

חַדָּשׁ

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel





FLAMENCO

Natural

ניהול אמנותי: שרון שגיא

המרכז לאמנות הפלמנקו
מופעים, סדנאות ובי"ס לפלמנקו

להזמנות מופעים, סדנאות ופרטים נוספים:

מיכל אושרי - 054-4727371 michaloshri.sfl@gmail.com

שרון שגיא - 052-8449900 Sharon.flamenco@gmail.com

צילום: eli matityahu



www.flamenconatural.co.il



פסטיבל צוללן | גבי אלדור **2**

קאובי - רטרופקטיבה על תהליך | ניב שינפלד ואורן לאור **5**

בנים לא רוקדים (!?) | רונן יצחקי **10**

תוכניות הכשרת רקדנים - לאן? | אניה ברוד טל **12**

"מבשרי אחזה" - על גוף תנועתי

נוכח ומקצת ענייני חסידות ואדם | שי גיל **17**

ההיבטים האסתטיים של אלתור מגע

(contact improvisation) | קובי היינה **20**

הגוף השולי | דניאל לנדאו **26**

מסך ובמה בתוכנית משחקית, המזמנת

ילדים ליצירה | מיכל הרשקוביץ מיכאלי **28**

יצירת המחול כחזרה ל"גן-העדן" האבוד | עדי חנן **34**

הסאונד המחולל של פינה באוש: האסתטיקה

האודיטורית בתיאטרון-המחול כפונקציה פרפורמטיבית | מירי לזר **39**

הריקוד הצ'רקסי | שרון טוראל **44**

סרטים, ספרים ופסטיבלים בעולם

מחשבות וראיון קצר בעקבות צפייה בסרט

מיסטר גאגא - להיכנס לראש של אוהד נהרין | אלדד מנהיים **47**

לא יוצאת מעורה: על הספר

שרה לוי-תנאי: חיים של יצירה | עינב רוזנבליט **50**

תחרות הבלט Youth American Grand Prix

EUROPE 2016 - (YAGP) | מורן ברק **53**

מחול באוגוסט - פסטיבל המחול

של ברלין ממשיך לשבור מוסכמות | רונית לנד **56**

פסטיבל מונפלייה 2015 | גבי אלדור **58**

Body, Judaism, Now: Interfaces Between the Jewish

World and the Contemporary Dance World | Janice Ross **63**

בשער: קאובי מאת ניב שינפלד ואורן לאור
רקדנים: ניב שינפלד, אורן לאור וגלעד ירושלמי
צילום: גדי דגון

מחול עכשיו

כתב עת למחול, גיליון 29, ינואר 2016

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 רוזנבליט, רונית זיו

ועדה מייעצת 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



Kulkulupa כוריאוגרפיה: שחר בנימיני, רקדנית: ארי נקומורה, צילום: גדי דגון *Kulkulupa* by Shahar Binyamini, dancer: Eri Nakamura, photo: Gadi Dagon

לפסטיבל. פדר ושכטר אבשלום גם נקטו יוזמה ברוכה והזמינו יוצרים חדשים. הם גם יזמו שיחות על מחול. לצערי לא יכולתי להיות נוכחת בכל ערבי הפסטיבל, שהתקיים בשלושה סופי שבוע בספטמבר.

בערב הפתיחה, שהתקיים באולם ירון ירושלמי במרכז סוזן דלל בתל־אביב, הופיע ריימונד הוג. הוא ישב על הבמה או כרע על ברכיו לצדי שולחן שהיה על הבמה, דיבר והראה לקהל הרב שבא למופע סרטי וידיאו ובהם קטעים מעבודותיו.

הוג, רקדן וכוריאוגרף, נודע בעיקר כמי שהיה הדרמטורג של פינה באוש (1980-1990). אבל תקופה זו בחייו משמשת בעיקר מעין פרוזדור המקשר אותו אל הקהל, אשר שמה של באוש מעורר את סקרנותו. בתחילת דרכו היה הוג עיתונאי וסופר, שראיין ויצר בכתיבתו דיוקנאות של אמנים והחל לפעול כיוצר ב־1992. ב־1994 עלה לראשונה על הבמה, בהצגה הראשונה בטרילוגיה *המאה העשרים*.

הוג נולד גיבן והוא מופיע בלי להסתיר את מומו (אני לא מבין במה יש להתבייש, אמר בראיון טלוויזיוני). למרות המום, רגליו קלות והוא שולט בגופו שליטה מוחלטת. הוג מבצע תנועות מצומצמות ועם זאת הוא וירטואוז בימתי. יצירותיו הן חניגה של טקסיות ומחויבות, הבנה מוסיקלית עמוקה וכשרון גדול. הוג חוזר ליצירות הידועות ביותר, *אגם הברבורים*, *הבולרו*, *פולחן האביב*, *כרמן* ועוד והוא מעריץ גדול של זמרות עבר, ממריה קאלאס וג'ודי גארלנד ועד מדונה, שאת שיריהן הוא מכניס לעבודותיו באהבה מוקסמת. ביצירות שבהן הוא מתייחס לעבודות מחול קלאסיות הוא מקלף אותן באהבה, עד לשלד.

בערב הפתיחה שוחח הוג עם הקהל, שגילה שוב את פשטות הליכותיו של האדם שובה הלב הזה. למחרת בערב עלתה על הבמה יצירתו של הוג *L' apres midi*. שם היצירה מרמז על אחת העבודות המפורסמות ביותר של וצלאב ניז'נסקי, הגיבור הטרגי של בלט רוס, שמצוטטת עוד ועוד. במרכז היצירה עומד סיפורו של פאון, יצור אגדי מלא פליאה ותשוקה, חציו אדם וחציו חיה, מהמיתולוגיה היוונית, המתאהב באחת הנימפות החולפות לידו. לקראת סוף המחול הוא חוזר אל המרבץ שלו בין הסלעים, נשכב על הצעיף שהנימפה הנבחרת שמטה מכתפה ומממש את תאוותו בתנועה אחת שאין לטעות בתוכנה. המהומה שחוללה היצירה באולם שבו הוצגה לראשונה ובצרפת כולה כמעט הביאה להתפטרות המחשלה המזועזעת. בעקבות השערורייה שפרצה יצא הפסל הנודע אוגוסט רודן להגנת המחול וחופש היצירה. יצירתו של ניז'נסקי נכנסה לפנתיאון המחול. המחול, למוסיקה של קלוד דביסי, מבוסס על פואמה של סטפן מלארמה (שתורגמה לאחרונה לעברית על ידי ליאורה ביג היידקר), וכולו רמזים עדינים, הפניות ראש מלאות משמעות והליכה צדית ופנתרית. כך דימה היוצר את המימוש הגופני של היצורים שצוירו על כדים ביוון העתיקה.

הוג אימץ את המינימליזם של המחול המקורי, התעלה עליו ויצר ריקוד מרתק. עמנואל אגרמונט רוקד את תפקיד הפאון בנוסח המצליח לחבר



L'apres midi by Raimund Hoghe, dancer: Emmanuel Eggermont, photo: Gadi Dagon

אחר הצהריים מאת ריימונד הוג, רקדן: עמנואל אגרמונט, צילום: גדי דגון

פסטיבל צוללן

הטקסט הזה, כך נראה לי, הוא ההופעה הראשונה בפסטיבל, אף על פי שהיא מתקיימת מעבר לזמן ולמקום שבהם נערכו המופעים. אני מניחה שהוא גם מתייחס למסמך הסירוב של איבון ריינר משנות ה־60 - שכלל הצהרות כמו "לא לזוהר", "לא לספקטקל" ועוד. אבל היוצרים של אותה תקופה שינו את סדר העדיפויות שלהם ובחרו בספקטקל. ייתכן שבעתיד התוכנייה הכתובה לא תהיה רק הכוונה למופעים, אלא סוג של כתב חידה הדורש דיון ופענוח בהיר.

המופעים שבחרו המנהלים האמנותיים מרמזים על טעם טוב ועל היכרות עם השמות החמים של ה"לא־מחול", שנוסעים זה זמן רב מפסטיבל

הצרת הכוונות של מנהלי פסטיבל צוללן, עדו פדר ומשה שכטר אבשלום, מעוררת חרדה ותקווה. "פסטיבל צוללן נמשך לספקטקל, הוא משתוקק לו. לכן נעז לצלול למעמקיו המסוכנים והמפתים ושם נחפש את אוצרות ה־ex-spectacle. האקס מסמן 'מחשבה מבחוץ', כאשר היא מופיעה במבט המופנה אל עצמו. הוא הכמיהה, שהיא גם אמונה, שמחול יכול להיות משהו שצריך להביט עליו. האקס־ספקטקל לוקח בחשבון וברצינות את התשוקה לעשות דברים גדולים, לייצר אפקטים נוצצים, לרגש ולדרוש שיקשיבו. הוא לא נכנע לצו הצניעות של 'הפוליטי', שמחליש את כוחה של האמנות. בו בזמן, האקס־ספקטקל לא מוותר על מחשבה חודרת וביקורתית".

Kulkulupa כוריאוגרפיה וביצוע: שחר בנימיני וארי נקמורה, צילום: גדי דגון
Kulkulupa by Shahar Binyamini, dancers: Eri Nakamura and Shahar Binyamini, photo: Gadi Dagon

לא פיענחתי את הקשר שבין הרקדניות לערימות החומר שהיו על הבמה שעה קלה קודם לכן. בלי החפצים הן אכן היו חופשיות ומהירות, אבל גם היה ברור שהן עשו ניסיון להפליג מעבר לרגע ההתקשרות אל החפצים ולמצוא שם חירות חדשה.

Kulkulupa

עבודה זו, שהעלה שחר בנימיני עם ארי נקמורה, עוררה בי ציפיות גדולות. שני רקדנים נפלאים מלהקת בת שבע הבטיחו איכות אחרת. בתחילת המחול שתי דמויות מכוסות מכף רגל ועד ראש עומדות קרוב מאוד זה לזו על הבמה. בידיהן העטויות כפפות שחורות הן אוחזות מניפות גדולות והן מוארות ומרהיבות. התוכנייה מתארת חלל מדומיין של תיאטרון נו - דמויני, מרעיף שקט ומסתורין, שבו מתרחשת תנועה אטית. הפתיחה מסקרנת - מי נמצא מתחת לכיסוי השחור, ומה קורה שם מלבד אותן תנועות עצורות? יש בלבי הרבה כבוד והערצה לתיאטרון המחול היפני, על המסורות המורכבות שלו, אבל בתיאטרון נו העיקר, בנוסף לתנועה המסוגנת, הוא הטקסט והשירה, המוסיקה והתלבושות... מה המשמעות של הדימוי ללא כל אלה כאן?

אחרי התנועה העצורה והמאופקת, שבה הבחין הקהל בעיקר במניפות היפהיות, נעלמו שני הרקדנים במעבר חריף וחזרו אל הבמה בלבוש דק בצבע גוף. בנימיני, בצד שמאל, חשף כתם שחור גדול על פלג גופו העליון העירום, שנראה כמעט כקליגרפיה ששורטטה במברשת עבה - אם נמשיך את הדימוי היפני. הוא הטיל את עצמו על הרצפה, התפתל עליה והותיר סימנים כהים כציור פרוע בכל מה שנגע בו. תנועותיו הגמישות והמהירות לוו במוסיקה בעריכת דניאל גרוסמן, שקיבלה אופי עז וצורם של מוסיקה בת זמננו.

באותה שעה ארי נקמורה, יפה להפליא ומרוכזת מאוד, התפתלה גם היא. יופייה המאופק פינה את מקומו להשתלחות פרועה, והיא הטילה את עצמה על הרצפה בקדמת הבמה ופרצה בבכי מר, ללא נחמה וללא הפסקה, כביטוי גופני למצוקה. לקראת סוף המופע הצליל נהפך כמעט למוסיקה, הרקדנים התקרבו, משהו מהצבע השחור דבק בנקמורה. שניהם היו עתה שווים, ושוב הופיעו בידיהם המניפות, מוארות, צבעוניות וזוהרות. האם הסיום רימז על פיוס של כוחות מנוגדים, על קבלת הדין? אפשר לנסות ולחלץ מהיצירה משמעויות רבות, אבל מבחינת החוויה היא הותירה בי קושי. אהבתי את אומץ לבם של הרקדנים, המוכנים לנקוט כל אמצעי, את עיקשותם ואת יופיים, אך נותר בי צער על שלא הצלחתי להיות עמם בלבי על הבמה, לכאוב את כאבם ולשמוח בשמחתם.

גבי אלדור מבקרת וסופרת מחול, במאית ושחקנית. מייסדת ומנהלת אמנותית שותפה של התיאטרון הערבי־עברי ביפו. בין יתר תפקידיה שימשה מנהלת אמנותית שותפה בתחרות המחול הבינלאומית "הבניולה" בצרפת וכתבה את הערכים על מחול ישראלי לאנציקלופדיה *לארס*. קיבלה את פרס רוזנבלום לאמנויות הבמה. מלמדת בסמינר הקיבוצים. מחברת הספר *ואיך רוקד נמל?* על משפחתה, מחלוצות המחול בא".



Ballet Space

במחסן 2 בנמל יפו עלתה עבודתה של מעיין דנוך, המתוארת כ"יצירה כוריאוגרפית לגופים אנושיים ולא אנושיים. היא נוצרה מתוך משיכה של גופים שונים בחומר, בהוויה ובדרכי ההופעה שלהם, דרך התבוננות, פעולה אתם והגבה כלפיהם. היצירה מתקדמת צעד צעד, נפרשת בדיוק ובקפידה, נבנית שכבה אחר שכבה. פעולות יזומות חושפות תנועות ומקצבים המתאגדים לתוך רצף של דימויים..." הטקסט מבטיח רבות. כאשר ראיתי את המלים "גופים לא אנושיים" לא חשבתי אפילו על חיות, רמשים או ציפורים. ואכן, במופע שותפו חפצים או חומרים. אלה היו חבילות של ניילון, שהועברו, התנופפו, קופלו בעבודה קשה והוטחו ברצפה. קיווייתי שרכות החומרים תגן על הרקדניות מפני הטחה והתעמרות, ואכן נראה כי הן לא סבלו. אחרי קטע מתמשך של העברות וחילופי חבילות השתנו התאורה והמוסיקה. הרקדניות, מעיין דנוך וישרי טייכר, חזרו אל הבמה כאשר הן רוקדות, אולי בהשפעת הגופים הלא אנושיים שעמם עבדו בחלק הראשון.

מבחינה תנועתית לא היה במופע שום דבר חדש או מעניין, גם קשה היה להבחין במשהו שהיילון לימד את הרקדניות. למרות מאמצי להימנע מכך, לא יכולתי שלא לחשוב על רנה שיינפלד, שבשנות ה־70 הניחה לגופים לא אנושיים כמו חוטים, ניילונים ויריעות מתכת לשנות את דמותה ואת תנועותיה וליצור עולמות חדשים מרתקים.

שתי הרקדניות עזבו את הבמה ושבּו אליה, כל אחת מהן רקדה בצורה חופשית יותר. לא הצלחתי לרדת לעומק הקשר בין שני חלקי המופע, גם

יוצרים כותבים

קאובוי רטרוספקטיבה על תהליך

ניב שינפלד ואורן לאור

קאובוי מאת ניב שינפלד ואורן לאור, רקדן: ג'ואל בריי, צילום: גדי דגון
Cowboy by Niv Sheinfeld and Oren Laor, dancer: Joel Bray, photo: Gadi Dagon

Camp - במאמרה "Notes on 'Camp'", שפורסם ב־1964 ברבעון *Partisan Review*, כתבה חוקרת התרבות האמריקאית סוזן זונטאג (Sontag) שקאמפ הוא סוג של "רגישות" - להבדיל מ"ז'אנר" או "זרם" - שנמנע משיפוטיות ומציב את עצמו כאלטרנטיבה לסולם הערכים של "טוב" ו"רע". קאמפ שואף לשחרר ממוסכמות חברתיות ומדגיש מרקם, חושניות וסגנון על חשבון התוכן. אפשר לומר שמרקם, חושניות, וסגנון הם התוכן עבור קאמפ.

Queer - מתקשר בעיקר, אם כי לא רק, עם נזילות ביחס לאבחנות מגדריות וכך פותח פתח להסתכלות אחרת על חברה ועל יחסי הכוחות שבה. תרבות קווירית חוגגת את השונות, את האחרות, את המוזרות ואת הנון־קונפורמיות.

Play - פעילות של משחק, שבאמצעותה אנשים חוברים זה לזה, מדמיינים, מחליפים זהויות ומתנסים בשיתוף פעולה. לשחק יחד פירושו להתחייב האחד כלפי השני, לאשר זה לזה שהזמן שמוקדש לביילי משותף הוא בעל ערך. במשחק נבחנים יחסי הגומלין שבין היחיד לבין הקבוצה. היחסים

מאת: ניב שינפלד ואורן לאור
משתתפים ושותפים ליצירה: ג'ואל בריי, גלעד ירושלמי, אורן לאור, ניב שינפלד
ייעוץ אמנותי: קרן לוי, רות גוילי
תאורה: נטע קורן

הדברים שלהלן מאירים מקורות השראה, מחשבות ותהליכי יצירה הקשורים בהפקה האחרונה שלנו - *קאובוי*. ביצירה חזרנו למקומות אישיים, לילדות ולפרידה ממנה, למשחקי מגדר ולשאלות של זהות.

מקורות השראה

התחלנו את תהליך העבודה עם שלוש מלים, שבעינינו הן מתקשרות עם מחאה חברתית בדרך זו או אחרת:

ל"דמות" שניב מגלם קראנו ריימונד והיא מתקשרת עם אותו ילד שהלך לחדר האוכל לבוש בשמלה, משועשע מעצמו ומהמשחק שלו, רגע לפני הצוננים ששפכו עליו הסובבים אותו. אפשר להסתכל על זה כעל ניסיון לחזור לתמימות שאבדה, לרגע שלפני המכה הרגשית, לילד שרק רוצה לשחק ולא מבין מה לא בסדר בלבישת השמלה של אמא.

הדמות הזאת - ריימונד - התפתחה באופן בלתי מתוכנן. היינו בסיור באטלנטה עם יצירה קודמת שלנו, *ספינת השוטים*, והעברנו סדנאות לרקדנים. באחד התרגילים ניב קם להשתתף, והתחיל לקפץ ולפזז על הבמה. אורן מיד שלח יד לאייפון, כדי לצלם את הצעדים של ניב כחומר בימתי. שבוע לאחר מכן, בניו יורק, ניב קנה לאחותו חולצות הריון ומדד אחת מהן בדירה. הוא התחיל לקפץ כמו בסדנה באטלנטה. זה היה

צוהר לעולמו הרגשי רק לרגע אחד, שבו הוא מגיע לקדמת הבמה ושר על ליבי את השיר של להקת אבבא *Slipping Through My Fingers*.

השיר של אבבא הוא שיר פרידה. זה שיר של אמא, שמרגישה איך הילדה הקטנה שלה גדלה, העולמות שלהן מתחילים להתרחק והזמן המשותף שלהן מצטמצם. לחבר טוב שלנו יש ילדה בת 6 וחצי בשם ליבי ואנחנו קרובים אליה מאוד. השיר הזה של אבבא, והתחושה שהוא מבטא, מלווה את אורן כבר שנים ויש בו ביטוי לתחושות שלו ביחס לקשר עם ליבי. לכן החליט לבצע אותו בהופעה, בליווי שפת סימנים נוסח פינה באוש. האיכות של שפת הסימנים סיקרנה את אורן מאוד. העניין שלו בשפת הסימנים התעורר אחרי אירוע בניו יורק, שבו חוקרת תיאטרון שאינו זוכרים את שמה דיברה באופן יבש, ענייני ומשעמם למדי על מחקר



קאובי מאת ניב שינפלד ואורן לאור, רקדנים: אורן לאור, ניב שינפלד וגלעד ירושלמי, צילום: גדי דגון

Cowboy by Niv Sheinfeld and Oren Laor, dancers: Niv Sheifeld, Oren Laor, Gilad Yerushalmi, photo: Gadi Dagon

שעשתה. לצדה ישבה מתורגמנית לשפת הסימנים, שביטאה את הטקסט באקספרסיביות, נדיבות ודרמטיות. התרגום שהגישה אותה מתורגמנית היה ממש כוריאוגרפיה בסגנון מחול ההבעה. במחקר קטן שערכנו בקרב חירשים־אילמים באמריקה גילינו ששפת הסימנים האמריקאית שונה מאוד מזו הישראלית. היא הרבה יותר מופשטת. כמובן, ברגע שמתחילים לחקור את שפת הסימנים עולה בזיכרון הקטע הידוע *מציפורנים* (*Nelken*, 1983) של פינה באוש, ומיד חשים רתיעה מעצם העיסוק בשפת הסימנים, "כי כבר עשו את זה" וכי "זה כבר מוכר". התלבטנו רבות אם יש לכך הצדקה. אורן התחיל לחקור את שפת הסימנים והתעמקנו בפרטים הקטנים של השפה, במוסיקליות שהיא מאפשרת. התחביר התנועתי של שפת הסימנים העניק לנו עושר קומפוזיציוני. סימני השפה שימשו לאורן

בסיס, והוא עירבב באופן חופשי בין שפת הסימנים האמריקאית לשפת הסימנים הישראלית, יצר חיבורים אחרים ועיגל חלק מהתנועה בהתאם למוסיקליות של השיר.

הסיפור של ג'ואל

קאובי נעה שוב ושוב בין האישי לקולקטיבי. הסיפור של "האחר" והמורכבות של היחסים ההדדיים בינו לבין החברה שסביבו העסיקו אותנו גם בעבודות קודמות, וביצירה הזאת הם מקבלים ביטוי משמעותי ביותר. כגברים שגדלו כהומואים בשנות ה־80 בישראל אנחנו מכירים מקרוב את הקושי שכרוך בסטטוס של ה"אחר" או ה"חריג".

"האחר" הוא גם ג'ואל בריי. ג'ואל הוא לא אזרח ישראלי. הוא רקדן אוסטרלי שחי בישראל תחת הקטגוריה "תושב ארעי". הוא מורשה לחיות בישראל באופן זמני בזכות הזוגיות שלו עם עודד רון - כוריאוגרף ורקדן בעצמו. ג'ואל חי בישראל כבר תשע שנים, משלם מסים כמו כולם, תורם לעושר התרבותי של ישראל. הוא יצר לעצמו חיים שלמים כאן - חברים, עבודה ועוד - אבל עליו להילחם ללא הרף על מקומו השוויוני בחברה שמתייחסת בחשדנות לזרים, אם הם לא יהודים.

אנחנו מרגישים שגל עכור של גזענות, חוסר סובלנות ואלימות כלפי זרים שוטף את הארץ. היה לנו צורך בוער לתת ביטוי לתחושה הזאת. חוסר הסובלנות לזרים אינו מנת חלקה של ישראל בלבד. הפליטים הזרמים לאירופה בחודשים האחרונים מביאים גם מנהיגים במדינות אחרות לצאת בהצהרות לוחמניות נגד "האחרים", כאילו הם אנשים סוג ב'.

הטיעון כאילו האמנות צריכה להיות ישות עצמאית ולא פוליטית מוכר לנו, אבל הוא לא מקובל עלינו. בתקופה הקלאסית שימש האמפיתיאטרון היווני - באמצעות המחזות שהועלו בו - פלטפורמה שעליה הועלו סוגיות מעוררות מחשבה או שנויות במחלוקת, לפעמים בניסיון להשפיע על השקפת העולם של הצופים, לפעמים כדי להצביע על מורכבות חברתית או מוסרית. לגישתנו, אמנות הבמה חיונית ורלוונטית מפני שהיא נטועה בתוך חברה ותפקידה לתרום לשינוי תפישתי בה. האסתטיקה שבה נעשה שימוש במופעים שונים צריכה לשרת מסרים גדולים יותר מרעיונות אסתטיים כשלעצמם. לפעמים גם האסתטיקה עצמה היא מסר. יצירה שבה עולים על הבמה רקדנים לא מושלמים או מבוגרים, שלא משתווים ביכולת הטכנית שלהם לצעירים מהם ואיכות התנועה שלהם שונה - היא דוגמה לאסתטיקה שיש בה מסר חברתי ופוליטי עמוק. זוהי אסתטיקה שמאתגרת את ההגמוניה השולטת ויש בה כדי לשנות תפישות רווחות בנוגע למערכות פוליטיות ומוקדי כוח קיימים ולהציע אלטרנטיבה.

לצד ההתעסקות בתכנים אישיים, חיפשנו כיצד לתת ביטוי ב*קאובי* לחיבור בין המקום האישי לגוף הקולקטיבי. בהפקות עבר עבדנו עם שלושה רקדנים לא ישראלים שחיו בארץ, ושניים מהם נאלצו לעזוב את ישראל באמצע התהליך, מפני שהיו במעמד של זרים. החוק הישראלי מקשה מאוד על מהגרים לא־יהודים להתאזרח בארץ.

באחת החזרות בסטודיו ביקשנו מג'ואל להגיש לנו פרזנטציה של ההיסטוריה האמנותית שלו - מתי ואיפה הוא התחיל לרקוד, איפה למד, באילו להקות רקד. ביקשנו שידגים קטעים מתוך הסיפור. היה מרתק לראות אותו רוקד את ההיסטוריה שלו, דרך ריקודי עמים אוסטרליים, ודרך האקדמיה לבלט ששמה דגש על המחול הקלאסי, ועד למחול המודרני והמחול העכשווי. אחר כך ביקשנו שיחזור על הפרזנטציה הזו לצלילי *מולדובה* של סמטנה, שכל אוזן ישראלית מזהה מיד עם הלחן של ההמנון הלאומי *התקוה*. הגברנו את הווליום עוד ועוד, עד שג'ואל נדרש לזעוק את הטקסט שלו כדי שישמעו אותו, וגם כשזעק אותו - היה כמעט בלתי אפשרי להבין משפטים

שלמים. האוזן קלטה רק מלה פה, שתי מלים שם. *מולדובה*, *והתקוה* מנעו ממנו להשמיע את קולו באופן ברור.

ביקשנו מג'ואל שיכניס את האנרגיה של התסכול שחש במצב הזה לתוך החומרים התנועתיים שהציג, ושיכלול בסציה ניסיון לשיר את ההמנון האוסטרלי, להיאבק על זהותו ועל הלגיטימיות שלו. נוצרה התנגשות בין הקול הפרטי שלו לבין *המולדובה* הגדולה מהחיים, הסוחפת, הלאומית. זה היה הבסיס לסציה ממושכת שמגיעה אי שם באמצע העבודה, והיא צובעת פתאום בצבע אחר את היחסים בין הגברים על הבמה. השינוי ביחסי הכוחות בתוך הסציה הזאת משפיע על כל החלק השני של העבודה, שבו האישי והפוליטי נכרכים זה בזה.

סיום התהליך ובכורה

רוב התכנים של העבודה התגבשו במהירות, אולי בגלל הזמן המועט שעמד לרשותנו. התחלנו לעשות הרצות של חומרים בסטודיו, אף על פי שבאותו שלב היה בידינו רק אוסף של רעיונות ורגעים. הזמנו לסטודיו את קרן לוי, שאתה יצרנו לפני כמה שנים את *פה גדול*, ואת רות גוילי, כי הרגשנו שנשמח לקבל ייעוץ אמנותי: מה עובד, מה לא עובד, מה ברור, מה פחות ברור, אילו שאלות עולות מהעבודה.

כמעט בכל שבוע עשינו הרצה, שהיתה סיכום של "מה יש לנו עד כה". צילמנו כל הרצה ובבית צפינו בה וניסינו להבין מה יצרנו ומה אנחנו רוצים. בניגוד לעבר, הפעם הגענו להופעות הבכורה בלי ימי הפוגה. הרגשנו שאנחנו עומדים באופן מוחלט מאחורי התוצאה, גם אם יש רגעים או מהלכים שעדיין לא ברורים לנו עד הסוף, שמחכים לפתרון. נזכרנו בתת־כותרת שנתנו לעבודה שיצרנו לסטודנטים שלימדנו בארה"ב, Process over product. בעיינוי המשפט הזה עומד בניגוד לקפיטליזם האמריקאי. בחרנו לא לחשוב על "מוצר", אלא על עליונות התהליך.

שמחנו, למשל, כשנוכחנו שהעבודה המתגבשת, למרות התכנים הכבדים שיצקנו לתוכה, שמרה על קלילות מסוימת ועל קו הומוריסטי לכל אורך הדרך. אנחנו אוהבים להכניס את הקהל אל העבודה בדרכי נועם, לפני שננחית עליו מסרים מורכבים יותר. אנחנו מאמינים שבדרך זו הקהל יהיה יותר פתוח וקשוב להפנים, לחשוב ולעכל את המסרים שאנחנו מעבירים.

המפגש עם הקהל היה כמעט המשך רציף לתהליך החזרות. היתה הרגשה שזה הזמן הנכון לחשוף את התהליך לקהל ולהניע תהליך חדש. המפגש עם קהל הוא חלק מתהליך ההתפתחות של עבודה. דרך המפגש הזה והפידבקים אנחנו ממשיכים להפנים, לעצב, לחדד, לשנות. זה תהליך מהנה לא פחות משלב היצירה בסטודיו.

ניב שינפלד ואורן לאור יוצרים יחד משנת 2014. ביצירתם הם משלבים מחול עכשווי עם פרפורמנס ותיאטרון. עבודותיהם מוצגות במסגרות חשובות בישראל ובחו"ל: פסטיבל ישראל, הרמת מסך, חשיפה בינלאומית, פסטיבל צוללן, פסטיבל תמונע, פסטיבלים בינלאומיים כמו Montpellier Festival Dance American, Julidans, August Im Tanz, Danse ויוי. בין היתר יצרו את העבודות *פה גדול*, *ספינת השוטים*, *פוסט־מרתה*, *דירת שני חדרים*. שינפלד נולד בקיבוץ חניתה (1972), רקד חמש שנים בלהקת המחול של ניר בן גל וליאת דרור. ככוריאוגרף עצמאי יצר עבודות ללהקת המחול הקיבוצית, אנסמבל בת שבע ועוד. לאור נולד בתל־אביב (1971), למד משחק באוניברסיטת תל־אביב בשנים 1993-1997 ובתקופת הלימודים עבד עם במאים כנולה צ'לטון, עדנה שביט, יבגני אריה ואחרים.

בנים לא

בקיץ האחרון ביקרה בירושלים פרופ' ג'ניס רוס, חוקרת

תרבות והיסטוריונית מאוניברסיטת סטנפורד שבארצות

הברית. בחודש שבו ביקרה בירושלים, ובמסגרת שיתוף פעולה עם מרכז בין שמים לארץ ושגרירות ארה"ב, פגשה רוס למעלה מעשרה יוצרים ונחשפה ללהקות מחול עכשווי בעלות זיקה לעולם הדתי היהודי בישראל. חלק מלהקות אלה משתייכות למגזר הציוני־הדתי, חלקן מזוהות עם המגזר החרדי, חלקן בעלות הגדרה מגזרית ברורה פחות ורק באחת מהן, אנסמבל כעת, הרקדנים הם גברים. בלהקות הדתיות ההפרדה המגדרית קיימת מסיבות הלכתיות. הדיון המגדרי עלה בביקורה של רוס כשאלה מרכזית ומהותית, הן מנקודת המבט של החוקרת והן מבחינתם של אנשי המחול - נשים וגברים.

כמנהל אמנותי של הלהקה הגברית היחידה התבקשתי להסביר מדוע גברים צעירים דתיים מעוניינים כל כך להיכנס למסלול מקצועי של מחול עכשווי ולפעול בו כחלק מהזרם הציוני־הדתי. הם אמנם מאתגרים את הזרם המרכזי, אבל בהחלט לא מורדים בו, בועטים בו או מתנתקים ממנו. כיצד הם מצליחים לקיים זה בצד זה סדרה של ניגודים: רקדן מחול עכשווי וגבר דתי שומר הלכה, קדושה ושעשוע, בשר ורוח.

מאז ביקורה של רוס וכהמשך לשיח שהתנסח בביקורה, פגשתי עוד חוקרים ואנשי רוח המקיימים דיון מגדרי סביב המחול. אחד מהם, ירון שוורץ, מרכז תחום מגדר בבית הספר תיכון הרטמן לבנים, אמר שבכלל הציבור בישראל - לאו דווקא בבתי ספר דתיים - נדיר לראות בנים במגמות מחול. סביר יותר לראות נערים ורקדים ברייקדאנס או מתאמנים בקפוארה, אבל אין כמעט בנים שרוקדים מחול קלאסי או מודרני. לדבריו, הגבר הישראלי מנותק מגופו ומושתק.

גם אני, שגדלתי בגבעתיים למשפחה ספרדית נורמטיבית, מצאתי את עצמי מבקש ללמוד ג'ודו וקראטה, אף על פי שהרצון והחלום שלי היו לרקוד. באווירה כזאת ילדים גדלים לגברים החשים מבוכה כשעולה האפשרות שירקדו. לרוב הם יעדיפו לומר, "אני לא טוב בזה", "אין לי כשרון", "זה התחום של בת זוגי / אחותי / בתי".

שוורץ מוסיף כי זה שנים חלות תמורות רבות בדימוי ובאורח החיים של הגבר הישראלי. הגבר הישראלי נמצא יותר בבית, מנהל אינטראקציה עם תינוקות וילדים ואפילו יוצא לחופשות לידה ואולי אף מתרגל יוגה. ועדיין, על פי הגישה הרווחת, הגבר הישראלי נמנע ממחול. זה הגבול. לעיסוק במחול יש דימוי שלילי בקרב גברים ישראלים והם רואים בו איום על דמותם.

הבחירה של גבר פרטי מסוים לא לעסוק במחול אינה באמת אישית. כוחות חברתיים גדולים וחזקים מאוד עומדים מאחורי הבחירה הפרטית של גבר לא לרקוד, לא לבכות או לא להרגיש. גבר, לפי הדימוי הרווח, צריך להקפיד על גינונים גופניים מאופקים. הוא לא מחובר לרגשותיו, מושתק, נוצר בו נתק

רונן יצחקי

תשלח את בניה לחוג למחול ולא תייצר לילדים־בנים מקום שבו

יוכלו לרקוד. אין ציפיה שבנים ירקדו ואם יש ילד שעומד על רצונו לרקוד, תמיד אפשר לקחת אותו לסטודיו שבו יפגוש כמעט רק בנות. ניסיתי לקחת את בני לסטודיו למחול והוא כמובן ברח, פעמיים, מבהלת הטייץ הוורוד וחצאיות הטוטו.

מיעוט של גברים העוסקים במחול הוא תופעה כלל עולמית. עם זאת, ליחס של החברה לגברים רוקדים יש מאפיינים ייחודיים בישראל. במחקר על חוויותיהם של גברים רוקדים מתייחסת עירית גרובר למיעוט של גברים הטרוסקסואלים ישראלים בתחום המחולי. "בחברה הישראלית - המודל של הגבר הוא החייל הגברי. זה שונה מאירופה או מארצות הברית, שם חייל לא נתפש כמודל חיובי ונחשב, אלא כגבר שהגיע ממשפחה שאין לה כסף ולא היתה לו אלטרנטיבה אחרת כי הוא לא סיים תיכון. הוא לא יכול היה לעשות משהו משמעותי כמו ללמוד אמנות, קולנוע, תיאטרון, אדריכלות. באופן כללי יש באירופה ובארצות הברית הרבה יותר תרבות, אמנות, בתי ספר לאמנות ולמחול. מי ששם קשור בצבא, לא יכול להיכנס לשום מקום תרבותי ציבורי. פה זה בדיוק הפוך, רק אם היית בצבא אתה יכול אחרי זה להופיע ב'כוכב נולד', ויגידו בתוכנית שהיית בתותחנים. בארה"ב ובאירופה מודל הגבריות הוא מורכב, יש הרבה יותר אפשרויות. אנחנו יותר קרובים במודל הגבריות למזרח התיכון, אנחנו לא בעולם המערבי ההוא".

בדיון קצר זה אין התייחסות לציפיות מנערים מתבגרים בישראל בכל הנוגע לרכישת מקצוע שיאפשר לפרנס משפחה. המפגש בין גבר ישראלי למחול הוא מפגש של ניכור, התנגשות והתרחקות. אין אינטרס שיצדיק את המחיר ואין מערכות שיתמכו במפגש הזה. לעומת זאת, טוען שוורץ, המפגש שבין מחול לגבר ישראלי החי חיים דתיים ומקיים את עבודת השם באופן משמעותי אפשרי ורצוי על פי ערכי האדם המתפלל ועל פי צורכי גופו. דווקא במסגרת דתית יש מקום לגוף, לתנועה, לבכי שהוא סוג של פרקטיקה דתית, לבחינת התנועה העדינה והחיבור לגוף כגוף קדוש, היכול לנוע במנועד רחב של ביטוי - משקט עד לאקסטזה. הפרוטוקול הדתי מאפשר לגבר למחוא כפיים לבדו כשהוא בחלל שקט, לקפוץ, לעצום עיניים, לנוע לאט ובעדינות בסוגי דינמיקה שונים, לא קונוונציונליים, בתנועה אטית, בתנועה מהאגן, בתנועה שחושפת משהו מעולמו הפנימי. לגבר הישראלי הדתי יש כל מיני זהויות. הוא גם גבר עצור ומושתק גופנית, אבל בזהות הדתית הוא גם נמצא בגוף, מחובר וקשוב לגוף, מדבר עם הגוף, רוקד.

רננה רביצקי פילור היא ראש בית המדרש ורכזת לימודי יהדות במדרשייה של מכון הרטמן לבנות. בשיח שקיימנו לאחר הופעה של אנסמבל כעת במכון הרטמן היא אמרה כי התפישה של הגוף כקדוש, כראוי להתבוננות ולהתבררות, מופיעה בעולם היהודי בכמה מקורות. אחד מהם הוא הלל הזקן:

"הלל הזקן בשעה שהיה נפטר מתלמידיו, היה מהלך והולך. אמרו לו תלמידיו: רבנו, להיכן אתה הולך? אמר להם: לעשות מצווה. אמרו לו: וכי מה מצווה הלל עושה? אמר להם: לרחוץ במרחץ. אמרו לו: וזו היא מצווה? אמר להם: הן. ומה עם איקוניות של מלכים שמעמידים אותן בבתי תיאטק'יות ובבתי קִרְקֶס'יות שלהם, מי שהוא ממונה עליהן (הלל) מוריקן ושוטפן (חוקר ודורש בגוף) והן מעלין לו סֶלְרִין (משכורת), ולא עוד אלא שהוא מתגדל עם גדולי המלכות (קרוב לאלוהים) - אנו שנבראנו בצלם ובדמות, דכתיב: 'כי בצלם אלוהים עשה את האדם'², על אחת כמה וכמה"³.

תלמידיו של הלל מחזיקים בעמדה הקלאסית. בדומה לפרוטוקול הגברי הישראלי, הם לא מצפים לקשר עדין ואינטימי עם הגוף. ואם כבר גוף, הם מחפשים קשר ללב המרגיש, לרגליים הצועדות או לידיים העושות, לפה שמדבר או לעיניים שרואות. התלמידים לא מצפים שהלל יגדיר את "לרחוץ במרחץ" כמצווה, בדיוק כמו שהיום לא מקובל להגדיר שיעור גאגא כמצווה.

כדי להסביר את תפישתו הייחודית ביחס לגוף טוען הלל שגוף האדם הוא צלמו של אלוהים ועל כן ראוי לנהוג בו באופן מיוחד. הוא מביא משל מהווי החיים הרומי, שלפיו המלך היה מציב את הפסלים שלו ואיש האחזקה היה מקבל משכורת וכבוד על תחזוקת הפסל וממילא גם מתקרב לאלוהיו מתוך כך.

הבחירה של הלל בתיאטרון כזירת ההתרחשות המאחדת בין בשר לרוח עשויה לרמוז על תפישה הרואה בבימת הפרפורמנס זירה מקודשת, מרוממת, מקרבת לאלוהים. תפישה זאת מזכירה את רעיונותיו של פיטר ברוק על "התיאטרון המחוספס", שבו בא לידי ביטוי הצורך לעסוק ביסוד הגשמי, בחושניות ובחספוס של מרכיבי המציאות. ב"תיאטרון הקדוש", לעומת זאת, באה לידי ביטוי השאיפה לגילוי הנשגב שמעבר למציאות החדגונית והמוכרת⁴. ייתכן שהלל דווקא מצביע על הזיקה שבין ה"מחוספס" ל"קדוש" של ברוק ומייצר את הזיקה שבין ההפכים הללו. מבחינה זאת גישתו מחזירה אותנו לטענה של ברוק בדבר נחיצות הקדושה והטקסים בעולם התיאטרון⁵.

בפנייתו אל העולם הגופני מוותר הגבר הדתי על המעצורים שאופייניים לגבר הישראלי ומתמסר לזהות הדתית, התובעת ממנו את הקשר שבין המחוספס לקדוש ואת גילוי הטקס בפלטפורמה של מחול עכשווי. זירת ההתרחשות יכולה להיות הגוף עצמו, במסגרת הסטודיו וללא קהל, והיא יכולה להיות גם במת המחול, המשמשת לאיחוד הניגודים ולקידוש החיים, הגוף, המקום.

לאה גולדברג היטיבה לתאר את החיבור בין ניגודים במחול: "הרי זאת אמנות המקלה יותר מכל אחרת לרדת למדרגת שעשוע ולעלות לדרגת

רוקדים (?)

פולחן. לפי טבע בריאתו קרוב הריקוד לאלוהים ולשטן. כי אין כמעט אמנות אחרת אשר הבשר והרוח מלוכדים וממוזגים בה מזיגה בלתי נפרדת כל כך. הוא משארי בשרו של רוח הקודש, הסמל הנצחי של קדושת המקדש, שארית הפולחן של האם הגדולה, ו'כל עצמותי תאמרנה' של המתנבאים. השבעת הארוס והשבעת הרוחות הרעים. בריקוד חזה האדם מבשרו את השחרור והגאולה: למן האדם הפרימיטיבי ועד האיש המודרני הספקני. מאותו שבת האינדיאנים הנוצרים, המאמינים כי על ידי הריקוד יקימו לתחייה את ישוע־המשיח, עד לאלוהים הרוקד של פרידריך ניטשה ועד לאותה התפכחות של בן סורר ומורה, המשורר המפוכח ז'אן קוקטו, החולם על מוסיקה שלצליליה רוקדת רוחו של האדם בן המאה העשרים את ריקודיה הטהורים והעליזים ביותר. ועם כל קרבתה אל הפרימיטיבי הנצחי תהא האמנות הזאת ודאי לעולם ועד, האמנות הפרובלמטית ביותר, הקרובה ביותר לאדמה והשואפת לעולם להינתק ממנה. בתפישה הפשוטה ביותר, בתפישת הנשיות הנצחית והעממית הבריאה של לה־ארגנטינה, בתפישה החצרונית, המנייריסטית, של הבלט, ובתפישה הפסיכולוגית המסובכת של הריקוד הגרמני עד מרי ויגמן ועד בכלל - הריקוד נשאר לעולם: הוא עצמו. היאבקות גופו של האדם עם חוק המשיכה הניוטוני. היאבקות רוחו של האדם עם הסטטיות שבשגרת החיים. רצון הגאולה"⁶.

הערות

¹ נדלה מתוך: http://www.dancevoices.com/index.php?option=catid&01-18-12-13-01-com_content&view=article&id=247:2015=28&lang=he&Itemid=167

² *בראשית* פרק ט' פסוק ו'.

³ *ויקרא רבה*, פרשת בהר, פרשה לד סימן ג.

⁴ פיטר ברוק , *החלל הריק* (The Open Theater), הוצאת אור עם, 1991 עמ' 12.

⁵ שם, עמ' 47.

⁶ *במה לענייני אמנות תיאטרונית*, בהוצאת חוג־הבימה, תל־אביב (תמוז, תרצ"ט, 1939)

רונן יצחקי, נולד ב־1972, נשוי לתמי יצחקי. ביחד הם יוצרים ככוריאוגרפים עצמאיים מאז 2002. יצחקי למד שנים ארוכות אצל רות זיו אייל וכן באקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים לתואר M.Mus. ייסד את "בין שמים לארץ" ומנהל אותו. "בין שמים לארץ" הוא גוף תרבות ירושלמי הפועל מאז 2006 ומציע אלטרנטיבה של העשרת השיח התרבותי החילוני דרך ארון הספרים היהודי, והעשרת השיח הדתי דרך תרבות עכשווית בכלל ומחול עכשווי בפרט. במסגרת "בין שמים לארץ" פועלים בית ספר להכשרת רקדנים, "אנסמבל כעת" - להקת מחול של גברים, פסטיבל שנתי, בית להפקות מחול ופרויקטים בין־תחומיים.

תוכניות הכשרת רקדנים – לאן

מהי הדרך הנכונה להכשרת רקדני המחר? מה צריכה **אניה ברוד טל** להכיל תוכנית הלימודים שלהם? מהם הערכים החשובים שיש להקנות להם? לאילו כלים יזדקקו רקדני העתיד?

ואולי כלל אין צורך בהכשרה מיוחדת בתחום המחול? הרי כל תנועה, פשוטה ויומיומית ככל שתהיה, יכולה להיות חלק מהפאזל הכוריאוגרפי או אפילו המרכיב היחיד שלו. לתוכניות לימודים במחול יכולים להיות יעדים מגוונים – בריאותיים, אמנותיים, חינוכיים, פסיכותרפויטיים ועוד ועוד. הן יכולות להיות מבוססות על מגוון אמונות, ערכים והגדרות, שבאים לביטוי באמירות כמו "כל אחד יכול לרקוד", "המחול הוא צורת ביטוי אמנותית ייחודית", "לרקוד במקום להכות", "לרקוד כל הדרך אל הבנק" ועוד. בשורות אלה אמקד את הדיון בתוכניות להכשרת רקדנים מקצועיים. בתחום זה קיים מגוון רב מאוד של תוכניות, הנובע משיטות לימוד שונות, מהבדלים בגישות המקצועיות, משוני בין מבנים ארגוניים וכמובן, מגיוון התשובות לשאלת העל – מהו "רקדן מקצועי" (שמהן נגזר המודל של הרקדן האידיאלי, המאיר את הדרך ומסמן את הכיוון בזמן הרכבת תוכנית ההכשרה).

מסגרות להכשרת רקדנים הן גופים המתמודדים, מעצם הווייתם, עם אתגרים גדולים. הם תלויים באופן גורף במוטיבציה האישית של כל המעורבים בהם (מנהלים, מורים ותלמידים) ונתונים למאבק בלתי פוסק עם מקדמי שחיקה גבוהים במישורים רבים. לפעילותם דרושים מתקנים ייעודיים יקרים לבנייה ולתחזוקה, ורבים מהם סובלים מבעיות מימון כרוניות. בתקופה הנוכחית, שכבר הוגדרה על ידי רבים כתקופה מאתגרת במחול האמנותי, המושפעת מהקושי הקיומי שחוות האמנויות ומההוויה דלת התנועה של הפרט, יש בהחלט טעם לבחון את המנגנונים להכשרת רקדנים, שהרי בהם מצויים חלק מהמפתחות להעלאת הרמה ולפריצות דרך אמנותיות.

בנייה של תוכניות להכשרת רקדנים היא תהליך מורכב, שקשה לעסוק בו באופן תיאורטי בלבד. מניסיוני אני יודעת שמדובר בפרויקט מסובך ומשתנה תדיר, שהצלחתו נובעת לא רק מידע ומהבנה טובה של הרכיבים והתהליכים המרכיבים אותו. הקברניטים המנווטים תוכניות אלה נדרשים לנהל לא מעט משתנים. אחד המאתגרים ביותר ביניהם הוא הצורך לגשר על הפערם שבין רעיונות ותיאוריות לבין המציאות בפועל. לא אחת ראיתי תוכנית נפלאה על הנייר, שבניסיון לממשה בפועל לא פגשה צוות אמנותי/חינוכי או רקדנים/תלמידים באותה רמה. היו שעבדו מצוין שנה־שנתיים ואז דעכו, והיו גם כאלה שנראו מבטיחות מאוד אבל לא יצאו אל הפועל בגלל כישלון בגיוס תלמידים. ראיתי גם תוכניות שהצליחו מאוד בגיוס תלמידים, שאמנם הצהירו על עצמן כתוכניות להכשרת רקדנים, אבל בפועל לא הצליחו להביא לכך שבוגריהן ישתלבו בשוק העבודה בתחום המחול.

לדעתי, תוכנית להכשרת רקדנים יכולה להיחשב הצלחה רק אם היא מציגה תוצאות עקביות ויציבות. מדד אחד לבדיקת ההצלחה של תוכנית הוא שילוב של אחוז ניכר מבוגריה בשוק העבודה כרקדנים מדי שנה,

לפחות במשך חמש שנים. מדדים נוספים: המסגרת מתנהלת מתוך ידיעה ברורה שמחזור הלימודים הבא ייפתח כמתוכנן ומתפנה להשקעה בו; מערך הלימודים השנתי שלה שומר על קו לימודי/אמנותי יציב, אך מתעדכן מדי שנה.

הכשרת רקדנים או כוריאוגרפים?

המחול הפוסטמודרני ידוע בהמסת גבולות. הגבול בין מחול למיצג, הגבול בין מחול לבמה למחול חברתי/טיפולי/קהילתי, הגבול בין הקהל למבצעים – כל אלה מיטשטשים עד היעלמות לפעמים. אחד הגבולות שהפוסט־מודרניזם קורא עליהם תיגר הוא הגבול שבין רקדן לכוריאוגרף. בימינו מורים רבים אכן סבורים כי חינוך לביצוע הריקוד כשלעצמו הוא מעשה חסר יצירתיות ומטיפים להפוך את הכשרת הרקדן להכשרה גם בכוריאוגרפיה. חלק מקו מחשבה זה מקבל חיזוק מהשטח ורקדנים נדרשים לעתים להציע לכוריאוגרף תנועות ואף קומפוזיציות על פי הנחיה. אבל בהפיכת תוכניות ההכשרה לריקוד לתוכניות הכשרה לריקוד ולכוריאוגרפיה טמונה גם בעייתיות, שכן טמון בהן מסר לתלמידים: "לא הצלחת להשתלב כרקדן? לא נורא, תהיה כוריאוגרף". בנקודה זאת עלולים התלמידים ליפול למלכודת. כוריאוגרף שפונה ליצירה ללא קילומטרז' בימתי מספיק וללא האורייונות התנועתית של רקדן בשל, יתקשה מאוד לפעול במדיום של המחול, גם אם הוא מוכשר ביותר. יש אמנם מגמה כוריאוגרפית של איון התנועה מהמחול ויצירת כוריאוגרפיות דלות בתנועה, שבישראל יש לה אוהדים רבים, אבל לעניות דעתי כדי לשלול משהו, צריך לדעת מה שוללים. לכן דרושה היכרות טובה מספיק עם המדיום של המחול הבימתי כדי לדעת במה בועטים וכיצד שלילתו יכולה לעבוד מול קהל. אחרת, לא בטוח שיש הצדקה להזמין קהל למופע מסוג זה.

לדעתי, לימודי אימפרוביזציה בגישות שונות צריכים להיות חלק מתוכנית ההכשרה של רקדן. היכולת לאלתר חשובה לתפקוד של הרקדן ולפיתוח החשיבה התנועתית היצירתית. אבל אם הזמן היקר של תוכנית ההכשרה ינוצל לסשנים ארוכים של יצירה עצמית ולמידה של תהליכי הפקה ועזרי יצירה, במקום לעבודה עם יוצרים על עבודות או על רפרטואר, אנחנו עלולים לא רק להחטיא את המטרה של הכשרת הרקדן, אלא גם להכשיר הרבה כוריאוגרפים חובבים עם מעט מאוד אפשרויות להשתלבות בעבודה רצינית במחול. לכן אני מתעקשת להתמקד כאן בדיון בהכשרת הרקדן, מתוך ידיעה שזהו שלב חשוב והכרחי גם לכוריאוגרפים לעתיד.

מודלים של תוכניות הכשרה

יש דרכים רבות להכשיר רקדן, ואי אפשר לומר שאחת מהן טובה מאחרות. במאמר זה גם אין כוונה להמעיס בערךן של תוכניות אחרות לחינוך במחול, שלא נועדו להכשיר רקדנים. כדי לבסס את הדיון אפתח בסקירת שלוש הקטגוריות העיקריות לתוכניות להכשרת רקדנים הקיימות בעולם.

בתי הספר הפועלים תחת להקה

באופן מסורתי, תוכניות להכשרת רקדנים פעלו בחסותה של להקת מחול ונבנו מתוך הבנה של פרופיל הרקדן הנחוץ לה, כדי להזין אותה בדור הרקדנים הבא. כך נבנו האקדמיות הקלאסיות, דוגמת בית הספר של האופרה בפריס, בית הספר על שם וגאנובה שהוקם בחסות להקת הבלט מרינסקי, בית הספר לבלט אמריקני של בלנשיין שבו היתה לי הזכות ללמוד ורבים אחרים. מוסדות אלה, הפועלים גם כיום, קולטים תלמידים בהיותם ילדים צעירים ועל פי רוב הם מציעים סילבוס מובנה לשמונה שנות לימודים, המשולב בלימודים עיוניים. תוכניות הלימוד שלהם כוללות את כל מה שנחוץ לבנייתו של רקדן מא' ועד ת' ובראש ובראשונה הן מבוססות על לימודי בלט: בלט קלאסי, שיעורי אצבעות / בנים, שיעורי פרטנרינג, ריקוד אופי, רפרטואר קלאסי, השתתפות בהפקות ועוד (היום רוב המסגרות משלבות בתוכניתן לימודי מחול עכשווי ומרחיבות את מנעד שפות התנועה). המסגרות מחנכות ומכשירות את התלמידים בהתאם לצרכים ולערכים של הלהקה. יש דוגמאות לתוכניות לימודים בעלות מבנה דומה גם בלהקות מודרניות ועכשוויות. בבית הספר של להקת אלווין איילי מלמדים לפי צורכי הלהקה. הלימודים מבוססים על בלט קלאסי, על מחול מודרני (גרהאם, הורטון ודנהאם) ועל רפרטואר מסורתי ועכשווי בהתאם לחזון של איילי, שביקש להעמיד רקדנים עם "a ballet bottom with a modern top". בית הספר הנודע "מודרה" (ומאוחר יותר "רודרה"), שתוכניתו הושתתה על בלט, סיף, שירה, תיפוף ועוד, נבנה כדי לגדל רקדנים ללהקת בז'אר. בתי ספר אלו, שלרוב מקבלים תלמידים אחרי בחינת הפוטנציאל שלהם ומתוך סינונים קפדניים, מגדלים דורות של רקדנים. לרוב הלהקה מקבלת את הבוגרים המתאימים ביותר לצרכיה, לפי המשרות והתפקידים שמתפנים בה. לפעמים הבוגרים מצטרפים ללהקת בת דוגמת 2דסא, המהווה שלב ביניים בין הלימודים לריקוד בלהקה הבוגרת. שאר הבוגרים נאלצים לחפש את מזלם בלהקות אחרות. כאשר אחוז גבוה מבוגרי המחזור מצליחים להשתלב בלהקות מוכרות ובמיזמי מחול חשובים, המחזור נחשב מוצלח ובית הספר רושם לעצמו הישג מקצועי.

