היצירתיים שזרעים לרוחב. הניגוד קיים גם בין מילוי השיר – המדרגות על אהבה – ובין התנענות, שמביעות אהבה/חיבה גם למי שאינו בקיין בשפת החירשים (כמו שילוב הזרעות על הלב בתנועת חיבור), לבון העבעת הפנים הקפואה של הרקdan המבצע. זרעותיהם אמנים מתרגמות את השיר, אבל עינויים שתפקידם במבנה בנעשה ואולי לכטב על זה דבר. אך דיקלה אינה יוצרת קשר של ממש עם השיר. אך דיקלה יוצרת יוצרים היפניים מכך את המופע שעליינו כותבים לדבר מה מפה מהביטה בעיניהן של הדמויות המיסורתיות של חברה, אף שברור שעליין היא שרה. לבסוף הבהירת הציגות שvale להויה שמהותה אינה ניתנת להמשנה.

את מבטנו דואק בריקון ובניכוי, הבולט עוד יותר על הרקע המתתקתק הפרחוני הוורוד. כשהקהל מזזה את מגנית השיר הוא מफש את מלותי, אך מוצא הברחות נטולות פשר. כך גם באולם, כשבוועדי מסיים לשיר הוא נעמד בפינה שגבו אל הקהל ומופיע בוקעת יבבה ההולכת ומתחזקת בהדרגה. מלות השיר, שהפכו ללהג שמשדר הנוסח המקורי מתחלפות כאן בתהיה אם נלבבות ועדרה בכל אפשרויות. באופן זה גודר מבקשת להפוך את המיצאות על כל הנורמלי, כדי לחשוף את המחוות היפות היפות נקיים ונעימים למראה ולתוחשה. היא משתמשת בטקסט באפונ שהוא מספר על הפגיעות שבחוויות הקים האנוש. בקריאת תמיינה, השיר Favorite Things עשויה להעלות רק חיק על הדברם הפשוטים שמהם אפשר ליהנות מהם ונוצר כייבב. אין מצליחה למצוא נחמה בדבר: לא בידיות בנסיבות לבנות, ובוואדי לא בנסיבות האהובים שמנוחות על עלי הכותרת, כי הדברים האהובים עליה נשכחו כבר מלבה. נותרו לה רק גענעה ותשוקתה למציאות אחרת. גם למגננת: השיר שפותה רגשית על הנמענים: העובה שפותאות אנו שומעים משוה שלם המריגש שייצים לעולם משומם כך אנחנו מזדים עם עולם הדמיות, אף שהוא מציע בערך תחושה של איזושיות ויכיר.

הרטרויקה של גודר מושפעת מהיקרים האסטטיים של פינה באוש, מיסידת תיאטרון המחול העכשווי (Tanztheater), והמשמעות שלם בטקסט בעל מאפיינים דומים; לאפונ השיקוש של באוש באנלים; בחזרות לקרה המופיע ציפורנים אחד הרקדים שהוא גאה בכך שלמד את שפת החירשים. ביצהירה כולל קטע שבו הרקdan מבצע את השיר הקודים ומבצעים במוחם סגירת מעגל עם סצינות הפתיחה. יש בהופעתה זו של דיקלה מון ג'יקיק רטורי. הקهل הרי כבר מכיר את השיר, ודיקלה שרה אותו לכבודו. השיר עשוי להיות מוקד נחמה גם לדמויות: הוא מקרים מוקד, מאיר את עולמן החשוך. אלא שגם לאורך כל המופע, גם חיליפת ערבית, בתוך שדה ציפורנים. עיצוב החלל הביקמי יוצר חזון משופע בינגווים; יש ניגוד בין הבודהה הצלילית של הלהקה, היצירתיות רודם; יש ניגוד בין ריבוי היצירתיים לרקdan היחיד ובין היזמות ניצבת, לעומת היצירתיים שזרעים לרוחב. הניגוד קיים גם בין מילוי השיר – המדרגות על אהבה – ובין התנענות, שמביעות אהבה/חיבה גם למי שאינו בקיין בשפת החירשים (כמו שילוב הזרעות על הלב בתנועת חיבור), לבון העבעת הפנים הקפואה של הרקdan המבצע. זרעותיהם אמנים מתרגמות את השיר, אבל עינויים שתפקידם במבנה בנעשה ואולי לכטב על זה דבר. אך דיקלה יוצרת יוצרים היפניים מכך את המופע שעליינו כותבים לדבר מה מפה מהביטה בעיניהן של הדמויות המיסורתיות של חברה, אף שברור שעליין היא שרה. לבסוף הבהירת הציגות שvale להויה שמהותה אינה ניתנת להמשנה.

את מבטנו דואק בריקון ובניכוי, הבולט עוד יותר על הרקע המתתקתק הפרחוני הוורוד. כשהקהל מזזה את מגנית השיר הוא מפש את מלותי, אך מוצא הברחות נטולות פשר. כך גם באולם, כשבוועדי מסיים לשיר הוא נעמד בפינה שגבו אל הקהל ומופיע בוקעת יבבה ההולכת ומתחזקת בהדרגה. מלות השיר, שהפכו ללהג שמשדר הנוסח המקורי מתחלפות כאן בתהיה אם נלבבות ועדרה בכל אפשרויות. באופן זה גודר מבקשת להפוך את המיצאות על כל הנורמלי, כדי לחשוף את המחוות היפות היפות נקיים ונעימים למראה ולתוחשה. היא משתמשת בטקסט באפונ שהוא מספר על הפגיעות שבחוויות הקים האנוש. בקריאת תמיינה, השיר Favorite Things עשויה להעלות רק חיק על הדברם הפשוטים שמהם אפשר ליהנות מהם ונוצר כייבב. אין מצליחה למצוא נחמה בדבר: לא בידיות בנסיבות לבנות, ובוואדי לא בנסיבות האהובים שמנוחות על עלי הכותרת, כי הדברים האהובים עליה נשכחו כבר מלבה. נותרו לה רק גענעה ותשוקתה למציאות אחרת. גם למגננת: השיר שפותה רגשית על הנמענים: העובה שפותאות אנו שומעים משוה שלם המריגש שייצים לעולם משומם כך אנחנו מזדים עם עולם הדמיות, אף שהוא מציע בערך תחושה של איזושיות ויכיר.

תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2005.

טולידאנו, גילה, סיפורה של להקה: שרה לוי-תנאי ותיאטרון מחול ענבל, תל אביב: רסלינג, 2005.

ליין, עמנואל, אלוהים והפילוסופיה, תרגום מצרפתית וביאור: דניאל אפלשטיין ועמיות עסוי, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2004.

—. *חריות קשה*: מסות על היהדות, תרגום מצרפתית: עידן בסוק, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2007.

מנו, גיורא, ח' המחול של גרטרד קראוס, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978.

רוגנסקי, דינה, "שינויים במחול העממי הישראלי", *מחול עכשווי*, גיליון כס' 11, נובמבר 2004, עם' 56-48.

רונן, דן, "פוקלטור לבמה ובמה לפוקלטור", מחול עכשווי גיליון חמ' 2, יולי 2002, עמ' 23-18.

Alford, C. Fred, Levinas and Political Theory. *Political Theory*, Vol. 32, no. 2 (Apr. 2004), pp. 146–171.

Arendt, Hannah. *The Life of the Mind*,
Harcourt: San Diego, 1981.

Critchley, Simon. Five Problems in Levinas's "View of Politics and the Sketch of a Solution to Them", *Political Theory*, Vol. 32, no. 2 (Apr., 2004), pp. 172–185.

Kateb, George, Hannah Arendt. *Politics, Conscience, Evil*, Totowa N.J.: Rowman and Allanheld, 1983.

Villa, Dana (ed.). *Cambridge Companion To Hannah Arendt*, Cambridge, Uk: Cambridge University Press, 2000.

ביבליוגרפיה

פובליטו. מחול מטבחו משתמש בשפה שונה שפת הגעגוע, ועל כן יש מקום לבחון אם אפשר לאמוד אותו על פי אותם קריטריונים שבهم היא זונה. לטעמי, יש מקום להרחיב את הקריטריונים הללו ו לבחון מה מופיע את שפת המחול, אך על פניו קריטריון זה מבחין בין מחול לבין פועלר פובליטית א-פובליטו.

שנית,-lines הוא אמן הוגה מודרני בהווייתו אבל בהגותו נותר מקום רב למטאפיזיקה. מחול בהווייתו, הוא פיסי – הדגש הוא על הגוף, על הנוכחות הממשית כאן ועכשיו, ולא על נוכחות מטאфизית שקדמה לפעולה המוחולית. עתה ניתן לטעון כי ישנו נזכר אחד שלוינס יבחן בפעולה הבן-אנושית שיחסר תמיד לעולמו בפעולה המוחולית.

לטסиков, עבדה זו ביקשה להציג כמה מאפיינים יסוד הקשורין בין מוחל ישראלי בשנות ה-40 וה-50 לבין יסודות מרכזיים בפילוסופיה של חנוך ארנדט ועמנואל לינוס. בשל קוצר היריעה, דין זה התמקד במספר מועט של מאפיינים, הן מבחינה פילוסופית והן מבחינת היסטוריה של המוחל. עבזאת, ביקשתי להראות שהקו בין עולם הריאקצייתם של שני עולמ הפילוסופיה, בין הפסיכו למטאPsi, לבין הרוח לחומר, הוא סובייקטיבי וAKERAI; קרי אוניברסיטטיב, חסני גאנזבורג, ברקען גאנזבורג לאוניברסיטטיב.

סיכון מודד

ביבליוגרפיה

האמורה בהיסטוריה של המחול הישראלי. טען דן רון: "המשתתפים בפסטיבלים לפולקלור מרגנישים תחושה של סולידריות, אף שזו לעיתים סולידריות מזומה לימי הפסטיבל בלבד הלימוד החדי של ריקודי העמים והשתתפותו של רקדני כל הלהקות בריקודים ויצרים הרגשונו "ביחד". רגשות חיוביים אלה בין המשתתפים מושפעים גם מרגשות ההערכה שלהם כלפי אליהם הגאים במורשתם" (רון, 2002, עמ' 53).

הריקידוד ייחד יוצר תחושת ייחדי. אותן תחושת ייחדי אפשררת להפגין את האיכוח האנדז'יזואליות הנובעת מ恐惧 הרקדים כיחידים אך דורשת נוכחות של אחרים השווים להם (עפ"י לינס וארנדט). הדינמיקה המתהווה בקבוצת מחולמת מחקרים מתחילה כמחנה אפ"י: ביחסם

עוד אלמנט הבולט ביציטוט זה הוא המחול כיצרת מסגרת מעוגנת לח"י הצוותא, שבם יכולת הפעולה הפלורית או המוסרית לפרוחה. גם ארונט וגם ליאנס מדגישים את הצורך בבנייה מסגרת בת קיימא לעמולה אל מול אחר. למסגרת זו יש כמה מאפיינים, שהמרכזי בהם הוא הדגש על השינוי. למשל, להקתה של גרטוד קרואס היא קראאה "קבוצה" – ברוח תנועת הנוער, ההתישבות השיתופית (מנור, 1978, עמ' 58). בהמשךلطעוני הקדמתה, התפישה שלiphיה בתרוק להקה קיים שינוי, היא זו שמאפשרת משוב ופיתוח היצירה האינדיידואלית. המנהיג, הכויאנוגרפ, הוא בבחינת "ראשון בין שווים" – הוא לוקח מהאישיות של רקדניו וכך מתחפה בעצמו ויוצר, ולא קופה עליהם את רענוןתו.

כון, לפי לוייס, ההתקלות באחר, הפגישה עמו, היא המאפשרת לחזק חזות תהילcis יצירתיים ולהוציאם לאור. יש גם ראייה יסודית של אחריות של האדם היוצר כלפי הקבוצה שהוא חבר בה; אחריות זו מעצבת את פועלתו והוא חלק בלתי נפרד ממנו.

תפישה יסודית זו היא היסוד להתפתחויות השונות במכלול הישראלי שיידונו להלן.

כוני דלה ביטאו את רצון הרבים להתכנס כדי לרקוד בצוותא, לדראות, להיראות ולהראות ובעיקר להכריז על זהות באמצעות המחול (בטה-רצון, 2004, עמ' 152)⁴. ההתקנות לזרק ריקוד, ופיתוח זהות קבוצתית תוך כדי יצירת כוריאוגרפיות, היו מאפיינים ליבה של נסדים אלו. לפי לוייס עצם הפגישה עם האخر היא

אומרת שרה לוי-תנאי: "תורה מזרחתית אומררת
כל הלומד איינו לומד לעצמו בלבד". הוא לומד
ראשית לכל, כדי להכير ולדעת את החומר
שנויות, בשבייל עצמו, אך לא פחות מכך למסר
שכלול אני שלו. שלישייתו, הוא לומד כדי לדעת
איך וכיצד למסור לאחרים. עד שללא לימודים
להבחין בין שלושה מרכיבים אלה: החומר
אני, אתה – לא לומדים כלום" (טolidan
2002, עמ' 101).

הציגו בז' טופס. זה יזכיר לנו בטיוטה, מטרת המאבקנו. ההתלהבות הגדולה חיפשה מקום וביטוי – כמו גוף הנתן ברגע צר מידע והוא מבקש להיחלץ ממנה. הריקוד היה כמו הבעת "בראבו" של קבוצת האנשים ה затא. כולם היו بعد אחד ואחד היה بعد כלום. כך הם חיו וככל נשמרו. זה היה רעיון עמוק, גדול ורחב. אנשים הזכירו לעצםם בכל פעם מה היא מטרתם" (ברטונוב, 2005, עמ' 23).

ההתוציאים והמוסיקליים שהביאו הלהקה מביתם וنشأו בוגרים" (טולידאנו, 2005, עמ' 145). התפתחות תחושת הצוותא היא מתרך הדינמייקון המתכוונת בין הפרטימ השווים המרכיבים את הקבוצה, מותן הצורך שלהם להשתיר.

תפישה זו הייתה נפוצה הן בקהל ה"אמנותי" כפי שהציגו לעיל, והן בפולקלור, בירוקוד העם. לרגע זה יש מיפויים מרוחקים בולטים בריקודים ה"מסורתיים", הדומיננטיות של צורתם או קיבוץ – נרכזו חגיגות ריקוד במעגלים של הורה. הידים של האחד היו מונחות על כתפי חברו, כולם רקדו באופן ספונטני שבועות על שעות לכבוד 'הבימה' (ברטונג, 2005, עמ' 24).

(רוגינסקי, 2004, עמ' 28). יש בכר שיקום וארנדט, או אפשר להחיל את הדינמיקה הפנימית המתחללת בתוך הטוכן, הרקדן; היא חייבות למצואו ביטוי קונקרטי. יש צורך בנסיבות של אחר, קיום פיסי קונקרטי שאינו אני, כדי לבנות בהמה להתרפות האישית. כמו כן, רעיון נסוף העולה מתוך ציטוט זה הוא התפישה של שוויון כתנאי הכרחי לאוטו ביטוי קבוצתי. אין ארנדט והן ליווינו מיחסים חשיבות רבה לאחר השווה-עורך לי. כבוזו של האל, המורה, המנהיג, במקומו מונח; אבל מי שמאפשר לי לחשוף את עצמי במלוא מובן לפיתוח ביטוי אמנוני, היא ייחודית לתקופה מסוימת והוא הآخر השווה לי.

בעלת נורמות מוסריות. מבחינתו של לינס, פni האחר כוללות ערך של אלוהים (Alford, 2004:147). זה שמחיב יחס אתי אליו. היות האחר מאפיינים שוויניים ל██ון מחד גיסא ושירויו קדושה מיוחדת גיסא מהיבר כינן אתיקה, מוסריים, בין בני האדם.

החיים ללא אחר יכולם להיות מספקים לא מלאים – בדומה ל"פרא האצלי" של עם העצמי, כמו גם האפשרות להפוך ל'מוסרית' במלוא מובן המלה, מחיבות וטענה של אחר פיסי קונקרטי למולו. לאחר, לטען לינס, צופן בחובו עולם אינ-טופיע של אפשניזציה (Alford, 2004:151). הוא זה המאפשר לגלוות נבדכים חבויים באישיותו ולפתח אמון טוען כי "בפני האחר, אני נקרא ולא מופיע" (לינס, 2004, עמ' 69). בכך אכן דמיין לטענותה של ארנדט, שלפיה ההופעה אחר היא המגלה את היישות האמיתית האדם, את הרבדים העמוקים באישיותו.

אחריותו האישית של האדם ביחס לאדם צאת שאין האל יכול לבטלה (ליונס, 2007, 81). לינס טוען כי אין האל מוכן את ההיסטים היא כל כולה תוצר של מעשי האדם. באמצעות הפעולה המוסרית האדם מגשים את הפוטנציאל הטמון בו במילואו טובון המלה. הוא מעבידים הדגש מכך החריות של האדם האינדיבידואלי לאחריות כלפי האחר, מחזיבות אתיתת כל אדם באשר הוא.

מחול, אני ואחר – ביטויים מוחשיים במחול הישראלי

אבקש להציג להן את האלמנטים המרכיבים את היסודות הפילוסופיים שנידונו לעיל בישראל במהלך שנות ה-40 וה-50. ראשית לתהות מה מופיע עבודה קבוצתית בוכיזד משפיעה עבודה זו על האינדיון החבר בקבוצה?

כאשר אנשים מוחללים בקבוצה, מתעדים התיחסות המשותפת להם. יצירתו, ודרכי העבודה של היחיד מעומתים עם הרשות ממנה לקבוצה חרבותית. יצירתה היא מקבלת אידיאולוגיות (בהתדרצן, 2004, 209). ככלומר, לדידה של ארנדט, הקהילה שיקוף (בעניין היחיד) לתיחסות העממית בו תוך כדי תנועה; כפי שהדיאלוג הכספי מהווה שיקוף ופיתוח של הדיאלוג התורשתי. קר הדינמייקה הנוצרת בקבוצה נעה כפיתוח של התנועה האישית. כאשר הפרט בקבוצה הוא מגיב ומגיבים אליו באופן פוטנציאלי. לעיתים התוצאות הן הפתעה ביחס לשינויים שבו הפרט תופש את עצמו; לעיתים השינויים נדבכים שאינם נגשים למוחלל עצמו.

דרנה פילס – בוגרת תואר ראשון בפסיכולוגיה ובמדעי המדינה (בחצטיינות) מאוניברסיטת תל אביב ובבעל תואר שני במדעי המדינה (בחצטיינות) מאוניברסיטת תל אביב. סטודנטית לדוקטורט במחלקה למדעי המדינה באוקספורד, אנגליה. מתחילה בפילוסופיה פוליטית מודרנית Kontingental. אסיסטנטנית בטכניון dance allmaה וארנון, בהנהלת אלמה פרנקפורט ארנון צוקר.

נדת מצינה בספרה *The Human Condition* טריקומיה של שלוש פעולות אוניות: عمل (Labour), עבודה (Work) ופעולה (Action). عمل ויצר תוצרים המתכוונים ואני מצריך נוכחות אחר; עבודה יוצרת תוצרים שאיןם מתקלים ומחייבת נוכחות אחר ולכך היעלה מכך.

Digitized by srujanika@gmail.com

מילה תנועה מלאה – מקום המילה, מקומות התנועה

של נפש-גוף, הנשאת בתוכה מסע חיים, היסטוריה של בן בטן הזקן. וכשהתמצית הزادה מדייקת, אתה נוגע בחוויה של חיים וממות. חוויה של כאן וعصיו אל מעבר... ואך תחשוה שהזמן נוצר. עצמת חי' האדם מנחת את הבטוי אפרשי, את הממות. לתמצית הزادה הוא קרא "זואנדזה": "הزادנה היא כוח ולא פועל, היא מאבק ולא מחשבה... הزادנה עלול מבפנים, מכפות הרגליים..."

לורקה מבייא תיאור של זמרת-דרדרנית על במה. היא מקצוענית, ששרה בקול צלול ורוקנת במינונות. היא מופעה והקהל יושב מבט בה מרוקן, משועם. פיד אחריה עולה לבמה זמרת מרכז, משועם. פיד קולרץ קול חרוך מסיגריות. היא מברגרת ומפיה יצא קל חרוך מסיגריות. היא מרימה רגלי בתנועה איטית אחת ולא עד... הקהל דומם, עוצר את נשימות... מלוחה אותה עד סוף ההופעה. לאמנית הزادה היה "זואנדזה", התמצית המדוייקת שאין לה מלים, היכולת לבטא נפש-גוף, תמציות קיומיות מרגע לרגע, مكان וعصיו – אל מעבר... יכולת לבטא ולהעביר תמצית של חוויה. מושג...

עולם פנימי שלם עבר דרך תנועה אחת, מבט פנים וקול שהפכו את הרגע לكونצרט חיים. זאת אני ממחפשת ואת זה אמשיך להזכיר ולחפש. באוטו יום אביב, אני הילדה החוויתית בשדחה הכלניות את הפער בין יכולת המילה ליכולת התנועה.

יכולתי להגיד: "אני רוצה לחבק את השدةזהה קרוב קרוב אליו".

יכולתי להגיד לי: "אסור לך לחבק שדה".

יכולתי להגיד לי: "זה יפה, נכנע? כל יפה".

יכולתי להגיד: "זה כל יפה". אבל כל המשטיפים והמלים לא יכולות לבטא את עצמת הרגש שהכתה בי לnochח השדהזה ולא את הבנת הבטוי אפשרי של הילדה בתוכו. רק הריקוד צימצם את הפער. רק התנועה כיווננה במדוק את הרגש, את העצמה, וגם את הבנות הפער. זו הייתה תמצית של אדם ברגע מסוים במקום מסוים, מול הקים והאפשר ומול הלא-אפשר.

העולם נחצה לי לשניים: עולם המלים ועולם התנועה.

עד 1980 היו בחו' שמי' כל' בטוי שהדיברו דרך כתיבה ודרך תנועה. מבטש לאחרי חושבת שהכתב רקדת והתנועה דיברה, אבל חשוב לו לעبور את השלבים כדי לבחון את הדרכה.

ב-1980 מצאתי ברכוב בין יהודה בתל אביב חדר קרובי לים. חדר מספיק גדול שכיל חמשה עשר אנשים כדי לעבוד, לחפש ולחזור. רציתי אנשים, קבוצת אנשים. אנשים היו בשביב עולם. כל אחד מהם מיל ומלואו, לכל אחד צורת ביטוי שונה, ייחודית לו. היה ברור לו שהשפה שתאחד בוגדיות בין היופי העצום שהחשים מאפשרים. אבל חשוב לו לעבור את כלום תחיה התנועה. בזאת לפחות האמנתי – האמנתי שפת הגוף המתפתחת לתנועה היא שפת הבטוי היכי מדיקת, היכי קרבגה, ישירה ומידית כדי לבטא רגע, מצב, תחושה, כוונה. התעקשתי על אנשים שרצו לבטא בכל



מקלט מאת נואה צוקרמן ועל שנייא
Shelter by Nava Zuckerman

אנגלופולוס הוא יוצר בעל שפה קולנועית ייחודית להילה לרകוד. כשרקודה הרגינהה שהיא מחברת בין יכולת נסוכה ליכולת גבואה. בין הונגריה מושל – התוך. הוא משתמש כמעט מודע מלים. אחת של האדם מול זמן, מלכחה, בגדה, פרידה הגיבורות אמרה משפט שהולך אתי: "כשאני לא מבינה כלום אני הולכת אל הגוף". היא רקדת בטירוף בבר בណמל, שבוי ישבו בצליפות ספנימ, לרקוד. לא יכולתי להפסיק לרקוד, דרך התנועה חיפשתי את היכולת לבטא את מה שאני מרגנשה. מילודים ודייגים. היא הבינה טוב מודע הכל': את מצבה, את היופי והיופי חיבק אותה. ננים אחר – היא עשוית מבעים, היא משנהה, לא קבעה. קר, כבוגרת, ישבתה בהקרנת סרטו של זומר – הקולנוע היווני תיאו אנגלופולוס, המסע לקתרה. הкусם הואicus. קר גם השנאה וההשפלה

הוא מאובזר ומוקן לחילוני. מוחץ לרchrom מתחלים הפערם. גן העדן האוטו-טיבי (האבוד) נגמר. הבכי מתחליל לבטא את הפערם, הבכי מדברiani, עין מבינה מתוך התבוננות וממבחן של שניים, שהגנטיקה והסביבה אחראיות להתקפות התיכון. אני עוד יותר מבינה שלכל אחד דרכ' משלו לחות, לתקשר ולהבין את העולם. אני מלאה שהמלים והמשפטים מסרו לי תוכן אחד ושפט הנג' והדריך שבahn אדם זו פועל ידי, גוון הקול, האינטנסיביות של אדם, העיבוilo לתוכן נסף ולפעמים אחר, מנוגד למלים.

יכול להיות זהה סוג של רגשות. אני יכול להביע בבירור (בל' אויל, בלי יכול להיוות), שנג' כילד (וכבוגרת שהילדת עדין חיה בה) וגם כאשר שנותנו לילדתת את הזמן שללה להתבונן, ולממשט. דרך משלה לתקשר ולהבין העבירה אליה את דרכ' השפה שללה ובעודינות העבירה אליה את תבונות העולם ואת המילה, שלא מיהרתי את השפה ככלי ביטוי הכרחי מושתת על "המילה". אבל לא רק עליה.

בין המלים יש עולם שלם שמדובר במתרבṭה, החושף מחשבה, רגש וכוננה של אדם. הנשימה, הפעולות, קצב הפעולות, המתח של הגוף, הטיתת הראש, המבט, הטיתת הנג' שאנו מכנים "שפה הגוף".

התיכון, ש"פוץ" את חי' דרכ' אינטנסיבי בסיסי (נפלט לעולם) ו"בוכה" (דיבורו הראשן לעולם) בדרכו להיות יכול לדבר, מבן ומוניש את אמו ואות סביבתו לא דרך המלים, בדיק כמו שמבינים אותו, לא דרך המלים.

השפה "האלימת" זאת ריתהה אוות. משום מה הרגשתי ששם, ב"אלימות" זאת, נאמרים הדברים היישרים והמודיקים ביחס. המלים הן שפה אחרת, פון צורך חברתי-ארגוני כדי לתפקיד בחברה. הקסם של קשר ושל הפרט הינו לי – בשפה האלימת זאת, כמו בטעב, לא מעבד, אונטינקט פיסי ונפשי של צורך שפה ומסגרת כדי ולהישר. כל צורך היופי מאמין לפגש, להכיר, שיוכל לחוות, יכול לשroud. תינוק נולד אל תוך עולם, באינטינקט הבסיסי שלו הוא יונק, ישןopolis, ופולט את צרכיו. מרגע יציאתו לעולם משתרך הכבci. הכבci הוא הצורה הראשונית שבה הוא מבטא את עצמו, תחילתה של שפה. בתוך הרחם

נואה צוקרמן

היא מושבתי לכתחוב על המילה ועל התנועה. הטעינה פירושו לכתחוב על מקום המילה ומקום השפה היא מחקר שאני עשו זה שלושים שנה דרך היצירה שלו, וכך שנראה לי עכší, ברגע זה ממש, המחקיר ימישך וילך את,قصد הזמן שינעתן לו.

יצירת שפה ראשיתה בחיפוי, או שקט לא מודע אחרי איזה סוג של דיק שحصر לך, חסר לך בכלי הבטוי שלך, חסר לך בסביבה, פון פער שאתה רוצה לבטא, ורק אם תבטא אותו בדיק תוכל להבין מההו ביצירה הנפלאה שנקראת "עלם", נקראת "נשים", נקראת "קשר", נקראת "חיבם", ועוד. ואז לכת הלאה עד לפעם הבאה... ושוב.

המשךה של יצירת שפה הוא הזמן, והזמן, וההתקאה, עבדה, עבדה. הזמן הוא תהליך שמוסליד עצמן וה頓אה היא ההתקדים הגדולה שמוסליד עצמן עם אנשים, שמוסלידה את המשך המחקיר ואת התנצאה הבהא, וכך הלאה וכן, הוא גם התקאה כוונת השינוי התקופה והסביבה שבahn אתה חי, שינויים חברותיים, דתיים, פוליטיים... העולם זו, לבוש מצב קים (רצוי).

תשקה וצורך אינטנסיבים לגעת ולבטא, להתקרב בחוויה שנקרהת אני, בחור החיבם. צורך לתעד לעצמי את החיבם ממוקמות המסתור שhnאה מוצאים לאור, ואולי להגיד... והסתם אני חילך ממנה.

חיבים הוא שווה? שפה המילה יצירה הוא יצר. בתחום חביה המילה יצור. היצירה מוחילה ביצור, אינטנסיב, פיסי ונפשי של צורך שפה ומסגרת כדי שיוכל לחוות, יכול לשroud. תינוק נולד אל תוך עולם, באינטינקט הבסיסי שלו הוא יונק, ישןopolis, ופולט את צרכיו. מרגע יציאתו לעולם משתרך הכבci. הכבci הוא הצורה הראשונית שבה הוא מבטא את עצמו, תחילתה של שפה. בתוך הרחם

לדמויות במקלט להתבונן בחיה אחרת וקדימה, ולצאת אחרית אחרי האזקה. ללא המציגות המטופפת הן לא היו נגשנות. כך מפעליות התנוועה, למצבים, לחולמות, נעה השפה על הבמה בנסיבות טופלאה והעבירה עולם, הרבה הרגשות בז'אנר "האומץ" לגדר ולקראא לדבר בשם מקלט ולהשתמש בו.

הבנייה שהסירוב למילה והשימוש בה היה פחד מהגדירה (שעדין קיים). עולם המלים הוא עולם ההגדירות. כשאנחנו מגדירים נדמה לנו שהיינו את גודל אפשרות הביטוי שהתנוועה מציעה. אבל לא תמיד. לא כדי לפסול מראש את הגדרה. לעיתים הוא נושא ליצירה את המקום שלה, את השורש שלה.

שנתיים מילידות עוד יצרות והמשך מחקר: אצל אווה בהשראת הספר מתוך להר הנعش (יצירת מופת), שמלה (ציוויל שבב ראשו בתיאטרונו 1994), אל תשאירו אותו בלבד (יצירה לילדים בסטיביל חיפה 1994), מלחים לקסנדה (עם שחקנית בריטית. בכורה, אדינבורו-לונדון), טרמייט (בהזמנת פסטיביל מנצ'סטר 1995) ושרות מתנות (עכו, אדינבורו, דבלין, סינגפור 1996), הפטיש (1997), מסיבת יומולדת (1997), דד לין (פסטיביל דיז'און 1998), נודי קרטני (בכורה בתיאטרון תמנוע 2000), השיטה (תמנוע ובופסט 2003).

צריך לסכם. לא מוכרים לסכם. כי לעוסק ביצירה אין סיכון. ניסיתי להתבונן. ניסיתי לכתוב על מקום המילה ומוקם התנוועה. כתבתי על שפה. כתבתי על מהות – צורך בביטוי, צורך בקשר. כתבתי על החיים. כתבתי על הפה בין נפשו של אדם לבון המציגות. פער בין איש לאישה לסבירה, פער בין בן לחברה, פער בין זמן פנימי לבין ליניארי.

הצעקה היא לקשר. ושפה היא קשר. הצעקה היא לנעת בתמצית הדיקט, והיכי ישר שאפשר, כדי לנעת בנסיבות החיים, במחות האדם בתוך החיים. לדעת שהזמן שנותן לנו פה הוא לא לשוו. למילה יש כוחו שלה. לתנוועה יש כוחו שלה. וכיצד איתן יכולת כל הזמן את עצמו ואריך להשתמש בשתי האפשרויות קרוב עד כמה שיותר לכונה שאני רוצה לבטה – מרגע לרגע.

נואה צוקרמן – מייסדת ומנהלת אוניות את תיאטרון תמנוע, בימאיות ויוצרת מד-1981. מנחת "הרמת מסר" בשנים 2000-2005 מנהלת אוניות את פסטיבל המחלול "אינטימדנס" בתיאטרון תמנוע. בשנת 2001 נבחרה ליקירתה העיר תל אביב על ידי עיתון העיר על פועלה בתחום התיאטרון.

