

גליון מס' 16 | דצמבר 2009 | מחיר ₪45 | ISSN 1565-1568

חַדָּשׁ

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel



קוראות וקוראים יקרים,

ב עוד אנו עוסקות בהכנות האחרונות לקראת הורדת החוברת לדפוס הגיעה אלינו הידיעה המצערת על פטירתה של גילה טולידאנו (1927-2009), לאחר מחלה קשה. פועלה של גילה טולידאנו, אשה חכמה ונדיבה, יוזמת ומבצעת, כרוך בהיסטוריה של המחול בישראל. בשלהי שנות ה-40, בקורס למדריכי ריקודי עם, היא פגשה לראשונה בשרה לוי-תנאי שהזמינה אותה להצטרף לארגון הקבוצה הצעירה שאספה, שלימים היתה לתיאטרון-מחול ענבל (1949). בהמשך היתה טולידאנו למנהלת האדמיניסטרטיבית של הלהקה, ואיפשרה ללוי-תנאי להתמקד ביצירה.

לאחר שפרשה מעבודתה בענבל, סייעה טולידאנו לגיורא מנור בהוצאת השנתון *מחול בישראל* ובשנת 1984 הצטרפה לעמותה של הספרייה למחול בישראל, שזה עתה הוקמה. בהמלצת מנור היא מונתה לספרנית ובהמשך היתה למנהלת הספרייה לצד מנור, ששימש יועץ אמנותי. בספרייה השקיעה את מרצה בניהול ובהקמת ארכיון תיעוד המחול הישראלי. בתקופה שניהלה את הספרייה היתה שותפה להוצאת ספרי מחול ובהם *חיי המחול של גרטרוד קראוס* (מנור, 1978), *אגדות – חלוץ המחול החדש בארץ ישראל* (עורך מנור, 1986), *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל* (רות אשל, 1991) ותרגום ספרה של דוריס האמפרי *אמנות עשיית המחולות* (מנור, 1984).

כשפרשה לגמלאות, החליטה שזה הזמן המתאים להתפנות לתשוקתה האחרת – לימודים אקדמיים. במסגרת זאת היא חקרה את ההיסטוריה של תיאטרון-מחול ענבל ופירסמה את הספר *סיפורה של להקה: שרה לוי-תנאי ותיאטרון-מחול ענבל* (רסלינג, 2005). בשנים האחרונות היתה חברה במדור למחול במינהל התרבות וזימה פרויקטים שונים. אחד מהם היה תיעוד הריקודים של העדה האתיופית, פרויקט שקיבלה על עצמה ד"ר רות אשל, שהתפתח להקמת להקות מחול המבוססות על השפה התנועתית המיוחדת של עדה זאת, להקות *אסקסטה* ו**ביתא**. היוזמה האחרונה של טולידאנו היתה גם סגירת מעגל. היא הניעה פרויקט העוסק בשפה הענבלית שיצרה לוי-תנאי במסגרת בית הספר לאמנויות המחול בסמינר הקיבוצים. במסגרת זאת, הממשיכה להתקיים גם לאחר מותה, הסטודנטים והמורים לומדים, רוקדים וחוקרים את שפת התנועה של לוי-תנאי ואת יצירתה.

בשנת 2009 הלכו לעולמם שלושה יוצרים מרכזיים בעולם המחול, שהיו רלוונטיים ומשפיעים עד יום מותם – פינה באוש (Bausch), מרס קנינגהם (Cunningham) ומייקל ג'קסון (Jackson). פינה באוש (1940-2009) נחשבת אחת הדמויות המרכזיות ורבות ההשפעה בסוגת תיאטרון-המחול, שפריחתה החלה בשנות ה-70 של המאה הקודמת. באוש, תלמידתו של קורט יוס, ממייסדי מחול ההבעה הגרמני, היתה המנהלת האמנותית והיוצרת של להקתה בוופרטל שבגרמניה מאז 1972. לישראל הגיעה עם

הלהקה בראשונה ב-1980 והציגה את *פולחן האביב* (1975). השפעתה על עולם המחול הישראלי היתה גדולה ביותר, וחשיבותה בכך שעוררה אצל יוצרים ישראלים את הקשר ההיסטורי הישראלי המיוחד עם מחול ההבעה הגרמני, שנדחה על ידי הסגנון המודרני והפוסט-מודרני.

ייחודו של מרס קנינגהם (1919-2009), רקדן וכוריאוגרף אמריקאי, הוא בשחרור מעקרונותיה המסורתיים של הכוריאוגרפיה. כבר משנות ה-50 של המאה ה-20, לאחר שפרש מלהקתה של מרתה גרהאם, הוא עסק בשכלול גישתו הכוריאוגרפית, שבבסיסה עמדו המקריות והשרירותיות. קנינגהם הגיע לסיור הופעות ראשון בישראל עם קרולין קרלסון (Carlson) בשנת 1977, אבל סגנונו לא נקלט בארץ.

מייקל ג'קסון (1958-2009), הצעיר מבין השלושה, ידוע אמנם יותר כזמר, אבל הוא ייזכר גם כרקדן גדול וכמודל חיקוי לרבים, כולל בישראל. בקליפים הרבים שלו אפשר לראות את הצעדים, הטריקים והאפקטים הרבים שהתלוו לשיריו. הידועים יותר ביניהם היו תנועת אגן הירכיים, הכוללת גם הנחת היד על המפשעה, והליכת הירח המפורסמת.

בחזרה לענייני דיומא. הנושא המרכזי של גיליון זה הוא המתח שבין מרכז לשוליים, במגוון היבטים ומשמעויות. הניה רוטנברג בוחנת ב**טטריס** (2006) של נועה דר כיצד ביטויים אוונגרדיים של השוליים האסתטיים, העוסקים בדיאלוג מבצע/יוצר, מוסטים אל לב המחול התיאטרלי הממוסד. רינה בדש עוסקת במאמרה בסוגיות של שוליים ומרכז גיאוגרפיים ופוליטיים, ואילו שרי אלרון בוחנת את פועלה של רינה ניקובה בישראל – שולי עולם המחול, לעומת ניו יורק – טבורו, במחצית הראשונה של המאה ה-20. מאמרה של עינב רוזנבליט בוחן את המתח בין שוליים למרכז כפי שהוא מגולם בסיפורו של תיאטרון קליפה ויונת רוטמן מציגה סקירה היסטורית המגוללת את האופן שבו יצרו קהילות הנשים בקיבוצים את אולפני המחול בפריפריה, עד שהפכו לגורם ייחודי ומרכזי בתחום החינוך למחול בארץ. ליאורה בינג מבררת את היחס בין מרכז לפריפריה בהקשר של האופן שבו אנו רואים את מעשה האמנות בכלל ואת הריקוד בפרט, ודנה מילס עוסקת בתפקיד הייחודי של המחול והתנועה בהתמודדות עם יחסי מרכז ופריפריה בטרגדיה היוונית הקלאסית.

עוד בחוברת זאת, אינדקס של כל המאמרים שהתפרסמו בחוברות *מחול עכשיו* 15-1, בעריכתן של רות אשל ומיכל רוזנצווייג. הוא מאורגן על פי שתי קטגוריות מרכזיות – נושאים ומחברים, כשהראשונה מתחלקת לתתי נושאים נוספים.

אנו מקווות שתמצאו חוברת זאת מעניינת, מגוונת ומעשירה.

רות אשל והניה רוטנברג

בשער: להקת המחול הקיבוצית
60Hz, מאת רמי באר, צילום: מיכאל כהן

מחול עכשיו
כתב עת למחול, גיליון 16, דצמבר 2009
DanceToday
The Dance Magazine of Israel

עורכות: ד"ר רות אשל וד"ר הניה רוטנברג
reshel@research.haifa.ac.il
henia_rot@smkb.ac.il
מערכת: ד"ר רות אשל, ד"ר הניה רוטנברג,
נאוה צוקרמן, ד"ר דן רונן, יעל מירו,
שרי כץ-זכרוני, יונת רוטמן וגילי שני

עיצוב גרפי: דור כהן
עריכה לשונית: רן שפירא
תרגומים: דפנה בריל

הדפסה וכריכה: א.א.א. הדפסות
הפצה: תיאטרון תמונע
מו"ל: תיאטרון תמונע
כתובת: רחוב שונצינו 8,
תל אביב 61575
טלפון: 03-5629462
פקס: 03-5629456
www.tmu-na.org.il
tmu-na@tmu-na.org.il
מנויים ומכירות: תיאטרון תמונע (דגנית)
dance.today.israel@gmail.com

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

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות

© כל הזכויות שמורות
ISSN 1565-1568

2 | מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009

- השוליים במרכז: **טטריס של נועה דר** | הניה רוטנברג **3**
- עירומים בקליפתם: **קבוצת תיאטרון קליפה** | עינב רוזנבליט **7**
- נקודת החן הארצישראלית בשולי יורת המחול הוותחת
של ניו יורק, 1931-1928 | שרי אלרון **12**
- מחשבות על מרכז ופריפריה בעקבות
הינריך פון קלייסט | ליאורה בינג'הידקר **15**
- אלוהים שונא לשון מתפארת: התפקיד הייחודי של התנועה
והמחול בהתמודדות עם יחסי מרכז-פריפריה בפוליס היוונית,
כפי שהם באים לביטוי בטרגדיה | דנה מילס **18**
- "להתרחק מהעיר, לרקוד אתך במדבר: מהלך ג'
ב'פריקט דו-קיום ערבי-יהודי במחול" | רינה בדש **21**
- כנס יאיר שפירא: מראה המשקפת את מקומן המרכזי של אולפנות
המחול מהפריפריה בתחום החינוך למחול בארץ | יונת רוטמן **25**
- לזכרם**
- 100 שנה לבלט הרוסי של דיאגילב | גבי אלדור **29**
- ברכה דודאי, 1937-2009, מסכת של מעשים | דן רונן **31**
- דברים לזכרה של פרל לנג - רקדנית, כוריאוגרפית,
מנהלת אמנותית ומורה, 1920-2009 | רינה גלוק **32**
- פרל לנג | אהובה ענברי **33**
- כנסים, פסטיבלים**
- גוונים במחול 2009 | הניה רוטנברג **35**
- כוריאוגרפיה בברזל - אנדריי קומנין | הניה רוטנברג **38**
- תחרויות המחול העממי בפסטיבל כרמיאל 2009 | רות אשל **39**
- אובייקטים כוריאוגרפיים: פסטיבל אביב באוטרכט,
הולנד, 16-26 באפריל | גבי אלדור **40**
- בכורות ינואר-יוני 2009 | אדווה קורן **41**
- אינדקס **מחול עכשיו** לפי שמות מחברים, 1-15 | רות אשל ומיכל רוזנצווייג **44**
- אינדקס **מחול עכשיו** לפי נושאים, 1-15 | רות אשל ומיכל רוזנצווייג **48**
- Henia Rottenberg | Fringes at the center: *Tetris* by Noah Dar **59**
- תוכן עניינים באנגלית **60**



השוליים במרכז: טטריס של נועה דר

הניה רוטנברג

<<<

בריקוד *טטריס* (2006), הכוריאוגרפית נועה נטי שמיע־עפר, בדיאלוג המוליד מרחב מופע ייחודי שבו הצופים מתבוננים במתרחש מהמקום שבו נפגשות רגלי הרקדנים עם משטח הריקוד. שמיע־עופר יצרה מבנה מיוחד – משטח עץ מוגבה, שבו נקרעו פתחים. הצופים עומדים מתחת למשטח, מכניסים את ראשיהם מבעד לפתחים ומתבוננים בתנועת הרקדנים. ב*טטריס*, הצופים אינם מסתתרים בחשכת האודיטוריום, אלא חודרים לתוך המופע באמצעות ראשיהם הבוקעים מהחורים שנפערו במשטח. מצד אחד, הרקדנים הנעים מעל לראשי הצופים חשופים ומעורטלים למבטיהם החודרניים, אבל מצד אחר הם יכולים להשתמש בקרבה הגדולה כדי לפתות את הצופים או לאיים עליהם. מערכת היחסים יוצאת הדופן שנוצרה בריקוד אינה ידידותית בהכרח; היא מרתיעה ולא פעם אף מאיימת, וככזאת היא מערערת את שיווי המשקל המסורתי והמקובל בין צופה למבצע. מרחב יוצא דופן זה מרחיק את הקהל מהאודיטוריום הבטוח של אולם התיאטרון, ומאפשר לו להשתתף בהתרחשות שונה ומאתגרת, המהווה חלק בלתי נפרד מעיצוב הריקוד.

טטריס, הריקוד שאני מבקשת לבחון כאן, עוסק ב"בחינה מחודשת של יחסי צופה / מבצע / חלל" (מתוך התוכניה). ביחסים אלה מעורבים התנועה, החומר והמרחב. המניפולציה של הבמה המנוקבת מאפשרת לדר לשבור את המרחק הבטוח והמוכר בין המבצע והצופה ואת המוסכמות הנלוות אליו. המיקום בטריטוריה לא מוכרת מאפשר לצופים

ב*טטריס* חוויה רעננה של התבוננות בריקוד. הם יכולים לראות מקרוב את מעטפת העור ואת הזיעה, אך גם להתמקד בהתבוננות בחלקי הגוף של הרקדנים ולא לראות את הגוף המתנוועע כשלם. מאמר זה יבחן כיצד הבמה המחוררת והאינטימיות הנכפית על הצופים מאתגרות את מערכת היחסים צופה־מבצע וכך משפיעות על המתח הנוצר בין קרבה לריחוק, בין קיבעון לתנועה, בין זרות למעורבות בחוויה המשותפת.

בהקשר של *טטריס*, המושג "השוליים במרכז" משרטט את גבולות הריקוד בין שני תחומים מובהקים: בין השוליים האוונגרדיים למרכז הרפרטוארי. יצירה זו הוזמנה, אמנם, על ידי מסגרת השואפת להשתייך לשוליים, פסטיבל עכו לתיאטרון אחר 2006 – ואף זכתה שם לציון לשבח על חדשנותה – אך דיון זה אינו עוסק במיקומה של היוצרת בשוליים האוונגרדיים, במרכז הרפרטוארי או במרחב שביניהם. מאמר זה אינו עוסק גם בשוליים ובמרכז גיאוגרפיים,

למרות מיקומה של דר כיוצרת ב"מרכז" ולמרות המתח המתלווה לצורך להגיע לחלל מסוים שבו היא בוחרת להציג את העבודה (הסטודיו), כדי לצפות ב*טטריס*. המאמר אינו עוסק גם בשאלה של שוליים ומרכז חברתיים וביחסים ביניהם ואינו מתייחס למעורבות הפוליטית של היוצרת או לאמירה החברתית שאולי עולה מעבודה זאת. מאמר זה יעסוק בביטוי של שוליים ומרכז אסתטיים ב*טטריס*. הוא יציג את התפיסות החדשניות שבהן עסקו אמני מחול האוונגרד שפרח במחצית המאה ה־20 בניו יורק, את הדרך שבה בחרה דר לטפל בסוגיות שהוצגו כחלק מהשוליים ואת האופן שבו היא מניעה אותן אל לב המחול התיאטרלי הממוסד.

צורת הבמה וחווית ההסתכלות

הזיקה בין צורת הבמה לבין השפעתה על חווית הצפייה התפתחה עם המופעים הראשונים של המחול התיאטרלי במערב, שהחל לשגשג במאה ה־16 ובמאה ה־17. מופעים אלה, שהקדימו את



המצאת במת הפרוסניום (proscenium)¹, הועלו באולמות רחבי ידיים שבהם רוב הקהל ישב ביציעים מוגבהים שהקיפו את רצפת הריקודים משלושה צדדים. מאחר שרוב הצופים ראו את המופע מלמעלה, תשומת הלב התמקדה בעיקר בתצורות שיצרו הרוקדים, חובבים ממעמד האצולה, על רצפת הריקודים². המצאתה של

במת הפרוסניום באיטליה (1580), על ידי אנדראה פלדיו (Palladio), התפשטה במהירות לעולם המערבי והחותם שהטביעה בהתפתחות המחול התיאטרלי ניכר עד היום³. האולם בעל צורת האודיטוריום הדגיש את התחזקות מעמדו של הרקדן המקצועי, את המסגרת והאשליה היצורית של הבמה, אך יותר מכל הביא להפרדה בין הצופה למבצע. בהופעות המבוצעות על במת פרוסניום יושבים הצופים באולם מוחשך, מצב המאפשר ריחוק ואי־מעורבות במתרחש על הבמה. כתוצאה מהפרדה זו התפתח ניכור חברתי בין הצופה למבצע.

מאז המצאתה תפסה במת הפרוסניום את מקומה כמרכז ההוויה התיאטרונית במערב. ברוב התיאטראות המסורתיים התקבע האודיטוריום כצורה תיאטרלית, שבה האמנים נמצאים על הבמה והקהל יושב וצופה בהם מהאולם. ביקורת על המחול הממוסד במאה ה־20 – הבלט והמחול המודרני – הביאה לשינוי באופן שבו נתפס מרחב המופע על ידי האמנים. בשנת 1952 אירגנו המלחין והתיאורטיקן ג'ון קייג' (Cage, 1912-1992) והרקדן והכוריאוגרף מרס קנינגהם (Cunningham 1919-2009) אירוע מולטימדיה בבלק מאונטיין קולג' (Mountain College) ⁴. באירוע זה ישבו הצופים בזירה מרובעת, שנתחמה על ידי מעברים אלכסוניים לארבעה משולשים. קנינגהם אילתר ריקוד במעברים, על התקרה הוקרן סרט שגלש לקירות, קייג' קרא טקסט על מוסיקה וזן בודהיזם ודייוויד טיודור (Tudor) ניגן בפסנתר מכון (Goldberg, 1996). בבלק מאונטיין קולג' נוצרה פרדיגמה חדשה.

תרומה משמעותית לשיח העוסק בתפיסת המרחב ביחס למבט, שבאה לידי ביטוי באירוע זה, היתה קשורה לעבודה החלוצית שהתרחשה עוד קודם לכן בבית הספר של הבאוהאוס באירופה (-1933). היא הובאה לבלק מאונטיין (1919). קולג' בסתיו 1933 על ידי האמן ג'וזף ואני אלברס (Albers), מורה לשעבר בבאוהאוס, שהזמין את שאנטי שאבינסקי (Schawinsky, 1936) להרחיב את התנסויות הבמה, שנשענו על היוזמות של לאזלו מולי־נאגי (Mohly-Nagy) בבאוהאוס⁵. אלה עסקו במערכות יחסים יצירתיות, הנובעות מההפרדה בין הבמה לצופה. מולי־נאגי טען שעל מנת ליצור פעילות בימתית שבה הצופה לא יהיה שותף חרישי, אלא ייקח חלק בפעולה, נדרשים אמצעים מכניים חדשים שיחליפו את פעולת המציצנות ביחס לבמה (Mohly-Nagy, 1961). בהמשך עיצב וולטר גרופיוס (Gropius), מנהל הבאוהאוס, את "התיאטרון הטוטלי" (Total Theater), בניין המורכב מבמות בשלוש צורות שונות, שבכל אחת מהן אפשר לעשות שימוש בעזרת מנגנון פשוט, ושעליהן אפשר להעלות מופעים מגוונים (דרמה, אופרה, קולנוע וריקוד), על פי דרישות הבמאי (p. 1961, Gropius, 12).

לאירוע המולטימדיה בבלק מאונטיין קולג' ולרעיונות מהסוג שהוצג בו היתה השפעה מובהקת על קבוצת האמנים תיאטרון מחול ג'דסון (Judson Dance Theatre), שפעלה בניו יורק בשנות ה־60. הניסיונות והחקירות של קבוצת אמנים זאת – איבון ריינר (Rainer), טרישה

בראון (Brown), סטיב פאקסטון (Paxton), סימון פורטי (Forti) ואחרים – קראו תיגר על הדרך שבה הבינו עד אז את הריקוד, על שיטות האיסון המקובלות בתחום ועל המוסדות שבהם הוא נלמד (Connor, 1997). המרחב היה אחת הסוגיות הרדיקליות שאליהן התייחסו האמנים בתיאטרון מחול ג'דסון, במובן של השימוש בו בתוך הריקוד ובכל הנוגע למונחים כמו מקום וחווית הצפייה⁶.

בין המופעים שיצרו אמנים באתרים לא קונבנציונליים אפשר לציין את עבודותיה הראשונות של סימון פורטי, *Rollers* ו־*See* *Saw* (שתיהן ב־1960), שהוצגו בגלריה לאמנות. השימוש שעשתה פורטי במרחב שונה פרץ את התפיסות המקובלות במחול המודרני אבל גם הסיט את הפעילות המחולית מעולם הריקוד לעולם האמנות. בעצם הפעולה הזאת היא העמידה את הכוריאוגרף לצדו של אמן ויזואלי, שמעמדו נחשב רציני יותר. מרדית מונק (Monk), יוצרת אחרת, דרשה מהקהל שבא לצפות ביצירתה Vessel (1971) לעבור ממקום אחד לאחר תוך כדי המופע: ממוזיאון גוגנהיים לתיאטרון פרוסניום, ומשם לעליית הגג שלה. טרישה בראון (Brown), לעומת זאת, יצרה את הריקוד *Roof Piece* (1971), שבו רקדנים, שניצבו על שנים־עשר גגות של בניינים במנהטן, ניסו לחזור בדיוק מקסימלי על תנועות של עמיתיהם. לעבודות אלה, שבוצעו באתרים לא קונבנציונליים, היו השפעות ממשיות על תפיסת הכוריאוגרפיה ועל חווית ההסתכלות של הצופים. איבון ריינר נטשה את המבט המציצני של הצופה בעבודתה *Trio A* (1962), שבה מיקדה את תשומת לבם של הצופים בתנועות המבוססות על ביצוע מטלה. יוצרת אחרת שעירערה על מקומו של המבצע הנרקיסיסטי היתה טרישה בראון. בריקוד *Insider* (1966) היא איתגרה את הצופים והישרה אליהם מבט, תוך שהיא מתנועעת על סף הבמה.

לתיאטרון מחול ג'דסון אמנם היה קהל נאמן – אמנים, אינטלקטואלים ואנשים שגרו בשכנות לכנסייה – אבל בשנים הראשונות לפעילותה של הקבוצה הביקורת נטתה להתעלם ממנה (Banes, 1987, p. 13). כמו במקרה של תנועות אוונגרד אחרות, ההשפעה של תיאטרון מחול ג'דסון על עולם המחול היתה שולית בזמנה. הקבוצה זכתה להערכה הראויה לה רק בדיעבד. ההתנסויות התנועתיות של קבוצת ג'דסון, שהוזרו מהזרם המרכזי בגלל היותן חלק מתנועת אוונגרד שולית, התרככו עם השנים וחילחלו לזרם המרכזי במחול. הן עשו הרבה יותר מזה. התנסויות אלה שינו את האופן שבו נתפסת אמנות הריקוד ופתחו לכוריאוגרפים חלון המאפשר להם בחירה חופשית בהיבטים הכוריאוגרפיים, הסגנוניים, המרחביים והאחרים של המופע, כפי שנראה ב*טטריס*.

גבולות האינטימיות

הצופה ב*טטריס*, מופע־משחק⁷, מתעמת עם חווית ההסתכלות מיד בכניסה לסטודיו. כמו בטקס חילוני, כל אחד מהצופים – 69 במספר – עובר בעד שער צר שבו הוא או היא נדרשים לחלוץ את נעליהם, גובהם נמדד ובהתאמה הם מקבלים שרפרפים בגדלים שונים. הצופים, המונחים על ידי הרקדנים, מתיישבים על השרפרפים לפני הבמה המוגבהת. כך, כבר בכניסה לאתר הריקוד שוברת דר את הסולידריות של מעשה ההסתכלות בעצם הפניית תשומת הלב של הצופים אל הבמה יוצאת הדופן ומיקוד הקשב שלהם ברעיון המרחק הפיסי־המנטלי שבין הצופה למבצע.

לאחר שכל הצופים נאספים במקום, נשמע בסטודיו קול המבקש מהם להיכנס מתחת



לבמה המוגבהת ולהניח את השרפרפים במקומות המסומנים. הקול ממשיך ומנחה אותם לעלות בזהירות על השרפרפים ולדחוק את ראשיהם בעד החורים הפעורים ברצפת הריקוד המוגבהת. הגוף הנגלה לצופים הוא שדה של ראשים "ערופים", ללא גוף, של זוגות עיניים המתבוננות נבוכות ושל פיות מצחקקים באי נוחות. המבוכה מתעצמת כששבעה הרקדנים⁸ מתחילים לנוע בין הראשים, למוסיקה מקורית של אורי פרוסט. הם זוחלים ומתנועעים בין הראשים המוגנים בשבכת מתכת וסביבם, או גוהרים מעליהם. התנועה, המתרחשת בגובה עיני הצופים ובקרבה גדולה, היא נקודת מבט יוצאת דופן לריקוד. היא מאפשרת לרקדנים לראות את תגובות הצופים המרותקים למקומם וליצור אתם קשר בלתי אמצעי, אך גם מניפולטיבי.

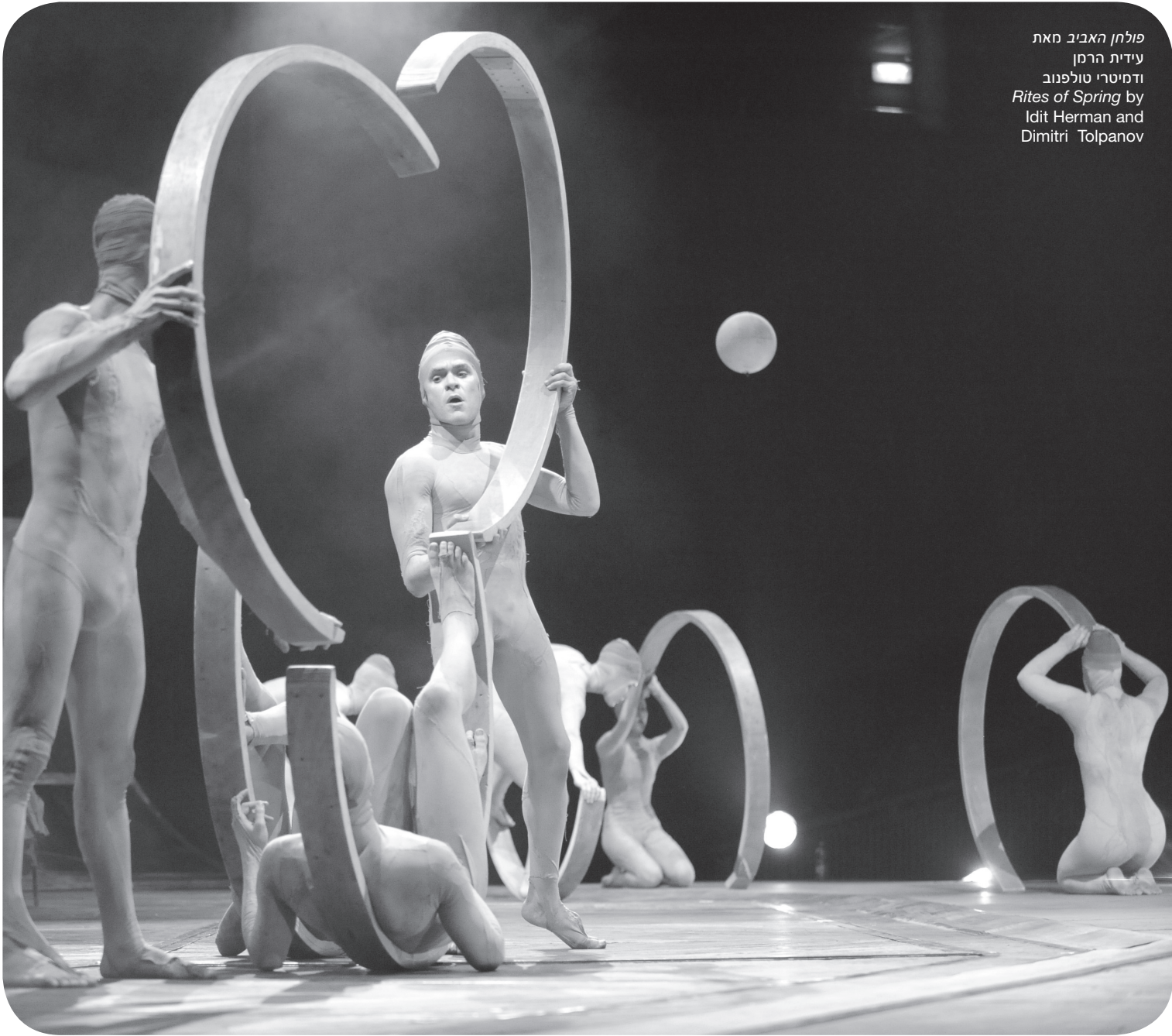
הצופים המרותקים למקומם, לעומת זאת, רואים את הרקדנים מקרוב וחווים את הקרבה בחריפות. הם מבחינים במאמץ שלהם, בזיעתם ואפילו בחבורות שעל גופם. יותר מזה, החדירה למרחב האינטימי של הרקדנים – הפיסי והמנטלי – חושפת את הצופים למניפולציה של גופים מתפתלים ונוגעים אחד בשני בתשוקה, של תנועת עיכוס חושנית של ירכיים או של רקדנים המנסים להפשיט זה את זה. התנועה בעלת הסממנים הארוטיים מתעצמת, עד שהיא מגיעה לשיאה ומתפרקת עם קולות רקיעות הרגליים המאיימות על רצפת העץ, כשגופים מזנקים באוויר וכמעט נוגעים בתקרה, או כשהרקדנים קופצים ומדלנים בין הראשים החשים חסרי הגנה. הצופים יכולים אמנם לבחור אם להסתכל ברקדנית המקלפת מעליה את הבגד, שופכת על עצמה מים ובוכה, או להסיט את מבטם; אבל הקרבה הגדולה וטשטוש גבולות הריחוק הבטוחים בין הרקדנים והצופים מעלים שאלות העוסקות בהסגת הגבולות של המרחב האישי, ובמתח שנוצר מההתרגשות והפיתוי המתעוררים בשל הקרבה הפיסית.

דר ושמיע־עופר לוכדות את הצופים במרחב ייחודי, אך גם מאפשרות להם להחליט אם הם רוצים להסתלק או מתי לחזור להתרחשות. לצופים הבוחרים לגלוש למנוחה קצרה מהאינטנסיביות של המופע אל מתחת למשטח הבמה מתגלה נוף סוריאליסטי מפתיע לא פחות – עולם הרוחש תנועה פסיבית של גופים "ערופי ראש". אם קודם לכן התמודדו הצופים והרקדנים עם ראשים הנפרדים מהגוף, עתה הם מתעמתים עם גופים נטולי ראש. ההפרדה בין הראש החושב והמרגיש לגוף המוצג כקליפה מתעצמת בשל הפסיביות של הגופים התלויים של הצופים המנותקים מראשם, לעומת הרקדנים המתנועעים והפעילים.

סרט וידיאו, שצולם תוך כדי המופע ללא ידיעתם של הצופים ושמוקרן על מסך ענק, מעצים את חווית ניתוק הראש מהגוף. אשל (2007) מתארת זאת: "הגופים הפסיביים שנותרו מתחת לתקרה/במה הזכירו בשר התלוי על קולבים באיטליז, או בית קברות של טורסו וגפיים". לאחר שהצופים מתבוננים נבוכים בסרט הווידאו המציג את הבעות פניהם, לאן בדיוק הם מסתכלים או כיצד הם חשים, הם מתוודעים גם לתנועת גופם ולתנועות של הצופים האחרים מגדרת הם חלק מתנועת הגוף הרפה והפסיבי הנתפסים במצלמה הנסתרת. מעבר לחשיפה המערטלת, ההתבוננות בסרט הווידאו מעלה גם רשת מורכבת של מבטים: של הצופים המסתכלים על עצמם מתבוננים ברקדנים ובצופים האחרים, ושל הרקדנים המסתכלים על הצופים ועל הרקדנים האחרים. על כולם מנצחת דר, המפעילה את המצלמה ומכוונת את

מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 | 5

4 | מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009



עירומים בקליפתם

עינב רוזנבליט

בסנט פטרבורג. בתחילת דרכה פעלה קליפה אותו, באופן דומה להשפעה של החוץ על הפנים, לקשר שבין קצות הגוף לליבתו וליחס שבין כנף הבגד למתחולל במעמקי הגוף העירום. המתח בין שוליים למרכז מגולם בסיפורו של תיאטרון קליפה. קליפה היא קבוצת פרינג' נועזת לתיאטרון חזותי, שבאמצעות תנועה, קול ולבוש עשיר יוצרת מופעים ססגוניים רבי־עוצמה. קליפה, שנוסדה ב־1995, היא מפעלם של בני הזוג עידית הרמן, בעבר רקדנית להקת בת־שבע, ודמיטרי טולפנוב, רקדן ואמן תיאטרון רוסי שרכש את השכלתו האמנותית

הפרדה בין שוליים למרכז היא מלאכותית לפעמים. מה ששייך לזרם המרכזי נהפך כהרף עין למיושן ולהקות שמשייכות לשוליים במקום ובזמן מסוימים עשויות בהקשר אחר למצוא את מקומן בשורה הראשונה. מרכז ושוליים הם מושגים נזילים ומשתנים. השוליים עשויים ליהפך למרכז בעקבות שינוי בהלך־הרוח והיענות של התרבות לשינוי. מבחינה מושגית, השוליים והמרכז הם חלק מאחדות אחת, ומתקיימת ביניהם זיקת גומלין הכרחית: המרכז הוא שמגדיר את השוליים, אבל גם הוא לא יהיה מרכז אם לא יהיו שוליים שיגדירוהו כך. שינוי

של אנטונין ארטו (Artaud), מהשימוש שעשה מרסל דושאן (Duchamp) בפרוצדורות של מקריות ומהדוקטרינה של פילוסופיית הזן של האי־התפתחות. ⁵ מולי־נאגי היה צייר אבסטרקט, שהחל לעסוק בעיצוב אמנותי בבאהאוס. ⁶ ביינס (Banes, 1987) טוענת שהנושאים החשובים האחרים שקבוצת האוונגרד התייחסה אליהם היו: היסטוריה, שימושים חדשים בזמן, במרחב ובגוף; ובעיות של הגדרת הריקוד. ⁷ *טטריס* הוא שם של משחק מחשב, שבו על השחקן לכוון צורות הנופלות באטיות מחלקו העליון של הצג ולסדר אותן בתחתית הצג ללא רווחים. שם המשחק נגזר מהמלה היוונית "טטרה", שפירושה "ארבע", משום שהצורות במשחק מורכבות מארבעה ריבועים. ⁸ רקדנים יוצרים: לילי לדין, אורן טישלר, עירד מצליח, עדייה פרשקובסקי, נחשון שטיין, קוראלי לאדאם, שירה רינות.

לסיכום, בריקוד *טטריס*, באמצעות הדיאלוג עם האמנות הוויזואלית, עוסקת דר בהרחבת גבולות המחול כשהיא בוחנת את סוגיות מרחב המופע וחוויית ההסתכלות בו. היא אומרת: "יש כאן שבירה של גבולות ובדיקה בכל רגע נתון עד כמה רחוק אפשר לקחת את הגבול" (יודילביץ, 2006). אם באוונגרד הביקורת שמותחת האמנות מופנית כלפי ההגדרות הפונקציונליות של מחסד האמנות בחברה בורגנית, ב*טטריס* דר מרככת את הרעיונות האוונגרדיים ומציגה אותם כחלק מזרם המחול המרכזי. כמו באוונגרד, דר דוחה את פעולת המציצנות כחלק מחוויית הצפייה במופע מחול ודורשת מעורבות טוטלית מכל השותפים בפעולה. היא גם הופכת את המרחב שבין המופע לקהל ליצירת ההתרחדות המרכזית. באמצעות חקירה זאת, *טטריס* מרחיבה את גבולות עולם הריקוד כאמנות תיאטרלית.

העדשה. זאת ועוד, ההתבוננות במופע באמצעות סרט הווידאו מדגישה את החוויה המשותפת לצופים ולרקדנים, אך בו בזמן גם מאפשרת להם להסתכל במתרחש מתוך ריחוק.

חלקו האחרון של הריקוד הוא לכאורה בעל אופי מסורתי. הצופים עוזבים את מקומותיהם מתחת לבמה ועוברים לצפות בריקוד כשהם יושבים על שרפרפים מול הבמה. אבל אז, כשהצופים חוזרים למרחב הבטוח, הם צופים ברקדנים המשתחלים דרך הפתחים שדרכם ביצבצו ראשי הצופים ומתנועעים בין שני המרחבים – מעל ומתחת לרצפת הבמה, ובעיקר בצדה התחתון של הבמה. כמו עטלפים התלויים על ענפי העץ הם רוקדים בעולם הפוך, כשרגליהם בשמים וראשם קרוב לרצפה.

אשל, רות. בחסדי הזוחלים הענקיים. *הארץ*, 26.4.2007.
יודילביץ, מרב. לנתק את הראש מהגוף. *ידיעות אחרונות*. 16.11.2006.
רוטנברג, הניה. מהפכת המחול התיאטרלי: תקופת הרנסנס. *קולות המחול: פורום מחול ישראלי*. www.dancevoices.com/he/dance-discourses/40-2008-10-22-18-50-02, 22 באוקטובר 2008. נדלה ב־20 ביולי 2009.
Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance. U.S.A.*: Wesleyan University Press, (1977) 1987.

Connor, Steven. *Postmodern Culture: an Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell, 1997.
Goldberg, RoseLee. *Performance Art*. London: Thames and Hudson, (1988) 1996.

Gropius, Walter. Introduction in Gropius Walter & Wensinger, S. Arthur (Eds.) *The Theater of the Bauhaus*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1961, pp. 7-17.

Moholy-Nagy, Laszlo. Theater, Circus, Variety in Gropius Walter & Wensinger, S. Arthur (Eds.) *The Theater of the Bauhaus*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1961, pp. 49-72.

הערות

¹ במת הפרוסניום היא במה מורמת בעלת צורה מלבנית, המשתרעת בקצה האולם מקיר לקיר. קשת הפרוסניום היא פתח מרובע בקיר המפריד בין האולם לבמה – "הקיר הרביעי" הדמיוני – שעדו צופה הקהל במתרחש על הבמה.

² להרחבה על הבלט החצרוני ראו רוטנברג, 2008.

³ תיאטרון אולימפיקו (Teatro Olimpico) נבנה לראשונה בעיר ויצ'נזה (Vicenza) בשנים 1585-1580.

⁴ קייג' קיבל השראה מהרעיונות התיאטרליים

ד"ר הניה רוטנברג חוקרת מחול העוסקת בסוגיות אסתטיות ובמערכות יחסים בין ריקוד וציור בתרבות פוסט־מודרנית. מלמדת בבית הספר לאמנויות המחול במכללת סמינר הקיבוצים ועורכת שותפה של כתב־העת *מחול עכשיו*.

הישראלי בתחום היצירה האלטרנטיבית. למרות ההכרה הממסדית, בראשית דרכה פעלה הקבוצה בתנאים קשים ביותר, ללא בית או חלל לחזרות. הממסד התרבותי, שאמור היה לתמוך בקבוצה האלטרנטיבית, התקשה להחליט כיצד לסווג אותה – כקבוצת תיאטרון, כלהקת מחול או כחבורה המתמחה באמנות הפרפורמנס – ובעקבות קושי זה הוצרו צעדיה. בשל טשטוש הגבולות שמאפיין את התקופה הנוכחית והפיכת הבינ־תחומיות לצו השעה, הממסד כיום מוותר על חובת הסיווג וקליפה מקבלת תמיכה רבה יותר כקבוצת תיאטרון ויזואלי חדשנית. באחרונה זכתה הקבוצה בפרס תל־אביב יפו לאמנויות על שם רוזנבלום, היא מנבחרי הקרן למצינויות בתרבות ובמרס 2009 זכתה עידית הרמן בפרס לנדאו לבימוי. מאז 2005 משכנה של הלהקה ממוקם במבנה תעשייתי משופץ ברחוב הרכבת בתל אביב, הכולל חלל מופעים, חללי עבודה לחזרות וחדרי סדנה לבניית התפאורה והתלבושות. סיפור חייה של הקבוצה ממקם אותה על התפר שבין השוליים למרכז.

קליפה יוצרת אמנות מהפכנית מהסוג שאחרים אינם מעזים להפיק, אבל רוב יצירותיה מתייחסות דווקא למיתוסים קדומים או לטקסטים קלאסיים קנוניים. היצירה לילדים *חבר צעצוע* (2006), למשל, מספרת את סיפורם של ברווז, דובי, לוליין ובלרינה, בובות שהאדון שלהן, הילד, נסע לחופשה והן מחוללות מהומה בחדר. קשה להניח שאנשי קליפה לא ראו את *קופליה* (1870) לסן־לאון ואת *פטרושקה* (1911) לפוקין. היצירה היא מעין מחווה לסיפורים שנהפכו לקלאסיקה, שמספרים על בובות שקמו על יוצרן.

התפר בין קנון לאוונגרד

פולחן האביב היא יצירה שמתקיים בה מתח מתמיד בין ישן לחדש, בין מרכז לשוליים ובין קנון לאוונגרד. בהיסטוריה של המוסיקה והמחול היא נחשבת מבשרת המודרניזם, אבל בתוכנה היא יונקת משורשים מסורתיים עתיקים. *Le Sacre du Printemps* המקורית (1913) לניז'ינסקי היתה מהפכנית לתקופתה. המוסיקה הדיסוננטית של סטרווינסקי והתנועות החתרניות של ניז'ינסקי שימשו לייצוג עולם פרימיטיבי לא־הרמוני, המונהג על ידי הפחד. היצירה עוררה ביקורת חריפה, בעיקר משום ששברה את מוסכמות הבלט הקלאסי. למרות ההתנגדות שעוררה בעת הבכורה, היצירה עצמה נהפכה מאז לקלאסיקה וכוריאוגרפים ידוע שם בעולם כולו העלו עשרות הפקות שלה. המהלך האמנותי שנחשב בזמנו שולי והוקע כבלתי ראוי, הפך לקנוני. האוונגרד חילחל לזרם המרכזי.

קליפה, בהחלטתה להציג מחדש את *פולחן האביב* (2009), ממקמת את עצמה בין מרכז לשוליים. הדיאלקטיקה בין מרכז לשוליים מתרחשת גם בתוך היצירה, במתח שבין היחיד לקבוצה ובין הנשים לגברים. לקראת סוף

המופע אוחזים הרקדנים קשתות מעץ – מין מוטות מעוגלים שמונחים על הבמה בשורה כמו שלדים של עריסות או קרניים של חיה ענקית. הם מסובבים את הקשתות ואז נוצרים מעגלים בחלל. המעגל קיים כמבנה כוריאוגרפי בכל הגרסאות *לפולחן האביב*, כאלמנט שמייצר מרכז וגם שוליים. אילולא היה מעגל, לא היתה ייחודיות של מי שעומד בתוכו או מחוצה לו.

היצירה כולה – ובגרסה של קליפה בעיקר סצינת הסיום – מקיימת את המתח בין השגור, המוסכם והמקובל לבין הנועז והאוונגרדי. כמו בסיפור המקורי, הקורבן היא נערה ולאורך היצירה מתנהל טקס עם אופי פולחני לקראת הקרבתה. כמו בגרסאות אחרות, גם כאן הקבוצה מהדהדת תנועתית את מה שעובר על הנערה הנבחרת. בגלל מחוות הגוף, הבעות הפנים המוגזמות והמבנים הכוריאוגרפיים נראים כל הגופים המתנועעים כיראים את גורלם, כאילו כולם יועלו קורבן עם הנערה. החידוש של קליפה הוא ברמת הפחד והאימה שנראה שהרקדנים נקלעים אליה, ובמידת־מה גם הצופים, בשל פעולוי הלוליינות הבלתי צפויים שמשולבים במופע.