מסלולי הכשרה באקדמיה

עם התפתחות המחול המודרני, שנזקק לרקדנים שעברו הכשרה שונה מעט מזו של רקדנים קלאסיים, התפתחו מסלולי לימוד שאינם קשורים ללהקה ספציפית ולמודל ספציפי של רקדן. מסגרות אלה, שצמחו בעיקר באקדמיה, הציעו הכשרה במחול לצד תואר אקדמי ונהנו מאוטונומיה אמנותית. משוחררות מהצורך לעמוד בדרישות (המחמירות מאוד לפעמים) ולהתאים את עצמן לעקרונות המנחים של להקה כזאת או אחרת, הן מגדירות בעצמן את חזוןן, עקרונותיהן, יעדיהן המקצועיים והדרך לממש אותם. על פי רוב המסגרות האקדמיות מקבלות תלמידים עם רקע נרחב במחול, שכבר למדו בבתי ספר אחרים ויכולים לעמוד בעבודה גופנית אינטנסיבית. הן יכולות אמנם לרכך במידת מה את דרישות הקבלה בהשוואה לבתי הספר של הלהקות, לפחות בכל הנוגע לפוטנציאל הריקודי של תלמידיהן, אבל מאחר שהתלמידים המתקבלים מחזיקים ברקע משמעותי במחול, עליהן להוכיח שהן רלוונטיות לתלמידים ותורמות תרומה משמעותית להשכלתם המקצועית. התלמידים גם נדרשים לעמוד בדרישות האקדמיות של מוסדות האם. למעשה, חלק מהמסגרות מתקשות להביא רקדנים לבשלות מקצועית ולהשתלבות בשדה המחול האמנותי, אף על פי שהן משווקות את עצמן כ"מכשירות רקדנים". יש מסגרות המשנות את יעדיהן ובמקום השתלבות בעבודה כרקדנים הן מכוונות להשתלבות בעולם המחול במגוון תפקידים הקשורים ליצירה, להפקה ולהוראת מחול. לתלמידים רבים קוסמת האפשרות של צבירת קרדיט אקדמי על לימודי מחול, שבתי הספר הקפדניים של הלהקות בדרך כלל מתקשים לספק. מסלולים במסגרות אקדמיות מציעים לתלמידים, לצד לימודי מחול, גם קורסים העוסקים במחקר המחול (היבטים בפילוסופיה, תיאוריה, ניתוח, אתיקה, היסטוריה, תיעוד, מוסיקה, גוף האדם ועוד). חלק

מהמסלולים מציעים גם תואר שני, עם התמקדות בביצוע, בכוריאוגרפיה, בהוראה או בתיאוריה. המסגרות האקדמיות נחשבות מוצלחות אם הן מצליחות להוציא לשוק העבודה בשדה המחול המקצועי אחוז גבוה של בוגרים, רקדנים ואנשים העוסקים במקצועות נוספים הקשורים למחול. אחת המסגרות המוצלחות בפורמט הזה היא מסלול המחול של ג'וליארד שבניו יורק. מסלול זה, המתהדר בבוגרים מפורסמים כמו פינה באוש והמנוהל בעשור האחרון על ידי לורנס (לארי) רודס (רקדן ידוע בעברו, המנהל האמנותי לשעבר של Les Grands Ballets Canadiens ומורה מאסטר לבלט), שומר על דרישות קבלה גבוהות. המערכת נותנת עדיפות ללימודי המחול (בלט קלאסי, מחול מודרני אמריקאי של המאה ה־20, מחול עכשווי, פרטנרינג קלאסי ועכשווי, רפרטואר מגוון והשתתפות בתהליכי הפקה) על פני קורסים עיוניים. המיקום של מסלול הכשרה זה בבית הספר הידוע למוסיקה בלינקולן סנטר, חשיפה רבה ללהקות המחול המקומיות והמתארחות והקשרים הטובים של מנהל המסלול עם כוריאוגרפים ומנהלים אמנותיים מהשורה הראשונה, שחלקם אף מוזמנים לעבוד עם התלמידים, מהווה מקור משיכה לתלמידי מחול מצטיינים. אף על פי שאין להקה ש"מחכה" לבוגרי המסלול, רבים רואים בתוכנית הכשרה זו הזדמנות למפגשים בוגים מקצועית, שיכולים לסייע להם להיכנס לשוק העבודה.

מסגרות עצמאיות

בנוסף לבתי הספר הפועלים תחת להקות ולמסלולי ההכשרה באקדמיה, יש מגוון מסגרות הכשרה עצמאיות, חלקן ציבוריות וחלקן פרטיות. חלק מבתי הספר ומהמסלולים העצמאיים להכשרת רקדנים משלבים לימודי מחול עם לימודים בבית ספר יסודי או בתיכון. דוגמה לכך היא סדרת הטלוויזיה Fame, שיוצריה ביססו את העלילה והדמויות על חיי הקמפוס בבית הספר לאמנויות המופע (School of Performing Arts). כמה ממגמות המחול בבתי ספר בישראל פועלות באופן דומה. מסגרות אחרות פועלות במוסדות תרבות המציעים הכשרה אמנותית, כמו קונסרבטוריונים או מרכזי חוגים קהילתיים. ויש כמובן בתי ספר הפועלים כישות בפני עצמה, שרובם פרטיים. כל המסגרות האלה אחראיות בעצמן לפיתוח המודל שלאורו הן מחנכות רקדנים ולבחירת האופן שבו יגשימו את מטרותיהן. רובן מקבלות ללימודים תלמידים החל בגיל צעיר ומציעות הכשרה מא' ועד ת'. דרישות הקבלה שלהן (אם הן קיימות) מגוונות, אבל במידה רבה הן נוקשות פחות מאלה שמציבים בתי הספר של הלהקות. חלקן מקיימות גם מסלולי הכשרה אינטנסיביים לרקדנים בעלי רקע נרחב במחול בגיל 18 ומעלה. הלימודים במסלולים אלה נמשכים שנתיים או שלוש והם נועדו לתת לתלמידים ליטוש אחרון, הדרוש לשם שילובם בעבודה מקצועית. מסגרות אלה מציעות סילבוסים מגוונים מאוד, בהתאם לאפשרויות הפתוחות לפניהן ועל פי התפישה האמנותית של קברניטיהן. הן נחשבות מוצלחות אם הן מצליחות להוציא לשוק העבודה רקדנים ואנשי מקצוע בתחום המחול באופן עקבי.

בארץ קיימים כל המודלים האלה. המודלים הרווחים ביותר הם מסגרות עצמאיות (שפועלות כחלק מהלימודים במגמות מחול אחדות או כמסגרת נבדלת קהילתית או פרטית) ומסלולי הכשרה אקדמיים. יש גם כמה בתי ספר הפועלים בחסות להקות או עומדים בקשר עם להקות. קשה לומר שכל המסגרות האלה מכשירות רקדנים בקביעות ובשיטתיות. אחת הגישות הרווחות בישראל היא גישת מיקסום הרווחים. למשל, בבתי הספר הפועלים בחסות להקות, הלהקה לרוב מנסה להפיק רווח כלכלי מרבי מבית הספר ופועלת להביא לשיעורים את מספר התלמידים המרבי האפשרי, למכור להם כמה שיותר כרטיסים למופעה ולספק לרקדני הלהקה תוספת הכנסה באמצעות הוראה. על הדרך, אם אפשר, גם ייעשה ניסיון להכשיר רקדנים. גישה מסוג זה עומדת לעתים בסתירה עם הצרכים המקצועיים של תוכניות ההכשרה. יוצא מכלל זה היה בית ספר בת־דור, שהעמיד את הכשרת הרקדנים כערך המועדף, וגישתו תתואר

בהרחבה בהמשך. על כל פנים, הרצון לתפוס כמה ציפורים במכה אחת הוא אחד המאפיינים המכשילים, לדעתי, של שדה המחול ושל החינוך למחול בישראל.

שפות מחול

מה ללמד? כמה ללמד? באילו שיטות? השאלות האלה מעסיקות כל מנהל של מסגרת הכשרה לרקדנים. אבל עוד לפני הרכבת מערכת הלימודים, חשוב לעצור ולהתבונן בהיצע שפות התנועה ולבחון את ערכן ואת הרלוונטיות שלהן למודל הרקדן שעומד לנגד עיניה של מסגרת ההכשרה.

הבלט הקלאסי

אחת משפות התנועה המערביות העומדות במבחן הזמן באופן מרשים ביותר היא שפת הבלט הקלאסי. שפה זו, ששורשיה במחולות החצר באירופה, נבנתה ונוסחה נדבך על נדבך על ידי אמנים רבים. לא מעטים מותחים ביקורת על שפת תנועה זו, מבקרים את שורשיה הלא מוסריים, חוקיה המחמירים ואת הנזקים הגלומים בה אם מיישמים אותה ללא התאמה על אנשים שאין להם הכלים הגופניים הדרושים. עם זאת, הבלט הקלאסי הוא שפת תנועה מרכזית לא רק בהכשרת רקדני בלט, אלא גם בהכשרת רקדני מחול עכשווי בעולם כולו. אחת הסיבות לכך היא רמת הניסוח הבשלה והמתקדמת של חוקי הבלט הקלאסי. עם לא מעט מתודות נבדלות, הבלט הוא עדיין טכניקה מרכזית בבניית הרקדן, המארגנת והמאמנת את הגוף היטב בכלכלת זמן ומרחב.

על פי רוב, אין מחלוקת סביב הכללת הבלט הקלאסי, כשפה המנוסחת בפירוט, במערכת הלימודים. אין כמובן כל התלבטות בסוגיה זאת כשמדובר בהכשרת רקדני בלט. בנוגע להכשרת רקדני מחול עכשווי, ההחלטה אם ללמד בלט תלויה במודל הרקדן שמנחה את מסגרת ההכשרה. במקרים רבים מאוד הבלט תופס חלק משמעותי ממערכת הלימודים (המינון הנפוץ הוא שיעור יומי, אבל בעניין זה יש מקום לשיקול דעת). השאלה הבווערת יותר היא אילו שפות נוספות דרושות כדי להכשיר רקדנים בהתאם למודל הרצוי.

שפות תנועה של המחול המודרני מהמאה ה־20

כאן נכנסות לתמונה שפות תנועה של המחול המודרני והמחול העכשווי שהתפתחו במאה ה־20 ובמאה ה־21. חלקן עברו מודיפיקציות רבות, התעדנו והגיעו לכלל בשלות, חלקן עדיין צעירות וטרנדיות. ככלל, ככל שעולה מספר האמנים היוצרים בשפת תנועה מסוימת, רוקדים, מתאמנים ולומדים בהתאם לכלליה, כך היא תתעדן, תתנסח ותבשיל לשפה אצילית יותר. מכיוון שלזמן יש חשיבות בהתפתחות של שפות מחול, השפות הוותיקות יותר הן לרוב הבשלות יותר ומכאן ערכן כחלק מתוכניות ההכשרה. עם השפות האלה נמנות: שיטת גרהאם, שיטת קניגהאם, שיטת הורטון, שיטת לימון, שיטת חקר התנועה של לאבאן ועוד. רבים סבורים כי שיטת גרהאם, שפותחה על ידי מרתה גרהאם לפי ערכיה וצורכי הכוריאוגרפיה שלה ומתוך זיקה ישירה למודל הרקדן שראתה לנגד עיניה, התיישנה עם השנים. עם זאת, הניסוח המפורט שלה וחשיבותה למורשת המחול העולמית בכלל ולמורשת המחול האמריקאית בפרט, שומרים על מקומה במסלולים רבים להכשרת רקדנים בעולם (לפעמים תחת המיתוג "השכלה תנועתית היסטורית").

ההתלבטות אם לכלול בתוכנית הלימודים שיעורים בשיטת גרהאם, ואם כן באיזה מינון, נובעת מסיבות רבות: יכולתם של התלמידים לעמוד בדרישה הגופנית של השפה, ההתאמה של סגנון התנועה האופייני לשיטה למודל הרקדן שלנגד עיניו של מנהל המסגרת, החשיבות שהוא מייחס ללימוד שפה בשלה (גם אם אינה מעודכנת), שתספק בסיס עמוק לאוריינות

התנועתית של הרקדן, החשיבות ה"היסטורית" או ה"תרבותית" שהוא מייחס להרחבת ההשכלה של הרקדן בשפה זו (מכאן אפשר להבין מדוע תוכניות השכרה אמריקאיות רואות שפה זו כחלק חשוב ממורשת המחול שלהן).

כמובן, יש חשיבות גם לתרומה של כל שפת מחול למערך הלימוד הספציפי שנבנה. לדוגמה, שיטת הורטון ושיטת קניגהאם הן שתי שיטות בשלות, מנוסחות ועשירות, שאין בהן כמעט עבודת פרטר (עבודה המשלבת מהלכים של ירידה לרצפה). אם עבודת הפרטר היא נדבך חשוב במודל הרקדן של התוכנית, סביר להניח ששתי השפות האלה לא יהיו הראשונות שישולבו בתוכנית. אם בכלל, הן ישולבו במינון נמוך.

את הרלוונטיות והפונקציונליות של השפה למודל הרקדן שלנגד עיניו של המנהל ואת התאמתה לתלמידים הספציפיים בתוכנית יש לבחון ביחס לכל שפה שנולדה והתבססה במאה ה־20 (לימון, דנהאם, טיילור ועוד). לדוגמה, שפת הקונטקט־אימפרוביזציה שהתפתחה במחול הפוסט־מודרני של שנות ה־70 ופריצתה מיוחסת בעיקר לסטיב פקסטון (ממקימי תיאטרון מחול ג'דסון), נלמדת בתוכניות לימוד מסוימות כמו החוג למחול בג'וליארד כצורת פרטנרינג (עבודה בשניים) של המחול העכשווי. תוכניות הכשרה אחרות, כמו זו של P.A.R.T.S (בית הספר בהנהלת אנה תרזה דה קירסמייקר, שפועל בחסות להקתה ROSAS), מלמדות שפה זו כחלק ממערך גדול יותר של חינוך לגישה יצירתית של הרקדן וחינוך לעבודה בקבוצה. כך גם שפות תנועה שאינן מקושרות לפרסונה יחידה, כמו טכניקת רליס. טכניקה זאת החלה את דרכה בשנות ה־30 של המאה ה־20 בחקר תנועה והשכלה סומטית כללית (וכונתה בראשיתה אידיוקינסיס) קיבלה תנופה ככלי חשוב במחול הפוסט־מודרני בארה"ב בשנות ה־70 ומצויה בתוכניות הכשרה רבות גם היום.

שפות תנועה מהמחול העכשווי של סוף המאה ה־20 או תחילת המאה ה־21 בסוף המאה ה־20 ובתחילת המאה ה־21 החל זרם גדול של כוריאוגרפים לפתח שפות תנועה נוספות. אותם כוריאוגרפים הלכו צעדים נוספים, מעבר לשימוש בטכניקות הקיימות (שיטת דנהאם או שיטת לימון, לדוגמה) בתוספת חותמת אישית (כפי שעשו יוצרים רבים אחרים). דוגמה למגמה זאת אפשר למצוא בזרם התנועתי הצפון אירופי המשווץ ליירי קיליאן, שבו נעשה שילוב ייחודי בתנועות האורגניות והפלסטיות של הגב והידיים עם רגליים "בלטיות", תוך חיבורים מורכבים בעבודת פרטנרינג. זרם זה אומץ, באופן חלקי לפחות, על ידי כוריאוגרפים בעלי שיעור קומה רבים (מלבד קיליאן עצמו, גם נאצ'ה דואטו, מאץ אק, נילס קריסטה, אד וובה ואחרים). גם האימפרוביזציה הגיאומטרית של ביל פורסיית תפסה מקום של כבוד בין השפות החדשות שנוסחו בצורה מפורטת. שפת ה"־flying low", המשויכת לדייוויד זמברנו, מוכרת משפות של כוריאוגרפים כמו אדוארד לוק. היא מדגישה את הציר האופקי ועל פי כלליה הרקדנים מתקדמים בחלל בעיקר כשהגוף מקביל לרצפה וקרוב אליה, מתוך יצירת אשליה של מעוף נמוך (לוק הסתמך על שפה זאת בשנות ה־80 ובעשור הבא שינה את הקונספט התנועתי לעבודה המבוססת על הציר האנכי, בשילוב עבודה על נעלי אצבעות). שפה נוספת שנעשתה טרנדית בשנים האחרונות היא הגאגא של אוהד נהרין.

שפות מהמזרח שנקלטו במחול המערבי בעקבות הגלובליזציה

בעקבות הגלובליזציה נכנסו למחול המערבי במאה ה־20 שפות תנועה מהמזרח, כמו מחולות הודיים, מחולות ואומנויות לחימה סיניים או מדיטציית התנועה המעגלית הסופית. אחת השפות הדומיננטיות ביותר ביניהן היתה טכניקה הלקוחה מתיאטרון הבוטו (צורת תנועה שהתפתחה ביפן הודות לשיתוף בין טצומי היג'יקטה וקזואו אונו לאחר מלחמת העולם השנייה), שנכנסה לתודעה המערבית במידה רבה הודות ללהקת סנקאי ג'וקו, שהציגה מופעים בסגנון ייחודי זה.

שפות "עזר", שנועדו לשכלל את הגוף, לחזקו ולטפל בו

ככל שגברה הדרישה להכשרת רקדנים בעלי כישורים גופניים ויכולות תנועה גבוהים מאוד, תוכניות ההכשרה החלו לשלב יותר ויותר טכניקות עזר ושיטות לשכלול התנועה כמו פילטיס, ג'ירו קינסיס, צ'י קונג, יוגה, שיטת אלכסנדר, פלדנקרייז ועוד. לטכניקות אלה לא מיוחסת בדרך כלל חשיבות מרכזית בבניית הרקדן. הן נועדו להשלים ולחזק את המסד הטכני ולהוסיף מערך הגנתי למניעת פציעות.

שפות התנועה השונות, שהוזכרו כאן על קצה המזלג, הן רק חלק מהמגוון ומהעושר של שפות התנועה הפעילות היום, שכל אחת מהן יכולה להיות חלק מתוכניות ההכשרה השונות. בגלל הגיוון והעושר של שפות התנועה, מנהלי התוכניות זקוקים לידע מעמיק ולניסיון רב, שיספקו להם התמצאות מצוינת לפחות בחלק ניכר משפות התנועה ומשיטות ההוראה. הידע והניסיון יאפשרו להם לגבש חזון ברור, שאינו נכנע לבלבול שיוצר הריבוי. היכולת להזין את מודל הרקדן בעזרת ידע וניסיון אלה תסייע בהגשמת החזון בתוכנית ההכשרה. מנהלי תוכניות ההכשרה, כמובילי תרבות, נדרשים גם לחזות את העתיד במידה מסוימת ולקלוט אילו מגמות עומדות להתפתח בעולם, כדי לייצב עמדות מתוך מודעות לסביבה האמנותית שבה פועלים הם ותלמידיהם.

צורך השעה: "ורסטיליות" ו"אדפטביליות"

בדיון שהובלתי באתר השיתוף המקצועי linkedin.com (רשת אינטרנט חברתית, שקהילותיה נבנות סביב עניין מקצועי משותף) ביקשתי מכוריאוגרפים, מורים מאסטרים וחוקרי מחול לציין את שלוש התכונות המרכזיות שמאפיינות את מודל הרקדן שהם רואים לנגד עיניהם, לפי סדר חשיבות. התכונות הראשונות בחשיבותן, שהוזכרו יותר מכל האחרות, היו "ורסטיליות" ו"אדפטביליות". אחריהן בסדר החשיבות הופיעו "יכולת טכנית" ו"יכולת מבע ופרפורמטיביות". רבים ציינו שתכונות חשובות נוספות הן פרשנות מוסיקלית, רגישות סגנונית ומהירות תפישה.

הבחירות של חברי הקבוצה, שפועלים במקומות שונים בעולם, אינן מפתיעות. יש בהן ממד פרקטי, שעיקרו רצון להפגיש - מתוך ניסיון רב - את בוגרי תוכניות ההכשרה עם צורכי השוק. על פי רוב, שוק העבודה שאליו פונים הבוגרים רווי מיזמים קטנים של כוריאוגרפים בודדים. זהו אופיו של שדה המחול העולמי העכשווי נכון להיום. הרקדן הממוצע אולי ירצה לרקוד בלהקה מסודרת המעלה רפרטואר מגוון, אבל לא תמיד אפשר לממש את האופציה הזאת. לכן רצוי שהרקדן יוכל להשתלב בכמה שיותר מיזמים של כוריאוגרפים עצמאים וכך לפתח את הקריירה שלו. כדי להשתלב בכמה שיותר מיזמים, הרקדן צריך להיות בעל יכולת הסתגלות גבוהה. כלומר, עליו לדעת ללבוש ולפשוט צורה במקצועיות ובמהירות.

מכאן, ובהכללה רבה מאוד, אפשר לומר שכדי לתכנן תוכנית לימוד המכשירה רקדן לפי הצעתם המשותפת של חברי הקבוצה ב־linkedin.com, לגדל רקדן בעל בסיס איתן ויעיל, שיאפשר לו להיות "ורסטילי" ו"אדפטבילי" ולפעול בשפות תנועה רבות, על התוכנית להביא להעמקה בשפות תנועה בודדות ולהרחבה במגוון גדול של טקסטים תנועתיים. כדי לבנות בסיס מעמיק יש לבנות מערכת סולידית של שיעורים בשפות תנועה מנוסחות היטב, דוגמת הבלט הקלאסי וצורות של המחול המודרני המושרש מהמאה ה־20. מספר השיעורים השבועי תלוי ברמת ההתקדמות של הרקדנים ובגילם, אבל אישית אני סבורה שיש לתת משקל רב יחסית לשיעורי הבלט. בעיני, לימודי בלט יומיים עם תגבור של מחול מודרני מנוסח היטב, פעמיים עד שלוש בשבוע, הם עדיין הכלי היעיל ביותר לבניית הבסיס של הגוף הרוקד. אם מדובר בגילאים צעירים, מערכת כזאת מתחילה להיות אקטואלית רק בתחילת גיל ההתבגרות. עד אז היא נבנית בהדרגה, מתוך מענה לצרכים של הגילאים הצעירים. יש לבחור באופן מדויק גם את צוותי ההוראה לשיעורים אלה, כדי

למקסם את היכולת של התלמידים לרכוש טכניקה והרגלי עבודה נכונים. כדי לבנות יכולת הסתגלות לשפות ולצורות עבודה שונות וגם ורסטיליות תנועתית, יש להפגיש את התלמידים עם מניפה של טקסטים תנועתיים שונים. הדרך היעילה ביותר לכך היא למידה של רפרטואר קיים או השתתפות בעבודות חדשות. מספר המפגשים השבועיים תלוי בגיל התלמידים ובבשלות שלהם. לפי הקווים המנחים של מומחי linkedin.com, מספר השעות המוקדשות לעבודה זו צריך להיות דומה למספר השעות המוקדשות לבניית הבסיס בפחת מסוים של זמן "חימום", במידה ששיעורים אלה משולבים במערכת אחרי שיעורי טכניקה. חלק מהשעות האלה יכולות להיות מיועדות לשיעורי מחול עכשווי, מערבי או מהמזרח, במיוחד בשנות ההכשרה הראשונות שבהן אופציות שילוב הרפרטואר מוגבלות יותר.

הערך "יכולת טכנית" מקבל מענה, במידה רבה, בשיעורי הבלט והמחול המודרני, אבל באלה אין די. חשוב מאוד לשכלל את הגוף ולהגן עליו מפני שחיקה ופציעות מתוך הסתמכות על שפות ה"עזר" (פילטיס, יוגה וכו'). יש להכניס שפות אלה למערכת ההכשרה בהדרגה, ככל שהתלמידים מתקדמים. בדרך כלל, האפקטיביות שלהן תהיה טובה אם התלמידים ייחשפו אליהן בשני ששנים שבועיים לפחות. "פרפורמטיביות" היא אחת התכונות החשובות בעיני. אפשר לשפר את היכולת בתחום זה בשיעורים דידקטיים (שיעורי משחק, פנטומימה, ריקוד מול מצלמה ועוד), אלא שהדרך היעילה ביותר ללמד רקדן להופיע היא התנסות בהופעות. לכן חייב להיות קשר בין תוכנית ההכשרה למערך הפקתי, שיאפשר לתלמידים להשתתף תדיר בהופעות ובפרזנטציות מול קהל.

הצגתי כאן מבנה כללי מאוד, "על הנייר", של תוכנית הלימודים. מובן שיש להתאים את התוכנית לרקדנים הלומדים בה, לצרכיהם ולרמתם. התוכנית עצמה גם תושפע מאוד מאיכות הצוות שמנהלה יכול לגייס ומהערך המוסף שיביא כל אחד מהמורים. אם, למשל, יש בתוכנית קבוצה שמאופיינת בביישנות בימתית מסוימת, רצוי לבנות את תוכניות ההפקה שבהן היא תשתתף בזהירות ותוך הדגשה של ערך הפרפורמטיביות. אם חברי הקבוצה מגיעים ממקומות שונים ויש ביניהם הבדלים משמעותיים בכל הנוגע לבסיס ולהרגלי העבודה, יש להשקיע יותר בשיעורי הבסיס. אם ראש התוכנית יכול לגייס לשורותיו מורה מצוין לשיטת הורטון ומורה טוב לטכניקת רליס, כדאי כמובן לשקול מתן עדיפות לשיעורי הורטון על פני שיעורי רליס בתקופה מסוימת. אם מנהל התוכנית יצר קשר עם כוריאוגרף מעניין שיכול לתרום תרומה משמעותית למערך הלמידה, אפשר לבקש ממנו ללמד רפרטואר קיים שלו, במקביל לעבודה חדשה. אפשר גם לשקול להאריך את שהותו ולהגדיל את היקף עבודתו בתוכנית. אילוצים תקציביים, פרסונליים או אחרים קיימים כל הזמן והם מאתגרים את התוכנית ואת מנהליה ללא הרף. האמנות של הובלת תוכנית כזאת ושכלולה מצריכה כוח, עדינות ותגובה מהירה ומדויקת לשינויים בשטח.

אתגרים המייחדים את שדה החינוך למחול בישראל

בשנות קיומה המעטות, למרות העדר מסורות מחול מבוססות ועם שירות צבאי ממוושר בתקופה קריטית להבשלת הרקדן, הצליחה ישראל להעמיד לא מעט אנשי מחול, רקדנים, כוריאוגרפים, מורים, מנהלים, מיזמים ולהקות. קלפי הפתיחה הדלים יחסית שקיבל לא מנעו משדה המחול הישראלי להשיג תוצאות מרשימות בהחלט. ועדיין, ביחס לעשייה הגלובלית יש לנו הרבה לאן לשאוף.

בהכללה אופיין הרקדן הישראלי ביכולת פרפורמטיבית מרשימה, אישיות בימתית וגרוב, אבל גם בחוסר בטכניקה, בעידון ובמשמעת שאליהם נלווית רמת מחויבות נמוכה. המושג "הרקדן הישראלי" אינו מתאר מודל אחיד, אלא כמה מודלים (רקדן של להקת בת שבע אינו דומה לרקדן של ענבל פינטו או לרקדן של בלט ירושלים). המחול הישראלי נתפש כחצוף, מחוספס ובוועט, אבל לפעמים הוא גם מתואר כדל וחסר תרבות עד בושה.

באופן מוזר, בתחומי המחול והפעילות הגופנית הופכים בני עם הספר החרוצים והלמדנים למתבגרים מרדנים, המחפשים קיצורי דרך ומתעצלים ללמוד את התחום לעומקו.

כל עוד גדלים כאן דורות של רקדנים שמשתלבים במיזמים ובלהקות המקומיות, אפשר לומר שמסגרות ההכשרה עומדות במשימה. נכון, תחילת המאה ה־21 אינה תקופת זוהר, שבה נחטפים רקדנים ישראלים ללהקות זרות מובילות, כפי שהיה בשנות ה־90. רוב הרקדנים שמעתיקים את פעילותם לחו"ל עושים זאת כדי להשתלב במסגרות לימודים - ולא בעבודה. אבל השאלה המדאינה אינה שאלת ההכשרה בהווה, שכן אין הרבה מה לעשות כדי לשפר אותה ברגע זה. לכן חשוב לתת את הדעת להכשרת רקדנים במבט לעתיד של כמה שנים קדימה.

בשנים האחרונות אני מלווה את מבחני המלגות של קרן התרבות אמריקה ישראל. במבחנים אלה משתתפים תלמידים מצטיינים מהמסגרות המובילות להכשרת רקדנים בישראל. הצפייה בצעירים הניגשים למבחנים בתקווה לזכות במלגת לימודים מאפשרת לקבל תמונת מצב שנתית בנוגע לחינוך למחול מקצועי בארץ. למרבה הצער, המגמה האטית והיציבה היא של ירידה ברמה. מספר המצטיינים פוחת וניכרת גם ירידה כללית באוריינות התנועתית. פחות ופחות נבחנים מסוגלים להטמיע בגופם טקסט תנועתי ברמה נאותה. לתחושתי, החינוך למחול מקצועי בישראל צריך לחשב את דרכו מחדש. אחת הסיבות למשבר היא סגירת בית הספר של בת־דור (ב־2005). בעוד שברמה ההצהרתית רבים טוענים לכתר ("אנחנו כמו בית ספר בת־דור"), במישור המעשי אין גוף שתופס את מקומו. התוצאה היא מסגרות קטנות רבות, שלא תמיד מצליחות לגייס צוות הוראה וצוות אמנותי מיטבי, המתחרות ביניהן על שוק מצומצם מאוד של תלמידים מכוונים מקצועית. למעשה, הבעיה מעט יותר מורכבת. אילו היה מדובר בפלורליזם אמנותי, ריבוי המסגרות היה חיובי ומפרה. אלא שתרבות ההעתקה, הנפוצה במיוחד במסגרות החינוך למחול בישראל, מעקרת מתוכן את הטיעון לפלורליזם. ברגע שמסגרת מסוימת מצליחה בפרייקט כלשהו, קמים כמה העתקים כמעט זהים המנסים לשכפל את ההצלחה עקב בצד אגודל. דוגמה לכך היא "מסלול הבוקר להכשרת רקדנים בני +18", שנפתח בבת־דור בשנת 2000. כבר בשנה העוקבת קמו כמה מסלולים בעלי מבנה דומה. היום כמעט כל בית ספר למחול שיש לו אולמות פנויים בשעות הבוקר מנסה להעמיד מסלול שכזה. בפועל, מסלולים אלו מתחרים על עצם קיומם והם עסוקים בחשיבה הישרדותית ולא בחשיבה הממוקדת בבניית תוכניתם, בשיפורה ובעדכונה. הם מגמישים את דרישות הקבלה ומקבלים גם תלמידים שאינם חזקים מספיק לעמוד באתגר הסומטי, תוך הורדת רמת הלימודים וצמצום היקפם כדי שיתאמו את כישורי התלמידים. כך נוצר מדרון.

הייחוד של בית הספר של בת דור לשעבר

אחד הגופים החשובים שהזניקו את המחול הישראלי קדימה באופן משמעותי היה בית הספר שפעל בחסות להקת בת־דור. זה היה בית הספר המאורגן הראשון (ובמידה רבה היחיד בארץ) שהציג תוכנית לימודים ומערכת סדורה להכשרת רקדנים. בית הספר קם למעשה לפני הקמת הלהקה (1967) ופעל תחתיה בראשות ג'נט אורדמן עד שנת 2005. כבית ספר שפעל תחת להקה רפרטוארית, מודל הרקדן שלו הושפע מהתפישה האמנותית של אורדמן ומהכוריאוגרפים שהגיעו לעבוד עם הלהקה, בעיקר מארה"ב ומאירופה. רוחב היריעה הרפרטוארי תרם תרומה משמעותית לפיתוח מודל הרקדן שעמד לנגד עיניהם של ראשי בית הספר. החיבור לאנשי מקצוע רבים מהשורה הראשונה קידם את בית הספר. מבית ספר זוטר המנסה להכשיר רקדנים הוא הפך לבית ספר מצליח, שמשורותיו

יצאו רקדנים טובים שהשתלבו בלהקות רבות בעולם. תוכניות הלימודים נבנו בהדרגה, בהתאם לרמת התלמידים ולגילם, מתוך שילוב בין לימודי בלט לשיעורי מחול מודרני אמריקאי של המאה ה־20 (גרהאם, הורטון, לימון וקנינגהאם). שיעורי הבלט והמחול המודרני היו יומיומיים וברמה גבוהה. התלמידים למדו גם את רפרטואר הלהקה ועבדו עם כוריאוגרפים. הלימודים כללו גם שיעורי מוסיקה, סטפס, ג'ז, אופי, עבודת אצבעות ושיעורי פרטנרינג.

כבית ספר שפעל בחסות להקה היו לו כמה יתרונות: טובי בוגריו יכלו להיקלט בלהקה שחיכתה להם, את צוותי ההוראה אפשר היה לחדש ולרענן משורות הלהקה, לרשות בית הספר עמדו מתקנים איכותיים, מכונת הפקה משומנת והאפשרות החשובה להביא אל הכיתות הבוגרות מורים בינלאומיים וכוריאוגרפים שהוזמנו לעבוד עם הלהקה. בנוסף לכל אלה התקיים מדי שנה בקיץ קורס אינטנסיבי, שבו הוזמנו ללמד כשמונה מורים מאסטרים מרחבי העולם, שעבדו עם בכירי הצוות המקומי. אם בית הספר היה קיים היום באותה מתכונת, הוא בוודאי היה מאבד מהרלוונטיות שלו. אבל במשך תקופה ארוכה הוא היה אחד המוסדות המוצלחים להכשרת רקדנים לא רק בשדה המקומי, אלא גם במישור הגלובלי.

היתה לי הזכות ללמד בבית הספר של בת־דור, ליצור בו כוריאוגרפיה ואף לנהל אותו לצד ג'נט אורדמן. מתוך היכרות עמוקה עם בית הספר אני יכולה להעיד שהוא לא היה חף מעיוותים ועם זאת היה זה מוסד מרשים ביותר בכל הנוגע לארגון, למבנה ולעשייה בשטח. בעיני, סגירת בית ספר בת־דור אמנם הקלה על כמה מוסדות להתבלט בשדה המקומי - אחרי הכל, מי יכול היה להתחרות ברכבת האווירית של המאסטרים שגייסה אורדמן במימונה של בת שבע דה רוטשילד - אבל, מי שחי את עולם המחול בישראל ומצוי גם בהתרחשויות המחול העולמיות מבין את גודל ההפסד.

אם יש משהו שאני מאחלת לשדה המחול הישראלי, זהו בית ספר בנוי בקפידה הפועל תחת המטרייה של להקה רפרטוארית רצינית. חשוב שהלהקה ובית הספר לא יעסקו רק ברפרטואר של כוריאוגרף בודד המצר את הקודקוד, אלא יעלו רפרטואר איכותי ומגוון, מקומי וגלובלי, המעשיר ומחיה את האוריינות התנועתית של רקדני הלהקה ומאיר את הדרך לתוכנית ההכשרה שתחת כנפיה. קהילת המחול הישראלית קטנה ותקציביה מוגבלים. בכוחו של מוסד כזה לקדם באופן משמעותי את המחול בארץ ולייצר אופק חדש לתלמידים, לרקדנים, למורים וליוצרים. מניסיון, הופעה של מוסד רציני כזה תפעיל גם מוסדות אחרים, רדומים מעט, שכיום חסר להם חוש כיוון.

אניה ברוד טל למדה בבית הספר לבלט אמריקאי (SAB, ניו יורק) והשתלמה אצל דייוויד הוורד, וויטק לווסקי 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 1999־1995 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, במוזע, בקבוצת אלומיניום, בלהקה הקיבוצית הצעירה ועוד. ניהלה את הלהקה הקיבוצית הצעירה (1999) ואת בית ספר בת־דור (2000). בעלת תואר BA במדעי הרוח והחברה מהאוניברסיטה הפתוחה ותואר MA מהתוכנית הבינתחומית באמנויות באוניברסיטת תל־אביב. עבודת המחקר שלה עסקה בנושא הסטזיס התנועתי במחול.

פתח דבר

כאדם בוגר העוסק באומנויות תנועה וכמטפל רגשי בתנועה, אני מוצא את עצמי מעיין מפעם לפעם בשאלה עד כמה ניתן לחרוג ממנעד השפה התנועתית־הרגשית (המודעת והלא מודעת) הטבוע באדם מינקותו והנוטה להשתכלל, להשתחזר ולהתקבע עם השנים, עד כמה אפשר לחדש את השפה התנועתית ולפתח אותה. כמי שנפגש עם גופו מדי יום ביומו בתרגול תנועתי, אני מבקש לבחון מנקודת מבט סובייקטיבית־חוויתית את האפשרות למפגש מחודש וחי עם הגוף בתוך שגרת התבנית התנועתית או האלתור ואת התולדות האפשריות הנובעות ממפגש מעין זה, בתקווה לגלות צדדים חדשים ומפרים לי ולאחרים, בבחינת "ישן מפני חדש תוציאו" (ויקרא כ"ג).

החופש לאלתר

בעודי מתבונן בעבודותיהם של אומני אלתור ופרפורמרים למיניהם, אני חש לא פעם התפעלות והתרוממות רוח מהולה בזיק של קנאה, על מה שנדמה בעיני כחופש תנועתי. במקום אחר כתבתי על אומן התנועה: "בהשאירו מאחור את האוסף הרגיל והמוכר של דימויי האני, עולה אומן התנועה בהעדר ציפייה ובחלל ריקני זה מופיע ריקוד, ריקוד המתהווה מרגע לרגע, מתהווה ונעלם, כאשר כל תנועה כמו עולה מתוך הריק חדשה ורעננה וקוראת לתנועה הבאה אחריה... לעולם לא יאכיל אותנו במזון משומר. התבשיל אולי ינעם לחכנו ואולי לא, אבל לבטח נזכה למזון חי, נושם ואולי אף מפרפר" (גיל 2006).

עם זאת, אני סבור שלעיתים קיים פער בין הריקוד הנגלה לעיני המתבונן לבין החוויה הסובייקטיבית של המתנועע־המבצע, שבעודו מחפש את דרכו אל הלא ידוע המפציע מבעד גופו, מוצא את עצמו משחזר את אוצר התנועות המוכר לו, כלומר נתון למרותו של מנעד תנועותיו המודע והלא מודע.

בחלוף השנים גברו בקרבי הספקות והתהיות באשר לקיומה ומאפייניה של "תקרת זכוכית" תנועתית הטבועה ביחיד ובנוגע לאפשרות להיות בקשר עם עולם תנועתי/תחושתי/רגשי ומחשבתי חדש ומתהווה, שבכוחו להבקיע מבעדה ולעצב את גרעין העצמי המפעם עמוק בתוכנו. זאת ועוד, התחדדה בי השאלה אם לב העניין הוא עצם התנועה־גוף, או המודעות והקשב של הסובייקט ביחס למכלול גופותנועותיו? כסובייקט מאלתר אוסיף, שרגעי חופש הפציעו בי לעתים במפגש עם עולמו התנועתי של זולת מאלתר, או עם גירויים מעולם הטבע, כלומר, במפגשים עם "אחרות", עם שדה חי ולא ידוע שבכוחו ליילד תגובות תנועתיות בלתי צפויות בעליל, תוך כדי נטרול יחסי של השדה המנטלי "היודע", שחרור מסוים מתודעת "האני" ויתור על האחיזה במחוות ובתחביר תנועתי מוכר ונוח. גם רגעי חסד אלו היו קצרים בדרך כלל, הואיל ותודעת האני הנרקיסית ממהרת להתענג על המעוף התנועתי החדש והמרנש ולנכס אותו לעצמה כמוצאת שלל

"מבשרי אחזה"

על גוף תנועתי נוכח ומקצת ענייני חסידות ואדם

שי גיל

רב בבקשה לשחזרו שוב ושוב, מה שהופך אותו עד מהרה לרכיב נוסף בשפה התנועתית המוכרת, בה בשעה שתחושת החופש הפנימי שהאירה לרגע אובדת. עניין זה מתחוויר לדידי במשל החסידי שהמשיל ר' יצחק מאיר מגור לחסידיו, על יחסי צדיק (המגלם את הנקודה הפנימית בנפש) והחצר החסידית המתהווה סביבו: "כשנעשה אדם למנהיג, מן הצורך הוא שיהיו מוכנים כל הדברים, בית מדרש וחדרים ושולחנות וספסלים, ואחד נעשה גבאי ואחד נעשה משמש וכיוצא בזה. ואחר כך בא השטן וחוטף את הנקודה הפנימית, אבל הוא משאיר את כל השאר, והגלגל מתגלגל, ורק הנקודה הפנימית חסרה" (בובר 2005, עמ' 587-586).

מנקודת המבט הפסיכודינמית (בגרסתו של הפסיכואנליטיקאי ז'אק לאקאן) ובהמשך לנמשל מבית מדרשו של הרבי מגור, אפשר לומר שדווקא המפגש עם החוסר, עם דבר מה שתמיד חומק מאתנו, שנותר לא ידוע ומיוצג בגוף באמצעות היעדרו, הוא הביטוי למעשה האמנות, שהוא בבחינת אקט החותך בממשי באמצעות הסמלי (גולן 2002, עמ' 141-151), רושם את הייצוג החסר - את האובייקט האבוד - ומאפשר לנו לבוא במגע עמו, בדומה לפסלה של אלת הניצחון היוונית ניקה מסמותראקי, הדמות המכונפת הכולאת בסטטיות שלה את הגעגעוע ואת תנופת הנסיקה מעלה.

ושוב אני מבקש להקשות, האם בהכרח מוגבלות תנועתית ונטייה לחזרתיות, מונעות הפצעה של ריקוד רענן המתהווה בדממת רגע הופעתו? שנו חכמים: "הכל צפוי והרשות נתונה" (*אבות* ג' ט"ו). ולענייננו, הכל צפוי, בבחינת הגוף ומנעד תנועותיו הידוע והמוגבל, והרשות נתונה, בבחינת הסובייקט - הקשב, תשומת הלב החופשית המזינה והמניעה את התנועה והריקוד ממעמקים, הופכת אותן לגוף חי, מתאווה, מרגיש ומתהווה בו ברגע יציאתו לאור. כך כל ריקוד הוא בעל פוטנציאל לבטא אמת קיומית אנושית (המשותפת לרקדן המבצע ולצופה בו), המיוצגת כל פעם מחדש בדיאלקטיקה העמוקה שבין מוגבלות תנועתית לבין אקט החירות של הסובייקט האנושי ההווה מבעד לגוף החי והמתנועע. במובן זה ומנקודת המבט הלאקאניאנית, הריקוד הלא נרקד (לא פחות מזה שכן נרקד) רושם בגוף את הייצוג החסר ומפגיש את הרקדן המאלתר כמו גם את הצופה עם האיווי הלא ממומש לאובייקט האבוד, הגעגעוע הנצחי לדבר מה מתעתע שתמיד חומק, שמניע ומאפשר בנוכחותו־היעדרו את מעשה האמנות של היוצר.

"דע לך", אומר ר' נחמן, "שכל עשב ועשב יש לו שירה מיוחדת משלו ומשירת העשבים נעשה ניגון של הלב" (*ליקוטי מוהר"ן תנינא*, ס"ג). כשם שכל עשב יכול להתגלות בתודעת הרועה כייחודי וחד פעמי מבין ריבוא העשבים על פני האדמה, גם בתנועת איברי הגוף, כל תנועה ותנועה יכולה להיוודע בסגוליותה ובאיכותה החד פעמית אם אך נפנה לה מרחב בתשומת לבנו הפתוחה והלא שיפוטית, ומשירת איברי הגוף הנעים במסלוליהם, ייעשה ריקוד של הלב. מסופר, על תלמיד של המגיד ממזריטש (מחשיך דרכו של רבי ישראל בעל שם טוב, מייסד תנועת החסידות במאה ה־18. להלן: הבעש"ט), שבא לבקר את רבו מרחק מאות קילומטרים רק על להלן: הבעש"ט),

מנת להתבונן כיצד הוא פושט וקושר אנפילאותיו (נעלי הבית שלו). אפשר להקשות מה החידוש הגדול בקשירה ובהתרה שגרתית של שרוכי נעלי הבית, והנה דווקא בהתכוונותו של הרב, בהווייתו הייחודית בעת הקשירה וההתרה, טמונים סודה וחד פעמיותה הפרדוקסלית של תנועת גופו, שאותם מבקש התלמיד ללמוד מרבו. אם נתבונן על הסובייקטיביות של התלמיד, נוכל לשער כי בהווייתו המשותקקת והחיונית של זה המחרף נפשו במסע חורפי בדרך לא דרך למרחק מאות קילומטרים על מנת לפגוש ברבו מתחולל שינוי ואילו קשירת האנפילאות של הרב היא רק אובייקט המניע את געגועי התלמיד לעצמותו המתכללת במסע פלאי וחד פעמי מעין זה.

באופן דומה אני לומד על נוכחותו של "הטבח" מבעד עיניו של צ'רלס ברוקס (Charles Brooks), המספר כי הרבה לבקר במסעדה בלוס אנג'לס בעיקר בשל הטבח שעבד בה. הוא משתמש בדימוי של "גל המכפה בינות לסלעים" כדי לתאר את תנועתו החיננית, החופשית ונטולת המאמץ של הטבח בינות למלצרים, ללקוחות ולאסכלה שעליה נצלה הבשר במטבח. הוא ממשיך בתיאור איכות התנועה של הטבח (בתרגום חופשי): "האדם עמד ונע באיזון הדומה לזה של דג במים, ללא כל חיפזון או חוסר נחת... עיניו שלוות וכל ישותו מקרינה היות בטוב. ניתן היה לראות שכל תנועה של אדם זה הורגשה ונענתה לכל אורכה עד סופה ומיד לאחריה בתנועה חדשה, בנינוחות ובטבעיות... אם החיים נתפשים כריקוד, מעולם לא ראיתי רקדן יותר טוטלי... שלמות זו לא היתה בבחינת מופע, אלא פשוט נבעה מהחיבור של האדם עם הכוחות שעמם עבד" (Brooks 1986, p. 125).

לדידי, לא מדובר בשכלול מיומנות תנועתית נרכשת כזאת או אחרת, בניסיון מכוון לחדש או בחיפוש אחר ריגוש - של עצמי או של זולתי - אלא בגישה פנימית תודעתית המתאפיינת בחופש לחקור ולגלות מחדש את הגוף ואת תנועותיו כפי שהן מתהוות מרגע לרגע, בדומה למשחקו הפתוח וחסר המטרה של פעוט המגלה את גופו ואת העולם בו בזמן. במובן זה, בעצם הגילוי החווייתי של המנעד התנועתי המוגבל והנוטה לחזור על עצמו טמון גרעין נפשי של חופש ושחרור מצד התודעה ההווה והמתבוננת בקשב פתוח בשדה התנועתי־הגופני ואינה מוגבלת על ידו, באופן המאפשר לכוליות האדם להיות באחדות פשוטה ומתהווה מרגע לרגע.

עניין זה מזכיר לי את הסיפור על "מנורת החסרונות" *במעשה מהמנורה* לר' נחמן מברסלב (מרק 2014, עמ' 185). מסופר שם על אדם היודע לעשות מנורה שסגולתה להאיר את חסרונותיהם של כולם. בהקבלה, אור המודעות מפגיש אותנו עם המוגבלויות, עם חלקי הנפש והגוף החסומים והמקובעים, שאינם נכללים בריקוד, או כמו שכתבתי במקום אחר, "עם הריקוד הלא נרקד של כל אחד מאתנו" (גיל 2010, עמ' 364). בסיום הסיפור נכתב: "אם היו יודעים כל החסרונות והנמנעים, היו יודעים מהות הדבר ... אין אדם דומה לחברו וכל הצורות היו באדם הראשון... אפילו העלין של האילן אין אחד דומה לחברו...". כאן רומז ר' נחמן על הדיאלקטיקה שבין עקרון האחדותיות של עולם התופעות לבין הייחודיות והחד פעמיות של כל הברואים. הדרך הפרדוקסלית להכרה חווייתית־קיומית של תובנה זו עוברת מבעד לאורה חסר הפניות של "מנורת החסרונות", קרי, של המודעות לחוסר השלמות ולחלקיות של המנעד התנועתי המוגבל בהכרח. מדובר בהיפעלות נפשית־גופנית־תנועתית, שברמה העמוקה שלה יכולה לחבר את הסובייקט למהות הפרדוקסלית המפעמת בו. זוהי מהות חד פעמית ונצחית כאחת, שבה מתגלה רטט החיים המשתנה מרגע לרגע, ובה מותמר מבוע הפוטנציאלים הכאוטי־דהפני לצורה ולדפוסי תנועה פיוטיים בזמן ובמרחב האנושי, רק כדי לשוב ולהתפרק מחדש במרקם הגופני־הנפשי של טרם היות הסובייקט והתהוות הצורה. זהו אוצר של פוטנציאלים ואפשרויות חד פעמיות ומשתנות להוויה, לתנועה ולהתקיימות, הנע חליפות בין הסובייקטיבי והאישי לאחדותי ולטרנסצנדנטי. או אז דומה כי לרגע שכמוהו כנצח נרקם לנגד עינינו תיאורו הפיוטי של ש"י עגנון: "כי ירים איש את רגליו ויצא במחול, כי אז נפשו מתרוממת, גם נשמתו תגביה עוף, עד כי אמור נאמר כי כל איבריו, כל גופו הם בחינת נשמה..." (עגנון 2008, עמ' 306).

החופש בתרגול תבניות תנועה מסורתיות

מדי יום זה קרוב ל־30 שנה אני ניגש לתרגול יומי של אומנויות תנועה מזרחיות מסורתיות. לתרגול מעין זה עשויות להיות מטרות שונות: שכלול מיומנות תנועתית/גופנית/לוחמתית (כאשר עסקינן בתרגול אומנות לחימה מסורתיות), שחרור עודף מתח, איזון מרכזי אנרגיה, שמירה על בריאות ושיפור מיומנויות רוחניות־נפשיות (למשל, בתרגול צ'י גונג והאתא יוגה) ועוד כהנה וכהנה. מטרות אלו, ככל שהן חשובות ומועילות, אינן העניין המרכזי, אלא תולדה אפשרית אך לא הכרחית של התרגול. המפגש היומיומי עם עצמי נוכח, מבעד לגוף חי ופועם, החופש להיות כל כולי הווה בגוף, על כל חלקיו, תנועותיו, מכאוביו ומגבלותיו, הוא כמצפן ומכוון, הוא העיקר. לעתים מפגש מעין זה הוא מתסכל ודורש כוח רצון, בעיקר בימים שבהם הגוף חש עייף ונוקשה. הידיעה על ההתרככות, החיות והקשב שהתרגול מזמן לי מסייעת בניוס האנרגיה הדרושה כדי לצאת אל הדק אל מול חורש האלונים שעוטף את גופי בדממה ומשם הדברים כבר מתגלגלים בכוחות עצמם בדרך כלל.

כיצד אפשר לתרגל באופן "שגרתי" תבנית תנועה ולהמשיך להתחדש בה, להיות חי וחופשי "מעצמי־גופי המורגל", כמו גם מנוקשותה של התבנית? רבי משה מקאברין מפרש כך את הפסוק "של נעליך מעל רגליך כי המקום אשר אתה עומד עליו אדמת קודש הוא": השלך מה שאתה מורגל בו, אז תחוש כי בכל מקום שאתה עומד בו ובכל רגע אדמת קודש היא (*אמרות טהורות*). פרשנות זו מחדדת את השאלה מבחינתו של מתרגל תבנית התנועה המסורתית, שכן מנקודת מבטו של המתרגל החיפוש הוא אחר התחדשות וחיבור חי לעצמי בתוך תבנית התנועה המסורתית. כלומר, יש הבחנה בין התבנית שלכאורה אינה משתנה לבין האופן שבו המתרגל מבצע אותה. המצב התודעתי, ההתכוונות, ההנכחה הגופנית (embodiment) וכו' שמשתנים מיום ליום. אמרתי לכאורה, מאחר שבכל תרגול ותרגול מתחוללים שינויים קטנים בדפוסים התנועתיים עצמם, כתולדה של מצב "ההיות" התודעתי־הרגשי של המתרגל, כמו גם מצבו הגופני ברגע התרגול. במובן זה "השלת ההרגלים" שעליה מדבר הרב מקאברין מכוונת יותר להשלת ההרגל התודעתי מאשר לתבנית התנועה עצמה.

