

גליון מס' 18 | אוקטובר 2010 | מחיר 45₪ | ISSN 1565-1568

חַהַל אֶשׂוֹ

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel



להקת המחול ביתא BETA DANCE TROUPE

TRADITION AND INNOVATION

הלהקה חבה למסורת וממנה
היא יוצאת לדרך חדשה

מייסדת ומנהלת אמנותית: רות אשל
סגנית למנהלת אמנותית: מיקה יערי
www.beta-eskesta.com

חגיגות 15 שנה (1995-2010)
למפעל המחול של רות אשל
עם בני העדה האתיופית

תוכניות משולבות של סרט ומופע:

הקרנת בכורה של הסרט

"כתפיים מספרות – סיפור אישי"

סרטה של רות אשל על להקות

המחול אסקסטה וביתא (שעה)

מופע עם בכורות 2010 – "אבות ובנים"

מאת מיקה יערי ורות אשל,

"מה קול אחד אומר" מאת דניאל בנקס

ודניאל מקיקיני ומבחר יצירות של רות אשל

לוח הופעות

סיור הופעות מחוץ לחוף בארה"ב: ניו יורק, סן-פרנסיסקו,

סיאטל, לוס אנג'לס, 7-22.10.2010

פסטיבל הולגאב ליצירה ישראלית-אתיופית,

יום ראשון, 19.12.2010. בשעה 21:00, בית שמואל, ירושלים

מרכז אתני רב-תחומי ענבל, יום ראשון,

26.1.2011, שעה 20:30, מרכז סוזן דלל

תיאטרון עירוני חיפה, יום רביעי 2.2.2011, שעה 20:30

בעקבות סיור הלהקה באתיופיה:

"קדמו בברכה את מחול האתיופי של המילניום", אדיס אבבה רפורטר, 2008



משרד המדע התרבות והספורט
מנהל התרבות – המחלקה למחול



מתנ"ס נוה יוסף
NEVE YOSEF COMMUNITY CENTER



מחלקת הפיתוח
ליוזמים ולתחומים

דבר העורכות

לישראל. במשך השנים היא רקדה ויצרה במגוון הפקות מחול ואופרה בארץ ובחו"ל. בין היתר השתתפה בהפקות שהועלו ב"תיאטרו ריאל" במדריד ובבית האופרה של לוס אנג'לס.

אנו מתנצלות על כך שבגיליון מס' 17 נשמטו דברי ההקדמה ממכתבה של נעמי פולני, שהוקדש לנועה אשכול, במסגרת יום עיון לזכרה בבית הספר לאמנויות המחול במכללת סמינר הקיבוצים:

*יום התכנסות לזכרה של נועה אשכול;
יום עיון בעבר שנתים למותה.
(סמינר הקבוצים - ינואר 2010)
מנעמי פולני.*

אנו מתנצלות על כך שבראיון עם עדה לויט (גיליון 17) הוצגה תמונה שאינה קשורה ליצירתה הכוריאוגרפית.

כמה מלות פרידה עם סגירת מחול עכשיו 18 מסיימת הניה רוטנברג את תפקידה כעורכת שותפה לכתב העת. הניה פירסמה את כתבותיה הראשונות עוד בכתב העת מחול בישראל בעריכתם של גיורא מנור ז"ל ושלי. היא ליוותה אותי במשך שנים, היתה סגנית לחבורות 11-14 של מחול עכשיו ועורכת שותפה לארבע החבורות הבאות. הניה פורשת כנפיים וכתב העת מחול עכשיו תמיד יוכל לשמש לה בית אוהב וחם.

רות אשל

שמחתי להיות חלק מהעוסקים במלאכה החשובה של עריכת כתב העת מחול עכשיו, הן כסגנית עורכת והן כעורכת עמיתה של רות אשל. אני נפרדת מתפקיד זה אך לא מהמעורבות, מהתמיכה ומהאמונה בחשיבותו של כתב עת ייחודי זה, המתעד וחוקר את התפתחות המחול בישראל ומספר את סיפורו.

שנה טובה ופורייה,

הניה רוטנברג

גיליון מס' 18 של החוברת מחול עכשיו עוסק במגוון נושאים. לרגל עשרים שנה למינויו של אוהד נהרין למנהל האמנותי של להקת בת-שבע, רות אשל בוחנת אפיונים ביצירתו, שזה שנים משמשת מקור השראה ליוצרים רבים בישראל. עינב רוזנבליט מנתחת את מאנא, יצירתה של נועה ורטהיים, מתוך פנייה לתיאוריות הקשורות לזן. מאמר שחיברה יונת רוטמן וראיון שערכו רינה גלוק ואיריס לנה מאירים את מפעלה של ירדנה כהן, כלת פרס ישראל למחול 2010, שחגגה ביולי מאה שנים להולדתה. העשייה המגוונת בתחום מחול הפלמנקו בארץ משתקפת במאמרה של שירה שמי-פוקס, המעשיר את הידע ההיסטורי בסוגה חשובה זאת. שפע המאמרים שעסקו במחול, בחינוך ובקשר ביניהם גלשו מהחוברת הקודמת לנוכחיות. ביניהם נזכיר שני מאמרים פרי עטה של לאה בן-צבי, מחנכת ותיקה, שרואה את התפתחות המחול בארץ בראי ההיסטוריה ומוסיפה הגיגים על העתיד. שני מאמרים אחרים – של שרי כץ-זכרונות ורון יצחקי – עוסקים במחול במגזר הדתי ומציגים כל אחד בדרכו פתרונות יצירתיים לסוגיות המיוחדות שעומדות בפני מדריכי מחול במגזר זה. דן רונן סוקר את ההעשרה בהשתלמויות לריקודי עם, ואילו רונית לנד מאירה אספקטים אוניברסליים בחינוך למחול. וכמו תמיד, החוברת כוללת תיעוד של הפופות בכורה וסקירת פסטיבלים בעולם.

ברכות לאמנית הפלמנקו הישראלית סילביה דוראן על העיטור המיוחד "Encomienda de la Orden del Merito Civil" שהעניק לה שגריר ספרד בישראל, דון אלוורו אירנצו, בשם מלך ספרד חואן קרלוס הראשון. העיטור הוענק לדוראן על תרומתה לתרבות ספרד ולעם הספרדי ולקידום המחול הספרדי. דוראן נולדה ביוהנסבורג למשפחה של מוסיקאים ובגיל 17, לאחר שלמדה בלט ופלמנקו, נסעה לספרד ורקדה שם בלהקות מחול חשובות. ב־1975, לאחר שהות של 14 שנים בספרד, עלתה דוראן

בשער: מאנא מאת נועה ורטהיים,
להקת ורטיגו
רקדנית: רינה ורטהיים-קורן
צילום: גדי דגון

מחול עכשיו
כתב עת למחול, גיליון 18, אוקטובר 2010
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)
רות אשל: 04-8550738
dance.today.israel@gmail.com

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

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות
© כל הזכויות שמורות
ISSN 1565-1568

2 | מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010

נזיריות, נהנתנות ווירוס: מפתחות
להבנת יצירתו של אוהד נהרין | רות אשל 3

רטט אור בחשיכה: מאנא לנועה ורטהיים | עינב רוזנבליט 11

ירדנה כהן מחוללת פלאים בין עבר, הווה ועתיד | יונת רוטמן 14

הטבע הלא זה רקדן גדול מאוד - ראיון
עם ירדנה כהן | רינה גלוק ואיריס לנה 19

ייחודו של ריקוד העיטור בטקס הבאת
הביכורים בראי הדורות | אילאיל זילברמן 24

סדנאות לכוריאוגרפים צעירים של להקות ריקודי עם | דן רונן 29

ריקוד הפלמנקו על ציר הזמן | שירה שמי-פוקס 31

היבטים בחינוך בתנועה ובמחול

הוזים במחול ומחוללי החזון: החינוך
למחול והמחול בחינוך | לאה בן-צבי 38

הרהורים על הכשרת תלמידים במגמות המחול | לאה בן-צבי 40

כל עצמותי תאמרנה: מחול יהודי עכשווי בישראל | רונן יצחקי 43

מודל להכשרת מורים למחול לגיל הרך במגזר
הממלכתי-הדתי במכללת "אורות ישראל" | שרי כץ-זכרוני 47

אני מרגיש, משמע אני רוקד: התבוננות
בתיאוריות של אנטוניו דמסיו | רונית לנד 53

כנסים, ספרים ופסטיבלים

"קרן עדי" ופסטיבל ימי הפלמנקו | שירה שמי-פוקס 55

פסטיבל מונפלייה 2010 | רחל בילסקי-כהן 57

בכורות ינואר-יוני 2010 | אדווה קידר 59

הנפשות הפועלות 61

67 All My Bones Shall Say: Contemporary
Jewish Dance in Israel | Ronen Izhaki

68 Table of Content (English)

נזיריות, נהנתנות ווירוס מפתחות להבנת יצירתו של אוהד נהרין >>>

רות אשל

כל הריקודים של אוהד נהרין
כל הצילומים של גדי דגון
All dances by Ohad Naharin
All photos by Gadi Dagon

אנאפאזה מאת אוהד נהרין, רקדנית: נועה צוק
Anaphaza, dancer: Noa Tzuck

מבוא

אנהד נהרין הוא מהמעצבים הבולטים של המחול בישראל זה שני עשורים ואחד היוצרים החשובים בתחום המחול העכשווי בעולם. כשאני חושבת עליו, עומדים לנגד עיני יירי קיליאן, ויליאם פורסיית ומץ אק. אלה כוריאוגרפים בעלי קול ייחודי, שפרצו אל קדמת הבמה באירופה בשנות ה־80, פרחו בשנות ה־90 וממשיכים לשעוט קדימה גם בתום העשור הראשון של המאה ה־21. הלהקות שהם עמדו בראשן הפכו מלהקות מכובדות המשתייכות לזרם המרכזי של המחול, לקבוצות המזוהות עם הקול הייחודי של מנהלן האמנותי, שהוא גם הכוריאוגרף שלהן.

כשהגיע נהרין לבת־שבע ככוריאוגרף אורח, בשלהי שנות ה־80, היא עדיין היתה להקת הדגל של המחול בישראל, אבל איבדה את מקומה כאחת הלהקות המודרניות שביטאו קול ייחודי משלהן. את התחושה הזאת הטיב לתאר המבקר חזי לסקלי: "נוצר רושם שלהקת בת־שבע היא מין מפלגת קונצנזוס גדולה, שיש בה הכל במידה. קצת שמרנות, קצת ליברליות, קצת טעם של פעם, קצת טעם של עכשיו. הכל במידה הנכונה כדי לא להרגיז את הבוחר, אך מצד שני לעוררו במידה מתונה. מתי כבר תצא בת־שבע בהצהרה קצת פחות פשרנית ויותר מתחייבת?" (לסקלי, 1988). בלהקה, בניהולו האמנותי של דויד דביר, העלה נהרין את *מפלחן* (בכורה ישראלית, 1985) ו*טאבולה ראסה* (בכורה ישראלית, 1987). הריקודים השאירו רושם עז. נוצרה תחושה שקם יוצר ישראלי, שיוכל להצעיד את הלהקה קדימה.

ב־1990 נכנס נהרין לתפקיד המנהל האמנותי של בת־שבע. אותה שנה היתה צומת חשוב במפת הדרכים של המחול בישראל. ב־1990 הוקם מרכז סוזן דלל ושנה קודם לכן נוסדה במת "הרמת מסך", שחזקה את ההכרה בצורך בעידוד יוצרים עצמאיים. אבל היוצרים העצמאיים, וכמוהם גם להקת בת־שבע, היו זקוקים לכשרון כוריאוגרפי בולט, לאישיות שתתווה את הדרך האמנותית. על צורך זה ענה נהרין.

עם הגיעו לבת־שבע, נטל לעצמו חירות רבה ונהג כמי שביכולתו לעשות ככל העולה על רוחו וליצור ללא מגבלות וחששות. נהרין נכנס לתפקיד בשלב אופטימלי בקריירה שלו. הוא עדיין היה צעיר, ועם זאת מנוסה כיוצר, נכון לשעוט קדימה כשהפריחה האישית שלו ושל הלהקה שלובות זו בזו. למסע היצירתי צירף את התאורן במבי (יונה בואנו) ואת מעצבת התלבושות רקפת לוי.

עוד ב־1990 העלה שני ערבים של יצירותיו. התוכנית הראשונה היתה מקבץ מיצירות קודמות' שלו ובשנייה יצר את *קיר*, בליווי נגינה חיה של

להקת נקמת הטרקטור. ללהקה רפרטוארית כבת־שבע היה בכך חידוש. אפילו מרתה גרהאם, שעם הקמת להקתה באמצע שנות ה־60 העניקה לה שבע מיצירותיה, לא העלתה בלהקה ערב שלם של ריקודיה. לצדו של נהרין פעלה המנכ"לית מירה איידלס, תפקיד שמילאה עוד בתקופה שבה היה דביר המנהל האמנותי. לניהול הלהקה הוקם גוף ציבורי חדש, בראשות מיכאל סלע. לדברי איידלס (2009), בקרב ההנהלה היו שחששו להפקיד את הלהקה בידי מנהל אמנותי שהוא כוריאוגרף, לאחר התנסות לא מוצלחת בעבודה עם מנהלים אמנותיים מחו"ל, שהיו כוריאוגרפים שמונו לתפקיד בבת־שבע לאחר שכבר עברו את שיאם המקצועי. רבים מהם יצרו עבודות בינוניות והלהקה נאלצה להעלות מופעים שלא היה בהם עניין. מנהלים אמנותיים אלה פעלו בבת־שבע תקופות קצרות ועזבו (אשל, 2004). אבל *עם קיר* של נהרין נמוגו החששות. הוא גם ראה את עתידו בלהקה וחזר להתגורר בישראל.

תחת ניהולו האמנותי שינתה בת־שבע את פניה וכמו הלהקות האירופיות העכשוויות המובילות, היתה גם היא ללהקה המזוהה עם יצירתו של המנהל האמנותי שהוא כוריאוגרף הלהקה. מגמה זאת לא הפתיעה איש, מכיוון שזאת היתה הציפייה מנהרין כשהוזמן לעמוד בראש הלהקה. אבל בניגוד ללהקות האירופיות, שבהן טופחו רקדנים סולנים, בלהקת בת־שבע בראשות נהרין טופחה הקבוצה ואחדים מסולניה הלכו לרעות בשדות זרים, ובראשם טליה פז ועידו תדמור.

הביקורות הנלהבות על יצירותיו של נהרין הזכירו את אלה שליוו את הלהקה עם ייסודה, כמעט 30 שנה לפני שנכנס לתפקידו. גיורא מנור (1992): "נהרין הצעיד את להקת בת־שבע לעידן חדש ומרתק"; גבי אלדור (1990): "רוח חדשה נושבת בלהקת בת־שבע... הגינות אמנותית שמזמן כבר לא נראתה על בימות המחול שלנו". כך, בגרסה מחודשת, חזרה בת־שבע להיות הצלע המזרח־ים תיכונית, לצד להקות אירופיות עכשוויות מצוינות, כפי שהיתה עם הקמתה במחצית שנות ה־60.

מאז 1990 יצר נהרין 20 ריקודים ללהקת בת־שבע ועוד שבעה לאנסמבל בת־שבע. כנקודת מוצא לבחינת יצירתו העשירה והרב־גונית שימשו לי דבריו, "אפשר לומר שאני מין נזיר הנהנתן" (מתוך דיין, 1997). הנזיר והנהנתן הם שני דימויים סותרים, זוג כוחות המייצבים זה את זה בעוצמת הניגוד שביניהם. כדי שאותה יציבות לא תתקבע ותמחק את המתח היצירתי, עליה להיות חשופה ל"וירוס". זה, כדבריו של היוצר, "הווירוס של אוהד נהרין". כמו כל וירוס, הוא מוכר ולא מוכר, מידבק, חידתי, מרגיז ומסקרן. לטענתי, בשלושה אפיונים אלה מסתמנת שאיפה לשלוט בכוחות המנוגדים ובז'וזמנית לחשוף אותם לווירוס המתסיס ולכמוה לגעת בקצוות, שם טמונים הטירוף והריגוש.

שלושת היסודות האלה – נזיר, נהנתן ווירוס – יכולים לשמש מפתח להבנת יצירתו של נהרין. במסגרת המצומצמת של מאמר זה אביא כמה דוגמאות לחזק את דברי.

הנזיר

תכונותיו של הנזיר מתקשרות לבהירות, תמציתיות, פשטות ומחקר תנועתי חף מעומס של מרכיבים תיאטרייים. דמות הנזיר גם מתקשרת לשלווה, למדיטטיביות, לחיפוש אחר הניואנס של התנועה, או לתנועה איטית המותחת את עצמה ומגלה את סודותיה כמבעד לזכוכית מגדלת, כמו במחול בוטו. הנזיר גם מתקשר לרוחניות, תחום שבו רב הנסתר על הגלוי, כמו בזן היפני וכמו ביצירתו של הפסל אלברטו ג'קומטי (Alberto Giacometti). הנזיר הנהריני מציג עולם מתומצת, שמסומן ביש וגם בהעדר. הנזיר שבנהרין מפנה אותו לאנסמבלים קטנים וליצירת ריקודים כמו *קינג וארה* (1990), *יאג* (1996), *ציטוטים לאנשי עסקים* (1999), *משה* (1999), *ממותות* (2003), *שלוש* (2005), *פרויקט 5* (לאנסמבל בת שבע 2009), *ג'ורג' זולמן* (2006, לאנסמבל בת שבע) ו*הורה* (2009).

ממותות היא דוגמה ליצירה נזירית. היא נרקדת בסטודיו לתאורה בהירה ואחידה, חפה מכל תיאטרליות, מקולפת מכל דיוניסיות צבעונית. הרקדנים, גברים ונשים, לבושים בגד גוף צמוד, שנראה כשכבת עור זהה נוספת, שמכסה את הגוף מתוך ביטול ההבדל בין המינים ומחיקת המתח שביניהם. הרקדנים נעים כתווי אנרגיה או כמשיכות מכחול של קווים עבים ודקיקים של קומפוזיציות הנבנות ומתפרקות. אווירה מדיטטיבית שורה על היצירה, המרופדת בנדיבות ברגעים של שקט ושל הסתכלות פנימה אל מערות החללים שבגוף.

תיאור של פיסה מהיצירה מלמד על אופיה: היצירה נפתחת בסולו נזירי, של רקדנית הנעה בצמצום, במרחב אישי ובדממה. גוש רקדנים נכנס בהחלטיות למשטח. הציפייה שהחבורה תפרוץ בריקוד קצבי וסוער מתפוגגת, מתפזרת, נטמעת בקול דממה דקה בתוך הקהל. על המשטח נותרת רקדנית אחת – קול בודד שרוקד לבדו. קאט. הקבוצה נעמדת, מסודרת במבנה גיאומטרי נקי של משולש. פריטה של מיתר בודד. הקבוצה לא זזה. היא מקשיבה. אחר כך, כמו בתפילות ובקשות אישיות, כולם פותחים בתנועה, רוקדים במה שעורר אצלם המיתר. קאט. הקבוצה נטמעת בקהל. על המשטח נשארת רקדנית בודדת.

כך, בין תנועה גלויה לתנועה נסתרת הממשיכה להיטוות בתוך הדממה, בהבזקים של הגיגים ומדיטציה המגלים סודות ומסתירים אותם, נוגעים במקומות חדשים בגוף, מנשימים ומלטפים את

שלושת היסודות האלה – נזיר, נהנתן ווירוס – יכולים לשמש מפתח להבנת יצירתו של נהרין. במסגרת המצומצמת של מאמר זה אביא כמה דוגמאות לחזק את דברי.

מפגשי המפרקים, היצירה נעה קדימה כשהיא קשובה לעצמה. פתאום פורץ הנהנתן שבנהרין, צועק ומקפיץ את הרקדנים, כאילו ביקש להכניס כמה נקודות צבע של אנרגיה לוהטת. כמו שהגיה, כך גם נעלם הנהנתן. גם בתמונת הסיום שתי רקדניות רוקדות זו מול זו כבראי. עוצרות. פתאום האחת נושכת את חברתה במרפק, אולי בהשפעת הווירוס, והתנועה קופאת. חושך.

הנזיריות חוזרת בקילוחים דקים גם ליצירות הנהנתניות, שם מתגלים איים של שלווה העטופה בהמולה, כמו בעין הסערה. כך בקיר, בסולו שבו הרקדנית מתקדמת לאיטה אל קידמת הבמה, כשושנת מים המתערסלת במים. סביבה שועטים הרקדנים בחאקי, כמו בשיר הפלמ"ח *מסביב יהום הסער*, והכל לצליליו של רעשן ענק, המופעל על ידי אורח מיבשת אחרת בחליפה מעוגבת. והיא, רוטטת ונושמת כגלי, ממשיכה לפלס את דרכה באוויר הכאילו סמיך, מושיטה קלות את קצות אצבעותיה הפרומות אל מקור הרעש ומשתיקה אותו. כאילו עוצמתה הרוחנית השקטה והנזירית חזקה דיה לגבור על הרעש ולהשתיקו. זאת דוגמה לכוח פנימי המתייצב מול הכוח והרעש החיצוניים.



ממותות Mamutot

"הקפאת" התנועה הגלויה לעין מאפשרת למחשבות לצלול אל השקט שבו מצוי מקור התנועה. רעיון זה מתקשר לתפישת המדיטציה הטרנסצנדנטלית, וגם לגישות אחרות, שלפיהן מדובר במקום העמוק ביותר, המקום שבו אין מחשבות, כי הספציפי נעדר ממנו והוא טומן בתוכו את הדי־אן־אי של כל הקיים ופותח מחדש את כל האפשרויות. נהרין: "[זה] המקום שבו את לוקחת זמן, הוא יכול לנבוע מכמה סיבות. סיבה אחת היא לתת לצופה זמן דווקא כן לעזוב את היצירה לרגע, ולחשוב דווקא על משהו שהיה בעבודה, ולפעמים פשוט בשביל לקחת את הזמן, ולתת את הזמן להתחיל לנבא. הוא צופה פתאום אילו אופציות, מה הולך להיות, ואז הוא נמצא במקום אחר... יש פה אפשרות של לחזור אחורה, וגם, אפשרות בשביל פשוט להיות" (מתוך אלדור, 2010).

נהנתן

מול העוצמה הנזירית המתומצצת והדקיקה ניצבת העוצמה הנהנתנית, הגרגרנית, הדיוניסית. נהרין הנהנתן מסרב לתחום עצמו לסגנון זה או אחר, כי מבחינתו הזדהות עם סגנון



כלשהו פירושה ויתור על אמצעים אחרים משלל האפשרויות האין־סופיות, תיאורטית לפחות, העומדות לרשות היוצר (שיחה עם רות אשל, 2001). סירוב זה תואם היטב את סוגת הפוסט מודרניזם, השולטת כיום בכיפה. הפוסט מודרניזם חסר הגבולות מציע ליוצר את מרכולתו העשירה מתוך פרישה רב־תרבותית ורב־תחומית. אפשר לתארו כהסתכלות תלת־ממדית על הקיים והידוע, שנעה בקווים אנכיים על ציר הזמן מהעבר הבראשיתי לעתיד דמיוני, בקווים אופקיים על פני הגיאוגרפיה של כדור הארץ ובחצים דמיוניים הנמשכים לעבר החלל החיצון. הסוגה מעודדת חיבורים מהיצע אדיר זה, שנראים כאילו נתלשו מדפי הזמן והמקום, ואתם היא מתכתבת. היוצר מוזמן להושיט את ידו לדוכן הענק הזה ולאסוף מכל הבא ליד, מתוך תענוג או אינסטינקט או מתוך חקירה של אלמנטים. הוא מוזמן, אם יחפוץ בכך, להציבם זה מעל זה, זה מעל זה, בשכבות של שניים או יותר, ולגלות את המתח והמשמעותיות החדשות הנוצרות. לפיכך היצירות הנהנתניות של נהרין ברובן עתירות רקדנים, עשירות בתיאטרליות, עתירות שכבות, נדיבות בפנטזיה העיצובית של תלבושות, אביזרים, מוסיקה חיה ווידיאו. כל אלה

מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010 | 5

באים לביטוי ביצירות כמו *שקיעתה של הטיטניק* (1988), *קיר* (1990), *מבול* (1992), *אנפאזה* (1994), *זינה* (1995), *סאבוטאז' בייבי* (1997) *ווירוס של אוהד נהרין* (2001).

המחול *זינה* (1995) נראה כאסופה שליקט נהרין ממעוף על פני ציר הזמן של היסטוריה ותרבויות, שמהן יצר פאזל רב־שכבתי. היצירה הזכירה לי סרט טלוויזיה על הזמר מייקל ג'קסון, היוצא למסע קניות, נכנס לחנויות ענק לעתיקות ומצביע באצבעו הדקיקה והרפויה על חפצים יקרי ערך שהוא רוכש. בסרט נראה ג'קסון קונה עוד ועוד, כמו להשביע גרגרנות הגובלת בשיגעון. כך גם *זינה*. היצירה נפתחת בסצינה הנראית כלקוחה ממשפט אינקוויזיציה מימי הביניים – חמישה רקדנים, לבושים בבגדים שחורים ולרגליהם גרביים אדומים, יושבים על כיסאות מרופדים באדום. מעליה מצויה שכבה נוספת, עוד קבוצת רקדנים שנראים כמעין מוטציות אנושיות ששרדו אסון אפוקליפטי עתידי. על גופם תלויים שיירי בגדים מפוארים, המרמזים, אולי, על תקופות היסטוריות קדומות. בעוד אנו מתבוננים בשתי הסצینות, ה"היסטורית" ו"העתידינית", מוסיף נהרין שכבה נוספת, הלקוחה מה"עכשיו": רקדן עם מצלמת וידאו משוטט בין הרקדנים ומצלם את אישוני עיניהם המוקרנים על מסך ענק. זהו העולם של היום, שבו מזהים אנשים לפי הקודים הגנטיים שלהם. ואולי יש כאן ביקורת על חדירה לפרטיות, על הקושי בחציית גבולות, על סימון האדם כאובייקט, כחפץ. לפתע, כמו בהחלפת ערוץ טלוויזיה בשלט־רחוק, או כמו איבד היוצר את העניין בצירופים הקודמים, הוא מכניס לבמה בצעדה מדודה נגן חמת חלילים בלבוש מסורתי, כמו אלה שפוגשים בטיולים בסקוטלנד. כשהבמה מתרוקנת מגיח מאחורי המסך האחורי, כמו נחת במקרה בדרכו מכוכב אחר, רקדן אסטרונאוט שהבגד שלו תפוח מחגיגות. ראשו ניבט מבעד למסיכה של כדור שקוף מזכוכית או מפלסטיק. הוא מתקדם בקו ישר מאחורי הבמה אל קידמתה, כמרחף קלות, כפי שעשה בדרכו אל כוכב זה מהכוכב האחר. תנועתו הריחופית מלווה בתפאורה צלילית מנוגדת, מחרשת אוזניים, כמו רעש של מנוע שהתקלקל, שחוזר על עצמו שוב ושוב. האסטרונאוט, רגוע בתוך הבגד החסין לרעש, מדקלם באיטיות ובקול נמוך טקסט דאדאיסטי, פיסות משפטים שחוברו זה לזה באקראי, שייכים ולא שייכים למקום שבו אנו חיים. פתאום, כמו "סתם, צחקתי עליכם", הדיבור משתתק, הגוף האסטרונאוטי הנוקשה והמחושק בחליפה מתרוקן מאנרגיה ומקפץ לאחורי הבמה כבובה סמרטוטית.

ב*סאבוטאז' בייבי* יוצר נהרין תיאטרון טוטלי נהנתני, הבנוי גם הוא משכבות טלאים של תקופות ותרבויות. ביצירה זאת אפשר לפגוש כמרים בגלימות שחורות של ימי הביניים, שחקנית מהאופרה של בייג'לין, תיאטרון בובות ובו

שלושה או ארבעה מפעילים סמויים המתפעלים בובה, דמויות על קביים שלארשיהן נוצות ו שנראות כמו מפלצות נהדרות, ואליהן מצטרפת מעין ציפור טרף מיתולוגית או זמרת קברט על קביים גבוהים, לבושה בבגד קברטי, עם איפור זוהר מודגש, ולגבה צרור נוצות צבעוניות. היא (הרקדנית סוניה ד'אורלנאס ג'יסט), מתקרבת אל המיקרופון שביקדמת הבמה בסדרת נהמות עמוקות כשל חיה צרודה, ומשם הקול ממריא מעלה בסופרנו של זמרת אופרה. גם סרטים מוקרנים על גוף הרקדנים ולבסוף לובשים הכל מיני סינרים של עור וחושפים את ישבניהם בהתרסה מול פניהם של הצופים.

המחול *שקיעתה של הטיטניק* נראה לעתים כאוסף אקלקטי של זיכרונות ובו חפצים, כמו תיבת נגינה ואפילו מטחנת בשר. בקטע אחד הרקדן עומד בתוך כלי שדומה לעציץ גדול, אור ישיר מושלך עליו מהתקרה ושלוש רקדניות סובבות אותו ומנשקות חלקים מגופו לפי התור. אחר כך מתופף הרקדן על גופו, והקבוצה יוצאת במחול. הנהנתנות פולשנית, בלי גבולות של פרטיות. *ביינה* מוקרנים על המסך האחורי חלקי גוף של נערה, הטוענת שנאנסה. המצלמה מגדילה פרטים, בזום אכזרי, עד ביטול הממד האנושי והתענגות על קומפוזיציות של חלקי גוף. אבל היצירה המזוהה יותר מכל עם הנהנתנות הנהרנית היא *אנפאזה*. נהרין, ש"בא לו" להצטרף לחגיגה, עולה לבמה בשמלה אדומה ושר בקול נמוך ושקט כשהוא מלווה את עצמו בגיטרה חשמלית. מכלי מים מפלסטיק שקוף, כחלחל, הופכים לכלי הקשה בתהלוכה אינ־סופית, אפריקנית. לראשי הרקדנים כובעי חרוט זעירים כמו כובעי הליצן הנצחיים. רקדנית מחוללת כשסרט קולנוע מוקרן על גופה. רקדנים ובלונים בידיהם נאספים לברך את רקדני בת־שבע הוותיקים העולים לבמה לחגוג 30 שנה ללהקה. וביצירות אלה ואחרות הכל לא מובן, אבל גם כמו מוכר, כי אולי אי שם ראינו פיסות מההתרחשויות האלה בחלומות שלנו.

אספקט נוסף של נהנתנות המצויה בכל היצירות האלה אבל מכיוון שונה לחלוטין, מתקשר ליכולת של נהרין ליצור מתוך תענוג ולא מתוך סבל, ללא חריצות יתרה ולוחצת ולפעמים גם מתוך עצלות, כל זמן שהוא כן עם עצמו ומרגיש ש"הדבר נכון". נהרין: "אני יכול ליפול לזה שאחזור על עצמי מתוך עצלות, ועצלות היא דבר שאני יכול להתמסר או להתנגד לו. לא אגיד שבאופן טוטלי אני מתנגד לעצלות הזו, כי לפעמים היא גורמת לי לתענוג, ואני יוצר תמיד ממקום של תענוג ולא של כאב" (ראיון לדיין, 14.11.1997). לטענתי יש כאן התענוג של כוריאוגרף מנוסה, שנהנה לעצב את חלל הבמה בתנועה מחולית לפי הפנטזיה שלו. יש התענוג להיזי ולהניע עשרות רקדנים על הבמה, הנעים בפוליפוניה כמו בסערה המשנה את כיווניה לפי הוראותיו. התענוג

מתקשר גם לכשרון ליצור סצירות עם כמות אדירה של תנועות, כמו דיוניסוס הרותם את איתני הטבע ומפעילם כחפצו, או, אולי, כמו ילד נהנתן המפעיל את משחקיו בשלט־רחוק. מצבי רוחו משתנים והרקדנים כמעט תמיד מצויים במצב של אי־שיווי משקל, של הנפת הגפיים המבקשות להיפרם מהגוף, נוחתים ללנגים של פיסוקים רחבים שבהם המפשעה כמעט נוגעת ברצפה, ומשם ממשיכים לנוע במהירות, הטורסו נזרק לפנים ולאחור כמטוטלת ענק ואגן נחוש ואכזר מנווט את הגוף הכמעט מתפרק. הכל קורה במהירות רבה כל כך, שנראה כאילו הגוף עומד על מקומו ואוגר עוצמה. מרוב עומס תנועתי ומהירות נוצר מה שאני מכנה "סטטיות של מהירות" – כאילו מביטים במטוס העובר מאות קילומטרים בתוך דקות, אבל מרחוק נדמה שהוא חג על מקומו.

כך יוצר נהרין חיבורים של מרקמים, יסודות ועיצובים שונים, כמו אמן האורג שטיח משיירי בדים ומסריגי בגדים. אני רואה לנגד עיני את נועה אשכול, שהמציאה את כתב התנועה אשכול/וכמן. גם עליה אפשר לומר שהיא נזירה נהנתנית. הנזירות עומדת בבסיס כתב התנועה ואילו הנהנתנות הדיוניסית פורצת בשטיחי הקיר שיצרה, כמו בריקודים של נהרין.

קומפוזיציה

כל מה שנאסף בשיטוט־העל של היוצר, אם מתוך נהנתנות או מתוך נזירות, כפוף למציאות של מסגרת הקונבנציה של מופע המתרחש על במה, עם מסך, עם קהל פאסיבי שיושב ומתבונן בהופעה המתחילה בשעה מסוימת ומסתיימת כעבור פרק זמן קצוב. הקומפוזיציה היא שמאפשרת התכנסות למסגרת התחומה בזמן נתון ובו בזמן יוצרת מתח ומעניקה קוהרנטיות כדי ליצור מסר, באופן אקראי או מתוכנן. נהרין: "אני דווקא אוהב מאוד מסגרת נוקשה, אני אוהב את המתח בין המסגרת לדברים שמושר אותי, יכול להיות איזה גוון או ניואנס דק, משהו הכי פחות טכנולוגי. לעומת זאת, אני נמשך למה שיש למדע להציע, כי מה שאני מתעסק אתו זו הצורה והצורה מאוד מושפעת מהמדע" (מתוך אלדור, 2010).

לצורך קומפוזיציה הוא פונה בדרך כלל אל מבנים מוסיקליים קלאסיים מסורתיים או אחרים. המסגרת חייבת להיות מוגדרת, חזקה דיה לעמוד מול אותן סערות של מתחים מנוגדים המצויים בתוכה, כל אחד מהם מול האחר וכולם נגד המסגרת. כי ללא מסגרת, כשהכל פרום, פרוץ, מעופף, לא נוצרים התנגדות ומתח, שהם האנרגיה שמניעה את היצירה. בתוך המסגרת החמורה והברורה חוברים זה לזה צירופים לא ברורים, שיוצרים סוד. כך הם נותרים "פתוחים" במפגש שלהם עם הצופים ויכולים לגעת

באזורים שונים בנפשם, להעלות אצלם זיכרונות ותחושות ולעורר רגשות, שעה שכל צופה מעלה פתרון אישי משלו בניסיון לפענח את הסוד.

דוגמה ליצירה המושתתת על קומפוזיציה מוסיקלית היא *ג'ורג' וזלמן*. היצירה בנויה בשיטת ההצטברות. יש נקודת זינוק, מעין נמל בית, שממנה הרקדניות יוצאות ואליה הן חוזרות. בכל פעם שהן יוצאות מהנמל, מתווסף משפט חדש. בכל פעם הן חוזרות על המשפטים הקודמים ומוסיפות אליהם. כך הן מקבעות בזיכרון הצופה את מה שראה, מאפשרות לעולם הפנימי של הצופה להתכתב עם מה שהוא רואה שוב ושוב, להיות שותף לעבודה ולנסות להתנבא מה יהיה המרכיב החדש. לאחר שהושלמה צורת המבנה נשזרות בתוכו, כמו בפקודת Insert במחשב, מחרוזות של ריקודי סולו, מעין תעודות זהות תנועתיות של כל אחת מהרקדניות, ושוב הכל נטרף במבנה.

הקומפוזיציה קשורה לדיוק מדעי, למתמטיקה, לחלוקת הזמן. נהרין: "מתוך הפתרון המתמטי, אני מקבל את התחושה, ולפעמים מתוך התחושה הוא ייתן לי את הקצב הנכון. ואז אני אוכל, מתוך התחושה, גם בשביל להגיע לדיוק הוספתי, ממש למדוד את הזמן, כי התחושות זה גם דבר שמשתנה. היום אתה מרגיש כך, מחר מרגיש כך – לרקדן זה מרגיש ככה היום וביום אחר הוא מרגיש אחרת ואז כן אפשר לתחום את זה בקטע החשבוני כדי לדייק" (מתוך אלדור, 2010).

ההחלטה מה לבחור מתוך ההיצע הענק של האפשרויות, אופן ההעמדה של קטעי הריקוד, הצירוף ביניהם וחתיתתם בקומפוזיציה, יוצרים את הסגנון האישי. נהרין: "בקומפוזיציה אני תמיד לוקח אלמנטים מהחיים. כמו שקומפוזיטור משתמש בצלילים, בתווים שונים, אני לוקח מוסיקה אופראית ופעייה של תינוק, עוגיות מזל, ומחבר להם את עצמי וגם אתכם. מעניין אותי החיבור בין האלמנטים הללו והמתח ביניהם" (ראיון עם גרבוז, 1997). ועוד באותו עניין: "מה שעושה את היצירה זה לא רעיונות חשובים. הסיפור של הריקוד הוא הקומפוזיציה שלו, החיבורים, וכשאני אומר 'סיפור', אני לא מתכוון לעלילה, למרות שיש גם עלילה. בכל תחילת תהליך עבודה יש לי תחושה לגביה, לא ידיעה, ואני גם לא רוצה לדעת, כי הידיעה תגביל את התוצאה" (ראיון עם דיין, 14.11.97). אם כך, הכל עניין של בחירה ומינון. כמה, מה והיכן כל אלה מוצבים בתוך הפאזל של הקומפוזיציה – כי זה הסיפור.

ניגודיות

אם בבסיס היצירה הנהרנית מצוי הניגוד בין הריקודים "הנזיריים" והריקודים "הנהנתניים", מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010 | 7



זינה/קיר, צילום: אורי שפיר
Zina/Kyr, photo: Uri Shapir

הרי בתוככי היצירות מצויות תת־שכבות של ניגודים, חלקן גלויות ואחרות חבויות. כל אלה יוצרים מינונים של עוצמות מתח. לטענתי, הניגוד הבולט המצוי ביצירותיו הוא הניגוד בין המסגרת של הקומפוזיציה לבין מה שטמון בבטנה. משם הניגודיות שולחת גרורות לשכבות עמוקות ופרטניות. לדוגמה, הריקוד *אחד מי יודע* (מתוך *קיר*) הנרקד לצלילי השיר *אחד מי יודע* ששרים בערב פסח, הוא דוגמה לניגוד בין המסגרת לבין מה שטמון בתוכה. התנועה החופשית, הזרוקה, הפרועה, המרדנית, כלואה במסגרת קומפוזיציונית כובלת של מבנה של אקומולציה, כלומר, המוטיב חוזר ו"מתרבה". המבנה המוסיקלי של האקמולוציה והשירה המושמעת בעוצמה גבוהה, אינם מותירים אפשרות להתעלמות. למסגרת המבנה לאורך ציר הזמן הקשור למוסיקה, הוסיף נהרין עוד מסגרות, או מגבלות. הראשונה בהן היא ההעמדה הקפדנית בחלל של כיסאות בחצי גורן, המקובעים במקומם ועליהם ישובים הרקדנים, כל אחד במקומו המיועד, כמו באסיפה. גם תנועת הרקדנים מוגבלת למרחב האישי המצומצם של הכיסא, שניתן לרקוד מעליו, לפניו או מתחתיו. אלה נתוני היסוד של המגבלות, של חיזוקים מתוך בחירה, של קומפוזיציה בחלל ובמוסיקה. בתוך חומה בצורה זאת אפשר לעורר את עוצמת הניגודיות הראויה למסגרת. כל רקדן בתורו, בתוך המרחב המצומצם, מתפרץ תנועתית, חוזר על המשפט של הרקדן הקודם לו, מוסיף משלו, מטיח את הגוף ברצפה, מעיף את עצמו לעמידה על הכיסא, משליך את בגדיו. הם מחוללים בתוך המסגרת אבל לא פורצים אותה, כי אם חוזרים לשבת בכיסאם כגלים המתנפצים אל החוף וחוזרים כלעומת שבאו, אם מתוך משמעת או מתוך הרגל.

כשנהרין יצר את העבודה הוא התעניין יותר במבנה. אבל מתוכו, מתוך ידיעה ברורה יותר או פחות, נוצר תוכן של מרד נגד טקסיות ובה בעת שמירה עליה. הוא היה יכול לפזר את הכיסאות והרקדנים בחלל, כפי שעושה לא פעם פינה באוש בריקודיה הנפתחים בסדר מופתי ומסתיימים בכאוס בימתי. הוא יכול היה גם לקטוע את המוסיקה ולא להסתפק בזריקת הבגדים למרכז הבמה. דווקא הסערה הציבורית שקמה סביב הריקוד באירוע פעמוני היובל 1998, סביב הדרישה של הדתיים שהרקדנים לא יישארו בתחתונים ובגופיות, העניקה למה שנולד מתוך ניגודיות את הקוהרנטיות של אמירה על מערכת היחסים בין דת ומדינה.

הקיצוני בניגודים אצל נהרין הוא המפגש בין הארוטיקה למוות. בריקוד *זינה* יושב הנידון לתלייה, אווז בידו את החבל שעתיד לחנוק אותו, מסובב אותו במשחק או כמנטרה תנועתית החוזרת על עצמה. התנועה אוגרת תאוצה ורקדנית מתקרבת אליו. משב האוויר

שיוצר החבל מניף את חצאיתה אל על, מגלה את ירכיה וחודר ביניהן, וכך, אולי, מתכתב עם הצילום של מרילין מונרו שבו שמלתה הלבנה מתרוממת ממשב האוויר הנפלט מהרכבת התחתית. בהמשך, הרקדנית כורכת את החבל סביב צווארו, מכינה אותו להוצאה להורג, יושבת על ברכיו ומתעללת אתו.

שפע של ניגודים מוסיקליים מרפדים את היצירה הנהרינית, ולא רק ברובד המוכר של צירופי קולאז', אלא גם בכפתור הווליום, ב"דיאפסון" (מינוח מקצועי מוסיקלי על מנעד מוסיקלי) בין הרעש הבומבסטי לשקט. ב*סאבטאז' בייבי* מצויים על הבמה שני אמני צליל הולנדים – פטר זגפלד ועמיתו פאן דר פול (להקת אורקטאר), שיוצרים מעין תפאורה מוסיקלית באמצעות מכונות הרעש שלהם, העוסקות בריתוך ומשמיעות מיני דפיקות, שפשופים, ציוצים וקולות. כתב אחד פישוף (1997): "על רקע תנועה איטית, שקטה וטקסית של רקדנים בחלל, מתגברות מכונות רעש, המופעלות הדרגתית בזו אחר זו. מתוך השקט האינטימי עולה בקרשצ'נדו מתגלגל ההמולה המתעוררת של רעש תעשייתי גולמי אשר עוטף את הרקדנים, השקועים בגופם, מכל עבר".

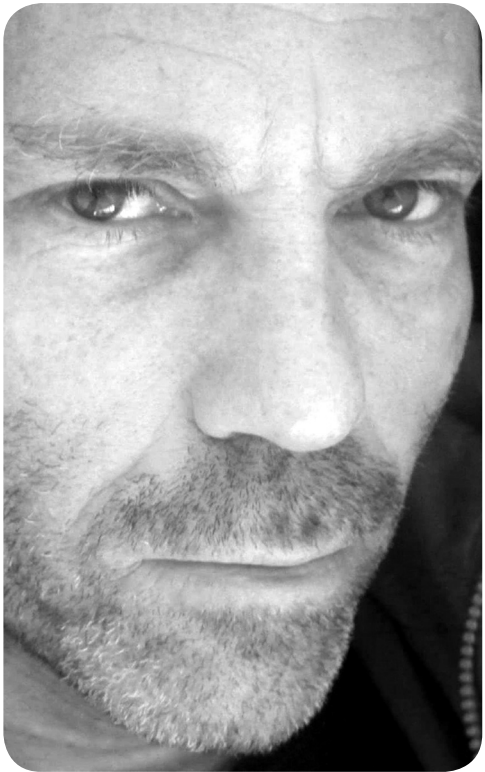
הרעיונות שעמדו מאחורי "אמנות הרעש" נוצרו בעקבות מניפסטים שכתב לואיג'י רוסולו, שהשתרשו היטב בתפישות המוסיקליות האונגרדיות של המאה ה־20. אלא שהפוטוריסטים לא אהבו לחשוב על מכונות הרעש כעל ביטוי אמנותי ולכן נתנו ל"אמנות הרעש" היבט פוליטי של הבעת בזו והפרעה לאליטה הבורגנית. אלא שלהפתעתם של המוסיקאים ולאכזבתם, מה שעניין את נהרין היה "יצירת נופי סאונד והאפקטים הצליליים העובדים טוב יחד, מתחברים, מתנגדים, משלימים" (פישוף, 1997).

כך גם *בינה*, יצירה שיש בה סצינה המתרחשת במתקן לחקירת נאשמים, שאפשר לייחס לה היבטים פוליטיים. אבל דומני, שגם הפעם מה שמעניין את נהרין הוא הניגודים בין אלמנטים בהיגיו של שפות שונות. החוקר מדבר בעברית אל תוך מגבר קול עתיק, דמוי חרוט. הוא מדבר לאט, מדגיש ומלטש כל הברה, אולי כדי לתת לנאשמת אפשרות להבין את השאלות או לנו, הצופים, לשמוע ולספוג את גוון ההיגוי של העברית. מנגד, הנאשמת יושבת על כיסא בקדמת הבמה ומדברת בשיטפון של מלים ביפנית שאיש אינו מבין. כך חוברים להם יחדיו הומור ומצוקה. נהרין מוסיף שכבה נוספת של ניגודיות באמצעות הקרנת חלקי הגוף של הנאשמת על המסך האחורי. איברי הגוף מוגדלים לממדי ענק, עד איבוד היכולת לזהות את המקור, מתוך הסתכלות נהנתנית בחלקי גוף של אשה שהופכים לקומפוזיציה המנוכרת

להתרחשות הדרמטית. ניגוד אחר יוצר נהרין ב*פרפטום*, והפעם בין המוסיקה החיה שמנגנת תזמורת סימפונט רעננה לבין קטעים אחרים בריקוד, שמלווים על ידי תיבת נגינה או במוסיקה מתקליטים ישנים.

המתח שבביטול ההיררכיה

ביצירתו של נהרין אין חשוב יותר או פחות, יש עצמים ותנועות – בגד, תנועה, אור, חפץ, טקסט, סרט, שירה וכדומה, כולם שווים בעיניו. העדר ההיררכיה, או אולי אפיון ה"שוויוניות", מתקשר לשילוב בין פופולרי, יומיומי ומה שנחשב אליטיסטי, ברוח המחול הפוסט־מודרני הניסיוני



אוהד נהרין

Ohad Naharin

האמריקני של שנות ה־60. הוא גם תואם את התפישה הפוסט־מודרנית הרווחת כיום.

בעוד הניגודים, כטענתי, משמשים אמצעי חשוב ליצירת מתח ביצירתו של נהרין, העדר ההיררכיה המצוי בעבודותיו אמור לעמוד בסתירה לכך. הרי ההיררכיה מטבעה בנויה על ניגודים, ולכאורה נהרין היה אמור לאמצה ואולי אפילו להעצימה. אבל את נהרין לא מעניין הניגוד כניגוד, אלא הניגוד כאמצעי ליצירת מתח. לפיכך, ההיררכיה המוכרת שכבר קיבלה גושפנקה חברתית היא נטולת מתח וככזאת אינה מעניינת יותר. לטענתי, דווקא ביטול ה"כזויות" ההיררכיות שהוענקו לאנשים ולחפצים, כיפופם ואילוצם להיות "שווים", זקוקים לאנרגיה, יוצר את המתח מחדש. האסלה המפורסמת שהציג הפסל מרסל דושאן במוזיאון עוררה סערה, מפני שהוסטה מהדרג הנמוך של ההיררכיה אל הדרג הגבוה שלה.

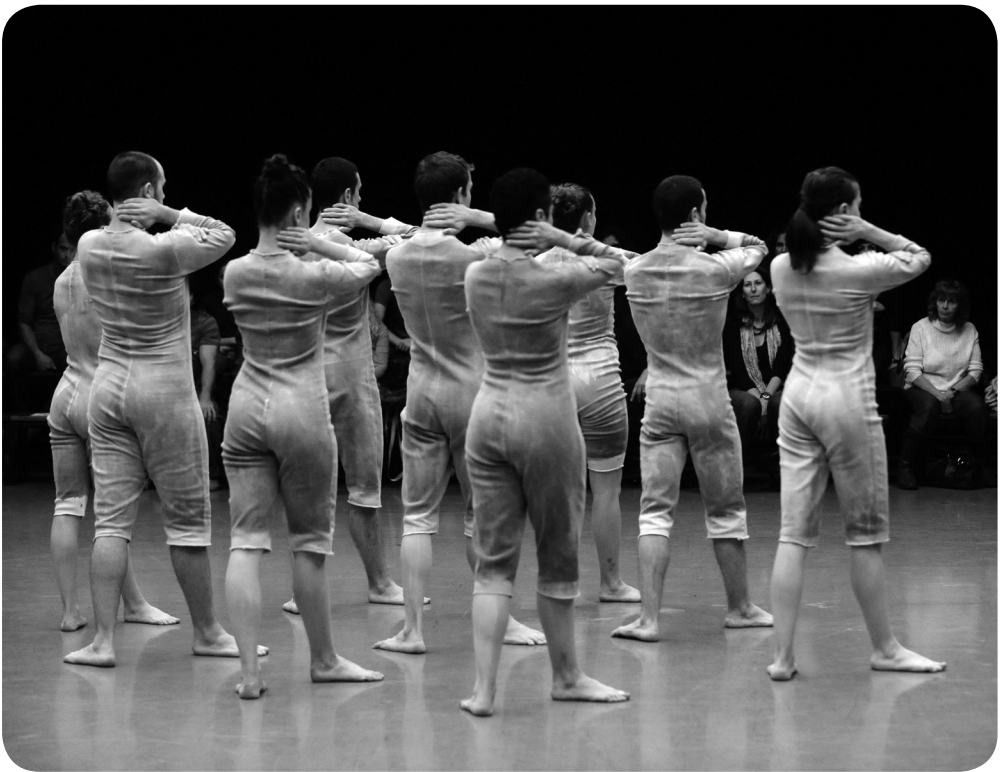
סוג אחר של ביטול היררכיה – ההיררכיה בין אדם לחיה – מצוי בריקוד *מבול* שבו משוטט אוגר על גוף הרקדן וממלא בחשיבותו את כל הבמה, כאילו גדלו ממדיו והוא נהפך לסופר־אוגר ואילו גופו המאומן של הרקדן הפך לפלטפורמה. אילו נראה אותו אוגר עצמו בשדה, הוא לא היה מעורר עניין. אבל מיקומו על הבמה, ועל גוף הרקדן, מתוך כפיית "העדר היררכיה", הוא שיוצר את העניין. גם *בקר* מקנה נהרין חשיבות לתנועה הסיבובית של הפטיפון המיושן, כאילו מדובר בסולן. זרקור מאיר את תנועתו, שבהקשר ביתי לא היתה מעוררת עניין מיוחד.

גם הטקסט עובר טיפול נהריני של "העדר

הבת, לצבע של הקרש, למוסיקה ולווליום שלה, לתנועה החושנית ולקצב של התנועה והווליום של הקבוצה. העבודה היא כל הדברים האחרים. היא לא הכרזה ש'השם שלי יניב, ויש לי שלושה ילדים'" (מתוך אלדור, 2010).

הווירוס

בביולוגיה או ברפואה, וירוס הוא טפיל מחולל מחלות מידבקות. במחשבים וירוס היא תוכנה מזיקה העלולה לשבש את פעולתם של מחשבים או להביא לקריסתם. בניגוד לחיידק, הווירוס מדביק באמצעות התקשרות למשהו שאינו מוגדר ולפיכך הוא טומן בתוכו סוד. נהרין



ממותות

Mamutot

מחבב את הווירוס ובוחר לקשר אותו למחול. למשל, אותם מיליוני אנשים שנדבקו במשך מאות שנים בוורוס האהבה לבלט הקלאסי, או לחלופין בוורוס של מרתה גרהאם או של אלווין איילי. ואולי עוד מעט יהיו רבים שיידבקו בוורוס הגאגא הנהריני. בראיון אומר נהרין לעיתונאית: "סתכלי עלי', והוא מתחיל לנענע את כתפיו ואת פלג גופו העליון. 'עוד כמה שניות תתחילי לזוז גם כן. התנועה מידבקת. זה הווירוס שלי'" (*ידיעות אחרונות*, 16.3.2001).

בהסתכלות עמוקה יותר, ביצירה של נהרין יש לווירוס תפקיד של עוכר שלוה ומערער הרמוניה, כאמצעי ליצירת מתח חדש. לפעמים הוא פועל באמצעות הומור או סאטירה, כמו ליצני החצר שמצאו דרך לומר מה שאחרים לא העזו. הווירוס גם מתכתב עם אסופת הניגודים המובנים ביצירתו. הוא מעוות, עוקץ, מדביק ונותן

משמעויות חדשות ליצירה. כך גם באה לידי ביטוי התפישה היפנית של העדר שלמות, מעין סירוב פנימי להיכנע למה שיכול להוליך ל"שלמות" רגשית או דינמית, איזה קלקול מכוון, עיוות, פגם קטן, משיכה לכיוון הנגדי ברגע האחרון, רישום חפוז אך לא מקרי של אופציה נוספת שאולי מתקשרת להיגד פוליטי. כשלראשונה התפרסמו מודעות הענק על המופע *סאבטאז' בייבי*, היה בנימין נתניהו ראש הממשלה בפעם הראשונה. נדמה היה שאולי איזה וירוס שיבש את השם, שאין לו משמעות, ולו החסירו ממנו י' אחת היה הופך להיגד פוליטי משמעותי המתייחס לבעיה המדוברת יותר מכל באותה עת: ראש הממשלה בויבי.

יותר מכל תוקף הווירוס את התנועה, שאותה הוא מעוות, ממיס, מותח ופורש. אפשר לראות בכך אמצעי כוריאוגרפי לגילוי האפשרויות הטמונות במעשה ה"עיוות" התנועתי, אבל בו זמנית, מיקום התנועה ביצירה או הקשר שלה עם המוסיקה יכולים ליצור מסר קוהרנטי על עולם מטורף, שמשהו השתבש בו. כך ב*פרפטום*, שבו מתכתב הווירוס הנהריני עם וינה שלפני מלחמת העולם הראשונה, שהסתחררה עם הוואלסים של יוהאן שטראוס. זהו עולם שאנו מביטים בו בגעגוע, אבל זהו עולם נגוע, שחי על זמן שאול. הווירוס הופך אותו לעולם לא מציאותי, שבלי משים מחליק לאזור של דמדומי חלום. הרקדניות בבגדי נשף, הגברים במדי צבא אדומים ומצועצעים, נשארים בתחתונים וגופיות או רוקדים בחליפות ערב נוטפות חגיגות ופתאום "נדבקים" אל הקיר האחורי, ראשם כלפי מטה, כמו פרפרים הנועצים בקופסת האספן. גרמופון צווחני ומטחי התקליטים של הוואלסים שנזרקים על הבמה מקצינים את הדהירה האבסורדית של שיבושי הווירוס.

לפעמים נראה שווירוס תוקף את המוסיקה, ומאט או מאיץ אותה תוך שינוי גובה הצליל. כאמור, *בינה* האסטרונאוט מדבר בקול נמוך ואיטי כאילו מכשיר ההגברה נחלש ומשבש את הקול. גם המכונות התעשייתיות הרועשות של להקת אורקאטר ב*מבול*, הנראות כמתכתבות ויזואלית עם הקהל, מבקשות להפריע למהלך הדברים ה"תקין" על הבמה. בסוף היצירה ניצבת הלהקה כעומדת לקוד קידה, אבל וירוס משבש את המהלך המקובל והרקדנים שכאילו איבדו את הכיוון עומדים עם פניהם למסך האחורי, קדים קידה עמוקה כיאה לרקדנים גמישים ושבבניהם העירומים גלויים לעין כל במין התרסה.

הווירוס גם תוקף את רקדן הנראה על מרקע הטלוויזיה במחול *שלוש*, כשהוא מסביר את מהות השמות המוזרים של שלושת חלקי המחול. הבחירה ברקדן שהעברית שלו נגועה במבטא זר (צרפתי), אינה מקרית. כך גם

מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010 | 9



נעה פארן וכריסטופר פטרסון

Noa Pharan and Christopher Peterson

ביבליוגרפיה

קולקטיביות. על הכל. על השלך ועל השלנו. יש פה דבר והיפוכו. בעיקר, חקירת אלמנטים ביצירת קומפוזיציה שמעניינת אותי" (ציטוט, לא ידוע שם המראיין, *ידיעות אחרונות*, 16.3.2001). גם המוסיקה הערבית שכתב חביב אללה ג'מאל מנצרת יוצרת משמעויות פוליטיות והרקדנים שרים בערבית בלי שיבינו את המלים. נהרין לא מוטרד מכך, כי לדבריו בחר במוסיקה בגלל המוסיקה, והכל הרי פוליטי (16.3.2001). אבל ביצירה זאת, לצד הווירוס המצליף, מצוי גם הווירוס של ההידבקות המענגת. כאשר נשמעים צלילי המוסיקה הערבית הווירוס מדביק את הרקדנים, הם שרים בערבית ולא מבינים את המלים, אבל מה להם ולמשמעות, להבנת המלים או לאי הבנתן, הרי הכל פוליטי. ביתיים אפשר להתענג על התנועה המזרחית ולעכס באגן מתערסל.