מוניולוג חז'ו וקטוע לחולטן במבטא גרמי נאמר MPI דמות שנקרה אלה (בבראשית המשוררת אלזה שליר). המונולוג, כמו הדמות, ביטא טרגדיית אדמונה ונדפות. תנועת הגוף חרשה את השפה על כל עקרונות וונדרפות. תנועת הגוף חרשה את האדמנה וביטאה את החלם. פה הגעתי לנקודת האישה, בגין גבר לחבבו ובינם לבן האדמה.

אמנות הקולנוע השရשה אצלי את משמעות העריכה. ערכית החומר יוצרת את הסרט. ביצירה מילוד (1991), בעקבות מלחת המפרץ פרט ראשון בפסטיביל אדינבורו, מעבר להעמקת השפה והבנה של מקום המילוי, מקום התנוועה ומוניות השינוי, הבוני דבר נסוכ: חשיבותה של הסיטואציה. למעשה למקום ההתרכשות שם ברור. עד כה היה לי צורך ביטואציה מופשטת. היה נדמה לי שקריה מספרות על קירבה, אבל על אי יכולת אמיתות לגעת זה בזה, בעוד שהוא עונה לה במילים על המילוי. גלית שההיפך הוא הנכון. תהליך העבודה היה בז'אנר תמיון את אפשרויות הביטוי.

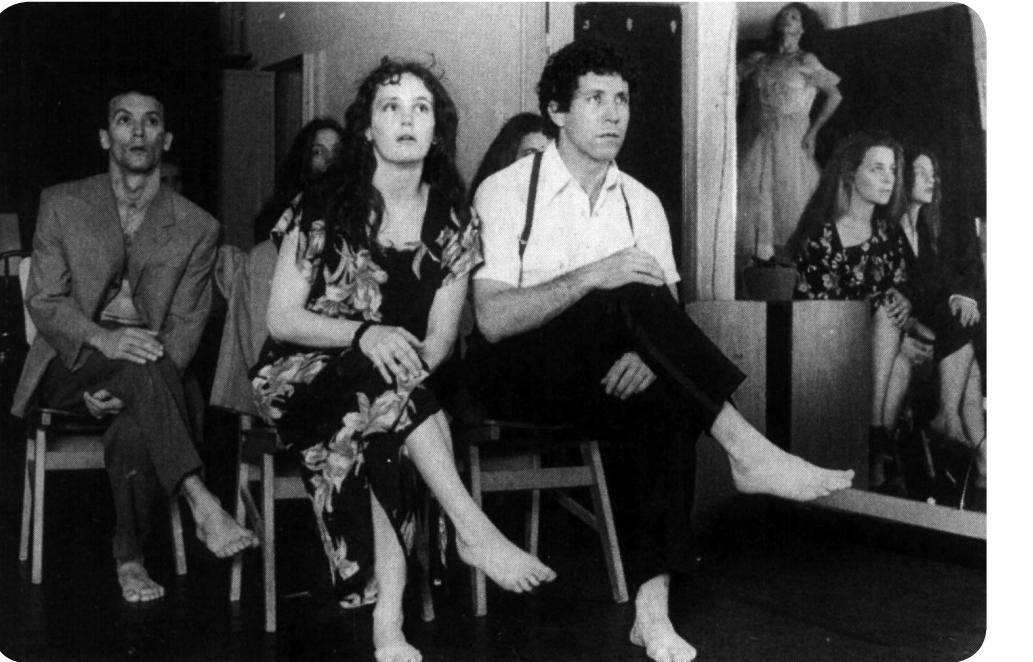
ב-1990, ביצירה זה לא סרט, הבנתי סופית את

חשיבות התוכול קפה (בכורה בבית ליסין, תל אביב), עסקתי באבאה ומולחה (מלחת לבנון הראשונה). מצאתי את עצמי מביאה את השימוש במילה כדי להציג עד כמה היא מרכיבת מותקן. צירתי מצבים שבהם הדמיות המשמעו פניט. לא עוד מלים מדגישות: ריק, סתום,(Cl.) מה מקומן?

תחושים התסכול קיבלה ביטוי בתנוועה והמלים אמרו את הרגש, את החלם. פה הגעתי לנקודת הפניט. לא עוד מלים מדגישות: ריק, סתום,(Cl.) האישה. מילוי שופט גבר. אלה היו מונולוגים של מילה עצמית, בללה-בללה מילוי כדי למצוא מילה עצמית, מיל שופט גבר. אלה היו מונולוגים של חן, بعد הנפש מבטא דרך התנוועה את הקמיה לאבאה וקשר עמווקים, את החלום לאמן ולעומק של יותר, עמווקה יותר.

אישה דבירה על ההבטחה של הגבר שלה: "הבטחת לי מגדרו. הבטחת שתיקח אותי להציג את כוחן ב庆幸ת מוח. אמהות ישים לשם... תיקח אותו עכשו לשם... הם התקדימו את בניין. כל אם לחשה לנו שלא את היללה טוב" האופיני לה. משפטים כמו "לילה טוב, מתוק משלא". היא הזירה (דרך הנכדה והסיטואציה נסוכ: שאלתיה גדול היה טיס גיבור כמו אבא...") רציתי לצעוק את הסכנה שבשימוש במילה, בעוד התנוועה נשarraה במקום הנקי, הטהור.

את הגני נפשה של אמה על האבאה. שעובר זומן עבר מול הווה.



חמש עצקות מאת נואה צוקרמן

מושכות אב"ו ובעדנו בין עצקה לאזקה. החלטנו כוחם של המצלמה ושל מידום הקולנוע באמנות. לעבור כדי לברוח מוסגר וחנק, שהאים לחשוף העיראקי גרם לנו. בתהליך האימפרוביזציה נצראו דמיות ומצבים נפשיים. הרגשתי שאם לא אמוקם את הסיטואציות במקומות ספציאליים ותאגידים בין אם לא בלב. החלטתי לרגעים שעולים מהחול כמעט לא התעכב עליהם עד כה, כמו רגע שבוי אישה מצפה לאחוה-בעלה, רגע שהוא תמצית של חיים ומות בשבייה, אבל הביטוי שלו בנאי כל כך: לעשות פיפוי, ולהסתכל דרך החלון, ולហאות, וכלים, וסתם כלום... לךhti מונולוג של קנדרה על נפיחות ושאר פליטות גוף בבית השימוש, מונולוג שמתරחש על רקע נשף חברתי נוצץ, שבתוכו, בפינה שקטה, מישורי מטאבדת. קנדרה נתן לי הצעה אל עולם המילה מזוויות הראייה שחויפשתי. שקרית, חושפה, מדיקת, מסוכנת, מורקנת,بعد שהתנוועה או עסוקה ביטוי העקרה שלנו מון הקrukע, בתחילת מנגנון מציגות את האמינותה של הדמיות.

נעקרת ערכית, מוסרית ורוחנית.

שפת הקולנוע נתנה לי אפשרות מתחמצתה להאריסטואציות ריאלייטיות ואוירתיות. בעדרת אדמונה, מזוזות, גשר ברזל ותנוועת הגוף העברי את רגע העקירה של הדמיות, את האב, והיכולת שלה לחזם את הבדיות מהצד الآخر, גרמו לי לנוטת לנעת בהבנה שאוטו רגע שחווים אישה ונבור באבאה שלהם ובקשר שלהם מותיר רעד, יחסים, מהלן.

כך הוא יברור שהתנוועה היא שפת הביטוי

ב-1984, ביצירה תשתו קפה (בכורה בבית ליסין, תל אביב), עסקתי באבאה ומולחה (מלחת לבנון הראשונה). מצאתי את עצמי מביאה את השימוש במילה כדי כדי להציג עד כמה הוא משלו". הגבר-אבא: "אין זמן", "לא עכשו". הנכדה: "איזה יופי".

הילדת: "מתי אמא חוזרת?". ב-1982 נולדה היצירה הראשונה, שנקרויה תמדען (בכורה בפסטיבל עכו). בהמשך התהליך מצאתי את השימוש במילה על יד התנוועה, במקביל לתנוועה, בוגרnodת תנועה,(Cl.) מותך האלבום המשפחתי שלהם. לאחר מהלך עבודה ארוך היה בורר לי שמה שמאחד את כל המשתפים זה התה המשפחתי שמננו הם באים והתא המשפחתי שהם מקרים, או חשבים להקים. נוצרו דמיות של אבא, אמא, נכדה, סבתא. חיפשתי את השפה לבטא מציאות. לבטא וחיסים תוך הדמיות בתוך המציאות. בטעאת העולמי הפנימי של המספרת המשפחתי. לבטא מהלך סופורי על פניו זמן, זמן של יום שעובר זומן עבר מול הווה.

בעודרת שולחן, כסא, כוס תה ומטלת בגדים סימני תמצית של צדר. הלכתי אל שפת הפעולה: שתיתת תה, ישיבה וקימה איפיניו את הסבתה, התלבושת איפינה את האבא, הנכדה שיכקה במשחק קופסה, הפעולה של האם iotaה את התרבות שלם של התנוועות ביטא את הדמיות ואת העולם הפנימי של המספרת המשפחתי.

ב-1984 בין התפקידים המשפחתיים תחילה, לצוץ פערם בין התפקיד של כל דמות לבן עולם פנימי סוער, שלא מסתדר עם התפקיד. האישה נבהלה-אשמה-דמאנשכת-מתוסכלת-משלימה עם הרגשות המעוורבים שלה, היא מונעה את כל המספרה. לצורך זה נוצר תפקיד גברי נסף, של המאהב, ועוד תפקיד של גבר שיטמון את הזקן העובר וסוג של תחושים גROL מול הדמיות כשם סרות אונים מול עצמו, מול רגשותיהם, מול ערך ועתידן.

בתקן ההתנלות המשפחתיות תחילה, לצוץ פערם בין התפקיד של כל דמות לבן עולם פנימי סוער, שלא מסתדר עם התפקיד. האישה נבהלה-אשמה-דמאנשכת-מתוסכלת-משלימה עם הרגשות המעוורבים שלה, היא מונעה את כל המספרה. לצורך זה נוצר תפקיד גברי נסף, של המאהב, ועוד תפקיד של גבר שיטמן את הזקן העובר וסוג של תחושים גROL מול הדמיות כשם סרות אונים מול עצמו, מול רגשותיהם, מול ערך ועתידן. כשהדמויות התעמדו עם עצמן, שפת הפעולה שאייפינה אותן הchallenge להשתבש ויצאה מתחום הפעולה הריאלייטי אל המופשט. כשהגבר-האב הבן שנפשה של אשטו לא אתו, והוא שסימנה את מצוקתו ואת חינותו לאשתו שהה תחיל ללבוש זקט. התנוועה הפושטה גדלה לידי הסתבכות עם הז'קט ועם עצמו. האשה-האם שנפשה ח齊יה – בין המספרה, בעלה, אמהותה – לאבבה לגבר אחר, פועלות הטעאות מביאה אותה לטאטא את עצמה. הבעל תחולף עם המאהב בטעון ריקוד אינטימי, וכו'. התחילה למצוא את עולמה הקרוע, וכו'. התחילה למצוא את השפה התנוועתית. הנגע למצוות שיכלנו לתאר ולבטא שתי מציאות פנימית, המפתחות מרגע רגע על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר והו. ועל הבלתי-המחייבת מן התנוועה מן הריאלייטי ומציגות אחרות רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, הצד זכי, כדי לדיק; גרע, מצב, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן.

היא לברור שהתנוועה היא שפת הביטוי הנוסף לדמיות. רק דרכה מצאתה ממציאות וישיורת הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת היצירה. הבניית התהונת מהטבילה להזמין שפה מהוותה מילוי המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מה שהוביל שפה המוכרבתת מן התנוועה מן המילוי. מילוי שפה שמיינית, מילוי וליילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נסוכ: למלמן הפנימי המשתנה לנוכח רגש על קל של האנשים לפני הבקבוק. רגע, צבר, זמן, גROL, שאלה, רעד, יחסים, מהלן. הדרמה שמתוחלתת אצל האישה ומשפיעה עליה, לתפישת עולמן, לפחדים שלם. חיפשתי תמציאות נסוכ: שיעשר אותן ואת ה

מללה מסויימת מסתפקות קונוטציות תרבותיות ייחודיות לשפה שבלשונה נכתב השיר; כאשר בוסף לערך המילוני יש חשיבות גם לאיכותי מוסיקליות, אונומטופיאות או אוטואטיביות של המלה, אשר בחלוקת נדונו לכליה בניסיון להעבירן לשפה אחרת. על אחת כמה וכמה בלתי אפשרית היא משימות התרגום כמשמעותם במוסיקה או במחול, ככלור בטקסטים אמנותיים לעילא, שאינם סימבוליים במהותם. במקרה זו יש לנו לפחות שתי לשונות שונות וזרות לחלוטין: לשון המילים, שהיא בחובן מסוים נשאית של מסר לוגי ברורה, מול לשונו החידתית והמסטורית של המחול, שה"מסר" שלו אינו ניתן לתרגום ואינו בר חליפין.

איןקורטורציה של הטקסט - בניגוד למובן מאליו

האם שילובו של טקסט מילולי – חזותי או שמייעתי – ביצירת מחול מוביל בהכרח לצמצום החוויה המכולית הראשונית והבלתי אמצעית? דומני שכן

טקוּן (הו-י)תְּרִיבָה

ליורה בינג'ה יידקר

הדבר נכון וכorrect. כאשר יוצר מתייר למשמעות את המחול לטקסט (להכיף אותו למלה, להЛОות אותו באופן DIDAKTI, להסביר אותו) הוא מפנה מלל אפוטרופסות על המובן. מתוך התעלומות מלשון המחול, הוא מותיר לגוף המחול תפקוד של סוכן משנה. נתאר לעצמנו דואט המיציג יחס אהבה בין שני רקדים ומלווה בדקלום פואמה על אהבה... מצומם זהה של המחול לכדי איור של הטקסט מזיכיר מסכת שפטנית ומותיר בפינו טעם לתפל של קנייפולטיביות וקייטש.

ונסה לומר זאת כך: כאשר המלה, בהיבט הש考ף שלה, מצטרפת להיבט התיאטרלי (המשמעותי, המחקה) של המחול, היא עלולה לגדוש את המסורת המוצפן בתנועה ולתגדייל את הסיכון לקבלת חיקוי של חיקוי, מיזוגים מדרגה שנייה או שלישית. לעומת זאת, כוריאוגרפיה המשתמש בתוכנותיו האוטומות של הטקסט המילולי (כדיינו חזותי או מוסיקלי) לא זו בלבד שאין הוא מושפעו מהסמליות של הטקסט, אלא הוא עשוי אף להעצים באמצעותו את החוויה המחלולית. איו לך, רק כאשר המלה (המופשטת מAMILא) פונחת בהיבט המופשט של המחול, נוצר סיכוי להטענת המופיע בהארה מחודשת.

כִּי כֵּן הָיא לְגַבֵּי הַלְשׁוֹן: הַיּוֹשֶׁת הַלְשׁוֹנִית כְּדַבְּרִים הָיא לְשׁוֹנוֹם. הַבְּנִת הַתְּיאוֹרִיה שֶׁהַלְשׁוֹן תְּלִוָּה בְּהַנְּהָרָת מְשֻׁפֵּט זו בָּאוֹפֵן שְׁתִסְולֵק מִמֶּנָּה כָּל טָאָוטָוּלוֹגִיה. מְשֻׁפֵּט זו אַיִן טָאָוטָוּלוֹגִיה שָׁלַׂשְׁבָּרָה.

על פי תפיסתו של בניין, אין הלשון בבחינת
משמעות ו אף לא חלופה, כי אם אמירה הקורונה
כברicol, עמוק מהותם של הדברים ובתו כ
מרקינה החוצה את כל מה שניתן לנו להבנת
משמעותם. לפיכך, ברטורייקה של האמות מבטאת
היצורה את מהותה הרוחנית של השפה של
שם שברטורייקה של המחול מבטאות תנוועי
אחרים, הייתי משווה את האספקט הקונקרטי
لامנות הפסיכול, ואילו את הפן האבסטרקטי
לאופיה הסוגטיבי של המוסיקה. על כל פנים,
כל תחומי האמנות משלבים במידה זו אחרת
את יסוד האיד-סובונות, המופלאות או המסתורין
של ההיבט המופשט, המהווה גם חלק מהותי
מרקםם של המחול.

על המאגיות של הלש

מעמדתו הלשונית של בנימין (2003) עליה אפוא כי השימוש בטקסט מילולי קוהרנטי ככחזק או ממשמעותו של הטקסט המוחלט, מיותר.

על הבלתי ניתן לתרגם

גם לשפה, כמו לירוק, מימדים שונים. אסוציאט הופך לאיבר ארגוני של מופע מחול, דומם שהוא מסוגל לעצמו, בנויסכ' לערכו הסימבולי (כמשמעות אינפורמציה או מסר), גם משפט מתחכונתי של המיטמי, או המדומה. שקייפונט של המילים היא המאפשרת לראות דרך אמתם. ערך הביצוע, לעומת זאת, נעה דווקא בהתאם: בצליל, במשמעות, בגון וכיווץ באלאן תכונות פיזיולוגיות.

ופאת תוכנתו הקונטיננטית של הסימבוי טקסט סימבולי היוו לאורה בר המרה, אול כל שהתקסטט ספג יותר בלשון עצמוני הייחודית, ברוח תפישתו של בנימין, הופכ סוגיות תרגומו למשימה נואשת יותר. בעי התרגומים מתחדדת בתחום השירה, למשל, כאשר

מקומו הממשי בחלל ומזכיר לנו, באמצעות כוונת המזקה, תופעות מן החיים. לא זו בלבד שאנו מבינים את הרצף לאור מודענותנו הקיינסטטי ועל דרך הקבלה לדייעתנו העצמית ולהיכרות עם החיים; אלא שבחיפויינו הcumulative נואשינו אחר משמעות, אנו מוכנים להרחק לכת וליחוץ שפה אפלו מהלך אשר נדמה על פניו חסובן לחוטין. לעומת זאת, ההיבט המופשי עשוי קשרו למרחב (Space), בקבוקים המתוויים עידי הגוף הנע בחלל. זהו גיאומטריה טהורה מככלול של צורות, הרמוניות ויחסים הדדיים המעוררים בנו התפעמותם בלתי מובנת. אילו היחס

אחרים, הייתי משווה את האספקט הקונקרטי לאמנות הפסיכולגית, ואילו את הפען האבסטרקטקי לאופיה הסוגטיבית של המוסיקה. על כל פניו, כל תחום האמנות משלבים במידה זו אחרה את יסוד האיד-מבנה, המופלאות או המסתור של ההיבט המופשט, מההוו גם חלק מהו-מקסמו של המוחלט.

(ג) להעbara, מקובלת עליינו כעומדת בבסיס הสภาพ ושל האמוניות אחד.

על מובנות ואי מובנות בם

סוגיית היזקה בין טקסט מילולי למוחלי, מוחלי למשמעות, האם הטהור והמוחלי הוא מטבעו קונקרטי או אבסטרקטי. היזקה הנע בין הגוף למופשט, דומה שהה היציר המילולית מציה בקובט המופשט, בעוד שאותו המילולית מציה בקובט המוחלט, אשר המוחלט הוא שפטו, מצוי בקובט הארכזון, או הרקדיות, רם ללא ספק ממש גשמיות. הם נגלים לנו כישיות פיסיות הנתפס על ידי כל החושים: כבני אדם. בתוך כך הוא הפעילות המוצגת על ידיהם לבלתן נישלה מהפדרה מאנושיותם, דבר המקשה עד מזעזע להבחנה בין רקון לריקוד, לדברי המשורר וויליאם שייקספיר: "How can we know the dancer from dance?"²

על טקסט ועל מחול כשפה

התנהגוויות אונסיות מוכחות לנו היבט מן ההנאה
אנחנו מיטיבים לנחש למה מתכוון אדם כשה
מכווץ את גבינו (הוא לא מרוצה), כשהוא כ-
כפויים (הוא מתלהב), כשהוא מחקק ירך ב-
(הוא צריך לשירותים?) וכו', עד לגוננים ובני ג-
של דקויות. למעשה, הנסיבות האינטימיות
תנוונות הגוף משמשת לנו אמצעי חסר ת-
להתמצאות בעולם. יתר על כן, נראה שגם בה-
צופים בתיאטרון אנו מזועדים לחפש את הרו-
המוכר, המחבר בין התנועות השונות וליחס
לרץ' המתקבע. את המשמעות שאנו מ-
כובעת ממקול הפעולות הנגלוות לעיניינו,
מכנים בתואר הפעולה "הבנה". האומנם מע-
כל הפעולות האמורות על התקנים הרגשיים
הפסיכולוגיים שאנו מייחסים להן? מובן ש
השחקן או הרקדן פועלם בתחום המימזיצים
"המדוcharה". הם נוקטים במקוון פעולות שמצו-
לנו משהו. הם מיטיבים לחקות מודל צו-
אתר, כשהם מייצרים אספקליה של ה-
ה ממשמי, כביבול.

עם זאת, מעבר לתחום המימתי של היוצרים התיאטרליים, או הדימויים בעלי המובן התרבותי, מוכיחים את היבט העיליתו של המחול, גם המיד הטופשטי, או קלידוסקופ הצורני. תוויאי התנועות שנגופתיהם של הרקע מושרטטים בחלל. אלה חומרים מביבנתנו כחזרה אמורפיים ונבצר מתנו ליחס להם פשרה ממשמעי. קווים מתחווים וונעלמים, מבנים נזירים ומתחוגגים ולמכלול האנרגמי זהה אין כל אוניברסליות. בפועל, אלא בדמיונו בלבד, ככלומר – בעולם הפוטוני

הדיינטיקה של המחול מתחוללת, אט בשני ממדים: קונקרטי וابتראקטיבי. ה-*performer* הקונקרטי מתגלה ב"פרפורמר" (Performance), בחינויו ובחינה וב"פרפורמנס" (Performance), בתפקידו והגופ הרוגד, התיאטרלי, הטעתיי, התופס

הטקסט המקורי מכתיב את הטקסט התונא
וכלה ביטוי לאינטגרציה מלאה (כמו באנו
או בפיוט המשורר, ה"לייד" (Lied), שבו
הופכת למוסיקה בעוד שמוסיקת מבוק
באמצעות המלה).

למרות כל האמור לעיל, גם טרנסג'נדרים הצליכו להימלט מין התביעה שליטה ב-20 לכונעה ללא תנאי להגמוניה של הגוף השימוש בטקסט מילולי במופען מחול בעשורים האחרונים לעניין של בז'טון, קונספירציה קונספוטואלית. נשאלת השאלה מוקמה של המלה המסתנת, הממשיכה – היא באה לא潦 את המחוות המציגת משימם להסביר אותה? באיזה אופן היא יכולה להעלה בily לגורם מערכה?

על טקסט ועל מחול כשפה

ג כל האנושי מלטף ברכות, מתגבר על
מתמלא, מתרפץ בפה, מתנשך ו
התוף. המילים ברורות ועם זאת – כל כך
סובבות... טון הדיבור, האינטראולים, הנשי
סימני הפסיכוק, הגוננים ושינויי אינטואיציה;
מציכר שפה כלשהו... אבל איך? אי אפשר ל-
אולו כמעט... אבל לא –

מתתמה, מתרומם, מתרכבל, מנסה להתחזק
 קצוץ האצבעות של רגל אחת, כפופה...
 הוא כאב? מתענג? משחק? שפטו פון
 לאורה ובכל זאת סתומה. כמושה. צונפה נ
 והמילים – מה זה אומר? האם הן מ
 להסביר? הספירה האובססיבית, למשל, כב
 מתאכזת שוב ושוב לקצוב את הזמן, בו
 בו סימנים, להשליט סדר בחסר המובן.
 מרוטקת. הקלה מרוטתק: הקירבה (הפייסית, א
 המרחק שאין לגשר עליו) לפער הבלתי מפ
 מכabies... מרגשת... זונה שנם הכרואיגורנ
 הרקדים וgom אנחנו, הציגים, שותפים אינטינ
 במאץ לתרגם את היופי, לחוץ כתוך האני
 המתחללת קצה חוט של מובן. ואולי ה
 היחיד צפין באותה צלילה למעםקי חוסר הס
 וחווית ההתרגשות היא חוויתם של הנז
 לחפש; המנוסים לגעת במה שאנו נגייש לע
 במשמעות.

"איזה שפה זו?" אני שואלת את שכני
שהיא רקדנית בלהקה. "ג'יבריש", היא עונה

ראשית דבר

האמנות מצינה; המלה ממשיגה – אולם היחס שבין טקסט אחד למשנהו והגנת במסגרת קוי גבול ברורים, אינו עוד עניין מה בכך. לא תמיד היו אמניות הבמה נבנתות באופן קטגוריאי. מונחים כמו אמונות בינתוחן שילוב אמניות, תיאטרון טוטלי, מופע-シアטרון מחול ווד, מזכירים במובנים רבים תפישת החיזון הבארוקית כאחדות חובקתן של קוי הגבול שהפרידו בין האמניות העוגנו על האוטונומיה של כל דיסציפלינה, את מקומות לתרבות ללא גבולות. הצורך לגוררות ביטוי מישנות ולהפוך בהן חיים – ארכיטקטוניים ואנושיים – הם לפופס הקשרים חד

ב-1996. שלינג (F. W. Schelling) ושובנהאואר (A. Schopenhauer) באהיכוד האמנויות בהשראת המוסיקה; ואילו (Wagner) בחיבור יצירת האמנויות של העטיף באופן נלהב למיזוג האמנויות תחת שם הדרמה; הבואוהואס דגל בכינוס האמנויות וכיפת הארכיטקטורה ואילו לאבאן (Laban) גרס כי אמנות המכחול היא הגורם המלכיד שצורות הביטוי. מובן שאופי הזיקה בין טקסטים שונים נע על פני סpekטרום של אפשרויות: בכפיפות מוחלטת של טקסט אחד למשנהו, (יחס), תלות, קדמת שפת הסימנים, עלייה,

סיפורים מחול: גישה אנליטית לנרטיב של "בלט פנטסטי"

אסטריד ברנקופף
(Astrid Bernkopf)

ומתקדמת מנקודת מבטו. פתיחת המופיע ב-*medias res*, שעה דיבר המשורר הרומי הרצויים (13 לפני הספרה, 2005), מצבה את נקודת השיא (תקיפה או התפרצות) קרוב לשלב ההיפוך, או להתרצות הגלויה של הקונפליקט. בפתחה ב-*deus ex machina*, נקודת השיא מוקחת לאחר מההפרק, ככלmor בשלב ההתרה המסתים. במרקחה המהפהך, מוצגים העקרונים של הספר עשוים להיות זה, החלקים העיקריים של הספר עשוים להיות מוספרים ממבט לאחור (פלש-בק) או "הזרירים" ("analepses"), (Genette, 1998, p. 25). נקודת בגין, המציג חובה באופן המקבול ביותר. נקודת התקיפה או ההתרצות מוצבת קרוב למפנה (ההתרצות הגלויה של הקונפליקט). בסצנות הפתיחה של הבלט נמסר המידע הבסיסי ביותר על הדמויות העיקריות, רגשותיהן והיחסים ביניהן והקורא למד על חולשתותיהן האינדייזידואליות. הבלט נפתח באירועים היוצאים לעובדה, בסצינה המאפשרת לשומר הצד הילירון (*Hilarion*) לשרטט את רגשותיו כלפי ג'יזל ורבו אלברקט (Albrecht). יתרה מזאת, שני הנאהבים – ג'יזל ואלברקט – מוצגים ומראת היחסים שלהם מתגלה לקהל.

כניסתו על הילירון לצירפו של אלברקט פותחת את הקטע האמצעי של המופיע. בחלק זה, הדמות הרעה (הילירון) מתחילה לטוות את קורי המדימות שבhem נלדדות לבסוף הדמויות הראשיות. ההתרצות הסופית של הקונפליקט מעוכבת, באמצעות פעולות גומליין בין מצבים הבולטים את העלילה למיצבים המקדים אותה. בגין העיכוב באלבטיו בהסתורת של אלברקט מפני חבורת הצד, רגשותה חילק אחד של הקטע האמצעי. חחוו של הילירון והמעקב שהחלק האמצעי לסייע. לאחר אלברקט הם האלמנטים העיקריים של אחריו אלברקט התחיל להעילה למיצבים המקדים האחרים בחלק זה של העלילה, ותפקידם ליזור אצל הצופה סקרנות ומתח. ברוב חלקה הראשון של המערה מצליח אלברקט לחזק חבורות הצד המלוכות ולהמשיך בחסותו עם ג'יזל. ברם, הילירון מגלה ראיות למוצאו הרם של אלברקט ומהכחת לרוגע המתאים ביותר לנוקם.

כאמור, בנקודת ההיפוך (*périplétie*) משתנה כיוון ההתרחות. גורל טוב הופך לגורל רע. הנאהבים ג'יזל ואלברקט הם מאושרים עד לאחר מכן, אבל ברגע שאלברקט מנשך את ג'יזל לאחר

המתארים בנרטיב. אירועים אלו אינם קשורים זה להה ואפשר לראות בהם אפיוזות נפרדות שיש להכנים בהן סדר. אל הקשרים והיקיות בין אפיוזות אלה מתייחסים בדרק כלל כל העלילה (*plot*). בעילילה נוצרים קרירים הגינויים-סיבותים בין האירועים הבודדים של הספר, באופן מסודר מודיע הרוחות מצב מסויים. הרעיון הבסיסי הוא שהוא קורה, מכיוון שהוא אחר קרה. נרטיב רק באמצעות הצלחות הקלטות אודיויזואליות, שקידמוMarco de Marinis, 1993 אספוקט חרני ומאותגר, ניצוץ חד פערומי ובלתי צפוי, המתלה בפגש בין לשונות. בידיו של אמן בעל אמירה עשויה דזוקא המלה – המטילה שיטות אינטואטיבים. תובנה פונימית לצירה. איד-התיישבות זו מהוות ערעור על המובן מAliyi וכזו היא מעינקה תבונה חדשה, שאינה מקבלת את הסברה במונחים לגנים של סיבות, אלא במונחים אינטואטיבים. תבונה חדשה זו נושאת אספוקט חרני ומאותגר, ניצוץ חד פערומי ובלתי צפוי, המתלה בפגש בין לשונות. בידיו של אמן בעל אמירה עשויה דזוקא המלה – המטילה שיטות אינטואטיבים. תובנה פונימית לצירה. איד-התיישבות זו מהוות ערעור על המובן מAliyi וכזו היא מעינקה תבונה חדשה, שאינה מקבלת את הסברה במונחים לגנים של סיבות, אלא

ברקע סיפורים פירשו לספר סיפורו לקהל. לרובם הפלא, למרות המספר הרב של ריקודי בלט סיפוריים ויצירות בסוגות מוחל נספנות העוסקות בסיפורים, ניתוח המחול ההזניח את ההיסטוריה העזה. המחקה הרווח מותמקד בברורו בסוגיות הנוגעות לכוריאוגרפיה, לנגעה ולഅמן המבצע. יתר על כן, הדעה שלפיו אפשר לנתח הופעה רק באמצעות הצלחות הקלטות אודיויזואליות, שקידמוMarco de Marinis, 1993 אספוקט חרני ומאותגר, ניצוץ חד פערומי ובלתי צפוי, המתלה בפגש בין לשונות. בידיו של אמן בעל אמירה עשויה דזוקא המלה – המטילה שיטות אינטואטיבים. תובנה פונימית לצירה. איד-התיישבות זו מהוות ערעור על המובן מAliyi וכזו היא מעינקה תבונה חדשה, שאינה מקבלת את הסברה במונחים לגנים של סיבות, אלא במונחים אינטואטיבים. תובנה חדשה זו נושאת אספוקט חרני ומאותגר, ניצוץ חד פערומי ובלתי צפוי, המתלה בפגש בין לשונות. בידיו של אמן בעל אמירה עשויה דזוקא המלה – המטילה שיטות אינטואטיבים. תובנה פונימית לצירה. איד-התיישבות זו מהוות ערעור על המובן מAliyi וכזו היא מעינקה תבונה חדשה, שאינה מקבלת את הסברה במונחים לגנים של סיבות, אלא

מוסכמת בתחום התיאטרון

המסורת הארץ של סיפור-סיפורים תאטרליים יוצרה מוסכמת הקשרות בטיפול ספורות למופיע. העובדה הפשטה שטקסט כתוב כדי שיזג משפיע על תיאורו הכתוב (Elam, 2002). لكن אפשר לראות את תרשים הבלט מכיל אלמנטים של מופע, שבהם אפשר להבחין בטקסט. הרעיון העיקרי של מופע, באמצעות תפישה זו, ולכן אין הוא מעצה שיטה לניתוח מופע של מופע: בפתחה מצג (exposition), באמצעות סיבוק ובסוף התרה (déroulement). אריסטו גם זיהה נקודה בעלילה שבה מתחפה כיוון התරחש או הליבורטו (הטමיל). תרחש הבלט מטופל, במחקר זה, כצורת הכלאה הנמצאת בין סיפורים יוצרים מושגים על הבמה. הפלוסוף היווני אריסטו (Aristotle, 1973; Poetics, 1973) של יואב רינן יצא ב-2003 את המבנה הבא של מופע. הילירון מופע העיקרי של מחקר זה בניו על האלמנטים השונים של הנרטיב וללמוד את הייצוג התיאטרלי של עליית הבלט.