"אל תעשה תפילתך קבע", שנו החכמים (*מסכת אבות*, ב', י"ג) ולא בכדי הפרשנות החסידית דורשת שהמתפלל החוזר על אותן מלים מדי בוקר במשך שנים, אלפי פעמים, יאמר אותן בכל פעם מתוך מצבו התודעתי והקיומי ברגע התפילה מתוך עצמותו המתגעגעת והמשתוקקת, ואז ייצאו חדשות ורעונות כאילו נאמרו בפעם הראשונה, כאילו אני כתבתי אותן לעצמי. אם ייאמרו באופן זה, המלים ייהפכו לשופר שדרכו הוויית המתפלל מתחברת לעצמיותה בכל פעם מחדש. אם נחזור להנחיית החכמים ולדברי הרב מקאברין, השאלה מבחינתי היא כיצד אפשר להמשיך ולנעול את אותם מנעלים (כלומר, לחזור על אותן מלים בתפילה ועל אותן תנועות בתרגול היומי), אך להיות קשוב לאופן שבו אני מהלך בהם, לאופן שבו הם נושאים אותי ומאפשרים לי להיאסף ולהתגלות דרכם. מצב תודעתי קשוב הוא שמאפשר לחיבור החי עם "אדמת קודש", קרי עם עצמי חי ומתהווה, להתחולל בי.

האין שאלת ההתחדשות בתוך התבנית, בתוך המוכר, היא השאלה שבה אנו עוסקים בחיי היומיום השגרתיים של כל אחד ואחת מאתנו, שאלה שנמצאת בשולי התודעה מרגע פקירת העיניים בבוקר ועד לעצימתן בערבו של יום, והיא מעסיקה גם אדם שהולך לעבודתו בשוק, בבית המלאכה או במשרד?

זו אינה שאלה של מה בכך, שכן כוחות האינרציה מושכים אותנו אל הקבוע, החזרתי והנוקשה. מבחינתי השאלה נוכחת תמיד והנכונות להיות עמה בקשר מסייעת להיפתח למרחב אותנטי שבו מחוללים חיות ומוות נפשי־גופני, רצוא ושוב של עוררות ותרדמה, נוכחות והיעדרה. בדומה למשנה למלך בסיפורו של ר' נחמן *מעשה באבדת בת מלך* (מרק 2014,

עמ' 204), שיצא לחפשה ולהשיבה ובכל פעם כשכמעט הצליח לחלצה משיביה נפלה עליו תרדמה עמוקה ולאחר מכן הוא התעורר ותהה "היכן אני בעולם", אני שב ושואל יומיום: היכן אני בעולמי־גופי, היכן תשומת הלב שלי, איפה הנוכחות שהלכה לאיבוד?

התרגול הגופני היומי אינו סטרילי. בדרך כלל שגרת יומנו מאפשרת רגעים בודדים של פניות לתרגול וגם ברגעים מעין אלו אנו עשויים לגלות שחלק מתשומת לבנו מופנה למה שהותרנו מאחורינו לפני שניגשנו לתרגול, למחשבות ולגירויים שעולים מתוך התרגול עצמו, לקולות חיי הבית הנושפים בעורפנו ועוד ועוד... כל אלה עשויים להיתפש כגורמים מסיחים, הטורדים את הגוף־נפש, או בלשונה של החסידות: "מחשבות זרות" הבאות וטורדות את האדם דווקא בזמן תפילתו, ברגעים שהוא מבקש להתחבר ולהתקדש. בעניין זה יפה לעיין בדברים שמובאים בשמו של הבעש"ט: "תלמידי הבעש"ט שמעו מדברים באיש אחד שחכם הוא. בלב אחדים התעורר הרצון לבוא אליו ולשמוע תורתו. נתן להם הרבי הרשות, אבל הם שאלו: 'במה נכיר אם הוא צדיק אמיתי?' 'בקשו ממנו', השיב הבעש"ט, 'עצה מה עליכם לעשות שלא יבלבלכם מחשבות זרות בשעת התפילה והלימוד. אם ייתן לכם עצה הרי יודעים אתם שאין בו ממש. כי עבודת האדם בעולם היא להיאבק עד נשמת חייו האחרונה פעם בפעם עם הזר ולהכניסו פעם בפעם אל עצמיותו של שמו יתברך"' (שדה 1987, עמ' 133).

ברוח דברי הבעש"ט אוסיף, שמטרת העבודה היא לא להיפטר מטרדתם של המסיחים, אלא להבין שהופעתם היא בבחינת הזמנה להכניסם פנימה ולהכלילם ב"גוף" התרגול, שכן הם חלק בלתי נפרד מתהליך ההתחברות של כל חלקי הגוף־נפש. המשמעות המעשית של אמירה זאת היא שיש לנוע ולרקוד עם הטרדות, ההרגלים והמחשבות, עם קולות הילדים ועם הכלים שממתינים בכיור המטבח ולאפשר להם להיות נוכחים בי. אז אולי נגלה שהם אינם בגדר מטרד אלא מושא להתבוננות, דיאלוג, גילוי עצמי ועבודה פנימית שמתחוללת מבעד לגופני.

הרהורים לקראת סיום

כתבתי במקום אחר, בעקבות לאקאן: "הגוף הוא מסמן ריק האוצר בתוכו עודף בלתי נסבל ובלתי נתפש. זוהי התנודה הראשונית - דופק החיים, הרטט הבלתי פוסק שקפא באחת..." (גיל 2010, עמ' 358).

בין אם אנחנו אומני תנועה ובין אם לאו, החיות העודפת האצורה בקרבנו מבקשת הנכחה גופנית. היא מזמנת כל אחד ואחת למסע סיזיפי מעצם היותנו בני אנוש. המסע המתחולל מתוך הגופני ומבעד לו. זהו מסע שאליו נקראנו מאז יצאנו מרחם אמנו, ואנו יכולים לבחור אם להיענות לו ברצון ובחמלה או בעל כורחנו, מבעד לנוקשות ולמתח העודף ומנעד התסמינים הפסיכוסומטיים. התודעה הסובייקטיבית היודעת והחשה את הגוף הנע מבפנים כמו נופחת בחומר־גוף נשמת חיים ושותפה בעצם נוכחותה להתמרה ולייצוג של הדחפי והכאוטי, בבחינת אמירת "ויהי אור" בזעיר אנפין של הוויית האדם (המיקרוקוסמוס), המצמצמת את הממשי, העודף וההיולי לכדי מציאות גופנית־תנועתית־סובייקטיבית ובת הכלה ונראות.

מסופר על ר' נחמן שאמר לחסידיו: "נכון אתם אנשים כשרים, אך לא לזאת היתה כוונתי. רציתי שתהיו כחיות הנוהמות בלילה לילות שלמים" (*ליקוטי מוהר"ן א', כ"א*). אני נזכר שלפני שנים רבות בדקתי ביחד עם קולגה אפשרות להצטרף לקבוצת אומנים־פרפורמרים שעבדה בהנחיה של אומן ותיק ורב תחומי. תוך כדי המפגש התבקשנו לאלתר, נענינו להזמנה וללא הכנות כלשהן פתחנו באלתור בתנועה ובקול תוך כדי התייחסות זה לזו. כאשר סיימנו חיךך האומן המנחה ואחר כך שתק. כעבור רגעים מעטים החל לפתע להשמיע קולות, לרקוע ברגליו ולנוע לעברנו, ידיו, כמו טלפיים של חיה פראית ולא נשלטת, נשלחו לעברי, פגשו את גופי והחלו לטלטל אותי, למרוט את עורי ולשרוט את בגדי... כאשר סיים השתררה דממה.

היינו המומים ונפעמים גם יחד. "זה ריקוד", אמר ולא הוסיף. הגם שבאותה עת בחרתי שלא להצטרף לקבוצה, גופי ממשיך לשאת ולנצור את מופע האימים החי האותנטי של האומן.

סוף דבר

"הכל מלא אלים", אמר הפילוסוף היווני הקדם סוקראטי תאלס (ליטבסקי 2013, עמ' 12). בפרשנות פוסט־מודרנית פסיכודינמית מבית מדרשו של פרויד: ארוס ותנאטוס (יצר החיים והמוות) מחוללים ומתגוששים זה עם זה, בדומה לריקוד הקוסמי של שיווה, הבורא והורס בו בזמן את עולם התופעות ומתוך ריקוד זה עולים ומתהווים צורות, דפוסי תנועה וחיות המתקיימים לרגעים ספורים, כמעוף פרפר, ואחר שבים למקורם בדינמיקה ספירלית ומתמשכת. לא בכדי השתמש איוב בתיאור "מבשרי אחזה אלוה" (*איוב* י"ט, 26), כדי לבטא את פרדוקס הכרת האלוהות מתוך הגוף המוגבל, המתחסר, המתענג והמתענה חליפות. בהקשר של השאלה ששאלנו בפתח הרשימה, בדבר האפשרות להתחדשות תנועתית־נפשית, אומר (ובהשראת עצתו של הבעש"ט לתלמידיו) שבבואנו למפגש מחודש עם הגוף, נידרש בכל פעם להתייצב אל מול קולות העבר השוכנים ברקמות ובשרירים, אל מול הטכניקות והמיומנויות התנועתיות שרכשנו בעמל של שנים, כמו גם אל מול זיכרון מנעד התחושות מיום האתמול, עת רקדנו או תירגלנו בחדוות הרגע שנוע, ולהמתין בדממה לגאות הגוף שינכיח את עצמו דרכנו בדרכו.

היות נוכח בגוף במובן העמוק והקיומי של היפעלות זו (כמאלתר בתנועה, כמתרגל של אומנויות תנועה מסורתיות או באופנים אחרים), מתוך מודעות למוגבלות התחביר הגופני־התנועתי הייחודי לכל סובייקט, מאפשר התהוות מרחב דיאלקטי ויצירתי להתפתחות גרעין העצמיות הסובייקטיבי ולמכלול ביטויו בגוף החי והמתנועע, בשדה האנושי, הבין־אישי והאומנותי.

ביבליוגרפיה

בובר, מרסין. 2005. *אור הגנוז סיפורי חסידים*, תל־אביב: שוקן 2005. גולן, רות. 2002. *אהבת הפסיכואנליזה. מבטים בתרבות בעקבות פרויד ולאקאן*. תל־אביב: רסלינג 2002. גיל, שי. 2006. *לרקוד מבלי להותיר עקבות, על היחס בין אומנות המחול לאומנות התנועה*. פורסם באופן אלקטרוני באתר "דרך גוף - BodyWays" בקישור: http://www.bodyways.org/articles/flyer_article.asp?id=88 גיל, שי. 2010. "מחולי למחול - סיפורו של הקבצן חסר הרגליים על פי מעשה בשבעה קבצנים לרבי נחמן מברסלב, מנקודת מבטו של מטפל בתנועה". מתוך: *החיים כגעוע - קריאות חדשות בסיפורי מעשיות של ר' נחמן מברסלב*, עורך רועי הורן, תל־אביב: ידיעות אחרונות, 2010. ליטבסקי, צביה, 2013. *הכול מלא אלים. העצי והעולם במיתוס מסות*. תל־אביב: רסלינג 2013. מרק, צבי, 2014. *כל סיפורי רבי נחמן מברסלב, מהדורה מבוררת על פי כתבי יד*. תל־אביב וירושלים: הוצאת משכל ומוסד ביאליק. עגנון, ש"י, 2008. *תמול שלשום*. תל־אביב: שוקן 2008. שדה, פנחס, 1987. *סיפורי הבעש"ט וגם קצת שיחות שלו בענייני אלוהים ואדם, תכלית החיים, צערם ושמחתם*. ירושלים: כרטא. Brooks, Charles V.W. 1986, *Sensory Awareness*, Felix Merrow, N.Y, USA.

שי גיל (M.A.) מטפל רגשי בתנועה והבעה (מדריך מטעם יה"ת), עוסק באומנויות תנועה ולחימה מסורתיות, בוגר בית הספר לפסיכותרפיה בגישה יונגיאנית, מגשר משפחתי, האגודה הישראלית לפסיכותרפיה פסיכואנליטית, המרכז לייעוץ וטיפול בקהילה לגילן עליון (מיט"ב), קליניקה פרטית - הר חלוץ, משגב. shaigil@013.net



צילום מתוך עבודת מחול עכשווית המושפעת מאלתור מגע של הרקדן והכוריאוגרף מתן לבקוביץ, המדינמה קומפוזיצית שיויו משקל דינמי הכוללת צורות קוויות ואת האלמנטים "אופקי" ו"אנכי".

Matan Levkowich and Luan Manfredi, photo: SensoReye production

ההיבטים האסתטיים של אלתור מגע (Improvisation Contact)

קובי חיינה

הקדמה

לפני כשנה נקלעו כמה אנשים באקראי לאחד המפגשים של אלתור מגע (ג'אמים בלעז), שהתקיימו מדי שבוע במרכז הקהילתי במוסררה בירושלים. הם היו, כנראה, בדרכם לחוג או לפעילות אחרת שהתקיימה באותה עת במרכז הקהילתי. משהו משך אותם להיכנס לאולם המופעים שבו התקיים הג'אם ולצפות במתרחש במשך דקות ארוכות. אפשר שהתעוררה בהם סקרנות בשל אופיה הלא מוכר של הפעילות וייתכן שנשארו שם לצפות במאלתרים בשל חוויה שניתן לכנותה "חוויה אסתטית".

האירוע עורר בי שאלות בדבר הפוטנציאל האסתטי והאמנותי של אלתור מגע (Improvisation Contact). בביטוי "פוטנציאל אסתטי" אני מתכוון לאפשרות הטמונה באלתור מגע לעורר בצופה **חוויה אסתטית**, בשל מאפיינים חוזרים ותבניות טיפוסיות לצורת התנועה הזאת ובשל **התכונות האסתטיות** שאפשר לייחס לה. כלומר, אין מדובר בתכונות ובמאפיינים של אלתור מגע קונקרטי, אלא במשהו המשותף לאלתורי מגע רבים.

תלוי בתכונות אלה. ניתוח של חוויות הצפייה באלתור מגע מסתמך על חקירה פנומנולוגית של צפייה באלתורים שונים, חלקם מתוך הקלטות היסטוריות של המופעים והמיצגים הראשונים של אלתור מגע, שחלקם יתוארו בהמשך. כן מוצעים כאן שני אופני ניתוח נוספים של אלתור מגע: ניתוח צורני וניתוח סטרוקטורליסטי. הניתוח הצורני מעוגן בהשקפות הקלאסיות, שלפיהן התכונות הצורניות של יצירת האמנות הן הבסיס ליופי ולריגוש האסתטי.

אולם נראה כי בראשית הדברים יש להרחיב מעט את היריעה בדבר מהותו של אלתור המגע ואופן התפתחותו. הסקירה ההיסטורית שתוצג להלן מראה כי תהליך ההתפתחות וההתגבשות של אלתור מגע כצורת תנועה מובחנת הוא למעשה תהליך של אסתטיזציה של חקירות גופניות ראשוניות וגולמיות.

אלתור מגע - בין אמנות לריקוד חברתי

אלתור מגע מוגדר בדרכים שונות ויש אף המסרבים להגדירו. הוא מתואר כטכניקה של תנועה, כשפה תנועתית, כאמנות־ספורט או כריקוד חברתי. ביסודו הוא צורת תנועה במרחב, אשר כפי שמרמז שמה מבוססת על שני עקרונות כלליים: **שמירה על מגע פיסי** בין המשתתפים (לרוב בצורת דואט) ו**אלתור** של התנועה.

אלתור מגע הוא פרי של חקירות גופניות ומהלכים ניסיוניים וחלוציים שהחלו בארצות הברית בתחילת שנות ה־70 כחלק מתהליכי בחינה מחדש של מוסכמות ועקרונות של המחול המודרני. העיסוק בו באותן שנים ובתחילת שנות ה־80 היה בעיקר במישור הפרפורמטיבי והאמנותי. בעשורים האחרונים התפשט העיסוק באלתור מגע לארצות רבות מחוץ לארה"ב (ובכללן ישראל) ומשתתפים בו חובבים ורקדנים מקצועיים. הפעילויות מתקיימות במסגרת שיעורים, סדנאות, התנסויות חופשיות במפגשים חברתיים פתוחים (ג'אמים) ואף בפסטיבלים שנמשכים כמה ימים. עם השנים ועם התרחבות מעגל העוסקים בתחום נסב השיח על אלתור מגע בעיקר על האופי החברתי שלו, על ערכיו החברתיים (כמו שוויון וקהילתיות) ועל ההיבטים התרבותיים והמגדריים הכרוכים בו. לרוב השיח על אלתור מגע מבוסס על נקודת המבט האישית והרפלקסיבית של המשתתפים בו. מטבע הדברים עולות בו סוגיות הנוגעות לחוויות הגוף של המשתתפים, לחוויותיהם הרגשיות ולמצבי התודעה שלהם בעת הפעילות. כמו כן עולות סוגיות הנוגעות לדפוסי התקשורת בין המשתתפים ולהיבטים אינטימיים הכרוכים במגע.

תהליך ההתגבשות של אלתור מגע כצורת תנועה מובחנת

נובק (Novack, 1990) מבחינה בין שני שלבים בהתפתחות אלתור המגע כצורת תנועה: השלב הראשון, בשנות ה־70, התאפיין ביצירות או במופעים אינטנסיביים, בתנועה לא נשלטת שיש בה אף סיכון. בשלב השני, החל בשנות ה־80, הפך הסגנון לנטול מאמץ, שוטף, רצוף ונשלט. תיאור זה של התפתחות עקרונות אלתור המגע והפיכתו ל"סגנון" משקף את התגבשות תכונותיו האסתטיות הבסיסיות. עם זאת, נראה שכבר בשנה הראשונה להתפתחותו החל אלתור המגע להתגבש כשפה תנועתית עם עקרונות אסתטיים וערכים אמנותיים מובחנים.

ניסיונות ראשונים

"אני בוחן את המעבר מלמעלה למטה", אומר הכוריאוגרף והרקדן סטיב פקסטון (Steve Paxton, 1939) בתחילת הסרט הקצר *Chute* (1978), שבו מתועדים שליבי ההתפתחות הראשונים של אלתור המגע כסגנון או כשפה תנועתית. המשפט התמציתי והיחידתי מעט מלמד על אחד הנושאים שעמדו בבסיס האקספרימנטים של פקסטון ועמיתיו - חקירה מחדש של

הגוף, של תנועותיו ושל תגובותיו. במוקד החקירה עמדה השפעתם של חוקי הפיסיקה - הכבידה, המומנט, האינרציה והכוחות הצנטריפוגליים - על הגוף, על החוויה הגופנית ועל מהלך התנועה, מהירותה, רציפותה, צורתה ואיכותה.

פקסטון היה רקדן בקבוצת המחול המהפכנית של מרס קנינגהאם וחבר בקבוצת המחול הניסיונית "Theatre Dance Judson", שפעלה והופיעה בניו יורק והפכה אחר כך לקבוצת תיאטרון־מחול־אלתור שכונתה "Grand Union". בחורף 1972 הוזמנו חברי הקבוצה לאוברלין קולג' (Oberlin College) באוהיו, ללמד שיעורי טכניקה ושיעורי ביצוע. פקסטון, שהיה לו גם רקע באתלטיקה ובאומנויות לחימה, יצר בסיום התקופה ביחד עם כאחד עשר הסטודנטים שאתם עבד (גברים בלבד) מופע שכונה *מגנזיום* (*Magnesium*). מופע חלוצי זה נחשב לביטוי הראשוני של אלתור מגע, ולמרבה המזל הוא תועד בווידיאו.

המופע התרחש באולם ספורט, שחלק מרצפתו כוסתה במזרנים בהירים. הקהל המצומצם יחסית (כנראה סטודנטים אחרים) ישב בשולי האולם. בעבודה הרקדנים נופלים לרצפה שוב ושוב, בדרך הנראית כמו **התנסות** בנפילה ולא כביצוע של צורות נפילה ידועות מראש. היצירה המאולתרת אינה מלווה במוסיקה, אבל ברקע נשמעים כל העת קולות הנפילה של הרקדנים על המזרנים. לעתים נוצרות אינטראקציות, לרוב בין שני רקדנים, הנראות כמו נפילה של רקדן אחד לעבר גופו של רקדן אחר.

הרקדנים מתנסים גם במניפולציות על הגוף, כמו משיכת גופו של רקדן עמית מהידיים וסיבוב של גופו על הרצפה. בה בעת, חלק מהרקדנים מחפשים את "המנוע הפנימי" כדי לחולל תנועה ונפילה - מעין חיפוש של תנופה המביאה להסתחררות בחלל. חלק מהתנועות נראות כתנועות של אתלטים: קפיצות והתגלגלויות על הרצפה. לעתים הרקדנים מתגלגלים זה על זה.

בסך הכל מתקיימות במרחב תנועות רבות בו זמנית, והאינטראקציות בין הרקדנים מתחלפות ומשתנות ללא סדר והכוונה. התנועה מהירה, פראית, כמעט אלימה ומסוכנת, הרקדנים נראים כמאבדים שליטה בגופם או כמוותרים עליה. הם מתמסרים לכוח המשיכה והאינטראקציות ביניהם דומות למאבק, התגוששות או חמיקה. לעתים הרקדנים נשענים זה על זה או ממש מתנגשים זה בזה באוויר. לא ניכר עיקרון מארגן לסך כל התנועות, לא ניכר תיאום בין הרקדנים במרחב וגם אין תיאום בזמן. אין נרטיב, או רצון להביע דבר כלשהו, מלבד חיפוש סומטי אחר המפגש עם האדמה או המפגש הפיסיקלי של גוף בגוף.

עם זאת, בתשע הדקות המתועדות של היצירה יש שני רגעים החורגים מהמתואר לעיל. באחד מהם מתקבצים כל הרקדנים סביב רקדן אחד השרוע על המזרן ומרימים אותו יחדיו. הוא נשען שכוב על חלקי גוף שונים שלהם, עד שהוא מחפש את הדרך חזרה לרצפה ומנסה להשתחרר ממגעם ומתמיכתם. לכמה רגעים מתחלפים הכאוס והפיזור שאיפיינו את התנועה עד כה בהתקבצות של כל הרקדנים לפעולה אחת, שיש לה מעין תכלית משותפת. לכמה רגעים נוצרים יחסים מוגדרים בין הרקדנים ונראה כי מתגבש נרטיב. לאחר מכן שוב מתפרק המכלול לאוסף של אינטראקציות ותנועות אקראיות ולא מתואמות.

הרגע השני מתרחש כאשר שני רקדנים (פקסטון הוא אחד מהם) נעמדים זה מול זה בחזות צמודים. ראשיהם מוסטים זה מזה, כאילו הם נמנעים ממגע בפנים. הם שוהים במצב זה כמה שניות, ובסופו של דבר מניח פקסטון את ראשו על הכתף של הרקדן האחר, בדרך של התמסרות והרפיה, עד לנפילה משותפת ומהירה של שניהם אל הרצפה, בחזרה אל התווה ובוהו של מרחב הנפילות. זהו רגע שיש לו איכות הבעתית ולירית, שעליה אעמוד בהמשך, בחלק העוסק בניתוח הסטרוקטורליסטי של אלתור מגע.

מופעים ציבוריים ראשונים

השלב הבא בהתפתחות אלתור המגע כסגנון אירע כחצי שנה לאחר *מגנזיום*: בקיץ 1972 קיבץ פקסטון סטודנטים ועמיתים ממקומות שונים בארצות הברית להציג אלתור מגע בגלריה בניו יורק. התיעוד שיש בידינו הוא סרט שאורכו כתשע דקות מ־1979, הכולל קטעים מתוך אימוני ההכנה למיצגים ומתוך המיצגים עצמם.

בקטעים אלו המפגשים בין הרקדנים ממושכים יותר, והם נמשכים כחצי דקה עד דקה. בדרך כלל המפגש מתחיל בקפיצה של רקדן אחד לעברו של האחר ונמשך בנפילה משותפת לרצפה ובתנועה משותפת על הרצפה, כתוצאה מהתנופה שנוצרה בשל הנפילה. המפגשים יוצרים רצף בעל היגיון פנימי. למשל, מהלך רצוף של תנועה מעמידה לשכיבה. לעתים גם תנועת הנפילה לרצפה מתארכת, משום שהרקדן שמקבל את משקלו של הרקדן האחר משתמש בכוח שנוצר ומנתב אותו לסחרור ספירלי בטרם נפילה. הכוחות הפיסיקליים העצומים תורגמו לצורה יעילה ורציפה, בין היתר כדי להתמודד עם הסיכון הטמון בהעברת משקל רב מרקדן לרקדן. האימונים לקראת המיצג הראו כיצד הרקדנים חיפשו את התיאום הנכון של רגע קבלת המשקל ואת ההכנה הנכונה של הגוף וכיצד הם גילו את השימוש בכוח המומנט כמחולל תנועה יעילה.

פקסטון מסביר בסרט כי עם הניסיון גדל הידע הסומטי של הרקדנים ואתו גדלה היכולת של הגוף להתאים את עצמו למורכבות המרחבית והתנועתית. הוא מדגיש את החשיבות שיש לתזמון, להכנה נכונה של הגוף, לשימוש במומנט (הנוצר בנפילה) ולהארכתו וכן לגילוי של הפעולה הפשוטה ביותר האפשרית, למשל, לא להתנגד למשקל או לכוח הכובד אלא להיענות להשפעתם עלינו. חלק ניכר מהעקרונות האלה נובעים מרצון להפוך את התנועה המשותפת לבטוחה יותר ולהימנע מפציעות, אבל אפשר לראות בהם עקרונות מסדירים, שיצרו מסגרת צורנית לאלתור ולמעשה גם מסגרת של עקרונות אסתטיים הנוגעים לרציפות התנועה, תזמונה ועיצוב צורתה.

גם בסרט זה יש רגע יוצא דופן, שבו מתנסים פקסטון ודניאל לפקוף (Daniel Lepkoff) בריקוד אטי יחסית, שאין בו נפילות לרצפה ובו ניכר הקשב ביניהם. האינפורמציה בנוגע לכיוון התנועה והובלתה עוברת בין הרקדנים באמצעות מגע עדין של כפות הידיים והעור. כך נוצר לכמה שניות דואט רגיש, כמעט מדיטטיבי, המסתיים במחווה של השענת ראש על חזה.

בחורף 1973 הופיעו פקסטון ורקדנים עמיתים נוספים כמו ננסי סטארק סמית (Nancy Stark Smith) בסן פרנסיסקו (ב־Firehouse Theater), במופע שכונה *אתם תבואו, אנו כבר נראה לכם מה אנו עושים* - שם מעורר סקרנות המרמז על חוסר היכולת להגדיר מראש מהו המופע.

חלקים ממופע זה מתועדים בסרט בשם *Vision Peripheral* שנורך בשנת 1975. סרט זה מלווה בתובנות מוקלטות של פקסטון ושל סטארק סמית על הטכניקה של אלתור מגע, על החוויה הגופנית־המנטלית של המשתתפים ועל התקשורת בין המאלתרים. בסרט אפשר לראות כי אלתור המגע הוצג לרוב כדואט (עם זאת, יש גם כמה רגעים שבהם מתועד טריו, שנמשך זמן קצר יחסית) וכי הדואטים נעשו ממושכים יותר מבעבר ונמשכו דקות אחדות. בסרט גם נראים רצפים ברורים יותר של תנועה משותפת ומגע. לאורך הדואטים ניכרים עקבות החיפוש והחקירה הגופנית, שנראה כי תכליתה לשמור על קשב הדדי, על תמיכה ומגע ועל תנועה יעילה והמשכית.

מהלכים אלו מביאים ליצירת מבנים במרחב ופירוקם לרצפים תנועתיים עם היגיון פיסיקלי, אבל גם לרגעים שבהם התנועה נעצרת או שלא ברור

לרקדנים כיצד להמשיך. מבוכת הרקדנים אינה מוסתרת ולעתים היא ניכרת בחיוך או בצחוק קל המופיעים לאחר התגברות על רגעי המשבר. נראה כי לצד החקירות וחיפוש אחר הצורות הנכונות, ההתנסות כרוכה גם בשעשוע ובהנאה גופנית, וככל הנראה יסודות אלה הפכו את העיסוק באלתור מגע לנפוץ כל כך .

הערך האמנותי של אלתור מגע

לפי האסתטיקן בירדסלי (Beardsley, 1963) יש שלוש אמות מידה בסיסיות לערך באמנות: אחדות, מורכבות ועוצמה. מהמתואר לעיל עולה כי בתקופה קצרה יחסית, כשנה, הפך אלתור המגע מניסיונות תנועה מגושמים ולא מאורגנים למהלכים רצופים ומורכבים המגשימים את אמות המידה שציין בירדסלי. ה**אחדות** באלתור מגע נובעת מהמשכיות התנועה לאורך זמן, מהשמירה על מגע עקבי רצוף בין הרקדנים ומהתזמון של תנועותיהם. ה**מורכבות** נובעת מהשתנות תדירה של מצבי הגוף ושל נקודות המגע בין הרקדנים ואילו ה**עוצמה** של הריקוד היא תוצר של שימוש יעיל בגוף וניצול מתוחכם של הכוחות הפיסיקליים כדי לחולל תנופה ותנועה מהירה.

הצפייה באלתור מגע כחוויה אסתטית

פילוסופים שונים ניסו לעמוד על טיבה של החוויה האסתטית ומאפייניה, ומטבע הדברים אין בנמצא מאפיין אחד מוסכם של חוויה זו. עם זאת, רוב התיאורים מתמקדים בכמה מאפיינים של החוויה, שיש ביניהם דמיון. אפשר, למשל, לציין את התחושה של השתהות או עימדון (Stasis), שהיא מעין עצירה של הזרם הבלתי פוסק של מחשבותינו לנוכח המושא האסתטי; את שלילת הרצון, שהיא תחושה של התפוגגות רצונותינו המלווה בשקט ובסיפוק. מאפיין נוסף החוזר בתיאורים שונים הוא התחושה של הנאה או הפקת נחת, הנקשרת גם לחוויה של יופי. יש המדגישים את התעוררותם של רגשות ואת ייחודיותה של החוויה האסתטית ועוצמתה ויש המדגישים את האופי המיטיב שלה, עד כדי תחושה שיש בה כדי לסייע לנו להמשיך לחיות בשל גילוי של אמת עמוקה על עצמנו. עם זאת, בשל עוצמתה וייחודיותה חוויה אסתטית טהורה ויציבה היא נדירה למדי (Collinson, 1992).

סאלי בינס, שחיברה ספר מקיף על המחול הפוסט־מודרני (Banes, 1987), מתארת כמה היבטים אסתטיים הנוגעים הן **לתכונות אסתטיות** האינהרנטיות לאלתור מגע והן לטיבן של **החוויות האסתטיות** האפשריות בעת צפייה במופע של אלתור מגע. היא טוענת שאלתור מגע יכול להפוך לסדרת אירועים דרמטית ומרהיבה לצפייה, אך בו בזמן מציינת שאלתור מגע יכול להיות מתיש לצפייה, משעמם או מפחיד. לטענתה, מקורם של "הריגוש וההנאה" אצל הצופים טמון בשיתוף הפעולה בין הרקדנים ובהתחלפיות בלתי צפויות במצבים המרחביים ובמצבי הגוף, מהסיכון המחושב, מהתחושה שהתנועה קלילה ומהביטוי המטפורי של יחסים חברתיים מופשטים. היא נוגעת איפוא באופן כללי ובקצרה בכמה מההיבטים האסתטיים המרכזיים והמעניינים ביותר של אלתור מגע ורומזת גם על מגבלותיו האסתטיות.

אף שהיא מציינת את הביטוי המטפורי של יחסים חברתיים כמקור לחוויה האסתטית, נראה כי ככלל, היבט זה של אלתור מגע הוא הזניה יותר בנוכחותו ובעוצמת ההשפעה שלו על הצופים. להיבט זה יש פוטנציאל רב לייצג לצופה מכלול רחב של מצבים נפשיים ופסיכולוגיים, ובתוך כך לעורר הדהות, לרגש ולחשוף אמיתות קיומיות, ובמובן זה להדגיש פן נוסף של החוויה האסתטית. אבל אופן ההתפתחות של אלתור מגע וההקשר ההיסטורי שלו מלמדים שהיבטים פסיכולוגיים ונפשיים אלה לא היו כלל במוקד העניין של יוצריו. נובק מציינת במפורש כי אלתור מגע נוצר בהקשרים אמנותיים שנתנו עדיפות לפורמליזם על פני ייצוג של

רגשות ומצבי נפש. בהמשך אציג את הפוטנציאל הזה ביתר פירוט, כחלק מהניתוח הסטרוקטורליסטי של אלתור מגע. כמו כן אציג הסברים נוספים למקורה של החוויה האסתטית, שלא צוינו על ידי בינס.

התבוננות בחוויות הצפייה שלי באלתור מגע העלתה במקרים מסוימים מאפיינים דומים לאלו שתוארו לעיל. ככלל, החוויה האסתטית היא חוויה מורכבת, רגישה מאוד לנסיבות, ולרוב היא אינה יציבה ואינה ממושכת. כאשר אנו עוסקים בהתבוננות בחווית הצפייה במחול או במיצג תנועה, המורכבות הגדולה של המחול כמדיום אמנותי, המתקיים גם במרחב וגם בזמן, מקשה עלינו עוד יותר לזקק את מאפייני החוויה.

אף על פי כן, ניתן להצביע על מאפיינים מסוימים שחוזרים בחווית הצפייה. אפשר גם לשים לב לשינויים באופיה של החוויה ובעוצמתה ולנסות להסבירם. המאפיינים החוזרים עולים בקנה אחד עם מאפייני החוויה האסתטית. ביניהם אפשר לציין תחושת השתהות, תחושת סקרנות עד כדי השתקעות בריקוד, דריכות ומתח, התפעלות, ריגוש וחווית יופי. לכל אלה היו עוצמות משתנות, בהתאם להשתנות הריקוד הנצפה. לנוכח מורכבות החוויה נדרשת איפוא בחינה קפדנית יותר ומעודנת יותר של השתנותה, כדי לקשור זאת לתכונות של הריקוד.

אלתור מגע כהזרה

באופן כללי, אפשר לקשור את ההשתהות והסקרנות לנוכח אלתור מגע לתכונות בסיסיות כמו רציפות והשתנות, ולתיאום התנועות במרחב ובזמן. תכונות אלה תורמות לתחושת הלכידות של הריקוד ושל מורכבותו, וכפי שצוין לעיל אלה ערכים אמנותיים בסיסיים. יותר מכך, לדעתי הם תנאי הכרחי לקשב של הצופה.

יסוד נוסף באלתור מגע, שתורם לחוויה של השתהות וסקרנות ולא נדון עד כה, הוא תחושת ה**הזרה** שהוא עשוי לעורר. הזרה מוכרת בדרך כלל כתחבולה אמנותית בספרות. את המונח טבע הפורמליסט הרוסי ויקטור שקלובסקי בתחילת המאה ה־20 והוא משקף את הרעיון שמטרת האמנות היא להאיר את המציאות המוכרת באור חדש ומוזר, כאילו היא אינה ידועה לנו כלל. ההזרה חושפת היבטים מפתיעים ולעתים גם מביכים במה שנדמה לנו כמוכר היטב (אבן, 1978).

באלתור מגע ניתן להצביע על **הזרה של הגוף ושל יחסיו עם גופים אחרים**. באופן פרדוקסלי, תפישת הגוף של חלוצי אלתור המגע היתה של "גוף יודע" - גוף אינטליגנטי, בעל יכולת תגובה ותקשורת, המחולל תנועה נטורליסטית ללא תיווך של מושגים. לעומת זאת, במתבונן מהצד התנוחות הנוצרות באלתור מגע, היחס האינסטרומנטלי לגוף, המניפולציות עליו והאינטראקציות הגופניות (הכוללות מגע קרוב של חלקי גוף שונים ולא שגרתיים אלו באלו), עשויים לעורר תחושה של הזרה של הגוף. לפיכך אפשר להצביע על מתח שנוצר בין מה שניתן לכנות "הגוף הנטורליסטי" (תפישת הגוף המקורית באלתור מגע), "הגוף החברתי" ו"הגוף הפוליטי" (תפישת הגוף החברתית והפוליטית)!. מקורו של מתח זה הוא בפער שבין אופן השימוש "הטבעי" בגוף באלתור מגע לבין הנורמות החברתיות הרווחות והכללים הנוגעים למשטור הגוף וליחסיו עם גופים אחרים.

יוצא איפוא כי באלתור מגע, ההזרה היא תוצר לוואי של מתח אינהרנטי בין תפישות שונות של הגוף ושל אופן הפעלתו ולא תוצר של תחבולה אמנותית מכוונת. חווית הצפייה באלתור מגע מושפעת ממתח זה, והוא עשוי לעורר סקרנות ומבוכה.

היסוד האשלייתי באלתור מגע

חווית המיקוד וההנאה האסתטית מאלתור מגע נובעת גם מיסודות אשלייתיים שיש בו ברגעים מסוימים. האשליה היא מרכיב יסודי בתחומי אמנות שונים. בתקופה הקלאסית הודגש כוחה של האמנות בשל יכולתה ליצור אשליית חיקוי של מציאות, אבל כיום החיקוי אינו נתפש כמרכיב הכרחי או עיקרי של האמנות והיא כוללת לעתים אשליות מסוג אחר, למשל אשליות אופטיות. בכל הנוגע לאמנויות הבמה, השימוש באשליה מוכר יותר בתחומי התאורה והתפאורה או בסוגות כמו התיאטרון השחור, הפנטומימה והמיצג.

האשליה או התעתוע הם פתח לקריאה דו משמעית של היצירה האמנותית ולהרחבת אפשרויות הפרשנות שלה (דוגמאות פשוטות לאפקט זה הם ציורים דו משמעיים או משפטים דו משמעיים). לרוב, בדומה להזרה, האשליה היא שימוש בתחבולה תפישתית כדי ליצור מצב הנראה כחורג מהמוכר לנו, משום שיש בו התגברות על חוקי הטבע או על דפוסי התפישה הפסיכולוגית של המרחב ושל הזמן, והדבר מעורר השתאות והתפעלות. במחול האשליה הנפוצה ביותר נוצרת כתוצאה מיישום של טכניקות תנועה שאינן ידועות לקהל הצופים, המאפשרות לרקדנים להשיג הישגים תנועתיים יוצאי דופן.



קארן נילסן, ננסי סטארק סמית (שנה לא ידועה, אמצע שנות ה־80). צילום באדיבות הצלם ביל ארנולד Karen Nelson, Nancy Stark Smith. Photo: Bill Arnold

באלתור מגע ניתן להצביע על שני סוגים של אשליות: אשליות תנועתיות ואשליות אופטיות. האשליה התנועתית, כמו בכל סגנון מחול אחר, נובעת משימוש מושכל של הרקדנים בכוחות הפיסיקה כדי לחולל תנועה מלאת כוח ותנופה באמצעות שימוש נכון בגופם שלהם, או בגוף של רקדנים אחרים, באופן שנראה לצופה כאילו מדובר בהתגברות על כוח הכבידה או על קושי פיסי ניכר. החתירה לתנועה יעילה ואלגנטית יוצרת אצל הצופה תחושה שעל ידי פעולות קטנות וכמעט לא מורגשות מתקבלת תנועה דרמטית והמשכית של הגוף, כמעט יש מאין. נראה כי אפקט "המכונה הנצחית" (בלטינית: Perpetuum Mobile) שכבש את דמיונם של ממציאים ומדענים רבים לאורך ההיסטוריה נוכח לעתים גם ברצף של אלתור מגע והוא מקור להתפעלות.

האשליות האופטיות הנוצרות באלתור מגע נובעות מהחיבור בין שני גופים וממבנים שנראים כאילו נוצר בהם גוף כלאיים חדש. לגוף זה יש איברים המוכרים מהגוף הרגיל, אך מספרם ומיקומם שונים מהמוכר. כמו כן מתקבלים מצבים הנראים דו משמעיים, שבהם אי אפשר לשייך בקלות את איבריו של כל רקדן לגופו שלו, ונוצרת התחושה כאילו איבריו של רקדן אחד שייכים לרקדן אחר. מראה גוף הכלאיים, או גוף הקולאז', מתקבל

בגלל זווית הראייה שלנו ובגלל היגיון פנימי שאנו בכל זאת יכולים לתפוש במבנה החדש. הצילום המובא כאן מתאר מצב כזה, שבו במבט ראשון אי אפשר להבחין למי מהרקדניות שייכים הידיים, הטורסו והרגליים, שכן גופה העליון של קארן נילסן (בגופייה הלבנה) נראה להרף עין כהמשך של רגליה של ננסי סטארק סמית. מצב זה גורם להשתהות של הצופה, אולי בגלל הניסיון לפענח את המורכבות שנוצרה.



דניאל לפקוף, ג'ולין המילטון, 1985. הצילום באדיבות הצלם ביל ארנולד Daniel Lepkoff, Julyen Hamilton. Photo: Bill Arnold

חוויות היופי וההיבטים הצורניים של אלתור מגע

"הצורות העיקריות של היופי הן סדר, סימטריה ובהירות". ציטוט זה מאת אריסטו ממחיש את ההשקפה הקלאסית כי מקורו של היופי ביחסים צורניים. היסוד הצורני נתפש כמהותי לאמנות גם בהגות המאה ה־20 וההוגה המוביל של זרם זה הוא קלייב בל (Clive Bell). מהסקירה עד כה אפשר להבין כי היסוד הצורני היה יסוד מוביל בהתפתחות האלתור מגע ובסגנונו, אם כי לא במובן הקלאסי של יצירת יחסים גיאומטריים מובחנים (כמו חתר הזהב), או הרמוניה צורנית, אלא במובן של חתירה לצורת התנועה היעילה והפונקציונלית. אריה בורשטיין מציין (בורשטיין, 2011) כי באלתור מגע יש עיסוק ענייני בצורה ומצטט אמירה המיוחסת לפקסטון: "אם זו פיסיקה, זה קונטקט. אם זו כימיה, זה לא...". אולם הוא טוען שהחווייה של הריקוד עשויה להיות הבעתית או רגשית. מתח זה בין צורה לתוכן טבוע

בתחומי אמנות שונים ומשתקף בתולדות האמנות. כפי שמראה אשל (אשל, 1996), בתולדות המחול אפשר להבחין בתנועות מטוטלת - לעתים הודגשו ההיבטים הצורניים ולעתים הודגשו ההיבטים של תוכן והבעה.

באלתור מגע, הקומפוזיציות הנגזרות מהתנועה היעילה המגלמת את חוקי הפיסיקה הן לרוב קומפוזיציות דינמיות, א־סימטריות, טעונות במתח. אף שהריקוד מאולתר, מתקבלות תבניות צורניות שחוזרות על עצמן. לקומפוזיציות אלה אין נקודת מבט אחת מיטבית וניתן להבחין בהן מכיוונים שונים. בנקודה זאת מהדהדת תפישת החלל של פקסטון, שלפי השקפתו חלל התנועה באלתור מגע הוא חלל ספירי (חצי כדורי), בעוד שהחלל הבימתי המקובל הוא מלבני ויש בו משמעות למונחים "קדמי" ו"אחורי". נקודת שיווי המשקל הצורנית אנלוגית לנקודת שיווי המשקל הפיסי של הגופים הרוקדים. הצורך לשמור על יציבות מחייב להניח את מרכז הכובד של הגוף על נקודת תמיכה בגופו של הרקדן הנושא את המשקל. כדי להניח את מרכז הכובד בנקודות "נכונות" מבחינה אנטומית הרקדנים מותחים את הגפיים. מתיחת הגפיים גם מאפשרת לפתח את התנועה ולחולל אותה, על ידי שימוש בהם כבמנוף או כבמשקולת. באופן זה מתקבלות קומפוזיציות קוויות ומאורכות ובמקרים רבים מתארגנים הגופים במצבים הבינאריים "אופקי" ו"אנכי" או בתנוחות המבוססות על הישענות בזוויות ישרות (זוויות המאפשרות העברה יעילה של משקל).

עם את, חשוב לציין כי בשל התנופה וזרימת התנועה האופייניות לאלתור מגע, יש קושי ללכוד בעין קומפוזיציות יציבות לאורך זמן. התנועה הרציפה מאפשרת לתפוש את השתנות המבנים המרחביים, היווצרותם והתפרקותם. כפי שאראה בהמשך, השתנות זו מהותית להנאה האסתטית.

ניתוח סטרוקטורליסטי של אלתור מגע

המתח בין צורה לתוכן באלתור מגע עשוי להתבהר באמצעות יישום גישה סטרוקטורליסטית לניתוחו. גישה בין תחומית זו, המשמשת לניתוח תופעות לשוניות, תרבותיות ואמנותיות, מבוססת על ההנחה כי ביסוד התופעות המורכבות מצויים מבנים המכונים "מבני עומק", המכוננים את המציאות האנושית. את מבני העומק אפשר להבין כמערכת שיש לה מרכיבים בסיסיים, הנתונים ביחסים מוגדרים. כמו כן יש כללים המאפשרים לחולל שינוי ביחסים אלה וכך לפתח את המערכת ולהעשיר את מורכבותה. לרוב המרכיבים הבסיסיים של מבני העומק הם בעלי אופי בינארי־ניגודי. מנקודת מבט סטרוקטורליסטית אפשר לראות את אלתור המגע כשפה המורכבת מתבניות בסיסיות ולעמוד על מבני העומק האפשריים שלה.

מאמר שפירסם פקסטון עצמו ב־1975 (פקסטון, 1975), מיישם גישה סטרוקטורליסטית (גם אם לא מודעת) להבנת עקרונות בסיסיים של אלתור מגע. בתוך כך חושף פקסטון את מבנה העומק של אלתור המגע כמערכת חברתית. פקסטון מזהה את המרכיבים **פעיל**, **סביל** ואת דפוסי התקשורת בדואט, **דרישה ותגובה**, כרכיבים המצויים בבסיס המהלכים של המשתתפים באלתור המגע. כמו כן הוא מצביע על מכלול הצירופים האפשריים (בדואט) ועל השפעתם על אופיה של התנועה במרחב ועל המגע. בטבלה שלהלן המחשה של הצירופים הבסיסיים האפשריים לכל משתתף:

	רקדן פעיל	רקדן סביל
<i>רקדן דורש (דרישה)</i>	פד	סד
<i>רקדן מגיב (תגובה)</i>	פת	סת

בדואט יש איפוא שישה צירופים תיאורטיים אפשריים: פד+סת, פד+פת, סד+פת, סד+סת, פת+פת, פד+פד. צירופים אלה משתנים תדיר, גם הם על פי חוקיות מסוימת. למשל, צירוף של שני רקדנים במצב סביל יביא לכך שהמגע "יישבר" כתוצאה מהסבילות הכפולה והדבר יחייב את אחד המשתתפים בדואט להפוך לפעיל ולדרוש תגובה (כדי לשמור על עקרון העל - רציפות המגע). גם מצב שבו יש שני רקדנים פעילים - אחד בדרישה והאחר בתגובה, יביא בסופו של דבר לעצירת התנועה ולכך שאחד מהם יהפוך לסביל - כדי לצאת ממצב ריקורסיבי וכדי להמשיך את התנועה המאולתרת.

פקסטון מציין שמעולם לא טרח ללמד את הצורות הללו והן נוצרו בטבעיות. עם זאת, הוא מדגיש את "הרווח הטמון בהימנעות מהן כתפקידים קבועים במסגרת היחסים החברתיים של האלתור". כמו כן, פקסטון לא עומד על הערך האסתטי הגלום בתבניות שהוא מצא. ביינס מציינת, כאמור, כי הריגוש וההנאה של הצופים נובעים משיתופי הפעולה שהאחריות מועברת בהם הלוך ושוב בין בני הזוג. כלומר, **ההתחלפות התדירה והשיטתית** בתפקידים (שיש להם אופי בינארי־ניגודי) וביחסים (שגם להם יש אופי בינארי־ניגודי) בתוך דואט של אלתור מגע יוצרת מערך משתנה ומורכב של תבניות ויחסים של הגוף, המבוסס על חוקיות סמויה, שאפשר לתופשה וליהנות ממנה. מאפיינים אלו עולים בקנה אחד עם אמות המידה הבסיסיות לאמנות - "אחדות" ו"מורכבות" שכבר צוינו לעיל.

היחסים החברתיים מתגלמים איפוא בחוקים פיסיקליים בסיסיים, שגם הם בינאריים וניגודיים (הפעלת כוח, התנגדות לכוח), וביחסים מרחביים ניגודיים (למעלה, למטה) המצויים בהשתנות מתמדת, או ליתר דיוק בהתחלפות, בדומה למופעים של גל. ההתחלפות יוצרת עניין אסתטי משום שאינה צפויה. עם זאת היא אינה שרירותית, משום שהיא יכולה להיות מובנת כחלק מהחוקיות של מכלול השינויים המהירים.

התחושה שיש הצדקה לשינוי ושהוא אינו שרירותי, בלי להכיר את החוקים שבבסיס השינוי, היא אחד התנאים להפקת הנאה ולחווייה של יופי. עמד על כך הפילוסוף עמנואל קאנט, שאיפין את היפה כמה שיש לו צורה של תכליתיות ללא תכלית אובייקטיבית (קאנט, 1961). הפילוסוף דייוויד יום טען, ברוח דומה, כי "יופי הוא מעין סדר או מבנה של חלקים אשר בהתאם לחוקיות בסיסית של טבענו... מותאם להעניק עונג וסיפוק לנפש" (מצוטט אצל לורנד, 2007).

יתר על כן, מלבד ההבנה של מערך התפקידים המופשטים בדואט ומלבד ההבנה של זרם החילופין שלהם, לתפקידים וליחסים שפקסטון תיאר יש גם היבט עומק פסיכולוגי וחברתי המוכר לנו מעצמנו ומיחסי היומיום שלנו, למשל במערכות יחסים כמו זוגיות, חברות ומשפחה. לפיכך, אפשר לראות במבני העומק **פעיל וסביל** וביחסים **תגובה ודרישה** גם מבנים פסיכולוגיים וחברתיים. אפשר שהם יעוררו הזדהות ויתנו ביטוי מופשט ולירי למציאות מוכרת. במובן זה, לאלתור מגע יש פוטנציאל הבעתי רגשי עשיר, שיכול להביא לידי ביטוי מעודן יסודות מהותיים בקיום הנפשי שלנו, בתוך מסגרת צורנית בהירה.

נראה כי פוטנציאל זה בדרך כלל אינו מתממש במלואו, משום שהעוסקים באלתור מגע מרסנים על פי רוב את המצבים הקיומיים והפסיכולוגיים או לכל הפחות מעדנים אותם במידה ניכרת. הדבר קשור קשר הדוק לחסורת של אלתור מגע ולנקודת המוצא האסתטית של התפתחותו כחקירה

אנליטית של הגוף ותנועתו. עם זאת, כפי שצוין לעיל, כבר בראשיתו של אלתור המגע היו רגעים יוצאי דופן, טעונים רגשית ומכמירי לב, שבהם יסוד נפשי חבר ליסוד צורני. כזה הוא הרגע הקצר ב*מנגזיום* שתואר לעיל, שבסופו מניח פקסטון את ראשו על הכתף של הרקדן האחר, בדרך של התמסרות והרפיה, עד לנפילה משותפת ומהירה של שניהם אל הרצפה. רגע דומה מיוצג בצילום להלן, של הרקדנים דניאל לפקוף וג'ולין המילטון.

בהקשר אמנותי יש איפוא מקום לממש את האפשרויות הקיימות באלתור מגע לבטא מצבי נפש ויחסים פסיכולוגיים וקיומיים. יסודות אלה יכולים להצטרף לאחדות ולמורכבות שכבר מובנות באלתור מגע ולהוסיף להן עוצמה רגשית.

מבע הפנים, קרבת הראשים וצורת האחיזה של הרקדנים זה בזה, שהיא ספק חיבוק ספק תמיכה, מדגימים את הפוטנציאל ההבעתי־רגשי של אלתור מגע.

ביבליוגרפיה:

אבן יוסף, 1978 (תשל"ח). *מילון מונחי הספרות*, הוצאת אקדמון האוניברסיטה העברית.

אשל רות, 1996. "בין תוכן לצורה במחול", *מחול עכשיו*, גיליון 8, עמ' 20-25. בורשטין אריה, 2011. "מה אנו מלמדים כשאנו מלמדים מחול - ומה עם קונטקט אימפרוביזציה?", *מחול עכשיו*, גיליון 21 עמ' 34-37.

לורנד רות, 2001. *היופי בראי הפילוסופיה*, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, עמ' 237.

קאנט עמנואל, 1961. *ביקורת כוח השיפוט*, מוסד ביאליק, ירושלים, עמ' 52. Banes Sally, 1987. *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance* (Middletown: Wesleyan University Press).

Beardsley Monroe, 1963. "The Discrimination of Aesthetic Enjoyment," *British Journal of Aesthetics*, p. 297.

Collinson Diane, 1992. "Aesthetic Experience," in O. Hanfling (ed.), *Philosophical Aesthetics: An Introduction* (Oxford: Blackwell), pp. 176.

Paxton Steve, 1975. "Contact Improvisation," *The Drama Review*, Vol. 19, pp. 40-42.

Sibley Frank, 1959. "Aesthetic Concepts," *The Philosophical Review*, Vol. 68, No. 4 (Oct., 1959), pp. 421-450.

הערות

י' מונחים אלו מושאלים מהמחקר האנתרופולוגי על הגוף. הם הוצגו על ידי האנתרופולוגיות ננסי שפר־יוז ומרגרט לוק ב־1987 במאמר בשם "The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology".

קובי חיינה הוא אדריכל ובעל תואר שני באדריכלות מהפקולטה לארכיטקטורה וביוני ערים בטכניון ותואר שני בפילוסופיה מאוניברסיטת חיפה. מתנסה בקונטקט אימפרוביזציה זה שנים אחדות. גרסה מקוצרת של מאמר זה הוצגה בכנס השנתי השני של האגודה הישראלית לחקר המחול.



