

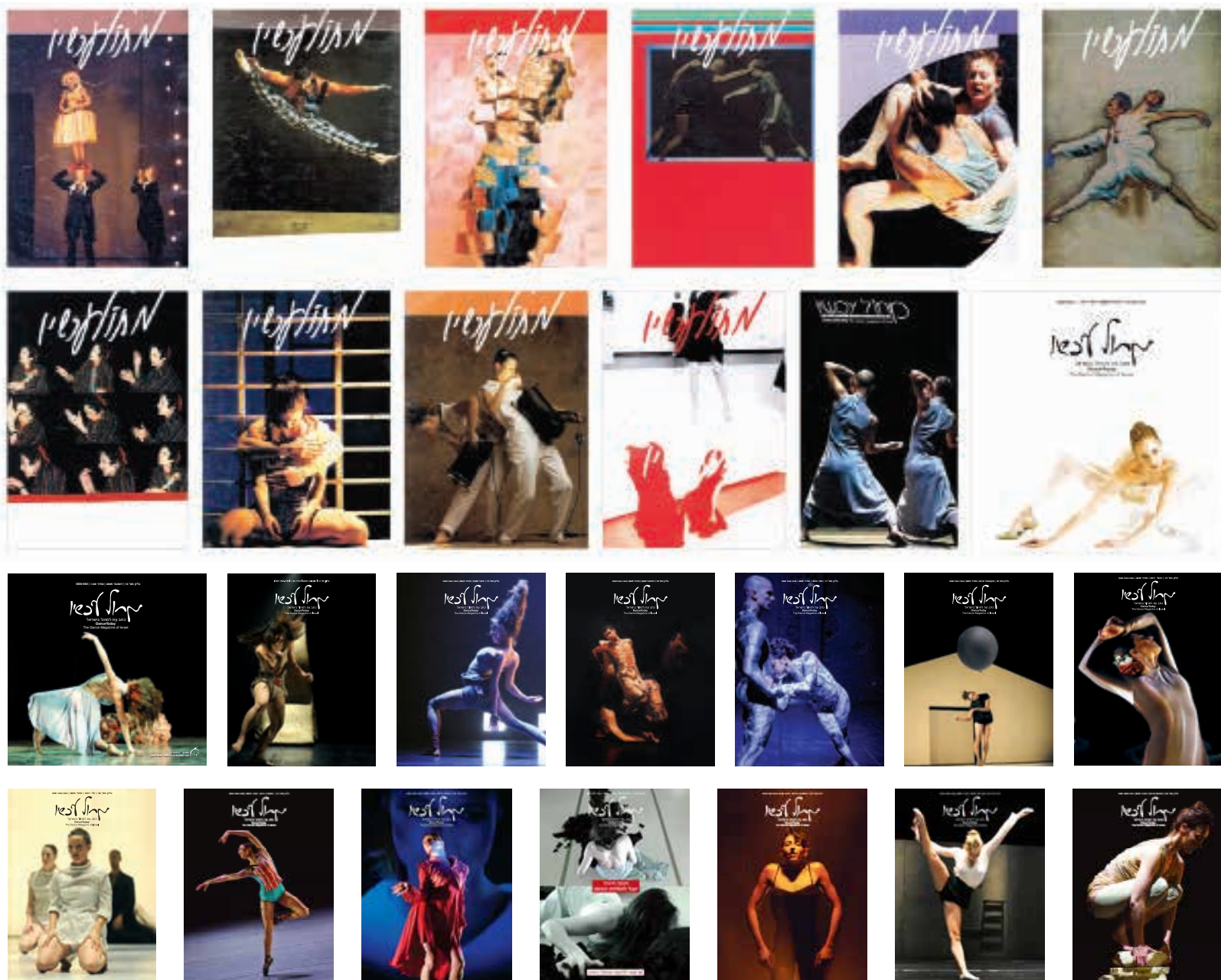
חַדָּשָׁה

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel



שְׁחֵל אֶשֶׁל

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
 The Dance Magazine of Israel
 בעריכת ד"ר רות אשל



עשו מנוי לארבעה גליונות במחיר 180₪ והחוברת תישלח לביתכם

לרכישה: באמצעות כרטיס אשראי בקופת תיאטרון תמונע, טלפון: 03-5611211
 לפרטים נוספים: eshel.ruth@gmail.com

דבר העורכת

הגיליון הנוכחי משקף את הרב־קוליות של המחול הפורץ מתוך השטח. הרשימה של גבי אלדור על פסטיבל הרמת מסך נכתבה מתוך אהבה ודאגה למה שנראה כ"היעלמות, הגוף. העצמי מחפש ייצוג אין־סופי. הגוף החי מתאיין ונעלם. יכולת הגוף להישאר ממשי". לתפישתי, הופר האיזון העדין בין התיאוריה/רעיון/מחשבה לגוף הרוקד שהתגמד. במאמר ביקורת שפירסמתי ב"הארץ" הכותרת בוטה יותר. היא מכריזה על "מות המחול".

בהמשך למסורת של עידוד יוצרים לכתוב ולשתף את הקוראים בתהליכים שהם עוברים ביקשתי מאניה ברוד טל לכתוב על יצירתה *Teledoll*, שבה עשתה שילוב מסקרן בין המחול לעולם הדיגיטציה. פניתי גם למיכל הירש ותומר צירקילביץ, שכתבו על היצירה *Auf Wiedersehen*. אותי, באופן אישי, עניין מה עובר בראשה של ישראלית שהתגוררה שנים רבות בברלין וחזרה לארץ.

כתב העת הנוכחי נותן במה לראיון מעמיק של עדו פדר עם הצלם האמן גדי דגון, החושף איך הוא רואה את הריקוד דרך עדשת המצלמה. סוג אחר של תהליך יצירה נחשף בראיון של בתיה שכטר עם אמילי קונרד, יוצרת שיטת קונטיניום. אני שמחה לזקוף לזכותי שהאצתי בשכטר לראיון את קונרד עוד לפני שידעתי על מחלתה ועל הליכתה מאתנו. תרגום הראיון של שכטר יתפרסם באנגלית, בכתב העת *Contact Quartely*. דרורית גור־אריה, אוצרת מוזיאון פתח תקוה, מנתחת את *Climax* של יסמין גודר ומרחיבה את ניתוח היצירה מתוך שימוש בכלים שונים מאלה המקובלים בעולם המחול. ראיון חשוב נוסף בגיליון הנוכחי ערכה זוהר בורשטין עם המורה המאסטר לבלט קלאסי רוזלין קאסל. זאת הזדמנות לשמוע על התובנות של מורה ותיקה זו, שהיא בעיני מקור השראה לכל מורה לבלט – ולא רק לבלט.

יונת רוטמן, המנהלת כיום את בניית הארכיון של להקת המחול הקיבוצית, מביאה אנקדוטה היסטורית בדמות חליפת מכתבים בין יהודית ארנון

לדבורה ברטנוב. מתוך הנכתב עולה המתח הסמוי בין השתיים. מתח זה הוא מנת חלקו של כל מי שעושה, מוביל וחשוף לביקורת, בין אם היא בונה או הרסנית. רנה בדש מציעה ניתוח מקורי של היצירה *טרנדיה* מאת אוליבייה דיבואה, שהועלתה לפני חודשים ספורים במשכן לאמנויות הבמה. זוהי יצירה לא קלה לצפייה, אבל מרתקת בעיני. בדש חולקת עלי בעניין זה ואני מכבדת את דבריה. רונית לנד כותבת על הכוריאוגרף פאלק ריכטר ומצביעה עליו כעל היוצר היותר מעניין בזירת המחול העכשווית בגרמניה. בצד אחר של העיסוק ביצירה במחול מצוי מאמרו של אורי גרשון, העוסק במעבר מריקודי פולקלור למחול לבמה, ובאופן שבו מעבר זה בא לידי ביטוי בבלט הרוסי. הנושא של הריקוד האתני כמקור השראה עוד ימשיך ללוות אותנו.

ההיסטוריונית שרי אלרון משתפת את החוקרים הצעירים במאמרים נבחרים שפותחים שער להבנת המחול העכשווי. אני מודה לאורה ברפמן, שניאותה לתרגם לעברית את המאמר של אלכסנדר שוואן על *עבודת גג ואש* של טרישה בראון. המאמר מביא לידי ביטוי את העניין הגובר כיום בריקודים הקשורים למקום (site specific). בגיליון זה חותמת שרון טוראל את סדרת מאמריה על המחול המצרי וסוקרת את הביקור ההיסטורי של אנה הלפרין אצל להקת ורטיגו ושחזור אחת מעבודותיה הראשונות.

אני מאושרת שיש בידי האפשרות לפרסם פרק פרי עטו של גיורא מנור, העוסק בבת שבע דה רוטשילד ובמה שעמד מאחורי לידת שתי בנותיה, להקת בת־שבע ולהקת בת־דור. הטקסט נכתב באנגלית ויועד להתפרסם בספר העוסק באישים שהשפיעו על עולם המחול והם עצמם מעולם לא רקדו. מנור הלך לעולמו לפני שסיים את כתיבת הספר שעליו סיפר לי רבות, בהתרגשות. בעיני יש חן רב בדרך ההתנסחות האנגלית של מנור והחלטתי לא לתרגמו לעברית. המנוח נושא באחריות בלעדית על הכתוב.

רות אשל

דבר העורכת 1

הרמת מסך 2014 | גבי אלדור 3

יוצרים כותבים: *Auf Wiedersehen* | מיכל הירש ותומר צירקילביץ 7

יוצרים כותבים: *טלדול (Teledoll)* -

חלון לתהליכי יצירה | אניה ברוד טל 12

אקדח לפה: *Climax* של יסמין גודר ואיציק ג'ולי | דרורית גור אריה 18

Parades and Changes: אנה הלפרין בכפר

האמנותי האקולוגי ורטיגו | שרון טוראל 20

לא/עצור מחול. שיחה בין גדי דגון ועדו פדר 23

אנקדוטות היסטוריות: מה מסתתר מאחורי התמונה | יונת רוטמן 29

הוראת הבלט: ראיון עם רוזלין קאסל (סובל) | זוהר בורשטין 30

רצף בין ממדים: *Continuum Movement* -

ראיון עם אמילי קונרד | בתיה שכטר 34

קומפוזיציה עירומה: *טרנדיה* של אוליביה דיבואה | רנה בדש 39

לעולם אל תאמר לעולם לא - יצירתו של פאלק ריכטר | רונית לנד 42

מחול ככתב גוף - *Dance as an écriture corporelle* | אלכסנדר שוואן

הבאה לדפוס ותרגום: אורה ברפמן 44

ריקוד חוקר - חוקר ריקוד: סקירת מאמרים על ריקוד | שרי אלרון 48

המחול הפולקלורי נע בין אקזוטיות ללאומיות:

קונטקסטים במאה ה-20 בבלט הרוסי | אורי גרשון 51

היסטוריה של הריקוד המצרי | שרון טוראל 56

בכורות - יוני עד דצמבר 2014 | בעריכת הילית לחמן 58

Batsheva de Rothschild - Using Big Money for

71 Modern Dance | Giora Manor

72 Table of Contents

בשער: *Ha-Hoo* מאת דגה פדר, להקת ביתא
רקדניות: דגה פדר וגדאי בתאולין
צלם: רונה אברו

מחול עכשיו

כתב עת למחול, גיליון 27, דצמבר 2014

DanceToday

The Dance Magazine of Israel

עורכת: ד"ר רות אשל

eshel.ruth@gmail.com

dance.today.israel@gmail.com

מערכת: ד"ר רות אשל, נאוה צוקרמן,

ד"ר דן רונן, יעל מירו, שרי כץ-זכרונ,

יונת רוטמן, עינב רוזנבלט, רונית זיו

ועדה מיעצת לפרנטורה: ד"ר רות אשל,

ד"ר שרי אלרון, ד"ר ילי נתיב

עיצוב גרפי: דור כהן

עריכה לשונית: רן שפירא

הדפסה וכריכה: א.א.א. הדפסות

מו"ל: תיאטרון תמונע

כתובת: רחוב שונצינו 8,

תל-אביב 61575

טלפון: 03-5611211

פקס: 03-5629456

www.tmu-na.org.il

tmu-na@tmu-na.org.il

מכירות: תיאטרון תמונע

03-5611211, ניתן להזמין את הגיליון

בטלפון ולשלם בכרטיס אשראי.

הגיליון יגיע לביתך בדואר

למוסדות: תיאטרון תמונע, 03-5611211

הרבעון יוצא לאור בתמיכת:



המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות

© כל הזכויות שמורות

ISSN 1565-1568

הרמת מסך 2014



Bugs, choreography and dance: Merav Cohen, photo: Gadi Dagon

באגים, רקדנית וביצוע: מירב כהן, צילום: גדי דגון

גבי אלדור

גב, פוסעת בעומק הבמה. היא מניעה את זרועותיה בתנועות חדות, מדי כמה פסיעות הודפת את הראש לאחור. אחרי כמה חזרות של פסיעות, הדיפה וזריקת הראש היא מתיישבת, חולצת את נעליה, אוכלת וחוזרת על הפעולה של הדיפת הראש. אבל עכשיו נראה שהידיים מפעילות את הראש, כאילו היה זר. לאט לאט מתחיל תהליך של הפיכת הדמות לרובוט. אני חושבת על סרטי אימה ועל הרע ששוכן בתוך הטוב. אפשר להניח שרובוט הוא לא הטוב שבאנושי.

עכשיו עולה אור אדום בוהק. הרקדנית כורעת על ברכיה, כפופה, חורצת לשון, ממלמלת "אני גועל", רועדת בפרכוסים, אולי מקיאה.

המוטיב של זריקת הראש לאחור והזרועות הזוויתיות חוזר. עכשיו, בגופייה שהיא כורכת סביב ראשה, הדמות מתקדמת בזחילה צדית, יורה, נוהמת, מקללת, "פאק, פאק", יורה בעצמה כביכול ומבצעת גלגול אחורי. באור לבן מבהיק היא עושה ניסיון להרכיב את התרמיל על ראשה, כדי לצייר דימוי של ראש זר, רובוטי או מפלצתי, אבל התרמיל נותר תרמיל. אני חושבת על ד"ר ג'קיל ומיסטר הייד, על הגולם, על כל המקומות בתרבות שבהם הגוף יוצא נגד עצמו ונגד הגילומים שלו – הברבור השחור באגם הברבורים, קדימה ואחורה במאבק העתיק של הגוף עם עצמו. חושבת גם על יסמין גודר, שביצירותיה המאבק הזה בא לביטוי בצורה הכי מובהקת ומשכנעת, ועל השרירותיות של הדימויים במחול העצוב הזה.

היעלמות, הגוף. העצמי מחפש ייצוג אין-סופי. הגוף החי מתאיין ונעלם. יכולת הגוף להישאר ממשי.

מלים, מלים, מלים. אני אוהבת מלים.

התבקשתי לכתוב על הרמת מסך האחרונה. ראיתי ארבע תוכניות, שתיים מהן פעמיים כי הייתי נבוכה, ועוד שתיים שלא הספקתי לראות בסוף השבוע הראשון. המלים נעמדות בצד אחד ומה שמתחולל על הבמה בצד אחר, ואני מנסה לחבר בין שני חלקי החיים הללו. אולי אנסה לרקוד את הביקורת במקום לכתוב אותה? אני מקבלת שיניים נוקשות, עיוותי פנים, עיניים פעורות, התפתלויות, גמגום של אות אחת תזזיתית, קפיאה במקום.

אבל נכון לעכשיו אני קהל, ולמרות הדיבור והשיח עלי לכתוב על מה שראיתי.

מסך 1

באגים

רקדנית: מירב כהן

מוסיקה מקורית: קרני פוסטל

עיצוב תאורה: עומר שיזף

האור עולה על רקע רעש מכונות. דמות בבגדי התעמלות, הנושאת תרמיל

על רקע מסך לבן נשמעים צלילי וריאציות גולדברג מאת יוהן סבסטיאן באך, יצירה המעניקה מיקוד לכל המתרחש, שבכל פעם כשהיא מושמעת רמת החרדה מפני מה שהבטיחו לנו ההוגים של הרמת מסך – המנהל האמנותי איציק ג'ולי והתיאורטיקן והמלווה התומך רן בראון – יורדת. העבודה עצמה מרתקת מן הרגע הראשון שבו שני הרקדנים, בני זוג גם בחיים שלא על הבמה – מתחילים לרקוד, ואחר כך משוחחים שיחות סתמיות, יומיומיות, של זוג עם בוקר. לטקסט הסתמי אין קשר לתנועות, זה ברור, אלא שכך נוספת שכבה של מציאות להתרחשות המורכבת שעל הבמה. שרטוט עדין של הקרנות, הנראות תחילה כמו תאורה שיש לה שמות – mood motivational green – והוראות ביצוע, הפעלה ידנית של ההקלטה המפורסמת של ג'ון גולד, התרחשויות אסוציאטיביות של זוג, מאבק בהילוך אטי, קפיצות גבוהות וזינוקים של יודלביץ, התחברות בחולצות טריקו המשוכות מעל לראש, שכאן יש להן אפקט של חיבה, של התחבאות ילדותית. דיבור מתוך מחבוא החולצות ובכי, גלגולים משותפים ויכולת מעולה לעבוד יחד הופכים את המחול לאנושי ומרתק. פרנקל ויודלביץ בעלי יכולת וכשרון, ויש מתקוות בעבודה הזאת, שבסופה המסך הולך ומלביין ונותר כמו זיכרון למה שהתרחש.

או בת הים הקטנה ללא זרועות. שניהם זוחלים, בשלב מסוים היא יוצאת וחוזרת בדמות של פסל עטוף, המופיעה בימין הבמה. היא מזכירה את העבודות של אלווין ניקולאס, ששינה את דמות הגוף באמצעות עטיפות, חפצים ובדים. בהמשך מתברר שניסיונות ההתקרבות של הדמות המכונה "הסקייטר" ושהשינוי המתחולל ב"אל המחול" גורמים לשניהם לאבד את אופיים הייחודי ולהתגולל יחד בסיבוב איברים על הבמה, בעוד הסקייטבורד מנצח על הכל. יש בעבודה הזאת רגעים מעולים, אבל ייתכן שהסימטריה הצפויה מראש, ההיפוך המדויק בין שתי הדמויות, חושפים תכנון-יתר. אפילו הצעקה האילמת והושטת היד הנואשת של "הסקייטר" לא מעוררות ריגוש. צלב מפוסל המוקרן לקראת הסוף בימין הבמה הוא אלמנט נוסף שצריך להיכנס למשוואה באופן כלשהו, אך עדיין לא מצאתי את מקומו בתשבץ הפתיר הזה.

הולוגרמה של סימנים כחולים

יוצרת: בשמת נוסן

רקדניות: איילה פרנקל, שני גורפינקל

עיצוב פס קולי: ירדן אלבוחר רמון

עיצוב תאורה: עומר שיזף

"העבודה נוצרה מתוך תשוקה לדבר ברור עם הגוף, להיות מובנת, ליצור תנועות ופעולות שאפשר לסמן אותן ולקרוא להם בשם..." המשך הטקסט בתוכנית מדבר על המרווח שבין הפעולות הברורות, הפער שנוצר בין סימנים שלא מתיישבים זה עם זה: המקום שאליו מתקש הגוף לחזור ובו הוא מוחק סימנים קודמים ומתרוקן ממשמעות. "שם, ברגע ההתרוקנות, כוחות אחרים ממהרים להשתלט עליו כאילו חיכו, ארבו רק כדי למלא את החסר שהשאיר המובן".

יפה, לא לגמרי נהיר, אבל אפשר לנסות לעקוב. מה רואים? מסך אחורי בחצי הגובה, כמו כשמורידים דגל, במה לבנה חשופה, רקדנית – איילה פרנקל – נכנסת מן הפינה בתנועת זריקה של כדור, שוב ושוב. בפסקול נשמעת זמרת ציפורים ורקדנית נוספת – שני גורפינקל – נכנסת וצועדת כחייל, בהרמת זרועות ישרות. בהמשך הן מתחלפות בתפקידים, מביימות בכי בימתי, מסומן, קוביטטי כביכול, שנפסק מיד כאשר השנייה ממשיכה. הרקדנית שבכתה עד עכשיו עומדת לידה, מתבוננת בה. במקום הזה אפשר להתחיל לראות כיצד הגוף "מוחק סימנים קודמים" ואין המשכיות. גם תנועת הרקדניות לעתים עילגת בכונה, כאילו הן רוקדות ליד עצמן, ושתייהן רקדניות מיומנות. פרנקל נכנסת לבמה, כביכול

נוסעת על כיסא משרדי עם גלגלים, מקיפה במהירות את הרקדנית השנייה, הופכת אותו על צדו, רוכבת עליו. בשלב מסוים פרנקל נאחזת בכיסא ההפוך כמו טובעת, המחזים משתנים, האופקי הופך לאנכי וברגע האחרון היא "ניצלת" והכיסא חוזר להיות רהיט רגיל. השתיים ממשיכות במאבק, שהוא גם הזדהות ושיתוף פעולה ונגיעה בזרות. כאשר זמרת הציפורים חוזרת, חוזר גם המצעד הכמו צבאי ומין פיוס יורד על הבמה. התלבשות הכחולה של הרקדניות עטורה במעין כותפות מסולסלות, רמז לצבאיות ואולי גם הצעה לציפורים. המעבר מן הצבאיות המסומנות באופן ילדותי להקשבה לציפורים מסמל אולי שאלו הכוחות האחרים המחכים להשתלט, אלו שמותירים סימנים כחולים, ואולי מדובר במאבק על שפיות.

מסך 3

כי מה

יוצרים: שני גרנות ונבו רומנו

עיצוב תאורה: עומר שיזף

"ליקטנו אנשים קטנים לחוויה משותפת", נכתב בתוכנית. המשך הטקסט המתפייט מציע שיש כאן פוטנציאל לשרטוט מעט מאין-ספור דרכים, שאחת מהן מובילה אולי למקום חדש.



תיכף אשוב, כוריאוגרפיה: איריס ארז, רקדנים: איילה פרנקל ואופיר יודלביץ, צילום: גדי דגון
I'll Be Right Back, choreography: Iris Erez, dancers: Ayala Frenkel and Ofir Yodelevich, photo: Gadi Dagon

מסך 2

האקט

יוצרי: עדו פדר

רקדנים: שחר בנימיני ותמר שלף

עיצוב תאורה: עומר שיזף

מן הרגע הראשון ניכרים היכולת והאימון – שחר בנימיני יוצא מתוך המסך ומתבונן בקהל. הוא ממש רואה אותו. אחד הרקדנים המרשימים של בת שבע מביט בקהל, כמו שיודעים רק בלהקה הזאת. בהמשך הוא מכופף את ברכיו ומעלה את הזרועות לתנוחה המדויקת של הפאון בביצוע ואצל בנימיני – והאור הזהוב שמאיר אותו יוצר דימוי מרתק בדיוקו. זוית הראש, הזזתו, המסתורין של הדמות ושל הרקדן – עדיין לפני המסך – מהנים בשמחת הזיהוי ובשמחת הציפייה למה שיבוא.

בהמשך דמות הפאון המוכרת קורסת לתוך עצמה, כמו בובת חוטים שהמפעיל הרפה מאחזתו בה. הוא ממשיך להיות אלגנטי. היא ממשיכה להיות לא אלגנטית במפגיע. דמות הפאון הופכת לקריקטורה רוקית של עצמה. שניהם על הבמה, הכובע מגיע אליו – אולי כמו הצעיף הנשכח של הנימפה המקורית. הם מתקרבים בדרכים עקלקלות, הוא כמו כלב ים



יצירה וביצוע: מיכל סממה, צילום: גדי דגון
Creation and performer: Michal Semama, photo: Gadi Dagon

מסך 4

חלק ממשהו קטן יותר

יוצרת: מיכל סממה

עיצוב תאורה: תמר אור

"העבודה בוחנת את המתח בין הגוף המפורק לחלקים פונקציונליים לבין הגוף ההרמוני השלם, הפועל כיחידה אחת"...

מיכל סממה היא סטודנטית לתואר שני בבית הספר של המכון לאמנות של שיקגו, ובהחלט אפשר להתבונן בעבודה שלה באמצעות מושגים מתחום האמנות הפלסטית העכשווית. היא מתייחסת לגופה כאל חומר חסר שם. בתחילה היא נעה קרוב מאוד לקהל לשוּב בסטודיו ומושכת באצבעותיה את השפתיים לצעקה חסרת קול, פיה פעור בגמישות רבה. את היד העוברת מתחת לחולצה היא שולחת לעבר אחת מעיניה הפעורות, ואחר כך מרימה את הנחיריים. היא מזכירה את הצירים של פרנסיס בייקון. גמישות הפנים והאפשרויות הטמונות בהם מפתיעות עד שהן מתחילות להדאיג, גם כשאפשר לזהות דמות של מסיכה יוונית (אני נזכרת בלה ריבו, שעשתה דברים דומים בשנות התשעים – הדביקה על עצמה צילומים של איבריה, התקפלה עם הכיסא והיתה פרועה ומצחיקה).

סממה מורידה את הבגדים. לא פשוט להביט באשה שאין בה שמץ גנדרנות או פיתוי שמתפשטת בקרבה רבה כל כך לצופים. למזלנו (מפאת הפאניקה הגואה) היא בהריון ונראית כמו אלת פריון. גם הבגדים מקבלים תפקידים לא שגרתיים. התחתונים, למשל, הופכים למין חזייה חושפנית שמסתירה את הראש. בהמשך היא מרימה נייר ומחוררת אותו בלשונה. איברי המין הם אביזר שאפשר להשתמש בו כמלקחיים או כמשטח הדבקה. הכוריאוגרף האמריקני ג'ון ג'ספר עשה זאת בתחרות מחול בינלאומית. ביצירה שלו הופיעו שני גברים ושתי נשים, שנידנדו והפעילו את איבריהם הלא מוצנעים לקצב המוסיקה. מחשבה על פרנסיס בייקון עוזרת. סממה נשכבת ליד הקיר, חשופה לחלוטין. היא מסתובבת, רגליה פשוקות, ואני מיד חושבת על הציור המפורסם של גוסטב קורבה *מקור העולם*.

בכנס של הרמת מסך, "גוף, מחול, עכשוויות" טען עמרי הרצוג ש"הגוף העירום מתפשט מן הארטיקה במחול האמנותי". כאשר היא חובטת בעצמה, רגליה המורמות מתנגשות, אני חושבת שאולי היא מיצתה את עצמה או שיש כאן ביקורת חברתית ושימוש נוסף בגוף כחומר. נשאלת השאלה אם האינטימיות המוחלטת הזאת הופכת אותנו, הצופים, לבודדים יותר או פחות. "העירום פורע סדר", העיר הרצוג באותו בוקר מרתק של הרצאות. לסממה יש דמיון, אומץ וחוש הומור. בכל זאת, נעים כאשר היא לובשת את בגדיה לקידה, כמו סימון מדויק שהעירום הוא הצגה. ואולי יש עירום אחר, שלא ראינו.

ילדים, בגובה, בגיל ובמבנה גוף שונים, באים מעומק הבמה. כולם מקסימים, כמובן, ובכולם כבר ניכרים סימנים מקדימים של מה שיהיו כאשר יגדלו. הקהל סקרן. הילדים מחושמעים, אבל לא בצורה קיצונית. הם נהנים, גם אם קצת מתביישים. בעיני הם אמיצים מאוד ואף לא אחד מהם מנסה להיות כוכב מעולם הבידור או הטלוויזיה. הם מקבלים הוראות ביצוע בסמארטפון שכולם מחזיקים בידיהם, מתקבצים ומתפרשים ונשכבים על הגב ומדליקים את הפנס במכשירים שנאספים בידי אחת הילדות הגדולות יותר ונערמים בפינה כמו עדת גחליליות. לרגע הם משחקים תופסת, אחר כך מעיפים נעליים מעל לחבל המתוח גבוה מעל הבמה. לקראת הסוף הם נושפים בועות סבון המונצצות בחלל ומשרות קסם על כולם. שוכבים על גבם, הם מנפחים בפיהם חצוצרות נייר כמו של ימי הולדת. הם נהנים להתחפש לילדים קטנים.

ילדה קטנה אחת, הכי קטנה ומתולתלת, לובשת חולצת טריקו לבנה גדולה. היא נראית כמלאך שלא באשמתה. באור הזהוב ולמראה בועות הסבון הנוצצות, יש לרגע תחושה פלאית שילדים יכולים לעורר. כאשר הם עוזבים באחת את הבמה נעשה פתאום עצוב. הם חוזרים, שורקים בעליזות, הקטנה עומדת על ראשה.

עדיין לא הבנתי, אבל ויתרתי הפעם על הצורך להבין.

הטבע טובע

יוצרת: תמי לבוביץ

(גילוי נאות: היוצרת היא תלמידתי לשעבר)

בהשתתפות: אפרת נבו, מיקה שרתוק, המקהלה היוונית: אביטל אדר

ונדב סוולטוף

עיצוב תאורה: עומר שיזף

העבודה הותירה אותי עם סימן שאלה גדול. יש בה שפע של דימויים. בחלקם, כמו found objects, או תמונה גדולה של פריד, יש רמזים לאיזו תנועה פנימית גועשת ולא מובנת. אחרי כניסה של רקדנית עם אוזניות, המזמזמת לעצמה קטע שיר מזויף, ברור שיש מקור אינפורמציה לנעשה על הבמה. הוא נותר מוסתר ממנה ומהקהל, כאילו מישהו מבחוץ נותן הוראות למבצעים. שתי רקדניות בשמלות ארוכות רוקדות ודימויים ממשיכים לעלות, אבל אינם יוצרים מערכת סימנים שאני יכולה לפענח. מלים שיכולות להיות מפתח – "מה את יודעת?" – ושני זמרים העולים מן הקהל שרים save us, אחד מזייף, אחד מדייק. נקודות אחיזה נוספות – כנפיים, מסיכה ועץ אשוח – לא עוזרות לפענוח. אפשר, כמובן, לכתוב מסה על פסיכולוגיה ודת וחיפוש עצמי והליכה לאיבוד. זה יהיה שרירותי ולא יוסיף כוח לאוסף ההתרחשויות, "שקורות בזמן עכשיו".

בתוכנייה כתוב: "אנחנו נפגשות / מסתכלות בתמונות הן מסתכלות בחזרה / אנחנו הולכות רחוק אחורה / אנחנו מעכשיו ויתרנו על היכולת / על הגדרה עצמית / מנסות להשתכלל / מחכות / אנחנו מקוות להיות כל מיני דברים".

כל ההתרחשויות אכן נותרת בגדר "כל מיני דברים", אבל יש רשות תיאורטית לחוסר נהירות. הבמה סבלנית ומחכה. גם אני מחכה ש"כל מיני דברים", שמבוססים על מחשבה עמוקה ופתלתלה, ימצאו "ארגון מחדש של שאלות מקור וחיקוי, מסוגלות וניסיון, קסם, מדע ואמנות". חוסר לכידות נחשב למעלה בעולם המוצג לפנינו, אבל נשאלת השאלה אם הוא מקדם סוג אחר של מחול ואם הוא בכלל זקוק לנוכחות של קהל.



557 מאת גלית ליס, משתתפות: אביבה אפל, אורית גרוס, בינה קנקורט, גליה גת, ורדה זליג, שלומית ריב, תלמה דים, תמר נתנאל, צילום: גדי דגון

מתחככים זה בזה והן כמו חיות רועדות המחפשות מחסה. אחת מהן, אדומת השיער, נתלית ברגליה על מותני חברתה ומשלבת אותן בהיצמדות כמעט נואשת כמו של גור או תינוק, נחמה אחרי טירוף הרעד. היא גולשת באטיות על גוף חברתה, בתנועה המזכירה לידה, או הגעה למקום חדש להיות בו. ואז שקט.

מחול מרגש, המבוצע באופן מעולה.

557

יוצרת: גלית ליס

מוזיקה: אבי בבלי

משתתפות ושותפות ליצירה: אביבה אפל, אורית גרוס, בינה קנקורט, גליה גת, ורדה זליג, שלומית ריב, תלמה דים, תמר נתנאל

יצוב תאורה: תמר אור

בעבודה הזאת רוקדות נשים בשנות השישים והשבעים לחייהן. מי אני שאלין על נשים שרוצות לטעום ממנעמי הבמה ומייסוריה? לעבודה הזאת יש חשיבות מבחינת המשתתפות, אבל אני רוצה לבקר אותה באופן מקצועי. יש לברך את המשתתפות על תעוזתן ואת גלית ליס על יוזמתה ואמונתה.

רן בראון כתב כך במאמר המבריק שבתוכנית: "... הבחירה במופעים לא שגרתיים כפי שנעשתה בחלק מן העבודות מציבה מראש את הצופים מול תפישותיהם המוקדמות ומול סוגיות חברתיות המתגלמות בגוף... גם הנשים המבוגרות שמבצעות את 557, יצירתה של גלית ליס, הן (למעט אחת) חסרות הכשרה מקצועית במחול ודווקא משום כך הן מאפשרות לנו להתבונן במה שעשוי לבלוט כאשר הן מאפשרות לנו להתבונן במה שעשוי לבלוט פחות כאשר מדובר במופע המבוצע על ידי רקדנים מקצועיים (וצעירים). הדגש מוסט אפוא מן המחול אל הכוריאוגרפיה, מן התנועה הבלתי תלויה אל הסיפור שמגולל הגוף בעל הניסיון בחיי יומיום".

גבי אלדור מבקרת וסופרת מחול, במאית ושחקנית. מייסדת ומנהלת אמנותית שותפה של התיאטרון הערבי-העברי ביפו. בין יתר תפקידיה שימשה מנהלת אמנותית שותפה בתחרות המחול הבינלאומית "הבניולה" בצרפת, כתבה את הערכים על מחול ישראלי באנציקלופדיה לארס. זכתה בפרס רוזנבלום לאמנויות הבמה. מלמדת בסמינר הקיבוצים. מחברת הספר ואיך רוקד גמל על משפחתה, מחלוצות המחול בארץ-ישראל.

While house

יוצרים ומבצעים: מיה ויינברג והאינסטרומנט (מיה מטילדה קרול, רזי קרול ומיה ויינברג)
יצוב תאורה: תמר אור

בית הבינתיים, שם היצירה בתרגום לעברית, מורכב מקופסה שחורה, מקיר ומדלת. "זהו חדר בהתהוות", כתוב בתוכנית. אבל החדר "הכמו ממולכד" לא משתנה. יש גם פסקול הבוחן את "הפיסיות במוסיקה" ועוד.

לצערי, לא ממש עמדתי במשימה לראות את המחול. הייתי שם, ראיתי רקדניות בעלות יכולת שנועו באופן שנראה לי חסר פשר, עד כדי אי יכולת לתאר את תנועותיהן. בזמן העבודה רשמתי – אנטוניו, שנות השישים. הרקדניות הרבו לנוע על גחונן, בזחילה על הרצפה. נשמע פכפוף של מים, שאולי נועד לבשר מין גאולה. הפכפוף הפך למפל, לשיטפון. הרצפה שוב

נעשתה יציבה, אבל התנועה היתה קפוצת פה, מוגבלת. ויינברג, שעבדה שמונה שנים עם יסמין גודר, ללא ספק הפנימה את שפת התנועה שלה. אבל מה שאצל גודר הוא צורך, מסקנה הכרחית, בחירה, אותה קפיצה העוצרת בעד עצמה, אינו נחוזה כהכרחי לרקדנית אחרת. המים הופכים לקיטור והאסוציאציות חד-כיווניות, בעיקר כאשר נשמעת חריקת קרונות. לקראת הסוף נראה שאולי יש הקלה בסבל הנובע מזרות.

אני מתנצלת. עלי לצפות בריקוד זה עוד כמה פעמים כדי שאבין, או ארגיש, מה ראיתי.

5 מסך

חיות על הסף

יוצרת: ענת גריגוריו

רקדניות: ענת גריגוריו, ענת לם

יצוב תאורה: תמר אור

המחול מתרחש על בימת זירה בסטודיו סוזי בבית להקת בת שבע. הקהל צופה בו מכל צדדיו, ואינו יושב בחשיכה.

שתי רקדניות, ענת לם וענת גריגוריו, מכניסות את עצמן למצב של רעד, עד שכל גופן מיטלטל. הן רועדות ומתפתלות כל אחת לעצמה, שיערן פזור. לשיער, שבו הן מצליפות לכל עבר, יש תפקיד חשוב בהגברת אפקט הרעד. צווארן נע בעיגולים מלאים. לעתים הן אפריקניות בטקס גירוש שדים ולעתים הן נראות על סף איבוד ההכרה. שמלותיהן הזהות מתנפנפות סביבן, מוסיפות נפח לתנועה.

רעד מתמשך, שאפשר להפעילו פשוט על ידי הרעדת איברי הגוף הנענה והממשיך לעצמו, הוא אמצעי ידוע להשגת אקסטזה, כמו המחול בתהלוכות הפרועות של ימי הביניים, שמשתתפיהן נחשדו כמקוללים או מכושפים (מחול ויטוס הקדוש). כאן הוא חלק ממחול מתומצת, ומה שנראה כאיבוד שליטה אינו אלא היבט של שליטה מלאה בחומר התנועה הסוחר.

אחרי שהתפתלו על הרצפה, הרקדניות גונחות בטירוף חושים ונראות כאילו אינן יכולות כלל להפסיק את הרעד. לפתע הן עוצרות ולאחר מאבק מרשים מצליחות להתרומם ממה שנראה כהתמוטטות מוחלטת. אחת מהן מתקמרת לאחור, נוגעת בידה בקרקע ומציירת גשר מדויק בגופה. היא מתרוממת על בהונות גבוהות ויוצרת קו אנכי מפתיע, בניגוד לפיתולי הרעד. הן מתקרבות. הרעד מתחיל שוב, אבל הן אינן נסחפות. ראשיהן

Auf Wiedersehen

מיכל הירש ותומר צירקילביץ

נקודת פתיחה והעלטה את השאלה: מה השתנה? הכל? ואולי כלום? בתוך הניסיון למצוא את החוט המקשר נולדה אשה – הדמות – בעלת צורך זהה: החיפוש אחר שייכות, אהבה, חופש, חשיפה, גילוי עצמי, ערכים, חברה ועצמאות. משם הדרך אל היצירה נשזרה במין מסע שבו אשה נכנסת לתוך חלל ריק וממלאת אותו בדמיונה, בסביבות שבהן היא חיה ובתקופות שונות: מהעבר החלומי אל ההווה הקיומי ואל העתיד האין-סופי. בתוך המקום האמביוולנטי היא יוצאת בעצם למסע לתוך עצמה, בדרך לגלות לאן ולמה היא שייכת, מאיפה היא באה ולאן היא הולכת.

כשמה של היצירה *Auf Wiedersehen* – "להתראות" – הדמות חווה תהליך של פרידה מהבגדים שאספה, המייצגים מערכות יחסים, זיכרונות, חלומות, אהבות ורגעים שעיצבו את חייה. היא מתמודדת שוב עם המלחמות הפנימיות שבה: בין זוהר להשפלה, בין הצלחה לכישלון, בין חברה לבדידות, בין חופש לעריצות. אט אט היא נחשפת ומשילה את הרבדים שעוטפים אותה, במסע שספק אם הוא מסתיים בגילוי עצמי. ייתכן שתסתפק בפיוס עם האמת הנוכחת. העבודה האינטימית, הסיפור האישי והיחסים בינינו קיבלו משמעות עמוקה. כדי לפתוח את היצירה לקהל הרחב, בחרנו לטשטש את הרגע הפרטי בעזרת תוכן אוניברסלי. כך נוצר טיול בתוך נוף חיים קונפליקטואלי ופנטסטי, שבו מתרחשים מפגשים מקריים ודמיוניים עם אשה זקנה, עם תזמורת צבאית, עם פיל ועם מרלן דיטריך; הסיפור אינו ליניארי, אלא נפרש כרצף אפיזודות אבסטרקטיות / מופשטות. התנועה האישית של הרקדנית מבטאת את מצבה המנטלי, המשתנה עם אבני דרך של תרבות וסגנון; המוסיקה הגרמנית משנות ה-20 וה-30 מטלטלת את ה"כאן" ו"עכשיו" עם ה"שם" ו"אז".

אופי העבודה כלל חזרות שבהן הפוקוס היה על החומרים התיאטראליים ועל הסיפורים שמהם נוצרה העבודה, חיפוש ובנייה של חומרים תנועתיים ושל הצד הרגשי והאבסטרקטי של העבודה. מתוך חלוקה זו נבנו חזרות עם משימות אלתור, שבהן נדרשה מיכל לדבר או לכתוב אסוציאציות ורגעים לפי נושאים ומלים שנזרקו בסטודיו. בין השאר חילקנו את החלל לכמה מקומות פיסיים מוחשיים. בכל אחד מהם היא התבקשה לנוע בצורה אחרת, לעתים אף אילוסטראטיבית. גם העבודה עם התלבושות והאביזרים היתה דרך אימפרוביזציות דרמטיות, שדרשו ממכל לתת משמעות ולבנות יחסים עם

היצירה *Auf Wiedersehen* נבעה מתוך נושאים שחשפנו זה בפני זה במפגש הראשוני בינינו. דיברנו על שאלות שמתייחסות למודעות האדם לעצמו בזמן, בחלל ובמקום – אוריינטציה. בדיאלוג נפתח עולם עשיר על נושאים דומים מנקודות מבט שונות:

- מהי זרות בשבילנו?
- מהם הסטטוסים המעצבים אותנו והאם קיבלנו אותם או רכשנו אותם?
- מהי הרגשת העצמאות, איך משיגים אותה, האם צריך להתרחק מהמקום המוכר, הבית, בשביל להשיג אותה?
- מהו מבחינתנו הזמן האידיאלי לחיות? האם העבר מלא ההשראות, העתיד מלא השאיפות ואולי ההווה עשיר בפני עצמו?
- מה הדחף המניע אותי לפעול? מה אני מוכן להקריב למענו? האם אנחנו יכולים לבחור את גורלנו?

התשובות שכל אחד מאתנו נתן לשאלות אלו הציגו את הדמיון והשוני בינינו, את החיבור ההגיזני שנראה טבעי אל מול הסקרנות והפער בינינו, מפני שכל אחד מאתנו נמצא במקום אחר. תחילה עלתה המורכבות האובייקטיבית הנובעת מההבדלים בינינו: אשה, רקדנית ויוצרת בעלת ניסיון רב, מורה ואמא; ומולה גבר, יוצר מתחיל, רווק. לאחר מכן עלה הצורך של האחד בהתרחקות ממקום והחיפוש של השנייה אחר שייכות למקום. הפער הזה הוביל לדילמות בין שורשיות לקריעה, בין התחלה חדשה לסגירת מעגל. המסע שהאחת עברה אל מול הדרך שהשני מתחיל. חשפנו הזדהות אישית עם תקוות, פחדים, חוסר ביטחון והתמודדות עם שינויים. לשאלת הדחף המניע אותנו גילינו שהרצון של שנינו זהה: הכמיהה לשחרור עצמי ולהתמסרות לחלומות שלנו. מתוך כך בחרנו לחבור זו לזה ליצירה.

תומר: כשהתחלנו לעבוד ביקשתי לחקור את היחסים שלי ושל מיכל ספציפית עם גרמניה, כמקום המגלם בתוכו אינספור דימויים, היסטוריות, זהויות ורגשות לשנינו. אני בן לאב גרמני, דור שלישי, עם מזוודה ארוזה לקראת מעבר לברלין, עמוס בסיפורים היסטוריים מהבית; ומולי אשה ללא עבר היסטורי עם המקום, אבל עם חוויה נוכחית ארוכה ומלאה מהחיים בארץ זו, עשירה בסיפורים אישיים ואקטואליים / רלוונטיים. נקודת מוצא זו היתה בעיני טבעית לחלוטין. כך חילקנו את העבודה בסטודיו בין עיסוק בגרמניה של שנות ה-30 לתל אביב של היום. החלוקה היתה



Auf Wiedersehen מאת מיכל הירש ותומר צירקילביץ, ריקוד: מיכל הירש, צלם: א. יואכימיאק
Auf Wiedersehen by Michal Hirsch and Tomer Zirklevich, dancer:
 Michal Hirsch, photo: A. Joachimiak

כל אחד מהם. משימות האלתור בתנועה היו מופשטות וכללו עבודה על איכויות תנועה שונות – מהיר ואטי, חזק וקל ועוד. היתה גם עבודה מתוך השפה התנועתית האישית של מיכל ובצדה גילויים של שפות תנועה זרות או צורות ריקוד ספציפיות, כדוגמת צ'רלסטון: למדנו מצפייה בריקודים מסוג זה וניסינו לחבר בעצמנו ריקודים כאלה.

כדי לתאר בכתב את תהליך היצירה ערכנו ראיון בין היוצר לרקדנית, הכולל סיכום חוויות, העלאת זיכרונות, התייחסות לרגעים משמעותיים בתהליך ונגיעה באזורים חשופים.

מיכל, ספרי לי מה היה בשבילך תהליך החזרות הראשוני, שבו עבדנו דרך אימפרוביזציות וחומרים אישיים שביקשתי ממך לחשוף – הסטטוסים השונים של חיך, השפה התנועתית האישית שלך וטקסטים מתוך החיים?

”בתחילה, כשנפגשנו בסטודיו, הרגשתי שאני חווה מפגש חדש עם עצמי. בעצם, מאז החזרה מגרמניה לא הייתי בתהליך יצירה שבו אני הרקדנית. הייתי כמהה ורעבה לחוות שוב את המקום הזה, היו לי געגועים חזקים אליו. אלתור הוא חשיפה מאוד גדולה, אבל כבר בשלבים הראשונים הרגשתי ביטחון ואינטימיות שאיפשרו לי לקלף לאט לאט את השכבות השונות שלי. העבודה באלתור לפי זיכרונות היתה בתחילה מהמקום הפיסי, שממנו אני מגיעה. ההנחיות היו ברורות ונעו מהנחיה ספציפית להנחיה רחבה או בעלת כמה נתונים. דיברנו הרבה על סטטוסים שונים בחיים שלי: ילדה, מתבגרת, אשה, רקדנית, מורה ואמא. לעתים הייתי מופתעת בעצמי, באלתורים התנועתיים והמילוליים, מהרגשות המאוד מעורבים שאני חשה או מהאופן שבו אני מתנועתת בסטטוס מסוים. בנוסף, לשימוש באביזרים היתה משמעות באסוציאציות שעלו מהחיים שלי. הופתעתי לגלות, שלמרות הניסיון הרב שהיה לי כרקדנית וכפרפורמרת בגרמניה (עם שימוש בטקסט כהבעה), הרגשתי שאני מגלה עושר תנועתי ואסוציאטיבי. בהתחלה הטריד אותי במקצת להתעסק בהקשר של 'החיים שלי עם גרמניה'. הייתי בטוחה שנפרדתי מגרמניה ולא התכוונתי להתעסק עם הפרק הזה בחיים שלי. הופתעתי לגלות שההתעסקות הזאת משמעותית ביותר לתהליך העבודה שלנו ולבחירה שלי להיות פה. היה לי מאוד מאתגר ומאוד נכון להשתמש, מלבד השפה התנועתית, בשפת דיבור. כל שפה מהווה מקום שונה בתוכי, גם מבחינה רגשית וגם תקופתית בחיים שלי. הרגשתי איך השפה משפיעה על החומרים התנועתיים ועל איכויות התנועה. היה מעניין לגלות שהסטטוסים לפעמים לא היו לי ברורים, כי באמת אף פעם לא התעסקתי בהם לעומק. אני זוכרת במיוחד שעם הסטטוס אמא הייתי מופתעת באלתור.”

בתקופת החזרות הראשונות היה לנו טקס פתיחה וסגירה של החזרה, שבו עמדת לצילי האוברטורה של פראו לונה בלי לזוז. בסוף החזרה השנייה ירדו לך דמעות. מה בשבילך נפתח, מילא או רוקן את הלב?
”כמעט שכחתי את התרגיל הזה שעליו אתה שואל אותי... אני זוכרת שהיה משהו מאוד מרכזי, כמעט כמו צורה של מדיטציה, במצב הכאילו סטטי, בלעמוד, בלרוקן את עצמך ממחשבות ולתת לעצמך להגיב, בלי לזוז, על מוסיקה שבעצם לא היה לי שום קשר ישיר אתה לפני כן. אתה הכרת לי אותה. אהבתי את המוסיקה. היה בה משהו שהביא אותי למקום של זיכרונות רחוקים ולתחושות של זרות ושל הזדהות. אני זוכרת היטב את השוני בעמידה הזאת, המסורתית, בתחילת החזרה ובסופה. אני לא

זוכרת מה היה בדיוק באותה חזרה שבכיתי, אבל אני זוכרת שהדמעות באו מתוך כל מה שעשינו באותה חזרה וגם מתוך תחושה של חופש התבטאות מלא. מאוד אהבתי את המסורת הזאת, במיוחד אחרי החזרה. היתה תחושה שהיא מסכמת את מה שעשינו באותה חזרה באופן מאוד מרוכז ואמיתי.”

החומרים שהבאנו לעבודה היו מגוונים ושלחו אותנו למקומות שונים – הצ'רלסטון, המלחמה, מנהיים, הילדות, קברט, הבית, הבמה. מה בשבילך מסמנים המקומות האלה במסע הזה של החיים? באיזו פרספקטיבה את מסוגלת להסתכל עליו אחרי העבודה?

”מעניין שבאמת התחושה היתה לפעמים של רכבת הרים, שעפה לה ושוב חוזרת למסלולה. אני מרגישה שבגלל התנועתיות הגיאוגרפית שהיתה לי בחיים, הנושאים השונים הם כמו פרקים שעומדים בפני עצמם. אני כמובן רואה ומודעת לקשר שביניהם, אבל מצד שני חשה לעתים קרובות שחייתי הרבה חיים שונים, שאינם מקורבים אחד לשני. אני מדברת גם על הבחינה האישית וגם על הבחינה המקצועית. המקומות שהגענו אליהם בעבודה גם הביאו אותי לזיכרונות ספציפיים וגם להסתכלות מעבר לזיכרון, על תמונה רחבה יותר מהמרחק של היום... שנתן גם את החופש לפנטזיות.

”היום, כשאני מתבוננת על העבודה שעשינו, אני מתבוננת על מסע אחד שלי, עם בחירות שליוו אותי – של זרות מתוך בחירה. מתוך העבודה אני מודעת להשפעות החזקות שהיו להיסטוריה שלי כילדה, כמתבגרת, לפגישות שהיו לי בחיים, על המסע שלי כאשה וכפרפורמרת. אני מודעת מאוד לצורך שלי בחופש, בעצמאות, שגם בא ליבטוי מבחינה מקצועית. כלי האלתור שינה את המהות שלי כפרפורמרת וכרקדנית. העבודה הוכיחה לי זאת כבר בתהליכים הראשונים. האתגרים היו שם, ויכולתי ליהנות מהם בגלל החופש. נהניתי לצלול למקומות האלו ושוב להתבונן עליהם ולגלות יחסים חדשים אתם.”

איך את מרגישה בסוף כל הופעה, אחרי שעברת את המסע הזה?
”לאחר כל הופעה עולות בי תחושות אחרות. בדרך כלל אני תשושה לאחר המסע, אבל תשישות שאחריה אני יכולה לעשות אתנחתה קצרה ולהמשיך במסע... על הבמה, בגלל היותי לבד, אני מאוד קשובה לקהל ומספרת לו סיפור. אני מרגישה את התגובות, שומעת את הצחוק. הפידיבק נותן לי 'אוכל', מענה ומגרה אותי. מכיוון שבכל מופע יש קהל שונה, עם תגובות שונות, גם אני עוברת מסע שונה בכל פעם. אחרי המופע אני מוצאת את עצמי חוזרת למקומות מסוימים שהייתי בהם על הבמה ולפעמים במציאות. אני מנסה לשחזר תמונות מהמופע, שהרגשתי בהן חזקה במיוחד, או להפך, חלשה במיוחד, ומנסה לפענח למה ולחשוב איך אעשה את זה בפעם הבאה.”

איך היה בשבילך תהליך העבודה על היצירה מולי, היוצר – מבחינת היותך שחקנית יוצרת, שעבדה עם מישהו צעיר / טרי בתחום (שהודה בפניך שזוהי יצירת הסולו והיצירה באורך מלא הראשונה שלו)? האם היו לך ספקות, חששות, תהיות לגבי ההמשך?

”דבר ראשון, אני חייבת לציין שאני פניתי אליך. עשיתי את זה אחרי שראיתי את עבודת הגמר שהעלית בסמינר – יצירה לשלושה רקדנים. זיהיתי כישרון, בגרות ורגישות בעבודה הזאת. יש בה עבודת בימוי וכוריאוגרפיה מעולה בעיני. לא פחדתי מהמפגש אתך בגלל הגיל וחוסר הניסיון. היתה לי תחושה ראשונית טובה ואני אוהבת הרפתקאות! הקונפליקט הראשון

שלי, או יותר נכון להפתעתי, העיסוק בגרמניה לא ממש משך אותי. הייתי בטוחה שהפרק הזה בחיי הסתיים. הרגשתי שבעה מגרמניה... ודווקא אני בוחרת לעבוד עם יוצר שרוצה להתעסק עם גרמניה! אני חושבת שגם בגלל הבגרות והרגישות שהראית, לא היתה לי תחושה של חוסר ביטחון בתהליך, לפחות לא בגלל הגיל הצעיר שלך. עברתי הרבה תהליכים של יצירה, שבהם חוויתי תסכול וזמנים של חוסר ידיעה איך להמשיך. בתהליך הזה הגענו לכמות גדולה של רעיונות וחומרים. היתה פה בעיה של בחירה וסינון ובנקודה זאת היו בינינו דו־שיח ושיתוף פעולה. למרות חילוקי דעות 'קטנים' הגענו להסכמות אמנותיות. היתרון בניסיון המועט שלך היה ששיתפת אותי, שאלת אותי והיה לך חשוב ללמוד גם ממני. בו זמנית הרגשתי שלמרות פער הגילאים, אני לומדת ממך, מהסקרנות שיש בך, מההסתכלות המיוחדת שלך ומההרפתקה במסע המשותף שלנו ושל הסולו הנבנה לאט לאט."

החזרה שבה הבאנו אביזרים ותלבושות סימלה נקודת מפנה בעבודה. פתאום נוצר מסלול, דרך. ספרי על החוויה מבפנים. האם הרגשת את התגבשות החומרים לאטם?

"העבודה עם האביזרים היתה שלב מעניין ושונה בשבילי. כרקדנית כמעט ולא הייתי תלויה בתלבושות או באביזרים, וכאן האביזרים והלבוש הביאו אותי לחשוב ולחוות את העבודה יותר כשחקנית. התחלתי להבין את המשמעות של עבודת שחקן עם תלבושת או עם אביזר. לא הייתי 'מאוהבת' מיד בתלבושות ובאביזרים. היו לי יחסים מאוד אמביוולנטיים אתם, וזה בהחלט בא לביטוי באימפרוביזציות השונות אתם. התלבושות, כמובן, הביאו שפע של אסוציאציות, לשנינו. הפריט שהיה מקור השראה גדול ושהיו לי בהחלט יחסי שנאה ואהבה כלפיו היה המעיל. שפע האלתורים עם המעיל הביא לרעיונות ולדימויים חדשים. במיוחד זכורה לי החזרה שעבדנו עם המעיל ואני אילתרתי אתו כאיזה יצור זר. הייתי מכוסה בו, ואמרת, 'רגע, עצרי, אני חייב להראות לך מה שעשית...' ראית אותי כפיל בתוך המעיל הזה. עבדנו חזרות שלמות כדי לשחרר את הפיל הזה ולתת לו את הנוכחות הדרמטורגית הנכונה. הפיל גם קישר אותנו לשיר הילדים הגרמני שמופיע בעבודה ולתמונה שבה המעיל משמש בן־זוג דמיוני. עשינו איך־ספור אימפרוביזציות עם המעיל והתחלתי לאהוב אותו ולא רק לשנוא!!! מעניין שלעיתים קרובות חוסר נוחות שמעורר אביזר מסוים והניסיון להתמודד אתו מביאים לדברים הכי מעניינים. גם הנעליים שבחרנו להשתמש בהן ביצירה כבדות ובעלות אופי מיוחד, אבל אין קלות לתנועה. כבר הכרתי אותן וידעתי שהן יתאימו לסולו. הן היו שלי והכרתי את התכונות שלהן, ולמרות זאת הן איתגרו אותי מחדש. השימוש בתלבושת הביא אותי לעבודת דמות. חיפשתי יותר לעומק את הדמויות השונות בתוך עצמי. הן עזרו לי והרגשתי שהן מביאות אותנו לרעיונות קונקרטיים ולפוקוס ברור יותר בתוך המסע שלנו. לא רק נכנסתי לדמות, אלא גם יכולתי להתבונן עליה יותר בבירור. אביזר יוצא דופן מבחינתי הוא תיבת הנגינה. אהבתי אותה מהתחלה. יש בה משהו טהור, מציאותי וחולמי. הפשטות שלה – היא מתנגנת כשאני מסובבת אותה ומניעה אותי לתחנה הבאה."

הטקסט היה נקודת מפנה נוספת בתהליך. פתאום העבודה הפכה למונדרמה, החומרים שנכנסו היו אוטוביוגרפיים ופנטסטיים. איך הרגשת עם הרעיון של הטקסט, באופן כללי ולאור העובדה של החשיפה הכנה שלך בתוכו?

"אף על פי שהטקסט הוא אוטוביוגרפי מעורב עם פנטסטיות, הרגשתי שהוא אינו בא להסביר או לחשוף אותי לגמרי. מצד שני, לדבר זאת חשיפה מסוג אחר. במלים יש ישירות, הבעה שאינה מופשטת. הרגשתי טוב שאנחנו בוחרים במלל יחד עם תנועה. לא פחדתי מהכנות, להיפך, רציתי את הישירות והכנות עם הקהל מהרגע הראשון. הרגשתי שזה חשוב ועם זאת מאתגר (זאת הפעם הראשונה שדיברתי ככה על הבמה). ההנחיות שלך מאוד עזרו לי לקבל ביטחון ולזרום עם הטקסט הראשון. בהתחלה עבדנו גם עליו באלתור ואחר כך כתבנו וערכנו את הטקסט, שאותו אני אומרת בתחילת העבודה, עם חופש לפרטים קטנים שאני משחקת אתם ממופע למופע. חשוב לי לציין, שהטקסט המקורי היה בעברית ורק לפני הפרמיירה בפולין החלטנו שחייבים לתרגם אותו לאנגלית. הטקסטים האחרים בעבודה באים מתוך המצב, מתוך המסע. גם השימוש בשלוש שפות, אנגלית, עברית וגרמנית, קורה מתוך תחושה, אלתור, מהמקום הגיאוגרפי והאישי שבו אני נמצאת במסע."

האם את מרגישה אותי בתוך העבודה, בתוך המסע, ובאיזה אופן? מה קורה בהופעות שאני לא נמצא בארץ?

"קשה לי להפריד את הנוכחות שלך מהעבודה. אני לא יודעת אם זה בגלל התהליך הארוך והאינטנסיבי שחווינו ביחד. כשאני חושבת על זה, גם כשהיתה לנו הפסקת עבודה של כמה שבועות היו יצירה ומחשבות יומיומיות על התהליך ועל העבודה. היו בינינו גם תקשורת מילולית כל הזמן וגם חשיבה ויצירה לאורך כל תקופת העבודה ובין חזרה לחזרה. אני עולה לבמה לבד, אין ספק, אבל תמיד חשה אותך אתי. כשאני מסיימת את המופע, אני מאוכזבת לא לראות אותך ולשתף אותך במה היה ואיך היה."

ספרי על חוויות הבכורה בפולין, על המסע המשותף ברכבת, על התחושה שהעבודה מתרחשת במציאות חיינו דרך המסע לביטום, המפגש עם אנשים שונים והמופע עצמו.

"הזמנו לפסטיבל בביטום בפולין לפרמיירה של העבודה, שבאותו שלב אורכה היה כ־25 דקות. אני זוכרת שריגשה אותי מאוד הנסיעה: להגיע למקום שהייתי בו בעבר, כשרקדתי עם להקת בת־דור. חזרה למקום, לאירופה, שלא הייתי בו מאז החזרה לארץ ב־2009. הנסיעה לביטום היתה הרפתקה קטנה, שגם אותה הכנסנו לעבודה בשלב מאוחר יותר. טסנו לבודפשט שבהונגריה ומשם לקחנו רכבת לילה לקטוביץ שבפולין. החוויות בתא הרכבת היו משעשעות ביותר. הרגשתי שתהליך היצירה נמשך עם החוויות המשותפות האלו. היה לי ברור שזה יבוא לידי ביטוי בעבודה שלנו. המפגש עם הפולנים היה שונה ומוכר בו זמנית. הכרתי את אירופה ואת הגינונים של תושביה. היה מפגש עם מורים ואמנים ממקומות שונים. הייתי מאוד נרגשת לקראת המופע, במיוחד אחרי שראיתי את הבמה הגדולה, את הכיסאות והקהל הרב. איך אוכל להיות לבד על במה כזאת מול קהל גדול? בימים שבהם עשינו חזרות על הבמה עדיין לא יכולתי לתאר לעצמי את העבודה בחלל כזה. למזלנו התאורנית, תמר אור, יצרה לעבודה תאורה מעולה, שעזרה מאוד לדמיין את מה שאנחנו רוצים. כשעוד היינו בארץ היה לי ברור שבמונולוג הראשון אני חייבת 'לתפוס' את הקהל ושה ישפיע על כל מהלך הסולו. למדתי כמה מלים בפולנית, שאמרת עם הכניסה לבמה. באותו רגע הרגשתי את היכולת שלי להפנט את הקהל. הקהל היה אתי לאורך כל הדרך. חשוב לי לציין שגם המיקרופון, אביזר חשוב בעבודה, נכנס אליה בגלל הצורך להופיע על במה גדולה ונשאר עם העבודה גם

לאחר מכן. הרגשתי שהבמה הגדולה טובה לעבודה, מתאימה למסע שלי, הרגשתי טוב בחלל הגדול הזה. למרות המרחק מהצופים, הרגשתי אותם אתי לאורך כל הדרך. היו תגובות חמות וגם תגובות שגירו אותנו לשאלות, ובעיקר עוררו תחושה חזקה שהעבודה לא הושלמה. מעניין שהעבודה נגעה בכל מיני אנשים שהיו שם, מארצות שונות ומרקע שונה. קיבלנו תגובות שבאמת נתנו לנו חומר למחשבה. למשל, פיתוח של כמה רעיונות ומתן ביטוי רב יותר ל"אני" בצ'רלסטון. נקודה מעניינת מאוד שעלתה מהתגובות של הפולנים ושל אנשים אחרים שביקרו בפסטיבל היא ששאלת הזהות נוגעת בכל אחד מאתנו, בלי קשר למוצא. זוהי שאלה קיומית. ההתבוננות על העבודה בארץ הזרה היתה טובה ונתנה לנו הרבה חומר למחשבה וחשק רב להרחיב את היצירה לערב שלם."