אפשר לראות בגאגא שיצר נהרין, שאין ברצוני להרחיב עליה במאמר זה, סיכום תנועתי של שלוש התכונות העומדות במרכז הדיון. הנזירות קשורה להסתכלות פנימה, למחקר, לתחושות העדינות ביותר של מגע ושל הזיכרון שלהן בגוף. את כל אלה ראינו בריקודיו, שם הם מתגלים בעזרת דימויים. הנהגתנות קשורה לתענוג של התנועה, להתחלה של מהלך חדש בכל רגע, לעושר הדימויים המזינים, הפנטסטיים והיומיומיים, המלבים את הגוף בתנועה. ואילו השם גאגא נראה נגוע בווירוס הנהריני.

חושך על הבמה. אלומת אור עדינה מאירה את כפות רגליו של רקדן יחיד ואת ראשו העירום. הוא לבוש גלימה שחורה של כומר או נזיר, ומלבושיו הכהים נבלעים באפילת הבמה. הוא מניף את זרועותיו ומניע את פניו מצד אל צד. ידיו כמו משליכות משהו מתוכו החוצה, ולפרקים אוספות משהו מהחלל אל תוכו פנימה. הוא מפסל את החלל בכפות ידיו, ומעת לעת מניח אותן על גופו: על הצלעות, על הלב או על הסרעפת, כמו מפסל גם שם, מהסה את הגוף הקולני ומרגיע את ההמולה הפנימית המתחוללת בו. המוסיקה היא כמנהרה שלוקחת את הצופים לעולם אחר במקום ובזמן. הרקדן שקוע במונולוג עתיר משמעות בתנועה. פניו פונות אל הקהל, אבל נראה שהוא מנהל שיחה עמוקה עם עצמו. התאורה המינימלית יוצרת דיאלוג הססני בין אור לצל; נראה שהצללים הכהים גוברים על האור הבהיר, אבל תנועתו של הרקדן נרשמת היטב בחלל, דווקא משום שהיא מעומעמת.

הוא קופא רגע במקומו, מושיט את ידיו קדימה,

ומעצבים זה את זה בחלל. דומה שהתנועות שבאמצעותן פיסל הרקדן היחיד את החלל בראשית היצירה, משמשות כעת לפיסול הדיאלוג ביניהם. הדואט מתפתח לקטע אוניסונו משותף, שהוא מין אקספוזיציה לנטייה הכוריאוגרפית המלווה את היצירה כולה: קטעי יחיד מול קטעי קבוצה שמתנועעת, קטיעה של יחידים ותיקון בתנועה הרמונית בקבוצה. כל אלה קיימים כבר בדואט הפותח הזה, שבו הפך האחד להיות שניים המתנועעים בהלימה מלאה ביניהם.

בקטע זה, שבפתיחת היצירה *מאגא* של נועה ורטהיים, מונכח דיאלוג בין ניגודים כמו אור וצל, קטיעה והמשכיות, אני והאחר וצרימה שבבדידות מול הרמוניה שבהדדיות. לאורך היצירה כולה חוקרת ורטהיים ניגודים: קו/עיגול, יחיד/קבוצה, גבר/אשה, יין/יאנג, פנים/חוץ, לבן/שחור, גבוה/נמוך ועוד. למרות העיסוק בניגודים, התחושה העיקרית שמשתררת בעת הצפייה במופע היא של הלימה, אחדות ומיזוג בין הקו לעיגול, בין הגבר לאשה ובין היחיד לקבוצה.

רטט אור בחשיכה: מאנא לנועה ורטהיים

עינב רוזנבליט

ורטהיים מציגה מציאות של ניגודים וגם מאחה את הניגודים ומאחדת אותם, באופן שהופך אותם לחלק ממהות אחת.

היצירה *מאנא* (כוריאוגרפיה: נועה ורטהיים, מנכ"ל ושותף אמנותי: עדי שעל, מוסיקה: רן בגנו, שירה: עמנואל חנון, תאורה: דני פישוף, עיצוב במה ותלבושות: רקפת לוי וששון קדם) הוצגה לראשונה ב"הרמת מסך", נובמבר 2009, ומאז היא מועלית לפני קהל מגוון בישראל ובעולם. נועה ורטהיים ועדי שעל ייסדו את להקת ורטיגו ב־1992. בני הזוג שעל־ורטהיים, שבאחרונה זוכים להכרה ציבורית מתרחבת, הקימו לפני שלוש שנים כפר אמנות אקולוגי בקיבוץ נתיב הליה, שם הם גרים, מגדלים את ילדיהם, עובדים ויוצרים. השילוב בין עבודה ובית, חיי אמנות ואורח חיים נכון, עומד בבסיס התפישה של היוצרים ומתווה את דרכם ההוליסטית הייחודית. *במאנא*, כמו בשתי יצירות קודמות של הלהקה: *לידת הפניקס* (2004) ו*רעש לבן* (2008) חוקרת ורטהיים, ככתוב בתוכנית המופע, את הקשר בין אדם למקום, בין אדם לאדם ובין אדם לאדמה

שעליה הוא חי. היצירה גם מאפשרת לבחון את הדרך ליצור הרמוניה בין ניגודים ולחיות בשלום עם סתירות הנגזרות מקיומנו האנושי המוגבל.

בקריאת היצירה *מאנא* אני נעזרת בשני אפיקים תיאורטיים עיקריים: האחד הוא גישת התורה הבודהיסטית לדיכטומיות מושגיות ולמציאות של ניגודים, שמקורה במחשבה. השני הוא המיתוס הקבלי על שבירת הכלים והאיחוי שלהם. כפי שנראה להלן, התורה הבודהיסטית והקבלה עשויות להתאחד סביב אמיתות אוניברסליות, הנוגעות להתנהלות התודעה האנושית באשר היא.

לפי התורה הבודהיסטית, במפגש עם המציאות נוטה התודעה לחשיבה קוטבית, מבחינה, המזהה דבר דרך הפרדתו מדבר אחר. חשיבה מבחינה מייצרת דיכטומיות כמו אני/אחר, אור/חושך, רוח/חומר, יפה/מכוער או טוב/רע. החשיבה המפרידה עוסקת בהמשגה ונאחזת בהגדרות של דברים, מצבים ואנשים. אנחנו רגילים כל כך לחשיבה כזאת, שאיננו נוטים לעצור ולתהות

אם המציאות אכן רוויה ניגודים כל כך, או שרק החשיבה שלנו היא שעורכת את הדברים כך.

אנחנו אכן נזקקים למושגים כל הזמן; ההפרדות האנליטיות הכרחיות כדי לערוך סדר במבול הרשמים שיוצרת המציאות. אלא שלפי תורתו של בודהה, אנחנו צריכים להיזהר ולא להילכד במושגים ובהפרדות שעורך האינטלקט; למעשה, אפשר להסביר כל מלה באמצעות מלים אחרות וכל דבר בעולם מורכב מדברים אחרים שאינם הוא. אין דבר אחד אוטונומי שעומד בפני עצמו, ומלה מקבלת תוקף רק מתוך השימוש היחסי בה.

המלים המשמשות לתיאור מושגים מסוימים מושפעות ממלים אחרות. כדי להגדיר רע יש צורך בידיעה מהו טוב, ולהיפך, בדיוק כשם שגב היד וכף היד הם חלק משלמות וההפרדה ביניהם מלאכותית. לפי הבודהיזם (וגם לפי הקבלה היהודית, כפי שנראה להלן), כל דיכטומיה חייבת את שני הניגודים כדי להתקיים. המלה ימין אינה מצביעה על משהו שקיים, לא בעולם הלשון ולא בעולם האונטולוגי. התכונה גבוה או נמוך אינה חלק בלתי נפרד מעצם מסוים, משום שכל עצם הוא גבוה או נמוך באופן יחסי לעצמים

מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010 | 11

¹ התוכנית כללה את *קינג וארה*, *שקיעתה של הטיטניק* ו*טאבולה ראסה*.

אחרים. מלים אינן בעלות קיום עצמי, נפרד וקבוע. לכן אי אפשר להבין את המלה עבר בלי המלה עתיד, ולא קיימת נתינה בלי קבלה, כפי שאין שאיפה בלי נשיפה.

כאמור, היצירה נפתחת בחושך, שמאפשר לרצועות האור הדקיקות להיראות טוב יותר. תנועתו של הרקדן, גם אם היא מבוצעת תחילה בעלטה גמורה, נראית כך עוצמתית יותר. דווקא האפילה מאפשרת מבט חד, כמו בזכוכית מגדלת, בנקודות האור שעל הבמה וברמיזות התנועה שהולכות ומתעצמות. האור והחושך הם חלק משלמות אחת; כשמביטים בכוכבים הכוכבים. מה שאנחנו מכנים אור הוא למעשה רטט מואר בתוך חשיכה. דברים דומים אפשר לומר גם על ניגודים אחרים הנוכחים ביצירה: אפשר לחוות תנועה רק ביחס למנוחה, אי אפשר להרגיש מאמץ אם לא מתנסים בתנועה קלה, אין מורכבות בלי פשטות ואין יחיד בלי קבוצה.

שם היצירה, *מאנא*, פירושו בארמית "כלי קיבול של אור". על פי ספרי הקבלה, לפני בריאת העולם היה אורו של הקדוש ברוך הוא מלא בכל העולמות. כשעלה במחשבתו לברוא עולם, הכלים לא יכלו להכיל את גודל האורות ונשברו, בתהליך המכונה "שבירת הכלים". מאז מלא עולמנו בשברי כלים מפוזרים, ולפי המסורת הקבלית, חלק משמעותי מהשברים מחוקמים בנפשו של האדם. תפקידו של האדם הוא לאחות את השברים כדי לתקן את עצמו ולתקן את העולם.

ישעיה תשבי, בספרו *תורת הרע והקליפה בקבלת האר"י*, מתאר זאת כך: ”...שטף האור האלוהי פורץ את סכריו והכלים שהותקנו לקליטת האור נשברים ונופלים למטה. מכאן ואילך מתרחש הכל תוך מאמצים לחידוש הבניין ולתיקון ההריסה... התיקון אינו נעשה בבת אחת ואינו מקים בניין עד. יש עוד מקום לשבירות ולעזוזעים נוספים, המצריכים תיקונים חדשים, וכך חוזר חלילה עד אחרית הימים... השבירה גרמה להתהוות כוחות הרע, החותרים תחת יסודות התיקון... שני כוחות עומדים במערכה, זה הורס וזה בונה...” (תשבי, י"ח, י"ט).

ביצירתה עוסקת נועה ורטהיים באיסוף החלקים של הכלי השבור, כדי לחבר אותו מחדש ולהפוך אותו לכלי שיכול להכיל גם חלקים שסותרים זה את זה. הכלי המכיל נחשף על הבמה דווקא באמצעות העלאת ניגודים וחיבור ביניהם, כאיחוי מחודש של השברים בדימוי הקבלי. על פי המסורת הקבלית, האדם החי נכון הוא זה המצליח לשאת הפכים השוכנים בקרבו, וזהו סוד התיקון של שבירת הכלים.

בסוף הדואט שבפתיחה הבימה מתעוררת, מוארת בהדרגה, ובאור ששוטף אותה אפשר

להבחין בקיר שצורתו בית בעומק הבימה. הבית לבן ובמרכזו ניצבת דלת שמאחוריה חלל כהה מסתורי. מהחלל הזה מגיחים רקדנים, כמו היה זה רחם פועם, שממנו הם נבראים ואליו נשאבים לסירוגין במופע. קבוצת הרקדנים כולה מגיחה מאותו פתח אפל, כולם לבושים בווריאציות שונות של גלימות כהות. התלבושות מעצימות את ההבדל בין התאורה הבהירה והקיר הלבן, לבין אפילת הפתח המסתורי והדמויות הכהות שיוצאות ממנו. הבגדים המשתפלים גם מעניקים לתנועה מעין הארכה, כמו היו תוספת לצעדי הגוף.

הרקדנים מצטרפים לשני הגברים ויוצרים מעגל להרף עין. הם מניפים ידיים באציליות, כמו מברכים זה את זה לפני יציאתם למסע. שלוש נשים עוטות כיסוי ראש, שמקנה אווירה של קדושה וצנעה לכל. דומה שאם היתה התנועה טקסט מילולי, היא לא היתה נאמרת בצעקה, אלא בזמזום או בדקלום עדין. האיכות המנומסת הזאת שורה על היצירה כולה.

לאקורדים שברקע נוסף פסנתר. המלודיה נשמעת כשיחה של שאלות ותשובות; הצלילים עולים ויורדים במנעד מוגבל, המספק מסגרת שבתוכה מתאפשר הרבה חופש. אחר כך מתווסף לפסנתר תיפוף עדין. כל כלי נגינה שמצטרף הוא כמו יחיד שמצטרף לקבוצה ומתאחד עמה.

אחרי קטע אוניסונו קצר שבים הרקדנים למעגל לרגע קצר, כמו כדי לקבל כוח, ואז הם נפרדים ומתפזרים על הבמה. הם נראים כשרויים בטראנס עדין, עסוקים במלאכת קודש, אולי בתפילה. המוסיקה מתגברת. לכלי הנגינה נוספים מצלתיים, ובהמשך מצטרף אליהם קול אנושי. כל קול נספג בלא קושי באחדות של הקולות האחרים.

המבנה הכוריאוגרפי על הבמה משדר התפשטות והתכנסות לסירוגין, והדינמיקה משתנה ממקוטעת להמשכית וחוזר חלילה. תנועותיהם של הרקדנים הן תנועות של איסוף והפנמה. כפות ידיהם מדמות כלי, כמו מרימות אותו מהאדמה ומפנימות אותו אל תוך הגוף. הגוף עצמו הופך להיות הכלי, ושוב כפות הידיים אווזות משהו ואוספות אותו אל תוך הגוף. בהמשך נשכבים הרקדנים על הרצפה בזה אחר זה, ובסיוע המוסיקה המלטפת הם נראים כאילו זוחלים על עננים. הזרועות פעילות, כמו אוספות וזורקות אבקת עננים, ואז הם נעצרים ומחזיקים משהו בקפידה, כאילו אווזים חפץ שביר שאסור שיתרסק וריסיסו יתפזרו.

בחיבורו החשוב ביותר של רבי נחמן מברסלב, *ליקוטי מוהר"ן*, כתוב: "שלא מצא הקב"ה כלי מחזיק ברכה אלא השלום. ומה הוא השלום? שמחבר תרי הפכים... כי זה המלאך מאש וזה ממים, שהם תרי הפכים כי מים מכבה אש, והקב"ה עושה שלום

ביניהם ומחברם יחד..." (*שם*, תורה פ').

הדרך להשכין שלום, לפי רבי נחמן ורבבות מאמיניו, היא איחוד בין הפכים. האיחוד אינו מבטל את קיומם של ההפכים, אלא מאפשר להם לשכון זה בצד זה. הכלי המכיל את ההפכים מתמלא באור, ומקורו של האור בהשלמה עם הניגודים שהם מקורותיו.

על גב התוכנייה של המופע מצטטת ורטהיים טקסט *מספר הזוהר* שעניינו מהות הכלי והאור: "ומה מתקינים תחילה, האם את הכלי או את האור, האם השמש קודמת למלא אורה החסר של הלבנה, או שמא דווקא חסרון הלבנה יוצר לה כלי להשראה?" השמש והלבנה, שני ניגודים המשלימים זה את זה, כמוהם כמלאות וחסר: קיומו של האחד הוא המבטיח את קיומו של האחר. ביצירתה מממשת ורטהיים את חיבור ההפכים הקבלי ביחסים שהיא מתווה בין "אני" ל"אחר" – ריקודי היחיד הנפכים לדואטים, בשפת התנועה מתחלפת צורה עגולה בצורה קווית, גברים ונשים מחליפים ביניהם תפקידים, בתפאורה משתנה שחור ללבן ופנים הבית נהפך לחוץ.

אחרי קטע הריקוד בקבוצה נכנסת לבמה רקדנית (רינה ורטהיים-קורן) בלבוש כהה מינימלי. על גבה כרוכים כבלים ואליהם קשור בלון הליום שחור גדול, הנישא אל־על. הרקדנים האחרים נבלעים בתוך הפתח האפל של הבית. רינה מהלכת על בהונות ויורדת בקושי אל הרצפה, כי הבלון מושך אותה למעלה. אז מופיע גבר שתומך בה, בלי שחשבנו שהיא זקוקה לעזרה. מהלך דומה איפיין גם את סולו הפתיחה – הרקדן היה שלם לעצמו ולא נראה כנזקק לאחר. את תלותו באחר גילינו רק כשהז הגיע. גם במקרה של רינה ורטהיים־קורן, נראה שהיתה יכולה ליפול ולקום לבד, אבל ביחד עם הרקדן שהצטרף אליה, הפעולות האלה נראות קלות בהרבה. היא נאחזת / לא נאחזת בו, דוחפת ונדחפת, אבל היא כמו כבולה בשאיפתה למעלה. הבלון מושך אותה לשמים, והרקדן מנסה לשמור אותה קרוב לאדמה.

גם כשהיא נופלת בזרועותיו – אין זו נפילה אמיתית, כי הבלון מסייע לה לשוב ולעמוד על רגליה במהרה. היא מלוטשת, מדויקת בזקיפותה. הבלון, כמו עצמות לחייה הגבוהות וקצות אצבעותיה, מושך מעלה, אבל נראה שכדי להשלים את דמותה היא חייבת דווקא ליפול, ולו כדי להזדקף חזרה אחר כך; בלי הנפילה היא נותרת תמונה דו־ממדית ומאבדת מחיותה.

בלון הליום, טבעו שהוא מתחרה בכוח המשיכה ומנצח, אבל הוא גם שבירי מאוד, אי אפשר להחזיק בו לעד. אם משאירים אותו תחת תקרה, סופו שהוא מאבד אט־אט מנפחו ונובל כאדם הגוסס לאיטו. אם משחררים אותו בחוץ, הוא מתמסר לטבעו ועף לשמים. הבלון, קצת כמו

האדם, עשוי להיות גבוה וגאה, אבל סופו שיאבד את האוויר שבתוכו ועוצמתו תתפוגג.

רינה התמירה שואפת מעלה, אבל מכך נגזרת גם מצוקתה. הרקדן שלצדה לבוש מין חצאית, וכאשה מנוגנת הוא מאפשר לה ליפול בזרועותיו. כך הוא מכיל בעת ובעונה אחת את עוצמתה, את שאיפתה מעלה ואת הקושי שלה ליפול. היא מטפסת על כתפיו, לרגע נתמכת בו בכל מאודה, ואז מפילה את ראשה מטה, גופה מוטל בלי כיוון ברור. רק בנוכחותו כנגדה, תומך ומכיל, היא מעזה להתהפך, לשנות צורה ולהניח זמנית לצעדים האציליים שהיא צועדת על קצות אצבעותיה. חולשתה התאפשרה רק בנוכחות האחר. היא יורדת לחיבוק בין זרועותיו, ואז נשארת מיותמת, הבלון שוב מושך אותה מעלה והיא שבה לפסיעות המדודות על קצות האצבעות ולתנועה שאינה נתמכת בדבר ואינה זקוקה לדבר.

בדמותה של הרקדנית עם הבלון מגולמת הדואליות: גבוה / נמוך, חזק / חלש, מוביל / מובל. היא אמנם הגבוהה, החזקה והמובילה, אבל החיזיון נעשה שלם יותר כשהיא מסכימה להיחלש, מעזה להיותמך ויורדת אל הרצפה, למרות המשיכה מעלה ששולטת בה. ההרמוניה מושגת לא מהנגיעה במושלם, בגבוה ביותר, אלא מהשלמות שנולדת מחיבור בין ניגודים.

אסתר פלד, פסיכואנליטיקאית וחוקרת בודהיזם, אומרת: "הבודהה מבקש להסיר טעות: שלמות אינה מצב נטול הפרעות; שלמות אינה אותו מצב שבו דבר אינו חסר לנו; אדרבה, תמיד יחסר משהו. השלמות מצויה באותו החוסר; זו השלמות שבחוסר השלמות ההופכת את האדם ליצור המתמודד עם מטרדים, קשיים וכאב... מכיוון שבלאו הכי לא יימצא מצב נעדר קשיים, הרי השלמות מצויה בקושי, בהתפתחות המנטלית הנובעת מן ההשלמה עם מה שאינו אפשרי לשינוי ובצמיחה הכרוכה בהתמודדות אתו" (פלד, 2007, עמ' 35). השלמות, לפי התורה הבודהיסטית וגם לפי הקבלה, אינה מצב שיש בו רק טוב, אלא מצב שבו העונג והכאב, הגבוה והנמוך או היפה והמכוער מתקיימים זה בצד זה, מתוך השלמה.

בהמשך נותר הבלון נוכח על הבימה ומתנוסס גם כשאיש אינו אווז בו עוד, כמין תזכורת לשאיפה להתנתק מהאדמה ולעוף למעלה. מפתח ה"בית" מגיחים שוב הרקדנים האחרים. התאורה המינימלית מבליטה יותר צלליות מאור, ועל הרקע שלה נראים הרקדנים כמהלכים על אדמת הירח, בלי משקל. אחר כך יש ריקוד של טריו בנות, שבו שוב בולט האיסוף של כפות הידיים ככלי: הזרועות מקבלות, מחזיקות, תוך כדי העברת משקל ברגליים מצד אל צד.

שוב נשמעת המוסיקה מתחילת המופע, אבל הפעם מופיעה רקדנית בתפקיד הסולן. היא

מבצעת קטע תנועתי דומה לזה שהיה בהתחלה, אבל נשי. המוטיב המוסיקלי מערסל ומרגיע. הרקדנית מתנועתת בגפה, אבל נראה שהיא לא חווה בדידות (loneliness), אלא לבדות חושפת ספק מאפילה, וכשנחשף שביל נוסף של אור מתגלים רקדנים נוספים שעומדים שם, כהים, והם מצטרפים לתנועה. זהו מבנה כוריאוגרפי שחוזר על עצמו ביצירה – רקדן אחד או שניים מבצעים משהו, ואז מצטרפת כל הקבוצה והסולנים נבלעים בה. כך מוצגים ניגודים: יחיד / רבים, גבר / אשה, שחור / לבן, חוץ / פנים, אבל מה שבולט מתוך זה הוא דווקא האחדות ביניהם.

בספרו של חוקר הפילוסופיה היהדית דני רוח (2010) מובא מאמרו המתורגם של ההוגה ההודי דאיה קרישנה על אמנות ויצירתיות. המאמר עוסק בחשיבה על אמנות. קרישנה סבור שכאשר שאנחנו נחשפים ליצירת אמנות, אנחנו סבורים בטעות שזאת יצירה מוגמרת. לפי קרישנה, מה שמעניין ביצירה מסוימת, הוא לא מה עשה היוצר, אלא מה אפשר לעשות עוד שלא נעשה. ההוגה באמנות מבקש שליטה בחומר שלפניו, ולשם כך הוא מנסח ידיעה על מה שהיצירה מציגה. אולם לפי קרישנה, ההוגה צריך לרכוש את מה שהוא מכנה "הבנה יצירתית" ולהתייחס אל היצירה כאל מאורע זמני של היוצר, שמאפשר התפתחות גם אחרי שכבה האור והמופע תם.

"יצירת האמנות היא לא יותר מ'מוצר' טנטטיבי או תחנה בדרך כינונו של מבט חדש, שבו טמונה לא רק אפשרות קיומו של עולם אחר, אלא גם יכולתנו לפגוש אותו, ובעקבות מפגש זה לשנות את יומיומיותנו, לעדן את רגישותנו כלפי הטבע ובני אדם אחרים, ואולי אפילו להבחין בנוכחותו השקטה של הנשגב, שהוא חלק מאתנו ואנו ממנו כל הזמן", אומר קרישנה. "הבנתה של יצירת אמנות אפשרית, אם כן, אך ורק אם מבחינים לא רק באפשרויות הממומשות בה אלא גם באפשרויות הבלתי ממומשות, הפותחות כיוונים חדשים... הבנתה של יצירת אמנות צריכה להיות במושגים של העולם האפשרי שהיא יוצרת או שנוצר דרכה... האמנויות מושרשות במה שניתן לכנות 'אמנות החיים', ואם לא נראה את החיים במושגים של יצירה אמנותית לא נוכל להבין את היצירתיות המקופלת ביצירת אמנות" (אצל רוח, עמ' 173–174). באופן דומה בחנתי כאן את העולם הנוצר במופע *מאנא*: לא רק את היצירה האמנותית המתרחשת על הבמה, אלא גם את החשיבה על אמנות החיים, המתאפשרת דרכה.

אני סבורה שהניגודים שמביאה ורטהיים קיימים לא רק בין "אני" ל"אחר" או בין האנושי לטבע, אלא גם בתוך טבעו של ה"אני". מרכיבי העולם, ובכללם ה"אני", אינם נפרדים זה מזה, אלא שלובים זה בזה, מהווים זה את זה, מכוננים זה את זה, והגבולות

ביניהם מתמוססים ככל שאנחנו מתעמקים בהם. כל פרט גם גורם לכלל וגם נגרם על ידי הכלל, ומה שקריו קיום הוא מין גוף עצום הבני מאין־סוף פרטים שכולם מקיימים זה את זה ומגדירים זה את זה. כך גם בתוך תוכי: אני מתקיימת ברגע מסוים מאין־ספור אירועים שמרכיבים אותי ובכללם גם ניגודים כמו גבוה / נמוך, חושך / אור, טוב / רע, יפה / מכוער. אני מתהווה ברגע זה מההקלדה על המחשב, הייתי אחרת קודם, בזמן שעשוע עם בנותי בחצר, ואהיה אחרת מחר בבוקר בזמן פגישת עבודה. לא כל מה שקורה בי הוא אותו "אני" ובכלל, קשה לדבר על "אני" מדויק כלשהו. אותו כלי המכיל ניגודים שנידון בקבלה וביצירה הוא גם ה"אני", והוא מתפנה בכל פעם לקבל משמעות חדשה, כמו חליל שמפנה מתוכו צליל כדי לאפשר את הצליל הבא, גם אם הוא אחר ומנוגד לראשון. אין מדובר רק ברעיונות, אלא גם בשינויים ובניגודים פיסיים: התנועה המאומצת והקפיאה במקום שבאה אחריה, האוויר שנכנס אל הגוף ויוצא ממנו, תאים בוני עצם ותאים מפרקי עצם שפועלים בגופנו בו זמנית, וגם האירועים המנטליים שעוברים בנו ומפנים מקום לאחרים.

מי שמתבונן בטיפת מים או ברגב אדמה דרך מיקרוסקופ, מוצא שמה שנראה מלא הוא בעצם ריק ברובו; מה שנראה יציב הוא בעצם תנועה וזרימה; מה שנראה מוצק ומורכב יש בו גם אוויר ומים; ומה שנראה נפרד – בעצם מחובר לסביבתו ולכל הקיום באלפי נימים; האש נבראת מתוך מגעה עם האוויר ועם העצמים. ה"אני" נברא מתוך מגעו עם ה"אחר" וכלי זה אין זה. רבדים שונים של קיום נוכחים בי בו־זמנית, ואיני ישות מוצקה ובלתי משתנה.

ההבנה הזאת, כי השלמות נגזרת דווקא מנוכחות של הפכים זה בצד זה, מחייבת צניעות וגם מאפשרת לנו לא להתייחס לעצמנו ברצינות גדולה מדי; הרי כמו אחרים וכמו השמש והירח – אנחנו מתקיימים ממלאות ומחוסר ונבראים מהיש ומהאין בו זמנית.

ביבליוגרפיה

ליקוטי מוהר"ן, מפי הרב נחמן מברסלב. ירושלים: קרן הדפסה של חסידי ברסלב, תשל"ו.

לנצי"ר, תמר, הירש, אורית ואלמליח, שולמית, *נשיאת הפכים ביצירתה של נועה ורטהיים*, מכללת אורות, תש"ע.

פלד, אסתר. *להרבות טוב בעולם: בודהיזם, פסיכותרפיה, מדיטציה*. תל־אביב: רסלינג, 2007.

רוח, דני. *חוסים פילוסופיים ביוגה של פטנג'לי*. תל־אביב: קו אדום כהה (הקיבוץ המאוחד), 2010.

תשבי, ישעיה. *תורת הרע והקליפה בקבלת האר"י*. ירושלים: ספריית שוקן, תש"ך.

יֶרְדְנָה כֶּהֶן, כמעט בת מאה, זכתה השנה (2010) בפרס ישראל למפעל חיים. הפרס היוקרתי הוענק לה על תרומתה יוצאת הדופן לתחום החינוך והמחול בארץ. תלמידיה ואוהדיה הרבים התרגשו יחד אתה לרגל קבלת הפרס וראו בו אות להכרה רשמית בפעילותה הענפה בתחום המחול, על שלל היבטיו. תלמידיה באים מקבוצות גיל שונות (6-90) וממגוון קבוצות בחברה (יהודים, ערבים, דרוזים, נוצרים ועוד) והם עוסקים בתחומי עניין רבים (מחול, תרפיה, חינוך, תיאטרון ועוד). באופן עבודתה הייחודי ובכוח אישיותה, הצליחה כהן ליצור קשר ייחודי עם כל אותם תלמידים ונשארה תמיד רלוונטית ועדכנית מבחינתם. היא עשתה זאת, אף על פי שיצירתה ינקה מהמסורת של תושבי הארץ בעבר ולמרות השימוש הרב שעשתה בדמויות תנ"כיות ובכלי נגינה ייחודיים ועתיקים, שבהם השתמשו הערבים ויהודי המזרח.

במאמר זה אני מבקשת לטעון שכהן הצליחה להישאר רלוונטית בכל שנות פעילותה, למרות עיסוקה בנושאים הקשורים בעיקר למורשת העבר, הודות לשימוש שעשתה ברעיונות מתקדמים וליברליים שנוסחו וקיבלו ביטוי רק אחרי שהחלה לעבוד וליצור. מושגים כמו פמיניזם' ורב־תרבותיות החלו להתנסח בבהירות במחקרים ובשיח הציבורי לקראת המחצית השנייה של המאה ה־20, וכיום הם חלק אינטגרלי מהשיח היומיומי. עוד לפני שמושגים אלו הוגדרו במדויק, כהן העלתה על נס את הנרטיב הנשי של דמויות מתקופת המקרא ושל דמויות נשיות נוספות ובריקודיה ניתן ביטוי אותנטי ובעל משקל שווה ערך לתרבות המזרחית ולתרבות המערבית. כהן מעולם לא הגדירה את עצמה יוצרת פמיניסטית או רב־תרבותית, ועם זאת היתה בין היוצרים והמורים הראשונים בארץ שעסקו ברעיונות מתקדמים אלו. המשותף לרעיונות ולתיאוריות פמיניסטיות ורב־תרבותיים, הוא קידום של חשיבה פלורליסטית מתוך כוונה לתת ביטוי למגוון קבוצות, שאינן נמנות על הזרם המרכזי ובעל ההשפעה בחברה. תחילה אציג סקירה קצרה של הדיון בתחומים שהוזכרו לעיל – פמיניזם ורב־תרבותיות – ולאחר מכן אדגים כיצד מושגים אלו באים לידי ביטוי ביצירתה של כהן ובפעילותה החינוכית.

פמיניזם

פמיניזם הוא מונח רחב, המתאר את תהליכי החשיבה ואת הפעולות שגיבשו ועשו נשים בודדות או תנועות ממוסדות, אשר חשפו את המנגנונים שבאמצעותם דוכאו נשים על ידי מערכות גבריות קיימות ואת הדרתן השיטתית ממרכזי הכוח והשליטה. הפעולות שנקטו נועדו להעמיק את המודעות למצוקתן של הנשים ולקדם את מעמדן. החשיבה הפמיניסטית

ירדנה כהן מחוללת פלאים בין עבר, הווה ועתיד

יונת רוטמן

שנוסד על ידי נשים כמו הלן סיקסו (Helen Cixous) ולוס איריגארי (Luce Irigaray). נשים אלו הושפעו מהפילוסופית והתיאורטיקנית סימון דה־בובואר (Simone de Beauvoir) ומספרה **המין השני: עובדות ומיתוסים** (1949). באותו ספר ניסתה דה־בובואר להגדיר את הנשיות מנקודת מבט סובייקטיבית, שאינה מושפעת על ידי המין הגברי, שהגדירה "אחר". דה־בובואר הבחינה בין ההבדלים הביולוגיים המגדירים נשים וגברים, לבין ההבדלים החברתיים והתרבותיים ש"מכתיבים" את ההתנהגות הנשית ומגדירים אותה. מסוף שנות ה־70 של המאה ה־20 החל להתבסס הפמיניזם האקדמי, אשר ניתן לכנותו הגל השלישי בפמיניזם. גל זה ידוע גם כתקופת "הקול הנשי", או תקופת תיאוריות העמדה הפמיניסטית. תקופה זו קראה תיגר על העמדה ששללה את ההבדלים בין המינים "הוציעה את התיזה של הקול האחר של נשים לעומת זה של גברים" (ינאי, אלאור, לובין ונווה, 2007, עמ' 6).

הפמיניזם האקדמי עסק בכמה תחומים: פיתוח תיאוריות פמיניסטיות והגדרתן, תמיכה במחקרים המעודדים נשים להתקדם ולהשתלב בחברה, העלאת המודעות לפעילותן של נשים מנהיגות, יוצרות וכדומה, שהודרו מהשיח ההיסטורי



ירדנה כהן עם תוף Yardena Cohen with a drum

התמונות באדיבות ירדנה כהן והספרייה הישראלית למחול, בית אריאלה All photos curtsey of Yardena Cohen and the Dance Library of Israel, Beit Ariela

ושתרומתן לחברה נשכחה. התחום האחרון הביא לפרסום מחקרים רבים, שהעלו על נס את פועלן ותרומתן של נשים יוצרות בכל תחומי האמנות, שהודרו מהשיח הקאנוני שהוגדר על ידי גברים. בין כל ענפי האמנות בלט המחול המודרני כתחום שבו היה רוב לנשים בתחומי היצירה והביצוע. עם זאת, הודגשה העובדה שבהיות המחול תחום העוסק בגוף, הוא נחשב נחות ביחס לאמנויות האחרות ותוגמל פחות. אולי לכן היה לנשים מקום להתפתח בו.

בארץ מתפרסמים בשנים האחרונות מחקרים וספרים, המציגים את פועלן ואת תרומתן של נשים בכלל ונשים יוצרות בפרט בתקופת היישוב העברי טרם קום המדינה (שילה, קרק, חזן־רוקם, 2001; עצמון, 2001). המחקרים שעסקו בתקופה זו הצביעו על הקונפליקט

לבחון את פעילותה של כהן. יותר מכל היוצרות במחול באותה תקופה, היא הציגה דמויות של נשים ממגוון זוויות מבט, חשפה את כל רובדי אישיותן וסיפרה על גורלן בריקודיה ובתנועותיה. מכיוון שכהן הופיעה בריקודי סולו ולא היתה לה להקה, הובלטה עוד יותר התייחסותה לסיפור הנשי המתואר באמצעות המחול. חלק קטן מהדמויות שהציגה כהן היו נשים אנונימיות, כגון *המקוננות ובעלת האוב*, אבל רובן היו דמויות מתקופת המקרא – *חנה בשילה*, *הגר*, *בת יפתח*, *חוה*, *תמנע*, *בנות שילה* ועוד.

לצערי, כמו רבים מהריקודים באותה תקופה, גם מחולותיה של כהן לא שרדו. כך כמעט אין אפשרות לנתח את הריקוד עצמו. עם זאת, כהן הרבתה לכתוב ולדבר על נשים, בעיקר מתקופת התנ"ך, וגילתה הזדהות עם גורלן. בהעדר חומר ויזואלי (למעט תמונות מעטות), יתבסס מחקרי רק על הדברים שכתבה כהן, המבטאים את נקודת מבטה.

אחד המאפיינים הבולטים ביחסה של כהן לחלק מדמויותיהן של הנשים התנ"כיות הוא ההזדהות שחשה עם חטאים שביצעו והפרשנות הייחודית שנתנה למעשיהן. כך תיארה בראיון את חטאיהן של אשת לוט וחוה: "אספר לך על אחת הדמויות שהעסיקה אותי שנים רבות, וגם רקדתי אותה על הבמה והעברתי אותה לתלמידי בעבודה, והיא אשת לוט שנהפכה לנציב מלח. כשפניתי אל התלמידים ושאלתי, 'למה נהפכה לנציב מלח?' קיבלתי תשובה נדושה, 'אלוהים העניש אותה כי הסתכלה אחורה'. ואני שואלת, הייתכן שאדם שביתו חרב ועירו וארצו ומשפחתו נשרפות בלהבות והוא רואה את זה, לא ייהפך מתוך הלם לנציב מלח ולא יוכל לזוז? ההלם הזה, ההתאבנות, מלווים אותנו כל החיים, ואנחנו עובדים על דרכים לצאת ולהשתחרר מההלם ומההתאבנות ולפרוש כנפיים ולעוף לחופש. אני חוזרת ומספרת לתלמידי את סיפור חוה בנן העדן והנחש המפתה. לולא פיתה אותנו הנחש לאכול את התפוח האסור מעץ הדעת, לא היינו יודעים שיש גוף ולא היינו מפתחים את המודעות לגוף ולנפש, ועל כן אני אסירת תודה לנחש. גורשתי לא מגן העדן אלא לגן העדן. שם, בנן עדן, היו ציפורים וטבע. כמה זמן אפשר להיות שם? כאן, בנן העדן האמיתי, יש מחולות, אכזבות ובעיות"².

גם החוקרת יפה ברלוביץ' מאתרת, בספר שירים של אנדה עמיר־פינקרפלד משנת 1942, עיסוק רב בנשים מתקופת המקרא שהופיעו או פעלו בצמתים של חטא. ברלוביץ' טוענת שבחירה זו היא התרסה נגד הטקסט המקראי: "כאשה אין היא יכולה לקרוא אותו (את התנ"ך) אלא כנרטיב שוביניסטי, המנסח אותה כ'אשה שווה חטא' (מה ששולמית שחר, בספרה *המעמד הרביעי*, מציינת במונח Femina, כלומר, Fe מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010 | 15

Minus, שפירושו: יצור פגום, יצור חוטא). במלים אחרות: "אשה' כבר מעצם סימונה המילוני אומרת חטא" (ברלוביץ', 2001, עמ' 372).

כהן הזדהתה עם החטא הנשי ובחרה לראותו כאלטרנטיבה היחידה שבה יכולות נשים לבחור בהגיען לצומת דרכים. היא ראתה בחטא את היצר האנושי והבליטה את האופן שבו החטא הביא לגאולה וגרם לנו להסתכל על החיים באופן שונה, מבעד לעיניים של הנשים ושלה. אשת לוט אינה מוזכרת בכפיפה אחת עם אנשי סדום החוטאים או בהקשר של הצו האלוהי שאסר עליה להביט לאחור, אלא כמי שמבצעת את האקט הטבעי, האנושי והמתבקש לאחר שהבינה שעירה ומשפחתה חרבים. ואילו חוה, באמצעות אכילת התפוח, מגלה לנו את התודעה הגופנית ובעצם את העולם האנושי שבו אנו חיים. בשבילה כיוצרת מחול, לגילוי הגופני יש משמעות כפולה – לא רק הגוף המגלה את מקור החיים אלא גם הגוף כמקור ליצירה וביטוי.

כהן לא רק הזדהתה עם הדמויות הנשיות. היא גם יצרה באמצעותן נרטיב מטריארכלי, שמתריס נגד הנרטיב הפטריארכלי התנ"כי. כפי שמעיד הסיפור הבא, שבאמצעותו היא מתארת את הסכסוך היהודי־הערבי כתוצאה של היחסים בין שרה להגר, שהובילו לגירושה של האחרונה. "אברהם היה אב שני עמים, הערבים והעברים. הגר הולידה את ישמעאל, שממנו מוצא העם הערבי. היא נמצאת תמיד בהשקפותי, בריקודי, כי זרקו את הגר למדבר. שרה היתה אשתו הראשית של אברהם ושנים רבות היתה עקרה ובגלל זה היא נתנה את הגר לאברהם, שתוכל לתת לו יוצא חלציים. והכתוב אומר, היא היתה שפחה. אני אומרת: לא! היא היתה בת מלך מצרייה, נחמדה ויפה וזה היה אי צדק לגרש אם צעירה עם בנה. וכאשר הגר תחזור לאוהלה, ישרור שלום בין כל בני אברהם".

הסיפור שמתארת כהן מכיל מסרים חתרניים לא רק מההיבט הפמיניסטי. גורלה של הגר, אמו של ישמעאל, מייצג את גורל הערבים בתקופת התנ"ך ובמציאות שנוצרה עם קום המדינה. כהן בוחרת להזדהות דווקא עם הדמות המגורשת. היא מבליטה את ייחוסה, ובאמצעותה היא חווה את העוול ומבקשת לתקנו.

לילי רתוק, במאמרה על "דיוקן האשה כמשוררת עברית", טענה שעד שנות ה־60 נענתה שירת הנשים לקודים תרבותיים גבריים – "הפנמה, צניעות ואולי אף חוסר ביטחון כמאפייני הנשיות". לפי רתוק, המשוררות קיבלו על עצמן את התכתיבים והנרטיבים הגבריים ולא התמודדו עם נרטיבים העוסקים בגבורה, במיתוס, בחזון, במנהיגות וכדומה, שהיו מזוהים עם הייעוד הגברי. רתוק טוענת שכתוצאה מכך אפשר לאתר בשירתן דמויות שאינן חזקות



Harvest Dance, Kibbutz Sha'ar Ha'amakim

של הפוליטיקה" גישה חדשנית לרב־תרבותיות. גישתו מתבססת על ניתוח היסטורי ופילוסופי של הזהות האותנטית והייחודית של כל קהילה ושמה דגש על מרחב מושגי והיסטורי משותף (טיילור, 2003, עמ' 38-52). טיילור טען שזהות חברתית מתגבשת בדיאלוג שמנהלת קבוצה מסוימת עם תרבויות אחרות. המבחן של הרב־תרבותיות הוא ההכרה ההדדית בזהות של קבוצות שונות, המבקשות לממש את עצמן במסגרת המדינה באמצעות דיאלוג משותף ביניהן, מתוך דגש על הימנעות מגילוי עמדות פטרנליסטיות כלפי תרבויות אחרות או מגישות שליליות כלפיהן. הכרה זו מחייבת התייחסות למשתנים הקשורים ברקע ההיסטורי והתרבותי של הקבוצות השונות בחברה. במקום להתחרות זו בזו, לחוש קנאה ולשנוא זו את זו, יכולות הקבוצות השונות לעצב זו את זו באמצעות דיאלוג פורה (טיילור, 1992).

מאז נטבע, באמצע המאה ה־20, עבר המושג רב־תרבותיות שינויים רבים ופותחו מגוון גישות כלפיו. קיימים קווי דמיון בין השיח הרב־תרבותי לתיאוריות העוסקות בריבוד חברתי שעניין מתן לגיטימציה לקבוצות שונות שדוכאו והודרו מהשיח הקנוני או מהחשיבה הקנונית. בין אלה אפשר למנות תיאוריות פוסט־קולוניאליסטיות, תיאוריות פמיניסטיות, תיאוריות פוסט־מודרניות ועוד (יונה ושנהב, 2005, עמ' 69).

רב־תרבותיות

המושג "רב־תרבותיות" נולד בקנדה, על רקע המתחים בין הקנדים דוברי האנגלית לפרנקופונים בקוויבק, בכל הנוגע לצביון של המדינה ולאופיה. החוקר הקנדי צ'רלס טיילור (Charles Taylor), שבחן את תביעתה של קהילת דוברי הצרפתית בחבל קוויבק להכיר בתרבותה ובשפתה, הציג במאמרו "ההכרה

והערכה של הייחודיות התרבותית והלאומית של כל קבוצה 3. הכרה בחשיבות האזרחות ההדדית, הנבנית על חשיפה משותפת לערכים התרבותיים של האחרים, ויצירת שכבה של ערכים משותפים בעזרת חינוך אזרחי משותף" (קרק ופרי, 2008, עמ' 4).

בין החוקרים הראשונים שניסו לברר אם בישראל קיימת רב־תרבותיות היו מנחם מאוטנר, אבי שגיא ורון שמיר. במאמרם "הרהורים על רב־תרבותיות בישראל" כתבו השלושה, כי "החברה הישראלית אינה חברה רב־תרבותית" על פי ההגדרות המקובלות, שכן "האפיון הבולט של הקבוצות המרכיבות אותה הוא זה של שלילה הדדית, בעוד רעיון הרב־תרבותיות מחייב יחס דיאלוגי של כבוד בין הקבוצות". עם זאת, הם קובעים כי "בחברה הישראלית קיימים תנאים ליצירת תודעה רב־תרבותית, שכן החברה מורכבת מקבוצות תרבותיות שונות שלהן מערכות תרבותיות בעלות מלאות עצמית, היונקות ממורשות היסטוריות רבות שנים והמעוצבות בשלל מיתוסים, אתוסים ופרקטיקות" (מאוטנר, שגיא ושמיר, 1998, עמ' 75).

על רקע דבריהם של חוקרים אלו, המציגים את הפוטנציאל הרב־תרבותי הגלום בחברה הישראלית ובה בעת מצביעים על חוסר ההצלחה של המדינה לקיים חברה רב־תרבותית, אני מבקשת לבחון את יצירתה של כהן ואת יחסה לתרבות המערבית ולתרבות המזרחית. כהן כמו מתריסה נגד האפשרות לכישלון וכבר מתחילת דרכה היא בוחרת בטרמינולוגיה ובדרך חיים המאפשרות קיום טבעי ולגיטימי של חברה רב־תרבותית בישראל. היא רואה בתרבות הערבית חלק מהמורשת התרבותית של העם בארץ. משפטים כמו, "אתם רואים שהזמר והמחול



חתונה בקיבוץ שער העמקים

והאדמה הזו משותפת לשנינו, את ואני... חייבים למצוא בדרכנו את הגשר הזה. ואני אומרת לא גשר, אוהל לשבת בו חזרה יחדיו", שגורים בפיה לאורך כל השנים.

כהן היא דור שביעי בארץ מצד אביה. אמה עלתה לארץ־ישראל מאירופה, בתקופת העלייה השנייה. בספר *בתוך ובמחול* (1971), היא תיארה בציוריות רבה את ילדותה על שפת הים, את הריחות, הצבעים והמקצבים של התרבויות שספגה כנערה ובעיקר את אלה של הערבים, הדרוזים והיהודים המזרחיים שחיו בקרבתה. מגיל צעיר היא נמשכה למחול וב־1929 נסעה לווינה, שם השתלמה כשלוש שנים אצל טובי המורים במחול ההבעה. אבל כבר בווינה הרגישה זרות על רקע התרבות האירופית ונמרה אומר בלבה לחזור לארץ־ישראל וליצור מחול, שישקף את הצלילים והתנועות שספגה כילדה. לדבריה, היא שמעה את הכריאוגרפית המפורסמת מרי יוגמן (Mary Wigman) לוחשת על אוזנה של מורתה, גרט פאלוקה (Gret Paluca): "זו הפלשתינאית שלך, שם מקומה, בינינו זרה ילדה זו. מעולם אחר באה ואליו עליה לחזור" (כהן, 1971, עמ' 13).

בעודה בווינה פגשה כהן את הרקדן ההודי אודיי שנקר, שהשפיע עליה מאוד ואמר לה: "כל אות ותנועה זרה תחזירך למקורך. ובשובך תגלי את עצמך ונשמתך" (כהן, 1971, עמ' 13). ואכן, עם שובה לארץ ב־1931, היא גילתה מחדש את "עצמה ונשמתה", מתוך תהליכי חיפוש עקשניים. בארץ התחילה לרקוד לצלילי פסנתר, אבל הבינה שצלילים אלו זרים לה. לאחר זמן מה שמעה באחד מבתי הקפה הערביים בחיפה שני נגנים: המתופף אליהו ידיד וגנן העוד עובדיה מזרחי (מאוחר יותר הצטרף אליהם גנן הקנון חיים חייט). בשיתוף פעולה אתם החלה ליצור

את ריקודיה הראשונים, שהיו מזיגה בין המחול המודרני שלמדה באירופה לבין התרבות של הערבים, הדרוזים ויהודי המזרח שספגה כילדה. ב־1937 הופיעה עם נגניה בתחרות המחול הארץ־ישראלי וזכתה במקום הראשון.

לאורך כל השנים גישרה כהן ביצירתה בין מזרח למערב, והשתמשה במוסיקה ובתנועות הלקוחות משתי התרבויות האלו. בשנות ה־30 השתמשה בעיקר בליווי מוסיקלי של נגנים שניגנו בכלים ערביים. בשנות ה־40 החלה לעבוד עם המלחינים אלכסנדר אוריה בוסקוביץ' ויזהר ירון, שקיבלו חינוך מוסיקלי מערבי. מלחינים אלו כתבו מוסיקה במיוחד לריקודים שיצרה, בהשראת המוסיקה של נגני להקתה.

כהן התייחדה לא רק ביצירה רב־תרבותית. אמונתה בקשר אמיתי בין תרבויות, פתיחותה לתרבות המזרחית וחוסר הפטרוניות שהפגינה כלפי תרבות זו באו לידי ביטוי במעשיה ובאופן שבו חינכה את תלמידיה. על כך יכולים להעיד שני מקרים, המתארים כיצד גישרה בין תרבויות ופעלה לשבור את המחיצות והסטריאוטיפים המאפיינים את המפגש הטעון בין התרבות המזרחית לתרבות המערבית.

כאשר חזרה מאירופה ב־1933, החלה כהן ללמד מחול בבית ספר דתי לבנות "מזרחי" בחיפה. רוב התלמידות בבית ספר זה היו ממוצא מזרחי ובאו ממשפחות מעוטות יכולת. ב־1936 הגיעו לחיפה עולים מגרמניה, שחלקם באו מבתים דתיים מסורתיים ושלחו את בנותיהם לבית הספר "מזרחי". יום אחד, מספרת כהן, "בא אלי המנהל ואומר לי ירדנה, ראיתי שהוא נרגש נורא, יש איזה תלונה עליך, שאת מרשה לילדות האשכנזיות, אלה שהגיעו, לתת יד לילדות ספרדיות משכונות העוני... והוא אומר לי – תעשי מה שתביני. הוא ידע שזה יהיה בסדר. בניתי כוריאוגרפיה לכבוד אחד החגים של בית הספר הדתי – קראנו לזה ריקוד השבת. העמדתי במעגלים, בכוננה, ילדה מהוואדי, ילדה גרמנייה וחוזר חלילה. הן היו צריכות לתת ידיים במעגל, כפות הידיים, התפילה הפנימית (הלא הן דתיות), תפילה אל האלוהים להודות על זה שקיים האדם. וכך הן רקדו את ריקוד השבת עם שמלות צהובות של צבע השמש ופרח בשיער".

במרכזו של סיפור נוסף עומדת תלמידה בשם חיה (שם משפחתה אינו מוזכר בטקסט), שהשתתפה כנערה בחג העשור בשער העמקים. כהן הוזמנה ליצור את מסכת החג של הקיבוץ והקפידה על שני כללים שליוו אותה ביצירת מסכתות בקיבוצים: א. חיבור תוכני של מסכת החג, שמקשר את מיקומו של הקיבוץ החדש לעבר ההיסטורי התנ"כי שמזוהה עם מקום הימצאו; ב. הזמנה של התושבים הערבים מהכפרים השכנים להשתתף – כצופים וכקהל – בחזרות

מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010 | 17

ובחגיגה עצמה.
חיה: "המפגש הראשון שלי עם ירדנה היה כשהיא ערכה את חג העשור בקיבוץ שער העמקים. על אדמת הקיבוץ התגוררו לפני אלפי שנים יעל, דבורה וסיסרא. על מרקם העבר העלתה ירדנה חיזיון תנ"כי, שיצר רצף של אלפי שנים אל התקופה שלה.
במשך החזרות נרקמו יחסי ידידות בין חברי המשק וירדנה לבין הפלאחים הערבים שגרו במרומי הגבעה. לירדנה היה ברור וטבעי הדבר, שאותם שכנים ממרומי הגבעה, שמראם ותלבושתם שמרו בשבילנו על דמותם של אברהם אבינו ושרה אמנו, הם הביטוי העמוק של הקרבה בין אנשי האדמה שפילחו את הקרקע שכם על שכם, יד ביד.
באותו זמן ירדנה עמדה כבר על עקרונותיה המהפכניים והמרדניים כלפי החברה. היא התעקשה שכל הכפר על נשיו וטפיו יבואו בתלבושתם המסורתית וייקחו חלק בחג. זו היתה ההזדמנות שלי להכיר את הירושה הגדולה ששמר עבורי העם השכן בכפרו, בדרך הים, בשמחותיו, בימי העצב וגם בשעת גירושו מאדמתו. ואז לא הכרתי את העם השכן, אז רק על קצה המזלג התחלתי להבין את דרך העבודה והגישה של ירדנה וכן של עקרונותיה".⁶

הסיפור שמובא כאן מפי תלמידתה של כהן, מצביע יותר מכל על היכולת המופלאה שלה ליצור תודעה רב־תרבותית. באמצעות פעילותה הספונטנית והטבעית לקירוב התרבויות, היא הצליחה להפיל מחיצות וגבולות מנטליים ולגרום לאנשים לחשוב מחדש ולהכיר באופן אינטימי ולא מתנשא את המסורת הערבית מנקודת מבט חסרת עוינות ואף מזדהה.

סיכום

כהן, כדברי הכותרת, מחוללת פלאים בין העבר, ההווה והעתיד. למרות השימוש שעשתה בסיפורי התנ"ך, שמייצגים את מסורת העבר, היא הצליחה לקשור אותם להווה וכך מצאה את הנתיב ללבם של רבים. היא עשתה זאת באמצעות הפרשנות שנתנה לטקסטים ובאמצעות פעילותה החינוכית במחול. כל אלו ביטאו רעיונות ליברליים, שמאפיינים את השיח העכשווי ובהם דנתי – פמיניזם ורב־תרבותיות. בבסיסם של רעיונות אלו טמונה התובנה השואפת לתת לגיטימציה לקבוצות רבות בחברה, שחלקן נמצאות תחת דיכוי. באמצעות שימוש ברעיונות הללו מבטאת כהן גישה סובלנית כלפי הזולת. לצערי רעיונות אלו, ובעיקר הרעיון של חברה רב־תרבותית, לא טופחו מספיק בארץ. פועלה של כהן הוא כטיפה בים של עוינות ושנאה. מי ייתן וכהן תאריך ימים ותמשיך לסחוף אחריה אנשים נוספים.

ביבליוגרפיה

אלרון, שרי. "לרקוד עברית: העבריות ביצירתן של רינה ניקובה ולהקת התימניות". *רב־קוליות ושיח מחול בישראל*. הניה רוטנברג ודינה

רוגינסקי, עורכות. תל־אביב: רסלינג (2009)
אשל, רות. *לרקוד עם החלום ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964*. תל־אביב: ספרית פועלים והספרייה למחול בישראל, 1991.
בינג־היידקר, ליאורה. "אמהות המחול העברי: מוויימאר לארץ ישראל". *פנים*, 49 (2010), 4-15.

ברלוביץ', יפה. "את ספרות הנשים מחקו והשכיוו מההיסטוריה של הספרות הישראלית", *עיתון 77*, 283 (2003), 24-29.
_____. "מעולם דמויות מקדם' לאנדה עמיר־פינקרפלד: הצעה לנרטיב נשי מקראי". *העבריות החדשות נשים ביישוב ובציונות בראי המגדר*. מרגלית שילה, רות קרק וגלית חוזן רוקם, עורכות. ירושלים: יד בן־צבי (2001): 368-382.

ינאי, ניצה. תמר אלואר, אורלי לובין וחנה נווה, עורכות. *דרכים לחשיבה פמיניסטית*. רעננה: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2007.
כהן, ירדנה. *בתוך ובמחול*. תל־אביב: ספרית פועלים, 1963.

חבר, חנן. "שירים לגטו ברחובות תל־אביב: שירת יוכבד בת־מרים בשנות הארבעים". *העבריות החדשות נשים ביישוב ובציונות בראי המגדר*. מרגלית שילה, רות קרק וגלית חוזן רוקם, עורכות. ירושלים: יד בן־צבי (2001), 368-382.

חרובי, דינה. הקדמה ל"אולאמפ (אולימפיה) דה־גוז', הצהרת זכויות האשה והאזרחית, 1971".

ללמוד פמיניזם מקראה. עורכות באום דלית, דלילה אמיר, רונה ברייר־גארב, יפה ברלוביץ', דבורה גריינמין, שרון הלוי, דינה חרובה, סלביה פוגל־ביז'אוי. תל־אביב: הקיבוץ המאוחד (2006), 11-17.

טיילור, צ'רלס. "הפוליטיקה של ההכרה". רב־תרבותיות *במבחן הישראליות*. אוהד נחתומי, עורך. ירושלים: מאגנס (2003), 21-52.
יונה, יוסי. יהודה שנהב. רב־תרבותיות *מהי?* על הפוליטיקה של השונות בישראל. תל־אביב: בבל, 2005.

מאוסנר, מנחם. אבי שגיא ורון שמיר (עורכים), *רב־תרבותיות במדינה דמוקרטית יהודית*. תל־אביב: רמות, 1998.

מנור, גיורא. *חיי המחול של גרטרוד קראוס*. תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, תשל"ח.
מרכוס, רות, עורכת. *נשים יוצרות בישראל 1920-1970*. תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008.
עצמון, יעל, עורכת. *התשמע קולי? ייצוגים של נשים בתרבות הישראלית*. תל־אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2001.

קרק, רות. ונועם פרי. "מוזיאונים ורב־תרבותיות בישראל", *אופקים בגיאוגרפיה* 70 (2008), 1-12.

רוגנסקי, דינה. "מחוללים ישראליות: לאומיות, אתניות ופולקלור, 'ריקודי העם והעדות'

בישראל". חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל־אביב, 2004.
רתוק, לילי. "דיוקן האשה כמשוררת ישראלית", *מאזנים* 2-3 (מאי-יוני 1998), 56-62.
שילה, מרגלית. רות קרק וגלית חוזן־רוקם, עורכות. *העבריות החדשות נשים ביישוב ובציונות בראי המגדר*. ירושלים: יד בן־צבי, 2001.
שרת, רינה. *מלכה בלי ארמון מיה ארבטובה חלוצת הבלט הקלאסי בישראל*. תל־אביב: עמותת תחרות מיה ארבטובה, 2005.