דניאל לנדאו

במוקד הגותו של הפילוסוף הצרפתי מוריס מרלו־פונטי (-1961 ו1908), שאת הפילוסופיה שלו אפשר לשייך לזרם הפנומנולוגי ולזרם האקזיסטנציאליסטי, עומד הגוף. 400 שנים אחרי רנה דקארט, שקיבע בחשיבה המערבית את הפרדת הגוף מהגפש, מרלו־פונטי הציע תיקון: "הגוף מהווה את נקודת מבטנו על העולם... הנפש איננה בתוך הגוף כפי שמלח נמצא בתוך ספינתו. היא לחלוטין שזורה עם הגוף. מכאן שהגוף כולו רווי חיים, וכל הפונקציות שלו משתתפות בתפישת האובייקטים... הגוף הוא הרבה יותר מכלי או אמצעי; הוא מהווה את הביטוי שלנו בעולם, את הצורה הוויזואלית של כוונותינו. אפילו הרגעים האפקטיביים הסודיים ביותר שלנו עוזרים לעצב את תפישתנו את האובייקטים".

במובן הבסיסי ביותר, כל פיתוח טכנולוגי מאז ימיה הראשונים של האנושות, נועד במהותו להחליף פונקציה של פעולת הגוף. דוגמאות בולטות לכך הן הבישול, המהווה מיקור חוץ של מערכת העיכול; המהפכה התעשייתית, המאפשרת תפעול חיצוני של הפעולה הפיסית של הגוף; טכנולוגיות הפריה שמחליפות את מערכת הרבייה האנושית וטכנולוגיות מידע שהן הרחבה של התודעה האנושית. לפיכך, קדמה מעצם מהותה היא תהליך של התנתקות מן הגוף. בהעדר תרגום מתאים אשתמש במונח הלועזי Disembodiment. נדמה ש"פרויקט האדם", והכוחות הדוחפים אותו להתייעל ולמלא את צרכיו החומריים בעולם, מייצרים שאיפה להפוך את גופו למיותר.

60 שנה לפני המצאת האינטרנט וההטמעה המסיבית של טכנולוגיות מידע במציאות חיינו התייחס מרשל מקלוהן (McLuhan) להשפעה של מכשירי תקשורת אלקטרוניים כמו הטלפון, הרדיו והטלוויזיה על התודעה. מקלוהן הוטרד מאוד מההשפעות התרבותיות והמוסריות של מה שהוא כינה "אי הגשמיות", כלומר, ההיפרדות מהגוף המשתמעת והמתממשת מתוך הקשרים החברתיים הרבים שבני אדם מקיימים באמצעות המדיה האלקטרונית. כאשר אנחנו הופכים לשלוחות לא־רפלקסיביות של הטכנולוגיה שלנו, טען מקלוהן, אנחנו נכנסים למצב רובוטי. כאשר אנחנו "בטלפון", אנחנו אף־אחד. בזמן השיחה אנחנו חסרי גוף, לא גשמיים או "אל־בשריים". מקלוהן כינה מצב זה "מלאכיות". אמנם מדובר במונח לא מאיים, אבל לטענתו המצב שמתאר מונח זה מסוכן למדי לבני אנוש. הוא לא רק מרחיק אותנו מהטבע האנושי, אלא אף מאפשר לנו ליצור מעין "קצר חשמלי" ביחס המוסרי שלנו כלפי אחרים. מנקודת מבטו של מקלוהן, העובדה שאנחנו מתגשמים בגוף ומשועבדים להנאותיו ולכאביו היא שמאפשרת לנו לפעול באופן מוסרי, מכיוון שהתנהגות מוסרית "מעוגנת" באמפתיה. לפיכך, בלי גוף אין אמפתיה. בלי אמפתיה אין מוסר. ליתר דיוק, אובדן הגוף פירושו אובדן זהות. מקלוהן מוסיף וטוען, כי אובדן זהות מוביל בהכרח לרדיפה אחריה, בדרך כלל באמצעים אלימים. במכתב אל פייר אליוט טרודו (24 בפברואר 1977) כתב מקלוהן: "במהירות אלקטרונית,

הלא היא מהירות האור, אנחנו הופכים לישויות ללא גוף. בטלפון או 'בשידור' אנחנו נוכחים מיד, אך ללא גופנו. מבחינה פוליטית, לאדם לא־גשמי יכולה להיות דמות, אך לא יכול להיות לו גוף פיסי. במקביל מתרחש אובדן של הזהות האישית והאחריות, אשר יוצר בדלנות בחיים האישיים, בחיי המשפחה ובכל הקיום הממסדי".

נדמה שהמסקנה המתבקשת מהטקסט של מקלוהן היא שהתפתחות הטכנולוגיה מובילה באופן בלתי נמנע לאובדן הגוף ואתו גם לאובדן המוסריות. ברצוני להצביע על הקשר בין מסקנה זו לבין המיתוסים שעליהם נשענת החברה המערבית/הנוצרית/הטכנודומינסטית: הציר שבין החטא הקדמון - אכילת פרי המידע - לבין הגאולה המיוחלת, כלומר קבלת גוף חדש. עד למימוש הגאולה הדתית הוגים שונים מפתחים פרויקטים טכנודמשיחיים. דוגמה לפרויקט כזה היא תיאוריית הסינגולריות הטכנולוגית של ריי קורצווייל. הסינגולריות, על פי קורצווייל, היא נקודת הזמן העתידית שבה ישיגו המחשבים יכולות אינטלקטואליות גבוהות במידה משמעותית מאלו של בני האדם. לטענתו, כאשר מצב זה יתממש אפשר יהיה להעלות תודעה על ענן (מחשב ברשת, שבו אפשר לאחסן מידע) וכך לזכות בחיי נצח. הרעיון בדבר גאולה באמצעות הטכנולוגיה הצית את דמיונם של קולנוענים וסופרים רבים, שנתנו לו ביטוי ביצירות כמו *2001, אודיסיאה בחלל* (סטנלי קובריק, 1968), *I.A.* (סטיבן שפילברג, 2001), *בלייד ראנר* (רידלי סקוט, 1982) ו*התעלות* (*Transcendence*) (וולי פפיסטר, 2014). בעקבות צפייה ביצירות אלה עולה השאלה מדוע רוב עבודות הקולנוע והספרות העוסקות בהשפעת הטכנולוגיה על האדם מציירות מציאות כה דיסטופית? האם הסיבה לכך היא מגבלה יצירתית, שאינה מאפשרת לסופרים ולבמאים לדמיין יחסים הדדיים יותר בין האדם והמכונה? ניל פוסטמן (Postman) מתאר בספרו *Technopoly: the Surrender of Culture to Technology* (1992) מציאות שבה בעקבות פיתוח טכנולוגי חדש עולה פילוסופיה רדיקלית חדשה, שאינה המשך רציף של המציאות שבה היא נוצרה. עלייתה של הפילוסופיה החדשה דורשת פיתוח של כלים מחשבתיים חדשים. מהן, אם כן, המסגרות הפילוסופיות והפוליטיות החדשות היכולות להתמודד עם המציאות המשתנה שמאפיינת את חברת המידע בת ימינו ולהמשיג מחדש את המופע של ה"גוף", ה"אני", ה"אינטליגנציה" וה"זהות"?

במחשבה הפילוסופית של העשור האחרון התפתחו שתי גישות מנוגדות להתמודדות עם הקשיים האלה: פוסט־הומניזם וטרנס־הומניזם. הראשונה היא תיאוריה ביקורתית, שמערערת על הרעיון ההומניסטי שלפיו רק לבני האדם מבין כל היצורים החיים בעולם יש חשיבות מבחינה מוסרית. טענת הפוסט־הומניזם היא שאין לבני האדם זכויות אינהרנטיות להרוס את הטבע או להציב את עצמם מעליו. השנייה היא תנועה שיעדה הסופי הוא לשנות מן היסוד את מצב האדם על ידי פיתוח טכנולוגיות שיהפכו את האדם לישות טכנו־ביולוגית חדשה ומשופרת במישורים שונים: אינטלקטואלי, פיסיקלי, ביולוגי ופסיכולוגי. בחלק מגרסאותיו האוטופיות, הטרנס־הומניזם

תופש את הטכנולוגיה כצורת חיים בפני עצמה ואת המיזוג עמה כהמשך אבולוציוני "טבעי" של האדם. מגרסאות אלו נולד שיח שבמרכזו היקסמות מחודשת מן המדע והטכנולוגיה, עד כדי כינונו של חזון טכנודתי־רוחני. יש הטוענים כי האידיאולוגיה הפוסט־הומניסטית באה לבחון מחדש את המחשבה ואת המסורת ההומניסטיות ולאתגר אותן. לפי מחשבה זו, ההומניזם הוא המקור לבעיות הסביבתיות והחברתיות המאפיינות את התקופה הנוכחית, החל במשבר הכלכלי העולמי ובנזקי הגלובליזציה וכלה בחיבור היתר לצגים שונים ומשונים (מחשבים, טלוויזיה, סמארטפונים), המחולל שינויים פסיכוקוגניטיביים. הפרדיגמה ההומניסטית, טוענים המחזיקים בגישה זו, לא הצליחה ליצור עולם הוליסטי המקיים יחסי גומלין הדדיים בין סובייקט לאובייקט. פוסט־הומניזם, הם מציעים, הוא הזדמנות למחשבה אקטיביסטית, היכולה לנסח הבנה חדשה של מושגים כמו "אני", "גוף", "מודעות", "אינטליגנציה" ו"זהות".

לפי תפישת זאת, החברה האנושית "מולידה" מציאות טכנית, המגדירה מחדש את המבנים החברתיים והערכיים של החברה. אפשר לראות במבנים החברתיים והערכיים החדשים מעין Loop Feedback - מצב שבו אנו כבולים במציאות הדומה לזו המתוארת במשל על הדגים והמים: הדגים אינם יכולים לתפוש מהם מים, מפני שאינם יכולים להתקיים מחוצה להם; אין סביבת־נגד שתאפשר להם לתפוש את האלמנט שבו הם חיים. גם לבני אדם אין מודעות לכל סביבה חדשה, הנוצרת על ידי טכנולוגיה חדשה. כלומר, אנחנו מאבדים את הגוף, אך אינו מודעים לכך. אנחנו מאבדים את האמפתיה, אבל אין ביכולתנו למנוע זאת.

אפשר לפרש את המשפט שכתב ט"ס אליוט כמודעות למצב ההיפרדות מהגוף של האדם־האלקטרוני:

“We all go into the silent funeral;
nobody’s funeral, for there is nobody to bury.”

אין לי ספק שהפוטנציאל הפוליטי הגלום בתובנות אלו נמצא בתהליכי Re-Embodiment שעובר הפרט הפועל בתוך חברת המידע. דרוש מאמץ משולב של הוגים ויוצרים בתחומים שונים - תיאוריה, אמנות, חינוך וטכנולוגיה - כדי לנסח הבנה מחודשת של היחסים בין המציאות המשתנה לבין האידאלים המייצרים אותה. נדמה שאנחנו עדיין בשלב שבו צריך לספר לדג שהוא חי במים. אגב, המים הם כבר לא H₂O.

דניאל לנדאו הוא אמן, מרצה וחוקר מדיה. הוא חבר סגל במדרשה לאמנויות - המכללה האקדמית בית ברל ומכהן כעמית מחקר במעבדה למציאות מתקדמת במרכז הבין תחומי הרצליה.

מסך ובמה בתבנית משחקית, המזמנת ילדים ליצירה

מיכל הרשקוביץ מיכאלי

מבוא

במהלך לימודי לתואר שני באוריינות חזותית, במכללת סמינר הקיבוצים, חוויתי חוויה מסקרנת ומאתגרת בקורס "מסך במה": מצאתי את עצמי מתמסרת ליצירת מחול, המשלבת בין מסך ובמה. תהליך יצירה זה עורר אצלי דרכי חשיבה שונות מהרגיל ופתח לפני אפשרויות חדשות ליצירה. ההתרגשות שהתהליך עורר בי, כיוצרת וכמורה, והחיבור שחשתי אליו, הובילו אותי לחקור כיצד "מסך במה" יכול להיות כלי לעבודה עם ילדים הלומדים מחול במערכת החינוך, שיש ביכולתו לאתגר אותם ולגרות אותם ליצירה.

במסגרת תפקידי כראש תחום מחול בתוכנית קרב, תוכנית העשרה למעורבות חברתית בבתי הספר, אני צופה בשיעורי מחול רבים, מנחה מורים בהוראת המחול ועסוקה רבות בהתאמת התכנים לילדים. חשוב בעיני לגרות את הילדים ליצירה וליצירתיות בשיעורי המחול. מאחר ושיעורי מחול בתוך בית הספר, במסגרת תוכנית קרב, אינם שיעורי בחירה, חשתי כי מצאתי הזדמנות ליצירת מוטיבציה בקרב הילדים ללימוד מחול, באופן שיניע אותם ליצירה. הנחת המוצא שלי היתה שילדים כיום חיים בעידן שבו מסכים וצגים הם חלק בלתי נפרד מעולמם היומיומי, ולכן אוכל לגרות אותם ליצירה באמצעות מסכים. לשם כך יצרתי, בשיתוף עם עמיתים לתוכנית, פרויקט רב תחומי במחול, בתיאטרון ובמוסיקה, שנועד לגרות ילדים ליצירה באמצעות מסכים. חברנו לאמנית רננה רז, יוצרת המופע *YouMake ReMake*, המשלב בין מסך YouTube לבמה, והתנסינו יחד בתהליך שבו המורים לומדים, חוקרים ומתנסים בעצמם, מתוך כוונה שההתנסות האישית שלהם תשמש בסיס לגיבוש שיטת הוראה לעבודה עם ילדים ב"מסך במה". הפרויקט, שנעשה בשיתוף פעולה עם מינהל החינוך באשדוד, במסגרת תוכנית קרב, התקיים עם קבוצות ילדים משבעה בתי ספר בעיר. כל קבוצה יצרה יצירה משלה וכל היצירות הועלו יחד, כמופע שלם, על במה מקצועית בהיכל התרבות באשדוד.

"מסך במה" הוא דיאלוג בין שני סוגי מדיה: מסך ובמה. שני סוגי המדיה יוצרים יצירה אחת, שבה יש קשר בין ההתרחשויות על הבמה למה שמופיע על המסך. הקשר בין המסך לבמה נוצר דרך משחק. המחקר מתמקד באופן שבו "מסך במה" יכול לשמש כלי עבודה המניע ילדים להמידה חווייתית ומעודד אותם לחקור וליצור למען עצמם. מסך YouTube מספק גירוי חזותי ליצירה, באמצעות מבחר התכנים הרחב שיש בו, מתחומי עניין שונים. על המסך מופיע סרטון YouTube ועל הבמה מתקיימת תגובה לסרטון ("Remake-"), המייצרת משמעות חדשה. הדיאלוג בין מסך YouTube לבמה מהווה את היצירה של כל קבוצה.

במחקר התבוננתי בעבודתה של רננה רז, שבה נוצר קשר בין מסך YouTube לבמה, תיעדתי אותה וניסיתי להמשיג את התבניות שלפיהן היא פועלת. בשיתוף עם רז ועם צוות מקצועי מתוכנית קרב הובלתי את תהליך הכשרת המורים בהוראת "מסך במה" וליוויתי את תהליך העבודה שלהם בכיתות עם הילדים. מאמר זה בוחן דרך להוראת מחול שיש בה שילוב בין מסך YouTube לבמה, המזמנת ילדים ליצירתיות ויצירה. הוא עוסק בשאלות כיצד התנסות המשלבת בין מסך YouTube לבמה תעודד ליצירתיות וכיצד תבנית משחקית של מסך ובמה תהווה כלי יישומי להוראת מחול ואמנויות במה אחרות, המגרה ילדים ליצירה.

מתודולוגיה

שיטת המחקר

במאמר זה מתואר מחקר פעולה, המבוסס על שיטת מחקר איכותני קונסטרוקטיביסטי, אשר מדגיש את הפרשנות הסובייקטיבית שאנשים נותנים למציאות ובודק תהליך תוך כדי התרחשותו. המידע נאסף בתהליך שהתפתח תוך כדי המחקר והתייחס למוקדי המחקר ולסיפורים של האינפורמנטים. אופייה הייחודי של שיטת מחקר זו איפשר לי מעורבות אישית במסגרת תצפית משתתפת. הלמידה מתוך אוכלוסיות המחקר היתה הכלי העיקרי לאיסוף המידע. אסטרטגיית המחקר שבה השתמשתי היתה תיאוריה מעוגנת בשדה. הרעיון, שפותח על ידי Glaser and Strauss (1967), מכונה כך בשל הדגש שיש בשיטה זו על יצירת תיאוריה מנתונים שנאספו מהנחקרים, ללא מכוונות תיאורטית כלשהי. נתונים אלה מאפשרים לצבור כמות גדולה של מידע. איסוף הנתונים נעשה בתהליך של הליכה אל שדה המחקר וחזרה ממנו, עד שמושג מידע מספיק להבניית תיאוריה. שאלות המחקר התגבשו תוך כדי העבודה ובעיקר לקראת סופה. התיאוריה, שהיתה מעוגנת בשדה המחקר, התגבשה תוך כדי איסוף הנתונים.

כלי המחקר

הנתונים נאספו באמצעות שאלונים, ראיונות, תצפיות ותיעוד וידאו. שאלונים חולקו למשתתפים בעת התהליך ובסופו. ראיונות התקיימו עם רננה רז, מורים וילדים. ראיונות נוספים התקיימו במסגרת קבוצתית על ידי קבוצת מיקוד. קבוצת מיקוד היא כלי מחקרי, המבוסס על איסוף נתונים מתוך ראיונות קבוצתיים. הדגש בקבוצה זו הוא על האינטראקציה, המבוססת על נושאים המובאים לדיון בקבוצה, לרוב על ידי חוקר שהוא המתווך בקבוצה (Flick, 1998). בתוך קבוצת המיקוד קיימנו סיעור מוחין, שאלנו שאלות, הסקנו מסקנות ויישמנו באופן מידי תובנות שעלו ושהיו ניתנות ליישום. הראיונות נערכו בישיבות משותפות, שהתקיימו מיד בסיום ימי השתלמות למורים, לאחר תצפיות בשטח או בישיבות יזומות. כל פרט בקבוצה שיתף את שאר החברים בתובנותיו. באופן זה נוצרה סינרגיה בין



Karev Make ReMake בביצוע תלמידי בית הספר "צחק רבין" אשדוד בהדרכת ליליה קורדונסקי (מאי 2014), צילום: תמי וייס Karev Make ReMake by students from Yithak Rabin school in Ashdod guided by Lillian Kordontzki (May 2014), photo; Tami Weiss

בתהליך העבודה עם המורים. אוכלוסיית המורים כללה שבעה מורים מתוכנית קרב, המלמדים את אמנויות הבמה - מחול, תיאטרון ומוסיקה. אוכלוסיית הילדים כללה קבוצות תלמידים הלומדים בכיתה ג' עד כיתה ו' בשבעה בתי ספר באשדוד. קבוצת המיקוד כללה אמן יוצר ושבעה בעלי תפקידים בתוכנית קרב: ראשת יחידת הפיתוח, ראשות תחומים, רכזים יישוביים ומנחים בתחום.

רקע תיאורטי והקשר מחקרי

יצירתיות ויצירה

קניאל (2006) כותב כי יצירתיות - הנמצאת בבסיסם של תהליכי יצירה שונים - היא יכולת מחשבתית שבאמצעותה האדם יכול ליצור תוצר מקורי בעל ערך. ליבת היצירתיות היא היכולת לחשוב ולהגיע בכל תחום לפתרון בעיה בדרך חדשה ומקורית. היצירתיות, חלק אינטגרלי מחוויית היצירה, מוגדרת בפשטות "יכולת ליצור דבר חדש" (פרנק, 1965, עמ' 3). הכוונה אינה למשהו שחייב להיות חדש לכל אחד, או חדש בכלל למישהו, פרט לאדם שיצר אותו (סטור, 1983). יצירתיות היא היכולת לפעול בתוך נסיבות שאינן מוכרות או בטוחות, למרות החרדה הנלווית לכך. היא היכולת לבחור ולקבל אחריות לבחירה שלנו (Landau, 1998).

לפי לנדאו (2001), אפשר לראות יצירתיות כגישה משחקית. הקשר בין יצירתיות לבין משחק משפיע על תהליך היצירה מכיוון שהוא מזמן ליצירתיות. במשחק אנחנו מתנסים ומעזים יותר, מפני שבמסגרת של משחק קל יותר לספוג כישלון. המשחק המהותי הוא אלתור בתוך מגבלות של זמן, מקום ובעיקר חוקים. החוקים הם הבסיס לקיום המשחק. בדומה לכך, שמירה על חוקיות פנימית כלשהי מהווה בסיס לתהליכי יצירה.

הנוכחים, שהביאה לחשיבה מעמיקה והפכה קבוצה זו למובילת הפרויקט. במחקר קיימתי תצפית משתתפת גלויה, שבה צפיתי במורים ובילדים. אופן עבודה זה דרש ממני נוכחות אינטנסיבית בשדה המחקר לאורך כל התהליך. צפיתי בקבוצת המורים בתהליך הכשרתם ליישום הפרויקט ובעבודתם בפועל בכיתות. פעלתי בשני כובעים - כצופה המתעדת את הנעשה וכמשתתפת. לעתים התצפית לוותה ברישום, שנכתב מיד אחרי הפעילות, מפני שהשתתפתי בתהליך בעצמי, ולעתים היא לוותה בתיעוד וידאו. תיעוד וידאו היה כלי מרכזי לתיעוד החומרים ושימש בסיס למחקר.

מהלך המחקר

המחקר חולק לשלושה שלבים: תכנון הפרויקט, יישום הפרויקט וכתיבת המחקר. שלב תכנון הפרויקט כלל תהליך פיתוח ראשוני של הפרויקט עם קבוצת המיקוד ורתימת מינהל החינוך באשדוד כדי לגייס את בתי הספר שהשתתפו בפרויקט. שלב היישום כלל מפגש שבו נחשף הפרויקט לפני המורים, צפייה במופע *YouMake ReMake*, השתלמות של שלושה מפגשים בהנחיית רננה רז וצוותים מתחומי האמנויות השונים, כתיבת מערכי שיעור ככלי עבודה להוראה בכיתה, תצפיות בכיתות, מפגשים אישיים עם מורים והפקת המופע. בשלב כתיבת המחקר נאספו, נערכו ונותחו הנתונים והוסקו המסקנות.

אוכלוסיית המחקר

המחקר עסק בשלוש קבוצות מחקר: מורים, ילדים וקבוצת המיקוד. עיקר המחקר התבסס על נתונים שחולצו מתצפיות ומראיונות עם אוכלוסיית המורים ובהישען על התובנות שעלו בקבוצת המיקוד. נעשה שימוש מועט יחסית בנתונים שחולצו בהקשר של אוכלוסיית הילדים, בגלל הקושי לייצר ראיונות מעמיקים עמם, הן בשל גילם והן מכיוון שהיית מעורבת יותר

אפשר לומר שיצירתיות באה לידי ביטוי באופן ביצוע המשחק. בתהליך היצירה, היוצר קובע את הכללים והחוקים למשחק שלו. ההחלטות בדבר הכללים והחוקים מייחדות כל יצירה ומבדילות בין יצירה אחת לאחרת ובין יוצר אחד למשנהו.

לפי גישתו של גרוסמן (1995), כל אדם הוא יצירתי ודרגת היצירתיות שונה מאדם לאדם. התפתחות יצירתית היא גם תלוית גיל ומושפעת מלחצים סביבתיים. גארדנר (1995) טוען שרמת היצירתיות של ילדים גבוהה מרמת היצירתיות של מבוגרים. הוא מדגיש גם, שקיימים הבדלים ברורים בין היצירה האמנותית של הילד לבין זו של המבוגר. בדומה להם טוען כהן (1993), כי כולנו מגלים יצירתיות רבה בשנים הראשונות לחייו, אבל בגיל שמונה או תשע הרגלי חשיבה והרגלי התנהגות רעים מחבלים ביצירתיות שלנו. אנו לומדים ללזלזל ביכולתנו להיות יצירתיים ולחולל שינוי לטובה. ראסל (1992)

מצדדת בתפישה שלפיה יצירתיות קיימת אצל כל אחד וטוענת כי אפשר להתאמן בה ולפתחה, כפי שאפשר לפתח כל רובד אחר של קיום וחשיבה.

מוטיבציה כמנוע ליצירתיות ויצירה

מכיוון שמוטיבציה ממלאת תפקיד חשוב כמנוע ליצירתיות וליצירה אמנותית, חשוב להבחין בין מוטיבציה חיצונית, המבוססת על תחושת כפייה וחוסר משמעות, למוטיבציה פנימית, המבוססת על תחושת בחירה ומשמעות. מוטיבציה מהסוג השני היא זו שמניעה תהליכי יצירה. אם ללומדים יש מוטיבציה פנימית ללמוד משהו, הם יכולים לבלות זמן רב יותר בלמידה, להשקיע בה מאמץ, תחושתם בנוגע לחומר הנלמד טובה יותר והם גם יעשו בו שימוש רב יותר בעתיד (Malone, 1981). מנוע אפשרי ליצירת מוטיבציה פנימית הוא חיבור, שמתרחש בתוך תהליך הלמידה, לתחום עניין שנוגע בלומד. גישה זו נבדלת מהתפישה הרואה בלמידה תהליך המשרת את בית הספר, שהוא בגדר מוטיבציה חיצונית ואינו מייצר בהכרח עניין אצל הלומדים (כהן, 2002).

על פי רוב, שיעורי המחול בתוכנית קרב אינם שיעורי בחירה. ועדת היגוי בית ספרית מחליטה שהילדים ילמדו מחול. יש ילדים שרוצים ללמוד מחול ומתחברים לתחום, בעוד אחרים אינם מעוניינים במחול אבל נדרשים ללמוד זאת. המוטיבציה להשתתף בשיעורי המחול חיצונית, ולפעמים היא מייצרת התנגדויות של ילדים. "מסך במה", המוצג כמשחק, יכול לעודד את המוטיבציה הפנימית של הילדים ולזמן אותם ליצירתיות וליצירה. הילד יתנסה באופני פעילות שונים, המגרים ליצירתיות, וייצור מתוכם.

תוצאות וממצאים

דיאלוג בין מסך לבמה

הדיאלוג בין המסך לבמה הוא לב היצירה. זהו משחק שבו התלמידים צופים בסרטון ומגיבים עליו ואליו. הם לא מסתפקים בחיקוי שלו, אלא יוצרים דיאלוג עם ההתרחשויות על המסך, שבאמצעותו אנו רואים את הסרטון אחרת. אופן החיבור בין שני סוגי המדיה מייצר חוויה אצל הצופה. אין הכוונה שהסרטון משמש מקור השראה כללי ליצירה אלא הוא משמש גירוי ליצירה ומשתלב בתוכה, באופן ששוזר את הסרטון והתגובה הבימתית זה בזה. יחד הם מהווים יצירת "מסך במה". "הרעיון הוא כמו משחק. זה

מאוד פשוט", אומרת רננה רז. "יש קליפ, ותמיד רואים את הסרטון המקורי. לסרטון יש תגובה, שהיא לא רק חיקוי אחד לאחד שלו. היא מייצרת איזשהו דיאלוג אתו וגורמת לנו לראות בצורה אחרת את הסרטון. הסרטון, כמובן, מאיר אחרת את מה שקורה על הבמה. הקשר בין הווידאו לבמה הוא הלב - הדיאלוג, באופן כלשהו יותר מהתוצאה".

היא מדגישה: "התערובת בין שני הדברים שאני מחפשת, היא לא ממרח על לחם אלא תערובת של עוגה. אני רוצה ששני הדברים, כשהם נפגשים, יהפכו להיות משהו שלא הסרטון יכול להיות לבד ולא מה שעל הבמה יכול להיות לבד". קיימים שלושה סוגי דיאלוג ביצירות "מסך במה": הסרטון מופיע לפני התגובה הבימתית, הסרטון מופיע אחריה, הסרטון והתגובה הבימתית מופיעים בו־זמנית. כל אחד מסוגי הדיאלוג מייצר משמעות חדשה לסרטון ו/או לתגובה הבימתית.



Karev Make ReMake בביצוע תלמידי בית הספר "ארזים" אשדוד בהדרכת אסף קורנברג (מאי 2014), צילום: תמי וייס Karev Make ReMake performed by students from Arazim school in Ashdod guided by Assaf Kornberg (May 2014), photo: Tami Weiss

בהקשר זה אפשר לראות כי יש דרכים מגוונות ליצירת דיאלוג בין המסך לבמה. אחיש זאת בעזרת שתי דוגמאות. הראשונה מציגה דרך ליצירת דיאלוג באמצעות הוספת טקסט. "ראינו סרט, שבו השחקנים מדברים בפניית... כן שמרנו על קווי המתאר של הסרט, למדנו את התנועות ממש לפי... כמו שזה מופיע בסרט", אומרת רז. "אבל מכיוון שפניית היא שפה שלא ברורה לאף אחד מאתנו... תיארנו לעצמנו שהוא מלמד איך לרקוד, אבל אנחנו לא יודעים בדיוק מה הוא אומר". לדבריה, ביצירה צורף טקסט עם משמעויות פוליטיות לתנועות שבסרטון. הטקסט יצר הקשר חדש. דוגמה שנייה מציגה דרך ליצירת דיאלוג באמצעות "החייאת" המסך. רז מתארת: "יש קליפ של נינה סימון בהופעה חיה, ואנחנו מקרינים אותו ב־Mute. על הבמה יושבת מאיה, שהיא מוסיקאית, עם מתופף, והם מייצרים את פס הקול האמיתי על הבמה. בעיני, מעניין הרגע שבו היא אומרת, 'ונו

תמחאו כפיים, מה קורה לכם לעזאזל?' ואנשים בקהל מוחאים כפיים. כשחושבים על זה, היא בעצם מדובבת את נינה סימון. כלומר, הבקשה המקורית למחוא כפיים היא של נינה סימון, שמתה לפני כ־27 שנים והיא לא מבקשת את זה עכשיו. אבל מכיוון שמאיה יושבת על הבמה ועושה את זה עכשיו, אנשים פתאום מרגישים מחויבים והם מוחאים כפיים. זה בדיוק סוג הקשר מסך־במה־קהל שרצינו שיווצר. נוצרת מין תנועה כזו שפתאום כאילו המסך חי, כאילו היא מבקשת שהם ימחאו כפיים".

בהתבסס על תהליך ההכשרה של המורים להוראת "מסך במה", במסגרת ימי ההשתלמות, נמצא כי רוב המורים התקשו להבין בתחילת התהליך את מהות הדיאלוג כקשר "סימביוטי" בין המסך לבמה והתייחסו אל המסך כאל מקור להשראה ולרעיונות לבניית היצירה. ו' מסבירה איך כבוונתה ליצור תגובה לסרטון: "דרך הפתקים האלה, זה כאילו הילדים יעבירו מסר מאחד לשני דרך הריקוד". רז מסכמת את התרשמותה מהקטעים שהמורים הביאו למפגש: "אני מרגישה שה־Remakes הם לא יחידות אינטגרליות ביחד עם הסרטים. או שהסרטים שבחרתם כליךך שלמים בפני עצמם, שאין מה לעשות להם Remake, או שה־Remake הוא מקור ההשראה". מתוך כך עלה כי צריך למקד ולהבהיר עוד את מהות הקשר והדיאלוג בין המסך לבמה.

נמצא כי מרכיבים חשובים של היכולת לקיים דיאלוג בין מסך לבמה כקשר "סימביוטי" הם בהירות, פשטות והבנה מיידית של החיבור בין שני סוגי המדיה. מסקנה זו עולה מהתייחסותה של רז להתנסות של המורים. כך היא מתייחסת, לדוגמה, לעבודתה של ל': "אני מרגישה שעם כזה סוג של תגובה, האינטרפרטציה היא כליךך אישית והיא כליךך מתרחקת מהמקור, שזה כמעט יכול להיות לא ברור למה בכלל רואים את הסרט לפני או אחרי, זה לא משנה...". ביום תצפיות בשטח עלו נתונים נוספים. רז מסבירה לו': "זה לא צריך להיות אותן תנועות, אבל זה צריך להיות ברור שאלה תנועות של התעוררות". מכאן, שהצופה צריך להבין את הדיאלוג באופן מידי. עוד עולה מהממצאים, כי הבהירות הנדרשת ליישום הקשר בין המסך לבמה צריכה להיות מורגשת ולקרות כבר בתחילת התגובה הבימתית. רננה אומרת לט': "אני חושבת רק... אולי בהתחלה, יותר לחבר לסרטון... דווקא את ההתחלה. הייתי איכשהו עושה שנקודת המוצא תהיה יותר זהה".

הממצאים מתצפיות בילדים שהשתתפו במחקר מראים כי כבר בשיעור הראשון שבו נחשפו ל"מסך במה" באמצעות YouTube, הילדים הבינו מהו דיאלוג בין המסך לבמה ונתנו לו פרשנות משלהם. דוגמה לכך ניתן לראות בתגובת הילדים שצפו בקטע מהמופע *YouMake Remake*, שבו רואים רקדן רוקד על הבמה ולאחר מכן מוקרן סרטון ובו ילד רוקד. תלמיד מציין: "הוא חיקה את הילד שרקד, הוא רק הוסיף כל מיני דברים אחרים". כלומר, הילד זיהה את התגובה, שהיתה חיקוי ופיתוח תנועתי של הסרטון. תלמיד אחר מסביר: "האמת, אני, אחרי שהרקדן עשה את הדברים המצחיקים, הבנתי שזאת התנהגות ילדותית וזה מתאים רק לילד. אז הבנתי שהרקדן חיקה את הילד". כלומר, התלמיד זיהה קשר בין המסך לבמה דרך ניתוח התנהגותו של הרקדן, שנראתה לו ילדותית ולכן מצא את החיבור. ממצא זה קיבל חיזוק בסיום התהליך, אז ידעו הילדים להסביר את הדיאלוג בין המסך לבמה. "זה לא רק המצנח, יש כדורים בתוך המצנח, שבעצם הרי לא היינו עושים שם טיפות מים, אז זה בעצם מחליף את הטיפות מים לפי הרעד...", מסבירה תלמידה. ממצא אחר שעלה מהתצפית בשיעור הוא שחיקוי כתגובה מאוד טבעי לילדים. כשהילדים צפו בסרטון שבו נראים חתולים שמניעים את ראשם, הם חיקו מיד את תנועת החתולים בלי שניתנה להם הנחיה לעשות זאת. כשהילדים צפו בסרטון אחר, שעסק בהרפיית שרירי הפנים, ניתנה להם הנחיה לחקות את מה שמופיע בסרטון והם נענו בהתלהבות. עוד עולה מהממצאים, כי כשהוצגה לילדים תגובה בימתית ללא סרטון הם חשו מבולבלים ולא הבינו מה הם רואים. תלמידה אומרת: "נראה לי שזאת היתה ציפור, כי כל הזמן עשו עם הידיים תנועות של ציפור וזה גם עם ה... (הדגימה תנועות מקור). זה היה לי מוזר, לא הבנתי כלום מזה".

"מסך במה" כגירוי ליצירתיות וליצירה

כדי לבחון אם וכיצד התנסות המשלבת בין מסך YouTube לבמה מזמנת ליצירתיות וליצירה, התנסו המורים במשימות שונות בתהליך הכשרתם לקראת העבודה עם הילדים. להלן אתאר שתי משימות שהמורים התבקשו להכין בבית. האחת, הכנת Remake (תגובה) חופשי לסרטון. כל מורה נדרש לבחור סרטון משלו וליצור לו תגובה. השנייה, יצירת תגובה לסרטון YouTube נתון. כלומר, המורים נדרשו לייצר תגובה לאותו סרטון, שניתן לכולם מראש. נמצא כי משימה פתוחה, שבה כל מורה בוחר סרטון YouTube ויוצר לו תגובה, לא זימנה את המורים ליצירתיות והם נתקלו בקשיים. ט', מורה מתחום המחול, אומרת: "אני לא שחקנית... הכל ככה התעררב לי בראש... הייתי מקובעת..." לעומת זאת, נמצא כי משימה "סגורה", שבה התבקשו כל המורים ליצור תגובה לאותו סרטון כגירוי ליצירה, כן העניקה למורים יצירתיות והם הציגו מגוון פרשנויות לסרטון: חיקוי, דיבוב, שימוש בהפכים ושימוש במוטיב תנועתי.

מהתגובות של אוכלוסיות המחקר: מורים, ילדים וקבוצת המיקוד, להתנסות ב"מסך במה", אפשר ללמוד אם התנסות זו מגרה ליצירתיות. אחלק את התגובות לשלושה סוגים: "תגובות חיוביות", "תגובות שליליות" ותגובות שניכרה בהן "הסתייגות" מיישום "מסך במה". במסגרת התגובות החיוביות נצפתה התלהבות בקרב כל אוכלוסיות המחקר, בתחילת התהליך ובסימומו. במסגרת התגובות השליליות נצפתה התנגדות בקרב כמה מהמורים. תגובה זו נבעה מהבדלים בהתנסות של המורים ומכך שההתנסות שחוו לא עסקה בנושא משותף ולא היה בה דגש על העברת מסר. גם אופן ההתנסות, שהיה מכון לחוויה אישית של המורה ולא להשגת תוצר עם הילדים, ייצר התנגדות. בקרב הילדים נצפתה תגובת התנגדות אחת, בתחילת התהליך, בכיתה של המורה ו'. אדגיש כי זו כיתה של בנות הלומדות בלט קלאסי, בבית ספר לאמנויות. כיתה זו שונה מכיתות רגילות בבתי ספר אחרים שהתנסו בפרייקט. ו' מספרת: "כשהעברתי את המערך, כבר בחימום היו התנגדויות. נראה לי שאעשה ריקוד לשכבה ג'. הן אמרו שזה פשוט מדי, ה־Remakes שרננה יצרה, הן צריכות דברים מאתגרים לביצוע..." ואכן, נמצא כי כשו' עבדה עם סרטון שיש בו אלמנטים תנועתיים מאתגרים, ההתנגדות התחלפה בהתלהבות.

במסגרת התגובות שיש בהן הסתייגות מיישום "מסך במה" נצפו בקרב אוכלוסיית המורים חששות מהתנסות בתהליך חדש ופתוח, שיש בו דיאלוג עם ילדים. אי קיומם של תנאים טכניים, מחסור בזמן ומאפייני כיתה שונים העלו גם הם חששות בקרב המורים. עוד נמצא, כי קיימת ספקנות בדבר היותה של "מסך במה" אמנות, וכי ספקנות זו היתה גורם מעכב ליצירתיות. "אני חושבת שהשאלה הכי גדולה ש־*YouMake ReMake* כמופע רוצה להעלות, היא עד כמה Context (הקשר) הוא מרכיב חשוב באופן שבו אנחנו חווים אמנות", אומרת רז. "האמנות לוקחת את עצמה יותר מדי ברצינות בעיני, והרצינות הזאת הרבה פעמים מייצרת ניכור בין מה שאתה רואה על הבמה לבין הקהל. אני חושבת ש־*YouMake ReMake* מנסה לבטל את ההיררכיה הזאת, בין 'אנחנו עושים עכשיו אמנות' לבין 'אנחנו עושים משהו שמתקשר'. אין גבוה ונמוך, אלא יש משהו שאנחנו עושים כדי להעביר איזשהו רעיון". לצד החששות מההתנסות ב"מסך במה" והספקנות בנוגע לתהליך, ניכר קושי בנוגע לאופן היישום של "מסך במה", הכולל מציאת סרטון. מהדברים עולה כי המורים נזקקו לעוגנים להוראה ליישום "מסך במה".

"מסך במה" בתבנית משחקית

הצורך בעוגנים להוראה ליישום "מסך במה" הוביל לחיפוש אחר תבנית משחקית, המציעה דרכים אופרטיביות ליצירת הדיאלוג. החיפוש כלל שלושה שלבים. בשלב הראשון ניתנו עוגנים ליישום התבנית. לדוגמה, עוגן שניתן כמענה לצורך במיקוד נושא ליצירה היה הגדרת נושא אישי לכל יצירה. עוגן אחר, שניתן כמענה לצורך במציאת משמעות ומסר ביצירה,

היה חיבור של המורים לנושאים המעניינים אותם ופיתוח הנושאים. כמענה לצורך בהכוונה למציאת סרטון ניתנו עוגנים של דרכי חיפוש שונות. בנוסף ניתן עוגן "סגור", המכוון לבחירת סרטון מתוך רשימה שבחרה רננה רז. נמצא כי גם זמן התנסות ארוך יותר בתוך השיעור ובתהליך היצירה וקיום המופע בתקופה נוחה יכולים להוות עוגנים בתהליך זה.

בשלב השני הושם דגש על תפקידו של המורה, שעיקרו ניווט הכיתה וסיוע לתלמידים במציאת כיוון, ולא הכתבה של נושא היצירה ודרכי העבודה. שיתוף של ילדים במשחק מעודד אותם ליצירותיות. חשוב שהמורה יתנסה בעצמו בתהליך היצירה ויחווה אותו מקרוב, כך שבשלב שבו הוא מתחיל לעבוד עם הילדים כללי המשחק והאפשרויות שבו יהיו מוכרים לו והוא יהיה בטוח באופן שבו אפשר לשחק עמו. אופן עבודה זה מאפשר תהליך פתוח, שבו הילדים חוקרים ויוצרים. מהממצאים עולה כי הילדים חשו שהיו שותפים לתהליך היצירה. הם ציינו שעסקו במשהו חדש, שלא עסקו בו קודם, והדגישו כי מה שיחד בעיניהם את התהליך היה שהם יצרו מופע בעצמם והמציאו את התנועות.

בשלב השלישי נבנתה תבנית המציעה דרכים שונות ליצירת דיאלוג. דרכים אלו הן בגדר "מפתחות", המבהירים את החיבור בין המסך לבמה ומאפשרים ליצור מתוכם. ה"מפתחות" שימשו עוגנים בתהליך היצירה. לדוגמה, דרך המציעה בניית המשך לסרטון או הקדמה לו יכולה לשמש מפתח של "לפני אחרי". דרך אחרת, המציעה בחירת אלמנט מסרטון, כמו רצף של תנועות, ופיתוחו, יכולה להיות מפתח של "רצף". באופן זה נוצר דיאלוג בין המסך לבמה, שבו שני סוגי המדיה תלויים זה בזה ויחד הם מרכיבים יצירה אחת שלמה. התגובה על הבמה מורכבת מהמפתח הנבחר, מפיתוח שלו וממתן משמעות לו. המפתחות ישמשו כלי עבודה בתבנית המשחקית, ובעזרתם גם אפשר יהיה לצפות בדיאלוג בין המסך לבמה ולנתח אותו.

דיון

רוטנברג (2002) טוענת כי שילוב בין דיסציפלינות שונות עד כדי שלמות חדשה עומד במרכז העשייה האמנותית היום. העמדתן זו לצד זו מציגה יחידה גדולה ומורכבת יותר. כל אחת מהדיסציפלינות שומרת על מרכיביה הייחודיים ויחד הן יוצרות שלמות חדשה, שלעתים עולה על סך חלקיה. הדיאלוג עם YouTube דומה למשחק, בשל שפע הרעיונות שיש בו והאפשרויות שהוא מזמן. שפיר (1995) מחזקת רעיון זה, באומרה כי במשחק יוצאים מהכוח אל הפועל דמיון, אינטואיציה, ספונטניות, הומור ורגשות לצד תכנון ושמירה על חוק וסדר. ניכר כי המיקוד בדיאלוג זה הוא ביכולתו של YouTube להניע ילדים ליצירותיות, ולא במסר המועבר דרכו.

לפי הממצאים שהובאו כאן, אחד המרכיבים של בניית קשר בין המסך לבמה הוא תגובה ברורה המייצרת הבנה מיידית. על פניו נראה כי ממצא זה אינו עולה בקנה אחד עם ממצא אחר, שלפיו הילדים הבינו מהו הדיאלוג בין המסך לבמה ונתנו לו פרשנות משלהם. הבנה מיידית אמורה לייצר פרשנות אחת המביעה את כוונתו של היוצר, בשונה מפרשנות אישית. העובדה שנמצאו פרשנויות שונות מעידה שהתנסות זו מעודדת לחשיבה יצירתית.

הממצאים מראים כי התנסות פתוחה, שבה כל מורה בוחר סרטון YouTube ויוצר לו תגובה, לא זימנה יצירותיות. לעומת זאת, התנסות סגורה, כמו צפייה בסרטון נתון, עוררה במורים עניין וגירתה אותם ליצירותיות. ממצאים אלו עולים בקנה אחד עם דבריה של נהרין (2000), הטוענת כי ככל שהתלמידים מנוסים פחות, כך גדל הצורך שלהם בגבולות ברורים ובהנחיות סגורות כדי ליצור. התנסות שיש בה הנחיה פתוחה מדי הופכת למכשול ליצירותיות מפני שהיא משתקת, חוסמת ומחזירה את התלמיד להרגלים תנועתיים ישנים. התנסות יצירתית שיש בה הנחיות עבודה סגורות ומכוונות מזמינה ליצירה ולעשייה, לחיפוש ולחקירה ומהווה בסיס לשכלול היצירותיות.

הממצאים מצביעים על מגוון תגובות ליכולת של תהליך "מסך במה" לעודד יצירותיות־התלהבות, התנגדות והסתייגות. התלהבות, שנצפתה בקרב כל אוכלוסיות המחקר, מצביעה על קיומה של מוטיבציה פנימית המהווה מנוע ליצירותיות. סימוכין לקיומה של מוטיבציה זו ניתן למצוא בדבריו של Malone (1981), שלפיהם מוטיבציה פנימית באה לידי ביטוי בפעילות שבה אנשים עושים למען עצמם. לעומת זאת, התנגדות בקרב המורים מצביעה על חששות מהתנסות שונה ומתהליך למידה פתוח, הדורש תנאי עבודה מסוימים ושינוי של הרגלי עבודה קיימים. חששות אלו יכולים לעכב יצירותיות. עוד נמצא, כי בקרב הילדים, בהשוואה למורים, כמעט ולא היו התנגדויות המעכבות יצירותיות. אפשר להסביר זאת בהישען על דבריהם של כהן (1993) וגארדנר (1995), שלפיהם רמת היצירותיות של ילדים גבוהה יותר מרמת היצירותיות של מבוגרים.

לפי ממצא אחר, רבים מהמורים הביעו ספקנות בדבר היותו של "מסך במה" אמנות. אמנות, לדבריהם, צריכה להעביר מסר מסוים ולהיות ברמת ביצוע גבוהה. חיקוי של סרטון לא נתפש בעיניהם כאמנות. עמדה זו מייצגת תפישה קלאסית של המושג אמנות. לעומת זאת, רננה רז מאמינה שאמנות צריכה לתקשר עם הקהל. לכן היא מתמקדת בהקשר כמרכיב חשוב באופן שבו חווים אמנות. רז מבטלת את יחסי ההיררכיה בין אמנות גבוהה לאמנות נמוכה ומציגה "מסך במה" כרעיון שרוצים להעביר, דיאלוג בין מסך לבמה, המהווה את משמעותה. אפשר לבחון תפישות אלו בהתבסס על



תמונת סיום של Karev Male ReMake מאת רננה רז (מאי 2014), צילום: תמי וייס

דבריה של רוטנברג (2002), המציגים את התפישה המודרניסטית שלפיה אמנות צריכה להיות "טהורה", ויש בה הפרדה מכוונת בין האמנות והחיים, לעומת התפיסה הפוסט־מודרניסטית, שלפיה האמנות מתנגדת לסדר־על.

הממצאים מראים כי קיים קושי במציאת סרטונים מתאימים, שעורר הסתייגות בנוגע ליכולת ליישם את הרעיון של "מסך במה". ממצא זה עומד בניגוד לחשיבה שלפיה עידוד ילדים ליצירותיות ב"מסך במה" יכול להיעשות באמצעות בחירת סרטון שהם מעוניינים להתנסות בו. מכאן עולה השאלה היכן באה לידי ביטוי היצירותיות ב"מסך במה"? אם היצירותיות באה לידי ביטוי בחיפוש אחר סרטון, גישה זו אינה מעודדת ליצירותיות. לעומת זאת, אם יצירותיות באה לידי ביטוי בחיפוש אחר תגובה בימתית, התנסות זו יכולה לעודד יצירותיות. פרנק (אצל סטור, 1983) מגדיר יצירותיות כ"כולת ליצור דבר חדש" מבחינת האדם שיצר אותו. מכאן עולה, שעיקר ההתנסות ב"מסך במה" הוא עידוד לחשיבה יצירתית, ליצירותיות וליצירה.

הממצאים מצביעים גם על התפקיד המשמעותי שיש למורה כ"מנווט" בכיתה. המורה מלמד את הילדים מהו הקשר ואיך מתנהל הדיאלוג בין

המסך לבמה ומכוון אותם, תוך כדי התנסות בתבנית. כדי שהמורה יוכל לנווט את הילדים, עליו להתנסות בעצמו ולשכלל את מיומנותו ב"מסך במה". כך יוכל גם לעודד יצירותיות בקרב הילדים דרך משחק, שיש בו משימות שונות, כפי שהתנסה בעצמו בתהליך ההכשרה להוראת "מסך במה". בהתייחס לממצאים אחרים, המציגים חששות של המורים מהתנסות בתהליך פתוח, שבו הדברים אינם ידועים מראש, עולה כי נדרשים עוגנים המסבירים כיצד לשתף את הילדים בתהליך. תהליך זה דורש מהמורים לשנות את גישתם - במקום שיעור שבו המורה מלמד והילדים לומדים, גם המורה וגם התלמידים משתתפים יחד בחקירה. ניתן להשוות זאת לתהליך למידה קונסטרוקטיביסטי, כפי שמציגים אותו נוסבוים ויחיאלי (1999). זהו תהליך שבו הידע הוא תוצר של הבניה אישית ולכן לידע של המורה אין שום עליונות על הידע של הלומד.

סיכום

המחקר עסק בשאלה האם וכיצד התנסות המשלבת בין מסך YouTube לבמה תעודד ליצירותיות. התשובה לשאלה זו היא כי התנסות זו מעודדת ליצירותיות, אבל יש בה גורמים מעכבים. בקרב אוכלוסיית הילדים ניכר קיומה של מוטיבציה פנימית, שהיוותה מנוע ליצירותיות. הילדים הבינו כבר בתחילת התהליך את מהות הקשר בין המסך לבמה ונתנו לו פרשנות משלהם, המעידה על חשיבה יצירתית. בקרב אוכלוסיית המורים נצפו



Karev Make ReMake בביצוע תלמידי בית ספר "שז"ר" אשדוד בהדרכת ויקה מליניק (מאי 2014), צילום: תמי וייס

גורמים מעכבים. בתחילת הדרך המורים התקשו להבין את מהות הדיאלוג כקשר "סימביוטי" בין המסך לבמה, ונתקלו בקשיים בתהליך היצירה. לצד התלהבות נצפו גם תגובות של התנגדות, שנבעו מהתנסות בדרך שונה מהדרך שבה הם רגילים ליצור, חששות שנבעו מהתנסות בתהליך פתוח שיש בו דיאלוג עם ילדים וספקנות בנוגע להיותה של "מסך במה" אמנות. כל אלו היו גורמים מעכבים ליצירותיות. השאלה השנייה שנבדקה היא האם וכיצד תבנית משחקית של "מסך במה" תהווה כלי יישומי להוראת מחול ואמנויות במה אחרות, המגרה ילדים ליצירה. התשובה לשאלה זו היא שהמורים נזקקו לעוגנים להוראה ליישום "מסך במה". תהליך זה דורש שיתוף של ילדים בתוך משחק, המעודד אותם ליצירותיות והדורש מהמורים לפעול באופן שבו המורה והילדים חוקרים יחד.

בתחילת תהליך העבודה חשבתי כי מהמורים נדרשות בעיקר יכולות יצירתיות גבוהות, כדי להגיע לעבודה אמנותית ברמה מקצועית. בסיום התהליך אני יכולה לומר, שכל מורה בתחומי האמנויות יכול ללמד "מסך במה" ושהצלחתו בתהליך קשורה לפתיחותו, לנכונותו וליכולתו להוביל את הילדים לשאול, לחקור, להתנסות וליצור תוך דיאלוג מתמיד אתם.

מודל ההוראה "מסך במה" דורש מרחב פתוח לשאלות, לתהיות, לחיפוש ולחקירה. ההשתתפות בתהליך דורשת נכונות להתנסות ולשאול שאלות וזמן השקעה בבית, להיכרות עם YouTube. את עיקר העבודה יש להשקיע במורים, שמובילים ומנווטים את התהליך. על כן יש לשלב בפרויקט מורים שיש סבירות גדולה שישדרו במרחב כזה, ולתת להם כלים כדי שיוכלו להשתפר. הכשרת המורים צריכה לכלול התנסות בהתמודדות עם תהליך פתוח, שבו הידע נלמד יחד. אני ממליצה לשלב שיטת הוראה זו בתוכנית לימודי המחול בבתי הספר היסודיים.

ביבליוגרפיה

גארדנר, ה. (1995). *מוח, חשיבה ויצירותיות*, ספרית פועלים, תל־אביב. גרוסמן, ס., רוג'רס ב. ומור ב. (1995). *חדשנות בפעולה - שחרור היצירותיות מכבליה*, משרד החינוך והתרבות ומכון ברנקו וייס, ירושלים.

כהן, א. (1993). *החינוך החופשי*, רשפים, תל־אביב.

לנדאו, א. (2001). *האומץ להיות מוכשר*. דביר: תל־אביב.

נהרין, צ. (2000). *הזמנה למחול: תהליכי יצירה בתנועה*. קריית ביאליק: אה. נוסבוים, י. ויחיאלי, ת. (1999). *תפיסות שגויות ושינוי תפיסתי בהוראת המדעים*. תל־אביב: מכון מופ"ת.

סטור, א. (1983). *הדינמיקה של היצירה*. תל־אביב: ספרית פועלים.