בסולו "הנערה הנבחרת" שבסיום המחול בחרו היוצרים להעלות קורבן באופן פיסי; הרקדנית פוערת תהום זמנית בינה לבין הקבוצה ומטפסת על בד בצבע ארגמן המשתלשל מהתקרה. למרות היותם אנשי אוונגרד, יוצרי קליפה נזקקים לקודים קלאסיים נהירים, בשימוש השגור שלהם בתרבות המערבית; כך, שיערה של הגיבורה מתפזר ברגע של טירוף או כשגורלה עתיד להשתנות, וסביב דמות הקורבן נכרך בד אדום. הרקדנית מבצעת תנועות אקרובטיות במעלה הבד ונדמה שבכל רגע היא עומדת ליפול, אבל היא לא נופלת, אלא רק מהלכת על חבל דק של ציפיה ואימה. אחר כך רגליה קשורות, גופה פונה מטה אל הקבוצה הרכונה במעגל מתחתיה והפער בין רמות הגובה מועצם. היא יורדת מהבד ורצה לצד אחד של חומת השיפוע בצד הבמה, כאילו החלה לפחד פתאום מפני הגורל הצפוי לה, הידוע לכולם. הקבוצה דולקת אחריה, והיא רצה לצד השני. שפת התנועה במחול כולו מבטאת מגבלה. התנועה – בגרסה המקורית כמו בזו של קליפה – אינה נוחה לגוף אלא נעשית באילוץ. כשסופה של הנערה קרב ובא קופצים היא, הקבוצה, וגם המנצח (יואל לוי) קפיצה כמעט זהה לזו של ברוניסלבה ניז'ינסקה במוטיב התנועתי המקורי.

הקפיצה, בראש מוטה הצדה כשהזרועות מונפות לצד השני, קשה לביצוע ומסייעת להציג את פגיעותה של הדמות העתיקה ביחס לכוחנות של הטבע. התאורה צובעת את הבמה באדום ואחד מחברי הקבוצה מושך את הנערה־הקורבן אליהם. הם אוחזים בה ומעבירים אותה מאחד לשני. היא משתחררת מאחיזתם כמו בהתרסה, ואז הם מרימים אותה והיא מועדת לאחור. עם אקורד הסיום נופלת הנערה על בימת המנצח, כציטוט לנפילה של דמות הקורבן אצל ניז'ינסקי, יגמן, גרהאם או באוש.

עירומים מקליפתם

כדי לבחון את התפר שבין השוליים למרכז אבקש להתבונן גם בתפר אחר. הכוונה היא לתפר שבבגדיהם של רקדני קליפה, שהופך אותם מסתם בדים למעטה מעוצב על העור. כשם שהקצוות באמנות משפיעים על המרכז ומשנים אותו, כך שולי הבגד אצל קליפה משפיעים על מרכז הגוף; השרוולים המופרזים וריבוי האביזרים המגובבים על הבגד, כחלקי חילוף, מעוררים תגובה בגוף העירום. הרקדנים מתייחסים לתלבושת ובעיקר להסרתה. הגוף של הפרפורמרים הוא כמו בצל שמתקלף מקליפותיו, עד שלא נותר ממנו דבר. הקילוף של שכבות הבד נמשך והולך, גם כאשר כקהל אנו כבר בטוחים ששכבת הלבוש שלגופם של הרקנים היא האחרונה שנותרה.

בפתיחת *פולחן האביב* מונחת על הבמה ערימת בדים. כשמתחילה המוסיקה עולות ממנה שתי דמויות, שכאילו נולדו עכשיו או ניעורו משנתן. לגופם של הרקדנים תלבושות עתירות בד בצבע חול. בהמשך הם מתחילים להסיר מגופם שכבות של בד ונותרים בבגד גוף שעליו תפרים במקומות שונים, כאילו גם איברי גופם נתפרו באותם התפרים. לאורך כל הריקוד שוררת אווירה של פירוק, התנערות, איסוף וחוזר חלילה. הלבוש מייצר מין עודפות, כאילו לתנועתם יש שארית בתלבושת. כשהמוסיקה מתגברת, הרקדנים, בתנועות של ניעור וטלטול, פושטים עוד שכבת לבוש, נותרים בבגדי גוף ונראים חשופים יותר. רקדן שמבצע ריקוד יחיד נראה עירום, בבגד גוף הדוק שצבעו צבע האדמה שלמרגלותיו. הבגד, התלבושת, האביזר או הקליפה הם חיצוניים, אבל העירום שמתחת מוגדר באמצעותם. המוחצנות מגדירה סוג מסוים של פנימיות, ואין לאחת קיום בהעדר השנייה.

דיאלוג בין שולי הבגד למרכז הגוף קיים גם ביצירה *עונש התשוקה* (2005); בפתיחת היצירה הרקדנית שוכבת על הגב, שדיה חשופים אך מכוסים במין מדבקות של נייר לבן. שאר גופה מכוסה שחורים והיא נושמת נשימות חזה מוגזמות. מצווארה מגיחים שני מוטות, היא כמו דבוקה לרצפה, מצליחה להסתובב בקושי, מניפה את רגליה באוויר, מתגלגלת ומתרוממת, גופה נראה כאוסף איברים שאינם מסודרים בסידור הנכון, ולרגע קשה לדעת מה החזית ומה העורף וקשה להפריד בין העירום והקליפה. היא נעה כאילו אינה שולטת באיברי גופה; הם מפטפטים, והיא מהסה; הם מגיחים, והיא מעלימה. הרקדנית מתרוממת לאט על ברכיה, ולרגעים היא דומה מאוד למארי יוגמן ב*מכשפה* (1927). תנועתה מינימליסטית, תמציתית, ממקדת תשומת לב לפרטים הקטנים. היא כמו ממששת את איברי גופה, ואז מקיאה משהו, מתיזה. היא מתרוממת לאט לעמידה, שיערה יוצר מסגרת פראית סביב כתפיה העירומות, כפי שחצאית קפלים שחורה יוצרת מסגרת פרועה לירכיה. היא מוליכה את

אצבעותיה לאורך חזה ומקלפת משם קליפה לבנה, כמו נייר דבק, שכיסתה את שדה. השד נחשף לאט, ועתה רק הפטמה מכוסה. היא יוצרת מעין פרח מהנייר שהורידה מגופה ומניחה אותו בשערה, הבעת פניה אומרת תלישות מהמציאות. רוח מלאכותית פורעת את שערותיה, והפרח נופל. תנועותיה הן אוסף של תנוחות, והיא נוכחת בכל אחת מהן ביסודיות. ההתקלפות

נמשכת כשהיא פושטת את חצאיתה לאט לאט, מתקשה להיפרד מכסותה. בלעדיה היא מעורטלת ממש ונותרת לבושה מין תחתוני נייר מינימליסטיים, הקשורים בחבל. אותו נייר המכסה את שדיה מכסה גם את ערוותה. אחר־כך היא פוסעת לאחור, אוחזת את החצאית בין שיניה, ומאחוריה נתלית מראה שמראה את אחוריה העירומים למחצה בעת שחזית גופה פונה אל הקהל. צעדיה לאחור בוטחים, אבל המבט שהיא שולחת קדימה זחוח, עיוור. על הקיר בעומק הבמה משתקף צלה הענקי. היצירה היא מין התפשטות אינ־סופית, וגם התכסות שבסופה היא מתפשטת שוב. אחר־כך כפות ידיה צבועות שחור, פרקי כף היד לופתים זה את זה והיא מבטיה בהם כאילו הן חיה נפרדת ממנה. במבטה שוב אותו עיוורון מפוכח, כאילו היא מתבוננת פנימה ולא החוצה. היא מעבירה יד בשערה, מורידה את הפיאה שלראשה ונותרת קירחת. זו עוד התפשטות לא צפויה, כשלא ידענו שיש עוד שכבות להסיר. לקראת סוף היצירה היא רוקדת כשגבה אל הקהל ומולה שלוש מראות שמסתובבות, ומראות את גופה החשוף מכל הצדדים, עירום מקליפותיו.

אנושי, אנושי מדי

התפר שבין קליפת הגוף לעירום שמתחת נוכח גם ביצירה *סאלטו מורטלה* (*Salto Mortale*, 2008), שבה קליפה משתפת פעולה עם תיאטרון Strefa Cisyז מפולין. היצירה יועדה לפסטיבל עכו שבוטל, והיוצרים בחרו להציגה ברחבת המשכן לאמנויות הבמה ללא תשלום. ב*סאלטו מורטלה* הסיפור, הלבוש ושפת התנועה מציגים קליפה כמעט לא אנושית, שמתחתיה מסתתרת

אנושיות בתולית.

זהו מופע קרקסי, מעין מסע הלוויה לשישה פסנתרים, שנוצר בהשראת סיפור על מאות פסנתרים שננטשו על שפת אגם על ידי חיילים שבזזו עיר פולנית במלחמת העולם השנייה. המופע נפתח בדקות ארוכות שבהן תהלוכה גרוטסקית פוסעת הלוך וחוזר. המבצעים לבושים שחור, מאופרים בכבדות וחנוטים באביזרים



עונש התשוקה מאת עידית הרמן ודמיטרי טולפנוב Punishment of Lust by Idit Herman and Dimitri Tolpanov

מעור ומבד. הם נראים כחיילים בצבא לא כל כך אנושי. ברקע מתנגנת מוסיקה מונוטונית וזרקור מלווה את ההולכים. בראש הולך איש גבוה עם אישה נמוכה מאוד. מאחוריהם טור של גופים עם תסרוקות מוזרות, גבות מוגבהות ועיניים פקוחות לרווחה באופן לא טבעי. חלקם לובשים חצאיות נוצצות ולגבם של האחרים מחוברים איברים משונים, ספק כנפיים ספק סנפירים. הם מוליכים שישה פסנתרי כנף ומרימים אותם

באוויר כאילו היו אלונקות שעליהן שרועים חיילים פצועים. אחד ההולכים נושא מוט ודופק אתו ברצפה. אחר נושא סקסופון ואחר תוף, כאילו כלי הנגינה מלווים את ידידיהם הפסנתרים בדרכם האחרונה. אחד ההולכים בוכה והבעות פניו, כמו האיפור והתלבושת – מוגזמות. המפקח על התהלוכה נותן הוראה ואחד השחקנים שולף שישה מטרונומים ומניח מטרונום על כל פסנתר. ניתנת הנחיה נוספת ושמונה רקדנים נעמדים מול הפסנתרים. על הרצפה פזורים ניירות לבנים, אולי תווים שלא יהיו עוד בשימוש.

הרקדנים עומדים לפני הפסנתרים, מקמרים את גבם, מתיישרים, מרכינים את ראשם, פוסעים צעד קדימה, מחככים ידיהם־ז בזו כאילו הם מחממים אותן לקראת הנגינה, ארשת פניהם דרוכה ורצינית. הם פוסעים צעד נוסף קדימה ומרימים את מכסה הפסנתר, אבל לא נשמעת נגינה מרגיעה. התמונה מתחילה להתבהר – הפסנתרים לא ישמשו עוד כפסנתרים. תחת המנגינה ההרמונית שהקהל משווע לשמוע, נשמע רק בכיים הדומם של כלי הנגינה האציליים. הרקדנים מושיטים קדימה את ידיהם, שעדיין אינן נוגעות בפסנתרים, אבל מתנהגים כאילו הם מנגנים בעוצמה. אחד מהם לבוש בגד גוף הדוק ולזרועותיו שרוולי נוצות, אחרת לבושה נוצות מדומות כחצאית. עוד אחד לבוש בגדים מהודקים עם פייטים נוצצים, לשניים מהם כובעים וכולם מאופרים איפור כבד, כאילו אין די באנושי הנקי ונוספת אליו שארית, תוספת. אף שהפסנתרים נוכחים שם, השיחה בתנועה מתנהלת בין המבצעים לבין עצמם. הפסנתרים נותרים פסיביים, דוממים, מקבלים בעגמה את מר גורלם. הרקדנים פוערים

את פיהם בזעקה לא נשמעת, מקמצים את שפתייהם בפחד, פותחים את מכסה הפסנתר וסוגרים אותו לא בעדינות. הם מתחילים לנוע בתנועות חדות, קטועות, מתקרבים אל הפסנתרים ויחד מפעילים את המטרונום. לקצב הפעימות הם מרימים ידיים, פותחים את מכסה הפסנתר, מניחים את ידיהם על הקלידים ועושים תנועות פנטומימה המחקות נגינה. ראשם עולה ויורד, מגיב לנגינה המדומה. גופם של הרקדנים מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 | 9

נראה מלא הבעה, אך כל שנותר הוא המקצב של המטרונים. הפסנתרים מבקשים שינגנו בהם, אבל בחלל נשמע רק הצליל הקוצב את הזמן. הזעקה לצליל מתחלפת בתנועה מוגזמת, שנעשית כוחנית יותר ויותר.

אחד הגברים, בפנים צבועות לבן, חולצה תפוחה בכתפיים, צווארון עתיר בד, כיפה לראשו ומכנסיים תפוחים באזור הירכיים, נראה כאילו התחפש לפיירו, הליצן העצוב. אלא שהעצבות הקשיחה את לבו והוא נעשה כוחני ובהמשך – ברוטלי ממש. הוא מטפס על כנפי הפסנתרים והכאב על מה שמעוללים להם גואה. פיירו קופץ מכנף לכנף, כאילו מנסה לעוף, אלא שכנפי הפסנתרים, שממוסמרות חזק, מתפרקות בהדרגה כתוצאה מקפיצותיו של הליצן האלים. הוא נהיה אכזרי יותר ומצטרפים אליו אחרים. אחד הפרפורמרים נראה כפועל במה. הוא מפרק את כנפי הפסנתרים בזו אחר זו ונחשפת תיבת תהודה ריקה מפטישים. הוא נכנס לתוך אחד הפסנתרים ומושך במיתרים שהושארו שם. מי שנראה כמפקח על הקרקס שורק במשרוקית, כמו קורא ללוליון להאיץ את להטוטיו. מתחיל לינץ' בתוך גופם של הפסנתרים: מיתרים נתלשים בזה אחר זה, אבק שמתפזר בחלל מזכיר שחיטה המונית בלול תרנוגולות, שאלה הנוצות שהשתיירו ממנה. פניהם של המבצעים חתומות והפסנתרים מועמדים על צדם בזה אחר זה. אחת הרקדניות נצמדת אל הפסנתר. חלק מהמבצעים מעשנים סיגריה (בחלק ניכר מהמופעים של קליפה משולבת הצתת סיגריה, מסיבה שאינה ברורה לגמרי. אולי היוצרים מבקשים להזכיר שמדובר בהצגה של תמונות אנושיות, ובהן גם חולשות אנוש). על הבמה פזורים מיתרים ופסנתרים חסרי תועלת. הרקדנית הנמוכה שהובילה את התהלוכה בפתיחה עומדת בתוך הפסנתר, נראית כאילו היא עושה אהבה עם מעט המיתרים שנותרו בו, ואז שולפת גם את אלה החוצה. תיבת התהודה של הפסנתר מתרוקנת. נשארת רק קליפתו, והתוך – ריק.

על היוצרים

דמיטרי טולפנוב – יוצר, שחקן ומוסיקאי. נולד בלנינגרד, ברית המועצות (סנט פטרבורג, רוסיה) ב־1966.

למד פיסול באבן בבית הספר לאמנויות בלנינגרד וכן לימודי משחק ומוסיקה בבית הספר האוניברסיטאי בעיר. לאחר סיום לימודיו, שירת בתזמורת הצבא הרוסי כנגן חצוצרה.

ב־1988, תוך ניצול כישורים שאפשר לרכוש בצבא הרוסי בלבד, הצטרף ללהקת הרוק AVIA, אשר ממנה התפתחה קבוצת התיאטרון הרוסית הנודעת DEVEVO, בניהולו של אנטון אדאסינסקי. טולפנוב יצר והופיע עם הקבוצה עד 1995.

ב־1994 החל ליצור במשותף עם עידית הרמן. שנה אחר כך הקימו השניים את תיאטרון קליפה בתל אביב.

לבד מיצירה והשתתפות ברוב המופעים, טולפנובכותב את המוסיקהויוצר את הפסקול, מתכנן ובונה את התפאורה ואת האביזרים והמתקנים המורכבים במופעי הקבוצה.

עידית הרמן – בימאית, מעצבת ורקדנית.

נולדה בתל אביב, 1971. למדה מחול מגיל רך מאוד וכוריאוגרפיה בשלב מאוחר יותר.

בשנים 1989-1991 רקדה בלהקת המחול בת־שבע. בשנים הבאות השתתפה בפרויקטים בתחום המחול והתיאטרון בהולנד ובבלגיה, עד שפגשה את טולפנוב באמסטרדם ב־1993.

ב־1995, לאחר שנתיים של עבודה משותפת ואינספור מופעי אימפרוביזציה ברחבי אירופה, הקימו השניים את תיאטרון קליפה בתל אביב. מאז יצרו במשותף עשרות מופעים שזכו להכרה בארץ ובעולם ואפילו הצליחו להישאר נשואים. ביצירתם גיבשו שפה תיאטרונית ייחודית, שאותה הם ממשיכים לפתח לכדי שיטה עם חברי הקבוצה.

הרמן היא המנהלת האמנותית של תיאטרון קליפה, מביימת ומעצבת את רוב מופעי הקבוצה ומשתתפת בחלקם.

שלנו מחשיפת העירום הפנימי, זה שאינו מוסתר ועל כן הוא פגיע ביותר.

אחר כך כולם עומדים על הפסנתרים, חוץ מהרקדנית הנמוכה שלמרגלותיהם. הם זועקים לעברה ואז כורכים את אחד המיתרים סביב בטנה. היא מנסה להימלט והם מושכים אותה אליהם. היא נופלת, קמה, מנסה להשתחרר מהחבל. הם מושכים אותה, נראה שכואב לה, הם קוראים קריאות קרב, עניהם פעורות, ונראה שאיבדו את שפיותם. אחד מהם, שקרע את אחד המיתרים, מתחיל לקפוץ בו כמו בחבל. קפיצה בדלנית היא מעשה ילדותי שובב, משתעשע, אבל כאן היא ביטוי להרס ולביזה שהגיעו לשלב חדש. האשה הכרוכה במיתרים עדיין מנסה להשתחרר. חלק מהדמויות נראות עייפות מהמהלך שהן עצמן מעוללות. איש עומד על הפסנתר ושוב דוחפים את הפסנתרים אנה ואנה על הבמה. אחר כך הרקדנים שוכבים זה על זה בערימה, וזו שכרוכה במיתרים כאילו איבדה רוח חיים בתוך כבליה. היא כמו קורבן המזדהה עם הפסנתרים. הדמיון ל*פולחן האביב* ברור: גם שם דמות נשית היא קורבן, והגברים הם עדים. קבוצת המבצעים נראית עתה כמו יצור מפלצתי מרובה ראשים. קשה להפריד בין הגוף האנושי לבין הפסנתרים, שנהפכו לתיבת תהודה למעשי האכזריות של אלה המתקראים בני אדם.

הפסנתרים מועמדים זה לצד זה והמבצעים מוחאים כפיים ופורצים בצחוק מבהיל. אחר כך הפסנתרים מורמים, מסודרים בסדר חדש,

תיאטרון קליפה נוסד ב־1995 על ידי דמיטרי טולפנוב, שחקן ומוסיקאי יליד סנט פטרבורג, רוסיה, ועידית הרמן, רקדנית ויוצרת ילידת תל אביב, ישראל.

המפגש בין השניים הוביל ליצירת שפה בימתית מיוחדת, המשלבת בין אמנויות התיאטרון, המחול, העיצוב והמוסיקה. זוהי שפת התיאטרון הטוטלי, המאופיינת בשליטה ייחודית ומשוכללת בכל מרכיבי המופע: תנועה, חלל, תפאורה, תלבושות, סיאונד, תאורה ובימוי. למרכיבים אלו ניתן ערך שווה ככלים לביטוי המשמעות של פעולת השחקן המופיע.

במופעי הקבוצה, תמונות תיאטרליות עשירות נוצרות באמצעים פשוטים להפתיע, מכוונות אל החושים של הצופה ואל קו רעיוני לירי בעל מסר, שלרוב אינו שואף לעלילה. שפת התיאטרון של קליפה, שהיא בעיקרה ללא מלים, חוקרת סמלים ודימויים אוניברסליים של תנועה ותמונה הנמצאים בבסיסה של תרבות.

תהליך העבודה בקבוצה שם דגש על רב־תחומיות ועל חקירת סגנונות וזרמים שונים באמנות המופע. חברי הקבוצה הם

על תיאטרון קליפה

יוצרים בעלי רקע אמנותי מגוון ויכולת הבעה תנועתית ברמה וירטואוזית. בעבודתם בקבוצה הם מתמחים בסוגי אמנויות שונים ואפילו בכמה מלאכות. יצירה וייצור עצמאיים של כל מרכיבי המופע הם חלק מהותי בעבודת היוצרים והשחקנים בקליפה.

הקבוצה מעלה בין שניים לארבעה מופעים חדשים בכל עונה ופרטואר המופעים הרצים שלה משתנה בערך אחת לשנה. מופעי הקבוצה שונים מהותית בהיקפם ובסגנונם. שוני זה נובע מהמצע הרעיוני של הקבוצה, השואף להתחדשות ולקילוף התפיסות האמנותיות שלה. קליפה יוצרת מופעים אינטימיים שבהם הגוף הופך לזירת ההתרחשות, לצד מופעים גדולים ומורכבים המוצגים לפני קהל רב. הקבוצה יוזמת שיתופי פעולה אמנותיים ופרויקטים מיוחדים ומתמחה ביצירת מופעים תלויי מקום. קבוצת תיאטרון קליפה תרמה רבות להתפתחות התיאטרון החזותי בישראל ונחשבת למובילה בתחום. יצירותיה מוצגות בתיאטראות ובפסטיבלים בינלאומיים באופן תדיר. בשנות קיומה יצרה הקבוצה עשרות מופעים ושיתפה פעולה עם גורמי תרבות מרכזיים בארץ ובעולם.

יורד מלמעלה, עם מכנסי ג'ינס מקופלים ברישול וחולצה סגולה, ואז שבה האישה עם הסלים. הם פונים זה לזה, מברכים זה את זה לשלום בניד ראש ובמשיכת כתפיים. החתן יורד מלמעלה, מתיישב על המדרגות, מדליק סיגריה, אולי משעמום, והגערה עם הדלי והסמרטוט מנקה שוב את המדרגות. כמי שמנגנת בפסנתר אני נחרדת עכשיו, כי גם אם נותר משהו מהקלידים השתוקים שלו, עכשיו הם נהרסים כליל עם המים שזולגים על העץ ומחלחלים בין הרווחים. המנקה נעלמת. שוב מופיעים השניים עם החטיפים, הפעם הם עם פחיות בירה, משיקים פחיות, מחייכים, פותחים ולוגמים בהנאה. הילד עם הכדור יורד מלמעלה ועובר ביניהם. הם מגיבים אליו ושבים לבירה שלהם. אדם נוסף מצטרף אליהם בחיבוק חברי, ושוב החתן ממהר במדרגות אחרי כלתו האבודה שאינה נראית. המפגשים האנושיים נהיים מהירים יותר, עם יותר מגע בין אדם לרעהו. מגיע אדם ששולף מפתחות מתיקו ומחפש בכיסו משהו ששכח. הילד חוזר, פותח את מכסה הקלידים, מזכיר לרגע את קיומם. מי שיורד אחריו סוגר. קליפת אי־האנושיות, שמומשה בברוטליות נועזת לאורך כל המופע, התקלפה בסיומו ופינתה מקום לנוכחות אנושית תמימה.

וידאוגרפיה

דאוס אקס מכינה / קליפה. כוריאוגרפיה: עידית הרמן, דמיטרי טולפנוב ורוני קרני. מוסיקה מקורית: תיאטרון קליפה. עיבוד מוסיקלי: רונן בכר, תאורה: עמיר ברנר ואורי מורג, תלבושות: עידית הרמן. (2001)

אזוב מתכת / עונש התשוקה / קליפה. יוצרים: עידית הרמן, דמיטרי טולפנוב, דירק קונש. מוסיקה: דמיטרי טולפנוב, תאורה: אורי מורג. (2005)

חבר צעצוע / קליפה. כתיבה ובימוי: נועה גור, ייעוץ אמנותי, עיצוב וכוריאוגרפיה: עידית הרמן, פסקול: דירק קונש, תאורה: אסי גוטסמן. (2006)

פולחן האביב / התזמורת הפילהרמונית בשיתוף עם תיאטרון מחול קליפה. מאת עידית הרמן, איגור סטרווינסקי; תפאורה: דמיטרי טולפנוב; תאורה: אורי מורג; משתתפים: אלון שובה, דדי צדוק, זהר כהן, טקגורי קאווהדרה, לי מאיר, סתיו מרין, מיכל הרמן. (2009)
סאלטו מורטלה Salto Mortale / תיאטרון קליפה וקבוצת התיאטרון הפולנית Strefs Ciszy. בימוי: אדם ז'יאסקי ועידית הרמן, תפאורה: אדם ווידה, פיטר קמינסקי, מוסיקה: ארתור סוסן קלימצ'בסקי, תלבושות: Mixer, תאורה: אסי גוטסמן. (2008)

האביב הפולחני, Les Printemps Du Sacre / סרט (תיעודי) מאת Brigitte Hernandez & Jacques Malaterre. מפיק: Josette Affergon.

עינברוזנבליטהיאדוקטורנטיבפקולטה

לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב, חוקרת מחול עכשווי וזן בודהיים. היא בעלת תואר שני מהתוכנית הבינתחומית לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב, ומורה לתולדות המחול ולאנטומיה.

רִינה ניקובה נולדה ברוסיה הלבנה ב־1898', למדה ורקדה בגרמניה בראשית שנות העשרים של המאה העשרים, היגרה לארץ ישראל ובין 1925 ל־1928 פעלה בה כמורה למחול, כרקדנית וכ־ballet master באופרה הארצישראלית. עם סגירת האופרה נסעה לארצות הברית, שם פעלה עד 1931. ניקובה הגיעה לארצות הברית בעיצומו של משבר כלכלי כבד, אבל דווקא באותן שנים פקדה את תחום המחול האמנותי פריחה עצומה.

היסטוריונית המחול מרשה סיגל (Siegel, 1987: 3-4) מבליטה את ייחודה של התקופה שבה שהתה ניקובה בארצות הברית. לטענתה, רגעים שבהם מתחוללים שינויים עמוקים באמנות חולפים במהרה ונשכחים. לפי המחקר העכשווי, תקופת הצמיחה העיקרית של המחול המודרני היתה באמצע שנות השלושים של המאה העשרים. סיגל, מצדה, טוענת ששנות העשרים המאוחרות התאפיינו בתעוזה רבה יותר.

ניקובה הגיעה מארץ ישראל, שבשולי עולם המחול, לניו יורק שבטבורו. היא באה לשם ברגע שבו היתה זירת המחול המודרני האמריקני בשיאה של התלקחות. במאמר זה אתאר ואנתח את פעילותה האמנותית של ניקובה, על רקע עידן חד־פעמי ומפעים של פעילות מחול אינטנסיבית וצבעונית, גם אם לא כולה מודרניסטית.

המבקרים ג'ון מרטין (Martin) מהניו יורק *טיימס* ומרי ווטקינס (Watkins) מההרלד *טריביון*, שעיתוניהם אפשרו להם להתייחס בהרחבה למחול, מנו 129 אירועי מחול בימתי שהועלו בניו יורק בין אוקטובר 1928 למאי 1929. במניין זה לא נכללו הופעות פרטיות, הופעות סטודיו, הופעות צדקה, הופעות של סטודנטים וגם לא מופעים מסחריים – שהיו בעיקרם הופעות בלט. בסוף העונה התלון מרטין, שמופעים רבים מדי הדגישו את הטכניקה, שאחרים התמקדו יתר על המידה בסיפור, שבחלקם פיזזו באופן מוגזם וכן שאנשים בעלי כוונות טובות הופיעו לפני שהגיעו לבשלות מספקת.

להלן מבחר ממגוון ההתרחשויות בתחום המחול בניו יורק בעונת 1928-1929: מרתה גרהאם (Graham) הופיעה לראשונה עם אנסמבל, ולא רק בסולו ובטריו כמקודם. החלו להופיע בנימין צמח, רקדן ושחקן של "הבימה" שהיגר ב־1920 מרוסיה, והיהודייה האמריקנית הלן טמיריס (Tamiris). הביקוש לרסיטל הסולו של הרקדן טד שון (Shawn) היה כה רב, שכל המקומות בקרנגי הול היו מלאים ואפילו מקומות עמידה לא נשארו. שון גם עמד בראש תהלוכת צדקה ססגונית, שבה הופיעו 300 רקדנים. המפיק סול יורוק (Hurok) ארגן עשרה ימי פסטיבל לזכרה של איזדורה דנקן (Duncan). הכוריאוגרפים אגנס דה מיל (de Mille) וליאוניד מאסין (Massine) העלו ריקודים להפקות בימתיות רבות. מיכאל פוקין (Fokine) ואשתו ורה פתחו בית ספר למחול בניו יורק, ופוקין יצר כוריאוגרפיה חדשה. הופיעו כוריאוגרפים־רקדנים גרמנים בולטים



מזרם ההבעה – הרלד קרויצברג (Kreutzberg) ואיבון גיאורגי (Georgi) – ובבית הספר המקומי להוראת שיטתו של לאבאן (Laban) היתה פעילות רבה. רקדנית הפלמנקו המפורסמת ארג'נטינה (Argentina) הופיעה בניו יורק, הרקדן הפינלַי־האמריקני מיצ'ו איטו (Ito) העלה הפקה של *טורנדוט* והופיע בברודוויי. האחים מקלין הציגו טקסים אינדיאניים ומקסיקניים, אחרים העלו מופעים לשחזור דרמה ומחול יווניים, והיו גם ריקודים מפרו, מספרד, ממצרים ומאנגליה (Siegel, 1987: 3-9). ניקובה הביאה ריקודים מפלשתינה.

קודם לבואה לניו יורק היתה ניקובה בין אמני המחול המעטים שפעלו בארץ ישראל המנדטורית. כל מופע שהיא השתתפה בו עורר הדים בתקשורת בעברית, באנגלית, בידיש ואף בערבית. בניו יורק היו שותפים או עדים רק לחלק זעיר מפעילותה כרקדנית, ולא כל המופעים

האוכלוסייה המבוגרת, שנולדה בארץ ישראל או באה אליה למות, מוגדרת "אורתודוקסית", האוכלוסייה האחרת מכונה "מהגרים החדשים לארץ ישראל". זו קבוצה מודרנית, הפתוחה לכל רעיון חדש ובעיקר לכל עניין ניסיוני. לתוך מרקם חברתי זה הגיחה ניקובה והכריזה שבכוונתה להעלות מופעי בלט.

איש־כישור הדגישה שלא רק יהודים אורתודוקסים הוכו בהלם לשמע הרעיון של ניקובה, אלא גם מוסלמים ומיסיונרים נוצרים בפלשתינה. ניקובה התחננה בפני המתנגדים ליוזמותיה, הסבירה שקיימים סגנונות מחול רבים ומגוונים והזכירה שדוד המלך רקד לפני אלוהים. ההתנגדות הלכה ופחתה, במיוחד לאחר שהדגישה כי היא מבקשת למצוא דרך למחול העברי העתיק ולפתח בלט עברי אמיתי, המבוסס על טכניקה רוסית.

על פי איש־כישור, ניקובה סיירה בערי ארץ ישראל ובארצות השכנות, חיפשה כל פיסת מידע תרבותית וספגה אווירת ימי קדם (Ish-Kishor, 1928). בין מקורות הידע וההשראה של ניקובה מונה איש־כישור את ארמונו והרמונו של האמיר עבדאללה בעבר־הירדן. ניקובה הופיעה לפני האמיר וצפתה במחולות של רקדניותיו. היא למדה את הריקודים והוסיפה אותם לרפרטואר שלה. על פי המאמר, אין אצל ניקובה סתירה בין

ארצישראלי" (Palestine Ball), שייערך ב־3 בנובמבר 1928 ובו תופיע רינה ניקובה, מנהלת המחול המפורסמת של האופרה הארצישראלית (Ish-Kishor, 1928). כותרות הריקודים שיקפו את ההווי הארצישראלי של שנות העשרים של המאה העשרים: *התקוה, ליל בעמק ואין דבר*. ניקובה בחרה להיות שגרירה אמנותית עצמאית של היישוב הארצישראלי בניו יורק. בצילום שבמרכז המודעה היא מופיעה בתלבושת אקלקטית [ראו צילום חלק מן המודעה].

ניקובה רקדה גם באחת ההפקות המרכזיות של העונה – *Les Noces*, יצירה של איגור סטרינוסקי (Stravinsky) בניצוחו של ליאופולד סטוקובסקי (Stokowsky), לכוריאוגרפיה מאת אליזבטה אנדרסון־איבנצובה (Anderson-Ivantzova)³. ניקובה רקדה בתפקיד האישה הזקנה הראשית, לצד מורתה הראשונה והנערצת מרוסיה, ג'ולייט מנדז (Juliette Mendez)⁴, שרקדה בתפקיד המרכזי של השדכנית Svacha. כתבות ומאמרים רבים נכתבו בעקבות ההפקה האמריקנית, שזכתה להערכה רבה והשוותה לכוריאוגרפיה המהפכנית של ניו־ינסקה מ־1923 בבלטים הרוסיים, לעתים תוך העדפת הגרסה המאוחרת. טקס כלולות רוסי־כפרי, שבולטים בו סממנים נוצריים ופגאניים, עומד במרכז התרחיש של

ניקובה השתתפה בהפקה זו הודות לכישוריה כרקדנית וליכולתה התיאטרלית. בהפקה מודגש הממד הטקסי העממי, מוטיב שחזר והופיע ביצירתה באותה עת וגם בהמשך דרכה. לצד החשיבות האמנותית הגדולה שמבקרי המחול והמוסיקה ייחסו להפקה, הם ציינו היבטים נוספים ובעיקר את מסיבות טרום־ההופעה, שבהן נכחו הפטרונים המרכזיים של עולם האמנות האמריקני אז וביניהם Guggenheimers, Chadwicks, du Ponts, Morgenthaus. (3: Sullivan, 1981-1982: ניקובה פעלה גם במסגרות אזוריות יותר. היא הופיעה, למשל, ב־Jewish Club במלון Park Royal עם חברי האופרה הארצישראלית⁵. לצד הפרימדונה של האופרה, זמרת הסופרן לאה גולינקין, הופיעו הגברות רינה ניקובה – הפרימה־בלרינה של האופרה – והבלרינה העלמה סוניה ויגדור מהסטודיו של ניקובה וכן מר ס' אנטק – כנר. הליווי בפסנתר היה של מייסד האופרה הארצישראלית ומנהלה, מר מ' גולינקין. ניקובה הופיעה בשלושה מחולות שיצרה: *משפחה ואהבה, התקווה ומלח*⁶.

פועלה של רינה ניקובה בניו יורק בסוף שנות העשרים של המאה העשרים מתאפיין בכל המרכיבים של יורת המחול המפעפעת של

נקודת החן הארצישראלית בשולי יורת המחול הרותחת של ניו יורק, 1928–1931

העיר. אחת ההופעות שממנה נותרה בידיו עדות מבליטה את תערובת הסגנונות והסוגות שהתרוצצו אז בעיר. ביום ראשון 24.3.1929 התקיים ב־Hudson Theatre רסיטל דרמטי של Ben-Ari of the Moscow Habima. בן־ארי הופיע בין השאר בקטעים מתוך *חלום יעקב* של בר־הופמן ו*הדיבוק* של אנסקי⁷. על פי התוכנייה⁸, לצדו של בן־ארי הופיעו אמנים אורחים וביניהם רינה ניקובה⁹. ניקובה תוארה בתוכנייה בתור Prima Balerina of the Palestine Opera Co. היא לוותה על ידי המלחין ג'ייקוב ויינברג ולצד שני הקטעים שלה בתוכנייה צוינה ההגדרה Palestinian Dancer.

למרות השתתפותה בהפקות קלאסיות גדולות, ניקובה הגדירה את עצמה בעיקר "רקדנית פלשתינאית"¹⁰ וכך היא הוגדרה גם על ידי אחרים. הסיבות למפנה בהגדרות – לא עוד "בלרינה קלאסית" – אינן רק אידיאולוגיות (אם כי

מחולות עבריים עתיקים לבין טכניקה קלאסית. ההתרוצצות בין שדות שונים זורים אלו לאלו נמשכה גם בבואה לניו יורק:

Mlle. Nikova's first engagement in America is as Prima ballerina and as ballet-mistress for the Cosmopolitan Opera Company, which will have a season in New York beginning October 15. Her specialty, apart from biblical dances, are Spanish and Oriental as well of abstract interpretation. Ish-Kishor, 1928.

המאמר של איש־כישור וכתבות נוספות שהתפרסמו בהמשך, מעידים שמופיעיה של ניקובה מצאו קהל ועוררו את תשומת לבם של סופרים ועיתונאים גם על רקע פעילות המחול התוססת, המגוונת והמרשימה של ניו יורק.

במודעה דו־לשונית שפורסמה בידיש ובאנגלית הכריזה התאחדות צעירי ציון על "נשף

שרי אלרון

1929 – *Les Noces*. הטקס כולל מרכיבים של הפרדה ואיחוד בין נשים וגברים, מבוגרים וצעירים, אור וצל, שמחת האורחים לעומת חרדת הכלה והחתן. בטקס מתוארים הטיפול בכלה ובחתן, סירוקם, תפילה, טקסי פוריות, שתייה ואכילה, ברכות וסייגים, ריקוד, מוסיקה ומשחק. בטקס הנוצרי הבימתי שררו אווירה של שמחה ופחד, רוע נשי, קלות דעת וגם רצינות גברית, תום נעורים, אהבה וחמימות של הורים, הדרכה ותמיכה מצד מבוגרים וחברים. הטקס הסתיים בייחוד של החתן והכלה במיטת הכלולות, שחוממה קודם לכן בגופם של בני זוג מבוגרים. מסך הסתיר את הזוג הצעיר מעיני הצופים. המקהלה השמיעה קולות התרגשות ארוטית וקפאה לפתע במקום, אבי הכלה שר את משפט הסיום, שנקטע מדי פעם בצליל פעמונים.

^[1] מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 | 13

בין מריונטה לדוב מחשבות על מרכז ופריפריה, בעקבות היינריך פון קלייסט

ליאורה בינג'היידקר

<<<

פסל יווני של נער
שמוציא קוצ' מהרגל
A Greek sculpture
of a boy picking a
thorn out of his foot

הארבעים). מכל 449, תיק 2, ארכיון היסטורי של עיריית ירושלים.
⁵ תוכנייה באנגלית. מכל 445, תיק 2, ארכיון היסטורי של עיריית ירושלים.
⁶ שמות האמנים והיצירות האמנותיות מופיעים כשם שפורסמו בתוכניות השונות.
⁷ חברי הלהקה הדגישו את המקור הרוסי של להקתם בסיוורים שקיימו מ־1918 עד 1931.
⁸ תוכנייה באנגלית, מכל 445, תיק 3, ארכיון היסטורי של עיריית ירושלים.
⁹ The other guest artists: Dora Bachover — Folk Singer, Jacob Weinberg — Composer, Eugene Nigob — Concert Pianist and R. Dekoven — Dramatic Actor.
¹⁰ כאן במובן של ארצישראליות לאו דווקא עברית, אלא מזרח־תיכונית.
¹¹ גזיר עיתון של כתבה קצרה באנגלית, מכל 449, תיק 5, ופרסומת באנגלית לסטודיו, מכל 445, תיק 8, ארכיון היסטורי של עיריית ירושלים.
¹² מתוך כתבה קצרה, מכל 449, תיק 10, ארכיון היסטורי של עיריית ירושלים.
¹³ הכנות להרצאה בעברית באותיות קיריליות, בתוך יומן אישי בשפה הרוסית, 5.10.1961. תרגום מרוסית: אירנה ורניק. מכל 449, תיק 13, ארכיון היסטורי של עיריית ירושלים.

ביבליוגרפיה

המחקר נשען ברובו על הארכיון ההיסטורי של עיריית ירושלים; אני מודה לעובדיו, שמקצועיותם וידידותם מאפשרות לי לצלול לעבר המכון של המחול הארצישראלי.
 Blumenfeld, Leon, "Dance Pioneering in the Palestine", *The Dance Magazine*, March 1929, p. 55-58.
 Ish-Kishor, Shulamit, *The Day*, Sunday 30th September 1928.
 Siegel, Marcia B., "Modern Dance before Bennington: Sorting It All out", *Dance Research Journal*, Vol. 19, No. 1. (Summer, 1987), pp. 3-9.
 Sullivan, Lawrence, "Les Noces: The American Premiere", *Dance Research Journal*, Vol. 14, No. 1/2. (1981-1982), pp. 3-14.

שרי אלרון חוקרת ומרצה להיסטוריה ולאסתטיקה של המחול. עבודת הדוקטורט שלה (האוניברסיטה העברית) עוסקת ב"רינה ניקובה ולהקת התימניות, בין מזרח ומערב" ומתמקדת בתולדות הריקוד בהקשר של גיבוש זהות לאומית, הגירה ורב־תרבותיות. מרצה באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ובמכללת אורות ישראל.

to Nikova, will have its Biblical ballet — a sort of Renaissance, if you will."
 (Blumenfeld, 1929, p. 57.)
 בעולם המחול, שוליות ומרכזיות נמדדות בזמן אמת על ידי הקהל, המבקרים והאמנים עצמם. יש אופנות הפורחות מהר וקמלות מהר, אבל לפעמים יש למעשה האמנותי השפעה רחבה, עמוקה וממושכת. על כן שוליות ומרכזיות הן גם סוגיות למחקר היסטורי־אסתטי, שלצורך עריכתו דרושה פרספקטיבה. *Dance Magazine*, כתב הבולט למחול אמנותי באותה תקופה, מצא עניין ברינה ניקובה ופירסם מאמר עליה, בליוויית תמונות, באביב 1929. כתב עת זה לא עסק בעשרות רבות של רקדנים אחרים שהופיעו ברחבי ניו יורק, שחלקם ממשיכים להשפיע על אמנות המחול עד עצם היום הזה. העניין שעוררה ניקובה לא היה קשור בהכרח למהות מחולית חדשנית, אלא דווקא לדבר מה ששורשיה בעבר. ניקובה היטיבה לשקף כמיהה מתמדת, שאותה חלקה עם רבים בעולם הנוצרי־יהודי – השתוקקות לתנ"ך ולמקורותיו. ניקובה באה לניו יורק מהשוליים ובחרה לחזור אליהם. בהמשך דרכה האמנותית הבשילו הרשמים שצברה בתקופה המרתקת והייחודית שחווה בניו יורק, בעת המשבר הכלכלי הגדול ובשעת הפריחה של אמנות המחול.

הערות

¹ בחלק מן המסמכים מצוינת שנת הלידה 1900.
² *New York City Times* — 31.3.1929 The Dancers who are to appear in the "League of Composer" production of Stravinsky's "Les Noces" will include Valentina Kashouba and Jacques Cartier in the two principal roles, and Juliette Mendez, Rina Nikova, Rose Marshall, Emile Floyd, Harold Hacht and George Volodin. Victor Andoga, formerly of La Scala, is staging the production, and the Choreography is by Elizaveta Anderson-Ivanzoff, formerly of the Russian Imperial Ballet. There will be one performance — 25.4.1929 at the Metropolitan Opera House.
³ א. בין המאמרים האקדמיים שנכתבו על הפקה זו ראו, לדוגמה: "Les Noces: Lawrence Sullivan, The American Premiere", *Dance Research Journal*, Vol. 14, No. 1/2. (1981-1982), pp. 3-14.
 ב. Elizaveta Anderson-Ivanzova נולדה ב־1890 ברוסיה, מתה ב־1973 בניו יורק. בלרינה בבולשוי במוסקבה ומורה קפדנית בניו יורק.
⁴ ניקובה נהגה לספר שבילדותה, כשבילתה בחופשה עם אמה בהרי הקווקז, פגשה במלון את הבלרינה ג'ולייט מנדז. זו הבחינה בכישרונה של ניקובה והחל בשנת 1917 היתה מורתה ומדריכתה. הסיפור מופיע, לדוגמה, במאמר בעיתון באנגלית שכתב Molly Lyons Bar-David וכותרתו "Bible into Ballet". ללא ציון שם העיתון או תאריך הפרסום (על פי התוכן והתצלום, המאמר פורסם בשנות

ייתכן שהיו גם כאלה); הסיבות לצעד זה הן בעיקרן פרקטיות. באותה תקופה בניו יורק היו רקדנים רבים מאוד ממוצא רוסי, או רקדנים שהשתלמו אצל מורים רוסיים, אך רקדנים ארצישראליים היו נדירים.
 ניקובה פתחה בניו יורק סטודיו¹¹, שלפי מאמרים, כתבות ומודעות פרסום הציע שיעורים והכשרה במגוון סגנונות מחול ותיאטרון.