¹ הערת שלולים למקס של אחד נהרי, בעקבות צפיה בלהקת בת-שבע במהלך חזרה פתוחה. ² Yates, William Butler, "Among School Children" 1927. ³ הבחנה דומה ניתן ליחס גם ליטיגנטיסטי בחקרות הפילוסופיות (1994) שלו (פסקאות 315-243) דהינו – שלשה יש אספוקט של ביתוי שאינו מייצג, כי אם מגלה.

מתוגה, מרוגז; אולם יש והזופה הנקרע בו מוגנית ארגונית, סגלה עצמה לתפישה הפטוט מודרנית נשאה הירידית, החושדת "שלם". דזוקא הקלאז' והמנטאז', דהינו – ניסין מודע לשמר ולהבליט את הזרות בין תחומיים שונים הדרים בכפיה אחת, מקובל כאמור גיטימי להערכת הביטוי האמנתי. הדיאלקטיקה בין מלה לתונעה מיטיבה לבטא את הקונפליקט ואת תחומיות הניכור בחינויו. כאשר הזופה נתקל בקשרי Lagermann מוטomi על פני הפער הנוצר בין הטקסט המילוי לבין הדמיוי החוזתי (ולא רק בגל הפער בין הדבר ששלצמו לבן) כמוון שאן מצלחות להתכלד. סימולטניות שאין מצלחות להתכלד.

אולי בסירה דיאלקטית זו עצמה צפוי ה-"d' est Raison" של יצירת האמנות הסופט מודרנית. תיאודור אדורנו (1974) סבור שיצירת אמנות מוצלחת מבטאת את רעיון הרומניה באופן גנטיבי, ככלmor – היא טומנת בחובה איד-התיישבות בכך שהיא מגלמת את היגיינום במלוא חותם הבלט מטופרת, בלבד הסטרוקטורה של המלה – תחת תוקף חדש וחינוי ליסוד המימטי של המחול העכשווי.

ביבליוגרפיה

- בנימין, וילר. מבחר כתבים, כרך ב: רהרותם. תרגום: ד. זינגר. תל אביב: הוצאה הקיבוץ המאוחד, 2003, עמ' 285.
- צוקרמן, מ. פלקים בסוציאולוגיה של האמנות. תל אביב: אוניברסיטה משודרת, 1996, עמ' 46-30.
- Theodor W. Adorno (1974), *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*. (First published in German in 1951). London (NLB) p. 227

הפער המתגלו בפגש בין הטקסט המחול, לבין הטקסט המילוי שומט, כביכול, הוא מערער את הקרן מתחת לרוגל הצלפה. הוא מערער את המובן מאלין. לעיתים הדבר נכון ככשל, מזעע, פים אל פנים (פרדס 2007). על שירתה זכתה בפרס משרד התרבות למספר ביכורים.

ליאורה בינגה-הידקר – יlidat Chifa, בוגרת האקדמיה המלכותית למחול בלונדון ואוניברסיטת דרהאם. ניהלה את הסטודיו לבלט חיפה וכיוצה את מגמת המחול בבה"ס התיכון ויצו' בחיפה. לימדה בסמינר אורנים, באולפן בת-זרו ובלקה המחול הקיבוצית, כיום מלמדת במסלולים להכשרה ורקדים בת-זרו לאחר שבע וביבורי העתים, תל אביב. פרסמה מסות על אסתטיקה של המחול. היא מכנהת חברות המדור למחול במושבה לתרבות ולאמנות. בינגה-הידקר פרסמה שני ספרי שירה: חיזי' ייחום (הליקון 2001) וקרבת פים אל פנים (פרדס 2007). על שירתה זכתה בפרס משרד התרבות למספר ביכורים.

ליאורה בינגה-הידקר – יlidat Chifa, בוגרת האקדמיה המלכותית למחול בלונדון ואוניברסיטת דרהאם. ניהלה את הסטודיו לבלט חיפה וכיוצה את מגמת המחול בבה"ס התיכון ויצו' בחיפה. לימדה בסמינר אורנים, באולפן בת-זרו ובלקה המחול הקיבוצית, כיום מלמדת במסלולים להכשרה ורקדים בת-זרו לאחר שבע וביבורי העתים, תל אביב. פרסמה מסות על אסתטיקה של המחול. היא מכנהת חברות המדור למחול במושבה לתרבות ולאמנות. בינגה-הידקר פרסמה שני ספרי שירה: חיזי' ייחום (הליקון 2001) וקרבת פים אל פנים (פרדס 2007). על שירתה זכתה בפרס משרד התרבות למספר ביכורים.

ביבליוגרפיה

- Abbott, H. [no further name given] Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Adshead, Janet (ed.). *Dance Analysis. Theory and Practice*. London: Dance Books, 1988.

Angiolini, Gasparo. *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i Balli Pantomimi*. Milan: Gio. Battista Bianchi, 1773.

Aristotle. *Poetics*. London: Heinemann LTD, (335 BC) 1973.

Barry, Peter. *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester/New York: Manchester University Press, 2002.

Barthes, Roland. *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977.

Beaumont, Cyril William. *The Ballet called Giselle*. London: Dance Books, 1969.

Bennett, Toby; Poesio, Giannandrea. "Mime in the Cecchetti 'Method'", *Dance Research Summer 2000, Volume 18, Number 1*, pp. 31–43.

Cobley, Paul. *Narrative. The New Critical Idiom Series*. London/New York: Routledge, 2004.

De Marinis, Marco. *The Semiotics of Performance*. Bloomington/Indiana: Indiana University Press, 1993.

Duchartre, Pierre Louis. *The Italian Comedy. The Improvisation Scenarios Lives Attributes Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell' Arte*. New York: Dover Publications, 1966.

Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London/New York: Routledge, 2002.

Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. London: Edward and Arnold, 1927 (first edition), 1974.

Foster, Susan Leigh. *Choreography and Narrative. Ballet's staging of*

Indiana University Press, 1998.

Genette, Gérard. *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.

Gray, Martin. *A Dictionary of Literary Terms*. Singapore: York Press, Longman, 1999.

Guest, Ivor. *The Romantic Ballet in Paris*. London: The Pitman Press, 1966.

Hawkes, Terence. *Structuralism & Semiotics*. London: Methuen, 1977.

Horace. *Ars Poetica*. Translated by Leon Golden. Accessed 22 May 2005; 13:006. <http://www.english.emory.edu/DRAMA/ArsPoetica.html>

Jahn, Manfred. *A Guide to the Theory of Narrative*. Accessed July 2002. www.uni-koeln.de/~ame02/PPP.htm

Lämmert, Eberhard. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968.

Noverre, Jean-Georges. *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*. Lyon: Aimé Delaroche, 1760.

Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Poesio, Giannandrea. "Carabosse Revisited: Enrico Cecchetti and the lost Language of Mime". Proceedings Society of Dance History Scholars Twenty-First Annual Conference, University of Oregon, 18–21, June 1998b, p. 79–85.

Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1987.

Propp, Vladimir. *Morphologie des Märchens*. Germany [Frankfurt am Main]: Suhrkamp, 1975.

Stanzel, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001.

Zimmermann, Bernhard. *Die Griechische Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of*

ברנקופף הייתה רקדנית בלט מקצועית באוסטריה, גרמניה ורובה ליקת צ'סילובקינה. היא למדה פדגוגיה של בלט (MA בהצטיינות) באקדמיה של פראג, שם גם לימדה בלט. היא המשיכה את לימודיה באוניברסיטת סארו, גלפורד, וסיימה בתואר PhD. המחבר שלה ממתמך בקורסיו הבלט, ולשם כך יצרה שיטה של ניתוח נרטיבי. היא מלמדת תיאוריה בICKHTUTTIINI וניתוח מופיע, ובוסף היסטוריה והיסטוריה של הפילוסופיה. ברנקופף מרצה באוניברסיטת מידלסקם, ומשמשת כסגנית יו"ר של ארגן אירופאי של היסטוריונים של המחול (European Association of Dance History) שם היא כשומשת גם כסגנית עורכת של המגזין כוריאולוגיה.

אפשר למצוות שני זוגות נאהבים והרכב עלילו הבניו בהתאם לדוגמה של הקומדייה דל ארטה. הדמיויות, מבקיהם ורצונותיהן האינדיווידואליים עשויים, אך, להיות מובנים כמייצגים פיקרים מבנה נוסף. האינטరסים המתנגשים של הדמיות יוצרים קונפליקט, שאפשר לתיאגו כמרקם-מבנה של הקשת שמעל. באמצעות הקונפליקט מובחנת התפתחות הסיפור. כתוצאה לכך הקונפליקט הופך לרעיון המרכזי של עלילת הבלט. הוא מוכנס אל תוך המבנים התיאטרליים ומבודט באמצעות מבני הנרטיב.

Q10

משמעות מתחו כללי זה עולה שהשיטה האנליטית המוצגת מבוססת על רעיון של שלושה רובדי ניתוח ברורים: ראשית, זיהה רובד תיאטרלי המוסמת את הציגה התיאטרלית של הנרטיב. הוא מורכב ממרקורי-מבנה המעניק לבניה את הקווים הכלליים של ההופעה ומפיקרוי-מבנה הפעול בתוך החלקים הבודדים של המקרו-מבנה. המיקורי-מבנה אינו מחויב לסדר הייררכי כלשהו, וכך כל אחד מהאלמנטים שלו יכול להתרחש בכל נקודה שהיא והם חוזרים ונשנים לעיתים קרובות. הרובד השני זיהה כנרטיבי, וגם הוא מורכב ממרקורי-מבנה ומפיקרוי-מבנה. המקרו-מבנה הנרטיבי חופף לה התיאטרלי. במיקורי-מבנה הנרטיבי, הקווים הכללייםosit ידו-פעולות-המפתח מספק מתוכנות לפעולות (case study). אינדייזואלית לכל מקרה חקר (case study). ב robud השישי נמצאים הדמיות והקונפליקט בינהן. לכל דמות יש אישיות משלה, ולכן אפשר לראותה כבעלת מיקרוי-מבנה באמצעות משאלותיה, תוכניותיה ורגשותיה. ההסתבכות של הדמיות, כתוצאה מההתנגשות האינטנסיב של להן, גורמת לקונפליקט שאוטו אפשר להבין כמייצג המקרו-מבנה של רובד שלישי זה.

מודל הנרטיב המשורטט במאמר זה מחבר בין שלושת האלמנטים האלה. אפשר להשתמש באלמנטים אלה כדי לבחון את הקשרים בין האחד לשני. אפשר גם לבחון כל אחד מהם לחוד, כדי לעמוד על המבנה התיאטרלי או הנרטיבי של עובדה מסוימת. יתרה מזאת, יש לציין שיטתה זו נועדה לנתח את התרחיש של הבלט ולא את ההפלה האודיו-ויזואלית שלו. הבסיס לשיטה זו הוא ניתוח הטקסט, ולפיכך הניתוח מוגבל לביור האירועים המופיעים בתוכנייה. לבסוף, יש לקוות שבאמצעות הנחת שיטה של ניתוח נרטיבי_Tisבר ההתקשרות הדוגמנית בניתוחים כוריאוגרפיים בלבד, כך שמודל זה יוכל לעמוד בשווה לצד מודלים קיימים אחרים.

Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of civilization. London:Heinemann, 1983.

אלמנטים של הנרטיב

בצד הנרטיבי של המופע, אפשר להבחן בשני מבנים. הראשון, המקרו-מבנה של הנרטיב, תואם לזה התיאטרלי. השני, המקרו-מבנה של הנרטיב, מסדר את הפעולות השונות של הדמויות בסדר ספציפי לכל מקרה. החפיפה של המקרו-מבנה למבנה התיאטרלי נובעת מהשימוש השכיח בחיבור של אリストן ליתוח של Barry, (2002; Jahn, 2002). בראשית דרכם עסקו מחקרים ספרותיים במחזות, כמו גם ביצירות המוזחות כiom בבירור ספרות כמי רומנים (Barry, 2002). המקרו-מבנה של הנרטיב בבלט בניי מעמולות שבחיציות דמיות שונות. פעולות אלו צריכות להכיל תיווך (agency) נרטיבי כלשהו. אלמלא כן, המאפיינים החשובים ביותר בнерטיב של הבלט יסתכו בהרמת יד או באצדי ריקוד. כמובן, ההתקימות בפעולות-מחפה מבטיחה ביותר, מכיוון שהוא מבחן בין אלמנטים ממשמעותיים לאלמנטים מיותרם. במקרים ספרותיים, פעולות-מחפה כאלו נחשות פונקציות (Propp, 1975; Barthes, 1977). רק פעולות המשנות את מסלול הסיפור יש להחשב כפונקציות. אלה פעולות המביאות לתוצאות באירועים העיקריים שמצואים בחשבון בניו. לפיק, יציאה של ג'יזל מהבית בתחילת הספר הוא פונקציה. פונקציה נוספת בתחילת הספר היא הקטעה בין אלברקט להילריון.

על פי הניתוח בשיטה שמצוין מאמר זה, אפשר
לראות שגם הצהרתה של ג'יזל על האבטה
לאלברכט היא פעולה משמעותית עצאת. הסכינה
שבה מוקע הילרין את ידיו כמתחאה משנה
אף היא את קי העלילה וכן גם הקלה המוטלת
על הדמות – לركוד עד שתמות. כל אלה הן
פעולות-מפתח העוזרות לקדם את העלילה.
בהתייחס למיקוד-מבנה של הנרטיב, אין דרך
להבחין בפרטן מבני נקון לסידור האלמנטים של
הנרטיב בעילילת הבלט. כל פעולה יכולה להופיע
בכל נקודה שהיא בתוך קו הסיפור. لكن לא געשה
כל ניסיון לעורר סדר הייררכי של פעולות אלה.

דמויות בעליית הבלט

(Dell'Arte). התיאטרון היווני חילק את המקהל לשתי קבוצות – אחת מצדדי בדמות הראשית (protagonist) והאחרת תומכת באנטי-גיבור או ביריבו של הגיבור (antagonist), (Abbott, 2004). לפיכך הדמויות במחזה הופרדו לקבוצות על פי עמדת מזגם ביחס לקונפליקט. הקומדיה דל ארטה מציגת חלוקה דומה בין הדמויות. אבל כאן אפשר להבחין בין שני זוגות אהבים – זוג רציני וטרני, המהפש מערכות יחסים, לבין נסוכ קומדי שיצאלו כל הפעולות משתבשות באופן המעוררצחוק. במסורת של הבלט, החלוקה בין הדמויות קרוובה מאוד לאו שבתאטרון. בחולק מהמקורי אומתאהב באחת משתי הנשים. אבל עלילתי אחד האלמנטים החשובים ביותר בסיפור הוא שגרתיות ברורות, המתוארות בהרכבים ובكونפלקטים משתנים. אפשר לחלק דמיות הראשונה הקשורות לבבירו לאחד משני המגדירים (gender), בעוד שדמיות המשתייכות לקבוצה השנייה אין קשרות למין מסוים אחד. בקבוצה הראשונה נכללים הגיבור, האישה הבלתי טריינית והאיישה המאיימת. כל אלה עשויים להיות הדמות המרכזית בעלייה. הגיבור מתואר כאיש צער המחפש את בת זוגו האידיאלית

השת�性ות קלה, "קנאותו הכבושה של הייל מאונט Beaumont, 1969, () אוינה ניתנת עוד לשילטה" (c.). הוא מוקיע את אלברכט כמתח (drama) 43 וכן מוטל על הדמויות לחולל מפנה בעיטות לדרמה יש שתי דרכים שונות לטיפול במצב (Pfister, 2001): ראשית, הקהלה עשו לנבא אחת התרחשויות ותחשיט המתוח נוצרת סביב השאות מתי יקרו הדברים. שנית, העלילה מסתירה בתרחשויות, וכך להיפוך יש השפעה חזקה יותר בפועל הראשונה.

שלב ההתרה (dénouement) מספק פתרון לקומפליקט ומאפשר להציג לסוף קונבנציות "בלט פנטסטי" (pallet fantastique) בסיום. "בלט פנטסטי" של עולם דמיוני, מציג שעלילתו תליה בקיומו של עולם דמיוני, וכך בדרך כלל את המערה הלבנה (וצי הוויליות, Willis) כשלב ההתרה. בחלק נבחנות הדמיויות, ועל פי הצלחתן בהשלמת המשימה שקיבלו על עצמן נקבע אם הן יתאהרו או עם זו במערכתיחסים אם לאו. בziej'ז אפשטייןلطען שאלברכט האציג במשמעותו, אבל מכך שמעטה החברתי של ג'יזל איננו שווה למעט אין הוא רשאי לשאתה לאישה. במקורה זאת הרפתקאות הלילה מניבות תובנות על החיים והשניות של האישה (nocheskta abel לא מתחאים חוכמת ראותה של הדמות הנורית).

המוסכמות ששורטטו לעיל מתארות את מבנה הקומפוזיציה של מופע תיאטרלי ומספק אפשרות לראות בהן שיקוף של מקרו-מבקרים מסורת התיאטרון של המאה התשע-עשרה נועדה להציג את העלילה תמיד בסדר זה, אבל משך הזמן של כל חלק בעלילה עשוי להשתנות. שינויים כאלה יכולים לקבוע באיזה חלק של העלילה יושם הדגש – הקטע האמצעי או הסיום. את הדגש יצור מיקום המהפק בעלילה בסוף המערכת הראשונה בתוך המערכת השנייה. בעוד שבפרק הראשון ההתירה הופכת לארכוכית יותר, באמצעות קיאו-הקלק הרាជון של הסיפור, החלופה השניה אפשרת חלק אטען-ארכו. סבוב ומרקם.

המייקרו-מבנה התיאטרלי מורכב מטונולוגים
 Orps de ballet (בallet) קטעים להקת הבלט ולסולנים, ציונות המוצגות בפנטומימה ובריקוד ואת המערה הלבנה המסורתית. כל האלמנטים האלו הם חלק מהותי מופיעי בלט של המאestro התשע-עשרה, ولكن יש לבחון אותם בעיון. במקביל הנדון כאן, ההתקדמות בתרכיש של הבלט יצור חוסר ודאות בנוגע למיקום המדיוק של האלמנטים האלו בתוך הנרטיב. אף על פי שקטעים לסולן וללהקת הבלט מצינים בדרך כלל בLIBERA הדוד-משמעות של הרמזים הטקסטואליים מייפאפשרת את הדיזהו הבורר של ציונות אקורטה נזאת, הן אין כבולות לסדר היוררכי כלשהו כמו זה המוצג במקרו-מבנה התיאטרלי. הן יכול להופיע בכל נקודה שהיא בעלייה, ומבחןיה זו بغداد גורמים המתייחסים אונדיזואידאלית לנרכש של הבלט. בכל מקרה רצף האלמנטים הענייניס מסודר על פי תבניות שונות.



הפנינה והחלמוג מأت שרה לוי-תנא, רקדני:
 אילנה כהן ושלמה חזז, צילום: מולה הרותי
The Pearl and the Coral by Sara Levi Tanai, dancers: Ilana Cohen and Shlomo Haziz, photo: Mula Haramati

תשובה אפשרית נועזה בהקשרתה של ניקובה, שהיתה אמונה על הבלט הקלסי, מוצעת בהבעה אוטנטית של מחול תימני. כדי להצליח בכך היה תיה הלהקה למורי ברקדיות שלה ובעיקר בסולניות, רחל נדב. עילך משעדיו הרקדיות, שהיתה רק אחת מסדרת עבדות שהציגו גלליה של טיפוסים עממיים (ביניהם: יפו הערבית על ערבי יפו, מלוח מלכה החסידי ועוד), אצל ניקובה ייחודה מוקדמות זו, ראשית שנים אשל (1989), בתקופה מוקדמת זו, הראשית הפנינה ליהודי תימן ולמחול התימני באה לביטוי הערבי והבדואי (אפשר לראות זאת בעבודותיהם של גרטרד קראוס, לא ברגשטיין וירדנה כהן), ואילו ניקובה ראתה דזוקא בייחודי תימן את המזרחיות האותנטית. אם נוסיף לכך את החשש של היישוב מחייב לבלט הקלאסי, שמסמל את הצליטה להישאר: "כאבא הביא אווי לארץ כייתי יומים שלמים: לאן הבאת אווי? פה רק זבורים וקדחות ואין מה לאכול. אבל אחריו יששה שביעות אבא עזב את הארץ ואני נשארתי. אמרת, זו הארץ של, ורק פה אני רוצה להישאר... הלאת אל מסטרו גולקין מהאופרה. תראה, אמר לי, אין הבלט התימני של ניקובה היה קשה מאד, מכיוון שהן באו ממחשובות מסורתיות שלא ראו במקצע זה עניין מכובד". בסופה של הצגת בירור פירות לעבודה של ניקובה.

לפי פרידהבר (1999:16), גיוס הבנות להקת הבלט התימני של ניקובה היה קשה מאד, אבל לשבוטה של לוי-תנא, תישאר ותעש בלבט. אמרתיך, אני טובוה. ב-10 בנובמבר 1925 נפתח הבלט הראשון בארץ ישראל בהצגת

הכויאנוגרפ והרקדן ברוך אגדתי (1895-1976). יצירתו יחיא – אקסטאה תימנית, מוצעת בשנת ה-20², קדמה לפועלה של ניקובה. אבל בעוד שאלג אגדתי הייתה זו עבותת סולו ייחונית, עברב רראש השנה תשס"ו, הייתה אחת האמהות הגדלות בשטח המחול העברי ופעלה לצד עמיותיה האירופיות. לוי-תנא אמן הלכה לעולמה, אבל ייתכן שההשראה שאפשר להמשיך ולשאוב מדמותה ומעובdetה רק תלך ותתעצם.

במאמר זה ברצוני לעסוק בהשוואה בין שתי נישבות, שהו ממייסדות המחול העברי בארץ ישראל, שרה לוי-תנא ורינה ניקובה. לוי-תנא היגעה לארץ ישראל ב-1925 כתיררת, אך הגיעה להישארה ב-1925-1926 נמצאות במקומ גבורה במודעות של שוחרי התרבות והאמנות בישראל. לוי-תנא נחשבת מייסדת של מחול אמנויות בהשראתה צוותה וקדחת ואין מה לאכול. אבל אחריו יששה שביעות אבא עזב את הארץ ואני נשארתי. אמרתיך, וזה העונק לשרה לוי-תנא פרט ישראל בקטגורית אמנויות המוסיקה והמחול. אבל לשבוטה של לוי-תנא עם ענבל קדמה עובdotah של הרקדנית רינה ניקובה, שהקימה את "להקת הבלט התימני" כעשור וחצי לפני

שרה לוי-תנא ורינה ניקובה: הבדלים בביסוסו של מחול ערבי בהשראה תימנית

דינה רוגנסקי

הצלחה ניקובה לרכז שבע בנות וביניהן רחל נדב, שהפכה לסלוניות הלהקה. בעזרת נדב ועם הנסנתרניות שעבדה עמה אספה ניקובה שירים יהודים וערביים-תימניים לריקודים. את משכיתה לモזרה ובמיוחד למזרה התימני מיחסת אשל (1991:17) למושיע של הזמרת ברכה צפירה עם המלחין נחום נרדי, שאותו ראתה ניקובה בפולין טרם נואה לאץ ישראל. כבת הבלט האמנויות הקלאסיס, ניקובה אמנת התחנכה על יסודות המחול הפורמליSTIT, אבל היא נMSCה דזוקא לחול העממי ול"ריקודי האופ".⁵ לפי אשל, וקוניה זו קסמו ללביו עד שגמרתי אומר להישאר וכך לחתול בפיתוח אמנות הבלט על הרקע האקזוטי והשובה שהיתה אז הארץ בעניין (ציטוט מראין בתוך אשל, 1991:16). היא הקימה את "להקה התימנית", שהיתה להקת הבלט שהורכבה מבנות תימניות בלבד. הלהקה הייתה דזוקא בהקשרו של המחול האמנויות בארץ התימנית של ניקובה הקדימה את ענבל ב-1916 שנה, וחסית ידוע עליה רק מעט. אשל טוענת כי שרה לוי-תנא היכרה את להקתה של ניקובה הנטה שפה כהה מבנות תימניות בלבד. הלהקה יצאה אף היציצה למרחוק האימונים שלה בראשית שנות ה-30 (אשל, 1991:17). שאלת חשובה היא מדוע נעלמה מההשראה להקת המחול האמנויות התימנית הראשתונה?

כרמן. זה היה אז דבר גדול מאוד, היויתי הבמאית, הכריאוגרפית והפרימה בלרינה.³

ניקובה חלה את חייה המקצועים בארץ כרקדנית וככוריאוגרפית של בלט קלסי והקימה בתל אביב בית ספר להורות בלט קלסי. ב-1933 חלה תפנית חדה באמנותה והיא התמכרה לאקווטיקה המקומית, כפי שגם התגלמה בעיניה בדמיות ובסמלים התימניים: "החחים בארץ שוממו ונשאלה לעומת אלה של לוי-תנא? על שאלות אלו אנסה להסביר במאמר הנוכחות, ועל דרך ההשוואה אשתדל להשוף את הפיחד את פעולתה של שרה לוי-תנא".

רינה ניקובה והבלט התימני והתנו"כ

הrikud התימני על ביטויו השוני נפתח בדעת הקהל בישראל כחלק אינטגרלי ומחייב העברית העממית. אולם מפתיע לנוות כי רראשית הדריהם של אלמנטים תימניים מהמחל העממי הייתה דזוקא בהקשרו של המחול האמנויות בארץ ישראל, שעם הזמן הטבעע רישומו "בחזרה" על המחול העברי-הישראל עט. וכך, פנינו לגילות כי הראשתונה שהפכה ריקוד עממי מזרחי זה למחול אמנויות הראשתונה רקדנית בלט קלסי יהודיה, רינה ניקובה (1900-1974), שהגירה בשנת 1925 מרססיה לארץ ישראל. הראשן שיצר בארץ ישראל כוריאוגרפיה אמנויות בהשראה תימנית



הנבאים מאר רינה ניקובה, הבלט התיכון

התקנכה במוסדות שונים. בתחילת העברה לארץ התוימים בczęść (בין המנקוט שמי היה אחוותי של משה שרף), ובגערורה למדת בכפר הנוער "מאיר שפיה". במוסד, שנוהל בידי עולים מזרחה אירופה ומגרמניה, נחשפה לתרבות האירופית. הטיפוח האמנוני והמוסיקלי במוסד גוטניש לבה משכו אותה ליצור כבר אז יצירות בימתיות קטנות. בברגורותה פונתה לילמודי גננות בסמינר ליננסקי בתל אביב. בתקופת לימודיה החלה בכתיבת שירים לילדים. את השירים גם הלחינה וביימה והעמידה הצגות. משנישאה לישראל תנאי, יצא ליטא שהיה לימים מנהל הסטדרות המורים, התחזקן בירת שעת קשרה להבלמה הממלאה, רואו Roginsky 2006).

ביוגרפיה משולבת – מזרחית ומערבית

בבימי מסכתות חג וביצירת ריקודים עטמיים בעפולות אלו נוצר קשר בין יוצרים המחול בהתישבות העובדת. במפעל ריקודי העם, שם לו תרמה, עבדה במצווד ל"מדור לריקודי עם" ול"מפעל לטיפוח ריקודי עדות" שפעלו מחול עצשו | גלילון מס' 14 | אוקטובר 2008 | 33 כדי להבין את ההשפעות השונות בחיה שלשרה לוי-תנאי יש לפנות לתיאור ביוגרפּי קצר⁶.שרה לוי נולדה כנראה בשנת 1910 או 1911 (תאריך הולדתה המדויק אינו ידוע), כבת זקנים ליצאי תיכון. בילדותה נפטרה אמה ושרה

הבנה שגילתה הכויאוغرפית ניקובה ביחס לרקענויותיה מוצאת תימני יכול ללמד האירוע הבא. לקרהת ההופעה הראשונה של הלהקה באופרה בתל אביב יצירה ניקובה את המחולות בהרמן והוואי וביקשה מהבנות ללבוש לבוש חושפני. נדב הסולנית הגדעתה: "cashewnu" באופרה רינה בקישה שנركוד בתלבושת הוואי, תלבושת הכלילת חצאיות מקש המבליטה מותן חשוף. אני סירבתן ואף רציתי לעזוב את הלהקה, כי זה נוגד את אופי. לדעת לי לבוש כזה לא אסתטי, לבוש זה מתאים לבגדים אך לא לבמה" (שי, 2001, עמ' 28). ניקובה נענתה לבקשתה והתאימה לרקענויות בגדי שהלט יותר את אופין.

המחלוקת חושפת את הבדלים המשמעותיים בין תפישתה של ניקובה לבין תלמידותיה. ניקובה, כרקדנית אירופית, עצם מצינה תחפושת של המזרחה (ובתוך כך מתרבבים דימויים של הוואי והמזרחה התיכון, שائין בינםם קשר). אין ספק שבכך אפשר למצוא ביטוי ברור של אוריינטליים ושל רצון "למזרחה" את הרקדניות, על ידי הדגשת-יתר סמליות של אלמנטים אוריינטליים. בניית הליהקה התימנית חשוי בפער שנוצר בין תפישתה של ניקובה לבין המסתורית. ניקובה אמנת כיבדה את רצונו של הרקדניות והתאמאה למופע בגד צניע יותר, אבל קשה להשתחרר מההתושה שמותיר הוויכוח בעניין הלבוש, שניקובה לא ירצה לתורש התפישה התרבותית-התימנית והיהודית-הדתית; ושרכדנית בלבו היא ראתה במבנה התימניות כל' להציג "מופע תימני" ולא ניסתה להבין את יסודות המוסורת היהודית, שמצוות היא אחד מביטוייה המובהקים.

בניגוד לכך, עבדותה של שרה לויד-תנאי עם ענבל הצליפה לגשר על הפער שבין הצגת

מהחול אمنותית תימנית לבין מזרוח המופיעים. כל העבודה של לוי-תנאי התאפשרה בחתירה לעומק, לגילוי יסודות רוחניים, דתיים ותרבותיים שהכווריאוגרפיה רק גילמה אותם. קרי, הכווריאוגרפיה של לוי-תנאי הפכה את הרעינותם בתפקידיהם לחיוניות וdzailion.