Taylor, Charles. *Multiculturalism and Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

הערות

¹ המאבק הפמיניסטי החל עוד בסוף המאה ה־18 (ראו עמוד 4). נשים השתתפו במאבק זה כמנהיגות, תיארטיקניות ויוצרות עוד לפני התקופה שבה פעלה כהן. לכן אין הכוונה לומר שכהן היתה מראשוני המובילים של החשיבה הפמיניסטית. עם זאת, היא פעלה בתקופה שמונח זה עדיין לא היה קיים מבחינה תיאורטית ולעוסקים במעמד האשה לא ניתנה לגיטימציה כמו זו שקיבלו ממשיכיהם החל בשנות ה־60 של המאה ה־20. בתקופה זו הוגדר ונוסח המאבק בבהירות ונשים יוצרות זכו להכרה והערכה יותר מבעבר.

² יעל בראיון עם כהן, בתום סדנה של כהן עם תרפיסטים במחול, עמ' 94. ארכיון פרטי של ירדנה כהן.

³ מיכאל תומא בראיון עם ירדנה כהן, 2005, ארכיון פרטי של ירדנה כהן.

⁴ צפירה יונתן בראיון שערכה עם כהן ואנשים נוספים כחלק מערב של ארגון גשר לשלום, עמ' 14-15, תיק ירדנה כהן, ארכיון הספרייה הישראלית למחול, בית אריאלה.

⁵ "ירדנה כהן – תולדות חיים", עמ' 81. מסמך שנמצא בתיק ירדנה כהן, ארכיון הספרייה הישראלית.

⁶ צפירה יונתן בראיון שערכה עם כהן ואנשים נוספים כחלק מערב של ארגון גשר לשלום, עמ' 3. תיק ירדנה כהן, ארכיון הספרייה הישראלית למחול, בית אריאלה.



ירדנה כהן בסדנה בחיפה, מאי 2010, צילום: נועה פן

”אז אני צריכה להתחיל בתולדות חיי. אתן מכירות את חיפה? נולדתי בוואדי ניסנאס, שכונה ערבית. ולמה הגעתי להיוולד שמה? בימים ההם לא היה מורה לשמונת הילדים החיפאים. אני עוד לא הייתי בעולם. שלחו שליח לראש פינה, למורה הגדול: ‘תן לנו מורה לשמונת הילדים בחיפה’. והוא ענה בזו הלשון, בשפה גלילית: ‘שם למעלה, במטולה, יש עלם חמודות. אם הוא ייאות לרדת אליכם, יש לכם מזל גדול. ירד בחור יפהפה, דומה לבדוו, יחף, שיער מתולתל שחור. אני קוראת לו ההיפי הראשון. הוא בא לוואדי ניסנאס, שכר לו חדר עם עץ זית גדול, אסף את שמונת הילדים והתחיל ללמד אותם מה שאלוהים נתן לו: אהבת האדם, הפרח, הצמח, עוד לפני שהוא למד בכלל. באותם הימים גם באה סטודנטית מז'נבה, מרוסיה, שגמרה כבר לימודי ביולוגיה וזואולוגיה. למה היא באה לארץ, האשה הזאת? הוריה ייסדו את המושבה רחובות. באה לחיפה, אמחו לה: למה לך לחזור לז'נבה, לרוסיה, פה יש מורה צעיק, את אשה מלומדת, תעזרי לו. אה, נפגשו, פרץ רומן גדול, נולדה להם תינוקת שצעקה, ששמעו את הצעקות שלה בכרמל, קראו לה ירדנה. וככה, לבית הספר הזה הקטן קרא אבא שלי ‘אבטליה’ – אבא לטלאים קטנים. זה היום בית הספר הריאלי הגדול. כל שנה הם מזמינים אותי לטקסים, כי אני נולדתי בכיתה. ממש תחת עץ בכיתה. זה סיפר לי הבוגר הראשון של בית הספר”.



Yardena Cohen in a workshop in Haifa, May 2010, photo: Noa Pan

”הטבע הלא זה רקדן גדול מאוד” ראיון עם ירדנה כהן מראיינות: רינה גלוק, איריס לנה | תמליל: איריס לנה

”ועכשיו ככה, התחלת הריקוד. אמא שלי, שבאה מבית מאוד אמיד, אמרה: ‘בחור כזה מוכשר כמו פנחס כהן...’, ושלחה אותו לברלין ללמוד. ובפנסיון הזה היו שניאור זלמן רובשוב, זה שז"ר, שהיה חבר שלהם, המשורר יעקב כהן ועוד אישים גדולים אחר כך בארץ. יום אחד היא החליטה כי בחור יפה כמו אבא שלי לא משאירים לבד, ונסעה אתי לברלין, שם הייתי החברה התינוקת של שז"ר. כל רגע הוא חיבק אותי. יום אחד הוא צועק: ‘איפה ירדנה? נעלמה לי פה!’ היה שם, את יודעת, אגרטל גדול כזה, מחימר, זה מצא חן בעיני, נכנסתי בפנים והוא צעק: ‘איפה את?’ הוא סיפר לי אחר כך: ‘את הוצאת שתי ידיים ואמרת: אני רוקדת אל השמש’. כשהוא שמע את המשפט הזה, רוקדת אל השמש, הוא אסף את כולם ואמר: ‘אתם תראו, בעוד שנים זו תהיה מחוללת גדולה מאוד’. בערב הראשון שלי, ב־36' אני חושבת, כשקיבלתי את הפרס במוגרבי, מי עמד מאחורי הקלעים? שז"ר עם זר פרחים”.

איך השיעורים של מרי ויגמן השפיעו עליך? מה לקחת מזה?

”אני הייתי יותר אצל פלוקה. ויגמן היתה יותר אינטלקט, ויותר מדי [בעלת] מחשבה מפולפלת, וחשבת: ‘את זה יש לי די משלי, המחשבות’. פלוקה היתה רקדנית בדמה. היא היתה מעוף הרקדן, אני קוראת לזה, בלי הרבה מחשבות. אי אפשר להגיד בלי מחשבות, אבל היתה לך הרגשה שאת עומדת ליד רקדנית ממש, וזה היה לי מאוד נעים, כי אני חשתי בדמי תמיד שאתי, לאן שיזרקו אותי, למדבר ולבדווים, אני ארקוד.

מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010 | 19

באמת מגיל הכי קטן, שנתיים, תמיד ראו אותי רוקדת.

”עכשיו אספר סיפור מאוד מרתק. העבירו אותי בגיל ארבע־עשרה לתל־אביב , ההורים, ללמוד. היתה גימנסיה הרצליה, והיה בית ספר גאולה על חוף הים. כששמעתי שזה על חוף הים, הסכמתי. בגימנסיה הרצליה ובגאולה נוסד הנוער הלומד, שהיה לו חזון ללכת לקיבוץ ולעבוד. אני גרתי קודם אצל הסופר אשר ברש, שכל פעם שאבא שלי דאג, ‘איפה ירדנה’, הוא אמר: ‘אל תדאג לה, היא רוקדת על חוף הים עם שני משוגעי תל־אביב , זלמן וקלמן’. את שמעת עליהם? כשאומרים היום ‘מכנסי זלמן’ [מתכוונים ל]שני אחים חריגים מאוד, שהלכו יד ביד ורקדו. זה נורא משך אותי. יצאתי מהכיתה, נתתי להם יד והלכתי לרקוד אתם על חוף הים, וכולם הסתכלו [או] לא הסתכלו. חשבו אותי גם כן חריגה כמוהם. ואשר ברש ידע ואמר: ‘אל תדאגו, היא רוקדת והיא תרקוד הלאה’.

”[לאחר מכן גרתי בפנסיון] ובחדר הזה היה חבר אחד שמוצאו היה מלוס אנג'לס וקראו לו שמריה. הלכנו כולנו לעבודה בחדרה, בפרדסים של חנקין, ותארו לכם אותי מסתתת אבנים בכביש בחדרה. עובדת, עובדת. החזון התגשם – אני עובדת. אני חלוצה. פתאום בא חבר של שמריה מלוס אנג'לס, לקח את הפטיש מידי ואמר: ‘שמריה שלח אותי אליך. רואים אותך רק רוקדת בלילות, בין העצים, בשבילים של חדרה, תחת השולחנות אצלנו בצריף. אי אפשר לדבר אתך, כי את רק רוקדת’. מה אמר שמריה? ‘הוא מקבל מהבית, מהוריו בלוס אנג'לס, הרבה מאוד כסף – זה מוקדש לך ללמוד, לאן שאת רוצה, ואת תחזירי את החוב הזה’. החזרתי את החוב לארץ עם כל החגים התנ"כיים שלי”. שמריה הזה עבד בש"ב, בעלייה ב', בכל הדברים הסודיים. היה בא לפעמים, כשכבר הייתי נשואה וריתי ברחוב ירושלים [בחיפה], מתחבא, עושה לילדים שלי צעצועים ונעלם. לפני שנה, הוא כבר מזמן איננו, שלוש בנותיו, אחת מהן היא דורית צמרת שכתבה השיבולת שוב צומחת, באו הנה: ‘ספרי לנו על אבא שלנו כי הייתם חברים’. זה היה משהו מרגש מאוד. וככה [היה] אדם שאמר – את חייבת לרקוד, והקדיש את כל ההון הזה”.

אילו כוריאוגרפיות עשית בתל־אביב ?

”אני יודעת? זה היה משהו חלוצי, משהו על אנשים המגיעים לארץ באונייה. כל הדמיונות שלי, אבל הרקדתי אותם. ומוסיקה? שלושה ניגנו שם גיטרה, עוד ומנדולינה, אמרתי להם: אתם תהיו הנגנים, לתופף אני אתופף, ובניתי ריקוד! רקדו את זה בחצר בית הספר גאולה”.

למה נסעת דווקא לגרמניה ללמוד?

”[נסעתי] לווינה קודם, כי באותו זמן כבר חברה שלי למדה רפואה בווינה. [היא היתה] בת של רופא שהיה ידיד של הבית, והיא כתבה לי שווינה היא עיר מרתקת ויש בה אקדמיה לאמנות ומחול ידועה מאוד, מה שנוכן. באתי לווינה, אבל החלטתי שזה לא יפה שאני אלך לאקדמיה לריקוד, [כי] אני באה מהקיבוץ, וזה לא יפה. אני צריכה קודם ללמוד משהו שמביא תועלת לקיבוץ. אז התחלתי ללמוד גידול פרחים ואחר כך הלכתי לגידול סוסים. אתן רואות פה את הסוס? זו הנכדה שלי, מאלפת סוסים בארצות הברית, בקרוליינה. כל מי שהכיר אותי שם בווינה, חבורה קטנה, אמרו: ‘תפסיקי עם השיגעונות שלך’. הנה האקדמיה לריקוד, אנחנו רושמים אותך. נכנסתי לאקדמיה, שם היתה בודנווייזר“.
זוכרות את השם? ובודנוויזר אמרה לי אחרי כמה שיעורים: ‘למה לא אמרת שאת כבר רקדת שנים רבות?’ אמרתי: ‘אני רקדתי לבד, מגיל של שנתיים’. אמרה: ‘לא זה אני מתכוונת, [אלא] שרקדת אצל אילו מורים’. אמרתי לה: ‘לא, לא היו לי מורים’. ואז היא הקפיצה אותי שתי שנים. מה שהיה לי מאוד חבל, כי רציתי להיות עוד ועוד. כשגמרתי את האקדמיה הזאת, נסעתי לדרזדן אל פלוקה. שם כבר הרגשתי את כל הצמיחה שלי, ו[ידעתי] שאני אלך בדרך אחרת. חזרתי לארץ.

”אבל אני גם הבאתי לארץ את המחול המחלים, את יודעת. המחול המחלים אותנו ולא דאנס תרפי. בספר [שכתבתי], נתן יונתן קרא את הפרק וראה שכתוב ‘המחול המחלים’. הוא שאל: ‘תגידי, המחול שלך חולה? אומרים המחול המחלים אותנו’. אבל לא היינו בטוחים שינו. צילצלנו לחברה שלי, לזלדה המשוררת, שיש לי פה מכתבים בלתי רגילים ממנה, והיא אמרה: ‘אותנו. ואז חיפשתי עבודה...”

מה זה המחול המחלים אותנו?

”המחול שנותן אפשרות... היו לי מקרים מכל הקיבוצים בארץ, ילדים שהיו סגורים, מחוסרי ביטחון, עם בעיות – המחול אצלי שיחרר אותם”.

זאת שיטה שאת הבאת או שיטה שפיתחת?

”כשחיפשתי עבודה בחיפה, [אחרי] שחזרתי [מאירופה], פגש את אבא שלי בן־שבת, מנהל בית ספר דתי לבנות מזרחי [שאמר]: ‘פנחס, שמעתי שירדנה חזרה לארץ והיא מורה לספורט’. אבא ענה לו בצחוק: ‘אולי לכדורגל?’ ענה לו בן־שבת: ‘לי זה לא חשוב מה. לי יש חמישים ילדות בכיתה משכונת עוני, שירדנה תבוא ותעשה מה שהיא

רוצה’. טוב, באתי. צפצפה [משרוקית] היתה לי. למה? כי לא היה אולם לעבוד בו, היו רק ארבעה עצים גדולים. כשעבר אוטובוס, צפצפה, עלינו על העצים ורקדנו ממש בין העצים, בין הענפים, הרוח והסערה. אדם ועץ, אדם כעץ השדה. פתאום אני שומעת קול מלמטה: ‘מי אתם שם למעלה?’ אני עונה: ‘אנחנו פה רוקדות לאלוהים ומתפללות בריקוד. מי את פה למטה?’ ‘אני מורה לתפילה, קוראים לי זלדה’. וכך התחיל הקשר עם זלדה.



Yardena Cohen in Vienna

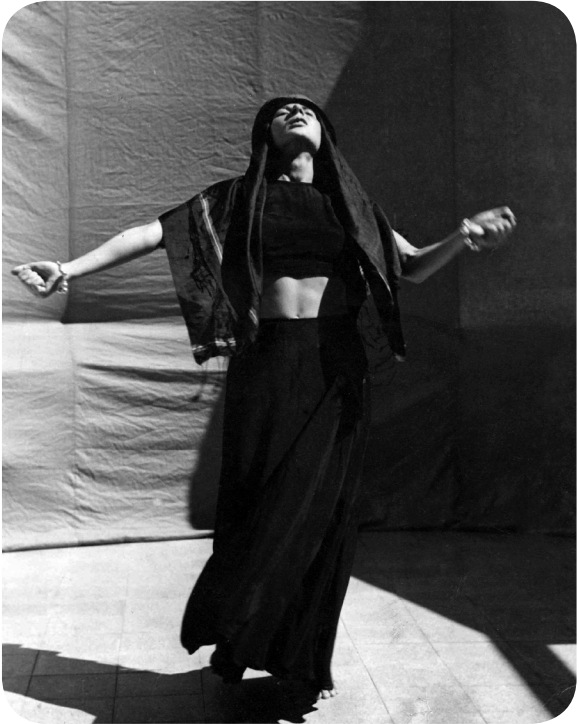
ירדנה כהן בווינה

”באמת היו לי חמישים ילדות משכונות עוני, מקסימות. התחילה עלייה מגרמניה [והגיעו] ילדות עם צמות, נעלי לק, מגנדרות, דתיות, כמובן לבית ספר זה. עבדתי עם כולן יחד. פתאום ניגש אלי המנהל: ‘ירדנה, מתאוננים עליך’. אני הבנתי שזה לא עלי. ‘מה קרה?’ ‘יש פה אבא אחד שאומר שאת מרשה לילדה ספרדייה לתת יד לילדה אשכנזייה’. תארו לכם, אז! אמרתי לו: ‘מר בן־שבת, אל תדאג, אני אעשה משהו’. היה ערב חג. יצרתי מעגל גדול. תני לי את כף היד שלך – את ספרדייה, את אשכנזייה, את ספרדייה... כולן, אחת־אחת, וככה [התערבבו], שמלות צהובות יפות, יחפות, פרח בשיער, ולאט לאט [נוצר] ריקוד בגבהים ולמטה, בתפילה, תמונה מרהיבה, מעגל של תערובת. כשגמרנו ניגש אלי האבא היקה: ‘גברת ירדנה, סליחה, הבנתי’. ככה נוצר המחול המחלים. זאת היתה ההתחלה, ואז זה התפתח.

”נתתי הרצאה לרופאים ואחיות בכפר שאול בירושלים, כפר לחולי נפש גדול מאוד, על דרך העבודה שלי. לא על התנ”ך והחגים, אלא על דרך הריפוי. ואמרתי: ‘אנחנו אנשי נדנדה, פעם אנחנו למטה, פעם הם למעלה, בכולנו יש טירוף’. המנהל שלח לי פתק: ‘בנדנדה שניים מתנדנדים’. ואז שאלו אותי: ‘את רוצה לראות את החולים

שלנו?’ אמרתי: ‘בוודאי, הלאו בשביל זה באתי’. ‘טוב, את תראי הכל, רק למקום אחד לא תיכנסי. שמה, בתא סגור עם שומר, יש מישהי מארצות הברית, שגם רקדה פעם’.

”אמרתי: ‘בסדר. אני רק אליה רוצה להיכנס. ובלי שומר. בשום אופן לא מסכימה שיבוא שומר’. לא היתה להם ברירה, נכנסתי. עומדת לפני בחורה יפהפייה, עם עיניים גדולות, של רוצחת. אם היתה לה חרב ביד, היא היתה דוקרת אותי. הורגת. אני הסתכלתי בה באותו מבט. ככה. פתאום פתחה את הכפתורים של הסוודר שלה. זה היה חורף, נדמה לי. פתחתי את שלי גם כן וזרקתי אותו. הרימה את החולצה, עשיתי אותו דבר, זרקתי. פתחה את החזייה, זרקתי גם אני. עמדנו כמעט ערומות אחת מול השנייה, ואז הסתכלתי עליה במבט יותר חם, כאילו שאני רוצה להתקרב אליה. וככה היא פתחה את הזרועות, וגם אני, והגענו אחת אל השנייה עם חיבוק גדול ובכינו. ואז אמרתי לה: ‘ברברה, את תחזרי הביתה, את תתחתני, יהיו לך ילדים ואת תרקדי’. כך היה. סיפור מדהים”.



The Mourning Woman, photo: David

המקוננת, צילום: דויד

באמת סיפור מדהים.

”טוב, זה היה המחול המחלים. על זה יש לי מיליון סיפורים. רוצות שאתחיל מתנ”ך? מהדברים שלי?

”בהתחלה הסטודיו שלי היה ברחוב ירושלים, בדירה שגרנו בה. חדר אחד גדול הפך לסטודיו, עם המרצפות האדומות כמו שהיו פעם. התחלתי לרקוד עם איזה פסנתרן, וזה לא אמר לי כלום, למרות שאני אוהבת את זה. הלכתי יום אחד לבית הספר הזה לבנות, מזרחי (המשכתי לעבוד.

כי צריך לעבוד). היה שם שרת, שרת ספרדי. הוא אומר: ‘את יודעת מה? את הרי מזרחית יותר, את לא אשכנזית, ואת לא מהגרמנים שבאו עכשיו. אני אביא לך מנגנים שאת תאהבי אותם מאוד’. ולאט לאט הביא לי נגן עוד, סנטור וכינור עם כיוון אחר. והיתה לי [להקה של] ארבעה נגנים מזרחיים, שליוו אותי בכל דרכי. הושבתי אותם תמיד על שרפרפים, עם חלוקים לבנים. כשעבדתי, תוף הדורבק [דרבוקה] העיר בי כל מיני דברים, יכולתי שש שעות לרקוד בלי להפסיק, רק לרקוד, בלי נושא, בלי שום דבר.

”יום אחד, כשרקדתי ככה כמו בחלום, אני רואה את [סיפורי] התנ”ך. גדלתי עם התנ”ך מגיל שנתיים, כסיפורי עם, לא כדת. הבית לא היה דתי בכלל. ביולוגיה, זואולוגיה. פתאום אני רואה את חנה בשילה. סיפור לי את הסיפורים, ההורים, את שולמית משיר השירים, בת יפתח, כל הדמויות של התנ”ך שאני רקדתי. ואיכשהו, משהו, אני לא יודעת מה היה, איזו הארה פתאומית: ‘את צריכה לרקוד את הנשים בתנ”ך, כי יש להן אותן הבעיות שיש גם היום...’ ככה הגעתי לדמויות נשים בתנ”ך, אפילו שהמבקרים קראו לי אז: ‘... את כנענית בכלל’. אבל המשכתי בדרך הזאת בלי סוף, ועם זה הופעתי בלי סוף בכל מיני מקומות והייתי מרוכזת כמו בטרנס בריקוד. סיפרתי אתמול לילדים שלי, הבן מהנדס ועירית מוסיקאית, שאף אדם בחיים לא הוציא אותי מהריכוז בריקוד. רק בקיבוץ אחד, בנגב, הרגשתי משהו מוזר, שמישהו תוקע בי זוג עיניים ומוציא אותי קצת מהריכוז, וזה לא קרה לי מעולם. קהל אני בכלל לא רואה כשאני רוקדת, מי זה היה? עכבר! [צחוק] עמד מולי על הבמה והסתכל. בקיבוץ הזה סיפרו את ההלצות האלה שנים. בין הרגליים עכבר!”

את היית מופיעה בריסילים שלך?

”רק. החגים הגדולים שעשיתי. אלה היו הקבוצות [שהשתתפו], מהם צמחו כבר הדברים האחרים. יום אחד בא אלי מעין השופט יזהר ירון [המלחין]...

שהיה חבר שלי מילדות: ‘ירדנה, בואי אלינו, ועשי לנו משהו אחר...’ הם נהגו לעשות חגים בחדר האוכל, ואני הוצאתי אותם אל השדות, אל הגבעות, החוצה”.

איזה חג זה היה?

”זה היה חג הביכורים [עין השופט, 1943]. הכל [נחגג] בחוץ, בשדות, זה היה גם לפני דליה?. כשבאה גורית^[?] עם [רעיון פסטיבל המחול ב] דליה, היא באה אלי ואמרה: ‘את הריקוד הזה שלך מהחג, ואת זה ואת זה, אני לוקחת לי

לדליה’. אמרתי: ‘גורית, אני לא מייצרת ריקודי עם, ריקודי עם באים עם השנים, עם העם. אני לא עושה את זה, אלו יצירות שאני נותנת לקיבוץ’. לא הואיל כלום. היא לקחה את הריקוד שלי, שיר הלל, הכל בלבן, ובזה פתחו את כנס דליה הראשון. רציתי מאוד פרח בשיער, ולא היו להם חמוניות בעין השופט. זה הפרח האהוב עלי, עין השמש אני קוראת לזה. אבל לקיבוץ דליה היה שדה מלא. בלילה קמתי עם חבר מעין השופט, עם מספריים, וגזמנו המון המון. היה ארכיטקט אחד ב[קיבוץ] דליה, גולי קראו לו, שאמר: ‘יש לנו גנבת בסביבה פה, אני יודע אפילו את שמה, הגנבת ירדנה כהן, באה לקטוף לנו פרחים’. טוב, זאת היתה הלצה, אבל פתחו בזה את הכנס הראשון. אני אספתי את כל היונים מהסביבה, שיפריחו אותן באוויר, [כדי ש]השלום יגיע”.

עוד מחכים.

”הוא יגיע. אני עבדתי הרבה עם ערבים, וגם ייסדתי בחיפה את הקשר בין נשים ערביות ויהודיות. זה התחיל בתל־אביב , בביתו של ק. צטניק הסופר. התחילו [להעביר] מפה לאוזן שאני עושה חגים בצורה... אה, יש לי סיפור אחר...

”כשהייתי בווינה היו אתי באותו זמן אפרתיה, חברה שלי, האמא שלעמוס גיתאי הבמאי, וחנק'ה, שהיתה רופאה מרחביה, שהיתה אחר כך רופאה ראשונה בעפולה. שלושתנו באולם הקונצרטים בפואייה, מדברות, מפטפטות. פתאום מופיע, אתן זוכרות מי זה חזן מהשומר הצעיר? נכנס גבר גבוה, יפה, והסתכל על אפרתיה: ‘אפרתיה, מה את לומדת?’ -‘פסיכולוגיה וספרות’, השוויצה. הוא פונה אל חנק'ה: ‘אני לומדת רפואה’. בסוף מסתכל עלי: ‘מה את לומדת?’ אני אומרת לו: ‘אני...לומדת...ככה... ריקוד!’ הסתכל עלי בבוז: ‘מי צריך ריקוד בארץ? לפני מי תרקדי שם בכלל? אולי לפני בעלך!’ [איזה] קיבוץ הראשון שהזמין אותי לעשות חג ולהופיע? משמר העמק. [ומי היתה] התלמידה הראשונה שלי? הבת של חזן. ככה זה התגלגל. אבל זה קוריוז מצחיק”.

מה עשית בטקסים האלה, בחגים?

”ניחא ניקח את שער העמקים [חג העשור לשער העמקים, 1945]. באו אלי: ‘תעשי לנו חג, בדרך שלך’. הייתי נוהגת לשאול: ‘מה קרה פה לפני אלפי שנים, בהיסטוריה שלנו, על האדמה הזאת?’ הם לא ידעו בדיוק. אמרתי: ‘חכו, אני בערך יודעת, אבל מי שבדיוק יידע, זה חוקר הטבע, אבא שלי’. אז הוא אומר לי: ‘תתבייש, את לא יודעת? שם היה סיסרא ויעל וכל הסיפור הזה’. בניתי את כל הסיפור הזה, עם המוסיקה, עם התלבושות, על ההרים והגבעות”.

מי כתב את המוסיקה?

מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010 | 21

"היו לי כמה מוסיקאים. חלק גדול כתב יזהר ירון. בוסקוביץ^{יטי}, המלחין הגדול, הוא כתב לי את המוסיקה של הכליזמרים שלי, העביר את זה ל... לתווים, והסוויטה השמית שלו מושפעת מאד מהכליזמרים שלי... והחג הזה בשער העמקים, זה היה חג שכל הארץ נהרה לראות אותו".

זה היה חג הביכורים?

"לא, יעל וסיסרא ודבורה, זה היה חג תנ"כי גדול".

ומי השתתף?

"חברי הקיבוץ. עבדתי אתם ימים ולילות".

כמה זמן?

"לפעמים חצי שנה, לפעמים יותר. ממש. אני יודעת שהיו מספרים הלצות על הגזבר של הקיבוץ, שהיה בתל־אביב מסתכל על השעון [ואומר] ירדנה תכעס, אני צריך לחזור, יש חזרה (צחוק). וככה הייתי עובדת עד חצות הלילה, אחר כך חודשים חזרות בטבע, בטבע עצמו, ובסוף בטבע כשזה היה, גם בניתי איך הקהל עולה לחג. עולה עם חצוצרות, עם מוסיקה, עם עגלות ופרחים – עלייה לרגל לחג".

מי כתב את הטקסטים לחגים?

"לקחתי את זה מהתנ"ך. אני כתבתי, ממש כתבתי, ולפי זה עבדתי, וגם הקראתי להם והסברתי להם את כל הדברים. אני גם זוכרת סיפור אחד מרתק, איך הגעתי לכלי נגינה חדש. כשהייתי גומרת את החזרות בטבע אמרתי להם ללכת לנוח, ואני הייתי שוכבת תחת איזה עץ ומנמנמת. קוצים על הראש, לא חשוב, מנמנמת. פתאום אני שומעת כלי מוסיקה נהדר, כלי מוסיקה שאין לי, שאף פעם לא שמעתי. אני מתרוממת, איש בדוו יפהפה רוכב על חמור ומנגן על כינור שיש לו רק מיתר אחד, רבבי קוראים לזה".

"אני ניגשת אליו, כמו שאבא שלי לימד אותי: קודם תגידי לו תבורך, ומה שלומך, כיף חלאק, כל הטקס הזה, ואני אומרת לו: 'אתה רוצה לתת לי את הכינור הזה?' ככה פשוט. אז הוא מסתכל: 'מה? אני אתן לך את הכינור? אני חי מזה, אני לא אתן לך אותו'. ככה בערבית כזה: לא! אחרי רגע הוא אומר לי: 'בואי הנה, אם תביאי לי גור כלבים אני אתן לך את הכינור'. זכרתי ש... (כל ילדי המשק שם היו הולכים אחרי, אל החזרות ואחרי, כל רגע שהלכתי [היה] מאחורי גדוד, גדוד הילדים של המשק), זכרתי שהכלבה המליטה. באתי, ואני אומרת: 'אתם יכולים לתת לי גור אחד?' אז נתנו לי גור, ואני באתי אליו. הוא לקח את הגור, ואני כתבתי 'הגור נסע לארץ לא נודעת, ואני עם כינורו של דוד המלך חוזרת הביתה'".

"אחרי שנים עשו לי שם 'חיים שכאלה'. קמה אמא אחת ואמרה: 'את יודעת, הגור הזה, את לקחת מהבת שלי, היא בכתה נורא'. אמרתי: 'היא בכתה? בת כמה היא היום?' 'בת עשרים וחמש והיא בקיבוץ זה וזה'. צילצלתי לקיבוץ ואמרתי לה: 'אני מבקשת סליחה על מה שעשיתי אז'. היא ענתה לי: 'אני מתנאה שנתתי לך את הגור. את עשית חג גדול, אל תצטערי. הייתי נותנת לך את כל הגורים'".

"ועוד סיפור מרתק מחג. זה היה... בגניגר. חג המים בגניגר [1947]. לקחתי את בארות הפלשתים, בארות יצחק, שהפלשתים באים וסותמים להם את הבארות, אין מים. כמו שעכשיו, הלאו זה חוזר על עצמו. וחזרות אחרונות כמובן בטבע, לרגלי היער. אני עושה אתם חזרות ופתאום אני שומעת איזה רעש, כמו סוסים, גדוד, גדוד הולך. אני מסתכלת – ה'כלניות! הבריטים. זוכרת את ה'כלניות'? מתקרבים. אני מסתכלת עליהם ואומרת להם: Please sit down, welcome! אתם עם של אוהבי תנ"ך, זה סיפור תנ"כי פה. והם ישבו באמת, ואני בקצב התופים צעקתי לחבר'ה: 'רוצו למשק החביאו נשק, רוצו למשק החביאו נשק'. הם הבינו, הם רקדו מהר, באמת הצילו את הנשק. זאת היתה 'השבת השחורה'. ואני אומרת להם: 'זאת כוריאוגרפיה, הם יחזרו מהצד השני' (צחוק). ואני, פתאום אני לבד. מה אני אעשה? מי יציל אותי עכשיו?".

"פתאום בא איזה בחור עם מוטורסייקל, חטף אותי והביא אותי למשק. אחרי שנים גם שם עשו 'חיים שכאלה'. סיפרתי את כל הסיפור, 'רוצו למשק החביאו נשק', אבל הסיפור שהציל אותי בחור עם אופנוע – זה לא נראה לי כל כך. קם חבר עם שערות לבנות: 'זה אני הבאתי אותך'... וככה יש לי כל חג סיפורים מופלאים".

ראית גם חגים שעשו אחרים?

"גם לאה [ברגשטיין] וגם מתתיהו שלם אמרו לי תמיד: 'אנחנו עושים חגים, [אבל] את סגנון לגמרי אחר, את מושרשת בארץ'. הלאו אני פה מדורי דורות. לא רק מדורי דורות, יש סברה שהשבת שלנו, הכוהנים, אתם זוכרים את הזמרת דרורה חבקין? (אמא שלה בת דודה שלי. הסבא שלה והסבא שלי היו אחים ונולדו בירושלים). אמא של דרורה עשתה מחקר – הכוהנים לא עזבו בכלל את הארץ, כמו אנשי פקיעין, משפחת זינאתי, שכולם היו תלמידיו של אבא. זאת אומרת שאנחנו, אני מרגישה, אני גם אמרתי אז, נדמה לי שזה היה בסוזן דלל או במקום אחר, שבסולם יעקב עולים ויורדים מלאכים, ואם למעלה מלאכים ישאלו אותי: 'כבר עשית כל כך הרבה, מה את רוצה עוד?' – [ואני אענה] 'לחזור לארצי, לאדמתי, להתחיל הכל מחדש'".

ספרי על הסטודיו שלך, ירדנה. איך לימדת?

"הסטודיו שלי זה כמו מקדש. רק מאז שקרה לי הניתוח הגדול, עם ה... פירקתי את הסטודיו. הלילה חלמתי על הסטודיו שוב. כל פעם אני רואה את הסטודיו, עם אווירת מקדש כזה, עם העץ. אחד הנגנים שלי זרק פעם גרעין של תפוז לאדמה על יד הסטודיו, וצמח חושחש שנתן אשכוליות נהדרות. כל שנה עשרות אשכוליות".

איפה היה הסטודיו?

"ברחוב גולומב על יד הבהאים. ולשם באו [תלמידים] מכל הארץ. לפעמים [הגיעו] גם לסדנאות מגרמניה, הגיעו מאנגליה, תלמידים מארצות הברית... בסטודיו – נניח ששיעור מתחיל, נניח בשלוש. אני כבר בשתיים עשרה וחצי, שתיים עשרה, הייתי יושבת בשקט, לבד־לבד, על יד העץ, מה הוא יזרוק לי היום? ... ואסור היה לאחר, כמובן. הרבה ילדים שהיום מבוגרים מאוד סיפרו לי שכשהם איחרו רגע, הם לא העזו להיכנס. הם הציצו דרך חור המנעול. זה קהל שחונך לתרבות על ידי ריקוד. והאווירה בסטודיו הזה היתה מלאה יצירה".

את יכולה לתאר לנו שיעור?

"לא, זה אי אפשר. אני יכולה רק לתאר את השיעור האחרון. הלאו אני לא עבדתי כל הזמן, והכל פוזר. הדברים פוזרו בין שתי תלמידות שלי, רקדניות: הילה, שהיא מהשרון נדמה לי, ומירי אלון, שקוראת לעצמה רקדנית בטן, אבל עושה את רוב הדברים מהסטודיו. השיעור האחרון, זאת היתה הפעם הראשונה שנתתי שיעור אחרי כל מה שקרה. היתה הסערה הגדולה, אתן זוכרות? סערה וגשם נורא. כמה ימים זה היה. והן באו. למה באתי? כי האחדות שנשארו לי, איזה עשר, כל יום צילצלו: 'בואי כבר, בואי, לא חשוב מה'. באתי, והתחלתי בסערה".

"אמרתי: 'האמנות משקפת את המציאות. סערה'. הן התחילו לנוע כסערה, עץ ברוח, סערה, רוח אימים, מהמלה רוח, רוחות סער, שאר רוח, כל מה שיש במלה רוח, השראה. והן עשו את זה, ובסוף גמרנו – רוח, רוח מעל, רוח הקודש, וזה הפך לתפילה. והתפילה הזאת קירבה את האנשים אחד אל השני, קודם יד אחת, שנייה. בסוף אמרתי: בלי כלום. התפילה בלב. המבט לאן? עמדה קבוצה בתפילה עמוקה, שממש היה אפשר להאמין לה".

"את זה גם לימדתי כשהיו לי ילדים תמיד בסטודיו, מאות אלפים, שקודם כל רואים את הדברים הטובים. תמיד היתה ביקורת על ריקוד של ילדה: 'מה ראית? קודם תגידי מה היה טוב ורק אחר כך מה אפשר לשפר'. ובדרך זו הם גדלו. אני פוגשת תלמידות כאלה עד היום: 'אנחנו

מ[הסטודיו ב]רחוב ירושלים...' אני פוגשת אפילו פה אנשים, שלמדו אצל אבא שלי. גם אמא שלי היתה מורה".

איך את מרגישה היום את ההשפעה של כל מה שעשית במשך השנים? את כל העבודה עם עצמך, את העבודה שעשית בקיבוצים? איך את מרגישה שזה נמשך, שזה משפיע היום?

"אני יודעת שבזמנו בניר דוד, צילה (את זוכרת אותה?), שלמדה אצלי שנים, המשיכה את החגים שלי. בהרבה מקומות עוד מנסים. אבל חגים כאלה תנ"כיים גדולים? הם אפילו לא יודעים תנ"ך! אבל זה לא משפיע עלי. אני יודעת שעשיתי את שלי, אני רואה את זה כאילו כרגע, גם את הבריטים האלה, אני רואה את זה, הנה, הנה, זה על ידי. אני חיה את זה כל יום מחדש. אין לי גם ביקורת למה זה לא אצל אחרים. זהו".

ומה את חושבת על מחול כיום?

"זה תלוי מי. המחול היום, מה שחסר בו, לכולם... זה מה שאמרתי על פלוקה בזמנו. המחול האמיתי, לא באלימות, לא הרעש הגדול אלא המחול שיש... גם פרח רוקד, גם דבורה רוקדת, כל הטבע רוקד – זה חסר לי במחול, הרגשת הריקוד האמיתי. אצל רמי באר הרבה פעמים יש. טוב, הוא בא מיהודית [ארנון], יהודית גדלה אצלי. כשאני רואה ריקוד ממש לא שאני אומרת זה טוב, אני מרגישה אותו, כאילו אני בתוך זה. כשמשוהו לא... זאת התקופה, שיקוף התקופה".

והדרך הזאת של האימפרוביזציה שבה לימדת, שבעצם יושבים בסטודיו ואת מנחה אותן...

"אני לא מראה אף פעם".

לא מראה. מנחה בדיבור?

"הן עובדות בלתי רגיל. יש לי דרך בכמה מלים להוציא מתוכן את כל מה שיש בהן. את הפתוח ואת הסגור. אני אומרת פתאום לקבוצה: 'אתם לפני שער נעול!' העבודה לפני שער סגור. יש חוויות בלתי רגילות. אחת מהן שחזרה בתשובה נעלמה לי, הבת של שחקנית התיאטרון נאוה שרף (זוכרת אותה?) באה אלי עם שרוולים, עם ה... באה אלי הביתה: 'כשאת נתת לנו נושא לפני שער נעול, את פתחת לי את השער אל הדרך הזאת'. אני אומרת, אני פתחתי דרכים לכל אחת לדרך שלה".

"רקדנים אמיתיים זו מתנה מאלוהים, זה יש מעט. אבל לרקוד, לחולל, צריך כל אחד. זאת שפה. אמרתי גם פעם בהרצאה, וגם לילדים, כשילד כותב 'אמא' – ע' מ' ע' – תנו לו, כי הוא צועק אמא מתוך הלב. את הטכניקה של א' מ' א' הוא ילמד אחר כך. קודם תנו לו את הביטוי שלו".

כשהופעת השתמשת גם באימפרוביזציה?

"לא. יכולתי לעבוד על מחול אחד שנתיים, אבל אז הוא היה כמו תווים. כל פעם ההתרגשות היתה מחדש. כל פעם יותר גדולה".

מה היו הנושאים של הריקודים?

"אה, יש לי הרבה תוכניות: חנה בשילה, שיר השירים [חיה בגן עדן, אשת לוט, בת יפתח והגר], התימאהוי – זה בא בהשפעת זלמן וקלמן החריגים, המון המון נושאים".

ועבדת פעם בקבוצה?

"אף פעם לא".

כשיצרת את הריקודים שלך, הרוח והרגש היו במרכז. אבל הרפרטואר של התנועות, אילו תנועות עשית? איך פיתחת אותן?

"הן באו מעצמן, והן הפכו לדרך. כל פעם כאילו זה פרץ..."

מהגוף שלך?

"זה פרץ. זה מה שהיה באמת מופלא אצלי, זה פרץ מהגוף. תגליות פנימיות, שמהרוח עברו אל הטכניקה".

ועניין אותך שהרגל תהיה יותר גבוהה? איך לימדת את הגוף את הטכניקה?

"זה הגיע. האדמה. הקשר לאדמה, הקשר לגובה, הקשר לטבע. הטבע הלא זה רקדן גדול מאוד. אני גם אמרתי פעם: אני לא זקוקה לנושאים, בסוף – לשום תנ"ך. זרקו אותי לבדווים במדבר, אני ארקוד כמו אשה במדבר, קצב מדברי, שימו לי תוף על ידי – ואני רוקדת".

*הראיון נערך ב־13 נובמבר 2009, בדירתה של ירדנה כהן בבית הורים אלישע, חיפה.

הערות

¹ ב־1937 התקיימה בתל־אביב תחרות ארצית של רקדניות, שבה זכתה ירדנה כהן בפרס הראשון על ריקודיה *מחול החתונה*, *המקוננת*, *בעלת האוב* ו*נער מן הכפר*.

² מרי ויגמן (Wigman, 1886-1973) היתה רקדנית, כוריאוגרפית, מורה ויוצרת רבת השפעה בזרם המחול האקספרסיוניסטי הגרמני שפרח בין שתי מלחמות העולם. היתה תלמידה ואסיסטנטית של רודולף פון לאבאן (Laban).

³ גרט פלוקה (Palucca, 1902-1993) היתה רקדנית ומורה בזרם מחול ההבעה האקספרסיוניסטי. היתה תלמידה של מרי ויגמן.⁴ אודי׳י שנקר (Shankar, 1900-1977) היה רקדן וכוריאוגרף ממוצא הודי, שאימץ טכניקות של מחול מודרני מערבי. בשנות ה־20 וה־30 סייר באירופה ובארצות הברית עם להקתו ויצר תהודה גדולה למחול ההודי.

⁵ מסכתות החג שירדנה כהן יצרה בקיבוצים בשנות ה־40 וה־50.

⁶גרטרוד בודנווירז (Bodenwieser, 1890-1959) היתה רקדנית, מורה וכוריאוגרפית שנולדה בווינה ופיתחה שיטה של ריקוד והוראה של מחול "חופשי".

⁷ פסטיבל המחול בדליה בשנת 1944, היה הראשון מבין חמשת הפסטיבלים שעסקו בריקוד עם ישראלי.

⁸גורית קדמן (1897-1987), או בשמה הקודם גרט קאופמן, נולדה בגרמניה ועסקה בגימנסטיקה. בישראל עסקה בהנחת היסוד למחול העם הישראלי ביישוב, במדינת ישראל ובתפוצות. ב־1944 יזמה את הכינוס הראשון לריקודי עם בקיבוץ דליה ובכך עיצבה את תבנית כנסי המחולות הארציים.

⁹ק. צטניק (1909-2001) הוא שם העט של סופר השואה יליד פולין יחיאל דינור (פינור).

¹⁰ אלכסנדר אוריה בוסקוביץ' (1907-1964) כתב בשנות ה־40 את הסוויטה השמית, שיצר בהשראת מוסיקה ששמע מלהקתה של ירדנה כהן. בסוויטה יש מוטיבים מקוטעים ברוח של אימפרוביזציה מזרחית ופסנתר שנשמע ככלי פריטה או כלי הקשה מהמזרח התיכון.

מאגר עדויות של המחול הישראלי פרופ' רינה גלוק ואיריס לנה

"מאגר העדויות של המחול הישראלי" הוא פרויקט שיזמה פרופ' רינה גלוק. במסגרת המאגר, המופק בתיאום עם הספרייה הישראלית למחול ובתמיכת הספרייה למחול בניו־יורק (Ben Sommers Scholarship and the International Committee of the Dance Library of Israel), מצולמים ראיונות עם אנשי המפתח בתולדות המחול הישראלי שפעלו משנות ה־50 ואילך: כוריאוגרפים, רקדנים, מורים, מלחינים ומעצבים.

הפרויקט החל ביוני 2009 והראיונות יהיו זמינים בספריית המחול בבית אריאלה בתל־אביב.

זה כ־85 שנים נערך בגן שמואל² בחג השבועות טקס הבאת הביכורים מיוחד, אשר כמעט ולא השתנה מאז עוצב על ידי ראשוני החברים בקיבוץ. הטקס מביא לידי ביטוי את אופייה הייחודי של קהילה גדולה, שמשמרת את המסורת שעיצבו מייסדיה. זהו מפגן של עוצמה ואחדות, המשמש מקור גאווה לתושבי המקום. הקיבוץ כולו – מקטן ועד גדול – מתגייס לקיימו ומרבית תושביו אף משתתפים בו. מאז שנערך לראשונה³ ועד היום, מתקיים הטקס בחצר המרכזית שסביבה מסודרות במעגל חבילות קש גדולות. בחלקו האחד של המעגל יושב הקהל ובחלקו האחר שתי בימות: בימה צדדית שעליה ממוקמים תזמורת, מקהלת הקיבוץ ומנחי הטקס, ובימה מרכזית שאליה מובאים הביכורים. בראשית הדרך הובאו הביכורים בידיהם של חברי הקיבוץ, לפי הענפים השונים, בהמשך הועמסו על עגלות וטרקטורים וכיום אפשר לראות שילוב בין השניים.

בפתיחת הטקס מתקיימת תהלוכת הביכורים של ענפי הקיבוץ, ובראשה ארבע נשים מבוגרות שנושאות את "הסל הגדול", המכיל את שבעת המינים. לאחר שהתהלוכה נכנסת אל שטח הטקס, מתיישבים מביאי הביכורים בשבעה שערים, שניצבים גם הם בין חבילות הקש. אז נרקד *ריקוד העיטור* ואחריו נפתח הטקס באופן רשמי. הטקס כולל קריאת טקסטים מהווי הקהילה, התייחסות למאורעות שאירעו במדינה ובועלם, מובאות מהמקורות, שירים וריקודים נוספים של ילדי הקיבוץ וחבריו. בין אלו מובאים הביכורים, כל אחד בתורו, אל הבימה המרכזית, שם הם מועברים לידי המעטרות שרקדו את *ריקוד העיטור* והן מסדרות אותם. במרוצת השנים שנו חלקים מהטקס על פי צו השעה ובהתאם לאירועים שהתרחשו בקיבוץ ומחוצה לו. טקסטים חדשים נכתבו, זמרים ושירים הוחלפו, תהלוכת ביכורי הענפים גדלה ככל שהמשק צמח והתפתח, אבל מהלכו של הטקס נשאר כפי שהיה. הריקודים שונו בשתי נקודות זמן מהותיות, אך למעט שינויים אלה נשמרו כמות שהם, כעשרים שנה ואף יותר. השינויים שנערכו שומרים עד היום על הצביון ועל המהות של טקס הבאת הביכורים, מתוך כבוד למסורת רבת השנים.

ממה נובעת ייחודיות זו? מהו המרכיב המלכד שמשמר את הטקס שנה אחרי שנה, באופן מדויק שכזה? נראה כי הייחוד נמצא במהותה של קהילה המנסה לבטא בדרך תרבותית את ערכיה המשותפים. שמירת מסורת הטקס היא בבחינת ביטוי תרבותי של חברה ייחודית, רב דורית, שיש לה מכנה משותף חברתי וערכי. ערכים אלו באים לידי ביטוי בטקס הבאת הביכורים, שכן בו חוגגת הקהילה העובדת את פירות עמלה. בכל עונות השנה מקווה הקהילה ומתפללת כי יבולה יפרח, יעלה ויבטיח את קיומה הפיסי והרוחני.

הייחודיות של שמירה על טקסי הבאת הביכורים והרצון לחגוג ולבטא ערכים משותפים בדרך תרבותית, מאפיינים יישובים וקיבוצים רבים. רצון זה החל לקרום עור וגידים בתקופה שבה התבססו יישובי ההתיישבות העובדת, אשר הציבו לנגד עיניהם את התרבות כאחד מערכיה החשובים של קהילה מתגבשת, שמעויינת לשמור על צביונה ועל עתידה. בתוך תרבות זו היו החגים מקור הכוח המהותי, מכיוון שמחד גיסא נשענו על המסורת ומאידך גיסא היה בהם מן החידוש. טקס הבאת הביכורים היה אחד הראשונים שנערכו בקהילות המושבים והקיבוצים. ראשיתם של טקסים אלה היתה ביישובי עמק יזרעאל. בשנת 1924 כינסו את יישובי הסביבה לחגיגה, שכללה התאספות רבת משתתפים ותהלוכת "הבאת הביכורים" מראשית יבולי המשקים. הטקס הרשמי הכיל תוכן מילולי מן המקרא ומחיי היומיום הקהילתיים, וכמובן ריקודים, נגינה ושירה (זעירא, 2002). כן ניצבה בימה מפוארת, שעליה קיבלו את הביכורים. קבוצות של בנות, אשר סימלו את "כוהני בית המקדש", עיטרו את הביכורים (פרידהבר, 1984). הביכורים שנאספו ושהובאו אל הטקס משדות היישובים ומענפי המשק השונים, הוקדשו לקרן קיימת לישראל כמוסד אשר ייצג יותר מכל את התרומה להתפתחות ההתיישבות העובדת, להגשמת חזונה ולהפרכת השמחה. אט אט החלו עוד ועוד יישובים לחגוג את חג השבועות ולערוך את טקס הבאת הביכורים, כל אחד על פי צביונו הייחודי. הטקסים התקיימו לא רק בעמק יזרעאל, אלא גם בתל־אביב , בחיפה ובעיקר בקהילות ההתיישבות העובדת. בשנת 1927 אף נקבע חג השבועות כיום הבאת הביכורים למען קק"ל (זעירא, 2002). עם השנים גברה חשיבותו של טקס הבאת הביכורים וביישובים שבהם נערך מיוחס לו מאז ועד היום ערך רב, כתגינה משותפת של כל חברי הקהילה. אפשר לומר שטקסי הבאת הביכורים היו אבן דרך משמעותית וייחודית בתרבות שיצרו אז בארץ צעירי ההתיישבות העובדת.

בין הצעירים האלה היו חברי גן שמואל, אשר הקימו את קיבוצם והיו שותפים ליצירת תרבות חדשה. בכל שנות קיומו של הקיבוץ, נחגגים בו החגים בדפוסים מסורתיים קבועים והם אשר שומרים על תרבותו מכליה. כנדבך על נדבך המסורת נשמרת ובה עת גם מתחדשת, מתוך תחושה שיש "ליצור כל פעם מחדש את הקיים". הצפייה בטקס הבאת הביכורים מעוררת תחושה כאילו הזמן עומד מלכת ומאפשר לנו הצצה אל רגע עתיק שקם לתחייה בכל שנה מחדש, אל מול עיינו. ההיסטוריה מצויה בטקס ושזורה בו כחוט השני – החל בתלבושות, בגדי מחול עממי מתקופת בניית הארץ, עבור בתהלוכת הביכורים, שחלקם מובאים בידי החקלאים, וכלה בקהל הגדול שמגיע מדי שנה לצפות בטקס המרהיב. כולם באים כדי להדר ולהלל

את קהילת הקיבוץ, שחוגגת את הבאת ביכורי פרי עמלה.

טקס הבאת הביכורים נוצר ונארג בידי חברי הקיבוץ, שחלקם היו שותפים בארגונו קרוב ל־30 שנה. מהלך התהוותו והתווייתו, וכן השמירה על צביונו ובעיקר על הריקודים שבו, היו מסורים מאז ומתמיד בידיהן של נשים. הטקס הומצא והתחדש על ידי נשים והועבר מאשה אחת לרעותה. נשים יוצרות אלה נגעו בקהילה שבה חיו דרך המחול ובאמצעות נחישותן לקיים פן ייחודי זה, המצליח להעביר מסר משמעותי, מרגש ויפה ללא מלים. מבין הנשים הרבות שקיימו ומקיימות את טקס הבאת הביכורים, שלוש הן נקודת המשען שמאפשרת את שימורו עד היום. השלוש, בנות אותה משפחה, הן **צ'שקה רוזנטל** שנולדה בפולין בשנת 1902 ונפטרה בגן שמואל ב־1989; היא הגתה את טקס הבאת הביכורים בגן שמואל והיתה היוצרת הראשונה שלו. כלתה של צ'שקה, **גבריאלה אורן**, נולדה בברלין ב־1930 וחיה עד היום בקיבוץ. בתה של גבריאלה, **אסנת אהרון**, נולדה בקיבוץ ב־1966 וחיה כיום בכרכור. התחקות אחר מסלול חייה של צ'שקה ושני ראיונות עומק שקיימתי עם גבריאלה ואסנת, פתחו לפני פתח רחב אל עולמן של הנשים בגן שמואל ואל הנשיות בכלל. ראיונות עומק מעלים נרטיב, משמע סיפור, שהוא האופן שבו בני אדם מעבירים את חוויותיהם אל ה"אחר" (שקדי, 2003). באמצעותם יכול גם המראיין לראות את הדרך שבה הוא מארגן ומסביר את עצמו. דרך הסיפור מתפרשות משמעויות, מתבצעת הפנמה של אירועים שקרו ולפעמים נוצרת השלמה אתם. בראיונות שנערכו פתחו לפני המרואיינות צוהר אל עולמן הפנימי ותיארו כיצד הן תופשות את אירועי העבר וההווה. הן חשפו לפני תחושות, רגשות וזיכרונות של נשים מיוחדות, שיצרו תרבות מחול בתוך קהילתן ולמענה. סיפורן נושא בתוכו חיים שלמים: יצירה, שינויים ומסורת. באמצעות הראיונות התוודעתי אל הפינות הקטנות בחיי היומיום שלהן, וכן להחלטות המשמעותיות שקיבלו בדרך הארוכה שבה הן הולכות, שאותותיהן ניכרים עד היום בקיבוץ. חוויתי את תהיותיהן, למדתי מהשקפת עולמן והשלכתי מכך על האופן שבו קהילתן תופשת אותן ואת פועלן.

צ'שקה רוזנטל, יצרה את טקס הבאת הביכורים מייד לאחר בואה לגן שמואל ב־1921 (פרידהבר, 1984). בעיני רוחה ראתה טקס רב משתתפים, שבו כל חברי הקהילה, מקטן ועד גדול, מביאים מפרי האדמה וחוגגים יחדיו את עושרה הגשמי והרוחני. צ'שקה גדלה באחוזה כפרית בפולין, אשר נוהלה בידי אביה, למדה בגימנסיה בלודז' והיתה פעילה בתנועת השומר הצעיר. נעוריה עברו עליה בין הכפריים הפולנים, שאתם נהגו היא ומשפחתה לחגוג חגים. במיוחד אהבה את



כל הצילומים של ריקוד העיטור הם מחג השבועות בקיבוץ גן־שמואל, צילום: מיכל שיבולת All photos of Ornamantation Dance are in Kibbutz Gan-Shmuel, photos: Michal Shibolet

ייחודו של ריקוד העיטור בטקס הבאת הביכורים בראי הדורות¹

אילאיל זילברמן

אנשי המפתח בתחום המחול באותה תקופה. היא חזרה ואמרה שאמנם היא שואבת מהמחול המתפתח ומושפעת ממנו, אבל מפעלה הוא קהילתי ופנימי, קיים בשביל החברים ולמענם: "...המפנה הגדול בעיצוב התנועה חל... עם היווצרותם של ריקודי העם הישראליים... יכולתי לבחור לעצמי את המתאימים [הריקודים] ולשלבם במסכת החג. אין אצלנו בקיבוץ להקת מחול מיוחדת בחג, כולם רוקדים..." (שם, עמ' 152). אין הרבה אנשים שעוד בימי חייהם זכו לראות את מפעלם קורם עור וגידים. צ'שקה רוזנטל זכתה לכך. היא פעלה בחום רב ובתשוקה גדולה, ללא מעצורים ובמסירות מיוחדת. הודות

החלה להתחקות אחר טקסים ומחולות שהחלו להתפתח בארץ באותה תקופה, וממצאיה שילהבו את דמיונה. היא לא היתה רקדנית או אמנית גדולה, אבל היו בה ביטחון, תשוקה ותעוזה והיא לא חששה להיעזר באמנים מקצועיים כדי להגשים את חלומה. היא ידעה שראוי כי התנועות שיווצרו יהיו משמעותיות וכי יש לחבר אותן באופן מקצועי, כדי שיתאימו לטקס מכובד וישאירו רושם על הצופים (שם). לשם כך לקחה שיעורים אצל אמנית המחול הגדולה גרטרוד קראוס, שליוותה את יצירת הריקודים. באותה תקופה החלה היווצרותו של "המחול העממי" בארץ (שם). צ'שקה היתה קשורה ומחוברת אל

חג האסיף ואת עונת הבאת הביכורים, אז היתה יוצאת בעגלה אל השדות, עם סבה ואביה, לחגוג עם הקוצרים בריקודים ובשירים. חגים אלו, ביופיים הססגוני והשמח ועל הריקודים שבהם השתתפו כל אנשי הכפר, הותירו רושם עז בלבה.

היא עלתה לארץ־ישראל ב־1921 והגיעה לגן שמואל, קיבוץ שהיה בראשית התהוותו. צ'שקה לא היתה רק אשה פעלתנית ומלאת שמחת חיים, אלא גם החזיקה בחזון של יצירת תרבות מקומית ואותנטית בביתה החדש. בעודה שותפה בעבודה הקשה שהיתה כרוכה בהקמת הקיבוץ,

לתכונות אלה הצליחה לאסוף ולחבר קהילה שלמה, שגם היא ממלאת תפקיד חשוב ביצירת הטקס. כך נוצר טקס מיוחד, שאותה קהילה מציינת עד עצם היום הזה.

גבריאלה אורן, כלתה של צ'שקה רוזנטל, היתה בעלת רקע קודם בריקוד. מייד עם הגעתה לקיבוץ, בשנת 1952, הפקידה צ'שקה בידיה את ארגון הטקס ובעיקר ביקשה ממנה לשקוד על שיפור רמתם המקצועית של הריקודים שבו. היא יצרה ריקודים חדשים, חיברה אליהם מנגינות מוכרות והיתה אמונה על טקס הביכורים במשך כ־20 שנה, בד בבד עם היותה מורה למחול בקיבוץ. גבריאלה נולדה בברלין ב־1930 כבת יחידה להוריה, שעמם עלתה לארץ־ישראל בגיל צעיר. המשפחה התגוררה בירושלים והיא רקדה בלט מגיל 11 אצל אליה דובלון. בגיל 14 עברה למוסד החינוכי של השומר הצעיר בקיבוץ משמר העמק, שם פגשה בצופיה נהרין והיתה לחברתה. שתיהן היו רקדניות מוכשרות וכדי לאפשר להן להרחיב ולהעמיק את כישוריהן בתחום נשלחו אל ירדנה כהן' בחיפה. לאחר סיום לימודיה חזרה גבריאלה לירושלים, אל דובלון, וכן למדה שנה אחת באקדמיה למחול. באקדמיה התוודעה אל המורה הדגולה דבורה ברטנוב. בעידודה החליטה אורן לנסוע ללונדון להתנסות שם במסגרת מקצועית ובאורח חיים של רקדנית מן השורה. היא היתה אז בת 20 והגיעה לבית הספר של זיגורד לידר (Leeder)⁵, רקדה מחול מודרני, התנסתה ביצירה ואף הופיעה. שם גם פגשה את איציק אורן, בנם של צ'שקה רוזנטל ויעקב גלר מקיבוץ גן שמואל. השניים התחתנו בלונדון והגיעו לגן שמואל בסוף 1952. עוד לפני שהתיישבה בקיבוץ החליטה גבריאלה שלא תהיה רקדנית מקצועית ושברצונה ללמד ולחנך למחול. ביוזמתה הוחלט שהיא תהיה מורה למחול. היא החלה ללמד את ילדי הגן ועם השנים התפתח מעמדה והיא לימדה את מרבית שכבות הגיל בקיבוץ. גם כיום היא מתגוררת בגן שמואל.