Rina Nikova — Prima Ballerina and Ballet Master — of Palestine Opera and Cosmopolitan Opera of New York Opened her new Studio at 127 Riverside Drive, Cor. 85th street (Sidney Ross Studio). Ballet, Oriental, Biblical, Characteristic, Plastic Dances and Art of Mimicry¹².
 מהמודעה לא ברורה משמעותם של סגנונות ההוראה וקשה לדעת גם, אם יש משמעות לסדר הופעתם. אפשר שכבר אז סברה ניקובה כי המחולות לסוגיהם ולסגנונותיהם השונים הם שווי ערך ולא הבחינה בין רקדנים על פי מוצאם וסוג ההכשרה המקצועית שלהם – הרשמית או הבלתי־רשמית. ארבעים שנה מאוחר יותר כתבה ביומנה האישי: "מעולם לא ייחסתי חשיבות לשמות. אפשר לקרוא לתרגילים 'ריתמיים' (כל התנועות חייבות להיות ריתמיות), 'מודרניים' או משהו אחר – לא משנה, העיקר הוא שהתרגילים יהיו נכונים ובריאים לילד"¹³.
 תפיסה שוויונית זו הולמת יותר את ארץ ישראל של שנות העשרים, שם המחול הבימתי היה עדיין בחיתוליו וכל שיטת הוראה או סגנון של מופע קיבלו משמעות עמוקה, בין אם היתה לכך הצדקה אמנותית ובין אם לאו. בניו יורק של סוף שנות העשרים, גישה כזאת היתה מקובלת פחות. גם בפרקטיקה וגם במאמרים ששיקפו אותה היתה הבחנה בין אמנות גבוהה לאמנות נמוכה, בין מחול אמנותי למחול בידורי ובין ז'אנרים וסגנונות מחול.
 בכתבות, בצילומים ובמאמרים הניסוחים מעורפלים מאוד, וקשה להסיק מהם מה היה סגנון התנועות בריקודים שבהם הופיעה ניקובה בשנותיה בניו יורק. כדי לחפש תשובה לשאלה זו אפשר לכאורה להסתמך על מאמר ארוך שפורסם עליה בכתב עת מקצועי. מאמר מפורט כזה אכן הופיע ב־*Dance Magazine*, אבל גם הוא אינו מאפשר שחזור תנועתי־סגנוני. לכל היותר הוא מכון להנחה שמופיעה היו תרכובת תנועתי־סגנונית.

"Nikova conceived the Biblical ballet. She studied and restudied the Bible. She visited the original scenes of many of the episodes, studied them, and returned with what she had been developing into a native dance. Russia has its somber, heavy-heated ballet. America has its acrobatic, skyscraper-like dances. Palestine, thanks

בתחום הציבורי מתייחס על פי רוב הדיון ביחסי מרכז ופריפריה להקצאת משאבים ציבוריים או לסבסוד ממסדי של אוכלוסיות סָפָר מקופחות. צמד המונחים מרכז ופריפריה מתקשר לקונוטציות גיאו־פוליטיות וסוציולוגיות, הנוגעות לזיקה בין איבריהם של גופים חברתיים או ארגוניים למיניהם לבין מרכזי שליטה. בניגוד לנימה היבשה והאדמיניסטרטיבית המשתמעת מן השימוש הנפוץ בשני המונחים, מרכז ופריפריה נגזרים ביסודם מגופנו הפרטי, זה המקנה לכל המשגותינו תוקף אישי וחוויתי. היחס בין מרכז לפריפריה נוגע לתפישתנו העצמית, להבנת היצירתית שלנו, לאופן שבו אנחנו רואים את מקורו של מעשה האמנות בכלל ושל הריקוד בפרט. בכל אלה הפליא לעסוק היינריך פון קלייסט בסיפורו "על תיאטרון המריונטות" (1810). אנסה אפוא להציג כמה קריאות של סיפור קצר זה ולדון בהשלכותיו על תפישות הגוף הרוקד.

בין מריונטה לדוב

נתחיל מן הפשט: בגן ציבורי פוגש המספר רקדן בלט (מר ק') שאותו ראה לא פעם מבקר בתיאטרון בובות. בין השניים נקשרת שיחה מרתקת, שבה נשזרים זה בזה כמה סיפורים. בסיפור הראשון, שעניינו רקדן בלט ומריונטה, משווה הרקדן אדם לבובה, כלומר יצור אנושי ליצור מכני. כנגדו מתואר בסיפור האחרון טורניר בין סִיף לבין דוב, כלומר עימות בין אדם לחיה. למרות השוני המובהק, בשני המקרים מוצג האדם כנחות ביחס ליריביו הבלתי אנושיים, שמיומנותם, חנם, קלילותם וכישוריהם עולים לאין ערוך על כישוריו. הכיצד?

עליונותה של הבובה מוסברת במבנה המשוכלל שלה, המקנה לה חופש תנועה מוחלט. החופש של איבריה, התלויים ברפיון מן הטורסו כמטוטלות, נובע מתזוזת מרכז הכובד של הבובה, הנתונה לשליטתו המוחלטת של המפעיל. כוח חיצוני מניע אפוא את איברי הבובה וקובע את מהלכיהם על ידי שליטה במרכז.

אם עליונותה של הבובה נובעת משכלול מכני, עליונותו של הדוב מקורה דווקא בטבעו האורגני. הבובה – כל כולה מוצר של תרבות וטכנולוגיה. הדוב – יציר כפיו של הטבע הטהור. עם זאת, לא במקרה מדובר בשני יריבים נטולי מודעות עצמית. בין שחונכנו להאמין בעליונותו המוחלטת של האדם, בזכות התרבות והתודעה, ובין שאנו מאמינים בעליונות של טבענו האנושי, פון קלייסט מביא אותנו לתהות על הזיקה שבין

מודעות עצמית לבין חייגיות וקלות תנועה. בעל כורחנו אנו נקלעים לדילמה הקשורה בטבורה, כפי שנראה בהמשך, לטיבו של היחס בין הכוח המניע לבין האיברים הנעים.

בין נצרות לפגאניות

דומה שהגישה הקלייסטיאנית היא גישתה ההליוצנטרית של הנאורות, שחייבה מרכז אחד, קבוע ויציב, כדוגמת מערכת השמש. לפי גישה זו, החן העילאי תלוי בקיומו של מרכז הגמוני, שאיבריו נעים סביבו. קריאה אלגורית־תיאולוגית זו מפנה את מבטנו לעבר המניע האולטימטיבי: אלוהים. אם המפעיל הוא אלוהים, נמצא שהמריונטה היא האדם, הריקוד הוא החיים והתיאטרון הוא העולם. כל זמן שהגוף מחובר לכוח האלוהי ותלוי בו, בבחינת כוח עליון המושך בחוטים, הכל טוב ויפה. בעולם שאותו מכוונת יד נעלמה שאפשר לדבוק בה, העוצמה שמניפה את האדם כלפי מעלה גדולה בהרבה מכוח הכבידה. זהו עולם משרה ביטחון ומשולל אכזבות, שאי אפשר להיכשל בו. אבל, טוען בצדק מר ק', מצב זה של דבקות באל הוא מצב של חסד ולא ברירה הנתונה לנו. זהו גן העדן האבוד של האנושות (ושל רקדני הבלט בכלל זה), שכן מרגע שאכלנו מפרי עץ הדעת חסומה בפנינו האפשרות לחזור לחן הטבעי, שווה־הנפש. מאז ואילך ניחנו בחן כזה רק מריונטות ודובים (שלא אכלו מפרי עץ הדעת) והם תוחמים את גבולותינו, משני עברי הספקטרום.

דוב ומריונטה: בובה מיכנית ויצור פגאני שאין להם אלוהים. שני שחקנים פריפריאליים, הנתונים בידי כוח עלום הנמצא מחוץ לשליטתם. לעומתם האדם המתיימר לשלוט בגורלו (ויהא זה רקדן או סייף) נשמט מן ההשגחה העליונה ונענש בשלילת היכולת להתרומם בכוחות עצמו.

בין טבע לתרבות

אבל אם אינו רוצים לגייס לצורך הבנת הסיפור את הקריאה התיאולוגית, אפשר לעיין בו מהיבט נוסף, המעמיד זה מול זה טבע ותרבות, או הבניה ומהותנות. בקריאה כזאת יהיה הכוח המפעיל הקוגניציה עצמה, על שלל כינויה: שכל, ידע, הבנה או תודעה. הבובה, כמוצר משוכלל של התרבות האנושית, תייצג בקריאה זו את ניצחון הקידמה (אילו חי היום, ייתכן שפון קלייסט היה מדבר על קלות התנועה של רובוטים, או של

דמויות ממוחשבות), בעוד שהדוב ייצג בה את ניצחון הבורות והתום הטבעי, שטרם קולקל. "... יודע אני גם־יודע אילו קלקלות מביאה התודעה על חנו הטבעי של האדם", מתוודה המספר של פון קלייסט וכדי להבהיר זאת הוא מספר לידידו ק. מעשה בנער שניסה לחקות פסל יווני של עלם השולף קוץ מכף רגלו. כל זמן שתנועת הנער נעשתה בתמימות ובהיסח הדעת, טען המספר, היה נסוך עליה חן טבעי. אולם ברגע שהנער חזר וביצע אותה תנועה באופן מודע, דבקה בו זחירות הלב ותנועתו הפכה לחיקוי עלוב ומגוחך של המקור. המודעות האנושית לעולם לוקה בחסר: הרקדן אינו יכול להתחרות בתנועתה המושלמת של הבובה, כשם שהנער אינו יכול להתחרות בחנו של הפסל וכשם שהסייף אינו יכול להתחרות ביכולת הלחימה של הדוב. האם תהיה זו אפוא המהותנות (נוסח הדוב) או ההבניה (נוסח המריונטה) שיובילו אותנו לשערי גן העדן השני, כלומר – לגאולה?

בין בלט קלאסי לריקוד מודרני

ננסה להפעיל את אבחנותיו של קלייסט באופן ספציפי יותר, ביחס למחול עצמו (המונח "ריקוד מודרני" משמש אותי כאן באופן גורף ומכוון למנעד של סוגות מחול שצמחו במחול האמנותי המערבי החל בשלהי המאה ה־19, מתוך סלידה ממאפייני הבלט הקלאסי). למרות השוני הניכר בין תפישת הבלט הקלאסי לבין המחול הפוסט־קלאסי בסוגיות של משקל, איוון וניתוב הגוף בחלל, שתי הסוגות רואות בטורסו את אבן הבוחן ליציבתו של הרקדן ושתיהן מעניקות למרכז הגוף הגמוניה בארגונו של האורגניזם הנע במרחב. אף על פי כן, היחסים בין המרכז לקצוות מעידים על הבדל ניכר בין הבלט הקלאסי לריקוד המודרני. הבלט הקלאסי רואה במרכז תנאי לטווח התנועה ולמורכבות התנועתית של קצות האיברים, שהם למעשה העיקר; ואילו הריקוד המודרני מניע את המרכז עצמו ורואה בתנועתיות של המרכז את העיקר. סוד יופיו של הבלט הקלאסי טמון בשלוותו הדוממת של המרכז כנגד העושר התנועתי המופנה אל הפריפריה, בעוד שעושרו של הריקוד המודרני מצוי בתנועתיות של הטורסו עצמו, אשר מפעיל את הקצוות מכוח פעילותו העוויתית (contraction) והאלימה לעתים של המרכז. בעוד המנוע של הבלט הקלאסי שקט ונסתר, כמבקש להיות "אימאגו דאי" ("דימוי אלוהי" ובהקשר הקלייסטיאני – המפעיל הבלתי נראה), המנוע האנושי של הריקוד המודרני הוא

מנוע גלוי ומדמם, הכרוך בצירי לידה. מרתה גרהאם הצהירה לא פעם, כי מקור התנועה הוא ברחם, עניין המזכיר לנו שהגירוש מגן העדן והקללה "בעצב תלדי בנים" הם תולדות ישירות של הבחירה הגורלית ב"דעת טוב ורע".

מכאן נקל להבין הבדל נוסף, שנובע מהבדלי השקפות ביחס למקור תוקפו של הריקוד: הרקדן הקלאסי דומה למריונטה המופעלת מבחוץ, על ידי מפעיל סמוי האוחז בחוטים הקשורים למרכזה היציב, משום שאסכולת הבלט הקלאסי כולה נתונה לחוקים מוחלטים הנאכפים מבחוץ. חוקים אלה, הנוגעים לתבניות הרמוניות, לפרופורציות קלסיציסטיות ולאוריינטציה מסוימת בחלל הם, מן הסתם, הצידוק החזק ביותר לכינויה של האסכולה בשם קלאסית. "הבלט הקלאסי הוא אמנות משום שהוא כפוף לחוקים", טען וולטייר והצדיק בכך את תביעתו של המחול בן זמנו להימנות על האמנויות היפות. לעומת זאת, הריקוד המודרני ביקש מלכתחילה לשבור את החוקים, או לשוב ולהישמע לחוקי הטבע. משהו בהווייתו הבסיסית של הריקוד המודרני מזכיר לנו את הרצון להידמות לאותו דוב, המציית בראש ובראשונה למניעים פנימיים שבאים מהבטן, ואינם נכפים עליו מכוחו של קוד התנהגותי נרכש כמו חוקי הדו־קרב, הידועים היטב ליריבו האנושי.

בין ריקוד הודי לריקוד אפריקני

דבורה ברטנוב היטיבה להגדיר את ההבדל בין הריקוד ההודי לריקוד הגאנאי במונחים של מרכז ופריפריה. גם כאן מדובר בהגמוניה של המרכז, אך יש לשים לב לשינוי של כיוון התנועה. בריקוד ההודי, הנותן ביטוי פיסית לתרבות רוחנית מפותחת, הדינמיקה היא אקסצנטרית: האנרגיה מוזרמת כלפי חוץ, אל האיברים המרוחקים ביותר. כך מודגשים בריקוד ההודי הראש והעיניים, אצבעות הידיים והרגליים (אפילו קצות הציפורניים מטופלים), וכל אלה חוברים יחדיו לשפת גוף מתוחכמת ועשירה להפליא. לעומת זאת, בריקוד הגאנאי כיוון התנועה הוא קונצנטרי. האנרגיה מוזרמת מן החוץ פנימה והטורסו, מעין כולא ברקים, קולט אותה ומחזיר אותה בתנועה גלית וקצבית פנימה, למעבה האדמה. אולם גם מבחן הכיוון נוגע, בסופו של דבר, לטיבו של המפעיל. השאלה היא שוב מי אוחז בידיו את החוטים; התבונה המשקפת את עצמה והמודעת לעצמה, או שמא הרגש הגולמי, כלומר האינסטינקט הטבעי המגיב לסביבה?

בין פלדנקרייז לגאנא

בסיבוב אחרון נוכל אולי להשוות את המריונטה לבלרינה הקלאסית האידיאלית, המרחפת בשיא הקלילות, זו שהאל נוטה לה חסד בדרכו השרירותית, מעניק לה נתונים "מן השמים" ומחלץ אותה, לכאורה, מעולה של הכבידה... בקריאה זו הבלרינה עצמה אינה נדרשת למודעות עצמית גבוהה במיוחד, אלא בעיקר להתמסרות אין קץ ולציות. לעומתה מביא עמו הדוב לזירת התיאטרון נוכחות מרשימה, אותנטית, של פרפורמר עכשווי מלידה. הוא אינו נדרש ללמידה, אלא בעיקר לדבקות ולביטחון בטבעו הדובי. אולי מכאן נוכל להמשיך ולטוות את האנלוגיה גם להבדל הדק שבין פלדנקרייז לגאנא, מבחינת טיבו של הכוח המפעיל. התבטאויותיו של משה פלדנקרייז באשר לארגון נקודות הכובד מזכירות מאוד את דברי הרקדן של פון קלייסט בהסבירו את יתרונתיה של המריונטה: "בידוע שאין אתה מוצא התייפייפות אלא בשעה שהנפש (vis motrix [הכוח המניע]) שרויה לא בנקודת הכובד של התנועה אלא במקום אחר." ואכן – היעילות והיופי חוברים יחדיו כאשר תנועת הגוף נתונה ביד התודעה. מסיבה זו עשויה דווקא הטכניקה הקלאסית להתקשר היטב לתורתו של פלדנקרייז (כפי שהוכיחו בדרכי עבודתם המורה ולנטינה ארכיפובה גרוסמן והכוריאוגרף ויליאם פורסיית). תורת הגאנא של אוהד נהרין דוגלת כמעט באותם עקרונות ובכל זאת, למרות הרטוריקה הדומה לכאורה, דומה שיש בין השתיים הבדל מהותי, הנוגע ליחס בין מרכז לפריפריה. אני סבורה ש"גאנא" יונק קודם כל מן האינסטינקט המיידִי שמעורר הדימוי, ולא דווקא מן הארגון התודעתי. לפיכך מבקש הגאנא לשחרר את הרקדן מכבלי הכללים של הידע ולהשיב לו את יתרון הספונטניות של הדוב. אנסח זאת אחרת: אם המודעות הרפלקסיבית היא נקודת המוצא של פלדנקרייז (התודעה במרכז. קשובה לגוף), הניסיון להתחבר לדחף הטבעי הוא נקודת המוצא של נהרין (הגוף במרכז. קשוב לתודעה).

הערות

, Heinrich Von Kleist, 1777-1811.

ביבליוגרפיה

היינריך פון קלייסט: *על תיאטרון המריונטות*, מגרמנית: נילי מירסקי, טעמים, מbacher כתבי מופת באסתטיקה, ספריית פועלים, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב, 1983.

ליאורה בינג-הייזדקר, ילידת חיפה,

בוגרת האקדמיה המלכותית למחול בלונדון ואוניברסיטת דרהאם. ניהלה את הסטודיו לבלט חיפה וריכזה את מגמת המחול בבית הספר התיכון ויצ"ו בחיפה. לימדה בסמינר אורנים, באולפן בת דור ובלהקת המחול הקיבוצית. כיום מלמדת במסלולים להכשרת רקדנים בבת דור באר שבע ובביכורי העתים, תל אביב. פירסמה מסות על אסתטיקה של המחול. חברת המדור למחול במועצה לתרבות ולאמנות. בינג-הייזדקר פירסמה שני ספרי שירה: *חצאי ירחים* (הליקון 2001) ו*קרב פנים אל פנים* (פרדס 2007). על שירתה זכתה בפרס משרד התרבות לספר ביכורים.

הפוליס, עיר המדינה, היחידה קטנה ביותר הן בביוון העתיקה, היתה נקודה ארכימדית הן בהיסטוריה של הפוליטיקה המערבית והן בהיסטוריה של התיאטרון ואמנויות הבמה ככלל. יוון העתיקה היתה חקרה מבחן מעניין וייחודי של השפעות הדדיות בין תחומי חיים שונים. במאמר זה אמנע מטענות על הפוליטיות של התיאטרון או התיאטרליות של הפוליס, בשל הסימביוזה בין שתי הספירות, שנוצרה על ידי הייחודיות של החיים האתונאיים. לטענתי, לא רק *הפוליטיקה היתה רקע לטרגדיה היוונית*, אלא *הטרגדיה היוותה מרכיב פעיל ומרכזי בחיים הפוליטיים*.

המערב הרבה לפנות ליוון העתיקה וראה בה נקודת התייחסות בתחומים רבים ובנקודות זמן שונות. בתפיסות פילוסופיות פוליטיות, אל מול הספירה הפוליטית המודרנית המבוזרת, היתה הפוליס סמל לאחדות ולהרמוניה פוליטיות. הפוליס היוונית התאפיינה בדיאלוג ציבורי פורה ובחיים פוליטיים ערניים, שנסמכו על מוסדות שונים, פורמליים או לא, והשיקו גם לספירות אחרות דוגמת התיאטרון ואמנויות הבמה ככלל.

הטרגדיה היוונית היתה אחד הכלים הפוליטיים החזקים ביותר באתונה הקלאסית. בנוסף לתפקידיה האסתטיים, היא מילאה תפקידים פוליטיים מובהקים ושימשה כלי לדיאלוג בנושאים שונים שעמדו על סדר היום האתונאי. אחד הנושאים האלה היה מקומו של מרכז פוליטי, של ליבת ההתרחשויות הפוליטיות, בהשוואה לפריפריה פוליטית.

בעשור האחרון התעורר העניין שמגלות דיסציפלינות מחקר המתמקדות בלימודים קלאסיים בתפקיד שממלאים ביטויים לא ורבליים בעיצוב האופי הייחודי של הטרגדיה היוונית. חוקרות העוסקות בתחומים כמו לימודים קלאסיים כניקול לורו (Loraux) או פילוסופיה, כאדריאנה קווררו (Cavarero), מדגישות שבטרגדיה היוונית יש תפקידים שהמלים אינן יכולות למלא, כמו העברת מסרים פוליטיים. המחול והתנועה מילאו תפקיד מרכזי בהעברת מסרים אלה. במאמר זה אבקש לבחון את התפקיד הייחודי שהיה שמור למחול ולתנועה בהתמודדות עם יחסי המרכז והפריפריה בטרגדיה הקלאסית.

הטרגדיה היוונית: יחסי מרכז ופריפריה

אתונה (בייחוד סביב המאה ה־5 לפנה"ס) היתה למעשה מרכז פוליטי לקהילה שניסתה להגדיר את עצמה ואת יחסי הכוחות המרחביים שלה (יחסי מרכז־פריפריה). לפי קרטלדג', "התיאטרון כפי שאנחנו מכירים אותו במערב כיום הומצא ביוון העתיקה ובאופן ספציפי יותר באתונה העתיקה... באתונה תיאטרון תמיד היה תופעה חברתית המונית; הוא נתפס ככלי חשוב מכדי שאפשר יהיה להותיר אותו בידי מומחי תיאטרון או להגביל אותו לתיאטראות באתונה" (Cartledge, 1997, p. 3)[?]. התיאטרון, אף על פי

שהיה לו מרחב הופעה מוגדר משלו, חרג ממנו והיה חלק בלתי נפרד מכלל ההוויה האתונאית. הוויה זו היתה קשורה בטבורה להוויה הפוליטית, שאף היא היתה מרכזית ליוון הקלאסית. התיאטרון פנה לכלל הקהילה הפוליטית ונועד לשרת את תכליותיה. הוא היה קשור קשר בלתי נפרד לפסטיבלים הדתיים באתונה וכן לטקסים הפוליטיים המרכזיים בעיר. פסטיבלים אלו היו חלק בלתי נפרד מהחיים הפוליטיים ותפקידם היה לייצר מרכז סימבולי לקהילה בעלת מאפיינים שונים ומגוונים (אלה יידונו בהמשך).

חוקר הלימודים הקלאסיים סיימון גולדהיל (Goldhill, 1987, p. 75) קושר בין הדרמה של המאה ה־5 לפנה"ס לפסטיבל דיוניסוס. פסטיבל דיוניסוס, לטענתו, מביע אידיאולוגיה אזרחית, יחס בין אדם לקהילתו, מחויבות של החייל לקהילה ועוד. לפי מאייר, פסטיבל זה ואחרים הדומים לו היו זירה להפגת מתחים שנוצרו כתוצאה מאי שוויון כלכלי בפוליס היוונית (Meier, 1993, p. 47) ולליבון סוגיות הקשורות למקומו של האזרח, האינדיווידואל, ביחס לקהילה הפוליטית ולאידיאולוגיה הכוללת שלה. כך, לפי דעתו, הסדר הפוליטי יכול היה לשמר את עצמו לאורך זמן. הטרגדיה היוונית ייצרה וגם שימרה את האידיאולוגיה של הקהילה האזרחית (Civic Community). היא התפתחה כפולחן, בזמן שבו רוב החברה היוונית היתה בעיצומו של מעבר מחברה כפרית בעלת מאפיינים אריסטוקרטיים למבנה חברתי דמוקרטי (Caspio and Slater, 1995, p. 103). הדמוקרטיה האתונאית היתה קהילה קסנופובית, כלומר, היא התייחסה בחשדנות כלפי זרים, פטריארכלית ואימפריאליסטית. היא היתה תלויה כלכלית בעבדות ובמס אימפריאלי והטרגדיה שימשה להתמודדות עם מתחים אלו בספירה האזרחית. לדוגמה, נשים, עבדים וילדים שהיו מוזרים מהספירה הפוליטית היו מיוצגים בטרגדיה היוונית על ידי אזרחים. אוכלוסיות אלו קיבלו קול ויכול לייצג את עצמן דרך הטרגדיה, במציאות שבה לא היה להן ייצוג בחיים הפוליטיים (Hall, 1997, p. 93).

הטרגדיה היוונית היתה מתקדמת הרבה יותר מהמציאות שהביאה ליצירתה, מכיוון שהיא מייצגת סתירה בין אידיאולוגיה שוויונית לבין מציאות הייררכית (שם, עמ' 127). כלומר, תהליכי ביזור הסמכות ויצירת פריפריה רחבה הביאו לצורך בהעצמת המרכז באתונה וליצירת תכנים משותפים לאזרחי העיר ולמי שהיו מוזרים מאזרחות בה: נשים, זרים ועבדים.

לטרגדיה היוונית היה תפקיד מכריע בכך. הטרגדיה היוונית היוותה אמצעי לשיקוף החיים הפוליטיים שחוו אזרחי הפוליס בהווה, ובה בעת שימשה כלי חינוכי לעיצוב האידיאלים של הפוליס כפי שרצו לראותה בעתיד. היא לא רק הציגה את הסוגיות הפוליטיות האקטואליות

של תקופתה, אלא גם הציבה אידיאלים ודנה בבנייתיות הגלומה בהם. היחסים בין מרכז פוליטי לפריפריה היו אחד הנושאים שבהם נגעה הטרגדיה.

אזרחי הפוליס היו גברים בעלי רכוש. כפועל יוצא מכך רק גברים (בעלי רכוש) היו יכולים להשתייך למרכז הפוליטי. נשים הודרו לפריפריה מעצם היותן נשים. גולדהיל טוען ש"השפה של הטרגדיה מכילה אלמנטים רבים המייצגים את העיר. היא פומבית, דמוקרטית וגברית" (Goldhill, 1997, p. 128). הדגש על השפה כגברית מביא לחיפוש אמצעים אחרים שישמשו לייצוג הנשים, אמצעים בלתי מילוליים. וכך ייצוג המרכז באמצעות מלים גרם לפריפריה להשתמש באמצעים לא ורבליים.

הדרת הנשים לפריפריה נידונה בטרגדיה *מדיאה* לאאוריפידס, המושרשת בבעיות הפוליס, ובה ניתן להבחין בייחוד בבעיותיה של האישה במאה ה־5 (Friedrich, 1993, p. 224). ניכר בה המשבר שנוצר כתוצאה עצמאית מהתפתחות יתרה של התודעה האנושית, מעבר ליכולת ההכלה של המסגרת הפוליטית שתרמה להתפתחותה; קהילה שהדגישה שוויון ועצמאות, אך לא יכלה לספק אותם בפועל לכל מרכיביה (שם, עמ' 225). סוגיות מוסריות שעלו מתוך המשטר החדש לא יכלו להיות חלק מהדיאלוג המתקיים בו ולכן הן הודרו לפריפריה, גם מבחינת האמצעי לביטוין.

דוגמה נוספת למקומה של האישה ביחס למרכז הפוליטי ניתן לראות ב*אנטיגונה*, יצירה שבה סופוקלס מציב את הגיבורה הטרנית שלו בין ספירות שונות: משק הבית, הפוליס, המשפחה שנוצרת מתוך קשרינישואים והמשפחה הגרעינית. אנטיגונה במהותה מייצגת את "הסתירה בקיום הנשי במציאות הפוליטית היוונית. הבחירה הכפויה שלה מייצגת את השבריריות של הפוליס, המצב הדכאני של הנשים באתונה" (Warren and Lane, 1986, p. 182). נשים, השייכות לפריפריה היוונית מעצם מהותן, מציבות סתירות מוסריות והתלבטויות אתיות בפני הפוליס; קהילה המציבה שוויון כאידאל, אך מדירה בפועל את אחד המרכיבים ההכרחיים ביותר לקיומה. סתירות אלו מיוצגות בטרגדיות רבות, בנוסף לדוגמאות המובהקות שהוצגו לעיל.

חוקרת הלימודים הקלאסיים פייג' דה בואה (Dubois) טוענת, כי "ברגעים רבים בטרגדיה היוונית, חוסר האונים של העבדים ואימת העבדות מסמנים בדרמה מוות חברתי, אנונימיות והבדלים אתניים" (Dubois, 2008, p. 138). ייסוד הקולקטיב גורר אחריו דיונים בשאלה מי משתייך לקולקטיב זה ומי מוזר ממנו. דה בואה טוענת בעניין זה: "הזר, הקולקטיב, האקסטזה, המשועבד, תמיד נוכחים בטרגדיה, למן ראשיתה; הם מפריעים לניסיונות בידוד היחיד, האדון לעצמו, המנסה להתמודד עם גורלו" (שם, עמ' 141). כקהילה המתמודדת עם עבדות כאיום

קונקרטי על חבריה וכמצב חברתי קיים, אתונה התמודדה עם העבדות כסוגיה גם באמצעות הטרגדיה. שתי קהילות השייכות לפריפריה האתונאית – נשים ועבדים – מופיעות בטרגדיה אך לא בחיים הפוליטיים האתונאיים. בעיותיהן והתלבטויותיהן המוסריות נידונות דרך הטרגדיה, ולא דרך אסיפות הנבחרים.

אפשר לומר, שהטרגדיה שימשה אמצעי לביטוי ההדרה הפרקטית והסימבולית של נשים ועבדים מן המרכז הפוליטי. היא היתה בה בעת שיקוף של הבעייתיות שקבוצות אלה חוות, ודרך להציב אידיאלים שראוי לשאוף אליהם בנושא זה ובאחרים.

טרגדיה יוונית ומחול: מרכז ופריפריה

אדית הול, חוקרת מובילה בלימודים קלאסיים, מציינת כי הטרגדיה עסקה בנושאים רבים שהיו שנויים במחלוקת בחיים הפוליטיים היווניים. "העולם המיוצג בתיאטרון הטרגי מתאפיין

ככללותה. הטרגדיה, שוב ושוב, לוקחת נושאי מפתח מאוצר המלים הנורמטיבי והערכי של השיח האזרחי, ומתארת קונפליקטים וחוסר ודאות במשמעותם ובשימושם" (Goldhill, 1987: 75).לפיכך, גם אם הטרגדיה מתמקדת במרכז בצורה מילולית ובאמצעות בחירת הגיבור, היא מציגה קונפליקטים שעמם מתמודדים סוכנים מהמרכז הפוליטי ביחסם עם הפריפריה.

דוגמה פרדיגמטית ליחסי אינדיווידואל־קולקטיב או ליחסי מרכז־פריפריה בטרגדיה היא האינטראקציה בין המקהלה והגיבורים. למקהלה בטרגדיה היוונית היה תפקיד מרכזי ומכריע (Goldhill, 1997, p. 128). המקהלה היא דוגמה למעבר בין ביטוי מילולי לביטוי לא־מילולי ולשימוש בתנועה כאמצעי לביטוי למסרים פוליטיים ודרמטיים. הופעתה משלבת אמירת טקסט, שירה, תנועה ומחול. ברצוני לטעון, כי תנועה ומחול היו כלי מרכזי לדיון בסוגיית מרכז־פריפריה בפוליס היוונית, ולעתים אף הגיעו למקומות שאליהם המלה לא יכלה להגיע.

מאפיינים זמניים ומרחביים ייחודיים לו. המיקום הייחודי ניתן על ידי מוסיקה שהיא, כשלעצמה, מן הסוג הפשוט ביותר. המאפיינים הייחודיים של ריקוד זה הם הסדר של התנועותיות המבוצעת על ידי הנוף האנושי. האחדות שבין שיר, מוסיקה וריקוד נתפסה כסוג הגבוה ביותר של אמנות בסוג זה של הפקה, והוא נחשב יפה בשל דפוס הרמוני זה שהאדם יכול היה לעצב לעצמו, כפי שיכול היה להכין עצמו לאירועים שונים (קרב, ארוחה, פסטיבל)... אין לשכוח שתנועת הזרועות לא היתה חשובה יותר מזו של הרגליים, ושהמחוות של הנוף הביעו בצורה פשוטה את הרגש של המלים שאליהן התייחסה המוסיקה" (שם, עמ' 117-118).

השאיפה ליצור הרמוניה וסדר, בין מרכיבי הריקוד כמו גם בין מרכיבי הפוליס, ביטאה סלידה מחוסר איזון וחוסר סימטריה. אחדות וסדר היוו קריטריון ליופי הן בממד הפוליטי והן בממד התיאטרלי־האסתטי. המוטיב המרכזי במחול בטרגדיה היוונית היה הניסיון למצוא איזון

אלוהים שונא לשון מתפארת' התפקיד הייחודי של התנועה והמחול בהתמודדות עם יחסי מרכז־פריפריה בפוליס היוונית, בביטויים בטרגדיה

וסימטריה בין המרכיבים השונים של התנועה והנוף הנע, כאחד.

בתפיסה היוונית, יכולת השליטה העצמית של האדם, התמודדותו עם סיטואציות שונות, הן שהקנו ממד של יופי לפעולותיו, בכלל זה מחול. האחדות שבין הספירות השונות, דרך התוצר הכוריאוגרפי, היתה ביטוי ליכולת ליצור צורות חיים יפות מעצם היותן מאורגנות. מכאן שנדרשו מחשבה, תכנון, יצירת סדר בדברים וביצועם כיצירה, שנחשבה תוצר חי של החיים האנושיים. סרג'נט כותב: "ברור למדי שמוסיקה ומחול מקהלתיים, בנפרד או יחדיו, היו פופולריים

מאוד; בעת העתיקה אפלטון, בעודו מחפש עיקרון המביא להתחדשות, שאף להפוך מחול ומוסיקה לכוח החינוכי המרכזי בחיי האזרחים" (שם, שם, עמ' 111). השימוש בתנועה, בניסיון ליצור סדירות של צורות בחלל, דרך סוכנים שבמהותם אינם שייכים לסדר הפוליטי, יש בו אמירה כשלעצמו. ייצוג אוכלוסיות שאינן חברות

דנה מילס

כפי שסרג'נט (Sargeaunt) טוען, "ריקוד הוא צורת ההבעה המוקדמת והנפוצה ביותר בקרב היוונים; הוא מושרש היטב בכל היבטי החיים החברתיים והדתיים משחר ההיסטוריה שלהם. עם ריקוד הגיעה מוסיקה ולעתים, לא תמיד, אפרש מלים" (Sargeaunt, 1929, p. 109). אפשר לראות שהתנועה קדמה למלל וסייעה לעיצוב המרחב שבו מלים יכלו לקבל את המקום הראוי להן. הביטוי העצמי והפוליטי התחיל מן התנועה, המלה הגיעה לאחר מכן. התנועה סייעה להגדרת חלל ששימש כמרחב דיאלוג פוליטי.

מחול בטרגדיה היוונית היה מורכב מעיצוב חלל בסיסי ביותר. מבנים אלו מוקמו במקום ובזמן ייחודי להם, כדי ליצור סדר הרמוני. סרג'נט טוען: "אם אנו מפשטים מחול יווני לצורה הבסיסית ביותר שלו, אנו מוצאים כי הוא מבוסס על תנועה ריתמית שאינה שונה בהרבה מהליכה, פרט לכך שכל צעד (כמו גם הריקוד כולו) הוא בעל

במרכז באמצעות מחול מאפשר להן לבטא את עצמן בדרך שלא תפגע במרכז אך בה בעת תאתגר אותו.

המקהלה, שכאמור היתה אחד הסוכנים המוסריים החשובים ביותר בטרגדיה וייצגה את הדיאלוג הסוקרטי הפנימי (סוקרטס טען כי המחשבה האנושית מתנהלת כשיחה בין קולות פנימיים השואפים להיות חברים, וזהו המקור למוסר האנושי; אני רוצה לחיות בשלום עם עצמי דרך יצירת הסכמה בין הקולות המכוננים את מחשבתי). היא השתמשה בתנועה כאמצעי ביטוי מרכזי. הגדרה זו של מחול גורמת לנו לחשוב על הגורמים שאינם יכולים להיות מוכלים בסדר הכוריאוגרפי או הפוליטי, הפריפריה. שכן כל יצירת סדר מביאה להדרת הגורמים שאינם נכללים בו. סדר מכיל בתוכו באופן אינהרנטי אי סדר.

ניקול לורו, הדנה ביחסים בין אבל לפוליטיקה באתונה של המאה ה־5 לפנה"ס, טוענת כי "מאחר שהעיר לא רצתה לזכור את התבוסות שלה, הוטל איסור על זיכרון – האיסור הראשון בדמוקרטיה האתונאית שכך פרק בהיסטוריה פוליטית באין" (Loraux, 2002, p. 42). היא ממשיכה ואומרת: "פוליטיקה היתה ספירה של גדולה, לא של תבוסה. ההפסד הווד לפריפריה הפוליטית וביטויו המילולי נמנע. עיר המדינה אינה המקום המתאים לאבל. לעומתה, הבמה, בייחוד האורקסטרה, שבה המקהלה הטרגית יוצרת קינה, היא־היא הזירה המתאימה לאבל" (שם, עמ' 54). אַבל הודר מזירת הפעולות הפוליטיות הלגיטימיות, ולכן לא קיבל ביטוי מילולי. אבל לעולם לא בוטא במלים, אלא בקינות המשתמשות באונומטופיאה (מלים שצליל השמעתן זהה למשמעותן או מחקה אותה, כמו רישרש, זימזם או בקבוק) ותנועות גוף מתאימות לכך (שם, עמ' 35). אם כן, פרט לנשים ולעבדים, השייכים לפריפריה, גם האנטי גיבורים, התבוסות והאירועים שלא רוצים לזכור מוזרים מהמרכז הפוליטי האתונאי. מכאן, שבהיסטוריה האתונאית יש גם מרכז ופריפריה פנימיים, המכילים נושאים שאינם יכולים להיות מבוטאים במלים. בהיסטוריים היווניים וגם בטרגדיה חלוקה פנימית בין מרכז ופריפריה, שבה התנועה משמשת אמצעי להתמודד עם נושאים שאינם יכולים להיות מבוטאים באמצעות המלה. הם מקבלים ביטוי לא מילולי, מאחר שהפוליטיקה היא זירה של דיבור והביטוי הלא־מילולי מאפשר התמודדות עם נושאים שאינם מורשי־גישה למרכז הפוליטי. מקומם של בני האדם שאינם אזרחים בקהילה המפארת שוויון וחירות, יצירתה של היסטוריית־נגד אנושית אל מול הניסיון ליצור היסטוריה מיתית המתייחסת לניצחונות בלבד, הם קריאת תיגר בפועל מצד הפריפריה.

המקהלה היתה כלי לנקיטת פעולה זו. גם מהות המחול, כיוצר ארגון תנועתי במרחב, מבטאת יחסי מרכז־פריפריה.

סרג'נט מסביר ש"הקהל והשחקנים/הרקדנים האתונאים נהנו הנאה עמוקה מצפייה בדפוס מסוים של תנועה ריתמית, שבה נותר מקום לווריאציות אישיות מועטות שאינן מקלקלות את החוקיות הכללית, כך שהפרט נע בחירות של החוק שחוקק לעצמו בסכמה הכללית. לא היתה הפרעה משמעותית למהות האינדיווידואל – הוא היה בהחלט חבר במקהלה, ולא היה דגש על הווירטואוזיות של חבר מסוים" (Sargeaunt, 1929, p. 120). האנונימיות של המקהלה איפשרה לה לייצג את מי שהיוו אתגר מוסרי לפוליס, אך לא היו חברים במרכז הפוליטי שלה.

"שאיפתם (של היוונים) היא להגשים בכל מקום בארגונים החברתיים את האידיאל שהחוש האסתטי שלהם מאשש והחינוך שלהם מאשר, וזהו האידיאל של ההרמוניה הרציונלית של העיצוב. הקצב השימושי בעבור ה*פוליס* חייב להיות פשוט ואחיד. הנשמות צריכות להיות ממושמעות על ידי הצלילים ולא להיות מוסחות דעת על ידם" (Loraux, 2002, p. 121). הרצון ליצור סדר בחיים הפוליטיים והאסתטיים כאחד בקהילה שמטבעה היתה בעלת פריפריה רחבה יותר מהמרכז, שהציבה לפניו אתגרים לא מעטים מבפנים, יש שטוענים אף יותר מאשר מבחוץ, גרם לחיפוש אמצעים אלטרנטיביים לביטוי מתחים אלו. מחול, כביטוי לא מילולי וכאמצעי מרכזי של המקהלה – שייצגה תכופות את הקול השולי, המאתגר מבחוץ – כמו גם העלאת נושאים שנויים במחלוקת לדיון באמצעים לא מילוליים, סייעו לקהילה להתמודד עמם בדרך שלא פגעה בלגיטימיות של המרכז. הרצון ליצור סדר וארגון דרך התנועה ביטא את החשש מפני חוסר הסדר הנמצא בפריפריה, שמאיים לחתור תחת המרכז.

אתונה בימי גדולתה היא אחת הדוגמאות הפרדיגמטיות לניהול חיים פוליטיים סבוכים ומורכבים. הטרגדיה היוונית היוותה זירה ליצירת סדר, ריתמיות וסדירות בחיים היווניים, הן מבחינה אסתטית והן מבחינה פוליטית. יחסי סדר־אי סדר, מרכז־פריפריה, היו גורם מרכזי בחיים הפוליטיים היווניים וגם בטרגדיה היוונית. מחול ותנועה, מעצם יכולתם להתגבר על מכשולים מילוליים ועל מגבלות שמוטלות על ביטוי מילולי, יכלו לאתגר נושאים אלו מבפנים. אלו היו אמצעים רבי עוצמה להעלאת סוגיות אלו למודעות של קהל התיאטרון ביוון.

הערות

¹ סופוקלס, *אנטיגונה*.

² הערה כללית: כל הציטוטים במאמר זה, אלא אם כן צוין אחרת, תורגמו על ידי המחברת.

ביבליוגרפיה

Paul. "Deep Plays": *Theater as Cartledge, processin Greek civic life*, The Cambridge Companion to Greek Tragedy. P.E Easterling (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Caspio, Eric and Slater, J. William. *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995, p. 103.

DeBois, Page. "Toppling the Hero, Polyphony in the Tragic City". *Rethinking Tragedy*. Rita, Felski (Ed). Baltimore: Johns Hopkins University Press. 2008, pp. 127-148.

Friedrich, Rainer. Madea Apolis: on "Euripides' dramatization of the crisis of the polis", *Tragedy, Comedy and the Polis*. Papers from the Greek Drama Conference: Nottingham, 18-20 July 1990, Alan H. Sommerstien (Ed).Bari: Levante, 1993, pp. 219-239.

Goldhill, Simon. "The Great Dyonyisia and Civic Ideology". *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 107, 1987. pp 58-76.

Goldhill, Simon. "The language of the tragedy, rhetoric and communication". *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Ed. P. E. Easterling. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 PP. 127-151.

Hall, Edith. "The Sociology of Athenian Tragedy". *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Ed. P.E Easterling. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, PP. 93-127.

Loraux, Nicole. *The Mourning Voice*. Ithaca, N.Y; London: Cornell University Press, 2002.

Meier, Christian. *The Political Art of Greek Tragedy*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1993.

Sargeaunt, G. M. *Dance and Design in Greek life*. Classical Studies. London: Chatto and Windus, 1929, PP. 108-128.