פרנק, ב. (1965). *הפסיכולוגיה של היצירותיות*. לונדון: הולט, ריינהרט/וינסטון.

קניאל, ש. (2006). *חינוך לחשיבה: חינוך קוגניטיבי לשליטה על התודעה*. רעננה: רמות.

ראסל, ג. (1992). *ריקוד יצירתי בבית הספר היסודי*. תל־אביב: אה.

רוטנברג, ה. (2002). "שלמות חדשה: מערכות יחסים בין אמנויות", *מחול עכשיו*, 7, 36-41.

Flick U. *An Introduction to Qualitative Research*. London: Sage Publications. 1998.

Glazer B.G. & Strauss A.L. *The Discovery of grounded Theory: Strategy for Qualitative Research*. New York: Aldine Publishing Company. 1967.

Landau E. "The Relation between Emotional Maturity, Intelligence and Creativity in Gifted Children." *Gifted Education International* (13). 1998.

Malone T.W. "Toward a Theory of Intrinsically Motivating Instruction." *Cognitive Science*, 4 (333-369). 1981.

מקורות אינטרנטיים

כהן, ליאורה. (2002). "שימושים שתלמידים עושים באינטרנט לצורך למידה". מגזין ברשת. נדלה ב־30.3.14.

http://www.isoc.org.il/magazine/magazine3_1.html

מיכל הרשקוביץ מיכאלי היא ראש תחום מחול ותנועה בתוכנית קרב למעורבות בחינוך ומורה באקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים. בעלת תעודת הוראה, תואר B.Ed. בהוראת מחול ותנועה ותואר M.Ed. באוריינות חזותית. עוסקת בפיתוח, מחקר ויצירת פדגוגיה חדשנית להוראת מחול בגנים ובבתי ספר יסודיים. מיסדה תוכנית אב יישובית במחול באלפי מנשה והקימה את מגמת המחול "חצב" ואת להקת המחול "פנים וגוף" ביישוב. שימשה מדריכה בפיקוח על המחול במשרד החינוך ולימדה במגמות מחול שונות.



Killer Pig by Sharon Eyal and Gai Behar, photo: Gil Shani

Killer Pig מאת שרון אייל וגיא בכר, צילום: גיל שני

יצירת המחול כחזרה ל"גן־העדן" האבוד

רבים מהצופים בהופעות המחול שבהן השתתפתי לאורך שנים כרקדנית אמרו לי לאחר המופע: "היה יפה, אבל לא נראה לי שהבנתי מה היוצר ניסה להגיד". האמירה הזאת, "לא הבנתי", משקפת פער שלא פעם קשה לגשר עליו בין הצופה ליצירת המחול. לתפישתי, הפער הזה הוא המרחק התודעתי שבין הצופים ל"גן העדן" האבוד. בשורות הבאות אנסה להסביר את מקורות הפער. לטעמי, מדיום המחול הוא ניסיון לחזור אל "גן עדן" אבוד, אבל מכיוון שהצופה כבר גורש מגן עדן, הוא נתקל בבושה. הבושה עולה כאשר הצופה חש חוסר הבנה ולכן אפשר לטעון כי מדובר במבוכה אינטלקטואלית. אבקש לבחון אם הבושה היא רגע הכרחי, או שיש אפשרות להתבונן עליה ולהשהות אותה, כדי להשיג חוויה מלאה יותר של יצירת המחול. את טענותי בדבר הקשר בין חוסר ההבנה והבושה אדגים על בסיס ניתוח היצירה של שרון אייל וגיא בכר *Killer Pig* (2014).

מהו אותו "גן עדן" אבוד ובאיזה אופן הוא מתקשר ליצירה של אייל ובכר, שחסרה את כל הסמלים המקובלים של גן עדן? סיפורם של אדם וחווה

שאינו ידוע" (קפקא, *מחברות האוקטבו*, 1998). בהשראת דבריו אתבונן על סיפור גן עדן, כמו על כל סיפור גדול באמת, כעל סיפור שאינו מבקש בהכרח לספר מה שהתרחש פעם, אלא מתאר את מה שמתרחש תמיד. לפי תפישת זו, "גן העדן" בא לתאר תהליך תודעתי פנימי, שחוזר שוב ושוב אצל כל אדם, בין אם במודע ובין אם לאו. תהליך זה מתעורר ביתר שאת בעת צפייה ביצירת מחול.

כדי לנסות להסביר מהו אותו תהליך תודעתי פנימי שחוזר שוב ושוב איעזר בהגותו של ז'אן פול סארטר, פילוסוף וסופר צרפתי בן המאה ה־20, שידוע בתפישתו האקזיסטנציאליסטית. מושג התודעה ממלא תפקיד עקרוני ומרכזי בהגותו של סארטר, שמעניק לו משמעות כפולה. במשמעות הראשונה מדובר בתודעה שמוכרת על ידי רפלקציה עצמית, הנתפשת כאובייקט. סארטר מכנה אובייקט זה "כשלעצמו". כנגדה ישנה התודעה האקזיסטנציאליסטית, הסובייקטיבית שאינה רפלקטיבית. אופן זה של התודעה מכיר את עצמו באורח ספונטני ובלתי־אמצעי. פן זה של התודעה מכונה בכתביו של סארטר "בשביל עצמו". שני מצבי התודעה הללו קיימים בעת ובעונה אחת בכל פעולה ופעולה. "הסובייקט הפרטי כחי וכמרגיש את עצמו הוא הבסיס לכל פעולה של הענקת משמעות אובייקטיבית" (סיגד, 1974: 218). לפי סארטר, האדם מתמצה בכל עוצמת ישותו הפרטית בפעולה בודדת שבה הוא בא לידי ביטוי מוחלט, מכיוון שהפעולה ממצה את כל התוכן האונטולוגי המבני שלו. כלומר, באמצעות התבוננות בפעולה בודדת של האדם אפשר לזהות גם את התודעה הרפלקטיבית, כשלעצמה, וגם את התודעה האקזיסטנציאנליסטית הסובייקטיבית, בשביל עצמה.

בפרק "המבט" בספרו *הישות והאין* מציג סארטר את מטאפורת חור המנעול – מסיבה לא מוגדרת מחליט אדם להציץ דרך חור המנעול של חדר בבית שהוא מתארח בו. הוא מתמסר למה שנגלה לעינו, ורק כאשר קולטות אוזניו צעדים בפרוזדור הוא תופש את עצמו כמציצן. המטאפורה היא ניסיון להמחיש את שני מצבי התודעה – הרפלקטיבי והקדם רפלקטיבי. סארטר מניח כי התבוננות בפעולה בודדת יכולה להמחיש את כל התוכן האונטולוגי המבני של האדם. את מטאפורת חור המנעול אפשר לחלק לשלושה מומנטים: מומנט ראשון, האדם מביט דרך חור המנעול, "מאחורי הדלת הזאת מחזה מציע את עצמו כ'ניתן לצפייה'" (סארטר: 46); מומנט שני, שמיעת צעדים והבנה כי האחר מביט בי, "אך הלוא שמעתי זה עתה צעדים בפרוזדור: מביטים בי" (שם: 48); מומנט שלישי, ה"אני" נעשה מוגדר ואז מתעוררת הבושה "לפתע פתאום אני מודע לעצמי באשר אני חומק מעצמי" (שם: 49).

התבוננות בסיפור גן העדן התנ"כי לאור המטאפורה של סארטר חושפת בו משמעויות נוספות. כמו במטאפורה של סארטר, גם את הסיפור התנ"כי אפשר לחלק לשלושה מומנטים עיקריים: הראשון, החטא, "ותרא האשה כי טוב העץ למאכל וכי תאווה הוא לעיניים ונחמד העץ להשכיל ותיקח מפריו ותאכל" (*בראשית*, ג', ו'); השני, תהליכי באופיו, האחר האלוהי גורם לאדם להבין את המצב החדש: "וישמעו את קול יהוה אלוהים מתהלך בגן לרוח היום ויתחבא אדם ואשתו" (שם, ג', ח'); השלישי, מטמורפוזה תודעתית שמובילה לבושה: "ואירא כי עירום אנכי ואיחבא" (שם, ג', ו'). מצבי התודעה השונים שנחשפים הן במטאפורה של סארטר והן בסיפור גן העדן מתגלים ביתר שאת אצל האדם הצופה ביצירת מחול, מכיוון שיצירת המחול היא מעין גשר בין מצבי התודעה השונים.

"ויהיו שניהם עירומים, האדם ואשתו ולא יתבוששו" (שם, ב', כ"ה). זהו המשפט שפותח את סיפור גן עדן, והמשפט היחיד שמתייחס למצבם של אדם וחווה לפני החטא. הוא מתאר מצב פיסי, של עירום, שבו המגדר עדיין לא משחק תפקיד. אדם וחווה אינם רואים זה בזה אובייקט מיני. מעבר לכך, המשפט חושף את המצב התודעתי של הדמויות. זהו מצב של תמימות, ראשוניות, חייטיות, שאין בו עימות בין הנאות הגוף למצפון והעירום אינו מעורר בושה. אפשר לדמות זאת למצבו של ילד חסר כוח דיבור. אדם

וחווה מתמסרים להוויה, ללא הפרדה בין איש לאשה, ללא יכולת לבצע רפלקסיה עצמית. האדם מתואר כמי ששואב הנאה ממה שרוסו כינה "תחושת הקיום". הוא חי לעצמו, חי את הרגע. מצבם של אדם וחווה לפני החטא הוא ניסיון לתאר את הרובד הבסיסי של החיים, רובד של קיום חייתי, שבו כל אדם מפיק סיפוק והנאה אישיים. "תיאורו של האדם הבווד המקורי הוא התגלמותו הפואטית של הרובד הראשון והעמוק ביותר של טבע האדם" (קאס: 50). הסופר התנ"כי, בתמצות אופייני, מתאר את האדם כמי ש"חי לעצמו, חי את הרגע" (שם: 40). הוא מתאר מצב של היות בהווה באופן חסר שיפוטיות. במצב זה נעדר העימות בין הנאות הגוף למצפון. האדם הראשון מתואר כבן בית בעולם של התמסרות אינסטינקטיבית, חסרת רפלקציה עצמית, באופן שלתפישתי מקביל להתמסרות הפיסית והמנטלית שנדרשת מן הרקדן המבצע.

המצב ה"טבעי" והנינוח נקטע בעקבות המפגש עם הנחש. הנחש, שמסמל ביטוי מסוים של פיקחות, מגלם את הקול הנבדל של התבונה האנושית האוטונומית היוצאת נגד התום. הנחש מציג לאשה שאלה: "אף כי [כלומר האם אכן] אמר אלוהים לא תאכלו מכל עץ הגן?" (בראשית, ג', א') שאלת הנחש כופה על האשה לבחון את מצבה מתוך הסתכלות פנימה. הדבר מוביל לכפילות תודעתית: המודעות מבדילה בין מחשבותיה על רעב לתחושת הרעב שלה. על ידי התמקדות בצורך הגופני במזון האשה מגלה את עצמה כיצור שכלי. היא מגלה שאין זהות פשוטה בין גופה לצרכיה הגופניים. הנחש מוביל אל הבחירה לאכול מעץ הדעת, או עץ המודעות. את הבחירה של חווה לאכול מעץ הדעת אפשר להקביל לבחירה שמתאר סארטר במטאופרת חור המנעול: "הבה נדמיין שמתוך קנאה, מתוך עניין, מתוך השחתה, הגעתי לכך שאני מצמיד את אוזני לדלת או מביט דרך חור המנעול".

ברגע שחווה מחליטה לאכול מעץ הדעת, והאדם הפיקטיבי של סארטר מחליט להציץ בחור המנעול, מתחיל תהליך, שחושף את אופני התודעה השונים שלנו כיצורים חושבים. סארטר מתאר את רגע ההצצה כרגע שבו אני מביטה דרך חור המנעול ו"אינני תודעה מקומית של עצמי... אני עצם האין שלי" (סארטר: 45) זהו רגע שבו האדם הוא תודעה טהורה של הדברים. כזכור, מדובר בתודעה האקזיסטנציאליסטית, הפרה־רפלקטיבית, שבה האדם הוא כל כולו מה שהוא רואה. זהו רגע שחורג מהשפה, שבו האדם "בשביל עצמו" טהור. ברגע הזה האדם משוקע בסיטואציה הפיסית, חסר יכולת לבצע רפלקציה עצמית. זהו מצב של היות בהוויה, היות בחוויה. המצב של היות ב"אין" הוא מצב של ביטול העבר והפיכת האדם לחופשי בשביל שום־דבר, זוהי הפרטיות הסגולית, פעולה שבהווה שמנתקת את עצמה מהעבר.

תיאור דומה של התמסרות לסיטואציה פיסית, שבה אין לאדם יכולת לבצע רפלקציה עצמית, קיים בסיפור גן עדן, ברגע שבו בוחרת חווה לאכול מעץ הדעת: "ותרא האשה כי טוב העץ למאכל וכי תאווה הוא לעיניים ונחמד העץ להשכיל ותיקח מפריו ותאכל" (בראשית, ג', ו'). הרמב"ם סבר שפסוק זה מתאר מצב של התמסרות להנאות חושיות גשמיות והשתקעות בהתענגות. זוהי השתקעות שמבטלת את ציווי העבר, את הציווי האלוהי. במונחי הגותו של סארטר, התודעה של חווה ברגע האכילה מעץ הדעת היא "בשביל עצמה". חווה, מתוך הבנה של חירות התודעה, בוחרת לאכול מעץ הדעת ולהתמסר לרגע נטול עבר, רגע שאפשר להגדיר כ"אין". בשלב הראשון, הן במטאפורה של סארטר והן בסיפור גן העדן, יש ניסיון לתאר תודעה פרה־רפלקטיבית. הרגע שבו האדם מתמסר לצפייה בחור המנעול הוא רגע חסר שיפוטיות שבו התודעה מתמסרת למעשה לחלוטין. זהו רגע שבו האדם משולל יכולת להגדיר את עצמו, מכיוון שכל כולו מסור באופן מוחלט להוויה. המצב הקדם־רפלקטיבי, שסארטר מתאר באריכות, עולה בקנה אחד עם המצב של חווה ברגע החטא. רגע החטא, או רגע הבחירה להתמסר להנאות חושיות, שלא מאפשרות רפלקציה תודעתית, מקביל לרגע הצפייה בהופעת מחול. הצפייה ביצירת מחול מזמינה את

הצופה להתמסר למרחב הפיסי הגשמי ולהנאות החושיות הגשמיות שהוא מציע. הצופה ביצירת מחול מביט בגוף זז, שחוגג את גשמיותו, שמתענג וכואב בגלוי. הרגע שבו אנו יושבים מהופנטים באולם, המסך נפתח ומול עינינו מתחילים לנוע גופים, לפעמים כמעט עירומים, שחיים את גופניותם במלוא העוצמה, לפעמים צועקים, לפעמים צוחקים, על פי רוב מזיעים עד שטיפות רטובות ניתזות מהם, נוגעים, מתפלשים, חיים בפומבי רגעים דקיקים שאינם ניתנים להגדרה.

ההשתקעות בהנאות הגוף שמתוארת בסיפור גן עדן מובילה למומנט השני, התהליכי, שמאופיין במטמורפוזה תודעתית. זו באה לידי ביטוי בהתעוררות של אדם וחוו למצבם הראשוני, העירום. המעבר על הציווי האלוהי, הביטול של סמכות העבר, מעבירה את אדם וחוו למצב תודעתי שונה. פתאום הם מודעים לגופם העירום. "את קולך שמעתי בגן ואירא כי עירום **אנוכי** ואיחבא" (שם, ג', י'). עיניהם נפקחו ומערומיהם הופכים למקור של בושה ומצוקה. גם קודם היו עירומים, אבל מכיוון שהיו תמימים ובעלי פרספקטיבה תודעתית שונה לא חשו בושה. עם היכולת התודעתית החדשה הם יודעים את המשמעות של מה שעד עתה נראה ותו לא. הם מוגדרים באופן חדש. אדם וחוו מגלים את מצבם, את מערומיהם, למשמע הקול האלוהי. הקול האלוהי, או האחר האלוהי, הוא זה שמוביל את האדם להגדיר את עצמו כאני בפעם הראשונה.

במטאפורה של סארטר, לאחר ההתמסרות למה שנגלה בחור המנועול, שומע האדם המציץ צעדים בפרוזדור והם גורמים לו להתבונן במצבו. המעבר מתודעה פרה־רפלקטיבית לתודעה רפלקטיבית הוא השלב שבו "בא האני ורודף את התודעה הלא רפלקטיבית" (סארטר: 48-49). ברגע ההצצה במטאפורה של סארטר, בדומה לרגע החטא התנ"כי, יש השתקעות בהנאות החושיות. האדם נתון במצב מאוד תמים ומתמסר שבו אינו חושב על עצמו, אבל בשני המקרים הרגע הזה מוביל להבנה כי האחר מביט בי. אחרי רגע ההתמסרות, רגע חסר שיפוטיות ונטול עבר, מתעורר בי מבט פנימי שמכונן אותי כמובטת. פתאום מתוך אין מוחלט מתהווה בי היכולת להכפיל עצמי, יכולת של רפלקציה עצמית. לפתע מתוך הריק אני שומעת צעדים בפרוזדור או בגן עדן ורואה את האחר מביט בי. ברגע שבו האחר הקיץ בתוכי אני "תופסת את עצמי על חם" והופכת ל"מציצנית" או "עירומה". האחר תפס אותי ברגע שבו אין לי שום יכולת להגדיר את עצמי, להגדיר מילולית את החוויה. הדבר מעורר בי, הרציונלית, מבוכה ובושה.

גם במטאפורה של סארטר וגם בסיפור גן העדן יש צורך בדמותו של האחר, כדי שהתודעה תוכל להגדיר את עצמה כאני ולעורר את הבושה. הבושה מתעוררת בשני המקרים בעקבות ההגדרה החדשה, שעד להגעתו של האחר לא היתה מנת חלקי. לפי חוקרים מסוימים, בסיפור גן העדן הבושה מבטאת כאב הנובע מהפער שבין הדימוי העצמי הנחשק "והייתם כאלוהים" (בראשית, ג', ה'), דימוי עצמי אידילי שראוי להערכה, ובין המציאות שהתגלתה לאדם וחוו - היותם בני אנוש, עירומים, לא מושלמים. להיות עירום פירושו להיות חשוף ולא מוגן. עירום הוא סימן לפגיעות. כשהאדם בוחן את גופו בפעם הראשונה הוא מגלה כי חוסר השלמות הוא מתמיד. לעד נחוש צורך באחר, אם כדי לממש את טבענו הגשמי ואם כדי לספק את צורכי גופנו. "הבושה הבראשיתית נוגעת לידיעת היותנו עירומים. לחשיפת המקומות הפגיעים שלנו לעין כל. לחשיפת פתחי הגוף, שהם האזורים הפגיעים ביותר של הגוף וגם הפיות שדרכם מתמלאים צרכים. כל מה שמאותת את הריק. כל מה שמעיד על היותנו נואשים, תלויים, סופיים, משועבדים לגוף. כל מה שמעיד על היותנו זקוקים לגוף אחר או לנוף־האחר כדי שישמור על חום גופנו" (אמיר: 158).

במטאפורה של סארטר, הבושה מתעוררת ברגע שהאחר הגדיר אותי כמציצנית. עד להגעתו של האחר הייתי תודעה טהורה וחופשית. האחר הגיע וקיבע את התודעה הדינמית להגדרה סטטית מוחלטת. "הבושה..." היא בושה עצמית, היא הכרה בכך שאכן אני הינני האובייקט שהאחר

מביט בו ושופט אותו" (סארטר: 50) מבטו של האחר הופך את האדם מסובייקט מתמסר שקודם לשפה לאובייקט מוגדר.

לטענתי, אדם הצופה ביצירת מחול חווה תהליך דומה - התמסרות, התהוותה של רפלקציה עצמית וחויית בושה. הצופה מוזמן להתמסר לסיטואציה פיסית המוצגת לפניו, אבל ברבים מהמקרים הוא נשאר מנותק מן הסיטואציה, מפני שנתקל במחסום שאינו מאפשר לו להתחבר לגופים הנעים לפניו. במקרים אחרים האדם מתמסר לנגלה לפניו, עד הרגע שבו מקיץ בתוכו האחר, המעיר בו מודעות למצבו ובצדה מתעוררות מבוכה ובושה. יש ביצירות מחול רגעים שנוחקים בזיכרון, עד שכנראה לעולם לא נשכח אותם (אולי זוהי אמת המידה ליצירת מחול טובה?) חוייתי רגע כזה כשצפיתי בדואט של שני רקדנים (גבר ואשה): האשה נעמדה בפנית הבמה, נגעה בעצמה ונראתה כמענגת את עצמה על ידי שפשוף איבר מינה. ככה, בפשטות, בהנאה, שיתפה אותנו ברגע ספונטני ואינטימי שלה עם עצמה כאילו אנחנו בכלל לא שם, יושבים וצופים בה. באותו רגע הרגשתי את הגוף שלי מתכווץ. היה חושך באולם ולא ראיתי את הצופים האחרים, אבל אני די בטוחה שאיני היחידה שהסיטואציה עוררה בה מבוכה. רגעים כאלה ועוד רבים אחרים גרמו לי לשאול למה יצירת המחול, שמהווה ביטוי לרגע של חוויה ראשונית בלתי מוגדרת, מאיימת (כמובן, קיימת אופציה שלישית, שבה אדם מתמסר לסיטואציה הפיסית ואינו חש מאוים. אבל יש להודות שרוב הצופים אינם כאלה).

כדי להבהיר את הדברים אראה באיזה אופן יצירת המחול של אייל ובכר משקפת את המצב התודעתי ההיולי שעולה מהמשפט "ויהיו שניהם עירומים האדם ואשתו ולא יתבוששו" (בראשית, ב', כ"ה). אעשה זאת על יסוד ניתוח השפה התנועתית והבימתית של אייל ובכר באופן שבו היא באה לידי ביטוי ביצירה *Killer Pig*. היצירה עלתה בבכורה במופע אצל הלהקה הנורווגית Blanch Carto ב־2004. ב־2014 היא עלתה בבכורה מחודשת בביצוע של שישה רקדנים ברידינג 3. קוראים שראו את היצירה בוודאי תוהים איך מחול של אייל ובכר, שממנו נעדרים הסמלים המקובלים של גן העדן (זוג עירום, תפוח אדום ונחש) מתקשר לאותו מרחב תודעתי ראשוני שניסיתי לתאר בתחילת דברי. ראשית אציין, כי היצירה מתקשרת לאותו מרחב ראשוני באופן שונה מהאופן שבו סומל גן העדן בתרבות המערבית לאורך מאות שנים. לתפישתי, נקודת ההשקה בין גן העדן ל־*Killer Pig* באה לידי ביטוי ברובד החווייתי. היצירה משתוקקת לחזור לרובד הראשוני של חוויה גולמית בלתי רפלקטיבית: היוצרים מצליחים לברוא עולם שלם, סגור, עם חוקים משלו, שבמידה רבה מהדהד את המרחב המיתולוגי הגולמי שקדם לחטא, המתואר בספר בראשית. במאמר זה אני מבליטה את הייחוד של יצירה זאת לעומת יצירות מחול אחרות, אבל חשוב להדגיש שהיא רק מעצימה אלמנטים שקיימים במדיום המחול ובאמנות גוף בכלל.

לעומת יצירות מחול אחרות, שנעות בין המרחב הנרטיבי הרציונלי למרחב החייתי החווייתי, היצירה המסוימת הזאת של אייל ובכר מכריעה באופן מובהק לטובת חגיגה טהורה של הגוף. בתיאור המילולי של היצירה נכתב שהיא נובעת ממקום של ביטוי מינימליסטי ואינטנסיבי - ומציגה פיסיות כנה ולא מתפשרת. לפי אייל ובכר, היצירה עוסקת בנפש עדינה ותמימה שהגיעה לקצה. נותר לה רק דחף אחד ויחיד - הרצון לרצוח את היקר לה ולמות. ביצירה זו, לפי ההודעה לתקשורת שפורסמה לקראת עלייתה על הבמה, "אהבה מתערבבת עם שנאה, עדינות עם עוצמה, אמת עם בדיה". לעניות דעתי, אין די בתיאור זה כדי לספק לצופה נקודת עגינה נרטיבית, רציונלית כלשהי. מדובר בתיאור חווייתי, השראתי, שתפקידו להכניס את הצופה לאווירה הכללית שבה נהגתה היצירה. לכן אעז לטעון שהיצירה אינה מתיימרת להעביר נרטיב כלשהו. אין בה שום פנייה אל המרחב הרציונלי, אין רעיון מעגן. יש בה התמסרות טהורה לגוף הפיסי ולנפלאותיו, חגיגה של גשמיות שנעה באופן מעודן בין התפרצות להתאפקות, בין חייתיות לתרבותיות.

בישראל היצירה עלתה באולם רידינג 3. זהו מרחב לא שגרתי להופעות מחול, וזוהי יצירת המחול הראשונה שהוצגה בו. בעצם הבחירה ברידינג 3 היוצרים הוציאו את המחול מהמרחב הסטרילי שלו כדי לייצר חוויה כוללת, שבה הצופה אינו רק צופה, אלא חלק מההתרחשות. באולם יש "במה פורצת" והקהל יושב משלושת עבריה, עם כוס יין. כך נוצרת סימביוזה אינטימית בין האמנים שעל הבמה לקהל. מכיוון שהאולם מיועד להופעות מוסיקליות, התאורה והסאונד הם מרכיב שווה ערך למיצג הפיסי. כך נוצרת חוויה אינטגרטיבית שעוטפת את החושים. באולמות שמיועדים למחול, איכות הסאונד והתאורה היא במקרים רבים נמוכה יותר מהמיצג הפיסי. את הסאונד ב־*Killer Pig* יצר אורי ליכטיג. זהו קולאז' מוסיקלי שמורכב משכבות של מוסיקה דיגיטלית, ביט לא מוגדר וקצב משתנה, שיוצר עולם שחורג מהממשות. התיאום בין המוסיקה לשפה התנועתית של אייל מופתי. לאורך היצירה הרקדנים חיים את הצלילים ונותנים להם לעבור דרכם. אחדות ששזורה באופן מדויק אינה מאפשרת לדמיין את היצירה בלי המוסיקה המסוימת הזאת. התנועה והצלילים שלובים זה בזה ומזינים זה את זה. על התאורה מנצח אבי יונה, שמדגיש את התלת ממדיות של הגוף. הוא מאיר את הגוף



Killer Pig מאת שרון אייל וגיא בכר, רקדנית: רבקה היטינג, צילום: גיל שני Killer Pig by Sharon Eyal and Gai Behar, dancer: Rebecca Hytting, photo: Gil Shani

באופן שמציג אותו כפסל. בעזרת התאורה יונה מסתיר וחושף, מצמצם ומרחיב, בורא עולם מסתורי. את התלבושות, שנראות כניסיון לדמות גוף עירום, יצרו אייל ובכר בשיתוף עם אודליה ארנולד. הרקדנים לובשים בגדים מעטים, בצבע שמשתלב עם גון העור. כך נשאר הגוף חשוף, נטול מגנות תרבותיות. התלבושות הנטורליסטיות מדגישות כי המגדר של הרקדנים, שתי נשים וארבעה גברים, כמו במצב הראשוני בגן עדן, לא משחק תפקיד. הרקדנים מוצגים לא כאובייקט מיני נשי או גברי, אלא כגוף בראשוניותו ובגולמיותו.

הבחירות הבימתיות של אייל ובכר מבקשות לטשטש את הדיכוטומיה בין הנשי לגברי, בין הצופה לאמן, בין הממשי לבדיוני, בין התרבותי לחייתי. ביצירה אני רואה ניסיון לברוא עולם ראשוני של תמימות חייתית, שבו העימות בין הנאות הגוף למצפון אינו נוכח. היצירה של אייל ובכר מסמלת את השאיפה החבויה והמכוננת של מדיום המחול: שאיפה ליצור עולם שחסר את המופרדות הרציונלית והשיפוטיות התרבותית, עולם של חייתיות גולמית טהורה, שמדהדת את הקיום הראשוני בגן העדן, טרם הגעתו של הנחש שמסמל את התבונה האנושית שיוצאת נגד התום.

מעבר לבחירות הבימתיות, אלמנט מהותי שתורם ליצירת אותו עולם ראשוני הוא השפה התנועתית של אייל. הכוריאוגרפית שגדלה והתפתחה לצדו של אוהד נהרין עושה שימוש בשפה התנועתית נאגא. בדומה לתנועת הדאדא, שהתפתחה בתקופה שבין שתי מלחמות העולם ושאפה לשבור את המוסכמות האמנותיות שהיו קיימות באותם ימים, גם נהרין יצר שפה חדשה ששברה מוסכמות מחוליות רבות. נאגא, כמו דאדא, הם צלילים ראשונים בשפת תינוקות. זוהי שפה תנועתית, ששואפת להחזיר את הגוף למקום שלפני המלים, שבו התנועה היא הקיום. שיטת העבודה בנאגא מחזירה את הרוקד למקום אינסטינקטיבי, חייתי, של התמסרות להוויה.

עולם המחול, הן הקלאסי והן המודרני, מתבסס ברובו על צורות פיסיות מוגדות. כל תנועה היא קודם כל ביטוי צורני, בעל שם. בעולם המחול הקלאסי יש דיכוטומיה ברורה בין התפקידים הנשיים לתפקידים הגבריים. כל מין הוא בעל מאפיינים פיסיים נבדלים ובעל אופי שונה. האשה צריכה להיות שברירית, עדינה, מלאכית ונסיכתית, הגבר צריך להיות חזק, שרירי ובעל כוח, כדי שיוכל להציל את הנסיכה העדינה מדמותו של הרשע. גם במחול העכשווי יותר, שבו היטשטשה הדיכוטומיה בין המינים, עדיין נדיר למצוא שוויון מוחלט. נהרין, ובעקבותיו אייל, מאפשרים לתנועה לבנוע מחוויה פנימית ראשונית, חייתית, שבה אין תפקיד למגדר. אייל לוקחת את השפה של נהרין ומעצימה אותה לכדי "פולחן שבטי שבו הגוף הוא המנווט החוגג את ניצחון הקשב עם עצמו" (אשל, הארץ).

היצירה *Killer Pig* נמשכת כ־40 דקות, ורק 23 לאחר תחילתה הרקדנים חדלים לרגע מהתנועה ומההשתנות המתמדת ומפנים את הבמה לטובת דואט. במשך כל היצירה, הקומפוזיציה משתנה ללא הרף. בתוך ההשתנות המתמדת מבנה הפתיחה - גוש אחדותי של כל ששת הרקדנים - חוזר על עצמו. היצירה נעה במעין תנועת מטוטלת מאותו גוש, שנראה כמו גוף אחד של חיה עם שישה איברים, לרגעים של פירוק אינדיוידואלי שבו הרקדנים קיימים לעצמם, מופרדים מאותו גוש אחדותי. היצירה מתהווה בין רגעים של התלכדות סינכרונית שבטית, התערבבות מלאת אחידות, לרגעים מפורקים, שבהם הרקדנים פזורים על הבמה ונעים באופנים שונים לעבר מיקומים שונים. באחד הרגעים שממחישים את תנועת המטוטלת הזאת, התנועה האינטנסיבית של ששת הרקדנים מגיעה לשיא בעצירה מוחלטת. ששת הרקדנים עוצרים בגוש, ששוב נראה כחיה בעלת המון גפיים, מביטים זה בזה ונראים כאילו נתפסו

על חם ברגע של אובדן שליטה. גם המוסיקה משתנה. במקום מקצב אלקטרוני תובעני וכובש, נשמעת מוסיקה שמזכירה מנגינה מקולקלת שבוקעת מקופסת תכשיטים עתיקה. הרקדנים, כמו במטה קסם, מתחילים לצעוד באטיות בטור, כאילו שמעו איזו קריאה רחוקה, נעים לתכתיב חיזוני שרק הם שומעים, שקורא להם "לחדול מהטירוף הפיסי ולהתארגן חזרה". במשך כמה שניות הם צועדים בצעדים אטיים ומדודים, אחוים ידיים, נראים כאילו פתחו בטקס עתיק. מבטיהם קפואים, גופם מאופק ומדוד והם נעים לאיזו פקודה חיזונית שרק הם מודעים אליה. הצעדה

השקטה הזאת מתפרקת בד בבד עם עליית הביט המוסיקלי. משורה עדינה ושברירית הם הופכים לגופים יצריים ולוחמניים.

השפה התנועתית של אייל דחוסה, חושנית ומלאת כמיהה. היא חושפת גופים שזזים בתוך עצב מהול בתשוקה. מנעד התנועות נע בין מינימליזם של דופק פנימי שמהדהד אל האיברים, לפירוק פיסי שלעיתים נראה כמו גוף שנאבק בשד נסתר שמאיים לפרוץ החוצה וברגעי השיא היא מגיעה עד פיסיות מתפקעת. לאורך היצירה השפה התנועתית מנכיחה את המאבק בין הרצון לפרוץ, להתפרץ ולהתפקע ובין איפוק מינימליסטי, מתוח ומהוקצע על גבול הנוירוטי. המאבק בין רגעי ההתפרצות שמגובים במוזיקה כובשת לרגעי האיפוק העדינים בא לידי ביטוי במעבר בין הארצי לשמימי, בין היצמדות לקרקע לניסיונות ריחוף חינוניים. השפה התנועתית של אייל מאופיינת באנרגיה שצומחת מהאדמה, שבה העונן נוכח במלוא חושניותו והרגליים בעמידה רחבה ומבוססת, לדימוי הבלרינה השברירית, שלעיתים הופכת למעין בלרינה מטורפת. ברגעים הללו הרקדנים נעים על כריות כפות הרגליים, גופם אסוף ושואף מעלה, לעתים בקפוצים שמהדהדים את השפה הקלאסית ולעתים בצעדים קטנים של חסידה ארוכת כנף.

ב־*Killer Pig*, הפיסיות החייתית שחוגגת את עצמה היא מהות היצירה. הגוף לא מוסתר בתלבושות ממסכות, אין נקודת היאחזות מוסיקלית ואין היאחזות בתפקידים מגדריים. היצירה, שמגיעה מהמרחב התודעתי של אחרי החטא, מבקשת להנכיח את התשוקה לחזור אל המוחלט, אל המצב הראשוני של גן העדן. המצב שלפני הבושה, של גופניות ראשונית בלתי נשלטת. זוהי תשוקה לא מתורבתת, שאינה פועלת לפי תכתיבים של אחר מופנם.

אבל מה קורה לצופה המביט בגילויי התשוקה הפומבית האלה? מדוע רוב הצופים מתענגים לרגע, מתמסרים, חיים יחד עם הרקדנים, ורגע אחר כך מתפתלים בכיסא באי נוחות, מגרדים בראש, נבוכים? לתפישתי, יצירת מחול שמזמינה את ההשתקעות וההתמסרות למרחב הפיסי הגשמי מעוררת אצל הצופה מודעות למצבו: הוא יושב ומביט בגוף זז שחוגג את גשמיותו, מתענג, משתוקק וכואב בגלוי. הצופה עושה זאת בעולם שבו ההתמסרות לחוויות פיסיות נתפשת כמשהו שמחוץ לסדר התרבותי. עצם ההיחשפות לאופציה האחרת, למצב של השתקעות בחוויה הגופנית והתמסרות אליה היא כשחזור של רגע החטא התנ"כי. לכן היא מעוררת בושה ומבוכה.

למה היצירה של אייל ובכר מעוררת מבוכה? למה הגוף החשוף, החושני, היצרי, המרגש, שנאבק, נלחם, מתבלגן, מתערבב, מתמסר ומאיים להתפקע בשברירי שנייה קטנטנים מבין אותי? על איזה כפתור בנפשנו לוחצת יצירת המחול, שמציבה לפנינו את הגוף האנושי במלוא תפארתו? למה הרגע של חוסר המוגדרות, רגע ההתענגות, רגע ההתמסרות למבע הפיסי, מהווה איום שמעורר את הבושה? בסיפור גן העדן התשובה לכך ברורה: אדם וחווה עברו על ציווי אלוהי, ועצם המעבר על הציווי האלוהי הוא שגורם להם להתבייש במעשיהם. אבל על איזה ציווי יצירת המחול עוברת?

את התשובה לשאלה זו מצאתי בהגותה של ז'וליה קריסטבה, פילוסופית ופסיכואנליטיקאית בת זמננו. הגוף בתרבות שבה אנו חיים נקשר עם הבזוי. הוא מתואר כלא נשלט, לא קבוע, לא ברור, לא רציונלי, ארצי וזמני. את הגוף יש לרסן ולמשטר לטובת התודעה הרציונלית, שבידיה העליונות. לפי קריסטבה, במקום שבו המובן קורס, הבזוי, הגועל, הבושה משתלטים עלי. כל התענגות מהווה איום על הזהות, כי ברגע ההתענגות אנחנו נמצאים בהתמסרות לא מוגדרת, כמו ברגע שלפני החטא, כמו בעת הצפייה ביצירת מחול. אנשים חיים את גופם כאילו הם הבעלים של גופם, כביכול באמת היתה להם יכולת לשלוט בתשוקתם. אבל ברגע ההתענגות מתגלה האמת. האני המודע, בעל היכולת לרפלקציה עצמית, האני של אחרי החטא, אינו הבעלים של אותו חלל שאמור להיות אינטימי והדבר מעורר היגעלות. ברגע הזה האדם גם מבין את הכוח של האחר המופנם בו וגם שונא את זה.

בהקשר הזה יצירת המחול מעוררת אצל הצופה מבוכה, בושה או אי נוחות, מכיוון שהיא מסגירה לנו את מצבנו. היא הופכת אותנו למודעים לכך שלמרות רצונו לשלוט בגופנו ובתשוקתנו, למרות רצונו למצב את מעמדנו בעולם כיצורים רציונליים השולטים בגורלם, תמיד תיוותר שארית שעליה לא נוכל לשלוט. יתרה מזו, במידה רבה היא שולטת בנו. ברגע מסוים ביצירה של אייל ובכר ששת הרקדנים עומדים בשורה בחלק העליון של הבמה, גופם בפרופיל לקהל, רגליהם בפוזיציה רחבה ומקורקעת והאגן שלהם זז קדימה ואחורה ללא ריסון. איני יודעת אם זו היתה ההנחיה של היוצרים או לא, אבל באותו רגע המבט בעיניהם של הרקדנים הוא תהומי, כאילו גופם זז מעצמו והם אינם מצליחים להשתיקו. הם אינם מצליחים לארגן אותו לתוך הסכימה התרבותית המקובלת. זהו רגע שחושף ביתר שאת את חוסר היכולת שלנו לשלוט בגופנו, את המאבק המתמיד בין הרצון לשלוט, ולבצע רציונליזציה, לבין האינסטינקטיביות החייתית שזולגת מאתנו ללא בחירה. זהו רגע שחושף את הפער בין התודעה הרפלקטיבית, שמפרקת, מאבחנת וחותרת, לתודעה הקדם־רפלקטיבית, המתענגת, התודעה חסרת המלים, שכולה חוויה צרופה.

יצירת המחול, והעשייה הגופנית האמנותית בכלל, תמיד תהדהד את המרחב הראשוני והגולמי של גן העדן האבוד. לנו, כצופים שנמצאים במצב של אחרי החטא, יש יכולת לחוות את הרגע הראשוני ההוא בלי להיפגש בבושה. לתפישתי, זהו המפתח להנאה שלמה ומורכבת מיצירת מחול. בתור אנשים חושבים, יש לנו יכולת לעבור בין מצבי התודעה השונים, לנוע בין מצב של התמסרות חסרת מוגדרות למצב של רציונליות מבחינה, בלי להיתקל בבושה או במבוכה. הדבר יקרה אם נקבל את הטענה שהתודעה הרציונלית, היכולת להגדיר הגדרות ולהבחין הבחנות, אינה ממצה את מלוא ההוויה שלנו. אני רואה ביצירת המחול על שלל פניה קריאה לממש את מרחב האפשרויות של ההוויה שלנו, שמגולמות במומנטים השונים של סיפור גן העדן.

ביבליוגרפיה

אמיר דנה, "הגירוש מתוך גן העדן של המבט: הרהורים על הבושה", *תיאוריה וביקורת* 32, אביב 2008, עמ' 185.
הרמב"ם, *מורה נבוכים*, חלק ראשון, פרק ב', עמ' כב.
סארטר ז'אן פול, "המבט" מתוך *היישות והאין*, תרגום: אבנר להב, עריכה מדעית: עירן דופרמן, תל־אביב: רסלינג, 1943.
סיגד רן, *אקזיסטנציאליזם: המשך ומפנה בתולדות התרבות המערבית*, מוסד ביאליק, 1975, עמ' 218.
קאס ליאון, "הבלי החופש והתבונה: סיפור גן עדן (א)", *ראשית חכמה: קריאה בספר בראשית*, הוצאת שלם, 2010.
קפקא פרנץ, *מחברות האוקטבו*, מגרמנית שמעון זנדנבק, עם עובד 1998.
אשל, רות, ביקורת מחול, מוסף גלריה, הארץ, 2014.
תנ"ך, ספר בראשית, פרק ב' פסוק כ"ה – פרק ג'.

עדי חנון סיימה בהצטיינות בשנת 2007 ארבע שנים בתיכון תלמה ילין במגמת מחול. בין 2007 ל־2010 רקדה בבלט הישראלי, בתקופת שירותה הצבאי כרקדנית מצטיינת. מ־2010 ועד היום משתתפת כרקדנית עצמאית בהפקות של בלט ירושלים, האופרה הישראלית תמי ורון יצחקי, עידן כהן ולולה פישביין. ב־2015 סיימה בהצטיינות תואר ראשון בתוכנית למצטיינים במדעי הרוח ובאמנויות של אוניברסיטת תל־אביב. זה כשמונה שנים מדריכת פילאטיס, ג'ירטוניק וג'ירוקינזיס. המאמר נכתב כהרחבה של הרצאה שנשאה בכנס הערות שוליים – קריאות אינטרטקסטואליות שנוערך באוניברסיטת תל־אביב.



הסאונד המחול של פינה באוש

האסתטיקה האודיטורית בתיאטרון המחול כפונקציה פרפורמטיבית

מירי לזר



פולחן האביב מאת פינה באוש,
צילום: גדי דגון
The Rites of Spring by
Pina Bausch, photo:
Gadi Dagon

חקרים ומאמרי ביקורת ופרשנות רבים נכתבו על תיאטרון־המחול של פינה באוש. הם עסקו בשפה התנועתית החדשנית שפיתחה, בגישתה המקורית לנושאים חברתיים ומגדריים ובשימוש הייחודי שעשתה באמצעי מבע תיאטרוניים. אבל בניגוד לעיסוק הרב בחידושיה של באוש ברובדי התוכן והצורה, העיסוק המחקרי במקומו של הצליל בעבודותיה מועט. באוש השתמשה במרכיבים אודיטוריים מגוונים ביצירותיה. בכל יצירה היא שילבה מרכיבים אלה באופן אחר, חקרני ומשמעותי. לטענת, המרכיבים האודיטוריים שבהם השתמשה באוש מייצרים **אסתטיקה אודיטורית ייחודית הנושאת משמעויות מורכבות**, שראויה לדיון נרחב בהתחשב בשינויים שחלו בתחום הסאונד בעולם התיאטרון במאה ה־20.

התפתחות הסאונד בתיאטרון

מלאדן אובדייה (Ovadija) חוקר בספרו *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre* (2013) את התפתחות תפקידי הסאונד על בימת התיאטרון מימי האוונגרד ועד ימינו. לדבריו, העיסוק בתחום זה זנח בשיח האקדמי כמעט כליל, משום שנהוג היה להתייחס לסאונד, בדומה לאמצעי מבע כמו תאורה ותפאורה - כאל אמצעי טכני לעיצוב האווירה והרגש, כסימן למעבר זמן, או כ"קו" לכניסה או יציאה של שחקנים אל הבמה וממנה (Ovadija, 2013, p. 10).

בתיאטרון הריאליסטי והנטורליסטי, הסאונד נתפש כאלמנט סמיוטי בלבד; הטקסט שבפי הדמות היווה מסמן לגילה, מעמדה ותרבותה, אופן הפקת הצליל (העוצמה, האינטנציה, חיתוך הדיבור וכיו"ב) סימן את מאפייניה הרגשיים והאישיותיים ואילו סימונים אקוסטיים לא מילוליים (החל ברעשי סביבה מוקלטים וכלה במוסיקה מולחנת) תיארו את המקום שבו נמצאת הדמות, את הזמן שבו מתרחשת העלילה, את האווירה העוטפת את המחזה ואת הרגש שאמור הקהל לחוש בעת הצפייה בהצגה (Fischer-Lichte, 1992, p. 120-121). בתיאטרון הריאליסטי והנטורליסטי, צלילים למיניהם מילאו תפקידים עיצוביים שנועדו לתמוך בעלילה הדרמטית, אך לא נחשבו אקוטיים לקיום האירוע התיאטרוני.

עם התפתחות תיאטרון האוונגרד התרחב גם היחס למרכיבים האודיטוריים של המופע. תיאטרון האוונגרד הכיר בסאונד כחומר, צורה ואלמנט עצמאי ביצירת האמנות. הוא לא שאל כיצד יוכל הסאונד לסייע, לסמן או לבטא רעיון אסתטי שקיים בתרבות או בשפה, אלא ראה בסאונד שחקן פעיל בדרמה, המייצר אינטראקציה עצמאית עם התאורה, התפאורה והאובייקטים שעל הבמה. בתיאטרון שבו חשיבותם של הפרפורמנס, המיזנסציה והארכיטקטורה האודיוויזואלית של הבמה עולה על זו של הטקסט הדרמטי, הדרמטורגיה של הסאונד קיבלה מקום בסיסי ומשמעוטי (Ovadija, 2013, p. 9).

בשנים הראשונות של המאה ה־20 נוצרה אסתטיקה חדשה של סאונד. באמנות האוונגרד, ובייחוד בקרב הפוטוריסטים, האקספרסיוניסטים והדאדאיסטים, הוגדרה מחדש מערכת היחסים בין המטריאליות לבין הסמיוטיקה של האלמנטים הפרפורמטיביים, ובין המסמנים למסומנים. הסאונד מילא תפקיד מרכזי במפנה פרפורמטיבי זה; תנועת האוונגרד שאפה לשחרר את השפה מהשעבוד לחשיבה הרציונלית ולייצר אמנות בינלאומית של סאונד, המושתתת על שורשי הפונטיקה המשותפים לכל השפות. הפואטיקה הפוטוריסטית, למשל, כללה מלים ללא תוכן, וכן צלילים של בכי, נשימה או לחישה, ונועדה לעורר בקהל רפלקסים תת־הכרתיים יותר מאשר לייצר אשליה מימטית או להעביר מסר. כך הפך הסאונד לאלמנט פנומנולוגי הרבה יותר מסמנטי וסייע במאבקה של תנועת האוונגרד לחייית השפה הנורמטיבית תלוית־התרבות וליצירת כלי תקשורתי רבי־תרבותי בדרך למהפכה אוניברסלית (שם, עמ' 50).

מכאן היתה הדרך קצרה לשימושים דרמטיים במרכיבים אודיטוריים שאינם מילוליים; בסוף המאה ה־20 הופיעו צורות תיאטרליות חדשות, המשלבות בתוכן אמנויות שונות, ובעיקר תיאטרון ומחול. החוקר הנס תיס להמאן (Lehmann) קורא לצורות אלה "תיאטרון פוסט־דרמטי". האלמנט המרכזי בתיאטרון זה אינו הטקסט; מעמדו שווה לזה של אלמנטים אחרים שמהם מורכבת ההפקה התיאטרונית. כך הדרמטורגיה הוויזואלית והאודיטורית כבר אינה כפופה לדרמה ויש לה דינמיקה משלה (Bouko, 2009, p. 25). בתיאטרון שבו אין עליונות לטקסט ואין עדיפות למבנה הנרטיבי הקלאסי של אריסטו, גם אין היררכיה בין אמצעי המבע. כך התפאורה, התאורה ובעיקר הסאונד יכלו לשחק תפקידים שווי ערך לתפקידיהם של הפרפורמרים ולהשפיע ישירות ובאופן פעיל על הדרמה. שינוי זה ניכר היטב באירועי ה"הפנינג" של אמצע המאה ה־20. מפגשים אמנותיים כמו אלה שיזמו המלחין ג'ון קייג' והכוריאוגרף מרס קנינגהאם ייצרו אסתטיקה אודיוויזואלית מרהיבה וחדשנית, שהעניקה ערך סטרוקטורליסטי לכל אחד ממרכיביה ואיפשרה מערכת יחסים שוויונית ודינמית ביניהם. כך, מאז ימי תיאטרון האוונגרד ועד היום התפתח הסאונד מסימן לחומר; הוא קיבל משמעויות פרקטיות יותר מאשר סמנטיות והפך לבעל ערך דרמטורגי משלו, הראוי לדיון נרחב.

הסאונד בתיאטרון־המחול של פינה באוש

ז'אנר תיאטרון־המחול התפתח בצומת שבו נפגשו השינויים המשמעותיים שהתרחשו בעולם התיאטרון ובעולם המחול במאה ה־20. כפי שהטקסט התיאטרוני ביקש להשתחרר ממשמעות, התנועה המחולית ביקשה לעצמה אוטונומיה. בשנות ה־20 וה־30 של המאה ה־20 החל הכוריאוגרף והתיאורטיקן רודולף פון לאבאן (Laban) להשתמש במונח "תיאטרון מחול" לתיאור צורת אמנות עצמאית, המבוססת על התכתבות הרמונית בין התנועה לבין המרחב (Fernandes, 2001, p. 1). מינוח זה הרחיב את ההגדרות המסורתיות של המדיום המחולי ואיפשר את פתיחתו לשילוב של תנועה אבסטרקטית עם מחוות יומיומיות וטקסטים. הראשונה שמיסדה את המונח "תיאטרון־מחול" היתה פינה באוש (Bausch), שהתחנכה על מסורת התנועה של לאבאן. להקת המחול של וופרטאל (Wuppertaler Tanztheater) בניהולה (1973–2009) היתה הראשונה שהשתמשה במונח זה כהגדרה סגנונית לז'אנר חדשני ועצמאי, ולא רק כמונח אקראי שנהוג היה להצמיד ללהקות מחול באותם ימים (Servos, 1984, p. 19).

תיאטרון־המחול של פינה באוש, כז'אנר אמנותי ששילב בין שתי אמנויות מופע, פתח ממדים חדשים לכל אחת מהאמנויות המרכיבות אותו, ובאותה מידה עמד בפני עצמו כסגנון ייחודי שייצר שפה חדשנית. באוש פיתחה שפה תנועתית ובימתית ייחודית ומקורית, בכך שפירקה ובנתה באופן תדיר את מרכיבי הז'אנר שהוגדר בכל יצירה מחדש, הן ברמת התוכן והן ברמת הצורה. **ברמת התוכן**, באוש שירטטה דינמיקות חברתיות על פני גוף הרקדנים; בכל אחת מעבודותיה מוצג הגוף כמושפע מתהליכים חברתיים, ובעיקר ממבנים מגדריים, באופן שמציג את המגדר כאלמנט אקספרסיבי ופרפורמטיבי כאחד (Price, 1990, p. 323). **ברמת הצורה**, באוש ייצרה הפשטה של אסתטיקת תיאטרון־המחול בשימוש שעשתה במרכיבי הבימה, כגון מוסיקה, תאורה ותפאורה, לא רק כרקע המלווה והמאיר את המתרחש על הבימה, אלא גם כאמצעי לעיצוב הדמויות, המשפיע על התנהלות הפרפורמרים ומנהל עמם מערכות יחסים דינמיות ואוטונומיות.

השימוש של באוש **בצליל** ראוי, לטענתי, לדיון נפרד ונרחב. התייחסותה לסאונד הושפעה הן מקולות האוונגרד בעולם התיאטרון, אשר התייחסו אל הצליל כאל חומר ואלמנט פעיל במופע, והן מקולות בעולם המחול שביקשו לשחרר את התנועה מתלות בליברטו המוסיקלי ובכך איפשרו שימוש בשאר מרכיבי המופע (בהם קול וטקסט) באופן אקטיבי ודינמי. שימושה של באוש במוסיקה על שלל סוגיה (יצירות קלאסיות ואופרות באורך מלא, מוסיקה קלה ושירים פופולריים תקופתיים, מוסיקה מקומית

שמאפיינת את העיר וההווי שבהם נוצרו המופעים) ובקולות הרקדנים (נשימות, נהמות או צחוקים, מונולוגים ודיאלוגים, שירה) - פירק והרכיב תדיר את עקרונות השפה והגדיר מחדש את תפקידה על במת התיאטרון והמחול. האסטרטגיות האודיטוריות המגוונות שנקטה באוש קראו תיגר על ציפיות הצופה וסייעו להרחבת ז'אנר תיאטרון־המחול ולהגדרה מחדשת של שימוש בסאונד על במת המופע.

מיפוי, הדגמה וניתוח של האלמנטים האודיטוריים בתיאטרון־המחול של באוש יאפשרו להציג את שכבת הסאונד ביצירותיה כאסתטיקה עצמאית וענפה, שממלאת תפקיד חשוב בהבניית המופע בפרט ובהגדרת ז'אנר התיאטרון־מחול בכלל. אחלק את הדיון לשני מישורים: שימוש באלמנטים אודיטוריים **מוסיקליים** ושימוש באלמנטים אודיטוריים **ווקליים**. הבחנה זו באה להפריד בין יצירות המושמעות באופן טכני שאינו תלוי (לרוב) בפרפורמרים על הבמה; הן נבחרות מראש, אורכן ומיקום השמעתן קבועים ואופיין המוקלט מונע מהן להשתנות - לבין הסאונד הנוצר על הבמה באופן אותנטי, אשר מטבעו החי משתנה ממופע למופע ותלוי בפרפורמרים עצמם.