שרה לוי-תנאי וענבל

שתי היסודות שצינו לעיל, האמנותית והמסדית, הן שהובילו לפי פרשנותי להיעלמות הלכה התימנית של נקובה. שתי סיבות אלו בדיק הן אלה שפעלו לטובתה של שרה לוי-תנאי. מבחינה אמנותית – לוי-תנאי הגעה להקמת ענבל בגל מבורג, כשאישיותה כבר הייתה בשלה, והוא ראהה בלכה ביטוי למאושיה ולכמיהה להתחברות מחודשת עם עברה התימני. ערגה זו הטעטהה ביצירה אמנותית-אתנית ייחודית, מקורית ומקונעת. מבחינה מסידית – ניגוד לרינה ניקובה שפעלה עם הלכה התימנית בתקופת היישוב, לוי-תנאי פעל עם ענבל בתקופת המנדינה (החל מ-1949). ההבדל הממסדי הוליד



The Well by Sara Levi Tanai

ニיקובה לירושלים ב-1939, ושם הקימה את "להקת הבלט הירושלמי לתנ"ך ולפולקלור". הלהקה החדשה שפהה להציג, כמו קידמותה, מחול אמנוטי בהשראת יהודית עברית. לשם כך השתמשה הפעם בסיפורו התנ"כ כנרטיב של מחזות המחול. הלהקה החדשה הייתה מורכבת מבנות מוצאא אשכנזי, ואוותן העדיפה ניקובה למד בבלט קלאסי. עם זאת, לחילק מהມופעים המרכזיים גם הבנות התימניות מטל אביב, ובעיקר רחל ודב (אשל 1991; שי 2001). ביחסים בין נדב למורתה, ניקובה, היו לא מעט מתח ומורכבות, בשל התלות של השתיים זו בזו. נדב העניקה לניקובה את הבסיס האותנטי של תנואה ולחן תימני, שהילכו קסם על ניקובה; אבל נדב הייתה תליה ב轟ורה שחשפה אותה לבט האמנוטי ולcoresיאוגרפיה. ככל שהתקדמו בדרך האמנויות החל תהיליך הדרגוני של השחרורת, יחד עם שמירה על שיתופי פעולה מוגדרים. ניקובה פנתה מחדש על אפיק של הבלט האמנוטי הקלאסי עט מה חדש לאפיק של הבלט האמנוטי הקלאסי עט הלהקה התנ"כית, שנדב הצטרכה אליה לעיתים. נדב עצמה החילה להופיע בריוקודי סולו. על חוסר

מתאר את עבודות הנשים בתימן, כהן בחצי גורן בתלבושים תימניים מקוריים ובעבודות שגרה: ניפוי קמח, לישת בזק, בטאבון וכ' (רעין דומה חוזר בכוריאוגרפיה לויידנאי לענבל – נשים). השיר מציין את הנשים הווא: "ספרי תמה תסימה" בלחן תימני; המחול מפשם במעין מתאר נפחים נשים היוצאות לשאוב מים. המחול נركד שיר אהבה עממי ערבי של בנות הכהר התאהמה לו מליט עבריות; הריקוד דבקה על צעדי דבקה מקורים ועל נעימה עממית. בשנת 1936, בתקופת הסטודו בין יהודים וערבים בארץ ישראל, תירגם את מלות השיר העבריות למילים ערניות קוונטקסט לאומי, המהוות אנטיתזה התרבותי הערבי שנושאים הריקוד המקוריים: "הו חולץ חרוץ لأن אתה הולך".

לאחר שהלהקה חזרה ארצها ממסעה ובעקבות שינויים משפחתיים שחילו בחיה ניקובה ואצל בנות הלהקה, שהתפזרו, ב-2001 הדגמאות לסוגי המחלות שביצעה הלהקה הティינית בשנות קיומה מדגישות את עירוב היסוד היהודי-התימני והסוד המוסלמי-התימני במחולותיה ובשיריה. מחול העבודה ביער, למשל, הקהילה היהודית ובאוניברסיטה האמריקנית בבירות. ב-1937 יצא לאיסובוב הופעתה באירופה בהחמת הברון רוטשילד ובמיומנו. ראשית הגעה לצרפת, שם הופיעה בארטום הברון, ולאחר כך המשיכה בכל אירופה (שי, 2001). יציטוט מהעיתון *Jewish Chronicle* מתרץ 9.9.1938 מלמד על ההשפעות שאחזה ביהודי התפוצות נוכחות שנראתה להם כגילום עצשו של אמנויות יהודית עתיקה ותרומה תרבותית אוניברסלית: "הגברת רינה ניקובה מראה ל/photos את פרי עובודה לאחר הרבה שנים של عمل, חקר ואימונים רבים, את 'belt השירה הארץ ישראל'. כדוגמת האמנים הארץ ישראלים הקדומים, כך גם בבלט זה מתמקדים הערכים הגלותיים עם הערכים הציוניים החדשניים. כך נוצרת אמונה חדשה, המהווה תרומה יהודית נוספת לאנושות" (שי 2001:41).

מנור, גיורא. "בראשית בראה שרה את המולטימדיה". מחול בישראל, 1985, עמ' 28-26.

תל אביב: ספרית פועלם. 1986.
—. (עורר). ארדי - חלוץ המחול החדש בא".

—. דרכה הcoresיאוגרפיה של שרה לוי-תנאי. תל אביב: הספרייה למוחול, 2002.

פרידהבר, צבי (1986). "נשים כויצרות דפואן מחול בחגים של ההתיישבות העובדת". *ידע*

—. אישים ואירועים במחול העם הישראלי, עמ', גיליון מס' 23, 1986, עמ' 4-80.

במחמירים שנות מדינת ישראל. חיפה: הוצאה
ארצישן המחול היהודי. 1999.

קינר, גד. "יצירת האמנויות הכלולות והדוחה אצל
חנוך לוין ואחרים". *זמןם, גלגול מס' 79*, 2002,
עמ' 62-54.

רוגנסקי, דינה. מוחללים יישראליות: לאומיות אתניות ופולקלור "ריקודי העם והעודות" בישראל. עבודת דוקטור, היחוג לסוציולוגיה וантropולוגיה, אוניברסיטת תל אביב. 2004. שי, יעל. מוחלמת הפלאים: סיפורה של רחל נדב. נתניה: האגודה לטיפוח חברה ותרבות.

Brin Ingber, Judith. (1974). (ed.)
"Shorashim: The Roots of the Israeli
Folk Dance". *Dance Perspectives*,
special issue, Vol. 59.

Roginsky, Dina. (2006) "Orientalism, Body, and Cultural Politics in Israel: Sara Levi Tanai and the Inbal Dance Theater". *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*, 11: 164-197.

מעמיד ייחודי של מתחום או מתרגמת של תרבות מזרחית לעסקי ציבור ולקהל הרחב. היא עשתה זאת בשנים הראשונות שלאחר הקמת המדיניות תקופה שהוכרה כ"кор היוט" שמנע שונאי תרבותית. בתקופה מוקדמת זו העזה לויידנאג ליצור אمنות שיבר איז העניקה לה את הכוח הרוחני "אמנות מזרחית". השיח המזרחי הרוחן כיוון בישראל, ראו שיעירך את שרה לויידנאג וכייה לה תהודה על כך שהיא חלוצה לא רק ביצירת האמנויות, אלא גם בתפישתה בוגעת למושגים החברתיים של אמנותה.

ביבליוגרפיה

אדריכון דן, בינשטיין אלה וב. ש. משה (1953) ו"מושאות (6)
מבחן עם על המחול בישראל". מבואות עמ' 13-12.

אלרון, שרי (עומד להתפרקם). "לרכוד עברית העבריות ביצירתן של רינה ניקובה ולהקמת התימניות" מתחום: *קלות* במוחלט בישראל הנני רותנברג, ודינה רוגינסקי (עורכות).

בארץ-ישראל 1920-1964. תל אביב: הוצאת
ביבליותם לפוליטיקה
—. לרקוד עם החלום: ראשית המחול האמנון
מוסיקה, 26: 36-40.

—. "מעמידים על מדרכות עין השופט". מחוך
עכשוו, גיליון מס' 1, 2000, עמ' 44-48.
בהתדרצון, נعمו. "הדייאזן התימני: פיטוט לה-
מוחול". מחל בישראל, 1976, עמ' 26-27.
טolidano, גילה. סיפורה של להקה: שרול
ליידנאי ותיאטרון מחול ענבל. תל אביב:
רסלינג, 2005.

ומחול אוניברסליות (ראו Roginsky 2006). דואק האדר הבהיר הכווריאוגרפיה והמחולית של לוי-תנאי (בניגוד לניקובה), הוא שאייפשר לה לעורר מסע עצמאי בחיפוי אחר ביטוי אמנותי, מחוץ לקונבנציות שרווחו בתקופתה, הגם שעבודתנה נתועה כאמור בהקשר של המחול הבודרני-האקספרסיוניסטי שרווח בשישוב.

בניגוד לדעת מבקירה, שרה לוי-תנאי מעולם לא שאפה לבדלנות עדותית ולילבו קונפליקטים בין-תרבותתיים. שאפתה הייתה ליצור מזגה הרומנטית

הHIPPOSH אחר אמנה מחול מזרחת
שאינה אורינטלית

לOID-תנאי מצוינט כי דואק בא שניים שבהן שהתה בקיוב הגיעה להכרה שברצונה להקים תיאטרון



The Yemenite Ballet

רבים מהמבקרים את פעללה של לוי-תנאי בהקמת ענבל ובינויולה, לא omdat על הייחוד בעבודתה, שהתקיימה ביצירת אמנות מודרנית ששאהה השראה ממורשת עממית תימנית, ותיגזו את ענבל כלהקת פולקלור המסתגרת ומתחדשת כקבוצה מוזרחת. מנור (2002) אף מצטט את אנטז'יקלופדיית אוקספורד לבלט, ובה כתוב כי שרה לוי-תנאי הקימה את ענבל כדי לשמר את פולקלור השירה והריקוד התימני (עמ' 15 בפרק באנגלית). חלק מהביקורת שהופנו נגד לוי-תנאי הטענו דווקא שבראריות הדרך היי רקדנית של ענבל תימנים בלבד, חוביינום וחסרי הקשרה במכלול. דווקא באותה תקופה ייחסה היוצרת חשיבות רבה לאפויונים אלו. לוי-תנאי שאפה אז לתקן שפת תנועה ייחודית, שאותה "שאהבה" מגוף רקדניתה, שביטהו תנועויות "טבעית-עכמיה" ובליטי מiomנות. מבחינה אמנותית ותרבותית, פועלתה של לוי-תנאי עם ענבל התאפיינה בעומק, ייחודיות ומקורות רבה, מעצם הניסיון להפוך את שפת הגוף העממית התימנית לשפת תנועה בעלת גוון מזרחי: "פונה חד בדרך היוצאה ישיבתי ברמתה הכווש משך שש שנים. זה היה המפנה למזרחות הברורה הארץ... וישראלית. עצם האינטנסיביות שבחיי הקיבוץ דחפה אותו לקראת זאת. החברה דורשת פעילות חברתיות. שם גיבשו את רצוני למחול היישראלי... ולבסוף הקמו את ענבל" (אדמון ואחרים 12:1953). בתחילת התיאצה עם בכירים בהתיישבות העבדת. אלו התגנדגו לבחורתה, שנראתה בעיניהם עדותית: "אמר לי פעם יעקב חזן, בהיותו עוד חברת רמת הכבש: 'בחורת לך דרך קשה'. יכולתי להישאר בתהומי פעילות יותר כללים ונורחים. היו הרבה מידידי שלא הסכימו להחלטי 'הצטמצם' בתחום עדות המזרחה. גם אז, בצדדי התמימים הראשוניים, לא חשתי 'צמצום' אלא להופך – התרחבות אישיות האמנויות... חשתי כי לא רק אני, אלא כי כל נער ונערה מוכשרים הבאים

בהתדרות (רוגינסקי 2004). גם קשר זה סייע לה בהמשך בקבלת תמייה לענבל.

בדומה ליוצרים מחול חשיבות אחרות בישוב, שעסקו בהעמדת מסכתות לחגיגות טבע – חג העומר, חג הביכורים, חג האסיף, חג המים וכדומה (עליהם נזכיר, למשל, ירדנה כהן, אלה ברונשטיין, בנות אורנשטיין), רבקה שטורמן וגוריית קדרמן) גם שרה לוי-תנאי השתתפה בעיצוב מסכתות. עיצובה של המסכת כ"ציורת אמנויות טוטלית" (קינר 2002) רוח כביטוי מחול, טקסי בתקופת היישוב וגם בימי ראשית המדינה. במסכתות אלה ניתן ביטוי לתפישת כחול אידיאולוגיות גורמיות מבית מדרשו של רודולף פון לאבאן, של פיה מופיע בימתי מעוצב נוצר לעליyi השתתפות החומינום המבצעים באופן בלתי מיומן מרכיבים תונועתיים חלקיים, כך שצירוף הקהיל המתנווע יוצר מופע קלקטיבי מגוון ורב עצמה (אשל 2000).

המוניות של לוי-תנאי והווותה בשנות חייה בקיבוץ רמת הכובש (1939-1946), אז יצירה שתי מסכתות לחג הפסח: ב-1943 "מסכת חג האביב" וב-1944 "מסכת שיר השירים". המסכתות לקיבוץ נסמכו על להנים וצדדי ריקוד תימניים (פרידהבר, 1986). לפי מנור (1985), אפשר למצוא קשר ברור בין המסכתות הקיבוציות יצירה לוי-תנאי לבן תיאטרון מחול ענבל שנוסף לאחר מכן, המסכת, שהיא מופע רב גורמים שככל שירה, מוסיקה, תיאטרון, תנואה ודקלום, הינה את אבני היסוד לצירה הholistic של תיאטרון-מחול ענבל, שכללה גם היא אותן מיתדים פרפורטטיביים, אם כי מקשר בימי מקצוע. לפי מבט התימני

היצירות האירופיות ראו במופיע הטקס של המסכת פרי תפישה שנלמדה באירופה. יתרה מכך ניכרת השפעה מיליטריאתית של לוי-תנאי היה בכך משותם חיקוי של עמיותיה האירופיות, שכן היא עצמה לא התחנה על האסכולות שהן צמחו מותוכן. תפישת האמנות הטוטלית שקיבלה בעקבות השפעה מכיוון נוסף, הלא הוא תפישת האמנות הכלולית של יוצאי תימן במסגרת ביצוע הדיאוינן – טקס דת, יהודית, גברית, הנערם במסגרת ביתית

על מבנים תنوועתיים וחוסר ה"מעודנות" ביצירתה מתעטפתים עם השפה הקלאסית והופכים אותה לזרה. באוש, שמתעניינת בגוףו של הרקדן, רגשותיו ומונעיו, מבררת ביצירתה את השפה הקלאסית שצורה עלם זוהר, אך התנכרתה לתחוותיו האמיתיות של הגוף, ובכך תרומה להרס ולחרבן שנראים בסוף היצירה.

ביבליוגרפיה

גורביץ', דוד. פסטומודרניזם תרבות וספרות בסוף המאה ה-20. תל אביב: דבר, 1997.
רוטנברג, הניה. "פוסט מודרניזם ומוחלט היקסומות אל העבר" בתוך האתר קללו'ם במוחלט www.dancevoices.com. אפריל 2008.

Adshead-Lansdale, Janet. (Ed.) *Dancing Texts Intertextuality in Interpretation*, London: Cecil Court London, 1999.

F. Plett Heinrich. (Ed.) *Intertextuality*, Berlin New York: Walter de Gruyter, 1991.

Jackson, Jennifer. "William Forsythe's Challenge to the Balletic Text: Dancing Latin" in Janet Adshead-Lansdale. (Ed.) *Dancing Texts Intertextuality in Interpretation*, London: Cecil Court London, 1999.

Servos, Norbert. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater*, Ballett-Buhnen-Verlag Köln, 1984.

Heinrich F. Plett, "Intertextualities" in *Intertextuality*, F. Plett Heinrich (Ed.), Berlin New York: Walter de Gruyter, 1991, p. 5

ובמניע, שהוביל את הרקדנים לפועל. ביצירתה – בניגוד ליצירות הבולט הקלסי שבנה נראת תוצר מגמר של גוף – היא מעתנית בדרך שעשו הרקדנים. סיפורו של הרקדן על גורלו טבול בהמור ואירונית. סיפורו האשיש קרדקן, שתחלטה בתאונה, עמד בניגוד לפוזיציה מורכבות בפוזיציה חמישית. העמדתם יחד מזכירה הקלאסית של הלהקה. פתאום נראה ה"קור" דה בלט" הקלاسي זו, לא מציאות וחוקם כמו כן העדן האבוד שנשך בתקילת יצירה, וכעת שכבים פרחוי הרים וحصر חיים על הבמה.

לטיכום, ה"טקסט" של הבלט הקלסי ביפויו, יוצר רובד נסף להבנת היצירה. הבלט מוגך כאחד לרകוד. אחד מהם מספר שהפרק לרקdan כי הייתה לו תאונה והוא לא רצה להיות חיל. סיפורו חותם המשמש כל לשכלול גוףם של הרקדנים ושם לו את היצירה.

הקלאסטי, שלא ניתן דרכו לתוחשתו, ומאהליה של הבלט הקלסי שהביאה לחורבן נוסף.

בסוף היצירה ציפורנים אלו נחשפים מחדש לקבוצת מהבלט הקלסי. בתמונה האחרון של המחול עמידים כל חברי להקה כולם היא משמשת בלקסיקון הקלסי ככל לבניית הגוף הדין בה ניתן להציג גישה שמאפיינית "קריאה אינטראקטסטואלית" של כוריאוגרפים רבים שפעלים כיטום, כדוגמת מז'אק (Ek) ביצירה ג'יז (1982) מתיו ביירן (Bourne) ביצירה אגם הברבורים (1995), או מג'י מארן (Marin) ביצירה סינדרלה (1989). עבודותיהם מציגות את הקשר למסתור, ובבה בעת כוריאוגרפים אלה מציגים ראייה מציאותית חתרנית הבונת מחדש את המסורת הקלאסית לאור הממציאות רבת הפנים של התקופה הנוכחית (רוטנברג, 2008).

בוצינה זו מנשה באוש, באמצעות דמייניות, להגדיר את שפת המחול שלה על ידי כך שהיא חושפת אותן לשפה הקלאסית, שאינה מציגות של שפת הבלט הקלסי. הבחירה של המוחל הגדירה את המשמעות האינטראקטסטואלית הנוצרת בבחירה הגדירה את הריקוד ציפורנים במשמעותם מוגדרים אחרים ביצירה סינדרלה (1989). עבודותיהם מציגות את הקשר למסתור, ובבה בעת כוריאוגרפים אלה מציגים ראייה מציאותית חתרנית הבונת מחדש את המסורת הקלאסית לאור הממציאות רבת הפנים של התקופה הנוכחית שלה. אראה כיצד הניגדים בין שפת תיאטרון המחול של באוש לזו של הבלט הקלסי מוצעים על הקשר שמקיימת אופטימיות וססגניות. הבמה היא כמו ג'יידן Jackson, (1999) הבלט הקלסי ביפויו מציג את ג'ה-הען האבוד של התקופה הרומנטית במאה ה-19, שרגמים נוספים מקיימו ניתן לראות במאיצותם הבלתי הפרוחנית נשכחפת בתחום הערב. בתקופה הרומנטית, בעדרת הטכניקה הקלאסית, רקדן הרקדנים כשמחווריים מוצבת בדרך כלל תפוארה שמתארת טבע כפרי. תפוארה זו ביטהה את האידיאולוגיה הרומנטית, שהأدירה את המשמעות של הטבע לאדם. הקשר לטבע בתקופה הרומנטית ביטא את הקשר הריאוני והבטولي של האדם לחושן ולמקורות יצירתו.

הטקסט בשפת סיונים של החירשים-אלימים. בכך זו הוא מזמין אותנו למסע בעקבות האהבה והילדות. אך בדרך של באוש, המסע התרminus בעקבות האהבה והילדות הופך להוויה הרסני ככל שמתקדמת העבודה. המשחקים הילדיות והתמימות רוכסנים את הציופנים, ומתפתחים למכלול מטורי שבושאנו ג'ה-הען האבוד (Servos, 1984). באוש שואלת אותן, ולחקרות יצירתו. העממי, מודיע כל קר קשה לנו להזוז לתוחשת האושר והאופטימיות של תקופת ילדותנו? התשובה נועזה כובן בעברינו הרחוק: בעוד רקדני הלהקה רצים בין היכאות כמו במשחק ילדות ישן נושא, צעקה את הרקדניות Stop! It". לפעת אלו רואים שההרומנטיה המשחקית על הבמה מופסקת על ידי העולם האוצר של האיסורים (Servos, 1984).

הריוקוד ציפורנים הוא מעין קולאז', שבו עלות דמיונות שונים ומגוונות וכל הקטעים – כמו מגעל הריקודים הילדיות שהופך למגל אימה – יצירום תחושה שימוש מהעולם הילדיות והקסום הולך ומתעורר כל הזמן. בין הדמיות שעולות על הבמה מHIGH לLOW (Dominique), אשר רצים אחד הרקדנים בלהקה. הוא עטוי שחילה ולדתוית אסופה של "ציטוטים", המתכתבים עם מסורת העבר, וכייד להבין אותו נדרש הקריאה עצמאית. אינטראקטסטואליות כל טקסט, לפחות, כולל הדינמיות שבו מתרחשת את המצב הדינמי שבו טקסט אחד תמיד מתיחס לטקסטים שקדמו לו. لكن הוא אינו מהו ייחידה עצמאית, אלא תליי במערכות סימנים נוספים שם הן תליות במערכות סימנים אחרות. כל טקסט, לפחות, כולל הדינמיות שבו מתרחשת את המצב הדינמי שבו טקסט אחד תמיד מתיחס לטקסטים שקדמו לו. וכך, בדומה לשאר יצירותיה ניתן לראות את באוש, בדומה לשאר יצירותיה ניתן לראות את היצירה מונקודת מבט אינטראקטסטואלית בסדר ליניארי, אך יצירום יחד תמונה מלאה ועשרה המציגת מציאות מרכיבת. כאשר בחונים את היצירה מונקודת מבט מרובת "ציטוטים", ניתן לראות שהיא מרכיבת מרובה "ציטוטים".

ציפורנים עלתה לראשונה בשנת 1983, וניכרת בה בברירות שפת תיאטרון המחול שמאפיינית תראו או אני קופץ טוב גראנד-ג'יטה... Grand (Entrechat)? תוך שהוא שואל ומצחיר, מתחילה דומיניק (échéat) ולבצע את הלקסיקון הקלסי שהציגו לקפוץ ולבצע את האCTION הילדיות והקסום הולך. הוא עוזה זאת בזמן שהוא מדבר ולא נח, להקל. השפה הקלאסית – הייתה היתה הבסיס להפתחות היצירה בתקופה הרומנטית ואחריה – משכלה מכך אחד את גוףם של הרקדנים, ומכך שני תובעת מהם מחיר גופני יקר, הרסני לעתים.

בסוף היצירה מציגה באוש את תחילת הדרך. שעשעה הרקדן מהרגע שבו החליט לרകוד. הקהל נחשי לסייע אישי, שהוא רגיל לראות בתוכניות דוקומנטריות על אמנים, ולא בהופעה של התעללות וקלילות, נראה זו על רקע תיאטרון המוחל של באוש. התנועות היומיומיות, החזרה חלק ביצירתה הפנטזית של ג'ה-הען. אולם בנקדודה זו טמונה גם הביקורת של באוש על שפת הבלט הקלסי, ועל תנועות העולם המוצגת ביצירות הבלט. הבלט, ששואף לכלי מועל ויצור תחושה של המוחל וקלילות, נראה זו על רקע תיאטרון המוחל של באוש. התנועות היומיומיות, החזרה

באוש מראה להקל שהיא מותעניות במקו

בפטו היצירה מציגה באוש את תחילת הדרכו. שעשעה הרקדן מהרגע שבו החליט לרകוד. הקהל נחשי לסייע אישי, שהוא רגיל לראות בתוכניות דוקומנטריות על אמנים, ולא בהופעה שמביאה לנו את המוצר המוגמר. באוש היצירה תחילתה את שפת הבלט הקלסי "אחווי הקלעים" של הגוף, ככלומר, אחד המרכיבים הפטיים שරקדינה נדרשים לדעת. כתע היא מציגה את "אחווי הקלעים" של הנפש. סיפורם של הרקדנים חושף את המנייע והתשואה שדחופו אותם לעסוק במוחל.

במאמר זה אני מבקשת לבחון את השימוש בשושפה פיה באוש (Bausch) בשפת הבלט הקלסי ביצירתה ציפורנים (Nelken, 1983). אבחן את הריקוד ציפורנים באמצעות המושג אינטראקטסטואליות, שאוות טבעה לארשונה ג'וליה קристובה, כאשר תיארה את התלות ההדידית בין טקסט מסויים לטקסטים שקדמו לו, (Kristeva, 1980:69) בתwichה למדים הטקסטואלי בלבד, אבל הוא קיבל ממשמעות רחבה ומתחומים אחרים יצירות אמנות מתוך המבנה ומתחומים אחרים (Adshead-Lansdale, 1999:15, Lansdale-Adshead). במאמר אציג את ציפורנים יצירה אינטראקטסטואלית, המתיחס לשפת הבלט הקלסי כל "טקסט המתייחס לשפה הקלאסית להבנתה רבת הדיבר", (Krisztina 1980) מטען מושג מוצטטת, ובמשמעותו היא מגדירה קדום "שהיא מוצטטת", במשמעותו רחבה וחוור להחיל אותו גם על ביצירה סינדרלה (1989). עבודותיהם מציגות את הקשר למסתור, ובבה בעת כוריאוגרפים אלה מציגים ראייה מציאותית חתרנית הבונת מחדש את המסורת הקלאסית לאור הממציאות רבת הפנים של השפה הנוכחית (Rootenberg, 2008).

למונט אינטראקטסטואליות יש חשיבות רבה בהתפתחות החשיבה הפסיכומודרנית והשימוש בו חריג, כאמור, מהדיוון הספרותי. קристובה (1980) טבעה את המונח אינטראקטסטואליות כאשר הצבעה על העובדה טקסטים ספרותיים שעשנים על טקסטים ספרותיים שקדמו להם וمتכתבים עם. הטקסט אינו ייחידה אוטונומית הרמטית, אלא יחדה דינמית המקיימת זיקה גלויה או מובלעת עם מערכות אידיאולוגיות וסוציאו-היסטוריהן חיצונית, הטענות בקוביות ובקבולות שונים (Kristeva, 1980:69). החידוש שהציגה קристובה במונח אינטראקטסטואליות, אשר הפק עם הזמן למושג פוטומודרני מובהק, טמון בעובדה שהיא בראשונה לטקסט הספורטוי כל ייחידה דינמית רב-קוביות. אינטראקטסט מתאר את המצב הדינמי שבו טקסט אחד תמיד מתיחס לטקסטים שקדמו לו. אך הוא אינו מהו ייחידה עצמאית, אלא תליי במערכות סימנים נוספים שם הן תליות במערכות סימנים אחרים. כל טקסט, לפחות, כולל הדינמיות שבו מתרחשת את המצב הדינמי שבו טקסט אחד תמיד מתיחס לטקסטים שקדמו לו. וכך, בדומה לשאר יצירותיה ניתן לראות את היצירה מונקודת מבט אינטראקטסטואליות בסדר ליניארי, אך יצירום יחד תמונה מלאה ועשרה המציגת מציאות מרכיבת. כאשר בחונים את היצירה מונקודת מבט מרובה "ציטוטים", ניתן לראות שהיא מרכיבת מרובה "ציטוטים".

ציפורנים עלתה לראשונה בשנת 1983, וניכרת בה בברירות שפת תיאטרון המחול שמאפיינית תראו או אני אני קופץ טוב גראנד-ג'יטה... Grand (Entrechat)? תוך שהוא שואל ומצחיר, מתחילה דומיניק (échéat) ולבצע את האCTION הילדיות והקסום הולך. הוא עוזה זאת בזמן שהוא מדבר ולא נח, להקל. השפה הקלאסית – הייתה היתה הבסיס להפתחות היצירה בתקופה הרומנטית ואחריה – משכלה מכך אחד את גוףם של הרקדנים, ומכך שני תובעת מהם מחיר גופני יקר, הרסני לעתים. במאמר אנטון שיפרין (Shifrin, 1983) מציין שפה הקלאסית היא שפה מושג מוצטטת, שאוות טבעה לארשונה ג'וליה קристובה, כאשר תיארה את התלות ההדידית בין טקסט מסויים לטקסטים שקדמו לו, (Kristeva, 1980) בתwichה למדים הטקסטואלי בלבד, אבל הוא מקבל ממשמעות רחבה ומתחומים אחרים יצירות אמנות מתוך המבנה ומתחומים אחרים (Adshead-Lansdale, 1999:15, Lansdale-Adshead). במאמר אציג את ציפורנים יצירה אינטראקטסטואלית, המתיחס לשפת הבלט הקלסי כל "טקסט המתייחס לשפה הקלאסית להבנתה רבת הדיבר", (Krisztina 1980) מטען מושג מוצטטת, ובמשמעותו רחבה וחוור להחיל אותו גם על ביצירה סינדרלה (1989). עבודותיהם מציגות את הקשר למסתור, ובבה בעת כוריאוגרפים אלה מציגים ראייה מציאותית חתרנית הבונת מחדש את המסורת הקלאסית לאור הממציאות רבת הפנים של השפה הנוכחית (Rootenberg, 2008).

להכיר בעבר ולהיות את ההווה: קריאה אינטראקטסטואלית של שפת הבלט קלסי ביצירה ציורניים מאה פינה באוש

יונת רוטמן

יונת רוטמן – בוגרת האולפנה למוחלט אובייב, שם היא כותבת עבודת דוקטורט העוסקת במחולט בישראל. רוטמן מרכזת את מגמות המוחלט בביות הספר עמלים טובו, מלמדת תיאוריה בסדנה להכשרה רקדנים בגענון ומשמשת רכזת הדרכה בתחום המוחלט לחינוך התיישבותי.

ביצוע מלא, לפחות עד לזרא. בזכות הסויירים הרבים בכל העולם והעובדה במחיצת טובי הכווריאוגרפים נשארו רבים מהركדנים בלήקה לתקופות ארוכות יחסית. לרובה האירונית, דזוקא בשל התנהלותה חסרת הפשרות של גאנט ומעםם הבלתי מעורער כרכדנית ראשית האויריה בין הרקדנים לבין עצם היתה נעלמה. את כלםஇיחיד המוראה מפנהה. במשך השנים עברו רבים מבכירים הרקדנים בבת-זדור לרוקוד בלήקת בת-שבע, כמו גם רבים מבוגרי האולפני (רכדנים מלήקת בת-שבע גם עברו לרוקוד בת-זדור).

עם גלי העליה מחבר המדינות בשנות ה-90 הגיעו ללהקה רקדנים חדשים. אלה הביאו אתם טכניקת קלאסית והיא עלייהם להתאים את עצם לשגונות המחול העכשוויים. גאנט, שחדלה לרקוד בغال פצעה חמורה, הקדישה עצמה לקליטת הרקדנים החדשים והתרסורה ביתר שאת לניהול האמנויות של הליהקה ושל בית הספר.

לאחר פטירתה של הברונית, ב-1998, נקבעה גאנט למצוקה כלכלית והתקשתה לנחל את הלהקה ואת בית הספר. היו מי שהחשיטו לה יד לעזרה והצעיו לה באדיות לפנות את הדרך לאחרים, כדי שManufacturer חיה ומשיך להתקיים. היא לא קיבלת את עצם. אני מאמין שבאמת לא הייתה מסוגלת לעשות זאת. המחשבה שאולפן בת'ז'ור, שהיה כל חיה, יונול על ידי אחרים הייתה בלתי אפשרית מבחיננה. היא הגשימה את חלומתה, אבל גם שברה אותו במו ידיו.

בעשור האחרון לא הר彬ו להיפגש, אבל בכל
פעם שגיאאנט הת█שרה וביקשה לשוחח אתי,
עזבתי הכל וباتה. היא שפהה לפני את מיר לבה.
אנשים אהבו לשנוא אותה והיא חשה שככל העולם
נגדה. מצער מאוד שכך עלה בגורלה, שכן בד
בבד עם התנהלותה התובעניית, היא ידעה להיות
לעזר למי מרדקנית או מעובדיה שנקלע למצוקה.
באותה מסירות שבאה עשתה כל דבר, היא הייתה
נורחתת לסייע ולא הוססה להפעיל קשיים ולנצל
את עמדתה כדי להושיט עזרה. היא הייתה אשה
ערכית, נאמנה לדרך ושורת דרך, שתמיד עמדה
בדיבורה. היא אפשר לא להסכים אותה, אבל אי
אפשר היה שלא לכבذ אותה. כל דבר שבו הייתה
מעורבת געשה מטור אחריות, מחויבות ואכונה
מוחלטת בדרכה. אני שמחה שיכולתי לראות את
כל המכשול בפועלה הרבה ולקבל ממנה את כל
הטוב שהוא לה העניק.

סיקי קול היא כוריאוגרפיה, מורה לקומפוזיציה ומורה בבית הספר לאמנויות על שם תלמה ילין. יצירותיה הועלו בלהקת בת-שבע, להקת בת-דvor ותיאטרון מחול ענבל.



