

גליון מס' 31 | פברואר 2017 | מחיר 45₪ | ISSN 1565-1568

חַדָּשָׁה

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel



יומני מחול

הוצאה לאור **DANCE DIARIES**

www.israeldance-diaries.co.il



704 עמודים, כריכה קשה, מאות צילומים על נייר משובח

מחול פורש כנפיים מעניק הסתכלות על ופורש מסע דרמטי, מפותל ומרתק של עשייה יצירתית של המחול, כסיסמוגרף תרבותי של העיתים המשתנים, שהשאלות מתעדכנות לאור הנסיבות החדשות. בישראל המאתגרת השואפת לחדשנות, המחול לבמה בולט מתחילת שנות ה-2000 כשדה עשייה אינטנסיבי ויצירתי. הספר עונה על השאלה "איך כל זה קרה?" ומצביע על כיווני מחשבה לעתיד, בו הגלובלי חי במתח מתמיד עם הזהות המקומי. הספר מיועד לקהילת המחול על המגוון שבה, ולכל מי שהתרבות והאמנות בישראל קרובות ללבו.

"ספר פורץ דרך. שני כרכים מדהימים. רות אשל היא תופעה בלתי שגרתית וראויה לציון בתרבות שלנו".
יעקב בר-און, מעריב

"עשית עבודה יוצאת מן הכלל!!! מאוד מורגשת לאורך כל הספר האהבה שלך למחול על כל היקפה. הספר מעניין לקריאה. כתוב בזרימה ועם תחושה של ספונטניות. ספר מאוד חשוב שישרת קהלים שונים - תלמידים, מורים, חוקרי מחול, ואנשי מחול מקצועיים. את ממש ראויה להצדעה מכל מי שהמחול הוא עיסוקו."

אשרה אלקיים

לרכישה ישירה באמצעות כרטיס אשראי באתר www.israeldance-diaries.com
מוסדות מתבקשים ליצור קשר עם רות אשל eshel.ruth@gmail.com ויישלח חשבון עסקה ופרטי חשבון הבנק להעברה בנקאית

בימים אלה האתר עובר תהליך התחדשות
עיצוב חדש | עדכון והעלאת גיליונות מחול עכשיו 18-27
אינדוקס כל המאמרים במנוע החיפוש שיהיה כל מילה | הפניה לאתר הרכישות של הספר מחול פורש כנפיים

דבר העורכת

במרכז הגיליון עומד הנושא חילונים ודתיים במחול. הרעיון עלה בעקבות הכנס "דתיים וחילוניים בתיאטרון ובמחול בישראל", שהתקיים במכללה האקדמית הגליל המערבי באוקטובר 2016 במסגרת פסטיבל עכו. כידוע, מערכת היחסים המורכבת בין דתיים לחילוניים עומדת זה שנים כאחד ממוקדי השיח בישראל, כשהניגוד בתפישת הציונות על ידי החרדים לבין הציונות הלאומית מחלחל גם למחול. כזכור, ריקוד שלא עלה על הבמה, שהפך לוויכוח סוער בין חילונים לדתיים, הוא סקנדל "פעמוני היובל 1988", בו רקדני להקת בת-שבע נדרשו להופיע עם גטקס באחד מי יודע של נהרין. הלהקה סירבה. גם להקת קולבן דאגה עלתה לכותרות בירושלים והדרישה של חרדים להשיל את הווילונות בחלונות הגדולים של הסטודיו בג'ראר בכר. יצירות של כוריאוגרפיים עכשוויים עסקו בנושא התרחקות והתקרבות לדת, כמו *כרמוסמייל* (2000) או *בבל* (2011) של אמיר קולבן, *עמורה* (2000) ו*מכתוב* (2002) של עידו תדמור וכן ביצירות של סער מגל ותמיר גינץ.

במסגרת לוח הזמנים של הכנס המעניין לאמנים, שהשתתפו בפאנלים, לא היה מספיק זמן להרחיב, ומכאן נולדה המחשבה לפנות אל אמני המחול ולבקש מהם לכתוב על "סיפור חייהם" וזרכם במחול, תוך התמקדות בנושא דתי/ חילוני. מה שריתק אותי הייתה התנועה הדו־סיטרית, למשל, אורן טישלר היה רקדן בלהקת "ורטיגו" וחזר בתשובה, לעומתו, דרור ליברמן חזר בשאלה. דניאלה בלוך גדלה בבית שומר מצוות והייתה רקדנית בלהקת בת-דור החילונית, שבעקבות התנסותה החליטה לייסד את להקת "נהרה", ואילו עירית הורביץ לוז שיתפה את הקוראים בהתלבטויות

המיוחדות של דרמטורגית חילונית שיוצרת ללהקת "נגה" שומרת המצוות. שרון טוראל סיקרה את הפסטיבל בין שמים לארץ, שהתקיים באותה עת בירושלים, ובו השתתף אנסמבל "כעת" של גברים שומרי מצוות. יונת רוטמן סיקרה את הכנס.

במדור "יוצרים כותבים" ניתן למצוא מאמר מרתק של יסמין גודר על התהליך היצירתי המתמשך של היצירה *רגש משותף*, כאשר שולי אנוש מוסיפה נדבך מנקודת מבט של רקדנית שהשתתפה בפרויקט. בעקבות הצפייה בריקוד *פשוט* של מור שני במרכז אתני רב־תחומי ענבל, הייתי סקרנית לדעת מה התהליך שעבר, שהוליד אצלו פתרונות מפתיעים ליצירת ריקוד עם עכשווי.

המאמרים של גלוריה מטוס ועין־יה כהן מעניקים לגיליון את ההיבט המחקרי/ תאורטי, רגבה גלבוע מאירה זרקור על הפרויקט המיוחד של אמן בקהילה, ואילו ליאת קצור מראיינת את יוסי יונגמן, רקדן וכוריאוגרף ותיק, כדי לשמוע על התובנות שנאגרו במהלך השנים ועל דרכו לטיפול בהתפתחות ילדים ותינוקות. רונית לנד הביאה לקוראים את התרשמותה מפסטיבל ברלין, בה ראתה את להקת פיפינג טום (Peeping Tom).

לפניכם גיליון עשיר ומגוון.
קריאה מהנה.
רות אשל.

בשער: נגה להקת מחול, שתיים סוכר וגעגוע
מאת אביטל בן גד
רקדניות שותפות ליצירה (מימין לשמאל):
ציפי ניר, ברכה מרים לניאדו, נעמי שפיר,
יסמין משולמי, רחל חדד, אביטל בן גד
צילום: מירי צחי

מחול עכשיו
כתב עת למחול, גיליון 31, פברואר 2017
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, יונת רוטמן,
ד"ר עינב רוזנבליט, רונית זיו
עיצוב גרפי: דור כהן
עריכה לשונית: לאה חובל
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

כנס "דתיים וחילוניים בתיאטרון ובמחול בישראל" - פסטיבל עכו 2016

יונת רוטמן



מימין לשמאל: שמעון לוי, יהושע סובול, אמיר אוריין, יגאל אבן-אור, דרור ליברמן, רות אשל, צילום: ענבל ליותן קראוס
Right to left: Shimon Levi, Yehoshua Sobol, Amir Oryan, Igal Even-Or, Ruth Eshel, photo: Inbal Livyatan Kraus

את המושב הראשון - תפיסת עולם חילונית בתיאטרון ובמחול - הנחה פרופ' שמעון לוי, אשר בחן, כחוקר ויוצר, את הטקסטים מהתנ"ך באמצעות הכלים שעולם התיאטרון העמיד לרשותו. לוי הפך לאחד מהקולות החילוניים המובהקים שביקשו לחשוף מחדש את הטקסט התנכ"י כטקסט פרפורמטיבי תיאטרלי. בפנל לוי ביקש מהמשתתפים לדבר על "הקדושה" שנמצאת בבסיס התיאטרון והמחול החילוניים. ראשית, הציג להם דימוי - דמותו של ישו, שחי כאדם בשר ודם וכעבור 33 שנה הפך לישות רוחנית ואיקונה דתית. לדבריו, דימוי זה יכול להוות משל להצגות תיאטרון ומחול, בהם הגוף והטקסט עוברים טרנספורמציה רוחנית ללא עזרתו של אלוהים. המשתתפים נדרשו לתת דעתם כיצד התהליך מתרחש בשדה בו הם פועלים.

אמיר אוריין, מייסד תיאטרון החדר, אמר, שלדעתו, התיאטרון הממסדי בארץ נמצא במצב של קריסה רוחנית - האיפיון הרג אותו. הוא מוצא את החוויות המטאפיזיות בחללים קטנים - בחדרים. **דרור ליברמן**, יוצר מחול יוצא בשאלה סיפר על אירוע מכונן שקרה לו בעת תפילות יום כיפור בשנת 2008, כאשר היה, לדבריו, "עם רגל אחת בחוץ". בבית הכנסת, בין 500 אנשים עטופים בטלית, הרגיש לפתע חוויה שכינה "קריסה של חשיבות האירוע". כאשר החל לבחון את אירוע התפילה באמצעים קומפוזיציוניים - הכול קרס תחתיו והוא נשאר לבד עם הפרפורמנס. המחזאי **יגאל אבן-אור**, שמחזותיו עוסקים במתח המאיים לנפץ את גבולות המפגש בין דתיים לחילוניים, הגדיר עצמו כיוצר חילוני, שבמחזותיו הוא "רב עם אלוהים". אבן-אור הסביר שהאובססיה לעסוק בנושא זה נובעת,

כנס לזכרה של ד"ר שוש אביגיל, בנושא דתיים וחילוניים בתיאטרון ובמחול בישראל, התקיים ב-19.10.2016 במכללת הגליל המערבי, כחלק מאירועי פסטיבל עכו. צוות ההיגוי של הכנס - פרופ' דן אוריין, ד"ר הניה רוטנברג, ד"ר שרית קופמן שמחון, צופיה צור, רות שטרן - ביקש לבחון סוגיה בעלת פנים רבות, המעסיקה קהילת יוצרים וחוקרים רחבה בארץ, ונראה שמשימתם הצליחה מעל למשוער. הכנס עורר עניין לא רק מעצם העיסוק בנושא, אלא גם בשל העובדה שגיבושו התאפשר עקב תמורות שחלות בחברה הישראלית בשנים האחרונות. כתוצאה של חשיפה ופתיחות, שמגלים חלקים מסוימים בקהילה הדתית ביחס לאמנויות הבמה, הולכת וגוברת התערוכה של יוצרים דתיים בעולם התיאטרון והמחול בארץ. תופעה זו, שמתקיימת במקביל בשתי האמנויות, יוצרת שפע של יצירה, שעד לפני מספר שנים הייתה שולית ובטלה בשישים. אם מקבלים את ההנחה שהולדתם של התיאטרון והמחול העברי התאפשרה בעקבות תהליכי חילון, שהתרחשו בחברה היהודית האירופית, והעיסוק בנושאים הלקוחים מהדת, התנ"ך והווי העיירה היהודית נועד לעצב מחדש את דמות החברה החילונית והתרבות העברית בארץ ישראל, הרי שבשנים האחרונות אנו עדים לתהליך כמעט הפוך. בעקבות כך נכנסים לשדה התיאטרון והמחול קולות רעניים, שלא היו קיימים בעבר. באמצעות שלושת המושבים בכנס - א. תפיסת עולם חילונית בתיאטרון ובמחול ב. דיאלוג עם המקורות ג. יצירה דתית בתיאטרון ובמחול - מארגנו ביקשו לחשוף את תנועת המטוטלת העוברת בין שתי קצוות אלו ולעורר את קהל המשתתפים והצופים לשאלות ולסוגיות רבות הקשורות לנושא.

בין השאר, מתוקף שייכותו לבני "הדור השני" ומהתמודדותו עם הסוגיה הנצחית והלא מפוענחת - "צדיק ורע לו רשע וטוב לו".

מבקרת המחול **רות אשל** תיארה את האופן שהיא מתבוננת ביצירת מחול ולפתע מזהה בה רגע קסום. היא אינה יכולה לנתח זאת מבחינה שכלתנית, אך מאמינה שברגע זה היוצר נגע בשוליה של גלימה אלוהית.

המחזאי **יהושע סובול** ביאר תחילה את המושג גאולה. לפי התפיסה הדתית, הגאולה מבטיחה לשפר את מצבו הקלוקל של האדם על ידי אמונה בכוח חיצוני. מנגד, בתפיסה החילונית אין גאולה והיכולת לשפר ולשנות את המצב תלויה באדם עצמו. מה שמבדיל, בעיניו, בין התיאטרון לדת הוא היחס לאשליה - מושג שבמובנים מסוימים חופף למושג גאולה. בשני התחומים (תיאטרון ודת) עוסקים ביצירת אשליה. אולם בעוד שבדת מוסרים את האשליה ככוח, שיש להאמין בו ואין לחלוק עליו, התיאטרון מאמת את קהלו עם סוגיות ציבוריות וחברתיות, שבאמצעותן הוא מבקש להפיג את האשליה. בתיאטרון מתקיימת אשליה הדומה לחוויה דתית, אך היא גם מתנפצת. בתהליך זה נוצרת שייכות אצל הצופה, שמזדהה מקרוב עם המציאות הנחשפת בפניו.

את המושב השני - דיאלוג עם המקורות בתיאטרון ובמחול - הנחה הבימאי והדרמטורג **דני הורביץ**. בהציגו את משתתפי הפנל, אמר שיש בו אנשים חילוניים שנקודת המבט של עולם התיאטרון יצרה אצלם את הצורך לפנות למקורות הדתיים, ויש כאלה שהגיעו מהעולם הדתי ופנו לתיאטרון, על מנת לחשוף את המאבקים המלווים אותם בחייהם.

גבריאלה לב, מייסדת קבוצת התיאטרון הירושלמי המתמקדת בעבודות ממקורות יהודיים, אמרה, תחילה, שההגדרות "חילוני" ו"דתי", המתארות את עמדתו של היוצר הבא לעסוק בתיאטרון, אינן רלוונטיות בעולם הפוסטמודרני המציע כר נרחב של זהויות. כדוגמה לדרך עבודתה, סיפרה על המחזה *שולם* המתרחש סביב שולחן ליל הסדר. לדבריה, המיתוס המכונן של העם היהודי היוצא מעבודות לחירות בנוי מרצף של קטעים שאין בהם סדר הגיוני. ההצגה, בדומה לכך, בנויה מרצף המורכב מפיסות מידע שחיברה מחדש.

שמעון לוי סיפר כיצד התחיל לעבוד על קריאה מחודשת של פרקים מהתנ"ך, שנגלו אליו כאדם חילוני לא רק כטקסטים בעלי ערך ספרותי, היסטורי וארכיאולוגי, אלא גם כאוסף של טקסטים שניתן להעמידם על הבמה. במהלך המחקר הבחין בהוראות בימיו רבות הכתובות בטקסט התנכ"י ומשם נולד הפרויקט התנ"ך כתיאטרון.

רותי אוסטרמן, יוצרת תיאטרון עצמאית, אמרה שהיא אינה "הולכת" למקורות ולחסידיות. העולם הדתי שבו גדלה וממנו גם התרחקה, נוכח ביצירתה מאז ומעולם. כדי להמחיש את הקונפליקט בו היא פועלת, אוסטרמן תיארה את המחזה שכתבה וביימה לפסטיבל עכו 2015 "הנסיכה לא אוכלת צ'זבורגר", המתכתב עם המעשייה *מעשה מאביזת בת המלך* מאת רבי נחמן מברסלב. מעשיית הבת האובדת וניסיונותיו של המלך להשיבה לבית מהווים עבורה מעין מראה, שבהשתקפותה נחשף המאבק שלה כיוצרת המשתוקקת לחזור לעולם שהגיעה ממנו.

הרב **ברוך ברנר**, בוגר ישיבת מקור חיים והסטודיו למשחק ניסן נתיב, מנהל כיום את "מעבדת תרבות ורטיגו - מטה יהודה". ברנר סיפר כי כאשר סיים את בית הספר למשחק לא חיפש תיאטרון דתי, אלא תיאטרון פורץ דרך. חוויה מכוננת, שהייתה לו במשך שלוש שנים כתלמיד בסדנה של יזי גרוטובסקי, סללה עבורו את הדרך ליצירה. המפגש עם גרוטובסקי עזר לו לברר מושגים וליצור את החיבור שחיפש בין עולם התיאטרון ולדרך החיים ביישיבה. כיוצר, הוא חש שיש הרבה טקסטים שיש בהם סוד, הכלים שקיבל בסדנה עוזרים לו לגלות, באמצעות התיאטרון, פנים רבות ונסתרות.

יעל סלור, יוצרת תיאטרון, שחלקים מהצגתה "החברות של אלוהים", העוסקת במעמדה של האישה בחברה הדתית, הוצגו בתחילת הפנל, אמרה שנקודת מבטה חילונית. העיסוק בנושא התחיל מתרגיל שקיבלה בקורס בסמינר הקיבוצים, שבמהלכו נחשפה לספר "החברים של אלוהים" מאת ליעד שהם. שהם מגולל את קורותיהם של גיבורים מהתנ"ך מנקודת מבטם של דמויות "שוליות" שחיו לצדם. בספר מצאה את המונולוג של

שרה, בו מתואר סיפור העקידה מנקודת מבטה. הקריאה במונולוג הניעה אותה לבחון את התנ"ך מפרספקטיבה נשית עכשווית. מהפנל המרתק, שחשף יריעה רחבה של נקודות מבט של יוצרים וחוקרים הפועלים בשדה התיאטרון, נעדרה הכריאוגרפית **נועה ורטהיים** וחסרונה הורגש.

את המושב השלישי - יצירה דתית בתיאטרון ובמחול הנחה **ד"ר יאיר ליפשיץ**, חוקר ומרצה באוניברסיטת תל־אביב, הבוחן במחקריו את הזיקות בין התרבות היהודית לאמנויות המופע. תחילה, ליפשיץ הגדיר את עצמו כדתי חילוני שאינו אוהב את המושג דתל"ש (דתי לשעבר). לטענתו, ניתן לבחון את המושג דתי באמצעות פרמטרים רבים, כגון מגזר, אמונה, פרקטיקה ותרבות. ליפשיץ שאל את משתתפי הפנל שאלה דומה - האם המושג דתי רלוונטי עבורם כיוצרים ובאיזה אופן הם חושבים על היצירה כעניין דתי?

דניאלה בלוך, מייסדת להקת המחול "נהרה" שרקדניותיה מקיימות אורח חיים דתי, תיארה את התמורות שחלו בעולם המחול ביחס לפרפורמרים דתיים. את דרכה במחול החלה כרקדנית יחידה דתיה בלהקת בת־דור. חוויה זו הולידה אצלה את הצורך להקים מוסד שיוכל להכיל את מורכבות העולם של רקדניות ויוצרות דתיות. בלהקת נהרה, שנאבקת להיות גוף מקצועי, היא יצרה מרחב המאפשר לרקדניות דתיות לרקוד וליצור במגוון נושאים, חלקם בעלי זיקה מובהקת לדת, חלקם מעלים את מאבקהן הייחודיים וחלקם מופשטים ורחוקים ממנה.

ד"ר חנה רוטלינגר־ריינר, ראש החוג לאנגלית במכללת תלפיות, חקרה קבוצות תיאטרון של נשים במגזר הדתי לאומי. המחקר שהחלה בסוף שנות התשעים עקב גם אחר קבוצות תיאטרון של נשים חרדיות, אך כיוון שהן לא הסכימו לשתף עמה פעולה התמקדה בנשים השייכות למגזר הציוני דתי. רוטלינגר־ריינר הבחינה במחקרה בתהליך שעובר על רבנים ביחסם לקבוצות נשים העוסקות בתיאטרון. תחילה היו מעורבים ולויו מקרוב את התכנים המוצגים. בהמשך, עם קבלת הלגיטימציה של קבוצות התיאטרון במגזר הדתי, הן זכו למעמד מכובד וקיבלו כר פעולה נרחב יותר מהממסד. **חגי לובר**, שחקן, במאי, מחזאי ומייסד תיאטרון "אספקלריא - במה לתיאטרון יהודי", הביע את שמחתו על הדיון שהתנהל בכנס, שלדבריו לא היה יכול להתקיים בעבר כשהתחיל לחפש את דרכו המקצועית. לפני כ־20 שנה התיאטרון היה סגור עבור קבוצות "אחרות" ובחיפושיו אחר מענה פנה לשולי רנד. המפגש אתו שאב אותו לעולם התיאטרון שהיה "נעול" בפניו. העיסוק ביהדות בתיאטרון החילוני נראה, לדידו, כסיקור עיתונאי שטחי שנועד לעצבן, להרגיז ולהציג את הדתיים (כדוגמת דמותו של קוני למל) באופן סטראוטיפי, נלעג וחד ממדי. את החלל הזה ביקש למלא באמצעות תיאטרון "אספקלריא", שנותן במה לשחקנים מהמגזר הדתי ומציג תמונה רחבה ומעמיקה של היהדות והדת.

אביטל בן־גל, בוגרת מכללת אורות וחברה בלהקת המחול "נגה", שרוקדות בה נשים שומרות מצוות, אמרה שהיא מתקשה עם ההגדרה של הדתיות, שבעיניה, מתארת מעטפת חיצונית כללית מדי. כשהיא נכנסת לסטודיו, היא מרגישה את הגוף האישי, הפרטי, וחוויה זו מובילה אותה לבחון את ההוויה האותנטית שלה כאישה מאמינה יוצרת. בן־גל תיארה את התהליך של כניסת המחול למגזר הדתי ואת הדיאלוג המבורך, שהתרחש בעקבות מפגש זה.

מוני יוסף, מנכ"ל המרכז לתיאטרון בעכו, סיפר על קבוצת תיאטרון של נשים מרקע דתי שהקים. בעקבות הערה מהקהל שהזכירה למוני, שהקבוצה הופיעה עד כה בפני קהל של נשים בלבד, נחשף מעט הוויכוח, שנשאר ברובד סמוי במהלך הכנס, על "גבולות המותר והאסור" בדת. מוני הבטיח שבקרוב הקבוצה תופיע בפני קהל מעורב משום, שבסופו של דבר קולן של הנשים הדתיות פונה בעיקר לגברים בחייהן.

הדר גלרון, שחקנית, מחזאית ויוצרת תיאטרון, שגדלה בבית דתי באנגליה ועלתה לארץ בגיל 13, אמרה שמצאה את דרכה בתיאטרון כאשר הצליחה להפריד את המושגים אמונה ודת. הדת היא מערכת פוליטית, מורכבת ומסואבת, ואילו האמונה היא עניין אישי שכל אדם יכול לגבש לעצמו.

פרופ' יהודה מורלי (האוניברסיטה העברית), חוקר ומחזאי שעסק בחקר תיאטרון וקולנוע צרפתיים, בתיאטרון יהודי וגם כתב מחזות שהוצגו במספר ארצות, סיפר שהחל לעסוק בדת דרך מחקרו על פול קלודל, שהיה נוצרי

אדוק. במהלך המחקר התוודע לצדדים הפחות מוכרים של קלודל, לניסוייו התיאטרליים ולחיפושיו אחר סוג חדש של תיאטרון מוזיקלי. את כל אלו ניסה ליישם במחזותיו ובדרך עבודתו.

אורן טישלר, רקדן, יוצר, חוזר בתשובה המזוהה עם זרם חב"ד, היה רקדן בעבר בלהקת המחול הקיבוצית ובלהקות נוספות. טישלר תיאר את תהליך החזרה בתשובה כאשר הבין שאלוהים נמצא וקיים בכל דבר ואין עוד מלבדו. עם התפיסה הזו הוא נכנס לסטודיו. בתחילת דרכו, כיוצר דתי מאמין, כתב מכתב לרבי, שלא פסל את האפשרות של טישלר לרקוד ולהופיע. מאז הוא יוצר מחול כאדם מאמין שאלוהים כל הזמן נוכח ביצירתו.

מגוון האנשים והתפיסות הרבות, שהוצגו בשלושת הפנלים, חשפו את יתרונו, אך גם את חסרונו של כנס מסוג זה. תחת מטריות הכנס המארגנים קיבצו מבחר רב של אנשים רלוונטיים, שניסיונם כחוקרים ויוצרים חשף פנורמה רחבה של תפיסות וגישות שמרכיבות את הפסיפס המגולם בשם הכנס "דתיים וחילוניים בתיאטרון ובמחול בישראל". אולם רוחב היריעה שנפרסה, בעיקר אפשרה את ההצגה של מגוון דעות, קולות ואנשים, ופחות לעסוק בסוגיות ובקונפליקטים הנמצאים בלב הנושא. את החלל הזה מילאו שני מרכיבים שהיוו חלק פעיל בכנס - הקהל והמופעים שנשזרו במהלכו. נראה היה שהקהל המגוון, שנכח במקום, הורכב בחלקו מאנשים שמתחבטים בדרכם המקצועית כמו אלו שהופיעו בפנל. הערותיהם בנושא גבולות האסור והמותר שלהם כפופים יוצרים דתיים, מקומה של האישה הדתייה היוצרת, ושל נשים בכלל בדת - חשפו מעט מהמאבקים הפנימיים שמסתתרים מאחורי כותרת הכנס.

המרכיב השני, שדרכו היה ניתן לחוות את עומק המאבק שהיוצרים החילוניים והדתיים מתמודדים עם הנושא, היו ההצגות והריקודים ששולבו במהלך הכנס. היוצרים והיוצרות הציגו בזה אחר זה תמונת עולם מורכבת שנגעה לעצבים החשופים של המאבק, ללא מילים מיותרות, הגדרות והסברים. בחלק זה של הסקירה אתייחס ליצירות שהוצגו, אך ראשית אני מתנצלת. הגעתי לכנס לאחר מושב הפתיחה שהציגה **ד"ר שרית קופמן שמחון** והופיעו בו שלוש יוצרות תיאטרון בשלושה מונולוגים: **הדר גלרון קול באשה ערווה**, **אורית שור רבי רחומי**, **רחל קשת ותהר ותלד** (מחזה שביימה יחד עם **חנה וזאנה־גרינולד**). להחלטה של מארגני הכנס להתחילו במבחר מונולוגים של נשים יוצרות, המתמודדות עם מגבלות בעולם הדתי, יש ערך רב, בעיניי, ורק בשל היעדרותי ממושב זה אינני מתייחסת אליו בכתב.

כפי שציינתי תחילה, בשלושת הפנלים שהוצגו בכנס הורגשה תנועת המטוטלת הנעה בין התפיסה המביטה בתנ"ך, במקורות ובדת מבחוץ לבין תפיסתם של אנשים דתיים, המשתמשים בכלים שהתיאטרון והמחול מציעים להם כדי לבחון מבפנים את העולם שהם חיים בו. תנועה זו מהקצה לקצה הורגשה גם בהצגות ובריקודים שהופיעו בכנס ואתאר אותה לא לפי סדר ההופעות בו, אלא לפי מיקומם במרחב המתקיים בין התפיסה אפיקורוסית לאורתודוקסית.

בקצה הצד "האפיקורסי" בלטה ההצגה *מתחזקים* (תיאטרון החאן, מחזאי: **ב. מיכאלי**, במאי: **מיקי גורביץ'**, שחקן: **יהויכין פרידלנדר**). *מתחזקים* הוא מחזה סאטירי על מחזיר בתשובה המבוסס על חומרי גלם, שחלקם נאספו בסמינרים לחזרה בתשובה. פרידלנדר נכנס לעורו של מחזיר בתשובה כריזמטי המשתמש בכל התרגילים הנהוגים בסמינרים אלו, וביניהם משוואות בגימטרייה היוצרות מאזן אימה מצחיק ומבעית: המספר 727 = "תיאטרון טמא", גם "אך בתר"ג כוחותינו" וגם "כל הכרטיסים נמכרו"; המספר 319 = "אפרטהייד בשטחים", "לפלסטינים", "בעיו"ש", "היא קיום מצווה". עם התקדמות ההצגה נחשפת הברית הלא קדושה בין התפיסה הדתית לתפיסה הלאומנית. ההצגה, שנראית כמופע סטנד אפ, מצליחה לעורר שאלות, להצחיק עד דמעות ולהרגיז מאוד - תלוי בנקודת המבט של המתבונן בה.