Warren, J. and Lane, M. Ann. *Politics of Antigone, Greek Tragedy and Political Theory*. Peter, J. Euben (Ed.), Berkeley: University of California Press, 1986, PP. 162-182.

פתח דבר

בשנות ה־60 של המאה ה־20 הונחו יסודות השיח החברתי העכשווי, הרואה באדם סובייקט מתנסה, המביע את עצמו באופן פעיל. על פי שיח זה, האדם נדרש לחיות את החיים כמו בתיאטרון, שבו יש לו "תפקיד" והוא נמצא ביחסים עם "כוחות" אחרים, שגם הם, כמוהו, פועלים ליצירת פני המציאות והמצאתה (גורביץ', 1997). בשיח זה האדם אינו מנסה להבין את המציאות, אלא לקיים אותה, ליצור אותה ולהניע אותה. הוא עושה זאת גם באמצעות האמנות, אשר נתפסת כאחד הכוחות הפועלים ב"שדות הכוח החברתיים", שבמהותה משלבת רכיבים אסתטיים, פוליטיים וחברתיים. באמצעותם האמנות מקיימת יחסי גומלין עם הקהילה, משפיעה בייצוגיה על סוגיות העומדות על סדר היום הציבורי ומציגה אפשרות לקיומה של מציאות חלופית, אחרת. תפיסות המאירות את כוחה של האמנות ככלי לשינוי חברתי ולהובלת תהליכים בקהילה הפכו לדומיננטיות בקרב אמנים, אשר בנוסף להכרה בהיותם "סוכני

"להתרחק מהעיר, לרקוד אתך במדבר" מהלך ג' ב"פרויקט דו־קיום ערבי־יהודי במחול"



רנה בדש

תרבות"י החלו לנצל את תחום הידע שלהם כדי להפוך למתווכים בין חברי הקהילה שבה הם חיים ובין קהילה זו לקהילות אחרות, מתוך הדגשה של מסרים ערכיים המוכוונים להובלת שינוי התפיסות בנוגע למציאות הקיומית (Lacy, 1995). אנשי אמנות פעילים חברתית מציגים פרמטרים חדשים למעורבות פוליטית וחברתית, המשלבים בין עשייה פעילה באמנות לבין חוויה אישית. הם עושים זאת מתוך כוונה, שהתהליכים הנחווים בחושים ותוצאותיהם יחלחלו לתודעת הציבור, ישפיעו על דעת הקהל ויובילו לשינוי. על פי גישה זו, האמנים אינם נתפסים רק כמוציאים לפועל של פרקטיקה אמנותית. הם גם תופסים את תפקידם כ"סוכני תמורה"² אשר מלווים את פעילותם בראייה ביקורתית כדי לעורר דיון על המציאות ב"מרחב הציבורי", שבו אין "אמת" אחת.

"להתרחקמהעיר, לרקוד אתך במדבר" מתאר את מהלך ג' בפרויקט "דו־קיום ערבי־יהודי במחול",

שאותו יזמתי וניהלתי בשנים 2000-2004 בעיר תל אביב־יפו. בפרויקט השתתפו נערות ערביות ויהודיות, תלמידות למחול מהמרכז הקהילתי הערבי־יהודי בשכונת עג'מי ביפו וממרכז בית דני בשכונת התקוה. הפרויקט האמנותי החל כתגובה להסלמה ביחסים בין תושבים ערבים מיפו לבין שכניהם היהודים. באוקטובר 2000, עם תחילת איתניפאדת אל־אקצה, הצטרפו תושבי יפו הערבים לכלל ערביי ישראל והביעו הזדהות עם הפלשתינאים בהתנגדותם למהלכי ממשלת ישראל. הם עוררו מהומות אלימות, שבבסיסן עמדה גם הדרישה להציב את הצרכים של הקהילה הערבית והאזרחים הערבים על סדר היום הציבורי הישראלי, להכיר בהם כאזרחים שווי זכויות ולהתוות תוכניות לשיפור מעמדם תוך שיתופם בתכנון עתידם בישראל (ביילין, 2009). בסדר יום ציבורי מתוח ואלים זה נטיתי לפנות אל השיח הבין־קהילתי, שבהיעדרו ניעזרו כוחות חברתיים שעירערו על לכידות החברה הישראלית ושללו את האפשרות לקיים חיים זה לצד זה. מתוך הכרה בכוחה של אמנות המחול, שיש בה ממד מתוכם של תקשורת מיידית הנשענת על שפה שסימניה שזורים במהלכי

מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 | 21

יומיום לצד תצוגה אסתטית של הגוף הנע בחלל מול אחרים ואתם, יזמתי את הפרויקט במחול. הפרויקט נבע מהאמונה שההשתתפות במעשי אמנות מקרבת את הפרט לסביבתו האנושית ומקדמת את איכות חייו עם הקהילה. ככוריאוגרפית וכיצרת עצמאית, כמו גם מעצם היותי אדם שתפיסותיו האמנותיות קשורות בתפיסותיו הקהילתיות והפוליטיות, אני מאמינה שאמן החי בקהילה ושעוסק בפעילות מקצועית עם הציבור, מבטא את תפיסתו החברתית כאשר הוא מפתח את השיח שבין חברי הקהילה לבין האמנות. אפשר לעשות זאת באמצעות תיווך בין הקהילה לבין יוצרים ומבצעים בתחום האמנות, הפריה של חברי הקהילה בתהליכי הוראה ולימוד של האמנויות והנחיה ליצירת קשרים בין אנשי הקהילה לבין עצמם ובינם לקהילות אחרות, על ידי פעילות ויצירה אמנותית. לפיכך, ומתוך ההנחה שהשתתפות בפעילות מחול בצוותא מקרבת בין בני אדם, מעודדת ומחזקת רגשות חיוביים הדדיים ויש בידה לגשר בין חברי קהילות הנתונים בקונפליקטים דתיים ולאומיים, יזמתי פעילות במחול ובתנועה עם קבוצה מקרב חברות הקהילות שבקונפליקט, "הקבוצה החדשה", מתוך כוונה "לעשות מעשה של תיקון" ולשנות, ולו במעט, את האווירה הכוחנית שנוצרה בין תושבי השכונות היהודיות והתושבים בשכונות הערביות בעיר תל אביב־יפו. עם זאת, הכוונה לא היתה להפחית את ביטוייה של אמנות המחול כאמנות ייחודית או לפגום באיכותה, גם בהיותה מיועדת לקהלים רחבים.

בבחינה של מהלכי הפרויקט מושם דגש על כוחה של אמנות המחול לעשות שימוש בביטוי האסתטי שלה, להשפיע באמצעותו על מערכות חברתיות ולהניח מצע המערער על הכרחיותם של מרכיבי מציאות ממוסדת. בדומה לנאמר בפסקה הראשונה של מאמר זה, בקריאה חברתית־ביקורתית האמנות, ובאופן רלוונטי לדיון אמנות המחול, היא אחד מן הכוחות ב"שדה הכוחות החברתיים". היא מגיבה על סוגיות חברתיות מתוך גיוס "מרות היופי" שבידיה, אשר באמצעותה היא משפיעה ומובילה לשינוי ביחסי גומלין בין־קהילתיים (דובב, 2000). היחסים בין "מרות היופי", שהיא כוחם של האמנים לערער על המציאות, לסתור אותה ולשקף אפשרויות למציאות חלופית, לבין היבטים של מציאות חברתית ממשית המוכפפת על ידי מרות שלטונית, כלכלית ו/או צבאית, הם דו־כיווניים. בין השניים לא קיימת הייררכיה של חשיבות. ה"מציאות" המוצגת במעשה האמנות או הנחוית בחושים חושפת ומגלה את האפשרות למציאות "אחרת". יחסי הגומלין נובעים מתוך פרקטיקה מעשית־אמנותית, התופשת את כוחות האמנות ככוחות שאינם ישירים, אלא ככאלה הפועלים על תודעתו של הסובייקט המתנסה, אשר רק באמצעותו תתקיים ההוצאה לפועל של הערכים המשתקפים ממעשה האמנות ומההשתתפות

בו. הסובייקט, הקולט את היצירה והמשתתף בפעולה האמנותית, יוביל אפקט פוליטי משמעותי בזכות זיכרון המעשה האמנותי המשמר אפשרות למציאות "אחרת", שאינה דומה בגילוייה למציאות ממשית, אלא במרכיביה (מרקזה, 2005). אפשר לומר, שהאמנות מגשימה את כוחה להניע לשינוי ולהשיג תכליות שמחוץ לעצמה על ידי כך שההשתתפות בפעולה האמנותית מארגנת ומביאה עובדות באופן המוסיף משמעות לכישורים האמנותיים של הפעילים, מעוררת דיון ציבורי ומציגה אמיתות פוליטיות וחברתיות, שאותן אפשר לקרוא בלי נטייה לתעמולה.

"להתרחק מהעיר, לרקוד במדבר"

במהלך ג' ב"פרויקט דו־קיום ערבי־יהודי במחול", חברות "הקבוצה החדשה", תלמידות המחול ממרכז בית דני ומהמרכז הערבי־יהודי, נסעו באוטובוס מהעיר תל אביב־יפו לפעילות מחול ותנועה במצוק המכתש במצפה רמון. על פי הנאמר בפסקה הקודמת ולצורך הדגמת ההנחה שהפעילות האמנותית בפרויקט כולו הובילה לשינוי חברתי בין־קהילתי, אפרט את מרכיבי המהלך. לטעמי, קריאה של המרכיבים הייצוגיים בשלב ג' של הפרויקט תקדם את האמירה החברתית־האמנותית רבת הפנים המשתקפת בפעולה האמנותית־המחולית של שלב זה בפרויקט ושל הפרויקט כולו.

בהצגת מהלך ג' בפרויקט ותוכני הפעילות במחול באופן הבוחן את מהות הפרויקט והיבטיו החברתיים והאמנותיים כאחד, אני נדרשת לפירוק סמנטי של הכותרת "בין מרכז לפריפריה". הכותרת מפורקת לצמד המלים "מרכז, פריפריה", המסמנות מרחבים מוגדרים, ולמלת היחס "בין", אשר נדמה שמשקלה משני לעומתן. על פניו משתמע שהמלה "בין" ממשיגה לפחות שני אתרים אחרים, שהם המהות העיקרית של הדיון, ולעומתם משמעותה נדמית כפחותה משלהם. זוהי מלה שגבולות מהותה תלויים בתחומים שביניהם היא מתקיימת. תחילתם נקבעת בסיומו של האחד וסיומם עם תחילתו של האחר. אין לה הגדרה ברורה ופרשנותה עמומה. אלא שלדעתי, גם אם משתמע שתכונות אלו גורעות ממהותה, לא כך היא. דווקא הן מקנות לה את עוצמתה. באמצעותן היא מסומנת כמרחב של אפשרויות חדשות ושל התנתקות מכבליהן של הגדרות מוסכמות ומעכבות. אי הקיבעון ועקרון העמימות של גבולותיה נתפסים בעיני כמהות שיש בה מוביליות. מתוך כך, ובהיפוך היחסים שבין משקלה התחבירי למשקלה הרעיוני, אפשר לומר שבמלה "בין" מתגלמת הנעה לקראת תפיסה ערכית חדשה, שאינה נסמכת על דעות ועל מגבלות תרבותיות.

בהקשר לנאמר לעיל, אבחן את הנסיעה אל הפעילות במדבר ואתייחס למשמעויות שמעבר

למשמעות הקונקרטית של ה"אוטובוס" אשר הוביל את המשתתפות והיה "מרחב הביניים" בין העיר לבין המדבר. למול מובחנות השימוש באוטובוס ככלי תעבורה, מתחזקות המשמעויות הסימבוליות של הנסיעה באוטובוס, אשר נגזרות מההקשר האמנותי־החברתי של הפרויקט. באופן דומה, קריאה סימבולית של המרחבים שהגדרתם קונקרטית – העיר והמדבר – המסומנים על ידי הכותרים "מרכז" ו"פריפריה", תלווה את הפרשנות של מהלך ג', שבו משתקפת המציאות הפוליטית שעטפה את הפרויקט על כל שלביו, בארבע שנות התנהלותו.

בבחינת רשמי הפעילויות במהלך ג' של "פרויקט דו־קיום ערבי־יהודי במחול", נדמה שהאוטובוס הוא מרחב הביניים, אשר בו משתקפת אדפטציה רעיונית של ההיפוך הסמנטי שהצגתי לעיל, והוא הופך למרכזי בחשיבותו כאתר מקדם יחסי גומלין חיוביים בין חברות "הקבוצה החדשה". בנסיעה למצפה רמון נוצר "מרחב אחר", שאינו דומה למרחב השכונתי והעירוני. אם תחילתה של הנסיעה באוטובוס בהגדרה ייעודית – הובלה/ הנעה ממקום למקום, התאספות בכלי שמשמש לתכלית ספציפית, שמתווך "בין" ומוביל "אל" – עצם היותו מרחב של שהות בצוותא בדרך ש"בין העיר למדבר", שארכה שעות אחדות, הפך אותו למרחב שבאמצעותו אפשר לסמל מטאפורית גם מהלך רגשי של התרחקות ממציאות יומיומית מעיקה. האוטובוס הסיע את המשתתפות למסע משותף, אל מחוץ ל"עיר ולשכונות האם", אל מחוץ למרחב המוכר שבו התחולל עימות חברתי גלוי וסמוי, הרחק ממרחב שבו היתה הבחנה פיסית ותרבותית בין קהילה לקהילה. ההתרחקות לוותה בתחושת "חירות", שאיפיינה את הנסיעה שבה הובלה "הקבוצה החדשה" ממקום למקום למעין חופשה פעילה.

בנסיעה דרומה היה האוטובוס מרחב אוטונומי למשתתפות הפרויקט. לא התקיים פיקוח על פעילותן, לא הוטלה עליהן מרות, הן התנהלו כרצון ולא הוגבלו ביחסיהן ההדדיים. המטרה הייעודית של הנסיעה היתה פעילות אמנותית והיא לוותה באירועים לקירוב חברתי ולעידוד תקשורת בין המשתתפות. בבחינה שלאחר מעשה, הנסיעה היתה נקודת מפנה בפעילויות הגומלין בין המשתתפות. "המרחב האחר" – האוטובוס – קיים בתוכו מרחב ציבורי ייחודי לקבוצה, שבתוכו היו מרחבים אישיים מקורבים זה לזה. המשתתפות העבירו בהתלהבות רשמים בינן לבין עצמן, ללא מגבלה של שייכות קהילתית ראשונית. היו ביניהן יחסי גומלין אינטנסיביים, שכללו שיחות ערות שלוו בישיבה בצוותא, ללא חלוקה לקבוצות האם, ושירה משותפת מתוך חילופי תשורות, מזון וחטיפים. חברות "הקבוצה החדשה" החליפו חוויות בית־ספריות ותיארו זו לזו את מהלכי חייהן במסגרות השונות, לשם השוואה, מציאת

מכנה משותף או עמידה על הבדלים. בהתנהגות יש רכיב תנועתי, הנבנה ממרכיבי רגש, תפיסת מציאות והתייחסות ל"אחר" ולסביבה (שחר־לוי, תשס"ד). אפשר להרחיב אמירה זו באמצעות טרמינולוגיה מתחום המחול ולומר שהתנועה במרחב היא מרכיב התנהגותי המסומן על ידי הגוף בתנועה. הווה אומר: בהתבוננות בהתנהגות של אדם נבחנות תנועות איברי גופו במרחב אישי, מוערכות תנועותיו ותזוזת גופו במרחב הכללי ואפשר לקרוא את יחסיו עם הסובבים אותו על פי איכויות תנועה משתנות של איבריו מול בני אדם אחרים במרחב הסובב אותו. תפיסת דימויו החברתי של הפרט האנושי נבנית מול יחסיו הגופניים עם הסובבים אותו וניתנת לקריאה ולפרשנות ממנה גופו למול האחרים, משליחת איבריו מציר גופו אל המרחב הסובב אותו או מהתכנסותם אליו, מאופני ההתקדמות

לקראת מרחב אחר, המרוחק ממרכז העימות. קונספטואלית, אפשר לבחון את המסע ממרכז העימות הבין־קהילתי, ליטרלית ומרחבית כאחד, אל הפריפריה, אל "המדבר", שהוא מרחב פתוח, רחב ומשוחרר מכבלי הסדרים חברתיים מצויים וממגבלות תרבותיות, כהתרחקות שהיא הכרחית ונדרשת לימוש היכולת להידבר. במדבר, למול המרחב האינ־סופי, המשתתפות עברו חוויה רגשית משלימה לממדיו לצד חוויה המעצימה יחסי גומלין, שמקורה בפעילות הייחודית שהתקיימה במרחב. המרחב הפתוח והרחוק מכל מציאות מוכרת הצמיח חוויה אינטימית בין־אישית ושיחרר רגשות שהניבו פעולות גומלין חברתיות נוספות לפעילויות האמנותיות שהוכוונו על ידי "המערכת החיצונית", מנחה הפעולה האמנותית. הפעילות במדבר לוותה במאפייני ה"קונטקט אימפרוביזציה", מאפיינים



רדיקליים שוברי מוסכמות תרבותיות ומגדריות. המשתתפות חוו מהלך תנועתי אסתטי, שבו השתקפה תפיסת עולם שוויונית שמנביעה את התוצר הריקודי במשחק גופני ובספונטניות של התנהלות גופנית יומיומית (Novack, 1990). בפעולות אינטראקטיביות בין חברות "הקבוצה החדשה", מתוך נטילת סיכון גופני ותנועתי במודע, נמצאו אפשרויות לביטוי ייחודי של תנועה שאינה נשלטת ושבאמצעותה אפשר להטמיע פריצת מגבלות של מרויות חברתיות מעכבות שיח. תגובות חיוביות בין המשתתפות התפתחו על ידי "נגיעה", שהיא פעולה מכוונת מודעת, הנעשית בדרך כלל על ידי הידיים ועל ידי "מגע גוף", מצב מקרי בלתי מודע שנעשה על ידי חלק מחלקי הגוף. גוני הפעילות עודדו תשומת לב ותקשורת לא־מילולית, שהיה טמון בהן הדהוד תנועתי

וממשמע של המפגש החברתי־האמנותי. איכויות התנועה לאורך הפעילות על המצוק במדבר לוו בהתרפקות ובהישענות, בהנעה של הגוף האחר ובתנועה בעקבותיו, מתוך עזרה ותמרון עדין של תנועה מתמשכת בין שתיים, ללא מצבי נייחות. ההתנסות התנועתית במרחב הייחודי הניבה דיאלוג של מגע ושיח ערני שהיו בו יותר "לתת, להרשות, לשחרר" מאשר "להשיג, לקחת, לקבל". לדעתי, מהיותו של המחול אמצעי הבעה חושי, המורגש בכל הגוף על כל איבריו והנראה על ידי אחרים ומעורר את חושיהם ואת תפיסתם השכלתנית, אפשר לראות בו פתח לעולם שיש בו מקום לדמיון, לשיתוף פעולה וליחסים שהיתה בהם התרוממות מעל חיי היומיום התוקפניים. כינוס המשתתפות למרחבים שהיתה בהם פעילות מדרבנת לשיח בין־אישי, לצד התנסות מעשירה, גיבש את "המסע עם האחרת", שמתגוררת בשכונות אולם דלתה לא נפתחה אלא בעקבות היכרות רבת פנים ולאורך זמן.

לתפיסתי, היבטים אמנותיים־מחוליים של שלב זה בפרויקט "דו־קיום ערבי־יהודי במחול" האיצו את הגדרת הקבוצה כשלם חברתי. ה"מציאות" שהוצגה במהלכי הפעילות האמנותית ונחוותה בחושים כללה אסטרטגיה המשלבת נושאים הקשורים בהכרת "האחר" ובפיתוח של תהליך ללא מחויבות לתוצר מוגמר. לעומת הקיום הממשי המעוּן בשורשי העימות הבין־קהילתי הערבי־יהודי, בפעילות התגלתה אפשרות למציאות "אחרת", שייתרה את ההימנעות ואת ההתרחקות בין חברות הקהילות שבעימות ועודדה הידברות ביניהן. דיאלוג גופני הוביל לגילויי הבנה וסובלנות, מתוך משא ומתן תנועתי. עם זאת, לא הופחת ערכה של העשייה האמנותית.

אפשר לומר שדווקא במרחב הביניים, שהוא מרחב של אפשרות והחלטות שאינן בשגרה, ובמרחב הפריפריה, המרוחק מתפיסות הגמוניות שוללניות, התאפשרה התפתחות של תמורה חברתית (גם אם מוגבלת בכללניתיה) ונגלה כוחה של אמנות המחול להביא לשינוי תפיסות באופן שאינו קרוב לתפיסת הזרם המרכזי. הטענה שפעולות אמנותיות בהשתתפות של הציבור ושהמעשה לשינוי, "הפרקסיס המהפכני"⁵, נדרשים לעשייה על פי הצרכים האסתטיים אשר יערערו על הסדר הקיים ויהפכו את מרכיביו כך שיחסיהם יעוצבו מחדש על ידי החושים (מרקזה, 1969), מתחזקת במהלך ג' של הפרויקט ומשתקפת באמונה המרכזית שעמדה בבסיס הפרויקט כולו והיא: שהאמנות היא גורם פעיל בארגון ידע חברתי על ידי אישור וכינון מושגים וערכים באופן אקטיבי מול הציבור ואתו. אלו נקשרות לתפיסה החברתית־האמנותית, הטוענת שכשם שהעולם האסתטי אינו יכול להתקיים בסביבה שעוצבה בידי כוחות תוקפניים ולמענם, ועליו לצמוח מתוך עשייה קבוצתית שיתופית, כך גם המרחב החברתי

מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 | 23

ייבנה צעד צעד עד שהמציאות המשתקפת בו תלבש צורה חדשה, שתיבנה בכוח האמנות המשולב בתוכה. לפי תפיסה זו, האמן הוא המתווך שבידיו האמנות היא כלי מוביל לשינוי. בקריאה לשינוי איכותי בחינוך בהתאם לתנאי העתיד, שלגביו עדיין יש תקווה, לצד הקריאה לחינוך למען סובלנות ונגד אלימות, האמן מכוון את מעשי האמנות לקהל מסוים ומנכיח את התוכן שלה באופן רלוונטי לקהל היעד ולמקום האירוע, מתוך ראיית ההווה כנתון המתקיים בתנאי מציאות מצויים והוא בר־שינוי באמצעות עשייה אמנותית למול תנאי עתיד רצויים.

הערות

¹ כ"סוכני תרבות", האמנים ממלאים תפקיד בהעברת מידע וזעה אל הציבור והקהילה ובהגדרת מציאות עכשווית לנמענים, אשר קולטים את המסרים המוצגים בתוכני האמנות. האמנים, באמצעות "מהלך מסייע", מאפשרים לציבור להכיר ולהרגיש את פני המציאות ו/או לחזק נורמות מוסר. דוגמה להשקפה התופסת את כוחה המרכזי של האמנות ככלי מחנך ניתן למצוא אצל מקסין גרין, אשר מדגיש את תרומתה של האמנות כמעוררת ידע רוחני וכמפתחת רגישות ומודעות לשלמות, ליחסי אנוש ולהכרעות ערכיות שמעבר לחובן מאליו ולסתמי שבשגרת היומיום. ראו: מקסין, גרין. "הומניזציה באמצעות האמנויות", כל *שצריך להיות אדם, מסע בפילוסופיה חינוכית, אנתולוגיה*, בעריכת: נמרוד אלוני, הוצאת הקיבוץ המאוחד ומכון מופ"ת, תל אביב, 2005, עמ' 485-486.

² "סוכני תמורה" או "סוכני שינוי": כוחה הביקורתי של האמנות הוא בנייתוח ובפרשנות של מציאות חברתית־היסטורית ולא רק בחשיפת אופייה האבסורדי. במעשי האמנות, האמנים מציגים מציאות חלופית של מה ראוי או לא ראוי ליחיד ולחברה. אינטלקטואלים ואנשי אמנות מציגים פרמטרים חדשים לפעילות פוליטית וחברתית, המשלבים בין מעורבות ועשייה פעילה באמנות לבין חוויה אישית. בעת מעורבותם במרחב הציבורי/הקהילתי באמצעות פעילויות משלבות אמנות, האמנים מגייסים אסטרטגיות

אסתטיות וחינוכיות לצד ציון הכרעתם הערכית והמוסרית. זו ניתנת לקריאה ולפרשנות באופן שבו מוגשים המסרים ובדגשים המושמים בהם. על פי השקפה זו, המסרים יחלחלו לתודעת הציבור, ישפיעו על דעת הקהל ויובילו לשינוי. צבי טאובר, *שחרור האדם כבעיה עקרונית בהגותו של הרברט מרקוזה*, חיבור לדוקטורט בפילוסופיה, אוניברסיטת תל אביב, 1990, עמ' 208.

³ מושג שאול מהמסה "הטרוטופיה" של פוקו. מסמן מרחב שאין לו אפיון נראה לעין ומיקום מוחשי והוא מאופיין בפעילות חברי הקהילה המקיימים אותו, ביחסים ביניהם ובשימוש שהם עושים ב"מרחב המסומן". מישל פוקו, *הטרוטופיה*, תרגום: אריאלה אזולאי, רסלינג, תל אביב, 2003, עמ' 10-19.

⁴ "קונטקט אימפרוביזציה" הוא מהלך אמנותי מבטל הייררכיות תוך קבוצתיות, שאין בו מובילים. זהו מרחב תנועתי דמוקרטי לשיפור תקשורת בין־אישית. אפשר לומר, ש"קונטקט אימפרוביזציה" הוא מהלך מעודד הפחתה של אלימות ואיסורים חברתיים מתוך חקירה תנועתית וביטוי אישי בסגנון ייחודי. זהו ריקוד חברתי בזוגות או בקבוצות, שבו כל משתתף נמצא בקשר גופני רציף, במגע או בקשר עין ובתנועה משותפת, עם שותפים אקראיים בכל רגע נתון. רצף של תגובות גופניות ספונטניות לגירוי חיצוני או פנימי במרחב האישי מתעררב במודע בזה של אחרים ועם אחרים, ומבטל התניות וציפיות חברתיות מתוך שכלול מודעות תנועתית.

Sally, Banes. *Terpsichore in Sneakers: Post Modern Dance*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut, 1987, pp. 58-60 ⁵ מונח מתוך דיונים הגותיים שהתמקדו בעקרון החירות והשחרור של האדם והפכו למצע רעיוני מניע לפעילויות מחאה ולהפגנות בדרישה לשינוי ערכים חברתיים. בין ההוגים שמשנתם החברתית השפיעה החל בשנות ה־60 על אידיאולוגיות השינוי והשחרור החברתי בקרב תנועות המחאה בארצות הברית, בצרפת, בגרמניה ובדרום אמריקה היה הרברט מרקוזה (Herbert Marcuse), אשר מאז שנות ה־30 ועד ליום מותו ב־1979 קרא לשינוי בחברה המטריאליסטית בת זמננו ולתמורה בעולם הסובב את הפרט ב"מסעו" אל החירות העקרונית

למהותו. טאובר, 1990, עמ' 266-283.

^{*}על פי: *רוקדות רחוק. רוקדות ליד. מחול ככלי לשינוי חברתי בקהילות הנתונות בקונפליקט*, חיבור לשם קבלת תואר מוסמך (M.A.), נכתב על ידי: רנה בדש, אוניברסיטת תל אביב, 2008.

ביבליוגרפיה

ביילין, יוסף. הא"ב שלי לקסיקון פוליטי (ev) מתוך: www.beilin.org.il, אוחזר ב־1.6.08.

גרין, מקסין. "הומניזציה באמצעות האמנויות" כל *שצריך להיות אדם, מסע בפילוסופיה־חינוכית, אנתולוגיה*. בעריכת: נמרוד אלוני, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומכון מופ"ת, 2005. דובב, לאה. *אמנות בשדה הכוח*. תל אביב: סל תרבות ארצי – החברה למתנ"סים, 2000.

טאובר, צבי. *שחרור האדם כבעיה עקרונית בהגותו של הרברט מרקוזה*. חיבור לדוקטורט בפילוסופיה, אוניברסיטת תל אביב, 1990.

מרקוזה, הרברט. *מסה על השחרור*. תרגום: עדנה שריר, מרחביה ותל אביב: ספריית הפועלים/דעת זמנו, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1969. ‏. *הממד האסתטי. התמדת האמנות*.

תרגום ועריכה: צבי טאובר ולאה דובב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2005.

פוקו, מישל. *הטרוטופיה*. תרגום: אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג, 2003.

שחר־לוי, יונה. *מהנף הגלוי לסיפור הנפש הסמוי, פרדיגמה תנועתית־נפשית לטיפול בתנועה ולניתוח שפת התנועה הרגשית*. ירושלים: חמו"ל, תשס"ד.

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post Modern Dance*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.

Lacy, Suzan (ed.) *Mapping The Terrain New Genre Public Art*. Washington: Bat Press, 1995. Novack, J. Cynthia. *Sharing the Dance*, Contact Improvisation and American Culture. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1990.

כנס יאיר שפירא – מראה המשקפת את מקומם המרכזי של אולפני המחול מהפריפריה בתחום החינוך למחול בארץ

אולפני המחול של המועצות האזוריות פזורים בכל הארץ, מהדרום ועד הצפון, ומקיימים את פעילותם בעיקר בפריפריה. כנס יאיר שפירא הוא כיום הפעילות היחידה המאגדת סביבה את כל אולפני המחול של המועצות האזוריות. כנס זה הוא השריד האחרון לפעילות משותפת, ענפה וברוכה שייסדה חבורה של נשים שהתיישבו בקיבוצים בתחילת שנות החמישים, שיצרה את התשתית להקמת רוב אולפני המחול הקיימים כיום. הכנס הוא כמו מראה, המשקפת את הפעילות רבת השנים שהניעו אותן הנשים. במאמר זה אתאר את הפעילות המתרחשת בכנס ואציג סקירה היסטורית, המגוללת את האופן שבו יצרו קהילות הנשים בקיבוצים את אולפני המחול בפריפריה. אתאר גם באיזה אופן הן הפכו את האולפנים לגורם מהותי, ייחודי ומרכזי בתחום החינוך למחול בארץ.

כנס יאיר שפירא מתקיים משנת 1976 לזכרו של יאיר שפירא – רקדן צעיר ומוכשר שהספיק לרקוד בלהקת המחול הקיבוצית, בלהקת בת־שבע ובלהקת בת־דור, עד שנהרג ב־1973 במלחמת יום הכיפורים. שלוש שנים לאחר מותו יזמה צילה אונגר, שהיתה ראש המדור למחול בקיבוץ הארצי, יחד עם חרמונה לין ומשפחתו של שפירא, טקס חלוקת פרסים לזכרו. בטקס היו שותפות להקת המחול הקיבוצית ולהקת בת־שבע. שנה לאחר מכן הוחלט להפוך את הטקס לכנס, שבו ישתתפו תלמידי האולפנים. בכנס הראשון, שהתקיים בניר דוד, השתתפו כ־70 תלמידים. עם השנים גדל מספר המשתתפים (בכנס האחרון, לדוגמה, השתתפו 310 תלמידים) והורגש צורך לקיים את הכנס במקום גדול יותר. בשיתוף עם שאול גלעד, שניהל את האולפן למחול של המועצה האזורית עמק המעייינות (בבקעת בית שאן), עבר הכנס לשם.

כיום משתתפים בכנס אולפני המחול של הקיבוצים, להקת בת־שבע ולהקת המחול הקיבוצית. תלמידי האולפנים למחול מעלים

יונת רוטמן

בכנס הופעות, מתנסים בסדנאות בהנחיית טובי המורים למחול הפועלים בארץ, לומדים יצירות מהרפרטואר של להקת בת־שבע ולהקת המחול הקיבוצית וצופים ביצירותיהן העכשוויות של שתי הלהקות. בכל כנס מעניקים פרס על שמו של שפירא מטעם קרן חבצלת של הקיבוץ הארצי, שגם תומכת בכנס. הפרס מוענק לשלושה אנשים שתרמו למחול בישראל בביצוע, בכוריאוגרפיה, בחינוך ובניהול.

כנס יאיר שפירא משקף את העשייה המקצועית רבת השנים באולפני המחול של המועצות האזוריות. אחד המאפיינים הבולטים של הכנס הוא הרמה המקצועית הגבוהה שמציגים התלמידים במופעים השונים. מאפיין שני הוא הרצינות וההקשבה שמביאים אתם התלמידים. ניצה בהיר, המנהלת את הכנס מאז שנות השמונים, אמרה בהקשר זה: "ההתרגשות האמיתית בכנס היא לראות את הרצינות והתרבותיות שבה מתקבל הכנס על ידי התלמידים ומוריהם. חלק מהשיעורים מתקיימים בצפיפות, אבל התלמידים פועלים במסירות ומקבלים את המצב כמו שהוא. במופעים שורר שקט, המעיד יותר מכל על האיכות והתרבותיות של האוכלוסייה שנוכחת בכנס. כל מה שקורה בכנס הוא ביטוי חזק של תרבות המחול הנרכשת באולפני המחול בחינוך ההתיישבותי".‏

הרמה הטכנית הגבוהה שמציגים התלמידים, כמו גם היחס הרציני והתרבותי שהם מגלים בכנס, אינם מובנים מאליהם. התלמידים המשתתפים בכנס חיים בפריפריה, לכאורה באווירה המנותקת מהעשייה בתחום המחול, שרובה מתרחשת במרכז. לריחוק מהמרכז יש שני חסרונות בולטים: הראשון הוא הקושי להביא לאולפנים בפריפריה מורים טובים ובעלי ניסיון, הנמצאים בשפע בערים הגדולות – תל אביב, חיפה וירושלים. השני הוא היכולת המוגבלת

כנס יאיר שפירא – מראה המשקפת את מקומם המרכזי של אולפני המחול מהפריפריה בתחום החינוך למחול בארץ

לחשוף את התלמידים לפעילות האמנותית העכשווית במחול, שמתרחשת בעיקר בתל אביב. מנהלי האולפנים התמודדו באופן מעורר הערכה עם שני החסרונות האלה. במשך השנים הם השכילו ליצור מאגר מורים מכובד ומקצועי מהפריפריה ומהמרכז, שבזכותו נשמרת הרמה הגבוהה של התלמידים, והם מקפידים על חשיפה של התלמידים לנעשה במחול העכשווי. חלקם אף מביאים יוצרים שונים לאולמות המחול באזורם. "אולפני המחול נתונים ללחצים מסחריים ולמרות זאת הם שומרים על רמה מקצועית גבוהה, בזכות האנשים שמנהלים אותם", מדגישה בהיר. "מדובר בחבורה של אנשי מקצוע מסורים, שיעשו כל מאמץ לקדם את האולפן שלהם. הרצינות, החינוך והתרבותיות שמאפיינים אותם עוברים גם לתלמידים".

נשים מהוות את הרוב המכריע של מנהלי האולפנים שעליהם מדברת בהיר. כיום פועל ברוב האולפנים דור שני של מנהלות, שירשו את הדור הראשון (גם אליו השתייכו בעיקר נשים). לפיכך אפשר להשתמש בתואר מנהלות לתיאור העוסקים במלאכה זו. לכאורה, הרצינות והמסירות שמאפיינות את מנהלות האולפנים בקיבוצים – משני הדורות – אינן עניין ייחודי בתחום המחול. את הפעילות החינוכית הענפה בתחום המחול המתקיימת במרכז ובערים הגדולות ייסדו בעיקר נשים, שהקריבו רבות למען טיפוח דור העתיד של רקדנים, מורים וכוריאוגרפים בישראל. רוב הנשים האלה ניהלו בתי ספר פרטיים למחול. ייחודן של מנהלות האולפנים בקיבוצים בא לידי ביטוי ביכולתן לייסד מוסדות חינוך למחול בפריפריה, שלמרות הקשיים שצוינו לעיל נוהלו כגופים מקצועיים, ממש כמו בתי הספר למחול במרכז; כמו כן הן הצליחו ליצור מערכת קשרים בין האולפנים השונים, שתרמה לחיזוקם.

שני תהליכים היסטוריים עוקבים השפיעו על הקמתם של אולפני המחול ועל היחס המקצועי

מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 | 25

שקידמו המנהלות: א. התאגדותן של מורות למחול מהקיבוצים משנות החמישים; ב. ייסוד להקת המחול הקיבוצית ב־1970, שהיתה פרי פועלן של נשים אלו.

עד לשנות החמישים התיישבו בקיבוצים שונים כמה נשים – מורות למחול ורקדניות – שבחרו לחיות בחברה שיתופית ואידיאולוגית, אבל לא ויתרו על קיום פעילויות בתחום המחול במסגרתה. על הנשים האלה נמנו רחל עמנואל מקיבוץ חצור, צילה אונגר מניר דוד, יהודית ארנון מגעתון, שלומית רץ מעין המפרץ, עדה לויט מברקאי וקטיה דלקובה מיגור (אשל, 1991, עמ' 81–85).

באותן שנים הקיבוצים לא עודדו התמקצעות בתחומי האמנות השונים, ובכללם המחול. בחברה הקיבוצית ראו באמנות תחום המקדם את היצירה האינדיווידואלית והיוצר תחרות וריחוק בתוך החברה. תכונות אלה לא עלו בקנה אחד עם האידיאולוגיה השיתופית הקיבוצית. עם זאת, הקיבוצים עודדו אמנים לתרום לפעילות התרבותית והחברתית שהיתה בהם. כך קרה שהפעילות של הנשים בתחום המחול באותה תקופה באה לביטוי בשלושה תחומים עיקריים – שיעורי מחול (שכונו שיעורי ריתמיקה) לילדי הקיבוץ, הדרכת קבוצות מחול של תלמידים בוגרים ויצירת ריקודים לחגים השונים.

למרות ההזדמנות שהעניקו הקיבוצים לאותן נשים כמורות לריתמיקה, מייסדות קבוצות מחול ויוצרות של ריקודים, רובן חשו בדידות גדולה. מרביתן למדו מחול באירופה ובארצות הברית לפני שבאו לקיבוץ.³ הניתוק ממרכזי המחול והריחוק מהמרכזים העירוניים בארץ, שם התרחשה פעילות המחול האמנותי, העיבו על יכולתן ליצור וללמד. המפנה החל ב־1952, אז הקימה עמנואל את המדור למחול במחלקה לתרבות והשכלה בקיבוץ הארצי. למדור זה חברו ארנון, רץ, אונגר ולויט. לפי אשל, המדור הוקם כדי "לגאול את חלוצי המחול האמנותי בקיבוצים מבדידותם, להרחיב את הידע שלהם ולהביא לידי כך שהחברה הקיבוצית תכיר בחשיבות עבודתם ותתקצב אותם" (אשל, 1991, עמ' 80).

המדור ארגן השתלמויות שונות – תחילה בגבעת חביבה ובחיפה וכעבור כמה שנים בתל־אביב. חלק מההשתלמויות התנהלו במתכונת של מפגש שבועי על פני תקופה של כמה חודשים, אחרות היו השתלמויות מרוכזות שנערכו בקיץ בדרך כלל. בהשתלמויות לימדו הנשים עצמן וכן מורים מהעיר, כמו גרטרוד קראוס, נועה אשכול, נחום שחר, קאי לוטמן ועוד. בצוות המורים בלטה נוכחותה של קראוס. בשנות השישים התרחב מעגל המורים והרקדנים מהקיבוצים ונוספו אליו שמות כמו גבריאלה אורן, נעמי בהט, קיטי סביר, מוסה קדם, הדא אורן, עפרה אכמון, נעמי בהט, נורית כהן, חרמונה לין, צופיה נהרין,

נירה נאמן, אריאלה פלד, נועה שפירא, תרצה שוהם, חינה קפלן ועוד.

פעילותן של הנשים חרגה מתחום ההשתלמויות. שלוש פעמים בשנה הן אירגנו כנסים, שבהם הציגו יצירות שהעלו עם התלמידים. קראוס נהגה להשמיע ביקורת על הריקודים. בספרה של אשל מספרת רץ: "לא היתה הופעה שלפני הפרמיירה שלה לא הזמנו את גרטרוד קראוס. היתה לה עין שידעה להגיד זה כן וזה לא, זה קשקוש, זאת לא אמת וזה נהדר" (אשל, 1991, עמ' 80). הן גם הוציאו לאור חוברת, שבה כתבו על השיטות והרעיונות שהנחו אותן בעבודתן.

הנשים שעסקו במחול בקיבוצים היו הראשונות שיצרו "קהילת מחול" בישראל. ההשתלמויות והמפגשים שניהלו בחסות המדור למחול של הקיבוץ הארצי יצרו קהילה תומכת, שעודדה התמקצעות בתחום המחול וחשפה את חברותיה לסגנונות המחול השונים. המודל שיצרו היה ייחודי וענה על צורכי האוכלוסייה שהשתתפה בו – אוכלוסייה חדורת מוטיבציה, שפעלה בפריפריה. למרות הריחוק מהמרכז, לנשים בקהילת המחול שהתפתחה בקיבוצים היו שני יתרונות בולטים על פני עמיתיהן מהמרכז. הראשון היה פעילותן תחת קורת הגג של המוסדות הקיבוציים: הקיבוץ הארצי תמך בפעילויות של המדור למחול והמועצות האזוריות תמכו באולפני המחול האזוריים. השני היה המרחק בין בתי הספר והאולפנים. מוסדות אלה לא חששו לאבד תלמידים לטובת הקולגות, בגלל המרחק הרב יחסית בין אולפן אחד למשנהו. כך ירד המתח בין המורות והתפתחה תחרות בונה.

אולפני המחול האזוריים צמחו מבתי הספר למחול העל יסודיים שהיו שייכים למועצות האזוריות. מסיבה זו, רוב אולפני המחול נושאים את שמן של מועצות אלו. שנים אחדות לאחר שהחלו לפעול האולפנים למחול, הם שירתו לא רק את תלמידי בית הספר העל־יסודי, אלא גם את תלמידי בית הספר היסודי. כך נוצרה מערכת רב־גלית, שהעניקה חינוך במחול לילדים מכיתות א' עד י"ב בקיבוצים.

מתחילת שנות השישים ועד לאמצע שנות השבעים הוקמו שמונה בתי ספר אזוריים ואולפנים למחול בקיבוצים: ב־1960 ייסדו פלד וקפלן את האולפן הראשון למחול בתל־חי, ששירת את קיבוצי המועצה האזורית גליל עליון; ב־1965 הקימה ארנון בגעתון את האולפן למחול עבור קיבוצי הגליל המערבי; ב־1965 ייסדה תמר ירדני יפה את האולפן למחול בעמק בית שאן; באותה שנה הקימו לין ואכמון⁴ את בית הספר למחול במשמר העמק, לטובת תלמידי מוסד חינוכי שומריה; נועה שפירא פתחה בית ספר למחול במעברות, ששירת את הקיבוצים בעמק חפר; בסוף שנות השישים יסד מנדל מאיר

אולפן למוזיקה ומחול בקיבוץ שריד ששירת את המועצה האזורית עמק זיזרעאל; ב־1975 הקימה לויט את האולפן האזורי מנשה במוסד החינוכי מבואות עירון; הדא אורן ואושרה אלקיים־רון פתחו ב־1975 אולפן למחול באפיקים לקיבוצי המועצה האזורית עמק הירדן.

פלד שייסדה עם קפלן⁵ את האולפן הראשון למחול הגיעה לתחום המחול ממש במקרה. כנערה יצרה והופיעה בריקודים לחג המים באולמות הסוסים בחצר תל־חי. ראש המועצה האזורית גליל עליון צפה בה והתרשם מכישורי המחול שלה ומהכוריאוגרפיה שיצרה. הוא החליט לשלוח אותה ללמוד מחול בתל אביב, כדי שתפתח בית ספר למחול בתל־חי בחסות המועצה. פלד הצטרפה לקהילת הנשים מהקיבוצים שנפגשו בתל אביב עם קראוס ועם מורים מסמינר הקיבוצים. ב־1960 הקימה את האולפן למחול בתל־חי. בעקבות שיעורים שלקחה עם מורה מהסמינר, שהיתה תלמידה של ז'אק דלקרוז⁶, בנתה פלד על בסיס השיטה של דלקרוז שיעורים שכונו "מוסיקה למחול". בשיעורים אלו היתה מנתחת עם תלמידיה יצירות מוסיקה קלאסית. לאחר מכן פיתחה אתם בתנועה ריקודים ותרגילים שהתבססו על המוסיקה שניתחו. בשנותיו הראשונות פעל האולפן כדי לפתח יוצרים בתחום המחול מהקיבוצים ולהקנות לתלמידים מודעות למחול ולמוסיקה. בתחילת הדרך פלד וקפלן לא שאפו דווקא לפתח את היכולת הטכנית של התלמידים, אלא ליצור מסגרת חינוכית שתפתח את המודעות למחול⁷.