רגע, לפני שנתייחס להרחבת העבודה. היה שברון קל, פחד מלשחרר את העבודה ולהניח אותה בפולין, לסיים את המסע. ספרי מה היו החששות שלך? מאיפה הם נבעו? איך התגברנו על זה?

"חובן שאחרי הפרמיירה בפולין היתה תחושה של הצלחה, וגם מחשבות מעשיות לעתיד: איך נוכל להפיץ עבודה באורך כזה? ראינו בכך מכשול, וגם בגלל התגובות של כמה אנשי מקצוע בפולין היתה תחושה חזקה שצריך להמשיך לעבוד, שהיצירה עדיין לא הסתיימה. אני מרגישה שהמלה 'חששות' כבדה מדי. דאגתי קצת בהתחלה, כי לא ידעתי לאן נלך עם העבודה. מצד שני, היו חלקים בעבודה ששינוי לא היינו לגמרי שלמים אתם וידענו שנצטרך להתעמק בהם. אני זוכרת שהיתה החלטה שכמובן נמשיך לעבוד. כל אחד בנפרד החל לחשוב על החלקים, על המקומות החלשים או הלא מפותחים בעבודה, והתחלנו שוב להיפגש בסטודיו כדי לחפש ולעבוד."

תהליך ההרחבה כאילו נוצר מעצמו או היה שם תמיד, הוא היה פשוט ומהיר. מה לדעתך הוביל לכך? מה השתנה בנו, מה צמח בין השנה של יצירת העבודה לחודש שבו הרחבנו אותה?

"אני זוכרת שחזרנו לסטודיו והחלטנו שנחזור לאלתר. אתה זרקת לי מלים ואני הגבתי בתנועה ובדיבור ב־זמנית. יצאו חומרי מלל מעניינים. התמונה היתה ברורה מראש, וידענו שהיא במיקום מסוים ביצירה. כתבת כל מלה בחזרה ההיא, ולאחר מכן קראת לי כל מה שאמרתי. אני חושבת שזה היה בחלקו בעברית ואולי גם באנגלית. שינוי מאוד התלהבנו מהטקסט. ביקשת ממני ללמוד אותו. חזרתי הביתה וחשבתי לעצמי, איך אוכל ללמוד את כל הטקסט הזה ועוד לרקוד אתו? הרגשתי שאנחנו צריכים עוד אלמנט. מבחינתי, הטקסט היה מאוד חזק ועד היום אני מרגישה שהתמונה הזאת היא אחת החזקות בעבודה. הפתרון שלי היה שהטקסט יושמע כ'וויס אובר', כדי שנוכל לפתח את התמונה מבחינה תנועתית. נכנסנו לאולפן ההקלטות בסמינר והקלטנו את הטקסטים באנגלית ובעברית. בסוף החלטנו שהטקסט יהיה באנגלית, והוספנו כמה משפטים בעברית. היתה לנו עבודה רבה על התמונה הזאת, אבל שינוי הרגשנו שזה נכון ומעשיר את הנושא של התמונה. אני זוכרת גם את הרעיון של השיר. הרגשתי שאני צריכה לשיר בעבודה, שיר שיהיה קשור לכאן, לישראל, לשורשים שלי. בחרתי ב'דוגית', כי היה לי בעבר מפגש עם השיר והרגשתי שהוא מתאים למקום הזה בעבודה ושהוא אולי קצת מרוחק אבל גם מוכר (פה בארץ). אחרי החזרה מפולין הביטחון העצמי שלנו גדל. חזרנו עם העזה, עם אמונה גדולה שהעבודה שלנו יכולה לצמוח ולגעת בהרבה אנשים. אני אישית הרגשתי ביטחון שלאחר ארבע שנים שלא עליתי על במה, אני מסוגלת לחזור אליה ואפילו נהנית יותר מאי פעם. יש לי מה להציע ויש לי

מה להגיד. שינוי היינו בשלים יותר להמשיך ולהרחיב את העבודה, בלי שום ספק ועם הרבה אמונה במה שאנחנו יוצרים. נוספו קטעים קטנים שהשלימו את העבודה, בעקבות המסע המשותף לפולין."

העבודה שלמה ולכאורה עוד יש הרגשה שהיא פתוחה. הסוף פתוח וגם החיים בתוך היצירה? איך את מסבירה את ההרגשה הזאת?

"היצירה חיה, מפני שהיא תמיד מושפעת מהמקום שבו אני מופיעה ומהדיאלוג שלי עם הקהל, מהתגובות במשך היצירה, מהתחושות שעולות לי במשך היצירה. אני גם ממשיכה לגדול ביצירה, מוצאת את החופש בתוך המסגרת לאתגר את עצמי ולתת לרגע להשפיע עלי. אני רוצה להיות בשליטה ובו בזמן להיות אמינה למצב ולשמור על הווירטואוזיות שלו. אני תמיד מנסה לגלות מחדש ולהפתיע את עצמי. כמו בחיים, הדרך, ההחלטה, המפגש, כל דבר יכול היה לקרות כך ואולי אחרת... סוף היצירה הוא גם פתח להמשך."

תארי את פרקי המסע בתוך העבודה: איזה רגע את הכי אוהבת בעבודה?

"קשה לי לענות על השאלה הזאת, מפני שאני אוהבת כל פרק בעבודה בצורה שונה ויש רגעים מאוד אהובים עלי בתוך כל תמונה. הרגעים גם משתנים מהופעה להופעה."

מאיזה רגע את חוששת תמיד בהופעות?

"אני חוששת כמעט תמיד, גם בחזרות וגם בהופעות, שאיחנק בתוך המעיל בסוף העבודה, כשאני עוטפת את עצמי ויוצרת דמות של פיל. אני זוכרת שבחזרות הייתי ממש נחנקת וממש דואגת איך אעבור את הרצף בתוך המעיל עם החנק הזה."

מה קורה לך דקה לפני העלייה לבמה?

"אני תמיד מאוד מתרגשת לפני העלייה לבמה ומשחזרת בקצרה את המלים הראשונות שלי. אני מנסה להרגיע את עצמי בנשימות עמוקות ובמחשבה שאני נפגשת עם קהל חדש ועומדת לשתף אותו בסיפור שלי ולהעביר לו חוויה מיוחדת במינה."

לאיזה קטע טקסטואלי את הכי מרגישה מחוברת?

"אני מאוד מחוברת לטקסט שבו אני אומרת 'באותו הערב חזרתי לתל אביב' (מקציעות). זה רגע של הצלחה. המשפט האחרון בעבודה, גם הוא מאוד משמעותי לי. 'so, where do you go from here?': 'וב'וויס אובר', הרבה מהטקסטים מאוד קרובים אלי. לכן אני גם שמחה שאני לא אומרת אותם על הבמה ושיש לי מרחק כלשהו מהם."

איזה חלק תנועתי נוגע בך הכי הרבה?

"החלק התנועתי שהכי נוגע בי הוא של ה'וויס אובר'. בקטע הזה אני מתנועתת בין ילדות, נשיות והאנגלייה שבי. עוד קטע תנועתי שאני מאוד אוהבת הוא לאחר השאלות של 'למה חזרת...' קטע ריקוד אוורירי וסוחף."

איפה את מרגישה רחוקה?

"ריחוק ממש לא קיים אצלי בעבודה, אבל יש תמונה שבה אני מגיעה למנהיים, ושם קיים אצלי ריחוק שעוזר לי לספר את הסיפור שלי במקום הזה."

איפה את מרגישה את הקהל הכי חזק?

"אני מרגישה את הקהל הכי חזק כשאני שרה את השיר 'דוגית' ומבקשת מהצופים לעזור לי. יש ברגע זה אינטימיות ואני מרגישה את הקהל באופן מאוד חשוף וטהור."

מה הרגע שהכי מצחיק אותך בעבודה?

"הפגישה שלי עם מרלן דיטריך."

מה הרגע הכי כואב/חשוף לך?

"אני חושבת שהמשפט האחרון של העבודה הוא המקום החשוף. הוא גם מזכיר לי את החזרות שבהן עמדתי ושמת את האוברטורה של פראו לונה. זה משמעותי למקום שבו אני נמצאת בסוף, ושם אני מרגישה שתמיד עולים בי המון רגשות מעורבים. זה תלוי גם בהופעה שהיתה. אין לי כאב, אבל המון תחושות שונות. אני עומדת מול הקהל עם הכותונת האדומה ומרגישה ברגע הזה מאוד חשופה."

ההופעה בברלין היא סוג של ציון דרך במסע המשותף, שבו אני כבר גר כאן ואת חוזרת להופיע בגרמניה. עם כל הזהות של העבודה, החברים הישנים, השפה... ספרי על החוויה הזאת. מה היה חדש בה? מה השאיר את תחושת העננות שאפפה אותנו אחרי ההופעה?

"ההופעות בברלין בהחלט נתנו מעוף חדש ליצירה. מצבים בעבודה, תמונות, פתאום קיבלו פרספקטיבה חדשה. הייתי במקום מוכר, הופעתי מול קהל מוכר, אבל בכל זאת לא ידעתי איך יגיבו על העבודה שלנו, על ההסתכלות שלנו, על השאלות שאנחנו מעלים, על השפה הבימתית שלנו. קיוויתי שהקהל הגרמני ייסחף לתוך השפה הרגשית של העבודה. נהייתי מהמקום שאני שרה בעברית ומבקשת שיזמזמו את השיר אתי. זה היה רגע קסום – קהל מעורב, גרמנים, ישראלים ואירופים, וכולם שרים את השיר 'דוגית'. הרגשתי אותם לגמרי במסע שלי, וגם אתה היית שוב אתי וחווית שוב את המסע שיצרנו ביחד על הבמה. העבודה מתקשרת ומדברת אל הקהל ושוב נוכחנו לדעת שאנחנו יכולים לגעת בקהל שונה, מתרבות שונה."

ושאלה אחת אליך, תומר. איך השפיע תהליך העבודה אתי על המחשבות והצפיפות למסע שלך?

"הסקרנות שהובילה אותי לתהליך יצירה שעוסק בחיים בגרמניה – האנשים, האמנות, השפה והשפעות ההיסטוריה על היומיום העכשווי – הביאה למציאת תשובות ועם זאת העלתה שאלות נוספות. הניסיון לדמיין את המסע האישי שלי דרך החוויה שלך עורר בי לעתים תשוקה אדירה וחוסר סבלנות לצאת לדרך. ניסיתי לדלות כל מלה בגרמנית שהצלחתי להבין וללמוד. לפעמים הרגשתי שאני צולל בתוך הסיפור שלך ומנסה לדמות אותו כאילו קרה גם לי. שוב הפנטזיה התערבבה במציאות, הפעם ביני לבינך. בתוך תהליך לקחתי המון משפטים, רעיונות ודרכי התמודדות שלך אל עצמי, אל המסע שלי. גם היום, אחרי שנה בברלין, צפים בי רגעים מהעבודה, תחושות של הזדהות, השראה ולפעמים גם דמיונות."

"אני זוכר שני סיפורים קטנים, שמראים איך תהליך העבודה אתך צץ בחיים שלי בברלין. אחד היה כשהלכתי לקנות במכולת הלבנונית שלידי. המוכר שאל מאיפה אני ולרגע חששתי לענות. ואז נזכרתי שבאחת החזרות אמרת לי, שתמיד הלכתי עם התחושה שביום שלא תעזי לומר

מי את ומאיפה את באה, אין לך משמעות קיום בארץ זרה. הבטתי במוכר בביטחון ואמרתי שאני מישראל. הוא חיך ובירך אותי לשלום. "השני היה כשהלכתי ברחובות ברלין בערב ואיש זקן ניגן על תיבת נגינה גדולה מאוד את ברלינר לופט מתוך פראו לונה. מיד אורות העיר התקשטו בעיני והפכו לתפאורת ענק של קברט. דימינתי את עצמי בתוך מעיל עבה עם כובע צילינדר, מרקד ומקפץ באוויר. כשהמוסיקה נגמרה חזרתי לרחובות העיר, אבל אחזתי בידי פנס רחוב..."

So, where do we go from here?

מיכל הירש פרפורמרי, רקדנית ומורה למחול מודרני עכשווי, אימפרוביזציה וקומפוזיציה. מלמדת בסמינר הקיבוצים ובתיכון האקדמיה בירושלים. למדה בבית הספר של בת-דור ורקדה בלהקת בת-דור (1984-1990). בעלת תעודת הוראה ותואר ראשון במחול מהאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. בשנים 1991-2009 עבדה בגרמניה כרקדנית, שחקנית, כוריאוגרפית ומורה למחול עכשווי ולאיימפרוביזציה באקדמיה למוסיקה ולמחול בקלן. עבודות ככוריאוגרפית: *Solo & Duets: A sense of common ground* (2001); *Forgotten Land* (2001); *White man sleeps* (2008); *Ten Salam* (2006-2008) – צמא – דואט עם מוסיקאי (2008-2009). מנהלת חזרות במסגרת הפקות באקדמיה בקלן ובישראל בלהקה של סאלי-אן פרידלנד, להקת ענבל (בהפקה של יוסי תמים) ובלהקה של עמית גולדנברג ויערה דולב. מופיעה כעת בהופעת סולו שיצר הכוריאוגרף הצעיר תומר צירקילביץ, *Auf Wiedersehen*.

תומר צירקילביץ כוריאוגרף, פרפורמר ומורה לתיאטרון מחול, מתגורר בברלין. בוגר תואר ראשון בבית הספר לאמנויות המחול של סמינר הקיבוצים (2010). למד משחק, מחול וקומפוזיציה בסטודיו (2007) "PLAY"; טכניקת "Action Theater" בהנחיית אלונה פרץ (2006-2008); מכינה למשחק של ניסן נתיב (2005-2006). כוריאוגרף להקת התיאטרון EFB בברלין, 2014; יוצר שותף ביצירה *UNKNOWN* מאת שרון הללי אסא, 2014; יוצר שותף ורקדן במופע מסך-במה *נמרים* (2013) מאת שרון רשף ארמוני; כוריאוגרף ובמאי היצירה (2013) *Auf Wiedersehen*; יוצר ורקדן בעבודה *אהבות ובנים* (2011); שחקן באנסמבל "יאק אומר מו" בניהולו האמנותי של רועי מליח רשף, בהפקות *בינתיים ימשיך להיות פה קר וגורילות* (2011-2012); מנהל הפקות בבית הספר לאמנויות המחול בסמינר הקיבוצים (2011-2013), מורה ומעביר סדנאות תיאטרון מחול; זוכה מלגת הצטיינות בלימודים מ"קרן קיסריה" (2010); פרס "עודד קוטלר" לעידוד אמנים צעירים באשדוד (2006).

טלדול (Teledoll)

חלון לתהליכי יצירה

אניה ברוד טל

בתחושה שלה – פנימה אל תוך הגוף והחוצה אל המתבונן. אני אוהבת לעבוד עם הגוף המאומן! רקדנים שלא עברו הכשרה עמוקה והיכולות הטכניות והסגנוניות שלהם מוגבלות, פחות מתאימים לעבודותי. הם יכולים להשתלב, אולי, רק בתפקידים בודדים. עם הזמן, הבנתי שאני זקוקה יותר ויותר לרקדנים שבנוסף ליכולות הטכניות, הם מיטיבים לחבר את התחושה לתנועה ולהפיק תנועה בעלת היגיון מעבר לחוקיות של טכניקה כזאת או אחרת.

עברתי בעבודה תהליך שלם של פיתוח הדמות, הנושאים התנועתיים, הנושא התיאטרלי, המשחקי, המימיקה והרבה מעבר לזה. למדתי איך לגרום לרגש לצאת ולהתבטא גם בעמידה פשוטה וגם בקומבינציה מטורפת וחסרת שנייה של אוויר. (שמוליק חלפון)

שמוליק הוא אחת התגליות שלי בקאסט הנוכחי. הוא סיים את מגמת המחול בחדרה והגיע להפקה זמן קצר אחרי שהשתחרר משירותו הצבאי. זה כיף גדול ללוות אותו בתחילת דרכו המקצועית בטלדול.

המפנה השני קשור למסגרת שאני יוצרת לכל עבודה. יצירת המסגרת היא תהליך טרום הפקה, שבו אני אוספת וחוקרת את המרכיבים השייכים לעולם היצירה. בתהליך הזה מתגבשים החזון התנועתי, החזון הקונספטואלי, הסכימה של העבודה והבנת מכלול שיתופי הפעולה הנדרשים. בתחילת דרכי ככוריאוגרפית הייתי נותנת למסגרת היצירה יחס של כבוד, אבל הדגש היה על תהליך העבודה בסטודיו עם הרקדנים, וכמובן התאמות ושינויים של המסגרת למה שקורה בשטח. עם השנים והניסיון למדתי שלהבשלת מסגרת העבודה יש יתרונות עצומים, שאת פירותיהם אקצור בתהליך בסטודיו ובתוצר הסופי, במופע. זה קרה בהתחלה מתוך כורח, כאשר קיבלתי הזמנות ליצור עבודות בלוח זמנים קצר וקשיח. עבודת ההכנה היסודית אז היתה קריטית. עם הזמן התחלתי ליהנות יותר ויותר מהתהליך שאני עוברת עם עצמי, שבו אני עובדת על המסגרת בעוד איש אינו נושף בעורפי ואני יכולה להשתעשע, לדמיין אטודים ולמחוק, להרחיב ולצמצם, לחקור את המרחב הדיאגטי, לחשוב על גישה תנועתית או מוסיקלית מסוימת ואז להחליפה, ללהק לתפקיד מסוים רקדן ולהחליפו ברקדנית. כך אני מפתחת ומהדקת את תוכניותי, בלי שיהיו למהלכים האלה השלכות מכבידות.

טרום הפקה

את תהליך יצירת המסגרת לטלדול התחלתי עוד כשעבדתי על יצירה אחרת במוסקבה (בשנת 2011), אופרת רוק בשם *Shulamith forever*. לפעמים קורה שתוך כדי העבודה על יצירה מסוימת עולים אצלי רעיונות שאין להם מקום בה, והם מתחילים לצמוח בד בבד. אבל שורשיה של טלדול הולכים גם לתקופה מוקדמת יותר ומגיעים לעבודה שיצרתי בבת דור ב-1997, *Schoolinka*. זאת היתה עבודה קצרה לתשעה רקדנים צעירים, שעסקה בסיטואציות מחיי בית הספר. בשבילי, *Schoolinka* הצליחה ללכוד את רוח הנועזים וידעתי שארצה לשוב ולטפל בחומרים שהיו בה.

כוריאוגרפיה: אניה ברוד טל
רקדנים יוצרים: נעמי ניסים, נעמה קריסטל, הראל קיי, שרון חובה, עדי בן שושן, שמוליק חלפון, שירה פלוטקין, ישי כרסנתי וגל זוננפלד (מתלמדת)
מוסיקה מקורית ועיצוב פסקול: ידידי ארז (*I get along without you*, בילי הולידיי)
מנהלת חזרות: דנה שובל
עיצוב תלבושות ואביזרים: אילנה רובינשטיין
מולטימדיה: תלמוס – דור עזריאל
בכורה: 30.7.2014, אודיטוריום אריסון, תל אביב

סוֹפֵר היצירה, הממוקם במרחב של בית ספר דמיוני, מפגיש בין דורות שונים וזהויות מגוונות ובוחן את ההשלכות הפסיכולוגיות והתרבותיות של השימושים בטכנולוגיות מדיה שונות. במרכז השיח נמצאים היחסים בין דור התלמידים לדור המורים. לכל דור תרבות טכנולוגית שונה וההבדלים בתחום זה באים לידי ביטוי בשלל השפעות על מבנה האישיות ועל זהות הדמויות – צורת התקשורת, אופי המסרים, הקליטה, הקשב והרגלי ההתנהגות הנובעים מהם. היצירה מציגה את סיפורן האישי של דמויות, שנבנו בהשראת צורות מדיה שונות ובתקופות שונות. הסיפור עוקב אחרי סדר יום בבית הספר, מתחילתו ועד סופו. כל אחד מהשיעורים מתמקד בהיגש של דמות סמכותית, המסמלת מדיה ישנה, העומדת בניגוד לדמויות התלמידים המסמלות מדיה חדשה, בתוך סיטואציות הלקוחות מחיי הכיתה. דמויות של מורים, שעוצבו בהשראת טכנולוגיות כמו התקליט, טלפון החוגה, העיתון המודפס ושעון החול, נפגשות על הבמה עם דמויות התלמידים החיים את החידושים האחרונים של התקשורת הסלולרית רבת הערוצים והאפליקציות.

ההפסקות בין השיעורים פותחות צוהר לעולם הפנימי של הדמויות ובהן נחשף פן מסוים באישיותה של דמות כזאת או אחרת דרך סיפורה האישי. הפערים בין הדמויות נחשפים בדיאלוגים ובעימותים בין ה-Low-Tech וה-High-Tech, תקשורת ויראלית מהירה מול תקשורת אטית ואינטימית, יונטג' מול החידוש האחרון. היצירה משלבת בתוכה הקרנות מולטימדיה ובהן אנימציה, קטעי וידיאו וקטעי טקסט וכן התכתבויות WhatsApp, צילומי סלפי ומשחקי מחשב שהדמויות שולחות זו לזו.

ידידי

לפני הכל, אני כוריאוגרפית של תנועה ולא במובן הרזה. אין זה אומר שאני מתעלמת מהכוח הקונספטואלי שיצירת מחול יכולה להפיק, אלא שמרכז הכובד של היצירה שלי הוא המדיום של תנועת הגוף, על גווניו ואיכויותיו. ממנו אני יוצאת ואליה אני חוזרת בכל שלבי העבודה.

עם השנים חלו שני מפנים בגישה שלי לתנועה. הראשון לא היה מפנה חד, אלא תהליך ארוך שבו עברתי ממיקוד במראה התנועה למיקוד



Teledoll by Ania Brud Tal, dancer: Sharon Hova, photo: Sigal Blayer-Gat

Teledoll מאת אניה ברוד טל, רקדנית: שרון חובה, צלמת: סיגל בלייר-גט

פיתוחים חדישים עיניין אותי עוד מתקופת לימודי ה-BA שלי, שבהם עשיתי התמחות בניו-מדיה. רעיון זה החל להתגבש בעת שעבדתי על *Shulamith forever*. שוב ושוב נתקלתי בפערים האלה בבית, במפגשים עם קולגות וחברים ובתקשורת. לחיבור הסופי לנושא אחראי בן זוגי עמי (מהנדס ואיש טכנולוגיה), שספרו *כחולים וירוקים*, העוסק בין השאר בעליות ובירידות של המצאות ופיתוחים טכנולוגיים שונים, שבה את לבי. החלטת היסוד השנייה היתה להשתמש ב-*Schoolinka* כבסיס למבנה שאפתח בטלדול. מאחר

יצאתי לדרך עם שתי החלטות יסוד, שהיוו בסיס לבניית הסכימה. ההחלטה הראשונה היתה לעסוק בפערים הטכנולוגיים בחברה מההיבט הפסיכולוגי ומההיבט התרבותי. הכוונה היא לפערים בהרגלי השימוש בטכנולוגיות שונות ולהשלכות שיש להם על האישיות. חובבי הגאדג'טים מנהלים את חייהם באמצעות מכשירי טכנולוגיה מתקדמים ומתקשים להיפרד מהם. אחרים נרתעים מהחידושים ושומרים בקנאות על המכשירים ישנים שהתרגלו אליהם. המתח בין הרצון לשמר סדר טכנולוגי ישן לבין השעטה לעבר

שהעיסוק בפערים טכנולוגיים מפגיש את העבר עם ההווה, התאים לי מאוד לבחון עבודה שיצרתי בעבר במבט חדש. קסם לי הפוטנציאל ליצירת עימות בין האנרגיה הגועשת של גוף צעיר שטוף הורמונים לבין האג'נדה והאפוק של הדמות הסמכותית, שהיה קיים ב-Schoolinka. התלבטתי ארוכות אם למקם גם את טלדול במרחב בית ספרי או במרחב אחר, כמו חברה גדולה או בית חולים. במרחבים אלה יש מקום לשיח בין הוותיקים ובעלי ההתמחות הרחבה, שיכולים לבצע מגוון עבודות בכלים פשוטים, לאנשי הדור הצעיר שהתמחותם צרה והם שולטים בטכנולוגיות מתקדמות בקילות מעוררת קנאה. החלטתי שמיקום היצירה במרחב של בית ספר יתאים יותר לעיסוק בפערים הטכנולוגיים הבין-דוריים, מכיון שהמרחב עצמו מדגיש כמה מההבדלים בצורה חריפה במיוחד. מעבר לכך, בית ספר הוא מרחב מוכר מאוד שקל לאנשים להתחבר אליו. מכאן הבנתי שציר המתח יהיה היחסים בין תלמידים למורים, עם דגש על ההבדלים בתרבות הטכנולוגית של כל דור.

שתי הבחירות שלי – שהעבודה תתמקד בפערים טכנולוגיים וההתייחסות אל Schoolinka כאל בסיס למבנה ולמרחב הדיאגטי שלה – היו נקודת מוצא לשורה ארוכה של התלבטויות. אחת השאלות, למשל, היתה אם נושא תנועתי מסוים מתאים לדמות אחת או שמתפצלות ממנו שתי דמויות. שיחקתי עם הרעיון של דמות מורה שהיא חיבור של תקליט, טלפון חוגה ומכונת כתיבה ישנה. כשהתחלתי לעבוד על הפיתוח התנועתי הראשוני, הרבה לפני העבודה עם הרקדנים, הבנתי שהדמות הזאת תהיה עמוסה מדי ביסודות תנועתיים ולא תייצר אמירה משמעותית. ההתלבטות הזאת הובילה בעקיפין לארבע דמויות של מורים, כל אחת בהשראת טכנולוגיה אחרת: התקליט, טלפון החוגה, העיתון המודפס ושעון החול. כל אחת מהדמויות האלה תוצב בשיעור נפרד, אל מול דמויות של תלמידים המסמלות את צורות המדיה החדשות (הסמארטפונים, המחשבים רבי הערוצים, עושר אפשרויות התקשורת והפונקציות). הצעד הבא היה לרקום את ההתרחשויות השונות שדימייתי במערך תנועות ופעולות שיאפשר ביטוי לכל דמות.

אחד המהלכים שהניעו את בניית הסינופסיס היה מתן שמות ליצירה ולדמויות. השם שנתתי ליצירה, טלדול (בובת התקשורת), המכוון להתמכרות שלנו לטכנולוגיה שאנו צורכים, נשאר למרבה הפלא ולא עבר שינויים עד עכשיו. זה "בינגו" נדיר אצלי. בדרך כלל אני מרבה לשנות, עד שאני מרגישה שהגעתי אל השם המדויק. את שמות התלמידים חיברתי בהשראת בובות – גיא פטרושקה (בהשראת בובת הבדים מפטרושקה של פוקין), רוני מור (בהשראת בובת המור מפטרושקה) ודולי בובליק (אלוזיה לבובה וגם לתוכנית ריאליטי). את שמות המורים המצאתי בהשראת המדיה שהם מייצגים. מר גוטניק (עיתון), גב' תקליטריה (תקליט), גב' פונטל (טלפון חוגה), מר סנדקלוק (שעון חול). אפילו למנהל המופיע רק בווידיאו נתתי שם, ד"ר קיטור (מנוע קיטור). באופן כלשהו, מתן שם לדמות מחיה אותה, עוזר באפיון שלה ומכוון אל נושאי התנועה והפעולות האפשריות שלה. למשל, דמותו של התלמיד גיא פטרושקה, מעצם האלוזיה לפטרושקה, תתפתח לדמות רגישה מאוד, עם הפרעת קשב. כך התקבלה דמות המתאימה להצבה בקונפליקט ישיר עם אחת מדמויות המורים. כמו הבובה פטרושקה, שבודדה אצל פוקין מעולם הקוסם-המפעיל שלה וגם מעולם הבובות האחרות, גיא פטרושקה לא יצליח להתחבר לעולם התלמידים ה"דיגיטליים" או לעולם המורים ה"אנלוגיים". דמותה של התלמידה דולי בובליק תתפתח לדמות של מעין מנהיגת מחתרת, שמשתמשת במדיה הסלולרית כדי לקדם את עצמה, לרקום מזימות כיתתיות ולקבוע סדר יום אלטרנטיבי לזה של המורים בכיתה.

אחרי שהתחלתי לפתח את היסודות התנועתיים שיאפיינו כל מורה, הבנתי שיש להציב את דמויות המורים מול פונקציות המדיה של התלמידים. הפונקציות של התלמידים יהיו ניגודיות לפונקציות הקיימות אצל המורים. אם דמות טלפון החוגה, גב' פונטל, מייצגת תקשורת אינטימית עם קשב ממוקד

ומסרים ארוכים, באנלוגיה צורנית לסליל המחובר לאפרכסת, התלמידים שמולה ייצגו את המדיה בהיבט של הרב-ערוציות, כלומר, פיזור הקשב בערוצי תקשורת רבים הפועלים בו זמנית, ובמסרים קצרים ומהירים. בהמרת הרעיון הזה ליסודות תנועתיים הבנתי שהתנועות של פונטל יתבססו על תנועות סליליות, גליות, כמו אוטובוס מאסף שנוסע בדרך ארוכה ומפותלת, אוסף נוסעים בכל תחנה ולא מוותר ולו על אחד מהם. היא תפנה מבטים ממוקדים, ברורים ומודגשים אל התלמידים ותחתור לקשר ולקשב באמצעות נוכחות מפורטת בתנועה (הפניית תשומת הלב לכל פרטי התנועה, כמו מכתב שכולו כתוב ב"בולד", לעומת אגביות בחלק מהתנועה ודגשים במקומות ספורים). לעומתה, התלמידים ינועו בתנועות קצרות, מהירות ומתומצצות, מתוך פרגמנטציה של התנועה, כמו הברות קטועות או ראשי פרקים. בעקבות פיתוח היסודות התנועתיים הגעתי למסקנה שהמבנה המתאים לשיעור של פונטל הוא "שאלות ותשובות". כאן עלה אצלי הרעיון להתייחס לבעיית הקשב של גיא פטרושקה, שהתאימה מאוד לדרישת הקשב המודגשת של פונטל. הגעתי למסקנה שכדי להציג את בעיית הקשב שלו, התנועות שלו יצטרכו להיות הפוכות מהתנועות של התלמידים האחרים.

יש דרכים רבות ליצור היפוכים תנועתיים ומדובר במשחק מעניין בפני עצמו. הבלט הקלאסי, למשל, מציע בתוך המתודה שלו חוקיות ברורה לביצוע היפוכים (En dehors הופך ל-En dedans, תנועה לפנים הופכת לתנועה לאחור וכך הלאה). היפוכים תנועתיים אפשר ליצור באין סוף דרכים. אפשר ליצור היפוכי כיוון תנועה, היפוכי מראה, היפוכי סדר פעולות, היפוכים באיכויות התנועה או בדינמיקה שלה וכו'. מאחר שכבר התחילו להתגבש אצלי היסודות התנועתיים של התלמידים ושל פונטל, וחשוב היה לי שלא ליצור בלבול בין התנועה שלה לשלהם, כולל זאת של גיא פטרושקה, הגבלתי את ההיפוכים של תנועתו להיפוכים צורניים בלבד, בדרך כלל היפוכי מראה בזוויות הצבה שונות, כך שכל התלמידים ינועו באיכות תנועה אחידה, אך מבחינה צורנית התנועות של גיא פטרושקה יהיו בהיפוך לתנועות של שאר התלמידים, במין מצב המקביל לדיסלקציה או לדיסגרפיה. בשלב הטרומ הפקתי הרעיונות לאטיוד הזה ישבו אצלי היטב. הרגשתי שהכל מתחבר והיגיוני וגם אהבתי את התוכנית. לא ציפיתי שהבנייה של הקטע תהיה כה מאתגרת לי ולרקדנים מבחינה תנועתית, קומפוזיציונית וגם רגשית. נראה שכולנו חוונו בזמן היצירה את הקשיים שחווה בכיתה תלמיד עם הפרעת קשב וריכוז.

שותפי הרקדנים

לפני תחילת ההפקה בפועל, כלומר, בתקופה שבה הרעיונות והתוכניות מתחילים לקרום עור וגידים, עמדו בפני שני נתוני פתיחה ברורים. האחד, תקופת חזרות קצרה יחסית של שלושה חודשים. תהליכי חזרות מתמשכים מדי אינם מיטיבים אתי. הם גורמים לי לאבד מומנטום. השני היה הכוונה לשתף את הרקדנים ולאפשר להם ביטוי לא רק מבחינה ביצועית, אלא גם ביצירת התנועה. טקטיקה כזאת דורשת, על פי רוב, זמן חזרות ממושך יחסית. ידעתי שככל שמסגרת היצירה תהיה מגובשת יותר, יהיה לי קל יותר לתכנן סדר חזרות יעיל, לתווך את הרעיונות לשותפי היוצרים והרקדנים ולתת מקום גם ליצירתיות שלהם.

בכל מה שקשור לצוות הרקדנים, זאת הפקה מיוחדת במינה שיש בה סגירה של כמה מעגלים מבחינתי. עם שלושה מהרקדנים ועם מנהלת החזרות שבתי ונפגשתי אחרי היכרות מקצועית משמעותית במסגרות אחרות. עם הרקדניות נעמי ניסים ונעמה קריסטל ועם מנהלת החזרות, דנה שובל, נפגשתי לראשונה כשלימדתי במגמת המחול בבית הספר תלמה ילין ובבית ספר בת דור. הייתי מורה שלהן בשיעורי פוינט ויצרתי עבודות סדנה בהשתתפותן. בהמשך נעמה ונעמי רקדו בלהקת בת דור, שבה שימשתי מורה של הלהקה וכוריאוגרפית. נעמה הגיעה לבת דור כמה שנים לפני נעמי והופיעה בשלוש יצירות שלי ללהקה וביצירה שיצרתי לאופרה הישראלית. בטלדול יש קטע המבוצע על נעלי אצבע, שמכונה "יומולדת".

כולנו כאן למטרה אחת, והיא להעלות מופע עם עמדה מסוימת שלתוכו כל אחד מביא את המחשבות והתובנות שלו – משהו שעלה הרבה בשיחות בהפסקות ובכלל. (שמוליק חלפון)

אבל כדי לאפשר לרקדנים, וגם ליוצרים האחרים, מיקוד בתוך העולם הדיאגטי שלהם, חשוב מאוד לא להעמיס עליהם בבת אחת רעיונות רבים מדי. ידי ארז, המלחין ומעצב הפסקול של טלדול, אמר לי פעם: "אל תכניסי אותי כבר לענייני הקטע הבא. זה מפריע לי להתמקד". זאת היתה הערה חשובה מאוד ואימצתי את הרעיון גם לעבודה עם הרקדנים. הקפדתי שלא ליצור גודש רעיוני קשה להכלה. לכן ברגע שהיצירה עומדת בשלמותה, עדיין נותרים לרקדנים פערים משמעותיים, שנסגרים רק עם הגעתה של היצירה אל הבמה על כל מרכיביה.

התמונה הכללית של המופע התבהרה רק לאחר הפרמיירה. פתאום הבנתי לעומק את הרעיון של המופע, את הביטוי של המציאות דרך המופע. מה שהביא אותי למסקנה, שצריך לראות את המופע יותר מפעם אחת. (שרון חובה)

כל דמות עם השפה התנועתית שלה

עוד לפני שהתחלנו לעבוד על דמותה של המורה בהשראת התקליט והגרמפון, גב' תקליטריה, הרעיון שלי היה להשתמש במבנה התקליט, בצורתו ובתנועה המכנית האופיינית לו כאנלוגיה למאפיינים אישיותיים של הדמות. זה רעיון תנועתי, שמכתב את אופי הפעולות שהדמות תשולב בהן ומתכתב עם כל המרכיבים התיאטראליים שיוצרים את הדמות – תנועת הרקדנית, המוסיקה, התלבושת, המולטימדיה והתאורה. חיברתי לשיעור של תקליטריה סיפור שיאפשר להציגה בהתאם לאישיותה ומתוך חשיפת הקונפליקט התנועתי והרעיוני שהיא חווה במפגש עם התלמידים. מאחר שהיא "מוקלטת", עקבית, צפויה ומדויקת, ובה בעת גם אלגנטית ונוסטלגית, הסיטואציה שזימנתי לה היתה מין התפרעות כיתתית שגולשת למחאה. התגובה שלה צפויה. היא עונה למחאה בבוחן פתע, שהתלמידים פותרים תוך עזרה הדדית, באמצעות המכשירים הסלולריים. כל אחת מהדמויות מטפלת בבעיה באמצעים שלה.

בראש שלי היה מרחב בימתי של כיתה, עם ארבעה שולחנות וכיסאות, בדומה למבנה שהיה ב-Schoolinka. זה היה מבנה פרונטלי (En face), שבו התלמידים יושבים כשפניהם אל הקהל והמורה מולם או מסתובבת בין השולחנות. כלומר, הקהל נחשף לנקודת המבט של המורה, כאילו ניצב במקומה מול הכיתה. אבל הקטע בסצנה הקודמת, שבנה למעשה את קטע ההתפרעות, יצא מנקודת המבט של התלמידים. לכן בעבודה הנוכחית לא התאימה הקפיצה למצב שבו הם יוצבו מול הקהל. רציתי להראות את "אחורי הקלעים" של ההתפרעות וגם לתאר בפירוט את תגובת המורה למצב. לכן שיחקתי עם המשמעותיות השונות של זוויות וסובבתי את חזית הכיתה לכל מיני כיוונים, עד שהחלטתי שהחזית תהיה בימין במה עליון. כך השולחנות שפונים לאלכסון האחורי חושפים את ההתפרעות מנקודת המבט של התלמידים ותקליטריה, שניצבת בתחילת הסצנה ב-Epaulement לקהל, יכולה להראות בבירור בתגובותיה.

כשהתחלנו את החזרות על הקטעים עם תקליטריה, הגיעה לחלק גדול מהן מעצבת התלבושות והאביזרים, אילנה רובינשטיין. אילנה רקדה שנים רבות, כך שהגישה היצירתית שלה מושפעת מאוד מהנושאים התנועתיים. היה לה חשוב לחוש את הדמות בתנועה, כדי להתאים לה תלבושת המסייעת לבנות אותה והמאפשרת את התנועה האופיינית שלה. אילנה היתה שם גם כדי לשמור עלי במידה מסוימת, שלא "אתפרע" ושאיבא בחשבון את גבולות התלבושת.

הקטע נבנה במיוחד לנעמי ויצר מעין בדיחה פרטית, "מאחר שאני הייתי המורה שלה לעבודת פוינט, אני צריכה לראות את ההשקעה שלי נושאת פרי..." (מאז לימודיה הספיקה נעמי לרקוד בבת דור, בלהקת ענבל פינטו ובעוד כמה הפקות ופרויקטים, התחתנה, ילדה בת ושבה אל הבמה). רקדן נוסף שאתו סגרתי מעגל הוא הראל קיי, שהתחיל את דרכו המקצועית בלהקה הקיבוצית הצעירה תחת ניהולי. זאת בהחלט זכות גדולה לחזור ולעבוד עם אותם רקדנים במעגלים שונים בחיים המקצועיים.

מה שמאפיין את טלדול עבורי הוא החזון הברור אל מול הגמישות בתהליך היצירה וכיצד שתי עובדות אלה יכולות להתקיים זו לצד זו למרבה ההפתעה (כמעט) ללא סתירות. "התסריט" של היצירה מורכב ממספר דמויות שעוד בתחילת התהליך ניתן להן שם. לדוגמה: "דולי בובליק", "מר גזטיק" ו"גב' פונטל", ואפיון תנועתי שבא להנציח את תפקידן ביצירה. תהליך בריאת הדמויות התנהל דרך אימפרוביזציה מונחית וסיעור גוף ומוח בינינו לבין אניה, דבר שהביא בסופו של יום ליצוק את עצמנו לתוך הדמויות ולאפשר גם לכל קשת התכונות שלנו לבוא לידי ביטוי. (נעמי ניסים)

את נעמי אני מכירה, כאמור, שנים רבות. זכיתי להיות המורה שלה כשהיתה תלמידה במגמת המחול בתלמה ילון ובבת דור, לראותה בתחילת דרכה בלהקת בת דור וכשהופיעה עם להקת ענבל פינטו, בהפקות ובפרויקטים נוספים. שמחתי לשוב ולעבוד אתה בטלדול.

מאחר שרקדתי בעצמי שנים רבות, אני מאוד מכבדת את עבודת הרקדנים. יש לי הערכה למאמץ הפיסי ולהשקעה הגופנית והנפשית ואני מכירה מקרוב את ההתמודדות עם הפגיעות והשביריות של הגוף הנתון במשמעת. אני יודעת שכדי לאפשר לרקדן להגיע לשיאים אמנותיים, חשוב מאוד לערב אותו בתהליך היצירה. ככוריאוגרפית צעירה הייתי מלמדת חומר תנועתי שהכנתי מראש, ואז משקיעה עבודה רבה ב"תיווך" התנועה לרקדנים. חלק מעבודת התיווך הוא מין שיווק של התנועה, כדי שהרקדנים יאמצו אותה כשלהם; החלק האחר הוא ניקוי הטקסט התנועתי, שיפור רמת הדיוק שלו והבאת הרקדנים אל האיכויות התנועתיות והסגנוניות שרציתי. עם הזמן למדתי לא להתאהב בתנועות, וכך נפתחו בפני אפשרויות רבות יותר. הבנתי שלתנועה הבדידה אפשרויות רבות, כל זמן שהיא נאמנה להיגיון התנועתי של הקטע, עובדת על פי כללי התחביר בו, מבטאת את כוונתי ומחוברת בצורה אורגנית לתנועות השכנות. למדתי שכל רקדן תופש ומפרש תנועה באופן שונה במקצת. הגעתי למסקנה שבמקום "להלביש" על רקדנים את התנועות שלי, כדאי לפעמים ללכת צעד אחד לאחור ולהשקיע בהבהרת ההקשרים התנועתיים, הגישה המוסיקלית ונושאי התנועה ולאפשר לרקדנים, אחרי שלמדו את הכיוונים הנרטיביים והתנועתיים, להיות שותפים לבניית השפה התנועתית של הדמויות או הצורות שהם מייצגים. באופן הזה התנועה מקבלת ממד אישי של הרקדן ומערכת אותו ביצירת הכוריאוגרפיה ולא רק בייצוג שלה. כך היא הופכת מ"בת מאומצת" ל"בת ביולוגית". מובן שהפרקטיקה הזאת לא מתאימה לכל מצב. סצנה רבת משתתפים, למשל, קשה מאוד לבנות בצורה כזאת. אבל בעבודה על טלדול עשיתי בה שימוש נרחב.

במהלך העבודה קבלנו כיוון תנועתי בהתאם להוראות של אניה. היא הכניסה אותנו כל הזמן לאיזשהו סרט... לדמיון של סיטואציה. שנבין את המצב. גם אם לא הכרתי או ידעתי דבר על מקור ההשראה, ההרגשה בסוף היתה כל כך מוכרת ומובנת. כאילו הכרתיה כל חייו... (שרון חובה)

את שרון הכרתי לא מתוך מעגלי עולם המחול, למרות הוותק שלה בו. הכירה בינינו חברה טובה. כשהגיע הזמן ללהק רקדנים לתפקידים השונים, חשבתי ששרון יכולה להתאים לאחת הדמויות מבחינת הטיפפ-קאסט. ביקשתי שתבוא לאודישן, והשאר היסטוריה.

האתגר בעבודה שלי הוא לא לוותר על העיצוב והמראה של הדמות ועם זאת לאפשר לרקדנים לרקוד בנוחות ולא להגביל אותם בתנועה עד כמה שניתן. לאורך כל תהליך עיצוב התלבושות הייתי מגיעה לחזרות, על מנת להתאים את התלבושת לחומר התנועתי. היה חשוב לי שהרקדנים ישתמשו באביזרים בזמן החזרות, כדי שיהפכו להיות חלק מהתנועה.

לאחר שגובש הסינופסיס והוגדרו הדמויות, התחלתי לחפש מקורות השראה לצורך עיצוב התלבושת של כל דמות. לדמויות המוריים, המייצגות מדיות ישנות, חיפשתי השראה בתלבושות מהמאה הקודמת, תוך התאמה לאופי של הדמות, וכן מקורות השראה מהמדיה שהיא מייצגת. לדוגמה, לגב' תקליטריה, מורה בהשראת התקליט, שהיא דמות קלאסית, אלגנטית ומאוד מדויקת, עוצבה תלבושת שכוללת כובע בצורת תקליט, בעל צורה גיאומטרית ואלגנטית, וחצאית בהשראת גרמופן. בעקבות הצורך הכוריאוגרפי להכניס בשלב מסוים בלון לתוך הבגד, החלק העליון של השמלה עוצב בצורת מעטפת שעדיין שומרת על מתאר הגוף. (אילנה רובינשטיין)

ביצירת השפה התנועתית של תקליטריה, אחד הנושאים התנועתיים שביקשתי מהרקדנים לחקור היה הסיבוביות האופקית, בדומה לסיבוב השטוח והאופקי של התקליט. ביקשתי מהם לחפש את התנועות שבהן יש סיבוביות כזאת, שהיא שטוחה ונעה במעגלים וברוטציות אופקיות הן כגוף הנע בשלמותו ברוטציה ביחס לרצפה, במיני פירואטים וסיבובים, והן במפרקי הגוף השונים. השפה התנועתיית נבנתה במשותף מתנועות שהדגמתי כדי לכוון את הרקדנים, ומהחיפוש שלהם. כדי להביא לידי ביטוי את הכשל המכני של התקליט כשהוא "שרוט" ו"נתקע", ביקשתי מהרקדנים לסמן לעצמם פרגמנט של תנועה מתוך משפט ולסמפל אותו בצורה אופקית גם כן. רציתי שדמותה של תקליטריה תהיה אלגנטית מאוד. האלגנטיות נכנסה למסד התנועות שלה כאיכות וכסגנון. היא אסופה ומוגמרת וכל תנועה שלה מצוחצחת, מלבד אותם סמפולים. וכמובן, היה צורך לחבר את כל מאפייני התקליט לדמות של מורה, שמלמדת שוב ושוב אותו חומר במשך שנים, ויש לה תשובה לכל שאלה ופתרון לכל בעיה. היא אדישה לסערות המתרגשות סביבה, אבל חסרת גמישות ויכולה להתנהל רק במסגרת מה ש"מוקלט" בה.

אחרי גיבוש שפה תנועתית מאפיינת עברנו לבניית הקטעים. זה תהליך מאוד חשוב, שבו אני יוצרת קומפוזיציות מהחומרים התנועתיים והמהלכים הבימתיים העומדים לרשותי. אף על פי שאני מגיעה לחזרות עם רעיונות ברורים לקומפוזיציה, לעיתים התמונה בשטח מובילה למשהו אחר. גם כאן אני משחקת עם רזולוציות שונות, וכשהרעיון הקומפוזיציוני שממש התלהבתי ממנו בבית מאכזב בסטודיו, אני מפרטת לעצמי את מטרות העל שלי באטיוד הנוכחי. הרבה פעמים קורה שדווקא אילוצים מהשטח או שלילת אופציה מסוימת מולידים פתרונות טובים יותר.

ב"בוחן פתע", הסצנה שמגיעה אחרי ההתפרעות, התוכנית שלי היתה לעבוד עם מהירויות משתנות של קצב, כאנלוגיה ללחץ ולשאננות בזמן מבחן. זאת משימה לא פשוטה לקומפוזיטור, "לכווץ" ו"למתוח" את קצב הבסיס. ידי ארז עמל על כך קשות, עם כמה וכמה סקיצות מוסיקליות. גם לי ולרקדנים זה לא היה טריוויאלי. מאחר שכל תלמיד עושה את המבחן לבד, או כך לפחות זה צריך להיראות לתקליטריה, לא ראיתי כאן מקום לאוניסון. התחלנו לבנות את האטיוד כשכל "תלמיד" מקבל את הייחוד התנועתי שלו בהתאם לאישיותו, שכבר נוסחה. כשחלק משמעותי מהקטע כבר היה בנוי, הבנתי שפיזור התנועה מאוד מקשה על המעקב אחר המתרחש. הקומפוזיציה האישית של כל אחד בנפרד אמנם עבדה היטב, אבל המכלול נראה כמו בליל תנועה שקשה להבין ממנו משהו. גם הרקדנים חשו בכך וביקשו שאוסיף קטעים של אוניסון לפרקים, אבל אני לא רציתי לעשות זאת. בחיפוש אחרי פתרונות הגעתי לכמה מהלכים שיצרו ארגון, למרות השוני התנועתי. פתרון אחד בקטעים האטיים, שבהם הקצב

"מתוח", היה להכניס עיצורים מדודים בזמן אחיד לתנועות האישיות של כל אחד. כמו מכונה שגלגל השיניים שלה זז ב"קפיצות". העיצורים יצרו מכונה משותפת לתנועה והתמונה כולה יצרה מין הרגשה כאילו התלמידים "נדבקו" זה מזה בהאטה הזאת. פתרון נוסף היה ליצור תנועה עם ויברציה בחלק מהקטעים ה"מכווצים". התנועות הקטנות והמהירות יצרו לכידות, למרות שכל רקדן ביצע תנועות שונות. אחר כך הוספתי מעין התמסרויות של תנועות מהירות בין התלמידים, בכיוון אחד ובחזרה. הוספתי אינטראקציה עם המורה ששומרת על הכיתה כמו כלב שמירה, למרות האס-אם-אסים שרצים מתחת לשולחנות ועל האקרן. בסופו של דבר נבנה קטע שונה ממה שדימיינתי ותיכננתי. לא ויתרתי על מטרות העל שלי, אבל גם לא נאחזתי ברעיונות קומפוזיציוניים שלא עבדו.

מולטימדיה

אני אוהבת את ריבוי כלי היצירה והערוצים שבמת המחול מאגדת בתוכה: הגוף הרוקד, הסאונד, התלבושות, התפאורה, התאורה, חומרים, אביזרים ושכל אפקטים. הבמה היא כלי ביטוי רב מדיאלי, עוד לפני שצירפנו לה את מה שמכונה מולטימדיה. בשני העשורים האחרונים נראות יותר ויותר יצירות מחול שהמולטימדיה משולבת בהן ברמות שונות של פירוטכניקה טכנולוגית. מופעי מחול שבהם קרני לייזר מייצרים מרחבים ודמויות. הולוגרמות ורקדות עם רקדנים. הקרנות של אנימציה, ציור, צילומי סטילס או וידאו, מוכנים מראש או מועברים בזמן אמת, המוקרנים על כל דבר כמעט, על מסכים, על הגוף הנע, על הרצפה, על הקהל ועל מה לא... ריבוי האפשרויות כה גדול, שקל ללכת לאיבוד בתוך הסבך. באמצעי כה פוטנטי ומתוחכם חשוב מאוד להכיר כל ערוץ לגופו, לדעת מה הפונקציות שלו וגם להבין את מגנוני השילוב של הערוצים יחד. יצא לי להיות מעורבת בהפקה שהושקעו בה משאבים גדולים ביצירת מולטימדיה מרהיבה. מסכי ענק נעו באמצעות ג'ויסטיקים במרחבי הבמה והוקרנו עליהם מגוון היציגים חזותיים. בחזרות הטכניות האכזבה היתה רבה, כשהתברר שבמקומות רבים במופע מרחבי התנועה של הפרפורמרים צריכים להצטמצם מאוד בגלל הצל שגופיהם מטילים על המסכים. בעייתית עוד יותר היתה העובדה שלפרקים התקשו הפרפורמרים לייצר נוכחות בימתית, נבלעו בתוך גודש ההיציגים הוויזואליים ולא "עברו במה". למרות הקושי, זאת דוגמה לאחד הצדדים היפים בעבודת היצירה לבמה. שלבי ההפקה השונים, ובמיוחד אלה המתקרבים ל"קו הרמת המסך", מציבים לעתים אתגרים מפתיעים ליוצרים, הדורשים פתרונות מידיים, מתוחכמים ויצירתיים.

במת המחול היא תמיד "כאן ועכשיו". יש מרחב מוגדר ומוגבל שבתוכו מתרחש אירוע המחול. בתוך המרחב הזה, האפשרות להניע את הסיפור הבימתי בזמן, לתקופות אחרות, מוגבלת עוד יותר. המולטימדיה, לעומת זאת, יכולה לנוע במרחב ובזמן הדיאגטי בקלילות. ג'ורג' בלנשיין אמר פעם בהומור, שקשה מאוד להעביר בשפת המחול את העובדה שדמות אחת היא גיסתה של דמות אחרת וכך הצביע על גבולות המדיום התנועתי בהקשר של העברת מסרים קונקרטיים. אחת הפונקציות החשובות שהמולטימדיה יכולה למלא מבחינת הכוריאוגרף או הבמאי היא פתרון להעברת מסרים קונקרטיים, שיכול לעזור לו למסד סיטואציות ברורות.

בטלדול, העוסקת בהיבטים שונים של מדיה, חשוב היה לי להשתמש במולטימדיה באופן שיתחבר נכון לרעיון מבחינה קונספטואלית ומעשית. רציתי שהמולטימדיה תתווך את הסיטואציות ויזאולית וגם תשלים פערים מבחינה נרטיבית, כך שהתנועות והפעולות של הרקדנים על הבמה ייקלטו בבהירות. חשבתי על מדיה שונים שמתאימים לדמויות השונות. דמויות התלמידים התחברו אצלי באופן טבעי לכל צורות המדיה הקיימות באינטרנט ובסמארטפונים – משחקי רשת, תוכנות זיהוי, הודעות ווטסאפ, סלפי, פייסבוק ועוד. המורות התחברו לצילומי סטילס ולסרטים בשחור-לבן. אחת השאלות המעניינות היתה מהו המדיום המתאים להיצג של מורה המופיעה כביכול בדמיונו של אחד התלמידים.

ליצור זה תהליך לא פשוט. ראיתי כל הדרך את ההתעסקות בפרטים הקטנים. הירידה לפרטים, שחיבת להיעשות עם המון מחשבה, דיוק, יצירתיות. הושקעה המון מחשבה על פרטי לבוש, מדיה, תזמון, כיוון, שנתנו נפח ועניין למופע. (שרון חובה)

אחיזת כל הקצוות בידיים

על פי צורת הראייה שלי, הכוריאוגרף, במידה רבה כמו הבמאי, אחראי על הצד האמנותי של יצירתו, על כל מרכיביו וכל שיתופי הפעולה שהוא מקפל בתוכו. זאת עבודה מאוד חברתית, הדורשת לאחוז ביד אחת הרבה קצוות של חושים, להציע תשובות לשאלות רבות ופתרונות לשלל סוגיות. אישית, לא הייתי מוותרת על אף אחד מהאתגרים האלה. יצירת כוריאוגרפיה היא תהליך מרתק בעיני. ועם זאת, בלתי נמנע שככל שמתקרבת הפרמיירה הלחץ עולה ועולה.

במופע עם מרכיבים רבים, ובמיוחד עם שילוב של מולטימדיה, חשוב מאוד ליצור איזון נכון בין כל הקומפוננטים. המשחק בין תנועת הרקדנים על הבמה, השולחנות והכיסאות, האביזרים, המולטימדיה והתאורה צריך להיות אפקטיבי. כל זמן שיוצרים על המחשב ובסטודיו, אנחנו משערים איך הדברים יתחברו יחד. בחזרות הטכניות והגנרליות על הבמה ההשערות האלה לובשות צורה. כאן מקבלים תמונה ברורה – מה עובד ומה לא. אחד הדברים שגילינו כשהגענו לחזרות על הבמה היה שגודל הפונט שנבחר לחלק מהתכתובות הטקסט קטן ואינו מאפשר קריאה קלה בזמן ההקרנה. ההשלכות של תגלית

כזאת אינן פשוטות ומצריכות עבודה רבה בזמן קצר. נדרשו גם הידוקים אחרונים של תזמון פעולות הרקדנים. שוב ושוב שינינו תזמונים אחרי שהם כבר היו ממוקמים בתנועות הרקדנים, ערוכים בהקרנה ובמוזיקה, כדי שהקומפוזיציה של כל המרכיבים הבימתיים תהיה מדויקת. ואנחנו עדיין ממשיכים בכך אחרי הפרמיירה.

אניה ברוד טל נשואה ואם לשניים, למדה בבית הספר לבלט אמריקני (SAB, ניו-יורק), והשתלמה אצל דייוויד הוורד, וויטק לוסקי ושולמית מסרר. רקדה בלהקות Dance for Washington, הבלט הישראלי, בת-שבע ובת-דור (כסולנית בכירה). ברוד טל, כלת פרס שר התרבות לכוריאוגרפים לשנת 1999, שימשה בשנים 1995-1999 כוריאוגרפית בית של להקת בת-דור. יצרה ללהקת בת-דור, סדנת בת-דור, מיזמים פרטיים, האופרה הישראלית ומרכז מיכילס (מוסקבה). שימשה מורה בכירה בלהקת בת-דור, בבת שבע 2, מוזע, קבוצת אלומיניום, הלהקה הקיבוצית הצעירה ועוד. ניהלה את הלהקה הקיבוצית הצעירה (1999) ואת בית ספר בת-דור (2000). כן יזמה, תכננה והובילה מיזמים רבים, כמו המסלול להכשרת רקדנים בבת-דור והבמה הצעירה.

ברוד טל משמשת יועצת במחול לקרן התרבות אמריקה-ישראל וחברה במדור המחול שבמינהל התרבות. היא בוגרת תואר BA במדעי הרוח והחברה מהאוניברסיטה הפתוחה, ובעלת תואר MA מהתוכנית הבינתחומית באמנויות באוניברסיטת תל אביב. עבודת המחקר שלה עסקה בנושא הסטזיס התנועתי במחול.

בזמן הבכורה של יצירתה במוסקבה (סוף 2011), גילתה ברוד טל שהיא חולה בסרטן שד אלים. בזמן הטיפולים עסקה בפיתוח הרעיונות והנושאים ל-Teledoll.

אחרי שיעור שבו מתקשה גיא פטרושקה לעמוד בדרישותיה של גב' פונטל בגלל קשיי הקשב והריכוז שלו, החלטתי להשאיר את פטרושקה בהפסקה בכיתה כדי להציף את מה שהוא מרגיש. רציתי להפגיש אותו עם הסייט שלו, במחב שבו הוא פנים אל פנים עם פונטל, שדורשת ממנו מאה אחוזי קשב אליה. רציתי להביא את פונטל אל הבמה כפי שגיא פטרושקה מדמיון אותה – כמכשפה מאיימת, המשולה אולי למדוזה, רק שבמקום נחשים יוצאים מתוך ראשה סלילי טלפון חוגה ואמצעי ההמתה שלה אינו מראה עיניה אלא צליל קולה. היה לי חזון ברור לקטע השיעור של פונטל וגם לקטע המכשפה שרוקדת עם פטרושקה. את המעבר מהקטע הראשון, המתרחש במרחב הכיתתי, לקטע השני, המתרחש בדמיון של פטרושקה, החלטתי לעשות באמצעות המולטימדיה. לפי הכללים שכבר התבהרו לי, היה ברור שפונטל יכולה להופיע בצילומי סטילס או בסרט וידיאו. היה ברור גם שפטרושקה מדמיון בשפות המדיה החדשות. שיחקתי עם הרעיון של יצירת צילום של פונטל בתוך בועת קומיקס, אבל קומיקס הוא מדיום מתחדש,

ולא חדש, לכן שימוש בו היה יוצר חוסר דיוק. בסופו של דבר הוחלט לצלם את פונטל בשתי צורותיה, בדמות המורה בכיתה ובדמות המכשפה, ולהראות את הטרנספורמציה שמתרחשת בדמיון של פטרושקה מדמיון אחת לאחרת באמצעות אנימציה.



Teledoll מאת אניה ברוד טל, רקדנים: הראל קיי ועדי בן שושן, צלמת: סיגל בליירגת
Teledoll by Ania Brud Tal, dancers: Harel Kay and Adi Ben Shushan, photo: Sigal Blayer-Gat

מאחר שדמויות התלמידים בטלדול מצוידות בסמארטפונים על הבמה, רציתי לתת ייצוג להרבה מהפונקציות של המכשירים בהקרנה. אחת ההחלטות הראשונות בהקשר זה היתה להראות התכתובות טקסט בין הדמויות. ניצלנו את אופן ההתכתבות באפליקציית ווטסאפ, כדי לחבר כל טקסט עם הדמות במופע, כך שהטקסט שלה מופיע

בתוך חלונת עם שמה. עבדנו עם אילנה רובינשטיין על הטקסטים, תוך התייעצות עם ילדינו ועם בני נוער נוספים כדי ליצור מסרים בעלי האופי והסלנג המתאימים. מאחר שאיני מורגלת בעבודה עם מלים על במה, הרגשתי שחשוב מאוד שהתכנים של הטקסטים יהיו מדויקים ויבטאו את "השיק והשוק" של שפת דור הניומדיה. כבר כשעלה הרעיון להציג את ההתכתובות של התלמידים, עוד הרבה לפני שידעתי מה יהיה תוכן, הבנתי שלסגנון השפה יש חשיבות. כהנגדה לשפה רבת הקיצורים וראשי התיבות של התלמידים, חשבתי להציג את המנהל בטקסט ארכאי, בעברית של פעם, שאותו יצרנו בהדרגה בהשראת טקסטים ונאומים של מנהיגים מהעבר. ביקשתי מאסי טל, השחקן המגלם את ד"ר קיטור, לפתח דמות של דמוג קעוס ונרגן עם מבטא כמו של דוד בן-גוריון או מנחם בגין. בכל פעם שמלותיו קיבלו הדגשה, יצא קיטור ממנוע הקיטור הקטן שעל כובעו.

האפשרות להקרין התכתובות טקסט השזורות בתוך קטעי הריקוד הלהיבה והדאיגה אותי בוד-זמנית. מצד אחד קסם לי מאוד הרעיון של יצירת מחבים ברורים. מצד שני, חששתי מכך שקריאת המסרים תמנע את הקהל אל מסך ההקרנה ותקשה עליו לקלוט את תנועת הרקדנים על הבמה. החשש הזה, בדיעבד, גרם לי לבחון בזכוכית מגדלת את המינונים של כל מרכיב בקומפוזיציה הבימתית וגם להדק את הטקסטים התנועתיים ואת הטקסטים המוקרנים.