לא רך ולא קליל (כוריאוגרפיה וביצוע: **דרור ליברמן**) הוא מופע כובש לב של יוצר יוצא בשאלה, שמתבונן על חייו, על משפחתו ועל אמונתו באופן, שהוא, מחד, מרוחק, ומאיך, אמפתי מאוד. במהלך הריקוד ליברמן חושף את זהותו ואת המאבקים האישיים בחייו, כשהוא נעזר במבנים טקסטואליים האופייניים לתנ"ך ולטקסטים מהמקורות. כך, לדוגמה, את רשימת 11 אחיו הוא מציג במשפט "ואלה שמות". נראה שרק משמיעת שושלת השמות של אחיו ואחייו ניתן למקם את הזהות הדתית של כל אחד מהם. המופע של ליברמן מסתיים ברשימה נוגעת ללב שהוא מציג באמצעות תבנית מספרים מהטקסט *אחד מי יודע*, כשהוא מבצע סלטה בין מספר למספר - "12. צלקות בראש 11. אחים 10. שם בעו"ש 9. אהבות נכזבות 8. שיחות שלא נענו 7. עבודות שניסיתי 6. אצבעות ברגל שמאל 5. שותפים 4. ארוחות ביום 3. שניות של חשש לפני כל סלטה 2. הורים 1. אה אה אה...". התמונה *פילגש בגבעה* מתוך ההצגה *החברות של אלוהים* (תיאטרון יפו, מחזאית: **ענבל נגצר**, במויו: **יעל סלור**) מתחילה בהצהרה של שלוש השחקניות "הגיע הזמן לספר את הסיפור כמו שאני מכירה אותו". קריאה זו היא עמדתו המוצהרת של המחזה שתוך כדי תיאור הסיפור המזווע מספר שופטים על האונס האכזרי של פילגש משבט בנימין - מתואר גם עולמן של נשים דתיות הנאבקות כיום במוסכמות חברתיות מגבילות ומדכאות. ההצגה מתעמתת בעוז עם עולמן של הנשים אז והיום ומוצגת בצורה קצבית ומעניינת, תוך שימוש בקונבנציות פרפורמטיביות, שמתכתבות עם עבודתה של רינה ירושלמי "ויאמר וילך".

בצד השני של המטוטלת ניתן למקם את שני הריקודים שהופיעו בתום הכנס. *שין* (להקת נהרה, כוריאוגרפיה: **דורון רז**, רקדניות: דליה פרץ, ליה וייל וסנונית ברבן) הוא ריקוד יחסית מופשט ולכאורה לא ניתן לשייכו לשום קטגוריה - דתית או חילונית. רק הידיעה על זהות הלהקה המיוחדת, בה רוקדות נשים דתיות חותרת תחת מופשטות זו. מהמבט בהן מתעוררות שאלות שבמקרים אחרים כלל לא עולות, כמו לבושן הצנוע של הרקדניות, הטכניקה שלהן וגבולות חופש התנועה. תהיות על מרכיבים אלו חושפות את המאבקים הסמויים שאינם מוצגים ברובד החיצוני של הריקוד, אך הם חלק בלתי נפרד מחייהן כיוצרות ורקדניות השייכות לחברה הדתית. *בבות* (כוריאוגרפיה וביצוע: **אורן טישלר**, נגן: דניאל הירש) הוא ריקוד סולו, בו הרקדן מתייחס למוזיקה שמבצע נגן גיטרה שנמצא על הבמה. כשצפיתי בריקוד של טישלר, החוזר בתשובה לא יכולתי שלא להשוותו לריקוד של ליברמן היוצא בשאלה. במובן מסוים הוצגו כאן שני הפכים. הריקוד של טישלר אינו מחפש את הווירטואוזיות, שנמצאת בשפע בריקוד של ליברמן, בריקוד של טישלר גופו של הרקדן מכוסה בלבוש ובה של ליברמן גוף הרקדן חשוף. בריקוד של טישלר יש מוזיקה ובה של ליברמן אין, בריקוד של טישלר אין טקסט אישי ובה של ליברמן יש הרבה. מבעד לבחירות אלו מתגלה חוויה רוחנית של אדם מאמין שהריקוד הוא חלק מהחיפוש שלו אחר התשובה.

סיכום - הדימוי בפתיחת הכנס של לוי על הגוף הגשמי של ישו, שעבר טרנספורמציה והפך לישות רוחנית, יפה גם לתיאור הכנס עצמו. הנושא הכבד, שהיה יכול להיות מוצג בדרך מחקרית, יבשה ומשעממת, קיבל נופך וַעֲצָמָה רוחנית בזכות משתתפי הכנס. יש לחזק את ידיהם של צוות ההיגוי **פרופ' דן אוריין וד"ר הניה רוטנברג**, העומדים בראשם, שהצליח להביא אליו אנשים מעניינים ולשבצם בפורמט המשלב מחקר ופרקטיקה, ולקוות שימשיכו להגות כנסים כאלה גם בעתיד.

יונת רוטמן, בוגרת האולפנה למחול מטה אשר, סיימה בהצטיינות תואר שני בתיאטרון באוניברסיטת תל־אביב, בה היא כותבת את עבודת הדוקטורט שלה העוסקת במחול בישראל. רוטמן מנהלת את פרויקט הארכיון של להקת המחול הקיבוצית, מרכות את מגמת המחול בבית הספר עמקים־תבור ובגעתן ומנהלת אמונתית של כנס מחול צעיר במנהל לחינוך התיישבותי.

השינוי בחיי

אורן טישלר

הריקוד בשעת שמחה הוא מעין 'המרקד', שהוא אב־מלאכה בשבת. ה'המרקד' הוא הפרדת האוכל מתוך הפסולת או להפך. כך הריקוד מפריד את הגשמיות מהנשמה, עד שהאדם מגיע להתפשטות הגשמיות (יצחק מאיר האדמור מגור). בשעה שאדם נוקד בכל גופו, הדבר דומה לניעור הבגד מחול ומאבק, שהחול והאבק נופלים והבגד מתנקה. כך גם בריקוד, החיצוניות שבאדם נופלת ונפשו מזדככת ועולה (קלונימוס קלמיש שפירא האדמור מפיאסצ'נה).

בין יכולות הגוף והנפש

חיי כרקדן הובילו אותי להתנסות בחוויות תנועה עצומות, דרך מדיטציות עמוקות ועד ריקודים במאמצים גופניים גבוהים. התנסויות אלו חידשו ועיצבו את ההבנה לגבי יכולות הגוף והנפש וכיצד יכולות אלו ניתנים למתיחה ולדחיקה עד נראה קצה היכולת, ומנקודה זו של קצה היכולת ראיתי במוחש כיצד ניתן להמשיך ולנוע עוד. הרצון לרקוד ולהופיע, ההרגשה הטובה עם הגוף והנפש בזמן שכזה נותנת כוח להמשיך את החיים באמנות שדורשת כל כך מהאדם, מנפשו ומגופו.

הרצון והתענוג הם שני מרכיבים כל כך חשובים בהצלחת המטרה שאדם שם לעצמו, במיוחד כשמדובר בדרך חיים, מטרה שהיא מעבר לזמן מוגדר ומעבר לרצונות מתחלפים, מטרה שלא תלויה בשכר גשמי או בהערכה חיצונית. עצם הרצון עצמו (כאשר הוא מתגלה ומתבהר) הוא עיקר המניע להמשכיות ולקיומו כדרך חיים. עצם התענוג שמתקבל מכך (ושלרוב

אזכורים המציינים חשיבות המחול והתנועה ביהדות:

”מעלתו של הריקוד - שהוא מגביה את האדם טפח אחד מעל פני הקרקע” (חסידות)

כמו שכל פרטי תנועת איברי הגוף הם על ידי נשמת החיים שבו, כפי תנועותיה, כן כל נטיית הכוחות והעולמות, תיקונם ובניינם והריסתם חס ושלום, היא רק לפי עניין ההתעוררות ממעשי האדם למטה (נפש החיים – הגאון מווילנה שער א' פרק ז').

”עתיד הקדוש ברוך הוא לעשות מחול לצדיקים, והוא יושב ביניהם בגן עדן” (תלמוד בבלי, מסכת תענית דף לא עמוד א.).

”כתוצאה מחסימות אנרגטיות הפועלות בגוף וחוסר באנרגיה יכולות לצוף בעיות בריאותיות רגשיות. התבוננות קבלית על הגוף יכולה ללמד אותנו להקשיב למסרים המגיעים ממנו ואת אשר הוא מנסה לספר לנו בתקשורת ישירה. בטיפול ברפואה קבלית יש לנו היכולת לטפל בגוף ולהעשיר אותו באנרגיה החסרה לו דרך הילינג ומגע, טאי־צ'י קבלי, עבודה גופנית, התבוננות ותנועה” (קבלה, פירוט ביבליוגרפי.).

”אדם אינו נעשה גדול יותר בעקבות גודלו של המעשה, אלא רק בהתאם למספר הפעמים שביצע אותו... חזרה מתמדת על מעשה טוב משאירה רושם הרבה יותר חזק, מאשר הרושם, שמשאיר מעשה אחד עצום ומיוחד” (מתוך פירוש הרמב"ם על פרקי אבות, פרק ג', משנה ט"ו).

גם מתחיל את גילויי הרצון) הוא שנותן לנו כוח להמשיך, ומעבר לכך, להתפתח, לחפש ולמצוא מחדש את דרך החיים שבחרנו. המחול בשבילי הוא כזה, דרך חיים.

מילדות השתתפתי בחוגי ספורט כמו ג'ודו, כדור סל, סייף, כדור רגל, שחייה. שיעורי ספורט בבית הספר, לשחק עם הכלב באחר הצהריים, לטפס על העצים, נסיעה על אופניים ברחבי העיר, הליכה על גדרות, הליכה על הידיים, כל אלו פעילויות שהתעניינתי בהן ועסקתי בהן ללא מודעות שזה יהיה גם בהמשך חיי הבוגרים, אבל כן עברה בתוכי המחשבה להיות מורה לספורט.

כיום, בגיל הבוגר וההורות, ברור לחלוטין ששכר גשמי הוא הכרח קיומי והערכה חיצונית מהסביבה (שאני טוב בתחום המחול וההוראה) משפיעה מאוד על המשך עבודתי בתחום התנועה והמחול. אך בהסתכלות אחורה, לילדותי, במשחקים בחצר וטיפוס על עצים וכו', לא היה לכך משמעות. לכן התענוג והרצון שהתפתח מכך נבע ממקור אמיתי, מהנאה אמיתית של תנועה פשוטה ומאתגרת.

החזרות בסטודיו

חיי הרקדן מאתגרים מאוד, דורשים מהאדם סבלנות עצומה ונחישות להצליח את הנדרש, ממש כמו ספורטאי שמנסה לצחצ את היריבים ואת עצמו ולשפר את תוצאות יכולותיו, כך גם הרקדן מתקדם מיום ליום בסטודיו. חמישה ימים בשבוע, שמונה שעות ביום, הופעות בערב או בבוקר (לעתים לקום מוקדם מאוד) כל אלו מאתגרים את הרקדנים ומביאים אותנו להתקדמות באישיות שלנו כבני אדם לצד היכולות הגופניות.

ניתן להבין את המושג אמונה על דרך האימון, להתאמן, אימונים שמביאים לידי אמונה. כאשר אדם מאמן את עצמו במטרה להשיג דבר מה ולהשתפר בדרכיו, הוא משיג את האמונה בהצלחתו. ועוד ניתן לומר שאמונה מלשון אימות, הדבר בו אתה מאמין מתעמת לך עם המציאות.

כמו בקבוצות הספורט ומעט בהבדל, הריקוד משלב את הקבוצה, הלהקה כגוף אחד שפועל להגשת המופע והמסר לקהל, המופע כולל בתוכו רגשות, משחק, שירה, אקרובטיקה, עדינות, מדיטציה, נשימה משותפת, הקשבה. האנשים בלהקה ייחודים אבל מתבטלים ליוצר ובעיקר ליצירה, ממש כמו שליח שמתבטל למשלח אבל שומר על אישיותו המיוחדת, ובדרכו מעביר את המסר ואת החוויה של היצירה. נוצרת שפה מיוחדת לכל להקת מחול כזו, אווירה חברתית שמאפשרת יצירה אמנותית, חיבור של בני אדם בלב ובשכל, בקשיים ובשמחה, החיבור לגוף ולאמנות ולעיסוק במלאכה, ברצון ובתענוג המשותפים לכולם.

בתורה, המילה עבודה מתכוונת לתפילה והמילה מלאכה מתכוונת לפרנסה. נראה לי שבריקוד עבודה ומלאכה יכולים להשתלב (ואולי גם צריכים), כדי להגיש את היצירה האמנותית במלואה לקהל ולעצמנו כרקדנים. האמונה והכנות נותנים לנו שקט רגשי לעסוק במקצוע המיוחד והדורש הזה לאורך שנים וכדרך חיים.

לאחר 12 שנות ריקוד בלהקות וקבוצות מחול בארץ, בהן הייתי כלי ביד היוצר (שותף ליצירה ולחיפוש התנועתי אך עדיין כלי), רציתי והרגשתי חיפוש חדש והמשיכי לדרך חיים, להיות היוצר והמוביל בעצמי. להקים להקת מחול שתלך בדרך שלי, לצאת לדרכי כמוביל, כיוצר אמנותי. לצאת מהבית של היוצר שהוא כמו אבא ואמא, לצאת מעירי, ארצי, מולדתי. לאחר שנים של בניית הגוף והביטחון, גילויי היכולות והחסרונות לאחר למידה מיוצרים אחרים ודרכם, ללכת עם הפנימיות האישית ולהזמין רקדנים שרוצים להצטרף ולהיות כלי יוצר בידי. החלטה שכזו פתחה דרך שלא תכננתי.

אורן טישלר, צילום: ענבל ליתן קראוס

תורה מלשון הוראה

בתחילת השנה הזמנתי חברים לביתי לסעודה וסיפרתי על הרצון שלי ללכת כעצמאי, להמשיך את דרך החיים בכיוון חדש, די צפוי בקרב הרקדנים, להיות יוצר וכוריאוגרף. בדרך זו עלי למצוא מקורות פרנסה, בעיקר להופיע מול קהל ולמכור את האמנות שלי. פניתי למספר רקדנים חברים בהצעה להופיע ביחד ולהשתלב בדרך שלי. אחד מהם חבר מכרמיאל שרקד באנסמבל בת־שבע, חזר בתשובה, והמשיך לרקוד וללמד. פניתי אליו והוא הסכים לדרכי אך ביקש שכאשר ניפגש לשיחה מקצועית היא תהיה קצרה ככל האפשר והציע בעצמו שבשאר הזמן נשב ללמוד תורה.

החיבור שלי לתורה גבל באפס, החיבור שלי לרוחניות תמיד היה גבוה מאוד. בעבר למדתי בודהיזם ונצרות, כשנה כל אחד מהם, כולל תפילות ומדיטציות בדרכם. לא פסלתי את הרעיון של ללמוד ביחד. היה לי אינטרס אישי בגלל ההסכמה שלו להשתתף בקבוצה שלי וחשבתי לעצמי שהנה יש אפשרות לגשת לפלח שוק שאיני מכיר, דתיים, למכור להם מופעים וסדנאות מחול. ההחלטה על עצמאות אמנותית, לצד החזרה בתשובה, הובילה אותי לחזור לכרמיאל.

הריקוד הוא חיבור רוחני וגופני (גשמי) יחדיו, נשמה בגוף דווקא. לימוד התורה התחיל מתוך ספרו של הרב משה חיים לוצאטו מסילת ישרים, ספר שעוסק במוסר האדם. האדם מול עצמו, מול סביבתו ומול בורא עולם. מבחינתי, זה ספר מעולה פרט לחלק של בורא עולם. לא האמנתי בבורא



Oren Tishler, photo: Inbal Levitan Kraus

עולם, אך האמנתי ברוחניות, בנשמות, ברוחות. כאמור, בורא עולם לא היה קיים מבחינתי. סיימנו את המפגשים המקצועיים אך המשכנו ללמוד תורה. פרשת השבוע, הלכות, חסידות, בכלליות נהניתי מהלימוד ומהחברה, נהניתי ללמוד על יהדות, אבל לא הרגשתי שייכות אליה. שיעור שבועי כלימוד זה נחמד.

דברים מופלאים שקרו לי

סיפרו לי שיש בורא לעולם ונהוג להתפלל אליו, להודות לו ולבקש ממנו דברים, שכן הוא יוצר הכול והכול ממנו אז הוא הכתובת לכל הצרכים. אני זוכר שהגעתי, בפעם השנייה בחיי, לבית הכנסת (אחרי בר מצווה) רק אחרי שסיפרו לי שבורא עולם אומר בתורה "טעמו וראו כי טוב ה'" (תהילים). נו, אמרתי, אז נבדוק... מה הכי קשה להשיג בתל־אביב?

חנייה!

אז בדקתי, כמעט חצי שנה בדקתי כל יום בבוקר, בורא עולם, אם אתה קיים אז תמצא לי חנייה (מי שנוהג בתל־אביב יודע שלמצוא חנייה בעיקר בבוקר זה כמו לזכות בלוטו). וכך היה, כל בוקר בחודש הראשון, במקום לחפש חנייה חצי שעה הייתי מגיע למקום והייתה חנייה מחכה לי. בחודש השני הייתי צריך לחכות (לא לחפש) בערך דקה והייתה מתפנה חנייה ממש לידי. התחלתי לקרוא תהילים בזמן ההמתנה, ובסוף כל פרק הייתה מתפנה חנייה, שני פרקים ושלושה... הבנתי שיש משהו או מישהו שמסדר את העולם (לפחות את החניות בתל־אביב). התחלתי ללכת לתפילות, הנחת

תפילין (מאז הבר מצווה), תפילת 18 לראשונה, קריאת תהילים קבועה, ארוחות שבת בבית של משפחה מדהימה שמארכת חוזרים בתשובה.

התורה שלנו הפתיעה אותי מאוד, היא מעורבת בכל רגע בחיי היהודי. מרגע פתיחת העיניים באמירת מודה אני, ועד להרדמות באמירת שמע ישראל. לכל רגע ומהלך בחיינו יש התכונות רוחנית, ואותה עושים על ידי הגוף דווקא. לימוד ותפילה בהזזת שפתיים, תפילין על היד והראש, צדקה עם כל הגוף (המלאכה נעשית על ידי כל הגוף ומשם מגיע הכסף לצדקה), הליכה למצוות, כמו עזרה לאדם אחר, וכך כל המצוות. מדהים שהחיבור הרוחני והגשמי כל כך קיים ומדויק ועם הזמן גם מורגש בגוף ובנפש בשמחה ובעוצמת הגוף.

אורח חיים בריא

משפט ידוע המיוחס לרמב"ם הוא "בולם רוגזו יפחית אוכלו ויגביר תנועתו" – חיבור של האות הראשונה של כל מילה יוצר את המילה בריאות. ידוע כי שמירה על אורח חיים בריא ומניעת מחלות תלויה בעיקר בשלושה גורמים: שמחה וקבלת הטוב, תזונה נכונה ופעילות גופנית. גם ביהדות מכירים בחשיבות של שמירה על הכלי שקיבלנו, הלוא הוא הגוף והפיכתו לבריא, פעיל וחיוני כדרך לזכות ולו במעט מן האור האלוהי או במילים אחרות – בשמחה. ואיזו דרך טובה יותר לפעילות גופנית מאשר ריקוד, התגלמות השמחה במלוא הדרה.

בשנה הראשונה לתשובה גיליתי אך בורא עולם רוצה שנחיה בגוף, בעולם העשייה, שנאכל נכון, שנחיה נכון, שנזוז ונרקוד, שנתקשר איתו ונראה אותו בכל דרכנו, שנחיה כאילו אין עוד מלבדו כפשוטו. האור של החזרה בתשובה גרם לי לעזוב את הריקוד לכמעט חצי שנה מחיי (ירידה לצורך עלייה וביורור הרצון האמיתי, מסתבר לי בהמשך) בזכות הרב של הישיבה ומשפחתי וחבריי הקרובים, חזרתי למחול, להופיע, ללמד, ללמוד את

התואר הראשון, להבין שזאת השליחות הפרטית שלי בעולם. לזה שלח אותי בורא עולם, לרקוד ולקרב אנשים לגוף שלהם. ראיתי בספר מסוים, שאיני זוכר מהו, הבחנה בין דרגות הנשמה שלנו ולביטוי שלהן:

נפש - דיבור

רוח - תפילה

נשמה - שירה

חיה - ניגון

יחידה - ריקוד

תמיד ניסיתי לקרב אנשים לרקוד ולקבוע לעצמם אורח חיים תנועתי בריא, היום אני יודע שזה נכון, התורה מורה לנו על כך. שילוב של אמנות (ביטוי עצמי) עם התמדה (רצון), שמחה (תענוג) ודרך חיים, בשבילי זה אמת. ממליץ לחפש עד שיימצא כמשפט הידוע – יגעת ומצאת תאמין.

שוב תודה לרות אשל על ההזדמנות היקרה וכמובן לבורא עולם על הכול.

אורן שרון טישלר התחיל לרקוד בגיל 13 בלהקת פולקלור בכרמיאל, שירות צבאי מלא, לימודי מחול בסדנת המחול געתון (בניהולה של יהודית ארנון)/ רקד בלהקות: קיבוצית, עידו תדמור, ורטיגו, נעה דר, ענת דניאלי, ניב שיינפלד, רונית זיו, עמית גודלברג ויערה דולב, שלומית פונדמנסקי, ועוד... ייסד את סדנת המחול ורטיגו, מסלול להכשרת רקדנים בלהקת תל־אביב של גודלברגר ודולב, קבוצת מחול בעין השופט (בשיתוף עם תמר לרנר). יצר בארץ ובחו"ל, הופיע עם מוזיקאים שונים במופעי אלתור, הנחה סדנאות תנועה ושיעורים לאנשים שאינם רקדנים. לאחרונה מופיע עם שלוש תכניות בהרכב לשניים "בבות" בשיתוף דניאל הירש, "הדרך עושה אותך" בשיתוף צחי כהן, "כף זכות" בשיתוף נחשון שטיין. בעל תואר ראשון לחינוך והוראה דרך מחול (סמינר הקיבוצים). מלמד קבוצת גברים בכרמיאל, גני ילדים ובתי ספר דתיים. בעתיד: תואר שני בניהול בתי ספר, הקמת בית ספר חב"ד ואמנויות, הקמת להקת מחול מקצועית לגברים ולהמשיך ליצור ולהופיע...

ב־ינואר 2015 יצא קול קורא של מפעל הפיס עם קטגוריה לתמיכה ביצירות בכורה. זו נקודת המוצא של היצירה לא רך ולא קליל. עוד באותו הערב ישבתי עם נטע וייזר (שותפתי לפיתוח הקונספט), כדי לנסות להפוך את תפוזרת המחשבות הזו לטקסט נהיר, וכעבור שבוע ניסחתי את הטקסט הבא: *"ביוגרפיה חלופית" במקום עריכה מחדשת של קורות חיי המקצועיים, אני מבקש לאפשר "שחזור" או "היזכרות" בביוגרפיה מומצאת, בדיונית, בביוגרפיה שהייתי רוצה שתהיה לי, אני מבקש לערער על ההסכם הלא כתוב הנותן עדיפות לאמת על הבדיה, לבנות לעצמי ביוגרפיית־מחול פנטסטית, על־זמנית, מכל אותם דברים שתמיד רציתי ולעולם לא בא לידי להגשים. להלחים את כל אותם עוברי־זפל, את כל הדחיות ואת כל המשאלות שמעולם לא זכיתי להגשים.*

הטקסט המובא לעיל הוא תמצית של רעיון רחב יותר, המתכתב עם או נובע ממקורות שונים, בין השאר:

1. עבודתו הקאנונית 'ורוניק דואנו' (Doisneau Veronique) של ז'רום בל (Bel Jerome), שנעשתה בשנת 2004, בהזמנת 'הבלט של האופרה המלכותית של פריז', המהווה נקודת ציון בקשר בין מחול לביוגרפיה, מוכר ואף רווח. ניתן לטעון כי בעבודתו בל מביא את המחול לשיא הפוטנציאל הפוליטי, שהיה ידוע עד אותם ימים, כאשר הוא רותם אותו ככלי ייחודי ורב עצמה בחשיפת המנגנון של פוליטיקת כיוון הזהות, בהעמידו את הסובייקט



לא רך ולא קליל מאת ובביצוע דרור ליברמן, צילום: דין אהרוני Neither Soft Nor Light choreographed and performed by Dror Liberman, photo: Din Aharoni

כמוסר עדות, ואת הגוף ו"זיכרונותיו", כארכיון המגבה את דבריו. דרך מבנה זה בל מישיר מבט על פרקטיקות המשטור של הסובייקט, ובפרט על אלו הגופניות, על שלל גווניהם ושכבותיהן, כפי שהולבשו על ורוניק דואנו: כאישה, כאימא וכרקדנית ב"בלט האופרה המלכותית של פריז".

בל מציע את מעמד מסירת העדות ככלי להתמרת כישלונות, משאלות ומאווים לא ממומשים. מעמד העדות מרחיב את ההקשר והשאלות מתרחבות מכישלונותיה האישיים של דואנו אל עבר המנגנון המכונן אותם פעם אחר פעם, אצל דואנו ואחרות. בשונה מדואנו ובל, ובדומה ליוצרים המוזכרים בפסקה השנייה, ביצירה שלי אני מבקש להיות גם ה"מבצע" וגם המחבר.

עם זאת, בעבודתו של בל, נשמרת נאמנות ל"אותנטי", ל"מה שבאמת קרה", לצד ההבנה, המחלחלת אט־אט, שביוגרפיה איננה דבר כה יציב, שזהו מסקר הניתן לשכתוב. לטענתי, מעולם לא הייתה ולעולם לא תהיה גישה ישירה או בלתי אמצעית ל"מה שבאמת קרה". עדיין נשמרה הנאמנות לביוגרפיה המחשית, זו ש"אכן" קרתה, זהו הקשר שאני מבקש לפרום.

2. בשירו *אינטיפאדה של אינפורמציה* מאת אופיר משרקי, הוא כותב, "כל המלים שאי פעם אמרת/ מישהו אמר לך אותן קודם/ ואתה חי עם זה". ובבית השני, "איך תוכל להתנגד לשיטה/ להתנגד זו מלה, שמישהו/ פעם



אורן טישלר, צילום: שחר טישלר Oren Tishler, photo: Shahar Tishler

אמר לך", אני מוצא שכך זה גם בגוף, הכול כבר נרקד, לא ניתן לחדש דבר ורק התבניות חוזרות על עצמן, כמו תא־חי שנגזר עליו להמשיך ולהשתכלל לצנח. אני מוצא בזה חיזוק נוסף לווייתור על הממשי, על העקב, על הדוקומנטרי.

3. בספרו של דוד גרוסמן *סוס אחד נכנס לבר* מתואר מופע סטנד־אפ־קומדי, שאט־אט מתהפך אל עבר וידוי קורע לב והזדמנות "להציץ לרגע אל הגהיונם של מישהו אחר", כדבריו של עורך הספר, מנחם פרי. גם ביצירתי אני מבקש לאפשר למסכה השלווה להיסדק ולפנות את הבמה אט־אט מהתסכול ומכיליון הנפש אל התחושה שלעולם, אבל לעולם, לא אהיה כמוהם, כמו האבות המיתולוגיים, כמו אותם "נבחרים". משאלתו המפורסמת של עוגיפלצת מרחוב סומסום "אני רוצה להיות שם" עם הזמן מתחלפת בזו של דובלֶ'ה ג'י, גיבור ספרו של גרוסמן "אני לא רוצה להיות כאן", תוך העלאת שאלות על תכתיבים, על זהות גברית, על שאלת קיומו של חופש הבחירה ועל חיפוש עיקש אחר חירויות חדשות.

4. אני רוצה ליצור את העבודה כמו זרם תודעה. מערבוב בלתי אפשרי של עבר, הווה ועתיד לא ממומש. מחלומות בהקיץ, עדויות ופרטים ממשיים, מהמחשבות שחשבתי לעצמי כשנשאرتי לבד, בתום החזרות בסטודיו של "הסדנא להכשרת רקדנים בחיפה" לקטעי רפרטואר של הלהקות, אליהן חלמתי להצטרף בתום לימודיי [Vez Ultima ,DV8] או של העבודות שחלמתי שיוצרים בינלאומיים [cherkaouy Larbi Cidi Platel Allen] יצרו עבורי יום אחד. לבין הביוגרפיה, הדרכים בהם נשרכתי [לרוב בטרמפים] לאורכה ולרוחבה של אירופה רק בשביל לשמוע שגם שם אני חריג, שיכולתי להתאים אם הייתי רק קצת פחות.

5. עבודה זו גם מהווה המשך של "הצהרת הכוונות" או ה"מניפסט" שלי, שפרסמתי בקובץ המניפסטים שערך רן בראון במסגרת אירועי 25 שנה למרכז סוזן דלאל:

כוריאוגרפיה בעיניי הינה כלי יישומי של תאוריה ביקורתית, הדרך היעילה והרלוונטית ביותר להבעת עמדה מורכבת ורגישה. מתוך המחשבות הללו עולה בי דרישה חריפה להשתמש בשיח האמנותי כשיח פוליטי אשר ביכולתו לנייד מעשים והוויות מקונטקסט אחד למשנהו... אני מנסה לשרטט את החוקים הנוקשים של המשטור כפי שאני חווה אותו כיום, כאדם "חופשי". זהו לב ליבו של העיסוק שלי: לנסות לפרום את התפרים מהם ארוגה אותה מסכת איסורים, צווים ופקודות. אני פונה אל המחול, בין השאר, מתוך בקשה להירפא דרכו, לנער ממני כאבים ישנים, לנייד את הוויתתי אל הקשר מחודש, לממש את החופש ולהרבות את האמון.