אלמנטים אודיטוריים מוסיקליים

רבות מיצירותיה של באוש מלוות ב**יצירות מולחנות**, חלקן אינסטרומנטליות וחלקן אינסטרומנטליות וווקליות. יצירתו של איגור סטרווינסקי *Le Sacre du printemps* (*פולחן האביב*) מלווה את היצירה הבימתית הנושאת את אותו השם מאת באוש. סטרווינסקי הלחין את המוסיקה עבור יצירתו של הכוריאוגרף ואצלב ניז'ינסקי, שהוצגה על ידי בלט רוס (Russes Ballets) בשנת 1913 וזכתה מאז לפרשנויות רבות על בימות המחול. בשנת 1975, היצירה האוונגרדית של סטרווינסקי זוכה לפרשנותה הבימתית של באוש, ביצירה שלימים נחשבה "היצירה האחרונה שבוצעה כל כולה לפי כוריאוגרפיה במשמעותה המסורתית" (סרבוס, 2012, עמ' 43), בטרם פנתה באוש לחקירה תיאטרלית חדשנית וחתרנית של בימת המחול. עם זאת, כבר ביצירה זו ניכרת גישתה הייחודית של באוש לסאונד; בעוד שכוריאוגרפים אחרים שאפו לתרגם את המוסיקה לתנועות, באוש בחרה לספר את הסיפור של הגוף ולא לרקוד סיפור קיים (שם, עמ' 23). כך, אף על פי שהשפה התנועתית והבימתית של *פולחן האביב* קשורה ישירות למסורת של מחול ההבעה הגרמני (Ausdruckstanz), נושאי היצירה המוסיקלית מקבלים פרשנות בימתית שונה. המוסיקה מתארת את פראיות הטבע, בעת שהכוריאוגרפיה מתארת את פראיות האדם; באוש העניקה למוסיקה פרשנות חברתית ומגדרית, שבוטאה באמצעות קומפוזיציות של גברים מול נשים, יחיד מול חברה או זוגות־זוגות, ליצירת מערכות יחסים אלימות, קשות ומועדות לכישלון בין שני המינים. כך, באוש הסתמכה על היצירה המוסיקלית והמחולית המוכרת משנת 1913 והעניקה לה פרשנות מגדרית חדשה ומסעירה.

נוסף על יצירות אינסטרומנטליות, באוש השתמשה פעמים רבות באופרות שתוכנן הווקלי היווה שכבת התייחסות אודיטורית נוספת. האופן שבו מלוות שתי יצירותיו של הנרי פרסל, *מלכת הפיות* (*The Fairy Queen*) ו*דידו ואניאס* (*Dido and Aeneas*) את יצירתה של באוש *קפה מילר* (*Café Müller*, 1978), מעיד על קשר מעניין בין האודיטורי לוויזואלי ברמת התוכן - אבל, צער, בדידות וזרות, שמקבלים ביטוי מוסיקלי ביצירותיו של פרסל, באים לידי ביטוי באופן מובהק בכוריאוגרפיה של באוש, העוסקת בניסיונות אנושיים ליצירת קשר העולים בתוהו הן בשל עיוורון הרקדנים והן בשל העולם הכאוטי שבו הם נעים. הבימה מלאה כיסאות ושולחנות המפריעים לתנועתם, ואילו לא היה פרפורמר שתפקידו "לעצב את הבמה" בכל פעם מחדש ולפנות להם דרך פן ייפלו - הם לא היו מצליחים לנוע כלל. מעבר להלימה בין התוכן המוסיקלי לתוכן התנועתי, השימוש הטכני של באוש במוסיקה ב*קפה מילר* מייצר אפקט משמעותי בפני עצמו; ללא הסבר מוקדם ובאופן בלתי צפוי המוסיקה נשמעת, נפסקת, נשמעת שוב

וחוזר חלילה - באופן אקראי שאינו תואם בהכרח את התנועה על הבימה. באופן זה, השימוש הטכני בסאונד מייצר משמעויות כאוטיות, התורמות לעולם המעורער שמציגה באוש.

הרחבה נוספת של השימוש הטכני באמצעים אודיטוריים ניכרת בבירור ביצירה *כחול הזקן* (Blaubart, 1977), המבוססת על הליברטו של האופרה *טירתו של הדוכס כחול הזקן* מאת בלה בארטוק. ביצירה זו האמצעים להפעלת המוסיקה עוברים לקדמת הבמה; על הבמה מוצב גרמופן גדול ולרקדן הראשי, המגלם את דמותו של הדוכס כחול הזקן - ניתנת השליטה הבלעדית בו. הוא המפעיל והמפסיק את הסאונד העולה מן הגרמופן (תקליט של האופרה *כחול הזקן*). כך מכון הרקדן את ההתרחשויות על הבמה (לדוגמה, קטעים מוסיקליים שהוא מפעיל שוב ושוב מובילים לחזרה על הרצפים הכוריאוגרפיים). השליטה במוסיקה הופכת לדימוי לכוחניות, לעליונות ולפטריוארכליות של החברה המוצגת על הבמה, תורמת לעיצוב התכנים העולים מן היצירה הבימתית והמוסיקה עצמה מקבלת ביטוי פיסی כשחקן נוסף ומשמעותי בהתרחשות הבימתית.

מלבד יצירות מולחנות, באוש משתמשת ברבות מיצירותיה ב**עקרון המונטאז'**: מצרף של כמה יצירות המהווה אמצעי ליצירת אווירה ולאפיון של תרבות, מקום ותקופה. המונטאז' המוסיקלי יוצר שכבה דרמטית, שיחסה למתרחש על הבמה (באופן שמשלים את ההתרחשות או מנגיד אותה) מרחיב את האסתטיקה של תיאטרון־המחול. ביצירות המלוות על ידי מונטאז' של נעימות ושירים פופולריים וקנוניים, באוש מסתמכת על הידע הקודם של הקהל ועל זיכרון קולקטיבי שמאחה את זמן התרחשות המופע עם תחושות תרבותיות ועממיות של הצופים. מוסיקה מסרטי צ'רלי צ'פלין ביצירה *קונטקטהוף* (Kontakthof, 1978), לחן של גרשווין ב*ציפורנים* (Nelken, 1982), שירים של פרד אסטר ואדית פיאף ב*קול ברמה נשמע, נהי בכי תמרורים* (Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört, 1984), ושל אלה פיצג'רלד ובילי הולידי ב־*Ahnen* (1987) - הן רק כמה דוגמאות למונטאז'ים המוסיקליים שערכה באוש, ובאמצעותם יצרה אקלקטיות אודיטורית ורפרנציאליות תוכנית בעבודותיה. באופן דומה, יש מונטאז'ים הכוללים יצירות קלאסיות, כמו ביצירה *אֵליות* (Arien, 1979) המכילה תצרף של יצירות מאת בטהובן, מוצרט ושומאן, ובכמה מיצירותיה של באוש סוגי המונטאז' אף מתערבבים ביניהם.

הפופולריות של היצירות המוסיקליות מאפשרת לבאוש לחקור את מערכת היחסים בין הנשמע לבין הנראה באופן שמאתגר את ציפיות הצופה ומרחיב את האסתטיקה האודיוויזואלית. כאשר נשמעת הנעימה המפורסמת *Titine* מתוך סרטו של צ'רלי צ'פלין *זמנים מודרניים*, הרקדנים ביצירה *Kontakthof* נעים יחד מעומק הבמה לעבר קדמתה. עם כל צעד הם מבצעים תנועת אגן לימין, לאמצע, לשמאל ושוב לאמצע וחוזר חלילה. פניהם חתומות ותנועתם מזכירה תרגול או אימון של תצוגת גוף נחשק באופן לאקוני ומעושה. ההחצנה הגופנית והתצוגה השיווקית של הגוף הופכות, בשילוב עם המוסיקה המוכרת והקרקסית, למצג אירוני ומעוות של הגוף האנושי ואידיאל היופי. כאשר נשמע שירו של גרשווין *The Man I Love* ביצירה *Nelken*, הרקדן המופלא לויץ פורסטר נעמד בתוך שדה ציפורנים, ובמקום להראות את יכולותיו הטכניות כרקדן מתרגם את השיר לשפת הסימנים מתוך עמידה איתנה במקום, בקטע קנוני שנצרב בזיכרון לשנים ארוכות. ברגע זה המוסיקה תופסת מקום מרכזי והתנועה היא כלי־שרת בידיה - כמסמנת מובהקת של מלות השיר. הווירטואוזיות נעוצה בוויזואליות של התמונה המינימליסטית ובעוצמה שיכולה להיות לחיבור כה פשוט ונקי בין מוסיקה לתנועה, בין מלה למחווה.

חלק מהמונטאז'ים מכילים מוסיקה המשקפת את המקום שהיה מקור ההשראה המרכזי ליצירה. לדוגמה, היצירה *בוא לרקוד איתי* (*Komm Tanz Mit Mir*, 1977) מלווה כולה בתצרף של שירי עם גרמניים, וסביר שהקהל באולם הבית של באוש בעיר וופרטאל מכיר את הקונטקסט

התרבותי של הסאונד - הנחת יסוד שעליה מבוססים היחסים בין הוויזואלי לאודיטורי. על הנחת היסוד הזו מתבססת היצירה, תוך פירוק והרכבה של האלמנטים האודיטוריים וקריאת תיגר על ציפיות הצופים.

בשנות ה־90 יצרה באוש כמה יצירות בהשראת ערים בעולם, וגייסה לצורך כך מוסיקה האופיינית להן. יצירות רבות וביניהן *פלרמו פלרמו* (*Palermo*, 1989) בהשראת פלרמו, *מנקה השמשות* (*Der Fensterputzer*, 1997) בהשראת הונג־קונג, *מזורקה פוגו* (*Masurca Fogo*, 1998) בהשראת ליסבון *ומים* (*Agua*, 2001) בהשראת סאו־פאולו הן תוצר של הביקורים שערכו באוש ולהקתה בעולם. פס הקול של יצירות אלה מורכב רובו ככולו ממוסיקה המאפיינת את המקום או ממוסיקה שנכתבה בהשראתו. מעבר ליצירת ניחוח מקומי, האלמנטים האודיטוריים מגוויסים ליצירת חוויה פנומנולוגית דרך מערכת היחסים המרתקת בין המתרחש על הבמה לבין האווירה האקזוטית שברקע ההתרחשות. סרבוס מוסיף ואומר: "אותנטיות ועוצמה רגשית הן אמות המידה לשילובה של מוסיקה זו או אחרת ביצירות. תמיד מתגלה כי הרפרטואר של רגשות בסיסיים יוצר מכנה משותף ונקודת מפגש המגשרים על כל ההבדלים התרבותיים" (סרבוס, 2012, עמ' 205).

אלמנטים ווקליים ואודיטוריים

את המישור הווקלי של האסתטיקה האודיטורית אחלק לזווקליות מילולית ולזווקליות שאינה מילולית. **ווקליות שאינה מילולית** באה לידי ביטוי בסאונד אנושי שאין לו אינדקס מילולי, והוא אינו תלוי שפה או תרבות - אלא מתקבל כחוויה פנומנולוגית אוניברסלית. ביצירה*Masurca Fogo* רקדנית נושמת אל תוך המיקרופון בעת שכמה רקדנים מעבירים אותה באטיות מיד ליד. הסאונד ארוטי, אך הוויזואליה מתעתעת; פעולת הרקדנים עדינה מצד אחד אך מנכרת מצד אחר, בגלל מספרם ובגלל העדר הקשר האישי בינם לבין הרקדנית. חשיפת מנגנון הסאונד מדגישה את הצדדים הטכניים של הפעולה (המיקרופון אינו מוסתר; יתרה מכך - הוא אינו אלחוטי אלא מלווה בכבל, כך שהאמצעי הטכני המסורבל הופך לאלמנט שהרקדנים צריכים להתמודד עמו כחלק בלתי נפרד מהכוריאוגרפיה). כלומר, הסאונד בקטע זה מייצר תוכן חדש המתכתב עם הוויזואליה באופן מורכב ודרמטי.

כמו בדוגמה זו, רבות מיצירותיה של באוש מכילות צחוקים, נהמות, צעקות או זמזומים. ביצירה *Kontakthof* אשה צוחקת ללא הפסקה עד שהיא מתמוטטת; אשה אחרת מנגנת שוב ושוב אותו צליל בפסנתר, וכאשר היא מנסה לחקותו בוקעות מגרונה רק אנחות ארוטיות והולכות ומתגברות; אשה גונחת אל תוך מיקרופון וחבריה הפרפורמרים, היושבים ומביטים בה כקהל, מגיבים במחיאות כפיים מנומסות. ביצירותיה של באוש, רבים מהקולות האנושיים שמשמיעים הרקדנים מופקים בטכניקה רפטטיבית - חזרה והישנות עד אובדן משמעות הצליל המקורית. באופן זה מבוטלת הספונטניות של התגובה הקולית (לדוגמה, צחוק כתגובה לאירוע משעשע או מפתיע), והיא הופכת למלאכותית, מתובנתת ופרדוקסלית (Fernandes, 2001, p. 6). נוצר אפקט של ניכור בין המתרחש על הבימה לבין הקהל, המתקשה להזהות עם מושא הצפייה; רפטטיביות של תגובה ספונטנית הופכת לתבנית חברתית אשר חושפת את המכניות שבפעולה הפיסית, בעוד שהתוכן הרגשי נעלם מהמסמן הווקלי והופך לחסר משמעות.

הווקליות המילולית היא ממאפייניו הבולטים של תיאטרון־המחול של באוש ושל הז'אנר כולו. מאפיין זה לא רק קירב את המחול הגרמני בפרט ואת המחול המודרני בכלל לעולם התיאטרון, אלא אף איתגר את השימוש במלה על במת הפרפורמנס. תחת שרביטה של באוש, הרקדנים הטובים בעולם החלו לתת ביטוי מילולי לרגשותיהם ולמחשבותיהם; באוש נתנה לרקדניה לדבר על במת המופע, אבל השינוי הגדול שחוללה היה הדרישה שידברו כבר בתהליך החזרות, באופן שהשפיע ישירות על תוכן המופעים. לדיבור הבימתי במופעיה אפשר להתייחס הן בקונטקסט אישי והן

בקונטקסט חברתי; בקונטקסט האישי, קטעים רבים ביצירותיה של באוש מכילים פרטים מהאוטוביוגרפיה של רקדניה, שהם תוצר של שאלות ששאלה בחדר החזרות. בקונטקסט החברתי, על בימת תיאטרון־המחול של באוש נשמעים פעמים רבות מונולוגים ודיאלוגים שמעידים בדרך כלל על מצבים חברתיים ומסייעים ביצירת הדרמה.

היצירה *Kontakthof* שופעת אלמנטים מילוליים שכאלה. ביצירה זו, הנעה סביב טקסים חברתיים ותצוגות ראווה, מערכות יחסים זוגיות עולות בתוהו, אלימות זוכה למחיאות כפיים וניסיונות לאינטימיות נתקלים ברכילות מילולית מצד הרקדנים האחרים. כאשר כולם שרים בצוותא את שיר הילדים *My Bonnie Lies over the Ocean* ואחת הרקדניות מייבבת תוך כדי שירה - איש מהנוכחים אינו שומע אותה. כאשר רקדנית עולה על כיסא ופוצחת במונולוג כאוב הסובב סביב רצונה לזעוק - איש אינו שומע גם אותה. כלומר, למרות יכולתם של הרקדנים לתקשר זה עם זה באמצעות השפה המילולית, הם עדיין נתקלים בזרות ובניכור עד להכעיס.



קפה מילר מאת פינה באוש, צילום: גדי דגון

Café Müller by Pina Bausch, photo: Gadi Dagon

מיקרופונים הפזורים בחלל המופע, הבנוי כחדר חזרות - חושפים את המנגנון הטכני של השמעת הסאונד. הם לא רק הופכים את תיאטרון־המחול למדיום המודע לעצמו וליכולות הייצוג שבו, אלא גם יוצרים סתירה בין הצורך של היחיד באינטימיות לבין הצורך של החברה לדעת הכל. לדוגמה, בעת שגבר ואשה העומדים במרכז הבמה מנסים להתקרב זה לזה, שתי נשים ברקע מרכלות אל תוך המיקרופון. הן מדברות על הזוג, מתארות את תנועותיו ומלעיצות על המראה המגווןך של הגבר והאשה. הסאונד ממלא כאן שלושה תפקידים: ראשית, המילולי מסמן את הוויזואלי ומדגיש לנו, הצופים, את אשר אנו רואים; שנית, הסאונד מסייע בעיצוב הדמויות ומייצר אלמנטים דרמטיים; ושלישית, הקהל מקבל כמוסכמה את העובדה שהוא שומע סאונד שזוג הרקדנים לא מודע לו - וכך השכבה האודיטורית המילולית מוסיפה לוויזואליה הקשר של אכזריות חברתית על רקע הניסיון הזוגי לקיים מגע אינטימי ושל היות הקהל שותף לסוד

הרכילות כמעין "קונפידנט".

לעתים קרובות הדיבור ביצירותיה של באוש מופנה ישירות לקהל, שובר את המוסכמה התיאטרונית של "הקיר הרביעי" וחושף את מנגנון הייצוג. ב־*Nelken* פונה הרקדן דומיניק מרסי אל הקהל ושואל "מה אתם רוצים לראות?" הוא מבצע רצפים של תנועות בלט וירטואוזיות. בסוף כל רצף הוא שואל, כמעט בצעקה, "מה עוד?" מרסי נשמע כמוחה בזעם נגד אילוצי הזוכים לתשואות מצד הקהל. מרסי נשמע כמוחה בזעם נגד אילוצי ההופעה התיאטרלית (סרבוס, 2012, עמ' 128), והקהל מוצא את עצמו מוחא כפיים בשעשוע אל מול "הנער המשחק לפניו". הדיבור הישיר אל הקהל מנכיח את מוסכמת הצפייה ובה בעת מאתגר אותה. הצופה הופך לאלמנט פעיל בהתרחשות הבימתית.

אבל גם את המלים, כמו את התנועות והקולות - באוש נהגה לפרק ולהרכיב מחדש, להשתמש בהן באופן שאינו דרמטי במובן הקלאסי, אלא מפוזר, מקוטע ורפטטיבי. ביצירה *Komm Tanz Mit Mir*, הרקדנית ג'וזפין אן אנדיקוט שרה שיר ילדים גרמני - "בוא לרקוד אתי / בוא לרקוד אתי / סינר לבן לכבוד זה לבשתי / אל תרפה / אל תרפה / עד שהסינר בחורים יתמלא" (שם, עמ' 65) - ותובעת מגבר להיענות לבקשתה. שירתה מחוללת את הריקוד הבימתי; חזרתה על השורות מייצרת רפטטיביות בתנועותיה ובתנועות הגברים שסביבה. שירתה הולכת ומקבלת אופי נוקשה ותקיף, המשפיע על איכות התנועות. כשהיא מפרקת את השורות למלים בודדות מתפרק הרצף הכוריאוגרפי שנוצר. כך נוצרת הלימה בין התנועה לבין השפה, והסאונד משמש אמצעי המתווך בין השתיים ומחבר ביניהן. המשמעות המילולית מתפרקת והופכת מבקשה חנפנית וילדותית לדרישה תובענית וצווחנית, עד כדי טירוף כמעט ארוטי. חזרה אובססיבית על הבקשה Come! מייצרת רמיזות מיניות, בזמן שהתנועה של הגברים מסביב לאנדיקוט מצטמצמת לתנועה אחת אקסטטית הגורמת לה לצווחות עונג.

כך, המלה אצל באוש הופכת לגסטוס מילולי; היא מפורקת, חוזרת, נשמעת באינטונציות משתנות וגם משמעותה משתנה. לפעמים השינוי רב כל כך, שלמלה יש כוח פיסיו ממשי; ב־ *Kontakthof* הגברים "מטיחים" בנשים שמות של איברים, ועם כל הטחה נראה כי הנשים סופגות מכה באיבר המצוין. הנשים מחזירות לגברים באותה מטבע, עד שנראה כי המלה הופכת לאיבר של ממש, שביכולתו להשפיע ישירות על תנועת הרקדנים. כלומר, היכולת לומר מלים הופכת אצל באוש לשדה מחקר פיסית־תנועתי שבו נבחן הדיבור כפעולה גופנית בעלת משמעות (מלכא־יילין, 2003, עמ' 210).

התייחסותה של באוש אל המלה, בדומה להתייחסותה אל הג'סטטה, איפשרה לה לייסד אסתטיקה אודיוויזואלית המורכבת מיחידות המבע הבסיסיות ביותר ומהקשרים המרתקים ביניהן; לצד התפתחות השפה התנועתית הייחודית לבאוש, אשר שורשיה במחול המודרני האמריקאי ובמחול ההבעה הגרמני, ולצד שימוש ביצירות מוסיקליות קלאסיות בעלות רפרנסים ברורים לבימת המחול, באוש ניהלה מחקר ניסיוני שהתמקד בג'סטטה הפשוטה ובמלה היומיומית, אשר הפך לימים לאחד המאפיינים המרכזיים של יצירתה.

סיכום

בעקבות ההתפתחויות בעולם התיאטרון החל בימי האוונגרד ועד לימי התיאטרון הפוסט־דרמטי, הסאונד חדל להיות כלי שרת בידי הדרמה, המלווה ומוסיף לה צליל ורגש, והפך לאלמנט פעיל בעלילה המנהל מערכת יחסים דינמית עם שאר אמצעי המבע. כפי שבתיאטרון הסאונד הפך לאוטונומי ומשוחרר, בעולם המחול החלה התנועה לדרוש ערך סטרקטורליסטי משל עצמה, שאינו תלוי בליברטו המוסיקלי ואינו כפוף לצורות הקלאסיות המסורתיות.

בצומת השינויים הזה צמח תיאטרון־המחול של פינה באוש כז'אנר בן־כלאיים אשר מראש מעמיד לבחינה את האמצעים שמהם הוא מורכב ושואף לאתגר אותם בכל יצירה מחדש. בתוך כך, באוש בחנה את היחס אל האלמנטים האודיטוריים, שבהם, כמו בתלבושות, בתפאורה ובתאורה, ראתה אלמנטים אוטונומיים המנהלים מערכת יחסים פעילה, דינמית ומורכבת עם ההתרחשות הבימתית. בתיאטרון־המחול הגוף משוחרר מלהעביר מסר או רגש, וכך גם הסאונד. הסאונד בתיאטרון־המחול יכול להישמע מתוך הבמה או מחוץ לה, יצירות שבתפישה התרבותית המקובלת נחשבות שמחות עשויות ללוות סיטואציות בימתיות עגומות, הסאונד עשוי להיפסק בעת שהתנועה נמשכת או להישמע באין תנועה כלל. כלומר, **הבחינה הניסויית** של הסאונד בז'אנר תיאטרון־המחול מעידה על אופי הז'אנר עצמו ומקבעת את הסאונד כאלמנט פנומנולוגי שמתפקד באופן עצמאי ומתנהל מול אלמנטים אחרים באופן נזיל ומשתנה. לכן השימושים המגוונים שבאוש עושה במרכיבי הסאונד, החל ברמת הבחירות המוסיקליות, דרך האופנים הטכניים להשמעת סאונד או להפסקתו וכלה בשימושים הנרחבים בווקליות ובמילוליות - הם סיבות ראויות להתייחס למישור הצלילי ביצירותיה כאל אסתטיקה אודיטורית בעלת פונקציה הבעתית פרפורמטיבית, הנושאת ומייצרת משמעויות.

ביבליוגרפיה

מלכא־יילין, ל'. (2003). *"תנועה מחוללת עולם": הגוף הנע על הבמה ממבט פנומנולוגי*. עבודת דוקטורט. עמ' 207-260. תל־אביב: אוניברסיטת תל־אביב.

סרבוס, ג. (2012). *פינה באוש / תיאטרון המחול*. עמ' 9-39, 43-66, 79-89, 205-209, 225-231. רמת השרון: אסיה.

Bouko, C. (2009). ‏"The musicality of postdramatic theater: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics". *Journal of Theory and Criticism*, 17. pp. 25-35.

Fischer-Lichte, E. (1992). *The Semiotics of Theater*. Bloomington: Indiana University Press. pp. 18-29, 115-128, 173-206.

Ovadija, M. (2013). *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. Montreal : McGill-Queen's University Press. pp. 9-56, 179-205.

Fernandes, C. (2001). *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: The Aesthetics of Repitition and Transformation*. NY: Peter Lang Publishing Inc. Pp. 1-21.

Price, D. W. (1990). ‏"The Politics of the Body: Pina Bausch's Tanztheater." *Theatre Journal* 42, no.3, pp. 322-331.

Servos, N. (1984). *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater / The Art of Training a Goldfish*. Cologne: Ballett-Bühnen-Verlag Rolf Garske. pp. 13-26.

מירי לזר היא בימאית, כוריאוגרפית ועורכת מוסיקלית. בוגרת מצטיינת של מסלול B.ed. בתיאטרון־מחול בסמינר הקיבוצים ובוגרת M.A. בתוכנית הבינתחומית לאמנויות באוניברסיטת תל־אביב. יוצרת עצמאית של יצירות תיאטרון־מחול ועובדת ככוריאוגרפית ועורכת מוסיקלית בתיאטרון ובטלוויזיה בשיתוף עם הבימאים מאור זגורי, אילן רונן, חנן שניר, עמרי ניצן ועוד. זוכת פרס התיאטרון הישראלי לשנת 2014 על עבודת הכוריאוגרפיה להצגה *הכיתה שלנו*, פרס "קיפוד הזהב" לשנת 2013 על עיצוב התנועה להצגה *הרדופים*, פרס הבימוי והכוריאוגרפיה לשנת 2012 בפסטיבל התיאטרון הבינלאומי בבלארוס על יצירתה *פולארדיז*, וציון לשבח על בימוי בשיתוף עם מאור זגורי בהצגה המצטיינת בפסטיבל עכו 2010 - 25.

הריקוד הצ'רקסי

הריקוד הצ'רקסי עומד במרכזו של מאמר זה. אבחן אם הריקוד הוא סוכן תרבות ומנגנון מרכזי לשימור זהותם

של הצ'רקסים? אם מערכת מורכבת של השפעות תרבותיות וזהויות שונות בסביבה הרב־תרבותית בקווקז, שממנה באים הצ'רקסים (ועמים נוספים כדוגמת הגיאורגים, האבחזים, הצ'צ'נים) יצרה זהות אחת מוגדרת, שבאה לידי ביטוי בריקודי הצ'רקסים היום? שאלות נוספות שאליהן אתייחס הן מהי האסתטיקה של הריקוד, ומהו הקשר בין ההיסטוריה של הצ'רקסים ומיקומם הגיאוגרפי לאסתטיקה? האם הבגדים, הדימויים והסמלים שמופיעים בריקוד זה עשויים ללמדנו על התרבות והמורשת של הצ'רקסים?

הצ'רקסים, או בשמם המקורי, האדיגים, הם בניו של עם פזורה בעל תרבות עתיקה ושפה ייחודית, שחי אלפי שנים בצפון מערב הקווקז. הצ'רקסים מכנים את עצמם אדיגה. פירוש השם הוא "האדם כליל המעלות", כלומר אדם שנוהג על פי האדיגה חאבזה¹. הכינוי צ'רקסים ניתן להם במאה ה־15 על ידי הטורקים², ומאז כינוי זה מתייחס לבני האדיגה ולאבחזים³ (ברם (1) עמ' 21).

בימי הביניים החלו קבוצות אתניות לגבש זהות על בסיס טריטוריאלי־פוליטי, ולעצב זהות משותפת בתוך שבטי הצ'רקסים. עד המאה ה־17 היו הצ'רקסים נוצרים ששילבו בדתם אמונות אליליות. עם זה, שכלל 12 שבטים של פרשים אדיגים⁴, היה ידוע ביכולת הלחימה שלו, ונאלץ להילחם נגד אימפריות רבות שחמדו את אזור הקווקז העשיר במחצבים ובאוצרות טבע ונמצא על דרך המשי. הצ'רקסים נאלצו ללחום למען קיומם וחזיקו את מעמדם בקרב שוכני האזור. במאה ה־17 החלו הצ'רקסים לקבל על עצמם את האיסלאם, בהשפעת שכניהם הטורקים⁵ (Bram (1) p. 207). במאה ה־19 גורשו 90% מהצ'רקסים מאדמתם אחרי מלחמה קשה בצבאות הצאר הרוסי שכבש את הקווקז. הם גלו לאזורים אחרים באימפריה העות'מאנית. במלחמה זו נרצחו כמיליון אדיגים. רוב המהגרים התיישבו בטורקיה וקצתם הגיעו לאזורי ספר של האימפריה, כמו ירדן, רמת הגולן, הגליל וסוריה. השליטים העות'מאניים הכירו באומץ לבם ובכישורי הלחימה שלהם והושיבו אותם בגבולות האימפריה כדי להגן עליה⁶.

את האתגרים שבשימור המורשת התרבותית העשירה של הצ'רקסים יש לבחון מתוך הכרת התפניות הייחודיות שאירעו בהיסטוריה שלהם והכרה בהיותם בנים לקבוצת מיעוט הנמצאת מחוץ למולדתה ההיסטורית. הצ'רקסים נלחמים על שימור זהותם, ולכן הם שומרים כמעט בקנאות על שפתם הייחודית, תרבותם המגוונת ואמנותם הצבעונית. היחסים בין היסטוריה ליזכרון באים לידי ביטוי בתרבותם: ריקוד, מוסיקה ושפה. הקווקז היום הוא אזור שבו חיות קבוצות מיעוט רבות, אך אין בו רוב דומיננטי ולכן מתקיים בו צירוף זהויות שונות בתוך מרחב תרבותי משותף⁷. הצ'רקסים עצמם עוסקים בשאלה, מיהו צ'רקסי. קושי בהגדרת הזהות הצ'רקסית מקשה גם בהגדרת ייחודו של הריקוד הצ'רקסי.

ריקוד צ'רקסי הוא סוויטה של ריקודים עוקבים (Djagu), שחלקם אטיים וחלקם מהירים, ובהם מופיעים שני נושאים עיקריים: מלחמה ואהבה (חיזור). בהתחשב בהיסטוריה של העם הצ'רקסי, אין פלא ששתי תימות אלה באות לידי ביטוי בתנועה ובריקוד. עם הפרשים האמיץ שנאבק על קיומו מאות שנים סיגל לעצמו מיומנויות לחימה, שליטה עצמית, משמעת ואבירות הבאות לידי ביטוי בריקוד. גם הרצון לשמור על העם הצ'רקסי,

אחרי השואה שעבר, ובהיותו עם פזורה שרוב בניו אינם חיים במולדתם, הביא למאמץ רב לשמר את המורשת והמסורת

ולמנוע התבלללות. אחד האמצעים לשימור המסורת הוא ריקודי החיזור. גינוני האהבה שבריקודים אלה נועדו לאפשר לבני הזוג להתקרב ולהכיר זה את זה⁸. אומץ לב, גבורה ונאמנות אינם באים לידי ביטוי רק במלחמה, אלא גם במערכת יחסים, בחיזור ובאהבה. תכונות אלה, שלפי האדיגה חאבזה מאפיינות כל צ'רקסי, מופיעות גם בריקוד הקרב וגם בריקוד האהבה⁹ (ibid, p. 207). הריקוד והחיים עצמם שלובים זה בזה באופנים נוספים: הריקוד הוא דרך לאמן ילדים מגיל צעיר להיות לוחמים אציליים העשויים ללא חת על ידי הקניית אימון קבוע, כושר גופני, זריזות וגמישות. נוסף על כך, במסגרת הדרישות המחמירות מהלוחמים נאלצו הגברים הצ'רקסים לשמור על היקף מותניים של 50 ס"מ בלבד, כדי לייצב את ישיבתם על גב הסוס ולעצב לעצמם מראה של גוף משולש. הנשים הצ'רקסיות, נדרשו לשמור על היקף מותניים של 54 ס"מ. בריקודים הצ'רקסיים הבגד נועד להדגיש קווי מתאר אלה ורצועות עור משמשות להדגשת אזור המותן ולהצרתו¹⁰. החגורה הדוקה כל כך, שאין אפשרות להכניס אפילו אצבע בינה לבין החולצה. הצ'רקסקה, בגד הלוחם, הפך במאה ה־18 לבגד הלאומי של הצ'רקסים, ולאחד הסמלים המובהקים המשותפים לכלל העמים בקווקז. הוא צריך לשוות ללובש מראה אצילי, ובה בעת עליו להיות נוח ומתאים לציד וללחימה. החגורה אינה רק פריט אסתטי, יש לה תפקיד מעשי: עליה תולה הלוחם את הפניון, החרב ושאר כלי הלחימה שלו (Jaimoukha, Costumes, p. 10).

הריקודים מתאפיינים בסימטריה, שבאה לידי ביטוי במבנים מושלמים שמשתנים בסדר מופתי: ממעגל לשורות, משורות לטורים, שתי וערב של זוגות. דיוק ושליטה עצמית כאלמנט אסתטי מופיעים גם בשינויי המבנים וגם בריקודי המלחמה. באחרונים שליטה עצמית היא גם אלמנט פרקטי, שכן זריקת סכינים יכולה להיות מסוכנת. מאפיינים נוספים של הריקודים הם מהירות וזריזות. הרקדן הצ'רקסי מפגין מיומנות זו במרבית הריקודים. כבוד האשה בא לידי ביטוי במחוות אציליות כלפיה ובהתבוננות בה תוך כדי ריקוד. האשה, אגב, אינה מביטה בגבר, אלא קדימה ומעט למטה. על פי כללי האדיגה חאבזה, ויכוחים נפסקים בנוכחות אשה. חלק מהריקודים כוללים סצינה שבה שני גברים רבים על אותה אשה, והיא מפסיקה את חילוקי הדעות ומכריעה בין השניים על ידי השלכת כיסוי הראש שלה. רק הגברים מוחאים כפיים בריקוד, מתוך כבוד, לעידוד ולמתן קצב (Jaimoukha, Dance, p. 1).

הריקוד הפותח כל סוויטה והנכלל בכל הופעה הוא הקאפה (Kafa). קאפה היא המילה הגנרית לריקוד וגם סוג של ריקוד, מה שמסביר את חשיבותו. בריקוד זה הרקדן והרקדנית מתארים מערכת יחסים של אהבה, שיתוף פעולה ועוצמה. מבט באשה, כמעט ללא מגע, מעיד על גאוה ואצילות. הרקדן מזמין את הרקדנית לרקוד אתו ורוקד בצעדים קטנים ומהירים על כריות כף הרגל. האשה, אף היא בצעדים קטנים ומהירים על כריות כף הרגל, נענית לו במחוות ידיים ובג'סטות ריקודיות. רכות התנועה כניגוד לקשיחות השורות יוצרות הרמוניה וסדר מופתי¹¹.

התרבות החומרית באה לידי ביטוי באופן מובהק בריקוד, בתלבושות, בדימויים ובסמלים. הרקדנים לובשים צ'רקסקה, טוניקה צמודה לגוף שיורדת מתחת לקו הברך. לרוב היא בצבעי שחור, חום ואפור, צבעים אופייניים לאיכרים וללוחמים. הצ'רקסקה המקורית היתה בעלת שרוולים

ארוכים מאוד, כפי שניתן לראות בריקוד המצורף. בשעת הצורך הפשילו את השרוולים, כפי שהרקדנים עושים כדי לעודד את חבריהם במחיאות כפיים המלוות את ריקוד הדואט. לצעירים היו שרוולים קצרים יותר, כדי שיהיה להם נוח בקרב (Jaimoukha, Costumes, p. 10). הבגד מבטא אלגנטיות ואצילות, והוא מותאם לתנאי הגיאוגרפיה בקווקז: הרקדנים חובשים כובע מצמר כבשים, חומר מקומי, להגנה מפני הקור העז. לוחמים צ'רקסים חבשו כובעים מוגבהים, כדי להטעות את האויב ולגרום לו לחשוב שניצב מולו עם של ענקים. על גבם של הרקדנים הגברים תלוי מעיל, המסמל מעיל מצמר כבשים או גמלים, ששמר על חום גופם של אנשי ההר (ibid, p.3). הצ'רקסקה "מקושטת" בכדורי רובה על החזה. בחגורתם של הרקדנים נעוצה חרב חדה, ולרגליהם מגפי עור. רקדניות אינן לובשות בגד אחיד כמו הצ'רקסקה, אלא בגדים מגוונים שמעידים על מעמדן ועל המקום הגיאוגרפי שממנו באו. האלגנטיות והיופי של האשה הצ'רקסית באים לביטוי בבגדים המהודרים והמעוטרים שהן לובשות. לבושן כולל מעיל חיצוני ארוך או קצר, שמתחתיו אפודה ארוכה מעוטרת באבזמי זהב או כסף. השמלה של הרקדנית היא בעלת שרוולי קטיפה ארוכים, שמתחתם בד דק, ממשי או מכותנה, המתארך כמעט עד הרצפה. השרוולים הארוכים יוצרים תחושה שהרקדנית הצ'רקסית שטה או דואה על הרצפה. לראשן הן חובשות כובע או כתר מוזהב או מוכסף. מהכובע יורד צעיף שקוף. בדואט שבתוך ריקוד הקאפה הרקדנית הראשית רוקדת לעתים כשלרגליה כפכפי עץ בגובה של כשבעה סנטימטרים מעוטרים בזהב או בכסף. צעירות ונערות ממעמד גבוה נעלו כפכפים כאלה כדי ליצור בידוד מבוץ ומלכלוך כשיצאו לענייניהן (ibid, p. 7).

חלק מהריקודים הנכללים בסוויטה הם אטיים ורומנטיים. פלג הגוף העליון נותר ללא תנועה. רק הידיים נעות, בחיקוי של תנועות לחימה אצל הגבר וג'סטות מחווה אצל האשה. הגבר רוקד על פוינט¹² והאשה רוקדת סביבו בתנועות עדינות ואצילות. גם בחתונות צ'רקסיות יש ריקודי דואט, אלא שבהן בני הזוג מחזרים זה את זה בריקוד מאולתר ומשוחרר החוזר על עצמו¹³.

הסוויטה כוללת גם ריקודים מהירים ואנרגטיים שבשמם מקופל המושג צעד מרחף. הרקדנית מרחפת על הבמה בצעדיה הקטנים ומהירים והרקדן רוקד במהירות ובעוצמה. שינויי קצב מדגישים את האנרגטיות ואת המהירות של הריקוד. הבגדים בריקוד הצ'רקסי צבעוניים מאוד וכל צבע מסמל מעמד חברתי או משלח יד – נסיכות בלבן, אצילות באדום, איכרים ולוחמים בשחור. חלק מהרקדנים לבושים בירוק, צבע הדגל האדיגי¹⁴.

תנועות רבות בריקוד הצ'רקסי מחקות התנהגות של סוס, בעל חיים אצילי שבמשך שנים היה בן הלוויה הנאמן של הלוחם הצ'רקסי. אצבעות כף הרגל שננעצות בקרקע בחוזקה מחקות את החבטות של פרסות הסוס. דפיקות הרגליים הן בעלות קצב קבוע המשפיע על מקצב הריקוד. נפנופי הידיים נראים כנפנופי קרב, תנועות המושאלות מהלחימה ועוברות עידון בהגיען אל הבמה. כשחיילי היריב ראו את הלוחמים הצ'רקסים מלאי האנרגיה ורקדים בזמני הפוגה ובתום יום קרבות, הם התמלאו חשש לקראת הקרב הבא¹⁵ (Jaimoukha, Ethiquette, p. 4).

ריקודים אחדים בסוויטה הצ'רקסית מבוססים על סיפורי המיתולוגיה האדיגית, הידועים בשם נארט סגס¹⁶. בסיפור אחד מוזכר העיט, שנחשב לציפור קדושה בקרב עמי הקווקז. בריקוד על בסיס סיפור זה הרקדן מתחקה אחר מעוף העיט בשמים. הבגד המסורתי עם השרוולים הארוכים עוזר לרקדן לדמות את תנועת כנפי העיט והרקדנית מחקה את תנועותיו¹⁷. סיפור אחר מסיפורי המיתולוגיה מתאר ריקודים על פוינט. במופעי הלהקות הצ'רקסיות המקצועיות היום קיים חידוש שאינו מקורי לטעמי: הנשים מצטרפות לגברים ורוקדות על פוינט. למיטב הבנתי, לאורך ההיסטוריה של המחול הצ'רקסי, הגברים רקדו על פוינט והנשים שייטו בעדינות על הבמה בצעד המרחף שתואר לעיל. בחלק מהריקודים העכשוויים הן מצטרפות

לגברים בריקוד על פוינט, לעתים אפילו יחפות, קופצות ומרימות את רגליהן לאחור¹⁸.

בחלק מהריקודים הצ'רקסיים אפשר לראות השפעות של עמי האזור ושכניהם, שבאות לידי ביטוי באופן מובהק בלבוש. הנשים אינן לובשות בגד צ'רקסי, הגברים חובשים מטפחת במקום כובע הצמר. פורמט אופייני מאוד לריקודי האזור הוא ריקוד סולו של חברי הלהקה בזה אחר זה, במרכז גוון שיוצרים שאר הרקדנים. קטעי הסולו כוללים אלמנטים שדורשים מיומנות גבוהה ביותר, כמו סיבובים וקפיצות על הברכיים¹⁹. לפעמים רוקד בתוך הגוון רקדן בודד, המציג את מיומנויותיו בעזרת פניון. לפעמים מופיעים במרכז הגוון שני רקדנים, בקטע שנראה כלחימה של ממש. ערכים כמו אומץ לב, שלמות, מצוינות, שליטה עצמית ותחרות באים לידי ביטוי בריקודים מורכבים אלה. הרקדן מסתובב על ברכיו כשבפיו להבי חרב או נועץ אותם ברצפת העץ. השימוש בפה הוא התייחסות לסמל מתוך סיפורי המיתולוגיה הצ'רקסית, המתארים פרשים מיומנים שבשעת דהירה שולפים מהאפוד בשיניהם מכלים קטנים עם כמות מדויקת של אבק שריפה וטוענים בהם את רובהם²⁰.

האם הריקוד הצ'רקסי הוא המקור לכל ריקודי האזור?

אמג'ד ג'יימוחה²¹ (Jaimoukha) טוען כי אירוני לחשוב שהריקוד והביגוד הם חלק מתרבותם של העמים השכנים, מכיוון שאלה אימצו אותם מהצ'רקסים. הצ'רקסקה והריקוד נוצרו במקור על ידי העם הצ'רקסי. "אפילו הגאורגים האלגנטיים שאינם מחוסנים מפני השפעות צ'רקסיות" הפיצו אותו ברחבי העולם והוא זכה להערכה רבה, אבל הריקודים שלהם לא תמיד נאמנים למקור. להקות המחול הלאומיות הגדולות של גאורגיה אימצו את סגנון הלבוש ואת הכוריאוגרפיות וכללו אותם ברפרטואר הצבעוני שלהן. ג'יימוחה טוען כי כללי האתיקה התרבותיים הושאלו מהצ'רקסים באזור הקווקז ו"אפילו הקוזאקים אימצו את הצ'רקסקה, הריקוד, הנשק, ההתנהגות וכישרון הרכיבה" (Jaimoukha, Costumes, p. 1). בספרו, *רוסייה: היסטוריה חברתית*, טוען מירסקי²² (Mirsky) שאין זה פלא שלאחר שאזור הקווקז נכבש על ידי הרוסים אימצו הגאורגים, הקוזאקים, יושבי אזור הים השחור ואפילו הטורקים והרוסים את התכונות החברתיות, ההתנהגות האצילית, הביגוד, הריקוד והנשק של הצ'רקסים (ibid, p. 4).

אם מביאים בחשבון את דבריהם של ג'יימוחה ומירסקי ומוסיפים עליהם כמה פרטים עובדתיים, למשל, שם הבגד שלובשים כל עמי האזור הוא הצ'רקסקה, אפשר להעלות את ההשערה שמקורם של הריקודים הצבעוניים והמגוונים של עמי הקווקז הוא בצ'רקסים. הצ'רקסים היו ידועים כפרשים וכלוחמים מצטיינים, מיומנים ובעלי עוצמה ומרץ. ייתכן שריקודי הסוס וריקודי המלחמה הם ביטוי מעודן של פעולות הלחימה הצ'רקסיות. נראה גם שעמי האזור אימצו ערכים כמו אצילות ואבירות, כבוד לאשה, גבורה ואומץ לב שמופיעים בספר כללי האתיקה של הצ'רקסים ובריקודים. עם זאת, הצ'רקסים עצמם הושפעו משכניהם והוסיפו לרפרטואר שלהם ריקוד לזיקי וכמה ריקודים אבחזיים. סוגיית מקורו של הריקוד הצ'רקסי אינה פשוטה כלל וקשה להגיע למסקנה ברורה במסגרת מאמר זה. בתוך מרחב תרבותי משותף, שאותו חולקים מיעוטים רבים אך אין בו רוב דומיננטי, קיימת סבירות שההשפעה ההדדית רבה מאוד. אמנם לצ'רקסים היסטוריה עתיקה מאוד, אבל גם הגאורגים ועמים אחרים יושבים בקווקז מימים ימימה.

לצ'רקסים מעולם לא היתה מדינה עצמאית, אבל יש להם זהות לאומית אדיגית מובחנת (Bram (1) p. 207). בנייה של זהות בפזורה היא אתגר גדול מאוד (Bram (2) p. 2), מכיוון שמדינה היא הסוכן החזק ביותר לשימור מורשת היסטורית לאומית (ibid, p. 15). באין מדינה, זהות הלאומית הקולקטיבית נבנית על זיכרון של גירוש, רצון לשוב אל המולדת ההיסטורית וזיכרונות עבר מרכזיים ומהותיים (Bram (1) p. 205). זיכרונות

אלה מומחשים באמצעות סמלים ודימויים. בקרב הצ'רקסים בפזורה, לדוגמה, יש מקום מרכזי לדימוי הלוחם ובת זוגו הרקדנית (p. 2) Bram (4). סמלים כמו העיט, כפכפי העץ והמטפחת שמופיעים בריקודים השונים מחברים את הצ'רקסים אל המסורת, הגיאוגרפיה וההיסטוריה של עמם. באין מדינה הופך הריקוד למנגנון מרכזי לשימור זהותם של הצ'רקסים ולסוכן תרבותי מרכזי.

הערות

¹ אדיגה חאבזה (habze או xabze) – הוא כינויו של אתוס וקוד התנהגות שתפס מקום מרכזי בתרבות הצ'רקסית המסורתית. לקוד זה היתה השפעה רבה על החינוך והחיים החברתיים של הצ'רקסים. הוא קובע כללי התנהגות ובהם כבוד למבוגר, הקפדה על כבוד האשה, צורת התייחסות נאותה לזולת, התנהגות בציבור, מנהגי אבל ושמחה, טקסי מעבר ועוד (ברם 1) עמ' 32).

² בטורקיה ובחלקים רחבים במזרח התיכון, השם צ'רקסים (שרקס, בערבית) מתייחס לאנשים ממוצא צפון קוקזי, כמו בני האדיגה והאבחזים. ³ האבחזים הם שכניהם של הצ'רקסים בצפון הקוקז. בין שני עמים אלה יש קשרים רבים ולשוונותיהם קרובות. בעשור האחרון קיים שיתוף פעולה בין שתי קבוצות אלה, במסגרת "האגודה הצ'רקסית העולמית".

⁴ בדגל הצ'רקסי ישנם 12 כוכבים, סמל ל־12 השבטים האדיגים ו שלושה כידונים, סמל ליכולות הלחימה שלהם. הצבע הירוק מסמל את הירוק שבקוקז, אך יש אומרים, ביטוי לזהות האיסלאמית (ברם 1) עמ' 22).

⁵ מרבית הממלכים (המאה ה־13) היו צ'רקסים, גאורגים וטורקים שהובאו על ידי הסולטנים ככוח צבאי. תכונותיהם הייחודיות, כמו אומץ לב, משמעת ונאמנות, לצד כישוריהם הצבאיים, הפכו אותם לאנשי אמונם של הסולטנים וחלקם אף הפכו לסולטנים בעצמם. עד היום יש במצרים כמה אלפי צ'רקסים, נצר לכיבוש הממלוכי ששלט בה עד המאה ה־18. עד לעלייתו לשלטון של גמאל עבד אל נאצר היו הצ'רקסים אליטה במצרים. גם בירדן הם אנשי אמונו של המלך.

⁶ במולדת ההיסטורית גרים היום כחצי מיליון צ'רקסים. בעולם כולו יש כ־4 מיליון צ'רקסים, 3 מיליון מהם בטורקיה. השאר מפוזרים בכ־40 מדינות (ברם 1) עמ' 19).

⁷ באזור הקוקז יש כ־32 שפות מקומיות. השלטון הסובייטי קיבץ את המיעוטים החיים באזור ויצר רפובליקה רב אתנית השייכת ל־14 לאומים, שאף אחד מהם אינו בעל רוב מוחלט. רוב הקבוצות הן מוסלמיות סוניות, למעט האזרים שהם שיעים. הזהות הדתית של תושבי הקוקז נלווית לזהותם האתנית־לאומית (ברם 2) עמ' 150).

⁸ ריקודי זוגות וחזזור תוך כדי ריקוד הם אלמנטים מרחיקי לכת בהתחשב בעובדה שהצ'רקסים מוסלמים.

⁹ אחת הדוגמאות המובהקות לגילוי אומץ לב באהבה היא "החטיפה". על פי האדיגה חאבזה, גבר ואשה שמעוניינים להתחתן מפיקים חטיפה של האשה מבית הוריה. אם החטיפה צולחת, ההורים נאלצים לקבל את רצונם של בני הזוג.

¹⁰ הצ'רקסים היו ידועים כאנשים יפים ואלגנטיים, שהכתיבו את האופנה בקוקז במשך השנים (1. Jaimoukha, Costumes).

¹¹ בתקופה הסובייטית הוקמו להקות מחול לאומיות. ריקודים מסורתיים נעשו מקצועיים והותאמו לבמה. להקת המחול קברדינקה (Kabardinka), שנוסדה ב־1934, בריקוד קאפה: https://www.youtube.com/watch?v=Q_feusPIXwQ

¹² הפוינט בריקודי הקוקז אינו דומה לפוינט במערב, שהחל בצרפת ולאחר מכן עבר לרוסיה. הריקוד אינו על קצות הבהגות עם נעל מרופדת, אלא על גב כף הרגל עם נעל שאינה מרופדת. בחלק מהריקודים, הרקדנים רוקדים על פוינט יחפים.

¹³ להקת המחול נלמס (Nalmes), שהוקמה ב־1936, בריקוד אטי הנקרא: Zefak: https://www.youtube.com/watch?v=arH93D7vt1c

¹⁴ דוגמה לריקוד מהיר, Zigalat: https://www.youtube.com/watch?v=FYCo4sPLIFY
ריקוד הסוס, Sheshan: https://www.youtube.com/watch?v=LhliNNqFR8g.

¹⁶ נארט סגס הוא אפוס צ'רקסי, שכולל שירים וסיפורים שנמסרו בעל פה ונאספו והועלו על הכתב במאה ה־20. באפוס, שיש הטוענים כי נוצר לפני כאלף שנה, משוקעים סמלים, מיתוסים וערכי תרבות. גיבוריו, שמתוארים כאבות העם האדיגי, מאופיינים באומץ לב, בחוזק ובכוחות שונים. משמעות המלה נארט היא, מי שמקריב עצמו למען עמו. סאגה היא מיתולוגיה ונאר בפרסית הוא אדם גיבור. האפוס משותף לצ'רקסים ולעמים אחרים בקווקז (ברם 1) עמ' 29).

¹⁷ ריקוד העיט, Yislamey: https://www.youtube.com/watch?v=CaUoyYm1M3g

¹⁸ ריקוד הבהגות הנעוצות ברצפה, באדיגית, Tlepechas: https://www.youtube.com/watch?v=pNaMkvX9Jbk

¹⁹ ריקוד בהשפעת העם האבחזי: https://www.youtube.com/watch?v=GKaOPzjTDW4

²⁰ ריקוד הפגיון: https://www.youtube.com/watch?v=oZV0TzKUj0c
21 אחד מחשובי הכותבים על הצ'רקסים בעשור האחרון, בעל השפעה רבה, מנהל המרכז הבינלאומי לחקר הצ'רקסים ICCS.

22 דמיטרי פטרוביץ' מירסקי, היסטוריון ופוליטיקאי רוסי שעסק בספרות רוסית.

ביבליוגרפיה

ברם חן וכנעני בתיא, מרכז מורשת צ'רקסית בכפר קמא: תחקיר ראשוני ורציונל, זווית אחרת, פיתוח ארגוני ואתרופולוגיה יישומית. (1)

ברם חן, *"קטגוריזציה אתנית וריבוי תרבויות מבט מהשוליים. יהודי קווקז בין אירופה ואסיה"*, (חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2008). (2)

Bram Chen, “Circassian Reimmigration to the Caucasus” in *Roots and Routes, Ethnicity and Migration in Global Perspective*, ed. Weil Shalva, (The Magnes Press, the Hebrew University, Jerusalem, 1999), 205-222. (1)

Bram Chen, *Warriors, Muhajireen, Exiled: Historical Memory and Ethnic Continuity – the Case of Diaspora Circassians*. (2)

Circassian Music - https://en.wikipedia.org/wiki/Circassian_music. Jaimoukha Amjad, *Circassian Dance*, International Centre for Circassian Studies, ICCS, 2009 http://iccs.synthasite.com/circassian-dance.php.

Jaimoukha Amjad, *Circassian Ethiquette*, International Centre for Circassian Studies,2009 http://iccs.synthasite.com/circassian-etiquette.php.

Jaimoukha Amjad, *Circassian Costumes*, International Centre for Circassian Studies, 2009 http://iccs.synthasite.com/circassian-costumes.php.