אקדח

מעבודותיה. האם יש מובן אחר, עמוק יותר, של הופעת החייתי דרך גוף הרקדנים?

שם אחת מעבודותיה האחרונות של גודר, *See Her Change* (2013), מערטל את הדחף הבסיסי שביסודן – לכפות עלינו את ההתבוננות. המבט המטיל משמעות נוכח בכולן ומצווה עלינו להביט, לבחון, לראות. גודר פוקדת עלינו להתבונן, אך דומה כי זאת בדיוק הבעיה שאתה נדרש הצופה להתמודד. שאלת ההתבוננות היא שאלה מרכזית גם במופע הנוכחי, המתקיים בתוך חלל תצוגה, בתוך תערוכה, לצד ויטריות ומולן ובשילוב עם הקרנת קטעי וידאו של יוצרים נוספים. אחד מהם הוא של הכוריאוגרפית הוותיקה מרי ויגמן (Wigman), הנראית בריקוד המכשפה, יושבת על הרצפה ורוקעת ברגליה בתנועות סטקטו חדות וזוויתיות. ויגמן פעלה בין שני וקטורים מנוגדים – טראנס ואקסטזה, מול שליטה מלאה בגוף וברגש – ואלה הקטבים המנחים גם את עבודתה של גודר.

הורדת המחול מהבמה אל חלל שאין בו הפרדה בין הרקדנים לקהל היא אחד הניסויים ב-CLIMAX, פעולתה הראשונה של גודר בחלל מוזיאלי. ביטול הקיר הרביעי, כל כמה שאינו מהלך חדש מבחינה היסטורית, מספק לה ולרקדניה חלל שהוא מעבדה משמעותית, שבמסגרתה משתנה CLIMAX מהופעה להופעה ושיחות נערכות אחרי כל מופע ובין חזרות. גודר מלקטת ומעבדת את התבוננות הרגשיות והטכניות שמעלים חברי הקבוצה, ולאורן מבצעת שינויים ומחדדת את הדרישות מהאנסמבל. היא בוחנת, למשל, מה משתנה באנרגיה של העבודה עם השתנות "תנאי השטח", כאשר נוכחות של קהל רב משפיעה לא רק על השטח הנוטר לריקוד, אלא גם על מה שהרקדן צריך לשדר לסובבים אותו כדי ליצור את תחושת המקום. בתנאים כאלה ההחלטה אם להתקרב או להתרחק נתונה לבחירתו של הצופה, שלנגד עיניו מתפרקים ומשתברים שיאים גופניים ורגשיים בקרבה גדולה, כמעט במגע של גוף בגוף, והוא נתבע להישיר מבט אל גוף הרקדן ואף אל עצמו פנימה.

הנטייה הטבעית של רוב הצופים היא לזוז בתנועה צנטריפוגלית ולהיצמד לקירות האולם המגוננים. אולם לרגעים, תוך כדי ההתרחקות, מתרחשות בין הרקדנים לצופים התנגשויות תודעה קטנות, כמעט-תאונות שגופיהם המיומנים של הרקדנים שולטים בהכוונתן. באחד הרגעים הרקדנים מבקשים מצופה אחר צופה לזוז, לפנות דרך כביכול ולמעשה להיכנס פנימה, אל מעגל הרקדנים הלוכד אותם כשהם מוצפים ברגשות מבלבלים: האם להשתתף במשחק הגודרי או לסגת לעמדת הצופה החיצוני, הסביל? אלא שגודר לא באמת מזמינה את הקהל להצטרף לריקוד הורה בצוואת; היא מפלרטטת עם האפשרות הזאת, מציעה – רק לכאורה – סוג של יחד מנחם, של "שיתוף הקהל", בעוד העוצמה והאלימות הקונקרטי של עבודתה מייצרות שוב ושוב את המרחק שמביא עמו הדימוי, את אפקט ההלם.

CLIMAX מעלה לא רק את סוגיית ההתבוננות, אלא יותר מכך את עניין ההחמצה, שהרי בתנאי הזירה המשתרעת בין הצופים המתחפרים בפינותיהם לבין ויטריות האובייקטים, ובינם לבין צמדים ושלישיות של רקדנים שמתפרקים מן המעגל הקבוצתי השלם, הצופה מחמיץ את מקצת הקטעים וחווה את הנראה במבט משובר. הקיטוע של המבט נענה גם בהכלאות של קטעי הסאונד הנשמעים בחלל, מחבר בלתי צפוי של

דרורית גור אריה

בכניסה לתערוכה *צעדים בוני אמון* (2014) מספרת טרייסי אמין על כל הגברברים שאתם שכבה בעיירת החוף האנגלית הנידחת שבה נולדה. בעודה רוקדת היא מדברת על הצלחה וכישלון ועל החיבור בין החיים והאמנות. אמין לא היתה לרקדנית, אך עשתה לעצמה שם כאמנית פרובוקטיבית בסצינות האמנות העכשווית. באותו חלל כניסה כלוא בוויטרינה לב גומי אדום ומפרפר שכמו נשלף מגוף בטרם מותו, תזכורת לימיו המפעמים במופע *אוהבים אש* של יסמין גודר¹, שבדומה לעבודת הווידיאו של אמין מכילאה שכבות שונות של מציאות: אישית, תרבותית ופוליטית.

צעדים בוני אמון, תערוכה שבחללה המרכזי פועלת גודר לפרקים עם רקדניה, היא ניסוי כלים של "אמנות חיה" (Live Art) בחלל מוזיאלי. גודר פועלת בשדה המורחב של "אמנות חיה", מונח שנוי במחלוקת המקביל למיצג (Performance Art), וכולל כיום גם אמנות פעולה, הפנינג, ובהקשרים מסוימים גם מחול. החלל של גודר היברידי, נע בין במת מחול בחיפוי לינוליאום לבין רצפת תצוגה מהוקצעת ומבוטנת ומעלה שאלות על גבולות המדיום, על יחסי הגומלין עם סוגי מדיה אחרים בממשק שבין פרקטיקה לתיאוריה ועל היחסים האפשריים עם הצופה החווה את העבודה. היבט זה של הרחבת גבולות המדיום הוא עניין מרכזי בתערוכה, שלכבודה יצרה גודר את עבודתה CLIMAX. שאלות נוספות, כמו מהו מחול עכשווי ומה עושה מחול במוזיאון לאמנות, מסתעפות מעניין זה, מבקשות לאתגר את השפה והפרקטיקה המוזיאליות ואת אלה של מוזיאון פתח תקוה בפרט – מוסד שחלק מעיסוקו מוקדש להכללה של תחומי יצירה אחרים, בניסיון למוטט את "קירות המוזיאון", אם תרצו. האם המוזיאון העכשווי, המכנס אליו גם עבודות מחול, אינו אלא קליפה ריקה, מקום בלתי מובחן, חסר הבחנה ופרוץ לכל עבר שאפשר להציג בו הכל? השאלות בנוגע לגבולות, שמעלה התערוכה ככלל, תקפות גם ביחס לגוף עבודתה של גודר, הנע בגמישות מכשפת בתפר שבין מחול, תיאטרון, קברט פארודי ופרפורמנס נשכני ועתיר דם.

בחלל המופע של גודר מוצבים בתוך ויטריות מקצת "שרידים" שנאספו מעבודותיה הקודמות, פריטים שיצרו במיוחד בשבילה אמנים המשתפים פעולה אתה: חזיית ציצים מגומי, המונחת על מצע נצצים, מחוך שהוכן מקופסאות גפרורים, דשא סינתטי, שני אקדחי מים אדומים². מקרביה השסועים של חיה מקורנת נושרים חוטים אדומים³ ועל אחד מקירות החדר שנוצר לאני רעה אני מטפטפות אותיות דם בקריאה HELP HER. מסכת אריה מאותו מופע רובצת על כיסא לצד החדר⁴, ממתניה לרגע שבו ישוב וייעשה בה שימוש. בעבר הופיעה גודר כשהיא עוטה את מסכת האריה הזאת, שכמו נלקחה מהמסורת הבימתית של הפאתוס, הזעזוע והיראה, החיל והרעדה, שהיו מעוררים בקהלם השחקנים הרקדנים בימי קדם. המהלך האוצרותי מבקש לאסוף את שלל החפצים הגולמיים וחומרי הגלם ממופעיה השונים של גודר ולייצר לקסיקון או ארכיון חומרי ליצירתה המתרחבת, ששפתה החזותית מוחצנת והיא "אמנות חיה" גם במובן של חיותה המתפרצת וגם במובן האנימלי. היו מי שזיהו אצל גודר את היסוד החייתי בהתייחס לאקספרסיביות הבימתית הנוכחת בבוטות גדולה כל כך בשפת התנועה שלה – "אחושילינג נוכחת", בפרפראזה על שם אחת

לפה

צלילים וקולות הבוקעים ממקבץ עבודות הווידיאו המוצגות בתערוכה והמותכים בקולות שמשמיעים הרקדנים עצמם.

הקרבה המרחבית מהווה אתגר גם לרקדנים, הנדחקים בין אבזרי התצוגה השונים ומתייחסים אליהם בגופם: חושפים ישבן מתחת לציצים מפלסטיק או מתגודדים בערימה כפסל חי הנלכד בקרן אור הבוקעת מאחד מקטעי הווידיאו המוקרנים בחלל. אין ריחוק חזיתי ואין שליטה מוחלטת בצופים, החופשיים לנוע בין הרקדנים ואתם ואף לעקוב אחר זליגתו הפתאומית של המחול והיעלמותו אל חלל תצוגה צדדי. במובן זה חוויית הקהל ב-CLIMAX דומה לאופן שבו צילמה גודר את עבודותיה הקודמות בווידיאו – באמצעות מצלמת כתף שנתונה על הבמה עם הרקדנים ורואה את העבודה "מבפנים".

ייתכן שהמונח הכנסת אורחים על שני קטביו – קוטב המארחים וקוטב המתארחים – מסמן את שני הקצוות של החוויה: זה של הרשת והבור-זמניות שמציעים הקול והמבט במוזיאון, וזה של הצפייה הנייחת במופע בימתי, המתקיים במרחב חזיתי וברצף ליניארי בין כיבוי האורות באולם והדלקתם. ב-CLIMAX מתמוססות ההבחנות. האנרגיה של הגוף הרוקד ומבט הצופה המלווה אותו מהווים חלקים של אותו שלם, במקום שבו גם הרקדנים הם לפרקים צופים בתערוכה. "Hands up, baby hands up, give me your love", שרים הרקדנים ומתחזקים את שירתם בצהלת "ייה", המלווה בתנועות ירי מדומה בקצות האצבעות. על אילו אויבים הם יורים (אולי הצופים)? תנועות שבורות, התרסקויות איברים, גערות ונהמות, בכי ושירה, מונחים כאתגר לפתחם של הצופים בעבודה. לכל אחד מן הנוכחים מוענקים החופש והחובה להשתתף – לצד תביעה או התרסה להרחיב את הקיבולת, להפנים תחביר מגוון יותר ולהסיג את הגבולות היומיומיים של שפת הגוף המוכרת, לחדד את המבט דרך תודעת הגוף שמתעוררת כך כצופה.

העבודה CLIMAX נצמדת לקונקרטי. אפשר לראות בה רצף של מצבי קיצון גופניים שגודר יוזמת עבור עצמה ועבור רקדניה – ציטוטים מעבודות קודמות; אלמנטים רפרטואריים המבוצעים בחלקם כנוף אחד באוניסון (אלמנט שאינו שכיח אצלה), תוך צמצום-מה של האינדיבידואלי לטובת הקבוצתי; מעגל עוצמתי ההולך וכובש מקום ככל שהעבודה מתפתחת, מתגבש ומתפרק בפרצי בכי ושירה, כמו גוף הקהילה הפורץ במעגלי חוגגים או נאסף בעצרות יגון, צוהל ומקוץ בשפת החברה. זהו צחוק על הבכי, החי על המת, במעברי בזק בין השתטות ילדית לרגעי אלימות המותחים את מיתרי הכאב עד קצה גבול היכולת. ריקוד רועים עליז וטפיחות ישבן מתחלפים בתמונות של רקדנים הנגררים כפצועים בשדה קרב, שבוים בגוף המבקש להתפרק מגודש רגש כלוא ולנסוק מעלה. על אף ריבוי האביזרים (אקדחים, מסכות, ציצים מפלסטיק, לבבות מדממים), אין היתלות בהם לפתרון מצבים קשים על הבמה. הכל בא וחוזר בסופו של דבר אל גוף הרקדן.

הייחוד של השפה הגודרית טמון ביכולת לחלץ דימוי חזותי מתוך מחווה יומיומית, כמו תקיעת אצבע בצורת אקדח שלוף בפה של רקדן אחר, שפורץ בבכי הנמשך רגע ארוך. מחומרים אלה בונה גודר מחבר תנועותי, תמונה, מיזנסצ'נה – ואז מרסקת את כל זה ועוברת לשרשרת חדש של

דימוי-תנועה-תמונה וכך הלאה, ליצירת סדרה של קליימקסים ושיאים, אורגזמות, רגעי פורקן ונפילות. האנושי מופיע כאן כשהמדיום, תרתי-משמע, הוא גוף הרקדן, פניו, קולו, האינטראקציה שלו עם מישהו אחר; יכולתו להתמודד עם סחרחרת מבוקרת היטב ופרועה של מצבים גופניים-פסיכולוגיים שהופכים לדימויים חזותיים לנגד עיניך לדימויים חזותיים. מה קורה כשזוג רקדנים סופק את כפיו בקריסה, כמו גורש זה עתה מגן העדן של מזאצ'ו (Masaccio)? איך זה מרגיש לכרוע על הברכיים בעת שאקדח דמיוני נעוץ בפה? כיצד יסתיים השיא הנוכחי בתערוכה? אות הסיום של המופע אינו רגע מסומן; הוא מעורטל כמו המופע עצמו ואינו מצוין שום אנטי-קליימקס לקליימקס המתמשך. זהו רגע קטן ופועם, שבו הרקדנים נוטשים את החלל לעבר הכניסה, מותירים מאחור רקדנית בודדה בחזיה ובתחתונים, מקופלת-מכונסת בעצמה ובשקט השורר בחלל. לקהל נותרת האפשרות להציל את עצמו במחיאות כפיים באחד משני החללים, להתפרק ולפרק את גוף היחד שנוצר עם הרקדנים במופע. סוף פסוק. בתפקידו כצופים בעבודה של גודר אנחנו נכפים אפוא, אפילו ברגע הסף של הסיום, לחשוב את הגוף הקולקטיבי בגופנו הפרטי, עם הרקדנים, בתנועתם ובתנועתנו. How can you know the dancer from the dance?

CLIMAX

רקדנים: שולי אנוש, דליה חיימסקי, אדו טורול-מונטלס, אופיר יודלביץ, דור פרנק, יולי קובבסניאן, אורי שפיר.

הערות

¹ לב מכני, פיתח לבמה על ידי יובל קדם – סטודיו גלילאו, מתוך *אוהבים אש*, 2009.

² חזית ציצים, בעיצוב אילנית שמיע, מתוך *שתיים שעשוע ורוד*, 2003; נצנים טורקיז, בעיצוב יוחאי מטוס, מתוך *אוהבים אש*, 2009; מחור קופסאות גפרורים, בעיצוב רות פלמון, מתוך *הקיר של אלינה*, 1999; צמח פלסטי, בעיצוב גל וינשטיין, מתוך *קרם תות ואבק שריפה*, 2005; אקדחי פלסטיק, תלבושות ואביזרים: יסמין גודר, ענבל ליבליך וערן שני, מתוך *אוהבים אש*, 2009.

³ חיה, בעיצוב ענבל ליבליך וזוהר גוטסמן, מתוך *אוהבים אש*, 2009.

⁴ חדר, בעיצוב אורן שגיב; מסכת אריה, בעיצוב אלונה רודה, מתוך *אני רעה אני*, 2006.

דורית גור אריה מנהלת ואוצרת ראשית של מוזיאון פתח תקוה לאמנות ומי שיזמה בסוף 2004 את פתיחתו המחודשת כמוזיאון לאמנות עכשווית. חוקרת תרבות ואמנות המתמקדת ברב-תרבותיות, בדינמיקה של תרבות במרחב הגיאופוליטי וביחסי מרכז, הגמוניה ופריפריה. המאמר נכתב לספר *אקסטרמום – מבטים על יצירתה של יסמין גודר*, בהוצאת מוזיאון פתח תקוה לאמנות ואסיה הוצאה לאור.

חמישה ימים אינטנסיביים ומיוחדים עברו על רקדני להקת ורטיגו עם אנה הלפרין (Halprin) בכפר האקולוגי בנתיב הל"ה. הלפרין, בת 94, הנחתה אותם לקראת הפקת עיבוד מחודש ליצירתה, *Parades and Changes*, שעלתה לראשונה ב-1965 וחוללה אז סנסציה גדולה בארצות הברית. נראה כי היצירה חיה ונושמת וממציאה את עצמה בכל פעם מחדש, בזכות התאמתה של הלפרין למקום, לזמן, למרחב ולרקדנים.

אנה הלפרין בחרה, לדבריה, לעבוד עם להקת ורטיגו, מכיוון שחשה חיבור עמוק לנעשה בכפר האקולוגי, המקרב את הסביבה אל היצירה ואל החיים. "כחלק ממחווה לבעלי לורנס הלפרין ז"ל, רציתי לפני מותי לעבוד עם להקה מישראל. הרגשתי שלי ולורטיגו יש הרבה במשותף מבחינת תפישתנו את המחול, והקשר לסביבה וליקום כעוגן מרכזי ליצירה". בתחילת דרכה האמנותית היתה אנה הלפרין אחת הדמויות המשפיעות, המיוחדות והאותנטיות בסצנת המחול והתיאטרון בארצות הברית. כבר אז, בשנות החמישים, היתה פורצת דרך ויצרה כיוונים מהפכניים באמנות. היא בחרה להרחיב את הגבולות, בחנה טווח רחב של אפשרויות, שברה מוסכמות והביאה למודעות חברתית, פוליטית וסביבתית אגנדות שהיו קרובות ללבה. המרחק שלה מהסצנה הניו־יורקית איפשר לה ללכת למקום אמנותי ייחודי. אפשר לומר דברים דומים על ורטיגו ועל נעה ורטהיים, על המרחק מהעיר הגדולה, על יצירה היונקת מהסביבה ומהטבע ועל הבאת רעיונות חברתיים ואקולוגיים בתנועה.

הלפרין בחנה מחדש סוגיות שהיו מקובעות בשנים שבהן החלה לפעול, כמו, "מהו ריקוד" ובאיזה מרחב עליו להתקיים. בחינה מחדש של סוגיות אלה הביאה לפיתוח גישה שונה מזו שרווחה באותם ימים, שבמרכזה היתה משנתה של מרתה גרהאם (Graham). אנה חיפשה נתיב ללמוד וללמד תנועה שתהא נכונה ומשמעותית לכל אחד ואחד במושגים שלו. מורתה של הלפרין, מרגרט דובלר (Doubler), חקרה כבר ב-1917 את הקשר בין תנועה ורגשות. בעזרת דובלר פיתחה הלפרין את תהליך אמנות החיים, המבוססת על אלתור שצומח מתוך חוויות אישיות. היא הקפידה על שיתוף הרקדנים בתהליך היצירה, שאליו הביא כל אחד מהם את עולמו הפנימי.

חידוש נוסף שהביאה היה שילובם של מיעוטים אתניים, קשישים וחולים סופניים ביצירותיה. אצל הלפרין רקדו יחד שחורים ולבנים, בתקופה שבה בארצות הברית עוד היו נהוגים בידול והפרדה. גם היום היא ממשיכה ליצור עבודות מהפכניות ולהציג את יופיו של הגוף המזדקן ואת החיבור בינו לבין הטבע; חגיגת הגוף כמקור לכל חוויה יצירתית.

על משטח העץ בביתה, המשמש במה גדולה שבנויה על כלונסאות בלב אזור טבעי יפהפה, החל פרק חשוב בהיסטוריה של המחול האוונגרדי בארצות הברית של תחילת שנות השישים. הלפרין ייסדה כבר בשנות החמישים סדנה לרקדנים, שפעלה על פי גישותיה ותפישותיה, בעוד כולם היו שבויים עדיין בקסמה של גרהאם. כשם שאידורה דנקן (Duncan) ומחול ההבעה שברו את מוסכמות הבלט, כך הרעיונות שהציפו את ארצות הברית בתחילת שנות השישים נועדו לשבור את המשנה הסדורה והסגורה הגרהאמית.

הדרך האלטרנטיבית של הלפרין שמה דגש גם על ביטוי יצירתי ושפה אישית, וגם על שפה יומיומית ותנועה פשוטה. היא האמינה ש"הפרדה בין אמנות לחיי היומיום היא גישה שרירותית שממיתה את היצירותיות". לשם בחינת המשמעות של הריקוד בחיינו והאופן שבו הוא נוצר בהם, יצרה את טכניקת task oriented movement – תנועה מכוונת משימה: מתן משימה ובחינתה הופכים לחומר יצירתי כבסיס לאלתור מקורי, שמתרחק מסגנון מעוצב ומקובע. תכלית התהליך היא השמירה על האמן חי ויצירתי. אפשר לומר כי היצירה *Parades and Changes* שנולדה ב-1965 עדיין ממציאה את עצמה, איננה מקובעת וחיה כל פעם מחדש.

בסדנאות ניסיוניות אלה השתתפו אמנים גדולים כמו טרישה בראון (Brown), איבון ריינר (Rainer), מרדית מונק (Monk), סימון פורטי (Forti) ואף מרס קנינגהאם (Cunningham). חלקם שבו לניו־יורק והחלו מאמצים את התנועות הפשוטות והיומיומיות שנבחנו בסדנאותיה של הלפרין. כך הוקם תיאטרון המחול ג'דסון (Judson), שנחשב פורץ דרך והיה ביטוי מובהק למחול הפוסט־מודרני בארצות הברית.

בשיחה עמה מדגישה אנה הלפרין את הייחוד של הרקדנים הישראלים לעומת רקדנים רבים שפגשה במקומות אחרים ברחבי העולם. "כאינדיווידואלים, הם מאוד אינטנסיביים, עזים וחזקים. לא ראיתי את התכונה הזאת בשום מקום. כלהקה, ורטיגו מאוד אמיצה, נועזת ופתוחה. הבאתי דרכי פעולה והנחיות (scores) שחברי הלהקה אינם רגילים לעבוד איתן. כך גרמתי להם לבחון את הגבולות שלהם וללכת אל הקצה. בחנו יחד היבטים רבים שלא בהכרח נקראים 'ריקוד' והם עשו זאת באומץ. עצוב לי לעזוב". היא מתארת חוויה מאוד מיוחדת שעברה עם להקת ורטיגו, "היה כאן משהו מאד מיוחד וראיתי להקות רבות בחיי".

המחול בישראל מאופיין בכוח פנימי ובאנרגיות אצורות. התכונות האופייניות לרקדן הישראלי הן כנות וישירות, כמעט ללא מחיצות בין האדם לרקדן. על פי הבנתה, קיימת אינטנסיביות רבה ברקדן הישראלי, כי המניע הוא תוצר לוואי של החיים האינטנסיביים בישראל, הניסיון לחיות בעולם "כאילו נורמלי" והעובדה שהיהודים כעם שורדים את החיים כבר למעלה מ-2000 שנה.

הרקדנים סיפרו שתהליך העבודה עם אנה הלפרין היה חדש ומרענן. היא אינה מסתמכת על טכניקה מסוימת ואינה נשענת על דפוסים קבועים. האלתור הוא כלי ההתמודדות העיקרי שלה, ואילו נוצק תוכן אישי פנימי. כל רקדן מביא את משאביו האישיים ומפגיש אותם עם רעיונותיהם היצירתיים של רקדנים נוספים. מפגש הרעיונות מעובד גם יחד וגם לחוד והתוצר האמנותי נבחן בכל רגע מחדש. אחד הרקדנים אמר שכל אמירה שלהם נבחנה ללא שיפוט ומתוך הקשבה רבה. רקדן אחר סיפר כיצד השפיעו רקדני ורטיגו על תהליך היצירה. לדבריו, אם קטע מסוים עורר אצלו אי נוחות, הקטע נבחן, עובד מחדש ואף שונה. הרקדנים חשו שותפים מלאים לתהליך היצירה. לדברי הלפרין, "הרקדנים של ורטיגו הם היוצרים, אני רק נתתי להם סימנים או תבניות (scores). אני לא כוריאוגרפית. ייצרנו יחד תהליך. לכן הריקוד הוא co-creation".

לרשות הלהקה עמדו חמישה ימי עבודה בלבד עם הלפרין לפני המופע, ולכן הדבר גייס את כולם לעבודה אינטנסיבית והתהליכים התרחשו במהירות רבה, הן ברמה האישית והן בקבוצה. הלפרין השתמשה בטכניקות אמנותיות שונות, כמו ציור, שימוש בקול, משחק וכתיבה. "לפני הסדנה", אמרה אחת הרקדניות, "לא ידעתי למה לצפות. נעה (ורטהיים) מתחילה מתנועה, מצורה, שאט אט מתפתחת ומשתכללת ואליה נוצק רגש. עם אנה לא היתה בהתחלה תנועה כלל, אלא סערות רגשיות שעולות ומציפות". רקדנית אחרת ציינה שכל הסבר והנחיה של הלפרין דורשים התבוננות עמוקה ומניע פנימי. "היא הצליחה לחדור ללבנו ונגעה במקומות הכי חלשים שלי, אותם מקומות שאני נוהגת להדחיק. היא איפשרה לי לקפוץ אל המים הקרים, אבל ליוותה את הקפיצה בחיבוק, חום ואהבה ללא ביקורת". רקדנית אחרת סיפרה שלא היה לה קל בתחילת תהליך העבודה, מפני שאנה גרמה לה ללכת למקומות שאינם נוחים מבחינתה כרקדנית. "קשה לי להביע את עצמי בדיבור, במבט. אני רגילה להתבטא בתנועה. אנה גרמה לי לעשות זאת על הבמה", אמרה.

בתום התהליך חשו הרקדנים שעברו עם הלפרין חוויה מסעירה ומרגשת של עבודה מדויקת ומקבלת. "השתיתי כאדם ורקדן", אמר אחד מהם. "מחר אכנס לסטודיו בידיעה ברורה שאני כל כך אוהבת לזוז", הוסיפה מישהי. אחד הרקדנים לא מצא מלים לתאר את עוצמת החוויה: "נפתחו



Anna Halprin with Noa Wertheim and Adi Sha'al

אנה הלפרין עם נעה ורטהיים ועדי שעל

Parades and Changes: אנה הלפרין בכפר האמנותי האקולוגי ורטיגו

שרון טוראל

ספרדית. חלק מהדברים מובנים, חלקם אינם מובנים מטבע הדברים. על שטף המלים ומקצב הדיבור אחראי מנצח, שעומד על הבמה ומכוון את כליו, הדוברים. הרקדנים שתולים בקהל, יוצאים ממנו וחוזרים אליו. הצופים נקראים "עדים" בפיה של הלפרין, כי הם חלק בלתי נפרד מהמופע, מהקהילה. הם עדים ושותפים לחוויה הרגשית, האישית והקבוצתית. כך, כמו בחברות קדומות, מיטשטש הגבול שבין רקדן לצופה.

לאחר מכן עולים הרקדנים על הבמה ומציגים את עצמם, כל אחד בדרכו: זה בתנועה, זאת במלה, אחר בריקוד, במעין פרולוג מקרב, עם הומור רב. העדים מכירים את הרקדנים בשמם ואף יודעים פרט או שניים על כל אחד מהם. המהלך יוצר חוויה אינטימית של הכרות, ומעניק לרקדנים יכולת ביטוי רחבה.

בסצנה הבאה צועדים הרקדנים על הבמה בקצב אחיד. הליכה בקבוצה

לי מקומות חדשים בלב, גם ברמה האישית וגם ברמה המקצועית, והמטען שקיבלתי כאן ילווה אותי עוד הרבה שנים". כל הרקדנים שאתם שוחחתי תיארו את הלפרין כאשה מיוחדת, שנאמנה לעצמה, אינטנסיבית ומלאת ידע וחכמה.

אי אפשר להתנתק מהמחשבה שהריקוד *Parades and Changes* עלה לראשונה לפני כחמישים שנה והוא עדיין מעורר סקרנות ועניין. קשה לתפוש כמה היה מרחיק לכת בתקופה שבה עלה לראשונה, בעירום שנוכלל בו, במוסיקה הנפלאה שכתב מיגל פרסקוני וברעיונות שהביא; האם פעולות כמו התלבשות והתפשטות על הבמה הן ריקוד? האם הכוונה מאחורי תנועה יומיומית כמו הליכה ונפילה היא שמייצרת את הקונטקסט המחולי?

הריקוד נפתח כשהרקדנים היושבים בקהל, לבושים בחליפות מחויטות, קמים בזה אחר זה ומדברים כל אחד בשפתו: עברית, סלובנית, אנגלית,

נותנת ביטחון וקבלה. הליכה בקצב אחיד מחייבת מודעות לאחר, לקבוצה, ליחיד. עם זאת, כל אחד מהם עסוק במקביל בעבודה פנימית. רקדנים רבים ציינו את הדרך המשמעותית שעברו כקבוצה, אמרו שהעבודה יצרה הכרות מחודשת בינם לבין הרקדנים שרוקדים אתם כבר שנים, איפשרה להם למידה חדשה זה על זה וגיבשה את הלהקה כקהילה. לדבריהם, הלפרין הצליחה לסחוף עשרה אנשים שונים זה מזה, שכל אחד מהם מביא מטען שונה, ולכנס אותם יחד לאותו מקום, כדי להיות שותפים לאותה משימה.

הרקדנים נעמדים בשורה ישרה, מישירים מבט חודר אל הקהל ומתחילים להסיר את בגדיהם. כל אחד מתפשט בקצב שלו, כל אחד עסוק בפריט לבוש אחר. הם מחלצים את עצמם מהחליפות ונותרים בבגדי גוף. האור המעומעם והקרבה בין הקהל לרקדנים יוצרים אינטימיות מחודשת. הלפרין ציינה שהיא מתאימה את הריקוד בכל פעם מחדש למקום, למרחב ולרקדנים. ההתאמה שנעשתה כאן אילצה אותה לוותר

מוטיב הקריעה יוצר פס קול קסום. לרגע דומים רעשי הקריעה לטיפות גשם על החלון. הרקדנים רוקדים עם קרעי הנייר, מתכסים בהם, שוכבים לצדם וזורקים אותם למעלה. כשהקרעים נופלים הם אוספים אותם ויוצאים עם כל ערימת הנייר, כאסופה של אנשים, אל מחוץ לבמה, אל תוך הקהל.

אחר כך הלפרין מצטרפת אל הרקדנים, לבושה בבגד לבן, קמה מתוך הקהל ופוסעת בעודה מנגנת במפוחית פה. הרקדנים רוקדים לצלילי המפוחית והנגינה הופכת למשחק: כשהלפרין מפסיקה לנגן, הרקדנים מפסיקים לרקוד ויוצרים קומפוזיציות קפואות על הבמה.

דיאלוג בין המתופף המצוין איליה מנגס ובין רקיעות רגליהם של הרקדנים על ריבועי עץ שעליהם הם עומדים, יוצר תחליף לטקסים פולחניים שאבדו בחברה המודרנית. הרקדנים והיוצרת עומדים במעגל, מביטים זה בזה כשפניהם אחד כלפי השני כמו בטקס שבטי, מניפים את ידיהם אל על.

לבסוף מבצעים הרקדנים את "מרוץ העולם" (*The Earth Run*), ריצה למען משהו או מישהו שחשוב באופן אישי לכל רקדן. הקשר בין הריקוד לחיים, לאמונות, לאני הפנימי, בא לידי ביטוי במלוא עוצמתו. הלפרין מקדישה את הריצה לכל הילדים באשר הם, ומאחלת להם שיהיו מוגנים ואהובים. הרקדנים רצים למען מחשבה חופשית, למען בית באשר הוא, לחיים ולחופש, לטבע ולתקווה. גם הילדים בקהילת ורטיגו, שהיו בין הצופים, באופן ספונטני משתלבים בין הרקדנים הרצים ורצים את המרוץ שלהם.

לתפישתה של הלפרין, חוויות החיים נחגגות דרך הגוף, גם אם הגוף מוגבל, חולה או זקן. האני הפרטי בא לידי ביטוי בתנועה ובריבוד, גם בשמחה ובשעשוע וגם בכאב. "לפני שחליתי בסרטן",

שיתפה אותנו, "חייתי למען האמנות שלי. אחרי שהבראתי, אני חיה את האמנות שלי בשביל חיי".

הערות

¹ לאחר סדנאות אלה פירסמה איבון ריינר, מיוצרות המחול הפוסט-מודרני בארצות הברית של אותה תקופה, את "מניפסט הלא" המפורסם שלה (no manifesto) לא לתיאטרליות, לא לטכניקה, לא לסגנון מסוים, לא ליורטואזיות.

² ראו, שרון טוראל, "צורה ורגש ביצירותיהן של ענת דניאלי ונעה ורטהיים", מחול עכשיו, גיליון 17, מאי 2010, עמ' 28-30.

שרון טוראל היא בעלת תואר שני מהאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. את עבודת המוסמך שלה סיימה בהצטיינות יתרה. בעלת תואר שני מהאוניברסיטה העברית בחקר סכסוכים. מרצה בתחום תולדות המחול. רקדנית ומורה לריקוד מצרי. sharontr@gmail.com



Anna Halprin with Vertigo Dance Company

אנה הלפרין ורקדני להקת ורטיגו

על העירום. כשעלה הריקוד ב־1965 בארצות הברית וכלל עירום הוא הביא לסקנדל, שאחריו נעצרה הלפרין על ידי המשטרה באשמת "חשיפה מגונה". עשר שנים נאסר עליה להופיע בכל מקום שהוא בתחומי ניו יורק. העירום מתח את הגבולות המקובלים באותה תקופה. הלפרין אמרה שמבחינתה העירום הוא עוד בגד, המאפשר לרקדן להתפשט ולהתקלף ממסכות נוספות. אם במשך התהליך שעברו בסדנה מצאו הרקדנים פנים של עצמם שלא הכירו, הריקוד בעירום הוא כלי נוסף שמאפשר חשיפה כזאת. כאמור, הריקוד עם להקת ורטיגו לא נרקד לבסוף בעירום, אך אחת הרקדניות אמרה, שבתחילת התהליך היא הסתייגה לחלוטין מהרעיון של ריקוד בעירום, אבל אם הסדנה עם הלפרין היתה נמשכת שלושה שבועות, ההסתייגות המוחלטת היתה הופכת להסכמה מלאה.

השיר *downtown* של פטולה קלארק (Clark) יצר שינוי טקסטורה מוחלט והביא שחרור ושעשוע תוך הליכה קצבית של הרקדנים תוך הישר מבט. האם לפני חמישים שנה הליכה, ריצה ונפילה נקראו ריקוד?

היצירה מגיעה לטעמי לשיאה כשניירות חומים עבים נפרשים בירכתי הבמה והרקדנים מתחילים לקרוע אותם, כל אחד בדרכו ובקצב שלו.



Batsheva Dance Company, *Who Knows One (Ehad Mi Yodea)* by Ohad Naharin
All pictures by Gadi Dagon

להקת בת-שבע, *אחד מי יודע* מאת אוהד נהרין
כל הצילומים של גדי דגון

"לא/עצור מחול"

שיחה בין גדי דגון ועדו פדר

איזו חרדה לא מודעת. הצילום בא כמעין פתרון ואיפשר סוג של פעולה יצירתית דרך הגוף, שכמובן היא גם פעולה מחשבתית דרך הגוף.

עדו: אז מה גילה המעבר שלך מספורט למחול?

גדי: רק לאחרונה חשבתי על זה שבמשחק כדורסל, נגיד, יש תחלופה של אנרגיות בין הקהל והמגרש, אבל באמנויות הבמה זה חריף יותר, כי שם הקהל מוצץ ויונק את כל האנרגיות מהבמה. לפעמים לא ברור לי מה האנשים שעומדים על הבמה מקבלים מזה בחזרה, בעוד שאני בטוח שהקהל מקבל צנתור יסודי בכל פעם שהוא צופה במחול.

עדו: צנתור?

גדי: אכן, ותאמין לי, בתור אחד שעבר ארבע פעמים צנתור. מכניסים לך מעין מוט דק, שפשוט עושה פעולת אינסטלציה שפותחת לך את העורקים. בהשאלה, חוויית הצפייה במחול עושה בדיוק את זה לקהל. השוק הזה, הריתוק לכיסא, קול הנשימה-נשיפה של הקהל, הרגע הזה ששומעים את כולם נושמים יחדיו ונעשים מודעים לגוף. זה הצנתור שיכול להתרחש במחול. זה קורה בעיקר במחול, כי הוא הרבה יותר אקטיבי ורלוונטי מתיאטרון, לדעתי. המחול מופיע על הגוף ונכנס לקהל לגוף. איכשהו אתה, כחלק מהקהל, עובר אותו דבר שעוברים הרקדנים. אולי באופן לא מודע.

עדו: אולי נתחיל מהפשוט ביותר: איך הגעת בכלל לצילום מחול?

גדי: הגעתי למחול באופן מקרי לגמרי. יום אחד נעמי פורטיס, שבדיוק הגיעה ללהקת בת שבע, עברה ליד הסטודיו שלי, שהיה אז ברחוב שבזי בתל אביב. אחרי שצילמתי את ברי סחרוף ורמי פורטיס, בעלה הרוקיסט, היא שאלה אם אני מוכן לצלם מחול בלהקת בת שבע. היא סיפרה לי שאוהד נהרין הגיע לארץ, ושיש מעין התחלה חדשה בלהקה. האמת היא שלא ידעתי הרבה על מחול, אבל תמיד אהבתי מחול. הקשר הקודם והיחיד שלי למחול היה אהבתי *לפולחן האביב*. הכרתי גם את הוורסיה של מוריס בז'אר וגם את זו של פינה באוש.

עדו: אז איך מצאת את עצמך "בבית" כל כך מהר?

גדי: תמיד התעסקתי בריטואלים, ומחול זה סוג של ריטואל. כאמור, הייתי מאוהב ב*פולחן האביב*. חוץ מזה, חקר תנועה העסיק אותי. הרי הרבה מאוד שנים צילמתי ספורט ותיאטרון. המשיכה לתנועה התחילה בגיל צעיר, כשרציתי להיות שחקן כדורגל. הייתי שוער בקבוצת הילדים של שמשון תל אביב, אבל עקב פציעה בברך הפסקתי. בכלל, תמיד רציתי לנוע וכל פעם היה משהו שעצר אותי. בתקופת הצבא, נגיד, אם הצטיינתי במשהו בקורס בצנחנים, מיד למחרת נהייתי חולה. נדמה לי שבאיזה מקום כל הדיסציפלינה והיצירה באמצעות הגוף היו כמעט בלתי אפשריים, בגלל

היכולת הזאת תמיד ריתקה אותי. יותר מזה, המצב העכשווי של המחול, ואולי העתיד הלא רחוק שלו, מצביעים על משהו שמעבר לפעולה הזאת. המחול התפתח במצבו הנוכחי הוא בעצם מספק לצופה חוויה מולטי-דיסציפלינרית, שכוללת את התנועה שדיברנו עליה וגם דגש חזק על מוסיקה, על תאורה, על וידאו, על תוכן ורבלי. המחול מכיל היום תיאטרון ופרפורמנס. לדעתי, המחול הוא המדיום שהפך להכי קרוב לחוויה תלת-ממדית. הוא אפילו יותר קרוב לזה מקולנוע בתלת-ממד, עם המשקפיים שמחלקים לך באולם, כי אתה מקבל את זה בלייב וכמה מטרים מהפרצוף שלך, ועם זה קשה להתחרות.

עוד: אבל את זה אנחנו בעצם יודעים הרבה זמן, לא? כלומר, המחול מכיל מלים ופרפורמנס מאז שנות ה-60 פלוס-מינוס. אז מה בעצם ההבדל בין מחול לתיאטרון היום?

גדי: המחול כל הזמן נע קדימה, הוא אבולוציוני מטבעו. לצערי הרב, לפחות בארץ, להוציא פרויקט פה פרויקט שם, התיאטרון נותר נשען על המלה בלבד. והמלה פשוט לא מספיקה היום.

עוד: אז המילוליות של התיאטרון מגבילה אותו?

גדי: כן, גם. אבל יותר מזה, הביצוע הטכני, הגישה הכללית, הפרזנטציה, העדר המחשבה, הקריאטיביות הנדושה שחוזרת על עצמה. אני אומר את זה בכאב רב, התיאטרון פשוט פחות מעניין. יותר מזה, זה נכון הן לצפייה והן לצילום. חשוב להבין שאני לא מתכוון רק לפוליטיקה. כלומר, אין לי כוונה להפנות אצבע מאשימה רק נגד התיאטרון הרפרטוארי, מה שאולי גם נכון. אני מדבר על ההווה של המדיום.

עוד: אם אני מבין אותך נכון, וזה משהו שמעסיק גם אותי הרבה זמן, יש הבדל מהותי בין הלוגיקה של המחול ללוגיקה של התיאטרון. כלומר, משהו בהיגיון הפנימי של המחול כמדיום הופך אותו ליותר מעניין הן לצפייה והן לצילום, כמו שניסחת את זה.

גדי: כן, המחול יותר דינמי, יותר מופשט. הוא מאפשר יותר מרחב תמרון. במחול יש פתיחות גדולה יותר. כוריאוגרפיה היא בעצם מלים בתנועה.

עוד: נדמה לי שאתה נותן כאן פרשנות רדיקלית לעצם המושג מחול. קודם אמרת שאחד הדברים שמגבילים את התיאטרון זה המלים שהוא נשען עליהן. אתה אומר שאין הבדל מהותי בין תיאטרון למחול? כי שניהם, לפי הגישה שלך, הם מלים באיזשהו אופן. אבל אולי יש משהו בזה שהמחול לא משתמש במלים במובהק, בזה שהוא לא נשען עליהן ומשאיר את "המלים בתנועה", כמו שאמרת.

גדי: אמרת פה משהו מעניין, כי בעצם אני טוען שמה שקורה היום הוא שהמלים קופצות לי מהמחול, הן רוקדות. חבר טוב שלי, שהוא משורר, אמר שאנחנו עושים כמעט אותו דבר. הוא כל היום חותך וחותר מלים, ואני חותך את התנועה שמופיעה לי כמו מלים.

עוד: אני מקשיב לך וחושב: האם כשאתה מצלם מחול אתה מצלם מלים, או שמא אתה מצלם תנועה ואז כשאתה מביט על הצילומים, שהם התוצר של החיתוכים שעשית בזמן אמת, אתה יכול להגיד מלים על התנועה? האם המלים הן התנועה עצמה או התוצר של אקט הצילום?

גדי: תראה, אני צריך קודם כל לתעד את התנועה כהווייטה ואז, תוך כדי ובמקביל, אני מפיק אותה. היא הופכת לקנבס הציור שלי והכל נשפך לשם, אפילו דברים רלוונטיים שאני חווה באותו יום. כל מיני מחשבות, תובנות, פחדים, הומור, קלישאות, דרמה. אני הופך את זה לתיאטרון הפרטי שלי, וגם למחול שלי. אז מצד אחד יש ההתעסקות המאוד אובססיבית של איך

אני מצלם את התנועה, נגיד באמצע שלה, בסוף שלה, בהתחלה שלה, או השאלה איפה היא מתחילה ואיפה היא נגמרת. הרי, מי קובע את זה בכלל? ומצד שני, מעבר לכל הדברים האלה, המכלול של המבט שלי נכנס לשם.

עוד: אם כן, השאלה עודנה פתוחה: האם אתה כסוכן של המבט על המחול מכניס את המלים או שמא המלים טמונות שם מלכתחילה? אבל אם אני מקשיב למה שאתה אומר לי עכשיו וממשיך משם הלאה, בעצם העבודה שלך מתחלקת לשניים. יש אקט הצילום בזמן אמת, שהוא אולי החיתוך היותר אינטואיטיבי; אבל אחר כך אתה גם יושב בבית, ורואה אלפי תמונות, וברגעים האלה אתה חותך שוב, כמו המשורר. כלומר, במקרה הזה פתאום יש מי שקבע איפה התנועה התחילה ונגמרה, וזה היית אתה.

גדי: כן, זה מעשה של שיפוט. אני בוחר ומנסה להאדיר את התמונה ואת התנועה עצמה, וכאילו לשים איזו חותמת עליה וכך לפסל אותה בתור אייקון, בתור דימוי שלדעתי יכול לשרת את העבודה. אבל כמובן, הוא יכול גם לשרת תופעה חברתית או לדבר לכל מיני כיוונים.

עוד: לךפך לתרבות...

גדי: בדיוק, ובו בזמן מתקבלים פנימה כל מיני דברים אישיים שלי ובעצם זה מה שיפה בזה.

עוד: אבל בעצם אתה עושה בדיוק את מה שהמחול לא יכול לעשות, לא? הרי "העצירה הזאת" של הצילום, החיתוכים בדיעבד של האקט האינטואיטיבי שלך, זה משהו שאתה נותן למחול שהוא לא יכול לעשות לבדו. בדרך המחול מופיע כדבר אחד, צילום אחד, כביכול משהו עצור כשהוא לא בתנועה. אבל דווקא את התהליך הזה אתה מתאר במונחים של כוריאוגרפיה, כמשהו שתמיד נע, תמיד במגע עם אינסוף דברים פרטיים, לא מודעים ופוליטיים.

גדי: נכון... תראה, אני צילמתי את העבודה האחרונה שלך להרמת מסך. צילמתי את האקט שלך¹. צילמתי אותה גם בסטודיו בתהליך החזרות. כשעשיתי את זה, אני חושב שהוצאתי ממנה הרבה מאוד נרטיבים, הרבה מאוד מלים. גם כאלה שכביכול לא קשורים לעבודה, או קשורים לעבודה באופן לא מודע, שאולי אתה אפילו לא ידעת עליהם. הרי לפני שצילמתי לא ישבנו ודיברנו, לא ראיתי את זה קודם. פשוט פעלתי מתוך איזה מצב, מתוך איזו אינטואיטיביות. כן היתה לי היכרות עם אחד משני הרקדנים, שחר בנימיני, שאותו אני מכיר היטב מהתקופה שרקד בלהקת בת שבע. הסיטואציה הזאת סיקרנה אותי, כי פתאום ראיתי את שחר עובד עם כוריאוגרף אחר ומתמודד עם זה. לראות את שחר עובד עם עדו פדר, אחרי הרבה שנים עם אוהד נהרין, מה זה אומר? האם זה ישנה לו את שפת התנועה? אז אפשר לומר שגם צילמתי את מה שהופיע בפני טאבולה ראסה, בלי ידיעה מוקדמת, וגם את הנרטיב האישי שלי עם שחר בנימיני. אני מאוד מכיר רקדנים, מודע ורגיש אליהם. הרבה מאוד פעמים אני נכנס לקרבה אינטימית אדירה אתם, כלומר, תוך כדי צילום, עד כדי כך שאני יכול להסיק מסקנות על האופי שלהם, על דרך החיים שלהם ועל ההווה שלהם.

עוד: כלומר, המבט שלך כצלם אינו רק על הכוריאוגרפיה ועל המעשה האמנותי, אלא הוא גם על הרקדן עצמו?

גדי: בוודאי. אי אפשר לצלם מחול בלי רגישות לרקדנים עצמם. לדוגמה, יש כל מיני דברים שאני יודע להגיד על רקדנים, כמו התופעה של רקדן שיועד "לקחת את זה קדימה", או רקדן ש"רוקד אחורה", כמו שאני קורא לזה. יש רקדנים מדהימים, שאין להם יכולת פרפורמטיבית להציג את הריקוד כהווייטה. הם פשוט רוקדים טכנית, הם לא חושבים על הבמה, ואני קורא לזה "ריקוד נסוג". שחר, לדוגמה, הוא מאלה שתמיד לוקחים את הדברים קדימה, כי הוא שומר על עצמיות ועל קשר עין מרחוק. תראה,

אני מאוד אוהב לראות מה קורה לרקדנים, אם הם רוקדים את עצמם בסופו של דבר או את "האחר", כלומר את הכוריאוגרף. זה עולם בפני עצמו לצלם. תמר שלף, הרקדנית השנייה שלך, היתה בשבילי brand new. נוצרה איזו מורכבות: את שחר אני מכיר היטב, המבט שלי עליו עשיר, ולעומתו בתוליות המבט על תמר. ביחד הם יצרו איזו איזולציה של מרחק מאוד מסקרנת במרחב, שבהתחלה בילבלה את המצלמה שלי ואז ריתקה אותי. בהתחלה אמרתי לך שיש לי בעיה בספייסינג, אבל אז שמתי לב, כשראיתי את זה בפעם הראשונה על הבמה הגדולה, שבעצם הריחוק־קירוב הזה הוא ביסוד העבודה. בפועל זה הופיע בפני עוד קודם, דרך המבט הספציפי שלי על הרקדנים. הרי היה לי ריחוק־קרבה מהרקדן שאני מכיר ומהרקדנית שאני לא מכיר.

עוד: מרתק עד כמה הצילום חושף בתוך המחול. אני חייב לספר לך את התמונה המשלימה שלי לחוויה שלך. בתהליכי יצירה שבהם אני גם רוקד את העבודה אני משתמש הרבה בווידיאו, כי חסר לי המבט מבחוץ. בעבודה הזאת, כשהייתי בחוץ ורק יצרתי, השתמשתי פחות בווידיאו. אבל כשישבתי אצלך בסטודיו, ועברתי על אלפי התמונות שיצרת, הייתי טיפה בשוק מכמות האינפורמציה שגיליתי שם. דווקא צילום הסטילס, ולא הווידיאו, חשף מלא דברים. אולי דווקא "העצירות" שלך, "החיתוכים" שלך, המלים שפתאום רקדו לפני, היו משהו שלא היה לי כשהבטתי על העבודה מבחוץ. יותר מזה, הרגעים הקטועים, שהם הבחירות הלא מודעות



האקט, מאת עדו פדר, רקדנים: שחר בנימיני ותמר שלף
The Act by Ido Feder, dancers: Shar Binyamini and Tamar Shelef

שלך כשהבטת בעבודה שלי, תפשו את השיאים בתוך העבודה שלי או את המקומות החסרים בה. דווקא המבט שלך, שקטע את רצף התנועה שלי, איפשר לי לגלות המון. התגלה לי שם ידע רב, הן מבחינה טכנית על דברים שיש לתקן, אבל גם ברמה התמטית, כלומר עולמות של משמעות פתאום הופיעו בפני בצורת דימויים עצורים שבפועל אצרו את התנועה שלי. למשל, יש קטע שידעתי שמדמה לי בין השאר אם ובן. אבל פתאום דרך התמונות שלך ממש ראיתי את אמא שלי ואותי בצורה ברורה לגמרי, ובכלל לא חשבתי על זה באופן כזה קונקרטי. הצילומים שלך העניקו לי משהו ממש מרגש בביוגרפיה שלי כאמן, כי הופיע אצלי אמן מוחלט בבחירות האינטואיטיביות שלי. אני יודע שזה נשמע נאיבי כמעט שלא שמתי לב, במיוחד שאני נחשב בחור כזה מודע לעצמו, אבל משהו באקט האמנותי שלי דרש את ההסתרה של אמא שלי, כדי שהלא מודע שלי ידבר תוך כדי עשייה. הצילום שלך פשוט אמר את הדברים, הנכיח את הכל: את התוכן, את הלא מודע שלי ואת התהליך.

גדי: זה מרגש לשמוע, אבל זה לא מפתיע אותי, כי התרגשתי תוך כדי.

עוד: אז מה עוד אתה יודע על רקדנים?

גדי: עוד דבר שעם השנים הולך ומתברר לי על רקדנים, זה שאמינות של רקדן היא דבר מאוד קריטי במחול.

עוד: אמינות? מוזר, הרי באופן מסורתי זה משהו שמיוחד לשחקנים. רקדנים לא עובדים על אמינות או לא משתמשים במלה הזאת. אבל אני חושב שאתה צודק. אמינות היא בעצם יכולת כמעט הווייתית של רקדן להיות אותנטי ברגע של התנועה.

גדי: זה הרבה יותר מאמינות. בעצם, זאת אחריות. אחריות ללכת קדימה, כמו שהסברתי קודם, כי היום זה היום ומחר זה מחר. הזמן מאוד מהותי להתפתחות של רקדן ושל כוריאוגרפיה. זה כמו ספר תווים או חומר לימוד שהוא צריך להפנים, ללמוד ולבצע. זאת פעולה מורכבת והיום הרקדן נדרש ליותר ויותר דברים. הוא גם צריך לדבר, לשיר, לנגן. לא רק להיות פיסי, אלא גם לזכור טקסטים, לחשוב.

עוד: אבל באיזה אופן הוא עושה את כל הדברים כך שזה עדיין "רקדני" ולא, נגיד, "שחקני"?

גדי: טוב, הוא גם רוקד תוך כדי. נגיד, רותם תש"ח תמיד רוקד ומתפשט וזה לא משנה אם הוא משקשק את הבולבול תוך כדי או שהוא קורא שירה. העיקר הוא שהגוף שלו זז, וזה לב העניין.

עוד: ואם אתה מדמיין רקדן לא זז בכלל ואומר טקסט, זה עדיין יהיה "רקדני"?

גדי: כן. יש שם ריקוד.

עוד: אז מה זה "הריקוד", בעצם?

גדי: הריקוד הוא ההחלטה של הבנאדם להעביר את מה שיש לו להגיד דרך תנועה. אמרתי לך, אני אף פעם לא יודע להחליט מתי תנועה מתחילה ומתי היא נגמרת, גם כשכביכול אין תנועה.

עוד: כלומר, יש תנועה גם באי־תנועה.

גדי: ברור.

עוד: אולי הצילום הוא העדות הניצחת לכך, כי הוא "עוצר" ובו בזמן אוצר תנועה. בטח זה מה שאתה עושה.

גדי: נכון.

עוד: אז אתה בעצם מראה לנו שמחול הוא ההכרעה להיות בתנועה, לפחות מבחינה הווייתית ותודעתית, וזה כמו מצב קיומי. גם כשהמחול הזה נקטע, מוקפא או לא זז בתצלום שלך.

גדי: נכון. לחלוטין.

עוד: ולעומת זה השחקן מנסה להיות אמין, מרגש, אבל הוא לא מחליט "להיות בתנועה". בעצם זה כמעט הבדל אונטולוגי־הווייתי או אקזיסטנציאליסטי, ובגלל זה אתה אומר שהמחול הוא אמנות רלוונטית. אולי העולם היום רוצה וצריך את ההווייתיות הזאת.

גדי: כן, בגלל זה אני טוען שהמחול כל כך רלוונטי. בגלל זה הוא מרתק אותי. התפקיד שלי הוא לשרת את הדבר הזה. לפעמים זה מכניס אותי לבעיה אתית, כי אני רואה טעויות או דברים שאני יכול להתערב בהם. אבל אסור לי, כמו שאני לא עושה אהבה עם היוצרים.

עוד: אתה ממש כמו פסיכואנליטיקאי.

גדי: אין לי ברירה, אם אני רוצה לשרת את המחול. תראה, לא מאמינים לי, אבל מעולם לא היה לי קשר אינטימי עם שום רקדנית. לא איפשרתי לעצמי, כי זה נראה לי לא נכון אתית. אתה לא יכול לשכב עם מי שאתה מטפל בו, או מי שאתה פועל בשבילו. אתן לך דוגמה: אחרי כל כך הרבה שנים שלא היה לי קשר משפחתי ורגשי עם שום רקדן, כדי שאשאר נקי לגמרי ולא יהיה לי שום עניין מעבר למחול עצמו, פתאום יום אחד אני בא למסיבת עיתונאים של אנסמבל בת שבע ואני מתחיל לצלם, ואז אני רואה בתוך הפריים את בת זוגו של בני. זה בילבל אותי לגמרי. הלו, מה את עושה לי בפריים?!

עדי: מעניין, כאילו נתקלת במשהו לא צלים.

גדי: כן... יש עוד דברים לא צלמים. לפעמים יש דברים שאתה לא יודע איך להעביר אותם. יכול להיות שהעברתי אותם, רק שאנחנו לפעמים לא יכולים לשפוט את זה היום. למשל, יכול להיות שאם אני מתבונן עם אוהד נהרין בחומר שהוא מייצר היום, משהו לא עובר לנו. אנחנו מרגישים, נניח, שלא תפשתי את העבודה. אבל בעוד חמש או עשר שנים אתה חוזר לאותו תצלום ומרגיש שם משהו אחר.

עדי: כלומר, משהו שהוא כביכול לא צלים עכשיו יכול לקבל פשר בעתיד?

גדי: כן, כי זה עניין פנומנולוגי. זה שאין לי יכולת לראות את זה עכשיו תלוי בחוויה של עכשיו. אתה מבין?

עדי: כן. כאילו אין לך כלים לפרש את מה שאתה רואה. הידע שטמון בתצלום יתגלה רק בעתיד. זה נשמע לי מדהים מה שאתה אומר, כי זה אומר שהידע טמון בתמונה מן הראשית.

גדי: תראה, התמונה נשמרת והרבה מאוד פעמים אתה הולך אחורה לחומרים, ואז פתאום יש להם משמעות אחרת לגמרי.

עדי: אז התמונה, מכיוון שהיא עוצרת ואוצרת, תופשת את הזמן באופן שרק היא יכולה לו. היא בעצם מארכבת משהו מן ההווה, כמו איזו קפסולה של לא מודע, שעם הזמן או עם ההתפתחות התרבותית יש לה פתאום פשר חדש.

גדי: נכון.

עדי: במקרה שלך זה עוד יותר קיצוני, כי המפעל שלך הוא בעצם "ארכיון הלא מודע של המחול הישראלי". אפשר לנסח את זה ככה, לא?

גדי: אה... אולי כן. יש לי בהחלט את ממד הזמן. לדוגמה, השנה, לרגל חמישים שנות בת שבע, צילמתי ריקודים שצילמתי לראשונה לפני 15 שנה, כמו *וירוס*, *ממותות*, ופתאום ראיתי אותם אחרת לגמרי.

עדי: גם הרקדנים השתנו.

גדי: הכל השתנה.

עדי: הידע של הגוף זז... והצילום יכול להראות את התנועה של הידע הזה.

גדי: נכון... גם הרבה יותר קל לפרש אותם היום, אולי כי פעם המחול היה הרבה יותר מופשט והיום הוא קיבל יותר קונקרטיזם וחיים תלת־ממדיים.

עדי: קונקרטיזם מילולי?

גדי: זה מעבר לזה. כשראיתי את *ממותות* בפעם הראשונה חוויתי כל מיני דברים, כל מיני התרגשויות אישיות ומקצועיות. אבל היום אני יכול לקחת את הריקוד הזה, לפרק אותו ולתת לכל הפרגמנטים שמות. זה בעצם מה שאני עושה. אני מפרק את הריקוד לפרגמנטים. אבל גם בעת הזאת יש יחס שונה למובן ולקונקרטי. אנחנו הרבה יותר משוכללים בפירוש תנועה.

עדי: זאת שאלה... האם עבודות היום יותר קשורות במובן מאשר, נניח, עבודות של אוהד נהרין? אני לא בטוח. אולי בעבודה שלי יש דימויים קונקרטיים יותר. אבל לאוהד נהרין, בתוך מי שאפשר לכנותו "מופשט יותר", יש לא פחות דימויים. הם פשוט מופיעים בווליום שונה, בשפות שונות, בתקשורת שונה.

גדי: תראה, אוהד נהרין מאמין, והוא צודק, שמחול זה תהליך שלא נגמר אף פעם.



אנסמבל בת-שבע, *טאבולה ראסה* מאת אוהד נהרין
Batsheva Ensemble, *Tabula Rasa* by Ohad Naharin

עדי: אז אולי צילום זה ההופכי של המחול? הרי צילום זה בהגדרה מה שנגמר, או מה שמופיע כגמר, לא?

גדי: אבל גם בצילום יש תנועה אין-סופית.

עדי: איזה מין תנועה? הרי הצילום הוא מה שכביכול נגמר בלחיצת כפתור, כלומר, צילום תופש את הדבר שמתנועע בחיים עצמם. כאילו, הצילום מצליח להראות את העבודה, את התנועה, בתוך החיים, דווקא מפני שהוא עוצר.

גדי: כן, זה נכון. אבל אגב, כשאני מצלם מחול אני מתאמץ לא פחות מהרקדן, לעיתים יותר. כלומר, אקט הצילום הוא תנועתי לא פחות. פעם שאלתי את מיכאיל ברישניקוב, שגם חוטא בצילום, מה יותר קשה לו – לרקוד במשך שעה או לצלם במשך שעה? הוא אמר: בוודאי שלצלם. אם אתה באמת רוצה להיות בתוך התנועה של הריקוד, אתה צריך להיות ברמת ריכוז מטורפת ואתה צריך לבצע אלפי פעולות במהירות רבה, ואין לך זמן תגובה. זה בדיוק המקום שבו אני מתחבר, לדעתי, לרקדן, שגם הוא פשוט חייב לרקוד. הרי גם הוא וגם אני לא יודעים אפילו מה אנחנו עושים תוך כדי.

עדי: כן, ההשוואה מעניינת. אבל הרקדן עושה המון לפני, בסטודיו, כדי להיעלם בתנועה בזמן אמת. ואתה עושה הרבה אחרי התנועה, בסטודיו שלך, כדי למצוא את המלים שרוקדות, את העצירות שאוצרות משהו בריקוד. אבל במקרה שלך זה עוד מעבר למקרה הפרטי של הרקדן ותנועתו. הרי אתה הצלם בה' הידיעה של המחול בישראל ב־27 שנים האחרונות. אז אני שואל אותך: מה אתה חושב שהצילום שלך מלמד על המחול כאן?

גדי: אולי אתה תגיד את זה, כי אני לא יודע לענות על זה. אולי ההיסטוריונים צריכים לענות על זה. אבל תראה, אני חייב להגיד לך משהו, כי זה הרבה יותר מורכב. קודם כל, זה מייצר הוויית חיים מסוימת, אחריות כבדה ודרך הסתכלות מסוימת על העולם. אתה חייב לגייס סובלנות, לכן זאת בחירה נפשית מאוד מחייבת, כמעט דתית. כמובן, הבעיה היא שאני תלוי בדת של אחרים וביכולות של אחרים. ברגע שהיכולות שלהם גבוהות יותר, זה לוקח אותי יותר גבוה. ויש כל מיני תגליות בדרך. למשל, ברגע שיש לך פרספקטיבה של זמן אתה מסוגל להגיד שהתנועה נהיית יותר מהירה. ואז אתה מגלה שזה לא רק שהתנועה יותר מהירה, אלא גם שהמחשבה הרבה יותר מהירה.