מן הכלל אל הפרט - ניסוח של הרעיון המופשט לכדי מהלך בימתי

את המסמך, שהכיל את כל מקורות ההשראה שמפורטים למעלה, שלחתי לכמה מקומות שיצאו ב"קול קורא" ליצירת יצירות חדשות, ביניהם מרכז סוזן דלל, שהשיק פסטיבל חדש שהוקדש ליצירה גברית ("גברים יוצרים" 2015).

בפגישה עם יאיר ורדי קרה דבר מעניין. צירפתי לטקסט שצוטט עוד מסמך קצר עם כמה מילים עליי, שמשך את תשומת לבו הרבה יותר מכל שאר הדברים שכתבתי. בסיום הפרזנטציה יאיר שאל אותי על הבית בו גדלתי, על המשפחה, על הרקע, והתחלתי לחשוב שאולי כל המהלך הזה של זיוף הביוגרפיה לא נחוץ, שגם בביוגרפיה הממשית שלי יש ממד אקזוטי, שלא לומר פנטסטי, ויש הרבה עם מה לעבוד. יתרה מזו, מצאתי שהוויתור על התעלול הפילוסופי (זיוף הביוגרפיה) מעמיד אותי במקום הרבה יותר מעניין כמבצע, מצאתי סיכון גדול בעמידה החשופה הזו מול קהל עם סיפור שמפעיל אצלי רגשות, מטענים וזיכרונות, והחלטתי לעשות פנייה חדה ולעבוד עם הביוגרפיה הממשית שלי. לא רך ולא קליל הוא שמה של היצירה, וזה גם מרמז לתמצית שלה.

ועדיין היה מחסום גדול בגלל הבוז שאני רוחש לאותה ההסתקרנות מהביוגרפיה האקזוטית שלי, כמו גם לשימוש הציני שאני מבקש לעשות באותה ביוגרפיה אקזוטית, זה היה ניסיון לנסח טקסט האוחז את כל הקצוות האלה באותו זמן - להיות חלק מהמערכת ולבוז לה באותו הזמן, לקיים היבריד המכיל את הניגוד הזה. הבנתי שאני מעדיף להפסיק לנסות להיות רקדן טוב יותר - להתרכך או להיעשות קליל, אלא להציע את המכשולים בהם אני נתקל בתור לב הסיפור, למסור את העדות על הכישלון החוזר ונשנה, להציע את התבנית הזו כאובייקט המעיד על תנאי הייצור שלו. כלומר בחרתי להביא את הביוגרפיה הפרטית שלי כמשל, להציע אותה כטקסט כפול המשמש גם כטקסט פרטי, אך גם כטקסט המשמש משל או תמונת מצב של החיים בישראל, כמו שאני חווה אותם - מקום שרוך וקלילות אינם יכולים להתקיים בו.

לב ההשוואה הזו הנה "שתי התכונות שהגוף שלי מסרב להכיל - אני לא רך ואני לא קליל", כמו החיים בארץ הזו, שאינם רכים ואינם קלילים אחרי שהתבהר לי המהלך, הדינמיקה הייתה חזקה מאוד, הדחף ליצור את היצירה הפך להיות קיומי, כמו עצם התקועה בגרון, כמו מועקה שאני מרגיש צורך לזעוק, כמו איזה עול או עיוות.

קודם כול, אני מתכוון לתחושה שלי שהמחול המקומי נמנע מלומר דבר מה קונקרטי, בהיר, דבר מה שניתן להבינו. התסכול הזה היה כל כך גדול עבורי - כך שהרגשתי צורך ליצור את הדבר שדימיתי שכל כך חסר - מחול המכיר באפשרותו להיות פוליטי באופן רדיקלי, למסור את העדויות הטבועות בגוף, לומר טקסט בהיר, רהוט, ישיר.

העבודה כעדות

העבודה הזו היא קודם כול עדות, במובן של הפריבילגיה הכרוכה במתן עדות. הטריד אותי מאוד שרק רקדנים מנוסים מאוד, על סף פרישה, מוזמנים למסור. עניין אותי לבדוק את אפשרות מתן העדות כמחולל, כמה שיהפוך אותי לרקדן, להפוך את היוצרות, וכך לערער את ההיררכיה המכתיבה אותה. עם זאת, בעבודה ביוגרפית יש סוג של צניעות, מצד אחד, במובן של "רק על עצמי לספר ידעתי", ובמקביל, יש בה גם מורכבות, בכך שהקהל חושב שאני חשוף ומאמין לכל מילה היוצאת מפי, או מחווה שאני מבטא, וגם זה נושא מורכב בעיניי, כי בכלל יש שאלה בסיסית של קיום ביוגרפיה, או קיום של היסטוריה, ובעיניי, כל היסטוריה היא פוליטית ומוכתבת על ידי בעל סמכות כלשהו. בגלל העניין הזה, בניתי את העבודה במארג שאמת ושקר משמשים בו בערבוביה, כי חשוב לי שהקהל ייקרע בין האמפתיה שהוא מרגיש כלפיי, כפרפורמר כנה וחשוף, לבין סלידה או חוסר אמון, שמובנים במעמד הפרפרומטיבי, בהרבה מובנים המתח הזה עומד בבסיס העבודה, הרבה לפני המוטיבציה התרפויטית או המוטיבציה לביטוי עצמי.

הקשר בין המופע לביוגרפיה שלי הוא שזו מכוננת את זו, כלומר המופע בנוי כמעין רצף של "פרקי יומן" אסוציאטיבית, כמעין סדרה של וידויים מהעבר שלי, כמו טקס של פרפורמר המנסה להיוחשף עד העצם על מנת להיטהר, וזו באמת הייתה דרך העבודה בשלב הראשוני.

שכבה נוספת, המונחת על גבי השכבה הזו, היא עריכה של הטקסט הפרטי לטקסט גנרי, אשר יכול להפוך לטקסט של "כל אדם", או לפחות של "כל אדם" ישראלי, במובן הזה יש פער בין הסיפור האישי שלי לבין המוצר המוגמר. זאת, בניגוד למשפחה שלי, שהבינה את דבריי כפשוטם, כאילו כל מילה אמת, וממילא רבים מבני משפחתי הזדעזעו מהעבודה, כי הם מצאו אותה עדות־שקר נוראה המוציאה דיבתם לרעה ונחשבת למעין 'טאבו'. אני חושב שהם מבינים את זה בתור בגידה בהם.



לא רך ולא קליל מאת ובביצוע דרור ליברמן, צילום: דין אהרוני Neither Soft Nor Light choreographed and performed by Dror Liberman, photo: Din Aharoni

הממד התרפויטי

למרות שאני לא אוהב להודות בזה, ברור שיש ממד תראפויטי בעבודה הזו, יש משהו מאוד מעצים בווידוי ציבורי כל כך - על גבי דפי *מחול עכשיו* או הארץ, מעל במות, ובפרט ככל שהבמות נעשות יוקרתיות. עם זאת, יש גם תחושה של הזניה, כאילו אני לוקח את הפרטי ביותר ומשתמש בו, ואין לי שליטה על האופן בו זה יתפרש על ידי האנשים שנחשפים לעבודה - בעיניי זה היבט הפוך מההיבט התרפויטי.

ההתמודדות היא לא עם העבר, אלא עם ההווה, או לפחות עם שניהם באותה המידה, כלומר הכוחות שלי מגויסים לא רק להשלמה עם העבר וכדומה, אלא גם ככלי להתנגדות לכל המגבלות שהוטלו עליי בתור "יוצר צעיר" המוזר ממוקדי הכוח, שצריך לעשות רק עבודות קצרות בתקציב מועט. לחלופין, מדויק יותר לכתוב - הפעולה דומה - הכוחות הנדרשים על מנת לגבש זהות עצמאית בעולם דתי, דומים באופן די מטריד לכוחות הנדרשים, על מנת להתמודד עם הלחצים המופעלים עליי כיוצר פעיל בעולם המחול. זו אנאלוגיה לא כל כך נעימה, אבל חשובה כדי להבין את האופן שאני רואה את העולם ואת המקום שממנו אני יוצר.

"על מה העבודה" זו שאלה טריקית, כי במובן מסוים היא מצמצמת את האפשרות של הצופה לפרש, ומעניין אותי להשאיר מרווח מסוים לפרשנות, להשאיר חלק מהעבודה לצופה שיעשה בעצמו. ועם זאת, מעניין מאוד לחשוב על הפער בין מה שחשבתי שאני עושה לבין מה שאני עושה בפועל, או לתגובות שאני מקבל על מה שאני עושה. למרות הטקסט הרהוט המצוטט בהרחבה בפתיחת הטקסט, למעשה ידעתי הרבה פחות ממה שנדמה לי, וה"ידיעה הברורה" שהייתה לי בהתחלה למעשה הייתה נקודת מוצא לדרך ארוכה ולחלוטין לא ידועה, התגובות שהיצירה עוררה, וכל מה שקרה לאחר שנחשפה לקהל, הפתיעו אותי מאוד. בהקשר לכך, חשוב לציין את רות אשל (ואחרים בעקבותיה ציינו את הנקודה הזו ברשמים שלהם מהעבודה), שכתבה כי נדמה שמה שאני מנסה לעשות ביצירה הוא להשכיח כאב פנימי באמצעות כאב חיצוני. מצאתי את התיאור הזה מדויק מאוד, למרות שזה משהו שלא יכולתי לראות בעצמי, אלו מילים שלא יכולתי לנסח לבד.

השלמה עם הקרע

יתרה מזו, גם ההקשר בו אני כותב עכשיו, בסיכום של יום עיון שעסק בדתיים ובחילונים במחול הישראלי, מעט הפתיע אותי. לא שלא ידעתי

שהדתיות נוכחות ברקע כל הזמן, אלא חששתי שהרחקתי לכת יתר על המידה, שהמרחק שפסעתי מהדת גדול מדי, שהחטא שלי לעולם לא ייסלח ושלנצח יהיה עליי לנדוד בצייה החילונית. לא העזתי לחלום שהטקסט שלי ייקרא כמרחב ביניים שבין הדתיות לחילוניות, כמקום ששני הניגודים מתקיימים בו במקביל. לכן הופתעתי מאוד כשפרופסור דן לאור הזמין אותי להציג את היצירה במרכז למורשת היהדות על שם צימבליסטה באוניברסיטת תל־אביב, וכש"דר הניה רוטנברג הזמינה אותי לדבר ולהציג בכנס של מכללת הגליל המערבי. לא תפסתי את עצמי כמי שעדיין יכול להשתייך לקונטקסט של הדתיות, גם אם כמי שמשרטט את הקרע, את הצללית. חששתי שהסתירה הזו יכולה להתקיים אך ורק ביני לביני, אולי כהמשך לתגובות של בני המשפחה שלי, שמצאו את היצירה לא ראויה, הסיפור את העדות שאני מעיד כבגידה, שלא הכירו בניסיון להפוך את הסיפור האישי שלנו (אבא קשה כמו אבן, תור ארוך על המדרגות המובילות למכונת הכביסה בתקווה לזכות לשיחה קצרה עם אימא) למטא־סיפור. המעמד הזה, שמצד אחד, אני יודע שכל מי ששומע שהמשפחה שלנו כל כך גדולה נופלת לו הלסת, ומצד שני, זו המשפחה היחידה שאני מכיר, זה הדבר שנראה לי הטבעי ביותר, והקרע הזה, בו אני לא יודע היכן למקם את עצמי, הוא המרווח בו מתקיים הסיפור.

נתבקשתי, בטקסט הזה, לכתוב על תהליך החזרה בשאלה ועל האופן שהוא בא לידי ביטוי ביצירה הזו, אני מוצא את לא רך ולא קליל כמעין מהלך־סוגר של היציאה בשאלה, שמגיע עשור לאחר עזיבת הישיבה. במובן הזה, שניסוח טקסט כמו לא רך ולא קליל, יכול להתקיים בתנאים של יציבות מסוימת, של ביטחון או תחושת נוחות במיקום החדש שלי, איזה אמון בבחירות שבחרתי ובמקום שאני נמצא בו כיום, תנאים כאלה לא התקיימו בחיים שלי בשנים שהיו סמוכות לעזיבת הישיבה, או בשנים של השירות הצבאי. אני גם רוצה לחשוב שעקבותיה של הדת ביצירה מרוככים, כלומר נמהלים בשאר המרכיבים שהרכיבו את הילדות והנעורים שלי - גבריות קשוחה, לאומיות, משפחה מרובת ילדים, "ארץ ישראל השלמה", וחלום על חיים מחוספסים, רומנטיים, טבעיים. הדת היא אחד המרכיבים בתמהיל הזה, אבל אינה המרכיב היחיד.

אני רוצה לקוות שאין פה כעס של נער מתבגר, אלא יותר השלמה של אדם צעיר אך בוגר עם האופן בו הוא גדל, עם השריטות והצלקות הפרטיות שלי, איזו הבנה שאין מי שחף מהן, שאני לא באמת מיוחד בזה שיש לי כאלה, אלא שהמקום הספציפי שאני נמצא בו זה מקום שיכול להיות מעניין לניסוח. זה מקום בו היומיום והסמלי מצטלבים, ועדיין, אני רוצה לומר שזה משהו שיכול לבוא רק לאחר שהזהות החדשה, החילונית, מתייצבת.

ואז חוזר הסייג שהחילוניות לא תהיה תיאור מדויק של המקום, בו אני נמצא, שזה יהיה יותר כמו מרחב ביניים, שלא פה ולא שם, וכנראה שכל החיים שלי אני אשאר לא פה ולא שם, ואני כבר לא מנסה להגיע לשום מקום, אלא רק להשלמה עם הקרע. אני כבר לא מנסה להרשים או למצוא חן, או להצחיק, או לגרום למישהו לבכות, אני רק מספר את מה שרגיל לי, טבעי לי, את מה שהייתי מספר לחברים בסלון, את החלק בי שמוכרח לצאת.

דרור ליברמן, יליד באר שבע, 1988. אמן פרפורמנס רב תחומי, בוגר הסדנה להכשרת רקדנים בחיפה ו"כלים - גוף לעבודה כוריאוגרפית". משנת 2012 פועל כיוצר עצמאי בפרויקטים שונים בארץ ובעולם. שיתף פעולה עם כוראוגרפים ואמנים מתחומים שונים, ביניהם: עידית הרקן, מיה ברינר, יניב כהן, אמנון וולמן, אריאל ברונו, נמרוד פריד, שרונה פלורסהיים, רון יצחקי ואחרים. עבודותיו עלו בישראל במסגרות המובילות "חשיפה בינלאומית", "תל־אביב דאנס", "גברים יוצרים", "אינטימדאנס", תיאטרון תמונע, "קליפה אדומה" "תלוי במקום" ואחרים. זוכה פרס שרת התרבות לתלמידי אמנות לשנת 2013 החל מאותה שנה הוא גם חבר קבוצת קליפה.

הבית החדש של שירה – דו־שיח דרמטורגי בין תיאטרון למחול, יצירה חילונית ואמונית

עירית הורביץ לוז



נגה להקת מחול
שם היצירה: הבית החדש של שירה. כוריאוגרפיה: אביטל בן גד.
כתיבה ובימוי: עירית לוז. עיצוב תלבושות ובמה: מיכל קפלוטו.
עריכה מוזיקלית: אביטל בן גד. ייעוץ אמנותי: מיכל זרקא.
רקדניות שותפות ליצירה: יסמין משולמי/שרון קלנר, טליה
יצחקי/ענבר שלו, אירית רון, אביה פורת/ליטל עדות, רות
גולן, ברכה מרים לניאדו. צילום: עדי עופר

נגה להקת מחול, הבית החדש של שירה מאת אביטל בן גן, רקדניות: רות גולן, אביה פורת וטליה יצחקי, צילום: עדי עופר
Noga Dance Company, Shira's New Home by Avital Ben-Gad, dancers: Ruth Golan, Avia Porat and Taly Yitschaki, photo: Adi Ofer

מהווה הצצה למרחבי החיפוש אחר יסודות לשיח מורכב, שמבקש לייצג פרקטיקות יצירה שונות ועולמות רוח מנוגדים. בחפשן אחר 'רמזים' שינחו את דרכן, שתי היוצרות עברו בעצמן לבית חדש ולא מוכר.

אורך היד של איתי - 32 סטימטר
ורוחב הסלון שלנו - 3 וחצי מטר
היולון - יותר קצר מהחלון,
שני גלגולים - נכנסים לי בסלון
בגובה של התקרה יש מספר חסר
ובגלל זה את הארון צריך לנסר.
כולם מחפשים גדלים שיתאימו

מתוך הבנת ההקשר, שממנו צמחה להקת נגה, מעניין לבחון את בחירתן של יוצרות הלהקה ליצור מופע מחול, שמתמקד בנושא ה'בית', מנקודת מבט של ילדים. גיבוש התהליך בשיטת ה'דיוויזינג' (Devising) נשען על דיאלוג יצירתי של הרקדניות המבצעות והכוריאוגרפית אביטל בן גד. דיאלוג זה ביקש להציע את פרשנותן של המבצעות למושג 'בית' דרך שיח, דימוי ותנועה. בן גד ליקטה את החומרים וגיבשה מהם ריקודים, שבחנו את הבית דרך חללים שמאפיינים אותו וטקסים שמתקיימים בו. מתוך רצון לאתר דרכים לחיבור קהל היעד עם "דרכי הביטוי המופשטות של המחול" (בן גד אצל בראל, 2013) יצרה את הקשר עם בימאית התיאטרון והדרמטורגית עירית הורביץ לוז.

מאמר זה יבקש לתאר את תהליך היצירה המשותף ליוצרת תיאטרון חילונית ולכוריאוגרפית דתית מנקודת מבטה של הראשונה. חיבור זה

מקצועית, המאפשרת דיאלוג בין קניין רוחני-אמוני לבין ביטוי אמנותי-אישי.

הופעות הבכורה של הלהקה עסקו בתכנים מעולמן של "נשים דתיות בזמן הזה". יצירות, כמו נפתולי של ציונה יחזקאל, אנימקום של אפרת נחמה ושתים סוכר וגעגוע של אביטל בן גד, עסקו בשאלות שהעסיקו את היוצרות, בוגרות המסלול למחול במכללה. נושאים, כמו תפיסת הגוף וחיבורו לעולם הרוח, מקומה של האישה, מקומה של האמנות, של המחול ועוד באו לידי ביטוי ביצירותיהן (פרלשטיין, 2011). בנוסף, יצירות אלה והראיונות, שפרלשטיין קיימה עם יוצרות נוספות בלהקה, שימשו חומר גלם למחקר מקיף, שבחן תפיסות של יוצרות ומורות למחול במגזר הדתי על הקניית המחול בקהילתן, בין השאר, לאור החשש מפני השפעות גלוות להקניה, המתפרשות כמנוגדות להלכה (פרלשטיין, 2014).

משפחה של שירה עברה דירה. שירה רצתה להישאר בבית הישן. היא הכירה אותו מצוין (ממש כמו שהיא מכירה את עצמה). עכשיו, בבית החדש שלה, הכול נמצא בארגזים. היא פונה לאלוקים ושואלת: מה יקרה כשיפתחו אותם? האם יצא משם הבית שלי? איפה נמצא הבית שלי? מי יעזור לי למצוא אותו? (מתוך תכנית המופע).

הבית החדש של שירה הוא מופע תיאטרון-מחול לילדים שלהקת המחול נגה העלתה בשנת 2013. להקת נגה היא להקת המחול המקצועית של בוגרות המסלול למחול ולתנועה במכללת אורות ישראל, שנוסדה בשנת 2009 על ידי טליה פרלשטיין, ראש המסלול במכללה. בהקמת הלהקה פרלשטיין ביקשה ליצור, עבור בוגרות המסלול, מסגרת מקצועית ייחודית לכוריאוגרפיות ולרקדניות שומרות מצוות, הרואות במחול דרך חיים והנשמה אישית מקצועית. הקמת הלהקה ייסדה עבורן מרחב ליצירה

שטיח, אמבטיה, כיור, מטבחון,

רק אני לא צריכה סנטימטר.

כשיתאים - כבר ירגיש לי נכון.

(שיר המידות, מתוך הבית של שירה)

תיאטרון קהילתי הוא הבית המקצועי שלי. אני מתגוררת בו למעלה מעשרים שנה ויוצרת בין כתליו עם מגוון רחב של אוכלוסיות מוחלשות. בחסותו אני מנחה סטודנטים, מרצה ובשנים האחרונות גם חוקרת. לעבודה בתיאטרון קהילתי יש מידות מגוונות, ולמרות שאיפתם של חוקריה להכפיף אותן תחת קורת גג שלי: "תיאטרון של העם ששואף לשינוי חברתי" (לב־אלג'ם, 2010), שנות התנסותי בשדה והתוודעותי לתהליכיו ולתוצריו, לימדו אותי כי כל פרויקט בקהילה משכן גרסת מציאות משלו, תחת 'גג' זה.

כבר בהיותי סטודנטית לתואר ראשון אותגרתי לבחון את מה שחווייתי כ'מערכת יחסים מורכבת', שהתיאטרון הקהילתי מקיים עם המושג 'אמנות'. אציין בקצרה כי כסוגה תיאטרונית מובחנת התיאטרון הקהילתי קשר את שורשיו בהקמת התיאטרון הפוליטי בסוף המאה ה־19. התיאטרון הפוליטי נוסד בצלם הפילוסופיה המרקסיסטית, וככזה אימץ גם הוא גישה חשדנית ל'אמנות'. 'עדים אמנותיים' בראייה מרקסיסטית נחשבו כמשתפי פעולה עם מנגנוני המיסטיפיקציה של הממסד (סים [Sim], 1999). ה'אמנות הטהורה' נתפסה ככלי ממסדי שממסך חשיבה ביקורתית, משמר תודעה כוזבת ומאשרר סטטוס קוו. 'אמנות' בתיאטרון הפוליטי והחברתי קיבלה הכשר מוסרי בעיקר לאור תכונות דידקטיות ו'תועלתניות' שנסמכות עליה. מכאן, שתהליכים ותוצרים אמנותיים נמדדים בבית המקצועי ממנו הגעתי, על פי רוב, בסרגל חינוכי וחברתי (Thompson, 2006; 2009; הריס, 2012).

כבוגרת תנועת השומר הצעיר, שגדלה והתחנכה בקיבוץ על ערכי תנועת העבודה ובצל הגותו של סבא אידיאולוג, סוציאליסט ומרקסיסט, ערכיו של התיאטרון הקהילתי לא נפלו מבחינתי על אוזניים ערלות. עם זאת, וחרף נטייתי לאמץ את הניב החברתי כניב דומיננטי לתהליכי יצירה בקהילה, מצאתי כי דווקא התאוריות, שמסייעות בהשמעת קולם המושתק של אנשים מוחלשים בחברה, מציידות אותי בפועל בארגז כלים חלקי. בהשאירן את היעד האמנותי בצלו של היעד החברתי, הגבילו אותי התפיסות שהפנמתי כבימאית קהילתית ולא פעם הביאו אותי ליצור מופעים חברתיים, שלא עמדו במבחן השכנוע, ובאופן אבסורדי רק הנציחו את חולשתם של שותפי בקהילה. לימודי הדרמטורגיה, אליהם נחשפתי במהלך לימודיי לתואר שני, סללו את הדרך למחקר שאני מקיימת, המבקש לבחון את תרומתה של הדרמטורגיה היישומית והפוסטמודרנית (קינר, 2006; 2013) להנחת המרכיב האסתטי בתהליכי יצירה חברתיים בקהילה.

עד כאן תיארתי את הבית שגדלתי בו וממנו יצאתי למפגש עם להקת נגה. בתיאור זה לא ציינתי את המובן מאליו: אל ביתי המקצועי נכנסו עד כה שחקנים מהקהילה שלא למדו משחק. הבקשה של אביטל בן גד, שאצטרף לתהליך יצירה אמנותי של להקת מחול מקצועית ודתית, הוציאה אותי מאזור הנוחות שלי בשלושה מובנים עיקריים: הראשון - מעבר מעבודה עם שחקנים לעבודה עם רקדנים (יותר נכון רקדניות). השני - מעבר מעבודה עם Non Actors לעבודה עם מבצעות מקצועיות שמציבות מול עיניהן יעד אמנותי כיעד מרכזי. השלישי - עבודה עם נשים אמוניות שרובן נתפסות בבית החילוני שבו גדלתי כשייכות לצ'ד השני של המפה'.

...אני שירה והיום עברתי לבית חדש. ההורים שלי חשבו שהבית שגרנו בו מאז שנולדתי, שזה ממש הרבה שנים - הוא בית קטן. בגלל זה עברנו לבית הזה, שיש בו עוד שני חדרים פלוס מרפסת פלוס מעלית. אני לא מבינה מה רע בבית קטן? למה בכלל צריך עוד שני חדרים? מה נשים בחדרים האלה?

למי הם יהיו שייכים, ומעלית? אני בכלל מפחדת ממעליות! חדר מדרגות זה הרבה יותר שווה, אפשר לשמוע לפי הצעדים מי מגיע בלי שהוא בכלל מודיע...

(מתוך טקסט המופע 'הבית של שירה')

אביטל בן גד הציגה את עצמה ככוריאוגרפית וכיוצרת של להקת נשים דתיות. היא סיפרה לי על הלהקה, על התהליך בו חקרו יחדיו את נושא 'הבית' ועל האופן בו יצרו מספר ריקודים כפועל יוצא. היא תיארה את השאלות שהתעוררו בסטודיו לאור הרצון להעלות חומרי מחול מופשטים בפני ילדים. היא תיארה בכנות את האתגרים הרגשיים, המחשבתיים והביצועים שנדרשו ממנה כיוצרת. השאלות עסקו במינונים נרטיבים־דיקטיים־רוחניים שמתאימים ליצירה. הקשבתי לשאלותיה, ולמרות שרובן נקשרו לעולם המחול והיצירה במגזר הדתי, חשתי הזדהות עצומה. אלו היו שאלות של יוצרת שניצבת מול חומרים יצירתיים ומבקשת להעבירם ממצב גולמי להפקתי בצורה מדויקת ומשכנעת. במהות - לא היה שום הבדל בין שאלותיה לבין השאלות ששאלתי את עצמי בכל אחת מעשרות המופעים שיצרתי בקהילה.

עם זאת, לא ידעתי בוודאות האם יכולתי לתרום לתהליך מסוג זה? מה לי ולמחול? מה לי ולמבצעות מקצועיות? מה לי ולאותו ברק חסר בושה שניצת בעיניה של אביטל בכל פעם שדיברה על 'אמנות'? איך, כבימאית, אצליח להתחבר, להבין, להנהיג נשים שמחזיקות בתודעה אמונית, בקיאות במצוות היהדות ובהלכותיה, כאשר בפי לא שגורה אף תפילה מהמקורות (אפילו לא קידוש לשבת, שלראשונה נחשפתי אליו בהיותי חיילת). קבענו מפגש בסטודיו ואביטל אמרה שתשלח חומרים מצולמים. היא הדגישה שחומרים אלה מיועדים לצפייה של נשים בלבד. לפני שצפיתי בהם, שאלתי את עצמי האם לאור כל החששות שלי לא כדאי שאודה לאביטל על פנייתה ואחזור לבית המקצועי שלי?

"...אתם בטח לא מבינים וחושבים לעצמכם: 'בסך הכול בית... מה היא עושה סיפור מרצפה ומכמה קירות'... אני אגלה לכם סוד: בתוך הקירות האלה החבאתי לי רמזים. רמזים בצורה של צלילים, טעמים וריחות, רמזים שלימדו אותי את כל מה שהייתי צריכה לדעת גם על הדברים של הגדולים וגם על הדברים של הקטנים"...

(מתוך טקסט המופע, הבית של שיר').

בדומה לשירה, גיבורת המופע, בהגיעי לראשונה לסטודיו של להקת נגה גם אני חיפשתי 'רמזים' לדרך בה עליי לפרש את המתרחש בבית החדש. נפגשנו במכללת אורות ישראל. אביטל קיבלה את פניי והובילה אותי לאולם הכנסים של המכללה, שם הרקדניות סיימו את החימום ויצאו להפסקה. אחת מהן הניקה תינוק, תינוק שני ישן בעגלה. מערכת השמע לא עבדה, ולאחר בואו של אב הבית כדי לתקנה, הרקדניות מיהרו ללבוש חצאית. הנשואות הוסיפו כיסוי ראש. זה נראה בעיניי כמו טקס קטן וטבעי שסיפר לי על המבצעות עוד לפני שנערכה בינינו היכרות רשמית ובמקביל, הוא סיפר להן עליי. אביטל הבינה את המבוכה שלי והרגיעה: "לאורחות מבחוץ מותר ללבוש מכנסיים".

הפחדים החלו להתפוגג כשהבנות התחילו לרקוד. מול כל השאלות שנגעו בנקודות השוני פגשתי על הבמה את הדומה. שש נשים יוצרות, אמניות בלב ובנפש, הציגו בפניי את חומרי הגלם שצברו. הריקודים עסקו בדברים שמתרחשים בחללים שונים של הבית. במטבח, בסלון, בחדר המשחקים, בחדר הילדים, בחצר. הם היו מצחיקים, מרגשים, מורכבים. הנוטייה הטבעית שלי לחפש אחר נרטיב שיסביר את ההתרחשויות התפוגגה גם היא אחרי כמה דקות והתמסרתי לחוויה של תנועת הגוף, הקומפוזיציות המענייניות ועבודת האנסמבל של הלהקה. עם זאת, הרגשתי קצת בלבול. לרמת ההבעה המופשטת של שפת המחול התווספה תחושה של פיזור ומורכבות שחששתי שילד יתקשה להחזיק.