ג'אנט אורדמאן
Jeannette Ordman

מחול מסוג זה בעולם. בשנותיה הטובות הציגה הלהקה מגוון יצירות מחול מודרנית, שבוצעו במגוונות מקצועית רואיה. בזכות תמיינתה חסرت הגבולות של הברוניה הביאה ג'אנט את מיטב הכווריאוגרפים ליצור למעןה ולמען הלהקה יצירות חדשות ולהעמיד יצירות מהפרטאור הקרים. בין הכווריאוגרפים האלה היו אנטוני טיודור, אליעון אייל, לאר לבוביץ', ג'ון בטלה, פול סנדראן, פול טילוור, מישל דיסקומבי, בוב כהן, ג'ין הילטסאגן, מנואל אלום, רודי ואידניציג, הנס ואנ-מןן, מאוריציו וינרט, רודני גרייפן ועוד שורה ארוכה ומוכובדת של כוריאוגרפים נודעים. גם כוריאוגרפים ישראלים כמו פורליה שרון, דומי ריטרסופר, יהודה מאור, יאיר ורדי, יגאל פרן, אניה ברוד, עידן תדמור ואחריהם יצרו בת-דור. ב-20 השנים הראשונות של בת-דור, ג'אנט גם הייתה הרקנית הראשית בלהקה. היא שלטה בכל ביד רמה ולא עוררין. היא הייתה מקצועית, קפנית וחוורת פשרות ודרשה בכל חזרה האמנויות של אולפן בת-דורesar באר שבע לחול.

בד בבד עם הקמת אולפן בת-דור הקימה ג'אנט להקה רפרטוארית רואיה לשמה. בדומה להלהקה בית הספר למחול שפעל לפי המתכונת של בית הספר בתל אביב. בתחילת הדרך עלייה כיתה את רגילה בין בתיה הספר בbara שבע, ובמסמה הרבה הצלחה למשוך אליו תלמידים (ביניהם בניים רבים, יוסית), מכל קטות העיר. עליזה וצווות המורים המסור שהעמידה סביבה (שבתקופות מסוימות היה לי הכובד להימנות עמו), הצליחו להגשים חלום ולאפשר לכל מי שרצה למדוד לركוד בנגב לעשות זאת. עם השנהם יצאوا מהאולפן הדרומי عشرות ורקדים מקצועיים המופיעים בארץ ובליקות ברחבי העולם. החזון של ג'אנט להקים להקת מחול הנסמכת על בית ספר מקצועית התממש אף כאן, ולתקת "קמע", בהנהלתם האמנויות של תמייר ג'ין ודניאללה שפירא, היא כבר כמה שנים פסגת הפעולות האמנויות של אולפן בת-דורesar באר שבע לחול.

היה חכמה אולטימטיבית לרקדים.

אותו, טיפחה אוטית ונטעה בו את יסודות הריקוד החשובים ואת האהבה לעולם המוחלט. היא הנקתה לי וידע רב במוחול על תחומיינו המגוונים ונוכחותה בח' המקצועית הייתה משמעותית. מתחת לנוקשותה חסרת הפשות זכית להכיר אישא אכפתית, חמה, חרוצה, רגישה, חכמה ובעלת ישרה. היא הינה מורה מצוינת. שיעוריה היו מובנים, מותכנים כהלה, והעובדת המאומצת בהם הייתה מרגשת וממנה. היא נהגה ללבוש גרבונים ובדג נור ולנעול עלי בטל (לבדיל מהרבה מורים אחרים), כדי שתוכל להציג כל תנועה ותנועה בדיקן המרבי. היו לה כף רגל מדיה וטכנית מצוינת. דבר לא נסתור מעניין הנץ שלה. היא תמיד דרצה את השיעור (ובכל שבוע התקיימו שיעורות שיעורים). איחורים לשיעורים או היעדרויות היו אסורים בהחלט, ולא היה תירוץ ראוי לאירוע השתפות בין התלמידים, מתקנת, מעודדת ולעולם לא מיותרת. היא נתנה את כל כולה בשיעור. חיוניותה בשיעור. הדברים הגינו כדי כך שתלמידים חיליכם על שילוב בין הבולט הקלסטי למוחול המודורי. אלוף בתה-דור היה לבית הספר המקסאיי הראשון, למוחול בארץ, שהתאפשר בסדר לימודים מוגבנה, מתודולוגיה ברורה ושיטות בחינוך למוחול. גאנט האמיןנה בכל לבה שכישרונו הוא תנאי הכרח, אך עלי להיות מלאה במשמעות, התמדה, מסירות, עבודה קשה ומחיבות אישיות. הוא ניהלה את האולפן ביד רמה ומתרוך הקפדה על כליל התנהלות נאותה. היא האמיןנה במשמעות עצמית חזקה וראתה בה תנאי מוקדם חיוני לאימון הגוף. היא חשבה שתפקידה להנחייל גישה זאת לתלמידיה ומעולם לא התעיפה מ"לחנן מחדש". מזכירת בית הספר הייתה עורכת רשימות נוכחות בכל שיעור (ובכל שבוע התקיימו שיעורות שיעורים). איחורים לשיעורים או היעדרויות היו אסורים בהחלט, ולא היה תירוץ ראוי לאירוע השתפות בין התלמידים, מתקנת, מעודדת ולעולם לא מיותרת. הדברים הגינו כדי כך שתלמידים חיליכם

גַּאנְט אָוְרְדָּמָן – אִישָׁה שַׁהְגְּשִׁימָה חַלּוֹם וְשַׁבָּרָה אֹתוֹ

סיקי קול

כמורה השפיעה על הרצון להישגים בבית הספר. תלמידי האולפן, גם בכיתות הנגבות, ניגשו לבחינות של האקדמיה הממלכתית למוחלט ומספר התלמידים שעברו בהצטיינות את מבחני ה-MAJOR היה מרשים. היא הזמינה את מיטב המורים שלימדו בኒוילארד ובבתיה הספר של מרתגה גראهام ואליזון אייל ללמד באולפן. היא ביקשה להנחיל לתלמידיה את כל המידע המוחלט שՁבבה בנוסחאות לאירופת ולארצאות הברית.

אלצ'ו להביא אישוריהם מהצבא על אידיכומלטム להשתתף בשיעור או בחזרה. בסופי שבוע היה גאנט בודק את רשימות הנוכחות עצמה, ובימי ראשון הייתה מזמנת לשיחה תלמידים שהתנהגוטם חרגה מהנורמות הראויות לדעתה. התלבושת בשיעורים הייתה מוקפדת, כלל ההתנהגות והמשמעת הוזפכו ונתלו על קירות מסדרון בית הספר. היא פיקחה על הכל ועמדת על קו צל יוד. בית הספר היה אי בזבז בונופ

ג'אנט הקימה את המכון לרפואת הנוגן בפייקוחו של ד"ר זיו נר, שעקב אחר בעיות גופניות אצל התלמידים והר堪דים וטיפול בהם. היא אףפתחה מכון פיליטיס, כשרק מעתים הכירו את השיטה, בסיכון לאולפן. מדי שנה התקיימו קורסים קיז של שלושה שבועות, בהשתתפות תלמידים נבחרים מכאן ומן כל רחובות, ומיפוי הפקורים בעולם. ראיון

הקיים היה מופע הסיום, שבו הפגינו התלמידים את הישגיהם במקצועיות מעוררת השתאות. לرمם הגבואה של הקורסים יצא שם עולמי, והתלמידים שהשתתפו בהם זכו לחוויה לימודית ייחודית, אינטלקטואלית ומקדמת. באולפן התקיימו גם סדנאות חורף שבהן אפשרה ג'אנט לכירואוגרפים צעירים לעשות את צעדיהם הראשונים בכירואוגרפיה, וגם מופעים אלה הועלו במקצועיות וברמה גבוהה. אולפן בת-דור

ג 40 שנות פעילותה הטבעה גאנט אורוד את חותמה בקהילה המחול הארץ ותרמה תרומה סגולה לקידום התחום. היה לה חס להקים להקת מחול רפרטוארית, מקצוע ברמה גבוהה ואיכותית, ולצד אולפן מושבגורי המצטיינים מצטרפים להקה. רצתה לייצור תשתיית של ידע מקצועי במגוון ברמה בינלאומית. היא פרצה דרך בנחישות ובהקפדה חסורת הפשרות ותרמה תרומות משמעותיות להתמקצעות תחום המחול בארץ.

גאנט נולדה בדורם אפריקה לפני 73 שנים היא למדה בלט ביוונסבורג אצל רינה ברמן (Reina Berman) ומרג'ורי סטורמן (Sturman) ואחר כך השתלמה באקדמיה המלכותית למחול (Royal Academy of Dancing) בלונדון. היא עלהה לישראל בשנת 1965 והצטופה כטולנית להקת הבלט של אDEM דרומן בחיפה. אחרי תקופה קצרה עזבה את הלכה עברה לתל אביב והיתה בין הראשונות שלייטו בשיטת ההוראה של האקדמיה המלכותית למחול בלונדון. השמואה על תמורה המצוי עשתה לה כנפים במהירה ותלמידים מכל רוח הארץ הגיעו אליה ללמידה על פי השיטה.

הברונית בת שבע דה רוטשילד, שזה לא יסודה את החקת בת-שבע (באביב 1964 ראתה את תוכרי עובדהה של גיאנט והתפע מWOOD. היא מצאה באורדמן את בעלט המקרים הרואייה למד את החקת הצעירה בלט, לנו בה את החזרות ולהיות המנהלת האמנויות ששל

אבל מערכת היחסים בין רקדני להקת בת-שבע הצעירה, שבאו מרכע של מחול מודרני, למגוון תיאטרון, שבאה מרכע קלסי טהור והנאה משמעת קפדנית וחסרת פשרות, עלתה שרטון ודרכיהם נפרדו. ב-1968 יסדה הברונשטיין להקת בת-שבע, שבאה לידי שימוש נאנט מנה אמנותית ורבידות בראשית

את אולפן בת-זדור למוחלט יסודו הברוניות וג'אנט
כבר ב-1967. הוא עשה צעדים ראשוניים צעירים
בשדרות ההשכלה בתל אביב, קומה מתחממת
למושכמה של להקת בת-שבע, ומלבד ג'אנט
לימדו בו רקדני הלהקה: לינדה הוודס, אהובה
ענברוי, משה רומנו ורוחמים רון. מורים אחרים
קוריאוגרפים אורחים כמו פרל לנג, סופי מס
ג'ין דאדיי ואחרים. ב-1969 תתקיים האוסף
באربעה חללים רחבי ידיים, בסמיכות לאו
טונג. מופעים במרכז "לונדון פיני סטור" ברחוב א
גבירול. עם השנים הפך אולפן בת-זדור לשם ד
בארץ ובעולם, ובכ-40 שנות פעילותו יצאו מ
עשירות רקדנים מתקזזים ומאות שוחרי מה
בהנחתה האמנויות של ג'אנט שמר בית הס



And After... by Gene Hill Sagan, dancer: Jeannette Ordman, photo: Mula Haramati

והיה ככלותapat ג'ין הייל סאגאן, רקדנית: גאנט אורדמן, ציירם: מולה הרמתני

שליטים מאיריים עזינו עם הוראות להתקהגות נאותה למקומות והרקדים דיברו בשקט באנגליה. בעינוי של צופה מבחו, המיתחם היוקרטי נראה כמעין שטח אקס טרייטוריאלי בΌμολος ישראל. הייתה בת-דvor והיה המחול מוחץ לבת-דvor, שנאנך על היישרדוות בתקציבים. מוצעויות.

שנות הפריחה

בשנות השמונים הייתה להקת בת-דור בשיא פריחתה. את הcoresօנְרִפְטִים שעבדו עם בת-דור באותה תקופה אפשר לשער ל"רשימת החשובים" במכלול המודרני בעולם. רוטשילד שילמה לכוריאוגרפים בנדיבותם והם הגיעו לתקופה קצרה ועזובה. בדרך כלל הם חידשו עבודה אחת משליהם ללהקה ויצרו עבודה אחת מקורית. בתחילה נאסר על אותם כוריאוגרף לעובוד בשתי הלהקות הפרטיות של דה רוטשילד, אבל בהמשך אישור זה בוטל.

מבנה גדול בקומפלקס מסחרי ותעשייתי יוקרתי במרכז תל אביב, ברחוב ابن גבירול ובקרבת מזיאון תל אביב, בית אריאלה וליפים המשמש לאסמניות הבמה. מרכז בת-דור כלל תיאטרון שיחוד אך וرك למופעי להקה ולא הוה פתו להשכלה לגופים אחרים بينما שהלהקה לה הופעה, כמה סטודיוות לשימוש להקה ואו בית הספר. גם משרדיה של להקה ובית הספר החולק מהמרכז.

מיתחם הלהקה וקומפלקס החוניות ובתי הקה[אלגנטים](#) של פסאץ' ("לנדון מיניסטוֹר" רוחנית, צוותי פעילות של מאות תלמידים, רקדנים, מופרנסים, פינלאליים וטכניים וכוריאוגראפים מפורסמים מחו"ל שהגיעו מדי שישה שבועות להעמיצירות חדשות. בפסאץ' שרד ניחוח של חן' – מיטב הלבוש האופנתי לחול שיבוא בשני שבחן תעשיית הייצור של בגדי מחול בישראל הייתה בחיתוליה, רקדניות בשיעור אסוף, ניחוח הדיאודרונט. באולםות ובסטודיו היה תלבוי'

אתה בחרות הנדרויות ובהופעות, אבל הילא שוחחה עם הרקדים" (ראיון עם אשל, يول. 1991).

מסקנה נוספת של דה רוטשילד הייתה שיש לסגורו את בית הספר של להקת בת-שבע, שהיה בתהליכי דרכו, כתנאי להמשך התמיכת בלקה. היא רצתה שבית הספר יהיה של בת-שבע, כדי להבטיר התפתחות תקינה של הלקה. מאגר התלמידים

הספר בפועל היה רוזלן סובל-קסל, שהיתה כפופה לאורדמן. בנויגוד להקה, שכפי שנרא בה היתה שנייה במחלקות, בית ספר בת-זידור נודע במקצועיותו והקשר דורות של רקذנים שלימדים היו לדמיות מפתח במחול בישראל.

זה רוטשילד הייתה נחושה בדעתה למתכוון
באורדמן. היא הדירה את רגילה מלוקת בת-
שבע ומהופעותיה עד מותה. נשאלת השאלה מדו-
דבכה דה רוטשילד באורדמן ואטמה את אוזני-
הצעות אחרות לפטרון ההתנהלות הביעית-
של להקת בת-שבע. דה רוטשילד הייתה מצנכת
פטרונית אכנוות, והיא פעלה לממשלה את חזון
ולקהיקם מפעל אمانויות משלה. היא נהגה כמו סר-
דייגלב, שהעדיף לטפח את אסלאב ני'ינסק
שנחשב רCKERן "שהוא גלאה", ולא את מיכאל פוקין
שהיה יודע לפני שחבר אליו. דה רוטשילד הייתה
המפיקה של להקת מורתה גראם וסויעה ל-
רבות, אבל היא לא גילתה את גראם. כשייסד-
את להקה, שחו אט אורדמן, עוררה בה כע-
ותחושה שהם כפוי טוביה. היא האמינה שאורדמן
שתקבל סמכויות מלאות, תוכל להשליט סדר
בללה הפראיות. משהתריר כי צעד זה נכשל
הוא בקישה לסגור את הלקה. מכיוון שלא יכול
לעשות זאת, בಗלל הסערה הציורית שקרו-
המשיכה לתמוך בללה בת-שבע אבל נתקה
את עצמה ממנה במישור הרגשי. דומני, שהי-
דבכה באורדמן כ"מכשור" שוכן להוציא א-
הפעיל את חזון "הלקה שלה". דה רוטשילד, ככ-
אורדמן, הייתה אישת בזדה ו"הלקה שלה" ו-
אוֹרְדָּמָן" נוגה תוכן למ"מ.

מארט. הלהקה התמקמה בחיפה והעלתה בודד. דריוס ואשתו עזבו את הארץ ואורן עברה לתל אביב והחלה ללמד בטל. לשאלת מי הפגיש את גאנט אורדן עם הברון בת שבע דה רוטשילד, מייסדת להקת בת-שבע (1964), הייתה מוכרת בעולם כMPIKA התוכניות של מרתה גראם וכותמת נלהבת בヵhol המודרני האמריקני בשנות החמשים הראשונות רבות. אבל הפנישה הראית, שהווארה להיות שיחת היכרות במסגרת החיפוש אחר מורה לבטל קלאסי ללהקת בת-שבע, הייתה מקבלת את המידדים ההיסטוריים שלא קלשי הניהול של להקת בת-שבע בא שניים. על הבמה הלהקה זרה, אבל מאהקת הקליעים נתגלו חוליות של חוסר משמעת, חוץ ותופעת הפרימידוניות, שהפכו את החווים בלהקה שדה רוטשילד יסדה מטור אהבה ואידיאלית לגיהנום. דה רוטשילד אמרה: "הו לי אילוז'ן" חושבים על ציונות וועשים חלום על חבר אידיאלית ובוטסן נופלים לגיהנום... ראייתי שאני מסוגלת לנחל את הלהקה, ובמיוחד לא בישראל שהה מוקם פרא. רציתי למונע את לינדה הוילמן להנחלת הלהקה, אבל היא לא רצתה" (אריאון עם דה רוטשילד, 1992).

פרקם נשאלת השאלה אם מנהיג התרבות מנותבת על ידי המנהיג. במקרה של גאנכ אורדמן, צירוף מקרים העמיד אותה בעין הסער בתקופה חשובה בהפתחות המחול בארץ שעהר, שהחלה עם בואה להקרה בת-שבע (1965), נמשכה בתקופה הסופית בת-זידור (1967) והסתיימה עם סגירתה של ריכוזה של להקה זו (2006), נוגעת בשאלות של ריבונות סמכויות בניוול להקה, של היכולת לעובדו מהתנהלות של להקה פרטית לניהול של להקה ציבורית ושל היכולת של מי שהקים מפעל חינוכי להרשות מחוזת, כדי לאפשר למפעל להמשיכו הליה גם כሻמייסד עבור לעומת המשקיף היא גם מעלה שאלות על גבולות היכולת שיש הכספי, שכיוון הוא ספק החמצן שמניע אותו העשייה האמנותית, אבל איינו מסוגל לספק אותן האמנות עצמה. כל המרכיבים הללו חבירו באופן דרמטי בלהקת בת-זידור. אורדמן, לדברי מיסודה הלכה, בת שבע דה רוטשילד, הייתה "הלב שבדור".

כימם, כשלפקת בת-זדור שיצת להיסטוריה
ଓورדמן הובאה לקבורה, עליה לנגד עיני המוחה
והיה כלות... (1978) שיצר ג'ין היל סאנקנץ
במהלך רקווייטם לרדקן יאיר שפירא, שנפטר
במלחמת יום כיפור, אورדמן רקדנה בשמלת אב-
שחורה על רקע מפת הנול. מתעתטני הנרגל הוא

ר��וויאם לגאנט אורדן ככלות...

השער ביחסים בין דה רוטשילד ללהקת בת-שבע היה טריאומטי לקהלת המחול, לווה בחזרות של רכילותות ויצר אווירה קשה, שהעכירה את עולם המחול בישראל במשך שנים. בעין הסער שגדה נ'אנו אונדמן

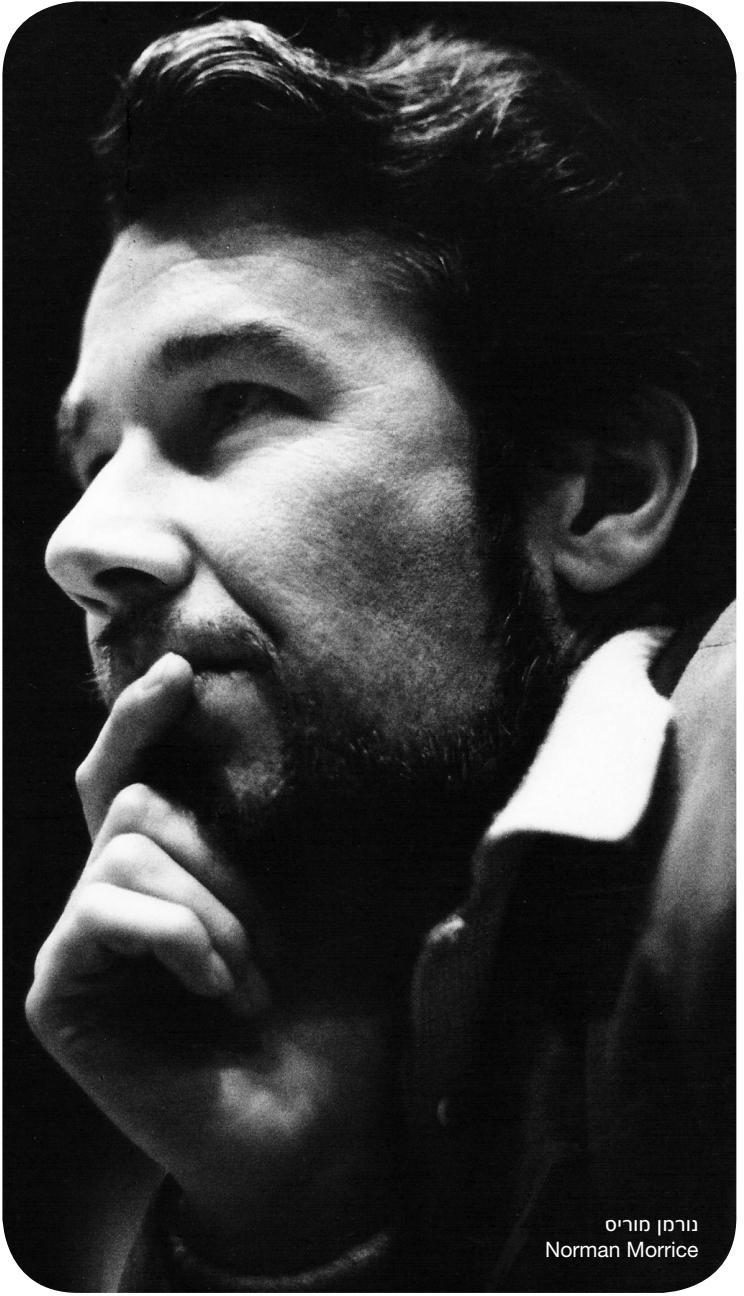
להתחיל הכל נכון).

בלתקת בת-דור החליטה דה רוטשילד "להתחזק
כל מחדש" ולישם את לキー הניסיון שרכש
עם להקת בת-שבע. המסקנה הראשונה הייתה
שבראש הלכה חייב לעמוד אדם דומיננטי
היא העניקה לאורדן את מלאו הסמכויות, "כ'
שאדם אחד יקרין מאישיותו על בת-דור על
מגון פעילויותיה" (ראיוון עם אשלי, מרס 1992)
כלkeh מעהבר, הלכה החדשה התנהל
בהתאם לחוקים ונוהלי עבודה ברורים. בוגיגו
לייחס הקירבה שטיפחה דה רוטשילד עם רקדן
בת-שבע, היא שמרה על ריחוק מركדי ליה
בת-דור. רקדן הלכה, דוד זביב, מספר: "במושג
ראים אותן. היא הייתה סגורה בחדר שלה. ראיין

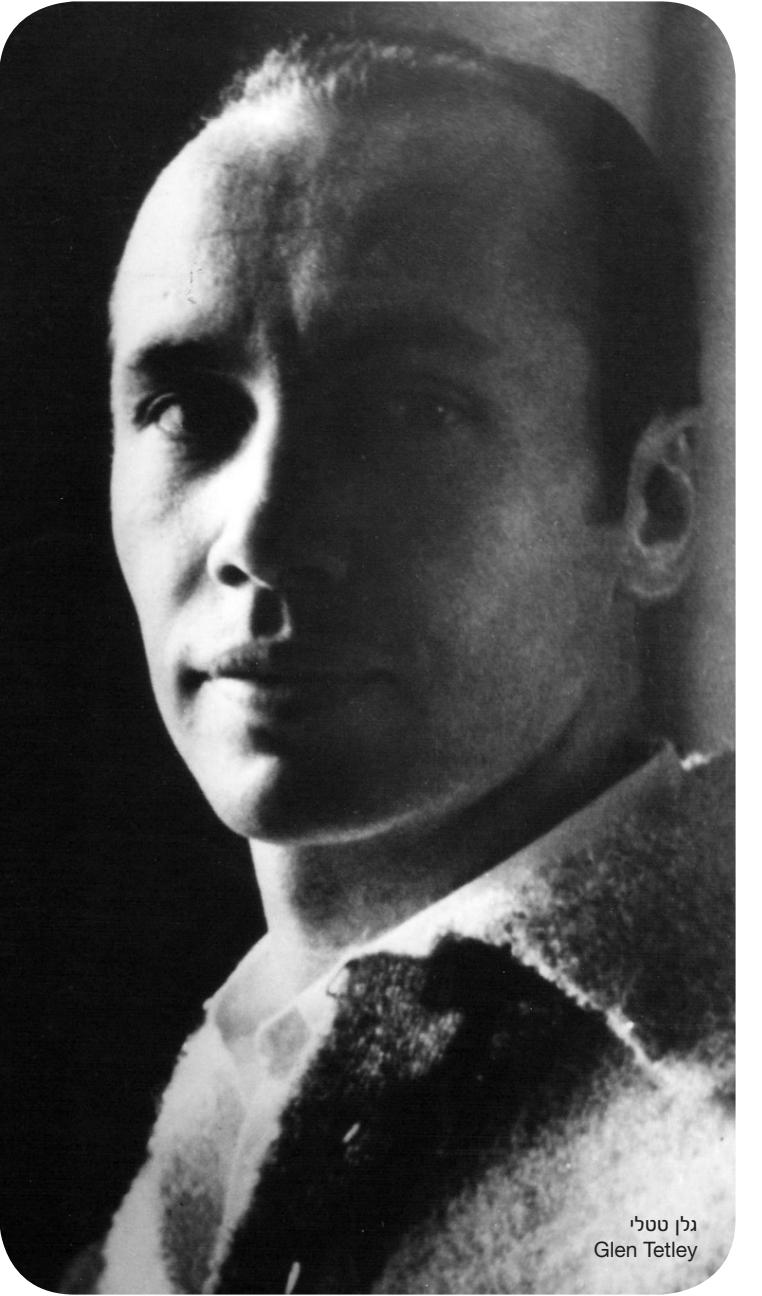
בדרום אפריקה, קסמה לדה רוטשילד, שנפער נעה מהישראליות הפראיות. אמנם דה רוטשילד חיפשה להקה מורה לבטן, אבל על רג'יס ההתנהלות הביעיתית של להקת בת-שבע גדרית המתגוננו בקשרו לרלמי אפסון.

শমחוֹל זה, המכודש לזכרו של מי שהיה ואינו
וישאר אול' היצורה שהטבעה חותם יותר מכוכב
מחול אחר בפרטואר הענק של הלקהה. כנ"ז
מחול זה נהפר לסמל של זיכרון בהקשר חדש.

אורדמן החלה את קריירת המחול שלה בדרכו
אפריקה, כركדנית בטל קלאס'י בפרטאותה דרום
המוסתרת. באוטן שנים, שבahn הייתה דרומה
אפריקה תחת משטר האפרטהייד, המדיניות
הויה מנותקת מהעשייה האונגרידית של המחוֹל
המודרני וגם מההתאחדות של הבולט הקלאס'י
כמו אלפי רקדים מכל העולים, וביעיר ממושבבו
חבר העמים הבריטי (common wealth) הבריטי, גם אורדמן נסעה ללונדון, שהיתה בשנותיה
החומיישים והשישים מרכז חשוב של בטל קלאס'י
היא הייתה שם אחת מרכדניות רבות שחיפשו אחר
מזלן עלי במות, לכה שעירוי בטל והתרנסות
cosa'iyut לרופא שניים. ב-1964 עלתה לאירופה
והצטרפה להקה קטנה שייסד שנה לאחר מכן
מק'ן אדם דרייס, רקדן וכוריאוגרף יהוד' שעליה
מארכזות הברית עם אשთן, רקדנית הבולט מirlion



נורמן מורייס
Norman Morrice



גLEN טטלי
Glen Tetley

לזכרם של גLEN טטלי ונורמן מורייס

שונים, וכך גם יצרתו הcoresographic. טטלי יצר מעל 50 בלטים ללהקות הגדלות בעולם. יצרתו הראשונה הייתה פ'יר'ו לינר (1962). הוא יצר מחולות הן ללהקות בולט קלסיים והן ללהקות מחול מודרני. ביצירתו שילב הקן המודרני עם המחול המודרני, תוך שילוב הקן המודרני והוירטואזיות של הבלט עם תחשות המשקל והקרקע של המחול המודרני" (לוי סגל, 2007).

גLEN ואני נפגשנו לראשונה בניו יורק בשנת ה-40 המאוחרות, כאשר כל אחד מאיינו הופיע בריידון סולו פרי יצירתו במסורת סדרת ההופעות "במה לרקדנים". הוא ביקר לראשונה בישראל כראקן בלהקת מרתה גרהאם, בניו יורק, בשנת 1956, ואז התאהב בארץ. הוא שב לאוזץ ב-1965, בהזמנתה של בת שבע דה רוטשילד, כדי להעמיד את

מחול עכשווי | גליון מס' 14 | אוקטובר 2008 | 43

גLEN טטלי

רינה גLOCK

"בעבורו, ההתרגשות היא באוטו רגע בסטודיו שבן הבלחתי אפשרי נניה אפשר"

LEN טטלי ונורמן מורייס, שניהם כוריאוגרפים בעלי שם עולמי, שיצרו מחולות ללהקה המחול בת-שבע בשנותיה הראשונות, הלטו עלולים. LEN טטלי מת ביגואר 2007, חודש לפניו ומנאל אמנוטי, של להקת נדרלנדס דנס תיאטר ושל בלט שטוטגרט, נולד בבליבלנד, אוחוי, ומת בבייתו שבפלורידה. הוא החל בקריירה הריקוד שלו בגיל 20, לאחר ששיטים שירות בצי האמריקני במלחמות העולם השנייה. LEN טטלי למד והופיע ב-1964-1980 סיפור אישי (LEN, 2006), נפנשתי עם LEN בניו יורק ועם נורמן בלינדון.

של הלהקה, כשל המרכיבים של אימפריה בת-שבע ובארשה אורדמן פעלו מכונה משומנת, משחו היה חסר. מגע הקסם האמנומי נעדר מהתמונה.

ב-1992 קיימת ראיון עם בת שבע דה רוטשילד, והוא הודה שאם הלהקה לא תקבל סיוע ממשתי וcotization של נסילה של כל המחול בארץ. שעלול לגרום לנסילה של ציעוז אבל סגירותה של בת-שבע לא גורמת כל ציעוז והיעלמותה אחוריศาลות שנות פעילות כמעט מעת ולא הרגשה, כמעט לא היו דברים מעולם. כל העשייה האנטנסיבית, הפוקת היוקה, מיצירותיהם של מיטב הcoresographers בעולם, והנקה שללה תמיד עורר הערכה, אבל היה חף העזה של מאות רקדנים וכוכבן המילויים מיציאות של כסם. תוכנית רגילה של להקת בת-שבע כללה ארבע יצירות, שאורדמן ייכבה בת-שבעם שנשאבו אל תוך בת-שבע, כמעט מדובר בחבית ללא תחתית, לכואורה התפוגנו. אבל גם העדינות היא רק מראית עין. כי כאשר מדובר בשתיים מהן, רובם נטה את בת-שבע לטובות בת-ומוכרים. רודם שרכס בו והועבר לדורות של רקדנים שבע, שם האמינו שיקבלו יותר הודות לתקינותם, ומוראים, שמשמעותם להזין את המחול בישראל ולפתח את כשרונם האינדייזידואלי.

"הלהקה נהגה לעורך חזורת בעת ובזמנה אחת על 15 יצירות. המכניות של גאנט היתה של עוזף חזורת. קשה מאד לעשות שימושים וחזרות משעה 09:00 בבוקר ועד 05:00 בערב, כשהדרישה היתה לביצוע עם כל הכוח. הרבה כפי שדרש הcoresographer, לא נשאר מקום לביטוי אישי, לא למנהל החזרות ולא לרקדנים" (ראיון לאשל, ספטמבר 2007).