‏

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



Ohad Naharin, photo: Gadi Dagon

אוהד נהרין, צילום: גדי דגון

אלדד מנהיים

הסרט *מיסטר גאגא*, שיצא לאקרנים לפני שבועות אחדים, עורר עניין הרב, סוקר בהרחבה בתקשורת ופורסמו לא מעט מאמרי ביקורת עליו. חלקם התייחסו אליו בהתלהבות, אחרים בהתלהבות פחותה. הסיפור שמאחורי הפקת הסרט האפיל לעתים על הסרט עצמו. הכנת הסרט ארכה כשמונה שנים, שבהן ליווה הבמאי תומר היימן את אוהד נהרין על פני שלוש יבשות וצילם אלפי שעות של עבודה, חזרות וראיונות, שמהן יצר את הסרט.

ברשימה זאת אשתף את הקוראים במחשבות שעלו בי בעקבות צפייה בסרט ואציץ בקצרה אל מאחורי הקלעים באמצעות ראיון שערכתי עם הצלם שעבד עם היימן, איתי רזיאל.

הסרט נפתח ומסתיים בצילומים מהסטודיו של להקת בת שבע. בפתיחה נראה נהרין מדריך את הרקדנית מיה תמיר כיצד לבצע נפילה בצורה "מושלמת". את הטוטליות שהוא דורש מרקדניו אפשר להבין כשהוא מבצע בעצמו את הנפילה - תחושה מוחלטת של אובדן כוח הכבידה. בסרט שזורים קטעים רבים מהעבודה בסטודיו ומובאות בו עדויות של רקדנים שעבדו עם נהרין לאורך ציר הזמן. מכל אלה מצטיירת דמות של אמן תובעני, עם רעב תמידי לשכלל את יצירתו עוד ועוד.

ציר נוסף של עלילה מסתמך על סרטי ארכיון, שבאמצעותם מנסה הבמאי לתאר כיצד צמח בישראל ואחר כך בניו יורק אמן שכה. לדוגמה, סרטון קצרצר שבו מתועד נהרין כחייל מילואים המנסה לבדר חיילים הלומי קרב במלחמת יום כיפור מסביר היטב מדוע הוא כל כך מתעב העמדת

פנים וזיוף. הסרטון מזכיר קטע ריקוד מתוך *טלופאזה*, שבו עשרות רקדנים ממלאים את הבמה על רקע שיר בוליוודי, מנענעים את האגן ומישירים מבט אל הקהל כשחיך מוגזם על פניהם. הקטע נגמר כשכל הרקדנים יוצאים מהבמה בריצת אמוק.

חלק מהסרט הוא גלעד לזכרה של הרקדנית ומנהלת החזרות מארי קאג'יווארה, שהיתה נשואה לנהרין. קאג'יווארה היתה אייקון בלהקתו של אלווין איילי. היא היתה המוזה שמאחורי לא מעט מעבודותיו, ניהלה את להקתו, העמידה עבודות שלו בעולם ולימדה את הטכניקה שלו. היא היתה רקדנית מפורסמת ואושיה בקהילת המחול. נהרין היה רקדן צעיר ולא ממש מוכר כשהכיר אותה, והיא יצקה בנדיבות מהידע ומהיכולת שלה לתוך עבודתו והביאה אתה סטנדרטים בלתי מתפשרים כששניהם החלו לעבוד בלהקת בת שבע.

לנהרין היתה קריירה מטאורית. הוא נבחר לרקוד ביצירה מקורית שיצרה מרתה גרהאם ללהקת בת שבע, היצירה היחידה של גרהאם להרכב שאינו הלהקה שלה. נהרין לא היה אז רקדן מן המניין בלהקה, אבל איש לא העז לערער על בחירתה של "הכהנת הגדולה". נהרין אומר שייתכן שהוא הזכיר לה רקדן אמריקאי שהיא מאוד אהבה. עם זאת, הוא לא פוסל את האפשרות שהיא זיהתה את כישרונו ורצתה לטפחו.

הוא רקד בלהקות של גדולי היוצרים בעולם המחול - גרהאם ומוריס בז'אר - אבל לא לאורך זמן. נראה שלא רצה או לא היה יכול להגמיש את הפנטזיה - שבה כנראה החזיק מאז ומתמיד - לטובת יוצר אחר. נהרין ממצה זאת במשפט קצר אחד. "השנה אצל ב'ז'אר היתה הגרועה בחיי", הוא אומר. החשש מתחושה של חוסר סיפוק בעבודה מלווה אותו

מאז, עד שבתכנון השנתי של עבודת הלהקה הוא בוחן באופן מדוקדק - גם באמצעות סימולציה - עד כמה השנה תהיה מעניינת ומספקת לכל הרקדנים. לרקדנים הוותיקים הוא מאפשר לצאת לתקופות של חופשה והתאוורות כשהם זקוקים לכך.

בין אוהד נהרין לניסים אלוני

את סרטו של היימן ממש מתבקש להשוות לסרטו של דורון גרסי *היה מלך*, על נסים אלוני ויצירתו, שהוקרן לראשונה בפסטיבל דוקאביב 2015. מצאתי קווי דמיון רבים בין נהרין לאלוני. נדירים היוצרים שמסוגלים לכשף את הקהל כמותם, ליצור חוויה שלוקחת את הצופים למסע מרתק, לעולם קסום שמתרחש בדמיון. שניהם פנטיים ואובססיביים למשפט - זה למשפט המילולי וזה למשפט התנועתי. שניהם יצרו שפה אלוני את השפה הגששית המפורסמת ונהרין את שפת ה"גאגא". שניהם לא ממש רצו להיות מובנים לקהלם, התכחשו לכל תבנית של מסר וראו ביצירה הבימתית דבר חי ולא מוגמר, הדורש טיפול שוטף, ביקור מחדש, התבוננות, רענון מתמיד, הרחבה או צמצום. לשניהם דיאלוג פורה עם אמן שותף. אלוני עמד בקשר שוטף עם יוסל ברגנר, שעבד אתו כצייר וכתפאורן ואחד מציוריו שימש השראה למחזה *הכלה וצייד הפרפרים*.

שותפו של נהרין המינימליסטי הוא אבי יונה בואנו (במבי). שניהם חולקים תשוקה למוסיקה וכל אחד מהם יודע לתרגם אותה ליצירה המתמזגת כאילו באופן טבעי בעבודתו של השני. נהרין מזכך את התנועה ובמבי נותן לה ממד נוסף בצבע, בהגדרת חלל, בהארה, בהחשכה.

סיפורו של אלוני הוא סיפור של החמצה. יצירותיו הוצנו מעט מדי, מנהלי התיאטראות העניקו לו קרדיט מועט מדי, הקהל הפנה לו עורף והעדיף את חנוך לוין. נהרין, לעומת זאת, לקח את ממלכתו הדמיונית הרחק מעבר לכל טריטוריה מוכרת. את עבודותיו מציגות מיטב להקות המחול, קהל גדול צופה בהן, הרקדנים שלו וירטואוזים, פרשנים נפלאים של עבודותיו, מנוע הצמיחה שלו הולך ומשתכלל. להבדיל מאלוני, אין לו קושי עם דד ליין. את *עבודה אחרונה* הוא הצליח להעלות בזמן, אף על פי שבתקופה שבה עבד עליה התמודד עם מחלה לא פשוטה. הסרט על אלוני הופך בהתבוננות של עשרות שנים אחורה. הסרט על נהרין מתעד אותו בזמן אמת, תוך כדי יצירה, ולכן אולי הוא נוגע יותר בבשר החי וחסר תובנות שאפשר היה להפיק במבט מפרספקטיבה אחרת.

יצירותיו של נהרין התקבלו באהדה על ידי מבקרי המחול בישראל כמעט באופן גורף ולאורך כל הדרך: בביקורת על *מבול* משנת 1992 כתבה רות אשל: "זאת אחת העבודות הטובות שהועלו בארץ. נהרין מצליח להטמיע ביצירתו את המלה האחרונה במחול ולהוציא מתחת ידו עבודה עם חותמת אישית". חזי לסקלי, שהיה מבקר המחול של *העיר*, לא חסך סופרלטיבים מנהרין. "מחול חריף ואינטליגנטי", כתב לסקלי על *חלב שחור* שעלה בבכורה בלהקת המחול הקיבוצית לפני 30 שנה. שבע שנים מאוחר יותר, אחרי הבכורה של *מבול*, לסקלי ממש יצא מעורו בביקורת שעד אז אולי יכול היה לכתוב רק על ג'ורג' בלנשיין.

אלוני זכה להערכה מצד המבקרים, אבל אחת האפיזודות בסרט עוסקת בביקורת שכתב מיכאל הנדלילץ *בהארץ*, שלתחושת יוצרי הסרט היה בה כדי לסתום את הגולל על המשך יצירתו המקורית של אלוני בתיאטראות ישראל.

אובייקטיביות?

אחת הטענות נגד היימן היתה שהסרט שיצר אינו נוקט עמדה ביקורתית כלפי נהרין האדם. מבקרת אחת תיארה אותו כמריונטה, ממש כמו אותם רקדנים שלתוך עורם נהרין נכנס כדי לעצב אותם לפי רצונו. לדעתי, טענה זו מקורה בטעות בסיסית. היימן לא רצה ליצור סרט אובייקטיבי, דידקטי. הוא בעיקר רצה לשתף את הצופים באובססיה שפיתח כלפי היוצר שהצליח, לדבריו, להפוך את עולמו לאחר שצפה בעבודה *קיר*. כל מי שעבד תקופה משמעותית עם נהרין יכול להזהדות בקלות עם דברים אלה. תכונות רבות שהופכות את נהרין ליוצר נפלא גם מקשות עליו להיות איש רעים. הוא משנה תכופות את דעתו, סותר את עצמו, מלחיץ, מקשה, לא מרפה, לוקח את הצוות שלו אל מעבר לגבולות היכולת, אבל גם יודע לאסוף את כולם, לפרגן, להיות נדיב, כריזמטי, קשוב, מין מאמן על.

כמי שהסתובב מאחורי הקלעים שנים ושמע את נהרין פוקד על היימן פעמים כה רבות לכבות את המצלמה, מבהיר לו שהוא יכול לצלם אבל לעולם לא ייתן לו לשדר, או להפיץ את החומר, שאלתי את עצמי וגם את הבמאי איך הוא יכול להמשיך בעבודתו, למרות הדחייה המתמדת מצדו של הכוריאוגרף. אבל היימן, כצייד שארב לטרפו במשך שנים, המתין להזדמנות בסבלנות וידע להתנפל עליה ולטרוף אותה בעיתוי הנכון.



Gaga class with Ohad Naharin, photo: Gadi Dagon

שיעור גאגא עם אוהד נהרין, צילום: גדי דגון

ההזדמנות הראשונה היתה במסגרת הסדרה *גיבורי תרבות* ששודרה בערוץ 8. היימן טס עם צלם לניו יורק ועקב אחרי נהרין, שנסע לשם כדי ליצור עבודה ללהקת סידר לייק (Ceider Lake). נהרין היה ממש תשוש בעת צילום הסרט ולכן גם יותר פגיע. התוצאה השביעה את רצונם של שני היוצרים והאמון ביניהם הלך והתהדק. תוך כדי העבודה על הסרט, שכונה *Out of Focus*, היימן גם הבין שיש לו נשק חודר נהרין - הצלם איתי רזיאל.

ראיון עם הצלם איתי רזיאל

ההיכרות שלי עם אוהד נהרין, מספר הצלם איתי רזיאל, החלה עוד לפני העבודה על הסרט *מיסטר גאגא*. את אוהד צילמתי בפעם הראשונה לסרט דוקומנטרי לטלוויזיה, בשם *מחיר הגוף* (בימוי: קרן גולדשטיין ואלונה סרוסי). הסרט עסק בתהליכי שיקום של נפגעות טרור באמצעות תנועה. אז גם דרכה כף רגלי בפעם הראשונה בחלל העבודה של להקת בת שבע במרכז סוזן דלל. פגשתי את אוהד בפעם השנייה כשעבדתי על הפרק *Out of Focus* בסדרה *גיבורי תרבות* (ערץ 8). הבמאי תומר היימן ואני

נסענו לתעד את העבודה של אוהד עם להקת המחול "סידר לייק" בניו יורק. העבודה עם אוהד בפרויקט הזה ריגשה אותי. אני זוכר איך קמתי כל בוקר וצעדתי בחדווה ברחובות ניו יורק בדרכי לצילומים בסטודיו. גיליתי אדם מקסים, כוריאוגרף מרשים ומסקרן. בפעם הראשונה נחשפתי כל כך מקרוב ליופיו של עולם המחול של אוהד נהרין.

אחרי ששודר הסרט *Out of Focus*, תומר החליט שהוא מעוניין לצלם סרט שינסה לפצח את דמותו של אוהד ויצג בפרספקטיבה רחבה עד כמה שניתן את העבודות של להקת בת שבע. החלטנו לחזור לסטודיו ולצלם. אף אחד לא העלה בדעתו אז שזה ייקח שמונה שנים. בשנים האלו צילמתי מאות שעות חומר גלם - חזרות של אוהד עם רקדני בת שבע והאנסמבל ועשרות מופעים של הלהקה בארץ ובעולם (התלוויתי ללהקה ליפן, לשוודיה, לארצות הברית ועוד).

עם הזמן אוהד ורקדני הלהקה החלו להתרגל לנוכחות שלי. מה שהתחיל בשלבים הראשונים של העבודה על הסרט כצילום מרוחק, שמנסה לרדוף אחרי הרקדנים כך שיישארו לכודים בפריים, התגבש עם הזמן לשפת צילום הרבה פחות שמרנית והרבה יותר מופשטת. גילינו שדווקא מצלמה נינוחה, שלא מנסה לרדוף, שומרת על מתח ומסקרנת. את שפת הצילום של הסרט פיתחנו במהלך הצילומים באמצעות ניסוי ותהייה. שאפנו שהאופן שבו יצולם המחול של אוהד נהרין יהיה אחר, חדשני. לא עוד מצלמה על חצובה שמצלמת את המופע בפריים סטטי של הבמה כולה מקצה האולם.

בכל פעם שחזרתי לסטודיו לקראת עוד יום צילום אזרתי עוד אומץ להתקרב לרקדנים. בעידודו של תומר ביקשתי מאוהד לאפשר לי לנוע עם המצלמה בתוך החלל שבו רוקדים הרקדנים וביניהם. בהתחלה מאוד נוהרתי שלא לחסום את קו הראייה שבין אוהד לרקדן, מפני שאני מאמין שהנוכחות שלי צריכה להיות כמה שפחות מורגשת ושחלילה לא אפריע לעבודתו, אחרת הוא לא היה מאפשר לי להמשיך.

השתמשנו במצלמה קטנה ועליה התקנו מכשיר הקלטה אלחוטי שהיה מחובר לאוהד. כצוות של אדם אחד הייתי חופשי לנוע בחלל כרצוני, עם מינימום הפרעה למהלך התקין של החזרה. הזעתי, זזתי בקצב של הרקדנים, חגתי סביבם, אבל תמיד נזהרתי להשאיר מרחק בטיחות בינם לבין המצלמה, שחלילה אחד מהם לא ייתקל בה וייפגע. התחלתי לחקור מה גורמת תנועת המצלמה כאשר הריקוד סטטי, ולעומת זאת בחרתי לצלם במינימום תנועה כאשר הכוריאוגרפיה מהירה ומורכבת. רציתי לתת לרקדן לנוע בתוך הפריים, לאפשר לו לצאת ולהיעלם ממנו, להיכנס חזרה, לצלם צילומי תקריב של חלקי גוף, לתעד רק חלקים מהתנועה.

החלטתי גם לצלם את הריקוד והרקדנים מזוויות לא שגרתיות - לאפשר לקהל שיצפה בסרט לקבל נקודות מבט חדשות על הריקוד, אחרות מאלה שהוא רגיל לראות באולם המחול. טיפסתי על סולמות וזחלתי על הרצפה. בסוף כל חזרה יצאתי סחוט ורטוב כמו אחרון הרקדנים.

ההחלטה לשבור את הריקוד לפרגמנטים באמצעות הצילום הנחתה אותי גם בצילומי המופעים. פרט לצילום כל מופע בעדשה רחבה, החלטתי לצלם גם מזוויות לא שגרתיות: מאחור, מבעד לקלעים, ממרומי הגשרים המרחפים שמעל הבמה, בין הקוליסות, לפני שהווילון נפתח או נסגר וגם אחר כך.

בחלוף הזמן הרקדנים התרגלו לנוכחות המצלמה בסטודיו, והיה להם הרבה הרבה זמן להתרגל. נוצר בינינו אמון רב. הצלחתי להתקרב (תרתי משמע) לרקדני הלהקה, תיעדתי רגעים קסומים בעבודה של אוהד עם הלהקה ואף בחזרות המוצמצמות יותר, עם רקדן אחד או שניים, ברגעי הצלחה ואף ברגעים של אי הצלחה.

אני מודה מקרב לב לאוהד על האמון שקיבלתי ממנו ועל החופש לצלם כאוות נפשי את הכוריאוגרפיה המופלאה שלו. תודה גדולה גם לרקדנים המדהימים של להקת בת שבע. כל כך הרבה פעמים הבטחתי להם שזו הפעם האחרונה שאני בא לצלם, כי אוטוטו הסרט מוכן... ותמיד חזרתי. עם יציאתו של הסרט, נראה שאני יכול לתלות את נעלי הריקוד שלי.

ומה אומרים נהרין והיימן?

גם נהרין וגם היימן חזרו ואמרו בראיונות שלא היו מצליחים בעשיית הסרט ללא רזיאל. ועדיין, בכל פעם רזיאל הצליח לעורר בי את התחושה שמסתובב אתנו "דני דין הרואה ואינו נראה". הוא בא ללמוד, הוא בא לחקור. יכולת ההקשבה שלו למתרחש סביבו עוררה בכולם הערצה. רגישות אין-סופית, שזורה באהבה עצומה למתרחש סביבו ובהכרת תודה על האמון שמפקידים בידי, המיסה כל התנגדות, כל טאבו מוכר התרסק לרגליו. עד שרזיאל הגיע לסטודיו, כניסה של "לא משתתף" לשיעור גאגא היתה בבחינת ייהרג ובל יעבור.

איתי פשוט רקד עם המצלמה בשיעורים. אוהד ביקש ממנו לצלם שיעורי גאגא מטעם הלהקה לפני מסעות וסוירים, ואיתי הפך לחלק ממשפחת הלהקה.

הסצינה שבה עוקבת המצלמה אחרי אוהד, אשתו ארי ובתם נוגה, ומציגה דרמה קטנה מחלל החזרות, שבה ארי נקרעת בין חובתה כאמא מול חובתה כרקדנית בלהקה, לא היתה יכולה להיכלל בסרט לולא רגישותו של הצלם.

הסרט בעולם

בחלק מההקרנות של הסרט בישראל וברחבי ובעולם, הבמאי המפיק ואוהד נהרין נפגשים עם הקהל לשיחה. תחושתי היא שהסרט אכן מזמין את הקהל לצפות באופן לא מוכר בהיסטוריה של נהרין, בתהליכי העבודה שלו, במחשבותיו. ועם זאת, כמו ביצירות שלו, נשאר מקום לפרשנות, למחשבה עצמאית של הצופה, לדמיון.

מה עם הצופים שאחרי שראו את הסרט לא הצליחו להבין את הראש של אוהד נהרין? להם אני ממליץ לצפות שוב בסרט ולנסות להרגיש, לחוש, לחוות. בעולם הרגש יש מסלול נהדר להבנת עולמו של היוצר.

אני בוחר בקטע משיר של ויסלבה שימבורסקה לתאר את התחושה שהשאירה בי הצפייה בסרט:

חיים בהמתנה

הצגה בלא חזרה

גוף בלא מדידה

ראש בלא שיקול דעת.

אינני מכירה את התפקיד שאני מגלמת

אדע רק ששלי הוא ואין להחליפו

תרגום: רפי ויכרט, הוצאת קשב

אלדד מנהיים, מטפל ומאמן, חבר המדור למחול במשרד התרבות. מנהל חזרות בלהקת בת־דור, ניהל את אנסמבל בת שבע בשנים 1991 עד 2012.

לא יוצאת מעורה. על הספר שרה לוי-תנאי: חיים של יצירה

עינב רוזנבליט

הספר *שרה לוי־תנאי: חיים של יצירה*, בעריכתן של הניה רוטנברג ודינה רוגינסקי, הוא אסופת מאמרים הבוחנת באופן מקיף את פועלה של שרה לוי־תנאי, המשמיעה את קולה הייחודי של היוצרת ומתארת את דרכה האמנותית של להקת ענבל. במאמרי המבוא מתוודות העורכות שהספר נועד להביע הוקרה לאישיותה האמנותית הרבגונית של לוי־תנאי, שמילאה תפקיד של פורצת דרך במיסוד המחול האמנותי בישראל מאז ימי המדינה שבדרך בתקופת המנדט הבריטי ועד לראשית שנות ה־2000. הספר מציע דיון עשיר, שכמוהו לא נכתב עד כה, בדמותה של לוי־תנאי ובשפתה האמנותית. חשיבותה של האסופה היא בריבוי הרעיונות ונקודות המבט המובאים בה ובבחירה קפדנית של שאלות המחקר הנכונות. במאמרים השונים עולות כמה סוגיות מרכזיות, שעיקרן המתח שבין מסורת לחידוש, בין פולקלור לאמנות ובין היבדלות אתנית ללאומיות רב־תרבותית. שפתה האמנותית של לוי־תנאי עוררה תמיד דיון תרבותי נוקב על התפר שבין מחול אמנותי למחול אתני. גם תביעתה של לוי־תנאי להכרה, מול הסתייגות הממסד התרבותי ממה שהוגדר לא פעם "מחול עדתי", עמדה במוקד של דיונים סוערים. המאמרים בספר מתארים התבוננות טרייה בסוגיות אלה. נראה שרק עתה, כעשר שנים לאחר מותה, חוקרים בתחום המחול מצליחים לצלול לעומק רב יותר בבואם לבחון שאלות מטרידות הקשורות לדמותה.

כל הכותבים תמימי־דעים באשר לכישוריה הייחודיים של היוצרת, אבל כמעט כולם אינם נמנעים מתהייה על הזיקה בין חזונה של לוי־תנאי לבין הפלטפורמה התרבותית שבה פעלה. למרות ההוקרה האינסופית ללוי־תנאי, כבר בפתיחת הספר מצביעות העורכות על כאב זרותה בנוף המקומי. כידוע, מרכיבים שזוהו עם פולקלור, עדתיות, מזרחיות ומסורתיות הובילו לדחיקתה של להקת ענבל לשוליים התרבותיים. הספר מעלה מחדש את השאלה כיצד קרה שהלהקה, שזכתה להוקרה כה רבה בקרב קהל בינלאומי, עוררה מחלוקת וביקורת כה נוקבת בישראל. זרותה של לוי־תנאי נחקרת בספר במבט סוציולוגי, היסטורי ואמנותי. הדיון בזריתה רלוונטי לא רק ללוי־תנאי כיוצרת חד־פעמית, אלא גם לסוגיות שנותרו אקטואליות גם היום, כמו הקבלה (או אי־הקבלה) של האחר.

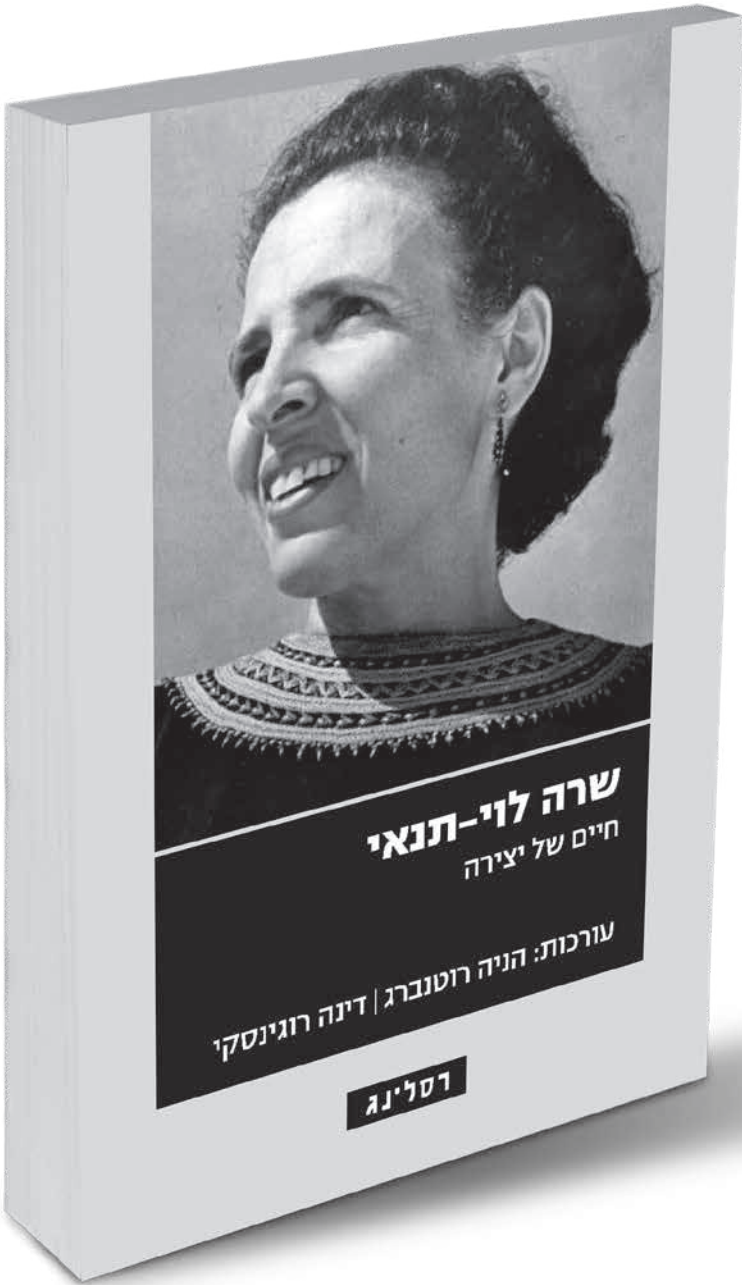
בתקופה שבה הוקמה להקת ענבל צעד המחול בישראל את צעדיו הראשונים. המחול הישראלי העכשווי הוא סוגה אמנותית עשירה, והוא מאופיין בהתמקצעות הולכת וגוברת, הזוכה להכרה מקומית ובינלאומית. היצירה בארץ בעשורים האחרונים מאופיינת בליטוש של השפה התנועתית ובניוס אמצעים רטוריים משוכללים כדי לחדד את האמירה האמנותית

האינדיווידואלית של כל יוצר או יוצרת. בהקשר זה רלוונטית שאלה שעולה מהמאמרים השונים בספר: כיצד לשמור על הסגנון הייחודי של ענבל וכיצד לשלב בין שימור המסורת להתקדמות ברוח הזמן. מחקרים עתידיים על להקת ענבל צפויים לדון בשאלה כיצד היא תהפוך ללהקה רלוונטית בהלוך־הרוח הקיים בתרבות המחול הישראלית.

חלקו הראשון של הספר מציג את יצירתה הססגונית של לוי־תנאי במגוון תחומים: מחול, מוסיקה, ספרות ושירה, והקוראים משתאים על כישרונה המרהיב. פרקים אלה בספר עשויים לשמש ארגז־כלים לעוסקים/ות בחינוך למחול בגילאים שונים. נראה שדמותה החינוכית של לוי־תנאי הותירה חותם בשיטות הוראה לגיל הרך ולגילאים אחרים. אוסף השירים, הסיפורים והמסכתות שחיברה מספק השראה איכותית גם למורים למחול כיום.

כמה מאמרים בחלק השני והשלישי של הספר נושאים בשורה מחקרית הנוגעת לדמותה ולפועלה של לוי־תנאי כאמנית מזרחית, בתוך תרבות שהשפה האסתטית השלטת בה היתה אשכנזית־מזרח־אירופית. ראוי לציון במיוחד מאמרה של דינה רוגינסקי, המתייחסת למתח התרבותי שעוררה להקת ענבל שמזיגה שתי דרכי ייצוג שונות: מצד אחד אתניות תימנית פרטיקולרית ומצד שני זהות תרבותית רחבה של ישראליות'. רוגינסקי מתמקדת בשנות ה־50 של המאה ה־20 בישראל, הידועות כתקופת כור ההיתוך, שבה סלדה האידיאולוגיה הדומיננטית מכל גוון אתני ובייחוד מגוון מזרחי. הקול המזרחי אמנם נכח בחיים החברתיים בישראל, אבל לא עורר תהודה ציבורית לנוכח ההגמוניה המזרח־אירופית. לוי תנאי חשה אז שבהיותה אמנית מזרחית נמנעה ממנה התקבלות תרבותית בשדירות ציבוריות רחבות בישראל.

כשם שהיתה חלוצה בשדה המחול, לוי־תנאי היתה חלוצה גם בהחלטתה להגדיר את עצמה "אמנית מזרחית". בשנות ה־50 המונח "מזרחי" לא היה עניין רווח בתחום האמנות והאליטה התרבותית בישראל חשה כי בשימוש בו טמון איום עליה. לוי־תנאי לא חששה לגלות את רגשותיה כלפי מה שראתה כחוסר סבלנות של התרבות ההגמונית כלפי ביטויים מזרחיים. בכינוס בנושא "מיזוג גלויית" אמרה: "כדי להיות 'ישראלי' נדרש האמן המזרחי להשתחרר מצביונו המזרחי ולא לסגל לעצמו חותם כללי־יהודי או כללי־אנושי או מקורי ישראלי, אלא חותם של יהודי מזרח־אירופה. מכאן מתעוררת השאלה: מה דינו של האמן המזרחי שאינו מסוגל להסתגלות כזאת? ומה דינם של המקורות והערכים המזרחיים הטמונים בנפשו של האמן המזרחי? ואיך אפשר לו למיזוג להתגשם אם התביעה היא לצאת מעורך ולהיכנס לעורו של אחר?"[[]



סוגיית צבע העור, שמאז שנות ה־60 הפכה לחלק מרכזי מהשיח הפוליטי האמריקאי, לא קיבלה ביטוי בשיח התרבותי בישראל. על רקע זה, סבורה רוגינסקי, לוי־תנאי התבלטה עוד יותר מכיוון שהעזה להעלות לדיון גלוי את ההבדלים בצבע העור ובמבטא בין אשכנזים למזרחים.

לוי־תנאי, כמו מוקיריה במוסדות תרבות בעולם, ראתה במחול התימני זרם המבטא את רוח התרבות הלאומית הישראלית, ואילו בישראל ניכרה הסתייגות מהסתגרנות העדתית של להקת ענבל. רוגינסקי חוקרת את להקת ענבל כתופעה תרבותית, מתוך בחינה של שלל המרכיבים שנתפשו כפחותי ערך תרבותי: מופע מסורתי, מזרחי, עדתי ופולקלורי. לפי רוגינסקי, ענבל והדיון סביבה מייצגים את השאלה אם ישראל היא מדינת לאום שמאחדת את כל אזרחיה (בעיקר היהודים, כפי שמסתבר בישראל של 2015), או שהיא מקבץ של קבוצות אתניות מנוכרות זו לזו.

לוי־תנאי חיפשה רקדנים שהתאפיינו בשפת תנועה תימנית ספונטנית, שמוטבעת בתנועות ובמחוות יומיומיות. אבל למעט רחל נדב, שעבדה עם הכוריאוגרפית רינה ניקובה, לא היו ביישוב רקדנים תימנים מקצועיים. לכן עבדה לוי־תנאי עם רקדנים לא מיומנים. הבחירה הזאת גרמה להסתייגות

מהלהקה, הן בשל איי־המקצועיות של הרקדנים והן בשל הבדלנות העדתית שלוי־תנאי הצהירה עליה לא מעט.

את השיח הסבוך, התוסס והאכזרי לעתים שסבב את לוי־תנאי ואת להקת ענבל מאירה שרי אלרון באמצעות מאמרים שפורסמו בדבר בשנות ה־50 וה־60'. אלרון, כמו רוגינסקי, מדגישה שבשנים הראשונות לקיומה של ענבל העדיפה המייסדת לקבל ללהקה רק אמנים בני העדה התימנית, משום ש"אמונתנו עזה, כי רק האמן בן העדה ייטיב לגלות את גזי־תימן". גם במחצית השנייה של שנות ה־50 לוי־תנאי העדיפה להקה שרוב רקדניה יהיו תימנים. "שואלים אותנו למה לא נקבל ללהקה גם לא־תימנים, חושבנתי, שמוקדם עדיין לעשות זאת", הסבירה. "אופי התנועות של התימני הוא שונה, הוא עדיין במחקר אצלנו..."[[] סוגיית הבדלנות האתנית של לוי־תנאי, שנידונה באסופת מאמרים זו, חושפת תמונה מורכבת: מצד אחד שאפה לוי־תנאי להתקבל בקרב אנשי הממסד, ומן העבר השני העדיפה בבירור מבצעים ממוצא תימני בלבד.

במאמר "זרות שבתוכנו: כוריאוגרפיה כהתרסה במגילת רות" מתארת ליאורה מלכא־ילין את הפער שבין זווית הראייה של לוי־תנאי לבין דרכי ההתקבלות של יצירתה ומנתחת באופן מרתק את הרטוריקה של יצירת המחול *מגילת רות* (1961 במקור). לפי המאמר, הקומפוזיציה התנועתית והשפה הבימתית של לוי־תנאי ביצירה זו היו חלק מפנייתה לסיפורים מקראיים, שלהם העניקה פרשנות ייחודית. בתוכניית המופע כתבה היוצרת:

"בחרנו בדרך הצגת הטקסט התנ"כי כמות שהוא. אוזננו קשובה למלים ולצלילים ועינינו פקוחה אל המראות והחזיונות, העולים מן הספר העתיק־החדש. אין לומר שהתנ"ך פותח זרועותיו לקראתנו; הוא קשה וחמור, לוהט ומוקף, ועם זאת הוא מושך בחבלי יופי, עדנה ואהבה"[[].

במאמרה מציגה מלכא־ילין את דרכה של לוי־תנאי לפרום את המארג המהודק של הטקסט התנ"כי ולפלס את דרכה האמנותית בתוכו. בניתוח *מגילת רות* כותבת מלכא־ילין, שקולה של לוי־תנאי נישא בבירור מבעד ליצירתה; בפרשנותה הייחודית לסיפור המגילה היא חושפת סיפור הרואי של נשים שנאבקות לעצב את עולמן ולנתב את גורלן'. בפרשנות זו, סבורה מלכא־ילין, היא מטרימה אופני ראייה ושיח עכשוויים כדוגמת החשיבה הפמיניסטית והגישה הרב־תרבותית שקנו להן אחיזה בתרבות הישראלית מאוחר יותר.

מאמרים נוספים בספר מתארים את היוצרת באמצעות סיפוריהן של רקדניות ויוצרות שעבדו אתה, ביניהן רנה שרת ויהודית ברין אינגבר, שהן עצמן הטביעו חותם על שפת המחול ושפת מחקר המחול בישראל.

במאמר "השפה הענבלית: יצירתה של שרה לוי־תנאי", חוקרת הניה רוטנברג את שפתה האמנותית של להקת ענבל ושואלת מהן אבני הבניין שמייחדות את אוצר התנועות והמחוות שלה[?]. רוטנברג, כמו כותבות אחרות באסופה, בוחנת מקרוב את השילוב בין השפה המחולית האתנית לשפה האמנותית ומתייחסת למתח המפרה שבין חינוכה האשכנזי של לוי־תנאי להתעקשותה על הצביון התימני המסורתי, שלפעמים נדמתה, כאמור, כבדלנות תרבותית.

הספר נחתם במאמרה המקיף של רות אשל, שנכתב מפרספקטיבה של שנות מחקר ארוכות: "שרה לוי־תנאי: הרחבת לקסיקון תנועה 'מתוכה ומגופה'". אשל חוקרת את הזיקה שבין המהלך האמנותי שעשתה שרה לוי־תנאי לבין התחדשות השפה והתרבות בארץ ישראל בשנים שלקראת הקמת המדינה. היא מציעה מערך תבניתי לבחינת השפה של לוי־תנאי מבפנים ומבחוץ ומתייחסת לתהליך שעבר הריקוד האותנטי לקראת הפיכתו למחול אמנותי. בין השאר חוקרת אשל את ההבדל בין יצירתה

תחרות הבלט הקלאסי Youth American Grand Prix (YAGP) - EUROPE 2016



במצב מקביל (לא turn out), כדי לחזק את השרירים העמוקים. ההכנות כללי גם שיעורי אקרובטיקה ותרגול של רפרטואר קבוצתי מתחום הבלט הקלאסי והמחול המודרני. בכל ערב הרקדניות נשארז לחזרות אישיות שנמשכו עד שעה מאוחרת, ובחופשות מבית הספר תוגברו השיעורים והחזרות.

בכל דקה של ריקוד שהוצג בתחרות הושקעו עשרות שעות אימון, כדי להגיע לרמת הדיוק והניקיון המצופה מרקדנים ברמה הגבוהה ביותר. בכל סולו יש דגשים משלו וכל רקדנית נדרשה להתמודד עם האתגרים הייחודיים לה. הרקדנית המבצעת את *פיית הבובה* (כוריאוגרפיה: ג'וזף באייר), למשל, היתה בעבר מתעמלת קרקע והיה עליה להתאמן רבות כדי

מורן ברק

תחרויות בלט הן מסורת הנפוצה זה עשרות שנים בארצות הברית ובאירופה. רקדנים צעירים נוסעים בכל העולם כדי להתחרות במיטב הכישרונות בני גילם. ההכנה לתחרות ועצם המעמד תורמים לרקדנים ומקדמים אותם מקצועית. רקדן צעיר צריך להציג את עצמו לפני מיטב המורים ולחפש בין בתי הספר לבלט המובילים בעולם מקום שיעניק לו את ההכשרה הטובה ביותר ויסייע לו לבנות את הקריירה שלו. רקדנים נדרשים להציג ניסיון בימתי מגיל צעיר מאוד. כבר בגיל 12 מצפים שלרקדן יהיה ניסיון בהופעות ולכן וכל תחרות כזו היא שורה חשובה ברזומה.

YAPG (Youth American Grand Prix) היא אחת התחרויות הגדולות בעולם לרקדנים צעירים. התחרות נועדה לתמוך ברקדנים מובילים בגילאי 9-19, כדי ליצור רשת מחול בינלאומית. העמותה המנהלת את התחרות מגייסת תרומות שבאמצעותן מוענקות מלגות תמיכה לרקדנים מקצועיים כדי לאפשר להם לעמוד בעלויות ההכשרה, שיכולות להגיע לכ־100 אלף שקל בשנה. מנהלי האקדמיה, ששופטים בתחרות, מציעים מלגות לרקדנים המועדפים עליהם, והמוסדות החשובים להכשרת רקדנים נאבקים באלגנטיות על הרקדנים המבטיחים ביותר.

התחרות נערכת בוז'מנית בחמישה מוקדים שונים בעולם בכל רחבי ארה"ב, ביפן ובפריס. בימי התחרות, הרקדנים משתתפים בשיעורי אמן ומציגים קטעי סולו. הטובים ביותר, אלה שנכנסים לקבוצת העילית, משתתפים באפריל בשלב הגמר, שמתקיים בלינקולן סנטר בניו יורק.

נסענו להתחרות במוקדמות בפריס שנערכו בסוף אוקטובר 2015. זו ההתנסות השנייה שלנו במעמד זה עם חמש רקדניות בנות 12-15, שנמצאות בשלב חשוב בהתפתחות הקריירה שלהן: ליאן ריזר, שחר אלטרס, אלינור אוסטרובסקי, רומי ילין ועמית חסון. הנערות, שהמחול הוא חלק בלתי נפרד מחייהן, נבחרו בראש ובראשונה על־פי המוטיבציה שלהן ועל־פי יכולתן לעמוד בלחצים. נערה שמתמידה באימוני מחול עושה זאת בעיקר מפני שהיא מרגישה שהתרומה על מאמציה עולה על המחיר שהיא משלמת. כמו בכל תחום אחר, מדובר ביכולת למצוא את האישון הנכון בין אימוני בלט לתחומי עיסוק אחרים. הן, למשל, משתתפות במסיבות, אבל לא כמו בנות גילן. כל אחת מהן בוחרת מה טוב ומה פחות טוב מבחינתה. יש מי שיחשוב שהפחתת הבילוי במסיבות ובאתרי אינטרנט לטובת למידה, מסגרת עם משמעת והכנה לתחרות בינלאומית אינה ויתור.

ההכנות הממוקדות לתחרות נמשכו כשלושה חודשים. בכל יום השתתפו הרקדניות בשיעור קלאסי ובשיעור חיזוק. בשיעורי חיזוק עובדים על שירי הליבה באמצעות תרגילי פילאטיס על הרצפה ובעזרת כדורים ומשטח לא יציב, המדמה עבודת פוינט על משטח צר. חלק מהתרגילים הם בעמידה

נימת פטרונות זו, שמאפיינת רבים מהכתבים מהתקופה שקדמה להקמת המדינה, מעוררת תחושת אי־נוחות: שמא תכלית הקיבוץ היתה בעצם למחות את הגלויות שאינן נענות להגמוניה התרבותית הנהוגה? תיוגם של בני עדות המזרח כ"אימפולסיביים ובלתי יציבים" מטריד בגלל הנימה הגזענית הברורה שעולה ממנו. השסע העדתי, כידוע, אינו תופעה חברתית שחלפה מן העולם. הוא מפלג ומשסע גם את החברה הישראלית העכשווית, והגזענות כלפי כהי'העור נחשפת באירועי ההווה מדי יום.

בהקשר זה, ייתכן שאי הסכמתה של לו־יתנאי "לצאת מעורה ולהיכנס לעור אחר" ומאבקה בממסד השמרני היו הכרחיים ופורצי דרך, גם אם לא הניבו את התוצאות שקיוותה להן. הדיון הסוציולוגי בשאלת הגזענות בחברה הישראלית יימשך ככל הנראה. אסופת מאמרים זו היא אבן דרך הכרחית בהקשר האמנותי של דיון זה.

הערות

¹ דינה רוגינסקי, "אמנות מזרחית בישראל לפי שרה לו־יתנאי", *שרה לו־יתנאי: חיים של יצירה*, הניה רוטנברג ודינה רוגינסקי (עורכות), תל־אביב: רסלינג, 2015, עמ' 131.

² שם, שם, עמ' 146-147.

³ שם, שם, עמ' 141.

⁴ שרי ארלון, "דבר על שרה לו־יתנאי ולהקת ענבל", שם, עמ' 180.

⁵ שם, שם, עמ' 158-159.

⁶ ליאורה מלכא־ילין, "זרות שבתוכנו: כוריאוגרפיה כהתרסה ב'מגילת רות'", שם, עמ' 186.

⁷ שם, שם, עמ' 204.

⁸ הניה רוטנברג, "השפה הענבלית: יצירתה של שרה לו־יתנאי", שם, עמ' 252.

⁹ שם, שם, עמ' 292.

¹⁰ עוז אלמוג, הצבר - *דיוקן*, תל־אביב: עם עובד, 1997, עמ' 154.

ד"ר עינב רוזנבליט היא מרצה למחול ולפילוסופיה של האמנות באוניברסיטת תל־אביב ובמכללת אורות ישראל ומורה לבודהיזם בפסיכודרמה - בית הספר לתורת הנפש הבודהיסטית. עבודת הדוקטורט שלה "הפנים המקוריים של הגוף" (2013) נכתבה בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל־אביב. ספרה *גוף אנושי מדי* (2014) יצא לאור בהוצאת רסלינג.

של לו־יתנאי ליצירות של קודמיה ומזכירה שלא רק היא, אלא מרבית אמני המחול ביישוב אימצו דרך קבע ריקודים אתניים לרפרטואר שלהם. בהקשר זה היא מדגישה שהעניין שגילו יוצרים ביישוב במחול האתני התימני, הערבי והחסידי נבע מהשאיפה ליצור מחול עברי. היא מזכירה את ברוך אגדת', שיצר גם ריקודים תימניים, את להקת התימניות של רינה ניקובה ואת העשייה אמנותית של רחל נדב וירדנה כהן.

אשל, כמו רוגינסקי לפניה, מתעכבת על ההוקרה שרחש ג'רום רובינס ללהקת ענבל ועל זכייתה ב־1951 בתקציב תמיכה מקרן אמריקה־ישראל לאמנות כלהקת מחול מקצועית, בעקבות המלצתו. למרות ההתפעלות של רובינס, ענבל התקשתה לענות על הדרישות של קהילת המחול המקומית בשנות ה־50. בדבריהן של אשל ושל הכותבות האחרות נרמז שאולי רובינס תמך בלו־יתנאי בגלל התפעלותו מהאופי האקזוטי של להקתה.

ההתייחסויות של הכותבות השונות לתמיכה האמריקאית שממנה נהנתה ענבל מעוררות את החשש שהתמיכה היתה תוצאה של גישה קולוניאליסטית שנקט הכוריאוגרף האמריקאי הנודע, ואולי מדובר היה בסוג של אפליה מתקנת: התפעמות מהאחר, השונה, המיוחד, גם אם לא ייצג בהכרח את הקולות הדומיננטיים בשדה היצירה המקומית. בהקשר זה כותבת אשל: "דווקא העובדה שלו־יתנאי היתה חסרת הכשרה במחול, וזאת בניגוד ל[גרטרוד] קראוס, שהיתה ה'גורו' של מחול ההבעה ביישוב, הגבירה את תחושת הגילוי האמנותי של רובינס והתפישה שהוא יוכל לעצב את ענבל כהבנתו"⁹.

ספרו של הסוציולוג עוז אלמוג **הצבר - דיוקן** הוא מחקר חלוצי ומקיף שבוחן את דמות הצבר והוויתו ומתבונן בביקורתיות במיתוס קיבוץ הגלויות ובסיסמת כור ההיתוך. אלמוג מבהיר שמנהיגי היישוב ובעקבותיהם הצברים התייחסו אל העולים המזרחים בתערובת של אהדה, חמלה, פטרונות והתנשאות. הוא נעזר בדוגמאות ממסמכים המתעדים את תפישתם של בני התקופה. כך, למשל, תיארו מדריכי חברת הנוער את חניכיהם בני עדות המזרח: "אין לומר שבני עדות המזרח נופלים בסגולות ובכשרון מאחרים, ולפעמים הם עולים אפילו בכשרון תפישתם. הקושי כאן באופי, בתכונה. הם אימפולסיביים ובלתי יציבים. נתונים להרגשת הרגע ונקלעים מקיצוניות לקיצוניות באופן מפליא. על כן יש להעמיד את אחוז עדות המזרח ביחס מספרי כזה בין העדות האחרות, כך שתחול עליהם השפעת הרוב, ובמידה ידועה גם התבוללות־מה לצביון ולסגנון כללי"¹⁰.

להפוך את הביצוע מתרגיל לריקוד. עבדנו אתה על היכולות התיאטרליות באמצעות מחקר על הדמות וחיבור לרגש דרך דימויים לפעולה. לדוגמה, המחקר האישי שעשתה התלמידה על הדמות הוביל לכך שהבובה היא פייה ולכן היא נדיבה, ביקשנו מהרקדנית להופיע בנדיבות מול הקהל ולתקשר באמצעות התנועה והבעות הפנים. העבודה על *אורורה* (כוריאוגרפיה: מריוס פטיפה) דורשת דיוק מיוחד בכפות הרגליים, בכפות הידיים, הבעה מאופקת אבל מלכותית. *קופידון*, מתוך *דון קישוט* של פטיפה, היא וריאציה שמתאימה מאוד לרקדנית קטנה ומהירה כמו שחר אלטרס, אבל בגלל גמישות יתר, נדרשה עבודה על משיכת הגוף כלפי מעלה וחיזוק שרירי הליבה. הבאת ילדה צעירה כל כך להבנה עמוקה כל כך היא משימה קשה מאוד. אבל רקדניות בעולם בגיל של שחר אוספות את הבטן למעלה באופן טבעי ועושות דאבל פואטה בלי להניד עפעף. אתה תוהה כמורה אם יש משהו שאנחנו לא אומרים להם, או האם זה אתגר מורכב במיוחד להטביע את התרבות הקלאסית בדור הישראלי צעיר. האתגר הגדול מכולן היה של אלינור אוסטרובסקי, שהתחילה לעלות על פוינט חצי שנה לפני תחילת ההכנה לתחרות. עם זאת, היא מוכשרת מאוד, חרוצה ובעלת רקע של מתעמלת אמנותית. לדעתנו יש לה מה שדרוש, רק חסר לה זמן, מפני שהיא

מבוגרת יחסית (בת 14) ולמרות שלא ציפינו להישגים בתחרות, ציפינו שהיא תשלים פערים ותכניס את ההכשרה שלה להילוך גבוה דרך הפלטפורמה של התחרות. אלינור מאוד ממוקדת ולמרות שהתחילה בנקודת פתיחה חלשה יש לה המסירות והחריצות שתמיד מוכיחה את עצמה. אלינור הצליחה תוך שלושה חודשים לבצע וריאציה של קיטרי מתוך *דון קישוט* (מאת מריוס פטיפה) בחינניות ועם 'תבלין רוס' כמו שהמורה לבלט אומרת ברוסית - 'רוסקו ספייס' של הדמות קיטרי שהוא שילוב של כוח ונשיות. בווריאציה פית הסוכר, מתוך *מפצח האגוזים* (מאת מריוס פטיפה) עבדנו עם הרקדנית רומי ילין על שחרור הראש מהצוואר ועל שחרור פרקי הידיים מהזרועות. מאז תחילת התהליך רומי גבהה, והתקשתה לשלוט בתהליך. עיקר העבודה עם רומי התמקדה בקפיצות על פוינט, מיומנות שדורשת מנח נכון של כף הרגל כשהגוף לא מכביד על הקפיצה, וכיווץ של כפות הרגליים. לצד הקושי הטכני הרב, התפקיד דורש שמירה על פנים רגועות. רומי צמחה כרקדנית. בנוסף לקפיצות על פוינט התפקיד דורש שליטה בפירואטים. רומי ביצעה פירואטים וקפיצות על הפוינט בכל יום וחווהה תסכול

רב כשנפלה מהפוינט בקפיצות או כשלא סיימה את הפירואט בבלאנס. רומי בעלת אישיות מאוד חזקה והיא מאוד חרוצה. היא לא ויתרה והמשיכה להתאמן ודרך העבודה היא גילתה שפירואטים הם חלק ממנה ולא פנטזיה בלתי אפשרית. דרך הווריאציה היא התמודדה עם הקושי, ביצעה חומר מורכב המתאים לסולניות בוגרות ופרצה את תקרת הזכוכית שלה. עכשיו היא יודעת שתוכל לפרוץ עוד ועוד תקרות זכוכית.

העבודה בארץ היתה מאוד ממוקדת, עבדנו בכל יום כולל סופי שבוע וחגים שבחלקם נסענו לסטודיו של מרים קאופמן והתייעצנו לגבי כל תלמידה בטווח הקצר והארוך. עבדנו בתוך ארבעה קירות כשבחוץ צריך לנהל עולם שלם סביב הקריירה של הרקדניות (כרטיסי טיסה, תפירת תלבושות, מופע וכו...). ולכן יש מאחורי בית הספר רשת תמיכה מיוחדת במינה שנקראת אגודת הידידים, שמורכבת מהורים אשר פעילים בכל מה שקשור ללוגיסטיקה ועזרה לבית הספר.

המטרה להתגייס יחד על מנת להוזיל את העלויות הגבוהות ולעשות דברים בכוחות עצמנו, כמו כן לתת גב חזק למסורת של יוניסון למצוינות במחול. הורה שעסק בעצמו בספורט או באמנות ברמה גבוהה יכול להבין מה נדרש מהורה לילד מצטיין. להיות הורה לילד מצטיין זה משרה מלאה ומעמד מלחיץ בפני עצמו. עם זאת יש הבנה מלאה מצד ההורים שהם נדרשים למלא תפקידים וההורים קיבלו על עצמם אחריות לארגון נסיעות לחו"ל וטיפולו בהזמנת הטיסות והמלונות למשתתפות. הם דאגו לבנות שלהם וגם לרקדניות האחרות, אירגנו הסעות, סייעו בהפקת מופע וגם מכרו עוגות וחולצות לכיסוי חלק מהעלויות.

העלויות גבוהות. כמו בכל תחום מקצועי בספורט או באמנות, טיפוח תלמיד מחול הוא השקעה כלכלית ניכרת. לתחרות נדרשת תלבושת מתאימה - בדרך כלל שמלת טוטו שמחירה קרוב ל־2,500 שקל; ההורים משלמים גם על שיעורים פרטיים נוספים וקונים לבנותיהם נעלי פוינט (400 שקל). התחרויות הבינלאומיות והקורסים בחו"ל גובים מכל משפחה אלפי דולרים וביולי רומי ילין ועמית חסון רקדו בקורס קיץ לבלט באקדמיה של גלסי קריקלנד ושלושה חודשים לאחר מכן הן היו שבוע בפריס. העלויות הגבוהות יוצרות מתחים רבים.

לפעמים המתחים פולשים גם לקשר הבין־אישי של המארגנות והמורות עם ההורים. בינינו לבין ההורים יש יחסים טובים המבוססים על אמון רב, אבל מתחים הם חלק בלתי נפרד מההכנה לתחרות וכל המעורבים חשים בכך. מעבר לחיי היומיום העמוסים שלהם, העבודה, הטיפול בבית ובילדיהם האחרים, כהורים לבנות במסלול מצוינות הם מתמודדים עם קשיים רגשיים ייחודיים. לדוגמה, הלחצים החברתיים שבהם נתונות הרקדניות משפיעים גם עליהם. תמיד עולה השאלה עד כמה מוצדקים ההשקעה הכספית והרגשית, הנסיעות לתחרויות, המסע המפרך להגשמת חלום שעלול להסתיים בשבר. מערכות היחסים שלנו עם ההורים ועם הרקדניות מאוד צמודות ומורכבות. הנערות מבלות זמן רב יותר אתנו מאשר עם הוריהן. אנחנו דמויות מאוד משמעותיות בחייהן. לכן הרגישות במערכת היחסים הזאת גבוהה מאוד והיכולת לעבוד באופן ענייני ומקדם תלויה במוכנות של שני הצדדים לשמור על קשרים טובים למען הבנות. מההורים נדרשות גם התמדה ואמונה בבתם או בבנם. עליהם להבין שהם מאפשרים להם ללכת בדרך יוצאת דופן. מעבר לתוצאות המקצועיות, השכר העיקרי של הילד הוא התפתחותו האישית.