עם תום הפרזנטציה, הרקדניות התיישבו בדממה על הבמה וציפו לחוצא פי. הודיתי להן על חווית הצפייה והתוודיתי בפניהן שעקב בורותי במחול לא אוכל לתת להם משוב בנוגע לאיכות ריקודן. עם זאת, אוכל לסייע בארגון החומרים ובאיתור 'נקודה ארכימדית', שתנסה ללכוד את החומרים ומתוכה ליצור משמעות שתהיה נגישה לילדים.

"יש לי חבר שאוכל שלושה מסטיקים יחד ולא מבקש רשות, וחבר שאצלו לא אוכלים ממתקים ש'מאוד מזיקים לבריאות'. בכל בית לוקח לי זמן ללמוד מה מותר ומה אסור ועכשיו כשהחליפו לי בית - עכשיו שום דבר לא ברור".
(שיר החוקים מהבית של שירה)

בדו־שיח היצירתי, שהתקיים בין אביטל לביני, התחלנו לגשש אחר החוקים הייחודיים והמבוקשים לבית שלנו, למידותיו ולתכולתו. באיתור החוקים ביקשנו לייסד תווים לניבוש היצירה ולמעבר מושכל של חומריה ממצב גולמי להפקתי. בויאנה באוור (Bauer), רקדנית, וחוקרת דרמטורגיה של מחול ופרפורמנס, מגדירה תהליך חיפוש מסוג זה כתהליך דרמטורגי. היא מגדירה דרמטורגיה כחיפוש ופיתוח של דרכי מחשבה ייחודיות עבור פרויקט, הנשענים על תכונותיו הספציפיות (באוור [Bauer] אצל מרק עפר, 2013). הגדרתה עולה בקנה אחד עם תפיסת הדרמטורגיה בעידן הפוסט־דרמטי, המוגדרת, בין השאר, כסוג של כתיבה חלופית, שמעניקה מעמד יצירתי לטקסטים ולתנאי הפקתם הקונטקסטואליים (קינר, 2006; 2013). מכאן, שאת הדיאלוג שקיימנו כיוצרות אבקש להביא בפניכם מנקודת מבט דרמטורגית.

לב האתגר של תהליכים דרמטורגים בעידן העכשווי נקשרים בתהליכי 'דיוויזינג' (Devising), הזהים לתהליך היצירה של להקת נגה בתהליך המתואר. 'דיוויזינג' הוא תהליך יצירה שאינו נשען על טקסט פרפורמטיבי קיים, אלא רוקם אותו כפועל יוצא מהדיאלוג של האנסמבל היוצר ומתכונות מבצעיו (Oddey, 1994). בתהליך מסוג זה היוצרים מתמודדים עם מרחב אין סופי של אפשרויות חיפוש אחר מבנה ותוכן. חוסר הגבולות של החיפוש עלול להביא את היוצרים למצבי נסיגה וכאוס. בתהליכי הדיוויזינג תפקיד הדרמטורג מאופיין כפונקציה מייצבת, שמגדירה חוקים ואסטרטגיות פעולה (Turner & Beharnd, 2008).

מיקוד תוכן היצירה

המשימה הדרמטורגית הראשונה שעמדה מולי, הייתה מיקוד נושא היצירה ('בית') סביב אמירה מהותית, ברורה ומחייבת. בניגוד לעבודותיי הקודמות, בהן הוקדשו השלבים הראשונים של היצירה לתחקיר מקיף, כאן לא היה צורך. התחקיר נעשה ביסודיות על ידי אביטל ורקדניות הלהקה והיה צורך למקדו. החומרים כללו קטעים כתובים שתיארו את מושג ה'בית' וריקודים שנוצרו כפועל יוצא. בשונה מעבודה בתיאטרון קהילתי, בו הבמאי מתמקד בחומרים של המבצעים מהקהילה, בעבודה זו הושם דגש מוצהר על הדרך בה אביטל חווה את המושג ככוריאוגרפית של היצירה. בשיחות שקיימנו, שרובן נערכו בביתי (ובהן נאלצתי לוותר על אירוח קולינרי בגלל כשרות), צללנו יחד לחקר המושג מזווית מבטה. היה לי ברור שאביטל תקבע את מהות היצירה ושתפקיד, כדרמטורגית, לסייע לה לזהות אותה. היא תיארה את המושג בעיקר דרך נושא של חיפוש אחר ברור זהות ותחושת שייכות. היא אמרה:

"פעם קראתי איזה מדרש שאומר שלכל נשמה יש דברים ששייכים לה, ויש עליהם מן 'קוד' שאומר שהם שלה. וכשהיא יורדת לעולם,



נגה להקת מחול, הבית החדש של שירה. מאת אביטל בן גד, רקדנית: טליה יצחקי, צילום: עדי עופר Noga Dance Company, Shira's New Home by Avital Ben-Gad, dancer: Talya Yitschaki, photo: Adi Ofer

הדברים שלה מתפזרים. כמו אבדות. ואנחנו מגיעים לעולם הזה, ותוך כדי שהותנו בו אנחנו מנסים לזהות על מה מהדברים שאנחנו פוגשים יש את ה"קוד" שלנו. מה שייך לנשמה שלנו: חברים, בני זוג, חפצים, מקומות שאנחנו אוהבים. אני מתעסקת בזה כל הזמן. מנסה לברר מה שלי. לזהות את החיבור המיוחד הזה למה ששייך אליי וגורם לי להרגיש את התחושה הזאת שאני נמצאת בבית. מדויקת, שלמה".

הדימוי של המדרש דיבר אלי וסקרן אותי. הרגשתי שיש בו מפתח למיקוד החומרים. ביקשתי מאביטל לזקק מהמדרש תזה. והיא אמרה: "בית הוא ייצוג של זהות ושייכות". מתזה זו גורנו שאלת חקר למופע: "האם מעבר בית משנה את זהותי"?

בחירת המבנה ודרכי ההבעה

תהליך חיפוש המבנה ליצירה הגיב לפרקטיקות הפעולה התיאטרוניות ב'חשדנות' גדולה. מונחים, כמו 'נרטיב' ו'טקסט מילולי', נתפסו בעיני שותפותיי ליצירה כמקור לצמצום והשטחה. הן חששו מנסיגת מעמדו ולהשטחה של הדימוי התנועתי. הקלות שבה ניתן לפרש מילים מדוברות איימה לדבריהן על הדמיון, המקוריות והחופש הפרשני. עם זאת, הן רצו להיעזר בכלים תיאטרליים והרגשתי שמה שמצופה ממני הוא כמעט בלתי אפשרי. כתגובה לניסיונות הכתיבה הראשונים, קיבלתי מיילים מאביטל שביטאו את החשש מיצירת מופע דידקטי. מונולוגים ארוכים נתפסו ככיבוש ה'בנאלי' את המקורי. דיאלוגים דרמטיים - כביטוי להפסד דמוגרפי של מבצעות מחול לטובת משחק. בסדנת משחק בסיסית, שקיימתי עם הרקדניות, רובן הביעו מבוכה גדולה, התייששו והתקשו לקרוא טקסט כתוב.

במקביל, התחלנו לגבש (בזהירות) קונספט נרטיבי של ילדה שעוברת דירה. זיהינו שבקונספט מסוג זה נוכל לבטא את שאלת המחקר של היצירה תוך כדי הנחת רוב ה'נטל' (השימוש במילה איננו מקרי) הדרמטי על מבצעת אחת, שזיהינו כמתאימה לתפקיד. הקונפליקט שהפעיל את הגיבורה, שירה, נע בין מרד להשלמה עם המעבר שנכפה עליה. היא חששה שאם תשלים איתו תאבד את זהותה. זה הביא אותה להתבצר בארגז פרטי משלה, ובו יצרה לעצמה 'בית' משלה, שכלל משחקים, ספר תפילה, יומן, פנס ומשקפת. דימיתי את הבית החדש, אוספת ממצאים ומפרשת אותם בדמיונה. היה ברור שאת סיפור יציאתה ההדרגתית מהארגז יש לספר בתנועה ועלילה שלא יפגע בזהות המחולית של היצירה. המשכתי לחפש לקידום עלילה לאיתור מה שנוכן ו'שייך' ליצירה.

הציע רמז למציאת סוג הכתיבה ש'שייך' ליצירה זו. כתיבה זו ניגשה לתיאור מציאות של 'בית' לא דרך תיאור התופעה 'בית', אלא דרך החותם החושי והצורני שהוא מקיים בחלליו, בתכולתיו ובמנהגיו.

לפי הריח אני כבר יודעת שהיום נאכל בטטה עם דלעת ואם יהיה לזה

טעם מוזר יישאר עוד הרבה תבשיל למחר.

לפי הריח אני כבר יודעת שלאחי הקטן נגמרה השפעת

ובגלל שעכשיו הוא לגמרי החלים הוא חוזר לנסות את זה בלי חיתולים.

הריחות שבבית מציירים ציורים במכחול שחושף לי סודות

מה קרה כאן בחדר לפני שהגעתי ומה כאן הולך להיות?

טקסט מילולי כזה קיבל 'אשרת כניסה' לסטודיו של *נגה*, מפני שהצטרף למהות 'יצרנית של גירוי והפעלת הדמיון. חלק מהשירים עסקו בחקר



נגה להקת מחול, הבית החדש של שירה מאת אביטל בן גד, רקדנית: רות גולן, צילום: עדי עופר

Noga Dance Company, Shira's New Home by Avital Ben-Gad, dancers: Ruth Golan, photo: Adi Ofer

הצורות של הבית (ראה שיר ה"מידות") והחלק האחר בחקר צורות של מערכות היחסים שמתקיימות בו (ראה שיר ה'חוקים'). לבקשתה של אביטל הקפדתי על כתיבה שתציע משמעות גם למבוגרים:

אחי ואחותי בונים בית מקוביות: את גדר הלבנים

הם בונים ממלבנים, את הקירות מכל מני צורות

ואת הגג - ממשולש, אבל הכול מתפרק, וצריך מחדש.

(הייתי מסבירה להם ש"משולש זה בעייתי" אם רק היו משתפים במשחק גם אותי).

שאלת הקונספט הבימתי שימשה חלק מרכזי מתהליך החיפוש של מבנה היצירה ודרכי הבעתה. חשבנו שיש מקום לגבות את המהות שניסחנו ליצירה בתפאורה, שנגזרה מסיטואציה של מעבר בית. בעצתן של מיכל זרקא, ששימשה מנחה מקצועית מסורה לפרויקט ושרונה פלורסהיים, המנהלת האמנותית של הלהקה, מצאנו את הפוטנציאל היצירתי והרעיוני הגלום בארגזי קרטון. לאחר תהליך ארוך של חשיבה וניסוי, יצרנו קונספט של ארגזי קרטון מפזורים, שפירוק תכולתם ברא בהדרגה - בית. המופע, שהתחיל מכניסת ארגזים וניסיון של הדיירים למיין את תכולתם לפי חללי הבית, הסתיים כאשר הארגזים עצמם הפכו לספה, למיטה,

לשולחן, לכיסאות ולארון. תכולתם שימשה את הרקדניות בריקודים השונים והתמיינותם היוותה מקבילה חיצונית לתהליך הפנימי ששירה עברה, בניסיון למצוא את זהותה ואת תחושת השייכות שאבדה לה. בתום ההצגה, כששירה גילתה שהרמזים שהחביאה בביתה הישן 'עברו איתה' לבית החדש, קיפלה את ארגז הקרטון, בו התחבאה, והצטרפה למשפחתה.

המרכיב האמוני

בתחילת המאמר ציינתי כי יצירה זו של הלהקה לא ביקשה להתמקד בנושא האמוני. עם זאת, כלהקת מחול דתית, שיעדה את המופע לילדות מהמגזר הדתי כחלק מהמגמה להבנות את תחום המחול בעולמן, ליצורות הלהקה היה חשוב לשלב בה קודים תרבותיים מעולמן הייחודי. קודים אלה שולבו ביצירה אולם הם לא היו הנושא שלה. הם היו חלק מהפרפורמטיביות הייחודית שלה. כך הימצאות ספר התפילה בארגז הקטן של שירה, אזכור סממני שבת כמו חלה ובגדים חגיגיים, שיחות ששירה ניהלה עם אלוקים, שנשמעו כמו התייעצות עם חבר דמיוני ופרטי - כל אלה ועוד היו חלק אינהרנטי מדרכי הביטוי של היצירה. עבודת ה'דיוייזינג' רוקמת טקסט מופע מתכונות ייחודיים של מבצעים (Turner & Beharnd, 2008): ברוח זו, מחשבה של ילדה ששינתה את הכתובת של הבית וחוששת שאלוקים לא ידע איפה למצוא אותה, היא דוגמה לטקסט שנרקם עקב תכונות של מבצעות שמגיעות מעולם רוחני אמוני.

המרכיב האמוני התגלה בפניי, בנוסף, דרך מערכת הערכים שהרקדניות הביאו לסטודיו כחלק טבעי מעולמן וממי שהן. חוויתי את להקת נגה כלהקה שמשלבת שיח מקצועי מתקדם עם ערכים מסורתיים של צניעות, ערבות הדדית, מניעת לשון הרע ויהירות. האווירה, שנוצרה בסטודיו והמחויבות של הנשים ומשפחותיהם (שחלקם הגברי ידע שלא יוכל לצפות בתוצר הבימתי), היו, מבחינתי, מקור ללמידה ולהשראה גדולה. התינוקות שנכחו בחזרות, ההריונות של שתיים מהרקדניות, ההתמודדות עם האתגר שנקשר לרצון לשלב בחייהן את זהותן כנשים, אימהות, מפרנסות, אמניות, לא גרמה לרקדניות לבקש הקלות, אלא להפך - רק הגבירה את חריצותן. הרצון ליצור מופע מקצועי גייס את כולן לשעות ארוכות של חזרות מפרכות, שכללו ניסיונות, מחיקות, עריכות ושינויים. בין תפילה לשפאגאט, בין הנקה לדואט, הן לא התפשרו ולא ויתרו, עד שראו את אביטל מחייכת, מזהה את הקוד שחיפשה ואומרת: "זה שייך לי".

אם שאלה מסוימת נשארת לי במחשבה

ואם אני לא מצליחה למצוא לה תשובה

אני מעדיפה ללכת הביתה.

לבית שלי יש צלילים ויש טעם

ויש לו ריחות של מחר ושל פעם

ובכל הדברים שבבית - קיים

מה שאני כבר יודעת - על העולם

וכל מה שעדיין הוא סוד

אני אצטרך - להמשיך וללמוד.

מופעים בתיאטרון קהילתי נבחנים על פי רוב לפי האופן שהם משנים את המציאות של הקהילה. השאיפה לשינוי היא המסר. לפעמים הוא מגולם בטקסט המופע, ולפעמים במדיום שלו. להקת נגה ויצירתה *הבית החדש של שירה* מבקשת להשפיע על תפיסת המחול בעולם האמוני, מעצם יצירת מדיום מחולי מקצועי. המדיום הוא המסר ומקצועיותו היא המסר. מצאתי כאן שותפות לאמונה כי אמנות יכולה לשנות מציאות אם תהיה מקצועית ומשכנעת. הדרך ליצירת מופע משכנע תמיד תישאר בחזקת חידה, וטוב שכך. עבודה מול 'נעלם' גדול מחייבת תנועה ולמידה. היא מחייבת אותנו, דתיים וחילונים, רקדנים ואנשי תיאטרון, לצאת מה'ארגז' המוכר והבטוח, להקשיב ל'רמזים' שסביבנו, לחקור אותם ולפרשם, לא

מחשש לאיבוד זהותנו, אלא משאיפה להרחבתה התמידית. כך נוכל כולנו, כיוצרים וכבני אדם, ליצור לעצמנו מקומות נוספים בעולם, שנוכל להרגיש בהם 'בבית'.

ביבליוגרפיה

בן גד, אביטל, לוז, עירית, ראיון עם חיה בראל, *שורה ראשונה עם חיה בראל שעה של תיאטרון ומחול*, רשת א'. הקלטה מיום 13/12/13.

הריס, פיטר, *מגע בין קבוצתי במרחב האסתטי מפגש בזירת התיאטרון בין שתי קבוצות מקוטבות חברתיות בתור תהליך ייחודי לשינוי עמדות*. חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב 2012.

טרנר, ויקטור, *תההליך הטקסי מבנה ואנטי־מבנה* (תרגם נעם רחמילביץ).

רסלינג, תל־אביב 2009 (מהדורה ראשונה 1969).

לב־אלג'ם שולמית, *ניצבים בקדמת הבמה מחאה, חניגה וחתרנות בתיאטרון הקהילתי*, אוניברסיטת חיפה ופרדס, חיפה 2010.

מרק־עפר, נעה, "פרקטיקה של חלוקת עבודה, ריאיון עם בוויאנה באור", *מעקף: מחול מייצג ותיאטרון חזותי*, 10 (אוגוסט 2013), maakaf.co.il.

סים, סטיוארט, "מרקסיזם ואסתטיקה" (תרגמה קלרה פרלשטיין), בתוך: אסוולד הנפלינג (עורך), *אסתטיקה: מבוא פילוסופי*, האוניברסיטה הפתוחה, תל־אביב, 1999 עמ' 411-435.

פרלשטיין, טליה, "נגה להקת מחול" *מחול עכשיו* כתב עת למחול בישראל, דצמבר 2011, גיליון 21, עמ' 26-30.

-----, "חיבור של מעלה ומטה": תפישות ועמדות של מורות למחול שומרות מצוות כלפי הוראת אמנות המחול לתלמידים בחינוך הממלכתי-הדתי, *מחול עכשיו* כתב עת למחול בישראל, אוגוסט 2014, גיליון 26, עמ' 15-23.

קינר, גד, "מטקסט דרמטורגי לדרמטורג כטקסט", *מעקף: מחול מייצג ותיאטרון חזותי*, 10 (אוגוסט 2013), maakaf.co.il.

Eisner, Elliot W., *The Art of Educational Evaluation a Personal View*, The Falmer Press, London and Philadelphia 1985, pp. 189-200.

____, "Aesthetic Mode of Knowing", in: idem (ed.), *Learning and Teaching the Ways of Knowing*, The University of Chicago Press, Chicago 1985, pp. 23-36.

Kaynar, Gad, "Pragmatic Dramaturgy: Text as Context as Text", *Theatre Research International*, 31, 3 (October 2006), pp. 245-259.

Oddey, Allison, *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, Routladge, London and New York 1994.

Schechner, Richard, *Performance Studies*, Routledge, London and New York, 2002.

Turner, Cathy and Synne K. Behrndt, *Dramaturgy and Performance*, Palgrave Macmillan, New York 2008.

עירית הורביץ לוז, בימאית, מרצה לתיאטרון במכללה האקדמאית גליל מערבי, חוקרת דרמטורגיה של תיאטרון קהילתי. בעלת M.F.A באמנויות מטעם אוניברסיטת תל־אביב. תלמידה לתואר שלישי באוניברסיטת חיפה. מיצירותיה למעלה משמונים הצגות בשיתוף עם קהילות מגוונות, מתוכן אנשים עם מוגבלויות, נשים ממגזרים שונים, נוער, נוער בסיכון, קשישים, תושבים מהמגזר הכפרי, הדתי, הערבי ועוד. יצירות רפרטואריות - *סוד האינסוף של נעה* - בשיתוף הכוריאוגרפית שרונה פלורסהיים.*הבית החדש של שירה* בשיתוף הכוריאוגרפית אביטל בן־גד.*הישראלי הנודד* בשיתוף השחקן והכותב אלעד שיפוני. הצגה זו משמשת משנת 2007 כהצגת 'בית' של קפה תיאטרון הקאמרי

הזיכרון הראשון שלי, שקשור לריקוד, הוא תמונה שלי ושל אבי רוקדים בסלון לצלילי *מפצח האגוזים*. אני זוכרת אותו מסחרר אותי במעגלים סביב הסלון, ועד כמה הייתי מכושפת מהמוזיקה הזו, מהגדולה שהייתה בה, הקסם. בשלב מאוחר יותר הוא לקח אותי לראות את הבלט, וזו הייתה חוויה שמשנה חיים.

נולדתי בפרבר בפאתי העיר ניו־יורק. ההורים שלי, כל אחד בדרכו, הטמיעו בנו, ששת ילדיהם, אהבה גדולה וחיבור לעם היהודי ולמדינת ישראל. הם השרישו בנו ביחד זהות יהודית חזקה ועמוקה. סוג החינוך לא קשור להיותנו דתיים שומרי מצוות, לא לזרם כזה או אחר, אלא לזהות של האדם כאינדיבידואל יהודי. על בסיס הרובד הזה, הבית שלנו גם היה בית דתי, שומר מצוות. נוסף לכך, אבא שלי היה ציוני נלהב בעל אהבה עזה לישראל. מאז ומעולם החלום שלו היה לעלות לארץ ישראל ולבנות את משפחתו בה, אבל דברים לא תמיד מסתדרים לפי התכניות, ועברו שנים רבות עד שהדבר קרה.

מעבר לערכים היהודיים והדתיים החזקים שנכחו בבית, היה דבר נוסף בעל נוכחות משמעותית נוספת - מוזיקה. לאבי הייתה אהבה מיוחדת לאופרה ולמוזיקה קלאסית. זה לא היה רק תחביב יקר ללבו, אלא המקצוע שלו. הידע שלו בתחום היה עצום. הייתה לו יכולת מדהימה לזהות יצירה מוזיקלית רק משמיעה של התווים הראשונים, ובו בזמן לומר מי היה המנצח ומי היו הזמרים. השמיעה המוזיקלית שלו הייתה יוצאת דופן ובמשך שני עשורים הוא הקדיש את חייו לניהול זמרי אופרה ברחבי העולם. לא פעם היו מתארחים בביתנו בשבת זמרי אופרה מפורסמים שזגו להסברים על הטקסים השונים, שמתנהלים בשולחן השבת.

כילדה, לעתים חשתי מבוכה לראות את אבא שלי נעמד במקום ציבורי, כדי לנצח על יצירה מוזיקלית שהתנגנה בראשו. כשגדלתי למדתי להעריך ולהתפעל מעוצמת התשוקה, הידע וההתרגשות שאדם יכול לחוש כלפי משהו. אני חושבת שהייתה לכך השפעה עצומה על ההתפתחות שלי ועל האישיות שלי וזה סלל את דרכי למקצוע שלי. כבר בגיל צעיר הוא היה לוקח אותי להופעות של להקות המחול הגדולות, מביא לי נעלי בלט חתומות מבלרינות מפורסמות, קונה לי ספרים וקלטות על בלט ומטפח את הצמא שלי לראות, להרגיש ולהכיר את עולם הבלט. בשנים מאוחרות יותר, כשכבר למדתי בבית הספר של בת־דור, אבא כתב חוזה בינינו, שהצהיר כי כאשר אהיה רקדנית מפורסמת הוא יהיה האמרגן שלי. שנים רבות לאחר שהלך לעולמו מצאתי את החוזה הזה, והוא הזכיר לי עד כמה הוא ואימי היו גאים בי על בחירתי במחול והנחישות שלי להגיע רחוק בתחום, עוד דבר שאינו מובן מאליו במשפחה דתית.

אימא שלי לא עסקה באמנות, אבל צברה ידע ופיתחה עניין רב בתחום העיסוק של אבי והפכה למעין שותפה לדרך, שליוותה אותו לקונצרטים ולאופרות לעתים קרובות. הייתה לה ראייה עמוקה של הדרך לגביי, בה אני עתידה ללכת, לצד חששות עמוקים שהביעה בפניי, שאסטה מהדרך החינוכית שאבי והיא התוו לנו, ילדיהם. כשכל כך הרבה תרבות, יהדות וציונות היו חלק בלתי נפרד מחיי המשפחה בכל כך הרבה רבדים, לא פלא שהפכתי למי שאני היום.

כשהייתי בת תשע, עלינו לארץ והתחלתי ללמוד בלט בחוג קטן בעיר מגורינו, רעננה. לאחר ארבע שנים, הוריי החליטו לעבור ליישוב שערי תקווה שבשומרון. מורתי באותו הזמן הפצירה באמא שלי למצוא בית ספר ראוי יותר למחול עבורי, שכן זיהתה בי כישרון. אמי שאלה אותה את השאלה ששינתה את חיי - "איפה בית הספר הטוב ביותר שיש בישראל למחול?". זו אולי שאלה הגיונית עבור הורים הורים חילונים, אבל היא פחות מובנת מאליו עבור משפחה דתית. אימא שלי ראתה הבינה את הפוטנציאל הגלום בי ושלחה אותי למקום האחד והיחיד שיכל לפתח פוטנציאל זה - בית הספר למחול בת־דור בתל־אביב.

את כל מה שאני יודעת על המחול ועל עולם המחול למדתי בבת־דור. זה היה מפעל לייצור רקדנים. למדו ולימדו בלהקה זו כל המורים והפסנתרנים הטובים ביותר והתלמידים המוכשרים ביותר. לפיכך בת־דור הוציאה תחת ידיה חלק גדול מאמני המחול המובילים בישראל - רקדנים, כוריאוגרפים, מורים, מנהלי חזרות וכן הלאה. למדנו להצטיין, להתמיד, ללכת מעבר לגבולות היכולת שלנו, לדעת ולהבין את המקצוע, להיות מקצועיים. למדנו לחיות על פי מוסר עבודה יוצא דופן ולאהוב את תהליך העבודה ואת המקצוע עצמו. למדנו בעיקר להיות הרקדנים והאמנים הטובים ביותר. עד היום אני מרגישה ברת מזל על כך שזכיתי ללמוד ולעבור את ההכשרה שלי במקום הזה, לפתח ידע רחב שבנה את הקריירה שלי בשלושים השנה האחרונות, כרקדנית, מורה לבלט ומנהלת של להקת מחול. הידע וההכשרה שקיבלתי שם הציבו לי רף שאני שואפת להגיע אליו ונתנו לי כלים ליישם זאת. זה עשה אותי מי שאני היום והפך לאהבה הגדולה של חיי.

במהלך השנים שלי בבית הספר בת־דור (גיל 13-20) מצאתי את עצמי, מנהלת סוג של חיים כפולים בגיל ההתבגרות. בבוקר, בתיכון דתי לבנות ובערב עם התלמידים למחול התל־אביביים. השקפת העולם הייתה מנוגדת לחלוטין למקום ולערכים שעליהם גדלתי. בהקשר של הצבא, לדוגמה, אם בשערי תקווה הסטיקר על הדלת היה "קרבי זה הכי אחי" אז על הדלת של חדר ההלבשה בבת־דור זה היה "קב"ן זה הכי אחי". פגשתי נורמות ותפיסות שונות לגמרי בקרב חבריי התל־אביביים החילוניים, שלמדו בבתי ספר לאמנות. בנוסף, אפשר לנחש שנורמות ההתנהגות הבסיסיות בין המינים היו שונות לחלוטין ממה שהכרתי, וכך גם השפה התרבותית הבסיסית. אבל אני כבר הייתי מכושפת, הייתי בפנים. היינו, התלמידים, כמו משפחה קטנה, חולקים חוויות יום יומיות אינטנסיביות בדרכינו המשותפת. כל מה שעברנו עברנו יחד. הקבוצה היא חלק חשוב בכל בית ספר או להקת מחול, ולמרות ההבדלים המהותיים בינינו, עדיין היינו קרובים מאוד. לא נתתי להבדלים להפריד בינינו. הייתי חלק מהקבוצה, תמיד, אבל בהחלט הרגשתי את הפערים בין תפיסות העולם שלנו. כולנו היינו מסורים לריקוד ולאמנות. התאמנו חמש שעות ביום, שישה ימים בשבוע, אחד־עשר חודשים בשנה. כל ילדותנו התקיימה בין המסדרונות הארוכים והסטודיואים של בית הספר. זה היה הבית השני שלנו וזה מה שהחזיק אותנו ביחד. עם זאת, מבפנים הרגשתי שהערכים, שהוטמעו בתוכי בבית ובקהילה, אינם משותפים לי ולחבריי ואינם מוצאים הד בעולמם. לא נתתי לכך להפריע למערכות היחסים שלי איתם - זה היה שונה ובסדר מצדי - וגם מצדם. עד היום חברים אלו, הם חבריי הקרובים ביותר, ביניהם אלדד בן ששון, אלעד לבנת, אילנה שטאייר, מרים קצרמן, לי ארבל ועוד רבים וטובים, כולל מורתי ורבתי רוז קסל, ממשיכים ללוות אותי בחיינו המקצועיים המשותפים כמורים, מנהלים וחברים לדרך.