להקת בת-שבע, חלב שחור מאת אוהד נהרין, רקדן: יובל פיק
Batsheva Dance Company, *Black Milk* by Ohad Naharin, dancer: Yuval Pick

עדי: כלומר, יש לך אחריות על השימור של המחול, וזה סופר קריטי, כי זה בדיוק מה שאין למחול בכוחות עצמו. אחת הבעיות, שהיא אולי גם יתרון של המחול, היא שהוא בן-חלוף, שהוא מתפוגג, תמיד נעלם עם התנועה. לכן גם אין לו אחריות לעצור, או לשמור, או לזכור. אבל אם תצלם את המחול, משהו ממנו יישאר. והאחריות כאן אדירה, כי אתה תקבע מה יישאר. במקרה הישראלי המבט שלך כל כך דומיננטי, והוא כמעט לבדו יכריע את האופן שבו המחול הישראלי ייראה לדורות. זאת אחריות מטורפת.

גדי: יש לי אחריות גדולה, זה נכון, וגם הייתי צריך לעשות הרבה הכרעות מודעות על איך אני מייצג כל מיני דברים בהיסטוריה של המחול. אבל מעבר לזה צריך להישאר עם המחול, לזוז אתו. אני חייב לתפוש את התנועה של המחול, שגם ככה מתנועע כל הזמן.

עדי: האם זה אומר שגם אתה כצלם חייב לרקוד?

גדי: אומרים ככה, שאני רוקד עם הצילום, או דרך הצילום.

עדי: אם אתה "צלם רוקד", אז הריקודיות היא אולי מעין תכונה, אלמנט יסודי בנפש האדם ובגופו. כלומר, להיות משהו רוקד, נניח צלם רוקד, זאת ההכרעה להיות בתנועה. במקרה של "צלם רוקד", אני מתעקש, זה חיבור שעל פניו מופיע כאוקסימורון. הרי "הצלם הרוקד" מכריע לנוע כאשר המדיום שלו מחייב בכל זאת לעצור. אבל אולי כדי לעצור ולאצור משהו בריקוד, "הצלם הרוקד" חייב גם לרקוד?

גדי: תראה, אתן לך את ההגדרה הכי מוחשית. הייתי בעבודה של יסמין גודר במוזיאון פתח תקוה, בקליימקס. באתי למוזיאון, כביכול לא הנסיבות הנורמטיביות של צילום מחול. לא ידעתי מה הולך לקרות שם. צילמתי 7,900 פריימים. כשהסתכלתי על החומרים, ואחרי כל כך הרבה שנים, התפלאתי ממהירות הצילום שלי. זה מטורף לגמרי. לא יודע אם מישהו עושה כזה דבר. אז ניסיתי לחשוב על ממד הזמן כשהייתי שם ועל כמות העבודה שביצעתי, על הפרשנות שלה, ולא האמנתי שאני מסוגל לעשות כל כך הרבה פעולות מחשבניות ב־0.001 של שנייה. כמה מחשבה מתקיימת כשאתה לא מודע לחלוטין.

עדי: היכולת הזאת שלך, האם היא אמנות או אומנות?

גדי: אני מרגיש במבוכה מהמלה אמן. כי אני תופש את עצמי כפועל צילום של המחול. אני עושה עבודת פועלות. אם יש לה ערך מוסף כזה או אחר, זה אחר כך. היא לא היתה יכולה להתקיים אם לא הייתי מרגיש פועל. פשוט לא הייתי מסוגל לבצע את זה באינטנסיביות כזאת, ברצינות, לשקוע לתהומותיה ככה.

עדי: ואתה יודע להגיד כבר שאתה גם אמן?

גדי: זה מביך אותי. תשמע, אני בא מצילום מסחרי לחלוטין. התמונות שאתה רואה פה תלויות על הקיר, אלה של פינה באוש, הן שכבו אצלי במגירות כי פעם זה נחשב תיעוד. היום הדברים השתנו, אבל עדיין קשה לי להתייחס לזה כאל אמנות. אני מעדיף להישאר פועל צילום. הדיאלוג שלי עם אוהד נהרין, למשל, גם מחייב אותי להיות כזה. אני לא אומר את זה כדי להנמיך. להיפך. זאת פעולה לא פשוטה לתווך את נהרין ולקבל אחריות על זה. וכמובן הוא, האמן, צריך לאהוב את מה שאני עושה, כי אלה התמונות שמייצגת את הלהקה ואת יצירתו.

עדי: יש לך יחסים עמוקים עם אוהד, לא? זה משהו שיש לך עם כוריאוגרף אחר?

גדי: אני לא יודע איך להגדיר את זה אפילו. אני יודע שאוהד, וזאת לא קלישאה, הוא מהאמנים הגדולים שמאפשרים לך לגמרי להיות אתה בתוך התהליך שלו. יש לו כמובן דרישות לגיטימיות, זאת אומרת, לעשות קודם כל את מה שהוא רוצה, או מה שהריקוד רוצה, או מה שהלהקה רוצה וצריכה. אבל אז רוץ עם זה, וזה דבר מדהים. זאת מתנה גדולה. כי איפה מישהו יאפשר לך לצלם ריקוד עשרות פעמים ולהשתמש בזה לדברים שאין להם קשר אפילו למחול, אלא לכל מיני תהליכים שלך? הוא נותן לי את גוף התרבות הכי מרתק, לדעתי, הכי דינמי, סוער ומבעבע בתרבות הישראלית לצורך האמנות שלי. הוא נותן את זה לא רק לי, הרי בת שבע היא מסע לרקפת לוי, לבמבי בואנו, לעשרות ומאות רקדנים, לכל מיני אנשים שעשו לו סאונד, לצופים, למבקרים ולעיתונאים.

עדי: אולי אתה בעצם אמן מבצע ולא אמן יוצר? אולי אתה שוב כמו הרקדן?

גדי: אולי. כי אתה לא יכול פתאום לבוא ולעוף למקומות אחרים לגמרי. אתה צריך להביא בחשבון את היוצר, נניח את אוהד.

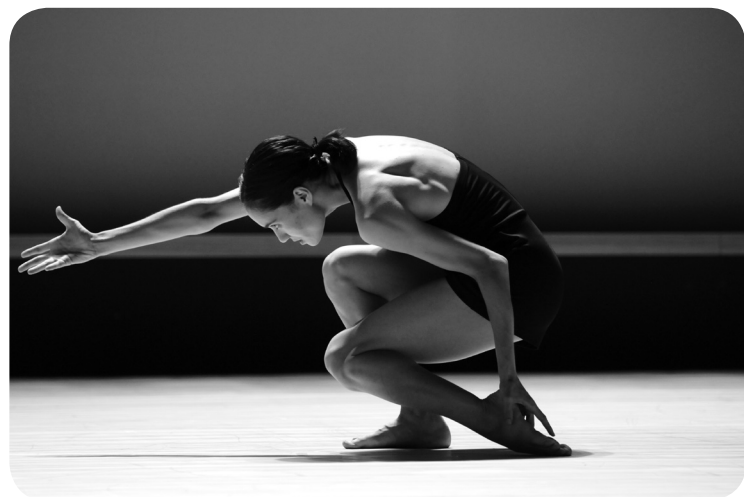
עדו: מה שמדהים בתוך הדבר הזה, בשבילי לפחות, זה מה שאתה מעניק למחול. הוא ממשיך להתקיים עוד פעם ועוד פעם במה שאתה כצלם מעניק לו. הפועלות שלך, כמו שאתה מכנה את זה, מתמקמת בלא מודע של המחול, באותם מקומות שאוהד נהרין, נניח, עוד לא יודע על העבודה שלו.

גדי: נכון.

עדו: ולא מפני שאתה יודע, אלא מכיוון שאתה מסוגל להתמקם באידיעה שלו. אז אולי הוא יכול להסתכל על זה אחרי עשר שנים ופתאום לראות משהו ברור לגמרי, שקודם היה סמוי.

גדי: לצד תפישת הלאקונויות האלה ביצירה, יש לי יתרון גדול של פרספקטיבה של זמן. תראה, נולדתי באמצע המאה הקודמת פחות או יותר. 50 שנה בערך מאז מה שנקרא תחילת המחול המודרני, וחוויתי מזיכרון ומעדויות את ואצלב ניז'ינסקי, את פינה באוש ואחר כך את אוהד נהרין. את פינה גם צילמתי. הייתי פעם בוופרטל שבוע, גם צילמתי אותה בארץ ובעוד מקומות באירופה.

עדו: היא ראתה את התמונות שלך?



להקת בת-שבע, הרקדנית רייצ'ל אוסבורן
Batsheva Dance Company, dancer: Rachel Osborn

גדי: בוודאי, גם משתמשים בחלק מהן. למשל, ברטרופסקטיבה ענקית עליה בגרמניה. הם מודעים לתמונות ומכירים אותי.

עדו: דיברת אתה פעם?

גדי: ברור. תראה (מצביע על הקיר בסטודיו שלו), הנה פה היא רוקדת עם אחד הרקדנים שלה באיזו מסיבה שכולנו השתוללנו בה.

עדו: אתה גם דוקומנטריסט בעצם...

גדי: אתה יודע שאני המצאתי את המונח שמתאר את הדור שלך, "הנרטיביסטים". אני מחיל אותו גם על ארקדי זיידס, רותם תש"ח, יסמין גודר ואחרים. זאת מגמה של אנשי מחול, הן יוצרים והן אלה שעוסקים בתיאוריה ובפילוסופיה, שמרחיבים את הערך המוסף שלו. זאת לא סתם מילוליות, זה עדיין מחול, אבל הם "מספרים אותו", עסוקים בנרטיב של מהו המחול עצמו, מה אפשר להמשיג באמצעותו, אילו דימויים הוא מחולל. בהתחלה, באיזשהו מקום לא הרגשתי בנוח עם "הנרטיביסטים". לפעמים אפילו היו לי סוג של רגשי נחיתות. אני אומר לך דוגרי.

עדו: למה?

גדי: הרגשתי שהם לא הבינו שאני עסוק בדיוק באותם דברים שהם עסוקים בהם, רק ממקום אחר. ועם הנרטיביסטים הצעירים הכל יותר ברור. תראה, לפני 15 שנה, כשצילמתי מחול התעסקתי בסילואטה, וזה פחות התאים לנרטיביסטים הבוגרים. היום אני מתעסק בחיים עצמם.

עדו: פועל טוב, כמו שאמרנו.

גדי: פועל חרוץ. אין ברירה. תראה, לאחרונה, התחלתי לחשוב על כל החוויה הזאת שלי עם המחול, והגעתי למסקנה החותכת שאני בר מזל.

עדו: טוב, שאלה לאחרונה שאני מוכרח לשאול אותך: ראית לאחרונה מופע מחול שלא צילמת? כלומר, ישבת במופע מחול בלי מצלמה?

גדי: מדי פעם זה קורה, אבל שתדע שאני מאוד סובל מזה. גם אי אפשר לשבת לידי, כי אני כל הזמן זז, אפילו שר ומדבר.

עדו: למה אתה סובל?

גדי: כי אני צריך לעשות משהו, לרקוד תוך כדי צילום.

עדו: נו, אז הצלם הוא זה שבהכרח רוצה לזוז, רוצה בגוף שלו להתערב.

גדי: כן, זה סיוט.

עדו: כי כשאין לך מצלמה אתה מודע פתאום לריקודיות שלך, וזה מצב בלתי נסבל. הריקוד לא מתועל למצלמה והוא נותר סתם ריקוד, לא נותנים לך לעצור...

גדי: לגמרי. נכון.

עדו: זה כמו היתקלות במשהו ממשי מדי, בגוף הרוקד שלך.

גדי: נכון. נורא.

הערות

¹ העבודה של עדו פדר להרמת מסך 2014 נקראה האקט.

גדי דגון נולד ב־1957 במלבורן, אוסטרליה. במשך שנים רבות היה צלם עיתונות, ספורט ואופנה בכל העיתונים המרכזיים בישראל. עם השנים הפך לצלם הבית של מוסדות תרבות רבים, כמו להקת המחול בת שבע, תיאטרון החאן, מרכז תמונע, הבלט הישראלי, מעצב האופנה ששון קדם, מכון וייצמן, פרויקט הרמת מסך של משרד התרבות ועוד. הוא גם מצלם בקביעות בהזמנתם של יוצרי תיאטרון ומחול עצמאיים. הציג תערוכות יחיד במקומות רבים, וביניהם: גלריה הראל, גלריה גבעון, תיאטרון הקאמרי, רשת המלונות ישרוטל. פירסם כמה ספרי צילום: *אבות ובנות* (2000), *אחד מי יודע – אוהד נהרין ולהקת בת-שבע* (2006), *חנוך לוין* (2010).

עדו פדר נולד ב־1985 בירושלים. למד מחול באקדמיה ברוטרדם שבהולנד ועבד כרקדן עם יוצרים כמו איציק גלילי, פול סלווין נורטון, ליאת וייסבורט, ג'ק גלגר ואחרים. בהמשך למד בתוכנית לכוריאוגרפיה במרכז המחול במונפלייה שבצרפת. בשנים האחרונות הוא יוצר בקביעות ועבודותיו הוצגו בישראל, בבלגיה, בצרפת, בפורטוגל ובספרד. לאחרונה העלה עבודה בפרויקט הרמת מסך של משרד התרבות. לצד יצירתו, פדר כותב תזה לתואר שני בפילוסופיה באוניברסיטת תל אביב והוא מנהל אמנותי שותף של פסטיבל צוללן למחול עכשווי בתל אביב-יפו.

מה מסתתר מאחורי התמונה

יונת רוטמן

ביוני האחרון קיבלתי לידי את ניהול פרויקט הארכיון של להקת המחול הקיבוצית. עיקר עבודתי בפרויקט מתמקדת בשימור העיזבון האדיר שהשאירה אחריה יהודית ארנון לאחר מותה, לפני כשנה. לעיזבון התווספו עם השנים חומרים מהתקופה שהחלה עם מינויו של רמי באר כמנהל האמנותי של הלהקה ב-1996. העיזבון הוא עדות נדירה למפעל חיים חינוכי ואמנותי שקרם עור וגידים בזכות חזונה יוצא הדופן של ארנון, שממשיך לפעול כיום ולהיות רלוונטי מתמיד תחת שרביטו של באר. המסמכים המוקדמים ביותר בעיזבון הם מתקופת פעילותה של ארנון בקן השומר הצעיר בבודפשט בשנת 1946. שבועות ספורים לאחר שהשתחררה ממחנה הריכוז אושוויץ היא הצטרפה לקן השומר הצעיר והיתה פעילה בו כשנתיים. בשהותה בבודפשט הספיקה להעמיד שני מופעי ראווה לחגיגות אחד במאי, שבהם השתתפו חניכי הקן ששרדו, כמוה, את זוועות השואה.

העדויות שנמצאות בעיזבון – שחלקן מרגשות ומעוררות עניין כמו זו שתובא בהמשך – הן מסוגים רבים. יש ביניהן מסמכים, מכתבים, אלבומי תמונות, קלטות וידאו ואודיו, כרזות, חומר פרסומי ועוד. מהנבירה במסמכים השונים מתגלה מציאות מורכבת, שוקקת חיים ועתירת אמוציות. בעיזבון המרכזי שהותירה ארנון נמצאים מכתבי הערכה והערצה רבים שנשלחו אליה, וגם מכתבים עם ידויות מרגשים וכואבים, מכתבי ביקורת נוקבים, גילויי אכזבה ומכתבי פיטורין. לאחר קריאת חלק קטן מהמסמכים קשה שלא להעריך את נחישותה של ארנון, שכן חלק מהמכתבים הרבים שקיבלה היו ממוטטים אדם ממוצע, שאינו "עונד את פלדת החזון". מאחורי כמעט כל עדות בעיזבון מסתתר סיפור מורכב, שאין בו "טובים" או "רעים" אלא בעיקר תמונה הכוללת רסיסים ושברים רבים.

התבקשתי על ידי רות אשל לחשוף כבר בשלב מוקדם זה סיפור אחד שצד את עיני, מבין הסיפורים הרבים הגלומים במסמכים. בחרתי להביא לפני הקוראים את מה שמסתתר מאחורי העדויות בעיזבון, המצביעות על הקשרים בין יהודית ארנון לדבורה ברטנוב (ממייסדות המחול האמנותי בארץ). בשלב זה עלי לציין שעיקר עבודתי בארכיון מוקדשת למיין העיזבון ולסידורו. ראוי להזכיר גם, שעל כל המסמכים בעיזבון, לרבות המכתבים האישיים, מוטל כרגע חיסיון. באופן חריג ויוצא דופן החלטתי להיעתר לבקשתה של אשל ולהציג סיפור מרתק, שאפשר ללמוד ממנו רבות ושנוגע לקשר בין שתי אושיות מחול שהלכו לעולמן בשיבה טובה.

לקשר המקצועי בין ארנון לברטנוב ולהערכה הרבה שכל אחת מהן חשה כלפי רעותה התוודעתי עוד בחייה של ארנון. אני זוכרת אותה מדברת בהערכה על ברטנוב, בעיקר לאחר שזו החליטה לחזור לבמה ב-1987, כשהיתה בת 68. ברטנוב המשיכה להופיע גם בשנות התשעים ופעם אחת אף הוזמנה על ידי ארנון להציג בגעתון את הרסיטל שלה. ברסיטל הציגה ברטנוב שלל דמויות הלקוחות מהפולקלור היהודי והמבוססות על טיפוסים שונים שנקרו בדרכה. עדות לקשר החם שהיה ביניהן בשנות התשעים מצאתי כשהתחלתי למיין את התמונות בעיזבון. מבין מבחר התמונות צדה את עיני זו של ברטנוב. זוהי תמונה קטנה, שממוסגרת

במסגרת לבנה, המציגה את ברטנוב ב"השתחויה" (ייתכן שאף צולמה בגעתון, לאחר המופע שלה). איני זוכרת אם ראיתי אי פעם את התמונה תלויה על קירות הסטודיו בגעתון, אבל בדמינוי היה נראה לי שכן.

התמונה שנותרה היא למעשה קצה קרחון שמתחתיו מסתתרת רשת קשרים מסועפת בין ארנון לברטנוב, שתחילתה בשנות החמישים של המאה הקודמת. בתקופה זו ייסדה ארנון עם כמה חברות, וביניהן רחל עמנואל, צילה אונגר, שלומית רץ ועדה לויט, את המדור למחול של ברית התנועה הקיבוצית. סיפורו של מדור זה, שמייסדותיו יזמו ב-1970 את הקמת להקת המחול הקיבוצית, ראוי למחקר מקיף. יש לקוות שמחקר כזה יערך בעתיד. העדויות הרבות על פעילות המדור, שחברותיו הפיקו סמינרים וימי עיון ועסקו בהכשרת מורים למחול ויוצרי מחול בקיבוצים, נמצאות בעיקר בשני הארכיונים של התנועה הקיבוצית – יד יערי ויד טבנקין. מהעדויות שנמצאות בארכיונים אלו ניכר, שברטנוב מילאה תפקיד של מורה בכירה בסמינרים הרבים שהפיקו מייסדות המדור למחול. בתפקידה כמורה השפיעה ברטנוב רבות על עיצוב האידיאולוגיה החינוכית הקיבוצית, שדגלה בשילוב בין רכישת טכניקה שתכליתה שיפור יכולות הגוף, לרכישת כלים לעידוד היצירתיות במחול. ייתכן שמסיבה זו הזמינה ארנון את ברטנוב ב-1977 – היא רצתה לשמוע את דעתה על הלהקה הקיבוצית (שבע שנים לאחר הקמתה). באותה תקופה ניהלה ארנון את הלהקה באופן מלא. בין היצירות שהעלתה ב-1977 היו *נפתולים* לכוריאוגרפיה של משה קדם, *ספות* לכוריאוגרפיה של שרה סוגיהרה, *אדג'ו* לכוריאוגרפיה של אושרה אלקיים רונן, *מעין כחול* לכוריאוגרפיה של יעקב שריר, *זריחה שקיעה* לכוריאוגרפיה של ג'ין היל סגאן, *זיכרונות* לכוריאוגרפיה של דיאן גרמיין *והרהור על קו שבור* לכוריאוגרפיה של הדא אורן.

איני יודעת איזו ביקורת ציפתה ארנון לקבל מברטנוב, אבל שני המכתבים שמתפרסמים כאן – האחד של ברטנוב והאחר תגובתה של ארנון – הפתיעו אותי מאוד.

מכתב מברטנוב לארנון, 7.8.1977

ליהודית שלום!

הפעם החלטתי לכתוב לך על הערב שראיתי (וגם על קודמיו). הרי רציתי בנוכחותי ובתגובתי.

השאלה הראשונה היא: מה הייחוד. מה הרעיון הספציפי. האם תוכלי להסביר – אולי גם לך – למה את כל-כך רוצה שתהיה לך להקה משלך.

לא מצאתי סימנים כלשהם לחיפוש-דרך. מקוריות לא היתה, לא בנושאים ולא בביצוע.

מה שראיתי (גם בפעמים הקודמות) היה חיקוי למקובל, ובאמצעים פחותים מן המקובל. והשימוש הזה בדפוסים משומשים של חיזויות בלבד (למשל, גם בהשתחויה!) צעירים שלא עומדת להם צעירותם – והאידיאל שלהם: לדעת להתנועע, לכל היותר, כמו שרוקדים בלהקות החוץ-קיבוציות. שוב: מה הייחוד?

זוהר בורשטין מראיינת את רוזלין קאסל (סובל)

ביום בהיר בחודש אוגוסט נטלתי הפסקה משגרת החירום שבביתי בדרום ונסעתי לגבעתיים לראיין בביתה את רוז קאסל, מבכירי המורים לבלט קלאסי בישראל. שוחחנו על מחול, בלט קלאסי ובעיקר על הוראתו של הבלט. נפגשתי עם מורה בעלת פילוסופיה מתודית, סדורה ומאוד שמרנית מצד אחד, אך כזו שנושאת עיניה קדימה תמיד, מתוך הבנה שהשיטות שבהן אנו מלמדים כיום מכשירות את הרקדנים של העתיד. העתיד כבר כאן, והוא מציב בפנינו אתגרים רבים. רוז מתמודדת עם האתגרים על ידי אינטגרציה של מסורות הוראה רבות שנים לשיטה אחידה שלפי דבריה משלבת את החוזק שבכל אחת מהמסורות – וגאנובה, צ'קטי, בורנוויל, השיטה הצרפתית והשיטה הבריטית, ולפי הצורך יכול המורה של המאה העשרים ואחת לשאוב רעיונות גם מבלנשין ואפילו מטכניקת המודרני כולל גאגא. אבל את הראיון פתחנו לא בדיון טכני אלא דווקא בשיחה על ערכים ומהויות שמגולמים במחול ובמקצוע ההוראה.

הבה נבין את הפילוסופיה שלך. ספרי לי מה המחול מייצג בעיניך.
בשבילי, המחול הוא שפה בינלאומית שיכולה להביע הרבה מאוד דברים, מפוליטיקה ועד אמנות, חברה ויחסים בין אנשים. זו שפה בינלאומית. כל אחד יכול להבין את זה ולראות דרך העיניים שלו, ולקחת את מה שהוא רואה. אני לא מאמינה שמחול צריך להיות ריאלי, במובן של הצגת המצב דרך מלים, הבעות פנים, אביזרים וכולי. אני מאמינה שהתנועה היא הכלי של המחול ודרך התנועה צריכים להביע את הרגשות, את הסיפור. לא תמיד צריך להיות סיפור, אבל אם יש סיפור – הוא לא יסופר במלים, בשירים ובכתוביות. אפשר לעשות בזה שימוש תוך כדי [הופעה], בווידיאו, במלים, בצעקות קצת. אבל שהתוכן האמיתי יעבור דרך התנועה, דרך הגוף.

כלומר, את מאמינה שהתנועה היא אוטונומית.
נכון, וזה גם הכיף, כי הגוף מדבר.

את הכשרת רקדנים מקצועיים רבים. אילו ערכים את מאמינה שמגולמים במקצוע המחול?

אני אנע בעניין של חברות בתוך המסגרת שבה אני עובדת. אני חושבת שזה קורה בכל אמנויות הבמה. כמו שחקנים או מוסיקאים, גם רקדנים שרוקדים יחד – יש סוג של גיבוי אחד של השני, משפחתיות. כל הדברים שקורים בתוך החברה נמצאים שם. ואני חושבת שזהו אחד הערכים. חוזק נפשי כערך הוא אמצעי שמעניק את הכוח לעבור כל מיני מכשולים בדרך שלך כרקדנית. למצוא לעצמך מקום בתוך הלהקה, לקבל אכזבות, ללכת לאלף אודישנים ולא להתקבל. להיכשל ולקום עוד פעם. זה מלמד אותך להיות מאוד חזקה כנגד כל מה שבא. זה אולי הערך החזק ביותר שיש. צריך למצוא דרך לבצע את מה שאת חזקה בו בעצמך, ולא להסתכל

הם מבצעים את התנועה – לפעמים – בזריזות, יש פה ושם יכולת, אך חינוך בימתי אין! ללא סמליות, ללא מחשבה, ואני מעיזה לומר: אילו הייתי עורכת להם מבחן בריקוד: גם ללא ידע פונקציונלי. אלה הם גופות צעירים, אך אינם מקרינים מעצמם משהו; כי אינם מחונכים לכך. אין אווירה, כי אין הלק-מחשבה מסוים שימסרו לנו – מלבד הרצון הבולט כל כך: להופיע ויהי מה!

למה אין את יכולה לוותר על כל האמביציות האלה – ועל המסוכן עוד יותר מבחינה חינוכית: על עידוד וטיפוח אמביציות אצל כל אחד ואחד. עם האפשרויות והמשאבים הבלתי-מבוטלים שלך שותף: למה לא לבנות בית-ספר, מוסד חינוכי, שיסתגר עשר שנים בד' אמות של המוסד – ואז להראות: תרגילים, חיפוש-דרך, תוצאה של עבודה צנועה ומתמדת, עבודה לשמה. תסלחי לי על גילוי-לב זה: כואב לי לראות. כואב לי גם לכתוב.

בברכה
דבורה

תשובתה של ארנון לברטונוב, 28.8.1977

לדבורה ברטונוב שלום,
אני מודה לך על שהתייחסת להופעת הלהקה במכתבך.
מכתבי זה איננו התנצלות ועם שאני מקבלת חלק מטענותיך הרי עלי להעמיד מספר דברים על דיוקם.
ראשית – הלהקה אינה "שלי". זוהי להקתה של ברית התנועה הקיבוצית. שנית – אין עומדים לרשותי אמצעים "בלתי מבוטלים" וההיפך הוא הנכון.
דבר נוסף – שבעת רקדני הלהקה בחלקם הגדול החלו את לימודי המחול לאחר סיום השירות הצבאי ועל אף עובדה זו קיבלו בשנתיים האחרונות הצעות עבודה בלהקות מכובדות.
באשר אלי – גיליתי את המחול עוד בהיותי במחנה ריכוז. אני חיה בגעתון זה 30 שנה ברציפות ובמשך אותו זמן לא עלה בידי להינתק מן העיסוק בחינוך ובריקוד, והדרך אינה סוגה בשושנים...
"אמביציות כאלה" – איזו? מי כמון יודעת מה פירוש העיסוק במחול, כמה עמל מושקע בו ומה השכר בצדו.
ובקשר לחיפוש-דרך – להבטיחך, אני מנסה בכל יום ויום.

בברכה

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, משמשת מדריכת מורים בתחום המחול במינהל לחינוך התיישבותי ובאחרונה מונתה למנהלת ארכיון להקת המחול הקיבוצית.



רוזלין קסל, מורה בכירה לבלט ואמנית Rosaline Kassel, dance professor and artist

שמאלה או ימינה. הכלי הוא את. אני מצאתי שהערך הזה הוא אחד הדברים החשובים ביותר שהמחול נתן לי, לעבור מכשולים בחיים. למדתי להיות חזקה מאוד מתוך המעגל של המחול.

ויש גם את האפשרות של לא להיות עצמך כל הזמן. את עולה על הבמה ואת יכולה להיות כל מיני דמויות, לשים מסיכה לרגע. מצד שני, אם את לא בתוך עצמך בתוך התהליך הזה, אם את לא מאמינה בעצמך ושמה את כולך שם... זאת הקרבה במובן מסוים. אבל הרגעים הקסומים שמתקבלים על הבמה הם גם ערך. לא לכולם יש את הזכות להרגיש את זה.

חשוב לך להנחיל את הערכים האלה לתלמידים שלך?

לא את כולם. אני חושבת שכאשר את מלמדת, דרך ההוראה את נוגעת באדם, בנפשו. זה לגעת בחיים של מישהו אחר, וכל חיים הם שונים, כל אדם הוא שונה. אז הערכים האלה נבנים כמו שדיברתי, אחרי זה, במשך זמן רב בתוך המקצוע. זה לא דבר שאת יכולה לשבת ולספר לתלמיד והוא יבין את זה. זה צריך להיות על הבשר שלו. צריך לעבור את הדברים בעצמו. אני חושבת שאהבת המחול זה ערך שאני כן מכניסה לילדים. עבודה מאוד קשה, רצינית, אינטנסיבית. אני קשוחה כמורה. אני יודעת שהתלמידים יודעים שאני מאוד מאוד אוהבת את המחול ואני מצליחה להעביר להם את זה. הכוריאוגרף פראנק סטאף (Staff) שעבדתי איתו בדרום-אפריקה, נטע בי את אהבת המחול ואת ההרגשה שזה הדבר הכי חשוב בעולם. הוא העביר לנו כרקדנים את התשוקה שלו, ומזה אני לקחתי את מה שאני מצליחה להעביר הלאה.

כאשר תלמיד חדש נכנס אלייך לכיתה, מה הדברים הראשונים שאת מסתכלת עליהם?

קודם כל, אני חושבת שזכות כל ילד לרקוד. לא כולם צריכים לצאת

מקצועיים. אם מדובר בילדים רגילים שאין להם בהכרח כשרון מיוחד, והם רוצים לרקוד בשביל הכיף, אני חושבת שצריך לקחת אותם למסלול מסוים, שבו הם צריכים ללמוד את הטכניקה בצורה נכונה, אבל לא צריך לבקש מהם לעשות מה שהם לא מסוגלים לבצע. הרבה פעמים כאשר את עושה אודישנים לילדים בני שש הגוף נראה טוב, יש כף רגל, יש מבנה מתאים, אבל בעוד עשר שנים הגוף הזה יכול להיות אחר לחלוטין. אז מלכתחילה אני חושבת שצריך לתת לכל ילד את האפשרות להתחיל. אחרי זמן מה, שנתיים שלוש, אפשר לראות מי הולך להיות במסלול המקצועי ומי צריך לקחת החוצה ולשים במסלול שבו הוא צריך ליהנות מהעניין ולקבל ערכים אחרים מהמחול.

צריך לדעת שבבלט קלאסי אין מה לעשות, צריך את הגוף הנכון. צריך כף רגל מתאימה, צריך גם פנים מתאימות, פרופורציות, מוסיקליות וחוכמה. תפישה מהירה, turn out מקסימלי, כל הדברים האלה. אם רוצים ללכת לקלאסי אין ברירה. ואם לא – יש כאלה שממש נופלים בין המסלולים. [תלמידים] טובים מאוד שאין להם הגוף הנכון. אני חושבת שאלו צריכים ללמוד בלט קלאסי באותה מידה שבה הם לומדים מודרני. ואז יש להם אפשרות לבחור בסוף המסלול, ואת בתור מורה יכולה לתת להם הנחיה. הם באים ושואלים, ואז את צריכה להיות מאוד כנה אתם. מה אני אגיד לך, כמה שזה עצוב אצל בנות. ו[גם] הקו אצל הבנים והגוף החזק – אי אפשר לברוח מזה. במודרני הגוף משחק תפקיד אחר לגמרי. אפשר להיות נמוכים ומצוינים, גבוהים ומצוינים, קצת שמנמנים ומצוינים, והכל בסדר. כל עוד האמנות שם והתשוקה שם והרצינות שם, והמוסיקליות ואהבת המחול.

האם את חושבת שיש מקום ללימודי מחול כחלק ממערכת החינוך הממלכתית, או שזה צריך להיות אקס־קוריקולרי?

במיוחד היום, אני חושבת שהכרחי לשלב מחול בבתי הספר. זה לא מספיק אחר הצהריים, ואין לנו [בישראל] בית ספר שבו מהבוקר עד הערב מכשירים רקדנים.

את מתכוונת לבית ספר תיכון?

אני מדברת על בית ספר כמו האקדמיה בבייג'ינג, או האקדמיות בהולנד או ארצות הברית, שמתחילים ללמוד בהן מחול בגיל שש, ובתוך המסגרת הזו יש גם לימודים אקדמיים וגם מחול, לאורך כל היום. לנו אין כזה דבר. יש בתי ספר בבוקר, ויש כמה בתי ספר שעושים תוכנית אחר הצהריים בתוך המסגרת. המסגרת אינה בנויה עבור ילד שרוצה לרקוד כל היום וללמוד גם היסטוריה של המחול, או אנטומיה או דברים אחרים שקשורים במחול. הוא לא יכול לקבל את זה בתוך בית הספר. אחר הצהריים יש לו מארבע עד שמונה ללמוד. זה לא מספיק. בכל מדינה שבאמת רצינית במחול יש [לימודי מחול בבתי הספר בבוקר]. לא מתחילים ללמד מחול בתיכון, זה מאוחר מדי. אם רוצים בלט קלאסי, הילד צריך להתחיל בגיל שש. בתוך המסגרת של בית הספר צריך גם להיות שיעור pas de deux, ואין מספיק מזה פה כי אין מספיק בנים שרוקדים. הילדים שלנו מאוד סובלים. כשהם עוברים ללהקות, הבנים לא יודעים איך לבצע הרמות. והבנות לא יודעות איך לעמוד על הפוינט כדי שיתמכו בהן בפירואט כמו שצריך, או איך לעזור לפרטנר ב־pas de deux. הבעיה היא שאין לנו מספיק בנים.

ביקרתי באקדמיה בבייג'ינג וראיתי מה קורה שם. קודם כל מגיעים לשם אלף בנים. והם מקבלים חמישה עשר. רציתי לשים עוד תשע מאות אצלי במזוודה ולהביא אותם [לארץ]. הם מוודים אותם. הם רואים את ההורים כדי לדעת אם הילד הולך להיראות כמו האבא או האמא והוא לא ישמין... ואז לוקחים חמישה עשר ילדים ומשאירים אותם שם, וההורים רואים אותם פעמיים בשנה. והם [לומדים] הכל. מתמטיקה ואנגלית וסינית, תוך כדי זה הם לומדים גם בלט קלאסי סיני, בלט קלאסי, מודרני, ריקודי אופי, הכל. המסגרת היא משבע בבוקר עד תשע, עשר בלילה.

דבר כזה אפשר לבנות רק בסין...

שם זה קצת יותר מדי, גם אני חושבת שזה קצת over the top. אבל פה אין כלום, הדבר הכי קרוב לזה הוא בתי הספר לאמנויות, שאחרי הצהריים מציעים תוכניות מסודרות. ובאמת יש מעט מדי כאלה. בין היתר יש בת דור בארבע, תלמה ילין, עירוני א', תיכון האקדמיה בירושלים ורעות חיפה, תכונים שפועלים אחר הצהריים, והבנתי שקשה להם מאוד להתקיים ואין להם כסף.

מהירות עם לימודים אקדמיים במחול, איזה מקום צריך להיות למחול כמקצוע אקדמי בארץ?

אני חושבת שיש בארץ. אני עבדתי בתור מורה וגם בחנתי לתואר מאסטר. אני חושבת שמאוד חשוב שיש את זה.

היו שני מסלולים. מסלול אחד שבו לומדים באופן אקדמי ומבצעים משימות בכתב, או [מסלול אחר] דרך הריקוד, לכתוב פחות ויותר להראות בגוף. אני מצאתי שבשלב הזה, להראות בגוף שלך כאשר כבר סיימת לרקוד נראה כמו לחתוך פינות. לרקדן טוב קל מאוד לבצע סולו או שלושה סולואים שהוא עשה [בעבר], והוא נראה טוב, אבל הידע שלו אינו לעומק הדברים. נראה היה לי שהם נכנסו בתזה [הכתובה] יותר לעומק הדברים. היה בשבילי יותר נעים להסתכל [על ריקודים], אבל כבוחנת, נראה לי שיש טעם להיכנס פנימה יותר למקום האקדמי כשגומרים לרקוד ורוצים באמת להעמיק בנושא. גם בתור מורה אני יודעת שלא סתם פתחתי סטודיו כי הייתי רקדנית בלהקה. יש צורך להיות מומחה היום בכל דבר שעושים. לדעת מה עושים ואיך עושים וללמוד כל הזמן. בגילי המתקדם כשאני יוצאת לחו"ל אני עוד לומדת דברים חדשים. אני הולכת לראות שיעורים, והופעות, אני רואה המון סרטי וידיאו, אני כל הזמן מתעניינת, חוקרת ולומדת. ואחרי שאני רואה שיעורים של אחרים אני שואבת כוח חדש, רעיונות חדשים, ידע יותר רחב. וזה הסוד של ההוראה, לא להיות מאושרת במקום שאת עומדת בו. כל הזמן להרחיב את הידע ולהתקדם.

את חושבת שיש מקום להרחיב את המחקר האקדמי במחול בארץ?

לא נראה לי שיש צורך בזה, כי ממה שראיתי מספר תלמידים שבאים לרקוד באקדמיה הוא לצערי הרבה יותר דליל ממה שרואים בפרינג', בלהקות ובריקוד בכלל. הייתי בשוק מוחלט כשהלכתי ל[פסטיבל המחולות] בכרמיאל, בשנה שעברה. מימי עוד לא ראיתי כל כך הרבה אנשים רוקדים בבת אחת. אמנם זה ריקוד מכל מיני צורות, אבל כולם רוקדים וגם הקהל. איזה מספרים עצומים של מחוללים.

הבה נעסוק במתודות הוראה. מאיפה מתחילה הוראת הטכניקה של תלמיד חדש?

אני קודם כל עובדת על יציבות הגוף. את זה אני עושה בשיבה על הרצפה עם הגב נגד הקיר. קודם כל התלמידים צריכים לדעת איפה הגוף שלהם. מה חלקי הגוף, איך הם עובדים פחות או יותר. אני לא מדברת על שרירים בשלב הראשון. אני עובדת באמצעות דימויים והסברים שהם יכולים לתפוס. אבל קודם כל יציבות הגוף. כי בלי יציבות אין לאן ללכת. ואם יש צורך אני עושה את זה גם שלושה חודשים, ואם זה משעמם לתלמידים אני אשמה. המורים אומרים לי מתוך המסגרת של לימודי ההוראה "יש לי אותם פעמיים בשבוע שלושת רבעי שעה והם כבר עשו point work והם רוצים שאני אלמד אותם יותר והם ישתעממו". אני תמיד עונה להם: לכו למראה ותסתכלו ותדעו שרק אתם יכולים לעשות את כל מה שאתם צריכים כדי שהילד ייהנה וגם יקבל את כל מה שהוא צריך. צריך כריזמה, וגם צריכים לעבוד לקראת זה, לחשוב, להיות מאוד יצירתית.

בשנה שעברה ביקשו ממני לבנות שוב את בית הספר של הבלט הישראלי. התחלתי עם כל מיני תלמידים שלמדו בכל מיני מקומות בארץ. ובאותה המידה הושבתי את כולם על הרצפה והתחלנו מבראשית, עד שכולם עמדו ישר, ועד שכף הרגל היתה מונחת נכון על הרצפה, ועד שהבינו איפה

עמוד השדרה ואיפה ציר הגוף ואיך להשתמש בגב ובידיים – אין לאן ללכת. וזה לא חשוב אם התלמיד בן שש או נוער או מבוגר. זו אותה נקודת פתיחה. ברגע שהגוף עובד נכון, את יכולה ללמד בכל שיטה שתרצי, כולל שיטת וגאנובה, אבל חשוב לומר שרק אם יש את הגוף המתאים. 180 מעלות turn-out, עם פוינט, לתלמידים שמיועדים לבלט קלאסי. פה בארץ יש לנו אולי אחד או שניים כל עשר שנים, לכן לדעתי אין פה כל כך מקום לווגאנובה. אבל אני כן לוקחת בווגאנובה את כל אותם דברים טובים שאני חושבת שיכולים לעבוד על התלמידים שפה.

את חושבת שכל המורים בארץ צריכים ללמוד וגאנובה?

בוודאי. אני עצמי למדתי בשיטת צ'קטי, שפותחה על ידי מאסטרו אנריקו צ'קטי. אבל היום אני לא יכולה להשתמש בשיטה זו בלבד, אני חייבת לשלב שיטות בלט נוספות כדי לבנות רקדנים עכשוויים שמתאימים לטכניקה הדרושה במאה עשרים ואחת. מווגאנובה אני משתמשת בגב הרחב וה-port de bras הנפלא שלהם. משיטת Royal Academy of Dance של האנגלים אני לוקחת את הדיוק, כי הם מומחים בזה. שיטת בורנוויל – אני משתמשת בעבודת רגליים ו-Batterie וחזיון כף הרגל. את הקלילות של הקפיצות ואת הדיוק של העבודה אני לוקחת מהשיטה הצרפתית. בשיטה הצרפתית יש דגש על מהירות וקלות ודיוק שאין באף מתודיקה אחרת. מכל שיטה אני מנסה לקחת את הדברים הכי יעילים לטובת התלמידים. יש גם את טכניקת בלנשין, שמקורה בעיקר בווגאנובה, וזה רוסי אבל כבר מאוד מעורב בשיטה האמריקנית. הוא לקח המון מפרד אסטר למשל, מג'ינג'ר רוג'רס, הוא היה מאוד מושפע מזה. זה סגנון, שיושב על טכניקה רוסית מאוד חזקה, ומעורב בטכניקה מאוד אמריקאית.

אני חושבת שהיום אין להקה בעולם שעוסקת רק בקלאסי או רק במודרני. לרקדנים המודרניים קשה מאוד לעשות משהו קלאסי, אבל בלהקות הקלאסיות המפותחות והגדולות בעולם, יש היום שני מסלולים. הרקדנים הקלאסיים, והרקדנים המודרניים שיכולים לעשות גם קלאסי. הרקדן שהוא קלאסי יכול לרקוד בכל בלט רפרטוארי שמעלים על הבמה, אבל אם מישהו כמו מאץ אק או פרל'וקאז' יוצר עבודה, יש עבורם רקדנים שזזים בצורה יותר מודרנית. כמה צדקו ג'נט אורדמן ובת שבע דה רוטשילד. מחול מודרני ובלט קלאסי צריכים שניהם לקבל את המקום שלהם בבית הספר. היום אפילו תיאטרון הבלט האמריקני, הפריס אופרה, אפילו הקירוב והבולשוי עושים מודרני.

אבל מה מבין הטכניקות והסגנונות היית נותנת לתלמידים שעדיין בתהליך למידה?

קודם גרהאם. אחרי שלוש שנים של גרהאם, להוסיף, להוסיף ולהוסיף. לימון, הורטון, וכל הטכניקות הידועות. גאגא הפכה לטכניקה מוכרת בכל העולם. לא רק בניו יורק. כל הכבוד לאוהד נהרין שעשה את זה, הוא מביא צעירים לרקוד. יש כיום קהל רחב שצופה במחול שפעם לא צפה. הרבה פעמים אני אומרת [לתלמידים]: אני רוצה בת שבע ארבע. לא הארבע שלכם – בת שבע ארבע. והם יודעים מיד שזה צריך להיות יותר ארוך. בת שבע אה לה סקונד – פירושו שהם צריכים לקחת את הרגל לגובה של עוד כמה סנטימטרים.

ומה בנוגע לכוריאוגרפים כמו פורסיית, שמעודדים רקדנים לאלתר?

אני לא חושבת שצריך ללמד את זה בתוך המסגרת של בית הספר, אלא רק אחרי שמסיימים. בבית הספר צריך לתת את הכלים, הכלים הם לימודים טכניים, איך להשתמש בגוף, הגוף הוא הכלי. כשהכלי מוכן, אפשר להתאים אותו לכל סגנון. כל להקה היא אחרת. האימפרוביזציה לא תהיה אותו דבר אצל פורסיית כמו [אצל יוצר אחר]. איך מכינים רקדן להיות רקדן בפורסיית? אי אפשר.

את לימדת בהרבה מקומות בחו"ל, איך את משווה את התלמידים בארץ לתלמידים מחוץ לארץ? איך משפיעה המציאות הישראלית?

יש פה משהו שאין בשום מקום אחר שעבדתי בו. הצורך לנצח, הצורך להיות טוב, להגיע להישגים גם בחו"ל.

הדרייב הזה, התשוקה הזו, הופכים את הרקדן הישראלי למיוחד. בכל מסגרת שבה הם ימצאו את עצמם. אנחנו פחות מצליחים במסגרת הבלט הקלאסי כי הגוף הישראלי לא בדיוק מתאים לזה. בואי נהיה מאוד כנים. אין פה בית ספר שבו מתחילים מגיל שש, שאני מאוד מקווה שיהיה פה בימי חיי. ואם לא, תמיד הרקדנים הקלאסיים שלנו יהיו קצת בחיסרון. קודם כל בגלל צורת הגוף של הישראלי, ושנית בגלל שאין מסגרת שבה מתאמנים כל יום על עבודת פוינט. ולמרות הכל יש פה ושם מישהו שמצליח. לדעתי זה נס, לא פחות ולא יותר.

במודרני לעומת זאת, אנחנו בין הטובים בעולם. בתקופה מסוימת היו אצל מאץ אק בקולברג תשעה רקדנים מהארץ. פגשתי יום אחד את מאץ ואמרתי לו – תשמע, אתה לא לקחת את כולם מישראל, מצאת אותם בדרך. או שהם באו אליך לאודישנים, או שראית אותם בלהקות שונות. ואז הוא אמר לי, יש משהו באנגריה שלהם, שבעבודה שלי עובד. וזה נכון. אני מרגישה אותו דבר. כל מורה שאני הזמנתי לפה [מחו"ל] ללמד בקורסי קיץ, אלו שאני אירגנתי וגם בתקופה שעבדתי בבת דור, אמר אותו הדבר. הילדים צמאים ללמוד.

בהתנהגות הכללית של התלמידים לפעמים צריך לטפל. למרות זאת אני חייבת לציין שביוני 2014 התקיים קורס קיץ אינטנסיבי של שלושה שבועות בזמן מבצע "צוק איתן" בשיתוף עם עוזי ניסים – "וירטועז במחול", בסמינר הקיבוצים. השתתפו למעלה ממאה תלמידים מכל רחבי הארץ. בזמן אזהקות, תירגלנו את הילדים לרדת למח"ד ולעלות חזרה בזמן קצוב, והילדים התנהלו באופן רציני, מקצועי והתנהגו למופת. הרצון הרב שלהם היה אדיר, אף ביטול לא היה, כולם הגיעו ועבדו נהדר. האמת, התלמידים נתנו לצוות כוח להמשיך לעבוד בתנאים שכאלה.

מה עצתך למורה מתחיל למחול?

אני חושבת שזה מאוד חשוב, ואין מספיק מודעות לזה, שכל המורים הצעירים יתחילו להתעניין יותר בהשתלמויות בהוראה. אני עורכת כל שנה השתלמות שבה עוברים על כל החומר הדרוש, וכל שנה יש כחמישה עשר מתעניינים. זה לא מספיק. והמצב כך לא רק אצלי. אני חושבת שהמורים לא רואים עד כמה חשוב לחדש, ללמוד, לפתוח את העיניים עוד פעם. אפילו אם הם מלמדים כבר, הם צריכים להיפגש עם כל מיני מורים, לערוך דיונים, לשתף בקשיים. אפשר לדבר ומכל מורה ללמוד עוד, איך מגיעים להישג, איך עושים שזה יעבוד. צריך לערוך מפגש של הרבה מורים צעירים שזקוקים לעזרה. במשרד החינוך צריך לקיים קורס מעמיק למתודולוגיה של הוראת המחול.

אז מה המסגרת שהיית מציעה למורים להשתלם בה?

קורס של לפחות שתיים עשרה פגישות, שמתחיל עם התלמיד בן השש ומסיים ברמה המתקדמת. קורס שעובר על הכל, על השפה, הטרימינולוגיה, מאיפה בא כל דבר, יציבות הגוף, ללמוד איך ללמד. ולהשתמש במוסיקה המתאימה לשיעורים ולתרגילים מסוימים. איך לעשות פירואטים, איך להתחיל ללמד פירואט שזה תורה בפני עצמה. איך להגיע למצב שילדים באמת יודעים לקפוץ. [וללמוד מתוך] ספר לא יעשה את זה. חייבים לחוות את זה על הגוף. הם יושבים נגד הקיר, כמו הילד הקטן, וחווים על הגוף שלהם כל מה שהוא צריך לעשות. כך הם מבינים על הגוף שלהם איך זה מרגיש אצל הילד, ואז יעיל יותר להעביר את זה הלאה לתלמידים.

אני מרגישה שיש חוסר במורים שייקחו את המקום של ארבעת או חמשת המורים המובילים בארץ, ואנחנו מזדקנים. אז כל עוד אנחנו פה ואנחנו יכולים לתת ולפתוח את הניסיון שלנו, בואו ותעשו את זה. זה אחד הדברים הכי חשובים היום.

תקציר קורות חיים: רוזלין קאסל

רוזלין קאסל היא אמא לשלוש בנות, סבתא לשבעה נכדים, מתגוררת בגבעתיים ועובדת בישראל.

נולדה ביוהנסבורג בדרום אפריקה, למדה וחונכה בשיטת אנריקו צ'קטי, עם מורים בכירים בתחום זה, ועבדה כרקדנית וכמורה (1942-1955); היתה סולנית בלהקת המחול "יוהנסבורג בלט" בדרום אפריקה ולימדה בשיטת צ'קטי תלמידים מגיל שש ועד לרמת מתקדמים (1960-1978).

בישראל היתה מנהלת אמנותית של בית הספר בת-דור ומורה בכירה לבלט בלהקת בת-דור (1992-1999); מנהלת חזרות בלהקת הבלט הישראלי (1978-1982); מורה בלהקת המחול בת-שבע בניהולו האמנותי של אוהד נהרין (1995-2005); מורה באקדמיה למוסיקה ולמחול על שם רובין בירושלים, הכשרה מורים במתודיקה של הבלט ובשיעורים מעשיים והיתה בוחנת במבחני תואר מטעם האקדמיה (2000-2008); מנהלת אמנותית ומורה בבית הספר למחול אחר הצהריים של תלמה ילין, גבעתיים (2000-2013); מורה ב"מסלול תל-אביב", תוכנית המכשרה בשנתיים רקדנים מקצועיים, מנהלת אמנותית ומורה בקורסים להכשרת מורים לבלט קלאסי, קורסי קיץ אינטנסיביים בשיתוף עם וירטועז במחול (2008-2014); מורה בבית הספר לאמנויות, עירוני א' בתל אביב (2013-2014); יועצת אמנותית ומורה בבית הספר של הבלט הישראלי (2013); ומנהלת אמנותית של בית הספר למחול לבלט קלאסי, בשיתוף עם לי ארבל, בתל אביב (2014).

שפטה בתחרויות בלט קלאסי בארץ ובעולם. בין השאר היתה שופטת בתחרות מיה ארבוטובה, קרן שרת, וירטועז במחול ומלגות ג'נט אורדמן (2009-2012); תחרות בלט קלאסי בינלאומית בבויג'ון, סין (2014).

זוהר בורשטיין היא מורה לבלט קלאסי ולתולדות המחול באולפן בת-דור באר שבע. לימדה בלט במסגרות מגוונות בישראל ובארצות הברית. בוגרת לימודי כתב התנועה Benesh של האקדמיה המלכותית למחול ובעלת תואר ראשון במחול ובחינוך באוניברסיטת Surrey, בשיתוף עם האקדמיה המלכותית למחול. ילידת באר שבע, נשואה +1.

ח.י. הגוף הנוזלי שהוא אנחנו ושנחנו הוא. אמילי קונרד התבוננה בגוף המים; אחד האלמנטים היסודיים המרכיבים את עולמנו.

גוף אחד, בעל התנהגות אחת, שהיה שם מתחילת קיומם של החיים. תנועה שהיתה שותפה לעיצובו של כל המהלך האבולוציוני. התנועה הספירלית של המים נוכחת במבנה הגלקסיה, בתנועת האוקיינוס, בתנועת העננים, בעובר, בתמנון ובמבנה השרירים של גופנו. הגלקסיה, הפלנטה ואנחנו, זרימה אחת המתקיימת ומהדהדת דרך המים.

במחקרה ובעבודתה מצאה אמילי דרך לחוש את תנועת המים, להתחבר אליה ולהתמזג עמה. באמצעות נשימה וצליל אנו יכולים לעורר לחיים את הגל האין-סופי של הנוזל שבנו, ותנועתו מניעה אותנו, את רקמות גופנו ואיברינו באופנים מופלאים, שלעתים אף לא ידענו על קיומם.¹

תרגול קונטיניום מזמין אותנו למרחב שבו אנו נעים מתוך הקשבה ערה ובנוכחות מלאה. מתוך תשומת לב אל התנועות המעודדות ביותר המתרחשות בגוף ניתן לגלות מצבים של התבוננות וקבלה; זמן שבו איננו יוזמים, אלא משתפים פעולה עם הזרמים המתקיימים בנו. תנועה מתוך הכוריאוגרפיה של המים המרקידה את גופנו היא מקור ללימוד, לעונג, לריפוי ולהשראה אין-סופית.

בקיץ 2011, לבקשתה של ד"ר רות אשל ובהשראתה, קיימתי בלוס אנג'לס ראיון עם אמילי על קונטיניום ועל מסעה מהעיסוק בריקוד ועד להפיכתה לחלוצה בעלת שם עולמי בתחום הסומטי. הפן האמנותי של המופע היה מרכזי וקרוב ללבה כל שנותיה, וגם בשנים האחרונות הנחתה סדנאות שעסקו באמנות הפרפורמנס, יצרה והופיעה במופעי מחול ותיאטרון-מחול בארצות הברית.

בראיון שערכתי עמה תיארה אמילי בנדיבות ובבהירות את מסעה המופלא, שהחל למעשה כבר בילדותה.

שאלות יסוד

מתי מצאת את החיבור למערכת הנוזלים?

זה תמיד היה שם. שתי השאלות של קונטיניום היו מתחילת הדרך: איך אנחנו הופכים ליצורים שמגבילים את עצמם ומדוע נולדנו בגוף כל כך מלא במים?

ממתי את זוכרת את השאלות האלה?

מאז שהייתי ילדה, כלומר... כל חי. מאז שהייתי צעירה. ראיתי בעיני רוחי דג... דג שוחה באוקיינוס, והדג לא ידע שהוא שוחה בתוך... שהתנועה הבסיסית היתה למעשה תנועת האוקיינוס, והדג לא ידע את זה. מבחינתי,

רצף בין ממדים

Continuum Movement

ראיון עם אמילי קונרד ז"ל (1934-2014)

בתיה שכטר

התנועה הבסיסית של בני האדם היתה התנועה של המכל שבתוכו אנו מתקיימים, אבל לא היתה לי כל דרך לחוות את זה.

מברוקלין להאיטי

עולם המחול מתמודד עם יצירה של סגנון, צורות ותנועות. הוא מונע, בסופו של דבר, על ידי המבט החיצוני על הריקוד שנוצר. העבודה שלך, לעומת זאת, אינה מונעת מתשומת לב למראה החיצוני של הריקוד. המקור שממנו נובע הרצון שלך לתנועה הוא אחר. האמת היא שזה לא היה כך בהתחלה. איך זה קרה?

כן, אני רוצה לדבר על המעבר שעשית מעיסוק בריקוד וכוריאוגרפיה לעבודה סומטית מעמיקה ביותר. זהו מסע מאוד מעניין.

אוקיי. גדלתי בברוקלין, ניו יורק, וההתנסות הראשונה שלי במחול היתה בחנות ממתיקים שבה היו רחבת ריקודים קטנה ומכונה המשמיעה תקליטים. רקדנו שם ממבו. חייתי בשכונה איטלקית, וחברי היו איטלקים צעירים עם עתיד מאפיונרי שאהבו לרקוד. רקדנו ממבו כל הזמן. הריקוד היה חיבור לחיים בשבילי, מפני שכל מה שהיה סביבי לא נראה חי כלל וכלל. הכל היה מכני, והכל הרגיש מת. הזמן היחיד שבו חשתי חיה היה כשרקדתי.

ב-1953 עשיתי בחינת כניסה לבית הספר של קתרין דנהאם³ בניו יורק, והתקבלתי ללימודים עם מלגה. כשלמדתי שם צפיתי בתנועה הגלית של

אמילי עסקה בחקירה עד סוף ימיה. קונטיניום עבר גלגולים רבים והמשיך להשתנות לכל אורך הדרך, לאור התגליות שנקרו לה בדרכה, בעבודתה היומיומית בעצמה ובמפגשים מעמיקים עם אנשים רבים. היא תמיד אמרה שקונטיניום אינו מסקנה, אלא תהליך של חקירה. היא לא רצתה לתת לעבודה שם המתאר אותה, כי לדבריה לא ידעה מה היא ולכן תתפתח. לכן השם קונטיניום² נשמע לה הגיוני.

שמעתי על אמילי קונרד לראשונה בהיותי תלמידה בבית ספר לריקוד בהולנד בסוף שנות ה-80, ופגשתי אותה בדיוק עשרים שנה מאוחר יותר בלוס אנג'לס. אוסף של ציוריו מקרים גורליים הוביל לפגישה זו, שהיתה עד כה העמוקה והחשובה בחיי. המפגש עם קונטיניום חשף בפני את המקום העמוק ביותר של חוויה תנועתית שפגשתי עד כה.

בחמש וחצי שנות הכרותנו הזמנתי אותה לבקר בישראל וללמד בה שלוש פעמים. הקשר בינינו היה רציף, קרוב, מקצועי ואישי עד ימיה האחרונים. בשנת 2012 הסמיכה אותי אמילי להיות מורה לקונטיניום, ושמחה מאוד על כך שיש בישראל המשכיות ורצף לעבודה זו. אף על פי שביקרה בישראל לראשונה בשנותיה האחרונות, היו אלו ביקורים משמעותיים מאוד בשבילה. מחשבתה על ישראל היתה מעמיקה, ורצונה שהמסר שנושאת עבודתה יתקיים ויתפתח כאן היה רב.



Emilie Conard Moving, photo: Lauren Devon

אמילי קונרד בתנועה, צלם: לורן דבון

בבקתה בהאיטי, כשצפיתי בטקס כזה. ראיתי אשה אחת בעיצומה של תפילת הדמבלה. היא התנועעה בתנועות גליות וראיתי את הגלים של האדמה נעים תחת רגליה ומניעים את גופה, והתמונה הזו...

הקשר הקיים בין כל האלמנטים. העובדה שאנחנו למעשה שלוחה, חלק מכל מה שקיים סביבנו...

כן, וזה למעשה הפירוש של תנועת הגל. אני חושבת שעם ההכשרה לריקוד את נכנסת למעשה לעשייה מקודשת כמו לכהונה. אני תמיד מרגישה כך. את פועלת בממד שונה. אני חושבת שלכל האמנים יש העשייה המקודשת שלהם, אבל אצל רקדנים יש בכך ממד מועצם, מכיוון שהגוף הוא גם הכלי והתנועה היא הביטוי של הגל הזה, המקושר לכל הקיום.

משיעורי ריקוד אל תוך המסתורין

שהותי בהאיטי הסתיימה במפתיע. המדינה עברה שינויים גדולים כבר ב-1957, מאז שפאפא דוק דובלייה נבחר לשלטון. דברים התחילו להשתנות, והסימנים היו מבשרי רע. יום אחד נעשה לי מאוד ברור שעלי לעזוב, שהייעוד שלי אינו להישאר בהאיטי. זה היה מאוד עצוב, אבל פשוט ידעתי שעלי לחזור.

מה עשה את זה ברור?

יכולתי להרגיש שמשוה דוחק בי לחזור, שיש משוה אחר שמחכה לי. לא ידעתי מהו, אבל בטחתי בזה וחזרתי. היה לי מאוד קשה לשלב בעולמי את הניסיון מהאיטי, אז פשוט המשכתי בשגרת חיי בניו יורק. הלכתי

עמוד השדרה של הרקדניות, וזה היה הדבר הראשון שהרגשתי שהוא אמיתי. הבנתי שאם יש אמת כלשהי בעולם, היא קשורה לתנועה הגלית הזאת של עמוד השדרה. למדתי שניים-שלושה שיעורים ביום, ואני זוכרת שרקדתי כל כך הרבה עד שבשלב מסוים כבר לא היה עור על כפות הרגליים שלי. קתרין דנהאם ביססה את הגישה שלה על ניסיונה בהאיטי, וכשהייתי בת עשרים, ב-1955, החלטתי לנסוע להאיטי. מצאתי את עצמי שם... הייתי המומה ממכלול החוויה. בהאיטי החיים עצמם היו ריקוד, התופים נשמעו עשרים וארבע שעות ביממה. אפילו בצפייה באנשים נעים אל תוך הכפר, נושאים את האוכל על ראשיהם, ראיתי ריקוד. הרגשתי לגמרי בבית. חזרתי להאיטי שנה אחר כך וגרתי עם אשה שפתחה מועדון ריקודים. היא שמעה שאני רקדנית ושאלה אם אני רוקדת ממבו. אמרתי, "ברור! אני מניו יורק", והיא ביקשה ממני להכין מופע עם שני בחורים צעירים לפתיחת מועדון הלילה. כדי להכין את המופע נשארתי שם הרבה יותר זמן מהמתוכנן. המופע הצליח מאוד והיא ביקשה ממני להישאר. אמרתי: "אני רוצה לרקוד פולקלור, אני לא רוצה לרקוד ממבו", והיא השיבה, "את יכולה לעשות מה שאת רוצה. אם את רוצה לרקוד פולקלור, זה בסדר גמור". למחרת היא הביאה מתופפים ורקדנים... הייתי רק בת עשרים! ידעתי שזאת הזדמנות נפלאה וידעתי שהיא תשנה את חיי. נשארתי שם חמש שנים לסירוגין, עם הפוגות קצרות בעונה הגשומה. הייתי לגמרי שקועה בתוך העולם הזה. היו לי כמה חוויות בטקסי הוודו, במיוחד עם הדמבלה (Dambala). פנתיאון הוודו נקרא לואה (Loa)⁴. הלואה השונות מייצגות תצורות אנרגיה שונות של הבריאה. דמבלה הוא נחש המייצג היצירה, הריפוי ואת תנועת המים על פני האדמה. היתה לי חוויה מאוד עמוקה עם דמבלה. אחד הרגעים החשובים ביותר בחיי היה

לשיעורים ולא באמת ידעתי מה לעשות עם החוויה שעברתי. זה נמשך עד שהתבקשתי ללמד כשהגעתי ללוס אנג'לס כמה שנים מאוחר יותר ב-1963.