בתחילת שנות ה־80 העבירה גבריאלה לבתה אסנת, רקדנית מוכשרת בזכות עצמה, את שרביט המחול. **אסנת אהרון** נולדה ב־1966 בגן שמואל. היא החלה לרקוד בגיל 13 במכללה האזורית מנשה ובגיל 18 התקבלה ללהקת המחול הקיבוצית, שם רקדה עד גיל 22. אסנת נחשבה רקדנית מוכשרת ובעלת עתיד מזהיר. היא היתה סולנית והרבתה להופיע בישראל ובחו"ל עם להקת המחול הקיבוצית וכן עם להקת ריקודי עם שפעלה באזור גן שמואל. היא גם השתתפה בפרויקט מיוחד לפסטיבל ישראל בלהקתה של רות זיו אייל. קריירת המחול שלה נקטעה בהיותה בת 24 עקב שתי פציעות, האחת בגיד אכילס והאחרת בגב. האילוץ להפסיק לרקוד גרם לה משבר קשה, אבל היא החליטה להתגבר עליו ולהתוות בעצמה את נתיב חייה.

לדבריה, אף על פי שעוד מגיל 18 לא היתה חלק מגן שמואל, המשיכה להיות פעילה בארגון ריקודי טקס הבאת הביכורים, בשינויים שהוכנסו בו ובעריכת החזרות לקראת החג, בעיקר בעת שעבדה עם להקת המחול הקיבוצית. הניתוק המשמעותי בינה לבין הקיבוץ אירע עת החלה ללמוד סיעוד בפתח תקוה, שם שהתה שנים רבות. לאחרונה חזרה לאזור.



כיום מתגוררת אסנת בכרכור, היא נשואה ואם לשלושה לילדים, ומגיעה לקיבוץ בעיקר כדי להיות עם משפחתה. כאחות סיעודית, היא מתמקדת בטיפול בקטועי נפיים ובמוגבלי תנועה ובשיקומם. אף על פי שאיננה רוקדת בעצמה, היא מתעניינת בעולם המחול. אסנת שינתה את מרבית הריקודים בטקס הבאת הביכורים ויצרה מחדש את *ריקוד העיטור*, שפתח את הטקס עוד בתקופתה של אמה, גבריאלה. הוא נרקד

לראשונה ב־1984 ולא שונה מאז.

מחקר זה מתמקד ב*ריקוד העיטור* מכמה סיבות: זהו הריקוד הפותח את הטקס והוא היפה ביותר בו. שבע הרקדניות המשתתפות בו הן בנות הקיבוץ, אבל הן נחשבות מקצועניות, בניגוד לשאר הרקדנים והרקדניות המופיעים בטקס, שהם חובבנים. בנוסף, שבע ״המעטרות״ מלוות את הטקס לכל אורכו, מקשטות אותו בנוכחותן

מטקס הבאת הביכורים ועל משמעותו לקהילה ולרקדניות המבצעות אותו. פן נוסף בשחזור, שבא לאחר למידת הצעדים, היה כתיבת תדריך לצעדי הריקוד. התדריך⁶ נכתב על פי מושגי המחול העממי ועל פי חוקי הכתיבה המוכרים שלו. יש חשיבות רבה לכתיבה כזאת, בראש ובראשונה בהיבט ההיסטורי והתיעודי שלה.

התדריך שנכתב לצורך מחקר זה הוא תיעוד ראשון מסוגו של צעדי המעטרות בטקס הבאת הביכורים של קיבוץ גן שמואל. בנוסף, כתיבת התדריך מעגנת את *ריקוד העיטור* בטקסט כתוב. כך יכול כל המעוניין לקרוא את התדריך, ללמוד את הריקוד ולבצע אותו. שני פניו של השחזור – למידת הריקוד על כל מרכיבי תנועותיו, דיוק והבהרה בכל הנוגע לצעדים, החזיתות ואיברי הגוף וכתיבת התדריך על פי צעדי המחול העממי – יצרו חוויה שאיפשרה התבוננות והתנסות אישית בנושא המחקר.

שבע המעטרות מייצגות את כוהני בית המקדש, שהיו אמונים על קבלת הביכורים שהובאו אל המקדש ועל סידורם. בשל כך הן מלוות את הטקס מתחילתו ועד סופו. הן אינן מדברות, רק מסמלות בגופן את הידיעה כי הן נמצאות כדי לשמור, ללוות, לקבל ולהכיל את פרי עמלה של קהילתן. בידיהן אוחזות המעטרות את סמלן: החישוק המעוטר. צורתו העגולה מסמלת ומייצגת המשכיות ונצחיות, יכולת הכלה ותקווה. אל החישוק מוצמדים פרחים צבעוניים כסמל לצעירות, להדר ולאביב שנמצא בשיאו. המעטרות לבושות בשמלות לבנות בעלות אמרות זהב. לבן הוא צבע חגיגי שמשדר תמימות וטוהר, צחות ורענונות. הזהב הוא תזכורת לבית המקדש ולכוהנים שבו והוא גם מסמל עושר, יופי וזוהר. השמלות ארוכות ומכסות את רגלי המעטרות. רק כפות רגליהן היחפות נראות על הדשא ולרגעים נדמה כי הן מרחפות. הן רוקדות לצלילי השיר *שי*, על פי מלותיה של רחל ולחנו של לוי שער, בביצוע מוקלט ומקורי של שלוש מחברות הקיבוץ. המנגינה עדינה וברורה, נוחה לריקוד מבחינת הקצב וחוזרת על עצמה. מלות השיר מתארות את התקווה והחדרה שמלוות הכנת טגא והבאתו למישהו אהוב. כן מוזכרים טבע, פריחה, לבלוב וזהב.

המעטרות מסמלות את כוהני בית המקדש, אבל *ריקוד העיטור* הוא ריקוד נשי במהותו ובכוונתו, הן מבחינת המראה החיצוני של הרקדניות, השמלות המעוטרות והיופי שהן מביאות לתפקידן והן בתנועות ובמבנים, שגם הם בעלי מאפיינים נשיים. התנועות עדינות וארוכות והצעדים רכים ונעימים לעין. צורת המעגל מייצגת המשכיות ונצחיות, בתוכה ״כולן רואות את כולן״ והריקוד הוא ״פנים תקשורתי״. כשמשתנה החזית כלפי ״חוץ המעגל״, מתגלות הפנים היפות והחינניות של המעטרות וזהו רגע מרגש. גם לקטע שבו רוקדות המעטרות ״על

קו המעגל״ יש חשיבות. קטע זה מנציח את ההמשכיות והאחדות שמסמל המעגל וממחיש באופן עוצמתי את הנצחיות שסופה ותחילתה אינם ידועים, אלא מתקיימים על פני רצף אחיד ומתמשך. הקטע המשמעותי ביותר הוא סיום הריקוד, אשר מתרחש על מדרגות הבימה המרכזית. בתחילתו המעטרות מניעות את הגו בתנועות קטנות והידיים מבצעות תנועות גדולות עם חישוק. לאחר מכן הן נעות האחת לעבר חברתה על מדרגות הבימה הרחבות, מניפות ומסובבות את החישוקים עם תנועות גו גדולות. בסיום הריקוד המעטרות נמצאות על מדרגות הבימה, כורעות על ברכיהן והחישוק הוא המרכז. הן מניעות אותו מצד לצד ומסובבות אותו מעל לראשן, מתרוממות ויורדות בעזרת ירכיהן עם כל הגו, כך שהן נמוכות וגבוהות וחוזר חלילה. בתמונת הסיום הן מטות את הגו לאחור ומושיטות את החישוק לפניהן, אל עבר הקהל, כתזכורת לתפקידן ומהותן כאומרות: ״הנה אנחנו מוכנות לקבל את ביכורכם, לשמרם ולעטרם״.

המעטרות הן נשים מהקיבוץ, בגיל 25–40, אשר נבחרו בשל כישורי התנועה שלהן ובשל מראן המצודד. כולן למדו מחול בשלב כלשהו בחייהן ורקדו במסגרות שונות, והן נחשבות רקדניות מיומנות, בניגוד לשאר המשתתפים. כך היה מתחילת הדרך, אזבחרהצ'שקהרוזנטלבבחרות הצעירות של הקיבוץ לביצוע הריקוד שפותח את טקס הבאת הביכורים: ״...מלכתחילה היו בנות שידעו יותר להתנועע. צ'שקה לקחה את הבנות בגיל הנעורים, היה לה נוח לעבוד אתן״...״. היא ליוותה אותן וגם היתה מארגנת הטקס במשך קרוב ל־20 שנה, עד לבואה של גבריאלה לגן שמואל בסוף 1952. גבריאלה מספרת כי החיבור ביניהן היה טבעי ביותר. מייד כשהגיעה ביקשה ממנה צ'שקה לקבל על עצמה את שיפור רמת המקצועיות של הריקודים בטקס. תחילה חשבה שמדובר רק ביצירת ריקודים ובהכשרת הרקדנים, אבל במהרה התברר לה, שצ'שקה מעוניינת להעביר לידיה את ארגון הטקס שעליו עמלה שנים רבות. מרגע שנוצר הטקס, הוא היה לרגע משמעותי בחייה של קהילת הקיבוץ וכבר מראשיתו צ'שקה היא שאירגנה, חיברה ויצרה את מהלכו. עם העברת האחריות עליו לידי גבריאלה, היה ברור לשתיהן כי פיתוח הריקודים ושיפור רמת המקצועיות שלהם הם הדברים שבהם יש להתמקד ושגבריאלה היא האשה המתאימה לחולל את השינוי. מהתבוננות אחת במהלך הטקס היא לקחה את מה שיכלה ויצרה פרטואר מחולי גדוש ומלא. מבחינתה יצירה בסדר גודל כזה, למען קהילה שלמה, היתה חידוש: ״...הריקודים היו חדשים מבחינתי כיוצרת. הסתכלתי עליהם ולמעטרות יש חישוק, כן. האלמנטים שאת יכולה לעשות עם חישוק, אצלה הם היו מקובלים... אבל הם היו מאוד מצומצמים... ברור שזה היה ריקוד חדש... אצלי, שהן ירדו מהבמה לדשא, זה כבר היה חידוש״.

(מתוך ראיון עם גבריאלה אורן). גבריאלה לקחה את המורשת שהעבירה לה צ'שקה, והיתה אמונה על הטקס קרוב ל־20 שנה. מבין כל הריקודים בטקס, ידעה גבריאלה כ*יריקוד העיטור* הוא המשמעותי ביותר, ולכן היה לה ברור כי תבחר בבנות ״החוג שלה״ ל״מעטרות״. מרביתן היו בגילאי העשרה המאוחרים כשנבחרו לשמש ״מעטרות״ ולחלקן כבר היו ילדות כשגבריאלה נאלצה להודיע להן שזמן תם. לאחר כ־20 שנה כמארגנת הטקס והריקודים, החליטה צ'שקה כי די לה והיא מעוניינת לסיים את תפקידה ולמצוא מחליפה. היא הרגישה כי גם ה״מעטרות״ צריכות להתחלף בבחורות צעירות מבנות הקיבוץ. רגע הפרישה והחלפת ה״מעטרות״ בידי גבריאלה, זכור לה כאירוע טראומטי מבחינתה ומבחינת ה״מעטרות״ בנות טיפוחיה: ״...הן קיבלו את זה בכאב (שותקת לרגע). לא הבינו את זה ומאוד לקחו את זה ללב״... (שם). הצורך בהחלפת ה״מעטרות״ עלה כשחשה כי הן אינן ממלאות עוד את תפקידן כרקדניות צעירות וחינניות, כפי שדורשים הטקס ו*ריקוד העיטור*: ״...בכל זאת, הן כבר עשו את ה־15–20 שנה שלהן. לא, זה לא הלך כבר... הן היו פחות או יותר מבוגרות מדי״... (שם).

למרות הקושי שהצריך ממנה מהלך זה, שאותו עשתה בעדינות המרבית, גבריאלה נשארה נאמנה לצ'שקה, לעצמה ולדרישות הטקס. היה לה חשוב כי ה״מעטרות״, בנות החוג שלה, יישאו על כתפיהן את *ריקוד העיטור* בצורה המרשימה והמכובדת ביותר, גם אם השינוי היה כרוך בכאב. החלפתה של קבוצת רקדניות מרכזית כל כך היא רגע קשה בכל מקום, ובקהילה קטנה שטקס הביכורים שלה משמעותי כל כך ו״המעטרות״ שלו הן נכס חשוב ויפה שזוה, הקושי דרש סוג של אומץ. גבריאלה ידעה שהיא עושה את הדבר הנכון. גם היא עצמה, אחרי שנים ארוכות שבהן נשאה על שכמה את הטקס, חשה עייפות והרגישה כי הגיע הזמן לרוח צעירה ורעננה. אבל היא לא נטשה את מורשתה. גבריאלה דאגה שאת *ריקוד העיטור* ימשיכו לרקוד רקדניות מקצועיות, שחלקן זכו לרקוד ב״חוג שלה״. ואחת מהן היתה רקדנית מיוחדת, בתה של גבריאלה, אסנת.

נראה כי היה זה אך טבעי שבסיום תפקידה בחרה גבריאלה באסנת להיות מ״המעטרות״ החדשות והצעירות. היא ביקשה ממנה לא רק לרקוד בטקס, אלא גם לקבל על עצמה את האחריות לריקודים. בכך הבטיחה גבריאלה כי הטעם והאופי שהונחלו לה מצ'שקה חמותה, ושהיא עצמה עמלה לשמרם ולשפרם במשך שנים רבות, יעברו הלאה לדור החדש באמצעות הרקדנית הקרובה אליה ביותר. אסנת קיבלה על עצמה את התפקיד והחליטה לשנות חלק מהריקודים, וביניהם *ריקוד העיטור*. יצירתו מחדש והשתתפותה בו היו לה אך טבעיים והיא

מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010 | 27

הרגישה כממשיכת דרכן של סבתה ואמה יותר משחשה שליחות פנימית ומחויבות כלפי קיבוצה והקהילה שבה חיה.‏*ריקוד העיטור* עבר אל אסנת בהמשכיות הנשית של משפחתה: "...אני יכולה להגיד שיש איזה מומנט של אמהות ובנות. נשים מבוגרות שהן כבר סבתות, כן? שהיו תלמידות של אמא ואחר כך הבנות שלהן רקדו ואחר כך לפעמים גם הבנות שלהן רוקדות. יש איזה משהו כזה שהולך..." (מתוך ראיון עם אסנת אהרון). *ריקוד העיטור* שיצרה אסנת נרקד לראשונה בשנת 1984 ולא שונה מאז. אסנת היא דמות קריטית בהמשכיות של קיום המסורת הנשית הזאת ונראה שכל צעדיה הובילו לכך שגם *ריקוד*



העיטור שלה יישמר ויהווה את מוקד טקס הבאת הביכורים בנן שמואל.

לסיכום, אפשר לומר כי באופן ייצוגו של *ריקוד העיטור* יש סדר חבוי, המרמז על המציאות היומיומית בנן שמואל ועל תקוותיהם של חברי הקהילה לשמור על מסורת רבת שנים. ה"מעטרות", שמייצגות את כוהני בית המקדש שהיו, מבחינת העם, את החוט המקשר בין אלוהים לבין הביכורים המובאים לפניו, מייצגות את תקוות הקהילה, שהן גם חלק ממנה. הן השומרות והמקשרות את חברי קיבוץ גן שמואל אל שורשיהם, אל פרי עמלם ואל תקוותם להמשיך ולהביא את ביכוריהם.

היבט נוסף שמייצגות ה"מעטרות" הוא הנצחיות והנעורים שנובעים מיופיו. פן זה אינו מתמצה רק בייצוג חיצוני, אלא גם בכוח ובעוצמה הנשית שמשדרות ה"מעטרות". כפי שסיפרה לי אסנת אהרון, חברי הקיבוץ רוחשים להן כבוד רב ומוזעים לתפקידן המשמעותי בטקס. בכל פעם שמתבצעת החלפה בקרב ה"מעטרות", אנשי הקיבוץ מחווים את דעתם ויש התרגשות ותכונה סביב המחליפה החדשה. יש גם גאוות יחידה

הערות

¹ מאמר זה מבוסס על עבודת מחקר, שנערכה כחלק מפרויקט הגמר בבית הספר למחול בסמינר הקיבוצים בהנחייתה של הגב' יעל מירו בשנת 2008.

² קיבוץ גן שמואל החל את דרכו כנקודה חקלאית ב־1894. בשנת 1921 החליטה קבוצת החקלאים שעבדה אז בשטח להופכו ליישוב קבע. הם קראו לו "גן שמואל", על שמו של הרב שמואל מוהליבר, שאדמה זאת ניתנה לו במתנה. אליהם הצטרפה קבוצת עולים גדולה מפולין ומרוסיה, וכן עולים מארגנטינה ומצ'כיה ולאחר מכן קבוצה של ילדים ניצולי שואה שמתגוררים עד היום בקיבוץ. מרבית הצעירים והצעירות שנקלטו בקיבוץ חונכו על ערכי תנועת השומר הצעיר. כיום מונה גן שמואל כ־500 חברים, וכלל האוכלוסייה בקיבוץ מונה כ־1,000 איש. הוא אחד הקיבוצים הגדולים והמבוססים של התנועה הקיבוצית.

³ אי אפשר לדעת בוודאות מתי התקיים טקס הבאת הביכורים לראשונה. בספרו *המחול בעם ישראל* (1984) מציין צבי פרידהבר את שנת 1932 כזמן המשוער שבו נערך הטקס הראשון. נעמי יואלי, במחקרה *טקס הבאת הביכורים בקיבוץ גן שמואל: שפת המופע*, מגלה שני תאריכים נוספים, האחד מתוך מסמך מארכיון הקיבוץ ובו עדות לכך שב־1985 נחוג "טקס היובל", משמע שבשנת 1935 הוא נחוג לראשונה. התאריך השני עלה בראיון עם אחד מחברי הקיבוץ, שאמר כי הוא נחגג בשנת 1938.

⁴ נולדה בחיפה בשנת 1910. רקדנית במשך כל חייה. בשנות ה־30 של המאה ה־20 למדה, רקדה והופיעה בברלין ובווינה. מהראשונות לעצב את מסכות החג בתקופת ההתיישבות העובדת. ממייסדות החינוך למחול בארץ. בין תלמידיה: נעמי בהט־רצון, יהודית ארגון ויאיר מרגולין. ביולי מלאו לירדנה מאה שנים. היא מתגוררת בחיפה. ביום העצמאות קיבלה את פרס ישראל על תרומתה לתרבות ולמחול בארץ (פרידהבר, צבי. *המחול בעם ישראל*. מכון וינגייט: הוצאת הספרים ע"ש עמנואל גיל. 1984).

⁵ לידר היה תלמידו של רודולף פון לאבאן (Laban) ופרטנר לריקוד של קורט יוס (Jooss), מחלוצי מחול ההבעה הגרמני.

⁶ התדריך מצוי בספריית "סמינר הקיבוצים".

⁷ "החוג של גבריאלה" היה מורכב מבנות הקיבוץ בגילאי העשרה, אשר היו מתכנסות אחר הצהריים לשיעורים אצלה, מבחירה, ללא קשר לשיעורי המחול שהעבירה בבית הספר של הקיבוץ. הן היו רקדניות מוכשרות, וחלקן רקדו אצלה עשר שנים ואף יותר.

סדנאות לכוריאוגרפים צעירים של להקות ריקודי עם

דן רונן

בישראל, כמו בעולם כולו, עוסקים אלפים בריקודי עם. כ־100 אלף ישראלים רוקדים לפחות פעם בשבוע ריקודי עם ישראליים וריקודי עמים, בחוגים ובהרקדות. כ־75 אלף ישראלים נוספים משתתפים בחוגים ובהרקדות לפחות פעם בשבועיים. כ־120 להקות ריקודי עם הפועלות בישראל מעלות מופעים בארץ ובחו"ל; עוד עשרות להקות קיימות בקהילות יהודיות במרכזים קהילתיים בחו"ל; אליהן אפשר להוסיף להקות תלמידים בבתי הספר ובתנועות הנוער ועשרות להקות שפועלות במגזרי המיעוטים בישראל – ערבים, דרוזים, צ'רקסים ועוד.

קהל רב בא לצפות במופעי הלהקות באירועים חגיגיים, בטקסים לרגל חגים, בכנסים מקומיים, בכנסים ארציים, באירועים לתיירים ובפסטיבלים ישראליים ובינלאומיים בארץ ובחו"ל. העניין הרב סביב ריקודי העם, הן מצדם של המשתתפים בלהקות והן מצד הצופים, המעיד על החשיבות של התחום בעולם המחול ובדפוסי בילוי שעות הפנאי – מחייב להקדיש לו תשומת לב.

ברשימה זו בכוונתי לתרום להכרת הנושא, ללבן בעיות, לברור דרכים להכשרת כוריאוגרפים צעירים ולהעלאת הרמה של הלהקות ולחפש דרכים להפריה הדדית בין כוריאוגרפים מקצועיים של להקות מחול ובין להקות ריקודי העם.

היום, כמו בעבר, קיים קשר מסוים בין ריקודי עם לחובבים לבין המחול המקצועי; כוריאוגרפים מקצועיים מוזמנים מדי פעם ליצור ריקודים ללהקות ריקודי העם; רבים מרקדני הלהקות המקצועיות בישראל באים מבין בוגרי להקות ריקודי העם.

ריקודי העם הישראליים כתופעה חברתית

ריקודי העם הישראליים הם תופעה מיוחדת במינה ולכן גם קשה להגדירה. הם אינם "ריקודי פולקלור" כמו בכל העמים – מורשת תרבותית המועברת מדור לדור; הם אינם "ריקודים עממיים" – ריקודים עם צעדים פשוטים המתאימים לכל אדם; הם גם אינם "ריקודים אתניים" – ריקודים אותנטיים של העדות השונות. בריקודי העם הישראליים יש מכל אלה, אבל הם אינם אף לא אחד מאלה בלבד.

יש הרואים בריקודי העם הישראליים תופעה מיוחדת של "פולקלור עכשווי" – ריקודים הנוצרים בימינו אך מקבלים השראה מריקודי העבר; יש הטוענים שהריקודים היום אינם ריקודי עם, אלא ריקודים לבילוי חברתי, ריקודים חברתיים הנוצרים בין השאר גם לצרכים

סדנאות לכוריאוגרפים צעירים של להקות ריקודי עם

מסחריים־שיווקיים של יוצריהם; גם ריבוי הריקודים הקיימים (כ־4,000) מהווה בעיה, מכיוון שכבר אין מדובר בריקודים משותפים לרבים. אמנם קיימת בישראל "מורשת ריקודי עם" – ריקודים שנוצרו בשנות "היישוב" (שנות ה־30 וה־40 של המאה הקודמת) וב־60 שנות המדינה ובעיקר בעשור הראשון לקיומה – אבל "שיטפון" הריקודים החדשים מנע את העברתם מדור לדור; עם זאת, התפתחה מורשת של ריקודי עם, המבוססים על כמה צעדי יסוד: צעד תימני, שיכול, שיכול־חילוף, פסיעה ניעה, ריצה־דילוג, רקיעות ותנועות כתפיים בסגנון דבקה, סיבובים המושפעים מבלט קלאסי ועוד. אלה מספקים מסגרת ליצירת ריקודים חדשים; לאחרונה בולטת מגמה של געגועים לריקודים הוותיקים, שמקבלת ביטוי בהרקדות ובחוגים שמתמקדים בריקודי "נוסטלגיה", "אדום עתיק", "ריקודים של פעם" ועוד.

עיקר הבעיות שעמן מתמודדים היום ריקודי העם אינו בהכרח הצעדות עצמן, אלא ניתוק מהקרקע שעליה גדלה תרבות זו ושהיזנה אותה. במלים אחרות, הבעיה של ריקודי העם מקורה בהתערערות הבסיס האידיאולוגי־הציוני, במבוכה הרעיונית ובהתערערות הסולידריות והחזון המשותף של החברה הישראלית.

האידיאולוגיה הציונית שתרמה ליצירתם של ריקודי העם הציבה שני יעדים מרכזיים שהזינו את תנועת ריקודי העם: בראשון, השאיפה שבארץ ישראל יתהווה עם ככל העמים, היושב על אדמתו והמדבר ויוצר בשפתו – העברית. ריקודי העם היו חלק מתפישה זו. מנהיגי התרבות הישראלית ביקשו שבארץ ישראל ייווצר עם הרוקד ריקודי עם ושר שירי עם שלו. גורית קדמן, מאמהות תנועת ריקודי העם, ניסחה יעד זה במשפט הבא: "עם שאין לו ריקודי עם אינו עם". היעד השני הוא החזון של יצירת תרבות עברית ישראלית כמכנה משותף לבני כל העדות ("כור ההיתוך"). יוצרי ריקודי העם הראשונים קיבלו השראה מהתנ"ך, שאפו לחדש את חגי הטבע והחקלאות התנ"כיים והושפעו מריקודי העדות השונות, ובעיקר העדה התימנית, מריקודי החסידים ומריקודי המיעוטים וכן מהריקודים שהביאו העולים מארצות מוצאם.

החשיבות של שימור הפולקלור ומורשות תרבותיות

את היסודות להכשרת כוריאוגרפים צעירים היוצרים ללהקות ריקודי עם יש לבסס על הכרה מעמיקה של שורשי ריקודי העם הישראליים בפרט ועל התמצאות ביעדים של שימור מורשות

תרבותיות בכלל, על הבעיות הכרוכות בכך. ריקודי עם, שירי עם, סיפורי עם, תלבושות עממיות אמנותיות ועוד הם הבסיס של המורשת התרבותית בכל עם; יש הרואים בכל אלה את התגלמות "הרוח הלאומית", שלא "הושחתה" בעקבות מגע עם גורמים חיצוניים והשפעות זרות. בכל העמים יש לריקודי העם זיקה לתרבות הלאומית, לטבע, לנוף וליעדים הלאומיים. תנועות תחייה לאומיות השתמשו בטיפוח הפולקלור הלאומי כאמצעי לחיזוק הזהות הלאומית ולהתרפקות על תקופות זוהר היסטוריות. כך פעלה גם התנועה הציונית.

במדינות רבות בעולם, שימור ריקודים והנחלתם לדור הצעיר תורמים לא רק לחיזוק הזהות הלאומית והגאווה על התרבות הלאומית, אלא גם לגעגועים "לשורשים של פעם", להכרת תרבויות אחרות ולכיבודן. במדינות מהגרים רבות מוכרת התופעה של קהילות השומרות על ריקודי ארץ המוצא ועל שירה; בעזרתם מבטאים המהגרים את הגאווה שמעוררים בהם שורשיהם וכך הם מקילים את קליטתם בחברה החדשה. מדינות רבות רואות בשימור השורשים של מורשת התרבות הלאומית אמצעי לחיזוק הזהות הלאומית ולהתמודדות עם תהליכי "הגלובליזציה", "האמריקניזציה", "האימפריאליזם התרבותי המערבי" ועוד.

מופעים של להקות ישראליות בפסטיבלים בינלאומיים

כמו במדינות רבות בעולם, גם בישראל פועלים לשימור מורשות תרבות ובין השאר עושים זאת באמצעות להקות ריקודי העם. ישראל היא חברה פעילה בסיאוף (CIOFF), אגודה בינלאומית של פסטיבלים לפולקלור, שהיא ארגון לא ממשלתי הפועל במעמד של מייעץ רשמי לאונסקו. באגודה חברות 90 מדינות ותחת חסותה פועלים כ־350 פסטיבלים ברחבי העולם.

בכל שנה משתתפות בפסטיבלים בינלאומיים 30-40 להקות ישראליות – להקות ריקודי עם וכן להקות המייצגות עדות ומיעוטים – שם הן מופיעות לפני מאות אלפי צופים. גם בישראל מתקיימים פסטיבלי פולקלור, כמו פסטיבל "מעט"ף – מרכז לעידוד וטיפוח פולקלור", המארח בכל שנה שבע־שמונה להקות בינלאומיות. פסטיבל מחול כרמיאל מארח להקות מקצועיות, להקות ריקודי עם, להקות של עדות ומיעוטים ולהקות פולקלור ממדינות שונות. כן מתקיימים פסטיבל להקות בדוויות ו"חודש התרבות הערבית", שבו מופעים של להקות ערביות, ועוד.

מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010 | 29

28 | מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010

להלקות הישראליות זכות לא פעם לשבחים על שמחת הנעורים והחינויות השופעת שלהן, על קלות התנועה, על תפישת המרחב, על הרמה הטכנית, על מגוון הצעדות ועל מקורות ההשפעה הרבים של הריקודים. בצד השבחים מתקבלים המופעים בלא מעט ביקורת, הגורסת כי הריקודים מתאפיינים בהעדר סגנון ייחודי, במרכיב בימתי ראוותני (שואו וקישט) שאינו משתלב בסגנון ריקודי העם, בכוריאוגרפיה מלאכותית ולא מקצועית הנעדרת ביטוי אמנותי ועוד.

הכשרה והשתלמות של הכוריאוגרפים

הסניף הישראל של "סיאוף" חבר ל"מתאן" – מפעלי תרבות ואמנות לנוער" ולפסטיבל המחול בכרמיאל כדי לקיים סדנאות השתלמות לכוריאוגרפים צעירים. את להקות ריקודי העם מפעילים בדרך כלל מנהל אמנותי ומנהל אדמיניסטרטיבי – ולידם פועל צוות הדרכה של רקדנים צעירים בוגרי הלהקה, שמהם צומח דור המחר של הכוריאוגרפים. המדריכים הצעירים מקנים ללהקה טכניקה, מלטשים ריקודים ומנהלים חזרות. רובם רוכשים מיומנויות אלו מתוך עבודתם בלהקה. הסדנאות נועדו לתת כלים נוספים למדריכים אלה ולכוריאוגרפים בתחילת דרכם. יעדי הסדנאות היו: פיתוח מנהיגות חינוכית אמנותית, הקניית כלים מקצועיים ומתודיים בתחום המחול והכוריאוגרפיה, היכרות עם יוצרים ועם כוריאוגרפים הפועלים בתחום המחול העממי ובמחול המקצועי וחשיפה לדרכי יצירתם. הסדנאות נועדו לסייע למדריכים הצעירים העובדים בלהקות; לברר בעיות בהעלאה של ריקודי עם על הבמה; לפתח יכולת איסוף חומרים; לאפשר להם להתוודע לרקע של ריקודי עם, לקבל השראה אמנותית ומקצועית מכוריאוגרפים מקצועיים ולהכיר בפולקלור כמקור השראה.

הסדנאות יכולות לסייע גם לכוריאוגרפים הוותיקים יותר של הלהקות. חלקם רכשו הכשרה מקצועית בתחום המחול, לחלקם אין רקע מקצועי בתחום המחול; חלקם היו רקדנים בלהקות ריקודי עם והתפתחו להיות רקדנים מקצועיים, חלקם היו בתחילת דרכם מדריכים לריקודי עם שבורכו בכושר מנהיגות, בכריזמה ובכושר יצירה והובילו להקות. רבים ממדריכים אלה הם היוצרים של ריקודי העם החדשים וגם ביניהם יש הזקוקים להכשרה ולהשתלמות בתחום הכוריאוגרפיה. אחת הבעיות היא שרבים מהם זקוקים לשכנוע, כדי לבוא להשתלמות המיועדת לספק להם למידה, העשרה והעמקה. העלאת ריקודים של פולקלור אותנטי – שהם חלק מאורח חיים, על הבמה – שהיא סביבה לא טבעית לריקודים אלה – כרוכה בלא מעט בעיות. רבים מתנגדים להעלאת ריקודי פולקלור אותנטי על הבמה ויש המדגישים שהפתרון הוא בהכשרת כוריאוגרפים שמסוגלים ליצור יצירה אמנותית משלהם, שמתבססת על הפולקלור כעל מקור השראה. בשנות ה־70 של המאה הקודמת

היו ניסיונות של המדור לריקודי עם בהסתדרות להיעזר בהכשרתם ובניסיונם של כוריאוגרפים עולים מרוסיה ומארצות הבלקן, שלמדו בארצותיהם כוריאוגרפיה של "ריקודי אופי", אבל הכוריאוגרפים הישראלים שלמדו מהם קלטו בעיקר את הטכניקות של הצורות הכוריאוגרפיות ולא תמיד הצליחו להפנים אותן ולהתאימן לאופי ולסגנון של ריקודי העם הישראליים.

בעיות כוריאוגרפיות בהעלאת פולקלור לבמה

הביקורת על ריקודי הפולקלור מתמקדת בנקודות הבאות:

- הם נתפשים כמויזשים וסטטיים, כיצירות שאינן מעוררות סקרנות ואינן יצירה מקורית.
- השיוך של הריקודים לאידיואלוגיות שונות מביא לכך שהם נתפשים כתעמולה.
- הם נופלים "בין הכיסאות", מכיוון שאינם שייכים לאסכולה כלשהי.
- הם ריקודים קבוצתיים, המדגישים אחדות והנאה משמחת התנועה ולא דווקא יצירה אמנותית וביטוי אישי.
- משתמשים בהם באופן מסחרי לאירועים ציבוריים וכאמצעי שיווקי לתיירות.
- הרקדנים הם חובבים; רקדנים מקצועיים אינם מוצאים עניין בריקודי פולקלור.

אסטרטגיות להעלאת ריקודי עם לבמה

להקות הפולקלור בעולם גיבשו אסטרטגיות שונות להעלאת ריקודי עם לבמה. ביניהן אפשר למנות:

- התרכזות בנרטיבים מרכזיים: סיפורי עם, טקסי חגים, מנהגים וכו'.
- מתן ביטוי למאחד בין עדות ומיעוטים ולמכנה משותף לאומי.
- שימוש בכלים עממיים.
- תלבושות אותנטיות או בהשראה אותנטית.

הסדנאות לכוריאוגרפים צעירים בישראל

הסדנה הראשונה התקיימה בתחילת 2005 במרכז סוזן דלאל בתל־אביב . בשנים הבאות היו כשתיים־שלוש סדנאות בכל שנה וכן פעולות השתלמות נוספות, במרכז "יד חרף" בקיבוץ צרעה ובמרכז "עפרון" למחול בירושלים.

ברכה דודאי ז"ל, שהלכה לעולמה לא מכבר, היתה מיוזמי הסדנאות והובילה אותן. היא שימשה יו"ר ועדת ההשתלמויות של סיאוף, ייסדה את להקת "הורה אפרוחים" ירושלים, שהיתה דגם ללהקות ילדים בכל הארץ; והפיקה את המופעים של להקות הילדים בפסטיבל כרמיאל, "ירוק תוסס". את מקומה תפסה דגנית רום – מנהלת אמנותית של להקות משגב בגליל המערבי; במשך השנים השתתפו בוועדה המארגנת מטעם מתא"ן: גלית ליס, נעמי ארן,

אפרת הרמן וקלאודיו קוגן, המנהל האמנותי של פסטיבל כרמיאל, שלמה ממן, והחתום מעלה. בין המורים בסדנאות היו: לאה אברהם, רנה שינפלד, אמיר קולבן, אינה הולברוק, עידן כהן, רננה רז, עוז מורג, בתיה כהן, שלמה חזיז, דורית שומרון ושוקי וגנר.

הסדנאות עסקו, בין השאר, בנושאים כמו: הביטוי האמנותי בריקוד, מרעיון תנועתי למופע בימתי, הפעלת הגוף דרך עולם דימויים וחושים, על פי המופע *קראו לנו* ללכת של רננה רז, חימום ללהקה איך? למה?, צעדים ופיתוחם ליצירת משפטים תנועתיים, הדיאלוג שבין חינוך ואמנות בלהקות מחול (הקניית ערכים של שייכות, מחויבות, התמדה, משמעת, מצוינות) והפולקלור כמקור השראה ליוצרי המחול האמנותי.

לקראת ציון שנת ה־60 למדינה נערכה סדנה מיוחדת, שעסקה בנושא "מרעיון לריקוד" – רעיונות ותכנים לאירועי שנת ה־60, לטקסים, למסיבות ולאירועים. משתתפי הסדנה עסקו בבחירת נושאים לחגיגות, מתוך התייחסות ליזכרונות אישיים, לאירועים היסטוריים, לסמלים קולקטיביים ולניגודים. הם התמקדו בבחירת נושאים מעוררי השראה ובדרך תרגומם מסמל לשפה תנועתית, לתפישה בימתית ולכוריאוגרפיה; לסדנה הוכן חומר רקע בתחום המחול והשיר העברי ב־60 שנות המדינה.

הסדנה האחרונה, שהיתה בחנוכה ב־2008, הוקדשה ל"אביזרים ולהומור" כחלק מהתוכנית של להקת ריקודי עם. הסדנה עסקה בשאלות שהציגה דגנית רום, שניהלה אותה מבחינה אמנותית: "כיצד לגרום לקהל לחייך, לצחוק, להיות מופתע? כיצד להשתמש בכל הצורות האפשריות בגוף, בהבעות, בקולות ובשילוב של כולם? איך מנהלים אביזרים ובאיזה מינון? כיצד משתמשים באביזר לראיית ממדים נוספים, כיצד יוצרים סיטואציות לא שגרתיות? תלבושות לא שגרתיות?"

המשתתפים התנסו בשימוש באביזרים במופע, בהדרכת בארי אבידן, ודנו בשימוש באביזר באופן שיעניק לו הצדקה ו"אישיות" ובשימוש באביזרים כמו מטפחות, תופי־מרים ועוד. רנה שינפלד עסקה במפגש המרתק בין העולם הדומם של האובייקט לבין העולם החי של הגוף. עידן כהן התמקד בשימוש בחפץ באמנות המחול המודרני במאה ה־20, דרך התבוננות וניתוח כללי של יצירות שיצרו שניים מגדולי הכוריאוגרפים בעולם, יירי קיליאן ופינה באוש.

סיכום

ההנחה של יוזמי הסדנאות היא שהעמקה בנושאים שונים בתחום המחול בפרט והתרבות בכלל, המפגש בין כוריאוגרפים מקצועיים ובין הכוריאוגרפים הצעירים של להקות ריקודי עם; עידוד הסקרנות והשאלות, הרצון ללמוד, הרחבת האופקים, פיתוח הטעם וכושר היצירה יתרמו להעלאת רמתן של הכוריאוגרפיות שמעלות להקות ריקודי עם.



ריקוד הפלמנקו על ציר הזמן¹

אשר סגנונם מתבסס על פולקלור, שירים ורומנסות אנדלוסיות שהתעלו מעל ערכם העממי והגיעו לממד גבוה יותר. ביצועם מצריך כישורים מיוחדים בכל המישורים. ואף על פי שהפלמנקו, שמרכיביו שירה, ריקוד ונגינה, שומר על אסתטיקה עממית ומיוחד לעם האנדלוסי, ביטויו התגבשו לביטויים אמנותיים מקוריים, מובדלים היטב מאלה הפולקלוריים הראשוניים, מתוך היצירות האנונימיות והאישיות שבנו אותו וקידמו אותו במובן הסגנוני. בלי שחדל להיות מוסיקה ושירה עממיות, אפשר לומר, על פי דעתם של רוב החוקרים, שהפלמנקו הוא פולקלור שהתעלה למעלת אמנות, הן בשל קשיי הביצוע והן בשל הקונספציות והצורות המוסיקליות שלו.

הגדרה זו של אמנות הפלמנקו, שהתפרסמה ב־1988, התקבלה על ידי אמני פלמנקו, חוקרי פלמנקו ומוסיקולוגים המתעניינים בתחום. נקודה חיונית נוספת בדיון על המקורות האפשריים שהשפיעו על היווצרות הפלמנקו, היא המסגרת הגיאוגרפית של אמנות זו, אזור צמיחתה ותסיסתה – אנדלוסיה (Andalucia) – שהיתה לליבת ההתכה של סגנונות מוסיקליים רבים ומגוונים. מוסיקת הפלמנקו, המוסיקה הילידית

הפלמנקו ובפרישה היסטורית מפורטת של ריקוד הפלמנקו מרגע היוולדו ועד ימינו אנו.

אמנות הפלמנקו – מקורות ושורשים

מקורו של הפלמנקו במחוז אנדלוסיה שבדרום ספרד, שם הוא מהווה לא רק צורה אמנותית, אלא גם אורח חיים. הפלמנקו נרקד, מושר ומנוגן כחלק מריטואלים יומיומיים בחייהם של צוענים וספרדים רבים.

אמנות הפלמנקו מורכבת משלושה יסודות, המקיימים ביניהם קשרי גומלין מורכבים: שירת הפלמנקו – cante, שהיא הבסיס לכל אמנות הפלמנקו; אליה מתלווים נגינת הגיטרה – toque, והריקוד – baile, שהצטרף לפלמנקו לאחר מיזוג שני היסודות הראשונים. עם זאת, בעולם הרחב דווקא הריקוד הוא המזוהה ביותר עם הפלמנקו מבין שלושת היסודות.

על מושג הפלמנקו אפשר ללמוד מתוך ההגדרה של אמנות זו (Rios Ruiz, 2002, pp. 13־14):‏[?] אמנות הפלמנקו מתייחסת לשירת הפלמנקו (cante), לריקוד (baile) ולנגינת הגיטרה (toque) כאל יסודות המרכיבים יחדיו אמנות,

שירה שמי-פוקס

במחשבה ראשונית על אמנות הפלמנקו, קל להיאחז בדימוי של רקדנית שחורת שיער, בעלת שפתיים אדומות חושניות, הרוקדת בשמלה באדום בוהק בקצב מסחרר ובתנועות חזקות ומהפנטות, בליווי נקישת קסטייטות או לצלילי גיטרה ספרדית מייללת. אבל הדימוי המפתה הוא רק עטיפה חיצונית, מתקתקה ומטעה. בבסיסה, הפלמנקו היא אמנות בעלת עומק רוחני, הנובעת מקורותיו ומסבלו של עם שידע נדודים, ייסורים וכאב – העם הצועני – ושנתן ביטוי לכל אלה בפלמנקו. עם זאת, אין לטעות ולחשוב כי הצוענים הם הוריו מולידי הבלעדיים של הפלמנקו. משהגיעו הצוענים למחוז אנדלוסיה בדרום ספרד, חלה שם התמזגות מופלאה בין סגנונות מוסיקליים ותרבותיים: המורשת הצוענית נטמעה במורשת האנדלוסית, שמצדה שילבה מוסיקה נוצרית־כנסייתית, לחנים וחזנות יהודיים ומוסיקה ערבית. אפשר לומר כי ערב־רב של תרבויות ועמים יצרו את אמנות הפלמנקו, על מורכבותה ויופיה הייחודיים.

במאמר זה אציג את שורשי הפלמנקו ואתמקד בחקירת המקורות ההיסטוריים של מוסיקת

^[1] מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010 | 31

המיוחדת בעולם המערבי, נוצרה מתוך שילוב בין השפעות טונליות ואינסטרומנטליות רבות, והצליחה לגבש צלילים וביטויים המיוחדים לה. עובדה זו היא המפתח למאפיינים הכל כך מוגדרים שלה, שהם יותר עשירים בגוונים וביצירה האמנותית מהביטויים הפולקלוריים בלבד. בבסיס המחקר על אופני ההיווצרות הגיאו־מוסיקלית של הפלמנקו, קיימות ראיות לתהליך של חיפוש מוסיקלי מתמיד, שביסודו חוש מוסיקלי אותנטי ומולד. היכולת המוסיקלית הגבוהה איפשרה לאמץ גישות מוסיקליות מגוונות מתרבויות שונות (בדומה להשפעות בתחומים אחרים), בלי לאבד את הקונספציה המוסיקלית הבסיסית ומתוך אכיפתה המתמדת.

חלק מהחוקרים העוסקים במקורות ההיסטוריים של הפלמנקו רואים בשירי קאדיס (Cantica Gaditanae) את המקור הראשוני הידוע של אמנות זו. שירים אלו היו ידועים עוד בתקופת האימפריה הרומית ותועדו בכתביו של הסטיריקון דקימוס יובנליס (Decimus Juvenalis), אשר העריץ את ריקודן של בנות קאדיס (עיר באנדלוסיה). כך תיאר יובנליס מחולות אלה: "ריקודים מטרידים, שכללו הרעדת גוף הרקדניות, בליווי צלילן של קסטנייטות עשויות ארד ושירה של שירי קאדיס המבדרים" (Ruiz, 2002, pp. 13-14).

רוב החוקרים מתעלמים ממקור זה וסבורים כי אמנות הפלמנקו החלה להתהוות בתקופה שבה התרחש המיזוג התרבותי בין מוסלמים לצוענים, קצת אחרי שנת 1600. ריקרדו מולינה (Molina), תיאורטיקן מקורדובה, ציין ב־1967 בפסקה הראשונה בספרו *Misterios del Flamenco (תעלומות הפלמנקו)*: "ידוע לנו כי שירת הפלמנקו הופיעה בסביבות שנת 1780 בין הצוענים של אנדלוסיה התחתונה, באזור מצומצם המשתרע בין סביליה, לוסנה וקאדיס. על המציאות לפני כן לא ידוע לנו דבר ודאי. עובדה זו שייכת לספירה הבלתי חדירה של האפשרויות השונות" (Molina, 1967, p. 3). הוא היה בטוח כי השערה זו היא הנכונה ביותר, ולעמדתו היו שותפים רוב המחברים שנמשכו לפלמנקו על ידי החוויות שחוו ודרך המחקר ההיסטורי. ב־40 השנים שחלפו מאז התפתח חקר הפלמנקו במידה מספקת כדי שאפשר יהיה לנתח ביתר דיוק אותה ספירה של אפשרויות שהתיאורטיקן מקורדובה הנדיר "בלתי חדירה". במחקר הובאו בחשבון אספקטים שונים, במיוחד מוסיקליים וחברתיים, ומחקרים עדכניים הובילו למסקנה שהאמנות האנדלוסית ניזונה מעושרה של ספרד כולה, לאורך המאות, על חילופי הציוויליזציות שהיו בה ועל האירועים הבין־היסטוריים שפקדו אותה.

רוב החוקרים מתעלמים ממקור זה וסבורים כי אמנות הפלמנקו החלה להתהוות בתקופה שבה התרחש המיזוג התרבותי בין מוסלמים לצוענים, קצת אחרי שנת 1600. ריקרדו מולינה (Molina), תיאורטיקן מקורדובה, ציין ב־1967 בפסקה הראשונה בספרו *Misterios del Flamenco (תעלומות הפלמנקו)*: "ידוע לנו כי שירת הפלמנקו הופיעה בסביבות שנת 1780 בין הצוענים של אנדלוסיה התחתונה, באזור מצומצם המשתרע בין סביליה, לוסנה וקאדיס. על המציאות לפני כן לא ידוע לנו דבר ודאי. עובדה זו שייכת לספירה הבלתי חדירה של האפשרויות השונות" (Molina, 1967, p. 3). הוא היה בטוח כי השערה זו היא הנכונה ביותר, ולעמדתו היו שותפים רוב המחברים שנמשכו לפלמנקו על ידי החוויות שחוו ודרך המחקר ההיסטורי. ב־40 השנים שחלפו מאז התפתח חקר הפלמנקו במידה מספקת כדי שאפשר יהיה לנתח ביתר דיוק אותה ספירה של אפשרויות שהתיאורטיקן מקורדובה הנדיר "בלתי חדירה". במחקר הובאו בחשבון אספקטים שונים, במיוחד מוסיקליים וחברתיים, ומחקרים עדכניים הובילו למסקנה שהאמנות האנדלוסית ניזונה מעושרה של ספרד כולה, לאורך המאות, על חילופי הציוויליזציות שהיו בה ועל האירועים הבין־היסטוריים שפקדו אותה.

אף על פי שקיימות תעודות המוכיחות כי הפלמנקו התקיים החל במאה ה־18, את עושרו וריבוי גווניו באותה תקופה אפשר להסביר רק מתוך התחקות אחר מקורותיו בתקופות מוקדמות הרבה יותר.

מקור השפעה חשוב, הידוע כמקור של המוסיקה האנדלוסית, הוא המוסיקה היהודית והאיראנית. אליו יש להוסיף את השפעתו של המוסיקאי המפורסם זיריאב (Ziryab)⁴ מבגדאד, אמן אנדי שחי בתקופת הכליפות של אבו ג'עפר עבדאללה אל־מאמון אבן הארון (Al-Maymun) בשנים 822-852 לספירה. קיימת השערה כי מורשתו של זיריאב היא מקור האופי המחזורי והקישוטי של חלק מסגנונות הפלמנקו, כמו גם של המורכבות הריתמית שלהם.

אחד מכיווני ההשפעה המרכזיים על מוסיקת הפלמנקו היה המוסיקה הערבית. עד לאמצע המאה הקודמת, התיאוריה הפופולרית בעניין

זה טענה כי המוסיקה הערבית היתה המקור הבלעדי למוסיקה של הפלמנקו. בניגוד לטענה זאת, הוכח כי הערבים הם אלה שקיבלו השראה מהפולקלור האנדלוסי. אל־מוסיקייה אל־אנדלוסיה (Al-Musiqiya Al-Ansaluciya) מאופיינת באלמנטים אוריינטליים ים תיכוניים, שאין להם שום תכונה ערבית ייחודית. כך הוכיח האנתרופולוג מריוס שניידר במאמרו "עניין ההשפעה הערבית" (Schneider, 1946).

במאה ה־16 החלה ממלכת קסטיליה בגירוש המיעוטים: יהודים, מוסלמים, צוענים ומיעוט נוצרי נרדף. פעולות הגירוש קירבו זו לזו את ארבע קבוצות המיעוט, הן במישור הפיסי והן במישור התרבותי, וכך החלה ההתמזגות שהיתה הבסיס לאמנות הפלמנקו. מכאן אפשר להסיק כי אבות הפלמנקו היו החזנות היהודית, המלודיות הערביות המוסלמיות, הפולקלור הספרדי, מלודיות צועניות והמוסיקה הכנסייתית־הנוצרית.

בשנת 1600, בזמן גירוש הערבים מספרד, כבר היו מבנה לירי ומלודיות מסוימות ייחודיים לצוענים האנדלוסים. סביב הרבע האחרון של המאה ה־18 התקיימו סגנונות מוסיקליים

מסוימים של פלמנקו, ושמותיהם של חלק מהמבצעים באותה תקופה מוכרים לנו. אחרי גירוש היהודים והערבים ובזמן ההגירה מספרד ליבשת אמריקה, הגדילה אנדלוסיה את אוכלוסייתה. בשנת 1778 מנתה אוכלוסיית אנדלוסיה כ־12 מיליון תושבים. העיר הגדולה ביותר במחוז היתה סביליה ואחריה גרנדה.

למרות זאת, העם האנדלוסי היה עני וסבל מהיחס הנוקשה של עריצים ששלטו באזור. מופעי הפלמנקו הציבוריים הראשונים הועלו בתוך אווירה של דיכוי ובאותה עת החלו להופיע אמני פלמנקו מקצועיים. החל בשנת 1760 הופיעו תעודות המעידות על קיומו של הפלמנקו. תעודות אלה כוללות התייחסות לשירים, לתנועה

תיאטרלית וללימודי ריקוד, מנגינות ותווים, סיפורים ויומנים של נוסעים מרחבי העולם וכן תיעוד בציורים. מסמכים אלה מצביעים על התפתחות חד כיוונית, לעבר סגנון מגובש ואחיד יותר של מקצבים, קצב ואווירה.

ברבע האחרון של המאה ה־18 כבר היו קיימים הסגנונות העיקריים של הפלמנקו, הודות להתפתחותם של שבעה מקצבים מרכזיים: סגירייה (Siguriya, 5 פעמות), סולאם (Soleá, 4 או 8 פעמות), טנגוס (Tangos, 4 או 8 פעמות), פנדאנגוס (Fandangos, 3 פעמות וקווים מלודיים מזרחיים), שירים חופשיים (Cantes Libres, ללא פעמה מוגדרת), קאנטיניאס (Cantiña, פעמות וקווים מלודיים ספרדיים), בולריאס (Bulerías, ייחודי, 12 פעמות).⁵

כל הסגנונות היו קיימים בתקופת השיא של הפלמנקו במאה ה־19, שנקראת תקופת בתי

הקפה המזמרים (Cafés Cantantes), ובה גם נוצרו חוקי "הפלמנקו הטהור". מבתי הקפה עבר הפלמנקו לתיאטראות, שם באה לביטוי תפישת ייצוג שונה ומסחרית יותר. צורות פומביות של מופעי פלמנקו קיימות עד היום. למופעי ריקוד הפלמנקו מיוחסת חשיבות רבה בימיו ופסטיבלי פלמנקו נערכים בשטחים פתוחים. בתי הקפה הוותיקים עברו גלגול עכשווי וכיום הם נקראים טבלאוס (Los Tablaos) ומסיבות פלמנקו מתקיימות בפנייאס (Peñas).

מכאן, שמוסיקת הפלמנקו התגבשה באופן כמעט סופי בין המאה ה־18 למאה ה־19 והתבססה על לחנים אנדלוסיים עתיקים. הפלמנקו התפתח כתוצאה מנסיבות חברתיות ותרבותיות הקשורות לתקופה שבה פרחו בתי הקפה המזמרים והודות לכשרונות מוסיקליים שהתמקצעו ויצרו את הפלמנקו כסגנון מגובש ומגוון. כיום, למרות החיפוש אחר ביטוי מודרני לפלמנקו, אין התפתחות של סגנונות מוסיקליים ושל מקצבים חדשים.

ריקוד הפלמנקו על ציר הזמן

ברחבי ספרד נמצאו ציורים פרה־היסטוריים, שמתעדים טקסי ריקוד קדומים בעלי תוכן ואופי דתיים קסומים. הציורים הללו עשויים לספק הוכחה לנטיות ולכשרונות של העמים שישבו באנדלוסיה בעבר הרחוק ולהעיד על חשיבות האזור כמקור השפעה מרכזי על תרבות הריקוד בספרד. מבחינה זו, חשיבותה של אנדלוסיה עלתה על זו של אזורים אחרים בספרד. אנדלוסיה היתה כור היתוך מרכזי לריקוד הפלמנקו, הודות לתנאים המיוחדים ששררו בה בכמה מישורים: המוסיקלי־הריתמי, האסתטי, הפסיכולוגי והדתי. תנאים אלו הם שעשו את הריקוד האנדלוסי למוערך ולייצוגי ביותר בעולם המגוון של הריקוד הספרדי (Blas Vega, 1995).

השרידים הארכיאולוגיים המעידים על צורות ריקוד עתיקות באנדלוסיה נמצאו בשני אתרים מרכזיים: בחרז (Jerej) – אסטה רג'יה (Asta Regia, בקאדיס (Cadiz) – לה קואווה אאומדה (La Cueva Ahumada), וכן בפסלים כמו ונוס קליפיג'יה (La Venus Callipigia). מקור מידע חשוב נוסף מהווים חיבורים היסטוריים וספרותיים מסוף המאה הראשונה לספירה, שתיעדו את הרקדניות המפורסמות מ־Gades (קאדיס). רקדניות אלו מוזכרות לא אחת בכתביהם של סופרים לטיניים קלאסיים, כמו מרטיאליס (Martialis), יובנליס (Juvenalis), פטרוניוס (Petronius) ופליניוס הצעיר (Plinius). סופרים אלה תיארו את אנשי אנדלוסיה כמורים דגולים לריקוד, שנחשב תחום אהוב וחשוב בתרבותם של העמים ההיספניים.

"התחביב הזה [הריקוד] התפשט במיוחד וקאדיס היא העיר העומדת במרכז קלות הדעת

הזו" (Blas Vega, 1995, p. 7). כך כינה את העיר המשורר מרטיאליס ההיספני (Martialis).⁶ לגיבוש התפישה המוטעית המייחסת לקאדיס קלות דעת יתרה תרמו בהחלט הקורטיזנות מקאדיס. אף על פי שרבות מהן לא היו ילידות קאדיס, המונח גאדיטנה (Gaditanae) הפך לכינוי שדבק באותן בחורות, שבדרך כלל באו ממעמד נמוך ושעסקו בשירה ועוד יותר מכך בריקודים חושניים, ארוטיים ומפתים.

קיים תיעוד נוסף, שלפיו רקדניות אנדלוסיות הגיעו לאימפריה הרומית לבקשת הקונסול מטלוס (Metellus). הרקדניות מקאדיס התפרסמו כחושניות ובעלות כשרון אמנותי והשתתפותן היתה לחלק בלתי נפרד מכל משתה נטול רסן שנערך בתקופת האימפריה. רקדניות אלו הקימו להקות רב־תחומיות, שהתבססו על ארגון עצמאי. מלבד התנועות החושניות התאפיינו ריקודיהן בשימוש בקסטיניטות, שהיו עשויות עץ או שנהב, ובמחיאות כפיים שסימנו את המקצב. הריקוד שילב גם קפיצות רגליים בקצב חד וברור – תיאור זה הוא עדות חשובה להיותו של הריקוד הגאדיטני מקור של ריקוד הפלמנקו.

רקדנית ידועה, שמוכרת מכתביהם של המשורר מרטיאליס והמשורר והמחזאי רפאל אלברטי (Alberti)⁷, נקראה טלתוסה (Telethusa). היא קנתה לה שם בחושניותה ובריקודיה התאוותניים, שבוצעו לקצב קסטנייטות, וכן בריקודים בסגנון קאדיס. על פי כתביו של אלברטי, טלתוסה וגופה המרהיב היו מקור ההשראה לדמות המוצגת בפסל ונוס קליפיג'יה (La Venus Callipigia), המוצג במוזיאון נאפולי: אשה שזרועותיה מונפות בתנועות פלמנקו.

La Venus Callipigia

האם ריקודי בנות קאדיס – הריקודים הגאדיטניים – הם מקור ראשוני שממנו התפתחה אסכולת הפלמנקו?