לקראת הנסיעה אורגן ערב גאלה. במופע השתתפו רקדניות המשלחת לפריס לצד בכירי הרקדנים ממיטב הלהקות בארץ: להקת הבלט הישראלי, להקת בת שבע והכוריאוגרף הצעיר ועטור השבחים נדב צלנר. השתתפות הרקדנים המקצועיים בערב הזה נועדה להעניק לנערות הצעירות עידוד לאהבת המורשת של הבלט הקלאסי ולמצוינות במחול. הרקדנים והרקדניות סחפו את הקהל שבא לחבק בחום את המתחרות.

שעות מעטות לאחר מופע הגאלה המראנו לפריס. יצאנו כקבוצה. במחול יש חשיבות לקבוצה. צריך להשקיע בקבוצה ולטפח את כוחה. רקדן יכול להפסיד או לנצח, אבל חבריו תמיד יהיו אתו. במשלחת היו חמש רקדניות, שתי מורות (אלה נגלי ואנוכי), שתי אמהות מלוות (אבירה ריזר והילה

אלטרס). אלה נגלי השתתפה בעבר בתחרויות מחול ופיתחה קריירה בינלאומית. היא רקדה בבלט המלכותי של הולנד, בבלט גטבורג, בבלט הישראלי ובפרייקט של האופרה. נגלי מביאה אתה ידע שרכשה ממיטב המורים בעולם, ביניהם מרים קאופמן מפתח תקוה, ששיתפה פעולה אתנו וליוותה את תלמידתה אליאל ממרוד לתחרות.

לוח הזמנים בפריס היה צפוף ודחוס: שיעורי בלט, חימום, חזרות על הבמה, הסעות, איפור, סידור שיער ומעט מנוחה. לאורך השבוע המתח היה רב. הקפדנו על בריאותן של הרקדניות. למשל, וידאנו שכולן לובשות טייץ מתחת לגרבינוים ושני זוגות גרביים; שכולן אוכלות מספיק חלבונים ופחמימות; דאגנו, כמובן, גם להיבטים המנטליים - שיהיו ממוקדות בעצמן ויאגרו כוחות לתחרות, שנמשכה שלושה ימים מלאים. כדי לחזק את המורל שלהן, להתאווור ולשמוח על עצם ההשתתפות בתחרות, יצאנו עם הגיענו לפריס לראות את העיר.

היום הראשון לתחרות, יום שישי. הרקדניות התחרו בקטגוריה של מחול עכשווי. ביום זה כל רקדנית השתתפה במקצה של בנות גילה, והיתה אפשרות לצפות בריקודי הסולו של המתחרות האחרות. העבודות על הבמה כללו אלמנטים אקרובטיים ולוו במוסיקה דרמטית. הנציגות שלנו הציגו עבודות מזווית קצת אחרת: סולו של נדב צלנר - עדכני, חצוף, טכני מאוד, מהיר ודורש יכולות תיאטרליות גבוהות וכושר גופני מעולה. בקטגוריית הצעירים - ג'וניור, הסולו הישראלי דורג במקום גבוה מבין כמאה משתתפים. בקטגוריית הבוגרים - סיניור, הצגנו שתי עבודות סולו של הכוריאוגרף אוהד נהרין.

בשבוע הזה היינו שם בשביל הילדות, במיוחד כדי לחזק אותן מנטלית. בבית הספר אנחנו עובדים בהתאם להנחיות של פסיכולוג ספורט, בשיעורים עצמם אנחנו מעודדות את הבנות לפרוץ קדימה. לפני העלייה לבמה המתח היה רב וכל משתתפת היתה זקוקה לעידוד כדי להתגבר על הפחד. דאגנו שירגישו הכי יפות בעולם, הכי מוכנות בעולם, הדרכנו אותן להסתכל רק על עצמן. לפני התחרות עצמה עמדה לרשותן רבע שעה בלבד להרגיש את הבמה, בזמן שכל המתמודדות והמורים על הבמה. בזמן המופע הזה היה עליהן לחוש את הפרופורציות של הבמה ולחשוב כמו מהנדסות או ארכיטקטיות של החלל כאשר יש עוד 25 מתמודדות כמוהן. הדרכנו אותן למצוא את האמצע ולהתעלם מהסחות הדעת ולהרגיש את הבמה כאלו שהם לבד.

התחרות משמשת גם סמינר להשתלמות. בכל בוקר בשלושת ימי התחרות התקיימו באופרה של פריס שיעורי בלט קלאסי בקבוצות לפי גיל. את השיעורים העבירו מיטב המאסטרים לבלט בעולם וצפו בהם שופטים שהם מנהלי בתי הספר של האופרה בפריס, הבלט המלכותי בלונדון וכן המנהל האמנותי של להקת ABT, המנהל האמנותי של בלט מונטה קרלו, המנהלת האמנותית של בלט שווייץ והמנהל האמנותי של בלט מינכן. כל אלה סימנו לעצמם מועמדים פוטנציאליים למוסדות שלהם. השיעורים היו חימום טוב לקראת התחרות וגם מקור השראה.

הרמה בשיעורים ובתחרות עצמה היא מהגבוהות בעולם. הרקדנים, שחלקם משתתפים בתחרות כבר מגיל 9, מורגלים בתרבות התחרויות ובכל שנה הם מנסים לממן את שנת הלימודים הקרובה בעזרת מלגות. הרמה הטכנית, גם של רקדנים צעירים מאוד, עולה. תלמידות בנות 12 מבצעות בקלילות וריאציות של סולניות. הן יכולות לבצע גם חמישה פירואטים בלי שום מאמץ. התלבושות מרהיבות: שמלות טוטו בתפירה ידנית, מקושטות במאות אבני סברובסקי. השיער של המתמודדות עשוי להפליא וכל האבידרים - עגילים, טיירה, איפור, ריסים - מוקפדים עד הפרט האחרון. היום השני לתחרות, שבת, היה המאתגר ביותר. ביום זה, שהתמקד בבלט קלאסי, לא היה לנו שום יתרון ויצאנו לקרב קשה מול מיטב הכישרונות הצעירים בעולם, רקדניות מעולות המורגלות בתחרויות.

הגענו לתיאטרון שעה לפני הזמן והמתנו בקור עד לפתיחת הדלתות, כדי להיכנס לתיאטרון ולהתחיל לעבוד. אתנו עמדו מורות של מתחרים אחרים. גם הן עושות את זה כבר שנים. החלפנו חוויות וחלקנו אתן את הקשיים - החרדה שמלווה כל רקדנית שעולה על הבמה, הקושי היומיומי בעבודה, המאבק לגיוס כספים, הקשרים עם ההורים. בשיחות עם קולגות מכל העולם מצאנו שגם הן מתמודדות עם אתגרים דומים מאוד לאלה שניצבים לפתחנו. יש לציין כי ארגון התחרות היה מעולה. מאות אנשים עבדו יחד באותו סטודיו, בשקט ובכבוד הדדי. היחס של המארגנים היה לבבי והקהל שבא לצפות בתחרות היה שוחר תרבות, מאופק וממושמע.

הביצועים של הרקדניות היו טובים. בבלט, הקושי הפיסי רב כל כך שברור שתהיה מעידה. החוכמה היא להתגבר ולהמשיך. גם מופע גרוע הוא הרבה פעמים נקודת מפנה חשובה בקריירה. אמן נבנה סביב חוויות של הצלחה וכישלון. גם אחרי כישלונות חשוב לחזור לסטודיו בנחישות ולהמשיך לעבוד. המתחים המנטליים בתחרות אדירים, ולכן תירגלנו הדמיות ונשימות. כל רקדנית מצאה את הריטואל שגרם לה להתעלות מעל החרדה ולהצליח להראות על הבמה באופן מיטבי את המופע שעליו התאמנה. הרקדניות היו אמורות לבצע את הסולו בדיוק כפי שהתאמנו עליו ולא לקחת סיכונים מיותרים על הבמה. השופטים בתחרות מקצועיים מספיק גם כדי לזהות פוטנציאל.

במקצה הגמר, שנערך ביום ראשון, דורגה חסון בין 12 הרקדניות הטובות. הנתונים הפיסיים שלה מעולים. יש לה גוף נהדר לבלט, היא חכמה, משקיענית ופתוחה להתנסות בחומרים חדשים. היא יודעת להמציא את עצמה על הבמה בכל פעם מחדש.

בשעה 20:00, לאחר ימים ארוכים של מתח וציפייה לקראת התוצאות נערך טקס הסיום שבו הכריזו על הזוכים והמלגות. בטקס נכחו כל השופטים, משתתפי התחרות, המורים וההורים והתיאטרון היה מלא עד אפס מקום. את הטקס הנחתה אליזבת פלאטל, מנהלת בית הספר של האופרה בפריס. חיכינו לתוצאות במתח רב. רומי ילין דורגה במקום הראשון ועמית חסון דורגה שנייה בקטגוריית הבוגרים במחול מודרני, מתוך למעלה מ־500 משתתפים. חסון, כאמור, עלתה גם לשלב הגמר בבלט קלאסי וקיבלה הצעה למלגת לימודים מבלט מינכן. שחר אלטרס עלתה לשלב הגמר במחול מודרני. פרס להצטיינות בהוראה הוענק למורן ברק ולאלה נגלי.

פלאטל סיכמה את הטקס ואת התחרות כולה באמירה קצרה ומדויקת: "המשיכו לעבוד קשה, העבודה הקשה אינה נגמרת. כבדו את המוסיקה, כבדו את הכוריאוגרפיה, כבדו את המורים והקשיבו להם".

לאחרונה נודע לנו שרומי ילין ועמית חסון הוזמנו להופיע בשלוש גאלות של YAGP: בסולט לייקי סיטי (עם עבודה של נהרין), בגאלה המרכזית החותמת את עונת התחרות 2016 בגמר בלינקולן סנטר באפריל (קטע מתוך *אויסטר* של ענבל פינטו ואבשלום פולק) ויסיימו בקאבו במקסיקו בחודש יוני.

מורן ברק היא בעלת תואר ראשון בחינוך למחול ותעודת הוראה מטעם סמינר הקיבוצים ומשלימה תואר שני באקדמיה למחול בירושלים. ב־2002 ייסדה את בית הספר למחול במתנ"ס אבן־יהודה שקיבל הכרה מטעם משרד התרבות ופרסים ארציים כגון הפרס הראשון בתחרות "להבה". ב־2011 ייסדה את "Unison" - בית ספר למחול, העוסק בקידום וחינוך למצוינות במחול מגיל צעיר, ומכין את הרקדן לקריירה במחול.

מחול באוגוסט. פסטיבל המחול של ברלין ממשיך לשבור מוסכמות

פסטיבל המחול השנתי של ברלין, שמתקיים בכל שנה בין אמצע אוגוסט לתחילת ספטמבר, הוא נקודת אור בשמחה התרבותית שמשתלטת בדרך כלל על מרכז אירופה בחודשי הקיץ. רמת המופעים בפסטיבל גבוהה כל כך, שהיא מאתגרת את התפישה המקובלת שבעונה החמה אין ביקוש לאמנות תובענית.

בכל שנה מכריז הפסטיבל על נושא מרכזי ומנסה להאיר אותו מכיוונים שונים. הנושא השנה היה המפגש בין המחול לאמנות הפלסטית. ברוח המסורת של "מחול באוגוסט", אין הכוונה למפגש שטחי בין שני תחומי האמנות אלא לדיאלוג סינרגטי בין ממדי הזמן, החלל ומודעות הצופה לחוויה האמנותית. מנהלי הפסטיבל שמו דגש על דיאלוג אקטואלי. כוונתם לא היתה לחזור על ניסיונות פוסט־מודרניים, שהעמידו את האימפרוביזציה לשמה במרכז האירוע האמנותי או התמקדו בממד המקרייות. במרכז האירועים בברלין עמדו יצירות אמנות ומחול שהמשיכו את מה שהנחילו לנו אמני שנות ה־80 ושנות ה־90. לדידם אין משמעות אקטואלית ליצירות מחול המועלות באולמות קונוונציונליים, על במות מקובלות או בליווי אמצעים טכניים רגילים. אין משמעות אפילו להגדרה של אירוע אמנותי כיצירה מוגמרת, שמפרידה בבירור בין מקומו של האמן המבצע והמשימה המוטלת עליו לבין תפקידו ומקומו של הצופה.

האמנים שהשתתפו בפסטיבל ביקשו להציג מציאויות מורכבות, המאפיינות את העולם והחברה העכשוויים, ולבנות קשר בלתי אמצעי בין המתרחש בחלל האמנותי למתרחש במציאות חייהם של הצופים. בהשפעת הדיון הפילוסופי העכשווי הם הציגו שאלות העוסקות בחוויית הבלתי נראה, הבלתי אמצעי והבלתי מוכר. איך רוקדים את הבלתי מוכר? איך מתרגמים להבעה גופנית ולצורה אסתטית את הבלתי נראה? איך מחפשים אחר מכנה משותף להתנסות חושית סובייקטיבית, המשתנה מצופה לצופה?

במרכז הדיון בפסטיבל עמדו צורות פרפורמטיביות חדשות, כמו שילוב בלתי אמצעי בין דיון אקדמי למיצג תנועתי, שבו שתי צורות הביטוי משמשות בערבובייה. דוגמה למופע מסוג זה היתה שילוב בין הרצאה מדעית להשלכותיה האסתטיות בחלל נתון של תיאטרון או גלריה. מטרותו המוצהרת של הפסטיבל היתה להעשיר את הצופים "בחוויות אסתטיות וחושיות, באמצעות התנסויות אמנותיות שעדיין לא הוגדרו מילולית, בִּז'אנרים חדשים שעדיין לא נקראו בשם".

שבירת המוסכמות האקדמיות ותפישתה של החוויה האישית והביוגרפית כמפתח לכל התנסות או למידה עומדות במרכז הדיון האמנותי העכשווי. בדיון הפילוסופי מתערערת התפישה שהמדע הוא אכן כל כך מדויק ושהאמיות האונטולוגיות שעומדות במרכזו אינן ניתנות לערעור ולבדיקה מחדש.

התפישה המקובלת, שלפיה כל צופה רואה יצירה אחרת ומתנסה בחוויה אחרת, מרחיבה את גבולותיה ונוגעת גם בדיון המדעי. כלומר: כל אינדיווידואל חווה מציאות אחרת ואמת מדעית אחרת. הדיון האמנותי

העכשווי גם מערער על ההפרדה בין אמנות מופשטת לאמנות נרטיבית. הטענה היא, שבכל צורה מופשטת מתחבאת גם משמעות נרטיבית ולהיפך. אם הצופה מוכן ורוצה למצוא את שני הרבדים ולחבר ביניהם חיבור רב ממדי, הוא יכול לעשות זאת מתוך התכנים והצורות שהיצירה מציגה לפניו.

הדיון האמנותי מגדיר תופעה זו "יופי פורמלי" ומנסה להעמיק את ההכרה ביופיו ובכוחו הרגשי של המינימליזם הצורני. כך מקבלת האמנות ממד זמני ובן חלוף והמושגים האמנותיים שנולדו בשנות ה־70 וה־80 מתמלאים בתכנים חדשים.

בין האמנים שהשתתפו בפסטיבל השנה היתה לוסינדה צ'ילדס (Childes), מחלוצות המחול הפוסט־מודרני. את עבודותיה בשנים האחרונות היא מגדירה "זמניות עכשווית" (temporary contemporary). גם אמנים אחרים שהשתתפו בפסטיבל מתארים את עבודותיהם כעיסוק בזיכרון של ההווה. הם עוסקים בעכשוויות של ההתנסות המחולית, שלעולם לא תחזור על עצמה באופן זהה, ובהבדל שבין ההתנסות העכשווית בזמן אמת לבין הזיכרון של אותה התנסות בעתיד.

עבודותיה של הכוריאוגרפית הבריטית רוזמרי בוטצ'ר (Butcher)מתאפיינות בהתנסותו של הגוף האנושי במצבי פחד ואיום קיומי. בהשפעת כתביו של הפילוסוף וחוקר הספרות הפלסטיני אדוארד סעיד, עוסקת בוטצ'ר בבידודו של הגוף או חלקים ממנו, בהגבלת תנועתו ובביטוי האמנותי במצבים אלה. חלק גדול מעבודתה מוקדש לשאלה מהו ההבדל בין התנסויות מכאיבות, משפילות או מאיימות בזמן אמת לבין האופן שבו מקבלות התנסויות אלה ביטוי אמנותי מתוך זיכרון העבר.

בשילוב בין עבודות וידיאו וסטילס עוסקת בוטצ'ר בהבדל שבין שכחה לשחזור הזיכרון ובאופן ההבעה של התנסויות מן העבר. "המודעות רוצה לשכוח, אבל הגוף מתעקש לזכור", היא טוענת. מתוך עיסוק באמיתות החוויה האמנותית ובאופן הסובייקטיבי שבו תופשים אותה צופים שונים, היא מעלה מחדש שאלות ששאלו בשנות ה־70 חלוצות כנסיית ג'דסון איבון ריינר וטרישה בראון, שאותן פגשה ומהן הושפעה בצעירותה. איבוד הזיכרון ומציאתו מחדש מקבלים בעבודתה ביטוי בלתי אמצעי של תוכן וצורה. היא מצליחה להעביר לצופה את התחושה שהיא "שוכחת" חומר תנועתי וכאילו מוצאת אותו בגופה מחדש, כמובן בגוון אחר ועם ניואנסים חדשים.

תומס פלישקה, אחד מיוצרי המחול הגרמנים החשובים הפועלים כיום, שואל אם המחול יכול לשמש מרחב מחיה, שבו מתנהלים חיים שגרתיים ומתקיימים דיונים על מקומה של האמנות בחיי היומיום. בעבודותיו הוא מערער על מושגי היצירה האמנותית. פלישקה לעולם לא ייצור כוריאוגרפיה שאורכה שעה או שעתיים, אלא יזמין את הצופים לאירועים של יום או יומיים, שבהם יציג את מכלול אפשרויות ההתבוננות על האמנות בכלל ועל אמנות המחול והפרפורמנס בפרט.

פלישקה משלב דיונים אמנותיים ויצירות כוריאוגרפיות קונוונציונליות עם עבודות ואימפרוביזציות בתהליך. הוא משלב רקדנים מקצועיים ורקדנים לא מקצועיים, בודק וחוקר יכולות פרפורמטיביות של אמנים חזותיים או של מדענים, מרצים ואישי ציבור ומחיה מחדש את התיאטרון האפי של ברטולט ברכט מול תחושת הזמניות החולפת ועירוב הסגנונות של התיאטרון הפוסט־דרמטי. מרחב המחיה שהוא בונה ויוצר בעבודותיו מאפשר לצופים לתרום לאירוע האמנותי, להוסיף לו, לגרוע ממנו ולשנות אותו באמצעות tableaux vivants, מסגרות שמשתנות ללא הרף ולעולם אינן מתקבעות. פלישקה מאפשר התנסות אסתטית, שהיא שחזור זיכרון העבר והשתנותו המתמדת. הוא יוצר שפה שמהלבת חוויה חושית, ביקורת עצמית וסביבתית על המתרחש ברגע נתון וחשק להיות מעורב בניסוי האמנותי. הניסוי אינו מגביל את עצמו למסגרת של שאלות אסתטיות. הוא פורץ את הדיון האמנותי הקלאסי ועובר למישור מדעי. תופעות פיסיקליות מעניקות השראה ליצירות מחול. "הכוריאוגרפיה של התא הביולוגי", כפי שמכנה הביולוג הומברטו מטורנה את תנועת התאים, הופכת לכוריאוגרפיה של הגוף האנושי והדיון הפילוסופי בקיברנטיקה מנהל דו־שיח עם היצירה האמנותית.

גם לטקסט מדובר מיוחסת חשיבות רבה בדיון העכשווי על מחול. הכוונה אינה בהכרח לטקסטים ספרותיים כהשראה ליצירות מחול, אלא לדיון בהבדל שבין סמנטיקה מילולית לסמנטיקה גופנית. דווקא טקסטים סוריאליסטיים, כמו אלה שחיבר המשורר הצרפתי אנרי מישו, מתורגמים לתמליל צורני־גופני ומקבלים משמעות ייחודית כשהם מועלים כיצירת מחול.

התנועה המינימליסטית, שמזכירה את צורניותו של השיר ולא את תוכנו, יוצרת עולם של מטאפורות ודימויים חדשים, שכאילו מאפשרים לנו להציץ אל פנימיותו של הגוף הרוקד. בעבודתו של הכוריאוגרף האוסטרלי אנטוני המילטון נוצר מפגש בין הגוף כתופעה אורגנית לבין אותו גוף כאובייקט מכני. הטקסט הסוריאליסטי בונה גשר בין צורה לדימוי ספרותי ומטשטש במכוון כל דימוי חד משמעי וכל קלישאה אמנותית.

מפסטיבל ברלין, כמו מכל אירוע אמנותי מרכזי, לא נפקד מקומו של הדיון המגדרי. הפעם בחרה מנהלת הפסטיבל, וירוوه סוטינן (Virve Sutinen), להזמין יוצרים עכשוויים מהמזרח הרחוק ולעורר אתם את הדיון על מסחור הגוף האקזוטי. סוטינן התמחתה בצורות פרפורמטיביות שפורצות, לדעתה, את גבולות המחול. היא עסקה באמנות המחול והפרפורמנס כראי החברה ובהבדל הסגנוני בין מחול שנוצר בפריפריה למחול שנוצר במרכזים עירוניים גדולים. לדעתה במחול, שהוא אמנות גוף תרתי משמע, מקבל הדיון בנושא המסחור הגופני, כשהוא מואר מכיוונים תרבותיים ואנתרופולוגיים שונים, משנה תוקף. כתוצאה מכך משמשות יצירותיהם של אמנים מהמזרח מקור השראה חדש לאמנים אירופים ואמריקאים.

בפינלנד, ארץ מוצאה, ניהלה סוטינן פסטיבלים ופרויקטים מחקריים בנושא מקומו של המחול בחללי אמנות שונים. היא מיקמה יצירות מחול בעיר

ובכפר, בגלריה, בחלל תעשייתי או בתיאטרון ובדקה כיצד משפיעים שינויי המקום על הרגלי הצפייה של הקהל. בהשפעת צורות מחול אורבניות, שמקורן בתרבות הנוער האמריקאי מאמצע שנות ה־70 עד סופן, יוצרת סוטינן סינתזה בין צורות אמנות רציניות כביכול לצורות אמנות בידוריות כביכול. ה־urban popping and locking, שמקורו בחוף המערבי של ארה"ב, משמש השראה לדיון תיאורטי על ההפרדה הקלאסית בין ז'אנרים אמנותיים, על מקורם התרבותי ועל תפקידם בעיצוב החברה.

אחת התופעות הגלובליות שבהן עוסקת סוטינן במחקרה היא "השיטפון החזותי והאקוסטי" שאנחנו חווים בחיי היומיום, כהגדרתה. השובע החזותי שיוצרים אמצעי התקשורת משבש, לדעתה ולדעת סוציולוגים ופסיכולוגים רבים, את יכולת הצפייה וההנאה האסתטית שלנו. במופעים אחדים שובע זה בא לידי ביטוי קינסתטי. התנועה והמוסיקה אינטנסיביות כל כך, שהצופה מתקשה להתרכז במתרחש על הבמה. תחושת הסחרור ואיבוד שיווי המשקל של הרקדנים עוברת אל הצופה והופכת למסר חושי.

הקשת הרחבה שבין תנועה אינטנסיבית מהירה מאוד ומסחררת, בליווי מוסיקה רועשת וכמעט מאיימת במופעים אחדים, לבין חוויה חזותית אטית מאוד, מינימליסטית ומתומצתת במופעים אחרים, היא אחד המאפיינים של פסטיבל זה. הפסטיבל אינו מספק את הרגלי הצפייה המקובלים ואינו משרת בינוניות, אלא מנסה להציע אתגרים חדשים לדפוסי ההתנסות האסתטית של הצופה. הקהל חווה, גם בעזרת אמצעים דיגיטליים, מחול מהיר כל כך, שהעין אינה מספיקה לעקוב אחר המתרחש ולעבד את התמונות. לעומת זאת מוצג תמצות אטי, כמעט פיסולי, של צורות מופשטות המתמודדות בכל פעם מחדש עם מרכיב הזמן התנועתי.

במשחק עם שיווי המשקל בחלל ומינון הזמן הקינטי רואים מארגני הפסטיבל השתקפות של החברה העכשווית. בדיונים פילוסופיים מעודדים המארגנים השתתפות של צופים, אנשי מדע ואנשי רוח מכל שכבות החברה ומכל תחומי המחקר האקדמיים. האיזון החברתי ושיווי המשקל האישי הופכים לדרמטורגיה התיאורטית המרכזית של הפסטיבל. ברוחו של הפילוסוף והסוציולוג הגרמני ניקלס לואהמן (Niklas Luhmann) הזמין הפסטיבל את הקהל ואת משתתפיו לדיון חברתי בנושא "האוטופיה הדיאלקטית של המחול", מתוך כוונה להאיר את החברה שבה אנו חיים ולהתייחס אליה הן כאל אורגניזם ביולוגי והן כאל יצירת אמנות.

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

פסטיבל מונפלייה 2015

גבי אלדור

החן ותחושת החזרה הביתה הם שמושכים אותנו למונפלייה שנה אחר שנה. בכל פעם מחדש אנו מתמלאים ציפייה לקראת הפגישה עם הכשרונות החדשים והריקודים המקוריים שז'אן פול מונטנרי, מנהל הפסטיבל, מצליח למצוא שוב ושוב. לתחושה הביתית תורמות הפגישות עם חובבי מחול ותיקים, שאינם מוותרים על הפסטיבל, ולגימת היין עם האמנים מתחת לעצי הערמון העבותים שבכיכר הגדולה. הפסטיבל מתקיים בדרום צרפת בקיץ, עונה שבה המחול נראה כמעט כדבר היחיד שהגיוני להביט בו, להתחבר אליו, לחוש שמחה או עצב בגללו.



קוארטט מאת ריימונד הוג, רקדן: טאקאשי אונו, צילום רוזה פרנק *Quartet* by Raimund Hoghe, dancer: Takashi Ueno, photo: Rosa Frank

השנה התקיימה המהדורה ה־35 של הפסטיבל וצופים ותיקים תהו מה עוד יוכל לרגש אותם אחרי שראו את *אוקיינוס* של מרס קנינגהאם באוהל הענק מחוץ לעיר, נחשפו ליצירות המופת של סאבורו טשיגווארה (Saburo Teshigawara) וביל פורסיית, התענגו על סטיב פקסטון וליזה נלסון שניסו לבטא על הבמה את הקונפליקט האישי ביניהם בערב נפלא של קונטקט אימפרוביזציה, שבסופו חצה סוס לבן את הפתח הרחב שנפתח בקיר האחורי, מגלה שקיעה מאוחרת ושמים הולכים ומכחילים כמו בבלט של המאה ה־19. בכל זאת, בפסטיבל השנה השתתפו אמנים גדולים שרק שמם עורר תקווה והתרגשות.

נגנים הודים וכליהם המסורתיים ליוו את אכרם קאן במסעו, שעבר דרך ריקוד הקטאקאלי המסורתי שמקורו בבנגלדש והגיע עד המחול העכשווי. בדרכו זו עסק בחיבורים ומסוגים שונים, ממחול תיאטרון מערבי לגמרי לתוך המסורתי המעורב במחול מודרני עד שחזר למחול הקאטאק אך שוב בחיבורים מקוריים עם רקדנית סינית נהדרת וסגנונות אחרים של מחול אסיאתי. הפעם היה על הבמה עמו, בנוסף למוסיקאים, ישראל גליון (Galvan), מאסטר של פלמנקו, שהעיק את המחול לספירות חדשות. גליון ויתר לחלוטין על סממנים פולקלוריסטיים וקישוטיים והעמיק לתוך הצורה, הקצב, הכוח והעדינות של המחול.

הפגישה של שני המאסטרים על במה אחת היתה אמורה להיות התלקחות, ואכן היא קרתה עד שהפכה להיות סוג של תחרות. שני הרקדנים נעו מתוך התבניות הקלאסיות המוכרות של תרבות המחול שלהם אל מרחבי הדמיון, וכל אחד מהם הציב אתגר לבן זוגו בצעדים ובמקצבים מורכבים. גליון הציג ריקוד רך יותר מאכרם קאן, ואיני בטוחה אם הקטאקאלי אכן בטבעו חד יותר בעצירותיו ומתקפתו מן הפלמנקו עם רקיעותיו ומחיאות הכפיים. היה מרתק לגלות על הבמה שני מבנים שונים כאלה של מוסיקה ומחול, עם שני רקדנים המייצגים את המיטב בשתי התרבויות העשירות הללו. השליטה המושלמת של שניהם באומנותם איפשרה להם לשבור את החוקים ולדחוק את הגבולות, רק כדי לשוב אל מהותם הראשונית. זו היתה הופעה מרשימה, אך לקראת סופה נדמה היה שהיסוד הזכרי במופע הוליך את שני הרקדנים לא רק לדואט מרתק, אלא כמעט לדו קרב או לפחות לתחרות - ידו של מי תהיה על העליונה.

באולם הגדול על הבמה הענקית של הקורום עלה המסך על *עבודה* *אחרונה* של אוהד נהרין. האולם היה מלא עד אפס מקום. המסך נפתח ובעומק הבמה נראתה אשה בשמלה כחולה רחבה ובנעלי התעמלות רצה על מסלול ריצה. היא רצה בקצב קבוע ומדוד, שלא השתנה לאורך המופע כולו, כשבעים דקות. כמה דקות אחר כך נכנס רקדן מצד שמאל, כפוף ומתקדם במהירות, כמו יצור הנושא משא על גבו. הוא נעצר, התרומם לאטו והתחיל להניף את רגלו בספירלה כאשר הרגל מתווה את צורת הספרה 8 אשר הולכת ומתרחבת בחלל. ה־8 הוא גם סמל האינסוף. המסלול שלו הוא ללא סוף. רקדנית נוספת נכנסה, רקדה ריקוד קצרצר שבו הפגינה גמישות מרשימה ונעלמה במהירות, כמו קנה סוף ברוח, על ארבע. עוד רקדנים נאספו לקבוצה הדוקה, ששבה והופיעה לאורך המופע כמו פזמון של שיר. חברי הקבוצה הרימו יד מאוגרפת, שנפתחה ודחפה מעלה שוב ושוב. הרקדנים צעדו בפסיעות קטנות קצביות, אבל המוסיקה של גרישה ליכטנברגר אינה קצבית אלא עגומה, כמין תלונה מתמשכת. הרקדנים התמוטטו לערימה על הרצפה וממנה התרוממו, נאחזים זה בזה, מטפסים ונשענים, עד שיצרו מעין פסל של אם גדולה.

בתחילתו של קטע נוסף נסוגו כל הרקדנים לאחור ובמקום שבו עמדו התגלה ספסל ארוך. הם החליפו בגדים, לבשו מכנסיים וחולצות לבנות וכמה מהם התעטפו בבגד שחור דמוי גלימה. כל אותה שעה רקדנית בבגד לבן פרצה קדימה, התפתלה לכל הכיוונים בחושינות, עד שאחד הרקדנים חיבק את זרועותיה מאחור. היא לא ויתרה ונישאה פרושת איברים לתוך



עבודה אחרונה מאת אוהד נהרין, להקת בת־שבע, צילום: גדי דגון

הקבוצה, שעתה רצה במעגל. תמונה חדש התחילה ובקהל היתה תחושה של פלא הולך וגדל.

שני גברים בגלימות שחורות נעו בתנועות ארוכות ורכות, כמו משתתפים בטקס סודי, כוהנים או wise old men ורקדן שלישי כאילו צורף אליהם לשיחה חרישית. האור, שהיה בהיר, חיזור וחסר צללים, הפך לזהוב, רך ושמיימי. בעוד החיזיון הלך וקיבל אופי של הזיה פקוחת עיניים, הרקדנים בשחור פשטו את גלימותיהם וכל הרקדנים עטו מין מסכות בד לבנות. האם אלו תכריכים או מסכות ליצנים? הריקוד נעשה משולח וקשה לעקוב אחרי הרקדנים. על הספסל מאחור עלו קטעים מעבודות קודמות של נהרין - הרעשן הגדול והצורם *מקי*, החייל הנראה מגבו כמאונן אך בעצם מנקה את הרובה בחוזקה *מינה*. לפתע הופיעה דמות חדשה ליד האשה הרצה ודגל לבן ניתן בידה. הדמות הזרה בנתה מין מבנה מעצים, כמו מדורה לא יציבה המתזיה זיקוקים לכל העברים. הרקדנים הסירו את כיסויי הראש הלבנים ורקדו בפראות משולחת רסן, עד שהזר מתקדם ומדביק את כל הרקדנים, את גפיהם ואותם עצמם אחד אל השני בנייר דבק עד כולם נקשרו ברשת משונה. הם התקדמו לאטם אל קדמת הבמה והסתדרו בשורה, ובעודם קדים קידה העבירו את המספריים זה לזה כדי להשתחרר מכבליהם. האשה הרצה הצטרפה לשורה ובידה דגל לבן וקדה עם כולם, בעוד הקהל ההמום יצא מכליו במחיאות כפיים וברקיעות רגליים. עבודה זו של נהרין יחידה במינה בטווח שלה - היא נוגעת בארצי ביותר, האשה הרצה בנעלי ספורט, וגם בשמיימי. נראה כאילו נהרין עבר חוויה אישית קיצונית, כאילו התנדנד על חוט דק ומעודן, אולי פגש במוות ואחריו באה תחושת גאולה שהתחלפה בהמשך באימה. יש הרבה רגעים כאלו בעבודות של נהרין. אין להם "נושא", אך הם מרגשים עד דמעות. ארלן קרוצ'ה (Croce) כתבה פעם: "לא חוסר דעת, אלא המצב שמעבר לדעת נוגע ללבנו בריקוד מושלם".

היו עוד יצירות מעניינות בפסטיבל. דייוויד וומפאק (David Wampach) העלה את *Urge*, שמשמעותו דחף. המחול אמנם מתעסק ברמה החייתית ביותר של הקיום האנושי. יש ניגוד מטריד בין הביצוע המלוטש, בגדי העור המעוצבים, המוסיקה והאלגנטיות של התנועה - אבל התכנים הם ממש בשרניים - אימפולסים של הקאה, נשיכות, ליקוקים ופעולות אחרות שקשה לתאר על הנייר, שמרתקות במין התגעלות עטופה באסתטיות ובמיניות. היושר הנובע מן העבודה הלא פשוטה הזאת כובש. כאשר אתה שואל את עצמך אם זהו מחול אין אלא להודות שאכן כן, מסובך, מורכב, מקריב את עצמו ומתיש - באמנות הפלסטית יצרו עבודות כאלה מזמן, למשל אמנים כמו גויה או פיקאסו ועוד רבים וטובים, אך הגוף האנושי נמנע ממנו במחול.

רשיד אוראמדאן העלה יצירה שבמרכזה ניסיון לבנות מעין בית ולהרוס אותו, בנואה לשמברה (Benoît Lachambre) ופבריס רמליניון (Fabrice Ramalingom) יצרו עבודה מסובכת טכנית שעוסקת במאמץ לקשר בין יצורים חוץ־אנושיים, כמין רובוטים, המתגלים לבסוף , גם בעזרת המוסיקאי הנמצא עמם על הבמה המפיק רעשים וקולות (Rowe Hahn) כבני אנוש. (כותרת העבודה: *Hyperterrestres*). פסטיבל עשיר ומעניין. אלו לא זיקוקי דינור, אבל אולי השעה לא מתאימה לחגיגות גדולות.

גבי אלדור - מבקרת וסופרת מחול, במאית ושחקנית. מייסדת ומנהלת אמנותית שותפה של התיאטרון הערבי־עברי ביפו. בין יתר תפקידיה שימשה מנהלת אמנותית שותפה בתחרות המחול הבינלאומית "הבניולה" בצרפת, כתבה את הערכים על מחול ישראלי לאנציקלופדיה *לארוס*, קיבלה את פרס רוזנבלום לאמנויות הבמה. מלמדת בסמינר הקיבוצים. מחברת הספר *ואיך רוקד נמל?* על משפחתה, מחלוצות המחול בא".

that is clean of statement and ego – that is the goal of my dance what tops it off is that it comes from this way of life.”

Noga, is the other established all-women Modern Orthodox dance troupe. It was founded in 2009 at Orot Teacher’s College, which established Israel’s first academic dance program for religiously observant women in 2007. Noga dancers adhere to the strictures of religious observance keeping their hair and bodies covered with long-sleeved and conservative costumes and movements that honor a culture of modesty. Speaking at the end of a rehearsal in early July in the Efron Center in Jerusalem one of the dancers explained, “Noga for us is some kind of miracle because of the opportunity to dance in our lives. It creates holistic world where we can bring ourselves in the most honest and profound way. We bring to life some kind of language that did not exist. We have here mothers and dancing women. There is something very honest here there is something pure/spiritual experience. We believe we don’t have to find G-d in the synagogue G-d is here in the floor.”

Judaism: The Religious and Secular Body

The Jewish body and physicality have a deeply intertwined history in Israel. Historians tell us that the Jewish community in Palestine “invented tradition” through folk dance as they were seeking to develop a culture that stood rooted in the Jewish past and would be viewed as authentic yet also one that would produce new customs. This poster literally speaks of a new culture built on old land and the new Jewish body to go with it as heroic, masculine and athletic.

An important dimension of this for the secular majority was the development of a Jewish and physical way of life as important for establishing a modern nation. Historians tell us the reshaping of a new Jewish body, one that would be ready to build a state, was an important facet of this. An aesthetic of toughness, strength, masculinity and heroism – a tough exterior and kind interior – the Sabra – was seen as fitting the Israeli character. Since the earliest decades of the 20th century there have been attempts to join dance and a Jewish identity outside of Israel - both secular and religious - but these have always been theatrical imaginings.

Two prime examples are the significantly different ways these have been addressed in the United States and the USSR in the last century. In American in the 1930s one of the first attempts to depict dance and Judaism took the form of what is called “Hasidic Drag.” Female modern dancers saw the male Hasid as an ideal representative of Jewish culture and

so they performed as young Hasidic boys. But usually deliberately without really trying to “pass” so that her femininity was clearly visible making her seem androgynous and ethnically ambiguous.

Films also played with images of Judaism and dance to present a modern American identity by contrasting it with the gender codes of Hasidism. In one scene of the Yiddish actress Molly Picon in the 1923 film, Ost und West, she invades a yeshiva and watching the men daven she makes fun of their movement teaching them to shimmy instead – an American vernacular dance. Here the modern Jewish woman is shown as immature, aggressive and disrespectful of religion and tradition as she forces the assimilation of Eastern European Jews from the shtetl.

In Soviet Russia in the 1940s the choreographer Leonid Yakobson was trying to make a space for the Jewish body in ballet in a more respectful way. His daring 1948 duet, Jewish Couple, made for his wife Irina Jacobson and a fellow Kirov dancer Alexi Miranov, mixed religious and secular images so that the dance feels like a compendium of every ritual Jewish action Yakobson could imagine, all tumbled together. The result was daring for its time and its compressed delivery makes the dance seem almost doll-like in the swift swings the dancers do from hand waving gestures of blessing the Shabbat candles to shrugging their shoulders and gazing mournfully upward as if to ask “why me?’ for their suffering as second class citizens.

Now

Although my impressions at this point are very preliminary I have the sense that what is happening in Israel today is very different. A dramatically new model of what a negotiation between contemporary dance and Modern Orthodox Judaism might look like is unfolding. Dance has long been an important medium where the secular and religious are negotiated through culture.

These are identities we read on the body with rare clarity through dance. In conversation with Rabbi Vilk and several of the students in his Yeshiva he commented on this point observing: “We are looking for a meaning in the body. We think that our body was meant for meaning.”

This search for meaning in the body also animates the religious women’s dance groups like Noga and Nehara, but it takes a different choreographic form in their work. For the religious women’s groups like Noga and Nehara but also in ultra orthodox improvisation classes in Haliu’s school in Jerusalem, these women dancers spoke about dance for them as a way to find a new relationship



להקת נהרה, *הוט מיט א פעדער* מאת תמי יצחקי, רקדניות: דליה פרץ וליה וייל, צילום: תמי וייס
Nehara Dance Company, *Hat with a Feather* by Tammy Izhaki, dancers: Dalia Peretz, Leia Weil, photo: Tami Weiss



Noga Dance Company, *Geometry of Transcendence* by Sharona Floresheim, photo: Adi Ovadia
להקת נוגה, *גיאומטריה של התעלות* מאת שרונה פלורסהיים, צילום: עדי עובדיה

with their bodies. They reveal a physicality that is powerful, self-determining, and yet still modest and within the framework of their faith and its rules of how women’s bodies should appear in public. Tzipi Nir and Yael Rowe, two religious women who perform as a duo and also dance with other choreographers, agreed. “We were raised to act protected within modesty requirements. Our search is to look for our connection with God and without the strings attached. We feel we can when we do this in dance. Everything is allowed here, in this dance studio.”

At the same time that the religious women’s dance honors these requirements of modesty it also serves as a form of declaring one’s independence and autonomy though the pure physicality of dance. A quality that was particularly strong for me was the sense that all of these dancers are reclaiming their body for self-authored expression though religious dance practice.

It is not surprising that dance and the body is where these issues are being explored so effectively. Israel has had a strong use of the dancing body and nationalism. From what I am seeing this project of holding the dancing body and modern orthodoxy and more conservative religious, together is complicated - politically and spiritually, But it also promises to be immensely rewarding aesthetically and perhaps even transformative socially.

I think what Ka’et inaugurated on that Autumn evening five years ago just may be the next major dance movement in Israel – in

place of the heroic secular dancing body as an icon of the state a new Modern Orthodox one is being born through dance. Dance is a cure for the physical world, Rabbi Vilk observed. Indeed.

Janice Ross, is Professor, Theatre and Performance Studies Department, and Faculty Director, ITALIC, the new freshmen residential arts immersion program at Stanford University. She is the author of four books the most recent of which is *Like A Bomb Going Off: Leonid Yakobson and Ballet as Resistance in Soviet Russia*, (Yale University Press 2015). Her previous books include; *San Francisco Ballet at 75* (Chronicle Books 2007), *Anna Halprin: Experience as Dance*, (UC Press 2007), and *Moving Lessons: Margaret H'Doubler and The Beginning of Dance in American Education*, (University of Wisconsin 2001). Her Dance Studies essays have been published in numerous anthologies. Her awards include a Guggenheim Fellowship, Fulbright Scholar Fellowship to Israel, two Stanford Humanities Center Fellowships, Memorial Foundation for Jewish Culture Fellowship, Jacobs’ Pillow Research Fellowship, and a 2015 Israel Institute grant. For 10 years she was the staff dance critic for *The Oakland Tribune* and for 20 years the SF contributing editor to *Dance Magazine*. Her articles on dance have appeared in *The New York Times* and *The Los Angeles Times* among other publications. She is past president of both the international Society of Dance History Scholars and the Dance Critics Association.



Nehara Dance Company, *Draft* by Rachel Erdos, dancer: Dalia Peretz, photo: Tami Weiss

להקת נהרה, טיוטא מאת רייצ'ל ארדוס, רקדנית: דליה פרץ, צילום: תמי וייס

Body, Judaism, Now: Interfaces Between the Jewish World and the Contemporary Dance World

In July 2015 I arrived for a 5-week research visit to Israel, supported by a faculty research grant from the Israel Institute and with additional support from the Stanford Initiative for Religious and Ethnic Understanding and Coexistence, supported by the President's Fund, CCSRE, Religious Studies, and the Taube Center for Jewish Studies.

It was a remarkable immersion into the exciting emerging dance practice of Modern Orthodox dance. Through his Between Heaven and Earth Dance Center, choreographer Ronen Itzhaki brought together more than two dozen dancers, choreographer and directors of ten different religious dance groups whom I had the pleasure of observing in rehearsals as well as interviewing

Janice Ross

over several days. While my research is still in its early stage what follows are some of my reflections on this fascinating interface between the Jewish World and the Contemporary Dance World.

I first wrote about this intersection between Jewish religious life and contemporary dance in Israel five years ago when I was living in Jerusalem for several months. One evening a friend took me to a concert at The Lab featuring work by several choreographers – it was a long night and few of the works stood out, but at the end of the evening this surprising and unusual dance began to unfold – and within seconds I was captivated. I did not know then that I was witnessing the debut of Ka'et and their signature

work, *Highway No. 1*. Suddenly in the midst of the predictably secular was this remarkably pure, simple statement about faith, the body and Judaism – but told through the sophisticated and spare vocabulary of postmodern dance.

What I saw then was the brokering of a complex relationship between the Jewish body, the physical vocabulary of prayer and a secular aesthetic of postmodern simplicity. The ordinary body as an extra-ordinary and holy art medium. The messages these bodies told were complex and layered. Each dancer's private history as a modern Orthodox Jewish man nested inside his developing one as a dancer. And when the dance "worked" there was a rare translucence as the dance allowed one to see more deeply into the modern Orthodox man/dancer inside.

Secular dance traditionally works in the opposite way – the individual is masked to become a neutral medium for the choreographer's vision, which may rarely, or never, intersect with the dancer's true life. But in Ka'et, and other religious dance group's work – Nehara, Noga, Haliu, Yael Rowe and Tzipi Nir, Carmia dance groups, the content is the starting place and the medium of the body is already a carefully shaped signifier of religious identity. The dance that follows celebrates what happens when those two come together.

Israel codes identities on the body with a unique intensity it seems to me – allegiances/beliefs/values are "performed," demonstrated, constantly in one's daily life. I am by inclination and training a cultural historian. I believe deeply in the connection between the social and political moment and the art that emerges at the same time. I believe that dance shows this on the body with unique power.

Years of watching, writing and lecturing about dance have also only intensified my belief in its unique capacity to hold multiple meanings in view simultaneously. It is a way to comment from the margins on issues at the core of individuals' lives. It allows people from very different places to each find and take away meanings they are ready to receive. This brings us to the first of the three categories – "the Body, Judaism, and Now" that initially emerge as possible ways to frame links between the Jewish world and contemporary dance.

The Body

Our bodies are unique repositories of coded meanings. They are shaped culturally and socially by subtle and obvious forces and when you add to this bodies that are religiously observant then the complexity increases. But the question arises, how does a dancing body speak to us?

The answer begins with the understanding that dance is a uniquely rich medium for conveying messages from one body to another. Historically, at the beginning of the 21st Century, neurophysiologists are an intrinsic connectivity between dancer and viewer based on the discovery of mirror neurons. These are synaptic connections in the cortex that fire both when one sees

an action and when one does that action. This means that in dance what is often experienced as spontaneously affecting is, in fact, carefully constructed. Choreography contains, embodied within it, a way of experiencing physicality and movement that, in turn summons other bodies into a specific way of feeling towards it. Then there is the fact that when we watch dance then we are responding to "choreographed empathy." This is the construction of specific movements and physicality that guides our perception of and connection to what another is feeling.

Lastly, but arguably the most important point in establishing how to look at the dancing body as an art medium is the fact that dance is the only art form that uses the body – something we all have – as its exclusive material for art expression. Witnessing another person and being fully being present to them is a profound act of respect and honor and it is also an essential component of what transpires when one watches live dancing. Here I want to bring in the voice of Rabbi Shlomo Vilk whom I met at the Rosh Yeshiva of Yeshivat Machanaim in Efrat when I visited as the guest of Hananya Schwartz, who teaches dance in the Yeshiva and who is also a core member of Ka'et, the company of Modern Orthodox men Itzhaki founded. Rabbi Vilk's perspective on the physical dimension of dance and movement as not being a wasteful action is an important aspect of how dance is interpreted as in consort with rather than in contrast to Orthodox Judaism.

"Within Judaism much about modesty and hiding yourself," Rabbi Vilk explains. "Dance is a cure for the physical world. It is using the body for spiritual way not just a physical way. : The only movement that is not wasting energy is dancing. At the gym I go to waste energy. The only place redemption of the body happens is by dancing."

There is a definite difference between how gender is coded in the men's and women's religious dance and it clearly reflects how these gender codes operate in the public space. It is well established that in our daily lives gender is coded and reinforced through how we comport ourselves physically. Watching modern Orthodox dancers allows one to enter a private understanding of soulful work, and sense the physicality of prayer with the dancers. Rabbi Vilk addressed this issue of how gender is deliberately established through physical actions in military training for the Yeshiva students when he observed; "With movement in the army, the man within us is being built. It's very rigid and instrumental movement. But here we let our body talk and we come with wonder. Magic. We don't have any expectations so the man disappears."

In contrast Daniella Bloch, founder & director of Nehara offers trenchant reflections on how these identities are negotiated for women in performance: "It is important for us to perform for a mixed audience b/c opens it up to non Orthodox world. Even the fact that orthodox and non-orthodox sit side by side in the theatre is meaningful. But when a woman comes up with tears in her eyes after a performance I think Thank you G-d for a moment when you say dance is bringing divinity to people. To make work

Table of Contents

On the cover: *Cowboy* by Niv Sheinfeld and Oren Laor

Dancers: Niv Sheinfeld, Oren Laor and Gilad Yerushalmi

Photographer: Gadi Dagon

Dance Today (Mahol Akhshav)

The Dance Magazine of Israel,
Issue no. 29, January 2016

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: 972-3-5611211

Fax: 972-3-5629456

E-mail: tmuna-na@tmuna-na.org.il

Sales: Tmuna Theatre box office,

Tel: 972-3-5611211

Published with the assistance of:



The editors are not responsible for the
advertisements' content

© All rights reserved

ISSN 15651568-

The Diver Festival | Gaby Aldor **2**

Cowboy – Retrospective of the
Creative Process | Niv Sheinfeld and Oren Laor **5**

Boys do not dance (!) | Ronen Izhaki **10**

Dancer Training Programs – Where to? | Ania Brud Tal **12**

"Perceiving through the Flesh" - on Body, Movement &
Presence; some matters of Chassidism and Humanity | Shai Gil **17**

Aesthetic Aspects of Contact Improvisation | Kobi Haina **20**

Incidental Body | Daniel Landau **26**

Screen and stage in play programs, motivating
creativity in children | Michal Herskovits Michaeli **28**

The Medium of Dance as return to "Paradise Lost" | Adi Hanan **34**

Pina Bausch's Dancing Sound - Auditory Aesthetics
as a Performative Function in Dance-Theater | Miri Lazar **39**

Cherkessian Dance | Sharon Tourel **44**

International festivals, films and books

Behind the Scenes of of *Mr. Gaga* - Some thoughts and
a short interview with the Film's Photographer | Eldad Mannheim **47**

She does not shed her skin: On the book
Sara Levi Tanai: a Life of Creativity | Einav Rosenblit **50**

Youth American Grand Prix – Europe 2016 | Moran Barak **53**

Dance in August – Berlin Dance Festival
continues to Break Boundaries | Ronit Land **56**

Festival Montpellier 2015 | Gaby Aldor **58**

Body, Judaism, Now: Interfaces between the Jewish
World and the Contemporary Dance World (English) | Janice Ross **63**



להקת "ביתא" מיסודה של רות אשל

מנהלת אמנותית וכוריאוגרפית: דגה פדר
ביצירה חדשה

You are me but I am not you

המחול חוקר את מושגי הזרות והשוונות ושואל כיצד נראה האני בעיניו של האחר ויוצר משחק של מראות, שבו האני תר אחר שברי זהותו. היצירה הועלתה בבכורה במסגרת פסטיבל הולגאב בירושלים, 2015.

להקת "ביתא" (בית באמהרית) הוקמה כדי לשמש בית ליצירה בהשראת המחול האתיופ. הלהקה חבה למסורת האתיופית ויוצאת ממנה לדרך עכשווית. "ביתא" נוסדה ב־2005 על ידי רות אשל וקבוצת רקדנים בוגרי אוניברסיטת חיפה. הלהקה פועלת במתנ"ס נווה יוסף בחיפה ונתמכת על ידי מינהל התרבות.

דגה פדר, שהיא גם זמרת-יוצרת וציירת, שואבת מלקסיקון התנועה של המחול ומדימויים של ההווי האתיופי ויוצרת וריאציות עכשוויות מפתיעות ברעננות. היא הופיעה עם הלהקה באוניברסיטת אדיס אבבה והעבירה סדנת מחול אתיופי עכשווי בתיאטרון הלאומי האתיופי ב־2015.

מרכז סוזן דלל, אולם ירושלמי, 7.4.2016 • תיאטרון עירוני חיפה, 14.4.2016

להזמנת מופעים ופרטים נוספים: 050-2311469, degelevi@gmail.com

מחסן 2

עמותת הכוריאוגרפים
בית למחול. מתחם לאמנות רב תחומית



צילום: איל לונדמן. עיצוב: דרית טלמי

חלל אלטרנטיבי בנמל יפו המציע מגוון רחב של אמנויות הבמה ומזמין לפעילות חווייתית עשירה ומגוונת הכוללת: מופעי מחול של מיטב הכוריאוגרפים מהארץ ומחו"ל, מופעי מוסיקה אקוסטית, הצגות תיאטרון, תכניות מיוחדות לכל המשפחה, מפגשי אמן וסדנאות, תערוכות ועוד ועוד. האולם ממוקם באזור מרכזי ונוח להגעה עם חניה בשפע ונגישות לנכים.



לפרטים וכרטיסים באתר עמותת הכוריאוגרפים ובטלפון: 03-9021563