באילו שיעורים השתתפת, בלט?

בניו יורק בשיעורי בלט. בלוס אנג'לס לא מצאתי שיעורי בלט שאהבתי, אז למדתי ג'ז. בשלב זה פנו אלי קבוצה של אנשים וביקשו ממני להתחיל ללמד שיעורי ריקוד משלי. הם היו מעוניינים בניסיון שחוויתי בהאיטי. זאת היתה ההתחלה. ברגע שהתחלתי ללמד, נפתח ערוץ שהיה חבוי בתודעה שלי. הייתי כמו שתי נשים שונות לגמרי; היתה האשה שהלכה לשיעורי בלט, ופתאום היתה שם האשה האחרת הזאת, שלימדה שיעור ריקוד. בהתחלה בניתי את השיעור כמו שלמדתי בבית הספר למחול. היה חימום ואחריו יצרתי קומבינציה, והאנשים עקבו אחרי. כך לימדו אותי וכך עשיתי.

הניסיון שלי מהאיטי התחיל לעלות אל פני השטח לאט לאט. התחלנו לעשות טקסים מסוימים, אשר נבעו למעשה ממקורות יותר עתיקים. היינו צובעים את פנינו בשחור ולבן והכנו לעצמנו תלבושות. הלכנו לעמק המוות (Death Valley) וערכנו בדיונות טקס שלם. זה היה באמת יוצא דופן. החוויה היתה עוצמתית מאוד, כאילו העולם העתיק קרא לנו והתחיל להתעורר לחיים דרכנו. שנות ה-60 בקליפורניה היו זמנים שבהם היתה לאנשים פתיחות רבה להתנסויות בחוויות רוחניות שונות. אנשים סביבי היו מאוד מסורים. היתה קבוצה קבועה, שדמתה יותר לקהילה מאשר למשתתפים בשיעור ריקוד.

בת כמה היית אז?

הייתי בסביבות גיל 35. בשלב מסוים התחלתי למצוא את עצמי מוקפת במטפלים, אשר עסקו בריפוי בגישות שונות. באמצעות הזיכרון הקדום, במדיטציה, למדתי טקס שבו לבשתי שמלה לבנה והיה לי פעמון או רעשן, וקולות התחילו לנבוע מגרוני. ביקשתי מאנשים לשכב על הרצפה ועשיתי את הטקס הזה בשבילם וכל מיני דברים התחילו לקרות... כך באמת התחיל המחקר שלי...

הטקס הפך לחלק מהשיעורים. היו לנו פגישות בימי שלישי בערב, שבהן אנשים הגיעו לסטודיו והייתי מלמדת את המשתתפים איך לבצע את הטקס. תודות לפתיחות של אנשים להתנסויות כאלה, סוג העבודה הזה המשיך להיכנס ולחלחל לתוך השיעורים שלימדתי.

"אז עלה בדעתי הרעיון לעבוד עם אדם משותק. הסיבה היתה שכאשר אדם אינו יכול לנוע, אפשר לראות באופן ברור מה קורה. או שאדם משותק או שהוא לא – ואז אפשר להבחין בתנועה. זה מוחשי מאוד.

באותה תקופה התוודעתי לד"ר ואלרי האנט⁵ מאוניברסיטת קליפורניה בלוס אנג'לס, נוירולוגית שערכה מחקרים רבים עם רקדנים. בפגישתנו ביצעתי מהלך שלם של תנועה והיא נדהמה ממה שעשיתי, מפני שלא היה כל שינוי בקצב הלב שלי, המדדים היו כאילו אני במנוחה תחת עץ. היא אף פעם לא פגשה בתופעה כזאת. בעקבות הקשר שנוצר בינינו פניתי אליה כדי לשתף פעולה במחקר ובמעקב אחרי עבודתי עם בחורה צעירה שנפגעה מפוליו. הסברתי לוואלרי שהתחלתי לעבוד עם בחורה שסבלה משיתוק ברגליה, ודברים התחילו להתרחש בגופה. אמרתי לה: "אני חושבת שזו אשה שאני יכולה לעבוד אתה". היא אמרה: "מה את חושבת לעשות?" אמרתי, "אני לא יודעת. אני חושבת שאולי היא יכולה ליצור מחדש את השריר". היא אמרה, "אין לך שום ידע באנטומיה. מרגע ששריר מת, אי אפשר לחדש אותו. אי אפשר לעשות את זה". עניתי לה: "אני צריכה ללכת אחרי האינטואיציה שלי..." היא הסכימה, תיעדה וביצעה מדידות של הבחורה הצעירה במעבדה שלה.

אז עבדת אתה למשך זמן מה?

עבדתי אתה ארבע פעמים בשבוע, כל פעם למשך שעה. זה היה מעייף לעשות את הטקס... ואז גיליתי שאם אני פשוט מחזיקה את הידיים שלי מעליה אני מקבלת אותה השפעה. שאלת היסוד שהנחתה אותי היתה: "האם ניתן להעביר את חוויית התנועה שלי אליה?" זאת היתה השאלה ששאלתי. לא היה לי מושג מה אני עושה... היא החלה לחלום חלומות של ריפוי ויום אחד, בזמן שהיא שכבה, הרגליים שלה התחילו לזוז מעצמן. ואני חשבתי: "או...!" וביקשתי ממישהו שיתחיל לצלם את המהלך. מה שהתחיל לקרות במשך התקופה שבה עבדתי אתה ועם אחרים שסבלו מפציעות קשות, הוא שהתחלתי להבחין ולהתבונן בתנועות הנוזלים בתוך הרקמות. מוקדם יותר הבחנתי בתנועות גדולות יותר בתוך הגוף, אולם מתוך העבודה עם אנשים במצבים קיצוניים אלה התחלתי לראות את תנועת הרקמה עצמה, וזה היה כבר משהו שונה לגמרי. ההיבט הזה התחיל להיכנס אל עולם התנועה שלי.

אנחנו חוזרות למקום שבו התחלנו – השאלה איך עוזבים את הסגנון החיצוני ונכנסים לתנועת הנוזל ברקמה...
זה קרה בשלבים.

קודם כל היה הגל שראית וחוויית בתנועת עמוד השדרה. אחר כך הגיע הגל שנוצר בתנועה בטקס עם הפעמון? האם תוכלי לתאר לנו את טבעו?

טוב, זה היה כאילו נכנסתי ליקום אחר. סוג שונה לחלוטין של תנועה. סוג שונה של חוויה גופנית. ההרגשה היתה יותר כמו... יכולתי לראות את זה באנשים... הם שכבו להם שם ואני הייתי מבצעת את הטקס, ואז יכולתי לראות שהם היו במרחב הזה של זוהר. כאילו משהו קרה לשדה שלהם. קשה להגיד את זה במלים, אבל בואי נאמר שהשדה שלהם התאזן באופן כלשהו. הם עברו למצב נשגב וזה היה מאוד ברור.

מה היו המאפיינים של התנועה הזאת?

היו תנועות גליות, אך הן היו גליות באופן שהתרחש במקום הרבה יותר עמוק מהתנועות שהכרתי עד אז.

המהלך היה של התקרבות יותר ויותר פנימה. מהתנועות של עמוד השדרה עברת לתנועה הגלית העמוקה יותר, וכשעבדת עם אנשים משותקים, התחלת לראות את התנועה בתוך הרקמה עצמה.

נכון. במלים אחרות, התחלתי לראות את התנועה-הזעירה⁷. זה היה מאוד מעניין, משום שזה קרה באופן ספונטני וללא קשר לסוג הפציעה. התנועה-הזעירה היתה התופעה התנועתית הראשונה שהתקיימה בכולם.

האם תוכלי לתאר מהי תנועה-זעירה זו?

אלה תנועות מאוד זעירות שאינן תנועות של השריר, אבל הן מאוד עקביות. זאת היתה תגלית מדהימה ויכולתי לחוש שאני נשאבת לתוך העולם הנחשף לפני. השיעורים התחילו לכלול חומר תנועתי מגוון יותר. אני זוכרת שיעור אחד שבו עסקנו רק בתנועה-זעירה ואנשים שהיו רגילים למהלך שיעור אחר חשבו שיצאתי מדעתי.

"בתחילת דרכי בהוראה השתמשתי בליווי תופים בשיעורים, בהשפעת האיטי. אחר כך ויתרתי עליהם. התוף היה מאוד מרגש ומלהיב, אבל מצאתי שהוא שמר על סגנון מסוים. אני לא רוצה להשתמש במלה הזאת, אבל... הרגשתי שזה מגביל. היה לי מאוד קשה לוותר על התוף, מפני שזה היה הקשר להאיטי והקשר שלי לדמבל... ובכל זאת, עברתי לעבוד עם מוסיקה אלקטרונית, שהקצב שלה לא היה כל כך עקשני ודומיננטי. זה היה שינוי גדול.

קונטיניום היה מאוד פופולרי בלוס אנג'לס בשנות ה-70. היה לי סטודיו ענק ויפהפה והיו מגיעים חמישים איש לשיעור. כאשר העבודה התחילה להשתנות, להיות מופנמת ומעודנת יותר, אנשים נשרו וויתרתי על הסטודיו

ולמדתי בחללים שכורים. העבודה נעשתה פנימית יותר, החללים קטנים יותר והעולם הפנימי שנחשף היה מרתק ביותר. זה היה כמו להיכנס ליבשת אחרת.

בסביבות 1976 נכנסה לתמונה גם הפקה של צליל. זה התחיל עם חזיון ששמעתי: "התנועה שלך לא תהיה אף פעם מזוקקת באמת עד שתביני את תנועת הצליל". ידעתי שזה היה נכון. לא היה לי כל ניסיון ממשי עם צליל, לא נהגתי לשיר... הכניסה לעולם הצליל היתה שינוי עצום, ובנקודה מסוימת הייתי צריכה לוותר על המוסיקה לגמרי, משום שהיא הפריעה לצלילים שהפקנו.

זה הצעד הבא – אחרי שצפית בתנועה של הרקמה, התחלת לחקור את תנועת הצליל בתוך הגוף.

הצליל שינה את כל הצורה. זה היה קול שחדר והידהד פנימה, בשונה מהצליל החיצוני של הרעשן או הפעמון שבהם השתמשתי בטקס. התנועה לתוך הקול הפנימי היתה כמו להיכנס לכוכב אחר. אז התחלתי להבין טוב יותר את מערכת הנוזלים. יכולתי להרגיש את תנועתם בתוך הרקמות.

רעיונות ויישומם

העבודה הפכה ליותר ויותר פנימית ואז, בנקודה מסוימת בשנות ה-70, התחלתי להשתמש ברעיונות שגיליתי וליישם אותם בפעילות לכושר גופני, דבר שפתח נקודת מבט חדשה לגמרי. לא היה לי סחוס בברך, אז לא יכולתי לבצע ריקוד רגיל. היה עלי לעבוד בדרך שונה לחלוטין ומתקן תרגול מיוחד שעיצבתי⁹ הוריד את הלחץ מהברך ואיפשר תנועה בכיוונים שונים ביחס לגרביטציה. עכשיו, היו שני חלקים... היתה העבודה הפנימית והיתה העבודה לפיתוח הכושר הגופני, וניסיתי לגשר ביניהן כמיטב יכולתי. כששוב היה לי סטודיו משלי, היתה לי הזדמנות לפתח עוד יותר את החלק של הכושר הגופני ויצרתי מתקן תלייה גדול מתקרת הסטודיו, שניתן להיאחז בו ולנוע⁹ היה קשה מאוד לקשר ולחבר את שני חלקי העבודה שהתפתחו. עם הזמן שילבתי אותם בדרך הטובה ביותר שמצאתי, כדי לכלול את העקרונות שלמדתי מהעבודה הפנימית וליישם אותם גם לגבי שכלול יכולת תנועה ופיתוח כושר גופני.

בעבודה עם אנשים הסובלים מפציעות נהיה לי מאוד ברור איך הגוף שלהם פורח. זה קשור ישירות לתופעה של נזירוני-המרצה; את מסתכלת על התנועה ואת מרגישה אותה בתוך הגוף שלך, וזה אמיתי. לקחתי את האמת הזאת ויישמתי אותה. התנסיתי בה והתבוננתי בכיוון שאליו היא הובילה אותי. אם צופים במדענים, רואים שלעיתים קרובות הם לומדים דרך מה שאינו מתפקד כראוי. למשל, הרבה ממחקר המוח נערך בשל פגיעות מוח. זה אותו רעיון.

במבט לאחור

מרתקת בעיני העובדה שהתחלת דרך המדיום של הריקוד. זה היה הקשר הראשון שלך לחיים. לאחר מכן לא למדת כל מדיום אחר, רק חקרת בעצמך בהתבסס על החוויה שהיתה לך בהאיטי. זה ממש מדהים.

כן, אני מניחה. ההכשרה שלי בריקוד נתנה לי את המשמעות. יש לי משמעות של רקדנית. לא יעלה על דעתי שלא לתרגל קונטיניום בבוקר... ולא משנה איך אני מרגישה.

זה חוזר לשאלה אם את מצוידת בכלים המתאימים למשימה. אני חושבת שהיה לך מה שהיית צריכה כדי להפוך לרקדנית בעלת משמעות עצמית עמוקה, וזה נתן לך את המסגרת לעריכת המחקר האישי שלך. זה משהו שהיה בתוכך; קשה לרכוש משמעות עצמית כזאת. היה לך את זה בתוכך.

בכל צעד בדרך, העבודה המשיכה להשתנות. בכל נקודה היתה השלה של מה שהיה כבר מוכר, של הדרך שבה הוכשרתי, של מה שעבר דרכי, לקראת המקום שאליו הוביל אותי הייעוד שלי, שהיה לגמרי לא צפוי. לא יכולתי לצפות את זה בשום אופן! לא היו לי הכלים לכך... הייתי צריכה ללמוד באמצעות עשייה. הדבר שאני מרגישה שאני צריכה לתת לעצמי קרדיט עליו הוא שהמשכתי להרפות ולהשיל. כלומר, מה שמדהים אותי באופן אישי זה שהמשכתי... כשהגיעו הצלילים, אנשים חשבו שיצאתי מדעתי. כשהגיעה התנועה-הזעירה הם שאלו – "מה היא עושה עכשיו?"

נראה לי שלא היתה לך ברירה.

לא היתה לי ברירה, זה נכון. את יכולה לשקר לעצמך ולחשוב שיש לך ברירה, אבל אין לך. את מבינה למה אני מתכוונת? אני לא מלומדת, אף פעם לא עלה בדעתי ללמוד משהו... בשלב מסוים הבנתי שלא הייתי אמורה ללמוד שום דבר. במלים אחרות, לא יכולתי להרשות... לא יכולתי להרשות את כניסתה של השפעה מסוג זה אל חיי. מעולם לא הלכתי לשיעורי יוגה ולא למדתי טאי צ'י. לא מפני שזה לא בסדר, אלא משום שידעתי שעלי להמשיך במסלול שלי, ולא משנה מה קורה.

ועכשיו: קונטיניום בעולם של ימינו

איפה את רואה את התרומה העכשווית של קונטיניום לעולם המחול?

שיניתי את המונח מריקוד לתנועה. המשמעות שונה לגמרי בעיני, מפני שריקוד קשור לצעדים או למשהו חיצוני יותר. תנועה כוללת הכל. היא כוללת את התמונה, את בעלי החיים, היא כוללת את ההתבוננות בעץ המתנועע... זהו עולם של תנועה שאינו קשור בהכרח לביצוע הופעה כלשהי. התנועה הפכה לאלמנט המסקרן והאתגר הוא להפוך אותה לנגישה ובעלת ערך לאנשים. נדרש לי זמן רב לפתח את זה. אני אומרת שהתנועה היא המסר והשליח, ושתנועה היא הולוגרמה. אני גם אומרת שהיקום מתקשר אתנו דרך תנועה.

מה לדעתך יכול קונטיניום לתת לרקדנים של היום?

אני חושבת שקונטיניום יכול להרחיב את החוויה האישית, באמצעות תפישת ריבוי הממדים של הגוף. לפעמים אני צופה ברקדנים והמחוות שלהם נראות לי ריקות. אני לא מרגישה שהם באמת נוכחים בתוך התנועה ואני יודעת שזאת תוצאה של ההכשרה שלהם. ההכשרה היא מאוד חיצונית ולעיתים קרובות יש דגש מוגזם על הפיסיות של הריקוד. מדי פעם את רואה רקדן או רקדנית שהצליחו להימלט מהריק הזה, אבל לא מדובר ברוב. הריקוד הופך לפיסי בלבד; זאת לא חוויה של התגלות. הצד השני הוא הרקדנים שרוקדים בסגנון "רוחני" ומציגים ביטוי שונה של אותה תופעה. הם לא מוגשמים בגופם; אני חושבת שהבנת המשמעות של להיות נוכח בתוך התנועה, בתוך עצמך, חסרה.

רקדנים רגילים לאימונים מאוד מסוגננים, ואת עצמך עברת תהליך ארוך של הטמעת החוויה הפנימית בביטוי ובצורה של התנועה... בחוויה שלי, עברו כשלוש שנים עד שנפתח מרחב לאינטגרציה של התנועות העמוקה הזאת כדי למצוא חופש חדש בביטוי התנועות שלי. את חושבת שהכרחי לעצור כדי לבצע אינטגרציה?

את חייבת! זה כמו עיכול. זה כמו חילוף חומרים של משהו. את מקבלת לתוכך את המידע, ואז זה צריך לעבור תהליך של חילוף חומרים; ודרוש לכך זמן מסוים.

את יכולה להגיד משהו על הקשר או התרומה של קונטיניום ליצירתיות?

אני חושבת שהופעתו של משהו בלתי צפוי בתנועה, היא עצמה המהות של יצירתיות. כשיש לנו תנועה חדשה או תחושה חדשה, זה הבלתי-צפוי. אבל את מבינה, זה יותר מאשר יצירתיות, זוהי כל ההתפתחות האבולוציונית של

Emilie Conrad, 2007, Life on Land, the Story of Continuum, California.
 Emilie Conrad, 1997, continuum in: Johnson, D.H., ed. Groundworks, narratives of embodiment, California, 61–80
 Emilie Conrad, Movement. <http://www.continuummovement.com/docs/articles/movement-emilie-conrad.htm>
 Ellen Cohen with CQ editors, 2015, Celebrating Emilie Conrad and Continuum Movement
Contact Quarterly, Winter/Spring Vol 40:1.
 Nancy Galeota-Wozny, 2004, Fluid Play: Emilie Conrad and Continuum, *Contact Quarterly* Winter/Spring issue 29:1.

קישורים אינטרנטיים לצפייה:

אתר הבית, <http://www.continuummovement.com>
 CONTINUUM, an introduction with Emilie Conrad <https://www.youtube.com/watch?v=IAacwbfeys>
 Open Systems, Gravity, Space, Movement Diversity <https://www.youtube.com/watch?v=dWb7Dgi1FOg>
 Continuum, Intrinsic Movement
<https://www.youtube.com/watch?v=1gd7FWYp-jQ>

הערות

- ¹ הסרטון המראה דוגמה לתנועה כזאת נקרא: intrinsic movement <https://www.youtube.com/watch?v=1gd7FWYp-jQ&list=PL77B4640E727EDEE9>
- ² בתרגום לעברית – רצף, המשכיות. Katherine Dunham
- ³ וודו – דת נפוצה בהאיטי. האלים, המייצגים אספקטים שונים של הכוח הבורא, נקראים לואה. הטקסים המתבצעים כדי לתקשר עם לואות עשירים במוסיקה ובריקוד ומובילים למצבי טרנס. Dr. Valerie Hunt
- ⁴ UCLA
- ⁵ Micro-movement
- ⁶ Explore Board
- ⁷ Jungle Gym

Emilie Conrad comments on using Flight Plan
https://www.youtube.com/watch?v=1AF_ZCJ9IPk

בתיה שכטר, רקדנית, יוצרת וחוקרת מחול. הופיעה בריקודי סולו ובשיתופי פעולה בארץ ובעולם עם רקדנים וביניהם: סימון פורטי (לוס אנג'לס), ענת שמר ועמוס חץ (ישראל), פיטר פלייר (ברלין) ומוסיקאים ובהם ליסנדר לקולטר (הולנד), מלקולם גולדשטיין (קנדה), ראלי מרגלית ויקי קרן-הוס (ישראל). דוקטורנטית באוניברסיטה העברית, חוקרת ייצוגי תנועה באמנות המזרח הקרוב והקדום. מאמריה בנושא פורסמו בישראל ובאירופה. בוגרת הסמך SDMS ב-1989; בעלת תואר מוסמך מהאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים (2008) ומהאוניברסיטה העברית (2012). למדה בלט קלאסי עם ארכיפובה גרוסמן וליאורה בינגהיידיקר ומודרני בביה"ס של להקת המחול בת-דור ובתיאטרון מחול רנה שינפלד. חברה בסגל הפקולטה לאמנות המחול באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. מורה מוסמכת ל-Continuum Movement. <http://www.continuummovement.com/teachers/batyah.html>

בני האדם. אני ממש יכולה לראות איך אנחנו יכולים להשתתף באבולוציה שלנו-עצמנו. זה לא משהו "רוחני" טרנסצנדנטי, אלא ממש טבילה בבוץ. אני ממש רואה את זה.

תוכלי להרחיב בנושא?

מה שהיה לעניין מרכזי שוב ושוב הוא הספירלה של העובר. זה התגלה תוך כדי היותי עדה לאנשים "המולידים" את עצמם מחדש אחרי שסבלו מצבים גופניים קשים ביותר. האשה שנפגעה מפוליו שאתה עבדתי בעבר ציירה ציורים רבים המתארים את הספירלה של תנוחת העובר במהלך הריפוי שלה. התחלתי להבחין בכך שהספירלה העוברית הזאת נוכחת, בין אם הנולד הוא תינוק ובין אם אנחנו מקימים לתחייה את גופנו-אנו. זה אותו תהליך. זה אינו עובר ממשי; זוהי הפעילות הספירלית של העובר, ההתפתחות הנובעת מהנוזל. זה כל כך מרתק.

על העולם של ימינו ועל המזרח התיכון...

מהו לדעתך תפקידם של אנשים העוסקים בתנועה ובריקוד בעולם? אני יודעת שאת מאוד מודאגת בנוגע להיבטים רבים של מצב העולם כיום.

אני חושבת שממש כפי שלמוסיקה יש המסר שלה, לתנועה יש המסר שלה... הדבורה רוקדת ריקוד בפני המושבה שלה כדי לספר לה איפה נמצאת הכוורת החדשה. אני חושבת שניורוני-המראה משחקים תפקיד ענק כמקשרים בתקשורת שלנו. אני רואה רקדנים הופכים לשליחים בין-ממדיים. במלים אחרות, אם את מסתכלת על רקדנים כתחומים בגבולות ההופעה שלהם, אני חושבת שזה צר מדי לאנשים בעלי יכולת קינסטטית. הרעיון של יכולת בין-ממדית, כאשר את משתמשת במחשבה של הדבורה, כשאת חוזרת לכוורת שלך ומבצעת את הריקוד... ניורוני-המראה מסוגלים לספוג את זה. יש תקשורת שעוברת באמצעות התנועה, שמלים לא יכולות להעביר. מלים הן מה שהינן, אבל זה לא אותו דבר כמו תנועה. אני חושבת שאנחנו מתקשרים בדרכים אשר נוטות לעקוף את הגוף האנושי. הבלבול סביב גוף האדם הוא כמו מחלה. אני חושבת שזה מגיע מהמחשבה הדתית, שבה הרוח מתקדמת כל הזמן בעוד הגוף משול לכלום. הפיצול הזה שבין כל הרעיון הרוחני ובין הגוף לא ממש נבדק מעולם.

בימינו אנשים עושים את החיבור לתוך הגוף, בין ממדים, באמצעות גישות סומטיות וביניהן קונטיניום. את חושבת שליצירת התחום החדש הזה של מודעות יש השפעה על החברה?

קשה לומר. אני חושבת שזה תלוי גם במקום שבו את נמצאת בעולם. אם אני חושבת על הגוף, בואי נאמר במזרח התיכון, כוחה של המסורת הדתית הפועלת בו מקשה מאוד על השפעה של מודעות כזאת. אני לא יכולה לדמיין פיתוח של קונטיניום מחוץ לקליפורניה, מפני שקליפורניה מסוגלת לקבל התנסויות חווייתיות. יש פה משהו מאוד רך ומרווח. הפן האחר הוא שהמרחב כאן מאוד נאיבי, וזה תמיד עוזר בדרך כלשהי.

בנוסף לכך, החותם האנושי בלוס אנג'לס צעיר מאוד. זוהי ה"שכבה" הראשונה של אנשים שמתחתיה כוחו של הטבע הוא בתולי. כשאני חושבת על המזרח התיכון, הוא ספוג בהיסטוריה אנושית. כאשר מסירים את השכבה הראשונה נחשפות עוד ועוד שכבות של מעשי בני אדם. אין מרחב. הכל דחוס בהיסטוריה....

קריאה נוספת:

גרסה מקורית של הראיון הנ"ל באנגלית, למנויי *Contact Quarterly* החל מינואר 2015 באתר הרבעון:
 CQ's Online Journal / CQ Unbound at www.contactquarterly.com



Tragedie by Olivier Dubois, photo: Tomy Pascal

טרגדיה מאת אוליביי דובואה, צלם: טומי פסקל

קומפוזיציה עירומה¹

טרגדיה, כוריאוגרפיה: אוליבייה דובואה Dubois, מוסיקה: פרנסואה קאפן Caffenne, תאורה: פטריק ריו Riou
משכן גולדה לאמנויות, תל אביב, ספטמבר 2014

רנה בדש

ראשית עלי להתוודות: בבואנו למופע *טרגדיה* היינו מ' יקירתי ואני שטופות בלא מעט דעות קדומות. עידכנתי אותה על הרחש התקשורתי שהתפתח סביב העירום של המשתתפים ועל הקושי להקרין קדימון של היצירה בערוצי מדיה מרכזיים.¹ מ' הביעה תהייה על נחיצותו של "העירום" כאמצעי להצגת ההיסטוריה של הציוויליזציה,² וציפתה לראות אם יש **צידוק אסתטי ואידיאולוגי** לחשיפת הגוף או שזהו **גימיק יחצני** שנועד ללכוד את תשומת לבם של הצופים העתידיים.³ כך או כך, בסיכומו של המופע זיהינו מ' ואני שהגוף החשוף היה ביטוי מוחשי ראשון לעקרון עומק יצירתי, "חשיפה", שדובואה שזר בכל רובדי המופע. הוא שלף במיומנות מרכיב אחר מרכיב מארגז הכלים שבידיו, ועל ידי חשיפת **מרכיבי הקומפוזיציה** קירב את תשומת לבם של הצופים למרחב היצירה ולאופני השילוב שלהם זה בזה, עד שהם הצטברו לתשתית מרכיבים שבאמצעותה הוא ביקש להחיות למול עיני הצופים את רוח "**המחול**" ולמלא את חלל הבמה ב**ביטוי**

אמנותי מרתק, שנוגע ללב ומאתגר את התודעה.⁴ האם התממשה ולו כוונה אחת מהשלוש? לשאלה זו אחזור בהמשך, לאחר תיאור של מרכיבים נוספים במופע והארת הטקטיקות היצירתיות שהופעלו עליהם, תוך שמירה על פשטות הביטוי הגופני-התנועתי ומידתו המתונה. עוד קודם למופע התעוררה מודעותם של הצופים לא רק לגוף, מרכיב מרכזי של מדיום המחול, אלא גם לעמדתם, שהופכת מעמדת **מצינים שיושבים בחשיכה** לעמדתם של מצינים בהרשאה. חשיפת הגוף התגלגלה גם לחשיפת **עמדת הצפייה במופע חי**, אלא שהאחרונה נותרת מרומזת. לעומת המשתתפים, שנגלים באור חזק ולבן שמעצים את פגיעותם, טיבה האנונימי של עמדת הצופים נשמר לאורך כל המופע.⁵ 18 משתתפים עולים לבמה בזה אחר זה. כל אחד בתורו פותח את **מסך** הרצועות השחורות שתלוי באחורי הבמה, פוסע 12 צעדים מדודים במידתם מול הקהל, מיסיר אליו את מבטו, משהה מעט את הליכתו, מסתובב וחוזר אל **אחורי הבמה**, נעלם מאחורי הווילון. הופעתו של כל משתתף כוללת רצף של פעולות יומיומיות: כניסה, הליכה, עצירה קצרה, חזרה והיעלמות.

תבנית הפעולות היומיומיות נשמרת לאורך זמן ניכר ממשיך המופע, אלא, שמופעלות עליה מניפולציות של **הפחתה, גריעה, הכפלה והעצמה**. יחד עם מבט שנשלח אל האולם, תאורה בוהקת וצלילי מוסיקה מתכתית, מתהווה כל רצף פעולות לתבניתו הקטנה של מופע מחול, שהגוף עומד במרכזו.⁶ בכל תבנית מעורבות **פעולות גוף** שמבססות תשתית **ליחסי-גומלין א-מילוליים בין מופיעים לצופים**, ומשתמעים מרכיבי **זמן ומרחב בהשתנות מתמדת**.

המשתתפים מופיעים ביחידות. לעיתים הם פוסעים בזוגות, או בקבוצה של גברים לצד קבוצת נשים ומולה, וגם כולם יחד, כהמון אנשים יחידים ולא ייחודיים, לכאורה. הם הופשטו מתלבשות ומאבזורים מעוצבים שמשמשים, בדרך כלל, לבידול המשתתפים במופע זה מזה ומייחדים את האחד מן הכלל. אלא שהצופים נקשרים אל המשתתפים על פי סימנים ייחודיים המוטבעים בגופם. הם מגייסים את ערנותם התודעתית ומזהים את המשתתפים על פי גובהם, מידות גופם, צבע עורם. הכוריאוגרף אמנם העלים את סימני ההיכר התיאטרוניים, אבל הצופים עוקבים, למשל, אחר משתתף גבוה שצבע עורו כהה הפוסע לצד משתתפת רחבת איברים שעורה לבן ושיערה אדמוני. או שהם מתייגים רקדן צנום שבלוריתו מתנפנפת ומלווים אותו כשהוא חוזר אל אחורי הבמה לצד רקדן שגבו מקועקע. סימנים חזותיים שמוטבעים בגוף ואינם ניתנים לניתוק ממנו מייחדים כל משתתף מהאחרים, וחשיפתם מקרבת את הצופים לנסיבות חייו וזהותו החוץ-תיאטרונית של כל אחד מהמשתתפים. באופן כזה מתבססים סימני ההיכר הייחודיים כמרכיבים אנרכיסטיים שחותרים תחת הגדרת המופע האמנותי כאתר מנוכר ומרוחק מחיי היומיום. חשיפתם משתמעת כהרחבה רעיונית של **שילוב בגדי היומיום** במופעי מחול מאז שנות השישים כאמצעי שקושר את המחול האמנותי לחיים מציאותיים ומטשטש את המובדלות שבין הגוף האסתטי-המחולי לגוף היומיומי.

תנועת הגוף העירום מול הצופים לא רק מאירה את משוואת הצפייה שבין המשתתפים לבין הצופים, ולא רק משתיתה את יחסי הגומלין שביניהם על ידי פסיעה ומבט ישיר, אלא שכאשר הגוף העירום פוסע לצד גופים אחרים, במקביל להם, בהיפוך של כיוון התקדמותו ביחס להתקדמותם או בתנועה מואטת או מואצת לעומתם, נחשפים בהיצגים גילויים מוחשיים למניפולציות במרכיבי זמן ומרחב מופשטים. חלוקת מועדי הכניסה של המשתתפים לחלל הבמה מייצרת תחושה של התקדמות בזמן, משל היה **ההפסק** בין כניסה של דמות אחת לכניסתה של דמות אחרת כמרווח ההתקדמות של מחוג השעון, בין שנייה אחת לבין זו שמגיעה אחריה. גם **החזרתיות** על תבניתו הקטנה של המופע החי היא מניפולציה מוחשית במרכיב זמן, שמעוררת תחושת **משך - הצטברות של יחידות זמן שמורה על התקדמות**. כאשר כל תבנית נאספת אל זו שקדמה לה, היא מדמה את התקדמותן של השניות ואת היעשותן לדקות. אלו מצטברות לשעות... לימים... עד שהן נעשות גם לתקופות. אלא שהחזרה על תבניות הפעולה פעם אחר פעם ועוד פעם במשך כחמישים דקות מייצרת גם **תחושת זמן בהשהיה**. שכן תחילתה של תבנית פעולה מסמנת גם את ההתקדמות לקראת סיום, וחזרה אל הווילון שבאחורי הבמה משתמעת גם כנסיגה אל התחלה מחודשת. פרק הזמן שבין תחילת הסוף לסיומה של ההתחלה הופך ל**זמן ביניים**. באופן כזה החזרה על תבניות הפעולה מייצרת התקדמות בזמן, ובזמן מוחקת את הזמן שחלף. מדי פעם נקטעת החזרתיות על תבניות הפעולה. על ידי שלילת החזרתיות, מתעוררת מודעות הצופה לחזרתיות **כטקטיקה של צבירה**: תבנית פעולה אחת נאספת אל זו שקדמה לה, והבאה נוספת לאלו שלפניה וכך הלאה עד שמתעוררת בצופה תחושת משך סמי-אובייקטיבית. זאת, לצדם של רובדי זמן נוספים שמתהווים בתודעת הצופה, בו-בזמן: כאשר גוף אחד פוסע לצד גוף אחר ומתמהמה בהתקדמותו, מתבררת מניפולציה של הפחתה במרכיב זמן, ויחס הגומלין שבין זמן ההתקדמות של גוף אחד לזמן ההתקדמות של הגוף השני משתמע כגילוי מוחשי למישור **זמן מיידי**. גם הליכה מואצת של כמה משתתפים לעומת עצירה ועמידה של משתתף אחד מאירות את מרכיב הזמן כמרכיב ייצוג מדיומלי שנעשתה בו **מניפולציה של ניגוד-משלים**, גם הפחתה וגם העצמה של מידתו. המניפולציה הכפולה

מייצרת תבנית **זמן יחסי**, שמשמעותה תלויה ביחסי גומלין בין המשתתפים ובהיות המשתתף היחיד חלק מקבוצה אנושית אורגנית, שמייצרת מסגרת זמן סובייקטיבית שמושתתת על מחזוריות הפעולות של חבריה. שברית התבנית החזרתית על ידי האטה/האצה/עצירה של אחד הגופים בעוד שבה בעת גופים אחרים מתמידים בה, מייצרת רגע זמן מרובד שמאחד את גוני הזמן בו בזמן, ותודעת הצופים נעה ביניהם: זמן משך אובייקטיבי, זמן מקוטע, זמן מושהה וגם רגע ייחודי שמתקיימים בו יחסי גומלין בין גילויי זמן מוחשיים לבין עצמם. תכיפות הפעולות, החזרה עליהן לאורך זמן, כמו גם קיטוען, מעוררים את מודעות הצופים לרובדי הזמן כגונוי של מרכיב ייצוג של מדיום המחול בפרט ושל מופע חי בכלל. אלו משתמעים כגילויים מוחשיים נוספים של עקרון "החשיפה", שבאמצעותו מכוון הכוריאוגרף להנכיח במסגרת זמן המופע האמנותי את מאפיין הזמניות של התנועה בפרט ושל ההתרחשות האמנותית בכלל, כדימוי לזמניות המציאות כפי שהיא נתפשת על ידי היחיד, שהוא עצמו פרט זמני במישור ההתהוות ההיסטורית של התרבות האנושית.

הופעתם של המשתתפים בזה אחר זה ממלאת את חלל הבמה בפעילות ובזמן גם מרוקנת אותו. "החלל" space שממוסגר באופן פיסי על ידי רצפת המבנה, קירותיו ותקרתו, שאליהם מוצמדים עמודי תאורה ניחים, מזוהה על ידי הצופה כדימוי בימתי תיאטרוני, שהגדרתו תלויה באותו רגע ייחודי שבו ייתפשו הצופים את רישומם המוחשי של הגופים העירומים. מצד אחד, מניפולציות החזרתיות וה**קיטוע** מייצרות רגעי ריקות שמסמנים את חלל הבמה כ"לא מקום" מוחשי, שמזוהה כאתר שאינו נושא משמעות מעבר לנראות המרוקנת שלו, אלא כאפשרות להתמלאות בעתיד. באופן כזה חלל הבמה הריק מורה על זמן עבר נוכח, שכן ריקותו ללא סימן זהות היא זיכרון לתנועה שנעלמה כלא היתה,⁷ ומאיר זמן עתיד מושהה שמתייחס לציפייה. מצד שני, רגע הריקות הממשית של החלל מאיר אותו גם כ"כל מקום", כמרחב שאין לו ייחוד ושייך אישי, והצופה יכול לזהות בו את "המקום" שלו place ולהפוך אותו לשלו ולרק בשל התחושות שהוא מעורר בו. ההרשאה להפוך את "לא מקום / כל מקום" למקום בעל ייחוד ספציפי ניתנת לכל צופה מתוקף זיהויו כנמען ב**שיח א-מילולי** שמחבר בין ההתרחשות בחלל הבמה למקום הישיבה באולם.⁸ ההתקדמות של המשתתפים פעם אחר פעם לאורך קווים מקבילים עד לקדמת הבמה נתפשת כהתקדמות בחלל, שמתקפת את המודעות של הצופה לנוכחותו במקום מושהה באולם התיאטרון. השהיית מבטם לכיוונו של הצופה משתמעת כהתעכבות לרגע שמאירה, בכל פעם מחדש וברביבו, את המודעות לקיומו.⁹

הנוכחות של כל משתתף וצעדיו מייצרים טריטוריה. זו מאוכלסת על ידי רבים שדומים זה לזה. קיומו הטריטוריאלי של כל משתתף מותנה בפרק זמן הימצאותו על הבמה, ועם היעלמו מאחורי הווילון שפרוש באחורי הבמה נמחק גם קיומו המוחשי והוא נותר כעכבה בתודעת הצופים שתופשים בכל פעם מחדש את ההתרוקנות / ההתמלאות של החלל. בעת היעלמות המשתתף מאחורי הווילון, הטריטוריה נעלמת לרגע. היא נוצרת, בכל פעם מחדש, על ידי ההצטרפות של המשתתפים אשר חוזרים על תבניות הפעולה שלהם בעקביות. ובו בזמן, צעדיהם של המשתתפים גם מוחקים את הטריטוריה שסומנה על ידי המשתתפים שקדמו להם. אבל ההיעדרות אינה מתממשת במלואה. שכן באמצעות מניפולציה במרכיב ה**תאורה** מוארים המשתתפים הממתנים באחורי הבמה למועד עלייתם לחלל הבמה. הופעתם ברמיזה קושרת את "הבלתי-נראים" מצד אחד של חלל הבמה, המשתתפים באחורי הבמה, עם "הבלתי-נראים" מצד שני של חלל הבמה, הצופים היושבים באולם, עד שחלל הבמה הריק נמלא בנוכחותם של אלו, וגם מאיר את עמדתם של אלו.

תבניות ההתקדמות על הבמה מלוות ב**צליל** אלקטרוני בעל פעמה אחידה. קצב הצעדות העקביות אינו תואם, בהכרח, לקצב הצלילים ולפעמתם, אלא ששמיעת הצלילים וראיית הפעולות יחד מניחות שני רבדים פנומנולוגיים של התקדמות, שמרפררים אל מקצבים פולחניים. הם נשזרים במרכיבי המופע ונתפשים כמקצב ה"רישום של הלב"¹⁰ האנושי, שפרשנותו מתרחבת אל "מחזוריות הקיום" של העולם. המקצבים מתעצמים, מתגברים ומלווים את פירוק הסדר והארגון של התנועה בחלל הבמה. המשתתפים רצים,

נופלים, משתתחים, מתגלגלים, מחליקים ונעצרים. גופותיהם משתלבים אלו באלו באינטנסיביות, והם נדמים כמי שמשתתפים באורגיה חסרת מעצורים, שמטושטשת על ידי תאורה מרצדת. המשתתפים מדגימים רצף של פעולות גופניות חסרות מעצורים, והצופים תופשים היצגים של ביטוי תנועתי חופשי, שאינו נענה למוסכמות התנהגות חברתיות והוא משוחרר מכל עכבה תרבותית. מסגרת המקטע המסיים של המופע משתמעת כמסגרתו של "מחול בתוך המחול",¹ שבאמצעותה מבקש הכוריאוגרף להציג את התגבשותם של מרכיבי הקומפוזיציה עד שהם נעשים למחול יצרי ואותנטי, שמבוסס על תנועה טבעית. אך לא כך הוא. ארגו הכלים של דובואה אינו מצליח לחמש את "רוח המחול". הצפייה במקטע המסכם חושפת שימוש תבניתי במבנים מוכרים השגורים בידיהם של יוצרים במחול. ההיצג אינו מרענן אותם, וניכרת אוטומטיזציה באופני חיבור מחדש. פעולות המשתתפים ממושטרות בצורה, בכיוון ובמקצב אחידים. הן נתונות לכוחו המארגן של הכוריאוגרף, שפירק את המבע המחולי למרכיביו וחבר אותם מחדש לרצף תנועתי שאינו מעורר השראה. גם יכולת הביטוי של המשתתפים אינה מעוררת השתאות, והופעתם אינה מתעלה לעמדתם של מי שחושפים מיומנויות הנדרשות לרקדנים כדי שיבצעו "מחול". אם בתחילת המופע נדמה היה שהגוף העירום ינחה לשיח אינטימי מעורר וחושני בין המשתתפים לצופים, החשיפה הארוכה של הגופים בשילוב ההפשטה הדקדקנית של מרכיבי המופע החי הרחיקו אט אט את הצופים ממעורבות רגשית. כשפג קסמה של ההתבוננות החטטנית, הצופים ניסו לזהות איזושהי **התגלות** ברשת מרכיבי הקומפוזיציה. במידה שהיתה מתממשת ההתגלות, היא היתה הופכת את הגוף ממרכיב ייצוג אסתטי שהופשט מכל כסות עודפת ואביזרים מקושטים לציר שעומד במרכזה של **התהוות** מרגשת, שאינה רק סך כל המניפולציות שנעשו עם הגוף ועל הגוף הנע בחלל הבמה. בסיום המופע, מ' יקירתי ואני חשנו שמעשה הטווייה לא התהווה לגילוי של אמנות. רישומה של היצירה *טרגדיה* נותר בתודעתנו כאובייקט אמנותי נטול מטען ומשמעות שמעבר למכלול מרכיבי המופע הגלויים בזמן מידי.

הערות

¹ לאורך המאמר מודגשים מרכיבי **הקומפוזיציה והמופע החי** באותיות בולטות.

² קדימון ליצירה:

https://www.youtube.com/watch?v7=hxiGxx_uu4&oref=https3%A2%F2%Fwww.youtube.com2%Fwatch3%Fv3%D7hxiGxx_uu4&has_verified1=

³ מדברי היוצר. ראו לדוגמה בפרסום שקדם להופעת הלהקה במדור מחול, אתר הבמה, <http://www.habama.co.il/Pages/Description.a.spx?ArticleId=22777&Subj=2&Area=1>

⁴ מאז תחילת המאה שעברה נמצאו אמנים יוצרים במחול שביקשו לחוות את הגוף ותנועתו ללא עכבות מוסריות או מוסכמות חברתיות מגבילות, ומצאו בעירום חוויה קיומית שיש להעצימה. למשל, איזדורה דנקן Duncan (1878-1927) שיחררה את גופה מתלבושת צמודה ונעליים, ורקדה בשמלות שקופות שחשפו את קווי גופה ותנועתם לעיני הצופים. או רודולף לאבאן Laban (1879-1958) שהקים בשנת 1910 במונטה וריטה Monte Verita שבמחוז אסקונה, שווייץ, את "בית הספר לאמנות החיים". מתוך רצון להתחבר מחדש לגוף הטבעי, לסביבה ולקצב הלא-מודע של החיים, הוא וחבורת תלמידיו רקדו בעירום באוויר החופשי, התהלכו יחפים וניזונו ממזון טבעוני.

⁵ חשיפת מרכיבי המדיום והארה מכוונת של מהלכי היצירה הן ממאפייני טקטיקת הניכור *verfremdungseffekt* של ברטולט ברכט (Brecht). לפי ברכט, חשיפה של מרכיבי המדיום ושל טקטיקות היצירה תקרב את תודעת הצופים אל נסיבות חייהם, ועם זאת תפתח צפייה ביקורתית תוך ריחוק רגשי, כך שהצופים יפעילו שיפוט תודעתי על היבטים מהמציאות ויקדמו את שינויים. על ברכט, הגותו ויצירתו, ראו למשל: יצחק לאור.

(עורך). "ספר ברכט, מטעם 27", כתב עת לספרות ולמחשבה רדיקאלית, עמותת השכמה, תל אביב, 2011.

⁶ היחס שבין אסטרטגיה-מערך מארגן וחיצוני לאירוע לבין טקטיקה-תחבולה שמאפשרת, ולו לרגע, את שינוי העמדה במערך המארגן, עולה בגישתו של מישל דה-סארטו, *המצאת היומיום*. תרגום: אבנר להב, רסלינג, תל אביב, 2012, עמ' 117-119. ברוח זו הצופים אמנם אינם מכתיבים את מהלכי המופע, והם פועלים בתוך מערך ההחלטות היצירתיות של דובואה, אלא שהותרתם בעמדתם המרומזת מאפשרת להם לשנות את החלטותיו ולא להסכים למהלכיו. הכוח והיכולת של הצופים לערער על סדרי המופע מתבררים בהתקרבות של צופים רבים לאזור הבמה במטרה להיטיב את עמדת הצפייה, מצד אחד, ובנטישת המופע על ידי רבים אחרים, מצד שני.

⁷ ברוח המחול הפוסט-מודרני האנליטי של שנות השישים והשבעים, נראה שגם תבניות הפעולה של דובואה מבקשות לזכך, במידת האפשר, את הביטוי המחולי מכל משמעות שמעבר להיצג הגופני עצמו. למידע על יוצרים במחול האנליטי הפוסט-מודרני בניו-יורק, ראו, לדוגמה: Sally, Baner. *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance*, Wasleyan University Press., 1987.

⁸ גם "הריק" הוא נוכחות. כדברי אז'ן יונסקו שמתייחס לכיסאות הריקים במחזה *הכיסאות כ"ל...האל-כלום הזה שעל הבימה..."*, הריק הוא תזכיר למה שאינו ולכן כבר נוכח בהיעדרו. גם אם אינו נראה על ידי הצופה, הרי שעל ידי החלל והריק מונחות אפשרויות להתממשות הנוכחות החסרה, ועל ידי ריקות, נתפשת עודפות שאינה מכוונת מראש את אופני ההתמלאות בחומר מסוים ובזמן מוגדר. ראו: Eugene Ionesco. *Notes and Counter-Note; Writing on the Theater*, trans. Donald Watson, Grove Press. New-York, 1964, pp. 196-197, אצל: זנדבנק, שמעון. "כיסאות ואגדות: קפקא ויונסקו", *קפקא פרספקטיבות חדשות*, עורכים: זיוה שמיר, יוחאי עתריה וחיים נגיד, ספרא, 2013, עמ' 123-122.

⁹ לפי ז'אק דרידה, אמנות שמרכיביה יצאו מתבניתם מדרבנת את הצופה לנסות ולהחזיר את הסדר על כנו. כך גם רגע הריקות של חלל הבמה מעורר את מעורבותו התודעתית של הצופה שמבקש לשנות את נסיבות המופע. ראו: *דרידה קורא שייקספיר*, 2007, עמ' 102.

¹⁰ עין המתבונן היא גם מושא למבט שמוחזר אליה. וכמו שמציין כנען, חוש הראייה, כאחד האמצעים ל"התבוננות", הוא שותף בעל כוח בעיצוב של סיטואציה בין-אישית אנושית ובהבנתה. ראו: חגי כנען, "הפילוסוף והחלון", *הקול והמבט, בין פילוסופיה לספרות, קולנוע לאופרה, מיתוס ומשפט*, עורכות: ורד לב-כנען ומיכל גרובר פרידלנדר, רסלינג, 2002, עמ' 134.

¹¹ "a graph of the heart", ציטוט מדבריה של מרתה גרהאם, מתוך: Jack Anderson. *Ballet and Modern Dance*, Princeton Book Co., Hightstown, New-Jersey, 1992, p. 176.

¹² תרגום פרשני-יצירתי לטקטיקת "תיאטרון בתוך תיאטרון" שמכוונת להרחיק את הצופים מהתרוממות רוח ומהשתקעות רגשנית בעת הצפייה בהיצג האמנותי. ראו הפניה בהערה 4, וגם: גדעון עפרת. על האסתטיקה של התיאטרון האפי: "האורגון הקטן" לברטולט ברכט, הוצאת ב. צ'ריקובר, תל אביב, 1969.

רנה בדש כוריאוגרפית עצמאית הפועלת לאחרונה תחת השם "המאפיה של בדש". דוקטורנטית בפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב. מנחה במחול מודרני-עכשווי ולימודי כוריאוגרפיה במכללת סמינר הקיבוצים ובמכללת גליל מערבי. יוזמת פרויקטים חברתיים משלבי אמנות. מאמנת אישית. ממקימות "מאגמה קבוצת מחול", יצרה עבודות לפסטיבל ישראל-ירושלים, פסטיבל עכו לתיאטרון אחר, גוונים במחול, אירועי תל-חי לאמנות עכשווית ותנועה להצגות. סיימה בהצטיינות תואר M.A. בתוכנית הבינתחומית בפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב.

לעולם אל תאמר לעולם לא

לפני חמישים שנה כתבה סוזן לנגר: שום ז'אנר אמנותי לא ספג כל כך הרבה אי הבנות, ניסיונות אינטרפרטציה מאולצים ופרשנויות סנטימנטליות כמו אמנות המחול העכשווי. העובדה שאמנות המחול היא אולי אחת הדרכים העתיקות ביותר לביטוי אנושי לא מנעה ממנה לעורר ציפיות אצל הקהל והיוצרים כאחד, להיותה אמנות מספרת באופן הנרטיבי והבלתי אמצעי ביותר. המחול התקבל כצורת ביטוי נרטיבית, העוסקת בוורטואוזיות נרטיבית. תפקידו, כפי שחשבו ועדיין חושבים רבים, לעסוק ביופיו או בכיעורו של העולם ולשקף את רוחה האסתטית של התקופה שבה הוא מתרחש. כל תנועה ריקודית היתה אמורה להשתלב בסביבה הסמנטית שבה התרחשה ובזהות האידיאולוגית של יוצרה.

כשמרס קנינגהאם השווה את הניסיון לספר לניסיון לאחוז במים, עדיין לא היו מוכרים לנו הזרמים הנרטיביים החדשים של המאה העשרים ואחת, שבה – יותר מבכל מאה אחרת – זמן המחול הוא אחר זמן הסיפור. החלל שבו הוא מתרחש שונה והיחסים האינטר-סובייקטיביים של הרוקדים אינם יכולים לשקף יחסים נרטיביים בין-אישיים. המחול מתרחש מחוץ לזמן ולמקום של הסיפור. היחסים בין חלל, זמן וגוף הם יחסים מוחשיים-אסתטיים ושום סיפור לא יוכל למלא את מקומה של מערכת יחסים ריקודית. הוא מנסה למחוק, כמו במטה קסם, את הצורך הסמנטי בסיפור מובנה ולענות על הפרדוקס של האינטרפרטציה הפשטנית שניתנת לו לעתים קרובות.

בעבודתו של פאלק ריכטר, כוריאוגרף גרמני יליד 1969 החי ויוצר בברלין, ניסיונות ההתקשרות בין הרקדנים הם מילוליים ובה בעת אנטי-נרטיביים. משפטים כמו: "למה לא התקשרת אלי?" נבלעים בהדי תנועה רוויי כוח וכאב, כשמקהלה מתנועעת מפשטת את התנועה ושולחת אותה לעולמות שבהם כל ניסיון אינטרפרטציה, גלישה לחיפוש אחר אחיזה נרטיבית או היאחזות בסמליות מוכרת ייתפשו כתלושים מן ההקשר האסתטי.

הרקדנים ביצירותיו של ריכטר נעים בכלובים בלתי נראים. לאחר כל ניסיון ליצירת קשר עם יצור אנושי אחר, או לפחות עם צלו או זיכרונם של יצור כזה, נוצר הרושם שהם מאבדים את עצמם לדעת. האינטנסיביות שבה הם מבצעים את רצף התנועות שחוזר על עצמו, אבל משנה ניואנסים זעירים ומעודנים באיכותו, משדרים לצופה תחושה שכל ניסיון לספר סיפור אישי הוא גם סיפור על ניסיון התאבדות. ריכטר עצמו מכנה את יצירתו: ניסיון בתקשורת קמיקזית של הרקדנים בינם לבין עצמם ועם הקהל. הם מתקשרים באמצעים עכשוויים ללא יצירת קשר, או בלי שהקשר, אם נוצר, יוכל לטמון בחובו חום אנושי, אמפטיה או קשר מחייב. במחול של ריכטר מאבדים הרקדנים את יכולתם להיות מודעים להקשרים של כאן ועכשיו, את יכולתם להקשיב, את יכולתם להגיב ואת יכולתם לשאת את נוכחות הזולת בסביבתם.

ריכטר כותב בעצמו את הטקסטים שנכללים ביצירותיו. לעתים הוא מעורר תחושה שכתב משפט מילולי ואחריו מיד משפט תנועתי וכך שוב ושוב לסירוגין. רקדנים ושחקנים מרכיבים אנסמבל וירטואוזי, שבו כל אחד משלים בתנועה או במלל את המשפט שהתחיל קודמו, גם הוא או בתנועה או במלל. אמירות מתחילות בתנועה ומסתיימות במלל או להיפך. לעתים קרובות הן מתחילות ולא מסתיימות או מסתיימות בלי שהתחילו. ריכטר עוסק בפרדוקס המופשט של המחול. הוא מנסה לבטא רגשות ותחושות גופניות, בעודו מודע לעובדה שהניסיון חייב להיכשל. העיסוק בעולם הסימנים

של התנועה והגוף, בעידן שבו התקשרויות אנושיות מתבטאות בשטחיות דיגיטלית, הופך את יצירתו לשירת געגועים נוסטלגית. הוא מצטט לא רק תוכן, אלא גם צורת התקשרות עכשווית, ומשלב בתוך מערכת הסימנים ציטוטים מתוך הקלאסיקה האירופית, כמו מתוך פאוסט של גיטה. נראה כאילו אסר על עצמו יצירת תמונות שמכילות סמליות חד משמעית. יכולתו לספר הבזקי סיפורים, ללא נכונות לחשוף את תחילתם ואת סופם, ראויה לתשומת לב. עבודתו מגלמת את תכונתו האימננטית של המחול, לפתח פיוטיות מופשטת ללא יכולת אחיזה באסוציאציות מוכרות וחד משמעיות. כשסיפור מתחיל ולא מסתיים, או לחלופין מסתיים ללא שהתחיל, מערכת יחסים מכאיבות ללא יכולת לתת הסבר מדוע הן מכאיבות, כשהתקרבות מתחילה באמירה מילולית ומסתיימת בתנועה או להיפך, מתהווה לנגד עיני הצופה מרקם של פיוטיות מופשטת, של שבריריות מוחצנת, שקוראות תיגר על כל ניסיון לפרשנות שאינה אימננטית לשפת המחול המתרחשת לנגד עיניו. ריכטר מלמד אותנו שכל יוצר גדול דורש מערכת סמנטית משל עצמו. הוא אינו מאפשר אחיזה במציאות מוכרת, כמו המים באמירתו של קנינגהאם, שאינם ניתנים לתפישה. ביטול הנרטיביות ביצירתו של ריכטר הוא ביטול רדיקלי. הוא עוקר מן השורש כל ניסיון לשחזור חוויות מוכרות.

אצל ריכטר הופך הצופה למרכיב אינטראקטיבי בתהליך היצירה. הוא נדרש לא רק להתמודד עם הרגלי הצפייה שלו אלא גם, מעל לכל, עם ציפיותיו הרגשיות והחושיות. ריכטר עוסק לא רק בתהליכי רפרודוקציה של מעשה האמנות עצמו, אלא גם ובעיקר בתהליכי הרפרודוקציה הלא מודעים של הצופה. כמו שהאמנות חוזרת ומנסה לשחזר איכויות מוכרות, כך חוזר הצופה ומנסה לשחזר חוויות והתנסויות מוכרות. כמו שהאמנות חוזרת ומנסה לשחזר סמליות קולקטיבית, כך מנסה הצופה לחזור ולשחזר משמעויות והתנסויות קולקטיביות.

ריכטר רוצה ליצור איכויות חולפות. הדיאלוג האנושי בעבודתו הוא תוצר ישיר של הזמן היחסי ושל החלל האסתטי. הוא מתקשר עם הקהל באמצעות ביטויים גופניים שהם תוצאה של התהוות רגעית, שמאחוריה לא עומדים מסרים חוץ תנועתיים. החומרים שאתם הוא עובד הם החומרים המוחבאים במרחב הדמיון של רקדניו ושחקניו. הווירטואוזיות הבלתי צפויה, המוכרת לנו מיצירתו של ויליאם פורסיית, אינה מסתפקת במופשט הפיוטי, כמו לדוגמה אצל קנינגהאם ואצל פורסיית, אלא מחפשת באמצעות אותו מופשט פיוטי את הנרטיביות הבלתי צפויה. היא כמו חותכת דרך השפה ומפלטת לה נתיב חדש כדי להמשיך ממנו והלאה. ריכטר מנסה לכבד את מורכבותה של השפה המילולית ולחפש באמצעותה מורכבויות חדשות בשפתו התנועתית. הוא מנתק בכל רגע את החוט המקשר בין מלה לתנועה, כדי לאפשר להם להתקשר ביניהם בכל רגע מחדש. את

יצירתו של פאלק ריכטר



Falk Richter

פאלק ריכטר

הפרדוקס שבהשוואה בין שפה מילולית לשפה תנועתית הוא מנסה להציג כמקור להשראה ולמשאבים יצירתיים חדשים. הוא לא קובע מראש מהו יעד הנסיעה של רקדניו ושחקניו, אלא פורש לפנייהם את כל אפשרויות המסע ליעדים בלתי מוכרים.

את עבודתו המרכזית, הילד הלא מקושר, ביטוי מן הפסיכולוגיה של הילד, יצר ריכטר, לדבריו, כהומאז' לילד שבכל אחד מאתנו, זה המחפש משמעות סמנטית בכל תקשורת אנושית ונתקל בניתוק הבלתי אמצעי שבמציאות סביבו, או חייב להתמודד איתו. העבודה מורכבת מרצף של משימות ומשברי דמויות המתקשות בהתמודדות עם הקור האנושי ששורר סביבן. באמצעות קולאז' של צליל, שברי מלים והבזקי תנועה מחפשים משתתפיו של ריכטר דרכים חדשות ליצירת קשר, לא רק בינם לבין עצמם, אלא גם כל אחד ואחד מהם עם מרחב הדמיון של עצמו. הם מחפשים נתיבים חדשים אל דפוסי הדיבור והתנועה של עצמם ואל תדמיתם הרגשית בעיני האנשים הקרובים להם. דמויותיו מנסות במועד להתנתק מן האילוצים התקשורתיים של חיי היומיום. הן מתרחקות מאילוצים של אופנה, ציפיות חברתיות וביקורת אישית, בכך שהן פוסלות את כללי הסמנטיקה החברתית השולטת בסביבתן. את חוסר הנכונות שלהן להישאר משועבדות לחוקי הסביבה הן מביאות לידי ביטוי בצורה וירטואלית שאפשר לכנותה עכשווית. הן מסרבות להישאר משועבדות למוסכמות תנועתיות וכל עיסוקן הוא ביצירת דקונסטרוקציה לכל משפט תנועתי שיצרו רגע לפני.

מלים בעלות משמעות מוסכמת מראש או לחלופין, תנועות בעלות משמעות מוכרת, הן לא מה שריכטר רוצה להציע לקהל שלו. האם זה חיפוש חדש או ויתור על תפקידו המימטי של התיאטרון – נשאל ריכטר על ידי מבקרי המחול והתיאטרון בגרמניה. ריכטר משיב להם בכך שהוא מרכיב את האנסמבל שאתו הוא עובד מיוצרים ששפתם האסתטית מגוונת ושונה. הוא בודק כמה אי הבנה יכולה להכיל עבודה אחת ובאיזו מידה היא משמשת קטליזטור למסעות אמנותיים חדשים. הוא מאמין שאי תקשורת משחררת אותנו מן ההשתעבדות הקוגניטיבית של חיפושי משמעויות ומאפשרת, הן ליוצרים והן לקהל, לגלות דרכים חדשות לעשייה ולצפייה באמנות. המלה הגרמנית לשונות ולרב-גוניות קרובה אטימולוגית למלה התרחקות. ריכטר רוצה לתרגם ביצירתו את הניואנס השלילי שבהתרחקות לניואנס החיובי שברב-גוניות.

הצפייה בעבודתו של ריכטר היא התנסות פנומנולוגית. משמעותה נמדדת בכאן ובעכשיו בלבד וביכולתה לדבר בשפה אישית וסובייקטיבית אל כל אחד מאתנו. הוא לא מאפשר לנו להיאחז בהתנסות אלא נותן לה להיעלם,

לשנות צורה ולהפוך אצל כל אחד מאתנו לזיכרון סובייקטיבי. העשייה הכוריאוגרפית שלו מאופיינת ביצירת מגוון של פרגמנטים. כל פרגמנט הוא תוצר אסוציאטיבי של זה שלפניו. הפרגמנטים עצמם מצטרפים כולם להקשר ממוסגר והקומפוזיציה עונה על חוקי ההיגיון של עצמה. הצופה מוזמן, למעשה נאלץ, לבנות צירופים חדשים, בעוד שלרשותו עומדים הפרגמנטים הקיימים. כך יוצר הצופה יש מאין חדש ומיישם את משנתו של רולאן בארת על חלקו של הקהל בהתהוות האמנותית. "הכתיבה הלבנה" ביצירתו של ריכטר מעניקה פן חדש למסורת תיאטרון המחול הגרמנית, שהצטיינה בבניית מערכות אסוציאטיביות מורכבות ביותר, אך נכשלה בניסיון לנתק את המחול מן השעבוד הנרטיבי. תיאטרון המחול הגרמני של המאה העשרים עדיין ניסה לתפוס את המים. פאלק ריכטר מנסה לתת למים לזרום הלאה.