במהלך הזמן הזה סיימתי את הלימודים התיכוניים והמשכתי לשנתיים של שירות לאומי. זו הייתה האפשרות שהתקיימה עבורי כנערה דתייה, ובחרתי בה על פני האפשרות של הצבא, במטרה להגיע לתפקיד בעל עשייה משמעותית, שגם יאפשר לי להמשיך בהכשרה האינטנסיבית בבת־דור. עם סיום תקופת ההכשרה בבת־דור, ג'נט אורדמן, המנהלת האמנותית, הזמינה אותי להצטרף ללהקה כמתלמדת. אני זוכרת את הפעם הראשונה שקיבלתי משכורת מהלהקה. התקשרתי נרגשת לאימא שלי ואמרתי לה, "אימא, אני רקדנית". הייתי בת עשרים ובדרכי לקריירת מחול נהדרת.

בהתחלה, חיי הלהקה לא הציבו אותי באתגר או איום ממשי על החיים הדתיים שלי. ההופעות תמיד התקיימו במהלך השבוע. מעולם לא עבדנו בשבת. כמות הסיורים הייתה מוגבלת באותה תקופה. בימי הצום היהודיים הודעתי שאני חולה או שעבדתי וצמתי. בנושאים כאלה ואחרים הצלחתי להסתדר תוך כדי וסביב הדברים, כפי שעשיתי עד כה. אבל ככל שחלף הזמן הנושאים האלו התחילו לצוף. סיורים הפכו לאחד האתגרים הרציניים יותר, בין שאלה נסיעות שהתקיימו בשבת, או חיפוש אחר אוכל כשר במקומות נידחים. לא היה אז אינטרנט, שהנגיש את האפשרויות הקיימות,

מסיפור אישי ללהקת נהרה

דניאלה בלוק



להקת נהרה, *הוט מיט א פֶּדֶדֶר* מאת תמי יצחקי, רקדנית: ליה וייל, צילום: תמי וייס Nehara Dance Group, *Hat with a feather* by Tami Izhaki. Dancer: Leia Weil, photo: Tami Weiss

המחול לעולם הדתי שלי היה יחסית קל, הודות לכבוד ולהתחשבות של ג'נט אורדמן כלפי הדרך שלי.

למרות זאת, עם הזמן, חלק מסימני ההיכר הדתיים החיצוניים שלי היטשטשו וגם עברתי על גבולות מסוימים וקווים אדומים שקבעתי לעצמי מראש, בעקבות ההתמזגות שלי בעולם המחול. אבל לאורך כל הזמן תמיד המשכתי להקפיד על הערכים שגדלתי עליהם והאמנתי בהם. לאחר שנתיים בלהקה, הברונית דה רוטשילד נפטרה והלהקה פורקה. עשרים

אם היו כאלה, וגם אם היה, היו מקומות רבים שהגענו אליהם שלא הייתה בהם שום נגישות לאוכל כשר, בית כנסת או קהילה יהודית. בכל סיור יצרתי קשר עם חב"ד, שתמיד סייעו ככל האפשר ועזרו במתן קונטקסט יהודי לחיי, או שנאלצתי לדבוק בקווי היסוד של הדרך הדתית שלי ולהסתפק באוכל שהבאתי איתי ובישלתי לעצמי. תמיד היה אפשר למצוא אותי עם מזוודה נוספת מלאה באוכל, כדי שאף פעם לא אהיה רעבה. זה הפך לסימן ההיכר שלי והרקדנים האחרים נהנו מהאוכל הביתי הנוסף. אני חושבת שבמהלך השנים שלי בלהקת בת־דור התמרון שלי בין עולם

וחמישה רקדנים התפזרו בעולם בחיפוש אחר מקום חדש לעבוד בו. אני מצאתי את דרכי בניו־יורק, שם נשארתי חמישה חודשים, בעודי מחפשת עבודה וניגשת לאודישונים, עד שבאחד הביקורים של אבא שלי שם לצורכי עבודה, במהלך ארוחת השבת, הוא נפטר באופן מפתיע. חזרתי לישראל וללהקה, שלמרבה המזל חידשה את פעילותה.

המשכתי לרקוד בבת־דור עד לעזיבתי הסופית בשנת 2002. לאחר מכן, עבדתי תקופה מסוימת עם הכוריאוגרף עידו תדמור במסגרת להקתו, עד שבגיל עשרים וחמש החלטתי לחזור לניו־יורק ולסיים את מה שהתחלתי לפני מותו של אבי. שלוש שנים גרתי במנהטן, בעודי עובדת, רוקדת וניגשת לאודישונים רבים מאוד. בשלב הזה של הקריירה שלי האתגרים והקשיים בניהול חיי מחול מקצועיים בהיותי דתייה התחילו לשחק תפקיד רציני יותר ודוחק.

בהתחלה, כשעבדתי כפרילנסרית בפרויקטים עצמאיים, יכולתי לבחור עם מי לעבוד לא רק על פי מדדים אמנותיים, אלא גם על פי הגמישות וההבנה שהביעו כלפי סגנון החיים הדתי שלי. ככל שהזמן חלף, הבנתי שאני מוגבלת מאוד בכמות ובאיכות הפרויקטים שאני יכולה להשתתף בהם, בהתחשב בתנאים האלה, וזה פגע מאוד בקריירה שלי. לאחר שנתיים של אודישונים אינטנסיביים בניו־יורק, התקבלתי לעבודה במשרה מלאה בלהקת המחול נאי־ניצ'ן, להקת מחול עכשווית קטנה אשר עבדה בעיר ולרוב הופיעה מחוץ לעיר ברחבי ארה״ב. לרוע מזלי, ההופעה הראשונה שלי עם הלהקה נקבעה לערב ראש השנה. אז הנה אני, רקדנית בת עשרים ושבע, בשיא הקריירה שלה, סוף סוף מגשימה את החלום לרקוד בעיר הגדולה בעולם, וזה מתנגש עם אחד הימים הקדושים ביותר בשנה ביהדות. אני זוכרת את עצמי יושבת עם המנהלים של הלהקה ומונסה להסביר לשניהם, שלא היו יהודים, את החשיבות של היום הזה ואת האספקטים השונים בשמירה עליו. לזכותם ייאמר שהם ניסו להבין, לעזור ואפילו לכבד, אבל בסופו של דבר לא היה דבר שהם יכלו לעשות עבורי. ניסיתי כל פתרון שהיה אפשר לחשוב עליו. הצעתי להכשיר מחליפה שתופיע במקומי, לשלם לה מכיסי על כל החזרות ועל ההופעה, אבל לא הייתה אפשרות כזו. בשורה התחתונה, הבחירה הייתה ברורה - אופיע עם הלהקה על הבמה בערב ראש השנה, או שלא אוכל לעבוד איתם יותר.

תארו לכם, איך אדם יכול לקבל החלטה כזו? אחרי מחשבה רבה, התייעצות ודיון על הדברים, הודעתי למנהלת האמנותית שאופיע עם הלהקה. ההופעה התקיימה בהולנד, מישיגן, מקום ללא קהילה יהודית באשר היא, מה שהקשה עוד יותר על המצב. הזמנתי חדר במלון קרוב לתיאטרון, כדי שאוכל לצעוד ברגל בחג וויתרתי על השכר של ההופעה, ארגנתי את התלבושת והאיפור מראש, קניתי כרטיס טיסה נוסף לחבר שלי דאז, כדי שיוכל לתקוע בשופר עבורי, מאחר שלא היה שום בית כנסת באזור בכלל. בישלנו בניו־יורק והבאנו מזוודה של אוכל אתנו. ארזנו תפוח ודבש וטסנו למישיגן. בערב ההופעה התפללתי את תפילת ערב ראש השנה בחדר שלי, עליתי על הבמה, הופעתי, ירדתי מהבמה והקאתי. העניין הוא, שבסופו של דבר, אפשר למצוא כל מיני ״קומבינות״ ושיטות כדי לשמור שבת או חג מבחינה טכנית, אבל עבורי רוח החג חסרה נואשות. הנשמה שלי הרגישה את זה והגיבה בהתאם. המקרה הזה היה אחד המקרים הקיצוניים יותר, בניגוד לבעייתיות שבין העולמות שלי וזה טלטל אותי מאוד והיה לנקודת מפנה בחיי.

אני חושבת שזו הייתה אחת ההתנסויות שהביאו אותי להבנה שהתנגשות העולמות הזאת לא ממש עובדת. את מנסה כל כך להביא את המהות שבך ולהישאר נאמנה לדרך שלך בכל אספקט של החיים, אבל מה שקורה בסוף הוא שמרוב מאמץ לא להתפשר בשום דבר או באף חלק את מתפשרת בשניהם. הקריירה שלי המשיכה להתקדם. המשכתי לעבוד עם נאי־ניצ'אן, נפצעתי, עברתי ניתוח גב קשה ומסובך, שיקמתי את עצמי במשך שנתיים, חזרתי לישראל והתחלתי לעבוד כרקדנית

פרילנסרית בפרויקטים עצמאיים עם כוריאוגרפים, כמו סאלי אן פרידלנד, יורם כרמי, האופרה הישראלית החדשה ועוד. כל האנשים שעבדתי איתם ידעו מי אני וקיבלו את הגבולות שלי במסגרת הפרויקט והיצירה, אבל עדיין נאלצתי להתפשר ולהיות מוגבלת. התחלתי ללמד בלט וגיליתי את האהבה הגדולה שלי להוראה, הכשרה וחינוך של התלמידים הצעירים. קיבלתי את ה־BA שלי בהוראת מחול מהאקדמיה למחול בירושלים. בגיל 32 הייתי בפסגת הקריירה שלי - רוקדת, מלמדת ולומדת מהבוקר ועד הערב, ועדיין הייתי אומללה.

תקועה בין שני עולמות, לא בטוחה כבר מי אני בכלל, תוהה באיזו דרך לבחור ואיך לחיות כך או לשרוד אחרת. הבנתי שאני לא יכולה להמשיך לחיות ככה, אז קיבלתי החלטה, אחת מהקשות בחיי. עזבתי הכול. ארזתי תיק וקניתי כרטיס טיסה - כיוון אחד להודו, בעודי משאירה מאחוריי את הקריירה שלי, את המשפחה, את הדירה שאהבתי ואת החיים שאני מכירה. בפעם הראשונה זה עשרים ושלוש שנה יצאתי מהסטודיו והפסקתי לרקוד. השינוי העצום והפתאומי הזה בחיי, יחד עם החוויה שעברתי בהודו, היו את תחילתו של העידן החדש, תמורה בחיי, אבל עדיין לא ידעתי את זה. לאחר חמישה חודשים בהודו חזרתי הביתה. הייתי אותה דניאלה, אבל שונה.

דברים לא חזרו להיות כפי שהיו, ולא היה יכול להיות אחרת. חזרתי ללמד ושוב התחלתי לעבוד כרקדנית, אבל בדרך הרבה פחות אינטנסיבית. פתאום היה לי יותר זמן לעצמי, לחשוב, להיות, לא הייתי בדחק הישרדותי כמו קודם, וזה נתן מקום להתפתחות ולהעמקה רוחנית. עד אז הייתי במאבק מתמיד רק כדי להצליח לשמור על הרובד הדתי הבסיסי - שבת, כשרות וכו'. עכשיו, כשהייתי מחוץ לעין הסערה, היה מקום חדש לפתח ולהעשיר את החיים הרוחניים והמעשיים שלי כיהודייה דתייה.

בנקודה זו התחיל להיוולד בדעתי הרעיון לעשות שינוי. אני זוכרת שישבתי עם חבר טוב שלי וחלקתי איתו את המצוקה והקשיים שבהכלה של שני העולמות האלה בתוכי. הוא אמר לי בפשטות ״למה שלא תמזגי את שני העולמות האלה יחד״. הסתכלתי עליו כאילו הוא משוגע, יודעת שהעולמות האלה כה סותרים ולא ניתנים לשילוב. אבל אז הבנתי דבר גדול. אם אני, דניאלה בלוך, מתקיימת בשני העולמות האלה, כרקדנית, מורה לבלט ואישה דתייה, ושניהם, עבורי, מקומות של אהבה גדולה ואמונה, ואני מביאה את שניהם להתקיים יחד, אז חייבת להיות דרך. וגם אם אני עושה את זה, חייבות להיות עוד כמוני. הרי לא ייתכן שאני היחידה. ברגע הזה הרגשתי כמו חיזר שגילה שהוא לא לבד בעולם, נולד הגרעין של להקת המחול נהרה. לא היה לכך שם, או פנים, אבל הזרע נזרע.

התחלתי לקרוא, לחקור ולחפש אילו שילובים קיימים בארץ בין מחול מקצועי לקהילה הדתית. כמו כן, חיפשתי חומרים על ריקוד בטקסטים ובספרים היהודיים ובכלל. נחשפתי למספר קבוצות מחול של נשים בז'אנר הזה, אבל לא התחברתי לאף אחת מהן אמנותית או אידאולוגית. אחת הנקודות העיקריות הייתה שכל קבוצות הנשים הופיעו בפני נשים בלבד, כפי שמתבקש על פי ההלכה היהודית. הנקודה הזאת לא מצאה מקום לביטוי הדתי האישی שלי ולדרך האמנותית שלי. מעולם לא הייתה לי כוונה לצאת נגד הדרך הדתית המקובלת או נגד הנורמות ההלכתיות. בפשטות, הייתי מוכרחה למצוא את המקום שלי, שיאפשר לי להיות מי שאני. הלהקה שראיתי בעיני רוחי דרשה, מצד אחד, לספק מבנה ראוי לנשים דתיות לשמור על אמונתן ללא פשרה, אך, מצד שני, לספק מבנה מקצועי ואמנותי בסטנדרט גבוה שיאפשר להן לפרוח כרקדניות, ולקדם את הקריירות שלהן כרקדניות מקצועיות. בחזון שלי, הלהקה הייתה מוכרחה להיות חלק בלתי נפרד מקהילת המחול הישראלית, אבל גם להמשיך להשתייך לקהילה הדתית - לתקשר ולהיות באינטראקציה עם שני העולמות. אז איך עושים דבר כזה?

ההחלטה הראשונה שקיבלתי הייתה שהלהקה תהיה להקה נשית - כולל הרקדניות והצוות האמנותי. הכוריאוגרפיות, מנהלות החזרות, מעצבות התלבושות, המורות - כל מי שבאה במוגע ישיר עם הרקדניות צריכה להיות אישה, כדי שתיווצר אטמוספירה שתתאים לרקדניות. ההחלטה השנייה שקיבלתי היא שהלהקה תשאף לעבוד ולהתנהל בצורה אומנותית ברמה הגבוהה ביותר, כי אין דרך אחרת. ההחלטה השלישית הייתה שההופעות שלנו יהיו פתוחות לכל הקהלים - דתיים, חילונים, יהודים, לא יהודים, וכן - גם גברים וגם נשים. ההחלטה האחרונה לא הגיעה בקלות מיידית. הפן הזה עלה בקנה אחד עם הפן המקצועי, שהבנתי כי אם נגביל את עצמנו לקהל נשי בלבד, ננתק את עצמנו מקהילת המחול שאנו חלק ממנה. לא נוכל להשתתף בפסטיבלים המובילים, הקולגות שלנו לא יוכלו לצפות בנו, וזה יהפוך אותנו ללא רלוונטיות. באותה נשימה לא רציתי להרחיק כך את הקהל החילוני ולמנוע את המפגש שלו איתנו ועם דרך החיים שלנו, מפגש שיכול לפתוח אפשרויות חדשות של היכרות והבנה. עבורי, לקחת את צורת האמנות המופלאה הזאת ולעשות אותה בכל דרך פחות ממצוינת, בכל דרך שלא תיקח אותה לגבהים ולעמקים שלה, היה לא פחות מחילול הקודש.

על ההחלטה הזאת ספגנו, ואנחנו עדיין סופגות, ביקורת קשה מחלקים שונים של הקהילה, ותמיכה נוגעת ללב מחלקים אחרים.

עבור אדם דתי, שמציית לחוקי ההלכה ומבני הקהילה, ההחלטה הזאת לא מובנת כלפי חוץ. בייליתי שעות רבות בחשיבה, התלבטות ושיחות עם אנשים, שמלווים אותי שנים רבות בדרך הדתית שלי, בניסיון להגיע לזיקוק של הדבר הזה שאני מנסה לעשות. בעולם היהודי יש מושג של תיקון עולם. אני חושבת שלהקת נהרה היא הדרך הצנועה שלי להביא משהו לתיקון העולם. לבנות מרחב שמאפשר לרקדניות האלה - שמסוגלות וראויות להיות רקדניות - לחיות את חייהן המקצועיים והדתיים במלואם. נהרה תהיה בית מפרה ומזין שתיתן להן לקדם את הקריירה שלהן כרקדניות בלי להתפשר על האמונות הדתיות ודרך החיים שלהן. ייחלתי לבנות מקום שייגע בחינוך התלמידים, דרך סדנאות ושיחות בנושאים, כמו אמנות, מחול, דתיים וחילוניים, לבנות רפרטואר שיהיה מורכב מיצירות מקוריות של כוריאוגרפיות מוכשרות ומובילות ויעסקו בצדדים השונים והמגוונים של חיינו, נושאים שנוגעים לנשיות, תוכן וערכים יהודיים, ובקיום היומיומי שלנו. כשהבנתי יותר את האידאולוגיה ואת המטרות שלי, התחלתי לחפש רקדניות. כל אחד בעולם המחול יודע כי כשמקיימים אודישן פתוח, רקדנים רבים ינהרו אליו. קשה למצוא רקדנים טובים, מוכשרים ומאומנים היטב, וכשמסוסיפים לרשימת הדרישות את היותן נשים רקדניות ודתיות, שעברו הכשרה רצינית, ובעלות ניסיון מקצועי, הקושי גדל והופך לכמעט בלתי אפשרי.

צריך להבין שהרוב המוחלט של המשפחות הדתיות לא ישלחו את הילדים או הילדות שלהם ללמוד מחול. כל התחום הזה לא מהווה חלק מהחוויה הדתית. המשפחות שכן שולחות את הבנות שלהן לרקוד בדרך כלל עושות זאת בחוג קטן ונחמד ליד הבית, וממש לא מכוונות לכך שבתן תשאף לפתח זאת כקריירה. כמו שסבא שלי אמר לי פעם - ״לרקוד זה לא מה שנערה יהודייה טובה עושה״. זו הייתה הגישה. ריקוד, הגוף, השימוש בגוף,



להקת נהרה, הוט מיט א פעדער מאת תמי יצחקי, רקדניות: בר רוגל, סנונית ברבן, דליה פרץ, צילום: תמי וייס Nehara Dance Group, Hat with a feather by Tami Izhaki. Dancers: Bar Rogel, Shunit Baraban, Dalia Perez, photo: Tami Weiss

שלא לומר האפשרות להביא אותו לקדמת הבמה, נחשבים בכל דת ללא צנועים, אסורים ולמעשה נתפסים כסוג של אויבים.

בקרב חלק גדול מהציבור הדתי יש מרחק גדול מהקיום הגופני שלו. במשך עשרות ומאות שנים הגוף לא לקח חלק בעולם הזה, לא כמשתתף פעיל ולא כצופה, אבל בזמן האחרון מתחיל לבעבע שינוי. הקהילה הדתית בישראל מתחילה לפתח עניין באמנויות הבמה. מתגלה רעב לידע וצמא לחוויה. בשנים האחרונות נפתחים יותר ויותר בתי ספר למחול וקבוצות מהז'אנר הזה, ונהרה נוצרה ונולדה מתוך השינוי הזה.

ברגע שהבנתי יותר מה הכיוון שלי ומה המטרות שלי, התחלתי לחפש רקדניות. לאורך החודשיים הבאים חיפשתי באינטנסיביות אחר רקדניות שיתאימו לקריטריונים שעיצבתי. בראש ובראשונה, חיפשתי נשים דתיות, בעלות זהות יהודית ברורה ועמוקה, רקדניות נהדרות, עם הכשרה רצינית, עם יכולות מגוונות, אינטליגנטיות, נשים חזקות שהאישיות שלהן עניינה אותי. החיפוש עצמו לא נעשה בצורה הקונבנציונלית. לא ערכתי אודישן, אלא ביררתי מפה לאוזן. שאלתי את כל חבריי הרקדנים מקהילת המחול אם הם נתקלו במישהי שעונה לדרישות האלו. על פי רוב, התשובה הייתה שלילית. חיפשתי דבר ספציפי מאוד, ולא היה מקום לפשרה. למרבה המזל, קהילת המחול קטנה, כמו הקהילה הדתית, ושמועות עוברות מהר מפה לאוזן. בסופו של דבר, התגלגלו אלי כמה מספרי טלפון, שהובילו לכמה נוספים, שהובילו אותי לשלוש הרקדניות הראשונות של נהרה: סנונית ברבן, ליה וייל וב״ר רוגל. הרקדנית הרביעית, דליה פרץ, התגלתה באודישן שערכתי לאחר מספר חודשים. היא מיד תפסה את העין שלי, והתחלנו את הדרך המשותפת שלנו יחד. היום, כשאני מסתכלת לאחור, אני יודעת שהאמניות הספציפיות האלה ועוד שהצטרפו אלינו בהמשך

הדרך הן חלק מהותי ממה שהפך והופך את להקת נהרה למה שהיא. הן היו ועודן השותפות שלי בחמש השנים האחרונות בבניית מפעל החיים הזה ועוזרות בהפצת הרעיון שלנו בעולם.

בסתיו 2011 התחלנו לעבוד ולבנות את הרפרטואר שלנו. הזמנתי את תמי יצחקי, כוריאוגרפית ידועה, מעניינת ומחוברת לעולם הדתי, שיחד עם בעלה, רון יצחקי, הקימו את אנסמבל כעת, קבוצת מחול של גברים דתיים, כדי ליצור את היצירה הראשונה שלנו. תמי בחרה לצלול לנושא השָער והאפשרויות הסימבוליות השונות שטמונות בו עבור הנשים. היא יצרה את *הוט מיט א פעדאר*, שהפכה לאחת מיצירות הדגל שלנו, איתה אנחנו מופיעות עד היום.

לאחר מכן, עבדנו עם כוריאוגרפיות מובילות נוספות: רייצ'ל ארדוס יצרה עבורנו את *טיוטא*, סוניה ד'אורליאנס ג'וסט, יוצאת להקת בת־שבע, יצרה את *Lights Transcending*, והיצירה האחרונה שלנו, *ש*, נוצרה על ידי דורון רז. כל יצירה שונה מקודמתה באופן מהותי, הן בשפה התנועתית והן בכיוון האמנותי והתוכן.

חלק מהמטרה שלנו היא להיות פלטפורמה שחושפת את דרך החיים שלנו לקהל. כפועל יוצא מכך, היצירות שלנו מגוונות ונותנות ביטוי בדרכים שונות לתוכן יהודי ואוניברסלי. כך, קהל שאינו דתי, מקבל חלון הצצה לנושאים דתיים ויהודיים שאולי לא פגש, ולחיים כרקדנית וכאישה דתייה. אנחנו מקוות לגשר בין אנשים מרקעים שונים בעצם היותם קהל שמגיע לתיאטרון, יושב זה לצד זה וחולק חוויה חדשה ומשותפת. ברמה האמנותית, המטרה שלי הייתה ועודנה לבנות להקה רפרטוארית שמציגה כוריאוגרפים שונים שכל אחד מהם מביא עולם ידע אחר, שפה ותנועה, וממשיכים לאתגר את הרקדניות, את ההורסטיליות שלהם והצמיחה שלהן כאמניות.



להקת נהרה, ש מאת דורון רז, רקדניות: סנונית ברבן, דליה פרץ, ליה וייל, צילום: אסקף Nehara Dance Group, *Sheen* by Doron Raz. Dancers: Snunit Baraban, Dalia Peretz, Leia Weil, photo: Ascaf

מתחילת דרכנו מצאנו את עצמנו מתמודדות עם אתגרים שונים. כמו כל מוסד אמנותי אחר, גם נהרה נמצאת במאבק הישרדותי מתמיד מבחינה כלכלית. כל תהליך הקמת הלהקה התבסס לחלוטין על החסכונות הפרטיים והצנועים שלי, שהשקעתי ללא היסוס כדי להגשים את החלום הזה. אז הבנתי שכדי ליצור מחול איכותי צריך תנאים מתאימים: סטודיואים, משכורות לרקדנים, תלבושות, שכירת תיאטראות, צוות טכני ועוד. כל אלו דורשים מימון משמעותי. במהלך הזמן, כשהחסכונות הלכו והתמעטו, אחרים התגייסו לעזור. קיבלנו תמיכה ממספר תורמים פרטיים וכן ממימון ציבורי, מפעל הפיס ועוד, אבל האיום הכלכלי על קיומה של הלהקה קיים לעולם. אני תמיד אומרת שיש לי כאלף רעיונות בכל יום, אני רק צריכה שמישהו יעזור לי להגשים אותם.

האתגרים אין סופיים ותמיד דורשים מידה של יצירתיות. אחד האתגרים שצצים לעתים קרובות הוא הצורך למצוא דרך לתפקד כלהקה מקצועית באיזון כלשהו עם הצדדים של הקיום האנושי הדתי. לדוגמה שכיחותן של רקדניות אימהות עם ילדים והריונות תכופים (כמקובל בחברה הדתית). כבר עבדנו לא פעם עם ילדים חולים בסטודיו, או תינוק שזה עתה נולד, שדורש מאתנו הפסקות הנקה בחזרה, ביטול חזרות קריטיות בימי צום, אף שהופעה גדולה עומדת לפנינו, או חזרות בימי שישי, כשהרקדניות מגיעות עם כל ארוחת השבת שלהן כבר מוכנה. עברו עלינו הרבה רגעים וסיפורים יוצאי דופן, אבל יש אחד בלתי נשכח שהתרחש לפני כשלוש שנים, כשהוזמנו להופיע בפסטיבל Sacre de Arte במדריד. דליה, אחת הרקדניות, בדיוק ילדה את בתה הרביעית והסיור נקבע לשלושה חודשים לאחר מכן. כשסיפרתי על כך לדליה, היא אמרה שאין סיכוי שתוכל לנסוע, וודאי שלא להיות מסוגלת או מוכנה פיזית למה שזה דורש. נוסף לכך, היא גרה בזיכרון יעקב ולא הייתה לה נגישות לשיעורים, כפי שיש בתל־אביב. שאלתי אותה מה אני יכולה לעשות כדי

שתשנה את דעתה. לאחר ששקלה את העניין, שלחתי אליה הביתה את נעמי ניסים, חברה ותיקה מימי בת־דור, שעבדה איתה פעמיים בשבוע ונתנה לה שיעורי פילאטיס ובלט בסלון, עד שהייתה מוכנה להיכנס לחזרות. לא יכולתי לעשות זאת בעצמי כי בדיוק ילדתי בעצמי את בני הבכור, עברי יחיאל. העברנו את כל החזרות שלנו מתל־אביב, בה אנחנו עובדות בדרך כלל, לנתניה, כדי שלדליה יהיה קל יותר לנסוע ולחזור עם התינוקת החדשה. במשך תקופת החזרות שמרתי בסטודיו על שני התינוקות כדי להיות במעקב על הנעשה, בעוד מנהלת החזרות שלנו, דנה שובל (עוד חברה מימי בת־דור), עבדה עם הרקדניות. מיותר לציין שזה לא מצב שמוצאים באופן תדיר בכל להקה אחרת, אבל עבורנו זה היה עוד אתגר אחד מתוך רבים, שלמדנו להתמודד אתם. אין הרבה רקדניות שיוולדות ומגדלות ארבעה ילדים במהלך קריירת המחול שלהן. זה אחד ההיבטים הייחודיים בנהרה ובלהקות דומות. שלושה חודשים לאחר הלידה דליה עלתה על מטוס עם התינוקת שלה, טסה למדריד והופיעה עם הלהקה. שנתיים מאוחר יותר יצאנו לסיור נוסף, הפעם למונטווידאו, אורוגוואי, ששוב, מיותר לציין, גם הפעם היה אתנו תינוק.

אחד האתגרים הגדולים שתמיד עומד בפנינו הוא אתגר התלבושות. אנחנו משתדלות לאזן בעדינות בין צניעות, נוחות ואפשרות תנועה עבור הרקדניות, להדגיש את האסתטיות של הגוף, בלי לחשוף יתר על המידה ולהתחשב בדגשים אמנותיים. בכל יצירה חדשה הנושא הזה מעלה שאלות חדשות והופך לתהליך ארוך, כמעט כמו היצירה עצמה. אתגר נוסף, שעומד מולנו כל הזמן, הוא הכרה מצד הקהילה הדתית. עבור חלקים בקהילה אנחנו נחשבות לפורצות דרך ומהפכניות, אבל יש אחרים שמתנגדים לדרך שלנו, וזה דבר שמוציא אותנו מחוץ לגדר. כך או אחרת, אנחנו לא תופסות את עצמנו כלא שייכות לעולם ההלכתי ומתקיימות כחלק אינטגרלי מהקהילה הדתית. יש לנו קול משלנו והרבה רצון לתרום לקהילה ולסביבה. עבורנו, אורך החיים שלנו הוא מקפצה ליצירה ומעשיר את חיינו ואת האמנות שלנו. אנחנו לא מנסות לשנות או לבטל את ההלכה, אלא לנווט בין הקווים בעודנו שומרות עליהן.