פלד מספרת, שכבר באמצע שנות השישים תססו בקהילת הנשים שעסקו במחול ויכוחים על אופי השיעורים ועל רמת המקצועיות במוסדות שניהלו. בעוד היא תמכה בגישה המפתחת את היכולת היצירתית המוסיקלית של התלמיד, ארנון הציגה דעה שונה. ארנון טענה שבשיעורים באולפן יש לשאוף למקצוענות⁸. בשונה משאר האולפנים, האולפן שייסדה ארנון לא צמח דווקא כתוצאה מעבודתה החינוכית בתחום המחול במוסד החינוכי אשרת. הוא היה תולדה של רצונה לשפר את הרמה הטכנית של רקדני להקת הגליל המערבי. ארנון הקימה את הלהקה בשביל חברי קיבוצים מהאזור, שעבדו והתאמנו בגעתון. ארנון הבינה את הצורך בקיום אולפן למחול אזורי עוד בראשית הדרך. היא ראתה באולפן מקום שבאמצעותו אפשר לטפח להוות בסיס לטיפוח דור של רקדנים מקצועיים (רוטנברג, 1996, עמ' 102).

אפשר לומר, שהגישה שהנחתה את האולפנים למחול שילבה בין תפיסת המחול החינוכי, המיוצגת על ידי פלד, לבין ההשקפה המקצועית השואפת לטיפוח הטכניקה של הרקדנים,

שאותה מאפיינת ארנון. השילוב בין שתי גישות אלו היה ייחודי לאולפני המחול בקיבוצים. בכל האולפנים, לצד שיעורי הטכניקה לימדו המורות שיעורי יצירה. בבית הספר שומריה, לדוגמה, אכמון לימדה שיעורי טכניקה בשיטת גרהאם ואילו לין לימדה שיעורי יצירה במחול. לין מספרת שפיתחה עם התלמידים ריקודים שהיו מחוברים בין השאר לשיטת הנושאים שהיתה מקובלת בקיבוצים. בשיטה זו למדו התלמידים נושא מסוים והרחיבו את הידיעה עליו בכל המקצועות – מתמטיקה, אמנות, ספרות, ביולוגיה, מוסיקה וגם מחול (מתוך ראיון עם אכמון ולין, יוני 2009).

עם השנים התחזקה גישתה של ארנון ואולפני המחול הוסיפו שיעורי טכניקה, שבהם באה לביטוי השאיפה להתייחס למחול באופן מקצועי. כך כתב סיון שדמון על אורן, שייסדה עם אלקיים־רון את האולפן למחול עמק הירדן (שדמון, 2008): "ריקוד זה לא מתנ"ס ולא חוג", היה המוטו של אורן בגיוס הילדים ללהקה שפעלה באולפן. היא תבעה השקעה אישית טוטלית והתייחסות לריקוד כאמנות, שהיא הטעם לחיים, לפי השקפתה. גם ההשקעה שלה היתה טוטלית. ואכן, "האולפן למחול של המועצה האזורית עמק הירדן", או בקיצור "האולפן", היה הצלחה ובעיקר התבלט בייחודו על רקע ההוויה הכל־כך קיצית, חולית, ישראלית ופריפריאלית, של שנות השמונים בעמק הירדן.

ב־1970 הקימה קהילת נשים זו את להקת המחול הקיבוצית, שתרמה מצדה להעלאת הרמה המקצועית באולפני המחול. ב־1969 יזמו נשות המדור למחול בקיבוץ הארצי, שנוהל אז על ידי רץ, את הקמתה של להקת מחול מקצועית לקיבוצים. הלהקה כונתה תחילה "להקת המחול הבין קיבוצית", משום שחבריה השתייכו לשלוש תנועות קיבוציות: הקיבוץ הארצי, איחוד הקבוצות והקיבוצים והקיבוץ המאוחד. הלהקה נתנה מענה מקצועי למאווים האמנותיים של הנשים בקהילת המחול בקיבוצים. היא נועדה לרקדנים שהם חברי קיבוץ; הוועדה האמנותית של הלהקה היתה מורכבת מחברי קיבוץ ומאנשי מקצוע מבחוץ: גרטרוד קראוס, דוד רבן, רודא רייגלר, ירמיהו סביר, לין, שוהם ורץ; בצוות המורים היו ארנון, שוהם וארכיפובה גרוסמן, שהיתה מורה לבלט קלאסי מחיפה; הכוריאוגרפיות בלהקה באו כולן מקהילת המחול בקיבוצים: אורן, ארנון, אלקיים־רון, שפירא ולין (אשל, 1996, עמ' 83).

ללהקה התקבלו תשעה רקדנים. רק חלקם באו מהאולפנים השונים, שרק החלו לפעול אז. הרקדנים נפגשו פעם בשבוע ובקיץ רקדו במשך חודש שלם. כעבור שנה, ב־1970, התקיים מופע הבכורה של הלהקה, המסמל את מועד הולדתה. המופע כלל ארבעה ריקודים: *אנשים* מאת

שפירא, *החלום* מאת אורן, *בהשראת פול קליי* מאת אלקיים־רון, *בדרך* מאת לין. לאחר מכן יצאה הלהקה להופיע עם יצירות אלה ברחבי הארץ. הביקורות על המופע היו מעורבות, אבל כולן ציינו את התנאים הבעייתיים שבהן פעלה הלהקה, שלא איפשרו להתמקד בהעלאת הרמה הטכנית של הרקדנים. הביקורת על הרמה החובבנית שהציגו הרקדנים הובילה לשינויים במערך הפרסונלי של הלהקה ובאופן תפקודה. היה ברור לכולם שכדי לשפר את הרמה הטכנית של הרקדנים יש להגדיל את מספר שעות העבודה בסטודיו (מנור, 1996, עמ' 91). כעבור שנתיים, ב־1972, הוחלט להעביר את מושכות הניהול של הלהקה לארנון. התנאי של ארנון היה שהלקה תעבור לעבוד בקיבוצה – געתון – ותגדיל את מספר ימי החזרות בשבוע. עם כניסתה של ארנון שינתה הלהקה את פניה. לצוות הלהקה צורפו מורים מקצועיים שבאו מחו"ל ומערים בישראל. כך גם גדל מאגר הכוריאוגרפים שעבדו עם הלהקה (קווה, 2003, עמ' 79).

כבר בתחילת הדרך היתה תמימות דעים בין חברי ההנהלה האמנותית של הלהקה, ובראשם ארנון, שסברו שכדי לקדם את הרקדנים צריך להרחיב את מאגר המורים והכוריאוגרפים שלה ולפתוח את השערים לאנשי מקצוע, גם אם אלה אינם גרים בקיבוץ. בעניין אחד לא היו שינויים: כל רקדני הלהקה היו חברי קיבוץ. עיקרון זה נשמר במשך 20 שנה, עד לתחילת שנות התשעים.

את הרקדנים ללהקה היו עתידים לספק אולפני המחול. תלמידי האולפנים והמורים, מצדם, נשאו את עיניהם ללהקה. בעוד ארנון ניהלה מאבקים קשים בקיבוץ הארצי, כדי להעלות את מספר שעות האימונים של הרקדנים בלהקה, אולפני המחול לא הוגבלו במערכת השעות שבנו לתלמידים. מתחילת שנות השמונים למדו התלמידים הבוגרים ברוב אולפני המחול שני שיעורי מחול קלאסי ושני שיעורי מחול מודרני. הם גם התנסו בשיעורי קומפוזיציה,

שכונו "יצירה". מערכת שיעורים זו ביטאה את ה"אני מאמין" של מנהלות האולפנים משום ששילבה בין הגישה החינוכית למחול לבין הגישה המקצועית למחול. באמצעותה הוקנתה לתלמידים טכניקה ופותחה יכולת הביטוי האישי שלהם בעזרת מחול ומוסיקה. מערכת השעות שגדלה עם הזמן, הניבה פירות בתוך שנים מעטות. משנות השמונים היו רוב חברי להקת המחול הקיבוצית בוגרי אולפנים. בין הרקדנים בוגרי האולפנים אפשר לציין את ניצה גמבו, סיוון כהן, בועז כהן, ענת אסולין, רחלי שפירא, עינב לוי, ליאת היימס, יעל זוקסמן ועוד.

מסוף שנות השבעים התחזק מעמדם של אולפני המחול מהפריפריה, עם הצטרפותם של אולפנים חדשים: ב־1978 יסדה אמירקה את האולפן למחול במועצה האזורית אשכול;

ב־1979 יסדה אסנת לוי את האולפן למחול של המועצה האזורית שער הנגב⁹; ב־1981 ייסדה דיאנה אדלשטיין את האולפן למחול בחצרים; ב־1983 ייסדה שוש גלעד את האולפן למחול במועצה האזורית חוף הכרמל; ב־1986 ייסדה רבקה ברק את האולפן למחול במוסד החינוכי צפית, השייך למועצה האזורית יואב; ב־1986 ייסדו ליאורה פריס וזוהרה נחשול את האולפן למחול השייך למועצה האזורית משגב; ב־1989 ייסדו יעל בר־ניר ואריאלה שפושניק את האולפן למחול במגידו; ב־1990 יסדה נעמי אברהם את האולפן למחול בקיבוץ גבעת חיים מאוחד; ב־1991 החל מייק לין לנהל את האולפן למחול של המועצה האזורית יד חרף; ב־1996 ייסדה שרה כספי את האולפן למחול בעין גדי; ב־1998 ייסדו ילנה זונששטיין ורותי רטנר את האולפן למחול במועצה האזורית גלבוץ; ב־2000 ייסדה דפנה אגוזי־מסה את האולפן למוסיקה ומחול במרכז קלור, השייך למועצה האזורית גליל עליון.

כיום פועלים בכל רחבי הארץ 17 אולפנים למחול. בוגרי האולפנים השתלבו כרקדנים לא רק בלהקת המחול הקיבוצית, אלא גם בלהקות מהארץ ומחו"ל. חלק מבוגרי האולפנים הפכו ליוצרים ומנהלים של להקות וגופים למחול, כדוגמת יאיר ורדי, ליאת דרור, נועה דר, עדי שעל, יסמין ורדיומן, עידן כהן, אמיר קולבן, עינב לוי ועוד. זה המקום להזכיר גם את רמי באר, שהיה תלמיד באולפן בגעתון ורקדן בלהקת המחול הקיבוצית, וברבות השנים הפך לכוריאוגרף ולמנהל האמנותי של הלהקה. מאולפני המחול לא יוצאים רק תלמידים שמשתלבים בתחום המחול בארץ ובעולם, הם גם קולטים חזרה את הרקדנים שצמחו בהם ואת בוגרי האולפן כמורים וכאנשי צוות.

עם השנים פתחו אולפני המחול את שעריהן לכלל תלמידי הפריפריה, ולא רק לאלה שהם תושבי קיבוצים. כך קרה שגופים מקצועיים אלו, שבנו בחסות המועצות האזוריות של החינוך ההתיישבותי, משרתים את כלל האוכלוסייה החיה בפריפריה, יהודית כערבית. לדוגמה, לאולפן למחול מטה אשר¹⁰, המנוהל כיום על ידי שרון הדס, מגיעים תלמידים ממעלות, כפר יאסיף, תרשיחא, שלומי, עכו, כפר ורדים ועוד.

כיום מנהלים האולפנים על ידי דור חדש של מנהלות.¹¹ הוותיקות, שייסדו את האולפנים, כבר כמעט ואינן פעילות. חלק מנשים אלו הלכו לעולמן ואלו שנשארו מלוות מרחוק את העשייה המקצועית באולפנים למחול. גם המדור למחול בקיבוץ הארצי כבר איננו פעיל (הוא נסגר באמצע שנות ה־90). עם סגירתו חדלו להתקיים השתלמויות המחול שהיו בחסות המדור. את מקומן של השתלמויות אלו – שהיו בין הגורמים הבולטים להעלאת הרמה המקצועית של המורים והמנהלות – תפסו השתלמויות המחול

מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 | 27

26 | מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009

שמקיים משרד החינוך ברשות המפמ"ר נורית רון. מסוף שנות השמונים מקיים משרד החינוך מודל דומה של מפגשי עמיתים, השתלמויות וקורסים בתחום המחול. עם זאת, מפגשים אלו מיועדים לאנשי מגמות המחול בלבד, וכיום פועלות שמונה מגמות מחול מתוך 17 האולפנים שקיימים.

הפעילות היחידה המאגדת כיום את כל האולפנים היא כנס יאיר שפירא. בכל שנה באים התלמידים, המורים והמנהלות של אולפני המחול למרכז עידן במועצה האזורית עמק המעיינות (בקעת בת־שאן), לכנס שכבר היה לטקס מכון. המפגש ביניהם נותן לכולם הרבה כוח להמשיך. גם המפגש עם להקת בת־שבע ולהקת המחול הקיבוצית, שנמצאות כיום בחזית העשייה בתחום המחול בארץ, תורם מבחינה מקצועית ומחזק את ידיהן של מנהלות האולפנים, שיותר מאי פעם נמצאות כיום תחת מכבש לחצים תקציבי. המועצות האזוריות, שבעבר החמירו פחות והשקיעו ביד נדיבה בטיפוח המחול, נתונות לקיצוצים תקציביים. קיצוצים אלו פוגעים מאוד ביכולת של אולפני המחול לתפקד. הקיצוצים אינם נחלת הפריפריה, אבל היא הראשונה להיפגע מהם.

מנהלות האולפנים עומדות מול שלושה גורמים עיקריים המאיימים לפגוע בפעילותן וברמה המקצועית של התלמידים: א. מימון העלות הגבוהה של הסעות התלמידים, הגרים במרחק רב מהאולפן; ב. דרישה להכניס יותר שיעורי גז' והיפ־הופ על חשבון שיעורי המחול המודרני והבלט הקלאסי, כדי להביא יותר תלמידים; ג. ירידה ביכולת הכלכלית של האולפנים, שמקשה עליהן להביא מורים מקצועיים מהמרכז. למרות כל הלחצים הללו, הרמה המקצועית של אולפני המחול לא נפגעת. אחת הסיבות לכך היא המפגש בכנס יאיר שפירא, שבו מציגים התלמידים את הריקודים שיצרו מוריהם. הרמה האמנותית שמופגנת בכנס מחייבת את כולם ויוצרת סטנדרט גבוה, שכולם שואפים אליו.

הערות

- ↑ מתוך ראיון שנערך עם ניצה בהיר בשנת 2005.
- ↑ שם.

³ להלן רשימת המקומות שבהם למדו או רקדו אותן נשים לפני שהגיעו לקיבוץ: רחל עמנואל למדה מחול בארה"ב אצל תלמידתה של מרתה גרהאם אוולין סאבין; צילה אוגנר למדה נימנסטיקה בפולין לפי שיטת דלקרזו והיתה תלמידתה של ירדנה כהן; יהודית ארנון למדה בהונגריה זמן קצר אצל אירנה דקשטיין (תלמידתו של קורט יוס); שלומית רץ רקדה בפריס בלהקה של היינץ פינקל, תלמידו של רזדולף פון לאבן; עדה לויט למדה בארה"ב ב־New Dance group. מוריה היו ג'ין דאדלי, ג'נט ארדמן וקרול פרימס; קטיה דלקובה ובעלה לשעבר, פרד ברק, השתייכו לדור המייסדים של המחול המודרני

בארה"ב (אשל, 1991 עמ' 81-85).

⁴ אכמון הצטרפה ללין בניהול בית הספר כעבור חמש שנים, ב־1970.

⁵ קפלן, תלמידת סמינר הקיבוצים, הצטרפה לפלד ב־1963.

⁶ דלקרזו, מוסיקולוג שחי בשווייץ בתחילת המאה העשרים, נחשב אבי תורת הריתמיקה. הוא פיתח תרגילים תנועתיים המבוססים על מקצבים מוסיקליים. התרגילים נועדו לפתח את היכולת המוסיקלית של התלמידים באמצעות תנועה.

⁷ מתוך ראיון עם אריאלה פלד (יוני 2009).

⁸ מתוך ראיון עם פלד (יוני 2009) ועם יהודית ארנון (יוני 2009).

⁹ מתוך ראיון עם לין (יוני 2009).

¹⁰ הנסיבות ההיסטוריות שהובילו לפתיחתו של האולפן האזורי למחול שער הנגב והאופן שבו נוהל, שונים מאלה של שאר אולפנות המחול של המועצות האזוריות. האולפן האזורי למחול שער הנגב נפתח בספטמבר 1977, כשהנהלת המועצה פנתה ללהקת בת־שבע בבקשה לפתוח אולפן אזורי בחסותה. הניהול האמנותי מטעם בת־שבע הופקד בידי אסנת לוי. בספטמבר 1979 עבר האולפן לרשות המועצה האזורית שער הנגב. מראשית דרכו קידם האולפן בראשות לוי את ההתמקצעות בתחום המחול ושם דגש רב על הטכניקה שהוקנתה לתלמידים. האולפן פועל לקדם תלמידים ולהכשירם להיות רקדנים.

¹¹ בשנת 2000 הקימה קרן קלור את המרכז למוסיקה ומחול במועצה האזורית גליל עליון. עד להקמתו פעלו בתחום המועצה שתי אולפנות למחול – האחת בתל־חי בניהולן של פלד וקפלן והשנייה בכפר בלום בניהולה של אילנה ברנדס. כאשר הוקם המרכז הוחלט למנות את אגוזי־מסה למנהלת של המקום בתחום המחול. בעקבות הקמתו נסגרו שתי האולפנות הוותיקות. תלמידיהן ותלמידים נוספים מכל אזור הגליל העליון – מקיבוצים, מושבים, יישובי צפון רמת הגולן, מטולה, קרית שמונה ועוד, באים לרקוד במרכז קלור למוסיקה ומחול (מתוך ראיון שנערך עם דפנה אגוזי־מסה יוני 2009).

¹² זהו האולפן למחול שייסדה ארנון בקיבוץ געתון, המכונה כיום אולפן למחול מטה אשר, השיך למועצה האזורית מטה אשר.

¹³ אילנה ליבן ואחריה שרון הדס החליפו את ארנון בניהול אולפן למחול מטה אשר; שאול גלעד ואחריו שלומית חפץ החליפו את ירדני פרח בניהול אולפן למחול עמק בית שאן; פיט אברהמי החליפה את לויט באולפן למחול מנשה; רבקה נתן החליפה את גלעד ז"ל מאולפן למחול חוף הכרמל; שנפטרה ממחלה קשה; מיכל כהן מנהלת כיום את אולפן למחול משגב; מירי איבלר החליפה את מייק לזין באולפן למחול יד חריף; חווה בקל מנהלת כיום את האולפן למחול של עמק יזרעאל; דורית פורת החליפה את אורן באולפן למחול עמק הירדן; עמליה יקיר החליפה את אמה בניהול אולפן המחול חצרים; ג'די פפו החליפה את אמירקה בניהול אולפן למחול מועצה אזורית אשכול.

ביבליוגרפיה

אשל, רות. (1991) *לרקוד עם החלום ראשית המחול האמנותי בארץ־ישראל 1920-1964*. הספרייה למחול בישראל.

_____. (1996) "הפרה היסטוריה של להקת המחול הקיבוצית", *מחול בישראל*, 9. עמ' 78-85. מנור, גיורא. (1994) "בת־שבע ספינת הדגל של המחול הישראלי", *מחול בישראל*, 4. עמ' 60-66. _____.(1996) "25 שנים של יצירת מחול קיבוצית".

עמ' 87-93.

קווה, אבשלום. (2003) *אחוזה בית יהודית ארנון ולהקת המחול הקיבוצית – פרקי חיים*. מורשת.

רוטנברג, הניה. (1996) "הייחוד של האולפן למחול שליד הלהקה הקיבוצית בגעתון". *מחול בישראל*, 9. עמ' 102-103.

שדמון, סיון. (2008) "הדה אורן נאחזת בחיים – בגידת הגוף עמידות הכוח" *ריקוד דיבור*. www.dancetalk.co.il/?p=198 27/8/2008 נדלה ב־2009/1/7.

ראיון עם ניצה בהיר מאי 2005.

ראיון עם אריאלה פלד יוני 2009.

ראיון עם יהודית ארנון יוני 2009.

ראיון עם עפרה אכמון יוני 2009.

ראיון עם דפנה אגוזי־מסה יוני 2009.

ראיון עם חרמונה לין יוני 2009.

ראיון עם עדה לויט יוני 2009.

סרגיי דיאגילב (Diaghilev), אדם בעל מעוף וכישרון, תיאטרלי בהופעתו, בעל קשרים מצוינים והשכלה רחבה, שינה את מהלך התפתחותה של אמנות המחול ובעצם סלל את הדרך למחול המודרני. דיאגילב, שנולד ברוסיה במרס 1872 ומת באוגוסט 1929, יצר את בלט רוס (Ballets Russes, 1909-1929), להקת המחול החשובה ביותר של תחילת המאה ה־20. הלהקה, שהצליחה לגשר בין יבשות ותרבויות, הוציאה מתוכה כמה דמויות יוצאות מן הכלל, אשר השפעתן על עולם התיאטרון, המחול והפוליטיקה של האמנות נמשכת עד עצם היום הזה.

אפשר כמובן להעתיק מוויקיפדיה את הערך "סרגיי דיאגילב", וכך נוכל לקרוא כיצד למד משפטים, ייסד מגזין חשוב לאמנות ברוסיה, שימש אמרגן, היה ידידם של רוזנים ומלכים, ניסה לכתוב מוסיקה ולצייר והצליח, הודות ליכולתו הנדירה לחבר בין יוצרים ולממש את הרעיונות הפרועים ביותר, ללכת צעד אחד לפני כולם בתפיסה הבימתית שלו. כל אלה איפשרו לו להציג תערוכה של ציורי דיוקנאות רוסיים במוזיאון במערב, להביא לפריס אופרה רוסית ולהתאים אותה לקהל מודרני ולנער את האבק מעל המחול, שדישדש במי אפסיים בסוף המאה ה־19. כשהבלט הקלאסי הידרדר לכדי בידור מגושם, החל המחול המודרני לשלוח סנוניות ראשונות לשמי העולם – איזדורה דאנקן (Duncan) הסעירה שלוש יבשות בריקוד החופשי שלה, בתשוקתה חסרת האשם לחיים, בנישואיה ובהריונותיה שלא בהכרח היו קשורים זה לזה, בסקרנות האין־סופית שלה ובדחייה הישירה של גינונים ושל כל סימן לזיוף. היא היתה פורצת דרך, אך לא השפיעה ישירות על המתרחש במחול. לואי פולר (Fuller) הופיעה במופעי אור ובד מיסטיים למחצה בפריס ושימשה השראה לבודלר (Baudelaire) ולמלרמה (Mallarme) וז'אק־דלקרזו (Jacques-Dalcroze) פיתח שיטה לעיצוב הקשר בין תנועה לריתמוס, ששינתה את היחס לגוף, למוסיקה ולקשר ביניהם ושימשה דורות של יוצרים ומחנכים. בתחילת המאה ה־20 עיקר השפעתו היתה בגרמניה ובווינה, וגבול השפעתו על המחול עצמו עדיין היה מינורי.

לתוך הריק הזה, שציפה להתמלא, זינק דיאגילב במלוא עוצמתו ועם כל כוח הדמיון שלו. הוא החל את דרכו בהעלאת הפקות של בלט קלאסי שייבא מרוסיה לפריס, מתוך שינוי של סנוניות ראשונות לשמי העולם – איזדורה דאנקן (Duncan) הסעירה שלוש יבשות בריקוד החופשי שלה, בתשוקתה חסרת האשם לחיים, בנישואיה ובהריונותיה שלא בהכרח היו קשורים זה לזה, בסקרנות האין־סופית שלה ובדחייה הישירה של גינונים ושל כל סימן לזיוף. היא היתה פורצת דרך, אך לא השפיעה ישירות על המתרחש במחול. לואי פולר (Fuller) הופיעה במופעי אור ובד מיסטיים למחצה בפריס ושימשה השראה לבודלר (Baudelaire) ולמלרמה (Mallarme) וז'אק־דלקרזו (Jacques-Dalcroze) פיתח שיטה לעיצוב הקשר בין תנועה לריתמוס, ששינתה את היחס לגוף, למוסיקה ולקשר ביניהם ושימשה דורות של יוצרים ומחנכים. בתחילת המאה ה־20 עיקר השפעתו היתה בגרמניה ובווינה, וגבול השפעתו על המחול עצמו עדיין היה מינורי.

לתוך הריק הזה, שציפה להתמלא, זינק דיאגילב במלוא עוצמתו ועם כל כוח הדמיון שלו. הוא החל את דרכו בהעלאת הפקות של בלט קלאסי שייבא מרוסיה לפריס, מתוך שינוי של

המוסיקה, התפאורה והתלבושות, סינון של אלמנטים חיתורים, שכירת שירותיהם של אמנים מוכשרים וצעירים ובעיקר מתן אמון באותם אמנים. הראשונים שעבדו אתו היו ליאון באקסט (Bakst), צייר מודרני שיצר ציורי מסך ענקיים ומדהימים בצבעוניותם, ואלכסנדר בנואה (Benois), שכמו בתיאטרון העכשווי היה חלק מן הצוות היוצר. אחריהם באו ענקי הציור המודרני – פיקסו (Picasso), מירו (Miro), דה קיריקו (De Chirico), בראק (Braque) אוטרילו (Utrillo) ואחרים.

אבל גולת הכותרת של יצירתו, המקום הנועז ביותר מבחינת האומץ האמנותי שגילה, הפגיע ביותר ברמה הרגשית והאישית, מושך הלב ביותר בהשפעתו על תולדות המחול, היה המפגש של דיאגילב עם רקדן צעיר, נדיר באיכויותיו, תמים ויפה תואר באופן מוזר ומושך. הכוונה, כמובן, לווואצלב ניז'ינסקי (Nijinsky). הוא היה בנם של רקדנים נודדים והפך לרקדן מן השורה בבלט קירוב, אחרי שעבר שם את

מאה שנה לבלט רוס

גבי אלדור

מסלול הלימוד המפרך מאז היותו בן 14 ועד לבגרות. הוא הפך לסולן בלהקה הודות לכישוריו הגופניים יוצאי הדופן, אבל עוד יותר מכך בשל דמותו הכובשת. מכאן והלאה רשימה זו היא וידוי אהבה – אהבתי לניז'ינסקי.

בתחילת דרכו הופיע ניז'נסקי בתפקידים אקזוטיים וכבש את לבו של הקהל הפריסאי. בכוריאוגרפיה של פוקין (Fokine) *לשמרזדה* (1910) הפכה דמותו של העבד המוזהב ליקיר

החברה, שהוביל בבלי דעת אופנה של מזרחיות שקנתה לה אחיזה בארמונות לונדון ופריס ובלבושן של נשות העיר המהודרות: נוצות, זהב, בדים רקומים ושטיחים, כובעים עטורי אבני חן, שפע של משי וברוקד וטווסים כחולים שהידסו בגנים עתירי עלווה בין פסלים נאים. הוא הפך לחביב החברה, אבל למעשה הובל על ידי מנהלו וסוכנו האישי, דיאגילב. בצילומים שבהם הם נראים יחדיו, בעשרות הציורים שבהם מונצחות דמויותיהם, נראה דיאגילב המבוגר ועב הבשר

הנושא את גופו בחשיבות, שבשערו קווצה לבנה מגונדרת שיש בה רמז לגילו ולרצינות כוונותיו, ולידו הרקדן נמוך הקומה ובעל הצוואר הזקוף, המזכיר יותר מכל חיה, מין יצור חד פעמי שנקלע ליער זר שאין הוא יודע את חוקיו. אין זה סוד שהנער הוא מאהבו של דיאגילב, אך הקשר ביניהם נראה כתלות, כצורך, לא כסיפור אהבה מלא שמחה.

הסיפור נמשך בשני מישורים, שהחשוב ביניהם הוא יצירתו של ניז'נסקי, שהתאפשרה בעזרת פטרנו. ניז'נסקי התפרסם לראשונה ביצירתו של פוקין *רוח הורד* (1911) למוסיקה של דביוסי. בסיפור זה, באופן נדיר, הגבר הוא זה המגלם רוח מסתורית, הנוגעת לא נוגעת בחלומה של נערה ישנה. עטור ורדים הוא מזעזע את הישנה בקיומו הערטילאי אך החושני. היא מתעוררת ורוקדת עמו, כפסע בינה לבינו – עד שלפתע הוא נעלם בקפיצה פתאומית מבעד לחלון הפתוח לרווחה, מותר אחריו כמיהה חסרת פשר.

הקהל, שמאז ומתמיד תמיד אהב מחול במונחים של אות הספורט, העריץ את הקפיצה של הגיבור בדרכו החוצה, שהיתה מדהימה בגובהה. אבל המשורר והמבקר הדגול דנבי (Denby) ראה בזרועותיו הרכות, הכפופות כזמורה של שיח ורדים נובט, את הישגו האמיתי של ניז'נסקי – יכולתו

להפוך לדבר שהוא מגלם. כך היה גם ב*פטרושקה* (1911) של פוקין, למוסיקה מסעירה של סטרווינסקי. במחול זה יצר הרקדן את דמותו של המוקיון אשר מתאהב בבובת הרקדנית, אשר מתאהבת מצדה ב"מור" – הכושי, אשר מצליח לחלץ את רוחו, אבל לא את גופו המופעל על ידי מנהל הקרקס הרע. ברגע האחרון דמותו הרמוסה וחסרת החיים על הבמה מוכפלת על גג הקרקס והוא לועג למנהל המבועת, שכמו הקהל אינו יכול להבחין עוד בין "הגוף" הבובתי לבין רוחו החיה, המשוחררת.

כדאי להביט בצילומים הידועים של הדמות הזאת, החבויה מאחורי איפור לבן כבד, שבהם ניז'נסקי הרקדן נעלם לתוך דמותו המעונה של המוקיון. זוהי דמות היגון, דמות המוקיון שתפקידו לשעשע אך לבו שבור. בגלגולים שונים מוקיון זה הוא פיירו של מרסו או דמותו של לואי בארו בסרט *ילדי גן העדן* (1945). כשמצבו הנפשי מתחיל להתערער, הוא מכנה עצמו "מוקיון של אלוהים". אבל יש בו גם עיקשות מנצחת. לא את החיים הוא מבקש לנצח, אלא את הרוע. הוא משלם על כך בחייו.

מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 | 29

אבל אנחנו עדיין בשלב מוקדם מדי בסיפור מכדי לבכות את סופו. הישגו הגדול של ניז'ינסקי לא היה רק באופן שבו רקד, אלא גם ביצירתו הייחודית, שלא היתה דומה למה שנראה על במות עד אז. יצירותיו היו חדשניות, מודרניות, אחרות ונועזות. הרקדן הקלאסי שריקודו *ברוך הורד* היה הישג של וירטואוזיות, הוא שהעלה על הבמה את *אחר צהריים של פאון* (1912), ריקוד משוחרר מכל החוקים, שכולו ערגה ותרגום של מצב אנושי כל כך – התעוררות נעורים של היצר – להפשטה דו ממדית, לסגנון מלא מתח של תנועה על מישור אחד. הוא גילם את הפאון (תפקידים השמורים בדרך כלל לנשים־ברבורות, בנות־ים, רוחות רפאים), שחציו חיה וחציו אדם, מול הפיות שנשיותן מסתורית. בסופו של הריקוד הגיע לסיפוק מיני רק מנגיעה בצעיף שהותירה הפייה הראשית כשנמלטה ממנו. היצירה חוללה שערורייה – בגלל הנושא, החשיפה, התנועה שלא נראתה כמוה – והממשלה כמעט נפלה. את הפואמה המעורפלת כחלום כתב סטפן מלרמה, את המוסיקה כתב קלוד דביوسی והפסל אוגוסט רודן, שנכח בקהל, יצא במכתב נזעם נגד ראשי הציבור וגינה את צביעותם ופחדנותם.

דיאגילב, האמרן הגאון, הורה לניז'ינסקי לחזור מיד על הריקוד, בהתעקשות על האמת שלו, על הפרובוקציה האלנגטית המדהימה ביושרה שלה, בלי להירתע.

ניז'ינסקי, שגילם בדמותו ובריקודו את רוח הבלט, הלך צעד נוסף לעבר המודרניות שבשער ויצר את *פולחן האביב* (1913) למוסיקה של סטרווינסקי. הדברים ידועים: העגבניות שנורקו על הרקדנים, הצעקות והקללות שניסו להתחרות בעוצמת המוסיקה המהפנטת, אבל ההופעה נמשכה עד סופה. כך נוצר המחול שבו לא נותר זכר לשום תבנית של בלט קלאסי: כפות הרגליים בנטייה פנימה, זו לזו, במקום העמדה הבלטית שבה הבהונות פונות כלפי חוץ, הגו לא זקוק והידיים לצדי הגוף, בקצבים שונים מאלו של מחול הרגליים. קפיצות עילגות וצעדים סבוכים, ניסיון לרקוד את רשת הריתמוסים, שהרקדנים ההמונים התקשו לעקוב אחריה. בחזרות התגייסה מרים רמברג, שלמדה אצל ז'אק־דלקרוז, כדי לעזור בפענוח הקצב. ביצירה יש חזון של התעוררות הטבע, כפי שסטרווינסקי כתב במפורש (למרות התנכרותו המאוחרת ליוצר הגאון), ויש בה מחול שעין לא ראתה וסיפור של הנערה הנבחרת שמותה יעניק לטבע את הדחף הנכון כדי להתעורר משנת החורף שלו.

בלט רוס היה לשיחת העיר והעולם כולו. הלהקה יצאה למסע לארצות הברית וכבשה את העולם בחיבור החד פעמי בין בלט למחול חדשני. ניז'ינסקי יצר עוד מחול מודרני אחד – *משחקים* (1913) ברוח של משחק טניס, נושא של חולין שלפני כן לא נגעו בו – לא נסיכים ולא פולחנים, רק שתי נערות וגבר בבגדי טניס החורף שלו.

30 | מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009

גבי אלדור – מבקרת וסופרת מחול, במאית ושחקנית, מייסדת ומנהלת אמנותית שותפה של התיאטרון הערבי־העברי ביפו. בין היתר שימשה מנהלת אמנותית שותפה בתחרות המחול הבינלאומית "הבניולה" בצרפת, כתבה את הערכים על מחול ישראלי לאנציקלופדיה *לארס*, קיבלה את פרס רוזנבלום לאמנות הבמה. מלמדת בסמינר הקיבוצים.



"ברכה דודאי ולהקת "האפרוחים" Bracha Dudai and the "Efrohim" Dance Group

ברכה דודאי, 1937–2009, מסכת של מעשים

דן רונן

"בני אדם הם בני מעשיהם", אמרו חז"ל.

ברכה דודאי ז"ל, שהלכה לעולמה בתחילת השנה (10.1.2009), זיכתה אותנו במעשים רבים במחול ובחינוך בכלל ובתחום ריקודי העם בפרט. זכותה לתודה ולברכה גדולה, וכבר נאמר במדרש תהילים "אם אדם עושה רהיו מתברך". מעשיה של ברכה, ילידת ירושלים, מדברים בעד עצמם ומספרים בשבחה. אדם צועד בשביל הזמן בדד ולשכחה, אך לעתים הוא זוכה, בזכות אישיותו, חזונו, כישרונותיו ויוזמותיו, מעשיו ויצירתו, לפרוץ דרכים להפרות את הדמיון, לעורר השראה, להדריך ולהוביל. ההמשך של חיי אדם ומעשיו הם כיבוד שמו, זכרו, מעשיו ויצירתו. בתחום המחול אנו בדרך כלל זוכרים ומזכירים, לאחר לכתם לעולמים, רקדניות ורקדנים, כוריאוגרפים, מורות ומורים למחול; אבל מן הראוי לזכור כי מאחורי היוצרים והמבצעים עומדים אנשי הפקה, ארגון ומינהל וגם פעולותיהם יצירה הן.

ברכה דודאי לא היתה רקדנית מופיעה וכוריאוגרפיה לא היתה עיקר עיסוקה; תרומתה היתה בעיקר בתחומי הארגון, היוזמה, החינוך וההדרכה. ברכה פעלה בשלושה תחומים עיקריים: **חינוך** – היא התמקדה בשילוב ריקודי העם בפרט

והמחול בכלל במערכת החינוך, במיוחד בגיל הרך. ברכה עסקה בהכשרת מדריכים לריקודי עם, בפיתוח מתודיקה של הזדרכה למדריכים ולכוריאוגרפים של להקות ריקודי עם ועוד. **ארגון** – לפני למעלה מ־35 שנים יזמה ברכה את הקמת להקת "הורה אפרוחים", להקת ילדים שפעלה במסגרת להקות "הורה ירושלים". להקה זו זכתה להצלחה רבה בהופעותיה בארץ ובעולם, צמחו בה רקדנים צעירים רבים והיא היתה דגם ללהקות אפרוחים בכל רחבי הארץ. ברכה גם הפיקה את מופעי להקות הילדים "ירוק תוסס" בפסטיבל המחול בכרמיאל. בתפקידה כמנהלת המדור למחול ואחר כך המדור לאמנויות הבמה באגף לאמנויות בעיריית ירושלים הפיקה מצעדי מחולות ביום ירושלים ופסטיבלים רבים בירושלים ובארץ.

ערכים ומורשת – ברכה ראתה בריקודי העם ביטוי של התרבות הנוצרת בארץ, התורמת ללכידות החברתית, ופעלה רבות לשימור המורשת של ריקודי העם הראשונים כמורשת חיה, העוברת מדור לדור. ב־1996 זכתה ברכה בעיטור "יקירת ירושלים במחול". רבים זכו לברכת הדרכתה ולמדו דרכה לאהוב מחול וריקודי עם ולהכיר בערכם החינוכי. הרבים הללו ימשיכו לזכור אותה וללכת בדרכה.

בשנות פעילותה הראשונות של להקת בת־שבע הגיע לישראל זרם קבוע ומתמשך של כוריאוגרפים, שנבחרו בקפידה על ידי מרתה גרהאם ועל ידי הברונית בת־שבע דה־רוטשילד, כדי ליצור ריקודים ללהקה שזה עתה נוסדה. פרל לנג, שהיתה רקדנית ראשית בלהקתה של גרהאם וניהלה את "להקת המחול פרל לנג", באה לישראל זמן קצר לאחר מלחמת ששת הימים, בקיץ 1967. היא הגיעה כדי להעלות על הבמה את על *כנפי חופים*, מחול שיצרה ללהקתה, ובאותו ביקור יצרה בשביל להקת בת־שבע את *לשונות האש*, שהבכורה שלה היתה ב־16 באוגוסט 1967. להקת בת־שבע הופיעה עם שתי היצירות בישראל וגם בסיוור האירופי הראשון של הלהקה, בשנת 1968. בהמשך הוזמנה לנג ליצור גם ללהקת בת־דור, שזה מקרוב נוסדה. ב־1980 חזרה לישראל פעם נוספת, כדי להעמיד על הבמה את יצירתה *שירה*.

לנג הזדהתה עם הרקע היהודי שלה וככוריאוגרפית שאבה השראה משנות הנדודים וההגירה של משפחתה. יותר ממחצית מבין 63 העבודות שיצרה עסקו בנושאים יהודיים אותיארו סיפורים יהודיים. יצירה שעליה עבדה תקופה ארוכה היתה *הדיבוק*, מחול שהועלה לראשונה ב־1975. יצירה זו זכתה לגרסה קולנועית מאוחר יותר, בניצוחה של לנג ובכיכובו של השחקן־הרקדן הנודע פליקס פייביש (Faibish) (לפני כמה שנים היתה לי הזכות לראות את הסרט יוצא הדופן הזה במרכז לינקולן בניו יורק). בראיון שערכה עם פייביש לאחר פטירתה של לנג, שפורסם בעיתון *The Jewish Week*, ציטטה אותו יהודית ברין־אינגבר: "השיר שלה (של לנג) היה על כך שאהבה חזקה ממוות וזוהי משמעותו האמיתית של הסיפור (*הדיבוק*)".

בעבודתה עם להקת בת־שבע, לנג שיתפה פעולה עם דני קרוון, אז מעצב במה ותפאורה, ועם המלחין סרג'יו נטרא. קרוון אומר: "העבודה עם פרל היתה מיוחדת ומרגשת. היה נעים לעבוד אתה. היא הביאה הרבה יופי פנימי ויופי חיצוני מיוחד. היא תמיד הלכה על קצות אצבעותיה, מלווה בספק שהיו בו הן אמת והן כוח היצירה. אני מתגעגע אל פרל – אישה, רקדנית, כוריאוגרפית, נשמה יהודית יפה".

נטרא שיתף אותי במכתבים שהחליף עם לנג בעת ששניהם שקדו על אותה יצירה – היא על המחול והוא על המוסיקה – כל אחד מהם ביבשת אחרת. במכתביה התעכבה לנג על הפרטים הקטנים ביותר במחול שיצרה, הקשורים לטקסט התנ"כי שממנו שאבה, ועל מה שתבעה התנועה מבחינת מוסיקלית. "התיאטרון שלנו הוא סוג של מקדש, שבו הקהל מצד אחד והמופיעים על הבמה מן הצד השני, מונעים כל אחד על ידי מתן אמון מלא

במתרחש על הבמה", כתבה בין השאר. "אי אפשר להעלות על במה יצירת אמנות, כך שלא יישאלו שאלות על משמעותה או על איזו מהמשמעויות שלה נחשפת כרגע על הבמה. לכן, כמובן, כתוב את המוסיקה מתוך מה שאתה חש ולא על פי ההנחיה המילולית שלי".

ראיתי את לנג עם להקתה של מרתה גרהאם עוד לפני שעליתי לישראל ב־1954. היא היתה רקדנית יפהפייה ומהפנטת וייחלתי להזדמנות לעבוד אתה. ב־1976 התבקשתי לחדש את המחול על *כנפי חופים* עם להקת בת־שבע. מכיוון שב־1967 הריקוד לא צולם באופן ראוי (בשבועות שלאחר המלחמה, חלק מאנשי צוות הבמה טרם חזרו ממילואים), השתתפתי בחזרות של לנג ושל מנהלת החזרות שלה בסטודיו בניו יורק. שם רשמתי לעצמי רשימות

דברים לזכרה של פרל לנג – רקדנית, כוריאוגרפית, מנהלת אמנותית ומורה, 1920–2009

רינה גלוק

מפורטות, כדי שאוכל להוביל את החזרות לחידוש המחול עם להקת בת־שבע.

המשכתי לפגוש את לנג כמעט מדי שנה, בביקורי בסטודיו של גרהאם בניו יורק, ונהניתי להיווכח מקרוב באופן מלא ההשראה שבו לימדה. את הזמן שניתן לנו ניצלנו כדי להחליף רעיונות, לשוחח על משמעות הטכניקה של גרהאם ועל הדרכים שבהן יש להנחיל אותה לרקדנים. לנג אהבה את ישראל ותמיד דיברה על רצונה לחזור לכאן, כדי ליצור, ללמד ולפגוש חברים. בשנת 2001, כשהייתי בניו יורק, זכיתי לצפות בהופעה האחרונה של להקתה.

כרקדנית, ככוריאוגרפית, כמורה וכמנהלת אמנותית פרל לנג היתה מעמיקה מאוד, מחויבת ללא פשרות ותובענית כלפי עצמה וכלפי הרקדנים שלה. כולנו ננצור את זכרה בלבנו.