ד"ר רונית לנד משמשת מאז 1990 כראש החוג למחול באקדמיה הלאומית לאמנויות ברמשייד, גרמניה. פרופסור אורח באוניברסיטאות של ברלין-פוטסדאם, פריס ואנקרה. מנהלת אמנותית של אנסמבל המחול של האקדמיה ברמשייד וחברת ועדת המחול של המועצה הגרמנית לתרבות. כותבת על מחול זה כ-40 שנה. ספרה על אנה הלפרין יצא לאור בגרמניה, בארצות הברית ובבריטניה.

מחול ככתב גוף

Dance as an écriture corporelle

אלכסנדר שוואן (Schwan)
הבאה לדפוס ותרגום: אורה ברפמן

עבודת גג ואש

ותיות אדומות זזות על הגג. הן מנופפות ידיים, מותחות רגליים, משתוחחות ומסתובבות. שישה עשר הרקדנים – לבושים בתלבושות אדומות ומוצבים על גגות הסוהו – משנים את צורת הגוף כאילו היו סימני כתב בלתי ניתן לפענוח, שנכתבים ובו זמנית מוכלים על ידי הרקדנים עצמם. כתב המחול הארעי הזה נשלח מראש גג אחד לאחר. כל רקדן מחקה את התנועה שהוא רואה על הגג שמולו ובתורו, רקדן שנמצא מאחוריו מעתיק את התנועה ממנו ומעביר אותה הלאה וכך משודר רצף של סימני תנועה לרוחב טופוגרפיה עירונית בדרום מנהטן. האזור שבו מדובר מתחיל בגג בפינת מערב ברודוויי והאוסטון, חוצה שבעה רחובות על ציר צפון-דרום ושלושה רחובות על ציר מערב-מזרח ומסתיים בסופו של דבר על גג בפינת הרחובות וייט וצ'רץ'.



עבודת גג ואש מאת טרישה בראון, על רקע העיר ניו יורק, 2011
Roof Piece, Recreation on the High Line, New York, 2011

הכוריאוגרפית טרישה בראון ניצבת על הגג הצפוני ביותר, גופה פונה דרומה והיא מאלתרת תוך כדי ריקוד רצף של תנועות לא בלתי צפויות, שמועקות על ידי כל הרקדנים הנמצאים מדרום לה, שפניהם פונות צפונה והם מחכים לכל מקטע ריקוד כמו לאות סמפור (שיטת איתות באמצעות דגלים; תמרור רכבות). כרבע שעה אחר כך, כאשר כרמן בושאר, הרקדנית האחרונה, מסיימת לבצע את התנועות האחרונות שנשלחו אליה, המהלך מחליף כיוון: הרקדנים פונים דרומה והם שולחים את רצף התנועות חזרה במשך כחמש עשרה דקות, עד שהן חוזרות אל בראון.

הכוריאוגרפיה נקראה *עבודת גג ואש (Roof and Fire Piece)*, בשל תלבושותיהם האדומות של שישה עשר המשתתפים, שהופיעו עם העבודה שלוש פעמים בקיץ 1973. קדמה לה הופעה דומה, פרטית, שנקראה *עבודת גג ועלתה* ב־1971 עם תריסר רקדנים, שאותה לאורך עשרה רחובות. בעוד שבגרסת 1971 נכחו הרקדנים ואולי כמה חברים בודדים, המופע מ־1973 פורסם בציבור באמצעות עלונים. הקהל חולק לשתי קבוצות וצפה במתרחש משני גגות, שסיפקו לו מבט חלקי בלבד.

טלגרפיה אופטית

את *עבודת גג ואש* אפשר להשוות לשיטה ההיסטורית של טלגרפיה אופטית, שבאמצעותה נשלחו מסרים למרחקים בתצורת קודים של אלמנטים ויזואליים. גם רקדניה של בראון שלחו תנועות ומחוות מגג אחד למשנהו.

לאחר ניסיונות ראשוניים לשלוח תקשורת למרחקים, פיתח מהנדס צרפתי בשם קלוד שאפה עם שני אחיו מכשיר שנקרא טכוגרף (מילולית: קורא מהיר) ומאוחר יותר נודע בשם טלגרף (קורא). ההמצאה היתה מבוססת על עמוד עץ עם זרועות מתכוונות, שליחס ביניהן היתה משמעות קבועה. את הזרועות הפעיל אדם אחד בכל תחנה והשני צפה בתשדורת שהתקבלה מעמוד האיתות (semaphore) השכן. נקודות הטלגרף הוצבו במקומות גבוהים: מגדל, גג או גבעה. ברשת שקמה בצרפת היו 500 תחנות כאלה, שבאמצעותן ידעה יכולה היתה לעבור מרחק של 5,000 קילומטרים. רק ב־1850 פותח הטלגרף החשמלי.

יש דמיון ברור בין יצירתה של בראון לבין הטלגרף האופטי המקורי. בשניהם התרחש האירוע במקום פתוח וגבוה גיאוגרפית, בשניהם מתחוללת העברה של רצף תנועות ומחוות למרחק, באמצעות מגוון האפשרויות של הצבת הזרועות ביחס לגוף הוורטיקלי הזקוף. מבראון עצמה ידוע לנו שהיא – וכן כמה מבקרי מחול – היו ערים לדמיון החזותי שבין *עבודת גג ואש* לבין הנעת זרועותיו של עמוד האיתות (סמפור), אם כי הדמיון לא היה חיקוי מודע או מכוון. בנוסף, המשותף בין שתי השיטות להעברת התנועות ניכר עוד יותר, אם משווים בין אפשרויות האיתות של סמפור לבין רישומים שציירה בראון בתקופה שבה יצרה את *עבודת גג ואש*. לרישומים לא היה בהכרח קשר לכוריאוגרפיה כשיטת כתב תנועה (notation), אבל בדומה למערכת תצורות אפשריות של שיטת מיון ושל הקצאת קווים וזוויות, אפשר לראותם כאילו היו מתווים אלפביתיים של תנועות-מחול.

למרות הדמיון החזותי בין השניים, כוריאוגרפיה וטלגרפיה נבדלות זו מזו לפחות בשני היבטים בעלי חשיבות

לצורך הקבלה בין מחול וכתביה באופן כללי. ראשית, בניגוד לטלגרפיה, הרצף של *עבודת גג ואש* אינו מתפענח באמצעות אותיות אלפבית. המחול עצמו חסר משמעות. לא רק שאינו ניתן לקריאה משום שאין קודים לפענוחו, אלא שהוא מעיקרו אינו ניתן לפענוח. גם לו תנועות המחול היו מקודדות באמצעות אותיות – בדומה לעבודה אחרת של בראון מ־1975, *Locus* (מקום, אתר) – הפענוח לא היה בהכרח ניתן לקריאה. בניגוד לטלגרפיה אופטית, עבודת מחול תמיד תהיה פחות מדויקת בהעברת רצף התנועות והתנחוות. בביצוע החוזר ועקב הפן האינדיווידואלי של כל מבצע, חל שינוי לא רצוני בתנועות, בכל הנוגע לדינמיקה, מקצב, או אף ביצוע התנועה עצמה.

שנית, אף על פי שגם טלגרפיה חזותית עלולה להכיל טעויות, היא תלויה בשיטתיות ובדיק בביצוע העברת התצורות של זרועות עמוד האיתות (סמפור). הדייקנות כרוכה ביכולת לחזור במדויק על הקונפיגורציות, הנדרשת מכל שיטת כתיבה, מאפשרת לחזור על כל סיגנל ללא שינוי.



Roof Piece, Recreation in the Getty Center, Los Angeles, 2013

עבודת גג ואש מאת טרישה בראון

בעקבות מסורת ארוכה של כתיבה ומחול, שכוללת את ראול פהייה (Feuillet), סטפן מלרמה ופול ואלרי ועוד רבים, אתמקד בפירוש המקורי של המלה כוריאוגרפיה. ביוונית המלה מורכבת מהתיבות graphein, כתיבה, ו-choros, מחול או מקום של מחול. לפיכך, המושג כוריאוגרפיה מתייחס למחול כאל כתב ארעי במרחב. המלה graphein חשובה בעיני במיוחד, מאחר שהיא מכילה בטווח המשמעויות שלה גם חריטה, גילוף, חיתוך ולא במפתיע – רישום. כך, אופייה המהפנט של עבודת גג ואש, המיטלטלת בין איתות לשרבוט, רישום וכתיבה, כבר נכלל בטווח הרחב של המלה היוונית graphein.

אבל גישתי האישית למושג כתב הגוף מרחיקה מעט מעבר לכך, מאחר שאני רואה ברגע הריקוד תהליך של כתיבה ותוצר של אותו תהליך. בעקבות המארג של תהליך ותוצר, רקדניה של בראון חשופים במובן כפול: הם חושפים את עצמם כגופים נעים והם חשופים בה במידה שהם מבצעים את התנועה. בטרמינולוגיה של ז'אן-לוק נאנסי (Nancy) ובהעברה מתחום הרישום והשרטוט לתחום של תנועה גופנית, ריקוד יכול להיתפש כ-Forma Formans, מייצר צורה שנפגש עם תוצאת העבודה שלו. עיצוב הצורה (figuration) של הגוף – למרות ובגלל העובדה שהוא נראה אך לרגע קט בטרם יהפוך לפיגורה שונה – כרוך באופן לא מובחן בתהליך שממנו צצה הצורה.

תפקידה של ההמשגה

אבל איפה מתרחש עיצוב הצורה, הטרומ-כתב במחול, כעקבות או כצורות? באיזה אופן הרושם של כתיבה בחלל פורץ לפתע לתודעתו של הצופה? שאלות אלה אינן נוגעות רק לעבודת גג ואש של טרישה בראון. אנסה לפתח דיון כללי יותר על הרעיון של ריקוד כקליגרפיה בחלל. ראשית, ברצוני להדגיש את ההנחה המוקדמת שהתפישת עצמה היא פעולה של תנועה גופנית. אין אנו תופשים את המלה מחוץ למחשבה כקליטה פסיבית, אלא כגוף קולט, שהוא חלק מהעולם שבו אנו חיים ובתוכו אנו זזים. כל צפייה, ובמיוחד צפייה בעבודת מחול, היא פעולה גופנית ביותר,

בניגוד לכך, ובמיוחד במקרה של עבודת גג ואש, הרוקדים צריכים לחזור על תנועות שאולתרו במקור על גגות סמוכים, שאותם הם מתקשים לראות היטב. הריקוד תמיד יושפע מאי היכולת לחזור בדיוק מוחלט על רצפי התנועה ויתאפיין בייחודיות, כתוצאה מכך שכל רקדן מבצע את התנועות קצת אחרת ובעצמו אינו מסוגל לחזור על רצף התנועות ללא וריאציות.

כל תנועה מועתקת בריקוד הזה תהיה מעט ארוכה או קצרה יותר מהתנועה המקורית. כל תנועה מושפעת מיכולת פיסית, יכולת רגשית ותהליכים קוגניטיביים. אלה תמיד ישפיעו על האופן שבו מתבצעת תנוחה או קפיצה. כך, באנלוגיה בין מחול לכתיבה, מחול תמיד יהיה כתיבה בלתי מדויקת, עם נטייה להפוך לשרבוט ולשייט ללא הבחנה בין כתיבה לרישום, בין עיצוב צורה לפירוקה.

כתב גוף או כתיבת גוף? (Écriture corporelle)

אפנה לאנלוגיה בין כתיבה לריקוד באופן כללי ואתחיל בהדגשת הקשיים הכרוכים בהשוואה זאת. מאחר שהגוף הרוקד משתנה תדיר חיצונית, ואין בו סימן ברור שאין לטעות בו ושניתן לפענחו, מחול, למעשה, אינו כתיבה. מה היה קורה לו כן היה כתיבה? מה היה מחול אילו היה כתב גוף, כתיבה בחלל שנמוגה במהרה, שאינה ניתנת בהכרח לקריאה אבל נוכחת במבנה ובהופעה בעלות מבנה דמוי כתב, כקליגרפיה של שפה לא נודעת? מה היה לו רקדנות היתה כתיבה? או ליתר דיוק: מה לו רקדנות היתה דבר מה שאפשר להתייחס אליו כאל משהו שנראה כמו כתיבה? מודע לאופי המנוגד לעובדות של האנלוגיה – להתייחס לדבר מה כאילו היה דבר מה אחר, שמעמיד פנים שהוא דבר שלישי (בעוד שבפועל הוא לא) – אני מתייחס למחול כאל ייצוג (simulacrum) של כתיבה ושואל: מהם ההקבלה והדמיון בין כתיבה למחול, שמאפשרים לי להשוות ביניהם? אילו היבטים של גוף נע על במה (או על גג) תומכים בהשוואה בין כתיבה למחול?

משום שהיא נבנית על ניסיון חושי של הווייט-גוף. הצפייה אינה רק תגובה לפעולה גופנית שמתרחשת לנגד עיני הצופה, אלא תוצר של אינטראקציה קינסטטית. לכן יש בהתבוננות במחול הרבה מעבר לפעילות משתנה של מיקוד ואיבוד מיקוד בעת הצפייה. זוהי חוויה שמערבת את הגוף בכללותו ומאפשרת לו להרגיש את הטרנספורמציות – השינויים – של עיצוב תצורות הגוף במחול.

קריאת תצורות של כתיבה מרחבית היא תוצר של דמיונו הפעיל של הצופה, שברצונו לראות את המחול ככתיבה משלב באופן אקטיבי מרכיבים דמויי רישום עם חומרים תנועתיים, משלים בחומו את מכלול האיכויות (גשטאלט) שלהם על ידי החסרה של מרכיבים מסוימים והוספה של אחרים. לפיכך הסימולקרום – הייצוג או העמדת הפנים – של מחול ככתב אינו מגולם רק על ידי הרקדנים ואינו מוצר סוליפיסטי בלבד, תוצר

של פנטזיה של הצופה, אלא עבודה יצירתית שבה שותפים שני הצדדים. לא יהיה מוגזם לומר שמחול ככתיבה נמצא בעיקר ברווח שבין הרקדן והצופה או בין הרקדנים לבין עצמם.

אבל כאשר מכלול איכויות דמויות-כתיבה נעלם רגע אחר כך, מה קורה? עקבות תנועות מחול יפגשו עקבות של תנועות אחרות, וייצרו דיאגרמות מרחביות זורמות כהמשך מדומיין של הגוף הרוקד. צורה דמוית-אות, שאנו נוטים לראות בפוזיציות של הרקדנים, תשתנה במהירה לסימנים אחרים, שיעלימו זה את זה כשכבות של כתיבה המצטברות האחת מעל השנייה כמו בפלימפסטט (palimpsest), קלף ישן שחלקו נמחק). כל דימוי של תנועת מחול שיישאר נתון לתפישתו ישנתה בהכרח והפוך להיות חלק מהקליגרפיה המרחבית הפנטזמגורית.

במקרה הספציפי של עבודת גג ואש תפקידה של התפישה חשוב עוד יותר, מפני שאיש בקהל לא היה על אחד הגגות, במקום שממנו יכול היה לראות את שרשור העברת התנועה לכל אורכה, מה גם שממפלס הרחוב

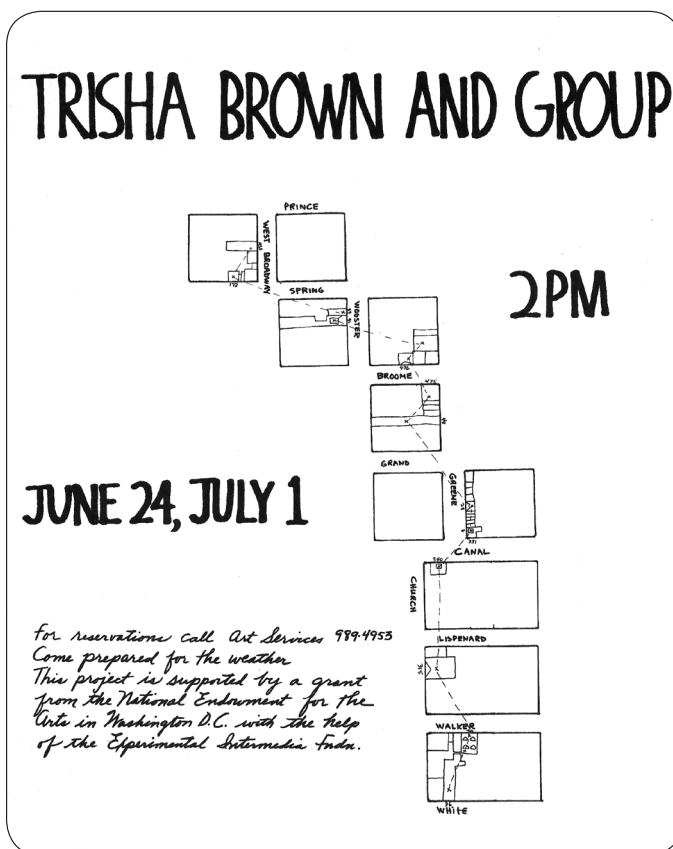
הרקדנים והכוריאוגרפיה לא נראו כלל. לכן האופי הפנטזמגורי של עבודת המחול, ככל שנתפשה, בולט עוד יותר: לא רק שהתנועה המועתקת היתה שונה במקצת מרקדן לרקדן ועל כן היתה מאוד אישית, אלא שהקושי בתהליך הפרספציה, שנבע מאופן ההעמדה של הרקדנים, הוביל לצפייה מקוטעת. התנועה הנתפשת, שנכתבה תוך שיתוף יצירתי בין הרקדנים והקהל, היתה שונה מכל זווית ראייה. לכן במקרה הזה של écriture corporelle, כתב הגוף של המחול היה לא רק קצר-ימים ביותר, אלא גם מקוטע עקב רמות הייחוד הרבות שלו.

קליגרפיית-גוף בטופוגרפיה אורבנית

עבודת גג ואש היא אחת הכוריאוגרפיות הראשונות שיצרה טרישה בראון, שדנה באופן הדוק בקשר שבין מחול למרחב האורבני. עבודותיה הפוסט-מודרניות הידועות יותר, שבוצעו על גגות, ספסלים בפארק או על קירות חיצוניים של מבנים, חקרו לעומק כיצד כוריאוגרפיה עשויה להיות במגע הדוק עם טופוגרפיה עירונית. כאן המחול לא רק הגיב לעיר כאילו היתה

במה, אלא גם יצר ושינה את המרחב המייד של בכך שהותיר אחריו שובל של כתב ארעי בין רשת המבנים העירוניים. למרות חמקמקותה והמבנה המפורק שלה, לעבודת גג ואש היתה השפעה ניכרת על הטופוגרפיה העירונית של דרום מנהטן. היא סימנה את העיר בכתב, אמנם ארעי, שהיה מעורב עמוקות במצב הארכיטקטוני והחברתי של הסוהו בשנות השבעים, בטרם החל תהליך הג'נטריפיקציה של השכונה ובטרם היתה אמנות במרחב הציבורי לחלק מהתרבות הממסדית, באופן שבו אנחנו תופשים אותו עכשיו עם החידוש של עבודת גג ואש על ההיילין (פרק על המסילה העילית, א"ב) ב-2011, בשכונה שכבר אינה הסוהו של שנות השבעים.

הכתיבה בעבודת גג ואש סימנה את סביבת החלל העירוני בשתי דרכים לפחות: כצורה של קליגרפיה גופנית על כל היבטיה הארעיים, העומדים בניגוד לרישום הסטטי של צורות ארכיטקטוניות, היא איפשרה לצופה לקרוא את הארכיטקטורה העירונית סביב המופע על הגגות ולראות את העיר מזווית לא שגרתית. ה"טופוס" הבלתי מובנה שבו התקיים הריקוד הפך לחלל נחרד, שנתפש באמצעות פרספקטיבה של גוף בתנועה מתמדת. במקרה הספציפי של עבודת גג ואש, לריקוד ככתיבה בעיר היה פוטנציאל ביקורתי ופואטי שעשוי לשנות ולייצר מחדש את סביבתו הקרובה. ועדיין, האופי דמוי הכתיבה של הריקוד מערב גם את המשמעות הנלווית לכיבוש-השתלטות: העיר סומנה, ואפשר לומר שגם נוסכה, מעצם הריקוד הזה. אין זה מוגזם לומר שעבודת גג ואש, אחד מהמופעים האיקוניים של שנות השבעים, היה שותף לתהליך הג'נטריפיקציה האטי של הסוהו, שהפך אותו מאזור ששימש בעיקר לצרכים תעשייתיים לאזור יוקרתי של מגורים בבעלות פרטית. תהליך זה כשלעצמו הוא בגדר פיסול מחדש של חלל עירוני ומבנה חברתי של האנשים שגרו ועבדו שם – או של אלה שגרו ועבדו שם ולא יכלו להרשות לעצמם להמשיך לגור שם.



פוסטר של עבודת גג ואש של טרישה בראון משנת 1975
Poster for Roof and Fire Piece, 1975, in Teicher (2002:298)

העבודה מסמנת את השינוי שחל במבנה החברתי של הסוהו. השינוי החל כבר בשנת 1964, אז קיבלו אמנים היתר חוקי להתגורר בשתי קומות לופט של בניינים בסוהו ולסמנם באותיות A.I.R. (Artists in Residence). בראון סובסדה ב-1973 על ידי קרן התמיכה החשובה ביותר בארצות הברית: National Endowment of the Arts, במסגרת המאמצים להאיץ את תהליך הג'נטריפיקציה של הסוהו באמצעות התערבות מוסדית. מכאן, שהעבודה של בראון לא רק שיקפה את התהליך, אלא היתה חלק משמעותי ממנו.

למרות אופייה החתרני בבסיסו, התווה על השימוש המסורתי בגוף העירוני באמצעות ריקוד על גגות הלופטים התעשייתיים, עבודת גג ואש שימשה זרז של תהליך הג'נטריפיקציה ובאמצעות הריקוד על הגגות עזרה להפוך את אזור התעשייה המזוהה, שבו היו גם מבני מגורים זולים, לאזור אופנתי, מושך, שבו שכר הדירה עולה במהירות ומחירי הנדל"ן מאמירים.

ההשפעה של עבודת גג ואש המקורית כמנסכת וכמסמנת של רישום מרחבי נעשתה ברורה יותר בעת ששוחררה בצד הדרומי של ההיילין

Makes Los Angeles the Stage", in: *Los Angeles Times*, April 07, 2013, <http://articles.latimes.com/2013/apr/07/entertainment/la-et-cm-trisha-brown-stephan-koplowitz-review-20130407> (accessed March 18, 2014).

Elleey Peter (Ed.). *Trisha Brown: So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*, Minneapolis, Minnesota (Walker Art Center) 2008, pp. 47–54; <http://www.trishabrowncompany.org/index.php?page=view&nr=first&cat=44> (accessed 18, March 2014).

Graham Amanda Jane. "Out of Site: Trisha Brown's Roof Piece", in: *Dance Chronicle*, 36 (2013) 1, pp. 59–76.

Kourlas Gia. "Red Chain Reactions Against the Sky", in: *New York Times*, June 12, 2011, <http://www.nytimes.com/2011/06/13/arts/dance/trisha-brown-dance-company-at-the-high-line-review.html> (accessed March 18, 2014); <http://www.trishabrowncompany.org/index.php?page=view&nr=483> (accessed March 18, 2014).

Latour Bruno / Alben Yaneva. "'Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move': An Ant's View of Architecture", in: Reto Geiser: *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, Basel (Birkhäuser) 2008, pp. 80–89.

Nancy Jean-Luc. *The Pleasure in Drawing*, Translated by Philip Armstrong, New York (Fordham University Press) 2013, pp. 20–24.

Noë Alva. *Action in Perception*, Cambridge, Massachusetts (MIT Press) 2006, pp. 72–73.

Rosenberg Susan. "Trisha Brown: Choreography as Visual Art", in: *October*, 140 (2012) 1, pp. 18–44 (p. 37).

Schwan Alexander. "Body-Calligraphies. Dance as an Embodied Fantasy of Writing", in: Suzanne Anker/Sabine Flach (Ed.): *Embodied Fantasies, From Awe to Artifice, Art/Knowledge/Theory Vol. 1*, Bern et al. (Peter Lang) 2013, pp. 217–227.

Teicher Hendel. "Chronology of Dances, 1961–1979", in: Hendel Teicher (ed.): *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961–2001*, Cambridge, Massachusetts (MIT Press) 2002, pp. 299–318.

Wenzelhuemer Roland. Connecting the Nineteenth-Century World. *The Telegraph and Globalization*, Cambridge et al. (Cambridge University Press) 2013, pp. 63–64.

Yee Lydia. "When the Sky Was the Limit", in: Lydia Yee (Ed.): *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*, Munich/London/New York (Prestel) 2011, pp. 13–25 (p. 17).

אלכסנדר שוואן הוא חוקר חבר במכון ללימודי תיאטרון באוניברסיטה החופשית בברלין. למד תיאולוגיה פרוטסטנטית, לימודי יהדות ופילוסופיה בהיידלברג, בירושלים ובברלין ובימי הצגות תיאטרון באקדמיה למוסיקה ולאמנויות הבמה בפרנקפורט שעל המיין. מסיים כעת כתיבת דיסרטציה לתואר שלישי, בנושא מחול ככתיבה מרחבית, גרפיקה בכוריאוגרפיה למחול פוסט-מודרני ועכשווי. על תחומי המחקר המרכזיים שלו נמנים מחול פוסט-מודרני, מחול ודת ופולריאוגרפיה (תקשורת באמצעות פרחים).

בצ'לסי, ניו יורק. בשחזור, שעלה ב־2011, איבדה הכוריאוגרפיה את הפוטנציאל הביקורתי והאירוני שהיה לה בראשית שנות השבעים. במקום פעולה שכמעט ואינה נראית, כפי שהיתה ב־1973, שלא לדבר על ההופעה הכמעט פרטית ב־1971, שבה כמעט ולא נכח קהל, אפשר היה ללמוד על הכוריאוגרפיה הרבה יותר ב־2011. הקהל הוזמן ללוות את האיתותים ולעקוב אחר השינויים שחלו בהם, באמצעות מעבר מרקדן אחד לאחר. לא רק שתנועתם של תשעת הרקדנים שהשתתפו בעבודה היתה מעודנת יותר ותלבושותיהם היו אופנתיות יותר, אלא כל סביבת הכוריאוגרפיה השתנתה. במקום הגגות הכמעט חשוכים והרעועים למחצה של 1973, שאופיים הנעלה הודגש באמצעות הכתיבה המרחבית של הרקדנים, הנוף האורבני לאורך ההיילין ב־2011 הפגין את סימני הג'נטריפיקציה, שכוללים ארכיטקטורה חדשה עם עיצובים מחודשים של מהלכים ומרכיבים תעשייתיים. השינוי בנוף הראה בעליל, כי הרקע האורבני של *עבודת גג ואש* היה חלק מהתהליך הכוריאוגרפי של שינוי מתמשך שמייצר ריקוד חדש בכל פעם שהוא עולה.

ועם זאת, האופי הארעי של מחול ככתיבה מרחבית לא השתנה. לאחר ההשוואה בין ריקוד לתהליך תקשורת, כתיבה וסימון אני רוצה לסיים בהשוואה קצרה עם הארכיטקטורה עצמה. אפשר לראות בעבודת *גג ואש* מבנה ארכיטקטוני נוסף, גם אם פחות עיקש ויותר זורם וארעי מהמקום שבו הוא מתרחש.

ארעיותה של ארכיטקטורת-גוף בתזוזה, הדומה במקצת לחמקנותה של כתיבת הגוף, מדגישה את האופי החולף של הטופוגרפיה העירונית והארכיטקטורה שלה. גם החלל העירוני וגם המחול אינם קבועים ואינם יציבים והם בני חלוף – בין אם התהליך מתרחש במהירות ובין אם הוא אטי יותר. המלה היוונית graphēin מכילה את כל אופני הסימון: רישום הופך לכתב שהופך לארכיטקטורה שהופכת למחול – וכל אלה יסתיימו בשלב מוקדם או מאוחר, באריגתם של עיצובי צורה ובפירוקם. במחול זה כבר קרה.

ביבליוגרפיה

עבודת גג ואש מאת טרישה בראון, במרכז גטי: <http://www.youtube.com/watch?v=s6lR8lmGTxE>, uploaded on May 7, 2013 (accessed March 18, 2014).

Alloway Lawrence. *SoHo As Bohemia*, in: René Block (Ed.): New York — Downtown Manhattan: SoHo, Berlin (Akademie der Künste Berlin/Berliner Festwochen) 1976, pp. 143–149 (p. 143).

Burt Ramsay. "Against Expectations: Trisha Brown and the Avant-Garde" in: *Dance Research Journal*, 37 (2005) 1, pp. 11–36 (p. 25).

Brandstetter Gabriele. "graph. Den Körper schreiben", in: *ballett international / tanz aktuell* (1999) 3, pp. 28–29.

Barthes Roland. Variations sur l'écriture. Variationen über die Schrift. French-German. Translated by Hans-Horst Henschen, Mainz (Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung) 2006, pp. 110–113.

Brown Trisha. "Roof and Fire Piece", in: *Trisha Brown: Early Works 1966–1979*, DVD, San Francisco (ArtPix) 2005.

_____. "Three Pieces", in: *The Drama Review*, 19 (1975) 1, pp. 26–32 (p. 26).

Beauchamp Kenneth George. *A History of Telegraphy. Its Technology and Application*, IEE History of Technology Series 26, London (Institution of Electrical Engineers) 2001, pp. 6–19.

Bleiberg Laura. "Review: From Rooftops to Subways, Dancing

ריקוד חוקר – חוקר ריקוד: סקירת מאמרים על ריקוד

שרי אלרון

ריקודי, מחול, תנועה, גוף, כוריאוגרפיה – מלות המפתח האלה מניבות רשימה ארוכה, מגוונת ומרתקת של מאמרים אקדמיים שפורסמו בשנות האלפיים. המצאי הרחב משקף תהליכים אמנותיים ומחקריים עכשוויים של גוף, תנועה וריקוד. יש הסבורים (עדיין) שאי אפשר לכתוב על ריקוד ויש הסבורים שמחקרי המחול, התנועה, הכוריאוגרפיה וביטוייהם הכתובים אינם מספקים ואינם משתווים למחקר של מוסיקה, אמנות פלסטית ואמנויות אחרות. רבים אחרים חולקים על טיעונים אלה וראיה לכך היא היבול הרב של מאמרים וספרים שעוסקים בהיבטים שונים של ריקוד. ברשימה זו אתייחס למאמרים באנגלית ובצרפתית שפורסמו בשלוש השנים האחרונות בכתבי עת אקדמיים.

“שילוב” הוא מושג בסיסי במחקר הריקוד בימינו. שילוב בין חקירה אמנותית לחקירה תיאורטית ושילוב דיסציפלינות מחקריות. מלות החיפוש שפתחו את החיבור כמעט שאינן מופיעות כשלעצמן במחקר האמנותי והתיאורטי. מלות המפתח הבולטות שמופיעות לצד המלה “ריקוד” הן אימפרוביזציה, קוגניציה, מעבדה, סדנה, אמנות, נוטציה, דיגיטציה, אינטרמדיאליות, אינטרטקסטואליות, פוסט-כוריאוגרפיה, סומאסטטיקה ושילובים נוספים.

חיבור זה אינו מאמר אקדמי על מאמרים אקדמיים, אלא סקירה חלקית בלבד של מאמרים, ובראש ובראשונה של אלה מהם המחברים בין הפרקטיקה האמנותית והגופנית לבין המחקרים התיאורטיים העכשוויים. כדי להרחיב את היריעה, לא נסקרים מאמרים שהתפרסמו בכתבי עת שכותרתם כוללת את המלה dance. בעת הכנת הרשימה, תהליך חקירת סדר היום האינטלקטואלי של כתבי העת שבהם פורסמו המאמרים כמעט והשתלט על החיבור כולו. על כן אציין בתחילת הסקירה של כל מאמר באיזה כתב עת פורסם, מי חיבר אותו, מהו העניין המרכזי שלו ולעיתים גם מהי המסקנה המרכזית העולה ממנו.

Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance

המאמר פורסם בשנת 2011 בכתב העת *Common Knowledge*.² בסדר היום של כתב העת, שיוצא לאור משנת 1992, מציינים העורכים שבכוונתם לפתוח ערוצי תקשורת בין אסכולות אקדמיות שונות וכן בין קהילת האקדמיה לקהילת האנשים החושבים שאינם באקדמיה. כתב העת מפתח מודל אינטלקטואלי חדש, המבוסס על שיח ושתוף פעולה ולא על השתייכות (מטפורית) לצד זה או אחר. כתב העת פועל לפיתוח דרכי מחשבה על ידע ועל הרלוונטיות שלו לאנושות. את המאמר “לכתוב בשביל הגוף: תיווי, שחזור והמצאה מחדש בריקוד” כתב מרק פרנקו (Mark Franko), רקדן, כוריאוגרף וחוקר. פרנקו, מהדמויות הבולטות בחקר המחול בימינו, משלב בין הפרקטיקה למחקר.

במאמרו משרטט פרנקו את ההיסטוריה של תיווי מחול מהרנסנס עד לריקוד הפוסט-מודרני. הוא בוחן את המתח שבין מסורות כתובות ומסורות בעל פה בפרקטיקה של הריקוד במערב. על פי פרנקו, כמעט בלתי אפשרי לחשוב על תיווי בהקשר של קומפוזיציה, ובדרך כלל התיווי נקשר לשחזור

היסטורי. בה בעת, הפרטיטורה, או כמה מושגים של תיווי, נשארים טבועים בגופו ובתודעתו של הרקדן כאפשרות ריקודית. החוקר מסכם את המאמר בשאלה: “אפשר שתיווי מחול ותכלית הכוריאוגרפיה עצמה שכלנו תמיד בגבול הבלתי ברור שבין הכתיבה לבין הציור?” הוא מוסיף: “If we think of choreography as writing, it may be because the very concept of dance depends in some measure on the notion of a trace in which the body, language as sign, and the gesture of drawing coincide as the very definition of what dancing means.”³

Sur quel pied entrer?

המאמר “באיזו רגל להתחיל?”⁴ הופיע בשנת 2013 בצרפתית, בכתב העת המקוון *Agôn*. סדר היום המוצהר של כתב העת הוא כינון מרחב אינטרנטי פתוח, משתנה וגמיש, שיהווה אתר למפגש ולדיאלוג בין פרקטיקות ותיאוריות תיאטרליות-בימתיות. כתב העת בוחן את זירת אמנויות הבמה ומציב שאלות הנוגעות לבמה העכשווית.

מחברת המאמר היא Aude Thuries, רקדנית ודוקטורנטית צרפתית צעירה. היא בוחנת תפישות היסטוריות ואסתטיות שעומדות בבסיס הכניסות לבמה. לטענתה, הכניסה לבמה במופע מחול, בבלט החצר, בבלט הקלאסי או ב־event המודרני היא תמיד פעולה אסתטית משמעותית, המוציאה לאור תפישות תיאורטיות העומדות בבסיס המופע. כניסת הרקדנית על נעלי אצבע, פניה לקהל, כניסתה לבמה בהליכה רגילה או תוך המשך של צעדי ריקוד שהחלו מאחורי הקלעים – כל אחת מהכניסות תצבע את המופע בהלך רוח השונה באופן רדיקלי מהלכי רוח אחרים.

Dancing Around the Issues: Prospects for an Empirically Philosophy of Dance

המאמר פורסם בשנת 2013, בגיליון מיוחד של כתב העת הוותיק *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*,⁵ שהוקדש לסימפוזיון על ריקוד ומדע. כתב העת, המופיע מאז 1942, מפרסם מאמרים מחקריים, סימפוזיונים וגיליונות מיוחדים המוקדשים לתחומי אמנות שונים. כתב העת כולל במונח “אמנויות” את האמנויות המסורתיות (קרי: מוסיקה, ספרות, ארכיטקטורה, ריקוד, ציור ופיסול ואמנויות ויזואליות אחרות, עיצוב גוף ועוד) וכן אמנויות “צעירות יותר”: צילום, קולנוע, אמנות אדמה, פרפורמנס, אמנות קונצפטואלית, עיצוב, אמנות דקורטיבית, טכניקות חדשניות עכשוויות ופרקטיקות תרבותיות נוספות, ובכלל זה פרקטיקות בשדה התרבות הפופולרית. כתב העת נוקט גישה תיאורטית אינטרדיסציפלינרית בנוגע לאמנויות ולסוגיות אסתטיות. את המאמרים המתפרסמים בו מחברים אמנים, סופרים, הוגים וחוקרים אקדמאים העוסקים בפילוסופיה, בספרות אנגלית והשוואתית, באמנות פלסטית, במוסיקה, בתיאטרון, בהיסטוריה של האמנויות, בפסיכולוגיה, במשפטים ובדיסציפלינות נוספות.

מחבר המאמר, דייוויד דייוויס (David Davies), הוא מרצה לפילוסופיה, שבוחן סוגיות אפיסטמולוגיות ומטפיסיות בפילוסופיה של האמנויות. מחקריו עוסקים בקולנוע, בצילום, במוסיקה, בפרפורמנס, באמנויות ויזואליות ולאחרונה גם בריקוד. במאמר “לרקוד מסביב לסוגיות: תחזיות לפילוסופיה

Ecologies of choreography: Three portraits of practice

המאמר פורסם בשנת 2012, אף הוא בכתב העת *Choreographic Practices*.¹⁰ המחברת היא תמרה אשלי (Tamara Ashley), רקדנית, חוקרת ומרצה בכירה. אשלי מתעניינת במיוחד באימפרוביזציה ובמופעים מתמשכים כתגובה לגופים אחרים, לסביבות ולאתרים מגוונים. לדוגמה, אשלי הופיעה במשך שלושים ואחד ימים במסלול טיולים מרכזי באנגליה.¹¹ אשלי היא המנהלת האמנותית של Dance Digital, פרויקט התומך בעבודתם של אמנים המקשרים בין טכנולוגיה, אתרים סביבתיים וקהילות אנושיות. במאמר "אקולוגיות של כוריאוגרפיה: שלושה דיוקנאות של פרקטיקה", היא בוחנת כיצד מתנהלים אמני ריקוד לאור שינויים סביבתיים בפרקטיקה היומיומית, כיצד השיח על שינויים אקולוגיים תורם לפיתוח מחשבות חדשות על פרקטיקות כוריאוגרפיות וכיצד משפיעות התפתחויות אלה על תפקידו של האמן-הרקדן בחברה העכשווית. אשלי בוחנת סוגיות אלה בשיתוף עם שלושה אמני ריקוד העוסקים בסוגיות אקולוגיות. שלושת האמנים רואים בבתייהם ובחיייהם היומיומיים חלק מהפרקטיקה האמנותית. אשלי ליוותה את האמנים לאורך זמן: היא השתתפה באופן אקטיבי בחייהם היומיומיים והאמנותיים, במחקריהם ובהופעותיהם. היא הכירה את אתרי הפעולה שלהן ואת תגובתם לאתרים אלה. במאמר היא מאירה נקודות דמיון ושוני באופן שבו שלושת האמנים חוקרים מחול, אקולוגיה ושינויים סביבתיים. עיצובו הייחודי של מאמר (אקדמי) זה מאפשר לקורא להתוודע ישירות לאופנים שבהם האמנים משלבים בין היותם אמנים, חוקרים וכותבים. אשלי אף מציעה לקורא להתייחס למאמרה כאל פרטיטורה לאלתור ולקרוא אותו כמסע דמיוני.

Choreographing a queer ethics: Between Bill T. Jones and Keith Hennessy

המאמר התפרסם בשנת 2013 בכתב העת: *Women & Performance A Journal of Feminist Theory*. זהו פרסום אקדמי שמאמרו עוסקים בפרפורמנס, בריקוד, בקולנוע, בניו מדיה ובחיי היומיום מפרספקטיבות פמיניסטיות מגוונות.¹² כתב העת מצהיר על מחויבותו לכתיבה פמיניסטית ולהרחבת הדיון הביקורתי סביב מגדר ומיניות. כמו כתבי העת האחרים המוזכרים ברשימה זו, גם עורכי נשים ופרפורמנס: כתב עת לתיאוריה פמיניסטית מדגישים שהם מעודדים דיאלוג בין מגוון נושאים. כתב העת מתמקד בגזע, אתניות, מעמדות, מיניות, טכנולוגיה וזהות.

המחברת, קתי הנבאך (Cathy Hannabach), מעידה על עצמה שהיא פועלת במשולב בשלושה תחומים: אקדמיה, אמנות ואקטיביזם חברתי-פוליטי. היא למדה ריקוד, כתבה דוקטורט בלימודי תרבות ומרצה בתחום זה. כמו כן ייסדה ארגון המתמחה באמנויות המדיה והיא פעילה למען שוויון חברתי.

במאמר זה בוחנת הנבאך מהי תרומת המלנכוליה לאתיקה הקווירית ומהי המשמעות של הצגת האתיקה הזאת על הבמה. היא משווה את היצירה *Untitled* של ביל טי ג'ונס (Bill T. Jones) משנת 1989 ליצירה *Sol Niger* של קית הנסי (Keith Hennessy) משנת 2006. המחברת מצביעה על כך שג'ונס והנסי עוסקים באפקטים הוויזואליים והחושניים שנוצרים כתוצאה מאובדן, אלימות ואבל בהקשרים גיאופוליטיים עכשוויים. בשני המופעים נעים ג'ונס והנסי בין שימוש בצילום, בריקוד ובווידיאו. ביצירות אין הבחנה בין אפקטים חיוניים לאפקטים שליליים, בין הומור לביקורת, בין מדיה ודיסציפלינות מארגנות-כל. המחברת סבורה שאף על פי ששתי היצירות נבדלות זו מזו בתפישה האסתטית, שתיהן מהוות מודל לאופן שבו ריקוד ופרקטיקות גופניות אחרות מייצרים "מופעים אוטופיים" והזדמנויות לביקורת ולשינויים שייצרעו בגופים עצמם.

אמפירית של ריקוד", מתייחס דייוויס להבחנה בין ריקוד אמנותי לריקוד שאינו אמנותי, לאופן שבו תפישות אסתטיות משפיעות של תפישת הריקוד ולקשר בין פעילות המוח ומערכת העצבים לאופן שבו הצופה מפרש את ההנאה האמנותית. דייוויס בוחן תפישות פילוסופיות עכשוויות של ריקוד, ובמיוחד זו של גרהאם מקפי (Graham McFee). מקפי סבור שמחקר מדעי המוח העכשווי אינו רלוונטי לחשיבה פילוסופית על אמנות הריקוד. דייוויס טוען כי השלילה אינה גורפת. לטענתו האמנות אינה נמצאת במופע המחול, אלא במבטו של הצופה. מדעי הקוגניציה יכולים להסביר את היכולות הקוגניטיביות שהאדם מגייס כאשר הוא צופה בתנועות ומתייחס אליהן כאל אמנות הריקוד, אך המדע אינו יכול לומר באיזה מבט מדובר.⁶

Animate inscriptions, articulate data and algorithmic expressions of choreographic thinking

מאמר זה התפרסם בשנת 2014 בכתב העת האקדמי *Choreographic Practices*.⁷ כתב העת, שהחל להופיע בשנת 2010, עוסק במגוון פרקטיקות כוריאוגרפיות ובדיון ביקורתי. נקודת המוצא שלו היא שריקוד מגלם בתוכו רעיונות ובה בעת מהווה זירה לשיח יצירתי וביקורתי. כתב העת מתמקד בתהליכי היצירה, בקשר ובצמתים שבין תיאוריה ופרקטיקה ובין הכוריאוגרפים לבין אנשי האקדמיה. עורכיו מעדיפים להתמקד בעכשווי. השאלות המרכזיות העולות בגיליונות שפורסמו עד כה הן: מהן הסוגיות הנחקרות על ידי אמנים שעניינם תנועה? מה המאפיינים של מחקרים אלה? כיצד יוצרים מופע? כיצד מנסחים ומוציאים לאור את התהליכים?

כתב העת מדגיש את טשטוש הצורות והגבולות וכן את המחשבה האינטרדיסציפלינרית של פרקטיקות עכשוויות של ריקוד ומשקף זאת במאמרים הנוקטים מגוון גישות ושיטות. כתב העת מגדיר את עצמו חלל ניסיוני. הוא מעודד כתיבה מסורתית וכתיבה אלטרנטיבית. לצד מאמרים אקדמיים סטנדרטיים מופיעים בו מסות, הרהורים, צילומים, מחברות של יוצרים, סקירות של ריקודים, בלוגים וראיונות.

Animate inscriptions, articulate data and algorithmic expressions of choreographic thinking

את המאמר "רישומים של אנימציה, נתונים וביטויים אלגוריתמיים של מחשבה כוריאוגרפית" כתבה נורה זוניגה שו (Norah Zuniga Shaw), שיצירתה ומחקרה בוחנים את הידע הכוריאוגרפי כמקום ליצירה אינטרדיסציפלינרית ובין-תרבותית. החוקרת מצביעה על נצחיות של שאלות בדבר מהות הידע הכוריאוגרפי והעקבות שידע זה מותיר. לאור ההתפתחויות המתחוללות בעשורים האחרונים בתחום המדיה הדיגיטלית, שאלות אלה הולכות ומתרחבות. לטענתה של שו, בניגוד לדעה הרווחת, ליוצרים ולחוקרים יש הרבה מה לעשות כדי לשמור את העקבות של הרעיונות הריקודיים ולהעביר אותן הלאה. במאמר היא בוחנת את השאלות הנוגעות לטבעה של המחשבה הכוריאוגרפית ולחיפוש הביטויים המשמעותיים ברעיונות של ריקוד, בהתייחס לשני פרויקטים שבהם מילאה תפקיד מרכזי. בפרויקט *Motion Bank: Two* (2013), שבו שיתפה פעולה עם הכוריאוגרפים Thomas Hauert ו-Bebe Miller, נבחנו ריקוד ואנימציה בהקשר של חיפוש אחר תנועה ספונטנית.⁸ המאמר עוסק גם בשיתוף הפעולה של שו עם הכוריאוגרף ויליאם פורסיית (William Forsythe) ב-*Synchronous Objects*, עבודה אינטראקטיבית פורצת דרך משנת 2009.⁹ על פי שו, האתרים החלופיים לרעיונות כוריאוגרפיים בפרויקט אובייקטים מסוכרנים הם ביטויים טקסטואליים, דיגיטליים, ויזואליים ואלגוריתמיים, שהם תוצאה של שיתופי פעולה בין תחומי ידע ואופני חשיבה מגוונים. על פי הבנתה, תפישת האובייקטים הכוריאוגרפיים כביטויים וכרישומים של ידע ריקוד פותחת מרחב לרעיונות כוריאוגרפיים שנעים בחופשיות בין מקומות בגוף לכאלה הממוקמים מחוצה לו וחוזר חלילה.

Geometry, embodied cognition and choreographic praxis

מאמר זה מופיע בכתב העת *The International Journal of Performance Arts & Digital Media (IJPADM)*.¹³ זהו כתב עת אינטרדיסציפלינרי חדש, שמאמרו אקדמיים וכפופים לקריאת עמיתים מתחומי ידע מגוונים. סדר היום של כתב העת הוא עידוד היצירה ודיון בקשר שבין טכנולוגיות דיגיטליות ובין אמנויות התיאטרון, הריקוד, המוסיקה, הפרפורמנס ועוד. כתב העת מפרסם דיונים החוצים דיסציפלינות ועוסק בעידוד השימוש בניו מדיה ובטכנולוגיות ליצירה ולהטמעתה. בסתיו 2014 הופיע גיליון מיוחד, שכל מאמריו עסקו בתופעות היברידיות: בצמתים שבין אמנויות פרפורמטיביות לבין מדע ודיגיטציה. כותרת המאמר "גיאומטריה, קוגניציה מגולמת ופרקטיקות כוריאוגרפיות" מחברת בין כוריאוגרפיה לבין גיאומטריה וקוגניציה, והוא נכתב על ידי ג'ונתן אוון קלרק (Jonathan Owen Clark) וטקו אנדו (Taku Ando). קלרק הוא ראש מחלקת המחקר של Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance. הוא חוקר פילוסופיה, אסתטיקה והיסטוריוגרפיה של מוסיקה, מחול ואמנויות אינטרדיסציפלינריות. אנדו הוא רקדן וכוריאוגרף הפועל בלונדון. האמן והחוקר בוחנים את הקשר שבין טכנולוגיה, פרקטיקות כוריאוגרפיות, קוגניציה וממצאים מדעיים הנוגעים לאופנים שבהם בני אדם יוצרים וקולטים דימויים. המחברים מתמקדים בדרכים שבהן כוריאוגרפים משתמשים ביכולותיהם המולדות של רקדנים ליצירת דימויים קינסטטיים הנובעים מהאיכויות הדינמיות של תנועות גופניות ממשיות ומדומיינות. המחברים מציינים כי מטרה נוספת של המאמר היא להעלות רעיונות לקטלוג דימויים הקשורים למחול על פי מאפיינים גיאומטריים אינהרנטיים. הם מציעים מבחר דיאגרמות וסימנים דיגיטליים כיצוגים של הדימויים. ייצוגים אלה יכולים להוות כלי עזר הן לרקדן והן לכוריאוגרף.

בסיכום המאמר מדגישים קלרק ואנדו את תרומת המחקר המדעי לאמנות. "הידע המצטבר על קוגניציה ודימוי מנטלי, ושילובו בשיטות חדשות של ייצוג דיגיטלי ומניפולציות תנועתיות, פותחים מרחבים חדשים הן למופע האמנותי והן למחקר המופע. מרחב זה מצוי בצומת שבו נפגשות כמה דיסציפלינות. האמנים בוחנים שיטות שונות לבירור ההיברידיות או ההצטלבות בין התחומים השונים. צמתים אלה יוצרים ריקודים חדשים, ולא פחות מכך סוג חדש של רקדנים", הם כותבים.

לסיכום רשימה זו אאמץ את מסקנתם המשותפת של החוקר התיאורטי והחוקר בגופו: במאה העשרים ואחת המחקר המדעי והמחקר בפרקטיקה האמנותית מזינים זה את זה.

הערות

¹ המונח ריקוד ישמש לציון המושגים מחול, תנועה, כוריאוגרפיה ובלט.

² Mark Franko, "Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance", *Common Knowledge*, 2011, Vol. 17, Issue 2, pp. 321–334.

³ Mark Franko, "Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance", *Common Knowledge*, 2011, Vol. 17, Issue 2, p. 334.

⁴ Aude Thuries, "Sur quel pied entrer?", *Agôn* [En ligne], Traditions de l'entrée: séquence, intermède, numéro(s), Dossiers, N° 5: L'entrée en scène, mis à jour le : 25/01/2013. Référence bibliographique de l'article : URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2444>.

⁵ David Davies, "Dancing Around the Issues: Prospects for an Empirically Philosophy of Dance", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2013, Vol. 71, Issue 2, pp. 195–202.

⁶ *ibid*, p. 201.

⁷ Shaw, Norah Zuniga, "Animate inscriptions, articulate data and algorithmic expressions of choreographic thinking", *Choreographic Practices*, 2014, Vol. 5, Issue 1, pp. 95–119.

⁸ <http://motionbank.org/en/content/two-bebe-miller-thomas-hauert>

⁹ <http://synchronousobjects.osu.edu/media/index.php>

¹⁰ Tamara Ashley, "Ecologies of choreography: Three portraits of practice", *Choreographic Practices*, 2012, Vol. 3, pp. 25–41.

¹¹ http://www.arts.lboro.ac.uk/radar/project/roam_a_weekend_of_walking_spring_2008/tamara_ashley_simone_kenyon/

¹² Cathy Hannabach, "Choreographing a queer ethics: Between Bill T. Jones and Keith Hennessy", *Women & Performance*, 2013, Vol. 23, Issue 1, pp. 83–106.

¹³ Jonathan Owen Clark, Taku Ando, "Geometry, embodied cognition and choreographic praxis", *International Journal of Performance Arts & Digital Media*, 2014, Vol. 10, Issue 2, pp. 179–192.

ד"ר שרי אלרון היא היסטוריונית המתמקדת ביחסים בין מחול, אידיאולוגיה וזהות, ובין המחול והאמנויות האחרות. עבודת הדוקטורט שכתבה היא מחקר היסטורי ראשוני על רינה ניקובה ולהקת התימניות: מחול ישראלי בין מזרח ומערב. עבודת המסטר שלה היא ניתוח סמיוטי של ארבע יצירות מחול נרטיביות מאת הכוריאוגרף השוודי מאץ אק. התזה והדיסרטציה נכתבו במחלקה לתולדות התיאטרון באוניברסיטה העברית בירושלים. אלרון מלמדת היסטוריה ואסתטיקה של מחול באקדמיה למוסיקה ולמחול, באוניברסיטה העברית ובמכללת אורות, מנחה סטודנטים במחקרים מגוונים ושותפה בכתיבת ספרים ומאמרים שעניינם המחול האמנותי, תולדותיו והקשריו ההיסטוריים-התרבותיים.

השימוש במחול הפולקלורי נע בין אקזוטיות ללאומיות: קונטקסטים במאה ה־20 בבלט הרוסי

אורי גרשון

המחול המסורתי הוא מקור השראה למחול שהתפתח במערב, מהבלט הקלאסי ועד למחול העכשווי, ומוקד השפעה על זרמיו השונים. יצירות בלט רבות הושפעו ממחולות מסורתיות. לדוגמה, (1801) *Ken-si and Tao* של שארל לואי דידלו (Didelot) מושתתת על התרבות המסורתית הסינית ואגם הברבורים (1895) של פטיפה ואיבנוב כוללת ריקודים ספרדיים, פוליניים והונגריים. בבלט הניאו-קלאסי של מוריס בז'אר נמצא נגיעות מהמסורת הסופית בטורקיה, למשל בקטע המחול *Rumi: le danseur et le poète*, שבו בז'אר מציג את הפרשנות האישית שלו לקטע ריקוד שכלול בריטואל הסופי שמכונה במערב "הדרווישים המחוללים". גם על כוריאוגרפים שהשתייכו לזרם של מחול ההבעה (*ausdruckstanz*), שפרח בין שתי מלחמות העולם, לא פסחה ההשראה ממחולות מסורתיות. רודולף פון לאבאן הושפע ממחולות מהמזרח התיכון, מאסיה הקטנה ומאזורי הבלקן, ובעיקר מבוסניה. מארי ויגן שילבה ביצירותיה כלי נגינה אינדונזיים ומסכות אפריקניות ואסייתיות. פינה באוש, שנודעה כיוצרת מובילה בזרם תיאטרון המחול (*tanztheater*), נסעה במשך עשרים שנה ליעדים שונים בעולם כדי לחפש השראה בתרבויות שונות. לדוגמה, בעקבות סיור בהונג קונג יצרה באוש את *מנקי החלונות* (1988) *Les laveurs de vitres* ושהות באיסטנבול (2002) תרמה לנושא ולאווירה של יצירתה *נשימה* (2003) *Nefes*.

מאמר זה שופך אור על השימוש במחול המסורתי הקווקזי, מתוך כמה קונטקסטים המתייחסים להיסטוריה של הבלט הרוסי. נושא המאמר לקוח מהתזה שחיברתי במסגרת המחלקה למחול של אוניברסיטת Paris VIII – Vincennes Saint Denis בפריס. בחרתי להתמקד במסגרת הספציפית של הבלט הרוסי, בגלל התפקיד ההיסטורי שמילאה רוסיה בהמשך פיתוח הבלט ובהפצתו. ברוסיה הבלט נחשב ביטוי אמנותי רוסי מובהק עד כדי כך, שלעתים בוחרים האמנים והחוקרים הרוסים להתעלם מהתרומה ההיסטורית של הבלט האיטלקי והצרפתי. סיבה נוספת לבחירה זאת נוגעת לרבדים העשירים שבהם השתלב המחול המסורתי ביצירות הבלט הרוסי. ביצירות הבלט שהועלו ברוסיה, או שיצרו כוריאוגרפים רוסים, אנו מוצאים מגוון רחב ומסקרן של מקורות השראה מעמים רחוקים וקרובים, ביניהם הקווקזים, הסינים, המונגולים, המצרים, ההודים, הפרסים, הטורקים, התאילנדים והיוונים. כאמור, במאמר זה אתמקד במחול הקווקזי, שחקר תרומתו לבלט הרוסי עשוי להמחיש גם כיצד השתמשו במחולות מסורתיות נוספים בבלט הרוסי. אבחן את הדרך שבה חודשו מחולות מסורתיות כשעובדו למחול לבמה או למחול פולקלוריסטי ואת המתח שבין ביטוי לאומי לביטוי אקזוטי.

לפני שאתייחס לנושא הדיון המרכזי ברצוני להבהיר כמה מושגים, כדי להניח בסיס להבנה משותפת. המושג מחולות מסורתיות מתייחס לירושה מדורות קודמים, שבה התורה שבעל פה עוברת מדור לדור. לעומת זאת, מחול פולקלורי נקשר למחול המסורתי אם נעשה בו תהליך "שימושי" לצורך תעמולה ומניפולציה פוליטית¹. החוקר אג'יל באקה (Bakka, 2005) מפריד בין רקדנים שעוסקים במחול במסורתי, שאותם הוא מכנה "היורשים", לבין חוקרים, מורים או כוריאוגרפים שאצלם המחולות המסורתיות עוברים תהליך של עיבוד כדי להתאימם להצגת מופע על במה. בעקבות העיבוד הם הופכים לריקודים פולקלוריים. מונחים אחרים שמכילים בתוכם הגדרה זו של המחול הפולקלורי הם "ריקוד עם מקיום שניוני" (*seconde existence*), "ריקוד עם מומצא מחדש" (*revival*) או "ריקוד אופי" (*character dance*).

ריקוד האופי, מושג נוסף שילווה את המאמר, מתואר כ"טכניקה של מחול תיאטרלי שמשתמשת בצעדים מסוגנים שמושאלים מהפולקלור או ממחולות לאומיים" (Le Moal, 1999). רוסיה מילאה תפקיד חשוב בהפיכת ריקוד האופי למחול אוטונומי. אלכסנדר שיראיב (Aleksandr Shirayev), עוזרו של מריוס פטיפה, היה חלוץ שהצליח להפוך אותו לשיטה מובנת לצורך לימודי. ב־1920 הובילה התפתחות שיטת הלימוד לשיעור הראשון של ריקוד האופי ברוסיה. תשע עשרה שנה אחר כך, בעזרת תלמידיו, פירסם שיראיב מדריך לריקוד האופי בשם היסודות של ריקוד האופי (*Osnovy kharakternogo tantsa*). שיעור ריקוד האופי נכלל במערכת החינוך לרקדני בלט גם בימינו. לרוב, הצעד או רצף התנועות ייקראו על שם הארץ עצמה. לדוגמה: "המחול הרוסי", "המחול הפולני", "המחול הספרדי" וכדומה. כתוצאה מכך, המחול הופך ל"שגיר" המדינה. מכאן אפשר לראות איך מצעד ריקוד או מחול מסורתי שנקשר לחבל ארץ מסוים או לקבוצה אתנית מוגדרת נוצר מונח שתורם לחזות לאומית ברורה ומוגדרת.

למחול הפולקלורי גם פן אקזוטי, בעיקר במערב. מקורה של המלה בשפה היוונית, *exō*, שפירושו "מחוץ ל...". לפי Décoret Ahiha אפשר למנות שלושה תנאים להופעת האקזוטיזם. האחד, בידול מנקודת מבט גיאוגרפית שגובלת גם בבידול תרבותי. השני, התבוננות על הזר, השונה או האחר, שאינו מוכר או מורגל. השלישי, נקודת מבט קולוניאליסטית ופטריארכלית. מכאן ניתן להבין שהאקזוטיקה מתייחסת לרובד הדמיוני, הרעיוני, הקשור לכוחנות. השימוש במושג ביחס למחול מקבל משמעות שמאפשרת בסופו של דבר לאסוף לתוכה מחולות "ממקומות אחרים" Décoret-Ahiha (2004). גם כאן, בדומה ללאומיות, נוצרת הכללה בכך שהמונחים במערב שמתייחסים למחול "אחר" מגבשים אזורים גיאוגרפים ויוצרים מכלול גיאוגרפי אחיד: אוריינטלי, אפריקני, אסייתי וכדומה.

סרגיי דיאגילב, שייסד את בלט רוס (1909-1929), העלה תוכניות שנועדו בין השאר לספק לקהל המערבי הצצה אל עולם התרבות הרוסי. הלהקה, שהגיעה לפריס לאחר היווסדה, הדגישה את מוצאה הרוסי ונתפשה כלהקה אקזוטית. למרות הקשר ההיסטורי של רוסיה עם תרבות צרפת, שחילחלה לאימפריה במאה ה-17, ולמרות רגשי הנחיתות שהיו לרוסים בזמנם מול אותה תרבות, במקרה של בלט רוס רגשי הנחיתות הפכו לרגשי עליונות. מישל פוקין, שיצר כמה יצירות בלט לבלט רוס, ציין שהוא מאמין כי הפרימיטיביות הרוסית הרבה יותר מתורבתת מכל מה שנוצר בפריס באותה תקופה (Lawson, 1964: 108). עמדה זו יוצרת רובד נוסף של אקזוטיזם, שהופך ממונח המבטא דחייה של האחר לביטוי של תחושת עליונות על האחר.

למרות "הגאווה הרוסית", באופן פרדוקסלי המחולות שהוצגו בפריס בעונות הראשונות לא היו יצירות של פניני הבלט הרוסי המוכרות, אלא ריקודים חדשים שנוצרו במיוחד לערבי מחול שהועלו לפני קהל מערבי. בתוך מכלול יצירות זה היה מקבץ של יצירות ששאבו השראה מהדימויים של עולם המחול הרוסי המסורתי.

כשהגיע בלט רוס לפריס, האקזוטיות היתה באופנה. היא באה לידי ביטוי במגוון תחומים ורבידים, כמו לבוש, מזון, אביזרים ביתיים וכדומה. האקזוטיות לא פסחה גם על המוסיקה ונוצרו יצירות ממקור מסורתי, שהאקזוטיקה היתה חלק מהאסתטיקה שלהן. מחולות "אקסטרה מערביים" (extra-occidentales), כלומר מחולות שאינם שייכים למערב, הוצגו במסגרות שונות, ביניהן תערוכות אוניברסליות וקולוניאליסטיות, וכן באירועים פרטיים כמו נשפים, סלונים פרטיים או מופעי קברט. הכינוי שדבק במחולות אלה, "שלא היה להם דבר משותף עם אלו שבמערב, היה צירוף המלים 'מחולות אקזוטים'" (Décoret-Ahiha, 2004:6).