במהלך השנים ערכנו שיחות ודיונים רבים עם הקהלים שלנו, עם תלמידי מחול וקהילות יהודיות בארץ ובעולם בדיוק על הנושאים האלה. הדיונים האלה עוזרים מאוד לי ולרקדניות שלי לחדד את הדרך שלנו, את המטרות שלנו ואת האידאולוגיה ואת הרצון שלנו להביא לשינוי. זהו תמיד מאבק עבורנו, לחתור לסטנדרט גבוה של האמנות שלנו בלי להתפשר על מערכת האמונות שלנו. השיח הזה משאיר אותי ערה בלילות, מתלבטת ללא הפסקה מה הדבר הנכון לעשות - מה יביא לטוב, יחנך לטוב ויעשה צדק עם שני העולמות. התקווה והשאיפה שלי היא דרך להקת נהרה ודרך ההוראה, להוות השראה לדור חדש של רקדניות מתוך הקהילה הדתית, לחשוף אותן ואת הציבור שלנו לאמנות

המחול. לתת להן אפשרות להכשרה טובה ולסיכוי אמתי להיות מי שהן בלי פשרה או איום.

בראש ובראשונה, בחיי המקצועיים אני מורה, האהבה הגדולה שלי היא בלט והוראתו. לראות את ההתקדמות של התלמידים שלי, לראות אותם דבקים במטרה ומתפתחים, הופכים עם הזמן לבני אדם ורקדנים טובים יותר, ולהנחיל להם את התשוקה והאהבה לאומנות הזו ולמקצוע זה הדבר שנותן לי הנאה וגאוה יותר מכל. מחול הוא כלי חינוכי עצום בעיניי. הוא מלמד אותך להרחיב את עצמך, להיות הכי טוב שאתה יכול, להתעלות ולעמוד מול כל אתגר ועוד הרבה מעבר לכך. לפני מספר שנים התחלתי ללמד בלט בקהילה הדתית במסגרת בית ספר לאמנויות לבנות - אולפנת הללי. לאחר הרבה שנים כמורה, אני זוכה להביא את הכלי החינוכי החשוב הזה לתלמידות מחול בקהילה שלי. אני נרגשת מהתלמידות האלה, שמגלות עולם חדש, דרך אמנותית ודרך חיים חדשה ונלהבות ממנה. זה כבוד גדול עבורי להיות חלק מהדבר הזה, בעוד שלפני שלושים שנה, כשהתחלתי בדרכי להיות רקדנית, הייתי לגמרי לבד. מתוך 500 תלמידים בבת־דור, אני הייתי התלמידה הדתייה היחידה. היום המהלך הזה הולך ומשתנה: הנערות האלה רוצות לרקוד ולהיות רקדניות ולאט לאט צצים עוד בתי ספר שמתאימים להן. כולי תקווה שבשנים הבאות בתי ספר אלו יהוו קרקע טובה ופורייה ויצמיחו רקדניות ללהקות מחול, כמו נהרה, והמאבקים שאנחנו חווינו ילכו ויתמעטו.

בכל הנוגע לנהרה, אני עדיין משתאה על כך שלפני חמש שנים לא היה דבר, ועכשיו יש. בסיפור האישי שלי, המשפחה שלי ונהרה גדלו במקביל. אחרי שנים, בהן רקדתי והתמסרתי לקריירה שלי, פגשתי את בעלי רעון, שמהתחלה היה חלק אינטגרלי מנהרה, בדיוק כמוני. אם אני האימא, הוא ללא ספק האבא. שלושת הבנים המופלאים שלנו נולדו בטווח של פחות משלוש שנים, הצטרפו ל"אחותם הגדולה" נהרה.

אני לא יודעת מה העתיד טומן בחובו עבורנו, אבל מתפללת לבורא עולם שימשיך לשמור עלינו ולהעניק לנו השראה, שימשיך להאיר בפנינו את הדרך ונוכל לעסוק במקצוע היפהפה הזה לעוד שנים רבות.

דניאלה בלוך רקדנית, מורה לבלט קלאסי, מייסדת ומנהלת של להקת נהרה. למדה באולפן בת־דור ורקדה בלהקת בת־דור, להקת עידו תדמור ולהקת נאיני־צ'ן בניו־יורק. רקדה בפרויקטים עצמאיים עם יורם כרמי - להקת פרסקו, סאלי אן פרידלנד והאופרה הישראלית. בעלת תואר ראשון B-Dance מהאקדמיה הגבוהה למוזיקה ומחול, ירושלים. מורה לבלט קלאסי בבתי הספר עירוני א' תל־אביב, אולפנת הללי בגבעת וושינגטון ובית הספר "צעדים" בכפר סבא.



One Of – Two - Thirds מאת אילת כהן. רקדניות: אירן קמישב, טל סגל, אילת כהן, צילום: תמי וייס

One Of – Two – Thirds by Ayelet Cohen. Dancers: Iren Kamyshev, Tal Segal, Ayelet Cohen, photo: Tami Weiss

פסטיבל מחול: בין שמיים לארץ שרון טוראל

חדי המאזין לסאונד אלקטרוני מציץ מאחד החלונות בתחנה המרכזית ולצדו מופיעים 'גיבורים', חיילים לוחמים מסתערים, שקוד האש שלהם הופך לשילוב של שתי המילים: קודש. החרדי מסמן את ה'אחר' עבור ה'גיבורים' מאנסמבל 'כעת', כי הוא מגיע מקהילה שמקיימת אורח חיים אחר בפעולה שהיא נוקטת ובהוויה שלה, לעומת הציונות הדתית. אבל בתחנה המרכזית הירושלמית אפשר גם להיתקל ב'שיר לשלום' לצד 'איזו מדינה', ב'תיקון הכללי' ובקבוצת נערים, שכל תנועתם מבטאת מאצ'ואיזם. כל אלה מגלמים את המנעד הרחב בהוויה הירושלמית, החל בנבך הגלותי ועד אחרון ה'גברים'. כדי להדגיש את האחר ואת השונה, לעומת המשותף והדומה, יש שימוש רב בהזרה על מנת שהפעולה החוזרת והנשנית תהפוך את המוכר לזר, לאחר. כך תנועתם של חברי 'כעת' מבטאת קלידוסקופ של קצוות לא מתחברים בחברה הישראלית, אך עם זאת, גם קרקע פורייה לעשייה וליצירה. הפסיפס הירושלמי, שחולק אי הסכמות, מצליח לחולל ריקוד משותף של חיים המעמיק בביטוי ובתכנוי.

כך נפתח פסטיבל "בין שמיים לארץ" זו השנה השביעית. הפסטיבל הציג השנה 13 עבודות מחול, מתוכן 9 בכורות, 4 סדנאות וסרט אחד.

פעולת הקימה הפיזית שקין עשה כדי להרוג את אחיו? ומהו המרווח בין הכתובים לבין מה שארע בפועל?

"בין שמיים לארץ" משמשת מטרייה רחבה לפרויקטים רבים ומגוונים, כמו אנסמבל 'כעת', תכנית 'כל עצמותי תאמרנה', פרויקט בינתחומי של אמנות פלסטית וכן פעילות מחולית במרחב הציבורי. מנהל העמותה, רונן יצחקי, מסביר בצניעות כי כל החברים שותפים לדרך המחפשת, המעמיקה והבוחנת יחד מהו המעשה התרבותי והחברתי שלהם וכיצד ניתן לשאוף להתמקם במרחב של עם ישראל על צבעיו, שונותו ורבדיו. מי שהתבונן בקהל, שהגיע לבכורה של 'גיבורים' בבית מזיא בירושלים, ראה ששאיפתם מתממשת: חובבי מחול, חרדים, ציונים דתיים, תעו"ש ואנשי יצהר ישבו בכפיפה אחת. החברים בעמותה אוהבים את כל קצוות הקשת ונהנים מהאחרות, המביאה להם השראה ליצירה ולפעולה. יש מחויבות לעולם התורה ההלכתי והפעילות לאורה, כשערכים פנימיים ומהות של קדושה והלכה נוכחים בשיח ובעשייה ומקופלים גם בתוכן וגם בצורה.

חברי האנסמבל מחוללים בתנועה ובהלכה, מושפעים מפינה באוש וגם מהבעל שם-טוב. אחד הדברים הגדולים שאדם יכול לעשות הוא להרים ידיים, כתנועה, אל השמיים. גם הרב קוק וגם הרמב"ם דיברו על תבונת הגוף, לכן חיי הקדושה מחייבים רכישת השכלה גופנית. מכאן ש'כעת' אינה קבוצה שיצאה מחוץ לבית גידולה, אלא היא מהות הרעיון. לכן אפשר למצוא בוועד המנהל של "בין שמיים לארץ" ראשי ישיבות וגם שיעור ריקוד לרבנים. הם מאמנים את גופם בשפת ה'אגא' ובו זמנית מאמנים את הרוח בדיון תורני. מופע על במה וחשיפה מאתגרים את הזרם המרכזי, אך אינם מורדים בו. אם מתעוררת שאלה דרמטורגית, הם לא מהססים לפנות לרב ודנים יחד בסוגיה, מהרהרים ומתלבטים בה. דוגמה להתלבטות; האם מותר להשמיע שירת נשים? הרב עובדיה נהנה להאזין לקולה של כוכב המזרח - אום כלתום, וקבע שמותר להאזין לשירת נשים, אך לא לראותן. הם הקפידו להישאר בגבולות ההלכה. החברים באנסמבל מצליחים לקיים זה בצד זה מגוון של ניגודים: רקדן מחול עכשווי וגבר שומר הלכה, קדושה מול קלילות, בשר ורוח. ייתכן שדווקא בחברה הישראלית המפגש בין מחול לגבר דתי, המקיים את עבודת השם, אפשרי יותר מאשר אצל גבר חילוני יוצא צבא, שבשל כוחות חברתיים משמעותיים הורגל להתנתק מרגשותיו ומגופו. דווקא במסגרת דתית הבכי יכול להיתפש כפרקטיקה דתית, יש מקום לבחון תנועה עדינה החושפת עולם פנימי וחיבור לגוף הקדוש, שיכול לבטא מנעד רחב של רגשות. ראוי שהגבר הדתי יהיה מחובר לגופו, קשוב לו, מדבר אליו ורוקד עמו.

הלל הזקן טען כי הגוף הוא צלמו של אלוהים ולכן ראוי לנהוג בו בקדושה. גם ש"י עגנון התייחס לגוף הרוקד המתעלה לדרגת נשמה: "עניין זה, היינו ריקוד, בעצם אינו אלא תולדות הרגלים, אבל הוא מעלה את הגוף למדרגת הנשמה. איש כי ילך לתומו לא יעשה עלינו רושם, כמוהו כאלפים כרבבות כמיליוני אנשים, כי מטבע האדם להלוך, כמו שמאידך גיסא דרכו של אדם לעמוד או לשבת או לשכב, כי כל הפונקציות הללו הן מטבע האדם. ואולם 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 בבחינת נשמה, כי בזאת התעלה הגוף, כי היה היה לנשמה" ("תמול שלשום").

בשיחה מרתקת עם המלווה האמנותית של הפסטיבל נאווה פרנקל היא מסבירה עד כמה, לטעמה, המעברים בין ז'אנר לז'אנר והחזירה של האחד אל השני מחייבים. במחול ובתיאטרון קרו תהליכים הפוכים: במחול, הגוף ביקש להיות אדם, ולא רק אובייקט נע, אלא ישות חושבת ורציונאלית. כך המודרניסטים של שנות השישים בארה"ב העמיקו בחשיבה קונספטואלית 'מחי תנועה', כדי לנוע אחרת מדרך התנועה שהייתה רווחת עד אז. בתיאטרון, התרחש תהליך הפוך: האדם החושב של הדרמה והטרגדיה ביקש להשתחרר מהיותו אדם סביב שנות השישים, והשחקן חיפש להיות

אובייקט, ביקש להיות שולחן ולהתנהג כאילו הוא כזה. כך שפות שונות מתכנסות יחד עם מרכיבי מופע נוספים.

"מכלוה אמנותית של הפסטיבל אני צריכה להיות נהירה, מעשית ועניינית. לזה אני נדרשת באמנות, אך רצוי שהיא תהיה כזו. השיח עם הרקדנים מבקש ניסוח והפער בין הניסוח ובין האמנות מייצר סתירות". נמצא ששיח עם יוצרים מנוסים שונה משיח עם יוצרים צעירים. "אני ניהנת לעבוד גם עם שיח על אבני הבניין הבסיסיות וגם עם תחביר מורכב יותר. ברכת וסטניסלבסקי ראו אחרת את האופן בו מביא על עצמו השחקן את הבכי: סטניסלבסקי טוען שהשחקן, בזיכרון החושי שלו, ייזכר באירוע מצער ויבכה מרוב הצער שאותו בו ושאותו הוא חש. ברכת טוען שהבכי מביא לצער. השחקן לא צריך להצטער, אלא לזוזם בכי כדי שהקהל יצטער. יוצר צעיר ייזכר בחוויה מעציבה ויוצר מיומן יעסוק במרווח בין האמן וקהלו וישיג את הצער בקרב צופיו. האמן הוא נתין של הרגע וקהל שמתבונן בו רואה את הרגע. יש בזה משהו משחרר". אך הדיאלוג עם היוצרים לא החל בסטודיו, אלא במפגשי למידה מתוך המקורות בביתה של פרנקל, שם הם התפלפלו במדרש על ר' אלישע בן אבויה, אך גם ב"המילים והדברים" של מישל פוקו. נמצא שהספר משנות השישים, שעורר מהפכה במחשבה המערבית באופן הארכיאולוגי שהתבונן במדעי האדם, מביא את תמת ה'אחרות', כפי שעולה מר' אלישע בן אבויה, שכפר בתורה כולה והיה בר פלוגתא של רבי עקיבא. היחס בין 'הדברים', המרחב הפיזי של האובייקטים ובין 'המילים', המרחב המסמן והמושגי שלהם, הוא יחס של אחרות. אחרות זו יעילה ליצירת שיח שבלעדיה לא היה מתקיים. גם האמן, כמו פוקו, מחפש את הקשר בין הסדר שהוא מנסה לקיים על הבמה לבין ייצוגו בתנועה.

כנקודת מוצא היוצרים התחקו אחר דמות ממשית שמקפלת במהותה 'אחרות', כמו הלן קלר או מארי אנטואנט. יוצרים אחרים עקבו אחר פעולה יחידאית, שנקטה הדמות שבחרו, ופעולה זו הפכה אותה לאחרת. כך לדוגמא, עידן כהן בחר באורפיאו. בעבודתו היפה והלירית היוצר ניסה להבליט את היכולת האחרת והעל־טבעית של אורפיאו - להשתמש באמנות המוזיקה והשירה. אחרות זו אפשרה לו לחצות את הקווים בין המותר לאסור ולרדת לעולם המתים, כדי לפגוש באהובתו. רק באמצעות האחרות וכישרונו העל־טבעי אורפיאו היה יכול לשחק עם המוות האסור, המאיים, אך גם המפתה, האחה. דרך פעולת האמנות אורפיאו קיים את האחר האולטימטיבי, אך כך שילם את המחיר הטראגי ביותר ואיבד את אהובתו.

בטריו המעניין של איילת כהן, One of Two-Thirds, היוצרת התבוננה על השלם ועל סך חלקיו בו זמנית. כהן התייחסה למונח המוזיקלי, אקורד, המורכב משלושה צלילים עצמאיים, שונים - אחרים זה מזה. כדי ליצור הרמוניה, אקורד חייב את כל שלושת הצלילים בפעולה מתוזמנת אחת כדי "לפעול ולהישמע", אך גם חייב להתקיים שוני בין כל צליל וצליל. האקורד המשתנה כל פעם מגדיר חוקיות חדשה במערכת היחסים בין אותן שלוש 'האחרות' ומאפשר להתבונן בהן פעם כסולניות ופעם כמשולש. האחרות שלהן הכרחית, אך תמיד נמדדת ביחס לתמונה השלמה.

פסטיבל "בין שמיים לארץ" הוא מעבדה חברתית-תרבותית-תורנית. האדם הוא חלק בלתי נפרד מהחברה שהוא משתייך אליה, מהתרבות שמקיים ומהרוח ששואב ממנה השראה. ביצירה אמנותית יש לאדם כלים ליצור ממעיין נפשו ומאמונתו ולתת לרגשותיו ביטוי חזותי אסתטי. התפילה המתהווה תוך כדי הריקוד שובה את החושים, כי היא מעודדת את התעלות הרוח על החומר ונותנת ביטוי לנשמה היתרה.

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

מחול כסיסמוגרף חברתי

גלוריה מטוס

במאמר זה אציג היבטים שונים של יחסי הגומלין בין מחול למיליה הסוציותרבותי שלו במגוון תרבויות ותקופות היסטוריות. בחרתי לעשות זאת באמצעות סדרה של מחקרים המציגים דוגמאות ממחול חברתי ומחול תיאטרוני בתרבויות שונות.

הרציונל בבחירת המחקרים היה להציג לא רק טווח של נושאים מעניינים ומרתקים, שהחוקרים התמודדו עמם, אלא גם לצורך המחשת מגוון הגישות המתודולוגיות שלהם. המחקרים חובקים את תחומי ההיסטוריה, האתנוגרפיה, הארכיאולוגיה, לימודי התרבות וניתוח הכוריאוגרפיה, ומוצגים באופן כרונולוגי מ־1976 ועד 2009.

מטרת אסופת המחקרים, הפרוסים לאורך המאמר, לחשוף את הפוטנציאל האינהרנטי שבמחול לעסוק במגוון נושאים חברתיים, כגון: זהות סוציופוליטית, אירועים היסטוריים, פוריטניות, חלוציות, פוליטיקה, דת, גבולות פיזיים ותרבותיים, משאבים כספיים, סטראוטיפים, גזענות, מגדר, ריטואל ולוקאליות. כל אחד מהמקרים מציג קול 'תרבותי ייחודי' באמצעות גישת החוקר, וכפי ש־Thomas מזהה, "הסוציולוגיה של המחול הבהירה לא רק כיצד המחול מובן כמאפיין של ההקשר הסוציו־תרבותי של יצירתו, אלא גם כיצד הוא מהווה מקור משמעותי להבנת הקשר הזה עצמו, באמצעות הרפלקסיביות שבו" (Thomas, 1995: 30).

מחקר ו - ייצוג של התנהגות אקספרסיבית סמלית ב־שאבתם מים

המחקר של גלרמן (Gellerman) (1976) מתמקד בריקוד החסידי של שלוש קהילות חסידיות בניו־יורק, שנבחן כצורת "התנהגות אקספרסיבית", כ"צופן סימבולי" בחברה מסורתית מסוימת. מטרתה של גלרמן הייתה לערוך השוואה מבוקרת בין שלוש קבוצות נשים מקהילות של סטמר, בובוב ולובביץ' באמצעות ניתוח הריקוד *ושאבתם מים* כפי שהן ביצעו בחתונות חסידיות בברוקלין. מטרות המחקר היו לתאר את הביצוע, הסגנון החסידי הכללי של הנשים דרך מחקר פנים תרבותי ו"מאפייני המאגר התנועתי". כמו כן, להתמקד בהבדלים סגנוניים שונים הטבועים בשלוש תבניות הריקוד בשלוש הקהילות. כדי להמחיש כיצד ומדוע הבדלים פחות חשובים בסגנון עשויים להתפתח בתרבות החסידית בכלל. נוסף לכך, גלרמן מבקשת להראות את התרומה החשובה של Labananalysis ככלי מחקרי, המפענח את המשמעות של בחירות תרבותיות אופייניות בתנועה, המוטמעות בפילוסופיה החברתית־דתית שבני הקהילות הללו חיים לפיהן.

אפשר לבדוק את ההבדלים מניתוח השוואתי בין שלוש הקבוצות הנבחרות הסגנוניים ואת המשמעויות ההבעתיות שלהם. בניתוח התנועה לפי לאבאן הובאו בחשבון מגוון של מרכיבים, כגון: מאמץ/ צורה, שימוש בחלל, צעדים,

גישה מקצבית, זרימה, דינמיקה ותקשורת בין הרוקדות. הדבר נעשה כדי להציג את האפיונים ההתנהגותיים הזהים והשונים, המספקים רמזים חשובים להבנת הקשר של כל אחת מהקהילות החסידיות עם התנהגותן ההבעתית באמצעות התנועה, הנגלים בביצוע *שאבתם מים* בכל אחת משלוש הקהילות. השקפת עולמן של הקהילות מבטאת את האידאלים החסידיים של משמעת, פשטות, ענווה, מגדר, פילוסופיית חיים ואת הסדר המיסטי של הבריאה, הנתפסת כמעגל שלם המתחיל ומסתיים באלוהים.

גלרמן מזהה נקודות משותפות אצל הרוקדות בשלושת הקהילות, כמו התנהגות מכובדת ואיפוק, אשר באים לידי ביטוי דרך החזקת הראש, הטורסו ובמיוחד החזה. דגש על כבוד, משמעת ושליטה עצמית משתקפים באיכות השמירה על האנרגיה וזרימת הניתור. גלרמן מגלה גם הבדלים סגנוניים בעיקר במשמעות הבעתם.

נקודה מעניינת, שגלרמן מתארת, היא ההבדלים בשימוש המרחב התנועתי אשר נע בין שימוש מוגבל ביותר בקהילת סטמר למגוון מעט רחב יותר של צעדים ומחוות בזרועות בקהילת לובביץ', לשימוש הגדול של המרחב בקהילת בובוב. הגישה הקונסיסטנטית של חסידי סטמר כלפי הפרדה מהסביבה החיצונית והתעצמות ערכי הליבה החסידית, כגון צניעות וענווה, מתאימים לשימוש המוגבל בשטח הריקוד של נשות הקהילה. לעומתם, חסידי לובביץ' אינם מתנתקים מהסביבה, אלא מחפשים אינטראקציה פעילה תוך שמירה על הגבולות של מצוותיהם הדתיות. הם מתקשרים בביטחון ובחיבה עם הסביבה היהודית הלא חסידית במאמץ להפיץ את תורתם ולשתף את אמונתם עם אחרים. זו גישה התואמת ומשתקפת בניצול פתוח יותר של המרחב בריקוד הנשי. ניצול מרבי של המרחב בביצועיהן של נשות קהילת בובוב תואם להטפת רב הקהילה, המעניק ערך רב במיוחד להבעה באמצעות מוזיקה וריקודים ושם דגש על קשרים קהילתיים חמים עם הקהילה היהודית החיצונית.

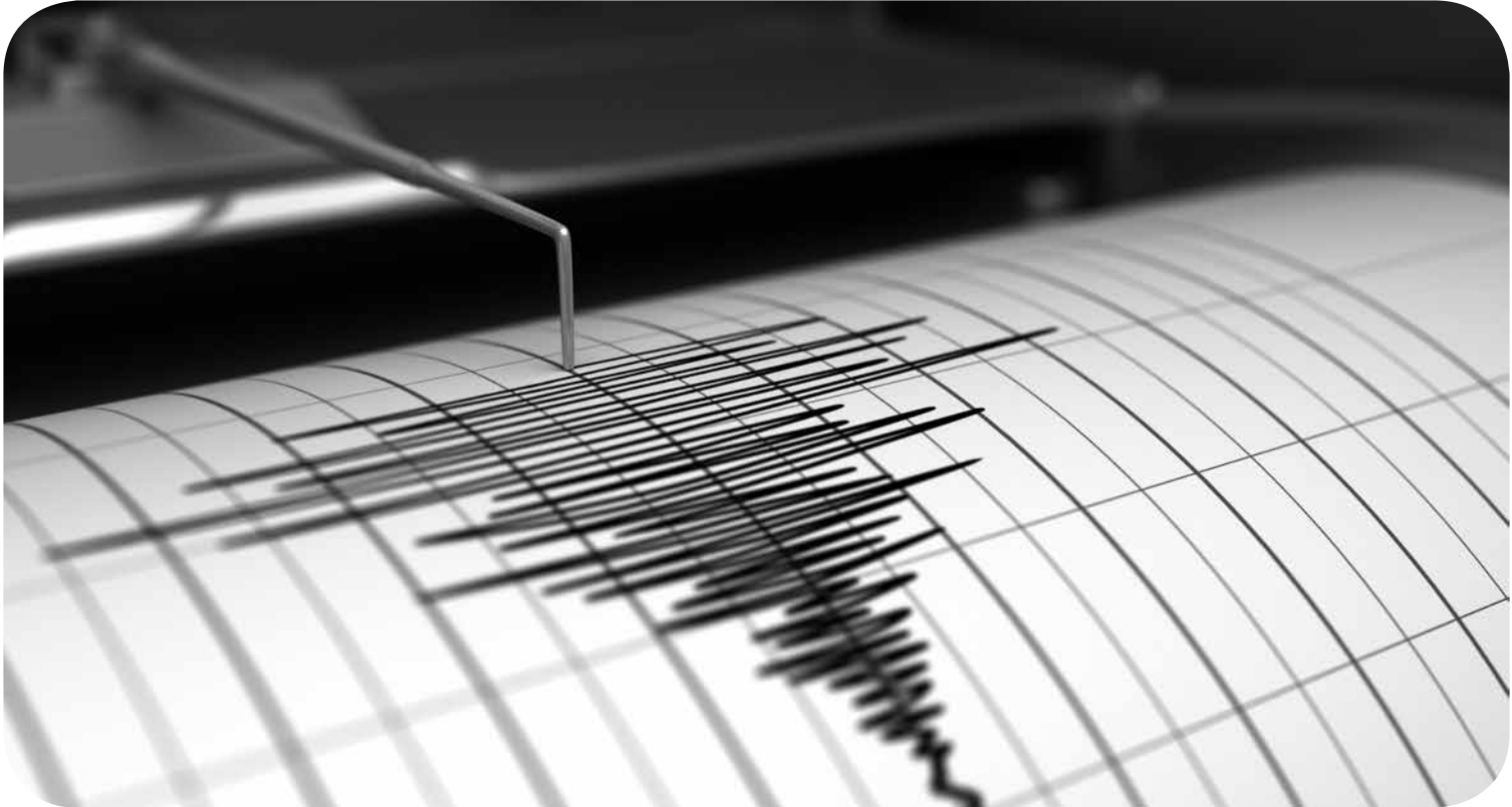
הדוגמאות שהובאו לעיל מתארות כיצד גלרמן משתמשת בשיטת ניתוח התנועה של לאבאן ככלי מחקרי, על מנת ללמוד על דרך הביצוע של צעדי הריקוד *שאבתם מים*. היא מנתחת בעיקר את התנועה על מנת לקבל ידע ותובנות על כל אחת מהקהילות, באמצעות השוואה בין אופן ביצוען של הנשים הרוקדות. גלרמן מצביעה על קווי הדמיון והשוני בניתוח ריקודן ותורמת להבנת יחסי הגומלין בין החברה לבין הריקוד.

מחקר וו - המחול האפרו־אמריקני והזהות הסוציו־פוליטית האמריקאית

במאמרה, Katherine Dunham – Reflections on the Social and Political Context of Afro-American Dance, אשנברנר (Aschenbrenner, 1981) מתארת את פריצתו של המחול האפרו־אמריקאי, הכרתו כצורה אמנותית והשפעתו על הזהות הסוציו־פוליטית האמריקאית. המחול האפרו־אמריקאי משמש מאז היווצרו כביטוי אסתטי, אינטלקטואלי, רגשי ומהנה, כמו גם כאמצעי להפצת המודעות העצמית בקהילות השחורות ולעידודה. המחול האפרו־אמריקאי גם סיפק דחף יצירתי למגוון צורות אמנות, וביניהן המחול המודרני, המוזיקה והתיאטרון. לפיכך התפתחה זהות תרבותית חזקה, כאשר המחול שימש כקטליזטור ומקור השראה בקרב התנועות החברתיות והפוליטיות השחורות.

אשנברנר מתארת את הניצול ואת הסטריאוטיפיזציה של הכישרון האפרו־אמריקני וביטויו על הבמה. כמו כן, מציגה את הדוגמה של קתרין דנהאם, שפיתחה מסורות אמנותיות ושמרה עליהן למרות נציגי הממסד התרבותי, בין שתמכו בה, בין שניצלו אותה ובין שהתעלמו ממנה.

גישתה של דנהאם כלפי הקריירה האמנותית שלה שינתה את תגובת הביקורת ואת תגובת הקהל לגבי הדרך בה היה נהוג לתפוס את האמנות



צילום: Shutterstock

מחקר ווו - הפוריטניות והחלוציות האמריקאית בראי ניתוח הריקוד

בספרה, *Dance, Modernity and Culture*, תומס (Thomas, 1995) בוחנת את הקשר בין המחול המודרני האמריקאי לבין סביבתו החברתית. בניתוח יצירתה של גרהאם, *אביב בהרי אפלצ'ים* (1944), תומס מציגה תהליכים חברתיים שהתקיימו בחברה האמריקאית בין שתי מלחמות העולם. כמו כן, מתארת את הסוציולוגיה של המחול, וכך כתבה: "...המחול הוא עובדה חברתית, וככזה, הוא נוצר מתוך ובתוך מיליה חברתי מסוים, במספר מישורים שונים אך קשורים אלה באלה, הוא עוסק בחייה של תרבות" (Thomas, 1995: 23).