פרופ' רינה גלוק היא בוגרת **ג'וליאрд** ותלמידה של מרתה גרהאם. עלתה מארצות הברית ב־1954. הקימה סטודיו ולהקת מחול ומ־1964 נמנתה עם מייסדי להקת בת־שבע כסולנית, כוריאוגרפית ומורה, עד 1980. עם פרישתה מבת־שבע פנתה להוראת מחול באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, שם היתה ראש החוג למחול ודיקנית הפקולטה למחול.

פרל (לאק) לנג, רקדנית וכוריאוגרפית אמריקנית, סוליסטית בלהקתה של מרתה גרהאם ומנהלת "תיאטרון המחול של פרל לנג" בניו יורק, נפטרה ב־24 בפברואר 2009. לנג, שהלכה לעולמה בגיל 87 בעת שהחלימה מניתוח באגן, נולדה בשיקגו למשפחה יהודית חובבת אמנות שהיגרה מרוסיה. בילדותה למדה בבית ספר יהודי ושם למדה להכיר את יופיה של השירה היידית. בנעוריה ראתה את להקתה של מרתה גרהאם בהופעה והחליטה להיות רקדנית. ב־1941 נסעה לניו יורק, כדי ללמוד אצל גרהאם ואצל לואיס הורסט (כוריאוגרפיה). לאחר תקופה קצרה התקבלה ללהקה ורקדה בה בשנים 1952–1942 ובהמשך כסולנית אורחת בין 1954 ל־1970.

החל ב־1970 הופיעה בתפקיד הראשי ביצירותיה של גרהאם, ובהן, *El-Penitente*, *Primitive Mysteries*, *Appalacian Spring*, *Clytemnestra*, *Night Journey*, *Letter To The World*. הזיכרון הראשון שלי מפרל לנג היה מהופעתה בלהקה של מרתה גרהאם. עד היום אינני בטוחה אם ראיתי אותה בתפקיד" האישה באדום "*ביצירה שעשועי מלאכים* של גרהאם או שדימיינתי אותה בתפקיד זה. דמותה של האישה באדום, סמל האהבה, חצתה את הבמה בריצה מסוגננת באלכסון כמה פעמים לאורך היצירה והופיעה בכמה קטעי סולו ודואטים. גרהאם בנתה תפקיד שהתאים להפליא ללנג, שהיתה רקדנית לוחטת, בעלת יכולת לרית, רמה טכנית גבוהה וחדוות ריקוד.

ב־1952 היא הקימה להקה משלה, "תיאטרון המחול של פרל לנג", ויצרה כ־62 יצירות כוריאוגרפיות, שכמחצית מהן התבססו על נושאים יהודיים. ביניהן ראוי להזכיר את *שירה*, *דיבוק והמגילה* לפי איציק מאנגער.

את *שירה*, למוסיקה של אלן הובנס, ראיתי בבכורה ב־1970. בתפקידים הראשיים רקדו לנג



זיכרונות מעבודתי עם פרל לנג

אהובה ענברי

עצמה וברוס מרקס, לעתיד סולן ב־American Ballet Theatre ובבלט השוודי. היצירה נוצרה בהשראת משל / אלגוריה שכתב רבי נחמן מברסלב. זאת היתה יצירה רבת דמיון, שניחנה ביופי מיוחד. יצאתי נרגשת מהיצירה ומהופעתה הנפלאה של לנג, שדמתה בעיני לבדולח.

פגשתי אותה לראשונה ב־1967, לאחר שראיתי כמה הופעות שלה על הבמה. הפגישה היתה בישראל, שאליה הגיעה כדי להעמיד שתיים

הניה רוטנברג

גוונים במחול 2009



אור מרין, *Vanishing Point*
צילום: אייל לנדסמן
Or Marin, *Vanishing Point*,
photo: Eyal Landsman

לקהל במסגרת הזאת – דרור ובן גל, ורטהיים ושעל, זיו ומרשל. כל אחד מהיוצרים הציג את העבודה שזיכתה אותו בפרס בגוונים במחול וגם עבודה עכשווית. המפגש המחודש עם יצירות הביכורים של הכוריאוגרפים, המזכיר ביקור בארכיון או עיון בטקסטים מוקדמים של סופרים, מעורר סקרנות ומאפשר לבחון מה השתנה אצלם ומה השתנה אצלנו מאז הוצגה היצירה לראשונה – אם בכלל. האם יצירות הביכורים של יוצרים אלה מרתקות ומשמעותיות גם היום? אולי בשנים שחלפו אבד משהו מאופיין החדשני? האם המרכיבים הייחודיים לכל אחד מהאמנים הללו, "הקוד הגנטי" שלהם, נשמרו גם

את דרכם האמנותית במסגרת זאת אפשר למצוא את ליאת דרור ונir בן גל, תמר בורר, ענבל פינטו, ברק מרשל, יסמין גודר, עמנואל גת, רונית זיו, שלומי ביטון, ענת דניאלי, רננה רז, נעה ורטהיים ועדי שעל, איציק גילי ואחרים. בשנים אחרונות בוטלה התחרות ועמה הענקת הפרס המסורתית. השנה, בניהולו של חנוך בן דרור, נפתח הפרויקט בערב חגיגי תחת הכותרת "אז והיום" – מחווה לחגיגות ה־15 לפרויקט ול־70 שנות פעילותה של קרן תרבות אמריקה־ישראל, שתרמה לפרויקט לאורך השנים. לערב זה זימן בן דרור כוריאוגרפים בעלי מוניטין בישראל, שכאמור נחשפו לראשונה

בת "גוונים במחול" היא מסגרת ליצירת מחול ישראלית מקורית. "גוונים במחול" יצאה לדרך ב־1984 ביוזמה משותפת של אמנות לעם, מינהל התרבות, המדור למחול, להקת תמ"ר ומפעלות דיסקונט. היא התקיימה כתחרות שנתנה במה וסיפקה תמיכה מקצועית להצגת עבודות ביכורים של יוצרי מחול בראשית דרכם. במסגרת הפרויקט מקבלים היוצרים הצעירים מענה לצרכים האמנותיים שלהם, כמו ייעוץ מקצועי אמנותי, סיוע כספי להפקת היצירות, פרסום, שיווק, תפעול ועוד. ואכן, לרבים מהזוכים שימשה התחרות פלטפורמה לזינוק לקריירה מקצועית. בין היוצרים שהחלו



פרל לנג (מימין) הלן מק'גי, ג'יין דאדלי במכתב לעולם מאת מרתה גרהאם
Pearl Lang (right), Helen McGehee, Jane Dudley
in *Letter to the World* by Martha Graham

כך חלשה. ביומה האחרון במרכז השיקום ביקר אותה בעלה ואליה התלוו ארמגרד ואיאן, רקדנים מסורים שעזרו לבני הזוג וטיפלו בהם בשנים האחרונות. כחצי שעה לאחר שיצאו היא לקתה בהתקף לב, שממנו לא התאוששה.

פרל לנג טיפחה דורות של רקדנים ויוצרים. רבים מהם הגיעו מרחבי ארה"ב, קנדה ואירופה להלוויה שנערכה בבית כנסת בניו־יורק ולערב לזכרה שנערך ב־Theatre Joyce. יהי זכרה ברוך.

אהובה ענברי רקדה בתיאטרון הבלט הישראלי של גרטרוד קראוס, היתה בהרכב הראשון של להקות בת־שבע ובת־דור. היתה רקדנית בלהקת המחול של אנה סוקולוב בניו יורק, מורה בכירה לטכניקת גרהאם, כוריאוגרפית שעבדה בישראל ובחו"ל ומנהלת החזרות של תיאטרון המחול של פרל לנג.

בספטמבר 1969 חזרתי לצפון אמריקה ולימדתי במישיגן ובטורונטו. מדי פעם, כשנסעתי לחופשה בניו יורק, נפגשנו. התחלתי לעזור בחזרות של להקתה של לנג כשאלן טיטלר – מנהלת החזרות הקבועה – היתה עסוקה בהוראה. חזרתי לגור בניו יורק ב־1974 והתמניתי למנהלת חזרות קבועה.

ככוריאוגרפית, לנג הגיעה לחזרות עם חומר תנועתי ועם פרזות מוכנות ופיתחה אותם. הטכניקה שלה לא היתה פשוטה והיא הושפעה מהטכניקה של גרהאם, אבל היו בה ליריות, דרמטיות ואיכות שהיו אך ורק שלה. היא עמדה על ניואנסים בתנועה, שלא תמיד היה קל לרקדנים לבצע מיד, גם אם למדו אצלה והשתלחו בסטודיו של גרהאם. לא תמיד היתה לה הסבלנות להדגים שוב ולהסביר את כוונתה עד תום.

מאוד נהייתי לעבוד אתה. למדתי להכיר את הדחף שהיה בה להמשיך וליצור, למרות הקשיים הכלכליים הכרוכים באחזקה של להקה קבועה. בלהקה היתה תחלופה רבה של רקדנים, אם כי חלקם שמחו לחזור ולעבוד אתה כשיכלו. הבנתי את התסכול שליווה אותה ואת המאמץ שהשקיעה כדי להתחיל כל פעם מחדש.

יחסי העבודה בינינו היו מבוססים על כבוד הדדי ועל חיבה רבה, שבאו לביטוי במישור המקצועי והאישי כאחד. לפעמים יצאנו יחד לחופעי מחול ולא פעם הוזמנתי לבית משפחתה בערב חג הפסח.

מאז שובי ארצה, ביולי 1992, שמרנו על קשר טלפוני והיתה בינינו מעין תחרות סמויה, מי תקדים את מי באיחולי חג שמח. תמיד התעניינה בנעשה בישראל בתחום הביטחוני, בתחום הפוליטי ועוד.

פגישתנו האחרונה היתה כשבאתי לביקור בארצות הברית ב־1994. לנג ובעלה, ג'ו, הזמינו אותי לארוחת ערב וחלק נכבד מהשיחה נסב על הנעשה בארץ. השנים האחרונות לחייה לא היו קלות. היא סבלה מבעיות לב, טיפלה בבעלה החולה במסירות פיסית ונפשית שלא תיאמן והמשיכה ללמד עד כשבועיים לפני שעברה את הניתוח באגן. לדברי הרופאים, הניתוח עבר בהצלחה אבל הותיר אותה חלשה מאוד והיא הועברה למרכז שיקום. התקשיתי לדמיין את פרל לנג, האישה החזקה שאינה מוותרת וממשיכה הלאה למרות הקשיים, כל

בעבודותיהם המאוחרות והבשלות יותר? הריקוד הראשון שהועלה בערב חגיגי זה היה *דירת שני חדרים* של זוג הרקדנים ליאת דרור וניר בן־גל, שזכו בפרס הראשון בגוונים במחול 1987. יצירתם, שאותה אפשר לכנות ניירית, מציגה מערכות יחסים בין בני זוג, על עליותיהן ומורדותיהן. בריקוד, העוסק בטקסט תרבותי המוטבע בגופו של הרוקד, הם משתמשים בתנועה יומיומית, ללא וירטואוזיות או מרכיבים



Blind Spot מאת גליה חצור, צילום: אייל לנדסמן
Blind Spot by Galia Hatzor, photo: Eyal Landsman

קישוטיים. לבושים בחליפות שחורות הם נעים על במה ריקה בהתאמה, באחדות ובמסלולים ישרים. התנועה מרמזת על המודעות של כל אחד מהם לנוכחותו של האחר, אבל הם מסוגרים בבועה אישית, מרוכזים בעצמם ובתנועתם. תחושת הבדידות העולה מהריקוד, עכשיו כמו אז, חריפה ביותר והאופטימיות שכרוכה בלחני המצעדים העליזים שמלווים את הריקוד רק מעצימה את הניכור. כיום משלבים דרור ובן גל את אמנותם עם אורח חיים בעל אמירה פוליטית־חברתית. בהאנגר אדמה במצפה רמון במדבר הם חיים יוצרים בקהילה, שבה כולם שותפים בהליכי היצירה. ההתרחקות של היוצרים מסצינת המחול התיאטרלי לכיוון של מחול בעל מודעות חברתית ניכרת בריקוד השני שהעלו, *תנועת הפנינים על רצפת הפרקט* (2008). לצלילי מוסיקה צבעונית ותוססת נעים המבצעים בתנועה שאינה נראית כמורגלת או כמתיימרת להתייחס למסכמות של ריקוד תיאטרלי. הניסיון לצקת את איכות התנועה האותנטית, המבוססת על איכויותיהם של המבצעים ומשלבת אמנויות לחימה, לתוך מרחב של מופע תיאטרלי – במת הפרוסניונים של סוזן דלל המדגישה את האשליה התיאטרלית – לא מצליח לרגש. הריקוד העכשווי שלהם נראה כהתרחשות יומיומית של קהילת רוקדים מגובשת ואיכותית, אבל כזאת המייתרת את הצופים.

הריקוד *ורטיגו* זכה בשנת 1992 בפרס הראשון בתחרות *גוונים במחול*, ובהמשך היה גם לשם

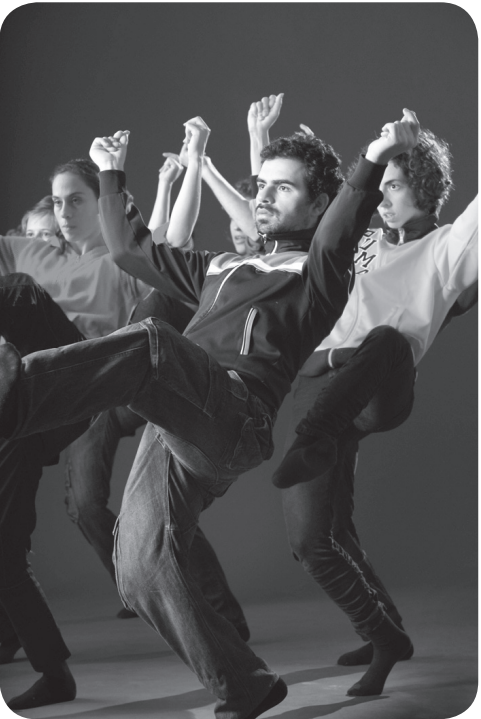
הלהקה שהקימו זוג הרקדנים־היוצרים נועה ורטהיים ועדי שעל. ורטהיים ושעל רקדו בערב קטעים מתוך היצירה, כל עוד "הספיק להם האוויר"... הריקוד, העוסק בהתמודדות בין שני אנשים במשחק, בחום ובהומור, שומר גם כיום על החיות והרלוונטיות שלו. גם בני זוג אלה, שחולקים את חייהם המקצועיים והאישיים, הרחיבו ופיתחו את סגנון הריקוד המבוסס על טכניקת האלתור במגע (contact improvisation). הזרעים שנטמנו ביצירת הביכורים ההיא התפתחו עם השנים לדיאלוג בין הריקוד והאמנות לבין הסביבה. *רעש לבן* (2008), שיצרה ורטהיים, המבוסס על אלתור במגע בסגנון וירטואוזי, עוסק בחוויות החיים של האדם במאה ה־21. הריקוד מהפנט, מטריד ואלים מצד אחד אך בעל עוצמה ועדינות מצד שני, והלהקה נותנת תחושה של קבוצה חזקה המורכבת מרקדנים אינדיווידואלים שאינם מאבדים את ייחודם. כוחו של הריקוד וייחודו טמונים בשילוב בין מציאות יומיומית לאמנות, בלי לנטוש את מוסכמות התיאטרון, המשמרות את ההבחנה והפרדה בין קהל הצופים לפעילות המתרחשת על הבמה.

שתי העבודות שרונית זיו הציגה בערב זה, כמו רבות מעבודותיה לאורך השנים, עוסקות בנשים ובמגדר. המחול *רוז לא מחכה*, שזכה בפרס הראשון בגוונים במחול 1999, מציג את התסכול והזעקה, הכעס והחימה של נשים הכלואות בעולמן בלי יכולת או רצון להשתחרר ממנו. הריקוד קטן וצנוע, וייחודו במסר המעורפל משהו שהוא נושא, בסמליות הלא סיפורית שלו. לעומתו אישה א' (2008) הוא סיפור בתנועה על פנטזיות של נשים. מכיוון שהריקוד אינו אמנות המיטיבה להעביר מסרים עובדיים או סוגיות מורכבות כמו פנטזיות של נשים, הבחירה של זיו להציג בריקוד נרטיב דרמטי העוסק בנשים המתנחמות באובססיה לנעליים, לדוגמה, גורעת מעוצמתו. אופן הצגת הנושא אינו משאיר קצוות פתוחים, המאפשרים לצופה מרחב של פירושים ואפשרויות לקשור קשרים והקשרים חדשים ביחס לנצפה.

הייחוד האמנותי של ברק מרשל, היוצר הרביעי שהשתתף במופע הפתיחה, הוא בשילוב המפתיע של חומרים אתניים וחומרים תיאטרליים. *דודה לאה*, שבו מתמודד מרשל עם זיכרון שמחת חייה של דודתו, לאה עובד שטורך, זכה בפרס הראשון בגוונים 1995. כמו אצל היוצרים האחרים, גם בריקוד זה אפשר לזהות במבט לאחור את המרכיבים שהופיעו גם

בריקודים מאוחרים שיצר מרשל – תיאטרליות והצגה של מגוון חומרים תנועתיים. *בדודה לאה* משלב מרשל חומרים אתניים – תנועות ומחוות ידיים – מתרבות יהודי תימן עם אנרגיה וקצב תוססים של תרבות המערב, המלווים בטקסטים ובשירה נפלאה מפיה של מלכה חג'בי. *מונגר* (2008), המבוסס על שילוב טקסטים – מחזה של ז'אן ז'נה, סיפורים וביוגרפיה של ברנו שולץ והסרט *גוספורד פארק* של רוברט אלטמן – עוסק בסיפורים של משרתים החיים במרתף של אחוזה. הריקוד, למוסיקה בלקנית, צוענית וטכנו, עשוי מתערובת דומה של תנועה אנרגטית ששזורים בה מוטיבים וחומרים אתניים ועכשוויים המוצגים זה לצד זה בסמיכות רדיקלית.

מרתק היה לצפות ביצירות הביכורים שנבחרו לערב זה ולראות שלמרות הזמן שחלף הן שמרו על עוצמתן ואיכותן. גם המפגש עם היוצרים היה מרתק. מרגש במיוחד היה ליהנות מאיכות הביצוע שלהם, שגברה גם על קשיים טכניים. הנקודה המשמעותית ביותר שבה אפשר היה בערב מיוחד זה היתה המרחק הניכר שעברו היוצרים שהשתתפו בו מעבודת הביכורים ועד יצירתם העכשווית. מה זה אומר על הדור החדש של *גוונים במחול*?



מיכאל מילר, *במהירות האור*, צילום: אייל לנדסמן
Michael Miller, *Speed of Light*, photo: Eyal Landsman

כמו בכל שנה, מסגרת הזמן הקצרה המוקצבת לכל ריקוד מאפשרת הצגת פוטנציאל יצירתי בתחומים כמו שפה תנועתית, תחביר ייחודי, בחירת נושא וטיפול יוצא דופן בו ו/או ביטוי כוריאוגרפי מרתק. היצירות שהוצגו השנה הותירו רושם מיוחד בכל הנוגע לאיכות הביצוע וליכולת הטכנית של הרקדנים. בתוכנית החדשה של גוונים במחול נכללו עשר עבודות, שהוצגו בשלושה מופעים. בגוונים 1 השתתפו רון עמית ומור שני – *לו כרמלה*; ענת ועדיה – *אשתיש*; מיכאל מילר – *במהירות האור*. גוונים 2: תמי ורון יצחקי – *זאת הפעם*; ענת מירב – *העתק מספר 1 ב' של האובייקט*; אור מרין – *Point*



דפי אלטבב, *קו אווירי*, צילום: אייל לנדסמן
Altabab, *Aerial Line*, photo: Eyal Landsman Dafi

Vanishing. גוונים 3: גליה חצור – *Blind Spot*; דפי אלטבב – *קו אווירי*; שיר מדוצקי – *אולי זה מקור*; שקד דגן – *We are going back*.

המשותף לרוב היוצרים השנה היה השימוש שעשו בשפה תנועתית בעלת מאפיינים אקספרסיביים. המסרים של מילון התנועות המורכב – תנועות זוויתיות, נגיעות שהופכות לחיפות או תנועה עצורה במרחב אישי – אינם מתפענחים בקלות. בלטו במיוחד רון עמית ומור שני בלו *כרמלה*, ענת ועדיה ב*אשתיאש*, שיר מדוצקי ב*אולי זה מקור* ושקד דגן ב־*We are going back*. סוגיה מעניינת אחרת היתה

העיסוק של מרבית היוצרים בזוגיות – באהבה בין גברים, אהבה בין נשים ואהבה בין גברים ונשים. השפה התנועתית התבססה על תלות גופנית והיצירות הרבו להציג גופות שלובים וכרוכים זה בזה עד איבוד היכולת לתנועה עצמאית. מה יש לזה לומר עליהם, ועלינו? טעם מיוחד היה לריקודים של יוצרים שהציגו בגוונים במחול בעבר, שהיו מגובשים יותר ובעלי אמירה כוריאוגרפית מורכבת. הזוג תמי ורון יצחקי יצרו ורקדו *בזאת הפעם* זוגיות מכורכת ומקופלת, בהשראת סיפור הבריאה. הריקוד, שבו הציגו גישה נאיבית לאהבה עם נגיעות קלות של הומור העושה שימוש במרחב ובתבניות תנועה, הוא יצירה בשלה היכולה לעמוד בפני עצמה. גם יצירתה של אור מרין, *Vanishing point*, העוסקת בדיאלוג בין שתי דמויות (אור מרין וסתיו מרין), שתיהן קשורות לחבל המשתלשל מהתקרה, היא גרעין של יצירה שאפשר לפתח לריקוד. העבודה עוסקת במערכת יחסים של דמויות הכרוכות וסבוכות זו בזו, בעודן מנותקות מכוח המשיכה או מקרקע המציאות.

מכל העבודות שהועלו *בגוונים במחול* השנה בלטה יצירתו של מיכאל מילר, *מהירות האור*. ריקוד זה, שנוצר לשמונה רקדנים, עוסק בקבוצה הנעה בתנועה קצבית ואנרגטית. התצורות והתבניות שיצר מילר מציגות גוף של רקדנים הנע כמסת תנועה, שלפעמים איכותה מתפרצת, כאילו הונעה על ידי מכת חשמל, ובמקרים אחרים היא נובעת וזורמת. הכללתו *בגוונים במחול* של ריקוד זה, המיועד לקבוצה, מעלה על פני השטח את ההשלכות של עידוד וטיפוח כישרון כוריאוגרפי בנפרד מעבודה שגרנית עם להקה, קבוצה או מסגרת. איזו השפעה יכולה להיות לזה על התפתחותם של כוריאוגרפים צעירים, שאינם נחשפים לעבודה עם קבוצה? מה המשמעות של עבודה זאת על הצורך של היוצרים האינדיווידואלים לדאוג לעצמם למסגרת מתאימה? האם ליוצר צעיר יש אפשרות מעשית להשתלב במסגרת קיימת? ויותר מזה, כמה מקום יש בשדה המחול הישראלי להכיל את היוצרים הצעירים?

ד"ר הניה רוטנברג עוסקת בסוגיות אסתטיות ובמערכות יחסים בין ריקוד וציור בתרבות פוסט־מודרנית, מלמדת בבית הספר לאמנויות המחול במכללת סמינר הקיבוצים ועורכת שותפה של כתב־העת *מחול עכשיו*.

כוריאוגרפיה בברזל – אנדריי קומנין



הניה רוטנברג

כוריאוגרפיה בברזל היא תערוכה של הפסל אנדריי קומנין (Koumanin), המועלית בחודשים יולי-דצמבר 2009 בחלל הספרייה הישראלית למחול בבית אריאלה בתל אביב. היצירות בתערוכה מציגות פסלים של ברזל חם בתנועה ויוצרות דיאלוג בין הברזל לריקוד.

קומנין יוצר את פסלי הברזל שלו במהלך ארוך של פעולות נפחות, הכוללות חימום של המתכת באש ועיצובה בפטיש. בתהליך מורכב, הכולל כמה מחזורים שבהם עוברת המתכת ממצב נוזלי למצב מוצק, הוא מחמם את הברזל לטמפרטורה של 1,000 מעלות צלסיוס. כשהמתכת נעשית רכה וגמישה, הוא מכה בה בפטיש, יוצק בה נפח וצר ממנה צורות ופיתולים. לאחר שנתן לברזל להתקרר ולקפוא הוא שב ומלהיט אותו, עד שהוא שב וגמלא תנועה. כך הוא ממשיך לעצב אותו, עד שהיצירה נעצרת בתנוחתה האחרונה.

קומנין, שנולד במוסקבה ב־1961, למד שם עבודה במתכת (1977-1982) ואחר כך השתלם בסדנה של ולידימיר סידורנקו במוסקבה (1987-1991), בסדנה של אורי חופי בעין שמר (1992-1994) ובסדנה של כריסטוף פרידריך בשווייץ (1996). לעולם התנועה הוא נקשר דרך אמו, נטליה שבשאי, רקדנית ומורה לשעבר באקדמיה הרוסית לבלט, וסבתו, ורה שבשאי, שהיתה כוריאוגרפית ומייסדת "המעבדה לריקוד יהודי" שפעלה במוסקבה

38 | מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009

תחרויות המחול העממי בפסטיבל כרמיאל 2009

של ריקודי העם. מרבית הריקודים שכללו ציטוטים מלקסיקון התנועה של הבלט הקלאסי והמחול המודרני נראו כמיועדים להשתלב במחזות זמר, עם דגש חזק לעבר הבידור וה"שואו".

בפרס הראשון זכה המחול לשיר *ציפורים בראש* (מילים: שמרית אור, לחן: מתי כספי) לכוריאוגרפיה של איציק כהן, עם תלבושות של רועי יצחק ובביצוע להקת צבעי מחול חדרה. הריקוד מתאר חבורה עליזה של ציפורים, שבמוקד ההתעניינות שלה עומד דחליל מט לנפול. הכוריאוגרפיה עתירת דמיון והומור. החומרים התנועתיים נולדים מתוך הנושא והתלבושות היפות כוללות מעין חצאיות קצרות מנופחות, בגזרה זהה לגברים ולנשים. הרקדנים חובשים כובע המכסה את שיערם ומוארך כלפי מעלה, כמקור של ציפור. אינני יודעת מה הקשר בין ריקוד זה לריקוד עם, אבל אפשר בהחלט להיווכח בכישרון הכוריאוגרפי של היוצר. בפרס השני זכה הכוריאוגרף עמית אשרוביץ, עם להקת כרמי מחול כרמיאל, שיצר ריקוד לשיר *אם ייפול הכוכב שלי* (מילים ולחן: יאיר רוזנבלום).

במחול לשיר *נוח* (מילים: יורם טהרלב, לחן: מתי כספי), לכוריאוגרפיה של רחל לייצמן, שגם עיצבה את התלבושות, בביצוע להקת כפר אתא, הרקדנים מקפצים כאילו היו חיות. הם עוטים תלבושות מפוארות, עם נוצות ונוצצים למיניהם, שלא היו מביישים את קזינו דה פריס. את המחול למילים *לך דודי לקראת כלה*, לכוריאוגרפיה של שלומי אלימלך שגם עיצב את התלבושות, ביצעה להקת תזוזה מקרית מלאכי. המחול, שאמור לבטא קדושה, קיבל אינטרפרטציה שהזכירה הרמון בסרט הוליוודי. ריקוד נוסף, לשיר *אדון עולם* (מילים: רבי שלמה אלקבץ, לחן: גרשון פרסקי), של הכוריאוגרף יוצר התלבושות ברי אבידן, הוא מעין מחול של שבט פרימיטיבי. לראשם של הרקדנים חבושות קרניים והם רצים וקופצים ללא סינון של החומרים התנועתיים ובלי עיצוב מיוחד. מתוך כל ההמולה נולדים, כלהוטט של קוסם או כגימיק, אדם וחזה שעלי תאנה מסתירים את איבריהם האינטימיים.

משתי התחרויות עולה שאלה אחת: לאן מנתבים את האנרגיה של מאות הצעירים, אולי האלפים, הרוקדים בלהקות הייצוגיות של ריקודי העם? אפשר לומר, במידה לא מבוטלת של צדק, שבלהקות אלה נעשית עבודה חשובה בגידול דור של צעירים אוהבי מחול. אבל לעשייה במתכונת הנוכחית, של "שואו" בידורי, יש מחיר תרבותי כבד של ויתור על חיפושים אמיתיים, הנעשים מתוך צניעות והכרה בחשיבות האתגר, מתוך מאמץ להצעיד את המחול העממי הישראלי קדימה.

מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 | 39

השתטות והריקודים היו שגרתיים ומבוקרים. כך גם *ריקוד האש* של אלי סגל, שהתבסס על צעדי דבקה אבל הותיר את התנועה כחומה בצורה ומוגדרת, חסינת אש.

בצפייה ב־12 הריקודים שהשתתפו בתחרות בלט הפער בין השאיפות של היוצרים, שבאו לביטוי בטקסט שקרא המנחה, למה שהוצג על הבמה. לא היה קשר בין המילים לתנועה. אינני מחפשת תרגום תנועתי ריאליסטי לטקסט, אבל אני כן מבקשת למצוא בתנועה את תמצית האווירה או הרעיון שעומדים מאחורי השיר. מה שראיתי היה חיבורים שונים של משפטים מתוך לקסיקון התנועה המוכר של ריקודי העם. ההבדל העיקרי בין היצירות השונות היה במיקומם של אותם משפטי תנועה בתוך הריקוד. עם זאת, יש לציין לטובה שלא הוכנסו מרכיבים תנועתיים המזוהים עם מחול מודרני, קלאסי, ג'ז וכדומה. לא מצאתי את היצירותיות שנולדה מתוך מפגש בין החומרים התנועתיים הקיימים של ריקודי העם לאווירת השיר ומלות השיר. בריקודים הנושאים שמות שונים הרקדנים מתקדמים, מתחלפים, רצים ומדלגים ללא סיבה ברורה. נראה שהמרכיב הדומיננטי היחיד בריקוד הוא הצורך להישאר בקצב שמכתיבה המוסיקה. מי שהתבונן בריקוד מסוים בלי לשמוע את המוסיקה שליוותה אותו, לא יכול להבין אם היוצר רצה להביע שמחה, אבל, כמיהה, אהבה או רגש אחר. בריקודים היו יותר מדי תנועות, כאילו היוצרים סבורים שמקצועיותם קשורה במורכבות המחול. לפעמים נדמה היה שהסיבוב מנסה לחפות על חוסר יכולת להרפות, להקשיב ביושר פנימה ולהעיז להיות אמיתי ופשוט.

אם בתחרות המחול העממי הפשטות אמורה להיות ערך מרכזי ולחשוף את הגרעין, את הדי־אן־אי, של היצירה, הריקודים בתחרות מחול ישראלי לבמה אמורים להראות את הפיתוח של מרכיבים אלה. בתחום זה, יש לחשוף את השימוש במרכיבים הבסיסיים לצורך ביטוי אישי־אמנותי של הכוריאוגרף. ריקודים אלה גם לא נועדו לכל אדם בכל מקום. הם מותאמים לדרישות הבמה ומיועדים לצפייה פרונטלית בכוריאוגרפיה מורכבת, שמבצעיה הם רקדנים חובבים אבל בעלי בסיס טכני כלשהו. בתחרות, שבה הועלו תשעה ריקודים לצלילי שירים מתוך פסטיבלי הזמר, השתתפו מבכירי הכוריאוגרפים של הריקוד העממי, יוצרים האמורים להצעיד את התחום קדימה. בכל הריקודים ניכרה ההשקעה הגדולה בתלבושות ובליטוש היכולת של הרקדנים. לעומת זאת, לא מצאתי ניסיון להרחיב את הגרעין

רות אשל

הרקדות המתקיימות בפסטיבל כרמיאל, שמושכות אליהן קהל רב, הן בעיני הנכס האמיתי של הפסטיבל כיום. ההמונים הרוקדים מצביעים ברגליהם על מקומו החשוב של הריקוד העממי הישראלי כסוגת מחול חיה ודינמית, הראויה ליחס רציני. בין מכלול המופעים שהועלו, יש חשיבות מרבית לשתי תחרויות: תחרות המחול העממי על־שם הרקדן אשרי חבר ז"ל, המיועדת ליצירת מחול עממי, ותחרות הכוריאוגרפים למחול ישראלי לבמה על־שם הרקדן אייל בן יהושע ז"ל. שתי התחרויות התקיימו השנה באתרים גדולים יותר, כדי לענות על העניין הגובר שהן מעוררות. תחרות הכוריאוגרפיה למחול ישראלי לבמה התקיימה באמפיתיאטרון הענק, כאירוע המרכזי ביום השני של הפסטיבל, שבעבר נועד ללהקה אורחת מחו"ל שהוזמנה במיוחד לאירוע. חשיבותן של שתי התחרויות נעוצה ביכולתן לשקף את המצב הנוכחי ביצירת המחול העממי כיום וכך להעלות שאלות נוקבות על דרכה של סוגה זאת.

בתחרות המחול העממי הועלו 12 ריקודים. מצאתי יופי בכך שבקבוצות שהדגישו את הריקודים היו מעורבים גם זקנים וגם צעירים, כולם במכנסי ג'ינס ובחולצות לבנות. הם הופיעו במחרוזות של ריקודי מעגל וריקודי זוגות לצלילי שירים ישראליים.

במקום הראשון זכה הריקוד *נכון שאת כאן*, של הכוריאוגרפים נורית גרינפלד ומרקו בן שמעון, למוסיקה ולמילים של דניאל סלומון. זה מחול זוגות חביב במקצב הוואלס, שאמור לבטא אהבה, המתבסס על צירופים של תנועות מוכרות מריקודי העם הישראליים.

בפרס השני זכה הריקוד *רוקד ונעקד* של ישראל יעקבי, לנעימה תימנית. החומרים התנועתיים יפהפיים, עם התנועה המעודנת של יהדות תימן, הגל העולה בגוף וכפות הידיים המסתלסלות קרוב לגוף, אלא שהתנועות היו מורכבות מדי לריקוד עם. הריקוד בוצע בשני גושים רחוקים זה מזה, מפוזרים על המשטח הגדול של אולם הספורט, והתנועה העדינה הלכה לאיבוד במרחב. בתימן רקדו ריקודים אלה בצפיפות של חבורת המרקדים. בכל זאת, תענוג היה לצפות בריקוד. ריקודים נוספים היו אמורים להיות מתובלים בהומור, כמו ריקודים לשירים *דבר מצחיק קרה לי בדרך לסואץ*, לכוריאוגרפיה של ברי אבידן, או *רוח שטות* לכוריאוגרפיה של מיכל פלח. אבל לא מצאתי בתנועות כל הד של מצחיקנות או

תהליך מעניין מתרחש היום במחול העולמי. אחרי שקרעו את הבמה, נעזרו באורות רבי עוצמה, החרישו אוזניים, התפשטו, העליבו את הקהל או התחנפו אליו, סיפרו סיפורים או קראו טקסטים עלומים, עבודותיהם האחרונות של הכוריאוגרפים המובילים מתאפיינות במעין דממה והתכנסות. *אובייקטים כוריאוגרפיים* מאת ויליאם פורסיית (Forsythe), מיצג שהועלה בגלריה סנטראל בפתיחת פסטיבל האביב באوترכט, מוגדר התנסות בהפרדת הכוריאוגרפיה מן המחול המבוצע. בעצם, הפרדתה מן הגוף. פורסיית, יוצר ענק ופילוסוף ששינה את תפיסת

שהוקרן בחדר נראה פורסיית משתי זוויות צילום, על צגים מופרדים, כשהוא קושר את עצמו, נעקד, כמעט נחנק ולבסוף עטוף בחבל עבה ושחור. לאחר שנכלא בתוך החבל, ראשו עוטה שחור, הוא משמיע צעקה עזה, כמו נביחה מחרידה. אחר כך הוא נחלץ מן הקשר שלוכד אותו, כמו מטפס הרים שההר נמצא בתוכו. ההיחלצות המדויקת היא שחזור לאחור של תהליך הכפיתה. זהו סרט מרשים ביותר, ישיר וחסר אשליות. האם זהו מתווה כוריאוגרפי שבמרכזו אובייקט – החבל – שאפשר יהיה לתרגמו מאוחר יותר לתנועה של קבוצה? ואולי מדובר ברשת משותפת, מדומה,

מפעיל ומרתק במידה שלא תיאמן כמעט. ג'רום בל (Bel), הכוריאוגרף שרוקן את המחול מהמשמעות המסורתית של "ריקוד" והעמיד על הבמה שורות של אנשים שעמדו והביטו בקהל, וכך עירער את המשוואה האבסורדית למדי, שבה אנשים יושבים בחושך ומביטים באנשים אחרים הנעים על במה מוגבהת, פונה עתה "אל העבר כדי לראות את העתיד..." (זה היה המוטו של הפסטיבל, looking at the past to see the future). בסדרה של מופעי יחיד הוא העלה לבמה אמנים ותיקים, שסיפרו על ההיסטוריה שלהם כרקדנים ורקדו אותה. "רק לרקדן המבצע יש את הידע של הריקוד", אמר בל על כוס קפה במלון. מולו ישב לוח פורסטר, רקדן גבוה ובלונדי, מכוכבי להקת המחול של פינה באוש המוכרת

היטב בארץ. פורסטר עלה לבמה בחליפה כהה וסיפר את סיפור חייו כרקדן. מדויק, אלגנטי, הוא הצליח להעלות בעיני רוחו של הקהל ריקודים שלמים תוך כדי דיבור המלווה איור קל בתנועה. הוא הרקדן המבצע את *the man I love* בשפת הסימונים. על הבמה הוא עשה זאת בליווי סאונד ובלעדיו, סיפר על אהובו שמת ותיאר כיצד למד את השיר באופן מזעזע בכנותו. לקראת סוף הערב אמר פורסטר "והנה אני כאן" – איש לא צעיר מול אולם מלא, מריע, נרגש עד דמעות. משפט שהוא כאילו תמצית הקיום על הבמה: הנה אני כאן.

זה גם מה שאמר ישראל גלבן (Galvan), שביצע פלמנקו ללא קישטים של פולקלור, שמלות וכל האמצעים האחרים שמתלווים בדרך כלל לריקוד, ונותר עם הכלים הבסיסיים של המחול הספרדי. על במה שעליה הותקנו חיישנים שהגבירו את קול צעדיו, הוא עצמו הפך לכלי נגינה. גלבן השתמש בקסטנייטות, בקולו, בשיניו ובטפיחות על גופו, אבל העיקר היה הריקוד המלוטש, העשיר, המרתק את הקהל. הוא רקד לצד הבמה, בתוך ריבוע שבתוכו אבק לבן, יחף, דמות בתוך עננה, ללא סאונד. מלבד הריבוע, הוא רקד גם בתוך עיגול ועם כיסא. כל אחת מן הצורות־המגבלות הפעילה את דמיונו. עם הכיסא הוא יצר דיאלוג לירי, דרמה שלמה של אהבה.

גלבן הוא אמן מסעיר. על רקע המחול שלו, באולם שחלונותיו פונים אל אור הדמדומים המתארך, המשיך העולם בהילוכו האטי והשליו. זה לא הפריע לרקדן וגם לא לצופים. האמנות, כמו בתחומים אחרים, יורדת מהיכל השן ומצטרפת לקהל. אפשר להרגיש רווחה והכרת תודה.

גבי אלדור



William Forsythe

ויליאם פורסיית

של שני אובייקטים, שאנו מנסים לתת להם משמעות? במקום אחר מוצב צג של פרומפטר – כמו אלה המשמשים מגישי חדשות בטלוויזיה – שעליו רץ טקסט שכולו אומר "לא ידענו, לא היינו בסביבה, חשבנו שזה יעבור, לא ידענו את הפרטים – אנו, שחשבנו שעשינו מספיק, שלא הרגשנו בדחיפות הדבר". זה טקסט מרגש, העוסק באחריות אישית, בנקיטת עמדה. בשימוש המקובל, הפרומפטר מיועד לקריין יחיד, אבל באמצעות מועברים מסרים במדיום של תקשורת המונים. מגילה ארוכה, שסופה אינו נראה, המנוקבת כולה כאילו נכתבה בכתב ברייל, משתלשלת מן התקרה. זהו אובייקט המרמז על עיוורון, בדומה לכפיתה העצמית של פורסיית, שם החבל העבה מכסה את עיניו בשלב מסוים. המיצג מעורר התרגשות,



ישראל גלבן Israel Galavan

כל הצילומים הם של אנה וי-קואיז All pictures by Anna V-Kooij

החלל והזמן על במת המחול, מחפש היום "ידע", תשתית מוצקה, אולי גריד מחולי, שבאמצעותו אפשר יהיה להתבונן בכוריאוגרפיה כבאובייקט כמו מדעי, הניתן לשחזור ובדיקה.