המחולות האקזוטיים היו תוצר של מניפולציה פוליטית דומיננטית ואופן הצגתם לקהל הביא לידי ביטוי תפישות עולם קולוניאליסטיות. לדוגמה, היתה הפרדה בין הדימוי האפריקני לדימוי האסייתי. הריקודים מאפריקה הוצגו כבעלי מחד פסי מפותח מאוד ובתערוכות הקולוניאליסטיות הם הועלו בחללים חיצוניים, כדי להצביע על הקשר של מבצעייהם לטבע. לעומת זאת, הריקוד האסייתי נתפש כנעלה יותר, כריקוד ריטואלי עם קשר לאמונה ולדת שאינו מצריך תנועה רבה, ולכן הוא הוצג בחללים סגורים.

לצורך שמירה על "העליונות הרוסית" נדרשה הגנה על הייצוג האחיד הרוסי, שבאה לידי ביטוי לא רק בשם בלט רוס אלא גם בתוכנית המופע. דיאגילב החליף את שמם של הרקדנים הזרים בשמות רוסיים. הוא גם דאג להסתיר את מקור ההשראה של מחולות "זרים", כלומר של מחולות שאינם רוסיים.

חוקר ההיסטוריה דה לוסטרק (De Lustrac) תיאר כיצד השפיע המחול המסורתי התאילנדי (שנוצר בסיאם) על כמה יצירות ובהן *תמר*, *שחרזדה* ו*ציפור האש* (De Lustrac et al 2009). *ציפור האש* היא אגדה רוסית, אבל פוקין השתמש בכמה אלמנטים שמקורם במחול הסיאמי בעיצוב התלבושות והתסרוקות וגם בציפורניים הארוכות של הרקדנים. בד בבד הוא הקפיד

להדגיש את "הסלביות" של הריקוד בעיצוב הארמון והסוסים. סוס אחד היה שחור והאחר לבן, בהתאם לדימויים המאפיינים אגדה רוסית.

ב*שחרזדה* נעשה שימוש באלמנטים שייצגו את התדמית של ה"אורינטלי", אף שלא זוהו או שויכו לאזור או לעם ספציפי. סולטנים אכזריים, עבדים תאוותנים ואורגיות איפשרו להדביק למזרח דימוי של אזור המאופיין באי-סדר ובאלימות. לעומת זאת, רוסיה הוצגה ב*ציפור האש* כמדינה מאורגנת ומתורבתת. אבל כדי להדגיש את האורינטליות מיד אחרי *ציפור האש* הסלבית נוסף סולו של ואצלב ניז'נסקי. הסולו נקרא במקור "מחולות סיאמיים", אבל שמו שונה מטעמי הסוואה ל"מחולות אורינטליים". שני הבלטים הועלו באותה תוכנית (1910), הסיחו את הדעת ממקור ההשראה ותרמו להדגשת הפער בין המזרח לרוסיה.

מחולות פולובצייים

בחרתי ביצירתו של מישל פוקין *מחולות פולובצייים* (1909) כדי להדגים באיזה אופן השתמש בלט רוס במחול המסורתי הקווקזי. אבל לפני ההתייחסות ליצירה דרושים כמה משפטים על היחס האמביוולנטי של הרוסים לקווקזים. במאה ה-16 החל העם הרוסי להתפשט ברחבי הקווקז ולעבר הים הבלטי, סיביר וטורקסטן. בתחילת המאה ה-17 חדרה רוסיה לקווקז, בשאיפה אסטרטגית להשתלט על האזור הגיאוגרפי שבין הים השחור לים הכספי. אחרי מלחמת הקווקז, שהסתיימה ב-1864, סופח צפון הקווקז לשטחי האימפריה הרוסית. דרום הקווקז שולב באימפריה כמה פעמים במאה ה-19. בתקופה הסובייטית, האזור הדרומי התאחד כמה פעמים והחל מ-1936 הפך כל אחד מהשטחים לרפובליקה סובייטית עד 1991.

תהליכים אלה הניבו יחס פרדוקסלי של הרוסים כלפי הקווקזים. בעיני הרוסים, הקווקז הוא אזור המקושר למזרח. גם הגרוזינים, הארמנים הנוצרים והמוסלמים הטורקים נחשבים בעיניהם מזרחים. כדי להיפטר מהתדמית המזרחית שהיתה לרוסים בעיני המערביים, שנחשבה נחותה בזמנה, הם השתמשו במלחמתם נגד עמים אסייתים ביניהם גם עמי הקווקז כדי להוכיח את הקשר שלהם לעמים המערביים. עם זאת, התרבות הקווקזית משכה אותם ויצרה התבוננות אקזוטית. הם רואים אותה כתרבות אלימה, פראית ועוינת, ובה בעת מעריצים את אומץ הלב של בני תרבות זאת ואת הצורך העז שלהם בחופש. התפישה הרואה בעמי הקווקז את האחר האקזוטי נתנה לגיטימציה להתייחס לשם "קווקזי" כאילו הוא מתאר אדם ממוצא חצי רוסי, חצי אסייתי.

במקור, *מחולות פולובצייים* (השם Polovts, שפירושו ברוסית "הצבע הזהוב", מתייחס לעם נוודים באזור צפון קווקז) היו חלק מהאופרה של אלכסנדר בורודין *הנסיך איגור* (1890). לב איבנוב (Ivanov), במקור רקדן "אופי", היה אחראי על הכוריאוגרפיה באופרה. שורשיו של בורודין הם קווקזיים, אבל האופרה הציגה את הרוסי כחזק, בעל תרבות ושולט, בניגוד לעם הפולובצי הנווד והנחות, שחי חיי אלימות והרס. פוקין רקד ביצירה ובעקבות בקשתו של דיאגילב יצר לבלט רוס כוריאוגרפיה חדשה – ריקוד שעומד בזכות עצמו, ואינו קשור לאופרה.²

פוקין מעיד בספרו *Fokine: memoirs of a ballet master*, שהוא חקר לעומק את העם ואת התרבות שמהם שאב השראה, אבל יש מקרים שהיצירה היא פרי דמיונו. במחולות פולובצייים הוא התבסס על ההשראה

מהמוסיקה של בורודין. לדבריו, הוא נהג כך משום שלא נערכו מחקרים על העם ה"פראי". פוקין כתב עוד, שאם העם הפולובצי היה צריך לרקוד לצלילי המנגינה של בורודין, כך בדיוק היה נראה הריקוד (Fokine:150).

אין חומר מצולם מיצירתו של פוקין, ולכן התבוננתי בהקלטה של הגרסה המבוצעת על ידי בלט קירוב (Kirov), שהועלתה בפריס ב־2002 (The Kirov celebrates Nijinsky). השוויתי אותה למחול קווקזי מחופע פולקלור של הלהקה הלאומית של אזרבייג'ן (Dövlet Reqs Ansamblinin Konserti).

מהצפייה בשני הביצועים נראה שנשמרה הדינמיקה של הריקוד הגברי הווירטואוזי והריקוד הנשי הזרזר והרך. גם בפרטי הלבוש והאביזרים נשמר דמיון בין שתי הגרסאות. אלא שהשוואה עמוקה יותר מגלה את הפער בין שני העולמות (Wollman, 2014:77-83). הגרסה של קירוב שומרת על ההפרדה שקיימת במחול הפולקלורי בין הרפרטואר התנועתי של הנשים, שמתאפיינת בתנועות רכות וחינניות, לבין החומרים התנועתיים של הגברים, המתאפיינים בווירטואוזיות עם דימויי לחימה. עם זאת, אפשר לאתר כמה הבדלים בעיצוב הבגד ובאופן השימוש בחומרים התנועתיים.

בלהקה הלאומית של אזרבייג'ן האשה לבושה בשמלה ארוכה, צרה במוותניים ומתרחבת כלפי מטה. החלק העליון של השמלה צמוד עד הכתפיים. הידיים מכוסות בשרוולים ארוכים, לפעמים מתרחבים, לפעמים חתוכים בצורת עיגולים וחושפים חלק מהזרוע. צעיף שמחובר לראש יורד לאורך הגב ומגיע לכל היותר עד הברכיים. לצעיף יש השפעה חשובה על חזות האשה והתנועטיות שלה. משני צדי בית החזה יורדות שתי צמות ארוכות.

גם בגרסת הלבוש של קירוב יש לאלמנטים של הצעיף והצמות חלק חשוב בתלבושת ובתנועטיות, אבל השמלה הארוכה מתבטלת ובמקומה באה תלבושת בעלת אופי "אקזוטי". הנשים לובשות מכנסיים רחבים, המכונים "מכנסיים טורקיים" או "שרוואלים", ופלג גופן העליון נשאר כמעט חשוף. רק החזה מכוסה במעין חזייה המשובצת באבנים בוהקות. הגוף החשוף מודגש אף יותר בעזרת תנועות, שמקנות לריקוד אופי מנוגד לחלוטין לזה של המחול הנשי הקווקזי.

כאמור, יש הבדלים גם באופן השימוש בחומרים תנועתיים. בלהקה הלאומית של אזרבייג'ן הנשים מקמרות לעתים את גבן, אך מדובר בתנועה ייחודית, שמבוצעת על פי רוב כאשר פני האשה מופנים לכיוון הקהל. בגרסה של קירוב התנועה חוזרת על עצמה לעתים קרובות. כאשר העור באזור הבטן ובית החזה חשוף, התנועה מקבלת אופי הרבה יותר חושני. תנועטיות ההתערטלות עם הצעיף מוסיפה לכך נופך ויוצרת אינטימיות שאינה קיימת במחול הפולקלורי. דוגמה נוספת קשורה לאן. בגרסה הקווקזית התפתלות האגן היא תנועה שכמעט ואינה מודגשת, בעוד שבגרסה של קירוב היא דומיננטית. לעתים נדמה כאילו האגן הוא זה שמניע את זרימת הפעולה ואף נותן דגש מוסיקלי מפעם לפעם. תנועות אלו תרמו לדינמיקה שיוצרת את סטריאוטיפ האוריינטליות הארוטית בהקשר של האשה האקזוטית.

המופע עלה בתחילת המאה ה־20, תקופה שבה החלה לצוץ התדמית של האשה האוריינטלית שהתקבעה עד היום. תדמית זו החלה להתפתח

בספרות ובאמנות הפלסטית ועברה לאמנות הבמה. נשים מהמזרח או נציגות מזויפות שלהן התחילו להופיע במסגרות שהוזכרו קודם לכן, כמו התערוכות האוניברסליות. תדמית האשה האוריינטלית נקשרה בדימויים מצועפים, מסתוריים, עגמומיים. נקודה נוספת שחשוב לציין בהקשר זה היא, שבאותה תקופה המערב הביט על המזרח כמכלול, ולא הפריד בין מדינות כמו טורקיה, סוריה, איראן, הודו, מצרים ועוד. מכאן, שדמות האשה האוריינטלית הפכה להיות פרי הדמיון, פשוטו כמשמעו, בלי שום קשר פרטני לזהות ספציפית או למציאות כלשהי.

הרפרטואר של הגברים במחול הקווקזי הטיפוסי מתאר תדמית שונה – זו של הלוחם. התלבושת של הגברים מחקה את הלבוש של הלוחמים הקווקזים: לבוש שחור צמוד לגוף, מגפיים גבוהים, מעיל צר במותן שמתרחב עד הברכיים. אחד המחולות הגבריים המוכרים אף קרוי על שם גיבור מלחמה ממוצא טורקי, שייח שאמיל. המחול מוצג בלי שום פרשנות ריאליסטית של מקרה היסטורי ספציפי או פעולת לחימה, הקצב והתנועות נשארים בממד סימבולי. עם זאת, יש גם ריקודים שבהם נעשה שימוש בכלי נשק. על פי עדותו של אמיל פנהוב (Panahov), המחול המסורתי המקורי כלל סכינים אמיתיים וביצועים וירטואוזיים, כמו נעיצה של סכינים ברצפת הבמה. מכיוון שהקהל המערבי ומנהלי התיאטרון הביעו פחד וחוסר שביעות רצון מהנזק שנגרם לבמה, החליטו להוציא מהמופע את הסכינים האמיתיים והחליפו אותם בחבלים או בחפץ דמוי סכין. הכוריאוגרפיה של ריקוד הגברים מאופיינת בקפיצות גבוהות, בסיבובים מהירים ובתנועטיות סימבולית, שמזכירה מקצב של רכיבה על סוס המאפיינת את הלוחמים הקווקזים. תנועות הגוף אסופות, עם דגש על התנוחה האנכית.

לקסיקון התנועה בגרסה של בלט קירוב הופך ל"משעשע", בחלקו או בשלמותו, ומרחיק את הרקדנים מדימוי הלוחם. גם אחיזת הנשק בגרסה זו שונה. קבוצת גברים אחת עושה שימוש בקשת בלי חץ וקבוצה אחרת אינה אווזת בכלי נשק כלשהו. לעתים האחיזה בקשת נראית מיותרת, כמו תפאורה לתנועת הגוף ולהמחשת העלילה והקונטקסט. תנוחות הגוף מתחלפות בין אנכיות ואופקיות, הגוף נע לפנים ולאחור במהירות ומקנה לריקוד מראה כאוטי, על גבול הפראי, הלא מסודר.

הפער בין ייצוג שני המינים בבלט הפולובצי הפולקלורי לעומת מחולות מסורתיים קווקזיים מבהיר את מידת הריחוק של המחול לבמה מה"מקור". הפער מלמד מהי מידת האקזוטיות באופן שבו אנו רואים את האחר ומפרשים אותו. נקודת המבט אינה אסתטית בלבד, יש לה נגיעה גם לרובד הפוליטי והחברתי. למרות השם בלט רוס, המדגיש את המקור הרוסי של הלהקה, המחולות הפולקלוריים שהעלתה לא תאמו את ה"מקור". הרוסים הציגו את עצמם כאקזוטיים ואף נתפשו כך בעיני הקהל המערבי. הם גם ייצגו תרבות של עם אחר בפרשנות שמחזקת את תפישת האחרות. במקרה שלפנינו מדובר באקזוטיקה כפולה.

רוסיה הסובייטית וגלגולי הלזגינקה כמחול לאומי

בתחילת התקופה הסובייטית, אמנות הבלט עוררה קונפליקטים שהיו קשורים לתדמיתה ולמעמד החברתי של העוסקים בה. הבלט היה קשור למעמד האריסטוקרטיה, שעצם קיומו עמד בניגוד לעקרונות המשטר הסובייטי. כדי לפתור את הבעיה ולאפשר את המשך פעילותה של אמנות הבלט, הצהיר נציב החינוך הסובייטי ב־1921 שמעתה ישוין הבלט למסורת

הרוסית. שיוך זה נתן אפשרות להמשיך לעסוק בבלט, אבל האימון בתחום היה צריך להיות בהתאם לחוקי המשטר הסובייטי. לא רק שניתנה הצדקה רעיונית או אידיאולוגית לבלט ולקשר שלו למסורת, אלא גם החל תהליך של שימור ופיתוח הירושה של הבלט הקלאסי, ועלה עניין מחודש במחולות המסורתיות.

על רקע זה נתפשו הבלט והמחול המסורתי כאמנות "לאומית". מאז מהפכת 1917 ונפילת השלטון הצארי, התחילה הפצה של הבלט ברחבי הרפובליקות הסובייטיות העתידיות. חשוב לציין שעוד בתקופת האימפריה הרוסית, מ־1721 עד 1917, הבלט שפותח ברוסיה נלמד בבתי ספר פרטיים בקווקז. אבל עם עליית השלטון הסובייטי הפצת הבלט הפכה לפעילות שיטתית. בכל רפובליקה צץ, תחילה בערי הבירה ואחר כך בערים אחרות, מבנה תיאטרון שכלל אופרה ובלט. בכל רפובליקה גם הוקמה להקת בלט, שנקראה לרוב "הבלט הלאומי של...". בכל מקום התיבה האחרונה בשם הלהקה היתה שם העיר או המדינה שבה פעלה הלהקה. בתי ספר לבלט ולכוריאוגרפיה התחילו לצמוח בערים של הרפובליקות השונות. במחקר כרונולוגי שערכתי, מצאתי שגיאורגיה היתה הראשונה שהקימה מבנה מיוחד לתיאטרון הלאומי, שכלל גם אופרה ובלט, בבירתה טביליסי (Wollman, 2004: 90-91).

המשטר הסובייטי גם החל לפתח ענף שהתמקד אך ורק במחולות הפולקלוריים, שכונו "המחולות הלאומיים". תחת חסות השלטון הסובייטי היו עושר ומגוון עצומים של תרבויות ועמים. נוסדו להקות שהציגו אך ורק מחולות לאומיים, שבהמשך התמסדו באמצעות כספים מממשלתיים. החל מ־1936, השלטון התחיל לחתור ליצירת אמנות לאומית ייצוגית בכל אחת מהרפובליקות.

השימוש במחולות הפולקלוריים לייצוג הלאום הניב גישה אמביוולנטית אליהם. מצד אחד, המחולות המייצגים את התרבויות של הרפובליקות השונות הקנו לשלטון הסובייטי תדמית של שלטון המטפח מסורות של עמים, בניגוד לשלטון הקולוניאליסטי המערבי שדיכא אותן. מצד שני, האחראים על עיצוב המחולות הלאומיים ברוסיה וברפובליקות היו אמנים ממוצא רוסי בלבד. הם היו בעלי רקע בבלט ולא בני המקום. תפקידם היה ללמד את המקומיים איך ליצור כוריאוגרפיה ולהציגה על הבמה. האפליה לא פסחה גם על הרקדנים המקומיים, שאמנם קיבלו חינוך בבלט קלאסי, אבל לא התאפשר להם לעבוד בלהקות הבלט הגדולות ברוסיה והם נשלחו אך ורק ללהקות המחול הלאומי בארצם.

התופעה של יצירת מחולות לאומיים הגיעה עד כדי כך, שהומצאו מחולות שלא בהכרח היו קיימים מלכתחילה או שגובשו מחולות שקיבלו שם חדש. דוגמה לתופעה זאת הוא הלזגינהקה, מחול קווקזי. הקרבה הגיאוגרפית וההיסטורית בין רוסיה לקווקז יוצרת מפגש מרתק בין תרבויות. מחול הלזגינהקה הוא דוגמה אחת למפגש כזה. שמו של המחול ניתן לו על ידי הרוסים. בספרו האוטוביוגרפי *זיכרונות (Mémoires)*, כותב הכוריאוגרף מריוס פטיפה על התייחסותו למחול הקווקזי (Petipa 1990: 62-63). הוא מספר שהתבקש ליצור כוריאוגרפיה חדשה לריקוד הלזגינהקה לאופרה *רוסלאן ולודמילה* שחיבר המלחין הרוסי מיכאיל גלינהקה (Glinka), מכיוון שמפיקי האופרה חשבו שהגרסה הקודמת של הריקוד מיושנת. הפנייה למאסטר של בלט כדי לעצב מחול לאומי מראה באיזו מידה קיבל על עצמו הבלט אחריות ליצירת ז'אנר זה. מעבר לכך, פטיפה לא היסס לקחת בעלות על הריקוד הקווקזי, שכונה בפיו "הלזגינהקה שלי".

הרוסים כינו ריקודים שונים מרחבי הקווקז בשם לזגינהקה. במקור שם זה מיוחס לעם הלזגי, ששוכן באזור הגבול שבין אזרבייג'ן לדאגסטן. אבל הריקוד אינו משויך ללאום מוגדר ואין רצף תנועות מקובע אחד שמקושר אליו. הכללת ריקודים שונים תחת שם אחד מעידה כי המבט הרוסי הפחית מערכם המסורתי. למרות זאת, העמים הקווקזיים קיבלו את המחול "החדש" בגרסה הרוסית ואף הטמיעו אותו בתרבות שלהם. אם לא די בכך, באופן פרדוקסלי כל מדינה בקווקז רואה בעצמה את מדינת המקור של הלזגינהקה ומתארת אותו כמחול הלאומי שלה. הלזגינהקה נחשב עד היום מחול לאומי קווקזי, ובהצגתו במופעים מוצמד אליו שם המדינה שממנה באה הלהקה המעלה אותו: לזגינהקה ארמנית, לזגינהקה צ'צ'נית, לזגינהקה רוסית, לזגינהקה גיאורגית וכדומה. אפשר אפילו למצוא לזגינהקה ישראלית או לזגינהקה אמריקנית. תופעת הלזגינהקה מעוררת מחשבה על ההפצה של הבלט כתוצר לאומי, שנקשר למדינות שונות. לדוגמה: "הבלט הלאומי של סין", "הבלט הלאומי האלג'יראי" או "הבלט של מרסיי". אבל לנקודה זאת ראוי להקדיש מחקר מקיף נפרד.

הדוגמה של הלזגינהקה מאפשרת להיווכח עד כמה המבט של האחר עלינו יכול להשפיע על המבט שלנו על עצמנו. מבט זה משתקף במופעי הבלט שיצרו אמנים מקומיים בכל מדינה ובדרך שבה שילבו ביצירותיהם אלמנטים שבמקור היו חלק מהריקוד האופייני לאותו עם (Wollman, 2014: 38-65).

מוסייב: מחול לאומי עם דימויים אקזוטיים

המחול הלאומי, בדומה לתחרויות ספורט בענפים שונים, היה מקור גאווה לברית המועצות ושימש כלי תעמולה בידי השלטון הסובייטי. הרמה הגבוהה של מופעי המחול הלאומיים שירתה אינטרס פוליטי – הצדקת העליונות של המערכת הסוציאלית על המערכת הקפיטליסטית. לשם כך הוקמו להקות שהתמקדו אך ורק בחומר תנועתי זה. וגויס איגור מוסייב, שהפך לאבי הכוריאוגרפיה וההפקה האמנותית של מחולות לאומיים. הרפרטואר של להקתו כלל מגוון רחב מאוד של מחולות פולקלוריים. הלהקה נקראה, באופן מפתיע, "בלט איגור מוסייב" והיא הופיעה בשם זה ברחבי העולם ונודעה כלהקת פולקלור. הקשר שלה לבלט נעוץ בטכניקה של הרקדנים, המושתתת על הבלט הקלאסי. בלהקה גם ניתנה עדיפות לרקדנים ממוצא רוסי. מוסייב סבר שרקדנים רוסים בעלי רקע קודם בבלט, שניחנו ביכולת וירטואוזית, הם אלה שיכולים לבצע בצורה הטובה ביותר את המחולות הפולקלוריים. בהפקות הפולקלור של מוסייב לא קשה להבחין בכוונתו ליצור מופע וירטואוזי מרהיב עין, בלי נקיפות מצפון בנוגע למידת האוטנטיות. גישה זו דירבנה את הנטייה לאקזוטיות ובסופו של דבר, בקונטקסט של להקת מוסייב, העניקה גושפנקה לצביון הלאומי.

כדי להאיר את הדברים באופן נקודתי, נתבונן בגרסה לבלט *מחולות פולובצ'יים* שיצר מוסייב (תקליטור, The Astonishing Moiseyev Dance Company). יש דמיון בין הגרסה של פוקין, בביצוע בלט קירוב, לבין זו של מוסייב, אף על פי שהאחת מבוצעת על ידי להקת בלט והשנייה על ידי להקת פולקלור. להלן אשווה בין כמה מרכיבים בשתי ההפקות.

מוסייב, כמו בגרסה של פוקין, משתמש בביגוד נשי הכולל צעיף, מכנסיים טורקיים רחבים ועליוניות דמויות חזייה משובצת אבנים בורקות, שמשאירה כמעט את כל פלג הגוף העליון חשוף. אבל יותר מאשר בגרסה של קירוב, יש בגרסה שלו תנועתיים מפותלת של חלקי גוף כמו האגן או קימור

russes. Gourcuff–Gradenigo (eds.) Montreuil, 2009, pp. 65–82.

Fokine Michel, *Fokine, memoirs of a ballet master*, Costable, London, 1961.

Kealinohomoku Joann, "Une anthropologue regarde le ballet occidental comme une forme de danse ethnique" (1969), in: *Nouvelles de danse*, N° 34–34, 1998, pp. 47–67.

Lawson Joan, "A Short history of soviet ballet: 1917–1943", in Lincoln Kirstein & Donald Windham, *Dance Index*, New York, 1943, Vol II, January–February, pp.78–82.

———, *A History at ballet and its makers*. Sir Isaac Pitman & Sons Ltd., London, 1964.

Le Moal Philippe (dir.), *LAROUSSE–Dictionnaire de la danse*, Paris, 1999.

Loujine L. Nadège, Madilian Gérard, De Soye Suzanne, "Danse de caractère", *Amphora*, coll. Danse Vivante, Paris, 1987.

Petipa Marius, *Mémoires*, Actes Sud, Paris, 1990.

Poudru Florence, "Dans le sillage des Ballets russes 1925–1959", CND, Pantin, 2010.

Wollman Gershon Ori, "Les danses folkloriques du Caucase dans les ballets russes: entre nationalisation et exotisation", Septembre 2014, université Paris VIII–Vincennes Saint–Denis, département Danse, Master 2, sous la direction de Mahalia Lassibille.

Shay Anthony, *Choreographic politics. State folk dance companies, representations and power*, Wesleyan University Press, Middletown, 2002.

Videos DVD

The Kirov celebrates Nijinsky, DVD VIDEO, Arthaus Muski, Berlin, 2002.

The Astonishing Moiseyev Dance Company Vol.2, DVD VIDEO, Video Artists International, New York, 1975.

Video WEB

Dövlet Reqs Ansamblinin Konserti. Retrieved January 6, 2004, from: <https://www.youtube.com/watch?v=E-MaktFj-Do&list=PL9EBB553BF0FC72D2&hd=1>

אורי גרשון רוקדת ומדריכת תנועה זה עשר שנים בלהקת התיאטרון Centre de Recherches Théâtrales St-Blaise בניהולו האמנותי של אלי איסן קאלסי (Kaleci), בצרפת ובטורקיה. עבודת הלהקה משלבת אמני במה מקצועיים מרחבי העולם ומתמקדת באלמנטים מהמסורת של העם הטורקי, כמו מחולות ושירה. סימה תואר שני במחול באוניברסיטת Paris VIII–Vincennes Saint Denis בפריס.

פרונטלי של עמוד השדרה. תנועות אלה מודגשות וחוזרות בווריאציות שונות. הן מבליטות את החושניות הנשית ורומזות למראה הסטריאוטיפי של האשה "האוריינטלית". אצל מוסייב, כמו בקירוב, הגברים מופיעים בפלג גוף עליון חשוף, כדי להבליט את השרירים, או במעילים קצרי מותניים שונים. עם זאת, בגרסה של מוסייב יש יותר שימוש בפרווה, שמזכירה את אופי הלבוש באזורים הגיאוגרפיים הגבוהים של קווקז. ריקוד הגברים אצל מוסייב מקרין יותר "חייתיות" ו"פראות" והוא כולל תנועות וירטואוזיות כמו קפיצות גבוהות וסיבובים. חלק הגוף העליון של הרקדנים פונה כלפי מטה על פי רוב, בניסיון לשמור על דימוי של קרבה לאדמה. מבחינה זאת הריקוד שונה מהגרסה המסורתית של המחול הקווקזי, שבה הגופניות האנכית נוכחת מאוד ומקנה לרקדנים מראה אצילי של לוחם.

ההתייחסות לתפקיד הדמויות בסיפור מדגישה את ההבדלים בין הגרסאות ומבהירה כי האחת היא יצירת בלט והשנייה יצירה של ריקודי פולקלור. בגרסה של בלט קירוב מדובר בחגיגה שמתנהלת בחצר המלוכה, שבה מוצגים מחולות של העם הפולובצי בווריאציות שונות. בגרסה של מוסייב לא מופיעות הדמויות הראשיות של הסיפור. הסצנות עוברות כמחרוזת ריקודים. לעומת זאת, מוסייב הוסיף דמות של מעין ליצן, שמופיעה מדי פעם כדי לחבר בין סצנות או להפריד בין שלבים שונים של הכוריאוגרפיה. מוסייב גם הוסיף ליצירה פן פולקלורי: לפני תחילת הריקודים מוצג טקס, שבו הבמה מוארת באור עמום. לבמה נכנס מלך ונתיניו עוברים מולו ומשתחוים בזה אחר זה בתנועות אטיות ורשמיות. הטקס יוצר אווירה אינטימית וריטואלית, שעין המתבונן משייכת מיד לעולם המסורתי או הפולקלורי.

לסיכום, במוקד מאמר זה עמד הדיון באופן השימוש במחול מסורתי ביצירות מחול: מבט על עצמך, מבט על האחר ויישום מבטו של האחר על עצמך. ראינו כי נעשה שימוש ציני במחול מסורתי לצרכים אישיים ופוליטיים. עלינו לשאול את עצמנו מה המהות של המחול הזר שבו אנו מתבוננים, מהם הרבדים הכלולים בו ומה עלינו, כזרים, ללמוד על האחר כדי להבין אותו ולא להסתפק בניצול אלמנטים מתרבותו בשם השימושיות.

הערות

¹ לקוח מהשיעור "אנתרופולוגיה של המחול", בהנחיית האנתרופולוגית מהליה לסיביל (Mahalia Lassibille). אוניברסיטת Paris VIII–Vincennes Saint Denis, 12 בנובמבר 2013.

² עם הזמן נוצרו וריאציות שונות לבלט. לדוגמה, ב-1930 העלה קורט יוס גרסה משלו וב-1949 נוצרה גרסה של סרג' ליפר.

ביבליוגרפיה

Amselle J.L., Mbokolo E. (dir), *Au cœur de l'ethnie, Ethnie, tribalisme et Etat en Afrique*, Paris, La Découverte, 1999 (1985).

Bakka Egil, "Appropriation et authenticité", in Grau A., Wierre–Gore G., *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. CND, Pantin, 2005, pp. 283–293.

Décoret–Ahiha Anne, "Les danses exotiques en France (1880–1940)", CND, Pantin, 2004.

De Lustrac Philippe & Dancre Sylvie, "Exotisme et nationalisme: Les Ballets russes et le Siam", in *Les ballets*

ההיסטוריה של הריקוד המצרי

שרון טוראל

תרבות המצרית שמרה על יציבות במשך כ־3000 שנה, שבהן שלטו שושלות הפרעונים במצרים. תחת שלטונות זרים של ההלניסטים, הרומאים, הנוצרים והמוסלמים, היא ספגה וקלטה השפעות תרבותיות רבות, כמו אלה מהמזרח הקרוב (מסופוטמיה, לבנט ופרס) וכן מיוון, רומא, הערבים, הממלוכים והעותמאנים. השפעה מערבית הגיעה למצרים בשלב מאוחר יחסית, עם פלישתו של נפוליאון ב־1798 (Saleh, 1998, 486).

ההוכחות הגרפיות המוקדמות ביותר המתעדות ריקוד במצרים הופיעו במהלך השנים הראשונות של השושלת השמונה-עשרה (1580 לפנה"ס עד ל־1320 לפנה"ס). העדות המובהקת ביותר לריקוד מאותה תקופה היא ציור הקיר במערת הקבורה של נבאמון (Neb Amon) שנמצאה באזור המערבי של מצרים, ליד תבאי (Thebes). בציור מופיעות רקדניות שבגדיהן מהודקים הרבה מתחת לחותניים, כך שהאזור הבולט והפעיל ביותר בגופן הוא אזור האגן (Shay, 2003, 19). למעלה מ־2,000 שנה מאוחר יותר, בציורי קיר בארמונות המדבר של שושלת בני אומיה (660–750), מתועדות אמנויות ויזואליות עתיקות. אמנויות אלה, מופעי מוסיקה, ריקוד ושירה, הופיעו כבר שם כחלק מחיי התענוגות, מהאווירה, ומההנאות החושיות שהיו מנת חלקם של שוכני הארמונות (Denny, 1985, 38).

הריקוד כחלק מחיי התרבות

העילית האריסטוקרטית במצרים היתה להוטה אחר אמנות וראתה בה מקור להשראה ומרכיב קבוע בחיי החצר. אבל עילית זו היתה בעימות מתמיד עם ה"עולמא", חכמי הדת המוסלמית ומעצבי ההלכה, שהיו בעלי השפעה רבה ותקפו אותה נמרצות. תיאולוגים מחמירים אלה נקטו עמדה פוריטנית, שהדיגשה את ההתגלות האלוהית שבכתובים ואת החובה לקיים את מצוות האיסלאם וחוקיו. בבידור וברגשות שמעלה הריקוד הם ראו אלמנט שלילי, ולכן לא קיבלו אותו כאמנות (שילוח, 1999, 26). באופן פרדוקסלי התפתחו אלה לצד אלה ריקוד, שירה ומוסיקה דתית, שתאמו את גישתם של חכמי הדת השמרנים, וריקוד, שירה ומוסיקה ששירתו את חובבי התענוגות. ייתכן שפרדוקס זה מתקיים מפני שאמנויות אלה מעוררות מגוון רחב של רגשות (שם, 17).

המשתתפים במפגשים תרבותיים וחברתיים שבהם היו מוסיקה, שירה וריקוד התמסרו לטרב (התרגשות, עונג, התרוממות רוח) שעוררו האמנויות (שם, 18). במקור ציין המונח טרב התרגשות שנגרמת מהאזנה לדקלום אמנותי של פיוט יפהפה או שימש לתיאור החוויה שמעוררת האזנה למוסיקה, ולאחר מכן, צפייה בריקוד. המונח מבטא מגוון רחב של תגובות רגשיות, מהנאה קלה ועד להתלהבות גדולה ואפילו אקסטאזה. כוחן העצום של האמנויות בא לידי ביטוי בקסם ובהתרגשות שמהלכת המוסיקה על המאזינים או בהנאה החושית שמעורר הריקוד (שם, 40)¹. כך התפתחה בחברה האריסטוקרטית מוסיקה אמנותית ולאחריה ריקוד אמנותי, שהלך ופרח (שם, 23).

אנטוני שי (Shay) טוען כי האופי הבידורי והחילוני של הריקוד המצרי, מקורו עוד בתקופת השלטון הרומי (המאה הראשונה לספירה עד 476 לספירה). תיאורי הריקודים שרקדו הרומאים דומים לריקוד הבידורי שהוצג שנים אחר כך לפני הסולטאן התורכי או בארמון השאה בפרס. האיסלאם ותור הזהב של השליטה הערבית תפסו את מקום האימפריה הרומית שהלכה ואיבדה מכוחה. האינטראקציה התרבותית המתמשכת שהיתה

אפשרית בתקופת האימפריה הרומית טופחה על ידי הערבים ומאוחר יותר על ידי השלטון העותמאני. הריקוד, כמובן, הושפע מהשינויים הרבים הללו, שבאו לידי ביטוי בשפה, בביגוד ובמוסיקה. אבל למרות השינויים הרבים שמר הריקוד על צביונו. ריקודים הוצגו הן ברחוב והן בארמונות, שם מומנו להקות של רקדנים ומוסיקאים על ידי בעלי ההון העשירים. על פי רוב הרקדנים והגנים היו מאוגדים בגילדות. לאחר שנפלו שושלות של שליטים הסתיימה גם התמיכה באמנים, שלא הצליחו לשרוד. עם זאת, הם לא נעלמו. טעם הקהל הלך והשתנה. מהעדפה של מחולות מעודנים, הראויים לטעמם של מלכים בארמונות, לסגנון מופעים זול ואף חושני. לרקדנים היה קל להציע ריקוד זול ומוחצן יותר, כדי לסחוף את ההמונים ולגרום להם להתלהב (Shay, 1976, 22).

מקורות הריקוד

תיאוריות רבות ניסו לבחון את מקורות הריקוד המצרי. היו שקשרו אותו לפריון ולתרבויות מטריארכאליות, בהסתמך על צלמיות עתיקות שנמצאו ושימרו עקבות של ריקודים וטקסים מימים עברו שנעלמו. אבל ציורים על חרסים עתיקים מתארים לא רק דמויות של נשים רוקדות, אלא גם גברים רוקדים, שדמויותיהם מבטאות כוח, גבריות, שיווי משקל ושליטה. הרקדנים הגברים משתמשים בכלים כמו חרב, מקל ושמאדאן (מעמד של נרות על ראש הרקדן) – מרכיבים שנכללים במופעי מחול עד היום (Saleh, 1998, 493). גם שי (Shay) טוען כי לא ייתכן שטקסים נשיים הם המקור לריקוד זה (Shay, 1976, 23). הוא מעלה השערה כי התשוקה האוריינטליסטית לממש את הדימוי המסתורי והחושני נבעה מכמה רעיונות נאיביים, שלפיהם סברו כי הריקוד הוא תוצר של טקסי אהבה או פריון, ושתנועת הבטן נועדה להעלות את הטונוס השרירי של פנים הרחם. ההצעה שריקוד זה משלב מעלות טיפוליות היא אטרקטיבית, ואולי אפילו נכונה, אבל ההיסטוריה של הריקוד לא היתה עסוקה בתרפיה (ibid, 21). שי (Shay) טוען כי אין לדעת בוודאות אם לריקוד לפני אלפי שנים היתה משמעות רוחנית או דתית (Shay, 2003, 21). הוא מסתמך על קורט זקס (Sachs), שטוען כי הרקדניות בעלות הזרועות הארוכות המופיעות בפרסקות, רוקדות ריקוד בידורי ולא ריקוד מקודש (ibid, 22). לטענתו, מעצם העובדה שדמויות נשים צוירו על מקדשים, אין להסיק בהכרח שהיה קשר בין ריקוד לפולחן. אין זה אומר שטקסי פולחן לא כללו ריקודים, אבל אין לדעת זאת בוודאות. ייתכן שהתיאורים המופיעים על קירות המקדשים מתעדים תהלוכות מפוארות. עד היום, ריקוד מתואר כבידור ברוב המקרים. אין הוכחות היסטוריות שבעבר הרחוק הדברים היו שונים מהותית, למעט כמה דעות רומנטיות ולא מוכחות שהריקוד היה דתי וטקסי (ibid, 15)².

החוקר ליין (Lane) מצא דמיון בין הריקוד המצרי לבין הריקודים המצויים על קירות קבריהם של הפרעונים. יש שמצאו קשר בין הריקוד המצרי לדמויות אטרוסקיות מאוחרות באיטליה (שילוח, 1999, 167). על פי מורו ברגר (Berger), אף לא אחד מהם יודע מהם מקורותיו של הריקוד, אף על פי שרקדניות מספרות שהבגד והריקוד מקורם במצרים העתיקה. לטענתו, הן עושות זאת כדי לצמצם את האספקט המיני שדבק בריקוד מפני שהן מבקשות להגדיל את כבודן, אבל טענה זאת אינה מבוססת על מחקר מעמיק (Shay, 2003, 24).

השפעת הגוואזיות על הריקוד

הגוואזיות היו כנראה צועניות שהגיעו למצרים מהודו ב־1517, אבל מקור אינו ידוע בוודאות. ייתכן שגוואזי הוא שמן המצרי. ישנה סברה כי מקור

השם נובע מהעדפתן לעטר את בגדיהן, צעיפי האגן שלהן, תכשיטיהן וצעיפי ראשן במטבעות העותמאניות (גאזי ביחיד, וגוואזי ברבים) שקיבלו בתמורה להופעתן (Saleh, 1998, 494). רקדנית נחשבה פופולרית יותר, ככל שהיו לה מטבעות רבים יותר על צעיפה או בתכשיטיה. הן היו זמרות ומוסיקאיות, שגם רקדו. הגוואזיות באו מהשכבות הנמוכות. הן נקראו בטעות המלומדות של הנילוס. יש הסוברים כי הן קראו לעצמן כך בכוונה תחילה, כדי שהכינוי יעצב את מעמדן. הגוואזיות היו אטרקציה בפסטיבלים ובאירועים שונים, כמו חתונה ולידה, ופרנסתן התבססה על ריקוד ברחובות ובאירועים מזדמנים (Shay, 1976, 23). הן רקדו בפומבי ברחוב או בהרמון, נקשו נקישות מהירות בסגט³ ולוו ברבאב (כלי קשת), טאר (תוף מסגרת) ודרבוקה (תוף כד) (שילוח, 1999, 166). כמו אצל הצוענים, ריקוד ונגינה הם חלק ממרקם החיים של הגוואזים, והם עוברים במסורת בתוך המשפחה. ב-1834 גרש מוחמד עלי את כל הגוואזיות מקהיר ואסר עליהן להופיע בפומבי. כך עלה מספר הרקדנים הגברים שלבשו בגדי נשים ועלו בנועזותם עליהן (Saleh, 1988, 4998). הריקוד עצמו לא השתנה והיווה מקור לגאני ולעלבון כלפי הגבר הרוקד בציבור (Shay, 1976, 23). מאז שהמשפחות השורשיות של הגוואזיות גורשו מקהיר צפונה, פסקה השפעתן על הרקדניות האחרות בערים הגדולות (ibid, 25). עם זאת, חשוב לציין כי עם השנים הייתה להן השפעה רבה על הריקוד המצרי, בנוסף להשפעות ממדינות שכנות ומריקוד עממי שרווח במצרים.

הריקוד במאה העשרים

כמו בעבר, גם במאה העשרים, היה לריקוד המצרי מקום לגיטימי, אם כי לא תמיד מכובד. שלא כמו המוסיקה, לריקוד זה אין מסורת קלאסית והוא עוצב במשך השנים על ידי השפעות רבות מכיוונים שונים. מקור ההשפעה העיקרית במאה העשרים היה המערב (Shay, 2003, 16).

תור הזהב של הרקדניות המצריות החל בשנת 1930, אז החלה פריחתה של תעשיית הקולנוע במדינה, ואפשר היה לראות רקדניות על המסך הגדול. בסרטים הללו ביצעו הרקדניות את היצירות הקנוניות של הריקוד, שהפכו לאבני דרך לדורות הבאים. אפשר לכתוב תקופה זו *התקופה הקלאסית של הריקוד*. מופע על המסך הגדול חייב עבודה עם כוריאוגרפיים, כתחליף לאימפרוביזציה שאפיינה את הריקוד קודם לכן. השינוי הביא להתמקצעות הריקוד. כמה שנים מאוחר יותר, בעקבות שינויים דרמטיים אלה, פתחה הזמרת, הרקדנית והשחקנית הלבנונית באדיה מסבני את קזינו אופרה, מועדון לילה בסגנון אירופאי שהפך להיות במה מרכזית לריקוד המצרי. על במה זו החלו להופיע הרקדניות הגדולות, תחיה קריוקה, נעימה עקף וסמיה גמאל, בבגד פתוח בשני חלקים ובבדים נוצצים, בסגנון המוכר לנו גם היום. בגד זה נוצר בהשראת סגנון לבוש שנראה בסרטים אמריקאיים על הלבנט ובציורים אוריינטליסטיים מאירופה, לפיכך, הוא ביטוי מובהק לאקזוטיקה עצמית¹. אחרי קזינו אופרה נפתחו בתי קפה ומועדוני לילה רבים, שמשכו מקומיים ותיירים רבים שרצו לחזות ברקדניות הגדולות של התקופה.

בתקופות שבהן התחזק האסלאם בארצות ערב (כמו לאחרונה), הוגבלו הרקדניות המצריות במועדונים ולא הורשו להציג את בטן החשופה. לאחר מהפכת הקצינים החופשיים בשנת 1952 ניסו השלטונות במצרים לאסור את ההופעות על רקע דתי. האיסור בוטל ב-1954, בעקבות לחץ עממי, אך נקבעו הגבלות רבות בחוק. הרקדניות שהופיעו בבתי הקפה ובסרטי הקולנוע ניסו למצוא פתרון הולם ורקדו עם בד שקוף שכיסה את בטן. לאחר שהפסיקו לרקוד בציבור הפכו הרקדניות למורות. כמורות הן הנחילו בעיקר כלים לאלתור ואינטרפרטציה ופחות טכניקה.

תהליכי התמקצעות והתקרבות לסגנון מערבי החלו גם הודות לאנשים כמו מחמוד רדה (Reda), המקים והמייסד של להקת הפולקלור הראשונה של מצרים בסוף שנות החמישים. הוא העלה את הפולקלור על במות מכובדות במצרים ויצר מופע איכותי ומקצועי, תוך שכלול הריקוד בכלים

מערביים של טכניקה וכוריאוגרפיה, כדי להעלות את הריקוד לרמת אמנות. רדה פועל עד היום (Shay, 2003, 16).

מלבד רקדניות תור הזהב, קריוקה, עקף וגמאל, אהובתו של פאריד אל-אטרש, נהוג לציין את הדור הבא. היו הן סוהיר זקי, נגוה פואד ופיפי עבדו שפעלו החל משנות החמישים, ובשנות השבעים החלה את דרכה את דינה.

בשנות התשעים של המאה העשרים חלה נסיגה בריקוד המצרי עקב התחזקות האסלאם, אבל מעמדו ברחבי העולם עלה ותפס תאוצה עם פתיחת מרכזים ללימוד ריקוד מצרי וריבוי של פסטיבלים בתחום. שינוי נוסף, שמתחיל לקרום עור וגידים בשנים האחרונות, הוא הופעתיהן של רקדניות מקצועיות על במות מכובדות מול קהל רב ומגוון. שינוי זה מעצים את הממד האמנותי של הריקוד המצרי.

הריקוד המצרי של היום אינו שונה בהרבה ממה שהיה בעבר. הוא עדיין ממשיך להיות מבדר, ואפשר לראות מופעי ריקוד מצרי במועדוני לילה, בבתי קולנוע ועל במות. הוא החל להשיל מעצמו את השם המפוקפק שדבק בו ולחזק את מעמדו כריקוד אמנותי, באמצעות הדגשת יסודות אסתטיים (שילוח, 1999, 167). התנועה הפמיניסטית במערב, ראתה בריקוד המצרי כוח נשי, החל משנות השבעים והוא הפך לסמל לשחרור אישי ונשי (Shay, 2003, 17). הריקוד של היום מושתת פחות על השראה ויותר על אימון ארוך וקשה של הרקדנית, הרוקדת לצלילי מוסיקה מוכרת. אם הרקדנית ידועה, המוסיקה נכתבת במיוחד בשבילה, לרוב על ידי מלחין ידוע, ובמופעים היא תהיה מנוגנת בדיוק נמרץ, ללא ווריאציות. יחד עם זאת, הריקוד המצרי אינו מוותר על אחריות הרקדנית לקהלה ומנסה לעמוד בציפיות הלגיטימיות של הקהל ממנה ומהמופע. (Shay, 1976, 19). כך היא שומרת על מידה של אלתור ומשמרת את הטוב, כסוג של קשר בינה ובין הצופים, כאידיאל אסתטי שמביא לריגוש ומעודד יצירתיות (מתוך הרצאה של דר' תייסיר אליאס, 5 בנובמבר 2008).

הריקוד המצרי שינה את היחסים בין ריקוד אתני לבין ריקוד היברידי, והגבולות התרבותיים והלאומיים מיטשטשים בעקבות שיתוף פעולה בין אמנים אתניים למערביים, או אף שימוש באלמנטים אסתטיים מערביים בריקוד המצרי או להיפך. כך נוצרים שיח גלובלי ואסתטיקה מורכבת. יחד עם זאת, הדימוי המערבי של הריקוד עדיין פוגם בו, מאחר שישנם מערביים הרוקדים את הריקוד של האחר, בבחינת "נרקוד משהו אקזוטי, פנטזיה" (Shay, 2003, 14). גם היום קשה להתנתק מהקונטקסט האוריינטליסטי שהצמידו לריקוד, מההילה האקזוטית ומהסטריוטיפים שדבקו בו. בכל מקרה, אם נוסיף את ההנאה בריקוד, לבגד היפה, נקבל את הריקוד המצרי כפי שהוא מופיע במועדונים, בשמחות, בקולנוע ועל במות (Shay, 1976, 25). למרות כל גלגוליו, הריקוד ממשיך ללבלב. העניין שאופף אותו היום, כמו בעבר, מרחיב את קהל הצופים שלו ונותן השראה לרבים אחרים (ibid, 19).

ההתייחסות האמביוולנטית לריקוד המצרי במשך ההיסטוריה, היא בעיקר תוצר של האטרקציה שהוא יוצר ומגוון הרגשות שעולים כתוצאה מצפייה בו. כנראה שאי אפשר למנוע את הביקורת, שהיא חלק מהאקלים של ריקוד אמנותי זה עד היום. אבל כשנשיא מצרים הראה את הריקוד לראשי המדינה של ארה"ב, ברור היה שאין להתבייש עוד בריקוד המצרי. הדבר מעודד את אלה שרוצים לראות בריקוד המצרי ז'אנר אמנותי, שערכו של ריקוד זה דומה לערך של פלמנקו וקטאק. העמדת הפנים כי זהו טקס פריון עתיק איננה נחוצה לו ונותר רק ליהנות ממנו (ibid, 25).

הערות

¹ על-פי חכמי הדת, התפרצות הרגשות הבלתי נשלטת גורמת לצופה לאבד את הבקרה על תבונתו ועל התנהגותו והוא נשלט בידי תשוקותיו. יש הסוברים כי מצב זה, של מעין סהרוריות, עומד בסתירה למצוות הדת

בכורות במחול יולי-דצמבר 2014

בעריכת הילית לחמן

FOREVER/מעבר, 1.6.2014, מוזיאון ישראל, במסגרת פסטיבל ישראל
תיאטרון קליפה

עבודה תלויה מקום בהשתתפות 15 פרפורמרים
כוריאוגרפיה: עידית הרמן

רקדנים: אורין יוחנן, מיכל הרמן, מיכל קציר, רן בן-דרור, עודד צדוק,
קזיו שיונרי, רותם נחמני, דרור ליברמן, עדי פז, אייר בלומברג, עמית
ברעם, צבי פטרוקובסקי, דניאל פייקס, רפאל קפוסטיאן, אנאל בלומנטל
מוסיקה: דמיטרי טולפנוב
תלבושות: זוהר פורמן

אמש, 9.6.2014, תיאטרון נחמני

כוריאוגרפיה: תמר בורר

רקדניות יוצרות: רוני היר, תמר תמ, איילה פרנקל, אנה סבה ותמר בורר
מוסיקה: עריכת פסקול מקורי – תמר בורר, אלון לדר
תאורה: תמר אור
תלבושות: ששון קדם
תפאורה: כפיר שבת, משה רואס ונובויה ימגוצ'י
וידיאו: יעל בן שלום

פרחקיר, 15.7.2014, חלל מוזיאון תל אביב

כוריאוגרפיה, עיצוב תלבושות וחלל: ענבל פינטו, אבשלום פולק
עיצוב תאורה: יואן טיבולי

הלחנה וביצוע מוסיקלי: אומיטרו אבה, מאיו גאנטו, הירופומי נקאמורה
עיצוב טקסטיל, מעצבת תלבושות שותפה: מוראל דז'לדטי
מעצבת תלבושות שותפה: רינת אהרונסון
משתתפים: אבידן בן גיאת, נגה הרמלין, תום וקסלר, קורדליה לנגה,
מיומו מינקוואה, מיראי מורימה, אנדראה מרטיני, סתיו סטרוז, צבי פישזון,
גיל שחר

עור, 17.7.2014, מחסן 2 בנמל יפו

כוריאוגרפיה: נעה דר

רקדנים ושותפים ליצירה: נועה שביט, מור נרדימון, אלון שטויאר,
אפרת לוי

מוסיקה מקורית: אורי פרוסט
עיצוב במה ואובייקטים: נטי שמיע עפר
דרמטורגיה ועיצוב תאורה: יאיר ורדי
יוצר וידיאו: רן סלוין
תלבושות: מיכל בסעד

Runway, 7.8.2014, פסטיבל אינטימדאנס – דורות 1, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: ניב שינפלד ואורן לאור

רקדנים ושותפים ליצירה: שירה אלקובי, ירדן אלקיים, גלעד גורל, תמר
דוד, אביב הורוביץ, גל טופלונסקי, אופיר ינאי, עופרי גבזה מואב, רוס
מוגרלי, יעל סופר, תומר פיכטינר, הלל פרלמן, מתיאה קאסון
מוסיקה: Baccara — Yes Sir I Can Boogie
תאורה: עומר שיזף

Over-all, 7.8.2014, פסטיבל אינטימדאנס – דורות 1, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: סיגל דהן

הרציונלית, והוא בגדר סטייה מהתפילה ומחיי האדיקות (שילוח, 1999, 40).

² רקדנית אמריקנית בשם ארמן אוהניאן (Ohanian Armen), תיארה את הרפתקאותיה בפרס ובמצרים בסוף המאה התשע-עשרה, בספר *זיכרונות הרקדנית של שמקה*. ארמן היא האחראית, בין היתר, לתפישה המוטעית בדבר מקורות הריקוד. הטענה שהציגה, שהריקוד נובע מריטואלים שמסמלים אמהות וכי ערכו כבידור היה מועט, משכה בשנות השישים פמיניסטיות רבות שקיבלו רעיון זה בלהט (Shay, 1976, 21). התנועות הפמיניסטיות יצאו, כידוע, נגד התפישה שהאשה וגופה מבטאים אלמנט שלילי. הן השתמשו בריקוד כדי לבטא חיבור לאמנות ולריטואלים הקשורים לאמא אדמה כקונספט מסתורי של החיים, הכאב והשמחה. כך תפס הריקוד את אט מעמד מכובד יותר ועורר יראת כבוד. חיבור זה היה, כמובן, מוטעה (Shay, 2003, 16).

³ מצילות קטנות ממתכת, שאותן הרקדנית המצרית מחזיקה באגודל ובאמה ומנגנת בהן תוך כדי ריקוד.

⁴ אקזוטיקה עצמית, תופעה שמתאר במאמרו "Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism". הוא טוען, כי האוריינטליזם יצר אותה. הכוונה היא לתהליך שבו אינדיבידואלים מתוך המזרח עצמו מפיקים תועלת מהאלמנטים האוריינטליסטיים המערביים ומשתמשים בהם. ביטויים אקזוטיים ואוריינטליסטיים שהופיעו בצוירים אירופיים מהמאה התשע-עשרה או בריקודיה של רות סנט דניס (Denis) בהליווד בתחילת המאה, הציפו את ההופעות במזרח התיכון. המיתוסים האוריינטליסטיים שאפיינו יצירות אלה הפכו לחלק מהמציאות במופעי הריקוד המצרי ונתפשו כמקומיים וכמקוריים (Shay, 2003, 18). לטענתו, זיהוי האלמנטים האוריינטליסטיים כמקוריים הוא תופעה רחבת היקף עד כדי כך, שחוקרים רציניים טעו בה.

המאמר מוקדש לפרופסור אמנון שילוח ז"ל שנפטר ב-12 ביולי 2014 והפציר בי להמשיך ולחקור בתחום.

ביבליוגרפיה

שילוח א' (1999). *המוסיקה בעולם האסלאם: מבט חברתי תרבותי*, ירושלים: מוסד ביאליק.

תייסיר אליאס, "התבוננות וחוויה במוסיקה ערבית", הרצאות מתאריכים, 5 בנובמבר, 2008, 19 בנובמבר, 2008, 21 בינואר, 2009.

Denny W. (1985). "Music and Musicians in Islamic Art," *Asian Music*, 17 (1), Autumn– Winter, University of Texas Press, pp. 37–68.

Saleh M. (1998). Egypt: Traditional Dance, in S. J. Cohen (Ed.), *International Encyclopedia of Dance*, 2, N.Y: Oxford University Press, pp. 486–499.

Shay A. & Sellers-Young B. (2003). "Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism," *Dance Research Journal*, 35 (1), Summer, University of Illinois Press, pp. 13–37.

Shay A. & Wood L. (1976). "Danse du Ventre: A Fresh Appraisal" *Dance Research Journal*, 8 (2), Spring–Summer, University of Illinois Press, pp. 18–30.