תומס מתארת את התפתחות המחול האמריקאי המודרני מתחילת המאה העשרים ובוחנת אותו מהיבט הסוציולוגי. בניתוחה ליצירה *אביב בהרי האפלצ'ים* היא מוכיחה כיצד הריקוד עשוי להציע תובנות תרבותיות־חברתיות.

הבלט הקלאסי, שפת התנועה המקודדת ששלטה בתחילת המאה העשרים, התפתח במאה ה־19 באירופה, ולכן לא התאים לצורות הביטוי, לסוגיות ולצרכי החברה האמריקאית בתחילת המאה העשרים. המצב הזה הוביל לתהליך טבעי של חקירה, חיפוש, אשר עמדו בראשו בעיקר נשים. המהפכניות דאנקן, פולר וסנט דניס, הבינו את הצורך העז למצוא שפת תנועה שתאפשר ביטוי אמנותי ותשחרר מהחוקים המאובנים והמגבילים, שהכתיב הבלט הקלאסי. הישגיהן השפיעו על הדור הבא של המודרניסטים, אשר המשיכו בחיפושיהם עד לגיבוש שפות תנועה חדשות. גרהם, המפרי, ויידמן והולם, הבחינו בצרכים של החברה האמריקאית ועסקו בסוגיות, שעוררו בהם עניין, וכך פיתחו שפות מחול שנשאו תוכן אידיאי.

באמצעות הניתוח הסוציו־היסטורי, תומס הוכיחה שהמחול האמריקאי המודרני לא רק שיקף את התנאים החברתיים, שנגעו אליו בעת הופעתו, אלא אף השפיע עליהם. ב*אביב בהרי אפלצ'ים*, גרהאם הציגה אוצר תנועתי משולב ומיישמת בו את הטכניקה החדשנית שלה המורכבת ממחוות יומיומיות, כגון תפילה, הליכה וברכה, מה שמעניק לו ריאליזם ופשטות. הניתוח של תומס מבחין בתכונות חברתיות ומדגים

ואת המורשת התרבותית האפרו־אמריקאית. היא פיתחה מחול קומוניקטיבי ורב עוצמה, בעל משמעות פוליטית, וטיפחה את שורשיה האפרו־אמריקאים. דנהאם זיהתה את אופי התרבות והתאימה אותה באמצעות ניסיונה הרב, הידע והרעיונות שלה, וכך גילתה ש"המחול איננו טכניקה, אלא פעולה חברתית, ועליו להמשיך ולבטא את הלב ואת הנשמה של האדם וחייו החברתיים" (Aschenbrenner, 1981: 70). סיוריה של דנהאם באירופה בסוף שנות הארבעים ובתחילת שנות החמישים היו בעלי חשיבות רבה בשבילה, שכן בזכותם זכתה לאישור, להכרה ולתמיכה מסוימת מאינטלקטואלים לבנים ושחורים באירופה, דבר שלא זכתה לו בארה"ב (Burt, 2004).

אשנברנר מתארת את הניצול והסטראוטיפיזציה, שנמשכו כלפי הכישרון האפרו־אמריקאי וביצועיו על הבמה, בעוד שדנהאם נתקלה בגזענות למרות מחויבותה הנלהבת לאמנותה, לרקדניה, לתלמידיה ולקהלה. היא קראה תיגר על הכוחות שהתנגדו לזכויות האדם ועל מעשי העוול בכך שפיתחה מחול עצמתי, שחזר והתבטא בחברה ככלי בעל השפעה לשינוי מצבים סוציו־פוליטיים קיימים. הופעותיה של דנהאם תוארו גם כ"שיעורים בסוציולוגיה של התרבות האפרו־אמריקאית המודרנית ושל תולדותיה" (Burt, 2004: 100).

אשנברנר אינה מנתחת יצירות של דנהאם, אלא מציגה את ההשפעה של מסירותה על אמנותה ועל הקריירה שלה וכן משתמשת בראיות היסטוריות ובכתבות ביקורת, כדי לאשש את טיעוניה. כדוגמה מציגה את הקריירה המוצלחת של דנהאם בדיון שקיימה על המאבק נגד הדיכוי ועל המאמצים לזכות בשוויון זכויות. התגובות הסוציו־פוליטיות והיחס לאמנותה של דנהאם בארה"ב מבטאים את השפעתו של המחול האפרו־אמריקאי ומשקפים את כל הסוגיות החברתיות, הפוליטיות והגזעניות בתרבות, במקום ובזמן מסוים על כל גווניהן.

המחקר של אשנברנר על דנהאם תומך בטענה שקיימת פעולת גומלין בין החברה למחול שלה. כמו כן, מציג דוגמה מתועדת היטב, המתארת את השפעתה של דנהאם ואת כוחו של המחול האפרו־אמריקאי לשנות ולעצב את התודעה האנושית בתנאים עוינים וקיצוניים ולהוות מזור בתקופות משבר.

כיצד, באמצעות הסימבוליות של התנועה באביב *בהרי האפלצ'ים*, נוצרת סדרה של משמעויות מתהוות, כגון הפוריטניות האמריקאית והאינטרפרטציה התרבותית שלה בתולדות ארה"ב.
בניתוחה, תומס שמה דגש על יכולתה של היצירה להעביר לצופה מסרים של פוריטניות, חלוציות ואינדיבידואליזם, במונחים של התנועה בניגוד למילים.
"...המחול אינו מתקיים מחוץ לחברה שבה הוא נוצר ובה הוא מבוצע, אך הוא עומד ביחס מתוח עם הקונטקסט החברתי. לפיכך, מערכות אחרות של רלוונטיות הקיימות מחוץ לריקוד, חשובות לאינטרפרטציה של התנועה..." (Thomas, 1995: 154), ולהבנת היצירה.

החיים בקהילות קטנות בֶּסֶפֶר האמריקאי, הרוח החלוצית, הקשיים של חיי היומיום והדת בחברה האמריקאית - כולם תסמינים חברתיים היסטוריים המיוצגים באופן סימבולי, כדי להעביר את המסר של המילה הסוציותרבותי. גרהם מציגה באמצעות המחול סצנה של חתונה כרנע פרטי בחייה, אך בפרספקטיבה רחבה יותר כחתונה טיפוסית בקהילה קטנה באמריקה החלוצית של המאה ה־19. המחול מבטא את הסביבה החברתית, את עולמה ואת חייה המדויקים מבחינה תרבותית.
"היכולת לתפוס ולהבין את הקונטקסט אליו התכוונה [היצירה] תלויה בצופה כשותף להבנה הגיונית של האזכורים החיצוניים" (Thomas, 1995: 154).

בעקבות האבחון שתומס ערכה על מערכת היחסים בין המחול התיאטרוני לבין החברה האמריקאית טרום המאה העשרים, ניתן להגיע למסקנה כי שילוב המורשת הפוריטנית ומורשת הֶסֶפֶר (Frontierism) בתרבות האמריקאית, עם היעדר תרבות עירונית, תרם למניעת אימוץ הבלט הקלאסי ומקורותיו האירופיים.

תומס זיהתה מחול כצורת אמנות המדגישה את הקשר החברתי־תרבותי בצמיחתו וביצירתו את סוגיית המחול, בעיקר כצורה של תקשורת גופנית החובקת הן תנועות מחול והן תנועות יומיומיות, ולכן היא רואה הן בסמליות הגוף והן ברפרזנטציה שלו, תכונות אינטרדיסציפלינריות בניתוח הסוציולוגי של המחול.

מחקר IV – תנועות פוליטיות ופזיזיות

בספרו, *Critical Moves* (1998), מרטין (Martin) חוקר את הקשר בין מחול לפוליטיקה בארצות־הברית באמצעות מחול תיאטרוני, הי־פּוֹפּ ומוזיקת ראפ. כמו כן, בוחן את התיאוריה של תנועות חברתיות, כגון ניווד פוליטי (political mobilization), ובודק מאיזו בחינה ההבנה הביקורתית של המחול יכולה לתרום לתפיסות תרבותיות בפוליטיקה. מרטין מציג חמישה מחקרים, שמטרתם לזהות וליישם תובנות מתודולוגיות מסוימות, שהוא ליקט ממחקרי מחול ומתיאוריות פוליטיות.

מבין המחקרים בחרתי להציג את ניתוח הכוריאוגרפיה של ביל ט. ג'ונס *הסעודה האחרונה באוהל הדוד טום/ הארץ המובטחת* (1990), חוקר ומנתח את ההשתקפויות ההיסטוריות ביקורתיות המוצגות ביצירה, ומציג את המצב הנוכחי של גזענות, סקסיזם, הומופוביה וניצול. מרטין מזהה את היצירה כצורת מחול נרטיבי, המאזכר אירועים וגם מציב אותם בסדר כרונולוגי כשמתחיל בעבדות ואמנציפציה, וממשיך בזכויות האזרח ושחרורו. היצירה גם רחוקה מלהיות מפורשת. היא עמוסה בתנועתיות המרחיקה עצמה ממוסכמות נרטיביות. מרטין הגיע למסקנה ש" *הסעודה האחרונה* אינה נמנעת מן הנרטיבי ואינה מכפיפה את הכוריאוגרפיה לנרטיב, וכך היצירה מסבכת את הקשר בין הנרטיבי ללא נרטיבי, שעליו מסתמכת קריאה מעמיקה של הטקסט התנועתי למען יצירת ההקשר" (Martin, 1998: 62). הדבר הזה משאיר את הצופה במצב של אי־בהירות ביחס לזיהוי הגבולות בין החיים/ מציאות לאמנות, במיוחד בגלל הדרך בה הקונטקסט העכשווי נשאב ומוצג ביצירה.

הניתוח של מרטין עוקב אחר הסוגיות הפוליטיות והחברתיות שהיצירה מתייחסת אליהן, כגון המוסר הציבורי, ההתנהגות הפרטית וסוגיות של חילוניות וקדושה בחברה האמריקאית בשנות השמונים של המאה העשרים. הוא מפריד בין רעיונות חברתיים לעניינים אסתטיים, וכך זוכה לתובנות על התרומה שמחול יכול להציע להבנת הפוליטיקה.

מרטין מפתח מודל ניתוחי מיוחד בגישתו לכוריאוגרפיה *הסעודה האחרונה* של ג'ונס, בו מבחין בבעיות חברתיות/ פוליטיות, כגון גזענות, סקסיזם, הומופוביה, ניצול, זכויות אזרח והשגת שוויון זכויות. כמו כן, מתאר כיצד ג'ונס טווה זה אחר זה נרטיבים בדיוניים היסטוריים מתקופת מלחמת האזרחים ומתקופת המאבק על זכויות האזרח ביצירה, ומצטט את "יש לי חלום" של מרטין לותר קינג ב־1963 ואת *Dutchman*, המחזה השנוי במחלוקת של אמירי ברקה ב-1964.

מחקר V – סממנים יהודיים והמחול המודרני

הניתוח של ג'קסון (Jackson, 1999) ליצירה *העיירה שהכרתי* (1951) של הכוראוגרפית סופי מסלו מציג תיאור חמים ורך של חיי קהילה יהודית ברוסיה. במחול הנשים מכסות את עיניהן ומניעות את זרועותיהן בתנועות מעגליות כשהן מברכות על נרות השבת, והגברים מתפללים תוך כדי נדנדו קדימה ואחורה. כך, מסלו, הכוראוגרפית היהודייה האמריקאית, מתארת את היהדות המסורתית בקהילה היהודית דתית. לעומת זאת, ג'קסון טוענת בניתוחה שהמחול משקף גם את ההשפעה של החברה האמריקאית בזמננו, את יחסה כלפי האינדיבידואליות, הביטוי העצמי וההומניזם החילוני. בשנות הארבעים והחמישים של המאה ה־20 עולם המחול (בעיקר המחול המודרני אשר נשים עמדו בראשו) תמך ונתן תוקף לביטוי הנשי, לאינדיבידואליזם, ליצירתיות ולאוניברסליות של התקשורת. היצירה של מסלו עוסקת בנקודת המפגש בין הקהילה היהודית לבין עולם המחול המודרני, "... אינטראקציה זו עם זה יצרה זהות יהודית אמריקאית חדשה, והרחיבה את נרטיב המחול המודרני הדומיננטי של אותה התקופה" (Jackson, 1999: 85).

הניתוח של ג'קסון מתאר את הנתיב שהקהילה היהודית עברה בשנות הארבעים והחמישים של המאה העשרים, תהליך שסומן באמצעות שתי מגמות סותרות: מצד אחד, רצון לשמר את היהדות המסורתית של הקהילה הדתית, ומצד שני, הרצון להישאר נאמן לחברה האמריקאית התומכת והמעודדת ביטוי אישי והומניזם חילוני. השילוב בין שתי המגמות הללו הביא להתפתחות של פרספקטיבה וגישה חדשה בקהילה. זו יצרה דימויים טיפוסיים, מרוממי נפש, על־זמניים ורוחניים של היהודיות (Jewishness) ועם זאת, משוחררים מכל אסוציאציה שלילית של העולם הישן השייך לחיי המהגרים או ליהדות האורתודוקסית.

ג'קסון מזהה ביצירה את ההשפעה והתוצאה של שני תהליכים חברתיים, הזהות האמריקאית היהודית החדשה והנרטיב של המחול המודרני יחד מתארים אתניות דרך מחול מודרני, "צורות חדשות של יהודיות מעוצבת על ידי אינדיבידואליות, ארטיסטיות ומודעות נשית" (Jackson, 1999: 92). הכוריאוגרפיה של מסלו מבטאת את תשוקתה למצוא את מקומה בנופה של התרבות האמריקאית העכשווית על ידי סינתזה בין הפרט לכלל. להיות אמריקאית תוך שמירה על ייחודיותה של התרבות, הדת וההיסטוריה היהודית.

יישום האינטרטקסטואליות בניתוח של ג'קסון ליצירה *העיירה שהכרתי* עוזר בהבהרת נוכחותם של נושאים סותרים אלו ביצירה: מצד אחד, יש נרטיב של יהודיות הקשור לאמונות מסורתיות ולמנהגים, כפי שהקהילה מגדירה אותם. מצד שני, נמצאות המוסכמות של האישה האמריקאית בת זמננו ושל המחול כאמנות, אשר מניעים מבנים של סובייקטיביות יהודית אל עבר חופש אישי והרחק מהאמונות העתיקות.

דוגמה מסקרנת זו מבהירה היטב כיצד אינטרפרטציה של מחול באוריינטציה חברתית עשויה להטיל אור על תהליכים שהתרחשו בקהילה היהודית האמריקאית ובחברה האמריקאית בעשור הרביעי והחמישי של המאה העשרים. הגישה האינטרטקסטואלית, שג'קסון מציגה בניתוח, מספקת לא רק תובנה ייחודית, אלא גם תובנות שונות על תהליכים חברתיים המוצגים בכוריאוגרפיה.

אירופה רוקדת (מחקרים VO ו־VOU)

הספר *Europe Dancing*, בעריכת גראו וג'ורדן (Grau & Jordan, 2000), בוחן את המחול האמנותי שהתפתח במגוון תרבויות אירופה מאז מלחמת העולם השנייה ביחס לתהליכי הגלובליזציה, הכלכלה והתרבות. הספר ממפה את המחול האירופאי דרך התרבויות של בלגיה, צרפת, גרמניה, הונגריה, איטליה, הולנד, ספרד, שוודיה ובריטניה. כמו כן, מציג דוגמאות מגוונות של ארגוני התרבות השונים ומוכיח שגבולות תרבותיים הם חסינים. *Europe Dancing* עוסק בסוגיית המחול והזהות התרבותית במדינות אלה וסוקר את המורשת ואת המבנה המוסדי שלהן, המהווים תפקידי מפתח בכל הנוגע לתרבות המחול.

שתי הדוגמאות שבחרתי להציג במאמר זה, בלגיה וצרפת, מתארות את מערכת היחסים המורכבת בין תרבות, מוסדות תרבות והשפעות פוליטיות כלכליות לבין התהוות המחול בכל מדינה.

מחקר VO – בלגיה – שינוי בטעם הקהל ובחוויות

בפרק על בלגיה (2000) "Constructing Identities: The Case of the Flemish Dance Wave", לרמנס וגילן, (Laermans & Gielen,) מתארים את השינויים שחלו בבלגיה בתחילת שנות השמונים. הם חוקרים את השליטה של מסורת הבלט דרך הפריזמה של שתי להקות מרכזיות: הבלט המלכותי הפלמי ובלט המאה העשרים של מוריס בז'אר. האזור הפלמי היה מנותק מהמסורת האמריקאית של המחול המודרני והפוסט־מודרני. יתרה מזו, הגופים האחראים על מימון היוזמות התרבותיות לא גילו כל נטייה לשנות את המצב ששתי הלהקות יצרו. הדבר חיזק את המונופול של הבלט הקלאסי עד תחילת שנות השמונים. השינוי הראשוני חל כאשר הכוריאוגרפית De-Keersmaecker העלתה את היצירה *Fase* (1982), שבן־לילה הפכה ללהיט בבלגיה, בהולנד ובפסטיבלים בינלאומיים נוספים, כמו Dance Umbrella בלונדון, ובהמשך העלתה גם את היצירה *Rosas danst Rosas* (1983). קרשמייקר סללה את הדרך לכוריאוגרפים צעירים של התקופה הזו, כמו Platel־ Fabre, Vandekeybus. עם זאת, אין כל ספק שכתב העת הדו־חודשי *Etcetera* השפיע ביותר. המגזין, שיצא לאור ב־1983 על ידי J. Wambacq ו־H. de Greef, שימש במהלך תקופה ארוכה כמקדם החשוב ביותר של הגל החדש במחול הבלגי. הגישה של *Etcetera* כלפי עבודותיה של קרשמייקר, כלפי המינימליזם האמריקאי וכלפי הדה־קונסטרוקציה של שפת הבלט של פורסייט, היוו מניע חשוב שבהדרגה שינה את סגנון המחול הקיים ואת טעם הקהל.

אמנם לרוב *Etcetera* לא התייחס להפקות של הבלט המלכותי הפלמי או של מוריס בז'אר, אבל כשאכן נהג כך, הנימה השלטת הייתה שלילית: הבלט תואר כ"שטחי", "מסחרי", "ריקי", "מיושן" וכן הלאה. אפיונים אלה עמדו בניגוד בולט לתיאור של המחול בן זמננו, שתואר כ"ישר", "אישי", "טבעי", "איתן" וכן הלאה (Laermans & Gielen, 2000:17).

התמיכה של *Etcetera* בכוריאוגרפים הבלגים הצעירים באותה התקופה עזרה להם להצליח בפסטיבלים ולקצור שבחים ממבקרים זרים. הדבר הניע את הממשל הבלגי להציע להם סיוע כספי, מה שהוביל לשינוי הדרגתי של המחול הבלגי בשנות השמונים. הדוגמה הבלגית בוחנת

ומראה כיצד התערבויות חיצוניות ופנימיות, לאומיות ובינלאומיות, אזוריות, רב־תרבותיות והמדיה, היוו השפעה מכרעת על התפתחות המחול התיאטרוני הבלגי.

מחקר VO – צרפת – מעצמת על של מחול

בפרק "Effervescence and Tradition in French Dance" גור, לופה ופאייולה (Gore, Louppe & Piollet, 2000) מתארים את אחת הפעילויות העשירות והמגוונות ביותר של המחול באירופה. בצרפת יש תשעה־עשר מרכזים כוריאוגפיים לאומיים, Nationaux Centres Choreographiques (ccn) – ארבעה־עשר מהם מנוהלים על ידי כוריאוגרפים עכשוויים, כולל ה־Centre National de Dance Contemporaire (cndc) – המרכז הלאומי למחול בן זמננו. חמישה מהם מארחים כוריאוגרפים קלאסיים וניאורקלאסיים, כולל ה־Ballet National de Marseille שרולאן פטי ניהל מ־1972 עד 1997. נוסף לכך, שתיים־עשרה להקות מוסבסדות על ידי המדינה, משולבות בבתי אופרה, כולל ה־Opera Nationale' Ballet de l־de Paris (גרנייה ולה־בסטיליה, המנצלות כחמישים אחוז מהתמיכה הממשלתית במחול). להקות אלה קיבלו תמיכה בחמש־עשרה השנה האחרונות (בעת כתיבת הספר) על פי מדיניות התרבות הלאומית.

לשני שרים צרפתים היה תפקיד מכריע בהחלטות בדבר מדיניות התרבות ובעיצוב המחול העכשווי. הראשון היה הסופר Andre Malraux, שהיה שר התרבות בשנים 1950–1969, והשני Jack Lang, השר לאמנויות ותרבות בממשלתו של מיטראן בשנות השמונים. מאלרו תמך במחול בפסטיבל אביניון. מארגני הפסטיבל הזמינו לצרפת הפקות בינלאומיות ובעיקר מחול אמריקאי תיאטרוני ומחול פוסט מודרני אוונגרדי. פעולות אשר גרמו להעשרת המחול הצרפתי.

בין השנים 1982–1986 לאנג הגדיל את התמיכה הממשלתית במחול בצרפת פי ארבע, דבר שהאיץ את הקמתם של מרכזי הכוריאוגרפיה הלאומיים באזורים השונים וטיפח את המחול העכשווי באופן כללי. המצב הזה הוא דוגמה מצינת לטענתה של Wolff ש: "מה שמופק ומוצג ומתקבל על ידי הקהל נקבע לעתים קרובות על ידי עובדות כלכליות ברורות" (Wolff, 1981:46). ההחלטות הפוליטיות להשקיע מאוד במחול היו מכריעות להתפתחות עבודותיהם של כוריאוגרפים, כמו Gallotta , Marin ו־Preljocaj. בשנות השישים דקומבי (Descombey) הבלט־מסטר של Ballet de l־Opera de Paris הנהיג מדיניות של שילוב רפרטואר מודרני־עכשווי בבלט האופרה. נורייב המשיך לנהוג בה בתקופת ניהולו (שנות השמונים), וכך גם תחת ניהולה של לפברה (Lefevre). מדיניות זו הביאה לצירופם של כוריאוגרפים, כמו Carlson, וכוריאוגרפים אורחים, כמו Cunningham, Dunn, Childs, Armitage, Bagouet, Marin ו־Duboc, לבלט של האופרה. הדבר היה בעל השפעה עמוקה על רפרטואר הלהקה אשר החלה לאגור מספר רב של נושאים שהוצגו במגוון סגנונות.

הדחף המתמיד ליצור, לחדש ולהתחדש, להכשיר ולהופיע במחול העכשווי, כמו גם בסגנונות הקלאסיים, הסטנדרט הגבוה של הגישה האסתטית והאמנותית, בד בבד, עם ההשקעה הכספית הנרחבת, הם מנועים רבי עצמה אשר ניתן לראותם כמאפיינים עיקריים של המחול בצרפת. כמות המחול ואיכותו חושפים את היחס ואת הגישה של תרבות זו כלפי המחול התיאטרוני וכלפי תולדות המחול ומשקפים שילוב של מסורת וחדשנות, שהם מאפיינים דומיננטיים בתרבות הצרפתית. זו דוגמה קלאסית המציגה מערך רחב של יחסי גומלין בין מדיניות, כלכלה ואמנות, שכן "...זה לא רק ציווי אסתטי או אמנותי המובילים להקת מחול: כסף, אופנה ודרישות השוק היו (ועודם) בעלי השפעות משמעותיות מאוד על הרפרטואר" (Carter, 1994: 1998). גור, לופ ופיולה מצטטים את הדוגמה של השפעת גורם המימון על הפקת מחול כאחת ההשפעות העיקריות הבאות לידי ביטוי בתרבות מחול משגשגת.

הדוגמאות של התרבויות הבלגית והצרפתית מוכיחות בעליל את הקשר המכריע ורב ההשפעה בין תרבות, מדיניות ומוסדותיה, כמו בין התפתחות המחול התיאטרוני בשתי המדינות. ניתן לאבחן בין שני סוגים של השפעות על התפתחות המחול בכל אחת מהן. הקהל הבלגי הושפע מתרבויות חיצוניות, פסטיבלים ועיתונות, שטשטשו את הגבולות הפיזיים והובילו לשינוי נתיב התפתחותו של המחול התיאטרוני הבלגי. הדוגמה הצרפתית מראה כיצד מדיניות פנים ומדיניות כלכלית היו בין הגורמים המכריעים להתפתחות מוצלחת ופריחתו של המחול הצרפתי.

מחקר ווו - דימויים סטריאוטיפיים בריקודי עם המעובדים לבמה

ב־*Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation and Power* שאיי (Shay, 2002) התמקד בקהילות כפריות או עיירות קטנות, אשר אימצו צורות מחול מסורתיות למופעי מחול תיאטרוני. עניינו נתון בעיקר בלהקות עממיות המקבלות מימון ממשלתי. הוא בדק כיצד תופעת התאטרליזציה של מחולות עממיים ניזונה ממושגים של אתניות ולאומיות וכיצד אלה מתייחסים להצגת הפולקלור בלהקות הממומנות על ידי המדינה. תחילה, שאיי השווה בין המחול העממי להפקות של להקות שמומנו על ידי המדינה והגיע למסקנה שעדיף לחשוב עליהן כאל מסורות מקבילות. בהמשך, ניתח את "האנטומיה של להקת המחול" ודן בסוגיה האם הצורך המובן ליצור מראות סטריאוטיפיים מכתוב החלטות המתייחסות לפררטואר, לסגנון כוריאוגרפי, לבחירת רקדנים ולדרך הכשרתם, למוזיקה, לתלבושות וכו'. צורך זה מתייחס גם לעינינים מנהלתיים, כגון מימון, תמיכה טכנית, פרסום ויחסי ציבור. שאיי בחן להקות עממיות של מדינות מסוימות, כגון: Russian Moiseyev Company, Mexican Ballet Folklorico de Amalia Hernandez, Croatian Lado, Dora Stratou Greek Dance Theatre Turkish State Folk Dance, Ensemble, וארבע להקות מצריות. הדוגמאות כללו דיון על כמה מהנושאים הבאים: ההקשר ההיסטורי, פוליטי, תרבותי, חברתי, אופי וסוג המחקר שנערך בהכנת עבודות המחול, רפרטואר, טכניקות וסגנונות מחול, בחירת הרקדנים והכשרתם, אסטרטגיות כוריאוגרפיות, מוזיקה, תלבושות, ניהול, מימון והשפעתם של סיורי הופעות בקהילות גדולות.

המידע על מורשת המחול של ששת המדינות במחקרו של שאיי הוא רב ערך לא רק בשל תרומתו האקדמית, אלא גם מפני שמשקף את הדימויים התרבותיים הסטריאוטיפיים המוטמעים במחול הפולקלורי. כמו כן, מדגיש את תפקידו ואת יכולתו של המחול לייצג את ההקשר הסוציו־תרבותי, בעזרת סימבולים ויזואליים (תלבושות טיפוסיות, תנועה, צעדים ומוזיקה), תוך השיפתם של היוצרים והמבצעים.

שאיי מצביע על השפעה הדדית בין הקהילה לבין הפקת המחול החברתי שלה, ההשפעה של הזהות התרבותית על תהליך הטרנספורמציה ממחול חברתי למחול תיאטרוני, הכנתו והצגתו בפני קהילות חוץ. אף ששאיי מתמקד בתהליך ההכנה של להקות הפולקלור ולא בניתוח המחול עצמו, מחקרו מגלה את ההשפעה של ההיבטים השונים והדילמות הכרוכות בתהליך ההכנה של המחולות וכיצד כל אחת מהן מזקקת את המחול כדי להדגיש את תכונות הליבה של התרבות המובהקת שלה.

מחקר או - ארכיאולוגיה של פרפורמנס - זהות חברתית דתית ופוליטית במחול הפולחני של שבט המאיה

לופר (Looper) מיישם גישה חדשנית ואינטרדיסציפלינרית, כדי לבחון כמה סוגים של מידע רלוונטי כלפי המחול של שבט המאיה העתיק, בעזרת טקסטים הירוגליפים, ציורי קיר פיקטוגרפיים, אדריכלות ומדיות מגוונות. כמו כן, מציג סדרה של מחקרים כדי להמחיש את יישומן של מתודולוגיות אנליטיות שונות ומציע אינטרפרטציות לצורתו, משמעותו וחשיבותו

החברתית של מופע המחול השבטי. לופר מוכיח כי אף שלא ניתן לשחזר את הניואנסים של התנועה במחולות המאיה, יש שפע של מידע אחר המאפשר התייחסות מפורטת להיבטים רבים של ריקודי השבט. בספרו, *To Be Like Gods* (2009), לופר מספק אבחון ראשון מקיף מסוגו על תפקידו של המחול בחברת המאיה הקדומה, המשמש כמודל למחקר השוואתי בארכיאולוגיה של הפרפורמנס.