אורדמן הייתה הרקדנית הרכבת של להקת בת-שבע, מוסרת של בלט קלסי ומחל הבהעה נדחה כמיושן ולא רלוונטי. הסינתזה בין הסוגות, בדרך שבה הלכו בלט רמברט (Rambert) או נדרלנדס אנס תאטר (NDT), שמשה לה מודל ונענתה הטע על היכולות של אורדמן כראקנית ראשית של הלהקה. היא גם נתנה מענה לצורן לקולוט רקדנים קלסיים עולים, שרצו להשתלב בלהקה עם אוריינטציה מודרנית. גישה של אורדמן התקבלה בזמןה בחומר נוחות הארץ שהעיצה את גרהאם. בדייבד התרבר שההחלתה האמנותית של אורדמן הייתה נכונה.

רקעיאם

שנהויה חוותה הרקדנית הרכבת של להקת בת-שבע, הקבינה אצל שתיהן את חטיבות האלפיים המשיכה להקת בת-שבע להתנהל כאילו在家. עד מילכת אורדמן וזה רוטשילד לא הפנו את השינויים שחולו במפלת המחול בישראל. בת-דור החל לאבד את חשיבותה כאחת משתי להקות המחול המובילות בישראל. להקת בת-שבע, שהתחדשה עם יצירות של אודן נהרי, ולהקת המחול הקיבוצית, שפרצה למרכז הבמה עם יצירות של רמי באר, נראו יותר חדשניות ורוחניות מהperfettore של להקת בת-שבע. בה בעת התרחשה התפתחות מעוררת התפעלותם של יצירים עצמאיים.

ביבליוגרפיה

- דאדי, ג'ין, יולי 1991
דבר, דוד, יולי 1991
אורדמן, ג'אנט, ינואר 1992
רוטשילד, בת שבע, מרץ 1992
מקאליסטר, שי, ינואר 2007
שיר, של, פברואר 2008
מייסון, קנט, פברואר 2008
דרור, אורה, אפריל 2008
קול, סקי, ינואר 2008
פרידלנד, אן סאלி, ינואר 2008

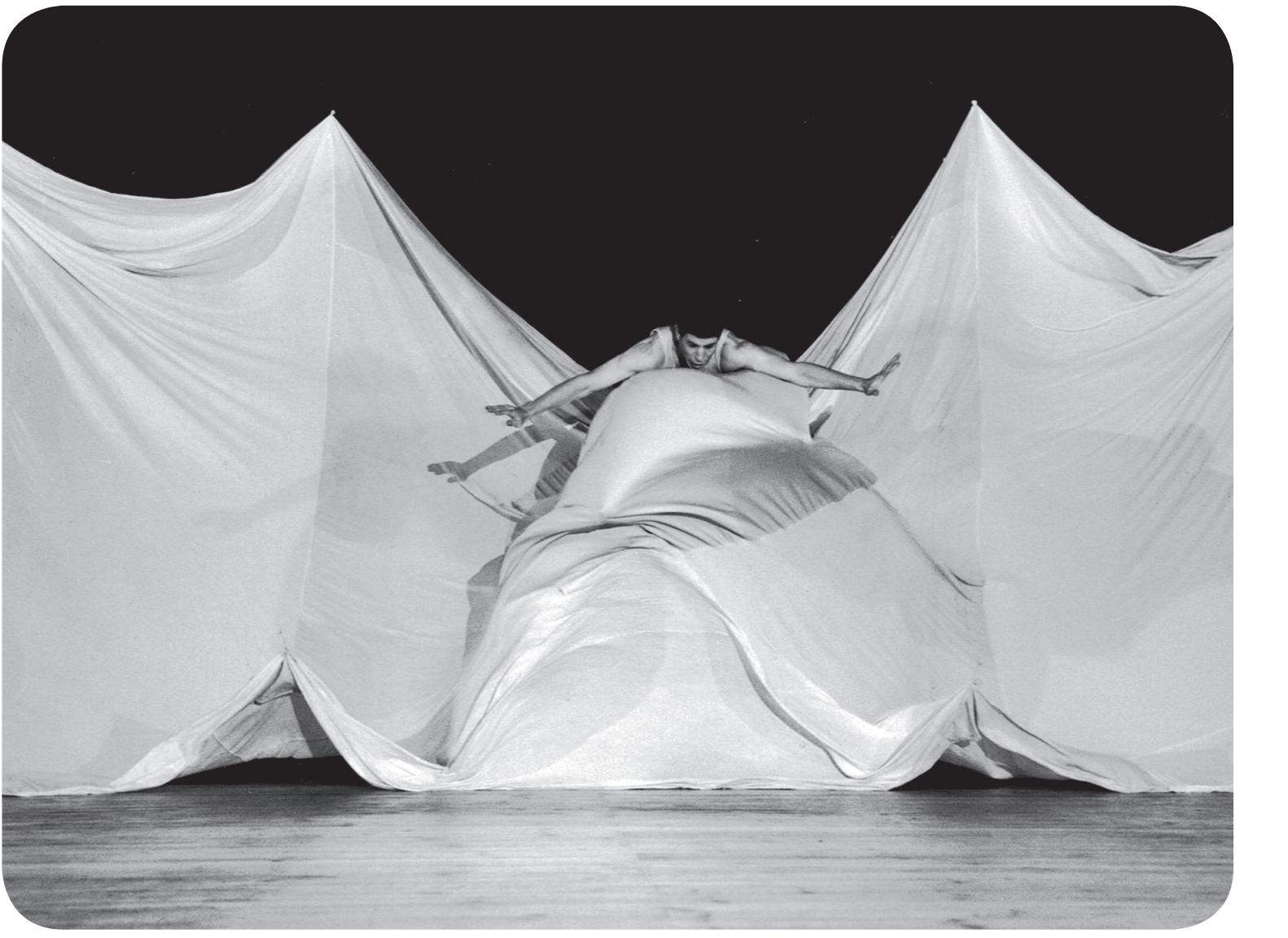
גלאק, רינה. להקת המחול בת-שבע 1980-1964-1991 - סיפור אישי. ירושלים: הוצאת כרמל, 2007.
מנור, ג'ורא. "ראקיאם לבת-שבע 91", על המשמר, 1991.
אורדמן לא הייתה מסתגלת להשתנות ולהפנים את השינויים האמנותיים והמיןליים הנדרשים כדי לזכות בת-שבע. בסופו של דבר הלהקה נסגרה. אורדמן החוללה, שאיבדה את כל רכשיה כশניתה למפן את הלהקה בסוףה, נפטרה בפברואר 2007 והוא בת 73. הוא ציווה את גופתה למداع. קברותה התקיימה בסוף יולי 2008.

Darius, Adam. *Dance Naked in the Sun*. Latonia Publishers, 1973.

תחושה של החוצה ורונגדיה אישית מלאה את המחברות על להקת בת-שבע וגאנט אורדמן. לא הייתה בארץ, ואילו גם בחו"ל, להקה פרטית לא הורודת תנועתי שהוצרה והנקיון המושלמים של האנסטובל באים על חשבון האינדייזידואליות של הרקדנים. מנוקות מבטן, היה זה ריקוד ללא אוטם ניצחות כסם של לב ונשמה העושים את האירוע הבימתי לחוויה" (ראיון של רינה גLOCK עם רבבי, מונטראול, 2003).

קנט מייסון, לשעבר רקדן ראשי ב"בלט המלכותי הבריטי", שנגן לארץ ב-1978 ומונה לאסיטנטן של אורדמן וב-1990 למנהל הלהקה, מספר:

42 | מחול עכשווי | גליון מס' 14 | אוקטובר 2008



The Gown by Heda Oren

שלמה מאת הדה אורן

הדה אורן ז"ל

רות אשל

טעמה האמנוטי. על השאלה מדוע בחורה בזאת תקופה שבה כלל לא היה מוכר בישראל, ענתה אורן: "במקורה פשוטה בארץ רקדנית אמריקנית שהגע לביקור והוא אמרה שגראهام כבר מישנת ושייש ויזרים חדשניים עכשוויים, שמתחרקים מרגשות ומדרמות סיפוריית" (ראיון עם אשל, קיבוץ אשdot יעקב, 26.11.2007).

בתוכנית הראשונה של להקת המחול הקיבוצית העלתה את חלום (1970), ריקוד שעסוק ביחסים בין יחיד לחברה וצא נגדי הלחץ הקבוצתי על האינדיידואל – נשאשה שהה מתקבל באופןו. לתוכנית השניה יצירה את נעים להכין גברת פרח (1972), שהפרק ללהיט של הלהקה הצעריה. זה מחול הומוריסטי, שנקודות המוצאים שלו היא שני שלומיילים, גבר ואישה, המהילכים כשיכורים בוחות על מהליכי העבודה שלא ועל

לימודי תנועה בסמינר הקיבוצים ברמת אביב והמשיכה ללימוד אצל גרטרד קראוס, במסגרת ההשתלמות שהתקיימו בחיפה למורות מהקיבוצים. לימים הפכה לדיידטה. בשנים 1966-1964 למדה מחול מודרני ב-Ecole Supérieur d'étude chorégraphique בפאריז. הלימודים שם היו בשיטת קרין יונה, שהתבססה על שיטת רודולף פון לאבאן וקורט יוס. כשזהה לאוצר לארץ לקרה שיעורים באולפן בת-שבע, שפעל בשנותיה הראשונות של הלהקה.

המשך עברה לאולפן בת-שבע, שם למדה בבלט מחלות שיריריים, אשdot יעקב איחוד, ולאחר מכן נולדה בת-שבע. התהנכה באשdot יעקב והיתה לחברת הקיבוץ. היא למדה ריקוד אצל חבורת הקיבוץ מירה ינואר, שעלה מגרמניה ולימדה מחול מודרני. הייתה מלהקה בת-שבע במשך שנים. למדתה בבלט רם ברמן, שעתה מנהלת אמנותית של הלהקה. היא למדה ריקוד באולפן בת-שבע, שפעל בשנותיה הראשונות של הלהקה.

אורן נולדה בת-שבע, התהנכה באשdot יעקב והיתה לחברת הקיבוץ. היא למדה ריקוד אצל חבורת הקיבוץ מירה ינואר, שעלה מגרמניה ולימדה מחול מודרני. הייתה מלהקה בת-שבע במשך שנים. למדתה בבלט רם ברמן, שעתה מנהלת אמנותית של הלהקה. היא למדה ריקוד באולפן בת-שבע, שפעל בשנותיה הראשונות של הלהקה.

לאחר מכן סיפר לנו: "... אלה הם השנים הטובות ביותר בחיה". ב-1977 הפסיק ליצור, אחרי שנענה להזמנה של הבלט הממלכתי בלונדון להתמנות למנהלה האמנוטי של להקה זו. כאשר עזב את הבלט הממלכתי, ב-1986, התמנה למנהל לימודי הכוריאוגרפיה בבית הספר של הבלט הממלכתי, שם פיתח דור צער של יוצרים.

הקשר של נורמן עם להקת בת-שבע החל ב-1966, כאשר מורתה גראם בתפקידיה סייעצת האמנוטית הזמין אותה ליצור את האירוסין. זו הייתה העבודה הראשונה שלו לבת-שבע, ובuckoutnia הוא יצא ארבעה ריקודים נוספים להקה. את כולם אהבו הן הרקדנים והן הקהל והמבקרים: פנים ומוסיקה היצירה הוללה על ידי בת-שבע במשך שנים (1966); צ'רלן, צ'רלן (1968); קונצרטו לכלי הקשה (1970); ומען (1975).

חוירות עם נורמן היו תמיד עונג צרוף: הוא היה אדם רגש בצורה יצאה דופן, כי, ידידותי ובעל רצון אמיתי לפתח כל רקדן וקדרן שעמו עבד. לא פלא שהיה אהוב ומוערך על ידי כל מי שעבד אותו. בחזרות הוא פיתח את רעיניות המחול שלו ועיצב את התנועה בארשת נינוחה ומקצועית, תמיד עם הומור וציניות. הוא הציג את רעינותו ועיבד אותן בסבלנות עם כל אחד מן הרקדנים, עד שמצא את התנועה שביקש.

כאשר פגשתי את נורמן בלונדון, בספטמבר 2003, הוא אמר לי: "הטכנית של מורתה גראם היא היחידה מלבד טכנית הבלט הקלסי שיכולה ליצור רקדן". העלינו וחולקנו בהאה זהירותן מזמן בעבר והערתו הגלויות זיכרנו יוצא הדופן היי לי לעזר רב.

לנורמן מוייס מיפוי המהילך של שניינו פניו המחול בבריטניה על ידי החדרת רעינונות מודרניים לירית המחול שם בשנות ה-50. מעל לכל הוא יזכיר על תרומותיו לטיפוח כוריאוגרפיה, רקדנים, מלחינים ומעצבים.

ביבליוגרפיה

סגול, לוס. *לוס אנג'לס טיםס*, 2 בפברואר 2007. Nuchtern, Jean. *The Oral History Archives of the New York Library for the Performing Arts – Dance Division*, January 11 and 25, 1977.

פרופ' רינה גליק – רקדנית, מורה כוריאוגרפית ווועצת אמנוטית, ממייסדי להקת בת-שבע. הייתה דיקנית הפקולטה למחול באקדמיה למוסיקה והכינון של בלט רם ברמן, מלהקה בעלת אוירונטציה קללאיסטית להקת מחול מודרני. שם כך חזקן כוריאוגרפים בני זמנו, אשר כמותו יצרו להלהקה ריקודים בעלי רעיונות חדשניים. ב-1966 עזב את בלט רם ברמן והתמסר לכוריאוגרפיה. שנים רבות

oardcast), ויצור את האזדים האנדיים להקת המחול בת-שבע שאר זה נוסדה. בראין אמר "... נסעת לישראל... זאת הייתה אחת התפקידים היפות ביותר ביוטר בחיה... אהבתי את זה, אהבתי את האנשים... זה היה כל כך מרגש לעבוד עם הרקדנים האלה, הייתה להם צורה אחרת – כן, הם ודיי הוכשרו בשיטת גראם, אבל הם היו ישראליים... והם היו נחדרים, גודלים, חזקים, רגניים, אגנסים, מלחינים, מלחמי תשובה, כל הדברים הללו... אז החלטתי ליצור בלט על בסיס כל אלה" (Nuchtern, 1977).

התוצאה של ההשראה שהמפגש עם רקדני בת-שבע עורר בטליל הייתה הcreation האנדיים (1965) למושקה של המלון הישראלי עד פרטוש. הוצאה הוללה עם התוצאות הפלורנטיות הישראלית, בסוגרת תוכניות המוניים שללה לשנת 1976. גם שב ווחר לישראל ויצר את מהלים (1966) ואת טרופה-אנטיסטרופה (1972).

טלי עבד בצדדים עם רקדני, והדיםיהם של פנו אל תחושים הבטן באופן אינטנסיבי,இושי ותובעני. הוא ידע מה רצה להוציא מכל רקדן וההופעה הרצויות לו. השימוש שלו בטורסו מקור שמכנו נובעת תנעوت הרגלים והזרועות היא ארגנית מאד ושאב את מקומו מהאטטיקה הגדתית. רקדני בת-שבע היו מוכנים לכויאוגרפיה ולדריך היצירה של גלן והחצאות בהופעות היו מרגשות לרקדנים ולקהל כאחד.

norman morris
"אהבתי את ישראל, אהבתי את האנשים...
subpackage את ניהול של להקת רם ברמן, עיבדתי אותה כלחה רפואית כמו בת-שבע"

norman morris (1933-2008) היה רקדן, כוריאוגרף ומנהל אמנותי בריטי, שנולד במקסיקו ומת בביון בלונדון בינואר 2008. הוא החל את לימודיו המחול במונס菲尔ד, נוטינגהאםשייר, ולאחר מכן למד בת-ספר רם ברמן (1952-1954). הוא הציג ללהקת הבלט רם ברמן בשנת 1953, היה לרקדן ראשי והחל ליצור להקה זו ב-1958. ב-1962 נסע לניו יורק, לאחר שקיבל מלגה מקרן "פורד" האמריקנית, כדי ללימוד אצל מורה גראם, שלימים הייתה לה השפעה מכרעת על חזונו האמנוטי. ב-1966 מונה מנוהל אמנותי שותף של בלט רם ברמן ובשנים 1974-1977 שימש מנוהל אמנותי של הלהקה לצד מריו רם ברמן. נורמן היה אחריו לשינוי הכוון של בלט רם ברמן, מלהקה בעלת אוירונטציה קללאיסטית להקת מחול מודרני. שם כך חזקן כוריאוגרפים בני זמנו, אשר כמותו יצרו להלהקה ריקודים בעלי רעיונות חדשניים. ב-1974 עזב את



אחוּשִׁילְגָּן מַתָּא יָסְמִין גּוֹדֶר, רַקְדָּנִים: עֲנָבֵל אַלּוֹנִי
וּשְׁלִי אֲנוֹשׁ, צְלִילָה: תָּמָר לָם
Singular Sensation by Yasmeen Godder,
dancers: Inbal Aloni and Shuli Enosh,
photo: Tamar Lam

בכורה 1-6.2008

מיכל רוזנצוויג

ఈ ప్రాంతములో విలహల్మసును కొని ప్రశ్నలు ఉన్నాయి.

פתרונות

המקום כור: ארכטור אסטמן רקדנים: יוקו הרדה, ניר בן שם, אילנה בלטן,

קוריקוות קורס: אילנה בלסן רקדנים: דניאל און, עמית גרחה, איציק עמר

הتابוננות, 20.1, סוזן דלל
להקת ג'ינוליה
מייסד ומנהל אומנותי: חילוי
קור: יוסי תמים

ה'יפור

**איפה זה שם אותו
כור': עמיית מרציאנו**

נקודות מבט
כור: דני אלש

דנה רז, יעל ימין

מיסוי

ינואר 2008

סוזן דלל, 7.1, Joy Ride

רקדנים: משה שכתה-אבלום, יידז בטש
רעות לוי, לילך ליבנה/גילי גוברמן
תלבושים: טל מאר
תאורה: מרטין עדן
וידיאו דאנס: אופק ורטמן

פוצ'ינלה, 15.1-16.1, סוזן דלל
להקת המכחול פרטסקו – יורם כרמי, חולון
מוסיקה: פוצ'ינלה מאת טטרויניסקי

תאוריה: חילוק ארגנְל

"ניצוצות 2007", ערב רקדים יוצרים,

להקת המחול הקיבוצית
מנהל אمنות: רמי באר

היתה נסעה שעות על שטחים באוטובוסים מעם הירדן לגעתון, לחיפה, לתל אביב ולירושלים שם יצירה את החוק המר (1985) לאנSEMBל וושלים. יצירה הייתה הכוח הדוחף, אבל הדר גם השקיעה בחינוך. החל ב-1975 ניהלה אחות האולפן האזורי למוחול במושיצה האזרית עמק הירדן.

זה לא הייתה אישת שקל לעבוד אתה. היא היתה אחזות תזזית ולהט, לעיתים הצליפה ברקדים, אבל מול עיניה עמדה תמיד השאייה לאמננות ולמציאות היא היתה כוריאוגרפית מוכשרת, שהיתה מוכנעת לכל עבודה קשה וכל קורבן למען האמננות מוקובצה, בווים שהויצרים העצמאים היו עד' שולים שבשלויים. דחיקתה המדוזגת מלהקה המכול הקיבוצית למשעה חתמה את דינה. היא ראתה איך מפת המכול בישראל משתנה עם צמיחת דורות של יוצרים עצמאיים ואת הפעילות העשירה בתל אביב ואיך להקת המכול הקיבוצית שבה ראתה את ביתה האוטוי, הופכת להלהקה השובבה. אף שמעולם לא הפסיקה ליצור, היא לא הייתה חלק מתחן העשייה שללאו הזרקורים בעקבשות סיזיפית המשיכה להפוך אפיקים חדשים כדי להפתח ככוריאוגרפית. היא יקרה קשר עבז ג' העולים מרינה ולדיימיר פילק שהתגוררו בנצרה יצירה להם מחירות ריקודים, שהידיע ביזותם בינויים הוא סייפום (1995). אלא שהאופן באמנותיות המכול השתנו, והעדר הזדמנות לעבודה ברצף עם רקדנים מקרים ולחתך בקהליהם המקצועית החל מתחת בה את אמותו. עבדותיה שפעם נחשבו אונגרדיות, פתאום נראו מיושנות אבל טעמה האמנותי המעלוה ניכר בהן לכל אורך הדרכו.

שאר הבד מorum לתקירה, מכוסה את ראה ומשאייר חשוף רכז את פלג הגוף התחתון" (אור בריאין עם רות אשל, קבוץ אשdotות יקעב, 7.11.2008).

כשחזרה מניו יורק שופעה רענוןת חדשניים, אוון גולדמן בעולם המחול בארץ, שפעילותם התרכה כולה בלהקות הנגדולות ובראשן להקות בת שבושים ובת-זורה, שהציגו רפרטואר של מיניסטרם. לצד ענירם עמדת העשייה הניסיונית שפינג' בניו יורק. קאי לוטקן בזמןו מנהל הרכבת למחוז בית רוטשילד לצדה של לירן שוברט, הפגיש אותו עם הדור והיא מצאה בו רקנית המכוננת להסתק בעבודה ניסיונית ייצאו למסע יצירתי מרתך שבדק ניסיונות על מחול שנודע כ"פושט-מודרני" או "מחוץ אחר". זאת הייתה זכות גודלה אחר. לעבור עם הדה. בראשונה עבדתי עם כוריאוגרפית שאיננה מכתיבה תנויות, אלא הופכנית אוטית לשוטפה לתהילה היוצרת ומאפשרת לי צמיחה אמנומית לרכיבול החולן הראשו שלילן



Voice and Dance by Heda Oren

שנוגפים וקמינים תדירות. השפה התנוועה מהתפתחות מתוך המקריות של היתקלותם בזיה ויצירת מערכת יחסים. בהמשך יוצרה המחול הפלטימ' המציגים (1976) למוסיק (1977). המחול, כמו משה קילון, חבר קיבוץ יסעור. היא המשיכה לפתח יצירה זו והעלתה אותה תחת שם זוג "מדברים". גם מחול זה היה עשיר בהמציאות צורנית והומוריסטית. יצירה בולטת נוספת היא הדואת הרהור בקן שבור (1978), העוסקת ב��ויים שנוצרים בגין כתוצאה מעיקום המפרלי בזויות שונות והוא המשיך ופותח של עבון סולו שיצרה שנה קודם לכן למופע הסולו שעבודות נספנות בולטות שיצרה להתקת המכבש הקיבוציות היו דירה להשכיר (1982) ומשל (1982), שבו יריעת بد ענק מכסה את כל הבמה וחוטים סטויים מחברים בין התקורה לחלקים שלמה. זאת מעין חצאיות ענק, שבמרכזها פבו רוקדת רקדנית. בהדרוגה החצאיות מתתרומם ולוכדת את הרקדנית שבתוכה. אורון: "הרקדנית שנמצאת באמצעות של הבחנה נראית מאושפזת וכשהחוטים הסטויים מתחילה למשוך את רגלה נזרחות גבעות. בהתחלה היא מתיכון אליהן כלפיו מזורה ובתמיינות מנסה לה אל הגבעות היפות, אך בהדרוגה הגבעות הנഫוליות נמצאת ענקיות והיא נמצאת במאבק הישרד בסוף הריקוד היא נשארת לכודה במרכז ה



אורה אורן | Heda Oren



תנועה הפנינים על רצפת הפרקם, 8.6, מונטג'ו אדמאן, צילום: אבי נatan
The Pearls Motion on the Wooden Floor by Liat Dror & Nir Ben Gal, Adama Dance Company, photo: Avi Natan

יוני 2008

תנועה הפנינים על רצפת הפרקם, 8.6, מונטג'ו אדמאן, צילום: אבי נatan
במסגרת פסטיבל מוחול במדבב, מצפה רמון, האנגר אדמאן
ליאת דרור וניר בן גל הלהקה כור': ליאת דרור וניר בן גל
עיצוב במטה ותאורה: אליק דרור רקדנים: מיכל אורן ארזי, הדס אנטמן, מיכל הרדה, אבטיל איפרין, יונית יודלביץ', אלינור סופמן, אליק גולדען
פס הקול מרכיב מקטיע מוסיקה ממל העולם, בשילוב טקסטים מוקלטים של אייבי נתן – ספינת השלום – תלבותות: ענבל חיטטמן סרט וידיאו: שירי בראן / נדב בן ישראל

אחוישילינג SINGULAR SENSATION, 19.6, סוזן דלל כור' ובימוי: יוסטן גודר רקדנים יוצרים: ענבל אלוני, שלוי אונש, צוף יצחק, יעליה שליט, ערן שני דרמטורגנה: איציק גולי תלבותות: ענבל ליבלייר עיצוב במטה: אורן שביב קדרודוקציה: פסטיבל מונפליה 2008, צraft: תיאטרון הבב-am אופר, ברלין, גרמניה; מרכז סוזן דלל, תל אביב, ישראל

מד'אה, 26.6, משכן לאמנויות הבמה להקת הבלט הישראלי כור' ותלבושות: ברטה ימפולסקי מוסיקה: לאוגן נונו תפארה: טלי יצחקי תאורה: בן ציון טוניצ' סולני: אלנה רוזנברג, אלכסנדר שבחוב, יינה גרשמן

בכורות, הופעות, שיורים, סדנאות, כתבות ודעתות, אנסים ושות, בטוטל 'דריך נון' לאמנויות בתנועה. www.bodyways.org



פסטורל, יומן שני

כור': מיכאל גטמן רקדנים: עמית גולדנברג ועירה דולב מוסיקה: קרלהין שטוקהאוזן – 7 ימים בשיתוף להקת המוחול דה-דאנס

על חברה נאמנה

כור' וביצוע: מניה וגביג וקרן אידה נתן

מות הדרוויש

רעין וביצוע: סמדר יעראן ייעוץ: חילה גולן, נטלי תומרמן וכוכית יעקבי-ט

פנינה

כור' וביצוע: אסנת קלר מוסיקה: הורטנס אליס, ג'ון הרטפורד, בוני טילר

The wind is high

כור': ענבל שחר רקדנים: שי פרת, ענבל שחר The Beatles — Because – Because זהות תלבותות: יפהה חזות

ركדי ללקחה האהבה, 28.4, סוזן דלל

טיאטרון מוחול רנה שנפלד

כור': רנה שנפלד

הלהלה: בביצוע רנה שנפלד והרקדן חמץ גולדין

בק' ידע: רנה שנפלד והרקדן היוצרים גלי איזנמן, נאליה גולדברג, חמץ גולדין, ליאת נואר, לילך רז, עדי חסן, שמרית שער, אסנת וגדור נחשון

מלים ולוחן: ליונרד כהן

אכן וידיאו: יובל כהן

צלם: שיר טקاطאני ואורי

תאורה: יעקב ברטי

תלבושות: ענבל ליבלייר

הפקה מוסיקלית: דניאל סולומון

מאי 2008

16.5, נמל תל אביב

להקת המוחול בת-שבע כור': אודה נהרן ואיאק טבאטה

מוסיקה: אחד פישוף

עיצוב תלבותות: מירית יונשטווק, שושן קדם,

אללה רוזנברג ושרון אייל

תאורה: במקבי

הידרה, 24.5, פסטיבל ישראל

להקת המוחול ענבל פינטו ואבלום פולק

כור' בימי ויצוב: ענבל פינטו ואבלום פולק

רקדנים: להקת המוחול ענבל פינטו ורקדנים

אורחים מיפן, פרי שיטוף פעולה בין קרן

סאטימה היפנית, פסטיבל 11 משוויז'

פסטיבל ישראל

מחור פסטיבל אינטימידאנס, 26.4, מונטג'ו, 29, מונטג'ו

כור': מיכאל אופנהיימר-לנדאו כור' וביצוע: מיכאל אופנהיימר-לנדאו רקדנים: מיכאל אופנהיימר-לנדאו, יוני סילבר יעוץ אמנומי ויצוב וידיאו: דניאל לנדאנו תלבותות: אלונה רודה

שיר ושם בחלקן

מוסיקה, מלים, וידיאו, תנובה: שלומי ביטון

כלויות

כור' וביצוע: שני גראנות ושרון צוקרמן מופיע הקרפין ניסין ראשון

קורט

רקדנים יוצרים: אביה דנורו וטל פורת Harry Belafonte — Seniora — Seniora ייעוץ חיל ואביזרים: טל נירוי

צפון דרום וכו'

כור' וביצוע: תמי קלינטן- יצחקי רקדנים: עיגן גינז, תמי קלינטן- יצחקי Down Lilas, Sir Edward Elgar תופים: דניאל פינגולד תלבותות: רונן יצחקי

לצד ארנבות בצפוף

כור' וביצוע: אמרידרגב חומש ונעה שדור, Matmos, Harry Kaplan, Babel Gilberto, Bisk תלבותות: ג'ואנה נוונס עיצוב במטה: נעה שדור ושיורי גולן

מקומי

כור': טליה אורברק ועמית הדרי רקדן: עמית הדרי יידיאו בהשראת העבודה יומן זיכרון מאת גונת תאורה: יעקב ברטי

12.4, rich and satisfied in his portion by Shlomi Bitton, 25.3, סוזן דלל

להקת דה דה דאנס

כור': עמית גולדן ועירה דולב

תאורה: יעקב ברטי

קצת אחר' האמצע, 25.3, סוזן דלל

כתיבה, כוריאוגרפיה וביצוע: אליס דור-כהן

מוסיקה מקורית, עERICA, נינה, שירה וביצוע:

איתי בכרך רקדניות יוצרות: שלומית קורי, טוהר קלינר

תלבושות: אבטיל להט

אפריל 2008

FACE, 2.2, סוזן דלל

להקת קולבן דאנס

כור' ויצוב במטה: אפיר קולבן

מדיה דיגיטלית: מאשה ויזל

תלבושות: ליה זהר וחגית אביר

תאורה: שי יהודאי

מוסיקה: קולאי – מלקלארן, אפקטיליפטיקה,

פייצוללה, קווק רוזי, ברנגביז', and

Sons of John, ! S באך, אינשטוינשנדה ניבאוטן,

הימן

מרס 2008

1.3, סוזן דלל

להקת המוחול בת-שבע

כור' ויצוב: שרון אייל

מוסיקה: אורו ליכטיך

מונטג'ו: אביה אבוני (במבוי)

תאורה: אביה אבוני (במבוי) תלבותות: שרון אייל, ארכי יפרח וניא בכר שותף יצירה: ניא בכר רקדנים: אזר זוהר, עדי זלטין, טליה לנדא, גILI, נועה צוק, גיא שומרוני, מאמי שימזאקי, דניאל אנגי, ריצ'ל אסבורן, שרון אייל, ליאו לרסון, אנדרסון בראש, קרולין בסורד, ניר בנטה, שני גרפינקל, מותן דוד

גילה, 3.8, במסגרת פסטיבל אשה, חולון

כור': גילה ליס משותפות יוצרות: חנה ריבר, מירי למן, מרום גבריאלי, רות בן ישראלי, רות גלר, רינה רון,

תלהמה דים

מוסיקה: קולאי', משה שאשו תלבותות: נעה וידן

תפוארה: גדי צחור תלבושות: מרטין עדין

צילום, עיצוב ועריכת וידיאו: ניב בן דוד

צילום סטילס: אלי פסי אינטיציה לרישום: רם עפרון

ספקטרום מוחול בצבעים, 16.3, סוזן דלל

מרכז למוחוליהם מהם מנהלת אמנויות וכוריאוגרפיה:

דולי זורניצר מושיקה: סעודה בטש,

קוריאוגרים נוספים: עידן ביטש, יעל הופמן, מירון אבטיל

זמן, 24.1, תמןע

כור' ויצוב: אויר ארטס ארכ מושיקה: סעודה בטש,

תלבושות: ירין זינו Hanayo

תאורה: אולפני ארט, אלפין ארט

היום זה אחרת, 25.1, תמןע

כור': גילת אמוץ מושיקה חייה: אורן דרמן רקדנים: ריטה קומפרץ'יק, נעה רוזנטל,

גילת אמוץ: עיצוב תלבושות וחלל: אבטיל להט

תאורה: אורן רובינשטיין

פברואר 2008

2.2, סוזן דלל

להקת קולבן דאנס

כור' ויצוב במטה: אפיר קולבן

מדיה דיגיטלית: מאשה ויזל

תלבושות: ליה זהר וחגית אביר

תאורה: שי יהודאי

מוסיקה: קולאי – מלקלארן, אפקטיליפטיקה,

פייצוללה, קווק רוזי, ברנגביז', and

Sons of John, ! S באך, אינשטוינשנדה ניבאוטן,

הימן

אולימפיה, 2.4, במסגרת בכורות בחניון,

כור' ויצוב: מיה שטרן

מוסיקה: קבוצת Tied+Tickled Aeila

טוויסקה פקורי: קובי בן עזרא

עיצוב במטה: מיכל הלפמן

תלבושות: מיקי אבוני

אורות הכהר, 2.4, סוזן דלל

תאורה: אביה אבוני (במבוי)

תלבושות: שרון אייל, ארכי יפרח ונאכבר

מוסיקה: אורו ליכטיך

מונטג'ו: אביה אבוני (במבוי)

תלבושות: מיכל הלפמן

תאורה: מיקי אבוני

מוסיקה: אורו ליכטיך

מונטג'ו: אביה אבוני (במבוי)

תלבושות: מיכל הלפמן

תאורה: מיקי אבוני

מוסיקה: אורו ליכטיך

מונטג'ו: אביה אבוני (במבוי)

תלבושות: מיכל הלפמן

תאורה: מיקי אבוני

מוסיקה: אורו ליכטיך

שנה ציון פסטיבל כרמיאל 21 שנים להיווסדו. מתקיים העשור השישי לפסטיבל היא מועוד מתאים להערכות הישגוי, לבחינות הביעות שעמן הוא מתמודד ולдинן במקורות ההשראה שלו, בתרומות לאמנויות המחול בכל וירקוד העם בפרט, בייחודה וביעדי. לא בכל העניינים האלה אפשר לדין בהרבה בשורות הבאות; אבל ראוי לנסות להעריך את הפסטיבל בהתחשב ביעדים שעמדו לנו נגדי עיניהם של יזמי, ובראשם מעצבי יונתן כרמי, ובשינויים שחלו וдинן חלים בחברה הישראלית ובציפיות הקהלה.