שרון טוראל היא בעלת תואר שני מהאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. את עבודת המוסמך שלה סיימה בהצטיינות יתרה. בעלת תואר שני מהאוניברסיטה העברית בחקר סכסוכים. מרצה בתחום תולדות המחול. רקדנית ומורה לריקוד מצרי. sharontr@gmail.com

עיצוב תלבושות: פאולה פריקה
רקדנים יוצרים: סער מגל, גלעד ירושלמי, נעה ממרוד, מרגו מריאל-
טרואר, אליק ניב
תאורה: סילביה אמירטו
היצירה נתמכה והופקה על ידי Stadt Zurich Kultur, תיאטרון Rote
Fabrik, ציריך, Verein Omanut

מעכשיו, 10.8.2014, פסטיבל אינטימדאנס – דורות 3, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: שני גרנות ונבו רומנו
אורחים: רותם תש"ח ובולי תורג'מן

חומר (עם רותם), 10.8.2014, פסטיבל אינטימדאנס – דורות 3,
תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: ענת דניאלי
רקדנים: ענת דניאלי ורותם תש"ח

Ode To SVM, 10.8.2014, פסטיבל אינטימדאנס – דורות 3,
תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: דפנה הורנצ'יק וגיא ברנרד רייכמן
רקדנים: רן בן-דרור, דפנה הורנצ'יק

לרקוד ולעוף, 22.8.2014, מחסן 2 – במסגרת "למה במחול"
מופע מחול אינטראקטיבי לכל המשפחה
כוריאוגרפיה: תמי ורון יצחקי

Submission, 24.8.2014, המוזיאון היהודי לסובלנות במוסקבה
כוריאוגרפיה: אלעד שכטר – ישראל, הוגו לאונרדו סילבה – ברזיל
רקדנים: סופיה קראנץ, תמ-לב דקל, ורוניקה אקופובה ואיליה קרפל
תלבושות: סופיה קראנץ

תנועת הצופים, 28.8.2014
כוריאוגרפיה: דנה רוטנברג
פרפורמרים: אופיר יודילביץ, יונתן בר-אור, ענבר נמירובסקי, עדי בוטרוס,
עינת בצלאל

Step Count, 1.9.2014, מרכז סוזן דלל
מתוך תוכנית צעדים אחרים, תיאטרון מחול ירושלים
כוריאוגרפיה: ליאור לב
עיצוב תאורה: דב מיאלניק
תלבושות: מומי גיל

Backwardbill, מתוך תוכנית צעדים אחרים
כוריאוגרפיה: ליאת ויסבורט

Letters to a Dog, מתוך תוכנית צעדים אחרים
כוריאוגרפיה: בימיו וטקסט: איל נחום
עיצוב תאורה: אורי רובינשטיין

Sneak Peak, מתוך תוכנית צעדים אחרים
כוריאוגרפיה: עידו בטש
רקדנים: שרה גרנגה, קורנליה טרופר, נועם פרנק, יואב קליינמן, דפנה
חפוטה, ספיר דויד
עיצוב תאורה: אורי רובינשטיין

ארכיון, 4.9.2014, פסטיבל צוללן, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה וביצוע: ארקדי זיידס
מוסיקה: תום טללים



חיית על הסף מאת ענת גריגוריו, רקדניות: תמר לם וענת גריגוריו, צלם: גדי דגון
On the Edge by Anat Grigorio, dancers: Tamar Lam and Anat Grigorio, photo: Gadi Dagon

משתתפים: מתן אפיק, שי אשכנזי, דגן בן צבי, עדי פלד, דבורה פלטינק
ייעוץ אמנותי: רותם תש"ח

מעניין לי ת'פה, 7.8.2014, פסטיבל אינטימדאנס – דורות 1, תיאטרון
תמונע
כוריאוגרפיה: בר אלטרס
משתתפים: יולי קובבסניאן, בר אלטרס
קול: מירון טסגאיי
בגדים: ענת מרטקוביץ'

Girls (המופע המלא), 7.8.2014, אינטימדאנס – דורות 2, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: רועי אסף
רקדניות: ניצן משה, ענבר נמירובסקי, אריאל פרידמן, אוליביה קורט
מסה, יוליה קראוס דיבק
עיצוב תלבושות: ענבל בן זקן
עיבוד ועריכה מוסיקלית: רעות יהודאי

Up Your Ass, Virginia, 9.8.2014, אינטימדאנס – דורות 4,
תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: סער מגל
טקסט: ואלרי סולאנס, מתוך *מניפסט החלאה* והמחזה *Up Your Ass*

תלבושות: אדם קלדרון
תאורה: טלי לורו

Ce Contexte, 5.9.2014, פסטיבל צוללן, תיאטרון תמונע
יוצר ומבצע: יאיר ברעלי
מוסיקה: פנדה פורן – עלמה בן יוסף טימי, תומר רוזנטל
תאורה: יאניק פואזיה

משחק חופשי, 6.9, פסטיבל צוללן, מוזיאון תל אביב, רחבת ריקליס
כוריאוגרפיה וביצוע: לילך ליבנה וטל הרינג

אחיזה בשחרור, 12.9.2014, פסטיבל צוללן, מוזיאון תל אביב
כוריאוגרפיה וביצוע: אור אבישי

זו היא אירופה, 13.9.2014, פסטיבל צוללן, מוזיאון תל אביב,
רחבת ריקליס
כוריאוגרפיה: תמי לבוביץ
ביצוע: תמי לבוביץ, טליה דה פריס, נועם סנדל, ג'והן נוהלס,
קים טייטלבוים ועפר ברמן

קודה, 13.9.2014, פסטיבל צוללן, מוזיאון תל אביב, רחבת ריקליס
כוריאוגרפיה: מעין דנוך
ביצוע: אנייה בורנשק וסתו ייני

Las Meninas, 7.9.2014
כוריאוגרפיה וביצוע: טומו סון
מוסיקה: ארוו פרט
עיצוב תאורה: יעקב ברסי
דרמטורגיה ותלבושות: אבידן בן גיא

קסמים כסמים, 16.17.2014, פסטיבל מחול שלם בירושלים
כוריאוגרפיה: יואב גרינברג
רקדן: איציק עמר
מוסיקה: Napier, James John / Patterson, Jack Robert / Marshall, Nicole, Beethoven, Matthew Strachan
תלבושות: מלי לוי, אוסף פרטי

ללא כותרת, 17.9.2014, פסטיבל צוללן, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: איציק ג'ולי
רקדנית ופילוסוף: יסמין גודר ורפאל זגורי-אורלי
מוסיקה: פנדה פורן – עלמה בן יוסף טימי, תומר רוזנטל
עיצוב תלבושות: ערן שני
עיצוב תאורה: עומר שיזף

Backbone, 17.9.2014, מחול שלם
יוצרת: ענת צדרבאום
רקדן ושותף ליצירה: גיל קרר
עריכת אימג'ים והקרנה: תמר שרון
תלבושות: קרל לוי
מוסיקה: אורי אבני
תאורה: שחר ברקת
ליווי אמנותי: עודד גרף

חומר תנועתי, 18.9.2014, פסטיבל צוללן, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה וריקוד: ענת דניאלי
תאורה: עומר שיזף, שרה מרגווייר ומיה מטילדה קרול

פולחן נהרין, 18.9.2014, פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: רובי אדלמן
רקדנים: סופיה קראנץ, טל בנארי, גילי אינגלס
מוסיקה: יוהן סבסטיאן באך
תאורה: שחר ברקת
תלבושות: תומר הלפרין

ברירות המחדל של הפינוק העצמי, 19.9.2014,
פסטיבל צוללן, מוזיאון תל אביב
כוריאוגרפיה וביצוע: לי מאיר ומאיה וינברג

Killer Pig, 29.9.2014, רדינג 3, נמל תל אביב,
להקת L-E-V

כוריאוגרפיה: שרון אייל וגיא בכר
מוסיקה: אורי ליכטיק
עיצוב תאורה: אבי יונה בואנו (במבי)
רקדנים: רבקה הייטינג, דאג לתרן, ליאו לרוס, ג'ון בירן, קרן לוריא פרדס,
תום ויינברג

דרך, 9.10.14, האנגר אדמה
כוריאוגרפיה: ליאת דרור
רקדנים: מיכל ארזי, אנטולי שנפלד, יאיר ליסאי, קרן קסטנבאום,
עמנואל בוז'אר, יוקו אימזיקה
תאורה: אלירן סילבר
תלבושות: ליאת דרור

מאדאם בטרפליי, 11.10.2014, האופרה הישראלית תל אביב-יפו
להקת הבלט הישראלי
כוריאוגרפיה: מריאנה ריז'קינה
מוסיקה: ג'אקומו פוצ'יני
עיצוב תפאורה: אנה חרוצ'בה
עיצוב תלבושות: אולה שבצוב
עיצוב תאורה: אבי יונה בואנו (במבי)
זמרת: אפרת אשכנזי
מאדאם בטרפליי: טומוקו טקהאשי; סגן פינקרטון: ייגור מנשיקוב

פולי מונופולי, 16.10.2014, מחסן 2, נמל יפו
כוריאוגרפיה: סהר עזימי
רקדנים יוצרים: אורין יוחנן וסהר עזימי
מוסיקה: דידי ארז, לפי Timber Timbre
עיצוב תאורה ובמה: דני פישוף
תלבושות: אנה מירקין

Magic Valley, 19.10.2014, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: מיה מטילדה קרול, ברלין
רקדנים: סנדרה לולקס, מיה מטילדה קרול, רוי קרול, עדי בוטרוס, עינת
בצלאל, אור חכים, אלמוג לובן
מוסיקה: רוי קרול
תלבושות: שרה מרגווייר, טניה ג'ונס
תאורה: מיה מטילדה קרול ושרה מרגווייר

שיפטרס/טורצ'ר, 21.10.2014, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: נעה שדור
רקדנים יוצרים: עדי בוטרוס, עינת בצלאל, אור חכים, אלמוג לובן
מוסיקה: שחר אמריליו
תלבושות: טניה ג'ונס וג'ואנה ג'ונס

פולין-ישראל, זהות מדינית, 23.10.2014, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: אגטה משקייביץ' ואנה נוביצקה – פולין, רותם תש"ח
רקדנים: אגטה משקייביץ' ואנה נוביצקה – פולין, רותם תש"ח
מוסיקה: טיאן רטוויל
עיצוב תאורה: וינסנט טירמרק, לוקאז קדיאוזקי

פולין-ישראל, זהות נפשית, 24.10.2014, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: יאנוש אורליק, דפנה הורנצ'יק וגיא ברנרד רייכמן
רקדנים: יאנוש אורליק וג'ואנה לסנירובסקה, דפנה הורנצ'יק וגיא ברנרד רייכמן
עיצוב תאורה: ג'ואנה לסנירובסקה, עומר שיזף

עורפא, 27.10.2014, אירועי מיפו עד אגריפס – שוק מחנה יהודה
כוריאוגרפיה: אלעד שכטר
רקדנים: עדי פלד, ענבר שלו, יואב קליינמן ומיכאל לוי
תלבושות: שרי טיטו
מוסיקה: מוסיקה מן המזרח התיכון

תרגילים בחיבור, 28.10.2014, פסטיבל בין שמים לארץ
כוריאוגרפיה: שרונה פלורסהיים
רקדניות שותפות ליצירה: קרן בן אלטבט ותמר נבו
עיצוב סאונד: אלדר ברוך
עיצוב תלבושות: מיכל קפלוטו

עוברת בין דלתות, 31.10.14, סוזן דלל
כוריאוגרפיה: נועה שילה
ביצוע: פטרישיה ונועה שילה
מוסיקה מקורית ועריכה מוסיקלית: עידן שמעוני
עיצוב תלבושות: ריטה קומיסרצ'יק
ייעוץ אמנותי: עידן כהן וניצן מרגליות

Me & Mai, 6.11.2014, מחסן 2, נמל יפו
כוריאוגרפיה: סאלי אן פרידלנד
רקדנית: מיי ערמון
וידאו־דאנס (Mrs. Icarus), בימוי ועריכה: ליאת פרוינד

מסע – מחול ואנימציה, 8.11.2014, סינמטק תל אביב
כוריאוגרפיה וריקוד: מרתה רייפלד־שור, כריסטינה וייס, ברכה'לה שליטא
הפקה ועריכת אנימציה: דודו שליטא

Lie Like A Lion, 11.11.2014, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה וביצוע: יסמין גודר
פיתוח רעיוני ודרמטורגיה: איציק ג'ולי
מוסיקאים: משה אהרונוב (ויולה) ומתן דסקל (פסנתר)
עיצוב תאורה: עומר שיזף
עיצוב תלבושות: אדם קלדרון
עריכת וידאו: יונתן בר־אור

תיכף אשוב, 13.11.2014, הרמת מסך, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: איריס ארז, בשיתוף אמן המדיה דניאל לנדאו
רקדנים יוצרים: איילה פרנקל, אופיר יודלביץ
מוסיקה: Johann Sebastian Bach/ Goldberg Variations
Gang Gang Dance / Princes
תכנות ואלגוריתם: דן סתוי
תלבושות: רוזלינד נוקטור

באגים, 13.11.14, הרמת מסך, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה וריקוד: מירב כהן
מוסיקה מקורית: קרני פוסטל
הקלטות ומיקס: אורפז אגרנוב
עיצוב תלבושות: רוני ברוט

האקט, 14.11.14, הרמת מסך, סוזן דלל
כוריאוגרפיה: עדו פדר
רקדנים ושותפים ליצירה: שחר בנימיני, תמר שלף
תאורה: עומר שיזף
ייעוץ חלל ותלבושות: ליאב מזרחי
מוסיקה: יובל גורן, תמר נאפר ומוראד אבו אחמד

הולוגרמה של סימנים כחולים, 14.11.14, הרמת מסך, סוזן דלל
כוריאוגרפיה: בשמת נוסן
רקדניות: שני גרפינקל, איילה פרנקל
עיצוב פסקול: ירדן אלבוחר רמון
עיצוב תלבושות: טל קלשון

While House, 14.11.14, הרמת מסך, סוזן דלל
כוריאוגרפיה: מאיה וינברג והאינסטרומנט
אינסטלציית סאונד: רוי קרול
קובייה: אמיר וייזר
תלבושות: מאיה וינברג ומיה מטילדה קרול

חלק ממשוה קטן יותר, 14.11.14, הרמת מסך, סוזן דלל
כוריאוגרפיה וביצוע: מיכל סממה

גופים (מ)מושמעיים (Sound Bodies), 14.11.2014, הרמת מסך, מחסן 2
מחקר ואוצרות: ארקדי זיידס
שותפה למחקר: טליה דה פריס

כי מה, 15.11.14, הרמת מסך, סוזן דלל
כוריאוגרפיה: שני גרנות ונבו רומנו
מופיעים: גור סביניק רשף, תמרי פורת, תאיר פרויס, לין פריג', נעם פרנק,
אלינור צביק, הוויה רובינשטיין, נח רנרט, אנה שני חנוך
עיצוב תלבושות: קים טייטלבוים

הטבע טובע, 15.11.14, הרמת מסך, סוזן דלל
כוריאוגרפיה: תמי לבוביץ
בהשתתפות: אפרת נבו, מיקה שרתוק
במה: גיא גוטמן
אביזרים: גילי גודיאנו, סטודיו מתילדה
לבוש: תמי לבוביץ ונדב סוולטוף

חיות על הסף, 15.11.14, הרמת מסך, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: ענת גריגוריו
רקדניות: תמר למ, ענת גריגוריו
פסקול ועיצוב סאונד: עידן שמעוני
עיצוב תלבושות: נעמי מערבי
דרמטורגיה: אורלי רביניאן
עיצוב תאורה: תמר אור

557, 15.11.2014, הרמת מסך, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: גלית ליס
משתתפות ושותפות ליצירה: אביבה אפל, אורית גרוס, בינה רנקורט,

גליה גת, ורדה זליג, שלומית ריב, תלמה דים, תמר נתנאל
מוסיקה: אבי בללי
תלבושות: תמי חומסקי
עיצוב תאורה: תמר אור

טיטא, 18.11.14, מרכז סוזן דלל

להקת נהרה
מנהלת הלהקה: דניאלה בלון
כוריאוגרפיה: רייצ'ל ארדוס
רקדניות: סנונית ברבן, ליה וייל, דליה פרץ, ציפי ניר (רקדנית מחליפה:
שירן שרעבי)
מוסיקה מקורית: אלברטו שוורץ
זמרת: שרון רוטר
עיצוב תאורה: אמיר קסטרו
עיצוב תלבושות: רוזלינד נוקטור

על הקצה, 19.11.2014, מרכז סוזן דלל

כוריאוגרפיה: אמיר קולבן
רקדנים: עירית עמחי, דניאל מסר, ארין שנד, רגב כהן, ניצן ברדיצ'ב,
טלי דונין, אור אלגריסי, ג'ולי זואי
עיצוב תאורה: שי יהודאי
עיצוב תלבושות: חגית אביר

Untitled, 21.12.2014, תיאטרון מחול ירושלים, מרכז סוזן דלל

כוריאוגרפיה ותלבושות: פרנצ'סקה הארפר
רקדנים: שרה גרגנה, דנה חפוטא, קורנליה טרומפר, מיה דנפלו, רוסי
למונט וולטר
עיצוב תאורה: דב מיאליניק

Secret Garden, 21.12.2014, תיאטרון מחול ירושלים

כוריאוגרפיה: נטע פולברמכר
מוזיקה: חוה אלברשטיין – שירי רחל
רקדנים: שרה גרגנה, קורנליה טרומפר, דנה חפוטא, מיה דנלופ
עיצוב תאורה: דב מיאליניק

The Re-Birth, 22.11.2014, הרמת מסך, מרכז סוזן דלל

כוריאוגרפיה: לילך ליבנה
מופיעות: מורן דיון, סביון פישלוביץ', פארת נבו, לילך ליבנה
עיצוב במה: לילך ליבנה
עיצוב תאורה: תמר אור

A Response to Dig Deep, 22.11.14, מחסן 2, נמל יפו

כוריאוגרפיה: ארקדי זיידס
מוזיקה: *Dig Deep* מאת ג'וליה וולף
בביצוע: אדי רזניק (כינור ראשון), יונתן קרן (כינור שני), דניאל רטוש
(ויולה), דן וינשטיין (צליל), ארקדי זיידס
עיצוב תאורה: טלי לור
הפקה: Les Subsistances, ליון, צרפת

אבן שפה/צרפתית למתחילים, 5.12.2014, מחסן 2, נמל יפו

כוריאוגרפיה: רונית זיו
רקדנים: גיה באר גורביץ, יואב קליינמן, שני ליכט

AguaDulce, 6.12.2014, אולם ויקס, מכון ויצמן

להקת קומפס
כוריאוגרפיה: מיכל נתן, ורנן חייט, Hugo David Alvarez
ניהול מוסיקלי וגיטרה: יחיאל חסון

שירה: יאנה אספרסנה, מירבל רודריגז (קובה-ישראל)
רקדני טנגו: רונן חייט, מאי שוורץ
תלבושות: ורוניקה שור

HaHoo (אלף בית באמהרית), 7.12.2014, להקת ביתא, פסטיבל

הולגאב, תיאטרון ליאו דולב
כוריאוגרפיה ומוזיקה מקורית: דגה פדר
רקדניות: דגה פדר, מזל דמוזה, יעל אבינתן, גדאי בתאולין

מפצח האגוזים, הבלט הישראלי, 8.12.2014, אודיטוריום ע"ש סמולרש
העמדה ושחזור: נינה גרשמן
מוסיקה: פ.א. צ'ייקובסקי

Project Secus, אנסמבל בת-שבע, 17.12.2014,

אולם ורדה, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: אוהד נהרין
תאורה: אבי יונה בואנו (במבי)
תלבושות: רקפת לוי
רקדנים: איתי אקסלרוד, יעל בן עזר, עידו גדרון, מדיסון הוק, קלווין וו,
מתן כהן, יערה לפיד, סין-יי סיאנג, שיין סקופטץ', עמליה סמית',
קורונה פריימן, דורון פרק, אורי קרול, קייל שוריק
תלמידים: גיל הכהן, לני חסין, יונתן סימון, יעקב פילצר

תרגילים בחיבור, 24.12.2014, מחסן 2, נמל יפו

כוריאוגרפיה: שרונה פלורסהיים
מלווים: אלדר ברוך
שחקנים: קרן בן אלטברט, תמר נבו
עיצוב תלבושות: מיכל קפולטו

רוץ, 26.12, אולם ירושלמי, מרכז סוזן דלל

כוריאוגרפיה: מיכל מכלל גלפנד
מוסיקה מקורית: יונתן דסקל, יוני שלג
תלבושות: יולי דבידוביץ'
עיצוב תאורה: נטע קורן
רקדנים: טלי פרץ לאור, ניר אבן שוהם, אילנה בלסן, שחר שרשוב

Game Changer, 26.12.2014, אולם ירושלמי, מרכז סוזן דלל

כוריאוגרפיה: מיכל מכלל גלפנד
מוסיקה מקורית: גיא מוזס
תלבושות: יולי דבידוביץ'
עיצוב תאורה: נטע קורן
רקדנים יוצרים: ניר אבן שוהם, אילנה בלסן, שחר שרשוב, טלי פרץ לאור

Edo & Ella (דיאבלוג), 26.12.2014, מחסן 2, נמל יפו

כוריאוגרפיה: אלה בן-אהרון ונטע פולברמכר
רקדנים: אודליה קופרברג, ענת ועדיה, עומר עוזיאל, שירה אביתר,
ואייל ברומברג יחד עם ניצן לדרמן

Desahogar, 27.12.2014, מרכז סוזן דלל

להקת הפלמנקו רמנגאר
ריקוד: קרן ואבנר פסח
שירה: שוקי שוויקי, אופיר עטר, מרים לוי
גיטרה: עילי בורלא
כלי הקשה: מעין דוארי

officials at the Ministry worried whether she was an Israeli citizen, a prerequisite for membership in that august body. It turned out she had Israeli citizenship and there was no problem.

To illustrate this identity duality here is an example: during the Yom Kippur War in 1973, a beautiful young dancer named Yair Shapira who had danced with the Kibbutz Dance Company and with Batsheva was killed serving in the armed forces during the war. His mentor and close friend, the choreographer Gene Hill Sagan, was devastated by the tragedy of a 20-year-old dancer dying on the slopes of Mount Hermon. He suggested to Bat-Dor this topic for the piece they had commissioned him to choreograph. And After... turned out to be a very moving requiem piece to music by Bach, and Ordman got a beautiful solo in the center of it. But Jeannette and Batsheva were vehemently opposed to dedicating the dance to the memory of Yair, as the choreographer wished. They had so little empathy for the tragic atmosphere in Israel after a war that left 2,650 dead that when some months later a memorial performance was organized in memory of Yair Shapira, Ordman refused to perform, as the event was a joint one of Batsheva Dance Company, the Kibbutz Dance Company and Bat-Dor, who had the dance dedicated to Yair's memory. So isolated were the two ladies from the country.

Bat-Dor had ups and downs during the 1980's and 1990's. It was one of the few Israeli dance companies to offer employment to dance artists who immigrated from the Soviet Union, it championed the cause of Panov and his wife Galina to get a visa to emigrate to Israel. When fire gutted the Bat-Dor theatre and studios, de Rothschild again rallied her still remarkable resources to rebuild it.

In one respect, Bat-Dor played an important role in Israeli dance: it has supplied most of the best dancers of all the companies from the graduates of its schools in Tel Aviv and Beersheva – especially the male ones.

As Batsheva de Rothschild grew older, she was worried about the fate of her company and school after her demise. Her family in Paris did not view favorably her generous spending on dance! In her last will she made sure Bat-Dor was left enough funds to survive her for at least three seasons. But the will was contested in court, and for more than a year the company could hardly operate.

Through her long years since founding her "second" company de Rothschild and Ordman made many attempts to get public funding from the Israeli authorities. Several times they were promised governmental support, as befitted an established dance company and an excellent dance school. But neither de Rothschild nor Ordman could grasp what a public institution required: a public board of governors. In spite of several attempts to form an executive committee, nothing came of it as the two ladies were not willing to let the members of the board decide on anything.

After being an important factor in the work of Martha Graham in the 1950's and 1960's and reshaping Israeli modern dance and

turning it into a factor in modern dance in the world, Batsheva de Rothschild spent her last 25 years running a second-rate company. A sad conclusion to a creative life.

Giora Manor was born in Prague in 1926 to a wealthy family of merchants. When Czechoslovakia was occupied by Nazi Germany, they purchased a piece of land in Yokne'am, intending to immigrate to Palestine. In 1939, the 13 year old boy arrived at Kibbutz Mishmar Ha'emek, ahead of his family. He was followed by a large container filled with furniture, but not by his parents and baby sister - who had been sent to an extermination camp. The Kibbutz became his home until his dying day.

His first love was the theater, and he participated in the play He Walked in the Fields at the Kameri Theater. He joined the IDF Nahal (Pioneering Youth) Unit and initiated the establishment of the Nahal Troupe, becoming its first commander. Later, he directed and taught at the Beit Zvi Stage Arts School, directed radio plays for Kol Israel radio station and became the station's theater critic. In 1970, he started writing for Al Hamishmar daily newspaper - on dance, of all things. At the time, Dov Bar-Nir was the paper's theater critic, and it was deemed unnecessary to have two theater critics. Thus, Manor was asked to write on experimental performances, and particularly on dance; thus, by chance, he arrived at what was to become his main life's work.

In 1975 he was asked to write about dance for Dvar Hashavua, and then decided that it was about time for Israeli dance to have its own professional magazine – founding the annual magazine Israel Dance (published from 1975 to 1990) together with Judy Brin-Ingber and later with Gila Toledano. Later, he founded the quarterly Israel Dance (published from 1993 to 1998) with Ruth Eshel. In 1979 he initiated an international conference in Jerusalem on "The Bible in Dance", and edited The Gospel According to Dance (1980) - a book on the subject published in the US by Dance Magazine. Giora Manor had become the "spokesperson" of Israeli dance abroad, and his texts started appearing regularly in magazines published in English and German around the world.

He was one of the founders and artistic adviser of the Dance Library of Israel and published seven books, including his biography, The Best of Times, The Worst of Times (1996). Among his books on dance were: Agadati – the Pioneer of Modern Dance in Israel (1986), The Life and Dance of Gertrud Kraus (1988), and Sara's Way: Sara Levi-Tanai and her Choreography (2002). He wrote regularly for DanceToday and was the dance critic for Yaron Margolin's Web-site, www.israeldance.co.il.

At the time of his death (2005), two other finished books were awaiting a publisher: Those Who Did Not Dance, about key figures in dance who did not dance themselves and yet propelled the dance world forward and a book on dance in ancient Egypt.

Twenty More Years of Struggle

After Batsheva de Rothschild severed her relations with Batsheva Dance Company she spent all her energy (and funds) on Bat-Dor under the leadership of Jeannette Ordman. Until her death in 1999, she lived in Afeka, a nice suburb of Tel Aviv, where she had built for herself and Jeannette two adjacent large villas with gardens and a swimming pool

In the 1950's and 1960's de Rothschild played an important role on the international dance scene by supporting Graham in her pioneering work, before it became "canonized" and world-famous. In the 1960s she single-handedly revolutionized modern dance in Israel. And due to her company, Batsheva, Israeli modern dance became known all over the world, at first as a company specializing in the performing of Graham works, and as an excellent interpreter of the works of many American and European international leading modern choreographers such as Glen Tetley, Donald McKayle, Norman Morrice and Talley Beatty. Her work and support for Graham enabled her to sign contracts with the best known artists.

The Batsheva Dance Company played a role similar to that of Nederland's Dan's Theatre in Holland and indeed all of Western Europe as a precursor of contemporary modern dance, which hardly existed in Europe after World War II. In Israel there was a continuing tradition of expressionistic modern dance, but in the 1950's most of its chief exponents were already retired and in any case well past their prime.

Repeatedly bringing Martha Graham and her company to Tel Aviv was an achievement in itself, and culminated in Graham becoming the artistic leader -officially for a short term but unofficially for many years - of the Batsheva company.

Bringing Graham to Tel-Aviv to create a new biblical piece for Batsheva, financed by Rothschild, of course, was to be the last initiative in that direction. From then on, the Batsheva company had to manage on the minimal government grant it got from the Ministry of Education (which at that time included the culture and arts administration). In 1974, the performance rights of all the Graham works were withdrawn. This was no special sanction, but followed the general policy of Ron Protas, who has succeeded in concentrating all of Martha's rights in his hands. When Linda Hodes, a former Graham dancer, and finally one of two Joint Artistic Directors (together with Kaj Lothman) of the Batsheva company returned to New York and re-joined the Graham organization, she too was in favor of terminating the special rights Graham had granted the Israeli company.

Probably, if the rift between de Rothschild and the company carrying her name had not occurred, she would have been able to prevent this, but in the mid-70's there were no longer any special relations between Batsheva (the lady) and Batsheva (the company).

What policy of licensing was preferable is a subject of controversy. As Protas and Linda Hodes put it, "if you wish to see Graham

works performed, you'll have to come to us." Protas and Linda Hodes even went so far as to forbid former dancers of the Graham company to say in dance class ads that they taught the Graham method. Such a policy is diametrically opposed to that of George Balanchine and his heirs. Balanchine was willing to grant performing rights to any well-known company worldwide, provided they contract Patricia Neary (and some other of his former associates) to oversee the final rehearsal and pay her for her work. This has resulted in Balanchine's ballets being seen on stages all over the world, while Graham's choreographies may be seen on film or video only.

Having lost the Graham performing rights through no fault of its own, the Batsheva Company had to concentrate on other works to make their repertory enticing and popular. Only in the 1980's, when Robert Cohan became artistic adviser and promising young choreographers such as Daniel Ezralow, Christopher Bruce, Mark Morris or Matthew Diamond were invited to create for it, did it regain some of the former glory and first class reputation it had enjoyed in its first decade. Another very important development was the annual return of Ohad Naharin from New York, where he lived and created, to Tel Aviv his alma mater. Naharin became the artistic director of Batsheva in 1990 and continued in this post until 2003, bringing the company to the cutting edge of contemporary dance in the world.

Through all these years de Rothschild concentrated on Bat-Dor. What prevented the flourishing of Bat-Dor was, I believe, the basic artistic attitude Ordman upheld. In her eyes, discipline and sweat is all; talent, creativity and the encouraging of young Israeli or foreign creators a mere by-product.

Many excellent choreographers were commissioned who came and usually restaged a finished work of theirs and created a new one on Bat-Dor. But once they left, Jeannette Ordman would "iron out the creative wrinkles" and leave the dance in an antiseptic frigidity of exact correctness devoid of excitement. As a dance critic, it happened to me several times, that one of the lead dancers or even the choreographer would ring me and ask me to attend a dress rehearsal or preview "unofficially", while the choreographer was still present, to see their work before the chemical dry-cleaning.

One of the major creators to work for Bat-Dor was the black American choreographer Gene Hill-Sagan. He told me more than once in confidence that in order to work for Bat-Dor he had to sign a contract that made it clear that his dance was to include a star role and a solo for Jeannette Ordman at least in one of two pieces he undertook to choreograph. As he is long dead, I think I may betray my pledge of confidentiality for the sake of setting the historical claims right.

Batsheva de Rothschild lived in Israel until her death, but had not become a full Israeli in the eyes of many. Perhaps it was her wealth that built a wall between her and many Israelis who came to deal with her. During the 1980's, when she was to be appointed as a member of the National Council for Culture and the Arts,

to live and you as its 'parent' have no right to kill it." That was, more or less, the end of our conversation. I believe Batsheva de Rothschild understood the argument. At least she did not argue with my opinion.

But probably no one had seriously discussed the practical consequences of the fusion of de Rothschild's companies. I tried to persuade Pinchas Postel not to resign, as he was the only person who knew all the contracts and connections. Without them, Batsheva wouldn't be able to function, even if the Ministry of Education and Culture offered a preliminary budget, and prepared a new financing plan for the next season. Leah Porat, the chairperson of the National Council for Culture and the Arts, was prepared to make Batsheva a publicly financed institution. But there remained the problems no one - least of all de Rothschild herself - had thought about, namely what would happen to all the contracts, to the performing copyright of the works in the repertory, what would happen to all the lighting and sound equipment and the costumes in the company wardrobe. Several of the set-designers and composers who had worked for Batsheva company, such as Danni Karavan, became members of a public committee for solving the crisis in the Israeli dance world.

De Rothschild was persuaded to be magnanimous and in the end of the negotiations she agreed to let Batsheva continue using the rehearsal premises for another year or two, as well as getting the costumes and all the performance rights to the works in the repertory for a symbolic fee of one dollar. Thus the company was saved and began to adapt to the new working conditions.

This was of course not the end of hostilities. Until the 1980's a choreographer who worked for Batsheva was automatically excluded from choreographing for Bat-Dor. The first for whom this rule was broken was Robert Cohan, who was asked to create for both companies while he was at the helm of the London Contemporary Dance Company.

Marta Graham in Tel Aviv

The early 1970's were a most difficult period in the life of Martha Graham. She suffered from severe alcoholism, and her age and her worsening arthritis prevented her from appearing on stage. Her friend de Rothschild had bought a house in New York, which she put at Graham's disposal, so at least she would not have to worry about where to live and how to pay the rent.

In 1973, Pinchas Postel, then general manager of Batsheva company, had a brilliant idea: how about inviting Graham to Tel Aviv and proposing to her to create a new work for Batsheva? Postel is a man capable of conceiving new surprising ventures but not a person who had studied dance history. So one may assume he did not know that Martha Graham had never created choreography for a company not her own. The only exception was in 1959, when George Balanchine asked her to join him in choreographing a new work for the New York City Ballet based on music by Anton Webern. "It was a most unexpected, even bizarre, request, considering Balanchine's well-known scorn for the modern dance and Lincoln

Kirstein's inveterate hatred of it." (Agnes de Mille: Martha, Random House, 1988; p. 344) The resulting work was Episodes, the first episode by Graham and the second by Balanchine. Graham chose to deal with the last moments in the life of Mary, Queen of Scots. The piece was given only a few times before it vanished into the shadows of dance history.

The Batsheva company was still fully owned by de Rothschild, so Postel discussed his stunning idea with her. She agreed to finance the project should Martha Graham agree. The negotiations took place by phone between Tel Aviv and New York. Apparently Ron Protas, who was in charge of Martha's affairs saw the possibilities in this venture, which would bring Martha back into creating, travelling abroad and staying with friends as a means of recuperating and recharging her batteries.

Martha decided to create a Biblical dance, involving all the super-figures of the Old Testament. As her collaborators she chose her old colleagues and close associates she had worked with before: the musician Mordecai Seter and the designer Dani Karavan.

The focal point of her work was Jacob's dream. The costumes, all in primary colors of white, red and gold, designed by Martha herself, were magnificent. The stage was dominated by a huge ladder. The male characters were mostly - as Martha liked her men to be - scantily clad, to show off their magnificent bodies. The scope was philosophical, the aesthetics grand. Clearly Graham was still an artist of first magnitude, despite her frailty. The success of The Dream in Tel Aviv was lukewarm. [Graham reworked her piece for her company in New York under the title "Point of Crossing" in 1975.] But from the point of view of the history of modern dance, just as Martha and Batsheva changed the course of modern dance in Israel in the 1960's by the founding of the Batsheva dance company, Martha's coming to create in Tel Aviv contributed to the development of modern dance in Israel 20 years later.

Martha hadn't worked with the Batsheva dancers for several years and did not know them well, at least not the young ones. The "veterans" such as Ehud Ben-David, Moshe Efrati, Linda Hodes, Rina Schoenfeld, Rena Gluck had all ceased to perform with the company. Graham's arrival in Israel persuaded all these rather spoiled stars to apply themselves to learn the new parts. It was noblesse oblige, one simply couldn't say "no" to Martha. So she came to watch company classes in order to decide on who would create which role. Among the youngest dancers there was a strikingly beautiful and charismatic dancer, who had joined the company only a few months earlier after completing his compulsory army service. Martha gave him a central role in her dance, to the consternation of the "veterans". This was Ohad Naharin, the future artistic director of Batsheva company - the choreographer who again made Batsheva a dance company known all over the world, one of those who brought Israeli modern dance to the world's attention at the end of the 20th century.

Ohad was very pleased to be offered a scholarship at the Graham school as well as a stipendium at the Juilliard School in New York, all through the influence of Graham.

Bat-Dor Dance Company Is Born

De Rothschild was a very practical person. She realized that without the essential stars of her Batsheva company there was no future in her project of bringing American modern dance to Israel. But she also did not wish to frustrate the artistic ambitions of her protégée Jeannette Ordman.

In the activity of the catalysts of dance we are tracing, nearly always there is a fusion of the love of dancing and private sexual emotions. The realistic concern for the future of the Batsheva company, and the totally unrealistic attitude towards the creative talents of Ordman, resulted in a solution made possible by the large sums of money de Rothschild had at her disposal: the founding of a second dance company in Tel Aviv, which would give Ordman her opportunity to be artistic director, prima ballerina as well as choreographer-in-chief.

In 1967, just three seasons after the inauguration of Batsheva Dance Company, the baroness' second company, Bat-Dor, was founded. This was to be a modern company, but one based on traditional ballet training, perhaps not one to produce Swan Lake, but to present new works in up-to-date classical ballet style. The new company, with Ordman at its helm, was endowed with new studios and its own theatre with a capacity of about 400 seats on a fashionable street in the center of town. This complex on Ibn Gavirol street also served the Bat-Dor school, where classical ballet as well as modern dance was taught, with Jeannette Ordman head mistress. The school became one of the best in Israel, later adding a branch in the southern town of Beersheva.

Two companies are better than one. So it seemed all was well, the wolf no longer hungry and the sheep hale. From now on, the central offices of both companies were at the Bat-Dor premises. It seemed an elegant solution for a thorny problem, made possible by the Rothschild fortune. But the idyll was not to last long. After a year or two, the Batsheva Company budget began to contract slowly but steadily. It was clear which "daughter" (bat means daughter in Hebrew) was the favorite and which the lesser one in the eyes of the founder and financier of both.

While Batsheva was the most popular dance company in Israel and presented works by the leading choreographers of the time, among them Norman Morrice, Jose Limon, John Butler, Glen Tetley, Pearl Lang, and of course Martha Graham, the repertory of Bat-Dor was at first dominated by second-rate works by Ordman. The younger Bat in its early years wisely invested in inexperienced choreographers of great promise, such as Lar Lubovitch who created his famous Whirligogs for Bat-Dor in 1969.

The budget for Batsheva became tighter and tighter. There was an underground struggle going on between the two companies. The situation finally came to a head in 1972-3, soon after the Batsheva Company had a critically very well received season in New York. But possibly this sweet success precipitated the looming crisis. De Rothschild announced that for the 1974 season, "in order to save money", her two companies were to be

merged. In other words, Bat-Dor was to swallow up Batsheva, and once more Jeannette Ordman would have the final word in all artistic matters in both companies. This would be the end of Batsheva as an autonomous company.

The Right to Kill Your Own Offspring

The process of terminating the autonomy of the Batsheva Company by its founder came to an abrupt end in the summer of 1973. De Rothschild announced that due to financial problems, she was unable to underwrite both her companies. In order to minimize her financial contributions, henceforth there would be a merger of Bat-Dor and Batsheva and most (but not all) of the Batsheva dancers would be invited to join the new framework. This would be a way of getting elegantly rid of the most outspoken "rebels".

It was clear to anyone involved, that this actually meant the end of Batsheva - and this in spite of its brilliant repertory, its international success, and its leading role in modern dance in Israel. De Rothschild knew that her "simple", so-called economic decision was going to raise fierce opposition from the Batsheva dancers. So as to prepare for the fight, the General Manager of the company, Pinhas Postel was offered a fat raise in his salary, if he would resign and agree to come and work for Bat-Dor. But Postel decided to leave his work altogether rather than help in this scheme.

De Rothschild and Ordman were surprised by the storm their announcement raised, in Israel as well as abroad. Martha Graham, Jerome Robbins, Glen Tetley and many other world-famous choreographers who had worked for Batsheva sent furious telegrams. The protests in Israel were in all the papers. Leah Porath, the Chairperson of the National Arts Council, understood that she was the one who must step in and save Batsheva, the most important dance company in Israel.

All the dance writers in Israel published their opinions, with hardly anyone accepting the decision to "unite" the two "Bat" companies, apart from Dora Sowden, dance critic of the Jerusalem Post, who had become closely involved with Bat-Dor. The unpopular proposal found its way into the editorial pages of the dailies. The present writer also published his negative opinion of de Rothschild's wish to terminate the excellent company she had founded with the help and cooperation of Martha Graham in 1963.

Through her press officer, she asked me to visit her in order to talk about my article. So I came to her office for a talk. The meeting began unpleasantly. She was used to talking to everybody as if they were her servants, which I wouldn't accept. So I got up to leave. Batsheva realized she had crossed the line, apologized and asked me to sit down again. "How could you write I had no right to terminate the existence of the company I had founded and am financing?" she asked imperiously. My answer was as follows. "Let's assume you gave birth to a child. After some years you did not want it any more. So you killed the infant. Do you imagine the police would not come to arrest you? You founded the company and sustained it. But after ten years it has a right

Moves in 1969, "Usually the companies I work with are terrified of me; not the Batsheva dancers, of whom I am afraid..."

Errand Into the Maze is one of Graham's "Greek" dances, a duet from 1947 based on the Theseus situation. But the one having to face the Minotaur in his labyrinth is a female figure, danced originally by Graham herself. It is, really about conquering one's inner fears. The Batsheva version had Rina Schoenfeld, who is tall and slim, an elegant virtuoso type in the female role, quite different from the intense, smaller figure of Graham. The Minotaur, a menacing bull, was danced by Moshe Efrati, a swarthy, rather violent dancer, a type of dancer completely absent from Graham's company. The contrast between the tall slender Rina and the dark-haired, menacing Minotaur added an exciting new flavor to this powerful work in its Batsheva version.

A real test of this came several years later, when in 1970 and again in 1972 Batsheva went on tour and had the chuzpah to perform her works in New York, at the City Center, so to speak on Graham's home turf. The New York dance critics were enthusiastic. Not one of them chided the Israeli company for "bringing coals to Newcastle". Baroness de Rothschild's gamble had paid off. By the way, all her life she hated being addressed or described by her aristocratic title, though she often behaved in a haughty, egoistic, quasi "royal" autocratic manner.

Classical Technique and Falling in Love

The daily classes the dancers took - or not, when some of them would decide to stay in bed for another hour or two in the morning - followed the Graham Method as it had crystallized during the years since Martha had begun teaching and choreographing in the 1930's. The class always begins on the floor with stretches and the contraction and release which became the hallmark of the Graham method.

There are apocryphal anecdotes about students being dismissed from her New York studio in the 1940's because they had clandestinely attended ballet classes. Actually, as I was told by several former Graham dancers (such as Anna Sokolow and Jane Dudley) she did not object to that sort of unorthodoxy. According to Jane Dudley, she also encouraged her dancers in the first years of their work with Graham to experiment and try choreographing their own works, as opposed to the fairy tales about her fierce defense of her method that one comes across in so many dance history books.

During the early years of the Batsheva Company the daily classes were mostly given by the visiting artists from Graham's school and company in New York. The company's ballet mistress was Ruth Harris, an expert on jazz dance, who had danced in Kurt Joss' company in the 1930's and had fled from Germany to the USA and later came to live in Israel.

De Rothschild thought that her dancers needed some classical ballet lessons to improve their basic technique and perhaps even their discipline. At that time Jeannette Ordman, a ballet dancer

from South Africa via London, arrived in Israel. As a new immigrant out of a job, she was working as a dentist's assistant. Rothschild asked her to give ballet classes to the company. Ordman was very pleased to teach the Batsheva dancers ballet technique several times a week. Today it is common for modern dance groups of all styles to take ballet classes on a regular basis. But in those times there still was a traditional distrust by modern dance artists towards classical ballet.

Jeannette Ordman and Batsheva de Rothschild became great friends. After a few months de Rothschild announced that she intended to make Ordman the artistic director of her company and to let her choreograph for Batsheva. Unfortunately, Ordman had no experience of modern dance, and knew next to nothing of Graham's method and style. She had never risen to starship in the ballet companies she had danced with, and creating choreography was quite beyond her.

The original group of Batsheva dancers was composed of artists who had minds of their own. And they were rather vocal in stating their opinions in the usual Israeli hearty style. After trying to convince Batsheva that it was unacceptable for them to have an artistic director without any experience in modern dance, they staged a protest and decided in a meeting that they would leave the company if Ordman was appointed.

There were attempts by the producer and owner of the company to split the group of her leading dance artists by negotiating with each one separately and offering "goodies" in exchange for accepting Ordman as choreographer and artistic leader. But this divide and rule policy did not work. De Rothschild realized she could not win the controversy without losing her company, because the most vocal and determined opponents to Ordman's appointment were the stars.

Already in the 1965 season, the company's dancers were given time and a modest production budget to prepare dances of their own, using members of the company. The first ones were Rina Sheinfeld (Jephta's Daughter; music: Mordecai Seter; set: David Sharir) and Oshra Elkayam-Ronen (Adam & Eve, music by Heitor Villa-Lobos).

Next season (1966) saw the premieres of Rena Gluck's Women in a Tent, to music by Mordecai Seter and set by Danni Karavan. Both Seter and Karavan would later be invited repeatedly by Graham to create for her own company. Later in the season, works by Oshra Elkayam-Ronen, Shimon Braun and Ehud Ben-David were premiered.

During the 1967 season Ordman choreographed two (!) works, namely Run the Rig and The Unanswered Question [the latter not to be confused with Anna Sokolow's The Question (1964) to music by Webern]. Both were easily forgettable works of an inexperienced choreographer. De Rothschild would have surely seen the unsuitable level of Ordman's choreography, had she not been blinded by a great and deep love she developed for Ordman.

to send some of her leading dancers to Tel Aviv to adjudicate at the auditions held in Tel Aviv in 1963. The new company, for the first time in Israel, was to be a permanent one, with modest but guaranteed salaries, a proper technical staff, an artistic director and an administrative manager. In its program notes, de Rothschild was to be listed as "producer".

Most of the group chosen by the Graham representatives and by Martha Graham herself, were young Israeli dancers who had received bursaries and grants from Batsheva's foundation and had returned to Israel after concluding their studies in New York. In addition, there were other Israeli youngsters, who had danced with folk dance groups and decided to become professional artists. All of 1963 was dedicated to training the dancers chosen and reaching them the Graham repertory which was to become the basis of the Batsheva Dance Company. It seemed a strange decision to name the new company "Batsheva", after the first name of its founder and benefactor, as if it were a hairdresser's salon or a grocery store. But today the name Batsheva is known worldwide. But the most intriguing question is: why was Martha Graham willing to spend so much energy and time in Israel, a little country of the Middle East, though she herself isn't even Jewish?

She was not only a close friend of Batsheva, but she owed her a great deal, and felt a deep obligation towards her benefactress. Batsheva had not only helped to finance her "seasons" in New York. In fact, the house in which Martha lived in New York had been purchased by de Rothschild for that purpose, as Agnes de Mille writes in her biography of Graham. (Agnes de Mille: Martha, 1991) They had become close friends, or perhaps Batsheva the ardent admirer and Martha the "idol". Two additional aspects underpinned this symbiotic relationship: Batsheva always was attracted to women and though Martha was supported by several wealthy people throughout her life, she had never enjoyed the help of such a steady and generous Meacenas.

Becoming the artistic director of the Israeli company was Martha's way of repaying her debt. A decade later, when Batsheva had founded her second dance company in Tel Aviv, the Bat-Dor Company (about which more later), she entreated Martha to allow her to stage her Circe, and was willing to pay full royalties. It wasn't easy for Martha to refuse, but she did not give her consent. As I was told by one of the people involved in this unsuccessful negotiation, Martha said that the Bat-Dor dancers would be unable to do justice to her choreography, and she felt she had already paid what she owed.

Among the artists who came to Tel Aviv in 1963 were Robert Cohan. Linda Hodes, Ethel Winters and others who continued their work with the Batsheva Company for years to come, until 1975, when the rights to perform the Graham canon were withdrawn.

Linda Hodes settled in Israel after marrying Ehud Ben David, and in the early 1970's became the artistic co-director of the company, together with Kaj (Sjelling) Lothman. Robert Cohan was for many years artistic adviser to Batsheva.

A New Era in Israeli Modern Dance

In November 1964, a year after de Rothschild's company started its activities, a series of performances took place at the Habima National Theatre in Tel Aviv. The whole program consisted of works by Martha Graham and creators who had danced in her company. It was a splendid new beginning for modern dance in Israel, after a low ebb which lasted about 15 years. Batsheva's inaugural program was as follows:

Daughters of the Garden, chor.: Donald McKayle; M.: Ernest Bloch; Set: Araon Adar

The Pass , chor.: Robert Cohan; m.: Eugene Lester

Herodiade, chor.: Martha Graham; m.: Paul Hindemith; set: Isamu Noguchi; c.: Martha Graham; 1.: Jean Rosenthal

Celebrants, chor.: Robert Cohan; m.: Carlos Surinach: set: Arnon Adar

Park, chor.: Robert Cohan; Eugene Lester; set: Walter Martin; c.: Arnon Adar

The Learning Process, chor. : Martha Graham; m.: Halim El-Dabh

Errand Into the Maze, chor: Martha Graham; m.: Gian Carlo Menotti; set: Isamu Noguchi

Fun and Fancy, chor.: Ethel Winter; m.: Paul Bowls; set: Arnon Adar

The reaction of the audience and the press was enthusiastic. The Israeli public had already seen Graham's work danced by the original company, so it was a real gamble to perform these works, some of them Martha's masterpieces, by the mainly inexperienced Israeli dancers. Among the women there were already established dancers, such as Rena Gluck and Rina Schoenfeld; but some of the men in the young company had come from folk dance groups and hardly anyone had studied in New York.

A very positive aspect, a result of de Rothschild's ideas, was the commissioning of "native" Israeli designers, light designers, and later also Israeli composers. Some of these were later asked by Graham to work for her in future creations for her company in New York and became her steady collaborators and personal friends. Among them were sculptor Dani Karavan and musician Mordecai Seter.

Formally, Martha was Artistic Director of the Batsheva Company for only a few months. The artistic leadership was offered to Robert Cohan. But what de Rothschild was prepared to pay him was an "Israeli size" salary, which by American standards was unacceptable to him. Finally, Jane Dudley, a former Graham dancer, took over as Artistic Director, but resigned after one season.

What was most surprising was the meeting of Graham's way of moving as at that time already codified in her "method" and the typical Israeli rough energy, directness and lack of discipline, which drove the visiting choreographers crazy but added a "savage" tangy taste to the works. As Jerome Robbins once said to me in an interview when he came to work with Batsheva on his

1919, the first boat from Odessa arrived at the Jaffa harbor with new immigrants to Eretz Israel. It brought several artists and writers who would become central personalities in the new Jewish culture that would grow and develop in Palestine in the 1920s. Among them was Baruch Agadati, who became that culture's first modern dancer. Being first of all a painter, he brought with him the influence of modern Russian abstract painting and early expressionism. One should keep in mind that in Russia, avant-garde theatre, dance and, of course, music, had flourished before World War One and continued to flourish until all these new forms were banished when Stalin took power after the demise of Lenin in 1924.

Agadati was the first but not the only dancer to immigrate to Palestine under British rule. The Jewish population was tiny - no more than 50,000-60,000 inhabitants. The Arab-Palestinian population had no theatrical dance tradition at all. But their ethnic dance did to a certain degree influence some of the Jewish modern dance artists who came to live in the land during the 1920s and 1930s. Most of them came from Austria, Germany and other Middle European countries, and brought with them European Modern Dance, then sometimes called "German Dance" for lack of a better name. Though some classical ballet teachers arrived, ballet was rejected by most of the Jewish immigrants as "reactionary", middle-class and inappropriate for a society of pioneers.

The leader of the modern dance artists in the country was the Viennese dancer, choreographer and teacher Gertrud Kraus (1903-1977). She came to perform as a guest artist in 1930 and 1932, and finally settled in Tel Aviv in 1936, when she realized that the Nazi regime was a threat to the lives of all European Jews. She founded a studio of her own and performed her remarkable dance creations with a group of her students. Several times the creations were also performed at concerts of the Palestine Orchestra, founded by Bronislav Huberman and conducted by the great conductors of the time, such as Arturo Toscanini.

After the Second World War ended and dance companies from abroad were able to tour the country again, the isolation ended. The first information about American Modern Dance filtered through. The name Martha Graham did not mean much yet to the modern dancers in Israel. Then the first Graham-trained dancers arrived, such as Rachel Emanuel, Rena Gluck and Rina Shacham. The attitude they represented was radically different from that of Kraus and her contemporaries. What they brought from New York was, first of all, a high regard for technique, and the systematic technical approach of Graham, Humphrey and their contemporaries.

Gertrud Kraus, being a super-sensitive and intelligent artist, felt (long before her dancers realized what was happening in the world) that what she had built on - the Central European expressionist modern dance that had developed from von Laban, Mary Wigman and their colleagues in the 1920s - was suddenly "old fashioned", passed, yesterday's modern dance.

The fundamental difference between European modern dance and what had developed in the 1940s in the U.S.A. was the basic

attitude to dance technique. The European -and for that matter, Israeli - dancers, who had all been educated by artists who grew up in Europe, had no dance technique as such. They created their dances from within their soul, from their feelings, instinctively. Their muscles and joints had to do what their feelings demanded and their sense of artistic form required. In America, on the other hand, modern dancers had tried to develop movement technique and enhance the technical, systematic virtuosity and prowess of the dancers.

Martha Graham and Doris Humphrey had each developed a teaching method, a syllabus suiting their style of dance. Humphrey using her "fall and recovery" principle and Graham her "contraction and release", mainly of the pelvis, which became her trade mark.

In the 1950s Israeli dance was in the doldrums. The first generation of modern dancers were becoming too old to perform themselves; and among their dancers and students were very few real choreographers of outstanding creative talent. De Rothschild quickly realized that two things would be needed to revitalize modern dance creation in Israel: first, a budget to finance choreographic experimentation; and second, to send young dancers to study in the U.S.A., mainly at the Julliard School and the Martha Graham School in New York. Being a practical person, she wasted no time and created a foundation to give bursaries for study abroad as well as for financing the production of experimental work in Israel. Many of the beneficiaries of this fund later became the dancers of the Batsheva Dance Company, in the early 1960s.

Founding the Batsheva Dance Company

When de Rothschild made her decision to found her own dance company in Tel Aviv, she did it properly. Until then, all dance companies in Israel were ad hoc ensembles of students, with no real salaries, performing sporadically and mainly presenting the choreographic works of their teachers. The only exceptions were Sara Levi's Inbal Dance Theatre, founded in 1951; and The Lyric Theatre, which was run by Anna Sokolow, who used to come every summer and teach. In 1962 Sokolow gathered together the best dancers available, among them some who had studied in New York - mostly on grants from de Rothschild's foundation.

Sokolow was among the three or four top creators of new dance in the USA, and her group offered the dancers an opportunity to perform high quality modern American dance. The group showed only Sokolow's own works and only in the summer months, when she was free to travel without interrupting her teaching in New York. The dancers had no real remuneration from the Lyric Theatre, and to pay the rent they appeared mainly as dancers in the musicals produced by the impresario Giora Godik, such as *My Fair Lady* and *The King and I*. This was their bread-and-butter; Sokolow's works, their artistic challenge and nourishment.

De Rothschild proceeded systematically. She persuaded Graham to become the artistic head of the planned new company, and

rumors about the possible cancellation of the annual New York season reached the dressing rooms and caused much concern among the dancers and the students.

One of the students, Bethsabée de Rothschild, decided to do something about the situation. She asked Martha how much money would be needed to hold the New York engagement. She told her. Batsheva simply took out her chequebook and wrote a cheque for the sum needed. She was, after all, "one of the real Rothschilds"...

This act of generosity, proving her deep interest in modern dance and in Graham's revolutionary new style, brought them together. The relations between them continued to develop after that. De Rothschild offered to underwrite the first large-scale foreign tour the Graham Company was to undertake in 1951. As a sort of preparation for the European public - which was totally ignorant of American modern dance - B. de Rothschild wrote and published a book entitled "La Dance Artistique aux Etats-Unis d'Amerique" in 1949. It was really a brief essay illustrated with many black and white photographs.

Rothschild undertook to finance the spring and summer seasons in Paris and London. But on the day of her first performance in Paris, Martha injured her knee badly. At that time, Martha danced all the main roles in her works herself. There were no understudies until she began reluctantly to pass some of her own roles to younger dancers in her company in the 1960s. Therefore, as a result of her injury, the entire tour had to be cancelled.

Batsheva picked up all the bills resulting from this disaster, including all Graham's medical expenses; and reimbursed the impresarios who had spent all the money needed to prepare such a tour. This was a test of loyalty perhaps only a real Rothschild could pass.

In 1956, the film director Nathan Kroll approached Graham with a project. In the film she was to talk about her art and some segments of her best creations were to be incorporated in the final cut. This quite straightforward plan met, as was to be expected, with all kinds of objections by Martha. Finally with cunning, persistence and luck the shooting took place. The result is the perhaps the best Graham film, entitled "A Dancer's World". The recordings of her works "Appalachian Spring" (funded by "Channel Thirteen") and "Night Journey" was made (according to Agnes de Mille, "Martha", p. 342) with the financial help of de Rothschild.

De Mille also writes that after recording most of the film, "Kroll was left with a magnificent remnant. Lee [Leatherman, Graham's company manager] and Craig were helpless. They kept repeating: "She [Martha] says she won't; she says she can't possibly." Finally she relented. There was no more money left for concluding the production. "So Kroll went to Bethsabée de Rothschild and asked her to put up the money to finish the film." [ibid p.343]. The final version of the film was dedicated: "For Bethsabée de Rothschild" [Leroy Leatherman: "Martha Graham", Faber and Faber, 1961-1962]

When in the 1950s the State Department realized that the arts - especially the non-verbal ones - could serve as a boost for the relations between the U.S.A. and the rest of the world (which required quick mending after what had happened to American prestige due to the disastrous Korean War), the possibility of dispatching American artists abroad, especially to Asia became a practical project. The bureaucratic shaping of this project and the long deliberations which preceded it are described in "Dance for Export - Cultural Diplomacy and the Cold War" by Naima Prevotz (Wesleyan University Press, 1998)

Strange as it may seem, the first dance company to go abroad on a U.S. government financed tour was that of Martha Graham. In the meantime, Bethsabée had become a close friend of Martha and she was asked to join the tour to, Asia. The tour was to take the company to many countries in South East Asia, and end up in Israel. One may suppose that adding Israel (at that time no close ally of the USA) to the tour had something to do with de Rothschild.

As the tour was an official one, financed and organized by the State Department, everyone had to have a "job". So Bethsabée appears in the program with the title of "wardrobe mistress". Being a very conscientious person, on the eve of their first performance abroad Bethsabée took hold of an ironing board and a hot iron and proceeded to ruin a new pair of lycra tights. Martha tactfully told her that her responsibilities should be of a rather more administrative sort, leaving the actual handling of the costumes to the staff.

As Robert Cohan, one of the star dancers in the Graham Company tells the story: "At each airport we would disembark at, we were met by a posse of press photographers. And Martha would always present Bethsabée as Ms. De Rothschild. The reporters would look at Bethsabée for two seconds and concentrate on Martha again. But when we finally landed at the Tel Aviv airport at Lod, when they realized they were in front of a genuine Rothschild the cameras kept clicking. Perhaps Bethsabée also registered the difference. She realized that her name was a name to conjure with in Israel..."

Anyhow, she decided to take up residence in Israel, bought a flat in Tel Aviv and soon came to live there.

Probably no one, neither she herself nor the dance artists of Israel, realized what a decisive moment that was for the future development of dance in the Jewish State.

Connecting Israeli Dance to New York

When Batsheva de Rothschild "discovered" Israel for herself at the end of her Asian tour with Martha Graham, it wasn't her first visit to the country. But her attitude had changed. She settled in Tel Aviv, and being a practical person she looked for possible options and actions which would contribute to the art of dance in Israel.

In the mid-fifties, Israeli dance was in a difficult situation. It was a time of passing the torch from one generation to the next. In

Batsheva de Rothschild - Using Big Money for Modern Dance

Giora Manor

During the last year of his life Giora Manor worked on a book about people who did not dance themselves but influenced dance in the 20th century. We were close friends. He was my dance critic during my dancing days and later my colleague in founding and editing the dance magazine "Dance in Israel". Before his death he talked to me enthusiastically about his forthcoming book. He died before he could finish the book. I am happy to publish the chapter about Batsheva de Rothschild. The chapter is published as it was written. Ruth Eshel

The Rothschilds are an old and venerable Jewish family of bankers who began building their empire from their home base in Frankfurt - the city where most of the big German banks have their headquarters today. Using their sons who had married and moved to various European capitals, they built up the local and international branches of the House of Rothschild, one of the oldest financial establishments in Europe. The Rothschilds lent huge sums to kings and emperors and were involved in financing many large enterprises, including the building of the Suez Canal.

Salomon-Mayer, who founded the Viennese branch, became a close friend of Prince Metternich and financed the building of the first railway line of the Austro-Hungarian Empire. In 1822 he was granted a title for his help to the government of the monarchy and became "de Rothschild."

In 1845 Edmond de Rothschild was born to the Paris branch of the family. He became the chief benefactor of Jews who came to settle in Palestine, at that time (the second half of the 19th century) a province of the Ottoman Empire. These Jews were escaping from the increasing anti-Semitic pogroms of Eastern Europe. Edmond de Rothschild founded the wineries at Ziron Yaakov in the north and Rison Le Zion, south of Jaffa. Both wine cellars are prospering and active still. (All this is not at all surprising if one remembers that in France today "Chateau Mouton de Rothschild" is one of the most prestigious wine labels.) He donated money to many "good causes"; and among the Jews his sobriquet was "the Well-Known Benefactor".

What has all this family lore of the de Rothschilds to do with the account of those who influenced the development of dance in the 20th century? In 1916 a daughter was born to the Paris branch of the family, named Betsabee. The not very common

Hebrew name (Batsheva in the original Hebrew version) was the name of one of King David's wives. She became his wife after he observed her bathing naked one day on a roof close to his palace. Her unfortunate husband was the general Uriah, one of the commanders of King David's army. Coveting his young wife, King David sent Uriah to war, so that the officer would be killed in battle and the king could then marry his beautiful young widow. Undoubtedly not a very nice story.

Betsabee grew up and wanted to study biology at the Sorbonne. She obtained a degree, but her heart belonged to the visual arts, especially to artistic dance. Hitler's conquest of France in 1940 made necessary the Rothschilds' last-minute flight and brought Batsheva to New York. There she enrolled as a private student at the studio of Martha Graham in the early 1940s.

She certainly was no brilliant pupil of modern dance. She was a very thin girl, no great beauty; and would dress, despite her wealth, in cheap dresses bought on New York's 14th Street for a few dollars. Robert Cohan, one of Graham's leading dancers, had been in the services during the War; and after demobilization, returned to the Graham Company as a soloist and resumed teaching at the school attached to the company. He describes his meeting with Batsheva de Rothschild: "As I came out of the boys' dressing room after a class, I noticed one of the girls emerging from the ladies' dressing room. What made me look closer was not her figure but rather a huge, beautiful jade necklace, which covered her chest. She noticed my interest and said, 'This jade is one of the few things I managed to save from our house in Paris when Hitler conquered France...' And I realized, this girl was not just any old Rothschild, but belonged to THE Rothschilds..."

In the 1940s and 1950s, Graham was becoming the central power in the new dance movement in the USA; but her name was still known only among the small group of dancers, mainly in New York (and to a certain extent in California), who were experimenting with dance forms other than classical ballet. Even great choreographers like Doris Humphrey, Charles Weidman or Jose Limon would be able to present their works in New York just once a year, in a "season" lasting a week or two. Nobody had funds for anything on a bigger scale.

One year in the late 1940s, whoever was in charge of Graham's finances and business affairs, realized that there would not be enough money to hire a theatre and all the necessary lighting and sound equipment for the forthcoming New-York season. The

Table of Contents

On the cover: *Ha-Hoo*, Beta Dance Company
Choreographer: Dege Feder
Dancers: Dege Feder, Geday Betaulin
Photographer: Rona Evro

Dance Today (Mahol Akhshav)

The Dance Magazine of Israel,
Issue no. 27, December 2014

Editor: Dr. Ruth Eshel
eshel.ruth@gmail.com
dance.today.israel@gmail.com

Editorial Board: Dr. Ruth Eshel,
Nava Zukerman, Dr. Dan Ronen,
Yonat Rotman, Sari Katz-Zichroni,
Einav Rosenblit, Ronit Ziv
Advisory Board for refereed articles:
Dr. Ruth Eshel, Dr. Sari Elron,
Dr. Yali Nativ
Graphic Design: Dor Cohen
Text Editing: Ran Schapira
Printing and Binding: A.A.A Print
Publishers: Tmuna Theatre
Address: 8, Shonzino Street,
Tel Aviv 61575
Tel: 03-5611211
Fax: 03-5629456
E-mail: tmuna-na@tmuna-na.org.il
Sales: Tmuna Theatre box office,
Tel: 03-5611211
Sales for institutes: Dganit@tmuna-na.org.il
Published with the assistance of:



The editors are not responsible for the
advertisements' content

© All rights reserved
ISSN 1565-1568

Editors Notes **1**

Curtain Up 2014 | Gaby Aldor **3**

Creative Artists' Voices - *Auf Wiedersehen* | Michal Hirsch
and Tomer Zirkilevich **7**

Creative Artists' Voices *Teledoll* –
a portal into creative processes | Ania Brud-Tal **12**

A Gun To The Mouth: *Climax* by
Yasmeen Godder and Itzik Giuli | Drorit Gur Arie **18**

Parades and Changes: Anna Halprin
in the Vertigo Eco-Arts Village | Sharon Tourel **20**

No/Stop Dance A conversation between
Gadi Dagon and Ido Feder | Gadi Dagon and Ido Feder **23**

Historical Anecdotes: What is concealed
behind the picture | Yonat Rothman **29**

Teaching Ballet: An interview with Rosaline Kassel | Zohar Burshtein **30**

Continuum Movement – An interview
with Emilie Conrad | Batya Schechter **34**

Naked Composition – *Tragedie* by Olivier Dubois | Rina Badash **39**

Never Forever – Creations of Falk Richter | Ronit Land **42**

Dance as an *écriture corporelle* | Alexander Schwan
Translated by Ora Brefman **44**

Dancing a study – A study of Dance:
A review of papers about Dance | Sari Elron **48**

Folk Dancing moving from the exotic to nationalism: 20th century
contexts of Russian Ballet | Ori Gershon **51**

History of Egyptian Dance | Sharon Tourel **56**

Premieres June – December 2014 | Edited by Hilit Lachman **58**

Batsheva de Rothschild - Using Big Money for
Modern Dance | Giora Manor **71**

Table of Contents **72**

קול קורא למאמרי מחקר

שיעברו הערכת עמיתים (רפרנטורה)

מערכת לרפרנטורה: ד"ר ילי נתיב, ד"ר שרי אלרון, ד"ר רות אשל (יו"ר)

חוקרים מוזמנים לשלוח הצעות למאמרים על מחול, שיש בהם מחקר או הסתכלות חדשה על התחום. ההצעה תכלול כותרת זמנית ותמצית הנושא (כ-150 מילים). יש לשלוח את ההצעה אל ד"ר רות אשל eshel.ruth@gmail.com. חוקר שמאמרו המלא יתקבל, לאחר שעבר הערכת עמיתים, יגיש את הגירסה הסופית בעברית ובאנגלית. המאמרים באנגלית יגבירו את שיתוף הפעולה בין החוקרים בישראל לעמיתיהם בחו"ל, ויאפשרו לכתב העת למצוא את מקומו באוניברסיטאות ובמכוני מחקר בעולם.

ספרים חדשים



סטפאן מלארמה - הפואמה אחר הצהריים של פאון

הוצאת ספרים: עולם חדש / עורך: יהונתן נדב
הפואמה אחר הצהריים של פאון היא משיאי יצירתו של סטפאן מלארמה - ונודעה לה השפעה מכרעת על שורה ארוכה של אמנים. הפרלוד הידוע של קלוד דבوسی (1894) היה לציון דרך בתולדות המוזיקה וכך גם הפואמה הכוראוגרפית של וסלב ניז'ינסקי, שהסעירה את פריז ב-1912. הוצאה מיוחדת זו הוא פרי שיתוף פעולה בין ליאורה ביג היידקר, מורה למחול משוררת ומתרגמת ועופר ללוש, מבכירי האמנים בישראל, שרואה במלארמה מקור השראה לא אכזב. הספר, בעיצוב תמיר להב רדלמסר רואה אור בתמיכת מפעל הפיס.



הגוף, מחול ותיאוריית תרבות

הוצאת ספרים: אסיה / מאנגלית: ניב סבריאגו
המפעל לספרות מחול רואה אור בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות. "הגוף, מחול ותיאוריית תרבות" בוחן את שפע הזיקות שבין צורות שונות של מחול לבין העניין הגובר במחקרי חברה ותרבות. באמצעות המחול עומד הספר על האפשרויות ועל המגבלות הכרוכות בפרשנות של הגוף בתיאוריית החברה והגוף.

בית למחול. מתחם לאמנות



חורף במחסן 2

סופי שבוע יוצר אוצר עם יוצרים שונים בתמיכת קרן ביסטרצקי * 7×7 - שבעה יוצרים, שבע דקות, מופע של מחול במיטבו מופעי מחול מאת מיטב היוצרים * מופעי מחול בינלאומיים מופעים אקוסטיים עם מיטב המוסיקאים - כניסה חופשית

מחול אתני במגוון סגנונות * ועוד ועוד

חניה חינם בשפע!



ميناء يافا
נמל יפו
Jaffa Port

כרטיסים: 03-9021563 פרטים באתר עמותת הכוריאוגרפים