ההמשכיות בין הריקודים הגאדיטניים לריקודי הפלמנקו אינה ודאית, אבל מצד שני אין לראות בפלמנקו תופעה כוריאוגרפית מבודדת, שאינה מבוססת על מקורות עתיקים. התעודות הקובעות את הבסיס לקשר הזה מעטות ונתונות לפרשנות. בהעדר השוואה טכנית של חוקים, צעדים ותנועות האופייניים לשני סוגי הריקוד, קשה לאתר קו היסטורי ברור המוביל מהאחד לאחר. התיאורים הקיימים מופיעים במקורות ספרותיים, שאמינותם מוטלת בספק. עם זאת, אי אפשר להתעלם מדמיון מסוים במונחים טכניים: תנועה חושנית, שימוש בקצב מוגדר – קומפאס (compas), ליווי של קסטנייטות, נקישות וקפיצות בקצב קבוע. נטען כי קיים דמיון בין הריקודים הגאדיטניים לריקודי כפר המכונים ויליאנו זאפטיאדו (Villano Zapateado). בשני סוגי הריקוד נעשה שימוש בקסטיניטה בצורת

פעמון, כמו זו שמשמשת כיום בפנדאנגו (Fandango), שהוא אחד ממקצבי הפלמנקו. מקור נוסף שקדם לפלמנקו אפשר לראות בריקוד הסרבאנד (Zarabanda). ריקוד זה, שעבר גלגולים מנלגולים שונים, הוא בעל אופי חגיגי הדומה לאופיו של מקצב האלגריאה (Alegria), אחד מסגנונות הפלמנקו.

הריקודים הפרה־פלמנקיים

התרבות המוסיקלית האנדלוסית, שנולדה בעקבות הצטלבות של תרבויות שונות, היא המקור לאמנות הפלמנקו על שלוש צורותיה: מוסיקה, שירה וריקוד. השפעתה של תרבות זו הגיעה כנראה עד המאה ה־17, במיוחד באנדלוסיה התחתונה. על זוהרה של תקופה זו מלמד תיעוד מהמאה ה־15, המתאר ריקוד שהיה מפורסם בזמנו אך נעלם – לה מוריסקה (La Morisca).

Arbeau Thoinot מתאר מחול זה בחיבורו *אורקסוגרפיה* (Arbeau Thoinot, *Orquesografia*), (1588): "בתקופת נעורי, בשעת ארוחת הערב בחברה הטובה, ראיתי בחורצ'יק מאופר בשחור, לראשו רצועה לבנה או צהובה, שרקד את המוריסקה עם פעמונים לרגליו ושבהולכו לאורך החדר ביצע סוג של מעבר. אחר כך, כשהזר על צעדיו, חזר למקום שממנו התחיל ועשה מעבר חדש... היה רוקד במקצב זוגי. במקור הריקוד התבצע עם רקיעות על הרצפה, אבל מכיוון שהרקיעות גרמו כאב לרקדנים, הם החלו להשתמש רק בעקבים בהחזקה יציבה של קצות הרגליים..."

הציטוט מדגים את השימוש ברקיעות הרגליים, שהפכו אחר כך למוטיב מרכזי באסכולת הפלמנקו.

במאה ה־17 ערכו קהילות דתיות וחילוניות כאחד מסיבות שבהן תפס הריקוד מקום מרכזי. ריקודים היו חלק בלתי נפרד מאירועי עלייה לרגל (Romerías), מחגיגות ומטקסים דתיים. התושבים גם היו צופים נלהבים בריקודים תיאטרליים. מגוון גדול של ריקודים ולחנים תועדו וסוקרו בתעודות, ברומנים וביומנים בני התקופה, אבל בכל אלה אין אזכור מפורש של המושג פלמנקו. הכינוי פלמנקו, שדבק בצוענים, לא תועד בשום מסמך מהמאה ה־17. הוא לא נזכר גם במילון הידוע של אותה תקופה, *מילון הרשויות* (*Diccionario de Autoridades*). מכאן אפשר להסיק כי המושג פלמנקו נטבע בתקופה מאוחרת יותר.

הצוענים מוזכרים בספרות כקבוצה ההולכת ונקשרת למוסיקה העממית, אבל תרבותם לא הוזכרה כמקור עיקרי של הפלמנקו. אף שקיים תיעוד המספר על שלמות הביצוע של הרקדניות הצועניות, לא קיים מידע המעיד כי ריקודי

מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010 | 33

32 | מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010

הצוענים והמוסיקה שלהם היו שונים מהריקוד ומהמוסיקה הספרדיים.

במאה ה־17 החלה להתבסס תכונה טכנית יסודית של ריקוד הפלמנקו, הזאפטיאדו (Zapateo או Zapateado). תכונה זו שרדה והתפתחותה נמשכת גם כיום ופירושה רקיעות רגליים ברצפה, תוך סימון הקצב – הקומפאס.

הריקוד הלך והתבסס כתחום תיאטרילי, שכלל מרכיבים אמנותיים שונים. הוא כלל שני מרכיבים עיקריים: הריקודים העממיים שהיו נפוצים באותה תקופה; ריקודי האצילים, שנורקדו בסלונים הפרטיים של בעלי הקרקעות והמעמד. באופן טבעי, הריקוד העממי והריקוד האצילי שאבו זה מזה מרכיבים טכניים שונים. אלמנטים עברו בעיקר מהריקוד העממי לריקוד האצילי. מכאן שבתקופה ההיא, שבה הסגנונות עדיין לא היו מקובעים וסגורים להשפעות חיצוניות, היה מעבר של טכניקה מסגנון אחד לאחר שהעשיר כל אחד מהסגנונות.

לפי תיעוד מתחילת המאה ה־17, התקיימו מספר רב של שיעורי מחול שחולקו על פי נושאים או סגנונות ביצוע. סופרים בני הזמן גם עסקו בהשפעת הריקודים על רוח התקופה ודנו באווירה הריקודית ביצירותיהם. ביניהם אפשר להזכיר את סרוונטס (Cervantes), לופה דה־ וגה (Lope De Vega) וקלדרון (Calderon), ביצירות שנשאו אותו שם: *מורה הריקודים (El Maestro de Danza)*; קוודו (Covedo) עם *חצר הריקודים*; וקיניונס דה־בנאוונטה (Benaventa) בהצגות הקצרות המפורסמות שלו; וגם את ההצגות של נאוורטה (Naverta) וריבררה (Rivera), *בית הספר לריקוד* (1640) ו*הקבלרו הרקדן* (1635) של אלונסו חרונימו דה־סאלאס ברבדיליו (Barbadillo). הריקודים הפרה־פֿלמנקיים היו כנראה: לה צ'אקונה (La Chacona), זאפאטיאדו (El Zapateado) וסרבאנד (La Zarabanda).

המאה ה־18

במאה ה־18, המלה פלמנקו עדיין אינה מציינת ז'אנר מוסיקלי ייחודי, אבל בשליש האחרון של אותה מאה הופיעו נתונים, תיאורים ובמיוחד סביבה חברתית אשר יצרו את הרקע הברור והישיר ביותר לתופעה חדשה שעתידה לעלות על הבמה – הפלמנקו. משנתה הכרחי שתרם לעלייתה של תופעה זו היה השינויים שחלו בחברה הספרדית. בעקבותיהם עלתה האופרה והפכה לסוגה אופנתית ועמה הפך גם הריקוד למרכיב מרכזי במופעים שבהם צפו בני המעמד העליון, בדומה לריקודים שהיו חלק משמעותי בהופעות ובחגיגות של המעמד הנמוך.

בשירה העממית הספרדית התקבעו סופית שתי נוסחאות משקל – שיר של ארבע שורות

והסגדייה (Seguidilla) – משקל משולש. שני אלה היו המקור ובסיס הליווי של שני הריקודים המפורסמים ביותר באותה מאה: הפנדאנגו והסגדייה. בעקבות עליית קרנם של האופרה והמחול, גם שני הריקודים האלה הוצגו בצורה מקצועית ומלומדת יותר בתיאטראות. עלייתם זה בצד זה גרמה לבלבול של כמה תיאורטיקנים, שראו בהם סגנונות זהים המטפלים באופן שונה בסוגיות שונות. אבל השילוב בין פנדאנגו לסגדייה יצר את הבולרו, שהיה הבסיס ליצירת אסכולת ריקוד קלאסית ומעודנת, המוכרת בשם אסכולה בולרה (Escuela Bolera) או ריקוד המקלות (Baile de Palillos). אסכולה זאת היתה חלק מהריקוד העממי והועלתה גם בתיאטרון המקצועי. היא הופיעה בד בבד עם ריקוד הפלמנקו והיו לה אפילו נגיעות ישירות לאסכולת הפלמנקו של המאה ה־18.

אסכולת הבולרו והפלמנקו

אף על פי ששתי אסכולות הריקוד האלה נפרדות זו מזו במובהק ומתבססות על טכניקה שונה מאוד ועל מאפיינים אמנותיים מנוגדים, במשך שנים ארוכות התקיים ביניהן חילוף הדדי של מוטיבים, ביטויים והשפעות, אשר העשיר את שתיהן ותרם להתפתחותן. ההיסטוריה של השילוב האמנותי נוצרה באמצעות התרומה ההדדית בין ריקוד הפלמנקו לבולרו (ריקוד המקלות) הספרדי.

אנסה להצביע על הקשרים בין שתי האסכולות ועל הקרבה ביניהן. שתיהן נוצרו והתפתחו באנדלוסיה. שתי האסכולות הושפעו מעיבודם של סגנונות מוסיקליים מסוימים. נקודת המוצא היא שני מקצבים – הסגדייה והפנדאנגו (מקצב של שלוש פעמות) – נוסחאות ריתמיות ומוסיקליות הקשורות ללחנים אנדלוסיים אופייניים, אף שהם קיימים בכל ספרד. המאפיינים הטכניים הזהים בשתי האסכולות הם: מקצב הקומפאס, העומד בבסיס הפלמנקו והבולרו; נקישות עקבים, תנועות המשלבות בין רגליים וזרועות ונגינה בקסנטייטות. כל אלה הם מאפיינים מובהקים של אסכולת הבולרו, ששולבו עם הזמן בריקוד הפלמנקו. בנוסף, לשתיהן אותה מערכת אסתטית שמתאפיינת בשימוש בימתי באבזירים כמו שמלות, מטפחות, צעיפים (Mantillas), כובעים וקישוטים אחרים.

מבחינה אמנותית, אסכולת הבולרו קדמה לאסכולת הפלמנקו. למורה למחול דון פדרו דה לה רוסה (Rosa) אנו חייבים את ההפשטה של הסגדייה והפנדאנגו לעקרונות ולחוקים מובנים. כך טען דון פרסיסו (Prasiso), שעסק בהרחבה בנושאים אלו. הודות לו אנו יודעים שלקראת 1780 דון סבסטיאן זרזו (Zerazo) המציא את הבולרו. את הריקוד הזה ביצע זוג רקדנים אחד. ולפי קוטארלו (Cotarelo): עניות ומונוטוניות זו הביאו את המורים של הריקוד הספרדי להגדיל

את מספר הרקדנים וליצור קשרים בין הזוגות, החלפת זוגות ואלף שילובים ביניהם. ככה נולדו הבולרס Boleras, שבהן היו משתתפים ארבעה, שישה, שמונה זוגות או יותר, וכך היו נוצרות קבוצות רבות או סדרות עם שמות שונים, רק כדי להביא חידוש. בו זמנית, בשנים 1786 עד 1798, נוסדה בתיאטרון De los Caños del Peral האופרה האיטלקית. לאופרה הגיעו להקות רקדנים מאיטליה ומצרפת, שקיבלו שכר גבוה והציגו ריקודים מדהימים ומלאי השראה, מאוד מסובכים ורבי משתתפים, שעוררו את קנאתם של הרקדנים הספרדים שרצו לחקותם. אלו קבעו את אופנת הבולרס, ששולבו בהפסקות בתיאטרון עם ריקודים אחרים. הבולרס נעשו מקובלים כל כך, שהם אומצו כריקוד לאומי יחד עם הפנדאנגו וסגנונות אחרים (Blas Vega, 1995, pp. 11-12).

הבולרו אומץ כריקוד הלאומי. לשיפור מעמדו תרם חוק שחוקק בית המלוכה ב־28 בדצמבר 1799, שהיה בתוקף עד 1822. החוק אסר להציג בכל רחבי ספרד שחקנים, רקדנים וזמרים שבאו ממדינות זרות או שהעלו הופעות בשפה אחרת, לבד מספרדית בניב קסטיליאני. בנוסף לכך, לבקשת מרקז דה פרלס (Perales) הוקמה בשנת 1807 אקדמיה רשמית לריקוד תיאטרילי, אשר הביאה להתפתחות המחול הספרדי.

כדוגמה לדו־קיום של אסכולת הבולרו ואסכולת הפלמנקו בהיסטוריה, אפשר לציין סגנונות שהעניקו השראה לריקוד הספרדי והעשירו אותו: ח'לאו (Jaleo), זורונגו (Zorongo) ולה קצ'ונצ'ה (La Cachuncha).

ריקוד הפלמנקו: ביטוי אנדלוסי של המאה ה־19

כל ניסיון לסווג את ריקוד הפלמנקו במאה ה־19 לפי סגנונות מוביל למבוך סבוך של פרטים, הנתונים לפרשנויות מגוונות. סבך זה נוצר בעקבות ההתפתחות האמנותית המואצת ורבת הפנים של עולם התיאטרון ושל ההווי העממי בספרד באותה תקופה. מכיוון שהתעודות הקיימות אינן מסודרות, קשה להסתייע בהן כדי לשפוך אור בהיר על התמונה. חוקרים שניסו ללמוד את תופעת ריקוד הפלמנקו, מצאו את עצמם מול סתירות ברורות בין תאריכים, מול הייררכיות מורכבות ושלל טכניקות שאינן תמיד מתיישבות זו עם זו. כל אלה הולידו תוצר מגוון ומורכב, שמהותו אנדלוסית ושורשיו המוסיקליים ברורים, אבל דרכי הביצוע שלו שונות והוא מועלה על מגוון במות, בהתאם לזמן ולסיטואציה שבהם בוצעו הריקודים. ההיסטוריונים ניסו להתמודד עם מצב סבוך זה באמצעות שימוש ב"קפיצות" היסטוריות: מ"בתי הקפה המזמרים" של סוף המאה ה־19 לתחילת המאה ה־20, משם לתיאטראות של המאה ה־20 וההלאה למאה ה־21. כל זה בלי לספק נתונים מדויקים

או משמעותיים ובלי למצוא תשובה חד משמעית לשלל הסתירות והפרשנויות שעולות כתוצאה מהדילוגים הגדולים בזמן.

חיי היומיום של העם האנדלוסי התנהלו במקומות מפגש חברתיים, במסיבות, במסעדות, באתרי מכירות פומביות ובטברנות. בכל אלה התנהלה פעילות אמנותית ענפה, שכללה ריקוד, שירה ונגינה בגיטרה ולוותה בשתיית יין. האמנות היתה המהות והמפגש היה הרקע. במקומות האלו החלה התפתחות הפלמנקו ובהם החלו להתמקצע האמנים שפעלו בתחום. המעבר למקצוענות בא לביטוי בהתהוות חוקים וז'אנרים אישיים של אמנים אינדוידואליים, שתרומתם להתפתחות הפלמנקו באה לביטוי בפיתוח סגנונות מוסיקליים חדשים, בחידושים כוריאוגרפיים ובתיעוד ספרותי.

הגרעין העוברי של המפגש, שחלק מהחוקרים מכנים גם התקופה ההרמטית, התקיים בשכונות העניות והעממיות ביותר: טריאנה (Triana) ולה מקארנה (La Macarena) בסביליה, לה קלאטה (La Calata) ואל פרצ'ל (El Parchel) במלאגה, לה ויניה (La Vinia) וסנטה מריה (Santa María) בקאדיס, אל סקרמונטה (El Sacramonta) בגרנדה וכדומה. המפגשים האמנותיים נקראו Jaleoº, Tangoº, Fandangoº, Bailes de candil ו־Zambraº. שמות אלו היו מלים נרדפות למסיבה, חגיגה, ריקוד.

טנגוס (Tangos), אחד ממקצבי הפלמנקו הנרקדים ביותר, היה מבוסס על מקצב של 4 פעמות. המלה מופיעה בפעם הראשונה בכתב היד Apuntes para la descripción de la ciudad de Cádiz, אשר נכתב על ידי ד"פ דה סיסטו (שנת 1814, פרק 14, ריקודי קאדיס) (Blas Vega, 1995, p. 15): החיניניות המיוחדת המאפיינת את הנשים של המדינה הזאת היא הסיבה האמיתית והיחידה כמעט לעניין שמעוררים הריקודים האלו. הכשרון שלהן הוא לא אחר מאשר הביטוי החושני, שאליו מצטרפות הבעות פנים, תנועות ידיים ורגליים ותנועת גופיהן הקלילים והנאים. תרומה רבה יש לשירי הקופלאס, שמלותיהם תמיד רבות משמעות, בלוויית צלילי הכפיים בקצב הקסנטייטות, פאנדרו וגיטרה. לכל זה יש להוסיף מה שמכונה ח'לאו; אלו קריאות עידוד שקורא הבחור לרקדנית, שתמיד כוללות ביטויים מצחיקים. הכל יחד מהווה סצينة מקורית ומעניינת, שקשה שלא להימשך אחר קסמה בפעם הראשונה שצופים בה. גם התלבשות הציורית, הקלילה והיפה של הבחור, החיניניות של שפת הטנגוס המיוחדת והריקודים של אנשים אלו הופכים אותה למעניינת.

אירועי "ריקודי הנר" (Bailes de Candil) הוקדשו בעיקר לריקודים וכונו כך בשל התאורה החלשה, שהסתמכה על נר שמן בלבד. לפי דוילייר (Doller) (Blas Vega, 1995), ריקודים

אלו כונו גם ריקודים של כפתור השמן (Bailes de Botón Gordo) או פעמון השמן (Cascabel Gordo), כתזכורת לכפתורים הכסופים שקישטו בעבר את הז'קטים והמכנסיים של הכפריים.

זהותו של הפלמנקו התגבשה סופית באמצע המאה ה־19, בעקבות המעבר מבתי הקפה לתיאטראות. הטעם האנדלוסי התקבל במהירות ברחבי העולם, בעיקר עקב עלייה בתנועת התיירים שחיפשו ריגושים וביקשו לצפות באמנים מקצועיים. בתקופה זאת קיבלו הצוענים את מוקשם, שיהמתאר ריצ'רד פורד (Ford), אוהב ספרד ששהה בה בשנים 1830 ו־1833: מבחינה זאת, סביליה היא היום מה שגאדס (קאדיס) היתה בעבר; אף פעם לא חסרה שם מכשפה צוענייה נכבדה שתכין הצגה, כפי שמכונות ההופעות היפות האלו... אלה מסיבות עממיות... סצינת הריקוד מתקיימת בדרך כלל בשכונת טרייאנה, שהיא הרובע המפורסם של העיר ומקום המחבוא של טוררוס, מברחים וצוענים. נשותיהם הן הרקדניות הראשיות במסיבות האלו (Blas Vega, 1995, pp. 17-18).

הצגות אלו תוארו גם על ידי סוליטריו (Solitario) בהצגה *Escenas Andaluzas* (1847): באנדלוסיה לא קיים ריקוד בלי תנועת הזרועות, בלי החן והגירויים של כל הגוף, בלי הגמישות, בלי תנועת המותניים ובלי החיות והלהט של המקצב. כל השאר הוא תוספות לריקוד האנדלוסי, בלי להוות, כמו במחול, את החלק המרכזי (Blas Vega, 1995, p. 18).

אקדמיות לריקוד ובתי קפה מזמרים

בעקבות הביקוש ללהקות רקדנים לצורכי ההצגות שהועלו בתיאטראות, נפתחו אקדמיות מיוחדות שבהן לימדו את ריקודי הבולרו. בסביליה היו אקדמיות רבות כאלה. הפעילות ביותר ביניהן היו בהנהלתם של מיגל ומונאל בררה (Barrera), המוכר גם בכינוי אל פלאטרו (El Platero), "הרקדן המפורסם ביותר בפנדאנגוס ובקסנטייטות", כפי שנאמר בשיר מ־1883 המתאר את האקדמיה שלו. האקדמיה, שנפתחה ב־1845 ברחוב טריפה (Tarifa), הפכה למוסד הכוריאוגרפי היוקרתי ביותר בעיר. העיתון *אל־פרוניר (El Porvenir*, 14.7.1850) תיאר אותה במלים אלה: "במוסד שברחוב טריפה (קיים) לפי דעתנו צוות שממשך לגדל תלמידות חדשות, שיום אחד יגיעו לתהילה שבה זכו לה ננה (La Nanna), לה פטרה (La Petra), לה מריאנה (La Marina) ועוד, בתיאטראות בחוץ לארץ ובמדינתנו".

הדיווח הזה משקף אירועים שתועדו במשך שנים בעיתונות של סביליה: האקדמיות למחול הוקמו בהשפעת האצילים הזרים, אשר רצו לשווק מופעי ריקוד ספרדי בארצם. העיתון מאפשר ללמוד

פרטים רבים על המופעים שהועלו בתקופה זו, כמו שמות מבצעים, מחירי כרטיסים והפרטואר של אסכולת הבולרו, שנלמד ונורקד באקדמיות. כן צוין שם, כי מלבד ריקודים לאומיים ובולרו האקדמיות יעסקו בלימוד ריקודים המשויכים לאסכולת הפלמנקו, כמו מלגניה (Malagueña), פנדאנגו (Fandango), רונדניה (Rondeña) וריקודי ח'לאוס בלוויית שירה וגיטרה (Blas Vega, 1995, pp. 18–19).

האקדמיות גם החלו לשכור את שירותיהם של זמרים מקצועיים מהמפורסמים ביותר וכן צועניות מטריאנה, שהשמיעו קריאות עידוד (jalear) ומחאו כפיים, כדי להוסיף חיים לריקודים מסוימים. במודעה נוספת (18.1.1851) נאמר: "על מנת להוסיף בידור ילווה בשיריו את ריקודי הח'לאו הזמר המפורסם והרקדן מהאי, הידוע בשם סנטאליו (El Santalio)" (Blas Vega, 18 p. 1995). אירוע זה מציין את השינויים שעברו האקדמיות, שבראשית דרכן שמו דגש על הפן הדידקטי והאמנותי, אך בהמשך נהפכו לסלוני ריקוד.

סלוני הריקוד היו שלב ביניים במעבר מאקדמיות לבתי־קפה מזמרים. בסלונים החלו להופיע סגנונות ריקוד חדשים, שעד 1860 לא הוגדרו פלמנקו. המודעה שלהלן, שהופיעה בעיתון של סלון דה אוריינטה (Salon de Oriente) ב־21 באפריל 1866, מעידה על היווצרות תופעת הפלמנקו: "קונצרט ריקודי מדינה ענק, עם זמרה וריקודים מהפלמנקו" (Blas Vega, 1995, p. 19).". מודעה זו החליפה את המודעות המסורתיות, שבישירו על "ריקודי המדינה ושירה אנדלוסית", ללא ציון מפורש של המלה "פלמנקו". באותה תקופה, איש לא עשה שימוש בנוסחה "ריקודים וזמרה צועניים". הסגנונות המועדפים בסלוני הריקוד היו הפלמנקו ומקצביו, כמו הקראקולס (Los Caracoles), הרומרה (La Romera), האלגריאס (Las Alegrías), הסולאה (Solea) והזפטאדו (Zapatado) מקאדיס. הסולאה (Soledad o Solea) כבר נחשב חלק מאסכולת הפלמנקו. הוא נרקד בליווי גיטרה והפך לאחד מסגנונות הפלמנקו החשובים ביותר.

באותה תקופה היה הריקוד לאלמנט המוביל באמנות הפלמנקו. גם השירה (cante) קנתה לה מעמד לאט לאט, עד שיוחסה לה חשיבות מרכזית במופעים. החלה התפתחות משמעותית ברמת המקצועיות של הזמרים והתפתחו סגנונות שירה ממונים, שתיבות השירה עלתה הודות ליזמר סילבריו פרנקונטי (Franconeti) ולעבודתו החשובה. אפשר היה להבחין במקצוענות גם בכל מה שנוגע לארגון המופעים ולהשתתפות של דמויות מרכזיות ומוכרות בפלמנקו. התפתחות זו קיבלה ביטוי רחב ב"בתי הקפה המזמרים", שם היו ריקודי הפלמנקו המופע המרכזי ולפעמים גם הבלעדי.

תקופת בתי הקפה המזמרים

תקופת בתי הקפה המזמרים (Café Cantantes), הנחשבת תור הזהב של הפלמנקו, נתחמת בין 1860 ל־1920. באותן 60 שנה הפך הפלמנקו לאמנות מגובשת, שבתוכה פעלו סגנונות ואסכולות מובחנים. הפלמנקו התמקצע והתעשר אמנותית, הודות לדמויות רבות השפעה כמו לה מקארונה (La Macarrona), לה מלנה (La Melena) ואנטוניו דה בילבאו (Bilbao), שקידמו אמנות זאת ופיתחו אותה. בתקופת הפריחה ההיא כבש הפלמנקו במות וקהלים חדשים והמופעים של אמני הפלמנקו נהפכו לזמינים ולחסריים יותר, על היתרונות והחסרונות הכרוכים בכך.

בתי הקפה המזמרים היו הבמה המרכזית שעליה הופיע הפלמנקו באותה תקופה. מופעי פלמנקו הועלו גם בתיאטראות, שעקב צרכים שיווקיים בעיקרם נהפכו מאוחר יותר למוקד העיקרי של אמנות זאת. בשלבים מאוחרים הפלמנקו הוצג גם בכיכרות שבהן נערכו מלחמות שוורים,



Café Flamenco

קפה פלמנקו

במסגרת אופרת הפלמנקו, בפסטיבלים תחת כיפת השמים ובתקופה העכשווית גם באיצטדיוני ספורט. סביר להניח שבבתי הקפה המכונים טבלאוס (Tablaos), אפשר גם היום לראות פלמנקו באופן הטהור ביותר.

הודות לפעילותם של בתי הקפה, הפלמנקו שזה עתה נולד הגיע לכל פינה בספרד. בתי הקפה המזמרים היו פופולריים כל כך, שקשה היה למצוא פרובינציה שבה לא פעל אחד מהם. מתוך כ־300 בתי קפה מזמרים שפעלו אז בספרד, יוזכרו כאן החשובים ביותר: בקורדובה סלון רקראו (Salón de Recreo), בסביליה נובדאדס (Novedades) ואל קורסאל (El Kursal), בברצלונה אל קפה

סביליאנו (El Café Sevillano) ולה אלגריאה (La Alegría) ובבירה מדריד פעלו בתי הקפה הרבים ביותר. הבולטים ביניהם היו לה מרינה (La Marina) ואימפרסיאל (Imparcial).

על הטבלאו (במת הריקוד) בבתי הקפה נוצרה אסתטיקה חדשה של לבוש, שהיתה מנוגדת לאופנת הבולרו וכללה חצאית שובל (La Bata con Cola), צעיף (Mantón) וכובע מכנף רחב. בין הריקוד של הגברים לריקוד של הנשים היו הבדלים טכניים בולטים. נשים רקדו בתנועות הפגנתיות מהמותננים ומעלה, כולל תנועות זרועות ותנועות ראש רבות; גברים התחרו על תשואות הקהל בתנועות רגליים מסובכות.

מחול פלמנקו במאה ה־20 ובמאה ה־21

בתחילת המאה ה־20 החל הפלמנקו לעבור מבתי הקפה לזירה חדשה – תיאטראות. הסיבה למעבר היתה הידרדרותם ההדרגתית של בתי הקפה ועליית קרנם של הקולנוע, השירה הפופולרית, השירה הרגיונלית וביטויים

אישיים לריקוד זה. הסגנון הקטן (varieté) הקנה תהילה לחלק מהדמויות החשובות ביותר בעולם הפלמנקו, כמו פאסטורה אימפריו (Imperio), לה ארגנטיניטה (La Argentinita¹²) ולה ארגנטינה (La Argentina).

בשנות ה־30 של המאה ה־20 אמנות הפלמנקו איבדה מזהרה, הפופולריות שלה הידרדרה והמופעים התקיימו בתנאים ירודים. מצב זה הביא את וינסנטה אסקודרו אוריבה (,Uribe Decálogo del Baile Flamenco, שבו הציג את "עשרת הדיברות של ריקוד הפלמנקו". כדי להחזיר את הפלמנקו למעמד הראוי לו, הקימה לה ארגנטיניטה את להקת הריקודים הספרדיים הגדולה (La Gran Compañía de Bailes Españoles). היא נעזרה באמנים ובסופרים מהדור המכונה "דור 27", כמו דאלי (,Dalí Lorca) ומחיאס (Mejías). הלהקה הציגה לראשונה בקאדיס גרסה של El Amor Brujo. באותה הופעה השתתפו אחותה של לה ארגנטיניטה, פילאר לופז, שלוש דמויות ותיקות וחשובות מאוד בעולם הפלמנקו, לה מלנה (La Malena), לה מקרונה (La Macarrona) ולה פרננדה (La Fernanda), והרקדנים רפאל אורטגה (Ortega) ואנטוניו טריאנה (Triana).

פילאר לופז (Lopez, 1912-2008) המשיכה את מפעלה של אחותה לה ארגנטיניטה והפכה למורה הגדולה של רקדנים חשובים ביותר מהתקופה המודרנית, בהם מנולו וארגס (Vargas), אנטוניו גאדס (Gades) ומריו מאיה (Maya). רקדנים אלה היו שותפים במפעל האמנותי שהתקיים בשנים 1945-1980, שבו זכה הריקוד הספרדי להכרה אוניברסלית והתקבע הדימוי של הרקדן או הרקדנית הספרדיים – רקדן הבלט והבולרו (Bailarín) ורקדן הפלמנקו (Bailaor).

את הזרם המסורתי ביותר של ריקוד הפלמנקו בתקופה זאת ייצגו הרקדנים לה חוזליטו (La Joselito), כרמן וארגס (Vargas) ולה צ'יקה (La Quica). זרם זה הלך והשתנה הודות לאישיות החזקה של הרקדנית הנודעת כרמן אמיה (Amaya). מתוך כבוד לשורשי הפלמנקו ולמהותו הוסיפה אמיה ממדים חדשים לפלמנקו וחותרה טבוע בו עד היום, במיוחד בכל הנוגע לריקוד הנשים. השפעתה ותרומתה באו לביטוי לא רק בסגנון התנועה ובאסתטיקה החדשה שיצרה, אלא גם בשימוש הדינמי והמהפכני שעשתה בבמה, שהיה מודל לחיקוי לדורות הבאים. השפעתה ניכרה בתקופה שבה זכה הפלמנקו לביקוש רב, תחילה בטבלאוס המסורתיים ואחר כך בפסטיבלים. בין הרקדנים הבולטים שהושפעו מכרמן אמיה אפשר לציין את מטילד קורל (Coral), פארוקו (Farruco), כריסטינה היויס (Hoyos), מנואל קרסקו (Carrasco) ומנולטה (Manolete). רקדנים עכשוויים שהלכו בדרכה הם שרה בארס

(Baras), אנטוניו קנאלס (Canales), בלן מאיה (Maya), ג'ואקין קורטס (Cortés) ואחרים.

בשנים האחרונות, ריקודי הפלמנקו המוצגים בתיאטראות שונים לחלוטין מאלה שהועלו בעבר במסגרות דומות. ההבדלים נובעים מהטכניקה עצמה ולא רק משינויים באלמנטים מוסיקליים וכריאוגרפיים או בלבוש. כיום משולב ריקוד הפלמנקו עם מחול אמנותי תיאטרלי. יוצרים רבים עוסקים בפלמנקו בשילוב עם ההבעה החופשית (expresión — free expresión corporal). לכן מוצאים בין הנטיות העכשוויות ריקוד שנחשב פלמנקו בעל מאפיינים אלימים, שאינם קשורים לביטוי העמוק של מסורת העבר. אופן החזקת הידיים והזרועות מנוגד לאסתטיקה ולאופני הביטוי המסורתיים. בנוסף לכך, לפעמים הריקודים ממושכים מאוד, עם קטעי רגליים (taconeos ו־escobillas) ארוכים מאוד, שיוצרים תחושה מונוטונית. ליוצרים העכשוויים יש נטייה לעבור בין מקצבים שונים, ללא היגיון או קו מוביל. כל המאפיינים הללו תורמים לתחושה מסוימת של בלבול. נראה כי עדיין לא נמצא קו מוביל יחיד לריקוד הפלמנקו והאמנים ממשיכים לחפש אותו.

יצירות של בלט פלמנקו עכשווי מקורי, כמו *Flamenco, Medea, Los Tarantos, Soleá*, התפתחו בעקבות נחישותו של הבלט הספרדי הלאומי להעלות מופעים איכותיים. הבלטים הללו נוצרו בעקבות מפגשים בין אמנים חשובים בתחום הריקוד, ביניהם מרצ'ה אזמרלדה (Esmeralda) ומנואלה ורגס (Vargas), ובתחום המוסיקה, בהם פאקו דה לוצ'יה (Paco de Lucía) ומנולו סן לוקר (Sanlúcar). המופעים האלו הקנו לריקוד הספרדי וכמובן לפלמנקו הערכה רבה והכרה עולמית.

לסיכום, אמנות הפלמנקו היא חלק מהותי מאורח החיים של חלק מבני העם הצועני והעם הספרדי, המתפתחת באופן דינמי ושואבת לתוכה השפעות שונות. הפלמנקו החל את קיומו כמערכת פתוחה מבחינה אמנותית, שהלכה ובנתה את החוקיות המאפיינת אותה. רוב החוקים נכתבו בתור הזהב של הפלמנקו, במאה ה־19. מעט לאחר מכאן היתה תקופה שבה אמנות הפלמנקו קפאה על שמריה, עד שהגיעה כרמן אמיה עם חידושיה. כיום הפלמנקו הולך ונעשה ממוסחר יותר ויש חשש אמיתי, בעיקר בקרב חוקרים שמרנים, שהאותנטיות של אמנות זו הולכת וגוועת. חוקרים אחרים, לעומת זאת, סבורים שזהו חשש מוגזם, מכיוון שהשפעות זרות מגוונות חל חלק מהבסיס שעליו נבנה הפלמנקו. השפעות אלה יוצרות טרנספורמציות מגוונות ומוסיפות לפלמנקו ממד של עומק כאמנות מגוונת.

שתי תשובות סותרות אפשר להשיב על השאלה אם להשאיר את הפלמנקו כמערכת סגורה

להשפעות. לפי הגישה השמרנית, יש לשמר את הפלמנקו "הטהור" (האמנות כפי שהיתה בתור הזהב שלה במאה ה־19). לעומת זה, רבים ממבצעי הפלמנקו כיום מוכיחים ביצירותיהם כי אי אפשר למנוע מהשפעות הזמן לחלחל ליצירתם. המהלך שעבר הפלמנקו מאז ימייו הראשונים מוכיח כי אופיו משתנה מתקופה לתקופה. רק הזמן יגיד לאן מועדות פניה של אמנות מורכבת זו.

הערות

¹ המאמר מבוסס על עבודת התיזה שלי, *ריקוד הפלמנקו על ציר הזמן*, שנכתבה במסגרת תואר שני, M. Mused, באקדמיה למוסיקה ומחול ירושלים, 2009.

² כל התרגומים במאמר זה הם פרי עטה של מריאנה חנין.

³ מודוסים הם סולמות מוסיקליים, שעליהם הושתתה המוסיקה של ימי הביניים והרנסאנס (מודוס הוא מודל / תבנית ביוונית). בעידן הטונלי (החל במאה ה־17), פחת השימוש בהם במוסיקה המערבית. כיום משתמשים במודוסים בעיקר בפלמנקו, בג'ז, בחזנות ובמוסיקה קלאסית מודרנית. מודוסים שימשו בזמר העברי המוקדם. כמו כן, מודוסים משמשים הרבה במוסיקה לסרטים, שכן הם יוצרים מצלולים ו"תחושות" שאינם קיימים בסולמות המז'וריים או המינוריים המקובלים במוסיקה המערבית.

⁴ זיריאב (Ziryab), או בשמו המלא "אבו אל חסן־עלי איבן נאפי" (789-857 לספירה), היה מוסיקאי איראני שנחשב אחד המוסיקאים הגדולים שפעלו בחצר שושלת בית עבאס.

⁵ המוסיקולוג סאבס דה הוסס (Sabas de Hoces) טוען כי שאר הסגנונות נכללים בתוך המקצבים הללו.

⁶ מארטיאליס(Martialisבערך 40-104 לספירה), משורר רומאי אשר היה ידוע בשיריו המתארים את חיי היומיום של תושבי האימפריה הרומית. ⁷רפאל אלברטי (Rafael Alberti Merello, 1902-1999), משורר ספרדי, השתייך ל"דור 27". "דור 27" – קבוצת משוררים ואינטלקטואלים ספרדים שפעלו בשנים 1923-1927 לחקור צורות אוונגרדיות באמנות ובשירה.

⁸ במאה ה־18, הן בספרד והן באמריקה, כבר השתמשו במלה פנדאנגו (Fandango) כדי לכוות מסיבה בה רוקדים ושרים.

⁹ ח'לאו היה גם Jaleillo Pobre ("ח'לאו עני"), אם באותה מסיבה לא היו משתתפים מקצוענים. כך הוא הוגדר ב־1812, תחת הכותרת Un jaleo pobre. הכתב מנואל מ' דה סנטה אנה תיאר אותו באופן פיוטי באוסף *רומנסות וסיפורים אנדלוסיים* (1844) פרי עטו.

¹⁰ אחד הפירושים של המלה זאמברה (Zambra). פירוש אחד היה מסיבה של מוריסקוס (Morisco): אדם מוסלמי ממוצא ספרדי שאולץ להמיר את דתו לנצרות), שהיתה

עתירת מוסיקה והמולה. היום מכוננת מלה זו למסיבה של צוענים באנדלוסיה, או ליתר דיוק מסיבה של צוענים מגרנדה. הזאמברה כוללת סדרה של סגנונות בתוך הריטואל, וכך אפשר להבחין בשילוב של ריקודים ושירי פולקלור טהורים עם מרכיבים מהפלמנקו.

¹¹ ריקודי מדינה הם ריקודים עממיים שאופייניים לאנדלוסיה.

¹² Argentinita (1897-1947), רקדנית פלמנקו ובלט. נחשבת מי שפתחה תקופה חדשה בריקוד התיאטרלי הספרדי. רקדה לראשונה ב־1914 בתיאטרון אלהמברה (Alhambra) בלונדון, במופע El Embrujo de Sevilla. כן הופיעה ב־El Amor Brujo, גרסה חדשה לאופרה כרמן, בשני פסודובלה ובכמה ריקודי פלמנקו, בהצגת ה־Ballet Espagnols הראשון ב־1928. ב־1934 רקדה שוב ב־El Amor Brujo, שהועלה בבימוי חדש בתיאטרון הספרדי במדריד, עם פאסטורה אימפריו (Imperio) ווינסנטה אסקודרו (Escudero). ב־1990, לרגל מאה שנה להולדתה, חלקו כבוד לארגנטיניטה בהצגה שיזם משרד התרבות, שבה הדגישו את החשיבות של תרומתה למחול הספרדי.

ביבליוגרפיה

Blas Vega, Jose. Hacia la Historia del Baile Flamenco, *La Caña journal*, otoño, 1995.
Molina, Ricardo. *Misterios del Arte Flamenco*, Barcelona, Sagitario, 1967.
Rios Ruiz, Manuel. *El Gran Libro Del Flamenco*, vol.1, Madrid, Calambur, 2002.
Schneider, Marius. A proposito del influjo arabe, *Anuario musical*, Volumen I. Barcelona, C.S. I.C., 1946.

סרטי פלמנקו:

Farruquito y Familia, Flamenco Records Produccion, 2006.
La Noche Flamenco, OFS Produccion, 2001.
Por el Flamenco, Shem Shemy Produccion, 2009.
Rito y Geografia del Baile, ALGA Produccion, 1960.

הוזים במחול ומחוללי החזן – החינוך למחול והמחול בחינוך

לאה בן-צבי

הפרה־היסטוריה

בסערת רוח פוסעת פרופ' חסיה לוי־אגרון במסדרונות משרד החינוך; צלילי הצמידים הרבים שלזרועה, העקבים הדקים הננעצים בנחישות ברצפה, מעידים שהיא לא תוותר. זה עתה יצאה מחדרם של המפקחים על החינוך המוסיקלי, עמנואל עמירן ובן ציון אורגד (באותה עת היו לימודי המחול באקדמיה תחת פיקוחם), שם שמעה תשובה שלילית: אין הסכמה לתת הכרה למגמת המחול בתיכון שליד האקדמיה בירושלים. אבל ממש כמו באגדות, בעוד מוחה טרוד בחיפוש פתרונות, פוסע מולה ידיד ותיק. זהו שלום חרמון, באותה עת סגן המפקח הארצי על החינוך הגופני. לשמע תסכולה ואכזבתה אין הוא מהסס לרגע ושואל, "מדוע לא תעברי אלינו?" כוונתו, כמובן, לפיקוח על החינוך הגופני ברשות הספורט. ואכן, כעבור זמן לא רב, לאחר שחרמון מתמנה למפקח הארצי על החינוך הגופני (ב־1974), עובר המחול לרשות הספורט. מגמת המחול הראשונה בבית ספר תיכון הוקמה וקיבלה הכרה ארבע שנים מאוחר יותר. פרופ' חסיה לוי־אגרון מימשה עוד חלום ציוני.

התבוננות בתאריכים מראה עד כמה איטית ההתפתחות של התחום במערכת החינוך. כל הישג, ולו הקטן שבהם, הוא תוצר של מאבק עיקש, מתמיד ומתמשך להשגת הכרה. זהו מסע של שכנוע, שבמרכזו הסברים על חשיבותה של אמנות המחול לחייו של הילד הרך בגן הילדים, המתבגר בבית הספר והבוגר בתיכון.

חלומה הגדול של חסיה לוי־אגרון היה מאז ומתמיד לקבל הכרה ממשרד החינוך, כך שהמחול ייחשב שווה ערך למקצועות האחרים הנלמדים במסגרת הרגילהבבתי־הספר היסודיים. היא ראתה בעיני רוחה מציאות שבה כל ילד וילדה, החל בכיתה א', לומדים מחול בדיוק כפי שלומדים ציור, מוסיקה או כל מקצוע אחר. לדאבונו, אף על פי שמחקרים רבים העוסקים באינטליגנציות מרובות הצביעו על כך שראוי שאמנות המחול תהיה מנוף לעיצוב אישיותו של הילד במערכת החינוך – אין הדבר כך. אין ספק, שמצב זה מעיב על התפתחות המקצוע בחינוך הפורמלי. פעמים קרובות מדי מחליטים מנהלי בתי ספר להכניס את המחול למוסד שבפיקוחם כתוצאה מעמדה אישית, שאינה נשענת בהכרח על ידע או הבנה, אלא על יד המקרה; לפעמים נתקלים במנהלים בעלי זיקה למחול, שפועלים מתוך הכרה בתרומת המקצוע לחיי בית הספר, וכך נכנס המחול בדלת הצדדית למערך הכולל של הלימודים והפעילויות במוסד חינוך מסוים.

בימים אלו, לאחר שנפגשתי עם המפמ"ר נורית רון, חשבתי בלבבי: מה בעצם השתנה מאז ועד

קומפוזיציה, מוסיקה ותולדות המחול) עסקו ימים רבים בפיתוח ובכתיבה של תוכניות לימודים חדשניות ועדכניות. מטה הפיקוח שוקד על קידום ההוראה ועל הובלת פורומים מקצועיים, חינוכיים, אקדמיים ומחקריים בתחום המחול בסוגות השונות. המטה יזם ימי הדרכה, קונגרסים, ימי עיון ואירועי מחול ושותף בתוכניות להכשרת מורים ובפרסום כתב העת *פרימחול*.

"אין ספק שגולת הכותרת הן מגמות המחול. מגמת המחול היא כעין מחולל חברתי בעל השפעה גבוהה מאוד. הבנו את העוצמה של מגמות המחול. הציפיות שלנו הן שהמגמות יעסקו במיצוי המצוינות ויצמיחו מורים למחול, חוקרים באקדמיה, רקדנים, כוריאוגרפים וצופים משכילים".

פעילות המחול בארץ הכפילה את היקפה בעשור האחרון. יוצרי מחול ישראלים מצליחים בחו"ל יותר מאמנים מכל תחום אחר (דו"ח פילה, 2009). באיזו מידה אמנות המחול במערכת החינוך תורמת לפריחה זו או משפיעה עליה? האם גם למערכת החינוך יש יד או רגל בכך?

מגמת המחול בתיכון שליד האקדמיה בירושלים

מגמות המחול צמחו והתפתחו לגן בוטני מלבלב, המצמיח שלל מינים, צורות וצבעים. בחרתי להציג את מודל ההתפתחות של מגמת המחול בתיכון שליד האקדמיה בירושלים משני טעמים. הראשון נובע מהיותה המגמה הראשונה שקיבלה הכרה ממשרד החינוך; השני נעוץ בשותפות הפעילה שלי בקידומה ובעיצובה בשנים האחרונות. ב־1993 הוזמנתי לרכז את החטיבה הצעירה, וב־2000 מוניתי למרכזת המגמה כולה. כבר בראשית הדרך סימנו מגמות המחול בתיכון שליד האקדמיה בירושלים ובבית הספר תלמה ילין את הרמה המקצועית של המגמות בכל הארץ.

טליה פרלשטיין, שהיתה שנים רבות מרכזת מגמת המחול בתיכון שליד האקדמיה, מספרת: "בשנת 1974, כאשר מגמת המחול בירושלים – להקת הורה ירושלים ומרכז המחול מחולה. בזכות קשרים אלו זכינו בקבוצת בנים נכבדה בכל מחזור". היא מוסיפה שמאז כניסתה של רון לתפקיד, תחום המחול הלך והתרחב וקיבל הכרה רבה בשטח. ככל שהפעילות גדלה והתפתחה, יזם המשרד פעילויות מרכזיות שאיפשרו לתלמידים להיפגש הן כמבצעים והן כצופים.

ב־1980, עם כניסתו של עודד שור ז"ל לתפקיד מנהל בית הספר, לבשה המגמה לבוש חדש. בית הספר נהפך מארבע־שנתי לשש־שנתי, ומאותה שנה היה מיועד לילדים מצטיינים

באמנות המחול או המוסיקה, שגם מגלים יכולת גבוהה בתחום העיוני. כתוצאה מכך עלו דרישות הקבלה. בית הספר קיבל ממנחי"ו ("מינהל חינוך ירושלים", המשותף לעיריית ירושלים ולמשרד החינוך) מעמד על־חטיבתי, שבזכותו יכלו להתקבל אליו תלמידים בעלי נתונים מתאימים מכל רחבי ירושלים ומהארץ כולה. בעקבות השינוי המהפכני בתפישת אופיו של בית הספר, הוחלט כי הוא יפתח ככל האפשר את בעלי הכישורונות וייצור בעבורם מסגרת ההולמת את כישרונם. לשם כך היה דרוש שיתוף פעולה מלא בין הלימודים העיוניים ללימודים האמנותיים בבית הספר. בית הספר ראה בתלמיד שלמות אחת ודאג באופן אינדיווידואלי לכל אחד מחניכיו. האווירה התרבותית בנתה אקלים תומך ומלא גירויים לתלמידים. בתוך היעדים הכלליים האלה של בית הספר, חתרה מגמת המחול לקראת התמקצעות. בתוכנית הלימודים הושם דגש על:

- פיתוח המיומנויות הטכניות של התלמידים בסגנון הבלט הקלאסי והמודרני, לצד פיתוח היכולת היצירתית בשיעורי אימפרוביזציה וקומפוזיציה.
- ביצוע רפרטואר מגוון, באמצעות סדנאות רפרטואריות שבהן עסקו התלמידים בלימוד של שחזורים מתוך היצירה הקנונית. כוריאוגרפים הוזמנו ליצור עבודות מקוריות לסדנאות אלה.
- נסיעה של תלמידי כיתות י"ב לחו"ל, לצורך היכרות עם בתי ספר ולהקות באירופה (ביניהן תיאטרון המחול ההולנדי של יירי קיליאן, בית ספר מודרה בבריסל, הפלייס בלונדון). חוויה זו הציבה לתלמידים קנה מידה בינלאומי, לצורכי עבודה והתמקצעות.
- קיום מפגשים עם תלמידי מגמות מחול נוספות בארץ. בשנים הראשונות התארחו תלמידי המגמות בירושלים, ולאחר מכן באירועים שיזמה נורית רון. "הפכנו את תלמידינו, קודם לכל, לקהל שוחר מחול", אומרת פרלשטיין.

"תופעה ייחודית נוספת שתרמה לבית הספר", מציינת פרלשטיין, "היא מערכת הקשרים שנרקמה, מתוך כבוד והדדיות, בין התיכון שליד האקדמיה למרכזי המחול הגדולים בירושלים – להקת הורה ירושלים ומרכז המחול מחולה. בזכות קשרים אלו זכינו בקבוצת בנים נכבדה בכל מחזור". היא מוסיפה שמאז כניסתה של רון לתפקיד, תחום המחול הלך והתרחב וקיבל הכרה רבה בשטח. ככל שהפעילות גדלה והתפתחה, יזם המשרד פעילויות מרכזיות שאיפשרו לתלמידים להיפגש הן כמבצעים והן כצופים.

לזכותו של משרד החינוך ראוי לציין, שהוא קיבל בברכה יוזמות מגוונות שצמחו במגמות השונות. לכל מגמה בכל מקום בארץ ניתן החופש לעשות כרצונה, וכך התאפשר לכל אחת מהן לפעול מתוך צרכיה ובהתאם למאפייניה הייחודיים. מגמות המחול נצבעו בגוונים שונים. חלקן פועלות כמגמות מקיפות ומקצועיות, עם תוכנית לימודים

של 28-30 שעות שבועיות, ואחרות עובדות במסגרת 7-15 שעות שבועיות ומאפשרות למגוון רחב יותר של תלמידים ללמוד את אמנות המחול. רון דאגה שהמחול ייחשב מקצוע מוגבר ומוכר באוניברסיטאות, כלומר, מקצוע הנלמד בהיקף של חמש יחידות המובאות בחשבון בשקלול ממוצע הבגרות של בוגרי המגמות. הכרה זו, אשר הושגה בשנת 1995, תרמה לנכונותם של הורי התלמידים להסכים ולהשקיע משאבים כלכליים גדולים, בלי להרגיש שילדיהם מבוזים את זמנם במקצוע שאינו נחשב לשם קבלה לאוניברסיטאות.

חשוב לציין את התפקיד החשוב שיש למגמות המחול בארגיה הכלל בית ספרית. רבים מהמנהלים מעידים כי היצירתיות, ההתמדה, המעורבות וההשקעה המאפיינות את תלמידי מגמות המחול משפיעות על אופי לימודיהם בכל המקצועות, וכך נוצרת מנהיגות חיובית התורמת רבות לבית הספר מבחינה חברתית ועיונית. מעבר לכך, התלמידים האחרים צופים מדי שנה במופעים של מגמת המחול וכך הם לומדים לחוות אירועי מחול מתוך מעורבות ופתיחות רבות יותר ולחוש פחות ניכור כלפיהן.

מגמות המחול הוכיחו את עצמן ככוח משמעותי בהתפתחות המחול האמנותי בארץ. במגמות שתוכנית הלימודים שלהן מכוונת להכשרת אמנים מקצועיים ניכרות תוצאות ההכשרה. רבים מבוגריהן משתלבים כרקדנים וככוריאוגרפים בלהקות מחול בישראל ובחו"ל. דור ההמשך מגיע למוסדות להכשרת מורים. רבים מבין רכזי המחול הם בוגרי האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים וסמינר הקיבוצים, מוסדות אקדמיים שקיבלו על עצמם את תחום החינוך לאמנות המחול כמטרת על ושמשקיעים בתחום זה את כל מאודם. בזכותם המגמות מגיעות לפריחה שאנו עדים לה כעת.

פרויקט "מדור לדור"

פרויקט "מדור לדור" הוא פרי של שיתוף פעולה בין הפיקוח על המחול (רון), הספרייה למחול (פרלשטיין) ומינהל התרבות (נילי כהן), שהעמיד משאבים לפרויקט. פרויקט זה מאפשר לתלמידי מגמות המחול להתוודע ליוצרים שהשתתפו בפרויקט "הרמת מסך". במסגרת זו השתתפו התלמידים בסדנאות עם יוצרי "הרמת מסך" וצפו במופעים. שיתוף הפעולה מינף את קהל הצופים ב"הרמת מסך".

הפרויקט יצר שינוי בשני כיוונים: האחד – מעורבות של בוגרי מגמות המחול כרקדנים בלהקות הצעירות; השני – הזמנת יצירות של הכוריאוגרפים על ידי מרכזות המחול. הפרויקט, פרי יוזמתה של פרלשטיין, שגם מנהלת אותו, פעל בירושלים ובתל־אביב בשנים 2001-2005. בשנים האחרונות הוא שינה צורה וכיום מפעילה אותו עמותת הכוריאוגרפים.

מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010 39

38 | מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010

זיקות גומלין בין מגמות המחול לבין יוצרים

ראיונות שערכתי עם נועה ורטהיים, שלי השחר וימית הולי אור שפר מאירים זיקות גומלין חשובות בין יוצרי המחול למגמות המחול.

נועה ורטהיים, המנהלת האמנותית של להקת ורטיגו: "זה שנים מתקיים דיאלוג מרתק בין מגמות המחול והלהקה. אנחנו מקיימים מבנה יפה של פעילות, שבו התלמידים מגיעים אלינו (לפעמים לשהות ממושכת של כמה ימים בירושלים או בכפר המחול בנתיב הל"ה), מקבלים שיעורים מתוך עקרונות הלהקה, לומדים רפרטואר ופוגשים את הלהקה בחזרות. לאחרונה המפגש מתרחב ועוסק גם בנושאים חינוכיים וערכיים כמו אקולוגיה. מלבד העיסוק בגוף, הפעילות מיועדת לעורר מודעות אמנותית לסביבה ולהגביר את המעורבות החברתית, מתוך אחריות לכדור הארץ. התלמידים מפתחים קשר מיוחד במינו, קשר אישי עם הרקדנים. יש שהתלמידים מרחיבים את תחום ההתנסויות שלהם ומעמיקים בכך לאורך זמן. התלמידים מתחילים לזהות סגנונות ומפתחים יכולת הזדהות כזאת או אחרת. אני רואה בקשר הזה ברכה גדולה לכולם".

שלי השחר, מרכזת מגמת מחול בבית הספר "הרצוג" בכפר סבא, מזמינה מדי שנה יוצר ישראלי לשחזר קטעים מעבודתו בעבור תלמידי המגמה. "בעבר התארחו במגמה יוצרים כמו יורם כרמי, ברק מרשל, רועי אסף, נדר רוסנו, עידו תדמור, מיכל הרמן, להקת ורטיגו ואחרים. פעילות זו מדרבנת מאוד את התלמידים לצפות בהופעות של היוצרים והרקדנים שעמם עבדו במגמה. השפה התנועתית בעבודותיהם של התלמידים מתעשרת בעקבות המפגשים הללו. אין להתעלם גם מן העובדה שפעילות זו מפרנסת לא מעט כוריאוגרפים ורקדנים".

ימית הולי אור שפר, מרכזת מגמת המחול בבית הספר לאמנויות בירושלים: "אני בוחרת לחשוף את תלמידי המגמה ל'הרמת מסך' ומזמינה לעבודת סדנה את אחד האמנים שהתלמידים צפו בעבודתו. הזמנו את יסמין גודר, את עמית ויערה ואחרים. העבודה עם האמנים היא חוויה שמעניקה לתלמידים השראה; החשיפה יוצרת גירוי ליצור ומלמדת שאפשר לעבוד גם בהרכבים קטנים ולא דווקא במסות של רקדנים. ההתנסות גם הופכת את התלמידים לאנשים ביקורתיים יותר ולצופים אקטיביים".

ביבליוגרפיה

בן צבי, לאה. "חלומה הציוני של חסיה לוי-אגרין", 1996, *ספר לחגיגות 50 שנה לאקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים*.
דו"ח פילה לשנת 2009, המופק בהזמנת מינהל תרבות.

הרהורים על הכשרת תלמידים במגמות המחול

לאה בן-צבי

בחינוך האמנותי בכלל ובהוראת המחול בפרט, אנו מכירים שתי גישות עיקריות בנוגע להיקף הלימודים ולפרופיל הרצוי של אמן המסיים את לימודיו:

1. הגישה השמרנית (המקובלת בעיקר במרכז אירופה), המחייבת הפרדה בין החינוך המקצועי לבין ההשכלה הכללית. לגישה זו תוצאות מקצועיות מרשימות, על פי רוב.

2. הגישה האקדמית (המקובלת בעיקר באנגליה ובארצות הברית מאז המאה ה־19), התומכת בהענקת חינוך מקצועי בתוך מסגרת של השכלה אקדמית רחבה וכללית. האקדמיה המלכותית למחול באנגליה מציעה תוכנית "בלט בחינוך" עשירה מאוד, שכוללת גם מקצועות שאינם קשורים ישירות למחול ומתוכננת על ידי צוותים גדולים הכוללים מורים, מוסיקאים, אנשי דרמה, פסיכולוגים ופסיכולוגים.

כאשר פרופ' חסיה לוי אגרון עמדה לפתוח את המחלקה למחול באקדמיה, היא בחנה בקפידה מודלים של הוראת מחול בעולם. לבסוף אימצה את הגישה השנייה: השכלה מוסיקלית ומחולית רחבת אופקים, שתקנה כלים להשתתפות

פעילה בחיי התרבות והחברה. כך עוצבה תוכנית הלימודים באקדמיה בשנת 1961, ובהמשך, על פי אותם עקרונות, נכתבה גם תוכנית הלימודים של מגמת המחול בתיכון שליד האקדמיה בירושלים. כפי שכתבה מייסדת האקדמיה, יוכבד דוסטרובסקי־קופרניק, במכתב למועצה להשכלה גבוהה בשנת 1961, הלימודים נועדו "להכשיר מוסיקאי או מחולל משכיל בעל ידיעות רחבות במקצועו, היודע לחשוב והמציב לעצמו אידיאלים וערכים שהוא חותר לקראתם". יש להניח שרבות מהמגמות אשר צמחו ברבות הימים קיבלו השראה מהחשיבה ומהדרך הרעיונית הזאת, שהרי רובן מקנות לתלמידיהן השכלה כללית לצד לימודים בתחום הדעת – המחול.