פסטיבל המחול בכרמיאל נוסד 20 שנה לאחר הכנס הארץ החמישי והאחרון לריקודי עם, שהתקיים בקבוץ דליה ב-1968; ולאחר מכן הלחוקת בצתם על שפת הכנרת (1967-1978), שהיינו כנסים שנמשכו שילובו מופע ללהקות ורקודות, מיצו את עצמו. ראשי תנועת ריקוד העם חיפשו רעיון חדש לפסטיבל ארצי לריקוד.

פסטיבל המחול בכרמיאל – לא?

דן רון



פסטיבל כרמיאל, צילום: מתי אלמליאח

של תנועת ריקודי העם והוא צריך להיות תרומתו של פסטיבל כרמיאל כפסטיבל יהודי, שייעודו הוא חיפוש חתפheid אחר שפת תנועה של "מהול ישראל".

ביבליוגרפיה

אשכנזי, רות. *סיפור מהחולות העם בדליה. הוצאת תמר*. חיפה. 1992.
בת-ידורי, שלומית. *תוכנית של כנס המחולות בדליה*. 1958.
קדמן, גורית. *עם רוקד. הוצאה שוקן*. תל אביב. 1969

שקיבול השראה מהריקודים בהשפעה אפריקנית של השחרורים בארץות הברית; בישראל נהנו בדרך דומה שרה לוי-תנא, יונתן כרמן ועוד, וגם היום יש להולכים בדרך זו.

כדי שפסטיבל כרמיאל לא יהפוך לעוד פסטיבל מקצועית, הם יעדבו בידור המוני מסחרי, עליו להמשיך ולחפש באופן מותמיד את הנישה שלו, את ייחודו, את זהותו ואת תכני היפויים.

1. במרקדו חיבות להמשיך להזאות הרקדות וההופעות של להקות ריקודי העם שיצקו להדרכה ויעמדו בסטנדרטים של איכות בימתיות, כוריאוגרפיה וטכנית.

2. שילוב תחומי מחול שוניים בפסטיבל אין יעד בפני עצמו. כן הראי שיתרום לשיפור התרבות והידוש הדידית בין התחומיים השונים של המחול.

3. הפסטיבל חייב לתתרום להעלאת רמת הליהוק, של כל דור ודור. המורשות התרבותית הן מורכבות וועל ידי התאמת המשמעויות והתכנים לצרכים חברתיים בכל חברה. ריקודי הפולקלור נוצרו על ידי טובי האמנים בתקופותיהם, והם משמשים מקורם הרשאה ליצירותיהם של גודל האמנים בעולם; בין היוצרים הבולטים בתחום המחול שעשו מריקודי העם לדורותיהם – מריקודי העדות והמייעוטים שנוצרו במבחן הדורות, מהמורשות התרבותית הקיימת בישראל, אמilia הרנדנס, מריקודי האצטקים במקסיקו, אמilia הרנדנס, התרבותית ויצורי ריקודי העם שואבים השראה של הליהוקן והליהוקן קד מתקופתם, יאבדו כיוון וירבו המופיעים יילכו ויעשו סתמיים, יאבדו כיוון וירבו הפסטיבל כרמיאל חייב לצור לעצמו מאפיינים ייחודיים של פסטיבל מחול ישראלי, עם כל מרכיבו התהווותם של כנסים דנין תיאטר – שאב מריקודי המאורים וстиותיהם, אף שרבים מערערם עליה בימינו. יצירה מקורית.

4. הפסטיבל תרומה חשובה לפיתוח יצירות המחול העממי – ריקודי העם. עליו לקדם יצירה זו לא רק באמצעות תחרות ריקודים עם חדשים.

5. תרומתו החשובה של הפסטיבל היא יצירת דיולוג בין המשכיות וחידושים.

6. בין "השנות" – מקורות ההשראה המגוונים של העדות והמייעוטים בישראל ו"האחדות" – השאייפה ל"הכמה משותף". דיולוג זהה כמעט המולדים בין צילנד והאבוריג'ינים באוסטרליה, ואילו,

ומייעוטים, של צעירים ומבוגרים, מצפה לתהווות שיכות, תחשוה של "ביחד", של גאווה ושל הזדהות שכחה חסנה לו.

כמה מההדריכים טוענים שאם לא אפשר לרകדים להשתטט בסוגנות עכשוויים ובטכניות בעיות אלה מתמודדות כל הליהוק בעין. עם פולקלור על הבמה נתנו כל הליהוק בעולם. על הבמה הריקודים אינם ריקודי עם או פולקלור אוטנטיים, אלא ריקודים של מופע, המושפעים מחוקי התרבות. לוצריםם יש נתיה ל-"שואו" ראוותני; הרקדנים הם חובבים, כי רקדנים מקצועים אינם מוצאים בהם עניין, ועוד.

הפטון הוא בשימור מורות תרבות וחידוש המתמיד על ידי יצירה בהשראת יצירות העבר ועל ידי התאמת המשמעויות והתכנים לצרכים הדידית בין התחומיים השונים של המחול.

על ידי ה@student מוסמך בברמה הנבואה לכוריאוגרפיה, על ידי שילוב של כוריאוגרפים מקצועיים מכל תחומי המחול ולא רק על ידי תחרות כוריאוגרפיה. 4. הפסטיבל תרומה חשובה לפיתוח יצירות המחול העממי – ריקודי העם. עליו לקדם יצירה זו לא רק באמצעות תחרות ריקודים עם חדשים. 5. תרומתו החשובה של הפסטיבל היא יצירת דיולוג בין המשכיות וחידושים. 6. בין "השנות" – מקורות ההשראה המגוונים של העדות והמייעוטים בישראל ו"האחדות" – השאייפה ל"הכמה משותף". דיולוג זהה כמעט המולדים בין צילנד והאבוריג'ינים באוסטרליה, ואילו,

ומיעוטים, של צעירים ומבוגרים, מצפה לתהווות שיכות, תחשוה של "ביחד", של גאווה ושל הזדהות שכחה חסנה לו.

כמה מההדריכים טוענים שאם לא אפשר לרകדים להשתטט בסוגנות עכשוויים ובטכניות בעיות אלה מתמודדות כל הליהוק בעין. עם פולקלור על הבמה נתנו כל הליהוק בעולם. על הבמה הריקודים אינם ריקודי עם או פולקלור אוטנטיים, אלא ריקודים של מופע, המושפעים מחוקי התרבות. לוצריםם יש נתיה ל-"שואו" ראוותני; הרקדנים הם חובבים, כי רקדנים מקצועים אינם מוצאים בהם עניין, ועוד.

הפטון הוא בשימור מורות תרבות וחידוש המתmonds על ידי יצירה בהשראת יצירות העבר ועל ידי התאמת המשמעויות והתכנים לצרכים הדידית בין התחומיים השונים של המחול.

על ידי ה@student מוסמך בברמה הנבואה לכוריאוגרפיה, על ידי שילוב של כוריאוגרפים מקצועיים מכל תחומי המחול ולא רק על ידי תחרות כוריאוגרפיה. 4. הפסטיבל תרומה חשובה לפיתוח יצירות המחול העממי – ריקודי העם. עליו לקדם יצירה זו לא רק באמצעות תחרות ריקודים עם חדשים. 5. תרומתו החשובה של הפסטיבל היא יצירת דיולוג בין המשכיות וחידושים. 6. בין "השנות" – מקורות ההשראה המגוונים של העדות והמייעוטים בישראל ו"האחדות" – השאייפה ל"הכמה משותף". דיולוג זהה כמעט המולדים בין צילנד והאבוריג'ינים באוסטרליה, ואילו,

עמ. ברוך ונגר זיל, שהוא אחד ראש העיר כרמיאל, חלם על פסטיבל מחול עולמי בארץ. דרכו של שני היוזמות הצלבו והוחלט על הקמת הפסטיבל כרמיאל. יונתן כרמן, הצעון לחיות מהלו האמנות. בתחילת שפוצם זריזם הפסטיבל בתקופה אירופה, שילב הלהקות שילובם אירען וופען. ל��ים פעם בשנתיים אירען וופען שילב הרקדות ואירועים אופירה, באירועים ובאירועים של כרמיאל. הם חשו שלא יכולות יוציאו תוצאות חדשות. איקוות להציג כל שנה. כרמן ראה את הדברים מעת אחרת. הוא התייחס לפסטיבל כרמיאל כאל פסטיבל מחול ישראלי, עיצב אירען שנתי ושיילב בו את כל תחומי המחול.

כבר מתחילת הדרך, שילוב המחול לכל סוגיו הוא מפאניינו הייחודיים של פסטיבל כרמיאל; להקות ריקודי, עם, להקות פולקלור וליהוק אמנויות ריקודי, מזחן פהארץ ומוח"ל, הרקדות והופעות, מופעים באולמות סגורים ומופעים אמנויות פתוחים – באספיפותיאטרון ובאירועים; בשתיים פותחים – מחול לסוגיהם, לכל אלה ניתן מקום בפסטיבל. הרעיון להקים במה ענקות



גרם מדרגות הולוייני, צלם: עמרי שפירא
spiral Staircase, photo: Omri Shapira

דירת מחול 80 מaira Elias-Ziv

מaira אליאש-צ'רנוב

וְעַל
הָר
.תִּנְחַז
תֵּן,
עַל,
נֶר
.ט.
ה
קָמָם

נדיה בכר). בשתי הבודדות ארגניזית הע
הייתה חזקה, אם כי ההיגיון האמנוטי שמאח
לא היה ברור בהכרה.

התוכניות כוונה פוליטית כללית מקבץ של ארגונים
עובדות שהועלו במקור בפסטיבל אחר של האגודה
הבין תחומיית, קולא של המלה, שהוא "פסטיבל
אמנות בין-תחומי העוסק בטקסט וBITS הינו
בין המלה לאמנויות שונות: מוסיקה, ט
שירה, מיצג, תיאטרון, אמנויות פלسطיניות וידיד
ארט", שהתקיים במרס 2008. ארבע העדינות
קיבלו השראת מטקסטים הלוקחים מתחן ע
המשפט, הפלילים והחוק.

אישית, חשבתי שכח אדם של סחר עוזר בפיתוח עזמי ורונה לי שמעון, היונקת מהעת הקוסמית אך הילודותית-מה ליבור-על הננטת, ללא חת בכוחות הרשות וועשה בהם דין אז היא יצירה קולחת, מוקצתית וחזקת.

את סיפור חייו של גודו, רקדן אמריקני ממוצא קובני, החיה כיום בישראל.

ברכ, ירושלים
2.8.2008-1.8.2008, אולם ליאו מודל, מתחם ז'ראר

מalaria אליאש צ'ין מזכיקה בתואר שני בammedות התיאטרון מאוניברסיטת תל אביב והוא מנהלת מוסדות תרבות בהכשרתה. הקימה וניהלה שני להקות מחול ("תמן", תיאטרון מחול רملיה), ו"תמר ירושלים, קבוצת מחול") וניהלה את להקת המחול גניפר מולר בניו יורק. הקימה את "גוף בנפש", הסטודיו הראשון בירושלים לפילאטיס מכשירים. כיום, בונסף לסלניfic המקורי בירושלים, ל"גוף בנפש" שני סניפים נוספים, בתל אביב ובמודיעין. משמשת, בהתקנדבות, יור של להקת המחול קולן דאנס.

על גוףו, בגיןו מאת שלומית פונדקמיסקי וייב מינצ'ר, עבודה בהשראת החוק להגנת הפרטויות, תשם"א-1981, הוא הבלתי של עניין ופוטנציאלי שהתחלפו עד מהרה בשאלות על הקשר (או חסרונו) בין התנועה למוסיקה ועל מקומו של הגבר על הבימה ועצם הצדקה הימצאו שם. אינפורמציה, עבודה של אורן מרין ואורן נחום, בהשראת משפט הקופים שהתקיים בקי"ז 1925 בטנצי שבארצות הברית, התחללה בצורה מענית, כולל שימוש ויזואלי מושך ומעורר מחשבה בצווארון משפרק מפלסטיκ שהזיכירן צווארוני כלבים, אך משלב מסוים החלה ליגע.

חופשית. בשם הנילוי הנאות אני מודה כי ה-
את אירועי החצר, ולפיכך לא אביע דעה ע-

בכורות 1 ובקורות 2 הן מקבץ יצירות ביכור (ארבע עבודות בכל מקבץ) של כוריאוגראפים צעירים (רובם בשנות ה-30 של המאה), שנבחרו מתרבותם למעלה מחמישים עבודות וקיבלו מהזיהה הבין תחומיות תמיינה תקציבית ולויין אמןות. מפתיע לגלהות שלפוחות מחזיות מהכוריאוגראף (כל נשים) שנבחרו להשתתף בכורות ובכורות 2 השתתפו גם ב"זרת מחול" בשיקודות. בין היצירות שנבחרו להשתתף בעונת המקבצים שזרום לא חוט שני צורני אחד, אחד שנים. האחד הוא השימוש בביטוי מילולי, במילים, מילים, בטעסט, בשילוב ההיבט הפיסי הדיבור באמנות שהיא תנועתית בסיסודה והבנה

Cשיצאתி מחד המופעים של "זירת מחול" פגשתי יידיך, אמן בימה ותיק, שנאנח ואישפט או שניים בזכות האמן הבוגר ובשיצרתו. זו היתה, בעיניו, אכזריה קולעת ומדויילה. שכן ארבעת המופעים שבhem צפיתי במסת הפסטיבל הקצר הקרןנו מידה בלתי מבונבנית של בושיות. היו בהם לא מעט שברי רעילים מבריקים ורסיסי יצירות ומקורות, אבל אלה התקשו לצלוח את המעבר מן הכוח אל הפועל.

השנה החגנו בפסטיבל ששה תוכניות שוש
שכללו קורס לשולשים יוצרים מחול (כעší)
מתוכן – בברורה). לראשונה הועלה הפסט
במתחם ז'ראר בקר – באולם ליין מודול ובו
– לאחר שארבעת הפסטיבלים הקודמים
התקיימו במתחם תיאטרון החאן.

חכם מתרך שיש התוכניות שנכללו בפסקת
העלוי בעולם ליאו מודל, אבל הנהלת הפסתק
מייחסת חשיבות מיוחדת דווקא לתוכן
הישיות, בכוורת בחצר, שכללה עבדות שנין
במיוחד לחלים שונים במתחם ז'ראר בקר (Specific
(Specific) ועוד ארבע יצירות וידאו שהוקרנו
בנין ז'ראר בקר. הוכנעה לאירועי החצר ה



Gסטיבל מונפליה היה הפעם עשיר בהיצע ומרתק. הפסטיבל מתרחש על פני אולמות העיר העתיקה ומגע גם לאולם הענק של "קורום", בית האופרה החדש, או לבמת האופרה הישנה במרכז, הממוקמת בין בניין קיר, נברשת ענק ויציעים מרופדי קטיפה אדומת בשלוש קומות, המהוות ניגוד אירוני למופעים שהולו בו, מריוקד אפריקני המנסה לנער מעלי את הדימויים הקולוניאליים שדבקו בו וуд למכלול יסויוני צרפתי מתחכם בבגדי טריקו דהוים. בין מבנים רנסנסיים מוקמת בכל שנה במה להופעות תחת כיפת השמים, והקהל גם נדחק לסתודי של מרכז האופוסלון להופעות ייחודיים. אחר צהרים אחד הופעה לפני האופרה החדשה בריידן מלווה מרוחקות וחצאות במעלת השדרה. מעבר לה לא היה שום nisiין ליצור אווירה מלאת חוויה של פסטיבל, אלא העלה התוונ מופעים מעניינים.

לה ריבו (La Ribo) ומתיילד מוניר (Mathilde Monneir) מועלות מופע גראוטקי בשם *Gustavia*, שעניינו "נשיות", קריוטורה בסה במקצת על האבות וגופניות ופמיניזם. לה ריבו היא סטנדאיסטית-מחול נועדת, שתלטה בעבר באמבי כביסה ציור של איבר מן נשית על תלתלי ערווה וצירוי שדים על זהה, וקיפלה את עצמה, עירומה, בתוך כסא מתפרק. היא באמת רוח חופשית ופראיית ומתאים לה להופיע בגבג גוף שחור ובגוני עקב על במה שנראית כאילו צערו אותה במכoon, כמו תפארה מאובקת של תיאטרון ישן. מוניר היא המנהלת של "לה אורטולן", המרכז היפפה למוחול של מונפליה (המרכז היצירות הידועות ביותר של תיאטרון, רענן ומולץ). מוקם במנזר שהפרק לתיאטרון, רענן ומולץ). היא כוריאוגרפית ניסונית, שבודקת בכל פעם מחדש את גבולות המוחול. כיצרת שהעלתה ידועה בדרך של אוציאציות את הכרואינגרף, שגפו הוא היפוך הדימי הריקודי של יוּפִי, גוף של גיבן גאון. על במה ריקה ארבעה רקדנים שחרב לשכו, ולקראת סוף העבודה נופלת המלה אוושיז' לטור החל הנינו בסיפור על

סוף סוף רוקדים, אמר אחד המבקרים הצרפתים אחרי הבכורה של גת.

המוסיקה חוזרת למוחול אחרי שהתרחקה ממנה, והיא חוזרת בצורות שונות. קסב'יר לה רוי (Xavier Le Roy), אכן מושג של מוחול, *LE Kwatt, more movements for LE Kwatt*, קונצרט של תזוזרות שבנה נגנים עם כל ובלעדיהם מביצעים אותו תנועות בדיקס טופפי. רימונד הוך (Raïmond Hoghe), יוצר גרמני שהיה הדרמטורג של פינה באוש, מעה את הצלחה של חול. הוכן מעבד חדש את היצירות הידועות ביותר של הבלטים הגדולים, מאג'ם הברבורים ווד לפולון האביב. היצירה הידועה הזאת, המכעת שחוכה מרוב שימוש, מנחה בדרך של אוציאציות את הכרואינגרף, שגפו הוא היפוך הדימי הריקודי של יוּפִי, גוף על במת ענק. גת, שעדי מה היה מפוק ולא נחשף רגשית, פתח ביצירות החדשות מקום רן יותר. מה שעדי מה היה רק סיימון של אפשרות ליחסים, מתקבל בעבודות התקבלו בהתלהבות –isman גודר עם אהושילינג המעליה, ומנואל גת עם שתי הופעות חדשות, ו-64 – שהוצעו באולם האופרה על במת ענק. גת, שעדי מה היה מפוק ולא נחשף רגשית, פתח ביצירות החדשות מקום רן בין הרקדנים – שכאלין המציגו קוד פיני הנבנה במשמעות עומק וشفתת תנועה עשירה יותר. העבודה הראשונה, לא מוסיקה, נוגעת לדינמיקה הנוצרת בכיכול עצמה בין הרקדנים – שכאלין גורם להם להקשבת הדדיות ולדרכות לקראת הבלטי צפוי. במוחול החדשני, למוסיקה של באך, העבודה מצויה לשניים ומוארת לטירוגן. לצד אחד רוקדת מיל שביט ריקוד שיש בו מחאות של קינה, ידים הנוגעות בפנים, התפתחויות ספריליות המסתימיות בשיעור רך ובhair המצליף על הפנים, ובצד השני ארבעה גברים בחילופיות שחורות וכוכנות לבנות מתרחבים ביניהם על הפגנת כוח, על האומץ לעبور את הקיק, אולי על מניגות. קראת הסוף נוצר מגע בין שני החקקים ודבר מה נפתח, אולי הבדידות.

מכתב מונפליה

גב' אלדור

מתאים לה להשתנות. היצירה עוסקת בחומרם המשמעתיים ומוניר באמת רצינית מכדי להעלות מופע צזה.

הטינימליזם קיבל ביטוי גם בעבודה של פבריס מצליח (Fabrice Mazliah), שיצר עם רקדניו של ויליאם פורסית עבודה מעינית, המתעתקת למרחב, או במרקח שבין גופי הרקדנים. מעבר ליכולתם המופלאה, לרקדנים של פורסית יש נוכחות בלתי רגילה. אבל אין להם כל צורך להראות עד כמה הם נפלאים – בקשבר וברכיבים, שקשה לעמוד בפניהם, הם יוצרים מצבים המורורים על אינטימיות, על משמעותם של מרחק הולך וגדל או הולך וקטן. המשימות שהם בחזרה להתמודד את אין מוגדרות להקל, אבל הן מוגנות לאט וויזמות, מבלי משים, מעמידים דרמטיים טעונים.

הקהל הצרפתית הגיע במובואה. בשביל מה מבאים להם זיכרונות רוחקים כאלו בתחלת החופשה, שכלה חיפוי ים ווין? זאן פול מונטנاري גומזאלס (Amancio Gonzalez), שכך חליח את גם הוא בוגר של פורסית, הזכירה מואוד את כפויי עבודותיה של רות ז'ודיאל. היא העלה בזיכרן את כתותות נCKEROT (1979), שהעלתה בתיאטרון



Bahok by Akram Kahn

השני, למוסיקה של באך, העבודה מצויה לשניים ומוארת לטירוגן. לצד אחד רוקדת מיל שביט ריקוד שיש בו מחאות של קינה, ידים הנוגעות

בפנים, התפתחויות ספריליות המסתימיות בשיעור רך ובhair המצליף על הפנים, ובצד השני ארבעה גברים בחילופיות שחורות וכוכנות לבנות מתרחבים ביניהם על הפגנת כוח, על האומץ לעبور את הקיק, אולי על מניגות. קראת הסוף נוצר מגע בין שני החקקים ודבר מה נפתח, אולי הבדידות.

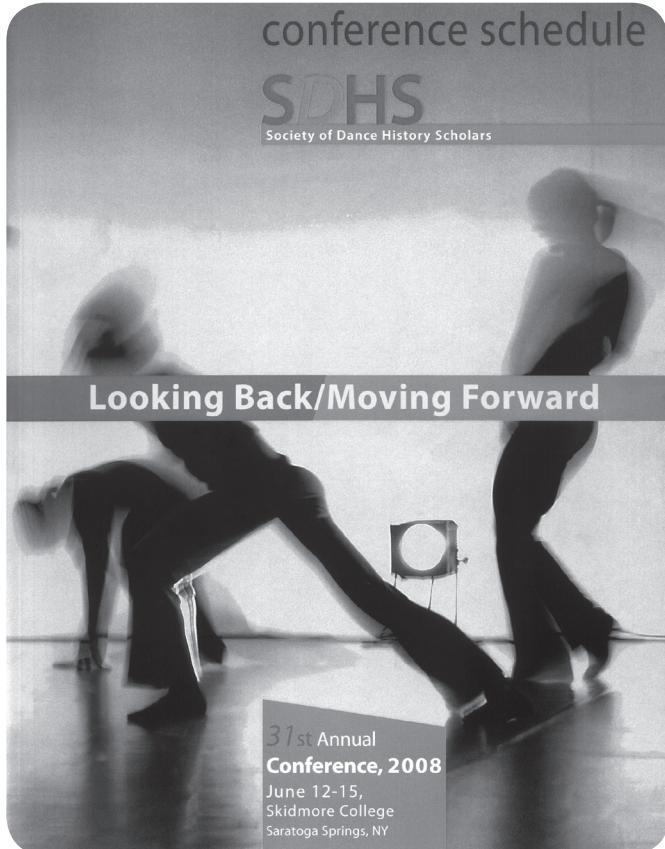
שני מופעים ישראלים שהולו בהופעת בכורה התקבלו בהתלהבות –isman גודר עם אהושילינג המעליה, ומנואל גת עם שתי הופעות חדשות, ו-64 – שהוצעו באולם האופרה על במת ענק. גת, שעדי מה היה מפוק ולא נחשף רגשית, פתח ביצירות החדשות מקום רן בין הרקדנים – שכאלין המציגו קוד פיני הנבנה במשמעות עומק וشفתת תנועה עשירה יותר. העבודה הראשונה, לא מוסיקה, נוגעת לדינמיקה הנוצרת בכיכול עצמה בין הרקדנים – שכאלין גורם להם להקשבת הדדיות ולדרכות לקראת הבלטי צפוי. במוחול החדשני, למוסיקה של באך, העבודה מצויה לשניים ומוארת לטירוגן. לצד אחד רוקדת מיל שביט ריקוד שיש בו מחאות של קינה, ידים הנוגעות

בפנים, התפתחויות ספריליות המסתימיות בשיעור רך ובhair המצליף על הפנים, ובצד השני ארבעה גברים בחילופיות שחורות וכוכנות לבנות מתרחבים ביניהם על הפגנת כוח, על האומץ לעبور את הקיק, אולי על מניגות. קראת הסוף נוצר מגע בין שני החקקים ודבר מה נפתח, אולי הבדידות.



מחול עכשווי | גילון מס' 14 | אוקטובר 2008 | 55

כנסים – ארוחים – ספרים



את הכנס, היה מرتתק מכיוון שהציג את פער הדורות בכל עצמותו, את השאייה לשנייה לעומת הרצון לשמור את המסורת. בפאנל זה הצינו חוקרים צעירות מחקרי מחול שנקדמת המזא שלם אינה היסטורית "טהורה", והדור הוותיק מהה, קובל והתריע מפני נטישת הארכון הבסיסי והמסורתית כמקור מהימן למחקר היסטורי. אין ספק שנדరושים שינויים ונΚודת מבט רחבה גם במחקר המחול, על מנת שאפשר יהיה לשמר על הריקוד אמונות חיה. עם זאת, תמיד צובט לבב לראות את דור הוותיק, שצורך לפנות את מקומו לדoor הצער, מתקשה לקבל את החדשניים.

מעבר למחוקרים השונים שהוזגו בכנס, עוררה עניין סקירת התפתחות המחול אמריקה על ידי ההיסטוריה סוזן מנינג (Manning). מנינג ציינה את שנות הארבאים, שהתאפיינו בהתחלה היצירה אקדמית; את שנות הששים שבנה פרח המחול מחוץ לאקדמיה, ובҮiker בניו-יורק; את שנות השבעים שייצקו כתופה של התפסות; ואת התקופה הנוכחית, שהיא תקופה של גלובליזציה המתאפיינת בין השאר בתשטוש הגבולות במחקר המחול. הדין על העתיד, שנעל

העברית בירושלים ומכאן קו-ליר, על ספרה בין ריקוד לאנתרופולוגיה. הספר הוא פרי מחקר ייחודי, שעוסק בחשיבותן של פרקטיקות גופניות דוגמת הריקוד ובמקומן ביצירת זהות תרבותית. ספר זה הוא תולדה של מחקר אכשיות בתיאטרון, בתרבות המודרנית המכארים בתוכב הריקוד, באמצעות מערכות יחסים ביןתחומיות ועמדות תיאורתיות חדשות, עם מוסיקה, קולנוע, אמנות ויזואלית ודרמה. המכארים באסופה מתיחסים לעבודות של היכריוגרפים לי אנדרסון (Lea Anderson), ג'רום בל (Jérôme Bel), ג'ונתן ברוועס (Jonathan Burrows), אקрам קאן (Akram Khan), איקן ספינק (Eikyōn Singh), שובנה ג'ייאסינגה (Shobana Jeyasingh), ולואי טוזה (Loïc Touzé), וכן לצערוי ניירוק הרקדנים בסרט Ballroom הציגו הקווים האנווי.

cono מחול SDHS

Decentring Dancing Texts

The Challenge of Interpreting Dances



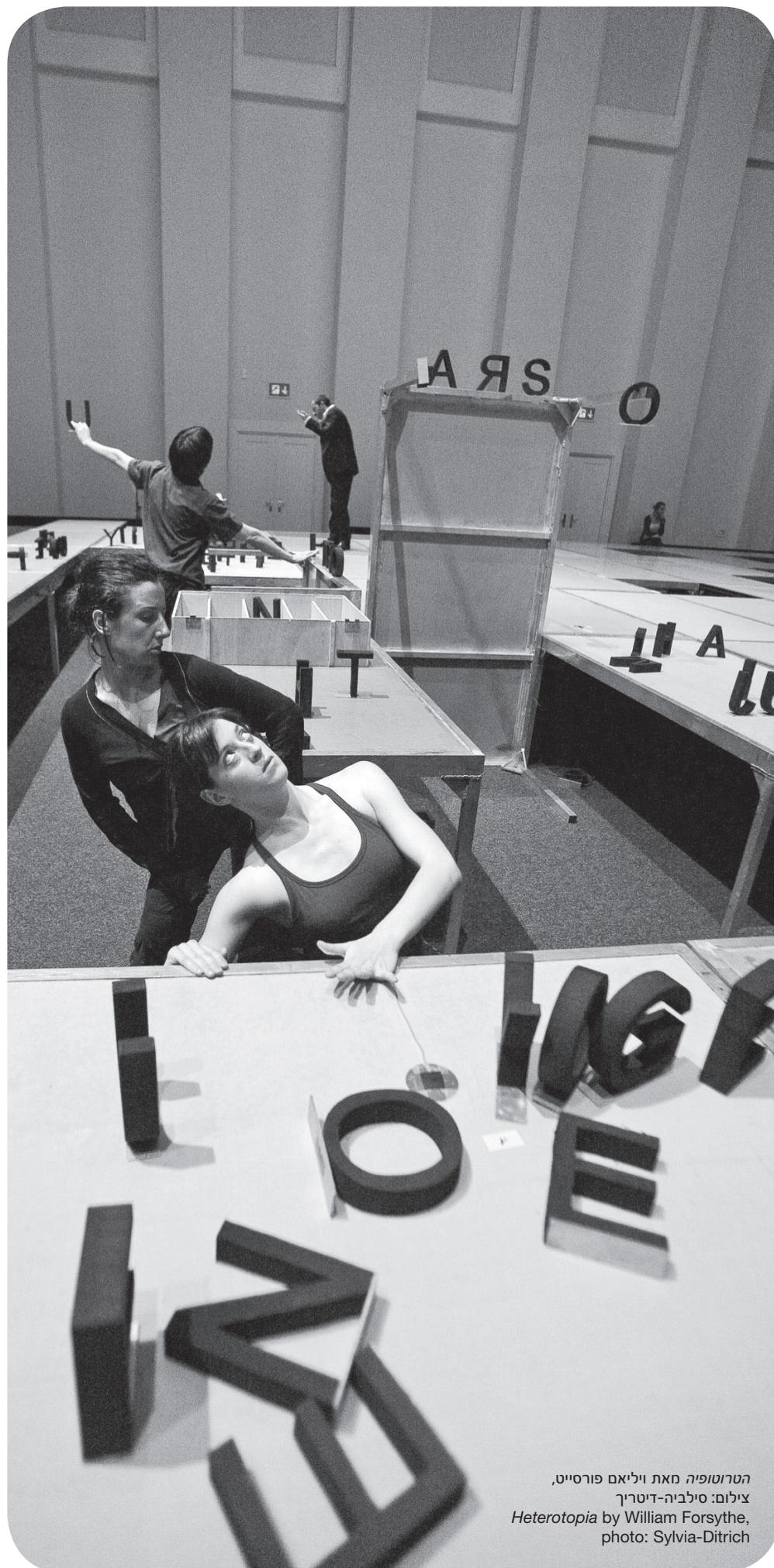
Edited by Janet Lansdale



פרס בחת לספר עוני על מחול

פרס בחת לספר העיוני המקורו הטוב בעברית לשנת תשס"ח הוענק לד"ר טל כוכבי מהאוניברסיטה

הרטופיה סdot ויליאם פורטיין,
ביבליות-דיטריך
Heterotopia by William Forsythe,
photo: Sylvia-Ditrich



הקדמי, ובוקר את בלאי (1984), שעתה הבנווה צדק, בעובדה השנייה השחקנים-הרקדים לבשו ערימות בגדים שאיבדו את תפוקדם המקורי והפכו לחומר, לשכבות חיים, להבטאט. במופע של גונזאלס עיתונים ישנים שמשו מחסה לבוש, משחו שיש לאסוף, או לחוףן להיפטר ממנו ואחר כך לאסוף בשקרים. היה נעים להיווכח שםן לרקדנים מפוארים כמו אלו שעובדים עם פורטיין, החורמים הללו נראה מפתינים כמו ליזרים ושחקנים ישראליים בשנות השמונים.