באי הגלריה התכבדו ביין ורואו מקרוב את פורסיית, שעמד נשען על הקיר, נרגש, כל ישותו אומרת חיות ועניין. הוא שוחח עם כולם והיה קשוב וישיר. על מתלה בגדים ארוך נתלו סווטשירטים ועליהם כתובת שנכתבה במהופך או בכתב ראי. זה זמן רב שפורסיית עוסק בתעתועי תפיסה. למשל, את פני הקהל שבא לצפות בעבודתו *אובדנו של הפרט הקטן* (שהועלתה גם בישראל) קידם המשפט "ברוכים הבאים למה שאתם חושבים שאתם רואים". בעבודה הנוכחית לבש כל אחד מהנוכחים את אחת החולצות, בתחושה מעורבת של יראת כבוד, מבוכה ושעשוע, ואחר כך ניסה להבין את הכתובת כשהתייצב בתנוחות שונות מול גוש של מראות מתעתעות. היו שנשכבו על הרצפה, אחרים עמדו על הראש. נדמה היה שרק יהודים, כמו תלמידי חדר תימנים שלמדו לקרוא בתנ"ך מכל זווית ומכל צד, בגלל הצפיפות בכיתה, הצליחו לפענח את הכתובת. בסרט וידיאו

40 | מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009


 הבלט הישראלי, *רוקדים שופן* מאת כריסטוף פסטור, צילום: עמנואל אוגד The Israel Ballet, *Dancing Chopin* by Christophe Pastor, photo: Emanuel Ogd

אדווה קורן

בכורותינואר-יוני 2009

ינואר 2009

***דימונה**, 29.1*, תיאטרון תמונע כוריאוגרפיה: אביב איבגי רקדנים יוצרים: שרון דביר, דפנה הורצ'ניק, עדי וינברג, לימור מלמד, רעות שץ מוסיקה: אורי דרומר תאורה: דני פישוף תלבושות: איריס נייס

***האושר האמיתי**, 29.1*, תיאטרון תמונע כוריאוגרפיה: אילנית תדמור רקדנים יוצרים: איילת דברת, ויקי חייט, מאור פרידמן, מריה רוזנפלד, שירי קפואנו קוונץ עריכה מוסיקלית: איליה דומנוב, דניאל דוידובסקי תאורה: דני פישוף

רוקדים שופן, להקת הבלט הישראלי, 31.1, המשכן לאמנויות הבמה כוריאוגרפיה: כריסטף פסטור תאורה: בן ציון מוניץ

פברואר

***רמנגאר**, 15.2*, אולם רפפורט, חיפה כוריאוגרפיה: קרן ואבנר פסח רקדנים: הילה בונקר, נעמה גונצרובסקי, יסמין סיבוני, יונית מודן, מכלה עמנואל, מיכל שמאול, קרן ואבנר פסח שירה: יעל הורביץ ויהודה שוויקי גיטרה: איתמר שפירא ותומר אלמליח

פולחן האביב, ***תיאטרון קליפה***, 17.2, היכל התרבות, תל אביב כוריאוגרפיה: עידית הרמן מוסיקה: איגור סטרווינסקי בביצוע התזמורת הפילהרמונית רקדנים: אלון שובה, דדי צדוק, זהר כהן, טקנורי קאוהדרה, לי מאיר, סתיו מרין, מיכל הרמן

מרס

***Trio Lotus**, 5.3*, מרכז סוזן דלל יוצרת ומבצעת: סיגל זיו רקדנים: לירונה בן יעקב ויעל מבור מוסיקה חיה ואלקטרונית: איליה מגנס

***ראשס**, 11.3* כוריאוגרפיה: ענבל פינטו, אבשלום פולק, רובי ברנט

מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 | 41

רקדנים: עידו בטש, נגה הרמליון, שי הרמתי, שיר מדוצקי, אנדרס מרק, צביקה פישזון, שי פרת, דנה שובל, ניר תמיר

סודאד, 11.3, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: טליה בק
תלבושות: טליה בק, ענבל פינטו
משתתפות יוצרות: שי הרמתי, דינה זיו, שיר מדוצקי, שי פרת, דנה שובל
מוסיקה מקורית: תום טללים, Cat power

פרפר כתום, 25.3, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: תומר שרעבי
בשיתוף אנסמבל "מיה תומר"

נע באוזן, 27.3
כוריאוגרפיה: דנה רוטנברג
רקדנים יוצרים: אושרת בנון, הגר טננבאום, עידן פורגס, יוהנה רוגאן

בכורות שהועלו במסגרת גוונים במחול במרכז סוזן דלל

במהירות האור, 19.3
כוריאוגרפיה: מיכאל מילר
רקדנים: נועה אלגזי, נועה שילה, יונית יודלביץ, שירה באר־גורביץ, שי פראן, מיכאל מילר, איילה פרנקל, אופיר יודלביץ
מוסיקה: Alva Noto, Rustavi choir

אשתיש, 19.3
כוריאוגרפיה וביצוע: ענת ועדיה
מוסיקה: Battles, Amon Tobin, Dntle

לו כרמלה, 19.3
כוריאוגרפיה וביצוע: רון עמית ומור שני
מוסיקה: Ryoji Ikeda, Alva Noto, Pan Sonic

זאת הפעם, 19.3
כוריאוגרפיה וביצוע: תמי ורון יצחקי
מוסיקה מקורית: יהודית מזרחי
תלבושות: שרון פרדו

העתק מס' 1 של האובייקט, 19.3
כוריאוגרפיה וביצוע: ענת מירב
מוסיקה מקורית: אבנר גרשוני

Vanishing point, 19.3
כוריאוגרפיה: אור מרין
ביצוע: אור מרין וסתיו מרין
מוסיקה: אורן נחום



להקת בת־שבע, *הורה* מאת אוהד נהרין, צילום: גדי דגון
Bat-Sheva Dance Company, *Hora* by Ohad Naharin, photo: Gadi Dagon

Blind spot, 19.3
כוריאוגרפיה: גליה חצור
רקדנים: אופיר גז וגליה חצור
מוסיקה: לירון משולם yokota

קו אווירי, 19.3
כוריאוגרפיה: דפי אלטבב
רקדנים: דפנה מירו, עדי פלד, אילת יקותיאל
מוסיקה: גולן טוהר

אולי זה מקור, 19.3
כוריאוגרפיה וביצוע: שיר מדוצקי
מוסיקה: Wang Changcun

Infimum, 24.4, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: מיכאל מילר
רקדנית: שי פארן
מוסיקה: Violin phase by Steve Reich

211/212, 24.4
כוריאוגרפיה: מיכאל מילר
רקדנים: איילה פרנקל, שי פארן, מיכאל מילר
מוסיקה: וריאציות גולדברג, באך

בכורות במסגרת הזירה הבינתחומית בירושלים בנושא "קולה של המלה"

וריאציה על "מקום בטוח", 11.4
כוריאוגרפיה: גילת אמוץ
רקדנים יוצרים: מאיה ברנר, רן בן־דרור
שירה: גילת אמוץ
מוסיקה: אורי דרומר

הומונימי, 11.4
כוריאוגרפיה וביצוע: מאיה וינברג
מוסיקה מקורית: יניב וינברג
טקסטים: שחר בראון, רוני הורש, זיגמונד פרויד, מיכל וינברג, ינון פרס, יניב וינברג, אליס מילר, אייל שלף, ג'וליה קריסטבה

מאי
הראשים המתחלפים (האיוודאנה), 17.5
הזירה הבינתחומית, המעבדה, ירושלים

מחזאי: גריש קרנאד
בימוי, כוריאוגרפיה ועריכה: נועה דר
מופיעים: לני שחף בנאי, עלי סוליון, ראידה אדון, רונן יפרח, יובל שחם, עינת בצלאל, אופיר דגן
מוסיקה מקורית: אורי פרוסט
תלבושות ואביזרים: ענבל ליבליך
תאורה: חני ורדי

למה לי, 17.5, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה וביצוע: גילת אמוץ
תלבושות: אילנה ברושטיין
מוסיקה: שירה חיה
תאורה: אורי רובינשטיין

חדר ריק, 17.5, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה (מחודשת): גילת אמוץ
רקדנית יוצרת: עילאיה שליט
תלבושת: מירב אוחיין
מוסיקה: אורי דרומר

רוקסי, ורטיגו הצעירה, 18.5
מרכז ז'ראר בכר
רקדנים יוצרים: אלעד שכטר, רינה ורטהיים קורן, אלכס שומרק
מוסיקה: ידיד ארז, תפוחים
תלבושות: חגית בנימין
רקדנים: מור דמר, אסף אהרונוסון, לנה פלד, יערה צבר, תומר נבות, גל אנצ'ל, עדי אלזם, טל מינקוביץ, סיון מדיוני

צחקי לי, 30.5, תיאטרון תמונע



In the Ear by Dana Rottenberg

נע באוזן מאת דנה רוטנברג

כוריאוגרפיה: מרב כהן
רקדניות: ורדית זמיר, מרב כהן
מוסיקה מקורית: kezusto
תלבושות: אורין לינדר

יוני

איש אישה ורוח זר, 5.6,
במסגרת פסטיבל ישראל
מופע משותף לכוריאוגרף ומעצב תאורה:
אורי מורג ויורם כרמי
שחקנית: טל מורג
רקדנים: איציק גבאי, נופר לוינגר

הורה, 9.6
כוריאוגרפיה: אוהד נהרין
רקדנים: להקת בת־שבע
מוסיקה: איסאו טומיטה

אשה תנין, 12.6, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה וביצוע: תומר שרעבי, טל קול,
שיר גל, שירלי לשד, עדי נועם

פיבושת, 12.6, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה וביצוע: אמנון אבוטבול
ותומר שרעבי
עיצוב תאורה: נטע קורן

Harmony Sucks, 12.6,
תיאטרון ז'ראר בכר, ירושלים
כוריאוגרפיה: עפרה אידל
רקדנים יוצרים: עמית גררה, שני בדיחי,
עדי אלזם, עפרה אידל
מוסיקה: Aphex Twin, Calla, Sigur Ros, Prodigy
פיתוח קונספט קונסטלציית וידיאו:
רובי אדלמן
תלבושות: אתי בן חור, עפרה אידל
אמן וידיאו: סשה אנג'ל

נויר־נירוונה, 13.6, מרכז לתיאטרון עכו,
האנסמבל של החממה למחול
יוצרים מבצעים: מרב כהן, מיכל מסיקה,
יסמין פרבר, משה שכטר
ליווי אמנותי: סמדר יערון, אסנת שנק

בכורות, הופעות, שיעורים, סדנאות, כתבות ודעות,
אנשים וגישות, בפורטל 'דרך גוף' לאמנויות בתנועה.
www.bodyways.org

BodyWays.org
מפגש אמנויות בתנועה

אינדקס מחול עכשיו 1-15 לפי שמות מחברים

עריכת האינדקס: רות אשל ומיכל רוזנצוויג

מקרא: חוברת מס' 9, שנת 2002, עמודים 36-37: 9(2002):36-37

אבנשטיין ישראל רועי , תחרות מיה ארבטובה, 9(2002):36-37	אבנשטיין ישראל רועי , תחרות מיה ארבטובה, 9(2002):36-37	אבנשטיין ישראל רועי , תחרות מיה ארבטובה, 9(2002):36-37	אבנשטיין ישראל רועי , תחרות מיה ארבטובה, 9(2002):36-37
אובל ישראל, עמי ים – עמי יער – מכליה לתחייה (יחד עם רות אשל), 8(2002):18-19	אובל ישראל, עמי ים – עמי יער – מכליה לתחייה (יחד עם רות אשל), 8(2002):18-19	אובל ישראל, עמי ים – עמי יער – מכליה לתחייה (יחד עם רות אשל), 8(2002):18-19	אובל ישראל, עמי ים – עמי יער – מכליה לתחייה (יחד עם רות אשל), 8(2002):18-19
אילון אבידה , לזכרם של אלה שהלכו לעולמם – דורה סאודן, 1(2000):20-23	אילון אבידה , לזכרם של אלה שהלכו לעולמם – דורה סאודן, 1(2000):20-23	אילון אבידה , לזכרם של אלה שהלכו לעולמם – דורה סאודן, 1(2000):20-23	אילון אבידה , לזכרם של אלה שהלכו לעולמם – דורה סאודן, 1(2000):20-23
אלדור גבי , כולנו שווים וכולנו מלכותיים – 50 שנה לניו יורק סיטי בלט, 1(2000):6-11	אלדור גבי , כולנו שווים וכולנו מלכותיים – 50 שנה לניו יורק סיטי בלט, 1(2000):6-11	אלדור גבי , כולנו שווים וכולנו מלכותיים – 50 שנה לניו יורק סיטי בלט, 1(2000):6-11	אלדור גבי , כולנו שווים וכולנו מלכותיים – 50 שנה לניו יורק סיטי בלט, 1(2000):6-11
השקוף , הגופחפץ, הגוף הממשי, הגוף המדומה, 1(2000):55-52	השקוף , הגופחפץ, הגוף הממשי, הגוף המדומה, 1(2000):55-52	השקוף , הגופחפץ, הגוף הממשי, הגוף המדומה, 1(2000):55-52	השקוף , הגופחפץ, הגוף הממשי, הגוף המדומה, 1(2000):55-52
פריז : בין בוביני לאופרה – ה"באניולה" ומופעי המחול של אוהד נהרין ומץ אק, 2(2002):24-34	פריז : בין בוביני לאופרה – ה"באניולה" ומופעי המחול של אוהד נהרין ומץ אק, 2(2002):24-34	פריז : בין בוביני לאופרה – ה"באניולה" ומופעי המחול של אוהד נהרין ומץ אק, 2(2002):24-34	פריז : בין בוביני לאופרה – ה"באניולה" ומופעי המחול של אוהד נהרין ומץ אק, 2(2002):24-34
הבלט הקלאסי כמחול אתני , 3(0002):61-71	הבלט הקלאסי כמחול אתני , 3(0002):61-71	הבלט הקלאסי כמחול אתני , 3(0002):61-71	הבלט הקלאסי כמחול אתני , 3(0002):61-71
גוף זעיר , גוף זעיר על הקיר – פסטיבל מונפלייה 3(2000):55-53	גוף זעיר , גוף זעיר על הקיר – פסטיבל מונפלייה 3(2000):55-53	גוף זעיר , גוף זעיר על הקיר – פסטיבל מונפלייה 3(2000):55-53	גוף זעיר , גוף זעיר על הקיר – פסטיבל מונפלייה 3(2000):55-53
"בלתי נראה לעין אלא בכאב הסופי" – על אוהד נהרין 4(2001):6-11	"בלתי נראה לעין אלא בכאב הסופי" – על אוהד נהרין 4(2001):6-11	"בלתי נראה לעין אלא בכאב הסופי" – על אוהד נהרין 4(2001):6-11	"בלתי נראה לעין אלא בכאב הסופי" – על אוהד נהרין 4(2001):6-11
סקירת ספרים – אימפריה של אקסטזה , 4(2001):85	סקירת ספרים – אימפריה של אקסטזה , 4(2001):85	סקירת ספרים – אימפריה של אקסטזה , 4(2001):85	סקירת ספרים – אימפריה של אקסטזה , 4(2001):85
וירוס – יצירתו החדשה של אוהד נהרין, 5(2001):78-79	וירוס – יצירתו החדשה של אוהד נהרין, 5(2001):78-79	וירוס – יצירתו החדשה של אוהד נהרין, 5(2001):78-79	וירוס – יצירתו החדשה של אוהד נהרין, 5(2001):78-79
פולניה , לא בשחור לבן, 6(2001):82-92	פולניה , לא בשחור לבן, 6(2001):82-92	פולניה , לא בשחור לבן, 6(2001):82-92	פולניה , לא בשחור לבן, 6(2001):82-92
תקווה מתוך האין – עמי ים – עמי יער , 8(2002):20-23	תקווה מתוך האין – עמי ים – עמי יער , 8(2002):20-23	תקווה מתוך האין – עמי ים – עמי יער , 8(2002):20-23	תקווה מתוך האין – עמי ים – עמי יער , 8(2002):20-23
הרוחצות באור , 9(2002):2-5	הרוחצות באור , 9(2002):2-5	הרוחצות באור , 9(2002):2-5	הרוחצות באור , 9(2002):2-5
הרמת מסך – פחד , 10(2003):2-3	הרמת מסך – פחד , 10(2003):2-3	הרמת מסך – פחד , 10(2003):2-3	הרמת מסך – פחד , 10(2003):2-3
יהלום מלוטש שלא איבד מחיותו – ראיון עם טליה פז, 12(2005):30-34	יהלום מלוטש שלא איבד מחיותו – ראיון עם טליה פז, 12(2005):30-34	יהלום מלוטש שלא איבד מחיותו – ראיון עם טליה פז, 12(2005):30-34	יהלום מלוטש שלא איבד מחיותו – ראיון עם טליה פז, 12(2005):30-34
סקירת ספרים: מלכה בלי ארמון [על מיה ארבטובה], 13(2005):70-73	סקירת ספרים: מלכה בלי ארמון [על מיה ארבטובה], 13(2005):70-73	סקירת ספרים: מלכה בלי ארמון [על מיה ארבטובה], 13(2005):70-73	סקירת ספרים: מלכה בלי ארמון [על מיה ארבטובה], 13(2005):70-73
מכתב ממונפלייה , 14(2008):56_54	מכתב ממונפלייה , 14(2008):56_54	מכתב ממונפלייה , 14(2008):56_54	מכתב ממונפלייה , 14(2008):56_54
מחול עד 1938 , מחול היום, 15(2005):58	מחול עד 1938 , מחול היום, 15(2005):58	מחול עד 1938 , מחול היום, 15(2005):58	מחול עד 1938 , מחול היום, 15(2005):58
אליאש־צ'יין מאירה , אסתטיקה לא ארוטית – על <i>חלומו של מינטאור</i> , להקת בלנקה לי 2(2002):68-71	אליאש־צ'יין מאירה , אסתטיקה לא ארוטית – על <i>חלומו של מינטאור</i> , להקת בלנקה לי 2(2002):68-71	אליאש־צ'יין מאירה , אסתטיקה לא ארוטית – על <i>חלומו של מינטאור</i> , להקת בלנקה לי 2(2002):68-71	אליאש־צ'יין מאירה , אסתטיקה לא ארוטית – על <i>חלומו של מינטאור</i> , להקת בלנקה לי 2(2002):68-71
זירת מחול 2008 , 14(2008):53-52	זירת מחול 2008 , 14(2008):53-52	זירת מחול 2008 , 14(2008):53-52	זירת מחול 2008 , 14(2008):53-52
אלסטר גל , מחול ממולדת התיאטרון – על <i>מדיאה</i> , תיאטרון מחול אדאפוס 2(2002):68	אלסטר גל , מחול ממולדת התיאטרון – על <i>מדיאה</i> , תיאטרון מחול אדאפוס 2(2002):68	אלסטר גל , מחול ממולדת התיאטרון – על <i>מדיאה</i> , תיאטרון מחול אדאפוס 2(2002):68	אלסטר גל , מחול ממולדת התיאטרון – על <i>מדיאה</i> , תיאטרון מחול אדאפוס 2(2002):68
כבוד המילה , 8(2002):10-11	כבוד המילה , 8(2002):10-11	כבוד המילה , 8(2002):10-11	כבוד המילה , 8(2002):10-11
אלקיימ־רונן אשרה , לאפשר לדברים לזרום – על תהליך היצירה, 6(2001):54-53	אלקיימ־רונן אשרה , לאפשר לדברים לזרום – על תהליך היצירה, 6(2001):54-53	אלקיימ־רונן אשרה , לאפשר לדברים לזרום – על תהליך היצירה, 6(2001):54-53	אלקיימ־רונן אשרה , לאפשר לדברים לזרום – על תהליך היצירה, 6(2001):54-53
אלרון שרי , הסילפידה מתה, תחי חוה! – נשים ביצירות מחול בנות זמננו, 4(2001):26-22	אלרון שרי , הסילפידה מתה, תחי חוה! – נשים ביצירות מחול בנות זמננו, 4(2001):26-22	אלרון שרי , הסילפידה מתה, תחי חוה! – נשים ביצירות מחול בנות זמננו, 4(2001):26-22	אלרון שרי , הסילפידה מתה, תחי חוה! – נשים ביצירות מחול בנות זמננו, 4(2001):26-22

44 | מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009

כוריאוגרפיה בינלאומיים של סיין סנט דניס, 9(2002):44-48

מה שרואים מפה לא רואים

משם, 15(2009):42-44

בינגי־היידקר ליאורה, Turn Out רגליים פתוחות היטב – תרומתה של הפתיחה בתולדות הבלט, 1(2000):29-31

"הפתיחה בבלטים עכשוויים – מהמאה ה־19 למאה ה־21, 2(2002):30-33

ולה [על ארכיפובה גרוסמן], 8(2002):30-31

הרהורים על הכנה,

11(2004):68-71

"שוני – זה כל ההבדל..."

– הרהורים על עיקר וטפל בהוראת הבלט הקלאסי, 12(2005):40-43

בגוף ראשון יחיד,

31(2005):13-16

טַקסט(ירות),

14(2008):24-26

ביקלס שלי, קינסילוגיה – מאנטומיה למחול, 5(2001):18-21

הבלט פה דה קאטר – ארבע

פנים לבלרינות בתקופה הרומנטית בצרפת (יחד עם הילית זלצרמן), 13(2005):17-22

בן־צבי לאה, לרקוד עם גרטרוד קראוס,

2(2002):60-61

בניאל ערן, חממות מחול ליוצרים עצמאיים,

11(2004):47-46

"להציב סימני שאלה שוב

ושוב" – ראיון עם פרנצ'סקה ספינאצי,

21(2005):17-19

בר גבי, איפור במה לריקוד, 9(2002):28-31

בר־מאיר לאון מילכה, ידע מחולי – מה זה,

בשביל מה זה? מעמדו של המחול כאמנות שוות ערך, 5(2001):10-15

מחשבות על צמיחה אישית –

האם היא אפשרית בשיעור המחול המסורתי?

12(2005):56-61

הגוף הדינמי במרחב – כנס

בינלאומי במרכז לאבאן בלונדון, 15(2009):57

ברין־אינגבר ג'ודי, מחול במקום פולחן – על מופעי המחול של זאבה כהן וצבי גוטהיינר

בניו־יורק, 2(2002):68-71

רוקדים אל המילניום – הוועידה הבינלאומית למחול בווישינגטון 3(2001):51-52

ברנקוף אסטריד, סיפורי מחול: גישה אנליטית לנרטיב (סיפור המעשה) של *בלט פנטסטיק*,

14(2008):27-29

ברנשטטר גבריאלה, מושגי הגוף במחול

העכשווי, 3(2005):9-12

ברפמן אורה, מחול בפסטיבל ישראל 2000,

1(2000):40-42

פסטיבל קאן: פורסייט מזייף

1(2000):49-51

"דרך המשי" – הביאנלה

למחול, ליון 2000, 4(2001):89-94

פסטיבל קאן, 8(2002):54-57

פסטיבל המחול של אוזס,

9(2002):40-43

פסטיבל ליאון,

10(2003):46-49

השוליים ה"סהרוריים" של

פסטיבל מונפלייה, 11(2004):87-98

ליון – "אירופה", הביאנלה

האחת עשרה למחול, 12(2005):85-94

פסטיבל מחול קופיו,

13(2005):74-79

פסטיבל מונפלייה,

13(2005):80-85

גביש לילך, על קו התפר: קונטקט

אימפרוביזציה ומחול בישראל, 15(2009):54

גולדמן ורה, ביחס לגוף – שיח אמנים,

13(2005):44-45

גורן־קדמן איילה, הדבקה וגלגוליה – זיקת

גומלין בין הדבקה במגזר הערבי והיהודי

בישראל, 3(2000):10-15

מהרי קווקז לישראל – להקת

מטאייב, סיפורה של להקה, 5(2001):59-56

היש עתיד למחול האתני

בישראל? 15(2009):15-17

גלברד ניסן, הרקדן הוא גוף המחזיר אור,

9(2002):24

גלוק רנה, לזכרם של נורמן מוריס וגלן טטלי,

14(2008):43-44

גרוסמן ולנטינה ארכיפובה, התנועה, אין היא

יכולה לרמות ולשקר – רשמים ובעיות של

מורה למחול בארץ, 8(2002):32-35

גרפינקל יוסף, ריקוד בראשית החקלאות,

5(2001):4-9 – גם באנגלית, עמ' 86-91

גת גליה, אנה סוקולוב – מורה לאורך כל הדרך, 2(2000):22

דור־כהן אליס, ראו, המפלצת בתוכנו – על

תהליך יצירת *הקץ לתום*, 6(2001):28-33

דוראן סילביה, ביחס לגוף – שיח אמנים,

13(2005):44-45

דנקוורס לינדה, טכנולוגיה ככלי כוריאוגרפי

– על וירטואליות וייצוגה *בטרילוגיה* של להקת

רנדום, 3(2000):72-74

מחול חדש: זרמים עכשוויים

במחול האירופי , 5(2001):70-71

דרומר אורי, הגוף הוא פוליטי,

13(2005):32-34

דרור ליאת, ריקוד הוא ... 11(2004):31-33

הלוי שרון, לשבור את הסטריאוטיפ – מגדר

ומחול, 4(2001):12-21

הרלב (שטיינברג), **שי**, לעשות משהו עם

הטבע הזה – שיחה עם רנה שיינפלד,

1(2000):24-28

רוקדות מהבטן – על מורנה

אמורה, 3(2000):24-29

להתקדם פנימה – שיחה עם

עידו תדמור, 2(2000):34-37

לה לה לה היומן קרעחץ

– ראיון עם ענת דניאלי, 4(2001):50-55

החזותי והמילולי נותנים יד

– להקת נעה דר, 5(2001):52-55

מה שהגוף אינו יכול ומה

שהנפש זקוקה לו [על *כח האיזון* של להקת

ורטיגו] 6(2001):58-61

אין לה צורך להגיע שי הרלב

מראיין את אשרה אלקיימ־רונן,

8(2002):12-17

ורה גולדמן – אתנוגרפית של

מחול, 10(2003):4-9

הררי דרור, הגוף הוא פוליטי, 13(2005):32-34

ואן הטרן לוסייה, איציק גלילי: הכאוס שאנו

עושים מהחיים, 8(2002):44-47

וייס סמדר, הדרמה כלואה בצורה – אתר

לימודי ממוחשב על טכניקת המחול של מרתה

גראהם, 3(2000):58-60

דימוי ומילה ביצרון דברים

(1994), 8(2002):36-39

זיו רונית, ביחס לגוף – שיח אמנים,

13(2005):44-45

זלצרמן הילית (יחד עם שלי ביקלס), הבלט

פה דה קאטר – ארבע פנים לבלרינות בתקופה

הרומנטית בצרפת, 13(2005):17-22

חרמון פרם־שי, כפרי מחול בישראל,

15(2009):45-47

טולידאנו גילה, להקת אסקסטטה – מחול

אמנותי בהשראת פולקלור אתיופי,

3(2000):30-34

כהן זאבה, כיצד ומדוע נעשיתי יועצת, בוחנת

ומפקחת בכירה בנושא המחול ב"ארגון

לתואר ראשון בינלאומי לתלמידי תיכון" – IB,

</

_____. סקירת ספרים – אנדריאה אולסן:*סיפורי גוף*, 5(2001):69.
_____. ללא מילים – ערב המחול החדש של נאצ'ו דואטו, 6(2001):78-79
_____. כוריאוגרפיה או בימוי, 8(2002):26-27

_____. מג סטוארט – המחול כתחנת מעבר, 10(2003):44-45
לנדאו אריקה, יצירתיות היא... 6(2001):25-20
לשניירובסקה יואנה, מחול האי־סדר: יאצק וומינסקי ותיאטרון המחול השלזי, 5(2001):72-75

מוניץ בן ציון, עיצוב תאורה למחול – דילמות בין עיצוב פלסטי לעיצוב חלל, 9(2002):18-23

מוסקונה שלומי יעל, הוראת המחול לאן? – דפוסי קריירה של מורות למחול, 10(2003):18-21
מילס דנה, האני והאחר: תפיסת ה"אחר" והקבוצתיות בכתבי ליניס וארננדט ובמחול הישראלי בשנות ה־40 וה־50, 14(2008):17-19

מנור גיורא, הרמת מסך – הדליקו את האור, 1(2000):4-5 – גם באנגלית, עמ' 79-81
_____, לזכרם של אלה שהלכו לעולמם – בת שבע דה־רוטשילד,

1(2000):78-80
_____, לזכרו של זכרי דגן, 1(2000):20-23
_____, מונפלייה – בלי פילוסופיה,

1(2000):56
_____, פסטיבל ותחרות כוריאוגרפיה בהולנד, 1(2000):57-61
_____, [ביקורת על יצירתו של עידו תדמור] חגיגה בעמורה: חוטאים בשמחה, 1(2000):64

_____, ניצחון האבסורד בתיאטרון המחול, 2(2000):8-13
_____, יוצרת של שלוש ארצות־מולדת – על אנה סוקולוב, 2000-1912

2(2000):18-21
_____, בת־דור: עם הפנים לעתיד, 2(2000):74-76 – גם באנגלית, עמ' 82-85
_____, רוקדים ביריד – יריד המחול השלישי באסן, 3(2000):56-57
_____, [ביקורת על יצירתו של עידו תדמור] בהמות לא לגמרי כשרות, 3(2000):80-81

_____. עדיין צועדת יחפה – על ירדנה כהן, 4(2001):46-49
_____. המסכה הרוקדת – עבודתה היצירתית של יהודית גרינשפן, 5(2001):49-51
_____. סקירת ספרים – *הולנדים רוקדים* – מחול בן זמננו בארץ השפלה, 5(2001):68

_____. סקירת ספרים – מילון

אוקספורד למחול, 6(2001):77
_____. סוריאליזם ספרדי – פסטיבל המחול השנתי בוולנסיה, 6(2001):80-81
_____. להקת המחול מארי ראמבר – צעירה בת שבעים וחמש, 7(2002):16-21
_____. סקירת ספרים – השוק המשותף של המחול העכשווי, 7(2002):62-63
_____. בלט שטוטגארט חוגג 40 שנה לתקופת קרנקו, 8(2002):40-41
_____. סקירת ספרים – תשעה דיוקנאות עכשוויים, 8(2002):63
_____. יחד עם עפרה בן־צבי סרוסי, רינה שחם הלכה לעולמה, 11(2004):4-6
_____. אלה שלא רקדו [על דיאגילב, רמבר ורוטשילד], 11(2004):61-67

נדלר אסתר. סוזן לנגר – ביטוי ורגש באמנות המחול, 11(2004):34-38
נהרין צופיה, "קשה להיות כוריאוגרף", 6(2001):26-27
נתיב יעל (ילי), המשמעות התרבותית של דימוי הגוף בקרב נערות רוקדות, 13(2005):23-26

_____. להיות בתוך הגוף בבית הספר: פנומנולוגיה של הריקוד בקרב נערות במגמות המחול, 15(2009):36-39

סגל רוני, "ראיתי את אלוהים רוקד ממני ואליך": רוני סגל ז"ל – מתוך יומניה, 6(2001):34-39

ענבר מרתה, תנו לאנשים לרקוד והם ירקדו – מרתה ענבר בשיחה עם נעמי בהט לרגל הוצאת הספר *רגליים יחפות – מסורת יהודי תימן במחול בישראל*, 1(2000):38-39
_____. קולנוע שהמחול נכנס בתוכו – שיחה עם אלסיון מארי, 3(2000):48-50
עפרת גדעון, הגוף הוא פוליטי, 13(2005):32-34
עפרת הדס, הגוף הוא פוליטי, 13(2005):32-34

פדרמן דיתה, הגוף זוכר (ואינו סולח) – נקודות ציון בהתפתחות התרפיה בתנועה, 4(2001):64-67
פיינוולד רונית, עמוד השדרה הוא שרשרת פנינים – שימוש בתנועה ובדימוי אצל ילדים בלמידה על גוף האדם, 5(2001):22-26
פלד ציונה, מאורי צבי גרינברג עד קוסובו – מבט אל תהליך העבודה של *בקץ הזרכים*: מחול אורטורי ממוחשב 2(2000):38-41
_____, *אני הלכתי אז...* – מופע רב תחומי במסגרת התיאטרונטו, 4(2001):78-79
פרלשטיין־כדורי טלי, לרקוד עד מוות – על ביטויי הרומנטיקה בבלט *ג'יזל*, 2(2000):23-29
_____. בובות אנושיות חדי – על השילוב בין האמנויות ב*פטרושקה*, 3(2000):35-42
_____. חסיה אגרון: "להביע בתנועה

את השמש והכוכבים", 15(2002):4-7 – גם באנגלית, עמ' 64-71

צוקרמן נאווה, מלה תנועה מלה – מקום המלה מקום התנועה, 14(2008):20-23
_____, בעקבות פוסט מרתה – שאלות חוזרות על מהות המחול, 15(2009):27-28

קול סיקי, ללמד את הבלתי ניתן ללימוד: תפקידו של המורה לכוריאוגרפיה, 6(2001):44-45
_____, ג'אנט אורדמן: אשה שהגשימה חלום ושברה אותו, 14(2008):38-39
קדם משה, בין סטרווינסקי לקיליאן – אינטרפרטציה ליצירת מחול *סימפונית תהילים*, 10(2003):27-33
קופרמן ג'ודי, הנשק הסודי [על תאורה], 9(2002):7-10

רדלר דן, מהנר ועד ל־Moving Light – התפתחות תאורת הבמה מהמאה ה־16 ועד למאה ה־20, 9(2002):11-17
רוגינסקי דינה, ריקוד כפול – ריקודי עם ועדות בישראל, 3(2000):18-23
_____, שישים שנה לכנס דליה הראשון 1944-2004 – שינויים במחול העם הישראלי, 11(2004):24-30 – גם באנגלית, עמ' 86-99

_____, ריקודי בטן: אוריינטליזם, אקזוטיזציה ואקזוטיזציה עצמית, 12(2005):76-80
_____, שרה לוי־תנאי ורינה ניקובה: הבדלים בביסוסו של מחול עברי בהשראה תימנית 14(2008):30-35
רוזנבליט עינב, בלט באשדוד, 3(2000):61-63
_____, עולמו של מקרגור – מפגש תלמידי מחול עם להקת רנדום, 4(2001):61-63

_____, חללים פנימיים וחיצוניים – סדנת אימפרוביזציה עם עמנואל גריווה 5(2001):34-36

_____, חקירת הגוף והעמקת המודעות: סדנת יצירה עם הכוריאוגרפית נעה דר 6(2001):40-41
_____, תענוג בתנועה [על שפת הגאג של אוהד נהרין], 7(2002):48-49
_____, רותי תמיר – בפנטומימה, מאחורי כל מבט עומד גם סיפור, 10(2003):34-35
_____, לשכוח את המילים: טקסט ביצירתה של יסמין גודר, 14(2008):12-16
_____, *קזוארות* – מארג נשי של מחול אתני במחול בימתי, 15(2009)
רוטמן יונת, זה לא ברבר זה ברווז – לקראת ההופעה *אגם הברבורים* של מתיו ביורן, 1(2000):43

_____. הרמוניה קבוצתית ואנרגיה – סדנה עם קיי טאקי, 5(2001):37
_____. עבודה בשכבות – טקסט ותנועה: סדנת יצירה עם אמיר קולבן, 6(2001):42-43
_____. הסכסוך היהודי ערבי בריקודיהם של אמיר קולבן, רמי באר ואוהד נהרין – המעבר מהצגת הנרטיב לפירוקו, 11(2004):39-45
_____. בית הקפה של פינה באוש – ניכור במחול, 11(2004):44-47
_____. דבר אל הגוף – תפיסת הגוף בסרטו של פדרו אלמודובר *דבר אליה*, 13(2005):40-43

_____. לחיות בעבר ולחיות את ההווה: קריאה אינטרטקסטואלית של שפת הבלט הקלאסי ביצירה *ציפורנים* מאת פינה באוש, 14(2008):36-37
_____. משרתים מכל העולמות – ברק מרשל מחולל את הפלא ביצירתו החדשה *מונגר*, 15(2009):13-15

_____. ראיון עם היוצרת רות קנר: תיאטרון, תנועה, טקסט והיחס ביניהם, 5(2009):48-49
רוטנברג הניה, בין הפשטה להבעה – על יצירתו של רמי באר, 1(2000):12-17
_____. [ביקורת על יצירתו של אמיר קולבן] *חיוכו של כרונוס*: בחיפוש אחר הזמן, 1(2000):62-64

_____. בובות ממוכנות ומרחבים וירטואליים – השפעת התמורות הטכנולוגיות על המחול, 2(2000):14-17
_____. התמסרות להתרשמות – על תכנית ה"עולם החדש" ופסטיבל האביב – לונדון 2000, 2(2000):44-47
_____. לקראת מופע: "מחול במשכן" – העונה השביעית, 2(2000):66-67
_____. מחול פורץ גבולות – התבוננות במבחר יצירות של ליה אנדרסון, 3(2000):43-47

_____. המין השלישי של פוקין – קריאה עכשווית ב*רוח הורד*, 4(2001):27-31
_____. לקראת בכורה – כרמן והמוסכניק, 5(2001):60-61
_____. שש יצירות ושבעה כוריאוגרפים – גוונים במחול, מארס 2001, 5(2001):76

_____. שלמות חדשה: יחסים בין אמנויות, 7(2002):36-41
_____. לשון המחול, 8(2002):64
_____. מרחב האפשרויות במכלול אחד – ראיון עם רמי באר, 9(2002):25-27
_____. גם באנגלית, עמ' 52-55
_____. פסטיבל כרמיאל 2002,

9(2002):39
_____. קנקן חדש מלא ישן – מבט לא נוסטלגי על אגון שילה, 1(2003):22-26

_____. עיבוד טקסטים – *פולחן האביב* של עמנואל גת, 12(2005):35-39
_____. הגוף הנוכח ונוכחות הגוף: *שלוש* של אוהד נהרין, 13(2005):35-39
_____. *רעש לבן*: מחול אקולוגי,

14(2008):8-11
_____. אילנה כהן פורשת ופורשת כנפיים, 15(2009):59
_____. פרס על שם גיורא מנור לרקדנים מיה שטרן ותומר שרעבי, 15(2009):60

_____. פרויקט מים – מחוות זיכרון לכבודם של ילדים יתומים שנרצחו בשואה 15(2009):61-66
רומנו משה, אנה סוקולוב – מורה לאורך כל הדרך, 2(2000):22
רון (רוניקין) נורית, המחול בחינוך ובחיים – תוכנית לימודים חדשה במחול, 1(2000):18-19
רון דן, פולקלור לבמה – ובמה לפולקלור, 2(2000):48-55

_____. מחול לכל – על רב־תרבותיות בישראל והשפעתה על התפתחות המחול 3(2000):4-9 – גם באנגלית, עמ' 84-89
_____. "כאגדת רבקה" – עם מותה של רבקה שטורמן, 4(2001):4-5
_____. הגבר קוצר והאשה מאלמת אלומות – שוויון המינים בריקוד העם הישראלי, 4(2001):39-45

_____. הישראליות בעיני הגעגעוע – "כרמון" במחול, 5(2001):44-48
_____. כוחות יצירתיים טמונים בכל אדם: על החינוך ליצירתיות בישראל בכלל ובמחול בפרט, 6(2001):46-52
_____. הורה ירושלים כמשל, 7(2002):28-33

_____. ריקודים הם שירים, 8(2002):24-25
_____. דן רון על ספרו של גיורא מנור על שרה לוי־תנאי *דרכה הכוריאוגרפית של שרה לוי־תנאי*, 8(2002):62-63
_____. האם קיימת בישראל "מדיניות תרבות" – מדיניות וקריטריונים בהקצבות למחול, 10(2003):41-43
_____. ריקודי פולקלור כמקור השראה למחול האמנותי, 1(2004):75-81 – גם באנגלית, עמ' 94-99

_____. שלושים שנה ללהקת עמקא, 12(2005):71-75
_____. פסטיבל המחול בכרמיאל – לאן? 14(2008):50-51
_____. לרקוד "כל החיים", 15(2008):40-42
רוסקין ברגר מרים, חינוך במחול במאה ה־12, 11(2004):72-74
רייזמן תחיה, להכיר את "המחול של ההיסטוריה", 7(2002):22-27

שמואלי־חינקיס דינה, הבלט אינו מקדש – על דרכה של אודרי דה ווס בהוראה, 5(2001):16-17
שעל עדי, מגבלות התנועה ותעצומות הנפש, 13(2005):26-31
שפירא דניאלה, פסטיבל בורנווויל: אוגוסט בורנווויל – כוריאוגרף לכל עת, 13(2005):86-91
שרון מירל"ה, "אני רוצה לדבר על היצירה הכוריאוגרפית...", 21(2005):27-29

תבור יוסי, סקירת ספרים – *האנציקלופדיה הרוסית למחול*, נטליה בסמרטנובה, 2(2000):62-65
לקראת מופע – "המלט הרוסי", 6(2001):74-75
תדמור עידו, על בית הספר למחול בת־דור, 2(2000):76-77

אינדקס מחול עכשיו 1-15 לפי נושאים

עריכת האינדקס: רות אשל ומיכל רוזנצוויג

מקרא: חוברת מס' 5, שנת 2000, עמודים 49-51: 5(2000):49-51

אביזרים	הפתיחה בבלטים עכשוויים – מהמאה ה־19 למאה ה־21 מאת ליאורה בינג־היידקר, 2(2000):30-33	קינסיולוגיה – מאנטומיה למחול מאת שלי ביקלס, 5(2001):18-21	
איפור	בלט שטוטגרט חוגג 40 שנה לתקופת קרנקו מאת גיורא מנור, 8(2002):40-41	העקבות המסורת ה"אתונאית": חינוך לכל – תפיסות חינוכיות במחול והשתקפותן בבית הספר למחול בנעתון מאת אילנה ליבן, 5(2001):42-43	
אסתטיקה ותיאוריה	הבלט <i>פה דה קאטר</i> – ארבע פנים לבלרינות בתקופה הרומנטית בצרפת מאת שלי ביקלס והילית זלצרמן, 13(2005):17-22	הבלט אינו מקדש – על דרכה של אודרי דה ווס בהוראה מאת דינה שמואלי־חיניקס, 5(2001):16-17	
בלט קלאסי בישראל	בלט באשדוד מאת עינב רוזנבליט, 3(2000):61-63	הוראת המחול לאן? – דפוסי קריירה של מורות למחול מאת יעל מוסקונה־שלומי, 1(2003):18-21	
	הבלט הקלאסי – בן חורג במחול הישראלי (גם באנגלית, עמ' 86-93) מאת רות אשל, 2(2002):2-7	המחול בחינוך ובחיים – תוכנית לימודים חדשה במחול מאת נורית רון (רונקין), 1(2000):18-19	
ביקורת	פושקין [על הבלט <i>י'בגני אונייגין</i>] והבלט הישראלי מאת מיה בהיר, 6(2001):54-57	הרהורים על הכנה מאת ליאורה בינג היידקר, 11(2004):68-71	
אני הלכתי אז – מופע רב תחומי במסגרת התיאטרונטו מאת ציונה פלד, 4(2001):78-79	תחרות מיה ארבטובה – חגיגת עשור מאת יעל אפרתי, 1(2000):40	"זולה" [על ולנטינה ארכיפובה גרוסמן] מאת ליאורה בינג־היידקר, 8(2002):30-31	
אסתטיקה לא ארוטית – על <i>חלומו</i> של <i>מימוטאור</i> , להקת בלנקה לי, מאת מאירה אליאש־צ'יין, 2(2000):68	תחרות מיה ארבטובה מאת ישראל רועי אבנשטיין, 9(2002):36-37	חינוך במחול במאה ה־21 מאת מרים רוסקין ברנר, 11(2004):72-74	
בהמות לא לגמרי כשרות [על עידו תדמור] מאת גיורא מנור, 3(2000):80-81	ביחס לגוף – שיח אמנים מאת ורה גולדמן, סילביה דוראן ורונית זיו, 13(2005):44-45	ידע מחולי – מה זה, בשביל מה זה? מעמדו של המחול כאמנות שוות ערך מאת מילכה לאון, 5(2001):10-15	
בכורות בבת־שבע: <i>שארית וכשהתרנגול קרא בקול הכלה הירוקה התעופפה מעל כיכר הכפר</i> מאת רות אשל, 1(2000):65-67	דבר אל הגוף – תפיסת הגוף בסרטו של פדרו אלמודובר <i>דבר אליה</i> מאת יונת רוטמן, 13(2005):40-43	יצירתיות היא מאת אריקה לנדאו, 6(2001):20-25	
חגיגה בעמורה: חוטאים בשמחה [על עידו תדמור] מאת גיורא מנור, 1(2000):64	הגוף הוא פוליטי מאת אורי דרומר, דרור הררי, גדעון עפרת, הדס עפרת, 13(2005):32-34	כוחות יצירתיים טמונים בכל אדם: על החינוך ליצירתיות בישראל בכלל ובמחול בפרט מאת דן רונן, 6(2001):46-52	
חיוכו של כרונוס : בחיפוש אחר הזמן [על אמיר קולבן] מאת הניה רוטנברג, 1(2000):62-64	גוף הבלט נעשה פתוח יותר מאת גבי בר, 9(2005):12-13	כיצד ומדוע נעשיתי יועצת, בוחנת ומפקחת בכירה בנושא המחול ב"ארגון לתואר ראשון בינלאומי לתלמידי תיכון" – BI מאת זאבה כהן, 15(2009):32-35	
בלט קלאסי	מושגי הגוף במחול העכשווי מאת ברנשטטר גבריאלה, 13(2005):9-12		

כמו בכת מחוללים – סדנת המחול מתנ"ס "מטה אשר" מאת רות אשל, 5(2001):38-41

ללמד את הבלתי ניתן ללימוד: תפקידו של המורה לכוריאוגרפיה מאת סיקי קול, 6(2001):44-45

לשון המחול מאת הניה רוטנברג, 8(2002):64

מחשבות על צמיחה אישית – האם היא אפשרית בשיעור המחול המסורתי? מאת מילכה לאון, 12(2005):56-61

על בית הספר למחול בת־דור מאת עידו תדמור, 2(2000):76-77

עמוד השדרה הוא שרשרת פנינים – שימוש בתנועה ובדימוי אצל ילדים בלמידה על גוף האדם מאת רונית פיינגולד, 5(2001):22-26

"קשה להיות כוריאוגרף" מאת צופיה נהרין, 6(2001):26-27

"ישוני – זה כל ההבדל" הרהורים על עיקר וטפל בהוראת הבלט הקלאסי מאת ליאורה בינג־היידקר, 12(2005):40-43

היסטוריה כללית

אלה שלא רקדו [דיאגילב, רוטשילד, רמבר ואחרים] מאת גיורא מנור 11(2004):61-67

להכיר את "המחול של ההיסטוריה" מאת תחיה רייזמן, 7(2002):22-27

ריקוד בראשית החקלאות (גם באנגלית, עמ' 86-91) מאת יוסף גרפינקל, 5(2001):4-9

וידיאו דאנס, צילום, טכנולוגיה

בובות ממוכנות ומרחבים וירטואליים – השפעת התמורות הטכנולוגיות על המחול מאת הניה רוטנברג, 2(2000):14-17

הדרמה כלואה בצורה – אתר לימודי ממוחשב על טכניקת המחול של מרתה גראהם מאת סמדר וייס, 3(2000):58-60