חשיבה זו עשויה לא פעם להצמיח סתירות פנימיות. כיצד רוקמים חלום להפוך נער או נערה לרקדנים מקצועיים מצטיינים, בלי לוותר על השכלה רחבת אופקים שתביא את המתבגרים לחיות חיים ערכיים, איכותיים ומשמעותיים?

"כל דבר – בני אדם, חיות, עצים, כוכבים, כולנו אחד. כולנו מאותו החומר, מעורבים באותו מאבק נורא – איזה מאבק? הפיכת החומר לרוח. אה, לו יכולת לרקוד את מה שאמרת, הייתי מבין זאת..." ניקוס קזאנצאקיס, מתוך *זורבה היווני*.

בהיותי מורה למחול ולאמפרוביזציה וכמרכזת מגמת המחול בתיכון האקדמיה, היתה לי הזכות המיוחדת ללוות עשרות רבות של תלמידים, לסייע להם ולתווך להם את "המאבק הנורא" שמתאר זורבה.

מפגש אקראי שחוותי בימים אלו עם הורה של אחת מתלמידותי עורר בי תהיות, שאותן החלטתי לבדוק. שלוש בנותיו רקדו במגמת המחול בתיכון האקדמיה. כששאלתי במה הן עוסקות בימים אלו, הוא ענה בגאווה מופגנת, ובעיניו זרח אור גדול: "הקטנה בקורס טיס, האמצעית סיימה לימודי משפטים באוניברסיטה ומתחילה סטאז' והגדולה מסיימת תואר שני בפסיכולוגיה". בעוד אנו נפרדים, שאלתי את עצמי – האם נכשלתי? האם נכשלנו? תמונות פניהם של הבנות הללו ושל תלמידים אחרים, בוגרי מגמת המחול, עברו לנגד עיני.

בהקשר זה אני זוכרת, איך באחד הימים נכנס למשרדי תלמיד חדש שהגיע לבית ספרנו באקדמיה למחול. הוא נכנס בהתלהבות ואמר: "איזה כיף פה, כל הזמן רק שרים ורוקדים".

לאכזבתו, הוא נוכח לדעת במהרה לאיזו מחויבות ולאיזו מערכת ערכים הוא נדרש כדי לקיים את "הכיף לרקוד". נכון, בכיתה ז' נכנסים התלמידים עם חלום גדול – להיות בלרינה. אחדים חווים בהמשך את שברו של החלום ובודדים פורשים למסגרות אחרות.

שלי השחר, מרכזת מגמת המחול בכפר סבא, מתייחסת לעתידם של תלמידיה ואומרת כי יש שילוב בין המגמה לחיים המקצועיים. חלק מהבוגרים, בודדים, ממשיכים לרקוד בלהקות, חלקם עוסקים בהוראה ויש כאלה שפונים לכיוונים אחרים. חשוב לשאול את עצמנו בכנות, אם לילד בן 14 שנכנס למגמת מחול יש יכולת להחליט שהוא רוצה להיות רקדן. אם הבחירה של אותו נער תתגלה בהמשך כמוטעית, האם אראה בכך כישלון? "איני רואה בזאת כישלון. זה תמיד מפתיע אותי מי ממשיך ומי לא". השאלה שאנחנו שואלות את עצמנו כל הזמן, מוסיפה ימית, מרכזת מגמת המחול בבית הספר לאמנויות בירושלים, היא איך מחברים בין יעדים חינוכיים ליעדים מקצועיים.

אני מצטרפת לחברותי, מרכזות מגמות המחול, ואיני רואה כישלון בעובדה שלא כל מסיימי מגמת המחול הופכים לרקדנים מקצועיים. נהפוך הוא – אני רואה בכך זכות גדולה, שנפלה בידינו ללוות נוער מתבגר לקראת חיים עצמאיים מלאי סיפוק והגשמה, בין אם בחרו בקריירה של ריקוד ובין אם פנו לטיס.

אני נזכרת כיצד חיפשתי דרכים לבנות גשר, באמצעות אמנות המחול, בין התשוקה לפיסיות ולגוף לבין רכבת הרגשות הדוהרת של הרקדנים המתבגרים. כיצד הכלנו, צוות המורים של המגמה, את החוויה הנצרבת במוחו של המתבגר ונוגעת בזיכרון הגוף. באילו מאמצים, אהבה ואמונה בתלמיד־הרקדן הצעיר ניסיתי לפתוח צוהר לריקוד שהוא חיים ולחיים שהם ריקוד. "כשאנחנו רוקדים את מה שנקרא חיים, נוצרת צורה, לכן אין צורך להתמקד בצורה, צריך להתמקד בכל רגע ולרקוד את החיים, את החיוניות... החיים הם מקשה אחת, כמו הרגשות. אסור לרקוד לפי רגש אחד, אלא עצוב שהוא שמח ושמוח שהוא עצוב. יש לרקוד את שילוב הרגשות..." (מתוך מפגש עם אמן הבוטו קאוזו אונו, שבו נכחתי).

איני מתעלמת מן הקולות שאני שומעת סביבי בקרב חלק ממבקרי המחול ואחדים ממרכזי מגמות המחול, הטוענים שמצד אחד יצירת

המחול בארץ נמצאת בפריחה אולם איכות הרקדן המבצע עדיין לוקה בחסר. אצבע מאשימה מכוונת אל עבר תוכניות ותכנים הנלמדים במגמות המחול, אל רמת ההוראה הבלתי מספקת וכדומה. יש האומרים שמגמות רבות נפתחות לשווא, שיש פזילה פסולה לעבר כמות המגמות על חשבון האיכות ושהתלמידים סוגדים ליוצרים בראשית דרכם, שעדיין אינם יודעים מה זאת כוריאוגרפיה. יש טענות רבות נוספות. אחרים טוענים כי יש פגם בתוכנית לימודים גמישה הניתנת להתאמה ובחוסר סטנדרדיזציה בדרישות לרמה אחידה של ביצוע. עוד טוענים, שסגנון עכשווי אקלקטי ללא מתודה ולימוד שיטות וזרמים שונים, כמו גאגא, היפ הופ, ג'ז – אינו בונה רקדן.

בצד הקולות האלה נשמעים גם קולות אחרים, בעוצמה שאינה פחותה מעוצמת קולם של המבקרים למיניהם. "אם אני רוצה לכוון את תלמידי לרמה גבוהה, הם חייבים ללמד בלט קלאסי ברמה גבוהה – לאו דווקא כדי שיהיו רקדני בלט. זה קריטי במחול", מציינת סיקי קול, רקדנית לשעבר ומורה ותיקה במגמת המחול בבית הספר תלמה ילין. אולם באותה נשימה היא ממשיכה ואומרת, "צריך להיות נדיב עם היריעה בהקשר של החינוך. חשוב מאוד שחוויות ההתבגרות תהיה שזורה באמנות ותעזור לילדים להתבגר ולהתמודד ביתר קלות – מכל היבט חינוכי רחב. כמה שיותר חשיפה לאמנות, יותר טוב. כך יצמחו אנשים אלימים פחות, סקרנים יותר ובעלי יכולת ליהנות ולהכיל תרבות במלוא מובן המלה".

לכבוד יום האשה הבינלאומי האחרון קיימה מכללת עמק יזרעאל כינוס אקדמי ייחודי שעסק ביצירה של נשים בתרבות הישראלית המתהווה. אחד המפגשים הוקדש למרכזות מגמות המחול בארץ. 95% ממגמות המחול בארץ מנוהלות בידי נשים, המלמדות ומנהיגות את התחום. חשוב לציין שהמגמות הרבות שומרות על ייחודיות והן שונות זו מזו בזכות המרכזות העומדות בראשן. נשים אלה הן מחנכות, אמניות ואקדמאיות. כפי שמציינות המפמ"ר נורית רון במאמרה "מעצמה נשית במחול" (פנים, 2010): "עבודתן משלבת אמנות, חינוך, תרבות וניהול ומאפשרת מיצוי ומצוינות של הלומדים. כך יוצרים דור מקצועי ומיומן של רקדנים, מורים, חוקרים וצופים". במעמד זה שיתפה אותנו בהגיגיה לאה אברהם – רקדנית, יוצרת ומרכזת מגמת מחול המובילה זה שנים את תלמידיה ברגישות, בנחישות, באהבה ובמקצועיות רבה.

מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010 | 41

כל עצמותי תאמרנה: מחול יהודי עכשווי בישראל

שלנו הם מעל גיל 21, כולם גברים, רובם דתיים ולרובם אין כל ניסיון בעולם המחול. עד לא מזמן, ההזדמנות הטובה ביותר לגבר דתי לנוע היתה ביקור בחתונה או השתתפות במסגרת תנועתית יותר כמו לימודי אמנויות לחימה.

לבית הספר אין עדיין בית קבוע ואת הלימודים אנו מקיימים במרכז עפרון למחול, שם אנו שוכרים את הסטודיות לשיעורים וגם מספקים לתלמידים המתקדמים סטודיות לחזרות. מבחינה כלכלית בית הספר מתנהל במסגרת עמותת הכוריאוגרפים, אך עדיין אינו מוכר ואינו נתמך על ידי גופים מוניציפליים או ממשלתיים, כך שתקציבו מבוסס על שכר הלימוד השנתי הגבוה שמשלמים התלמידים. מצב זה מקשה במידה רבה על קיום בית הספר.

כמוסד הראשון בישראל הנותן מענה לגברים המעוניינים לרקוד, אנו שואפים לאתר גישות ותפישות חדשות בתחום ההוראה ודרכי היצירה, מתוך עיסוק במחקר הגוף האנושי ומתוך זיקה לעולמו הפנימי של כל תלמיד. אנו שואפים להכשיר מורים לאמנות המחול בהקשר יהודי, שיוכלו ללמד מחול הן במסגרות של ציבור שומר הלכה והן במסגרות מחול כלליות המעוניינות בחיבור יהודי למחול. מורים שיוכלו

לספק תוכן יהודי במסגרת תוכניות הלימודים של מוסדות אמנות חילוניים. כשמחברים את המעבדה היהודית העמוקה עם מעבדת מחול מקצועית, אפשר לגלות אוצרות תרבותיים ואמנותיים חדשים – הן לעולם המחול והן לעולם היהודי. התלמידים המתקדמים שלנו מלמדים במסגרות קיימות מתוך הגשמת החיבור הזה. הם מתמודדים עם חומרים עיוניים ועם טקסטים לא פשוטים, הקשורים בחיבור היהודי לאמנות בכלל ולגוף בפרט, הטומן בחובו יחסי אבהה־שנאה. תוך כדי ההתקדמות בלימודים, מגלים התלמידים את העומק של השפה המחולית, את המחויבות הנדרשת בעבודה המקצועית עם הגוף, את ההזמנה לנוכחות משוכללת ולשכלול היכולת – הן הביצועית והן היצירתית.

כל עצמותי תאמרנה פדגוגיה

כל מורה שהגיע ללמד ב"כל עצמותי תאמרנה" התרשם, מיד בשיעור הראשון, מהאקלים הלא שגרתי. המורים משמיעים את קולם ומקשיבים להדהוד החוזר מהסביבה הלא שגרתית של תלמידים אלו. עם זאת, קיים רציונל כללי המנחה את המורים לאורך הדרך:

שזאת הזדמנות לגלות שפה תנועתית אחרת, אזור חדש הדומה לשמורת טבע מחולית, שבה מתקיימים תנועה אחרת ורפרטואר שלא הכרתי קודם לכן. מעבר לכך, פגשתי חבורה של אנשים אינטליגנטים ומוכשרים, שיודעים להעריך ידע של גוף ויודעים כיצד לעיין בו באופן עמוק – כיצד להשתמש במשקולות של האיברים, כיצד להניע את העצמות כדי לייצר תנועה מדויקת וקלה, כיצד לחבר ולהפריד, כיצד לרכך את המגע עם הרצפה ולחדד את הדינמיקה והתנועה המדויקת וכיצד ללמוד את הגוף על הרבדים הטכניים והאקספרסיביים שלו, כאילו היה דף גמרא. הבנתי שאני עובד עם אנשים המתנהלים מתוך סקרנות ועומק ומתוך חיבורים והקשרים לתורה ולעולם האמוני, הרוחני והתרבותי. זהו עולם השופע דימויים, פסוקים וסיפורים, עולם עשיר בהתבוננות אמיצה בשאלות נוקבות על כל מה שמעניין גם אותי ואת חברי החילוניים. תלמידים חכמים אלו ביקרו בשדה המחול והיו נקודת המוצא של מגמה שממשיכה ומתפתחת גם היום, עשר שנים לאחר מכן, בתקופה שבית הספר למחול־תיאטרון "כל עצמותי תאמרנה" קיים כבית ספר מקצועי שבו לומדים גם את האפשרות לרקוד בפוינט בכף הרגל ורוקדים רפרטואר תנועתי של מחול עכשווי.

ב"כל עצמותי תאמרנה" למדו ולומדים עשרות תלמידים בין יום לשלושה ימים בשבוע, במשך שלוש שנים. כיום, בעקבות "כל עצמותי תאמרנה", יש כבר תשע מסגרות של גברים מהציונות הדתית בישראל, אשר הכניסו למסגרת הלימודים שלהן עבודה תנועתית. במעגל הרחב יותר של "כל עצמותי תאמרנה", ניתן למצוא היום כמה מאות גברים דתיים שלמדו ולומדים תיאטרון־מחול מתוך חיבור לעולמם האמוני.

בהנהלת "כל עצמותי תאמרנה" חברים פרופ' רות זיו אייל, ניב שינפלד ואני. אני מלמד מחול־תיאטרון ונותן הדרכה פדגוגית, ובמקביל אלי מלמדים עוד כחמישה מורים קבועים וחמישה מורים אורחים. מחול קלאסי מלמדים רן בן־דרור ואלעד שטר, רליס – ארקדי זיידס, מחול מודרני – ניב שינפלד. יש מורים נוספים המעבירים סדנאות, ביניהם עמוס חץ – תנועה, יוסי תמים – רפרטואר ויצירה, שי גוטסמן – רפרטואר, הרב יוסי פרומן – גוף ביהדות, מיקי שחרור – קונטקט אימפרוביזציה, שלומי ביטון – יצירה, גיא בירן – תיאטרון ושאל גלעד – מוסיקה. כמורים אנחנו מביאים ידע וניסיון, לצד הקשבה מיוחדת לצרכים המיוחדים של התלמידים, שהם בוגרים יחסית. כל התלמידים

רון יצחקי

"עתיד הקדוש ברוך הוא לעשות מחול לצדיקים, והוא יושב ביניהם בגן עדן".¹

לפני כעשר שנים שלח הרב יהושע ויצמן, ראש ישיבת מעלות, קבוצה מתלמידיו לעשות מדרש אחר, מדרש עם פחות מלים ויותר גוף. הקבוצה יצרה קשר עם המרכז לתיאטרון עכו, שם עבדה עם הכוריאוגרף שלומי ביטון והבימאים סמדר יערון ומוני יוסף. באותה תקופה עבדתי גם אני במרכז לתיאטרון עכו, ושם נוצרה ההיכרות ביני לבין קבוצה זו. הקבוצה עבדה עם ביטון על הפקה בשם *בואי כלה*, שעלתה בפסטיבל עכו ולאחר מכן בפסטיבלים שונים בווינה ובברלין. חבריה חיפשו כוריאוגרף לעבודה חדשה, ואז נוצר הקשר בינינו. קיבלנו חלל באוניברסיטת תל־אביב והתחלנו לעבוד. למפגש הראשון באתי בגישה מסויגת, שנבעה מעצם המפגש עם אנשים שונים כל כך מאלו שאתם הייתי רגיל לעבוד בנוף התל־אביב י. גם ההקשר הפוליטי הצרוב בתודעה החילונית־השמאלנית־הישראלית עשה את שלו.

השיעור הראשון כלל תרגילים בסיסיים של דינמיקות תנועה, עבודה עם חומר תנועתי ועבודה עם פרטנרים. כבר באותו שיעור, המפגש עם התלמידים האלה יצר אצלי תחושה מיוחדת: החלל התמלא באנרגיה יוצא דופן, כמו 5,000 ואט או זרם מים מצינור שהיה סגור זמן רב. כיוצר מחול יכולתי להציע לקבוצה לעשות מעבר מתיאטרון־מחול למחול־תיאטרון. שדה העבודה שבו פעלה הקבוצה בעכו קיים את עצמו על פי שיטות שמציבות במרכז, כנקודת מוצא, את ההבנה הרגשית והנרטיבית של הדמות ושל הסיטואציה הדרמטית. ולכן אפשר לכנות כיוון עבודה זה – מהפנים אל החוץ.[?] לעומת כיוון זה, ההצעה שהבאתי היתה לעבוד מהחוץ אל הפנים, כלומר להתעניין במרחב הבימתי ובמרחב של הגוף המבצע, באיברים הנעים, בזמן – טמפו, מהירות ומשך, באינטגרציה פיסית וביכולת לנוע מתוך דינמיקות שונות, בהפרדת איברים ובקייית מיומנויות בסיסיות של רקדן. כל זאת בפרספקטיבה של הקליטה החושית, הבלתי מטפורית, שמייצרת בצופה תחושות גוף ומטענים רגשיים שאינם דיסקורסיביים (Discursive).[?]

פגשתי חבורה של גברים אשר נעים כגברים – ללא צעדי ברבור וללא "פוינט" בכף הרגל, עם הרבה כוונה בתנועה. החוויה הזאת הלכה והתעצמה משיעור לשיעור. עם הזמן הבנתי

ובכיתה י' הגעתי לידי הכרה שמחול הוא הדבר שאני רוצה לעשות בחיים".

בתשובה לשאלתי, איזה פרופיל של רקדן/ית היית רוצה לראות כמועמד לבצע את עבודותיך, היא אומרת שאחד הדברים המרתקים אותה הוא ליהוק מחדש לכל יצירה ויצירה. "לפעמים יש עבודות רק לנשים, לפעמים רק לגברים. כל עבודה לוקחת אותי לסוג אחר של רקדן. באופן כללי אני מחפשת שילוב של משהו מאוד פתוח ועם זאת נוכחות מאוד חזקה. אינני מעוניינת בכלי ריק, אלא במי שיודע לתת גם אינטרפרטציה, אדם בוגר, בעל יחסי אנוש טובים. היום רקדן מפרה את הכוריאוגרף. אם לא תהיה לי תקשורת טובה עם הרקדן, לא אוכל ליצור".

מלים אלו נכתבו בפתח יום העצמאות ה־62 של ישראל. אולי זו הסיבה שאני נלכדת מעט בקורי הנוסטלגיה. נוסטלגיה טומנת בחובה כאב על העבר. אולם בעיני, בראיית העבר יש לא מעט התפכחות, אולי חשבון נפש, אבל בעיקר מעיינות ושפע של עוצמות לקראת ההווה והעתיד. בחודשים האחרונים נדדתי בין מגמות מחול רבות בארץ, כבוחנת בבחינות הבגרות במחול. נחשפתי לרמת ביצוע הולכת ומשתפרת, למספר רב של נבחנות, לנעורים יצריים, מלאי תשוקה ותמימות, הבאים לידי ביטוי בעבודותיהן של הנבחנות. היחס המקצועי לכל פרט ופרט בבחינה וההשקעה הרצינית ומלאת המשמעות ניכרים היטב.

ברגעים אלו אני נזכרת באמי ניצולת השואה, אוד מוצל מאש, ברמלה – אז עיירת עולים מוכת עוני, הזנחה ושכחה, ברחוב ביאליק המכונה בפי התושבים "גטו". זו שנת 1951 ואמי הופכת את ביתנו לסטודיו לבלט לכל דבר: בר סובב קירות, מראות, פסנתר (בכל פעם הפסנתרן חותך עם אולר קטן פיסת עור מסנדליו התנ"כיים, כדי להדביק ולתקן איזה קליד בפסנתר שנתקע ואיננו מפיק צליל), והיא מסתובבת ברחובות ואוספת ילדות המתרוצצות יחפות ורוחצת את כפות רגליהן כדי ללמד אותן איך ראוי להיכנס לסטודיו לבלט, אשר ממנו בוקעים צלילי *אגם הברבורים* של צ'ייקובסקי.

אנו שועטים קדימה, פתוחים לעולם ורוצים לעוף הרחק הרחק. אני נזכרת בהתחלות הקטנות והצנועות שאליהן התוודעתי בפגישות עם ראשוני הבוגרים, הרקדנים והמורים ברחבי הארץ, ובאוזני מהדהדות מלותיה של פרופ' חסיה לוי אגרון: "צריך לרקוד, להמשיך לרקוד עוד ועוד, והלואי שלעם ישראל יהיו הרבה סיבות טובות לרקוד".

"המקום הכי קדום, הכי שורשי, הוא המחול. אני באה מבית תימני – מחול ומוסיקה, אלה החיים. כמה חשוב לתקשר עם עוד אדם לידי בדרך הקסומה של ריקוד. לרקוד ולשיר – כך הגעתי אל עולם אמנות המחול. זו קודם כל אמנות התקשורת, לדעת לדבר זה עם זו וזה עם זה בעזרת הגוף. המחשבה איך מפתחים עולם זה הביאה אותי לרומן הנפלא עם הוראת המחול והעברתו לדורות הבאים. אין כמעט בית ספר בארץ הקטנה ודלת האמצעים הזאת שאין בו מחול, אמנות או מוסיקה. אין ספק שזה עדיין מעט מדי, אבל מה זה לעומת מה שהיה בעבר? אני לבנה בכותל אמנות המחול. בתימן החיים מתחילים ומסתיימים בשירה, והייתי מבקשת לשיר לכם... 'ציפורי שמים נשאוני אל על / ציפורי שמים הובילוני הרחק אל הכוכבים / ואני כאן על הארץ הקשה הזאת בוכה / אבל ציפורי שמים נשאוני הרחק הרחק'".

לטענתי, יש מטרות המוצבות בראשית הדרך, שנבחנו בסופה במבחן התוצאה. השאלה מה צריכה להיות ההכשרה המקצועית הטובה ביותר של רקדן מזמנת לנו מחלוקת. משיחות עם לא מעט כוריאוגרפים בארץ, התרשמתי שהפרופיל של רקדן מועדף אינו מתחיל ביכולת טכנית ובעיקר לא בסגנון מסוים. נהפוך הוא. כוריאוגרפים מחפשים אישיות בעלת יכולת להשתמש בגוף ככלי מחקר ולא ככלי ביצוע בלבד, משוכלל ככל שיהיה. הם מעוניינים בשותף ליצירה. בתוכניות של המופעים היום, במקום שמות הרקדנים מציינת הכותרת "רקדנים שותפים ביצירה". מנהלי הלהקות מחפשים רקדן שיודע לרקוד את המחשבה ולכבד את החושים, את הרגשות ואת חוש הצורה.

פניתי ליוצרות מובילות, שהן בוגרות מגמות מחול, לשמוע את דעתן. הראשונה היא רננה רז, רקדנית וכוריאוגרפית, יוצרת שקיבלה הכרה בארץ ובעולם ושרמתה המקצועית זיכתה אותה בהכרה של משרד התרבות לשם תמיכה. רננה האירה את עינינו וניסיתי לבחון את הנושא מנקודת מבטה האישית. "רקדתי תמיד בלט קלאסי, מאז שאני זוכרת את עצמי... כמו כל ילדה ממוצעת, רציתי להיות בלרינה. הכניסה שלי למגמת המחול בפתח תקוה פתחה לפני עולם ומלואו. גיליתי שיש עוד סגנונות. תנועה היא דרך לבטא עולם רגשי פנימי, בשבילי זה היה חשוב מאוד. זה גיל שבו אתה שואל את עצמך מי אתה ומה אתה, איך אתה מתקשר עם עצמך. במגמה היה דגש על פיתוח האינדיווידואל. פתאום יכולתי להביא לתוך הסטודיו את כל כולי, העולם הזה היה ממש התאהבות, זאת היתה נקודה שפתחה לי עולם מופלא של מחול. כשהגעתי למגמת המחול בתלמה ילין, זאת היתה מגמה מקצועית ועשירה. נחשפתי למופעים מהארץ ומהעולם,

"המקום הכי קדום, הכי שורשי, הוא המחול. אני באה מבית תימני – מחול ומוסיקה, אלה החיים. כמה חשוב לתקשר עם עוד אדם לידי בדרך הקסומה של ריקוד. לרקוד ולשיר – כך הגעתי אל עולם אמנות המחול. זו קודם כל אמנות התקשורת, לדעת לדבר זה עם זו וזה עם זה בעזרת הגוף. המחשבה איך מפתחים עולם זה הביאה אותי לרומן הנפלא עם הוראת המחול והעברתו לדורות הבאים. אין כמעט בית ספר בארץ הקטנה ודלת האמצעים הזאת שאין בו מחול, אמנות או מוסיקה. אין ספק שזה עדיין מעט מדי, אבל מה זה לעומת מה שהיה בעבר? אני לבנה בכותל אמנות המחול. בתימן החיים מתחילים ומסתיימים בשירה, והייתי מבקשת לשיר לכם... 'ציפורי שמים נשאוני אל על / ציפורי שמים הובילוני הרחק אל הכוכבים / ואני כאן על הארץ הקשה הזאת בוכה / אבל ציפורי שמים נשאוני הרחק הרחק'".

לטענתי, יש מטרות המוצבות בראשית הדרך, שנבחנו בסופה במבחן התוצאה. השאלה מה צריכה להיות ההכשרה המקצועית הטובה ביותר של רקדן מזמנת לנו מחלוקת. משיחות עם לא מעט כוריאוגרפים בארץ, התרשמתי שהפרופיל של רקדן מועדף אינו מתחיל ביכולת טכנית ובעיקר לא בסגנון מסוים. נהפוך הוא. כוריאוגרפים מחפשים אישיות בעלת יכולת להשתמש בגוף ככלי מחקר ולא ככלי ביצוע בלבד, משוכלל ככל שיהיה. הם מעוניינים בשותף ליצירה. בתוכניות של המופעים היום, במקום שמות הרקדנים מציינת הכותרת "רקדנים שותפים ביצירה". מנהלי הלהקות מחפשים רקדן שיודע לרקוד את המחשבה ולכבד את החושים, את הרגשות ואת חוש הצורה.

פניתי ליוצרות מובילות, שהן בוגרות מגמות מחול, לשמוע את דעתן. הראשונה היא רננה רז, רקדנית וכוריאוגרפית, יוצרת שקיבלה הכרה בארץ ובעולם ושרמתה המקצועית זיכתה אותה בהכרה של משרד התרבות לשם תמיכה. רננה האירה את עינינו וניסיתי לבחון את הנושא מנקודת מבטה האישית. "רקדתי תמיד בלט קלאסי, מאז שאני זוכרת את עצמי... כמו כל ילדה ממוצעת, רציתי להיות בלרינה. הכניסה שלי למגמת המחול בפתח תקוה פתחה לפני עולם ומלואו. גיליתי שיש עוד סגנונות. תנועה היא דרך לבטא עולם רגשי פנימי, בשבילי זה היה חשוב מאוד. זה גיל שבו אתה שואל את עצמך מי אתה ומה אתה, איך אתה מתקשר עם עצמך. במגמה היה דגש על פיתוח האינדיווידואל. פתאום יכולתי להביא לתוך הסטודיו את כל כולי, העולם הזה היה ממש התאהבות, זאת היתה נקודה שפתחה לי עולם מופלא של מחול. כשהגעתי למגמת המחול בתלמה ילין, זאת היתה מגמה מקצועית ועשירה. נחשפתי למופעים מהארץ ומהעולם,

מכיוון שהתלמידים מגיעים ללא ניסיון מקצועי בתחום המחול, השנה הראשונה מאופיינת בהיכרות כללית עם עולם התנועה והמחול, בהקניית טכניקה בסיסית הבאה מהבלט ובשילוב גישות תנועתיות רכות יותר. ברבים מהשיעורים אנו משלבים את טכניקת הרליס (release) כאלמנט חשוב. כבית ספר שאימץ לעצמו את השם "כל עצמותי תאמרנה", אנו מתרגלים את התנועה האורגנית והעגולה של הרליס, המציעה את האיכויות של השימוש במשקולות הגוף כאלטרנטיבה למאמץ. נקודת המוצא של השיטה היא השלד. הדגש ברליס הוא על שימוש אקונומי באיברי הגוף, כמשקולות שפעמים רבות מחליפות את מאמץ השרירים בהנעת מפרקים. לצד הרליס מקבלים התלמידים שיעורי בלט, שבהם נרכשים כלים בסיסיים הקשורים בדיקציה התנועתית, ביכולת להניע איבר אחד בנפרד משאר הגוף, בארגון השלד כשלעצמו ובארגון השלד ביחס למערכת השרירים המפעילים אותו. השילוב בין עבודת הרצפה של הרליס לבין החיפוש הוורטיקלי של הבלט, בין האינדווידואליזם של הרליס לבין הניסוח האחד וההקפדה של הבלט, בין האידיאלים האסתטיים האידיוסינקרטיים של הרליס לאלו המחייבים של הבלט, מאפשר לבית הספר לקיים תהליך מאוזן, הניזון מכיוונים מנוגדים ומשלימים בעת ובעונה אחת.

בנוסף לשכלול היכולת, מקבלים התלמידים שיעורי מחול־תיאטרון שבהם מקנים להם כלים לשליטה ולגיוון הכלים הפיסיים־המנטליים של האדם הנע. העבודה מציעה, דרך המעבדה של אלתור בתוך תבנית, מחקר של שאלות והתבוננות על מוטיבים של תקשורת בלתי מילולית ויצירת דמות תנועתית. הלימוד מקנה כלים למציאת מוטיבציה תנועתית, לזיהויה ולפיתוחה דרך אימפרוביזציה וחקירה. העבודה עם הדימוי,האסוציאציה,החווייה החושית,הצליל, הקול והפעולה האבסטרקטית מאפשרת שכלול הבעתי הנובע מתוך גופו של האדם הרוקד ודרכו. כך נוצרת התרחשות של נרטיב בלתי מילולי, שעם שכלול היכולת הפיסית מהווה מצע ליצירת מחול־תיאטרון.

השנה השנייה של תוכנית הלימודים מוקדשת להעמקה של הכלים ולחידודם. התלמידים מקבלים על עצמם יותר אחריות, הבאה לביטוי הן בשיעורים – הם בונים מערכי שיעור ומתנסים בהוראה, והן בין השיעורים – הכנת תרגיל קומפוזיציה לקראת השיעור הבא. שנה זו מאופיינת בקושי, הקשור במעבר מן המשחק והגילוי אל התרגול והשינון. כאשר המשחק מתמסד הוא הופך למקצוע. עד שלב העמקת הטכניקה והשינון, שיעורי הבית והתרגילים שהתלמיד מחויב להביא לשיעור הבא, הוא תופש עצמו ואת פעילותו כ־play. כאשר מתחיל תהליך החזרות הוא נדרש לעבודה מקצועית יותר, חלק גדול מההנאה ומהכיף של השנה

הראשונה נעלם ונוצר משבר. אם התלמיד עובר תהליך משמעותי ובריא בשנה זו, הוא מבין שכדי לדבר עם הגוף צריך ללמוד את התופעה ועל מנת להבין את התופעה המורכבת ששמה גוף, יש לשנן ולחזור על אותו תרגיל מאות פעמים. אני מאמין שמי שמבין את האופן שבו לומדים גמרא יכול להבין ביתר קלות גם את הסיבה שבגללה יש לחזור שוב ושוב על הפלייה והטונדו, ולכוון בכל פעם מחדש את עצמו, את עצמותיו. תלמיד שעובר את השלב הזה מבין דבר חשוב ועמוק על המחול שאנו עושים.

השנה השלישית של תוכנית הלימודים מוקדשת לאיחוי האינפורמציה, לאינטגרציה של הניסיון מהשנים הקודמות. באופן מעשי, שנה ג' מוקדשת ליצירת פרויקט מסכם ולהעלאתו על במה, להמשך שכלול היכולת הטכנית ולהמשך ההתנסות בהוראה מחוץ למסגרת בית הספר, עם הנחיה פדגוגית וחיבור בין התלמידים למסגרות מתאימות. השאיפה היא שתוך כדי השנה השלישית יידע התלמיד מהן כוונותיו להמשך הדרך וכיצד הוא מתכוון ליישם אותן לאחר שיסיים את לימודיו.

כל עצמותי תאמרנה פרפורמנס

גם בתחום הפרפורמנס אנו פועלים על מנת לחבר בין המחול לעולם הרוחני היהודי. שאיפתנו היא להקים בשנה הבאה אנסמבל של בוגרי בית הספר, שיעבדו עם יוצרי מחול שונים. התוכנית היא שבכל שנה ישתפו פעולה עם יוצר אחר, כדי לטפל בנושאים העולים מתוך עיון בשאלות מעולמו של איש האמונה היהודי. התלמידים יוצאים אל הבמה המקצועית באופן אטי ומדורג והם מופיעים הן לפני הציבור הישראלי הרחב והן בציבור הדתי. בדרך כלל המחשבה על במה מעוררת רתיעה ראשונית, אבל כאשר התלמידים מבינים את הפוטנציאל התקשורתי הטמון בתחום הפרפורמנס ואת העושר הפנימי הכרוך בתהליך היצירה, הם נכנסים לחזרות הנערכות מעבר לשעות הלימודים. תלמיד הלומד היום בשנה ג' בבית הספר שלנו כבר הציג עבודת מחול, שהתפתחה משיעור קומפוזיציה והגיעה אל הבמה המקצועית בפסטיבל זירת מחול 2009, בהפקת הזירה הבין־תחומית בירושלים.

בכל שנה, כשמסתיימת שנת הלימודים, אנחנו מפיקים ערב שאליו מגיעים כמאה צופים, רובם מקרב החברים והמשפחות של התלמידים. אנו משתפים אותם בעבודתנו, מפני שחשוב לנו לקבל הכרה בציבור הדתי. אנחנו מעוניינים שהפעילות שלנו לא תהיה מחתרתית, שהתלמידים לא יחושו בודדים בתוך הסביבה הטבעית שלהם ושיוכלו לעבוד כיוצרים, כמבצעים וכמורים המתבטאים בשפה חדשה ומנחילים אותה בקרב הקהילה שלהם.

בנוסף לערבי המחול של סוף השנה אנו מפיקים את "אחרי המעשים" – ערבי מחול המשולבים בלימוד מתוך טקסט יהודי. את הפיילוט הראשון

עשינו בשיתוף עם המעבדה בירושלים – בתחילת הערב הרצה הרב יוסי פרומן על גישתו של ספר הזהר לקשר הקבלי שבין קריאת

שמע לגוף. הלימוד הציע, לקהל שרובו מהציבור הדתי, ללמוד את הדברים שהתנלו לחכמי הדורות הקודמים וליישם אותם בפועל ממש; כלומר, ליישם אותם בגוף. בהמשך הערב הוצגו עבודות מחול של ניב שינפלד, ארקדי זיידס ותומר שרעבי.

בחרנו בכוריאוגרפים וברקדנים גברים, כדי שהציבור הדתי, נשים וגברים, יוכל לפגוש בעולם המחול העכשווי בלי לחרוג מגבולות הלכתיים. לקראת הערב תהינו כמה קהל יגיע ומה תהיה תגובתו. הערב היה מוצלח ביותר, האולם היה מלא לגמרי והיתה דרישה לערבים נוספים כאלו. החולשה העיקרית של "אחרי המעשים" היא, שהקשר התוכני בין הלימוד היהודי לעבודות המחול שהוצגו היה דל. עבודות אלו נבחרו בעיקר בשל הביצוע הגברי, שאיפשר להזמין את הציבור הדתי. בסצינת המחול הישראלי אין הקשרים יהודיים רבים ולכן אנו רואים חשיבות רבה בחיבור ובדיאלוג בין העולמות, בהזנה הדו־צדדית שבין המחול ליהדות. כהמשך ל"אחרי המעשים" בכוונתנו ליזום פסטיבל מחול יהודי, המקביל לפסטיבל קולנוע יהודי, שבו יועלו הופעות מחול ויתקיימו סדנאות, הרצאות ופאנלים בהשתתפות אנשי מחול ואנשי רוח. בפסטיבל נשאף לאתר מקור שיממן מענקי עידוד יצירה לכוריאוגרפים שייצרו עבודות בזיקה יהודית. חשוב לנו לייצר אמנות יהודית עכשווית ומקורית, השואבת משורשיה ולא רק מקבלת את ההשראה שלה מניו יורק, מברלין, מלונדון ומבירות עולם שיש להן מה להציע – אבל גם מה לקבל.

נקודת חולשה נוספת של "אחרי המעשים" קשורה להעדר מימון הפקתי לפעילות מסוג זה. עם זאת, אנחנו מקיימים דיאלוג עם גופי תרבות ירושלמיים ואנחנו מקווים לקבל את תמיכתם לדרך זו ולהפוך אותם לשותפינו.

כל עצמותי תאמרנה גבריות

חנניה שוורץ, תלמיד שנה ג': "במחול של גברים יש הרבה עוצמה, פראיות וגבריות. יש גבריות שנתפשת בדימוי של הפרימיטיבי עם הגבוט, אבל יש גבריות שהיא אמנות של שימור אנרגיות גבריות בסיסיות של חוזקה ונוכחות, יחד עם חן ועדינות. זאת גבריות מעודנת, שנובעת מתוך מקום מודע ועבודה פנימית. כשאני בסטודיו אני רוקד מתוך שני הקטבים, האיכויות היצריות והחזקות מול האיכויות העדינות והמתוקות".

רפרטואר התנועות של עולם הבלט, שעד היום הוא התשתית לחלק ניכר מעולם המחול העכשווי, מאופיין בתנועות נשיות. אם אנחנו פוגשים גבר בן 25, שדומה לפיל יותר מאשר לברבור, אנחנו עדיין מזמינים אותו לעשות פה דה בורה, אבל לא מצפים שיבצע את זה כברבור. דרך הפה דה בורה הוא יכול ללמוד קואורדינציה וכיוונים, הוא

יכול ללמוד דינמיקה נוספת של עבודת רגליים ואולי הוא יבחר להשתמש בה בריקודים שלו. עם זאת, אין לנו צורך שהוא יתיישר לפי הסרגל של רפרטואר הבלט.

אנו מעוניינים שהתלמידים יעברו תהליך, שבו יקנו מגוון רחב של איכויות תנועה ויבחרו כיצד להשתמש בהן. עם זאת, אין ספק שלכוריאוגרפים שעובדים בבית הספר ניתנת הזדמנות לחקור שפה גברית במובנה הפשוט ולנסח אותה כאמירה אמנותית שונה. מחד גיסא אנחנו מלמדים את התלמידים חומר תנועתי מוכתב, רפרטואר של מחול עכשווי. אנחנו מלמדים קומבינציה ומתייחסים אליה כאל מסלול תנועתי, כאל מסגרת מחייבת המצריכה יכולת טכנית. מאידך גיסא אנחנו מזמינים כל תלמיד לצקת למסגרת זו את אופן הביצוע הפרטי שלו. כך נוצר עניין אישי של אדם חופשי ולא של חייל/רקדן מבצע.

כל עצמותי תאמרנה רב־תרבותיות

החיבור בין העולם התרבותי־היהודי לעולם התרבותי־החילוני מתרחש היום באופן ברור ביותר בתחום המוסיקה, אבל גם בכל תחום אחר. כשאני פוגש חילוני שלומד גמרא או קורא את פרשת השבוע בבית מדרש תל־אביב י, אני כבר לא מגיב בהפתעה. אני רואה שקיים שובע מסוים מהחילוניות הטוטלית, מהמגמה להאמין שהאדם יכול להסתדר בעצמו או שהתבונה שלו היא הפתרון לכל המצבים. אני גם לא מופתע כשאדם דתי מצטט שיר של רבינדרנת טאגור או לומד פסיכולוגיה באוניברסיטה ומזכיר את אריקסון באותה נשימה עם הרב קוק. יש לא מעט דתיים החיים בשלום עם הרוחות הנושבות בעולם, יהודים דתיים המעוניינים לחיות ללא בדלנות ומתוך שיח עם הציבור הכללי בישראל. הלימודים במסגרת "כל עצמותי תאמרנה" אכן מאפשרים מפגש כזה. הוא מתרחש הן משום שהמורים חילוניים והן משום שתרבות המחול העכשווי חילונית באופן שבו היא מטפלת בנושאים שונים העולים בעבודות מחול.

הסקרנות קיימת גם מצד המורים החילוניים, שפוגשים תלמידים חדשים, בעלי שפה תנועתית חדשה. דרך המפגש עם התלמידים הם נחשפים באטיות ובאופן טבעי לעולם התרבותי והרוחני של היהדות, לאופני חשיבה, לדימויים, למושגים ולסיפורים. הזמנים הפוסט־מודרניים מאפשרים לאנשים להשתחרר מאידיאלוגיות אנטי דתיות – תהליך שמתרחש לא רק בעולם האמנות, אלא בכל התחומים. עם זאת, אנחנו חיים במדינה מאוד קשה, שבה אקטואליה צורמנית קושרת את הדת לפוליטיקה. לא פעם קרה שפניתי למורים וליוצרים כדי להזמין אותם ללמד ב"כל עצמותי תאמרנה" ונתקלתי בהתנגדויות הקשורות לפנים שונות של המציאות הישראלית. עם זאת, כל מי שפניתי אליו הסכים לבסוף להגיע לפחות

לסדנה חד־פעמית, וכל מי שהגיע לסדנה כזאת רצה להמשיך לעבוד עם הקבוצה שהכיר. הוא פגש קבוצת גברים נדירה בגבריותה ותלמידים משובחים, מאירי פנים ומוכשרים. הסטודיו הוא מצע אולטימטיבי למפגש רב־תרבותי, כי מתקיימת בו שפה עדינה יותר ממלים. יש בו רגעים, מבטים, נשימות ואין בו אידיאולוגיות.

כל עצמותי תאמרנה חול, מחול וקודש

הרב יוסי פרומן, מורה אורח ב"כל עצמותי תאמרנה", אומר שבקרב הציבור הדתי, גם זה שאינו רוקד, כבר קיימת תפישה שעל פיה ראוי להיות קשוב לגוף כחלק מעבודת השם וככלי בתפילה. לצד תפישה זו, ההולכת וקונה לה לגיטימיות, מציע הרב פרומן רעיון מרחיק לכת, שלפיה בגוף טמונה קדושה עליונה, ולפיכך בו עיקר עבודת השם.⁵ לפיכך, האמירה "ראוי לעסוק גם במחול דתי" אינה מדויקת, שכן ב"מחול חילוני" טמונה באותה מידה החוויה הדתית. אם הגוף הוא המוקד, אין צורך בתנאים מקדימים ובהקשרים דתיים.

הרב פרומן מוסיף ואומר, שמאז חורבן הבית התבצר העם היהודי בתוך עולם המלים והכתב. יהודי דתי לומד, מתפלל, קורא ומדבר. גם אם בעבודה הדתית יש רגעים ש"מעל למלים", הדרך אליהם היא המלה הנאמרת או הכתובה. האדם נפל לתוך מלכודת המלים וטרם נחלץ ממנה. הגוף הוא ערוץ אחר, חדש, שדורש כי ניתן לו חופש. הרב פרומן מביא פרשנות לזוהר, שלפיה לגוף תשומת לב כמו שהוא, בלי עולם המלים והמחשבות הדתיות שמסביב לו. לפי פרשנות זאת אפשר לעבוד את השם עם הגוף לבדו, וכך לתת מקום אמיתי לאיכות הקדושה שבו.

הרב פרומן מביא את הדרש של הבעל שם טוב על הציווי לנח: "בא אותה וכל ביתך אל התיבה". לפי הדרש, הציווי עוסק במלים, הנקראות גם "תיבות": יש "לבוא אל התיבה", להיכנס אל המלה, לשקוע בה, להלך בה. כל מלה היא עולם שלם שאפשר לטייל ולהעמיק בו, ולא רק לבטאו בחטף. אבל לתיבה יש גם דלת. וכשנגמר המבול צריך לצאת החוצה. נדמה שהצעד הבא הדרוש לנו הוא הציווי הנוסף לנח: "צא מן התיבה" (ואכן, כשמתרגלים לתיבה מפחיד לצאת ממנה החוצה; הרי כך קרה גם לנח). מצינו את המלים. העולם מזמין אותנו לדרך חדשה־ישנה בעבודת השם; אט־אט אנו נפתחים להתנסויות דתיות חדשות – מוסיקה, מחול, חיבור לאדמה.

מדברי המורים בכל עצמותי תאמרנה

ניב שינפלד, חבר בהנהלת בית הספר שמלמד רפרטואר עכשווי, מלווה את התלמידים הוותיקים של בית הספר מתחילת המסלול. ניב מתאר את

מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010 | 45

44 | מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010

מודל להכשרת מורים למחול לגיל הרך במגזר הממלכתי־הדתי במכללת "אורות ישראל"

המחול כתחום אמנות, יצירה והבעה. לשם כך יש להקנות לילד מונחים ומושגים בסיסיים מעולם המחול והיצירה, כדי שיוכל להגדירם, להיות מודע לקיומם, להשתמש בהם וליצור אתם.

מורות עצמאיות ובגרות המסלול אמורות להכיר את מבנה תחום הדעת של המחול לחטיבה הצעירה, להורות מחול בכיתות א'-ב', להכין שיעורים, לבנות תוכנית לימודים ולבצע אותה תוך כדי הערכה והפקת לקחים. המודל יצייד את הסטודנטיות בכלים הדרושים לשם ידע תחום הדעת, ידע בדרכי הוראה, תכנון ההוראה והערכתה.

'יעדים

להפגיש את הסטודנטיות עם מושגים ורעיונות, מבנים ועקרונות בתחום המחול לחטיבה הצעירה.

להציג אסטרטגיות ומיומנויות הוראה מגוונות.

לסייע לתכנן את הוראת המחול בחטיבה הצעירה ולהעריך אותה.

להתנסות בלמידה פעילה ומגוונת וביצירת ידע.

לתת כלים יישומיים להוראה משמעותית

תיאור המודל

על פי המודל, כל יחידת הוראה יוצאת מהתנסות אישית של הסטודנטית ל"גילוי" עקרונות והמשגה דרך דיון תיאורטי, ליישום בשדה ולחקירת ההתנסות והסבר המעשה.

שלב א': שיעור מתודיקה משולב בהתנסות מעשית במחול.

לפי תיאוריית הלמידה לחינוך בתנועה של גיליום (1995), "הלמידה האקטיבית עדיפה על הלמידה הפסיבית. לכן עדיף שיעור הכרוך בהשתתפות פעילה על הרצאה או הקרנת סרט המתבססים על קליטה סבילה". בהוראת מרבית המיומנויות

אמנותי נפוץ, ורובן חסרות רקע מוקדם במחול ואין להן תמונה או זיכרון מהעבר של שיעור מחול בגיל הרך.

דילמות הנובעות מקהל היעד והסטודנטיות אמורות ללמד:

א. תוכן הדיסציפלינה הסטודנטיות מיועדות ללמד בחטיבת הגיל הרך במגזר הדתי, מקום שבו המחול הוא תחום חדשני. לכן נדרש מודל ההדרכה ליצור תהליך שיאפשר בניית תוכנית לימודים במחול למגזר הייחודי. התוכנית צריכה לשלב את תוכן הידע התנועתי עם ערכי הדת, המסורת, החינוך הדתי והרעיון האמוני.

ב. מורות מאמנות מספר המורות המלמדות מחול במגזר קטן ביותר. לכן היה צורך לפתח מודל שימחיש לתלמידות את עקרונות הוראת המחול בדרך הולמת, ללא הצלע של מורה מאמנת.

בניית המודל באה לענות על השאלות:

כיצד לבנות דיגום אפקטיבי ויעיל, שיצמיח את הסטודנטיות להוראת מחול טובה בגיל הרך?

מהי ההכשרה הראויה שתכין את הסטודנטיות להוראת מחול בגן ובכיתות א'-ב' ותסייע להן להצטייד בכלים הדרושים לשם כך (ידע תחום דעת, מיומנויות הוראה, דרכי הערכה)?

הנחות היסוד והתפישה הרעיונית של המודל

ההנחה היתה, שכאשר הסטודנטיות יבינו באופן טוב יותר את זירת ההוראה וירכשו את המיומנויות הדיסציפלינריות והפדגוגיות הנדרשות, יהיו מודעות למקורות שמהם נובעים הקשיים ויזכו לתמיכה – הן יגיעו להוראה מקצועית ויעילה.

רציונל

בבסיס המודל עומדת ההשקפה, כי על הילד בחטיבה הצעירה להכיר ולהבין את מרכיבי עולם

שרי כץ-זכרוני

משמעויות רבות מיוחסות למושג הדרכה, ואפשר להשתמש בו במגוון רחב של הקשרים. רובינסון (1978) מגדירה את ההדרכה "תהליך חינוכי, שבו אדם שלרשותו ציוד מסוים של ידע ומיומנות מקבל אחריות להכשרת אדם שציודו קטן משלו". לפי אוסטין (1963), ההדרכה נועדה "לסייע לסטודנט ללמוד את תוכן המקצוע ואת שיטות עבודתו ובאה לעזור לסטודנט לרכוש מודעות כלשהי ביחס למה שהוא עושה – ומדוע".

מאחורי כל ההגדרות של מושג ההדרכה עומדת קונספציה משותפת: "העברת ידע" מאדם בעל ידע בתחום מסוים לאדם אחר, האמור לדעת כדי שיוכל להגיע לרמת תפקוד מיטבית בכל האמור בשימוש בידע הרלוונטי בתחום המקצוע. דילמה מוכרת היא באיזה מקום על הציר "תיאוריה – מעשה" יש למקם את ההדרכה הפדגוגית בהכשרת מורים. כאשר עוסקים בהכשרת מורים בתחום המחול, נוסף לדילמה הזאת הממד הייחודי של מקצוע העוסק בתוכן מעשי-גופני.

מורכבות נוספת של הסוגיה

נובעת מתוך הדילמות הבאות:

דילמה הנובעת מהמקצוע להדרכה הפדגוגית במחול לגיל הרך אין תוכנית הדרכה כתובה, לא כרשימה של תכנים נתונים, לא כמדריך עם מידע על הנושאים שיש ללמד. בתחום הזה לא קיימים ספרי לימוד או עזרי הוראה ולכן בניית המודל היא בבחינת יש מאין. בניית המודל מבוססת על ההתנסויות בהוראה בגנים ובבית הספר היסודי ביישוב אלקנה בשנים תשס"ב-תשס"ט.

דילמה הנוגעת לאוכלוסיית הלומדות עברו של תלמיד מהווה גורם מרכזי בלמידה. אנו מניחים כי לכל לומד יש אירועים בעברו וכי ברשותו ידע מוקדם. ניסיונו והידע שלו הכינו אותו למטלות שעליו לבצע, הם המקור להבנת התוכן הנלמד ולרכישת ידע. אוכלוסיית הלומדות באה מתוך המגזר הדתי, שבו המחול עדיין אינו תחום

מתוך הבנת הקשרה וסיפור חייה, גם החוץ טקסטואליים, "כאלמנטים פנים תיאטרליים" (internal theatrical state). בתובנות אלה משתלב גם ניתוח דרמטורגי של התפקיד. הכלי Magic if בעבודתו של סטניסלבסקי מסייע לשחקן לעבור ממישור המציאות למישור של דמיון ויצירה. עבודה זו של השחקן, שבמובנה הפשטני דורשת ממנו לדמיין ולחשוב מה הוא היה עושה בנסיבות חייה של הדמות, משלימה את העבודה של המחזאי ומאפשרת לשחקן להפוך את הרפליקות של הדמות ואת הפאוזות שלה לדיבור ולהתנהגות חיה וחיונית. זוהי עבודה מהפנים אל החוץ. סטניסלבסקי אמנם סבר שכל זיכרון רגשי כרוך בזיכרון חושי, ושלעתים החושי מוביל את הרגשי, ולכן שם דגש על אימון פיסי – "אלמנטים חוץ תיאטרליים" (external theatrical state), אבל לפי שיטתו המוטיבציה העיקרית נובעת להיות שותף לאנסמבל יוצר, שבו תתפתח מעבדה של מחול". דוד גרושקו, תלמיד שנה ב': "בית הספר מאפשר לי להביע בכלים של מחול את היצירות שלי, לתקשר את הפנימיות שלי. כיום הכלים הם מעולם המחול ויכול להיות שבהמשך אפנה לכלים נוספים". אמיתי שטרן, תלמיד שנה ג': "היום אני לומד מחול, אבל בעתיד אני רואה שאפנה לפרפורמנס שיש בו מלים, סיפורים. באתי מעולם של מלים ובשנים האחרונות נכנסתי לעולם של גוף – עולם מוחשי וחושני יותר. עולם של חומר שמתקשר באופן אחר מעולם המלים. אני רוצה לחזור לעולם המלים עם הבסיס של גוף, עם הבסיס הפיסי, ולעשות תיאטרון־מחול. ההיוליות של הגוף נותנת גישה והבנה אחרת גם בעולם המלים".

תלמידים אחרים מתכוונים לעסוק במחול באופן יומיומי, דרך עבודה עם אנשים, ולכן יפנו לעסוק בהוראה. אבישי זביצקי, תלמיד שנה ב': "אני מקבל בבית הספר הרבה אינפורמציה ותכנים שונים, סופג וסופג ועוד לא ברור לי מהו העולם שאני נכנס אליו. התפילה שלי היא שהעולם של 'כל עצמותי תאמרנה' יתבהר לי ויתגבש לכדי עולם ברור, כך שאוכל להעביר אותו הלאה".

כבר כיום מלמדים התלמידים הבוגרים במסגרות של הציבור הדתי ואף מחוצה לו. תלמידים אלו מהווים את השגרירים של "כל עצמותי תאמרנה" וכחלוצי מחול יהודי עכשווי הם שותפים לכינון עומק תרבותי וחינוכי חדש בישראל.

⁵ פרומן, יוסי. "ספר הזוהר וגוף האדם". *דעות*. גיליון 43. יולי 2009: עמוד 20.

שלוש שנים נפתחה התוכנית בצורה מקצועית ורחבה יותר. בכל שנה נוספו שעות למערכת הלימודים, הצטרפו עוד מורים לסגל ובאו עוד תלמידים שיצרו קבוצות חדשות – כך נבנה בית ספר המציע תוכנית לימודים מלאה. בסוף שנת הלימודים הנוכחית אנחנו מתכבדים להיפרד מהכיתה הראשונה של בוגרי בית הספר – תשעת התלמידים הראשונים שמסיימים את התוכנית המלאה של "כל עצמותי תאמרנה".

ככלל, התלמידים אינדיווידואליסטים וקשה לדעת מהו הכיוון שאליו יפנה כל אחד מהם, אבל כולם יגידו שהמחול קרוב מאוד לעולם הפנימי. יש תלמידים הרוצים ללכת בכיוון של יצירה וביצוע, וכך למשוך את הציבור הרחב להתעניין במסע שלהם מבחינה תרבותית ופנימית, להעלות אותו על הבמה. רעי בן־דב, תלמיד שנה ג': "מסקרנת אותי עבודת מחול עמוקה לאורך זמן. אני מעוניין להיות שותף לאנסמבל יוצר, שבו תתפתח מעבדה של מחול". דוד גרושקו, תלמיד שנה ב': "בית הספר מאפשר לי להביע בכלים של מחול את היצירות שלי, לתקשר את הפנימיות שלי. כיום הכלים הם מעולם המחול ויכול להיות שבהמשך אפנה לכלים נוספים". אמיתי שטרן, תלמיד שנה ג': "היום אני לומד מחול, אבל בעתיד אני רואה שאפנה לפרפורמנס שיש בו מלים, סיפורים. באתי מעולם של מלים ובשנים האחרונות נכנסתי לעולם של גוף – עולם מוחשי וחושני יותר. עולם של חומר שמתקשר באופן אחר מעולם המלים. אני רוצה לחזור לעולם המלים עם הבסיס של גוף, עם הבסיס הפיסי, ולעשות תיאטרון־מחול. ההיוליות של הגוף נותנת גישה והבנה אחרת גם בעולם המלים".

תלמידים אחרים מתכוונים לעסוק במחול באופן יומיומי, דרך עבודה עם אנשים, ולכן יפנו לעסוק בהוראה. אבישי זביצקי, תלמיד שנה ב': "אני מקבל בבית הספר הרבה אינפורמציה ותכנים שונים, סופג וסופג ועוד לא ברור לי מהו העולם שאני נכנס אליו. התפילה שלי היא שהעולם של 'כל עצמותי תאמרנה' יתבהר לי ויתגבש לכדי עולם ברור, כך שאוכל להעביר אותו הלאה".

כבר כיום מלמדים התלמידים הבוגרים במסגרות של הציבור הדתי ואף מחוצה לו. תלמידים אלו מהווים את השגרירים של "כל עצמותי תאמרנה" וכחלוצי מחול יהודי עכשווי הם שותפים לכינון עומק תרבותי וחינוכי חדש בישראל.

הערות

¹*תלמוד בבלי*, מסכת תענית, דף ל"א, עמוד א'.² סטניסלבסקי היה הראשון שניסח את השיטה באופן מקיף ומפורט, גם בהשפעת רעיונות הפסיכואנליזה במתווה של פרויד, אשר התפתחו בתחילת המאה ה־20. השיטה של סטניסלבסקי כוללת מערכת שאלות של "עבודת שולחן", שנועדה לגרום לשחקן ולבימאי להבין את מניעיה הגלויים והכמוסים של הדמות

המפגש הראשון שלו: "לפני כשלוש שנים פגשתי אנשים רוחניים ורציוניים בכוונותיהם, עם חיבור פילוסופי לגוף ועם התפעלות מנטלית מחוכמת הגוף. עם זה, בתחילת הדרך היתה זרות פיטית שאופיינית למי שמתחיל לרקוד בגיל מבוגר יחסית. היום, לאחר שלוש שנים, המפגש עם חומר תנועתי הוא פיסי יותר והתנועה משוכללת יותר. ככל שהתלמידים מפתחים את ההיכרות שלהם עם הגוף, כך גם קל להם ללמוד חומרים חדשים ולעבד אותם". ניב מתאר מפגש נדיר עם קבוצת גברים שמפנים יומיים או שלושה בשבוע כדי ללמוד דבר לא פרקטי: "בין אם התלמיד חילוני ובין אם הוא דתי, מחול אינו מקצוע מאוד פרקטי ולכן הבחירה של אדם דתי בעולם המחול היא חזקה יותר מזו של חילוני". ניב סבור כי הסיבה לכך נעוצה באופי הקהילתי של התלמידים: "הם ערים לעובדה שהם מחוללים של תרבות חדשה בקרב הציבור הדתי, ועובדה זו נותנת להם כוח ומגייסת אותם למען כינון מגמה חדשה בציבור הדתי. גם אם לא כולם יהיו רקדנים ופרפורמרים מקצועיים, הם אלו שיהיו המורים הראשונים למחול בציבור הדתי, והם יניחו את התשתית לדורות הבאים. הם ילמדו אנשים להתקרב לגוף, הם יעבדו עם תלמידים צעירים יותר, יעבירו להם את הידע ואת הגישה שלמדו ב'כל עצמותי תאמרנה' ויחנכו לאפשרות לעשות מחול כיהודי דתי ומאמין".