אקרם קאן (Akram Kahn), הבתיחה הנдолה של המחול הבריטי, שהצליח לשלב מחול הודי קלסי מהמורשת שלילה גדול עם מחול עכשווי, הילך לאיוב ב תוך הצלחה שהשיג ביישר ובעמל רב, על גל העיסוק בהירה, נושא שבואדי קרובי לבבו, הוא יצר את *Bahok*, תיאטרון מחול לא באמת נועז, לא באמת משכנע, עם רקדנים מעולים, שהללקם הגיעו מסין. באולם המונזה של שדה תעופה מסתננים אליו שצרכים הגיעו – לנסוע, להתקבל, לחזור, לעבור מקום למקום. הנושא מעוניין, כובען, אבל העבודה לא המריה. העימותים המילויים בין הרקדנים נראו מודבקים בין קטיעי מחול אלגנטים מאד. פה ושם היה סולן נוגע לבב, מהגר שטען כל הזמן שהוא "לא אוסטורי", מישוחו שללא הרשה להכנס לאנגליה, לצרפת או לספרד, מחק את המיוון, ובמשך כל המופע רץ על צג אותיות, שהזיכרו לוחות אלקטרוניים בשדות תעופה, אלא שהן היו חסרות פשר. צריך לראות את השימוש שעשה פורטיין באוטות ב-*Heterotopia* כדי להבין עד כמה פושרת הייתה העבודה של אקרם קאן.

עבדתו של פורטיין היא יצירה גאנית, שעשויה לשנות את המחול בעtid, ושרהיה להתייחסות נפרדת. היא האפילה על כל יתר העבודות אבל לא מחקה אותן ואת מבצעיהן, הנה הם – בשפע, בצעירות, ביואש, תמיד נונחים את עצם החלוטין, שטוף זעה והלומות לב. אי אפשר שלא לאחוב אותן.

גב אלדור – מבקרת וסורת מחול, במאית ומחكנית. מיסודת ומנהלת אמנותית שותפה של התיאטרון הערבי עברי ביפן. בין יתר תפקידיה שמשה מנהלת אמנותית שותפה בתחרות המחול הבינלאומי "הבניולה" בצרפת, כתבה את הערכים על מחול ישראלי לאנציקלופדיה לארוס. קיבלה את פרס רזונבלום לאמנויות הבמה. מלמדת בסמינר הקיבוצים.

במאז הכול שנתקל טרי מציגו
גין קומינסקי את תרומותה של
שיטת אלכסנדר לעוסקים במחול.
קומינסקי, רקדנית סולנית בלחת
פול טילו, שרקדה עם חולף
נוראי, היא מנהלת אמנית
שותפה להקת 5 Plus 2.By. היא
הוסמכת להוראת שיטת אלכסנדר
במרכז האmericani לטכניקת
אלכסנדר (ACAT). היא גם חברה
באגודה האמריקנית לטכניקת
אלכסנדר ועובדת שיעורים
בטכניקה לרקדים בנוילארד.

For Dancers: The Alexander Technique with Jane Kosminsky (2005)

ורדה לברסקי



ציר מעגל הלב מאת שרונה פלורשטיים.
אילום: איגור קטרו
The Heart Axis Circle by Sharona Floresheim, photo: Igor Kroter



בוא תרגיש מאת סהרה עזמי,
אילום: גדי דגן
Come, Feel by Sahar Azimi,
photo: Gadi Dagon

society is not a duplication of the next society. Within the narrow framework of nuances, of subtleties which cannot be measured scientifically, and belong to the subjective world of art, there exists that unique voice.

Life is a journey of a creative process, dynamic and changing which is reflected in the dance. History shows that in a people's life there are ups and downs, and we do not know whether we are in the middle of climbing toward additional peaks, or that descending the slope is already in the doorway. Therefore, all that was written here is within the limits of examining the present, which is the edge of the past.

Bibliography

- Aldor, Gaby. "The Other is not yet Born". *Israel Dance*, no. 12, 1998, pp. 1-12.
_____. "Invisible Unless in final Pain: About Ohad Naharin", *Dance Today (Mahol Achshav) – The Dance*

- Magazine of Israel*, no. 4, 2001, pp. 6-12.
Eshel, Ruth. *Dancing with the Dream – The Development of Artistic Dance in Israel*, 1920- 1964, Sifriat Hapolim, 1991.
_____. "To Dance with the Times-The Arab-Israeli Conflict in Israeli Dance", *Israel Dance*, no. 10, 1977.
_____. "Classical Ballet – Israeli Dance's Stepson", *Dance Today*, no. 2, July 2000.
_____. "Institutionalization and Centralization: Dance In Israel 1964-1977", *Dance Today*, no. 6, September 2001.
_____. "Movement-Theatre in Israel, 1976-1991", Ph.D, Tel Aviv University, Theater Studies Department, 2001.
_____. "The Great Revolt and the Return to the Roots: the influence of Ausdruckstanz on Movement Theater in Israel", *Dance Today*, no.10, January 2003.

- Hurschfeld, Ariel. "The Woman [Liat Dror], The Song and the Pelvis",

Dr. Ruth Eshel – Dance researcher, choreographer and dancer. Performed dance recitals (1977-1986), author of the book *Dancing with the Dream – the development of artistic dance in Israel 1920-1964*. Co-editor of the magazine *Israel Dance* with Giora Manor (1991-1998), editor of *Dance Today (Machol Ahshav)* (1993-2006) and from 2008 co-editor with Dr. Henya Rottenberg. Dance critic in *Ha'aretz* daily as of 1991. Artistic director and choreographer of the Ethiopian dance groups *Eskesta* and *Beta*.

¹ Yishuv refers to the pioneer period before the statehood of Israel.

² Mizrahi Jews literally means "Eastern" and refers to Jews living in North Africa and the Middle East.

³ Refers to the culture of Sephardic Jews who were expelled from Spain in 1492. Many of whom settled in Middle Eastern countries as well as North Africa, the Levant, and various European centers.

עוצמן מתרחשות בצורה אוטומטית ואין מערבות חסיבה מודעת. יתרה מזאת, הוא אומר, כשהמבצעים תנועות מוכרות ומוגבלות, מרגשים כי הן גם תנועות נכונות. הפעולה המורגלת, יחד עם התחששה הנגונית הקשורה בה, מתקלדות לתבנית אחת. אלכסנדר טוען שמתבצעם של הרגלים, איןנו נוטים לחשוב על האופן שבו אנו משתמשים בעצמנו בזמן הפעולה. במקרה זה אנו מסתמכים על תחושות המוכרת, שנראות לנו כנכונות, שהופכות למצפן ההתנהגותינו שלנו.

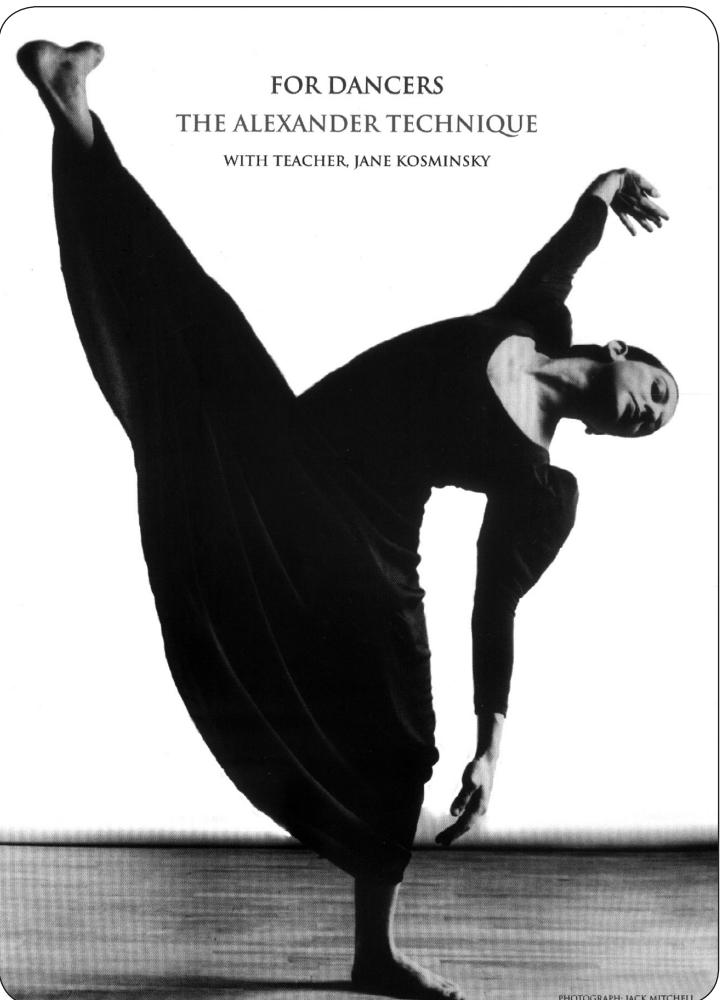
אופני תנועה של רקדנים, על פי תפיסתו זו, הם צירוף של התறחות חייזנית שקשורה ברצון לביצוע תנועה מסוימת, והתרחשות פיניטית שמתרוררת ברגעם בתגובה, שאופיינית למכלול הרגלים ודפוסי התנועה שהם שיברו בעברם. אם פעילות מותבצת בזרה אוטומטית ובבלתי מודעת, יש Koshi להבחין בכך שזו פעילות לא נכון. הרקדנים יוכלים לזרות רק את הסימפטומים: הגב הכוואב, בעיות הברכיים ועוד.

טכניקת אלכסנדר יכולה לתת לרקדנים כלים ליצירת שני רצוני, במערכות תנועות גופניות מורכבות, שנצרבה בהם במשך שנים עד שהיא מתגנית באופן לא רצוני ולא מודע, וליחסוק השיליטה, במערכות זו.

חשוב להבין שאי אפשר ללמוד את השיטה מתוך צפייה בלבד. אי אפשר להבין מה באמת מתרחש בתוך גופם של הרקדנים שבעזרתם קומינסקי מדגימה את עקרונות השיטה, מכיוון שהם מבצעים פעולות שרירות חדש ובלתי מוכרת. מכאן נובעת חולשתו של הניסוח להסביר את השיטה באמצעות הרטה.

רוב שיטות האימון בתחום המחול בנויות מסדרות של תרגילים מובנים, החוזרות שוב ושוב באימונים מפרקם. אימונים אלה נערכים לשם בניית גוף של הרקדן וחיזוקו. העיסוק בתחום זה מצריך תנועות מידיות ואינטנסיביות, שהרקדן יכול להסתמך עליהן. תנועות אלו משמעו הבניה של מערכאות, דפוסים והרגלים הנשלפים מן הזיכרון בזרה אוטומטית. לעומת המחול מזחה, אם כך, בנייתו של הרקדן מזחה, וצורה פורה.

ורדה לברסקי היא מורה מוסמכת למחול ומורה מוסמכת לשיטת אלכסנדר. מוכב ומפריע. לדבריו, תנועות החזרות על על הדרך שבה פותח את שיטות.



הדים השמי מחולקל לשילוש חלקים. בחלק הראשון מונגת שיחת שיחת עם התלמידים, שבה הם מעדיפים שמעכבות את תלמידיהם, כמו איקות Turnout, מגדיל את הנגדת תנועה שלם. בחלק השני מתקיימת שיחת בין שלושה רקדנים מכך כל אחד מתריך הלמידה, כמו פסוי, וביל פוריית. פצעה בעזרת טכניקת אלכסנדר, שאיפשרה לו לחזור לרקוד, וחשוב מזה, כיצד פתחה לפניו גוףו של הרקדן. ההתווודעות לטכניקה זו אופקים חדשים של תנועה. החלק השלישי מושע מושע טכניקות שונות של מצלעים, כמו פלייה, טונדו, קפיצות, הארכה ועוד. היא מראה כיצד שיפר את יכולת הביצוע של התלמידים וגדיל את טווח התנועה שלהם.

פ"מ אלכסנדר (1869-1955) נולד באוסטרליה והוא שחקן תיאטרון. אלכסנדר סבל מצידיות קשה בויתר, שלא אישרה לו לעסוק במסקוזו.

לאחר שנואה מרופאו בגין שרטובה לצירודתו נעוצה בשימוש הלקוי שהוא. עשה בגוףו, בಗל הרגלים לא נכון. לאחר שנים שבחן חקר את האופן שבו הוא מדבר, תוך כדי עמידה מול מראות, הניג למסקנה שההרגלים השגים שגרמו לצירודתו היו לא מודעים. התהילה שעבד אלכסנדר בניסו לטפל בעקבית הצידות, שמננה סבל כשחקן תיאטרון, והשיני האיש שחל בו בעקבותיו. מכונה טכניקת אלכסנדר.

בדיסק הראשון מציגה קומינסקי כיצד יכולת אלכסנדר תרומות לעולם המחול, באמצעות הדגמה על תלמידים מכל מניילארד. בהדגמה זו היא מתקדמת בתנועות מכל בסיסיות, כמו פלייה, טונדו, קפיצות, הארכה ועוד. היא מראה כיצד שיפר את יכולת בעקרונות השיטה משפר את יכולת הביצוע שלם.

הדים השמי מחולקל לשילוש חלקים. בחלק הראשון מונגת שיחת שיחת עם התלמידים, שבה הם מעדיפים שמעכבות את תלמידיהם, כמו איקות Turnout, מגדיל את הנגדת תנועה שלם, שיפור הערבסק ועוד. בחלק השני מתקיימת שיחת בין שלושה רקדנים מכך כל אחד מתריך הלמידה, כמו פסוי, וביל פוריית. פצעה בעזרת טכניקת אלכסנדר, שאיפשרה לו לחזור לרקוד, וחשוב מזה, כיצד פתחה לפניו גוףו של הרקדן. ההתווודעות לטכניקה זו אופקים חדשים של תנועה. החלק השלישי מושע מושע טכניקות שונות של אלכסנדר ומציג סרט ארוך על אלכסנדר האיש על הדרך שבה פותח את שיטות.

decade, his interest in the architectural aspect of dance has increased.

Classical ballet in Israel moves along a different path, detached from modern dance. In the period of the Yishuv, it even encountered ideological objection. Nevertheless, with vision and adherence Berta Yampolski and Hillel Markman succeeded in establishing The Israeli Ballet raising dozens of good dancers. Yampolski has been the company's sole Israeli choreographer for decades and in fact, the company does not meet the need of raising a generation of creators in this genre.



הוֹאָטִים מֵתַת נִבְשִׁינְפֶּלֶד וְאוֹרֵן לָאוֹר, צִילּוּם: גָּדי דָגוֹן
Duets by Niv Sheinfeld and Oren Laor, photo: Gadi Dagon



עֲבוֹדָה עֲבָרִית מֵתַת רְנָנָה רָז, צִילּוּם: אֱיָל לַנדְסָמָן
Hebrew Work by Renana Raz, photo: Eyal Landsman

Research

In 1984, director Gila Toledo of the Israeli Dance Library, initiated the documentation enterprise of the dance in Israel, and two years later the Dance Library was transferred to a spacious and respectable hall in Beit Ariela. In addition, some of the universities in the country opened courses for higher education studies in dancing, and recently the number of Israelis studying for their Ph.D in this field has increased.

Reflections on locality

The pioneers who came to the land of Israel dreamed about creating Israeli dance or "Mahol Ivri" (Hebrew dance). Contrary to the past, when the people engaging in dancing came to Israel from all over the world and desired

to prove their connection to the land, its history, and the fact that they were Israelis, nowadays the choreographers and the dancers are people who have been born in Israel and live in it.

The Israelis are part of a people with an ancient and outstanding history, which has known within one generation the holocaust and the miracle of the fulfillment of the dream of establishing its own State. Yet, reality bites into the dream, criticizes it and tries to strip it and present it as an innocent and empty tool. Therefore, in Israel, maybe more than elsewhere, there is

and then dancers. Frankness and straightforwardness characterize their dance which is not polished to the end, does not shine as extra fine European porcelain.

The intensiveness of life, the need to put on defense masks in view of the new existential social and political news repeatedly flooding us, to go on livings "as if normally" require and generate super-energy. They grant the Israeli dance inner vitality, which stores within it energies on the verge of explosion, blocked with ties of restrain, and eventually explode. Therefore, in

defense from suicide bombs or maybe in order to keep its strength, knowing that it shall be needed, and it cannot be dispersed in vain.

Fashionable topics in the global dance, engaging a lot in apocalypse, fear and aggressiveness, find their way into the Israeli dance as well. However, while engaging in them overseas appears to be an expression of general concern about the world's condition, in Israel these issues receive a close and genuine significance. The Israeli is sated with and tired of violence. He/she is targeted ruthlessly and does not get excited by direct and naturalistic violence on stage. In the last decade there are more dances dealing with local political topics, for example, *Yoman Miluim* (Reserve logbook) (1989) by Rami Be'er or *Virus* (2001) by Ohad Naharin. Some works turn to fantasy, aspiring to reach a different place, exotic, which



אִינְטֶר פָּסֶט מֵתַת אַמִּיר קָולְבֶּן, צִילּוּם: מַשָּׂה וַיְצָל
Inter Face by Amir Kolben, Kolben Dance Company, photo: Masha Weizel



הוֹאָטִים מֵתַת נִבְשִׁינְפֶּלֶד וְאוֹרֵן לָאוֹר, צִילּוּם: גָּדי דָגוֹן
Duets by Niv Sheinfeld and Oren Laor, photo: Gadi Dagon

contrast to the long and round lines of the classical Ballet projecting the security and calmness of the genre, the Israeli dance prefers energies which model the body outline from within and create sentences in different lengths, without a fixed rhythm. These seem like little pieces of thoughts in a feverish mind, springing up and declining and alternatively being cut short in a sudden fall.

Dance in Israel is mostly expressive and content permeates through it, undergoes abstraction and is presented with restrain. In its lyrical and poetic moments, the dance here is in a state of some glumness of sadness and restrain. In the body there is no room for dolling up or embellishment. It is neither a dance which expresses joy nor a dance which spreads its wings to open spaces. It shuts itself in rooms, halls or clubs, maybe as self

reflects the Israeli well-known tendency of "clearing one's head", to gather forces and tackle with reality. Such pieces of works are, for example, *Let's Escape* by Anat Daniely (2002), *Clouds and Soup* (2007) by Noa Dar and *When she Reached the Sun* (2005) by Rami Be'er. And such are also the works of Inbal Pinto and Avshalom Polak.

Life in the Middle-East and the constant friction with it has not only changed the body contour of the Israeli, who is tall, strong and more sun tanned than its ancestors, but

has also led to a natural acceptance of the Orient. The integration of Israeli dance into the Orient is not an artificial attempt to deal with eastern figures as was the situation during the beginning of the Yishuv period, but a slow and permeating flow of a cultural encounter between the Oriental music, European and American modern and postmodern dance.

Integrating oriental belly dance as a legitimate component in the modern world of dance in Israel, in the mid nineties, was introduced by the couple Liat Dror and Nir Ben-Gal. The two, who are not of oriental (mizrachi) origin,² started engaging in this domain, which till that time had been in a Procrustean bed of entertainment, weddings and dubious clubs. In Dror's belly dance there is no shred of Orientalism, as was the case in the dance of the early Yishuv settlement. Some works turn to fantasy, aspiring to reach a different place, exotic, which

Within the flourishing of dance on it

the pop, the Gipsy and the Yemenite. Lately choreographer Renanna Raz created, *Kazuarot* (2007), which draws inspiration from movement materials of the Druze minority in Israel. The author of these lines has been trying for years to create a movement lexicon for artistic expression, inspired by the dance tradition of the Ethiopian community.

The flourishing in Israel embraces various aspects of dance, granting it depth, yet it could be said that a large part of the processes described above exist also in other dance domains in the world. The art theoretician Gideon Ofar (1984) wrote: "The other locality does not presume to rely on a definition of artistic locality. This definition will always be artificial, forced and its products unsuccessful. In other words, it is not important to us if something of our other locality will resemble something of any other

locality [...] to meet the place means – to meet the nature of the place, its history and/or the art of a place [...] other locality of physical qualities, of life symbols and real myths of the present society" ("Other locality" in Can (here), p. 53).

The art of dance plays on an instrument whose architectonic anatomic structure exists in all continents and expresses the emotional, the mental and the creative range which is shared by all human beings. Nevertheless, each person is a whole world of nuances, and each

The Flourishing of Contemporary Dance in Israel Today

Ruth Eshel



ארחת ערב מאת פיה שטרן
ותומר שרabi, צילום: איל לנדסמן
Supper by Maya Stern and
Tomer Sharabi, photo: Eyal Landsman

The flourishing of dance in Israel for the last two decades is not self-evident, and is a sequel of a long and convoluted path for a nation with a rather short history of concert dance. For over forty years (1920 – 1964) Ausdruckstanz was created in pioneer conditions in the Yishuv,¹ when creativity was not supported by technical skill; after thirteen years (1964-1977) of modern American dance influence when professional companies were established, raising technical levels but privileging choreographers from abroad that brought an end to local creativity; after almost a decade of fringe development, bringing about an abundance of local creators—finally, in the 1990s, dance in Israel has reached maturity. A balance has been gained between dance in the leading

large companies and in the rich fringe, and between creativity and technique.

Independent Choreographers

The development of modern dance at the beginning of the 90's flourished thanks to the successful timing of establishing a number of frameworks, that absorbed, channeled and encouraged the increasing waves of achievement of independent fringe choreographers. The most important, was the establishment of the Suzanne Dellal Center in 1990, under the artistic direction of Yair Vardi. For the first time, dance had a home that provided a forum for achievement, which also encouraged and initiated frameworks for projects, under professional conditions, with exposure

to national and international media. The "Curtain Up" ("Haramat Masach") project, an important framework, supporting productions of independent experienced choreographers, was established in 1989.

The permanent frameworks for Israeli independent creators and the support of the Ministry of Science, Culture and Sports yielded fruit. Following "Curtain Up" (1994) the critic Giora Manor wrote: "Something good is happening in the young Israeli choreography field. There are always some works which are over affected by known examples, there is no escape from that. However, in fact, that same spirit of self-creation, of personal expression characterizing the Israeli dance in the 1930's and 1940's has returned, when each dancer is

required to create on his/her own, and not only be a skilled performer and a brilliant technician" (*Israel Dance*, no. 3 1994, p. 32).

The distinguished, though partial list of independent choreographers, who started creating and performing in the 1990's includes Noa Dar, Anat Daniely, Inbal Pinto & Avshalom Polak, Tamar Borer, Inbal Ya'akobi, Ido Tadmor, Shlomit Fundaminsky, Yossi Yungman, Amit Goldberg & Anat Dolev (Da Da Dance), Yasmeen Godder, Yoram Carmi (Fresco Group), Michal Hermann & Emmanuel Gat. This list is joined by senior choreographers/dancers among them Rina Schenfeld, Nimrod Freed, Mimi Ratz, Amir Kolban (Kolban Dance), Yossi Tamim, Tamir Gintz (Kame'a Dance Company) Anat

Shamgar with improvisation programs and Sally Ann Friedland (Dance Drama Sally Friedland). The soloist dancer Talia Paz put on programs choreographed especially for her thus opening a new path for dance performances centered by the performing artist. If in the late 1990's there was a question whether this was a temporary blossom related to one creator or another, this concern has vanished. In the 2000's a new generation of creators emerged, thickening and enriching the activity, including creators/dancers such as Shlomi Bitton, Renana Raz, Niv Sheinfeld, Odelya Kuperberg, Ronit Ziv, Anat Grigorio, Michal Mualem, Arkadi Zaides, Sahar Azimi, Maya Stern, Tomer Sharabi, Idan Cohen, Sa'ar Magal, Yossi Berg and Hillel Kogan, and that is only a partial list.

The Leading Dance Companies

In the 1990's the Batsheva Dance Company and the Kibbutz Contemporary Dance Company turned from repertoire dance companies into dance companies headed by a choreographer with a voice of his own. In 1991, the choreographer Ohad Naharin became the director of the Batsheva Dance Company. He reestablished the company's presence as an internationally important dance group, his style being a source of inspiration for many Israeli choreographers. Choreographer Rami Be'er has led the Kibbutz Contemporary Dance Company to the center of the dance map in Israel. Be'er lifted a social and political flag in the 1980's. In the last

Table of Contents

On the cover: 60HZ by Rami Be`er,
Kibbutz Contemporary Dance Company,
dancer: Yuko Harada, photo: Gadi Dagon

Dance Today

The Dance Magazine of Israel
Issue no. 14, October 2008

Editors: Dr. Ruth Eshel

reshel@research.haifa.ac.il

Dr. Henia Rottenberg

henia_rot@smkb.ac.il

Contributing Editors: Dr. Ruth Eshel,
Dr. Henia Rottenberg, Nava Zuckerman,
Dr. Dan Ronen, Gili Shanit, Yonat
Rotman, Sari Katz-Zichroni, Yael Miro

Graphic Design: Dor Cohen

Text Editing: Ran Schapira

Translations: Daphne Brill

Printing and Binding: A.A.A Print

Distribution: Tmuna Theatre

Publishers: Tmuna Theatre, 8, Shonzino
Street, Tel Aviv 61575

Tel: 03-5629462

Fax: 03-5629456

www.tmu-na.org.il

tmu-na@tmu-na.org.il

Subscriptions and Sales: Annat Manor

Tel: 077-3500027, 052-3666619

annatmanor@gmail.com

Published with the assistance of
The Ministry of Science, Culture and
Sports, Cultural Directorate – Dance
Department

The editors are not responsible for the
advertisements' content

© All rights reserved
ISSN 1565-1568

- The Flourishing of Contemporary Dance in Israel Today | Ruth Eshel **3**
- White Noise: Ecological Dance | Henia Rottenberg **8**
- To Forget the Words: Text in Yasmeen Godder's Work | Einav Rosenblit **12**
- I and the Other: The perception of "the other"
and grouping in Levinas & Arendt and in the
Israeli dance of the 40's and the 50's | Dana Miles **17**
- Word, Movement, Word - The Place of
the Word, the Place of the Movement | Nava Zuckerman **20**
- Text(ures) | Liora Bing-Hiedeker **24**
- Dance Narratives: An Analytical Approach
to the Narrative of "Ballet Fantastique" | Astrid Bernkopf **27**
- Sara Levi Tanai & Rina Nikova: Differences
in establishing the Yemenite Inspired Hebrew Dance | Dina Roginsky **30**
- Acknowledge the Past and Live the Present:
Inter-textual Reading of the Classical Ballet
Language in Nelken by Pina Bausch | Yonat Rotman **36**
- Jeannette Ordman: The Woman who
Realized a Dream and Broke it | Siki Kol **38**
- And After... Requiem for Jeannette Ordman | Ruth Eshel **40**
- In Memory of Norman Morrice & Glen Tetley | Rina Gluck **43**
- In Memory of Hedda Oren | Ruth Eshel **45**
- Premières 2008 (January-June) | Michal Rosenzweig **47**
- Karmiel Dance Festival - Where to? | Dan Ronen **50**
- Dance Arena 2008 | Meira Eliash-Chain **52**
- A Letter from Montpellier | Gabi Aldor **54**
- New Books, SDHS Conference,
DVD | Henia Rottenberg, Varda Lambersky **57**
- The Flourishing of Contemporary
Dance in Israel Today (English) | Ruth Eshel **63**

עוזי ניסים
כוריאוגרפיה ואירוחי מחלול

VIR2OZ

AIRUZY MHALOL LESHON 9/2008

- MASTER CLASS קורס העשרה למחלול עם מורים מהארץ ומחלול'ם ביןיהם: רוז סובל, מאטה פוראי, יורי פירוצ'ניק, מלאני ברסון, נועה רוזנטל, שרון צוקרמן, אולין פרח ומורים אורחים להיפ-הופ אמסטרדם במגוון סגנונות: קלסי, מודרני, RELEASE, ג'אז והיפ-הופ. ימי' ג' בין השעות 10:00-13:15. "פירות סטודיו" רח' ברנרו 5 ת"א.
- ילדים רוקדים חנוכה ב-24.12.08 יום מחלול וכיף לרקדים בגילאים 8-12, שיכלול שיעורי היפ-הופ עם מורים אמסטרדם, סדנאות חברה ובערב הדלקת נרות, סופרגיניות והמופע המרכזי בהשתתפות להקות מוסדרם מחלול בלויו הנגבה ותאוריה מקצועית.
- וירטואוז במחלול עליה לירושלים כנס מחלול בינלאומי בחלוקת 29.12.08-28 בחווות הנוער הציוני לירושלים לרקדים בגילאי 12-18. 6 שיעורי מחלול עם מורים בכירים מהארץ ואמסטרדם, מופע מרכזי של הקבוצות, ערבי דיסקו, בריכה, פעילות חברותית והפתעות נוספת.
- AMSTERDAM I שבוע מחלול בהולנד – אמסטרדם 3.5.09-26.4.09 לרקדים בגילאים 14-18. 6 שיעורי מחלול מקצועים במגוון סגנונות עם מורים מהאקדמיה למחלול של MARTHAS LUCIA, מופע מרכזי בפני הקהילה היהודית, סיורים בעיר ובמוזיאונים, פארק שעשויות וחוגנות יום המלכה.
- עוד בוירטואוז במחלול הפקות חיצונית, סדנאות מחלול של מורים מהארץ ומחלול'ם אצლכם בסטודיו, כוריאוגרפיה וסדנאות של עוזי ניסים.

טלפון: 052-8609805 ווֹזִ נִיסִים: www.uzinissim.co.il



היום

כתב עת למחלול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel

עורכים:
ד"ר רות אשלי
ד"ר הניה רוטנברג
מו"ל: תמנונע
בתמיכת משרד
המדע והתרבות
והספורט,
מנהל התרבות –
המחלקה למחלול
רכישה: ענת מנור
077-3500027
052-3666619

מחול השנה של ורטיגו!

דו"ח פית' קובע כי היצירות של ורטיגו
הן המוצלחות והנוצפות
ב尤תך בישראל!

ורטיגו מופיעה בכל רחבי הארץ
(כולל יישובים מרוחקים) ונחשית
לכמות הצופים הגדולה ביותר.

להקת ורטיגו מודעה לשורות אלפי
צופיה ומאהلات לכל בית ישראל שנה
טובה ועשרה בחוויות תרבות מגוונות.

*נתונים ע"פ דו"ח פית' שנערך עבור משרד התרבות (6-2005)

להקת המחול
ורטיגו
Vertigo
dance company

אנו מודים לך על תמיכתך



להקת המחול ורטיגו נטמכת על ידי | משרד המדע התרבות והספורט - מינהל התרבות - המחלקה למחול | עיריית ירושלים -
האגף לתרבות | מפעל הפיס | הקון לירושלים | הקון המשפחה על שם תא אוריון | Legacy Heritage Fund Limited

w w w . v e r t i g o . i n |