טכנולוגיה ככלי כוריאוגרפי – על וירטואליות וייצוגה ב"טרילוגיה" של להקת רנדום מאת לינדה דנקוורס, 3(2000):72-74

מאורי צבי גרינברג עד קוסובו – מבט אל תהליך העבודה של *בקץ הדרכים*: מחול אורטורי ממוחשב מאת ציונה פלד, 2(2000):38-41

מזווית ראייה של צלם מחול מאת כפיר בולוטין 15(2009):29-31

קולנוע שהמחול נכנס בתוכו – שיחה עם אליסון מארי מאת מרתה ענבר, 3(2000):48-50

טקסט ומחול

עמי ים – עמי יער – מכליה לתחייה (יחד עם ישראל אובל) מאת רות אשל, 8(2002):18-19

דימוי ומילה ב*זיכרון דברים* (1994) מאת סמדר וייס, 8(2002):36-39

החזותי והמילולי נותנים יד – להקת נעה דר מאת שי הרלב (שטיינברג), 5(2001):52-55

טְקֶסט(וּרות) מאת ליאורה בינג־היידקר, 14(2008):24-26

כבוד המילה מאת גל אלסטר, 8(2002):10-11

לשכוח את המילים: טקסט ביצירתה של יסמין גודר מאת עינב רוזנבליט, 14(2008):12-16

מחול ממולדת התיאטרון – על *מדיאה*, תיאטרון מחול אדאפוס מאת גל אלסטר, 2(2000):68

מלה תנועה מלה – מקום המלה מקום התנועה מאת נאוה צוקרמן, 14(2008):20-23

עיבוד טקסטים – *פולחן האביב* של עמנואל גת מאת הניה רוטנברג, 12(2005):35-39

ראיון עם היוצרת רות קנר: תיאטרון, תנועה, טקסט והיחס ביניהם מאת יונת רוטמן, 15(2009):48-49

תקווה מתוך האין – *עמי ים – עמי יער* מאת גבי אלדור, 8(2002):20-23

לזכרם של אלה שהלכו לעולמם

ג'אנט אורדמן: אשה שהגשימה חלום ושברה אותו [על להקת בת־דור] מאת סיקי קול, 14(2008):38-39

והיה ככלות רקוויאם לג'אנט אורדמן [על להקת בת־דור] מאת רות אשל, 14(2008):40-42

לזכרה של הדה אורן מאת רות אשל, 14(2008):45-46

זכרי דגן [על להקת המחול הקיבוצית] מאת גיורא מנור, 1(2000):20-23

בת שבע דה־רוטשילד (גם באנגלית, עמ'

78-80) מאת גיורא מנור, 1(2000):20-23

דורה סאודן מאת חסיה לוי־אגרון ואבידה אילון, 1(2000):20-23

יוצרת של שלוש ארצות־מולדת – על אנה סוקולוב, 1912-2000, מאת גיורא מנור, 2(2000):18-21

ליה שוברט, ג'רום רובינס, אירנה גיטרי מאת רות אשל, 1(2000):20-23

נורמן מוריס וגלן טטלי מאת רנה גלוק, 14(2008):43-44

מילים לשרה [לוי־תנאי, גיורא [מנור] וקאי [לוטמן] (גם באנגלית, עמ' 92-95) מאת רות אשל, 13(2005):4-8

רינה שחם הלכה לעולמה מאת עפרה בן־צבי סרוסי וגיורא מנור, 11(2004):4-6

לקראת מופע

המלט הרוסי מאת יוסי תבור, 6(2001):74-75

זה לא ברבור זה ברווז – לקראת ההופעה *אגם הברבורים* של מתיו ביורן מאת יונת רוטמן, 1(2000):43

כרמן והמוסכניק מאת הניה רוטנברג, 5(2001):60-61

מחול במשכן – העונה השביעית [להקות רנדום, רוזאס, סשה וולץ, בת־שבע] 2(2000):66-67

מגדר

הגבר קוצר והאשה מאלמת אלומות – שוויון המינים בריקוד העם הישראלי מאת דן רונן, 4(2001):39-45

המין השלישי של פוקן – קריאה עכשווית ב*רוח הורד* מאת הניה רוטנברג, 4(2001):27-31

הסילפידה מתה, תחי חוה! – נשים ביצירות מחול בנות זמננו מאת שרי אלרון, 4(2001):22-26

לשבור את הסטריאוטיפ – מגדר ומחול מאת שרון הלוי, 4(2001):12-21

מתחלפים בתפקידים, מי אנחנו? מה מקומנו? – מגדר במחול הישראלי מאת רות אשל, 4(2001):32-38

קזוארות – מארג נשי של מחול אתני במחול בימתי מאת עינב רוזנבליט, 15(2009): 9–12

מחול ביישוב

האני והאחר: תפיסת ה"אחר" והקבוצתיות בכתבי לוינס וארנדט ובמחול הישראלי בשנות ה־40 וה־50 מאת דנה מילס, 14(2008): 17–19

לרקוד עם גרטרוד קראוס מאת לאה בן־צבי, 2(2000): 60–61

מעכזים על מדרכות עין השופט – על מסכת החג מאת רות אשל (גם באנגלית, עמ' 72–77) 1(2000): 44–48

עדיין צועדת יחפה – על ירדנה כהן מאת גיורא מנור, 4(2001): 46–49

מחול מודרני בישראל

אנה סוקולוב – מורה לאורך כל הדרך מאת גליה גת ומשה רומנו, 2(2000): 22

אין לה צורך להגיע [ראיון עם אשרה אלקיים־רון] מאת שי הרלב־שטיינברג, 8(2002): 12–17

"אני רוצה לדבר על היצירה הכוריאוגרפית" מאת מירל'ה שרון, 12(2005): 27–29

בין הפשטה להבעה – על יצירתו של רמי באר מאת הניה רוטנברג, 1(2000): 12–17

"בלתי נראה לעין אלא בכאב הסופי" – על אוהד נהרין מאת גבי אלדור, 4(2001): 6–11

בת־דור: עם הפנים לעתיד (גם באנגלית, עמ' 82–85) מאת גיורא מנור, 2(2000): 74–76

בעקבות פוסט מרתה – שאלות חוזרות על מהות המחול – פגישה עם ניב שינפלד ואורן לאור מאת נאוה צוקרמן, 15(2009): 27–28

גוונים במחול (2001) – שש יצירות ושבעה כוריאוגרפים מאת הניה רוטנברג, 5(2001): 76

דורית שמרון – "לכבוש את הבמה – לכבוש את העולם" מאת מיה בהיר, 7(2002): 42–45

האם קיימת בישראל "מדיניות תרבות" – מדיניות וקריטריונים בהקצבות למחול מאת דן רונן, 10(2003): 41–43

הגוף הנוכח ונוכחות הגוף: *שלוש* של אוהד נהרין מאת הניה רוטנברג, 13(2005): 35–39

יסמין ורדימון – לונדון כן מחכה לה מאת מיה בהיר, 4(2001): 56–60

כפרי מחול בישראל מאת פרם־שי חרמון, 15(2009): 45–47

להקת בת שבע – העשור הגראהמי מאת רות אשל, 11(2004): 7–23

לאפשר לדברים לזרום – על תהליך היצירה מאת אשרה אלקיים־רון, 6(2001): 53–54

לה לה לה היוםן קרעחץ – ראיון עם ענת דניאלי מאת שי הרלב (שטיינברג), 1(2000): 4–5

להתקדם פנימה – שיחה עם עידו תדמור מאת שי הרלב (שטייברג), 2(2000): 34–37

לעשות משהו עם הטבע הזה – שיחה עם רנה שיינפלד מאת שי הרלב (שטיינברג), 1(2000): 24–28

מירל'ה שרון: "הריקוד הוא מין ישות מיוחדת של חיים" מאת רות אשל, 21(2005): 20–26

מרחב האפשרויות במכלול אחד – ראיון עם רמי באר (גם באנגלית, עמ' 52–55) מאת הניה רוטנברג, 9(2002): 25–27

משרתים מכל העולמות – ברק מרשל מחולל את הפלא ביצירתו החדשה *מונגר* מאת יונת רוטמן, 5(2009): 13–15

סוניה ד'אורליאנס ג'וסט: "עכשיו אני מרגישה שהצד השחור שלי מתפרץ החוצה" מאת מיה בהיר, 7(2002): 46–47

על קו התפר: קונטקט אימפרוביזציה ומחול בישראל מאת לילך גביש, 51(2009): 54

קלאסיקה במימד אישי – *פולחן האביב* מאת ליאת דרור בביצוע להקת אדמה מאת רחל בילסקי־כהן, 5(2001): 80–81

"ראיתי את אלוהים רוקד ממני ואליך": רוני סגל ז"ל – מתוך יומניה מאת רוני סגל, 6(2001): 34–39

ראו, המפלצת בתוכנו – על תהליך יצירת *הקץ לתום* מאת אליס דור־כהן, 6(2001): 28–33

ריקוד הוא מאת ליאת דרור, 11(2004): 31–33

רעש לבן: מחול אקולוגי מאת הניה רוטנברג, 14(2008): 8–11

תיאטרון מחול רמלה (תמ"ר) מאת רות אשל, 13(2005): 62–69

פריחת המחול העכשווי בישראל כיום (גם באנגלית, עמ' 59–63) מאת רות אשל, 14(2008): 3–8

מחול מודרני ופוסט־מודרני בעולם

איציק גלילי: הכאוס שאנו עושים מהחיים מאת לוסיה ואן הטרן, 8(2002): 44–74

בית הקפה של פינה באוש – ניכור במחול מאת יונת רוטמן, 11(2004): 44–47

גופים מועדים לכישלון – על המחול של סשה וולץ מאת רונית לנד, 3(2000): 64–67

להקת המחול מארי ראמבר – צעירה בת שבעים וחמש מאת גיורא מנור, 7(2002): 16–21

להכיר בעבר ולחיות את ההווה: קריאה אינטרטקסטואלית של שפת הבלט הקלאסי ביצירה *ציפורנים* מאת פינה באוש מאת יונת רוטמן, 14(2008): 36–37

ללא מילים – ערב המחול החדש של נאצ'ו דואטו מאת רונית לנד, 5(2001): 78–79

מג סטוארט – המחול כתחנת מעבר מאת רונית לנד, 10(2003): 44–45

מחול במקום פולחן – על מופעי המחול של זאבה כהן וצבי גוטהיינר בניו־יורק מאת ג'ודי ברין־אינגבר, 2(2000): 68–71

מחול האי־סדר: יאצק וומינסקי ותיאטרון המחול השלזי מאת יואנה לשניירובסקה, 5(2001): 72–75

מחול חדש: זרמים עכשוויים במחול האירופי מאת לינדה דאנקוורס, 5(2001): 70–71

מחול פורץ גבולות – התבוננות במבחר יצירות של ליה אנדרסון מאת הניה רוטנברג, 3(2000): 43–47

שלמות חדשה: יחסים בין אמנויות מאת הניה רוטנברג, 7(2002): 36–41

מחול לנכים

מגבלות הגוף ותעצומות הנפש [להקת ורטיגו] מאת עדי שעל, 13(2005): 26–31

מה שהגוף אינו יכול ומה שהנפש זקוקה לו [על

כח האיזון של להקת ורטיגו] מאת שי הרלב־שטיינברג, 6(2001): 58–61

ניתוח יצירות בינלאומיות

בובות אנושיות מדי – על השילוב בין האמנויות בפטרושקה מאת טליה פרלשטיין־כדורי, 3(2000): 35–42

בין סטרווינסקי לקיליאן – אינטרפרטציה ליצירת מחול *סימפוניה תהילים* מאת משה קדם, 10(2003): 27–33

חדרי הלב ב*דירה* של מאץ אק מאת שרי אלרון, 12(2005): 62–65

לרקוד עד מוות – על ביטויי הרומנטיקה בבלט *ג'יזל* מאת טלי פרלשטיין־כדורי, 2(2000): 23–29

סיפורי מחול: גישה אנליטית לנרטיב (סיפור המעשה) של בלט *פנטסטיק* מאת אסטריד ברנקוף, 14(2008): 27–29

קנקן חדש מלא ישן – מבט לא נוסטלגי על אגון שילה מאת הניה רוטנברג, 10(2003): 22–26

סדנאות

הרמוניה קבוצתית ואנרגיה – סדנה עם קיי טאקיי מאת יונת רוטמן, 5(2001): 37

חללים פנימיים וחיצוניים – סדנת אימפרוביזציה עם עמנואל גריווה מאת עינב רוזנבליט, 5(2001): 34–36

חקירת הגוף והעמקת המודעות: סדנת יצירה עם הכוריאוגרפית נעה דר מאת עינב רוזנבליט, 6(2001): 40–41

עבודה בשכבות – טקסט ותנועה: סדנת יצירה עם אמיר קולבן מאת יונת רוטמן, 6(2001): 42–43

עולמו של מקרגור – מפגש תלמידי מחול עם להקת רנדום מאת עינב רוזנבליט, 4(2001): 61–63

תענוג בתנועה מאת עינב רוזנבליט, 7(2002): 48–49

סקירת ספרים

אימפריה של אקסטזה (‏*Empire of Ecstasy* *Nudity and movement in German Body culture, 1910-1935*) מאת קרל טפ'פר

(Toepfer Karl) – גבי אלדור, 4(2001): 85

מלכה בלי ארמון מאת רנה שחם – גבי אלדור, 13(2005): 70–73

הזמנה למחול מאת צופיה נהרין – רות אשל 3(2000): 76–78

מחול לייצוא (*Dance for Export*) מאת נעימה פרווטס (Prevots) – רות אשל, 3(2000): 78–79

האנציקלופדיה הבינלאומית למחול, עורכת ראשית סלמה כהן – נעמי בהט, 2(2000): 65

טכניקת אלכסנדר לרקדנים (קלטת די.וי.די) עם ג'יין גוסמינסקי (Jane Kosminsky) – ורדה למברסקי, 14(2008): 57–58

דרכה הכוריאוגרפית של שרה לוי־תנאי מאת גיורא מנור – דן רונן, 8(2002): 62

האנציקלופדיה הרוסית למחול – יוסי תבור, 2(2000): 63

הולנדים רוקדים (*Dutch Dance*) – מחול בן זמננו בארץ השפלה [אסופת מאמרים] – גיורא מנור, 5(2001): 68

מילון אוקספורד למחול – עורכות דברה קריין וג'ודית מק'רייל (Debra Craine & Judith Mackrell) – גיורא מנור, 6(2001): 77

סיפורי גוף: מדריך לאנטומיה ניסיונית (*Bodystories: A Guide to Experimental Anatomy*) מאת אנדריאה אולסן (Olsen Andrea) – רונית לנד, 5(2001): 67–69

פרספקטיבה למחול האירופי על תיאטרון מחול וזהות תרבותית (*Europe dancing and perspectives on theatre dance - cultural identity*) מאת אנדרה גרו וסטפני ג'ורדן (Anderee Grau and Stephanie Jordan) – גיורא מנור, 7(2002): 62–63

לא רוח, לא מילה (No Wind, No Word) – תשעה דיוקנאות עכשוויים מאת הלמוט פלבס (Helmut Ploebst) – גיורא מנור, 8(2002): 63

תנו לאנשים לרקוד והם ירקדו – מרתה ענבר בשיחה עם נעמי בהט לרגל הוצאת ספרה *רגליים יחפות – מסורת יהודי תימן במחול* בישראל – מרתה ענבר, 1(2000): 38–39

פסטיבלים וכנסים

ארגוס, יוון – הקונגרס השמונה עשר למחקר

מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 ‏51

מחול (Conseil International de la Danse (CID) מאת רות אשל, 12(2005):81-84

ה"באניולה" למחול (ליון 2000), "דרך המשיי" מאת אורה ברפמן, 4(2001):89-94

ה"באניולה" למחול (ליון 2002) – פריס: בין בוביני לאופרה ומופעי המחול של אוהד נהרין ומץ אק מאת גבי אלדור, 2(2002):42-43

ה"באניולה" למחול (ליון 5002), "אירופה", הביאנלה האחת עשרה למחול מאת אורה ברפמן, 12(2005):85-90

הגוף הדינמי במרחב – כנס בינלאומי במרכז לאבאן בלונדון מאת מילכה לאון, 15(2009):75

התמסרות להתרשמות – על תוכנית "העולם החדש" ופסטיבל האביב – לונדון 2000 מאת הניה רוטנברג, 2(2000):44-47

חוויית מחול דחוסה – מפנשי כוריאוגרפיה בינלאומיים (2002) בסיין סנט דניס (Saint-Denis) מאת רחל בילסקי־כהן, 9(2002):44-47

כנסים: מחול עד 1938, מחול היום מאת גבי אלדור, 15(2009):60

מחול באוגוסט (2001) – על פסטיבל המחול הבינלאומי בברלין מאת רחל בילסקי־כהן, 4(2001):88-86

מחול בפסטיבל ישראל (2000) מאת אורה ברפמן, 1(2000):40-42

סוריאליזם ספרדי – פסטיבל המחול השנתי בוולנסיה (2001) מאת גיורא מנור, 6(2001):80-81

פולניה, לא בשחור לבן (2001) מאת גבי אלדור, 6(2001):82-92

פסטיבל בורנונוויל: אוגוסט בורנונוויל – כוריאוגרף לכל עת מאת דניאלה שפירא, 31(2005):86-91

פסטיבל האביב בהודו (2002) מאת רחל בילסקי־כהן, 8(2002):58-61

פסטיבל מונפלייה (1999) – בלי פילוסופיה מאת גיורא מנור, 1(2000):56-61

פסטיבל מונפלייה (1999) – גוף זעיר, גוף זעיר על הקיר מאת גבי אלדור 3(2000):53-55

פסטיבל מונפלייה (2000): הגוף השקוף, 52 | מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009

הגופחפץ, הגוף הממשי, הגוף המדומה מאת גבי אלדור, 1(2000):52-55

פסטיבל מונפלייה (2004), השוליים ה"סהרוריים" של פסטיבל מונפלייה מאת אורה ברפמן, 11(2004):87-91

פסטיבל מונפלייה (2008), מכתב ממונפלייה מאת גבי אלדור, 14(2008):54-56

פסטיבל מונפלייה (2005) מאת אורה ברפמן, 13(2005):80-85

פסטיבל המחול של אוזס (2002) מאת אורה ברפמן, 9(2002):40-43

פסטיבל ותחרות כוריאוגרפיה בהולנד (2000) מאת גיורא מנור, 1(2000):57

פסטיבל ליאון (2002) מאת אורה ברפמן, 10(2003):46-49

פסטיבל קאן (1999): פורסייט מזייף מאת אורה ברפמן, 1(2000):49-51

פסטיבל קאן (2001) מאת אורה ברפמן, 8(2002):54-57

פסטיבל מחול קופיו (2005) מאת אורה ברפמן, 13(2005):74-79

פרויקט מים (2008) – מחוות זיכרון לכבודם של ילדים יתומים שנרצחו בשואה מאת הניה רוטנברג, 15(2009):61

פרס על שם גיורא מנור לרקדנים מיה שטרן ותומר שרעבי (2009) מאת הניה רוטנברג, 15(2009):60

רוקדים ביריד (2000) – יריד המחול השלישי באסן מאת גיורא מנור, 3(2000):56-57

רוקדים אל המילניום (2000) – הוועידה הבינלאומית למחול בושינגטון מאת ג'ודי ברין־אינגבר, 3(2000):51-52

ריקודי עם ומחול לבמה בהשראה אתנית

אילנה כהן פורשת ופורשת כנפיים מאת הניה רוטנברג, 15(2009):59

אש התשוקה – רומנטיקה לשמה – פסטיבל פלמנקו במרכז סוזן דלל מאת סמיון לאפין, 5(2001):82-83

"כאגדת רבקה" – עם מותה של רבקה שטורמן מאת דן רונן, 4(2001):4-5

הבלט הקלאסי כמחול אתני מאת גבי אלדור, 3(2000):16-17

הדבקה וגלגוליה – זיקת גומלין בין הדבקה במגזר הערבי והיהודי בישראל מאת איילה גורן־קדמן, 3(2000):10-15

הורה ירושלים כמשל מאת דן רונן, 7(2002):28-33

היש עתיד למחול האתני בישראל? מאת איילה קורן־קדמן, 15(2009):15-17

הישראליות בעיני הגעגוע – "כרמון" במחול מאת דן רונן, 5(2001):44-48

ורה גולדמן – אתנוגרפית של מחול מאת שי הרלב־שטיינברג, 10(2003):4-9

לדוג את האסקסטה – תהליכי יצירה לבניית מחול אתיופי עכשווי [על להקות אסקסטה וביתא] מאת רות אשל, 15(2009):18-24

להקת אסקסטה – מחול אמנותי בהשראת פולקלור אתיופי מאת גילה טולידאנו, 3(2000):30-34

לרקוד "כל החיים" מאת דן רונן, 15(2009):40-42

מהרי קווקז לישראל – להקת מטאייב, סיפורה של להקה מאת איילה גורן־קדמן 5(2001):56-59

מחול לכל – על רב־תרבותיות בישראל והשפעתה על התפתחות המחול מאת דן רונן (גם באנגלית, עמ' 84-89), 3(2000):4-9

פולקלור לבמה – ובמה לפולקלור מאת דן רונן, 2(2000):48-55

פסטיבל כרמיאל 2002 מאת הניה רוטנברג, 9(2002):38-39

פסטיבל המחול בכרמיאל – לאן? מאת דן רונן, 14(2008):50-51

צמתים של חיבור ופירוד בין המחול לבמה לבין המחול האתני בישראל מאת רות אשל (גם באנגלית, עמ' 62-67), 5(2009):3-19

שרה לוי־תנאי ורינה ניקובה: הבדלים בביסוסו של מחול עברי בהשראה תימנית מאת דינה רוגינסקי, 14(2008):30-35

רואים הורה – מופע להקות הורה ירושלים מאת רחל בילסקי־כהן, 7(2002):34-37

רוקדות מהבטן – על *מורנה אמורה* מאת שי הרלב־שטיינברג, 3(2000):24-29

ריקוד כפול – ריקודי עם ועדות בישראל מאת דינה רוגינסקי, 3(2000):18-23

ריקוד ספורטיבי [על ריקודי נשף] מאת מיה בהיר, 8(2002):42-43

ריקודי בטן: אוריינטליזם, אקזוטיזציה ואקזוטיזציה עצמית מאת דינה רוגינסקי, 12(2005):76-80

ריקודי עם הם שירים מאת דן רונן, 8(2002):24-25

ריקודי פולקלור כמקור השראה למחול האמנותי מאת דן רונן (גם באנגלית, עמ' 94-99), 11(2004):75-81

שישים שנה לכנס דליה הראשון 1944-2004 – שינויים במחול העם הישראלי מאת דינה רוגינסקי, 11(2004):24-30

שלושים שנה ללהקת עמקא מאת דן רונן, 12(2005):75-75

תאורה

הנשק הסודי מאת ג'ודי קופרמן, 9(2002):7-10

הרוחצות באור מאת גבי אלדור, 9(2002):2-5

הרקדן הוא גוף המחזיר אור מאת ניסן גלברד, 9(2002):24

מהנר ועד ל־Moving Light – התפתחות תאורת הבמה מהמאה ה־16 ועד למאה ה־20 מאת דן רדלר, 9(2002):11-17

עיצוב תאורה למחול – דילמות בין עיצוב פלסטי לעיצוב חלל מאת בן ציון מוניץ, 9(2002):18-23

תיאטרון־תנועה

המרד הגדול והשיבה אל השורשים – השפעת מחול ההבעה על תיאטרון־התנועה בישראל (גם באנגלית, עמ' 50-55) מאת רות אשל, 10(2003):10-17

כוריאוגרפיה או בימוי מאת רונית לנד, 8(2002):26-27

מהו תיאטרון התנועה? הגדרת המושג תיאטרון־תנועה מאת רות אשל, 5(2001):27-33

ניצחון האבסורד בתיאטרון המחול מאת גיורא מנור, 2(2000):8-13

רותי תמיר – בפנטומימה, מאחורי כל מבט עומד גם סיפור מאת עינב רוזנבליט, 10(2003):34-35

תיאטרון ומחול – נקודת מפגש מאת רות אשל, 8(2002):4-9

תרפיה בתנועה

הגוף זוכר (ואינו סולח) – נקודות ציון בהתפתחות התרפיה בתנועה מאת דיתה פדרמן, 4(2001):64-67

stage. Like bats hanging on the tree's branches they dance in an upside-down world, their legs in the sky and their heads close to the floor.

To sum up, in *Tetris*, by means of the dialogue with the visual art, Dar engages in extending the dance boundaries when she investigates the issue of the performance space and its viewing experience. She says, "What we have here is the breaking of boundaries and testing at every given moment how far this boundary can be taken (Yudilevitz, 2006). If in avant-garde the criticism drawn by the art is directed towards the functional definitions of the art establishment in a bourgeois society, in *Tetris* Dar tones down the avant-garde ideas and presents them as part of the mainstream dance. Like in the avant-garde, Dar rejects the voyeurism act as part of the viewing experience in a dance performance and demands total involvement of all the action participants. She also turns the space between the performance and the audience into the central occurrence arena. By means of this inquiry, *Tetris* extends the boundaries of the world of dance as a theatrical art.

Notes

¹ Proscenium stage is a rectangular shaped elevated stage, extending at the end of the hall from wall to wall. The proscenium arch is a quadrilateral opening in the wall separating the hall from the stage –the imaginary "fourth wall" – through which the audience watches the occurrence on the stage.

² For elaboration on the Ballet de cour see Rottenberg, 2008.

³ Teatro Olimpico was first built in the city of Vicenza in the years 1580-1585.

⁴ Cage was inspired by the theatrical ideas of Antonin Artaud, by the use Marcel Duchamp made of chance procedures and the Zen philosophical doctrine of the non-development.

⁵ Moholy-Nagy was an abstract painter, who started engaging in artistic design in the Bauhaus.

⁶ Banes (1987) claims that the other important subjects the avant-garde group related to were: history, new usages of time, space and body; and problems of defining dancing.

⁷ *Tetris* is a name of a computer game, in which the player has to direct shapes falling slowly from the screen's upper part and arrange them at the bottom of the screen without any spaces. The name of the game is derived from the Greek name "Tetra" meaning "four", because the shapes in the game consist of four squares.

⁸ Creating dancers: Lilly Ladin, Oren Tishler, Irad Matzliach, Adaya Fershkovsky, Nahshon Stein, Coralli Ladam, Shira Rinot.

Bibliography

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. U.S.A.: Wesleyan University Press, (1977) 1987.

Connor, Steven. *Postmodern Culture: An Introduction to Theories of the*

Contemporary. Oxford: Blackwell, 1997.

Eshel, Ruth. At the mercy of the gigantic reptiles. *Ha'aretz*, 26.4.2007. [Hebrew]

Goldberg, RoseLee. *Performance Art*. London: Thames and Hudson, (1988) 1996.

Gropius, Walter. Introduction in Gropius Walter & Wensinger, S. Arthur (Eds.). *The Theater of the Bauhaus*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1961, pp. 7-17.

Moholy-Nagy, Laszlo. Theater, Circus, Variety in Gropius Walter & Wensinger, S. Arthur (Eds.). *The Theater of the Bauhaus*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1961, pp. 49-72.

Rottenberg, Henia. *The Revolution of the Theatrical Dance: The Renaissance Period*. Voices of Dance: Israeli dance forum. [Hebrew] www.dancevoices.com/he/dance-discourses/40-2008-10-22-18-50-02, 22 October, 2008. Retrieved on July 20, 2009.

Yodilevitch, Merav. To detach the head from the body. *Yediot Aharonot*, 16.11.2006. [Hebrew]

Dr. Henia Rottenberg is a dance researcher engaged in the relationships between dance and painting in postmodern culture. Her article "Dancing and Drawing the Past into the Present" is part of *Decentring Dancing Texts* (ed. Janet Adshead-Lansdale, Palgrave Macmillan, 2008). Her article "The Enigma of Oyster" is part of *Dance Discourses in Israel* (she is its co-editor with Dina Roginsky, Resling, 2009, Hebrew Version). She teaches at the Kibbutzim College of Education, co-editor of the magazine *Dance Today* with Ruth Eshel. In 2008 Henia was engaged in research on coding Sara Levi-Tanai's dance language on a Kibbutzim College of Education grant.



למכירה חוברות אחרונות של כתב העת "מחול בישראל" מספרים 1-13 בעריכתם של גיורא מנור ז"ל ורות אשל. החוברות מהוות תעוד של המחול בישראל לשנים 1993-1998. מחיר כל חוברת 45 ש"ח לרכישה: תיאטרון תמונע (רגנית) 03-5611211 שלוחה 6 או, dance.today.israel@gmail.com

רות אשל

לרקוד עם החלום

ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964



למכירה ספרים אחרונים של הספר
לרקוד עם החלום ראשית המחול
האמנותי בארץ-ישראל –
1920-1964 מאת רות אשל

כריכה קשיחה, 121 עמודים

מחיר הספר 100 ש"ח כולל משלוח

לרכישה נא להתקשר:
04-8550738
reshel@research.haifa.ac.il

Cunningham was improvising a dance in the aisles, on the ceiling a movie was being screened sliding down onto the walls, Cage was reading a text on music and Zen Buddhism, and David Tudor was playing a tuned piano (Goldberg, 1996). In Black Mountain College a new paradigm was generated.

Asignificant contribution to the discourse regarding the space concept in relation to the perspective, which found expression in this event, was related to the pioneering work taking place even earlier at the Bauhaus School in Europe (1913-1933). It was introduced to the Black Mountain College in the fall of 1933 by the artist Josef Albers, a former teacher in the Bauhaus, who invited Xanti Schawinsky (1936) to extend the stage experiments, relying on the initiatives of Laszlo Moholy-Nagy in the Bauhaus.⁵ These engaged in creative relationships stemming from the separation between the stage and the viewer. Moholy-Nagy claimed that in order to create stage activities in which the viewer would not be a silent partner, but would participate in the action, new mechanical means were required, which would replace the act of voyeurism towards the stage (Moholy-Nagy, 1961). Later on Walter Gropius, the Bauhaus director, designed the Total Theater, a building composed of stages in three different shapes. Each could be used with a simple mechanism, and on each diversified performances could be put on (drama, opera, cinema and dancing), according to the director's requirements (Gropius, 1961, p. 12).

The multimedia event in Black Mountain College and the ideas of the type performed in it had a distinct affect on the Judson Dance Theatre artists' group, operating in New York in the 1960's. The experiments and inquiries of this group of artists – Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Simone Forti and others – challenged the way dance was comprehended till then, the conventional training methods in the field and the institutes in which it was

being taught (Connor, 1997). Space was one of the radical issues to which the artists related to in the Judson Dance Theatre, in the sense of its use within the dance and everything regarding the terms such as the location and the viewing experience.⁶

Among the performances created by artists in unconventional sites we may note Simone Forti's first works, *See-Saw* and *Rollers* (both in 1960), presented in an art gallery. The use Forti made in a different space broke the conventional concepts in modern dance but also diverted the dance activity from the dance world to the world of



art. By this mere action she placed the choreographer next to the visual artist, whose status was considered more serious. Meredith Monk, another choreographer, demanded from the audience that came to watch her work *Vessel* (1971) to move from one place to another during the performance: from the Guggenheim Museum to proscenium theatre, and from there to her own attic. Trisha Brown, on the other hand, created *Roof Piece* (1971), in which dancers, located on twelve building roofs in Manhattan, tried to repeat with maximum accuracy the movements

of their colleagues. These works, performed in unconventional sites, had real effects on the choreography concept and the viewers' observation experience. Yvonne Rainer deserted the viewer's voyeuristic gaze in her work *Trio A* (1962), in which she focused the viewers' attention on movements based on carrying out an assignment. Another creator, who undermined the position of the narcissist performer, was Trisha Brown. In the dance *Insider* (1966) she challenged the viewers, looking straight at them while she was moving to and fro on the edge of the stage.

Judson Dance Theatre had in fact a faithful audience – artists, intellectuals and people neighboring on the church – but in the first years of the group's activity the critique inclined to ignore it (Banes, 1987, p.13). Similar to other avant-garde movements, the affect of the Judson Dance Theatre on the dance world was marginal at the time. The group gained its appropriate esteem only *post factum*. The movement experiments of Judson group, which were excluded from the main stream due to their being part of a marginal avant-garde movement, relented with the years and permeated into the dance main stream. They did much more than that. These experiences changed the way the art of dancing was perceived and opened a window for the choreographers enabling them a free choice in the choreographic, styling, space and other performance aspects, as is seen in *Tetris*.

The boundaries of intimacy

The viewer in *Tetris*, a game-performance⁷, faces the viewing experience upon entering the studio. As in a secular ceremony, each one of the viewers – all together 69 – passes through a narrow gate where he/she are required to take off their shoes, their height is measured and respectively they receive stools in various sizes. The viewers, led by the dancers, are seated on the stools in front of the raised

stage. This way, already upon entering the dance site Dar breaks the solidarity of the way of looking by actually drawing the viewers' attention to the extraordinary stage and focusing their attention on the notion of the physical-mental distance between the viewer and the performer.

After all the viewers have gathered, a voice asks them to get under the raised stage and place the stools in the marked places. The voice continues instructing them to cautiously mount the stools and push their heads through the open holes in the raised dance floor. The scenery revealed to the viewers is a field of "decapitated" heads, without a body, with pairs of eyes looking with embarrassment and mouths laughing with uneasiness. The embarrassment intensifies when the seven dancers⁸ start moving between the heads, to the original music of Uri Frost. They crawl and move among the heads, which are protected by a metal lattice around them, or stretch themselves over them. The movement, taking place at the viewers' eye level and in close proximity, is an extraordinary perspective for a dance. It enables the dancers to see the reaction of the viewers who are riveted to their places, and create a direct, but also a manipulative contact with them.

On the other hand, the viewers, who are confined to their places, see the dances from very close and experience the proximity sharply. They notice their effort, their sweat and even the bruises on their body. Moreover, the penetration into the dancers' intimate space – the physical and the mental – exposes the viewers to the manipulation of twisting bodies touching each other with passion, the

sensual wiggling movement of thighs or dancers trying to undress each other. The movement of erotic ingredients builds up till it reaches its peak and falls apart with the sounds of foot stamping threatening the wooden floor, when bodies jump up in the air and almost touch the ceiling, or when the dancers jump and skip between the heads which feel unprotected. The viewers can indeed choose whether to watch a female dancer taking off her outfit, pouring water on herself and crying, or to look away; but the great proximity and the blurring of the safe distance boundaries between the dancers and the viewers raise questions engaging in the encroachment of the personal space, and the tension generated from the excitement and the temptation



evoking due to the physical proximity. Dar and Shamia-Ofer trap the viewers in a unique space, but also enable them to decide whether they want to get away or when to return to the occurrence. The viewers, who decide to slide down beneath the stage surface for a short rest from the intensity of the performance, face a no less surprising surrealistic scenery – a world bustling with a passive movement of "decapitated" bodies. If previously the viewers and the dancers tackled with heads separated from the bodies, now they tackle with headless bodies. The separation between the “thinking” head and the “feeling” body exhibited as a peel intensifies due to the passivity of

the viewers' hanging bodies separated from their heads as opposed to the active and moving dancers.

A video, filmed during the performance without the viewers' knowledge and screened on a huge screen empowers the head detachment experience from the body. Eshel (2007) describes it by saying, "The passive bodies which remained under the ceiling/stage recalled meat suspended on hangers at the butcher's or a cemetery of torsos and limbs". After the viewers watch with embarrassment the video film exhibiting their facial expressions, where exactly they are looking or how they feel, also become aware of their body movement and the movements of the other performance viewers beneath the stage. A lifted leg or a scratching hand is part of the flabby and passive body movement captured by a candid camera. Beyond the stripping exposure, watching the video film raises also a complex network of looks: of the viewers looking at themselves watching the dancers and the other viewers, and of the dancers looking at the viewers and the other dancers. Dar conducts them all by operating the camera and directing the lens. Furthermore, observing the performance through the video film emphasizes the common experience to both the viewers and the dances, but at the same time also enables them to observe the occurrence from a distance.

The last part of the dance is apparently of a traditional nature. The viewers leave their places under the stage and move to watch the dance, seated on stools facing the stage. But then, when the viewers are back to the safe and secure space, they watch the dancers squeeze through the openings, through which the viewers' heads have emerged, and move between the two spaces – above and underneath the stage floor, and particularly on the bottom part of the



All pictures in this article
are of *Tetris* by Noa Dar,
photographer: Tamar Lam

Fringes at the Center: *Tetris* by Noa Dar

By Henia Rottenberg

>>>>

In the dance *Tetris* (2006), the choreographer Noa Dar and the plastic artist Nati Shamia-Ofer collaborate in a dialogue generating a unique performance space in which the viewers observe the occurrence from the place where the dancers' feet meet the dancing floor. Shamia-Ofer created a special structure – a raised wooden floor, in which openings were made. The viewers stand under the surface, insert their heads through the openings and watch the dancers' movement. In *Tetris* the viewers do not hide in the darkness of the auditorium, but penetrate the performance by sticking their heads through the holes ruptured in the surface. On the one hand, the dancers move above the viewer's heads, being exposed and naked to their penetrating looks, yet on the other hand they can use the great vicinity to seduce or threaten the audience. This extraordinary relationship created in the dance is not necessarily friendly; it is deterring and may even be menacing, and as such it undermines the traditional and common balance between the viewer and the performer. This extraordinary space removes the audience from the secure theatre auditorium, allowing it to participate in a different and challenging occurrence, constituting an integral part of the dance design.

Tetris, the dance I wish to examine here, deals with "a renewed examination of the viewer/performance/space relationship" (quoted from the programme and translated by the author). In these relationships movement, material and space are involved. The manipulation of the holed stage enables Dar to break the safe and familiar distance between the performer and the viewer and its accompanying conventions. The location in an unfamiliar territory enables the *Tetris* viewers a fresh dance observation experience. They can see from very close the skin surface and the sweat, but they can also focus on observing the dancers' various body parts without seeing the body move as a whole. This article will examine

how the holed stage and the intimacy imposed on the viewers challenge the viewer-performer relationship thus affecting the tension created between closeness and distance, between fixation and movement, between alienation and involvement in the common experience.

In the context of *Tetris*, the term "Fringes at the center" outlines the dance boundaries between two distinct domains: between the avant-garde fringes and the repertoire center. This dance was in fact ordered by a framework aspiring to belong to the fringes, the Acco Festival of Alternative Israeli Theatre 2006 – and was even awarded for its innovation – however this discussion does not engage in the artist's position in the avant-garde fringes, nor in the repertoire centre or in the space between them. This article also does not engage in geographical fringes and center, despite Dar's position as an artist in the "center" and despite the tension accompanying the need to reach a certain space in which she chooses to present the work (the studio), in order to watch *Tetris*. The article also does not engage in the question of social fringes and center and the relationships between them and does not relate to the artist's political involvement or to the social assertion that might emerge from this work. This article will engage in the esthetic expression of fringes and center in *Tetris*. It will present the innovative conceptions, in which the dance artists of the avant-garde, thriving in the second half of the 20th century in New York, engaged in. In relation to that I will discuss the manner in which Dar chose to handle the issues that were presented as part of the fringes and the way she transfers them to the heart of the institutional theatric dance.

The stage shape and the viewing experience

The affinity between the stage shape and its affect on the viewing experience developed with the first theatrical dance

performances in the West, which started thriving in the 16th and the 17th century. These performances, which preceded the invention of the proscenium stage¹, were put on in extensive halls in which most of the audience was seated in raised balconies surrounding the dance floor from three sides. Since most of the viewers saw the performance from above, their attention focused mainly on the configurations and formations created on the floor by the dancers, amateurs of the aristocratic class.² The invention of the proscenium stage in Italy (1580), by Andrea Palladio, has quickly spread in the western world and its imprint on the development of theatrical dance is marked to date.³ The auditorium shaped hall emphasized the strengthening of the professional dancer's status, the frame and the picturesque illusion on the stage, but most of all it brought about the separation between the viewer and the performer. In performances taking place on a proscenium stage the viewers sit in a darkened hall, a situation allowing distance and non-involvement in the occurrence on the stage. As a result of this separation social alienation has developed between the viewer and the performer.

Ever since it was invented, the proscenium stage has been considered the centre of the theatrical essence in the west. In most traditional theatres the auditorium was firmly determined as a theatrical form, in which the artists are on the stage and the audience sits and watches them from the hall. Criticism on institutional dance in the 20th century – the ballet and the modern dance – has led to the change in the way the performance space is perceived by the artists. In 1952 the composer and theoretician John Cage (1912-1992) together with the dancer and choreographer Merce Cunningham (1919-2009) organized a multimedia event at the Black Mountain College.⁴ In this event the viewers were seated in a square arena demarcated by diagonal passages into four triangles.

Table of Contents

On the cover: The Kibbutz Dance
Company, 60 Hz by Rami Be'er
Photographer: Michael Cohen

Dance Today

The Dance Magazine of Israel
Issue no. 16 December 2009

Editors:

Dr. Ruth Eshel and Dr. Henia Rottenberg

reshel@research.haifa.ac.il

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

Graphic Design: Dor Cohen

Text Editing: Ran Schapira

Translations: Daphne Brill

Printing and Binding: A.A.A Print

Publishers: Tmuna Theatre

Address: 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:

Tmuna Theatre (Deganit)

dance.today.israel@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

Fringes at the center: *Tetris* by Noa Dar | Henia Rottenberg **3**

Naked in their Shells: Clipa Theatre for performing art | Einav Rosenblit **7**

The Israeli charm-point at the fringe
of the New York boiling dance scene, 1928-1931 | Sari Elron **12**

Thoughts about center and periphery
following Heinrich Von Kleist | Liora Bing-Heidecke **15**

God hates a boasting language: The unique role
of movement and dancing in tackling the center-periphery
relationship in the Greek polis, as expressed in a tragedy | Dana Miles **18**

"Getting away from the city, dancing with you in the desert: third
phase in the project of Arab-Jewish co-existence in dancing" | Rina Badash **21**

Yair Shapira Conference: a mirror reflecting the
central place of the periphery dancing schools in the
field of dance education in the country | Yonat Rotman **25**

In their Memory

100 years to Diaghilev's Russian Ballet | Gabi Eldor **29**

Bracha Dudai, 1937-2009, A Web of Deeds | Dan Ronen **31**

Words in memory of Pearl Lang – dancer,
choreographer, artistic director and teacher 1920-2009 | Rina Gluck **32**

Pearl Lang | Ahuva Inbary **33**

Conferences, Festivals

Gvanim Bemachol (Shades of Dance) 2009 | Henia Rottenberg **35**

Choreography in Iron – Andre Komnin | Henia Rottenberg **38**

Folk dance competitions in Karmiel Festival 2009 | Ruth Eshel **39**

Choreographic objects: Spring festival
in Utrecht, Holland, April 16-26 | Gabi Eldor **40**

Premieres January-June 2009 | Adva Koren **41**

Machol Achshav Index according to
authors' names, 1-15 | Ruth Eshel & Michal Rosenzweig **44**

Machol Achshav Index according to
subject, 1-15 | Ruth Eshel & Michal Rosenzweig **48**

Tetris, translated into English by Daphne Brill | Henia Rottenberg **59**

Table of content in English **60**



רב-קוליות ושיח מחול בישראל

עורכות: הניה רוטנברג ודינה רוגינסקי



רסלינג

רב-קוליות ושיח מחול בישראל מציג לראשונה בשפה העברית קובץ מאמרים מחקריים בתחום המחול ובוחר את ריבוי הקולות הנארגים בשיח המחול העכשווי בישראל. הספר בוחן את התנועה והמחול המתקיימים במרחב הישראלי, ואת יחסי הגומלין הנרקמים בתוך מרחב זה עם רעיונות אמנותיים, מסורות תרבותיות, צורות מחול ומרחבים גאוגרפיים אחרים. מתוך דיון זה עולה סוגית המפתח של חיפוש אחר ביטוי ייחודי ישראלי ויצירתה של מקומיות בתוך שפת המחול והתנועה האוניברסלית. הספר יצא בהוצאת רסלינג, מחירו 89 ₪ וניתן לרכשו בחנויות הספרים.