יוסי תמים, שעבד עם התלמידים על רפרטואר ויצירה, מתאר את המפגש שלו עמם: "פגשתי חבורה של גברים שרוקדים עם סיבה וראיתי שיש כוונה מאחורי התנועה שלהם. אני חושב שהתוצאות של העבודה אתם היו הרבה יותר מעניינות מאשר לעבוד עם רקדנים שעסוקים כל הזמן ב'איך זה נראה'. התלמידים של 'כל עצמותי תאמרנה' נוברים פנימה לתוך עצמם וממלאים את התנועה במשמעות. כשהסיבה לתנועה ברורה, זה טהור, ישיר ומרגש – אז זה נהיה מחולי".

ארקדי זיידס, שמלמד טכניקת רליס ועובד עם תלמידים שנמצאים בראשית דרכם בבית הספר, אומר: "אני פוגש ביכל עצמותי תאמרנה' אנשים סקרנים, המתרגשים מהעובדה שניתנה להם ההזדמנות ללמוד על עצמם מתוך התחברות חדשה לגוף. התלמידים מלאי התפעלות, מלאי התרגשות מכל מידע חדש, מלאי התפעמות מכל צעד וגילוי של הגוף ועל הגוף. אלו תלמידים בעלי התבוננות עמוקה, שמחזירה את הגוף לכל הפעולות שהוא עשה לפני כן, כמו ישיבה, שכבה, ריצה, אבל הפעם עם יותר תשומת לב, נוכחות ומודעות חדשה".

כל עצמותי תאמרנה סוף מסלול

מאז העבודה של הקבוצה בעכו, לפני כעשר שנים, עברנו דרך ארוכה. עד לפני כשלוש שנים הקבוצות היו מסגרות חובבניות יותר. לפני

46 מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010

התנועתיות אין תועלת ב"דיבור על" תנועות, לפני שללומד היתה התנסות כלשהי בהן.

נואלס (1972), במאמרו "חידושים בשיטות ובגישות הוראה", אומר כי הוראת מבוגרים העבירה את הדגש שלה ממסירת ידע באופן סתמי לטכניקות חווייתיות משותפות, כך שהלומדים מסתייעים בחוויות המצטברות שלהם. על אחת כמה וכמה ראוי לעשות זאת במחול, שהרי אין למידה תיאורטית של עשיית מחול ללא ההתנסות החווייתית שבריקוד עצמו. בהסתמך על־ידיעת הרקע של המתנסות בהוראה, נבנה שיעור מתודיקה המלווה בהתנסות מחול. השיעור ניתן על ידי המד"פית ותכליתו היתה התנסות בשיעור מעשי, המדגים יחידת לימוד. באמצעותו מתאפשר למורה להציג מיומנויות מחול בדרך של שיעור "בשעת אמת", בהקשר של מורה-תלמיד. בחלק השני של השיעור נערך דיון תיאורטי, על סמך ההתנסות התנועתית. בדיון זה מנסים להגיע עם הסטודנטית לתובנות של עקרונות יחידת הלימוד, לסיווג המידע לכללים

בעלי משמעות ותוכן, להבנת עקרונות הפעולה ולהמשגתם.

שלב ב': התנסות בהוראה

שלב ה"זריקה למים". הסטודנטית תתבסס על ידע שנרכש, תאחז במרכיב מוכר ותיישם בסיטואציית ההוראה. הסטודנטית הנכנסת לסיטואציה זו חייבת למצוא את הכיוון שלה ולעצב את עצמה מחדש, מתוך בחינה של מה שנטלה מהשלבים הקודמים.

שלב זה מורכב משני חלקים : א. תכנון השיעור; ב. יישומו בהוראה.

שלב ג': משוב והערכה

משוב מילולי מד"פ-סטודנטית, משמש מנוף להבנת סיטואציית ההוראה של הסטודנטית וכלי לייצוב הלמידה וחיוזקה.

דוגמה לסילבוס שנתי בנושא מסורת וחגי ישראל

התוכנית המוצגת היא חלק בלתי נפרד מתוכני העבודה בגן ובבית הספר. היא בנויה על פי הלוח העברי, על פי עונות השנה, חגים, מועדים ואירועים במעגל השנה. התוכנית בנויה על פי הלוח העברי ושנת הלימודים של אותה שנה (תשס"ט), מתוך התאמה לקהילת הלומדים ולנושא השנתי המרכזי.

נושאי החתך של התוכנית, העוסקים במחול ובתנועה, עוגנו בנושאי תוכן הקשורים לערכי יסוד בתרבות ובמסורת היהודית והישראלית.

כל יחידת הוראה מוצגת משני היבטים:

1. הנושא התנועתי המרכזי של יחידת ההוראה

2. נושא תוכן המותאם לנושא התנועתי והמתקשר למקצועות הנלמדים בבית הספר

יחידות ההוראה בנויות על פי מסגרת המבוססת על העקרונות הדידקטיים ועל תכונות התפתחותו הגופנית־המוטורית, הרגשית, החברתית וההכרתית של הילד והצרכים הנובעים מכך.

לכל יחידת הוראה הוגדרו מטרות ייחודיות, המכוונות למתנסה בהוראה, כדי לכוונה בבניית תוכנית ההוראה של הנושאים.

היחידות בנויות כך שהתלמיד נחשף לנושאי הפעילות במדורג, עושה בהם שימוש חוזר ונשנה בהקשרי תוכן שונים*, וכך הוא משיג את האוצר התנועתי ואת המושגים ומגיע לשליטה במטרות התוכנית.

נושא תוכן	הנושא התנועתי המרכזי	הסבר וקישורים	רעיונות נוספים לפעילות
היכרות בכיתות "ואלה שמות בני ישראל"	אימפרוביזציה של כתיבת השם באיברים שונים של הגוף	רז"ל קבעו ששלושה שמות לאדם: אחד שקראו לו אביו ואמו, ואחד שקראו לו בני אדם ואחד שקונה הוא לעצמו. טוב מכולם מה שקונה הוא לעצמו	משחקי היכרות *שמות לפי חלוקה להברות ומחיאות כפיים * זריקה ותפיסה של כריות / כדור
		" לא שינו שמם ": היכרות עם הילדים – "מי אני ומה שמיו?" " לשונם ": כללי התנהגות, "אל תיגע בי ואל תדבר" " ומלבושם ": כללי לבוש – מכנסיים נוחים ללא נעליים	

ביבליוגרפיה

אלדר, א' (1997), *הוראה יעילה בחינוך הגופני* ישראל, תמוז עיצובים.

אוסטין, ל' (1963), "*עקרונות יסוד של הדרכה*", בתוך: *הדרכה* – Supervision. *מקראה*, עורכת: רייכמן נורית (תשמ"ח), מרכז מידע ותוכניות של תוכנית שוורץ, ירושלים.

גיליום, בוני צ'ארפ (1979), *יסודות בחינוך לתנועה לילדים*, מכון וינגייט.

נואלס, מ' (1972), "חידושים בשיטות ובגישות הוראה המבוססת על למידת מבוגרים", בתוך: *הדרכה* – Supervision. *מקראה*, עורכת: רייכמן נורית (תשמ"ח), מרכז מידע ותוכניות של תוכנית שוורץ, ירושלים.

רובינסון, ו' (1986), "פיתוחו של עצמי פרופסיונאלי בהכשרה לעבודה סוציאלית", בתוך: *הדרכה* – Supervision. *מקראה*, עורכת: רייכמן נורית (תשמ"ח), מרכז מידע ותוכניות של תוכנית שוורץ, ירושלים.

"בראשית"	* מרחב אישי ומרחב כללי * תנועה ותנוחה	הוראת שליטה על התנועה, כללי התנהגות ותנועה בכיתה / כיבוד החבר (עבודה עם מטרונום – הליכה 10 צעדים תנוחה 5 ספירות) הפעילות התנועתית תיעשה עם נעליים ותכוון את התלמידים לריקוד ברגליים יחפות. הפעילות תסוכם בקומבינציה עם השיר "המגפיים של ברוך"	לפי היהדות, הקב"ה ברא את העולם על ידי ספירות: 10 הספירות הן עשר המאמרות שבהן נברא העולם, כפי שכתוב במשנה במסכת אבות, בספר היצירה הן מכונות "ידיים", מכיוון שהן משמשות את הבורא כפי שהידיים משמשות את האדם
" רם"ח אבריו " (עירובין נד א)	*עבודה של כפות רגליים	מעבר לריקוד ברגליים יחפות. צורות עמידה שונות על כפות הרגליים (אצבעות, עקבים, צדי כף הרגל) חלוקת כף הרגל, תרגילי כפות רגליים	המקור לקביעת חז"ל כי בגוף האדם רמ"ח איברים ושס"ה גידים טמון במניין המצוות (תרי"ג המצוות) מכיוון שקיימות תרי"ג מצוות קיימים תרי"ג איברים. ישנם אנשים הרואים במניין האיברים משל של חז"ל להכליל את הסך הכולל של גוף האדם וכל איברי גופו ולהראות את חשיבות קיום המצוות בכל איברי הגוף, ושטבע הגוף יהיה אך ורק לעבודת הבורא
לקראת ראש השנה	*תנועה מעגלית באיברים שונים של הגוף * מסלול מעגלי * קואורדינציה עדינה – עבודה של כפות ידיים	קומבינציה עם השיר "12 ירחים" (במפזר בכיתה) לתנועות מעגליות סיכום להליכות שונות על כפות הרגליים סיכום לתנועה ותנוחה * הוראת השיר "שנה טובה" בשפת הסימנים	
תנועה זורמת ותנועה קטועה			"וַיַּחַדְשׁ הַשִּׁבְעִי בַּאֲחָד לַחֲדָשׁ, מִקָּרָא-קִדְשׁ יִהְיֶה לָכֶם-כָּל-חֲלֹאכֶת עֲבֹדָה, לֹא תַעֲשׂוּ: יוֹם תְּרוּעָה, יִהְיֶה לָכֶם" (במדבר כ"ט פסוק א') תקיעות השופר מתחלקות לשלושה סוגים: תקיעה – כמשמעו תקיעה ארוכה עולה וסדורה – תנועה זורמת שברים – מעין שלוש תקיעות קצרות הבאות אחת אחרי השנייה – תנועה מקוטעת רבעים – מספר תקיעות קצרות עוד יותר הנשמעות ברצף מהיר – תנועה מקוטעת
לקראת סוכות – מחזוריות הקפות "חתן תורה", "חתן בראשית"	טכניקה: POINT FLEX *מסלולים מעגליים (סגורים ופתוחים) *קואורדינציה עדינה – עבודה של כפות ידיים	פיתוח "12 ירחים" ללימוד מסלולים מעגליים ומחזוריות הוראת השיר "שישו ושמחו בשמחת תורה" בשפת הסימנים	בשמחת תורה מסיימים מחזור של קריאת התורה: מסיימים את ספר דברים ומתחילים את ספר בראשית. העולה לתורה ומסיים את ספר דברים, נקרא "חתם תורה" – הוא חותם, מסיים, את מחזור קריאת התורה. בלשון העם השתנה הכינוי ובמקום "חתם תורה" אמרו "חתן תורה". בראשית". האדם שעולה לתורה לקריאת הפרשה הראשונה של ספר בראשית נקרא "חתן בראשית".

”רמ”ח איבריו” (עירובין, נד א)	תחילת בניית טכניקה בדגש על מפרקי עמוד השדרה: כפיפה קדמית של עמוד השדרה	יצירת קומבינציה של תיפוף גוף	והלולב דומה לשדרה שהיא העיקר שבאדם, לרמוז שישיר כל גופו לעבודתו ברוך הוא. וההדס דומה לעיניים, לרמוז שלא יתור אחר עיניו ביום שמחת לבו. והערבה דומה לשפתיים, שבהן יגמור האדם כל מעשהו בדיבור, לרמוז שישים רסן בפיו ויכוון דבריו, ויירא מהשם אף בעת השמחה
שאילת הגשמים	מסלולים מפותלים תנוחה / תנועה מפותלת	חזרה מירושלים לפרת ”בתוף ובחליל” – מסלולים מפותלים מלווים במקצבים	שאילת הגשמים מתחילה בז' במרחשוון. הסיבה להמתנה היא סיבה היסטורית. נהגו להמתין עם בקשת הגשם חמישה עשר ימים לאחר סיום החג, כדי שכל עולי הרגל, גם אלו שבאו מהמקומות הרחוקים, יחזרו לבתיהם לפני שהגשם יפגום בדרכים ולא יוטרדו בחזרתם לביתם על ידי גשמי הברכה – ועד שיגיע אחרון שבישראל לנהר פרת
”ותן טל ומטר על פני האדמה”	טכניקה: רוטציה הגב בשלושה מישורי תנועה	עבודה עם מטפחות כטיפות גשם הנופלות על איברי גוף שונים במעגלים שונים. קומבינציה: תפילה לגשם	בְּרֹךְ עֲלֵינוּ יְיָהוּה אֱלֹהֵינוּ אֵת הַטֶּהֱלָה הַזֹּאת וְאֵת קֵל מִיָּדֵינוּ תַּבְּנִיאָתָהּ לְטוֹבָהּ. וְתֵן נִיחָה בְּרַבָּהּ אֶל מִירְיָה טַל וְיִסְקַר לְכִרְבָּהּ עַל פְּנֵי הַמִּדְבָּרָה וְשִׁבְעָט מִטוֹבָהּ. וְכִבְרֹךְ אֶתְּמַטוּ כְּשֵׁנִים מְטוֹבוֹת. בְּרוּךְ אַתָּה יְיָהוּה. מְבָרֵךְ הַשָּׁנִים.
”חזרה לבראשית”	טכניקה: הגב בשלושה מישורי תנועה מסלולים מפותלים	שמות – בשימוש שפת הסימנים	
”משיב הרוח ומוריד הגשם”	סיכום נושאי התנועה. לקראת חודש כסלו: הדגשה על מסלול מפותל בצורת 8 הוראת בסיסים: הוספה וגריעה	הוראת השיר ”היורה שמע נא” בשפת הסימנים	
נרות חנוכה – אור	גבהים / (בסיס)		שימוש בכרטיסיות
”מוסיף והולך, פוחת והולך”	למידת בסיסים בסיום הוא איבר או מספר איברים שכל משקל הגוף נשען עליהם	תנו רבנן: מצות חנוכה נר איש וביתו. והמהדרין – נר לכל אחד ואחד והמהדרין מן המהדרין, בית שמאי אומרים: יום ראשון מדליק שמונה, מכאן ואילך פוחת והולך; ובית הלל אומרים: יום ראשון מדליק אחת, מכאן ואילך מוסיף והולך. אמר עולא: פליגי בה תרי אמוראי במערבא, רבי יוסי בר אבין ורבי יוסי בר זבידא, חד אמר: טעמא דבית שמאי – כנגד ימים הנכנסין, וטעמא דבית הלל – כנגד ימים היוצאין. וחד אמר: טעמא דבית שמאי – כנגד פרי החג, וטעמא דבית הלל – דמעלין בקדש ואין מורידין...” (תלמוד בבלי, מסכת שבת, דף כ”א עמ' ב')	הכנות מוקדמות שרוכים 1.20 מ' לכל ילד
”ולמה נקרא שמה חסידה? שעושה חסידות עם חברותיה (חולין, ס”ג א')	שיווי משקל סטטי ודינמי	קומבינציה 7 קפיצות” ריקוד עם נורבגי	הריקוד בנוי על: 1. שינוי בסיסים 2. שיווי משקל

י' בטבת ”וַיָּבֹנּוּ עָלֶיהָ דָּיִק סָבִיב” (מלכים ב כה, א)	תנועה עם מגבלה	הוראת השיר ”שיבנה המקדש” בשפת הסימנים	”וַיְהִי בִשְׁנַת הַתְּשִׁיעִית לְמָלְכוֹ בַּחֹדֶשׁ הָעֲשִׂירִי בַּעֲשׂוֹר לַחֹדֶשׁ בָּא נִבְכַּדְנֶאצַּר מֶלֶךְ־בָּבֶל הוּא וְכָל־חֵילוֹ עַל־יְרוּשָׁלַיִם וַיַּחֲן עָלֶיהָ וַיְבִנוּ עָלֶיהָ דָּיִק סָבִיב” (מלכים ב', כ"ה, א') י' בטבת יום תחילת המצור על ירושלים: בסוף השנה התשיעית של צדקיהו (885 לפנה"ס). המצור נמשך שנה וחצי, עד כיבוש ירושלים וחורבן בית המקדש בתשעה באב בשנה האחת עשרה לצדקיהו (שנת 685 לפנה"ס) יום הקדיש הכללי
מבקשי הגשמים ”חוני המעגל”	תנועה עם מגבלה		חוני המעגל ”מעגל” – הולך בדרך טוב, כמו פלס מעוג רגלך, משלי ד' כ"ו, או מלשון עיגול, על שעג עונה ועמד בתוכה
וַיִּשְׁבֹּת בַּיּוֹם הַשְּׁבִיעִי, מִכָּל־מְלָאכְתּוֹ אֲשֶׁר עָשָׂה	תנועה ותנוחה כיוונים מרחב	ברכות ליל שבת בשפת הסימנים	”ושמרו בני” את השבת, לעשות את השבת לדורותם ברית עולם, ביני ובין בני”א אות היא לעולם כי ששת ימים עשה ה' את השמים ואת הארץ וביום השביעי שבת וינפש”. בְּרוּךְ אַתָּה יי אֱלֹהֵינוּ מֶלֶךְ הָעוֹלָם, אֲשֶׁר קִדְּשָׁנוּ בְּמִצְוָתוֹ וַצִּוָּנוּ לְהַדְלִיק נֵר שֶׁל שַׁבָּת ברוך אתה ה' אלהינו מלך העולם, בורא פרי הגפן
לקראת פורים: גילוי והסתר	הסתרה וגילוי איברים		על־פי הסיפור במגילה – אסתר הסתירה את זהותה היהודית כשבאה לארמונו של אחשוורוש: ”מצור ית של צדקיהו (885 לפנה"ס), אין אֶסְתֵּר מַגִּידָתָהּ מוֹלִדְתָּהּ וְאֵת עַמָּהּ כְּאֲשֶׁר צִוָּה עָלֶיהָ מֶרְדֳּכָי” (מגילת אסתר, פרק ב', פס' 02). גם אלוהים ”מסתתר” במגילת אסתר – שם אלוהים לא נזכר אפילו פעם אחת במגילה, בניגוד לכל שאר ספרי התנ"ך
אוזני הכן	משקל משולש מסלולים משולשים		מיידish: מֶאָן טַאשׁ (mon tash), ”כיס פרג”. עם הזמן, המלה ”מֶאָן” שובש ל”המן”, וכך שונה שם המאכל ל”המן טַאשׁ” והחלו לאוכלו בפורים. עם זאת, יש המוצאים קשר בין המן האגני והאוזניים המשולשות: ”והמן נכנס לגני המלך כשהוא כפוף קומה אבל וחפוי ראש ואוזניו מקוטפות” (מדרש)
”ונהפוך הוא”	הפכים תנועתיים	צ'רדש (turn in out מהיר-איטי, לפנים-לאחור)	”ובשנים עָשָׂר חֹדֶשׁ הוּא חֹדֶשׁ אֶדָר בְּשִׁלוּשָׁה עָשָׂר יוֹם בּוֹ אֲשֶׁר הִגִּיעַ דָּבָר הַפֶּלֶךְ וְדָתוֹ לְהַעֲשׂוֹת בַּיּוֹם אֲשֶׁר שִׁבְרוּ אֹיְבֵי הַיְּהוּדִים לְשִׁלוֹט בָּהֶם וְנִהְפֹּךְ הוּא אֲשֶׁר יִשְׁלְטוּ הַיְּהוּדִים הַפֹּה בְּשִׁנְאֵיהֶם” (מגילת אסתר, פרק ט, פס' א')
ריקודי עמים שונים		(סיני, ספרדי, רוסי, אמריקני)	המנהג להתחפש בפורים, שמגביר את שמחת החג, מבוסס על מנהגי העמים – וגם על הסיפור במגילת אסתר. במסורת היהודית מבוסס הקשר בין תחפושת ובין חג הפורים על שני רעיונות ממגילת אסתר: הרעיון של היפוך ומהפך בגורל – והרעיון של הסתרת הזהות האמיתית
מצה	משקל 4/4 מסלולים מרובעים סגורים		”וּתְחַזֵּק מִצְרַיִם עַל־הָעָם לְמַהֵר לְשַׁלְּחָם מִן הָאָרֶץ כִּי אָמְרוּ: כָּלֵנוּ מָתִים. וַיֵּשֶׂא הָעָם אֶת בְּצִקּוֹ טָרֶם וַיַּחֲסֹךְ, מִשְׁאֲרֵתָם צָרְרִית בְּשִׁמְלָתָם עַל־שִׁכְתָּם... וַיֹּאפּוּ אֶת הַבֶּצֶק אֲשֶׁר הוֹצִיאוּ מִמִּצְרַיִם עֲגֹת מִצּוֹת, כִּי לֹא חֻמֵץ – כִּי גִרְשֵׁי מִמִּצְרַיִם וְלֹא יָכְלוּ לְהַתְּמַהֵם וְגַם־צִדָּה, לֹא־עָשׂוּ לָהֶם” (שמות, י"ב, ל"ג-ל"ט)

אני מרגיש, משמע אני רוקד: התבוננות בתיאוריות של אנטוניו דמסיו

אישית ככל שניתן, כבתהליך לימודי שתפקידו לטפח את היכולת היומיומית בדרך למודעות גבוהה יותר של היכולת היצירתית.

”הארכיון התנועתי” האישי חשוב לדמסיו בכל דיון על ההתפתחות האישית. בבסיס ארכיון זה עומדת היציבות הגופנית כמשקפת את היציבות הנפשית. דמסיו מגדיר יציבות זו מבנה קבוע בתוך תהליכים משתנים במציאות שסביבנו. אם עד כה טענו, שאי אפשר לרקוד עם אותו גוף פעמיים, נטען עתה שבמסגרת אמירה זו משמשת היציבות עוגן קבוע, שמאפשר תפקוד יומיומי ועמידה במשימות היומיום שעל האני לפתור. מבנה סטרוקטורלי זה מאפשר גם הבנה ומודעות גבוהות יותר במשימות שקשורות בעשייה האמנותית. המינון הנכון בין קביעות והשתנוות, בין הצפוי מראש והלא ניתן לצפייה מראש, מוגדרים על ידי דמסיו בסיס ליכולת לאבחן את רגשותינו האישיים ולנתח אותם. כך הוא שם דגש על התפקיד המרכזי שיש להם בדרך שבה אנו אחראים לאיכות חיינו. מחקר המחול ניסה להגדיר את הקשר בין חוקיות זו לחוקיות ביצירת המחול. במאמצים להגיע להגדרה זו עמדה שאלת המינון במרכז תשומת הלב. האם המינון בין חוקים מובנים לבין מה שלא ניתן לצפייה מראש הוא המפתח ליצירת מחול טובה? באיזו מידה המוכר משמש מפתח לאיכות ובאיזו מידה אנחנו דוחים את החדש? מה צריכה להכיל החוויה התנועתית החדשה, כדי שתתקבל על ידנו ללא הסתייגויות? דמסיו טוען שמה שהוא מגדיר ”מודעות מורחבת” מעניק לנו את היכולת להכליל את החדש והלא מוכר בארכיון התנועתי שלנו, להפוך אותו בתוך זמן קצר יחסית לחלק מארכיון זה. כך הוא נעשה מוכר וניתן לצפייה מראש. טענה זו תואמת את טענתה של אנה הלפרין, שלפיה הופכת כל התנסות לחלק מן הארכיון היצירתי האינדיוידואלי. המודעות המורחבת מוארת, לדברי דמסיו, על ידי התבוננות בעבר אך ורק במידה שהארה זו מסייעת לנו בהתמודדות עם ההווה. גם האפשרות לדמיין את העתיד ולהשפיע במידה מוגבלת על התהוותו היא כלי חשוב

אמנותית. אבל איך מתמודדים, לעומת זאת, עם פעימות לב חזקות, זיעה קרה או התכווצות כלי הדם והתרחבותם? בכל אלה דמסיו רואה תופעות גופניות פנימיות.

בחקר המודעות האישית והיצירתית הוא מבחין בשני שחקנים עיקריים: האני והאובייקט שאליו מתייחס האני. מערכת היחסים בין שני שחקנים אלה העירה את המודעות האישית והגופנית שלנו לנעשה סביבנו, וכך גם לגירויים היצירתיים בסביבה היומיומית של כל אחד מאתנו. דמסיו טוען שכל התייחסות של האני לאובייקט שמחוץ לו משנה את האובייקט בראי האני. כמו שאי אפשר לרקוד פעמיים באותו הגוף, בלי המודעות שהגוף השתנה בין הפעם הראשונה לפעם השנייה, כך אי אפשר לכלול יותר מפעם אחת אובייקט חיצוני באני הקיים, בלי שהמודעות אליו תשתנה. האופן שבו מבטא האני את ההתנסות שחווה הפך בחקר המחול המערבי בשנים האחרונות לשאלה מרכזית בעיסוק באימפרוביזציה: מהי מידת הסובייקטיביות האישית ובאיזו מידה מודע האני לתנועה שהוא מבצע ולתופעות הגוף הפנימיות שמתלוות אליה? האם יש הבדל מהותי, כפי שנהוג לחשוב, בין תנועה ”אמנותית” לבין תנועה ”יומיומית” מנקודת התייחסותו של האני? באיזו מידה משתמש האני בהבעה גופנית כדי להגן על עצמו בחיי היומיום? האם יכולה הבעה גופנית זו לשמש גם חומר יצירתי? אמירותיו של דמסיו חופפות בנקודות רבות לתורתה של אנה הלפרין, שמנוגדת לתיאוריות הרווחות של משיכת קו מוגדר ביו עשייה אמנותית לשימוש בהבעה גופנית בחיי היומיום. אילו תהליכים נוירולוגיים קובעים באיזו תנועה נבחר בשיעור אימפרוביזציה, שואל דמסיו. באיזו מידה משתמש האני במודעות מרחבית שבה התנסה בחיי היומיום, לצורך תיחום בחירתו בשיעור האימפרוביזציה? ואיך משתמש האני בניסיון החושי שאסף ביומיום לצורך החלטה יצירתית? התנהלות לא מודעת של הגוף בחיי היומיום משתקפת לעתים קרובות בשיעורי אימפרוביזציה עם תלמידים, שתהליך למידה זה עדיין אינו מוכר להם. כאן המקום לציין, שדמסיו דוגל בהבעה גופנית מודעת, אך

רונית לנד

אנטוניו דמסיו מגדיר כל התבוננות ברגשות אינדיווידואליים תהליך אמנותי. התבוננות זו מקומה, לדעתו, במערכת הניורולוגית שאחראית לא רק ליכולת היצירתית, אלא גם למערכת שמפקדת על תחושת האושר שנובעת על פי רוב מכל תהליך שכזה. דמסיו, כמובן, נזהר מאוד מכל שימוש לא מדעי במושג רגשות. כשהוא מדבר עליהם, כוונתו למה שמוגדר בנוירולוגיה המודרנית רגשות ראשוניים או רגשות אוניברסליים: שמחה, צער, כעס, הפתעה וגועל. ברגשות נוספים דמסיו רואה רגשות משניים או סוציאליים. כלומר, הם תלויים בסביבה החברתית והתרבותית שבה אנו חיים. מובן שרגשות הם אמצעי אזהרה ועזרים לניווט ולארגון של תופעות בחיי היומיום. הם מעשירים את החוויה הקיומית, מכיוון שביכולתם לשמש בסיס למבנים ולסטרוקטורות. כל יוצר ומחנך בתחום המחול מכיר את הרתיעה מהבעת רגשות שאנחנו מכנים ”בנאליים”. ההבחנה של דמסיו בין רגשות ראשוניים לרגשות משניים יכולה לסייע, כצעד ראשון, לארגון הרגשות ולהפיכתם לצורה בנויה כהלכה. באופן זה הם ישמשו בסיס יצירתי בתהליך העבודה. דמסיו טוען שייחודם של הרגשות הראשוניים הוא בהפיכתם לכלי תקשורת. הכוונה לרפרטואר של רגשות, שבאים לביטוי באופן בלתי אמצעי בשפת הגוף של כל יוצר אנושי וכך הופכים לשפה גופנית שביכולתה להשלים, אם על דרך החיוב אם על דרך השלילה, את השפה המילולית.

אופן התרגום של רגש לעשייה אמנותית הוא שאלה שמעסיקה את דמסיו זמן רב. כנוירולוג שעובד שנים רבות באוניברסיטאות שונות בארצות הברית, עסק דמסיו עם רעיותו חנה דמסיו, גם היא נוירולוגית, במצבים רגשיים שמאפיינים יוצרים העוסקים בתחומי אמנות שונים, שבהם משחקת שפת הגוף תפקיד מרכזי. תופעות גופניות, כמו הבעות פנים, חיורון, רעד וכיפוף הגוף, הן ביטויים חיצוניים של רגשות. במינון נכון אפשר להפוך ביטויים אלה לאמירה

פסח	סוגי קפיצות: - משתי רגליים - דילוגים מרגל לרגל	מקור השם פסח הוא בשמו של קורבן , שהוקרב בבית המקדש בערב פסח. קורבן זה נאכל בערבו של יום, בלילה הראשון של חג המצות ונקרא קורבן פסח . חג הפסח נקרא על שמו של קורבן הפסח. הקורבן עצמו קרוי על שם ה"פסיחה" (=דילוג) במכת בכורות . הקב"ה הכה את בכורי מצרים ודילג על בכורי ישראל.	”וַאֲמַרְתֶּם זִבַּח פֶּסַח הוּא לַה' אֲשֶׁר פָּסַח עַל בְּנֵי יִשְׂרָאֵל בְּמִצְרַיִם בְּגֹפְו אֶת מִצְרַיִם וְאֶת בְּתִינּוֹ הַצִּיל” (שמות, י"ב, כ"ז) .
מעבדות לחירות	צורות התקדמות		”בכל דור ודור חייב אדם לראות את עצמו כאילו הוא יצא ממצרים” (פסחים י', ה, ומתוך ההגדה של פסח)
יום השואה	שפת הסימנים חנה סנש	אלי, אלי, שלא ייגמר לעולם החול והים, רשרוש של המים, ברק השמים, תפילת האדם	
יום הזיכרון	שפת הסימנים חציית קו האמצע	לכל איש יש שם / התקווה נולדתי לשלום	
	גבהים חציית קו האמצע (צעד ושאתם מים)	הורה מדורה	מדוע רחץ רבי שמעון באש ואור? משום שהתורה הושוותה לאש ("אש התורה"). אש היא דבר פיסי שהופך חומר לאנרגיה. כך גם התורה מלמדת אותנו, כיצד להפוך את העולם החומרי לאנרגיה רוחנית. אש המדורות מאירה את הנתיב, לאלה החפצים להבין את האמת הפנימית של התורה, כפי שנחשפה על ידי רבי שמעון בר יוחאי. המנהג של הדלקת מדורות בל"ג בעומר מקושר גם להסבר המבוסס על הקשר בין מרד בר כוכבא ובין ל"ג בעומר: המורדים הדליקו משאות אש על ראשי ההרים כדי להעביר את ההודעה על פרוץ המרד
ל"ג בעומר	העברת קשר		
יום ירושלים שערים / סיבובים	מסלול מעגלי סגור סיבובים במקום		לדעת פרשנים אחדים, זהו מזמור עלייה לרגל לירושלים, אף שהמקדש וארון ה' לא נזכרים בו במפורש. לפי פירוש זה מתוארת במזמור תהלוכה שסובבת סביב חומות העיר, ובמהלך ההקפה הצועדים אף סופרים את מגדליה הרבים של העיר ומתרשמים מעוצמתה: "סֹבֵּב צִיּוֹן וְהִקִּיפָהּ (וראו תפארתה), סִפְרוּ מִגְדְּלֶיהָ (וראו את עוצמתה)" (תהלים, מ"ח, י"ג)
שבועות	הנפות מעברי גובה מלמטה למעלה		בשעת הבאת הביכורים למקדש, אוחזים מביא הביכורים והכהן את סל הביכורים ומרימים אותו יחדיו. פעולה זו נקראת "הנפת הביכורים". מביא הביכורים אומר את "מקרא ביכורים", פסוקים מתוך ספר דברים (דברים, כ"ו, ה'-י')

דוגמה לשימוש חוזר בנושאי תוכן תנועתי בהקשרים שונים במשך השנה

שירה שמי-פוקס

”קרן עדי” מגשימה את “חלום ספרד”

11אם תרצו להנציח אותי, העניקו לרקדנית פלמנקו ישראלית צעירה, כישרונית ונחמדה מלגה ללמוד פלמנקו בספרד”. כך אמרה עדי אגמון, לאחר שהבינה שמחלת הסרטן עומדת להכריע אותה ושלא תזכה להגשים את חלומה ללמוד פלמנקו בספרד. עדי היתה קצינה בדרגת סרן בחיל המודיעין, תלמידת מדעים מחוננת ורקדנית נלהבת. היא היתה בת 23 במותה. “חלום ספרד” שלה הוא כתב האמנה של “קרן עדי”, הפועלת זה 16 שנים לקידום אמנות הפלמנקו בישראל ולפיתוחה.

פעילות “קרן עדי”

מדי שנה מתקיים פסטיבל “ימי הפלמנקו”, שבו מופיעים מיטב אמני הפלמנקו הספרדים על בימת מרכז סוזן דלל בתל־אביב . הפסטיבל הוא מסגרת שבתוכה מתקיימות פעילויות רבות לקידום הפלמנקו בישראל – תחרות דו־שנתית היוצרת מוטיבציה להצטיינות בין תלמידי הפלמנקו בארץ, מתן במה לכשרונות צעירים בתחום הפלמנקו והענקת מלגות השתלמות בספרד לזוכים. רבות מהזכות במלגות שמעניקה הקרן היו לרקדניות ולמורות. הודות לפעילותה של “קרן עדי” זכה ריקוד הפלמנקו בהכרה ממסדית ובמקום מכובד בסצינת המחול בישראל. הקרן גם מעודדת הפקות מקור של יוצרי פלמנקו בישראל.

בפסטיבל “ימי הפלמנקו” מתקיימות כיתות אמן וסדנאות, המאפשרות לתלמידות הפלמנקו ולרקדניות הפלמנקו בארץ להיחשף למיטב המורים מספרד. פעילות הקרן מבוססת על התנדבות ומתקיימת בתמיכת מינהל התרבות. הפעילויות מסובסדות ונגישות לכל.

בימיה הראשונים של “קרן עדי”, תרמה רבות לרמת התחרות רקדנית הפלמנקו הנודעת כריסטינה הויס (Hoyos). היא העניקה לקרן השראה, היתה לשופטת בתחרות והופיעה כאמנית מובילה בפסטיבל. ברבות השנים קשרה “קרן עדי” קשרים רבים בספרד, בעיקר עם “Cristina Heeren Foundation” – אקדמיה לפלמנקו בסביליה, אשר בשיתוף עם “קרן עדי” מעניקה מלגת לימודים לרקדני פלמנקו ולמוסיקאים המתמחים בנגינת פלמנקו מישראל. פסטיבל “ימי הפלמנקו” זכה לכיסוי נרחב בעיתון הפלמנקו הספרדי הידוע *Alma100*.

“פסטיבל ימי הפלמנקו” שיתף פעולה עם אמני פלמנקו רבים, ביניהם פאקו איבנז (Paco Ibanez), שהופיע בשיתוף פעולה עם הגיטריסט הישראלי באלדי אולייר; ואמן הפלמנקו מנולו מארין (Manolo Marin), שהשתתף בו כשופט

מחול עכשיו | גיליון מס' 18 | אוקטובר 2010 | 55



Adi Agmon, photo: Shira Shemi-Fux

עדי אגמון. צילום: שירה שמי-פוקס

“קרן עדי” ופסטיבל ימי הפלמנקו

חלק ניכר וחשוב מן האובייקטים שברשותנו הם תוצאה של תכונותינו האישיות. דמסיו כותב כי אישיות היא מכלול התכונות המולדות והנלמדות המאפיינות אותנו, ובזאת אין הוא מחדש דבר. החידוש שבדבריו בא לביטוי בהבחנה בין זהות בזמן ובמקום של קישורים בין המערכות הניורולוגיות השונות והיכולת לסנן רגשות ותחושות ברבדים שונים לאובייקט הבעה אחד. רעיון זה מחזק את התפישה שהאימפרוביזציה אינה רק כלי העשרה ללמידה יצירתית, אלא מרכיב מרכזי בכל תהליך למידה. למידה זו פירושה הקניית יכולת להפוך כל תחושה או ריגוש לצורה מובנית, המאפשרת תקשורת לשונית או אמנותית עם העולם הסובב אותו. אנחנו יכולים להתלהב משחקן מחונן שמגלם אישיות שונה מאישיותו במציאות, אף על פי שאנחנו מודעים קוגניטיבית לעובדה שבמציאות הוא אישיות אחרת מזו שהוא מגלם. ידיעה זו אינה מונעת מאתנו להיסחף רגשית אחרי אישיותו הבימתית. ידיעה זו תפקידה לייצב את המודעות המורחבת שלנו, כדי לאפשר למודעות המצומצמת להתרגש באותו רגע. מיד לאחר אותה התרגשות רגעית מן העשייה האמנותית, תיכנס המודעות המורחבת לפעולה ותאפשר לנו להמשיך ולהתרגש אך ורק מן האמירות האמנותיות שמתקשרות עם ההתנסויות החברתיות והתרבותיות שאגרנו בארכיון הזיכרון האישי שלנו.

מרחב זה הוא המקום לעיבוד זיכרונות חושיים כמו תמונות וחוויות חזותיות, צלילים ותנועות. הוא גם מאפשר מיקום מחדש של חוויות שקיימות בזיכרון. במיקום מחדש הכוונה, על פי דמסיו, היא גם למינון מחדש. עוצמת החוויה וחשיבותה במציאות העכשווית ישתנו בהכרח ממקרה למקרה. יכולת מינון זו מקבילה גם היא ליכולת המינון שתבוא לידי ביטוי בכל עשייה אמנותית.

הדיון בנושא זה. בעבודה קבוצתית מהווה מכלול הזיכרונות האוטוביוגרפיים את התשתית לתהליך היצירתי. משחק הגומלין בין סך כל המודעויות המצומצמות וסך כל המודעויות המורחבות בקבוצה הוא הגורם היצירתי בתהליך. תהליך זה מאפשר מרחב פעולה להבנת האני הביוגרפי ולמקומם של הרגשות בתוכו. התהליך הביוגרפי הוא תהליך מנטלי, שמשתמש במרחב הדמיון האישי ליישום התנסויות תנועתיות.

מרחב זה הוא המקום לעיבוד זיכרונות חושיים כמו תמונות וחוויות חזותיות, צלילים ותנועות. הוא גם מאפשר מיקום מחדש של חוויות שקיימות בזיכרון. במיקום מחדש הכוונה, על פי דמסיו, היא גם למינון מחדש. עוצמת החוויה וחשיבותה במציאות העכשווית ישתנו בהכרח ממקרה למקרה. יכולת מינון זו מקבילה גם היא ליכולת המינון שתבוא לידי ביטוי בכל עשייה אמנותית.

אם נשאל, לדוגמה, מהו פטיש, תתרכז המודעות המורחבת שלנו במכלול האסוציאציות והתמונות (האובייקטים) שברשותה ושמתייחסים למלה פטיש (המלה פטיש נבחרה, בין היתר, בגלל האסוציאציה התנועתית-המוטורית שהיא מעוררת). עם זאת, נוכל בקלות לנסח הגדרה קוגניטיבית. מכלול הזיכרונות (בניית נדנדה בילדותנו), התחושות (פציעה מפטיש), הדמיונות (חלמנו על אותה פציעה) והרעיונות האמנותיים (יצרנו כוריאוגרפיה עם פטישים) יהיו נוכחים בהכרתנו, אך לא יבואו לידי ביטוי וגם לא ישבשו את יכולת ההגדרה הקוגניטיבית שלנו. עם זאת, אלה אוצרות חשובים של האני שלנו ואין ספק כי יבואו לידי ביטוי במצבים חופפים בעתיד (בניית נדנדה עם לידני, זהירות יתר בעבודה עם פטיש בעתיד או יצירת כוריאוגרפיה עם חפצים דומים).

במלים אחרות, האני האוטוביוגרפי הוא תהליך מתמשך של הצגה ושימוש ברבדים שונים של מרכיבי הזיכרון האישי. המרכיב החשוב ביותר בביוגרפיה שלנו הוא היכולת האמינה של הפעלת האובייקטים הנתונים למודעותנו, כמעט בכל סיטואציה. לפסיפס השלם של אובייקטים אלה קורא דמסיו זהות. ברור שאובייקטים אלה מחולקים למערכות נוירולוגיות מרושתות. עם זאת, דמסיו מגדיר את היכולת להפעילם ריכוז היכולות היצירתיות שברשותנו.

Damasio, R. Antonio: *The Feeling of What Happens Body and Emotion in the making of Consciousness*, New York, 1999

Gallese, Vitorio and Goodman, Alvin: "Mirror Neurons and the Stimulation of Mind-reading", in *Trends of Cognitive sciences*, 1998

בדרך לקבלת אחריות לאיכות חיינו בעתיד. עוד טוען דמסיו, שמודעות מורחבת זו מוגבלת ליצור האנושי ואין למצוא אותה אצל שום יצור אחר. לדבריו, ההכרה במודעות זו וטיפוחה הם הפתח להכרה ולמיצוי כישוריו היצירתיים של כל אינדיווידואל. המודעות המצומצמת מקנה לנו את החוויה הרגעית: אנחנו מתבוננים במעופה של ציפור, אנחנו חשים כאב; המודעות המורחבת ממקמת חוויה רגעית זו במכלול הזיכרון החווייתי שלנו והיא יכולה, אם נרצה בכך, להפוך למרכיב יצירתי הן בבחירות שנבחר בחיי היומיום והן בהחלטות אמנותיות.

האני האוטוביוגרפי מתקיים וניזון, על פי דמסיו, מחלקים נבחרים מתוך הזיכרון האוטוביוגרפי. המודעות המצומצמת ניזונה מן הגירויים החושיים של כאן ועכשיו ואין לה יכולת לאמוד, לבחור או להעדיף. תפקידה הייחודי הוא לקלוט ולשדר. המודעות המורחבת היא זו שמשלבת את ההתנסות במבנה סטרוקטורלי קיים של תחושות מן הזיכרון, וקובעת את מקומה ואת חשיבותה במבנה בהתאם לצרכים הקיומיים. תהליך זה מזכיר, ללא ספק, את התהליך היצירתי ולענייננו, את התהליך הכוריאוגרפי; הזיכרון האוטוביוגרפי מורכב מאובייקטים שאנחנו עושים בהם שימוש בתהליך היצירתי. המודעות המורחבת בוחרת את האובייקטים. המודעות המצומצמת מחזירה לאני, לאחר הבחירה, את היכולת לעשות שימוש במודעות המצומצמת כדי לשמות, להתרגש, להתעצב או להיגעל מבחירת האובייקט. את מערכת היחסים בין שתי המודעויות מגדיר דמסיו "חוש ההכרה העצמית". חוש זה הוא אחד התנאים החשובים להצלחתו של כל תהליך לימודי. יכולתו של הזיכרון התנועתי לשמר מספר רב של תנועות והתנסויות גופניות בעת ובעונה אחת ועל פני מרווח זמן גדול, הובילה את מחקר המחול למסקנה שיש לשים את הדגש העיקרי בלימודי המחול על טיפוח מגביל של שתי המודעויות. חקר המחול עוסק בסוגיה שאפשר לנסח כך: מכיוון שלעולם לא נראה פעמיים אותו מעוף ציפור ולעולם לא נחוש פעמיים בדיוק באותו כאב, עלינו ליישם את ההבנה שכל התנסות תנועתית חדשה היא סך כל האובייקטים הביוגרפיים הרלוונטיים שעומדים לרשותנו באותו רגע. הניסיון ליישם תפישה זו כבסיס חדש להוראת המחול עומד היום במרכז

בתחרות, כמורה בסדנאות, כאמן מופיע וכמנהל האמנותי של ההפקה הספרדית-הישראלית *Sol Y Sombra* בשנת 1998. על האמנים הישראלים שהופיעו בפסטיבל נמנים השחקן יוסי בנאי ז"ל, שהשתתף במחווה מיוחדת לפדריקו גרסיה לורקה ב־1998; ועידו תדמור, שהיה שופט בתחרות, רקדן ומנהל אמנותי. "קרן עדי" משתפת פעולה גם עם כל מורי הפלמנקו ורקדני הפלמנקו הישראלים: סילביה דוראן, נטע שיף, שרון שניא, מיכל נתן, כרמל נתן-שלי, סוניה גרסיה, סילביה בארו ועוד.

במרס 2000 העלתה להקתו של הרקדן אדריאן גאליה (Adrian Galia) את המופע *Paso a Paso*, אשר הציג את כל מקצבי הפלמנקו. במרס 2002 הציגה להקתה של הרקדנית מריה פאחס (Maria Pages) את *La Tirana*, מופע פלמנקו מודרני ברמה גבוהה ביותר, שהתקבל בתשואות נלהבות. בשנת 2002 הופק המופע *בשפת הפלמנקו*, בשיתוף פעולה בין משרד התרבות הישראלי ו"קרן עדי". מופע זה הדגים את הקשר הייחודי בין ישראליות, ים תיכוניות ויהדות לבין מסורת הפלמנקו.



אוה ודויד אגמון עם שירה שמי-פוקס Eva and David Agmon with Shira Shemi-Fux

"קרן עדי" פועלת כדי להעניק במה לפלמנקו הישראלי. בכל שנה היא מעלה הפקות בשיתוף פעולה עם רקדנים וסטודיות מרחבי הארץ, במסגרת "בוקר פלמנקו ישראלי", וכך זוכה הקהל הישראלי להצצה בנעשה בעולם הפלמנקו המקומי.

פלמנקו עכשיו

בשנים האחרונות, אמנות הפלמנקו עוברת טלטלה ומחפשת כיוון חדש ובעיקר דרכי ביטוי מודרניות. קיים פער בין המסורת שעומדת בבסיס הפלמנקו, לבין החיפוש אחר אופן ביטוי עדכני יותר של שפת הפלמנקו. אמנים רבים יוצרים שפה משלהם. לצורך כך הם משתמשים בעקרונות מהפלמנקו המסורתי וזורעים בתוכו תנועות המושפעות מהמחול המודרני, מריקוד הג'ז ואפילו מתיאטרון המחול. "קרן עדי" לא התעלמה ממגמה זו, השולטת כיום בפלמנקו בספרד, ובשנים האחרונות הביאה לפסטיבל "ימי הפלמנקו" אמני פלמנקו חדשניים לצד

אמנים מסורתיים. ביניהם ראוי להזכיר את לה צ'וני (La Choni) ולהקתה, במופע הנועז והיצירתי *Tejidos al Tiempo* (*במקלעת הזמן*, 2008). המופע שילב פלמנקו סביליאני "גזעי" עם השפעות מעולם הקולנוע, האקרובטיקה וההיפנוזה. ב"ימי הפלמנקו" במרס 2009 השתתף רקדן הפלמנקו הנערץ ביותר בספרד כיום, פארוקיטו (Farruquito), במופע *Puro*. פארוקיטו, בן למשפחת הפלמנקו הנודעת פארוקו, נולד לתוך מסורת עתיקה והוא ידוע בווירטואוזיות שלו ובשליטתו הטכנית המרשימה, המשולבת ביכולת לירית מרגשת ועמוקה – רקדן פלמנקו "טהור". המופע גרף תשואות והותיר בצופיו השראה עמוקה.

פסטיבל "ימי הפלמנקו", מרס 2010

בפסטיבל השנה הועלה המופע *פסנתר פתוח* (*Piano Abierto*), שבו שיתפו פעולה שלושה אמני פלמנקו: הפסנתרן ומלחין הפלמנקו דורנטס – דויד פנה (Dorantes - David Pena), מוסיקאי מחונן שיצירותיו נחשבות "...מוסיקת פלמנקו עתידית, בזכות האמת העמוקה שהיא מעבירה" (מתוך העיתון הספרדי *El Pais*); רקדנית הפלמנקו מבטן ולידה פסטורה גאלון (Pastora Galavan), בת למשפחת פלמנקו ידועה: אביה הוא הרקדן חוסה גאלון ואחיה הוא הרקדן הידוע ישראל גאלון. פסטורה גאלון ידועה ביכולתה לתת פרשנות אישית ולאזן בין עבודת הרגליים לתנועת הגוף והזרועות. האיזון הזה מקנה אופי ייחודי לריקוד שלה; ורקדן הפלמנקו הסוחרף חואקין גרילו (Joaquín Grillo), שניחן ביכולת טכנית ומוסיקלית מופלאה שהקנתה לו מעמד של כבוד בעולם הפלמנקו הספרדי.

פסנתר פתוח היה מופע מרגש, נועז ומרענן, שנשען על שילוב ייחודי בין פלמנקו מסורתי לחדשנות תנועתית שהושפעה מהמחול המודרני ומריקוד הג'ז. חשוב לציין כי הפסנתר, שנוכחותו דומיננטית מאוד, אינו כלי מסורתי בפלמנקו אבל במופע זה הצליחו האמנים ליצור דיאלוג ששמר על השפה הייחודית של כל אחד מהם. היכולת של האמנים לבטא אישיות בימתית ייחודית ולפרוט על קשת רגשות מרתקת, התגבשה לאמירה חדשה בעולם המשתנה של הפלמנקו. מלבד המופע המרכזי הסוחרף התקיימו בפסטיבל כיתות אמן עם פסטורה גלואן וחואקין גרילו, שבהן השתתפו רקדניות ורקדנים מכל רחבי הארץ. שני האמנים לימדו קטעי כוריאוגרפיה וטכניקה והעניקו למשתתפים טעימה קטנה אך משמעותית משפת הפלמנקו שלהם. כרקדנית שהשתתפה בסדנאות, אני יכולה להעיד כי היתה זו חוויה יוצאת דופן ללמוד עם שניהם בכיתת אמן ואחר כך לצפות בהם מופיעים על הבמה. החוויה הכפולה העניקה לי התבוננות עמוקה יותר בשפת הפלמנקו הייחודית שלהם, שנהפכה לחיה, שלמה ואמיתית יותר מבחינתי.

השנה החלה "קרן עדי" במסורת חדשה – סדנת קומפאס (קצב) לתלמידות צעירות, מגיל 7 עד גיל 13. בכל רחבי הארץ יש כיום ילדות רבות הלומדות פלמנקו באופן רציני. הקרן שואפת ליצור מקום מפגש מאתגר לילדות אלה ולחזק את הקשר בין לבין הפסטיבל. מדריכי הסדנה השנה היו הרקדנית והמורה שרון שניא ונגן הקחון – כלי הקשה אופייני לפלמנקו – ששון לוי. בנוסף התקיימו אירועי "בוקר פלמנקו ישראלי", שבהם ניתנה במה לרקדניות וכוריאוגרפיות ישראליות צעירות.

אירוע נוסף שהתקיים השנה בפסטיבל היה הקרנת סרט הפלמנקו הישראלי *בשביל הפלמנקו* (*Por el Flamenco*), בבימויו של שם שמי. הסרט מספר על כרוניקה של אהבה, תשוקה ואובדן בלב עולם הפלמנקו של אנדלוסיה. פסטיבל "ימי הפלמנקו" היה השנה מגוון מאוד והשאיר טעם של עוד וציפייה גדולה לשנה הבאה.

"קרן עדי" מגשימה את "חלום ספרד" שלי

בשנת 2005 ניגשתי לתחרות הפלמנקו הארצית מטעם "קרן עדי", בהדרכתה של הרקדנית ומורת הפלמנקו שרון שניא. ההכנות, החזרות האינטנסיביות והתחרות עצמה היו בשבילי חוויה מרגשת ובלתי נשכחת. הכל התחיל ב־2004, בכיתת אמן עם רקדן הפלמנקו מנולו מארין, שיצר את הכוריאוגרפיה למחול החובה לתחרות. זאת היתה סדנה אינטנסיבית ומרוכזת מאוד, שנמשכה יומיים. העבודה בסדנה היתה קשה ולא האמנתי שאצליח להגיע לרמה הטכנית שתבעה הכוריאוגרפיה, מכיוון שבאותה שנה היו מאחורי רק כחמש שנים של לימודים. אבל התשוקה לפלמנקו בערה עמוק בתוכי והתחלתי להגיע לסטודיו מדי יום ביומו ולהתאמן שעות על שעות. האימון וההדרכה של שרון שניא נתנו את פריים ובתחרות של 2005 זכיתי. רק בעקבות הזכייה חוויתי את החוויה שלה ייחלתי. קיבלתי מלגת לימודים בספרד, שאיפשרה לי לממש את חלומי לאכול, לשתות ולנשום פלמנקו. כשהגעתי לסביליה, בעזרת המלגה, התאהבתי סופית. באקדמיה לפלמנקו Cristina Heeren Foundation למדתי עם מיטב מורי הפלמנקו – לה צ'וני, רפאל קמפאיו (Rafael Campallo) ועוד רבים וטובים. בנוסף לקחתי שיעורי פלמנקו אצל הרקדנית הצוענייה והמורה המחוננת חואנה אמאיה (Juana Amaya). מלבד השיעורים המעשיים במסגרת האקדמיה, לקחתי גם שיעורים תיאורטיים, שהעניקו לי בסיס הבנה עמוק יותר של מהות הפלמנקו, כך שחווית הפלמנקו שלי היתה טוטלית. אני רוצה להודות ל"קרן עדי", ובעיקר לאוה ודויד אגמון, שאיפשרו לי להגשים את "חלום ספרד" שלי.

לפרטים נוספים על קרן עדי ועל פסטיבל ימי הפלמנקו: www.keren-adi.org



רשמים מפסטיבל המחול Montpellier Danse 2010

האהודות מאוד על הקהל בצרפת. לא נכחתי בכל הפסטיבל וכאן מובאים רשמי מחלק מן ההופעות שראיתי.

ויליאם פורסיית, אחד מיקירי הפסטיבל בשנים קודמות, שמר על מעמדו המיוחד גם השנה. במסיבת עיתונאים, שהכל חיכו לה בדריכות רבה, הסביר פורסיית שכיום אין לו עניין ביצירת כוריאוגרפיות של מחול בלבד, וכי הוא מעדיף למקד את התעניינותו ביצירת "אובייקטים כוריאוגרפיים", לאמור: כוריאוגרפיה אינה מוגבלת למדיום אחד בלבד. לדבריו, "לא נכון יהיה לחשוב על כוריאוגרפיה רק במונחים של גוף רוקד. יש 'מחשבה פיסית', שבאה לביטוי לא רק באמצעות הגוף. בראשית יש הרעיון או העיקרון שאני רוצה לבטא ואז אני בוחר ובוחר מה יהיה המדיום החזותי שיתאים ביותר לביטוי הרעיון או העיקרון הזה". תהליך זה מכונה בפיו "אסטרטגיות כוריאוגרפיות". לטענתו, בעולם משתנה כמו זה שבו אנחנו חיים ופועלים כאמנים,

כלא לנשים ולקסרקטין, עד שהוכשר לתפקידו הנוכחי. לרגל 30 שנה לפסטיבל, הבניין שוקם באופן מרשים והותקנו בו אולמות המצוידים במיטב הטכנולוגיה, חדרי אימון, חדרי הרצאות, דירות מגורים לאמנים, חצר מקסימה לאירועים וגם תיאטרון גדול ומשוכלל הפתוח לשמים, שמזמן לקהל חווית צפייה מיוחדת במינה.

מונטנרי מזמין לפסטיבל מגוון רחב של עבודות, של יוצרים ושל להקות. בין המשתתפים השנה היו אמנים ידועי שם, צרפתים ובינלאומיים, שהיו קשורים לפסטיבל גם בעבר. למשל: בלט ב'ז'אר (Ballet Bejart), תיאטרון המחול ההולנדי שמנהלו בעבר היה יירי קיליאן (Jiri Kylian), להקת Rosas, ריימונד הוג (Raimond Hoghe) מגרמניה ועוד רבים אחרים. זיקה מיוחדת וקשר יוצא דופן יש בין מונטנרי לויליאם פורסיית (William Forsythe) ולמרס קנינגהם (Merce Cunningham) המנוח. מנהל הפסטיבל הוגה חיבה מיוחדת גם ללהקות היפ־הופ,

רחל בילסקי-כהן

פסטיבל המחול הבינלאומי של מונפלייה (Montpellier) חוגג השנה 30 שנה לקיומו. את הפסטיבל, אחד החשובים בצרפת ובעולם כולו, מנהל מאז 1983 ז'אן פול מונטנרי (Jean Paul Montenari). הפסטיבל נוסד במסגרת מדיניותה של ממשלת צרפת, המבקשת למנוע התמקדות של פעילות המחול בפריס ובערים הגדולות ולמשוך אמנים חשובים אל הפריפריה. כך הוקמו בערים רבות בפריפריה מרכזי מחול, המכונים Centre Choreographique National (CCN). מרכז כזה הוקם גם במונפלייה, עיר מחוז קטנה בדרום צרפת, ובראשו עומדת הרקדנית והכוריאוגרפית מתילד מונייה (Mathilde Monnier).

לחגיגה לרגל 30 שנה לפסטיבל צורפה חנוכת ה-Agora – International Danse Center. המבנה שבו שוכן המרכז כבר ידע גלגולים רבים. בעבר היה בו מנזר, שהוסב אחר כך לבית

יש לבדוק בכל פעם מחדש את האפשרויות שהטכנולוגיות החדשות מזמנות לאמן ולהיות פתוח לאמצעי ביטוי חזותיים שונים ומגוונים. הוא גם דיבר על תוכנת מחשב שפיתח בשיתוף פעולה עם דייוויד קרן (David Kern), מומחה לתכנות. התוכנה מאפשרת לאחסן בזיכרון המחשב כל פריט בחזרות, אימפרוביזציות, רעיונות, טקסטים מילוליים, חומר חזותי ועוד. חומרים אלה זמינים On-Line, כמאגר ליצירה.

יצירתו של פורסיית *טירה קופצנית לבנה* (*White Bouncy Castle*) מתרחשת במבנה ענק וסגור בצורת טירה, שעשוי מחומר סינתטי לבן המוצב על במה באולם מרכזי. בתוכו רצפה גמישה למחצה, כמו מזרן גומי. הנוכחים נכנסו לטירה על פי תור והתנסו בהליכה, ריצה, קפיצות וגלגולים. הרצפה הגיבה על תנועותיהם ומעניין היה להתבונן באנשים ובתגובותיהם להיענות של הרצפה, לראות איך הרצפה שינתה את תנועותיהם ולשמוע את צהלות השמחה שהזכירו ילדים משתובבים.

ריקוד נוסף של פורסיית, *עיר של המופשט* (*City Of Abstract*), מתרחש באולם הכניסה של מוזיאון פאבר, המוזיאון של העיר. היוצר הציב מצלמות



בן כלב לזאב מאת אן מארי פורה וסליה סאנו, צילום: ידידיה ברב
 Entre Chien et Loup, Anne -Marie Porras and Salia Sanou, photo: Didier Barb

וידיאו שצילמו את כל מי שנכנס ונמצא בשדה הקליטה שלהן. התוכנה עיבדה On-Line את תמונת הדמות המצולמת – הרחיבה, צימצמה, האריכה, עיוותה, הניעה לכיוונים שונים. ברגעים מסוימים יכול הצופה לזהות את דמותו־שלו, ואילו באחרים הפכה דמותו לציור מופשט. גם הפעם, בנוסף לתוצאות העיבוד הדיגיטלי היה מעניין לראות את התגובות של המצולמים למה שעולל העיבוד של התוכנה לגוף שלהם. יש שנבהלו ונמלטו מן המצלמה, בעוד אחרים השתעשעו וצחקו.

במחול *קליידוסקופ* (*Collide-Oscopee*), גם הוא של פורסיית, כל הנכנס אל המתחם שוכב על טרמפולינה, מעליו צג ובו מותקן קליידוסקופ. כל

תנועה שהשוכב מבצע מניעה את הקליידוסקופ ומניבה ציור מופשט מרהיב, צבעוני ומשתנה. הכוריאוגרף והרקדן אכרם חאן (Akram Khan) הופיע השנה בפסטיבל ישראל עם היצירה *גנוסיס* (*Gnosis*), אבל במונפלייה הוא זכה להצלחה לא רגילה, שהעניקה לו מעמד מיוחד. הוא רקדן ויוצר יליד בנגלדש, שחי ופועל בלונדון. חאן רוקד קאטאק (סגנון המחול הקלאסי של צפון הודו - Kathak) ובשנים האחרונות מחפש דרך לגשר בין סגנון זה לבין ביטוי אישי בסגנון מודרני. חאן מודאג מתהליך הדחיקה לשוליים של המחול הקלאסי המסורתי לסוגיו, מפני מחול עכשווי וחדשני. הוא מבקש לשמר את המסורת ולקרב אליה את הקהל, באמצעות הכנסת שינויים שלא יפגמו באותנטיות של המסורתי. חאן בחר באחד הסיפורים הפחות ידועים מן האפוס ההודי *המהבאראטה*, סיפור על המלכה גנדרי שנאלצה להינשא לבעל עיוור וקיבלה על עצמה לכסות את עיניה ושוב לא לראות לעולם. היא הולכת אחרי בעלה עד ששניהם פוגשים את סופם המר.

בחלק הראשון של הערב רקד אכרם חאן שלושה ריקודי קאטאק, והפליא בסגנון המלוטש, הן בעבודת הרגליים במקצבים מסובכים מאוד והן במחוות הזרועות, הידיים והפנים עתירי ההבעה. בחלק השני של הערב הצטרפה אליו האמנית היפנית יושי סונהטה (Yoshie Sunahata), מתופפת, רקדנית וזמרת מחוננת, בתפקיד המלכה גנדרי. חאן ביקש להראות את לבטיה הפנימיים של המלכה בדרך החיים ההכפכה שלה. הקהל היה מהופנט. על הריקוד ועל המוסיקה (על הבמה היו ארבעה מוסיקאים – גנגי טבלה, סרוד וצ'לו וזמר) שרתה רוחניות, שהועצמה בזכות ההופעה בתיאטרון הפתוח, תחת שמים זרועי כוכבים. זכורות לי מעט חוויות מחול בעלות עוצמה רוחנית ואסתטית כזאת.

מונטגרי הזמין את אן-מארי פורה (Anne-Marie Porras) להעלות את היצירה *בין הכלב והשועל* (*Entre Chien et Loup*) עם סליה סנו (Salia Sanou) מבורקינה פאסו. רקדנים מקבוצת הג'ז המקומית של פורה ושישה רקדנים מבורקינה פסו עבדו יחד לסירוגין – במונפלייה ובבורקינה פסו. התוצאה היתה יצירה עם אוצר תנועות עשיר, קומפוזיציות יפות ויכולת טובה של הרקדנים. המפגש, שהיה שיתוף פעולה בין־תרבותי ראשון בין רקדנים צעירים משתי

תרבויות מחול, הניב תוצאה מקורית. היצירה הועלתה עשר פעמים בעיירות ובכפרים במחוז, בגנים, במגרשי משחקים ובמגרשי כדורסל.

עבודותיו של אלן בופאר (Alain Buffard) הן בדרך כלל עתירות דמיון ויש בהן תלבושות ואבזירים מרהיבים. כעבודות פוליטיות המביעות ביקורת חברתית, הן גם כוחניות ואלימות מאוד. כזהי גם היצירה *הכל בסדר* (*Tous Va Bien*), שהועלתה בפסטיבל. כותרת היצירה אירונית מאוד, כי ממש שום דבר אינו בסדר. היצירה, שבה רוקדים שמונה נשים וגברים, היא הבעת מחאה נגד הסדר החברתי שבו שולטים כוח, שררה, דיכוי ואלימות. המוטיב העיקרי בה הוא חיילים בלבוש שמזכיר מדים. הם מצוידים ברובים, שבעזרת הקתות שלהם הם מכים ודוחפים זה את זה ומתעללים איש ברעהו באלימות פיסית ואף מינית, בליווי קללות וגסויות מילוליות. בהמשך מוצגות תמונות של יחסים מגדריים מסוגים שונים, וגם הן רוויות באלימות. זאת עבודה בלתי נעימה בעליל, מפחידה, נועזת, חזקה ומאתגרת. עם זאת, היא עשירה, רבת דמיון ועשויה היטב. הניגוד בין האלימות המפחידה ובין היופי האסתטי של הדימויים והשימוש המצוין בתאורה מרתק גם הוא.

הכוריאוגרף קאדר אטו (Kader Attou) הוא אחד ממובילי סגנון ההיפ־הופ בצרפת. הודות לחיבתו של מונטגרי לסגנון זה, אטו ולהקתו הוותיקה והמפורסמת, Acrorap, מרבים להופיע בפסטיבל מונפלייה. היצירה *Synfonia Presni Zatosnych* היא כוריאוגרפיה שיצר אטו לסימפוניה של המלחין הפולני בן זמננו הנריק מיקולאי גורצקי (Henrik Mikolaj Gorecki). לדברי אטו, הסימפוניה הותירה בו רושם עמוק מאז ומתמיד. יצירת המחול עצמה, לדעתו, אינה מעניינת וגם אינה עשויה היטב. ובכל זאת, מעניין להיווכח שמנהיגי להקות היפ־הופ אינם מסתפקים במה שהם יודעים לעשות היטב – היפ־הופ אותנטי שנרקד ברחובות – ומעוניינים לחבר יצירות של כוריאוגרפיה אמנותית לבמה, פעמים רבות למוסיקה קלאסית. לרוב הם נכשלים בכך, משום שהם חסרים את הידע, המטען התרבותי והניסיון הנדרש לשם כך. חבל.

לסיום, חוויה מתסכלת: להקת המחול של מרס קנינגהם באה לפסטיבל עם יצירה ידועה – *Roaratorio*. הם אכן הופיעו פעמיים בתיאטרון הפתוח, אבל בערב שבו הייתי אמורה לראות את המופע סירבו הרקדנים לרקוד. הנימוק: בחוזה שלהם כתוב שהם אינם רוקדים אם הטמפרטורה יורדת אל מתחת ל־18 מעלות צלסיוס, ובאותו ערב היא היתה 16 מעלות בלבד. לאחר משא ומתן של שעה עם מנהל הפסטיבל, בעוד מאות מחכים בכניסה לתיאטרון בציפייה לראות את המופע, היתה על העליונה ידו של ועד הרקדנים והקהל הרב התפזר בעגמת נפש רבה.

אדווה קידר

ינואר

שרוליק , 9.1, מרכז סוזן דלל להקת קמע כוריאוגרפיה: תמיר גינץ רקדני הלהקה: עדי אמיר, שרון באקלי מארליס, מיתר בסון, אייל גנון, אייל דדון, גל ירושלמי, איגנה מריה למרטינק, מיה סיון, נועה קרסו, אנטולי שנפלד, נעמה תמיר, תמי טומלישוייל דרמטורגית: דניאלה מיכאלי מוסיקה מקורית, פסקול ועריכה: אלדד לידור מוסיקה נוספת: יוהן סבסטיאן באך, הרולד ארלן & יארבורג, דייוויד בואי, הנס זימר, גוסטבו סנטולולה, מקס ריכטר, הווארד שור עיצוב תלבושות ובמה: מאור צבר עיצוב תאורה: שי יהודאי פסקול, טכנאי ועיצוב: גילי צימרמן ניהול אמנותי: דניאלה שפירא ותמיר גינץ
<i>Closer</i> , 9.1, הזירה הבין־תחומית כוריאוגרפיה: ענת שמגר בשיתוף עם נגן הקונטרבאס ז'אן קלוד ג'ונס שלוש יצירות בעקבות בקט



Terminal by Nir Ben Gal and Liat Dror, photo: Oded Antman

בכורות

ינואר–יולי 2010

פברואר	
מאיץ חלקיקים , 21.2, מרכז סוזן דלל להקת המחול פרסקו כוריאוגרפיה: יורם כרמי רקדנים: טל בנארי, ליגל מלמד, אלון שטייאר, נופר לוינגר, סתיו הורוביץ, עופרי לאוּאר, יניב מזרחי, עודד רונן, ג'ואל בריי עיצוב תלבושות: מאור צבר	UTF8 , 18.1, מרכז סוזן דלל כוריאוגרפיה: סהר עזימי רקדנים: סהר עזימי, אלעד שכטר, לירון עוזרי, קורלי לאדם, סדירה סמית, דנה זכריה, סופי קרנץ ונעמי ניסים מוסיקה מקורית: דידי ארז עריכה מוסיקלית לקטעים: Let me be your Teddy bear – Elvis Presley Charles in the park, three days – Josephine foster Gulag Orkestar – Beirut The hokey pokey – Yo la Tengo עיצוב תאורה: דני פישוף – מג'נטה עיצוב תלבושות: ענבל ליבליך ניהול חזרות והצגה: מלאני ברסון
מרס	
קיר/זינה (עיבוד מחודש) , 11.3, מרכז סוזן דלל להקת המחול בת־שבע כוריאוגרפיה: אוהד נהרין בביצוע רקדני אנסמבל בת־שבע: גון בירן, אבידן בן־גיאת, אלמוג בן־חורין, דניאל בן־חמו, תמר גרוס, רבקה היטינג, צ'ר־י לי, ניצן מרגליות, נווארה נובי־ויליאמס, סתיו סטרוד, אורי משה עופרי, מאיה פארן, נועה פארן, שאמל פיטס, כריסטופר פיטרסן, אורי שפיר מוסיקה קיר – מוסיקה מקורית: נקמת הטרקטור (אבי בללי, אופיר לייבוביץ', אילן גרין) ואוהד נהרין; מוסיקה נוספת: אושר, בביצוע פרדי דורה; אל תיקח ללב, בביצוע לילית נגר ורובר הלנס, מלים: אברהם ברושי, לחן: עממי	<i>E'lan vital</i> , 19.1, תיאטרון ענבל כוריאוגרפיה: ענת כץ רקדניות יוצרות: קרן הופמן, מיכל צנקל, סתיו מרין מוסיקה מקורית: שחר פליישר עיצוב תלבושות: חגית אביר עיצוב תאורה: אורי רובינשטיין ניהול חזרות: מאיה ברינר וידיאו ארט, צילום, בימוי ועריכה: רועי אפרת ייעוץ אמנותי: אדם קלדרון עיצוב אבזירים: צביקה דנציגר סטילס: רן אליהו

מוסיקה זינה –

מוסיקה מקורית: עברי לידר ואוהד נהרין;

מוסיקה נוספת: Dick Dale, Ice Cube,

Ice T, Aretha Franklin

עיצוב תלבושות: רקפת לוי

עיצוב תאורה: אבי יונה בואנו (במבי)

עד בלי די, 21.3, מרכז סוזן דלל

כוריאוגרפיה: איציק גלילי

אסיסטנט לכוריאוגרף: ליאונרדו סנטי

עיצוב תאורה: ירון אבולעפיה

עיצוב תלבושות: נטשה לנסן

מוסיקה: הנריק גורצקי

מנהלת חזרות: ניצה גמבו

רקדנים: דניאל און, שי פרטוש, דנה רז,

לוטם רגב, עוז מולאי, שרלוט ון דן רייק,

קורניה פריימן

Entredos, 24.3, מרכז סוזן דלל

להקת רמנגאר

ניהול אמנותי ומוסיקלי: קרן ואבנר פסח

מוסיקה וטקסטים: אבנר פסח

רקדנים: קרן ואבנר פסח, יסמין סיבוני,

יונית מודן, הילה בנקר, מאיה מארק,

מיכל בן שמואל, מונה בן ישי

שירה: יהודה שוויקי, יעל הורביץ

גיטרה: תומר אלמלח, זאביק פרי

פאלמס: חגי לשם

עיצוב תלבושות: קרן פסח, ננסי קהימקר

עיצוב תאורה: אבנר פסח, יהב טנא

ניהול הצגה: איה גבריאלי

סאונד: אמנון גוזי

ניהול במה: יזהר כץ

ציצושקה, 25.3, תיאטרון ענבל

כוריאוגרפיה: אודליה קופרברג

רקדנים: ריאנון ניוטון

מוסיקה מקורית: אסף רוט

עיצוב תאורה: אורי רובינשטיין

עיצוב תלבושות: לי מאיר

מאי

Bill, 6.5, מרכז סוזן דלל

בביצוע רקדני להקת בת־שבע

כוריאוגרפיה: שרון אייל

שותף ליצירה: גיא בכר

רקדנים: יניב אברהם, דניאל אגמי, רייצ'ל

אוסבורן, אייר אלעזרא, ניר בניטה, שחר

בנימיני, שני גרפינקל, מתן דוד, מתן דסקל,

תום ויינברגר, ארז זוהר, עדי זלטין, דאג לתרן,

אנדראה מרטיני, בשמת נוסן, מיכל סייפן, בובי

סמית, אריאל פרידמן, איאן רובינסון, אלה

רוטשילד, גיא שומרוני

מוסיקה: אורי ליכטיק

Oren Barzilai – Dark Blue; Subhead –

Cloned Vinyl 3 A1; Subhead – Cloned



שרוליק מאת תמיר גינץ, צילום: אייל לנדסמן
 Srulik by Tamir Gintz, photo: Eyal Landsman

Vinyl 3 A2; Aphex Twin – Shiny Metal Rods; Claude young – Dark 3; Coil – Godhead=Deathhead; Cari Lekebusch – Master Spettaren; Scan 7 – Beyond Sound; Green Velvet – La la Land; Lichtik – Fingalicht 1 (Bill 2010 custume made); Pipilotti Rist - I'm A Victim Of This Song (Wicked Game); Lichtik - Fingalicht2 (Bill 2010 custume made); Fad Gadget - Coitus Interruptus; Coil - Teenage Lightning

עיצוב תאורה: אבי יונה בואנו (במבי)

עריכת פסקול: אורי ליכטיק, שרון אייל וגיא בכר

עיצוב תלבושות: שרון אייל וגיא בכר

אבות ובנים, 12.5, מרכז אתני רב־תחומי ענבל

כוריאוגרפיה: מיקה יערי ורות אשל, עם

הרקדנים היוצרים צביקה היזיקיאס, חני דזיד, סנדקה מהרט

מוסיקה: קטעים מתוך ראס דשם של אבטה

בריהון ויצחק ידיד, 5 עבודות של ראלי מרגלית

ואסתר אווקה

עיצוב תלבושות: נוגה וייס

עיצוב תאורה: איתמר הורי

מאוויים ומאבקים, 17.5,

תיאטרון רפפורט, חיפה

בלט ירושלים, ניהול אמנותי, נדיה טימופייבה

יוזמת הפרויקט: מרינה נאמן

כוריאוגרפיה: יואן טוג'ארו (רומניה)

מוסיקה: קונצ'רטו לצ'לו ולתזמורת של בנימין

יוסופוב

עיצוב במה: אלכסנדר ליסיאנסקי

עיצוב תלבושות: נדיה טימופייבה

רקדנים: יוליה מוסטר־ורלוצקי, יעקב נודל, קרן

נוטיק, שניר נקר, אלכסנדרה לבינטון, קיריל

פנפילוב, מיכל אדם, בינה רביץ, קטיה זטייקין,

מאיה טלמור, גליה פומרנץ, ליזי פרידמן, רעות

נחום

הברווזון המכוער (לילדים), 26.5,

מרכז סוזן דלל

כוריאוגרפיה: אור אבוהב

בביצוע להקת קמע

רקדני הלהקה: שרון באקלי מאריאליס,

אייל דדון, גל ירושלמי, מיה סיון, נועה קרסו,

תמי טומלישוילי

מוסיקה - קולאז', עיצוב פסקול - אור אבוהב

תמליל: טל בן בינה

עיצוב תפאורה ותלבושות: טליה אוטולנגי

עיצוב תאורה: שי יהודאי

ניהול אמנותי: דניאלה שפירא ותמיר גינץ

יוני

קולנוע אמריקאי , 12.6, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה וניהול אמנותי: נדין בומר
הלהקה: Nadine Animato Dance Company
רקדנים: יעל שקד, מאור שירי, גליה כהן,
ספיר ספריאל, דניאל רוזמן
מוסיקה: The Ween Brothers
עיצוב תלבושות: אפרת ערבות
עיצוב תאורה: שי יהודאי
ניהול להקה: תמי סמואל
<i>Terminal B</i> , 6.6
במסגרת פסטיבל האביב ראשון לציון
כוריאוגרפיה: ליאת דרור
מוסיקה מקורית: סולן וכינור, מיכאל גריילסאמר
קולות וגיטרה: שימירת דרור
תופים: אוריאל סוורדין
קלידים: אלון רדעי
רקדני הלהקה: מיכל אורן ארזי, הדס אנטמן,
יאיר אמיר הימל, מיכל הרדה, אביטל איפרגן,
שי מימון, אליק גלעד, נבו רומנו
מחול אוור'י: מיכל אורן ארזי
עריכה מוסיקלית: יוסף אליאסי
תפאורה: אביטל איפרגן
עיצוב תאורה: אלון תבורי
הגברה ותאורה: דדי קול העולם
תלבושות: רקדני הלהקה

בכורות, הופעות, שיעורים, סדנאות, כתבות ודעות, אנשים וגישות, בפורטל "דרך גוף" לאמנויות בתנועה.

www.bodyways.org

הגוף שלנו **www.BodyWays.org** **מפגש אבחוניות בתנועה**

ד"ר רות אשל - חוקרת מחול, כוריאוגרפית ורקדנית. הופיעה ברסיטלים של "מחול אחר" בשנים 1977-1986 ובתוכניות שהעלתה בבתי ספר במסגרת נוער מוסיקלי (1978-1989), מחברת הספר *לרקוד עם החלום - ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964*, תחקירנית הספרייה למחול להקמת ארכיון התיעוד של המחול בישראל (1987-1991), עורכת שותפה של כתב העת *מחול בישראל* עם גיורא מנור (1991-1998), עורכת *מחול עכשיו* (1993-2006) ובהמשך עורכת שותפה עם ד"ר הניה רוטנברג. תואר שלישי מאוניברסיטת תל־אביב , הפקולטה לאמנויות, בנושא "תיאטרון־תנועה בישראל 1976-1991", מבקרת מחול של עיתון הארץ החל מ־1991. מנהלת אמנותית וכוריאוגרפית של להקות המחול האתיופיות אסקסטה וביתא, כותבת ספר על התפתחות המחול בישראל.

רחל בילסקי-כהן - יועצת מחול לפסטיבל ישראל, מרצה במכון כרם, באקדמיה לאמנות ולעיצוב בצלאל, במכון ון ליר, באמנות לעם ובמכון גתה. למדה במרכז לאבאן לאמנות התנועה באנגליה.

פרופ' רינה גלוק - בוגרת ג'וליארד ותלמידתה של מרתה גרהאם, עלתה מארצות הברית ב־1954, הקימה סטודיו ולהקת מחול, ומ־1964 נמנתה עם מייסדי להקת בת־שבע כסולנית, ככוריאוגרפית וכמורה ומנהלת, עד 1980. כיהנה בתפקידים שונים באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, ביניהם כראש החוג למחול וכדיקנית הפקולטה למחול בדרגת פרופסור. רינה הורתה ושימשה יועצת אמנותית בתיאטרון מחול ענבל, לימדה בבית הספר תלמה ילין בגבעתיים, הוזמנה כמורה אורחת, כיועצת אמנותית וככוריאוגרפית לבתי ספר גבוהים למחול בעולם.

ביולי 2006 יצא לאור ספרה - *להקת המחול בת שבע 1980-1964, סיפור אישי*. בשנת 2006 קיבלה פרופ' גלוק את פרס שר המדע התרבות והספורט למפעל חיים.

אילאיל זילברמן - רקדנית ומדריכת פילאטיס. בעלת תואר ראשון בחינוך ותעודת הוראת מחול ותנועה ממכללת סמינר הקיבוצים. סטודנטית

רשימת המשתתפים בחוברת

לתואר שני באקדמיה למחול, ועוזרת מחקר בפרויקט של תיעוד המחול הישראלי בשיתוף עם פרופ' רינה גלוק ואיריס לנה.

רונן יצחקי (M.mus) - מורה ויוצר מחול עכשווי, מנהל את בית הספר "כל עצמותי תאמרנה", מלמד מחול־תיאטרון וקומפוזיציה. חבר בעמותת הכוריאוגרפים. לימד בפקולטה למחול באקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים, ובבית הספר למחול במכללת סמינר הקיבוצים בתל־אביב. את עבודותיו מציג בפסטיבלי מחול עכשווי בארץ ובעולם.
ronen@othermove.com

שרי כץ-זכרוני - סיימה לימודי M.A. במינהל חינוך גופני (1995) באוניברסיטה של מדינת איידהו. בעלת תואר B.Mus ותעודת הוראה מהאקדמיה למוסיקה ומחול על שם רובין, ירושלים. סיימה לימודי תעודה בהתמחות בהדרכה פדגוגית, מכון מופ"ת. היתה רקדנית ומורה בלהקת ירושלים למחול בן זמנו, ראש תחום מחול ורכות ומורה של קורס למדריכי ג'ז במכללה לחינוך גופני על שם זימן במכון וינגייט. מדריכה פדגוגית ואחראית תכנים לגיל הרך במכללת אורות ישראל, מקימה ומרכזת קורס למדריכות מחול במגזר החרדי בשיתוף המכללה לחינוך גופני במכון וינגייט, מרצה בהשתלמויות ובוחנת בפקיחוק על הוראת המחול. מנחה סדנאות בכינוסי "תנועה ושיר לגיל הצעיר" - המכללה לחינוך גופני במכון וינגייט וחברה בצוות החשיבה "אוריינות מחול", מכון מופ"ת.

ד"ר רונית לנד - ממקימות מגמות המחול התיכוניות בישראל. מנהלת המגמה למחול של העיר רמשייד (Remscheid)בגרמניה.השתתפה בתוכניות רדיו וטלוויזיה רבות בארץ ובחו"ל.

איריס לנה - כוריאוגרפית ובמאית. בוגרת האקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים ותואר שני של הפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל־אביב. מלמדת תנועה לשחקנים בבית צבי, ומרצה לתולדות המחול וניתוח יצירות באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. שותפה עם פרופ' רינה גלוק בפרויקט תיעוד אנשי מחול בארץ, ומשנת 2010 חברה במדור מחול של משרד התרבות.

עינב רוזנבליט - דוקטורנטית בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל־אביב; עבודת המחקר שלה עוסקת בחיבור בין מחול עכשווי לזן בודהיזם. בעלת תואר שני מהתוכנית הבינתחומית לאמנויות באוניברסיטת תל־אביב . מרצה למחול במכללת אורות ישראל ומנחה של קבוצת מדיטציה בתנועה בפסיכו־דהרמה, בית ספר לתורת הנפש הבודהיסטית. חברה בקבוצת עבודה של מפמ"ר מחול לפיתוח תוכנית לימודים מתוקשבת בתולדות המחול. בוגרת מכון כרם להכשרת עובדי הוראה, בעלת תואר ראשון מהאוניברסיטה העברית בירושלים.

יונת רוטמן - בוגרת האולפנה למחול מטה אשר, סיימה בהצטיינות תואר שני בתיאטרון באוניברסיטת תל־אביב, שם היא כותבת עבודת דוקטורט העוסקת במחול בישראל. רוטמן מרכזת את מגמת המחול בבית הספר עמקים־תבור, מלמדת תיאוריה בסדנה להכשרת רקדנים בגעתון ומשמשת רכות הדרכה בתחום המחול במינהל לחינוך התיישבותי.

ד"ר הניה רוטנברג - חוקרת מחול העוסקת בסוגיות אסתטיות ובמערכות יחסים בין ריקוד וציור. פרסמה מאמר "אויסטר: האניגמה של הפנינה" בספר *רב־קוליות ושיוח מחול בישראל* בעריכתה יחד עם ד"ר דינה רוגינסקי (רסלינג, 2009). מלמדת בבית הספר לאמנויות המחול במכללת סמינר הקיבוצים ועורכת שותפה, עם ד"ר רות אשל, של כתב העת *מחול עכשיו*.

ד"ר דן רונן - מוותיקי תנועת ריקודי העם, יו"ר סיאוף - אגודה בינלאומית של פסטיבלים לפולקלור וחבר ההנהלה העולמית שלה. בעבר מנהל אגף התרבות והאמנות במשרד החינוך והתרבות.

שירה שמי-פוקס - רקדנית, מורה לפלמנקו ולבלט קלאסי. מלמדת בקונסרבטוריון למוסיקה ומחול בירושלים. בוגרת תואר ראשון במחול ותואר שני M.Mus. באקדמיה הגבוהה למוסיקה ומחול על שם רובין בירושלים. זוכת תחרות הפלמנקו הארצית לשנת 2005 מטעם "קרן עדי".

that is taking place not only in the world of art but in all the fields. Nevertheless, we live in a very complicated country where discordant current events link religion to politics. It happened more than once that I addressed teachers and creators in order to invite them to teach at “Kol Atzmotai Tomarna” and I came across objections related to the various faces of the Israeli reality. Nevertheless, whoever I turned to finally agreed to come for a one-time workshop, and whoever came to such a workshop wanted to continue working with the group he met. He met a group of men rare in its masculinity and composed of excellent, kind and talented students. The studio is the ultimate platform for a multi-cultural encounter, since in it a language more delicate than words exists. It contains moments, glances, breaths and no ideologies.

Kol Atzmotai Tomarna (All my bones shall say) secular, dance and sanctity

Rabbi Yossi Froman, a guest teacher at “kol Atzmotai Tomarna”, says that among the religious public, including the part that does not dance, there is already a perception according to which one should be attentive to the body as part of worshiping the Lord and as a tool of prayer. Along with this perception, which is gradually assuming legitimacy, Rabbi Froman suggests a far reaching idea, according to which uppermost sanctity is concealed within the body, and therefore in it lies the essence of the worship of God.⁵ Therefore, saying that “it is proper to engage in religious dancing” is inaccurate, because the same extent of religious experience is concealed in “secular dancing”. If the body is the focal point, there is no need for pre-conditions or religious contexts.

Rabbi Furman adds and says that since the Destruction of the Temple the Jewish People fortified itself in the world of words and writing. A religious Jew learns, prays, reads and talks. Even if in the religious worship there are moments “beyond words” the way to them is the spoken or written word. Man fell into the trap of words

and has not escaped it yet. The body is a different new channel that requires that we give it freedom. Rabbi Forman brings an interpretation to the Zohar, according to which the body has attention as it is, without the world of religious words and thoughts around it. According to this interpretation it is possible to worship God with only the body, thus giving a genuine place to the quality of sanctity that is in it. Rabbi Forman brings the homiletic interpretation of the Baal Shem Tov on the command to Noah: “and thou shalt come into the ark, thou, and thy sons, and thy wife, and thy sons’ wives with thee”. According to the homiletic interpretation, the command deals with words, also called “Boxes” (Teivot): one is to “come to the box”, enter the word, be absorbed in it, and walk in it. Each word is an entire world that one can walk into it, delved into it, and not only express it briefly. But the box has also a door. And when the flood is over, one has to get out. It appears that the next step we require is an additional command to Noah: “Get out of the Ark” (and indeed, when one gets used to the ark it is frightening to get out of it; this is what also happened to Noah). We have exhausted the words. The world invites us to a new-old way of worshiping God; slowly we open up to new religious experiences – music, dance, connection to the earth.

From the teachers words at Kol Atzmotai Tomarna

Niv Sheinfeld, a member of the school management who teaches contemporary repertoire, accompanies the school’s old students from the beginning of the course. Niv describes his first encounter: “Tree years ago I met spiritual and serious people in their intentions, with a philosophical connection to the body and with a mental admiration about the body’s wisdom. Nevertheless, at the beginning there was a physical estrangement characteristic of someone commencing to dance at a relatively old age. Nowadays, after three years, the encounter with the movement material is more physical and the movement is more sophisticated. The more the

students become acquainted with the body, the easier it is for them to learn and process new materials”. Niv describes a rare meeting with a group of men who dedicate two or three days a week in order to study something impractical: “Whether the student is secular or religious, dancing is not a very practical profession and therefore, for a religious person to choose the world of dance is even stronger than the choice of a secular person”. Niv believes that the reason lies in the students’ communal nature: “They are aware that they are generating a new culture in the religious public, and this fact gives them the power and motivates them to establish a new trend in the religious public. Even if not all become professional dancers and performers, they are the ones who will be the first dancing teachers in the religious public, and they will lay the infrastructure for future generations. They will teach people to get closer to the body, they will work with younger students, pass on the knowledge and the attitude they have learnt in Kol Atzmotai Tomarna and will educate towards the option of creating dance as a religious, believing Jew”.

Yossi Tamim, who has worked with the students on repertoire and creation, describes his encounter with them: “I met a group of men who danced with a reason and I saw that there was intent underlying their movement. I believe that the results of working with them were much more interesting than working with dancers who are constantly concerned with ‘how it looks’. The students of Kol Atzmotai Tomarna delve into themselves and fill the movement with significance. When the reason for a movement is clear, it is pure, direct and exciting – then it becomes dancing”.

Arkadi Ziedes, who teaches Release technique and works with students who are at the beginning of their way at the school, says: “At Kol Atzmotai Tomarna I meet curious people who get excited from the fact that they have been given the opportunity to learn about themselves through a new connection to the body. The students are full of admiration, full of excitement from every new piece of

information, are deeply impressed by every step and revelation of the body and about the body. These are students with a deep observation, which takes the body back to all the actions it has done previously, such as sitting, lying, running, but this time with more attention, presence and a new awareness.”

Kol Atzmotai Tomarna (All my bones shall say) the end of the course

Since the group’s work in Akko, ten years ago, we have undergone a long path. Until three years ago the groups were more amateur frameworks. Three years ago a more professional and wide program was opened. Each year more hours were added to the curriculum, additional teachers joined the staff and more students arrived creating new groups – thus a school offering a full study program was built. At the end of the present school year we are honored to part with the first class of graduates – the first nine students completing the full curriculum of Kol Atzmotai Tomarna.

In general, the students are individualists and it is hard to predict what direction each one of them will turn to, but all will say that dancing is very close to their internal world. Some students wish to go in the direction of creation and performance, thus drawing the wide public to take interest in their cultural and internal voyage and put it on stage. Re’i Ben Yosef, third year student: A deep and on-going dance work intrigues me. I would like to be a partner of a creating ensemble, where a laboratory of dance will develop”. David Groshko, a second year student: “The school enables me to express with dance tools my creativity, to communicate my internal self. Currently the tools are from the world of dance and it is possible that later on I will turn to additional tools”. Amitai Stern, third year student: Today I am studying dancing, but in the future I believe I will turn to a performance that has words, stories. I came from a world of words and in recent years I have entered the world of the body – a more tangible sensual world; a world of material

that relates in a different manner from the world of words. I would like to return to the world of words with the basis of a body, with the physical basis, and make theatre-dance. The primitiveness of the body provides a different approach and understanding also in the world of words”. Other students intend to engage in dancing on a daily basis, through work with people, and therefore they will turn to teaching. Avishai Zvitzki, second year student: “I receive much information at school and many contents, I absorb and absorb and yet it is unclear to me what the world I am entering into is all about. I pray that the world of Kol Atzmotai Tomarna will be clear to me and will consolidate into a clear world so that I would be able to pass it on”. The graduates already today teach in frameworks of the religious public and even outside it. These students constitute the ambassadors of Kol Atmotai Tomarna and as pioneers of contemporary Jewish dance they are partners to establishing a new educative cultural depth in Israel.

Notes

¹ Babylonian Talmud, Ta’anit tractate, sheet 31, page 1.

² Stanislavski was the first to formulate the system in a comprehensive and detailed way, also under the influence of psychoanalysis ideas of Freud’s outline, which developed at the beginning of the 20th century. Stanislavski’s system includes a set of “desk work” questions, designated to cause the actor and the director to understand the open and hidden motives of the character out of understanding its context and the story of its life, also the extra-textual, as internal theatrical state. In these insights the dermatological analysis of the role is also integrated. The tool “Magic if” in Stanislavski’s work assists the actor to move from the level of reality to the level of imagination and creation. This work of the actor, which in its simplistic sense requires from him to imagine and think what he would have done in the circumstances of the character’s life, complements the

dramatist’s work and enables the actor to turn the character’s replicas and its pauses to a live and vital speech and behavior. This is a work from the internal to the external. Stanislavski did indeed believe that emotional memory entails sensory memory, and that sometime the sensory leads to the emotional, and therefore he emphasized physical training – “external theatrical state”, however according to this system the main motivation stems from the internal to the external, from the emotional-narrative content to the physical-formalistic-esthetic content, to the incarnation.

³ Rudolf Laban engages in the field that moves from the external/form to the internal, and as a formalist artist he drew his creating motivation from inquiring the interrelationships between the form, time and space in which the person moves. Training the actor/dancer in a laboratory of dance-theatre creates motivation underlying the material incarnation, and out of the formal search dramatic and fictional contents might, in retrospect, though not necessarily, be understood, though these might be non-coherent. Hence, the creator in the dance-theatre world has no need to utter the details of the fictional world and name them. Nevertheless, also in the dance-theatre world it is possible that a coherent fictional world will be created. The significant point is the initial motivation, which defines the way the creator perceives the medium in which he/she operates. One may say that a dance-theatre creator does not engage in expressing the dramatic content, but in the ways of expression themselves, from which, and post factum, this content might be reflected. From a different point of view, one may say that the ways of expression are those that create the content, that “bring up from necromancy” the content that does exist inside onto the “platter of colors/ contents of the subconscious”.

⁴ Ginsburg, *The soul*, Kefar Habbad, Gal Einy, 5765, page 39 [Hebrew]

⁵ Froman, Jossi. “The Zohar book and the human body”. Deot. Issue 43. July 2009: p.20 [Hebrew]

exercises for the next lesson. This year is characterized by a difficulty related to the shift from playing and discovering to practicing and learning by rote. When acting becomes institutionalized it turns into a profession. Up to the stage of deepening the technique and the learning by rote, the home work and the exercises the student is obligated to bring to the next lesson, he perceives himself and his activity as a play. When the rehearsal process begins he is required to a more professional work, a big part of the first year's enjoyment and fun vanishes and a crisis is created. If the student undergoes that year a significant and healthy process, he understands that in order to speak with the body the phenomenon must be studied and in order to understand the complex phenomenon called the body, the same exercise must be repeated and memorized hundreds of times. I believe that whoever understands the way the Gemara is studied can understand more easily the reason why the same Plié and Tendu must be repeated over and over again, directing himself and his bones each time anew. A student who passes this stage understands an important and deep issue about the dance we are doing. In the Cabbalistic language there is a conceptual and clear clarification of the phenomena related to the characteristics between the first and the second year of studies. Briefly, the first year of studies may be defined as the development of the mental forces whereas the second year is dedicated to the development of the soul's dress, as Rabbi Yitzhak Ginsberg explains in his book *The Soul*.⁴ Rabbi Ginsburg speaks about the importance of the connection between the forces and the dress. He brings two examples of the detachment between these two worlds within the soul, when each one of them operates in itself. The first example: "A person neglecting the awareness of his internal essence and the development of his internal forces turns his dress into his essence. He defines himself by his external appearances. One can see how such a person entirely relates and reacts to the world around him, and there is nothing, neither in his talk nor in his

actions that can be identified as an expression of his internal self. The talk of this person will be external words that do not express his internal ideas and emotions, but is the utterance of 'therightthings' – words and expression that are usually said in such situations and others." Similarly we may describe a dancer neglecting the attentiveness to the internal intent of the dance and turning technique to its essence. He defines himself by virtuoso performances that he can offer. One can see how such a dancer is captured in carrying out the formalistic performances, and there is nothing in his dance that can be identified as inspiration and expression of his internal self. This dancer's dance will be platitudinous and will not be able to express an authentic and interesting situation but the performance of the "right movements" he has studied how to perform in an external manner from his teachers in the technique lessons or from the choreographers he has worked with. The second example Rabbi Ginsburg brings: "There is a person whose internal world is, in fact, developed, however his dress – his expression tools – are not sufficiently clarified, or are not developed enough in order to express and dress the internal experiences so they might appear in this world. Such a person will become detached from reality, reserved within himself and apparently mentally complicated". Similarly, we may describe a dancer, an actor or any other artist, whose world of images is rich, his dramatic perception is formulated and has all the qualities characterizing a person with a rich internal world. However, his representation mechanisms are poor or are not sufficiently developed to a sophisticated ability in order to express a wide range of qualities and essences. Such a person will repeat himself and decline into his internal world, unable to communicate his internal part to his art. The third year curriculum is dedicated to joining together the information and integrating the experiences of previous years. In practice, the third year is dedicated to creating a final project and staging it, to further improving

the technical ability and continuing the teaching experience outside the school framework, with pedagogical guidance and a connection between the students and suitable frameworks. The aspiration is that within the third year the student will know what his future intentions are and how he intends to implement them after completing his studies.

Kol Atzmotai Tomarna (All my bones shall say) performance

In the performance field as well we operate to connect between the world of dance and the spiritual Jewish world. Our aspiration is to establish next year an ensemble of the school graduates, who will work with various dance creators. The plan is that each year they will collaborate with a different creator in order to handle the topics arising from studying questions of the person of Jewish faith. The students step out into the professional stage slowly and gradually and they perform both before the general Israeli and the religious public. The thought about the stage generally creates an initial deterring however, when the students understand the communication potential hidden in the field of performance and the internal richness entailed in the creation process, they enter the rehearsals held after learning hours. A third year student at our school has already presented a dance work developed from a composition lesson and reached the professional stage at the festival dance arena 2009, produced by the Jerusalem Inter-Disciplinary arena. Each year, at the end of the year, we produce an evening attended by about a hundred viewers, mostly students' families and friends. We share our work with them because it is important for us to receive recognition in the religious crowd. We desire that our activity will not be clandestine and that our students will not feel lonely within their natural environment, and will be able to act as creators, performers and teachers expressing themselves in a new language and impart it among their own community. In addition to the end- of- the- year

dance evenings we produce the "After the Actions" – dancing evenings integrated with learning a Jewish text. We carried out the first pilot in cooperation with the laboratory in Jerusalem – at the beginning of the evening Rabbi Yossi Froman lectured on the attitude of the Zohar book regarding the Cabalist relation between the recitation of the Shema and the body. The learning suggested to the public, mostly religious people, to learn the things that had been revealed to the sages of previous generations and to actually implement them; namely, to implement them in the body. Later on in the evening dance works of Niv Shienfeld, Arkadi Ziedes and Tomer Shar'abi were performed. We selected male choreographers and dancers so that the religious crowd, men and women, would be introduced to the contemporary dance world without exceeding the restrictions of the Halacha. As the evening was getting closer we wondered how big the crowd would be and what its reaction would be. The evening was very successful, the hall was completely full and there was a demand for additional similar evenings. The main weakness of "After the Actions" is that the content connection between the Jewish learning and the dance works that were performed was rather poor. These works were selected mainly because of the masculine performance that enabled to invite the religious public to attend. In the Israeli scene there are not many Jewish contexts and that is why we see great importance in the connection and dialogue between the worlds, in the bilateral fertilization between dance and Judaism. As a continuation to "After the Actions" we intend to initiate a Jewish Dance Festival, parallel to the Jewish Cinema Festival, where dance performances will be staged and workshops, lectures and panels of dance people and intellectuals will be held. In the festival we will aspire to locate a source that would finance creation encouragement grants for choreographers creating works with a Jewish affinity. It is important to us to create contemporary and original Jewish art that draws from its roots

and does not only receive its inspiration from New-York, Berlin, London and other world capitals that definitely have a lot to offer – but also to receive. An additional weakness of "After the Actions" is related to the absence of production funding for such kind of activity. Nevertheless, we are holding a dialogue with Jerusalem cultural bodies and we hope to receive their support to this path and turn them into partners.

Kol Atzmotai Tomarna (All my bones shall say) masculinity

Hannanya Schwartz, a third year student: "A men's dance has much intensity, savageness and masculinity. There is masculinity that is perceived in an image of the primitive with a club however, there is masculinity that is the art of preservation of basic masculine energies of strength and presence together with grace and refinement. This is a refined masculinity that stems from a place of conscious and internal work. When I am in the studio I dance out of two poles, the strong passionate qualities and the sweet delicate qualities".

The movement repertoire of the ballet world, that to date is the infrastructure for a considerable part of the contemporary dance world, is characterized by feminine movements. When we meet a 25 year old man, looking more like an elephant rather than a swan, we still invite him to do a PAS DE BOUREE, but we do not expect him to perform it like a swan. Via the PAS DE BOURREE he may study coordination and directions, he may learn an additional dynamic of leg work and he might choose to use it in his dances. However, we do not need him to align according to the ruler of the Ballet repertoire.

We want the students to undergo a process in which they will acquire a vast diversity of movement qualities and choose how to use them. Nevertheless, there is no doubt that the choreographers working at the school are given the opportunity to investigate the male language in its simple sense and formulate it as a different artistic

statement. On the one hand we teach the students dictated movement material, contemporary dance repertoire. We teach combination and relate to it as a movement course, as a compulsory framework requiring technical ability. On the other hand, we invite each student to pour into this framework his own personal performance manner. Thus a personal interest of a free person is created and not of a performing soldier/dancer.

Kol Atzmotai Tomarna (All my bones shall say) multi-cultural

The connection between the Jewish-cultural world and the secular-cultural world occurs today most clearly in the music field, but in any other field as well. When I meet a secular person learning Gemara or reading the weekly portion of the bible in a Tel-Aviv religious Jewish school it no longer comes as a surprise to me. I see that there is certain satiety from total secularism, from the trend of believing that a person may manage by himself or that his wisdom is the solution for all situations. Nor am I surprised when a religious person quotes a song by Rabindranath Tagore or studies psychology at the university and mentions Ericson at the same breath with Rabbi Kook. There are quite a few religious people who can live peacefully with the blowing winds in the world, religious Jews who desire to live without isolationism and with a discourse with the general public in Israel. Studies in the framework of "Kol Atzmotai Tomarna" indeed enable such an encounter. It occurs both because the teachers are secular people and because the contemporary dance culture is secular in the way it handles the various issues arising from the dance work.

Curiosity exists also on the part of the secular teachers, who meet new students with a new movement language. Via the encounter with the students they are slowly and naturally exposed to the cultural and spiritual world of Judaism, to the ways of thinking, the images, the concepts and the stories. The post-modern times enable people to free themselves from anti-religious ideologies – a process

Kol Atzmotai Tomarna (All My Bones Shall Say): Contemporary Jewish Dance in Israel

Ronen Izhaki

“God Almighty will make a dance for the righteous, and he will sit among them in Paradise”¹.

Ten years ago Rabbi Yehoshua Wiezman, Head of Ma’alot Yeshiva, sent a group of his students to experiment a different study (a homiletic interpretation of the bible), a study with fewer words and more body. The group contacted the Akko Theatre Center, where it worked with the choreographer Shlomi Bitton and the directors Semadar Ya’aron and Moni Yossef. At that same time I, too, was working at the Akko Theatre Center, and there I met the group for the first time. The group was working with Bitton on a production called *Boi Kallah*, which was performed at the Akko Festival and later on at various festivals in Vienna and Berlin. Its members were seeking a choreographer for a new work, and then the contact between us was made. We received a hall at the Tel Aviv University where we began working. I came to our first session with certain reservations, stemming from the mere encounter with people so different from the ones I was used to working with at the Tel-Aviv scenery. The political context, scorched in the secular-left wing-Israeli consciousness had also contributed its share.

The first lesson included basic exercises of movement dynamics, work with movement material and working with partners. Already at this very lesson, the encounter with these students created in me a special feeling: the

space was filled with extraordinary energy, like 5,000 watt or a water flow from a hose that had been shut for a long time. As a dance creator I could offer the group to shift from theatre–dance to dance-theatre. The field work in which the group had worked in Akko maintained itself according to methods placing at the center, as a starting point, the emotional and narrative understanding of the character and the dramatic situation. Therefore, this work direction could be referred to as – from the internal to the external.² Contrary to this direction, my suggestion was to work from the external to the internal, namely, to take interest in the stage space and the expanse of the performing body, in the moving organs, in time – tempo, speed and duration, in the physical integration and the ability to move emerging out of different dynamics, in separating organs and acquiring basic skills of a dancer. All that in the perspective of the sensory, non-metaphoric absorption creating within the viewer body sensations and emotional capacities that are not discursive.³

I met a group of men moving like men – without any blabber steps and without doing “point” with the foot, but with much intent in the movement. This experience increasingly intensified from one lesson to the other. With time I understood that this was an opportunity to discover a different movement language, a new area resembling a dance nature- reserve, where a different movement and a repertoire I had not been familiar with

existed. Furthermore, I met a group of intelligent and talented people who appreciated knowledge of the body and knew how to look into it in depth – how to use the weights of the organs, how to move the bones in order to create a slight and accurate movement, how to put together and separate, how to soften the contact with the floor and sharpen the dynamic and the exact movement and how to study the body on its technical and expressive layers, as if it were a Gemara page (Gemara is the main part of the Talmud). I realized that I was working with people who conducted themselves out of curiosity and depth and out of connections to and contexts of the Torah and the world of belief, spirit and culture. This is a world abounding in images, verses and stories, a world rich in courageous observation of penetrating questions regarding everything that interests me and my secular friends as well. These scholars have visited the dance field and have been the starting point of a trend that continues to develop nowadays as well, ten years later, in an era where the school of dance-theater “Kol Atzmotai Tomarna” exists as a professional school where both the option of dancing “with a pointed foot” is studied and a contemporary movement repertoire is being danced. In “Kol Atzmotai Tomarna” dozens of students have studied and are studying between one to three days a week, for three years. Nowadays, following “Kol Atzmotai Tomarna”, there are already nine frameworks of men from the Religious Zionism in Israel, which introduced into their study framework

movement work. In the larger circle of “Kol Atzmotai Tomarna” we may find several hundreds of religious men who have studied and are studying theatre-dance in connection with their world of belief.

Members of the “Kol Atzmotai Tomarna” management are Prof. Ruth Ziv Eyal, Niv Sheinfeld and myself. I teach dance-theatre and provide pedagogical guidance, and at the same time there are additional other five permanent and five quest teachers. Classical dancing is taught by Ran Ben-Dror and Elad Shechter, Release – Arkadi Ziedes, Modern dance – Niv Sheinfeld. Other teachers give workshops, among them: Amos Chetz – Movement, Yossi Tamim – Repertoire and Creation, Shay Gottesman – Repertoire, Rabbi Yossi Fruman – The body in Judaism, Miki Shichrur – Contact improvisation, Shlomi Bitton – Creation, Guy Biran – Theatre and Shaul Gilad – Music. As teachers we bring knowledge and experience, side by side with special attentiveness to the special needs of the students who are relatively grown-up people. All our students are over 21 years old, all males, most of them are religious and most of them have no experience in the world of dance. Till not long ago, the best chance for a religious male to move was while attending a wedding or participating in a framework of movement such as the studies of fighting-arts.

The school has no permanent home yet and the studies take place at Ephron Dance Center, where we hire the studios for lessons and provide the advanced students with studios for rehearsals. From the economic aspect the school is run in the framework of the Choreographers’ Fellowship, but is not yet recognized nor supported by any municipal or government bodies, so that its budget is based on the high annual fee the students pay. This situation makes the existence of this school considerably harder.

As the first institute in Israel providing an answer for men desiring to dance, we aspire to locate new approaches and concepts in the field of instruction and creation ways, by engaging in the research of the human body

while relating to the internal world of each and every student. We strive for training teachers in the art of dancing in a Jewish context, who may teach dancing both in frameworks of the religious public and the general dancing frameworks interested in dance with a Jewish context. Teachers who will be able provide Jewish content in the study curricula of secular art institutes. When the deep Jewish laboratory is connected to a professional dance laboratory, new cultural and artistic treasure may be found – both for the dance world and the Jewish world. Our advanced students teach in the existing frameworks out of fulfillment of this connection. They cope with theoretical materials and with difficult texts, related to the Jewish connection to art in general and the body in particular, entailing love-hate relationships. While progressing in their studies the students discover the depth of the dance language, the commitment required in professional work with the body, the invitation to a sophisticated presence and the improvement of both the performance and creative ability.

Kol Atzmotai Tomarna (All my bones shall say) pedagogy

Every teacher who came to teach in “Kol Atzmotai Tomarna” was impresses, already from the first lesson, with the unusual climate. The teachers utter their words and listen to the returning reverberation coming from the non-routine surroundings of these students. Nevertheless, there is a general rationale guiding the teachers along the way:

Since the students arrive without any professional experience in the field of dancing, the first year is characterized by general acquaintance with the world of movement and dancing, by imparting basic technique of Ballet together with softer movement approaches. In many of the lessons we integrate the Release technique as an important element. As a school that has adopted the name “Kol Atzmotai Tomarna” (All my bones shall say), we practice the organic round movement of the Release, offering the qualities

of the use of the body weights as an alternative to strain. The method’s starting point is the body frame. The emphasis in Release is on an economical use of the body organs, as weights that many times replace the muscles strain in moving the joints. Along with the Release the students get ballet lessons, where they acquire the basic tools related to movement diction, the ability to move one organ separately from the rest of the body, to organizing the body frame in itself and in relation to the muscle system operating it. The integration between floor work of the Release and the vertical search of the Ballet, between the individualism of the Release and the uniform formulation and the meticulousness of the ballet, between the idiosyncratic esthetic ideal of the Release to those mandatory in ballet, allows the school to maintain a balanced process, nourished from opposite and complementing directions simultaneously.

In addition to enhancing their ability the students receive dance-theatre lessons in which they are imparted with tools for controlling and diversifying the physical-mental tools of a moving person. The work offers, via the laboratory of improvisation within a format, an inquiry of questions and observation of non-verbal communication motives and the creation of a movement image. The study imparts tools for finding movement motivation, its identification and development through improvisation and investigation. Work with the image, the association, the sensory experience, the sound, the abstract voice and action enable expressive improvement deriving from and through the body of the dancing person. Thus a non-verbal narrative occurs, which together with the improvement of the physical ability constitutes a platform for creating dance-theatre.

The second year curriculum is dedicated to deepening and sharpening the tools. The students assume more responsibility, expressed both in the lessons – they build lesson layouts and experience teaching, and between lessons – preparing composition

Table of Contents

On the cover: *Mana* by Noa Wertheim,
Vertigo Dance Company
Dancer: Rina Wertheim-Koren
Photographer: Gadi Dagon

Dance Today

The Dance Magazine of Israel,
Issue no. 18, October 2010

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)
Ruth Eshel: 04-8550738
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

Editors' Note | 1

Asceticism, Hedonism and Virus: Keys to
Understanding Ohad Naharin's Artistic Work | Ruth Eshel 3

Tremble of Light in the Dark: *Mana*, by Noa Wertheim | Einav Rozenblit 11

Yardena Cohen Generates Wonders
Between Past, Present and Future | Yonat Rotman 14

Nature is After all a Very Great Dancer –
An Interview with Yardena Cohen | Rena Gluck & Iris Lena 19

The Uniqueness of the *Ornamentation Dance* in the Bikurim Pageant
(Bringing the First Fruits) in the Mirror of Generations | Ilit Zilberman 24

Workshops for Young Choreographers of Folk Dance Groups | Dan Ronen 29

Flamenco Dance on a Timeline | Shira Shemi-Fux 31

Aspects in Education, Movement and Dance

Visioning the Dance and Dancing the Vision:
Dance Education and Dance in Education | Lea Ben-Tzvi 38

Reflections of Training Students at the Dance Stream | Lea Ben-Tzvi 40

All My Bones Shall Say:
Contemporary Jewish Dance in Israel | Ronen Izhaki 43

Model of Training Dance Teachers for the Tender Age at the
State-Religious Sector at "Orot Israel" College | Sari Katz-Zichroni 47

I Feel Means I Dance: Observing the
Theories of Antonio Damasio | Ronit Land 53

Conventions, books and festivals

"Keren Adi" (Adi Fund) and the
Flamenco Days Festival | Shira Shemi-Fux 55

Montpellier Festival 2010 | Rachel Bilski-Cohen 57

Premiers January-June 2010 | Adva Keidar 59

The participants in the magazine 61

All My Bones Shall Say: Contemporary Jewish
Dance in Israel (Translated into English by Daphne Brill) | Ronen Izhaki 67

Table of Content (English) 68

מנוע חיפוש מארח את סטודיו יסמין גודר

סדנת טכניקה ורפרטואר שנתית

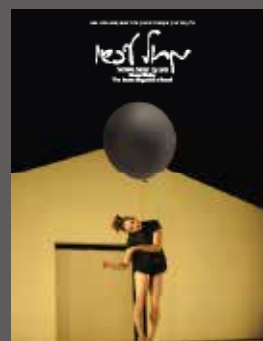
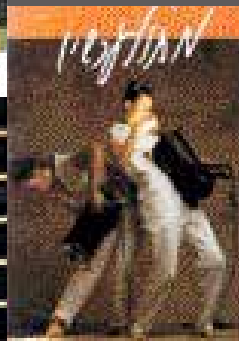
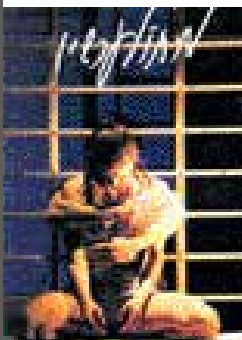
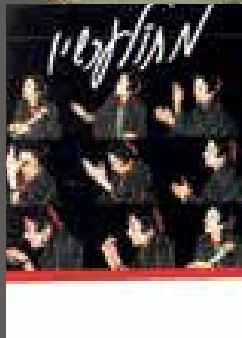
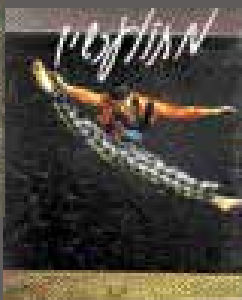
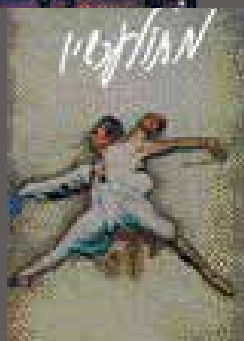
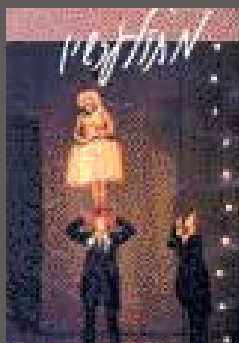
הסדנא תתמקד בלימוד רפרטואר מיצירתה של הכוריאוגרפית יסמין גודר. באמצעות הכוריאוגרפיה תלמד השפה והטכניקה הייחודיים של היוצרת המשלבים עבודה פיזית עם יכולת משחק והבעה רגשית. שיעור יורכב מחימום ולימוד רפרטואר ברמה מקצועית. במהלך הסדנא יתקיימו מפגשים עם איציק ג'ולי שמטרתם פיתוח יכולת משחקית ורגשית של הרקדן ומפגשים עם יסמין גודר שמטרתם העמקת התהליך. לימוד הרפרטואר יעשה על ידי רקדנים מהלהקה. ניסיון קודם במחול נדרש.

הסדנא תתחיל בנובמבר 2010 ותסתיים בחודש יוני 2011. הסדנא תתפרש על פני 26 שבועות, שלוש פעמים בשבוע, בימים א'-ב' ו-ג', בין השעות 17:30-21:30 במרכז תרבות מנדל, רח' התקומה 1, יפו.

לפרטים נוספים: www.yasmeengodder.com
guy@yasmeengodder.com טל': 03-6823104

מחול אש

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel



עורכות: ד"ר רות אשל וד"ר הניה רוטנברג
מו"ל: תמונע
בתמיכת משרד התרבות והספורט,
מינהל תרבות - המחלקה למחול
לרכישה: תמונע (דגנית) 03-5629462
רות אשל 04-8550738