לופר חוקר את בני המאיה של מקסיקו ושל אמריקה התיכונה בתקופה הקלאסית המאוחרת, 600-900 לספירה. למחול הייתה חשיבות נוספת בחצרות המלוכה של המאיה כמתפקד בסעודות, משתאות וחילופי מתנות, כאשר פעל כמרכיב מהותי בחוויה הדתית ושימש כאמצעי תקשורת עם העל־טבעי. שליטי המאיה השתמשו בריקוד כדי ליצור בריתות פוליטיות ולהכיז את שליטתם על הסחר במוצרי מותרות. ריקודים אלה ביטאו ערכים אסתטיים, קשר הדוק למבנה החברתי ומושגים של מגדר, דרגה ומעמד. לפיכך המחול לא שימש רק כבידור אלא היה מהותי לביטוי ולהגדרת מושגים של זהות חברתית, דתית ופוליטית אצל בני המאיה בימי קדם.

במהלך התקופה הקלאסית מופעי המחול שימשו כמטפורה לציביליזציה בשלוש צורות עיקריות. דימוי של האלוהות שבאמצעותו בני האדם יכלו להשיג כוח על־טבעי, ארגון המבנה החברתי ותפקיד מפתח בסוציאליזציה, ולבסוף, היווה תפקיד חיוני בהגדרת המדינה, כמייצג ומגלם את הסמכות המלוכתית בה (Looper, 2009: 223).

הדוגמה של לופר חושפת את יחסי הגומלין בין מחול לפוליטיקה דרך גישה ייחודית העושה שימוש בארכיאולוגיה, כדי להבין את תרבות המאיה והדרך בה המונרכיה יישמה מחול ריטואלי כדי לשלוט. מובן שדוגמה זו אינה מציגה ניתוח של המחול הפולחני של המאיה וגם אינה מסתמכת עליו, אך אכן שופכת אור על הדרך בה הארכיאולוגיה תומכת במחקר המחול, בהקשר ייחודי של מחול וחברה. הנקודה המעניינת במחקרו של לופר באה לידי ביטוי במיקום המרכזי שהוא מעניק לתפקיד המחול בחברה וכיצד הוא עושה שימוש בארכיאולוגיה ככלי מחקר להבנת המחול, כדי ללמוד על אורח החיים של שבט המאיה.

חוד המחס

המחקרים שהובאו לעיל מלמדים על כוחו של המחול להציג הקשר תרבותי חברתי ברמות שונות. כיצד הוא נובע מהחיים וכיצד יכול לתרגם אותם לתוך עולם המורכב מחוקים של מרחב־זמן. המחול בונה מעין מיקרוקוסמוס המפתח שיוח חברתי ומאפשר לצופה ניתוח ביקורתי, התבוננות ובניית היבטים חדשים על הנושאים שהוא "קורא" ביצירה.

בעקבות עיון במחקרים שהוצגו לעיל, ניתן להבחין ביחסי הגומלין שבין מחול וחברה. המחול מהדהד בחברה ומְתקשר אתה, ממשיך להקשיב ולהזין, לספוג ולהגיב באמצעות שפה אמנותית שמתגבשת לכדי טקסט תנועתי ותקשורת ויזואלית. הדוגמאות מראות כיצד המחול נובע מהחיים ובכווח לייצג סוגיות ותהליכים חברתיים, ולעתים להשפיע ואף לשנות נורמות חברתיות, מושגים, טעמים וסטריאוטיפים.

יכולתו של המחול להיות מופרד מהמציאות ובה בעת לייצג היבטים ממנה, הופך אותו ראוי ליישום במחקר החברתי. המחקרים שהובאו במאמר זה מדגימים כיצד המחול הוא ביטוי מסוגנן ואסתטי של אירועים חברתיים, או השתקפות של מאפיינים תרבותיים המבטאים את היחסים המורכבים הקיימים בין החברה למחולות שלה. באמצעות הדוגמאות ניתן למצוא התייחסויות ונקודות מבט שונות הנוגעות למגוון נושאים והיבטים תרבותיים, כגון סוגיות גיאוגרפיות, היסטוריות, חברתיות, פוליטיות, מוסדיות, כלכליות, אתניות, גזעניות, דתיות, כפי שהכותב או מנתח המידע מבין אותן.

התבוננות במחקרים הנבחרים מאפשרת לחלק אותם לשתי קבוצות: הקבוצה הראשונה כוללת את לופר, שאיי וגלרמן, העוסקים במחול חברתי. הקבוצה השנייה כוללת את גראו וג'ורדן, אשנברנר, תומס, מרטין וג'קסון, החוקרים את המחול התיאטרוני. יכולתו ועוצמתו של המחול להעביר סוגיות חברתיות/ תרבותיות ניכרת בשתי הקבוצות.

עם זאת, בדיקה חוזרת מגלה הבדל נוסף הנובע מגישות הכותבים. כלומר הדרך שהחוקרים בחנו באמצעותה את הממצאים שעמדו בפניהם, מהחברה אל המחול, או מהמחול אל החברה. האם החוקר סוקר את החברה, את מוסדותיה, את אירועיה ואת התהליכים הסוציו־היסטוריים העוברים עליה, ולאחר מכן, מראה כיצד הם משתקפים במחול, או בכיוון ההפוך, דרך ניתוח של יצירת המחול אל החברה. השימוש בהשקפה כזו מארגן אחרת את החלוקה לקבוצות: קבוצה אחת תכלול את גראו וג'ורדן, אשנברנר, שאיי ולופר הבודקים את השפעת האירועים הסוציו־היסטוריים וכיצד הם באים לידי ביטוי במחול. הקבוצה השנייה תכלול את גלרמן, תומס, מרטין וג'קסון, הבוחנים את החברה באמצעות התוצר המחולי, תוך שימוש במגוון טכניקות של ניתוח יצירות מחול. המבט שלהם מתחיל מהמחול ועובר אל החברה.

לקבוצה השנייה מכנה משותף בין ארבעת הכותבים המעניק עניין ועומק נוסף. ארבעתם חוקרים את החברה האמריקאית ובעזרתם ניתן לקבל פרספקטיבה רחבה יותר על חברה זו. יחד הם פורסים מגוון נושאים, מנתחים ובוחנים את האקספרסיביות של הגוף ואת המשמעויות המקיפות אותו בחברה רב־תרבותית.

תרומתם של ארבעת החוקרים האלו הייתה חשובה במיוחד לאורך כתיבת הדוקטורט שלי, שעסק ביחסי הגומלין בין החברה למחול בתרבות הישראלית, (חברה רב־תרבותית), דרך הפריזמה של ניתוח כוריאוגרפיות. הגישה האנליטית האינטרטקסטואלית בשילוב טכניקות נוספות, שיישמתי במהלך המחקר, מדגימה לא רק כיצד המחול יכול לייצג אירועים פוליטיים, היסטוריים, ריאקציות פסיכולוגיות ומצב רוח לאומי, אלא גם כיצד הוא בעצמו בונה ערכים חברתיים, מאפיינים ותפיסות של הסביבה התרבותית שנוצר בה.

החוקרים המוצגים לאורך מאמר זה, כמו גם המחקר הספציפי שלי על החברה הישראלית, תורמים להבנת יחסי הגומלין בין החברה למחול, וכן מדגימים את יכולת השימוש בניתוח יצירות מחול ככלי משלים במחקר חברתי, בדיוק כפי שאמנויות אחרות משמשות למטרה זו.

הסיסמוגרף מתפקד כחיישן של גלים סיסמיים, רעידות אדמה, התפרצויות וולקניות ותנודות על פני כדור הארץ. הוא ממפה ומתעד פעילות אקטיבית ותנועות ריתמיות דרך המחס הרושמת ברגישות כל התרחשות. התרשים הנוצר מאפשר לסיסמולוגים ללמוד ולקבל תובנות על כדור הארץ (http://science.howstuffworks. com).

נתבונן בסיסמוגרף כאנלוגיה מופלאה למחקר המחול, בה הכוראוגרף הוא המחס המתעדת ברגישות את אירועי החברה בה הוא חי. יצירת המחול היא הדיאגרמה המשקפת את האירועים ואת התנודות שהתרחשו בחברה. על פי חלק מהמחקרים, ניתן לראות שבניגוד לסיסמוגרף, שפעילותו פאסיבית בלבד, המחס של הכוראוגרף גם אקטיבית. המחול אף יכול להשפיע בחזרה על החברה, כמו הפעילויות הסיסמיות. באנלוגיה זו הכוראולוג לומד ומפיק תובנות על החברה דרך חקר המחול.

ביבליוגרפיה

Aschenbrenner, J., (1981). "Katherine Dunham – Reflections on the Social and Political Context of Afro-American Dance", *Dance Research Annual XII*, pp. 15-85.

Burt, R., (2004). "Katherine Dunham's Floating Island of Negritude: The Katherine Dunham Dance Company in London and Paris in the Late 1940s and Early 1950s", in Carter, A., (ed.) *Rethinking Dance History, A reader*, pp. 94-106, London and New York: Routledge.

Carter, A., (ed.) (1998). *The Routledge Dance Studies Reader*, London and New York: Routledge.

Gellerman, J., (1976). "The Mayim Pattern as an indicator of Cul-tural Attitudes in Three American Hasidic Communities", *Dance Research Annual IX*, pp. 111-130.

Grau, A. and Jordan S., (2000) *Europe Dancing – perspectives on theatre dance and cultural identity*, London: Routledge.

Jackson, N., (1999). "Jewishness and Modern Dance in Sophie Maslow's The Village I Knew", in Adshead-Lansdale (ed.), *Danc-ing Texts Intertextuality in Interpretation*, pp. 83-103, London, Dance Books.

_____, (2000). "Dance and Intertextuality – Theoretical Reflec-tions," in Doolittle, L. & Flynn A., (eds), *Dancing Bodies, Living Histories*, pp. 218-231, Canada: Banff Centre Press.

Laermans, R. & Gielen P., (2000). "The Flemish Dance." Wave in Grau A. and Jordan S. (eds) *Europe Dancing – perspectives on theatre dance and cultural identity*, pp. 12-27, London: Rout-ledge

Looper, M., (2009). *To be Like Gods*, USA: University of Texas Press.

Louppe, L., Piollet, W. and Gore, G., (2000). "Effervescence and Tradition in French Dance in Grau A. & Jordan S. (eds) *Europe Dancing – perspectives on theatre dance and cultural identity*, pp. 28-54, London: Routledge.

Martin, R., (1998). *Critical Moves – Dance Studies in Theory and Politics*, USA: Duke University Press.

Shay A., (2003) and (2004)."Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation and Power", *Dance Re-search Journal* 35/2 Winter and 36/1, Summer, pp. 200-203.

Thomas, H., (1995). *Dance, Modernity and Culture*, London: Routledge.

Wolff, J., (1981). *The Social Production of Art*, London: Macmillan Publishers LTD. (http://science.howstuffworks.com).

ד"ר גלוריה מטוס, כוראולוגית ומרצה בנושא מחול תיאטרוני ברחבי הארץ. מנחה סדרת הרצאות בקתדרה "הזמנה למחול עכשווי". Ph.D בלונדון ב־*Dancing the Israeli Identity and Culture*, - Middlesex University M.Ed. בחינוך והוראה *'Social Seismograph' Dance Analysis as a*. Middlesex University באמצעות אמנויות. B.A בכוראוגרפיה בלונדון ב־Middlesex University. בעבר לימדה במשך עשרים וחמש שנה את תולדת המחול וקומפוזיציה בתיכונים במגמות מחול. ניהול סטודיו לבלט קלאסי במשך 10 שנים, בו גדלו דורות של רקדניות צעירות. רקדנית בלהקת Ballet Gulbenkian בליסבון בסגנון נאו־קלאסי. בשנים האחרונות עוסקת בצילום, מתמקדת ב'הקפאת התנועה' ליצירת קומפוזיציה. www.gloriamatos.com.

הרקדן כפֿסל במרחב תלת ממדי

כתב תנועה אשכול-וכמן ככלי לגילוי המרכיב העולם של עולם הריקוד

עין-יה כהן

המאמר יציג אפשרות לתפיסת המרכיב התלת ממדי בתנועה ומחול ה- התצורות המרחביות שהרקדן יוצר בתנועתו ואת תרומתו של כתב התנועה אשכול-וכמן EWMN לשכלול של אפשרות זו. בחרתי להתמקד באחד המרכיבים הפחות מוכרים של עולם הריקוד - הבחנה ודימוי של החוויה המרחבית המאפשרים לרקדן, לכוריאוגרף ולעֵד, הצופה בריקודים, לתפוס מסלולים תנועתיים, תצורות ו"אקורדים מרחביים" ה"מפוסלים" במהלך התנועה. אני קוראת לכך המרכיב העולם של עולם הריקוד והרקדן כְּפֶסֶל במרחב תלת ממדי.

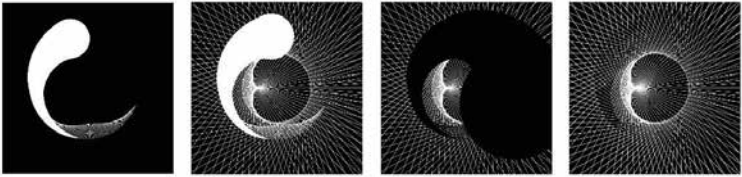
בתהליכי העבודה והחיפוש משמש אותי כתב התנועה אשכול-וכמן ככלי למחשבה, להגדרה, לדימוי, גילוי חומרים תנועתיים ותיעודם. בעבודתי אני מניחה שטווח הרגשות, התחושות והדימויים, אותם כולנו חווים ואליהם אנו מנסים להתחבר דרך הריקודים, הוא רחב, עשיר ומעודן יותר מהמזוהה על ידי השפה המדוברת. לדוגמה:

- הבחנה בין כל איבר הנע בנפרד לבין ידיעת היחס בין איברי הגוף, השותפים לתהליך תנועתי אחד ביחס לסמוך אליו.
- הבחנה בין תנועה של איבר אחד או של קבוצת איברים להבחנה בתמונה המלאה של הגוף כולו כיחידה שלמה בתנועתו - ה"תוצר האקורדי".
- הבחנה ודימוי של החוויה המרחבית, בה הרוקד תופס אילו מסלולים תנועתיים ותצורות מרחביות תלת ממדיות כמעטפות, מניפות, ספיראלות, צורות הנדסיות תלת ממדיות הוא "חוצב/ מפסל" תוך כדי תנועה.

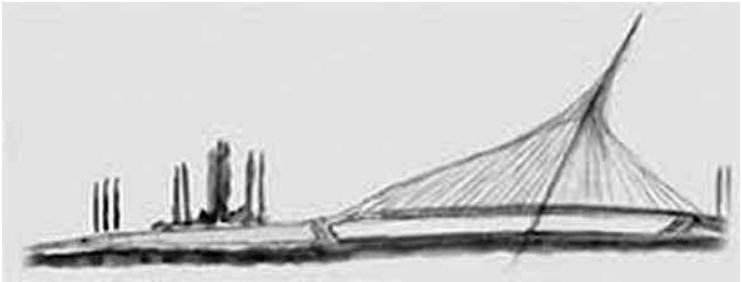
אחד הדימויים לתיאור החוויה, שאני נותנת לעצמי או לרוקדים עמי, היא לדמות מה היה קורה אילו הייתי רוקדת בתוך אדמת חוואר הלשון או חמר. אילו תצורות היו נובעות במהלך הריקוד? זהו המרכיב המופשט ביותר של עולם הריקוד שבדרך כלל סמוי מעין הרוקד והצופה.

בעולם המחול מתייחסים למרחב מהיבטים שונים:

- המרחב הפיזי, הסביבה בה רוקדים - במה, חדר, סביבה חוץ תיאטרונית...
- מרחב ביחס להתקדמות כללית וכיווני התזוזה - Locomotion [קדימה, אחורה, ימינה, שמאלה...]
- מרחב כיחסים בין הרקדנים המבצעים את הריקוד [עומד ונע, לפני - אחרי, קרוב - רחוק...].
- מרחב כמיצג יחס בין הרוקד לקהל [במה - אזור ייחודי נפרד היוצר מרחק, ריקוד בחדר - מזמין קרבה, קהל הנמצא מסביב, מעל, מתחת לרוקד...].
- מרחב המתייחס למרחב הפרטי של הרוקד - התמונה החווייתית סובייקטיבית הנוצרת אצל הפרט בתפיסת הגוף וביחס הרקדן אל גופו,



ג'ון הריז יוצר בעבודתו Study in Black and White תמונות וסרטים עם יישום של כתב התנועה אשכול-וכמן, בהם המחשה של תצורות תלת ממדיות.
ראו: youtube.com/user/JGHarries.



סנטיאגו קאלטרווה מקשר ברישומיו בין גוף האדם, תנועתו ומבנים ארכיטקטוניים

תפיסה מרחבית

היכולת לתפוס מסלולים מרחביים קיימת אצל כולנו מלידה, רובנו לא מוציאים אותה מהכוח אל הפועל. תפיסה מרחבית היא היכולת לזהות, לתפוס ולעבד מידע הנוגע לצורתם ולמיקומם של גירויים במרחב. על פי תיאוריית האינטליגנציות המרובות של הווארד גרדנר, התפיסה המרחבית היא הבסיס לאינטליגנציה המרחבית, הכוללת מספר יכולות קוגניטיביות: יכולת חזותית, יכולת התמצאות מרחבית ויכולת רוטציה מנטאלית (ויקיפדיה). כדברי הפילוסוף הנרי ברגסון, "אילו נוכחנו בממשותה של ההשתנות ואילו השתדלנו לתפסה שוב היה הכול פשוט יותר" (הנרי ברגסון, 1953).

הניורופסיכולוגית א. בלוג'י (Bellogi) וצוות חוקריה גילו שמסלולי תנועה תלת־ממדיים, בהיותם מרכיב אימננטי של שפות הסימנים, הם הדקדוק הפנימי שלהן. אנשים הלומדים שפות אלו למידה ספונטנית כשפת אם, מפתחים בו זמנית את התפיסה התלת־ממדית של התנועה. חוקרים אלו מניחים כי היכולת לתפוס ולהשלים תמונה של מסלולים מרחביים קיימת אצל כולנו מלידה, אך רובינו איננו מוציאים אותה מהכוח לפועל.

בלוג'י טוענת כי להמיספרה השמאלית במוח תפקידים אנליטיים ובעיקר כאלה, הקשורים לאוצר מילים ולדקדוק. להמיספרה הימנית תבניות סינכרוניזציה של תפיסה, עולם ויזואלי ומרחבי. שפות הסימנים חוצות את ההבחנה בין מרכיב אוצר המילים לדקדוק, מצד אחד, והמבנה והצורות המרחביות, מצד שני. הניורולוג אוליבר סקס מחזק זאת ומתייחס לאפשרות כי בהמיספרה השמאלית יש "מרחב דקדוקי", השונה "ממרחב טופוגרפי" רגיל. זהו המרחב הפורמאלי של שפות הסימנים.

"Furthermore, the psychological representation of movement differs for deaf and hearing subjects, with perception of movement from tied to linguistically relevant dimensions for deaf' but not for hearing subjects (fig.2B).Thus, the data suggest that acquisition of a visual- gestural language can modify the natural perceptual categories into which linguistically relevant forms fall."

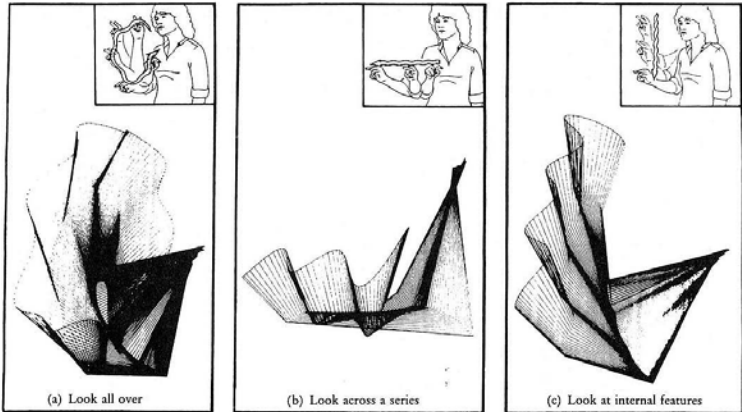
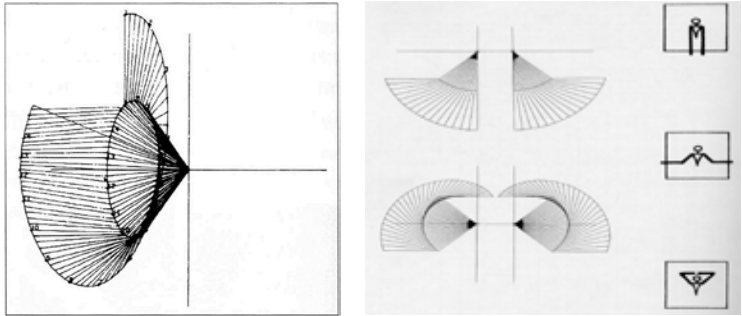


Figure 2. Computer-generated images showing three different grammatical inflections of the sign LOOK. The beauty of a spatial grammar, with its complex three-dimensional trajectories, is well brought out by this technique (see footnote, p. 90). (Reprinted by permission from Ursula Bellugi, The Salk Institute for Biological Studies, La Jolla, California.)

U. Bellogi, H.Poizner, E.S.Klima." (1989).



"Notation of Movement": BCL Report No. 10.0(1970) *Angles & Angels* (Dance Suite), Eshkol, N (1979)

אני טוענת כי בריקוד יש בקליטת תצורות תלת־מדיות אלו שילוב של חוויה צורנית-תנועתית, ומשמעות העשייה לעורר טעינות רגשית, כמו באמנות פלסטית ובשפות סימנים. לעתים נדמה כי שילוב החוויה רבת הפנים הזו נעלמה מעולם המחול בשנים האחרונות ואני מציעה להחזיר אליו את העיסוק בצורה ובמבנה. כדברי חז"ל, "הצורה היא עצמות הדבר".

בעולם הריקוד ניתן למצוא דוגמאות לרקדנים ולכוריאוגרפים אשר התייחסו לנושא זה באופנים שונים במאה ה־20:

- "...It is also possible to make a three-dimensional or plastic models which retain each stage of the unfolding of movement... these formations...follow not only flat planes but sometimes very complicated curved surfaces and serpentine forms" (Laban, R. 1960).
- "Space: A tangible element to move through, with conscious intention, a place to journey in" (Robert Cohen, 1986).
- "Shapes, designs, air patterns made by each dancer in his own kinesphere as his way of expressing the infinite relationship of his body with the space" (V. Preston- Dunlop, 1987).
- "Sculptural forms: the forms in space made by the dancer as they move and as they arrive "...lines, loops, and tangles..." (Richard Buckle, 1981).
- "Shaping processes: The sculptural shaping created by the moving body parts within the three planes: widening or narrowing, rising or sinking, advancing or retreating," (Cecily Dell, 1970).

Dance Words (V. Preston- Dunlop, Harwood Academic Pub. 1998)

ניתן לראות זאת גם בחלק מעבודותיהם של: אוסקר שליימר, לואי פולר, רוברט כהן, אנה תרזה דה קירסמייקר, והמחברים עם כתב תנועה אשכול-וכמן: נועה אשכול, עמוס חץ, תרצה ספיר, איל עפרון, יעל כנעני, ערן וישנקן, עין-יה כהן ועוד.

היום אנו יודעים כי היכולת לסמל ולשיים - לתת שם, אשר הנן פונקציות מופשטות, עוזרות בהרחבה ובשכלול תפיסתנו. **שְׁיִים**: היכולת לשלוף מהזיכרון שמות של אובייקטים, ספרות, אותיות או צבעים. זו היכולת לקרוא לפרט בשמו במהירות תקינה. שיום מהיר מסייע לקריאה שוטפת. כשהשיום איטי, ייתכנו קשיים ברכישת הקריאה. שְׁיִים (באנגלית Naming): פעולה בה ניתנים שמות לעצמים או למושגים אחרים. (כשם שמִסְפָּר היא פעולה של נתינת מספרים לעצמים או למושגים אחרים). **סמל** הוא ייצוג של מושג כלשהו, כמו רעיון, חפץ, איכות וכו'. הסמל מקבל משמעות מעבר לזו הקיימת בו כשלעצמו (ויקיפדיה).

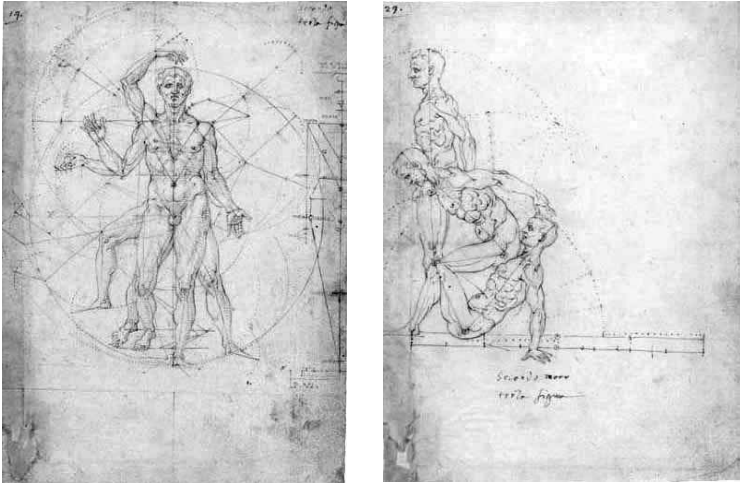
בדבריה של נועה אשכול:

"כל אירוע אשר אינו מלווה בסמל יישאר אקראי ובלתי ניתן לחזרה. על הסמל או סט הסמלים להיות מסוגלים לתאר את המרכיבים העיקריים ותמצית האירוע, בדרך פרקטית, בעיקר במטרה לחשוב עליו ובערכיו כדי לחבר ריקוד. כאשר אירוע מסוים מעורר דיו את העניין שלנו, כדי שנרצה לזכרו, לתאר אותו, ומעל הכול לחשוב ולחשב או לחבר עמו, בקיצור לבטא אותו - אז נחוץ לנו תחליף המתאים לאירוע זה: תחליף זה הוא סימבול" (1958)

כתב התנועה אשכול-וכמן מציע לנו מערכת מתווה ומערכת מושגים שבאמצעותם אנו יכולים לזהות, למיין, להגדיר ולשיים תופעות שונות בעולם התנועה. בעקבות העבודה עמו, אנו יכולים לשכלל את תפיסתנו, ובעקבותיה להעשיר את חוויות הרוקד והצופה, ולתת כלים להדמיה וגילוי חומרים אצל המחבר. במאמר זה אציג רק חלק ממושגים אלו.

הסבר קצר של המערכת המתווה ושלושת סוגי התנועה

מהתבוננות במערכת הייחוס לניתוח תנועה על פי כתב התנועה אשכול-וכמן ניתן למצוא קשר לתגליתו ולתורתו האבודה של לאונרדו דה וינצ' בן המאה ה־16, לגבי תנועת הגוף האנושי (גישתו מסתמכת על ההסתכלות והניסיון כאמצעים היחידים לקביעת האמת). אם מתייחסים למפרק האיבר כמרכז תנועה קבוע במרחב, כל תנועה של האיבר סביבו מתרחשת למעשה בתוך כדור דמיוני.

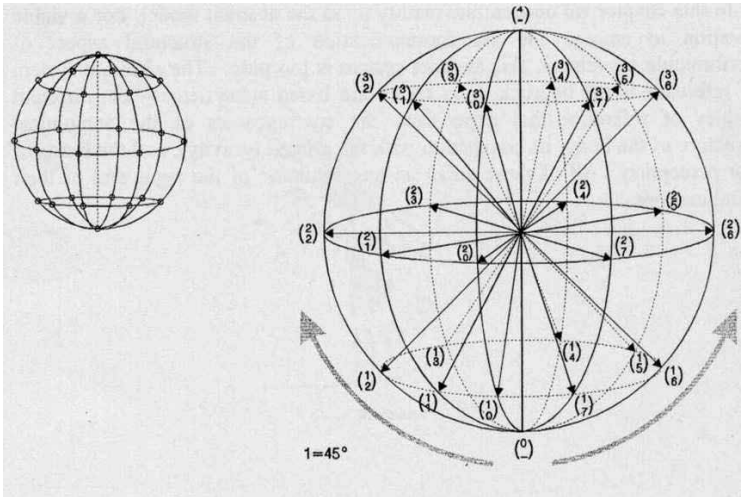


http://www.themorgan.org/collection/Codex-Huygens

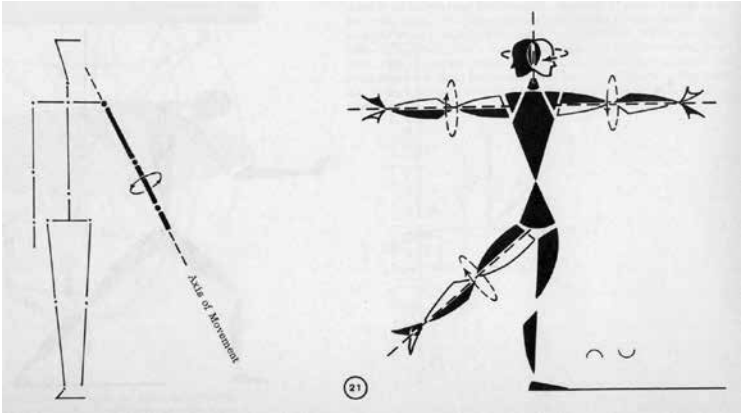
מרחב התנועה

המערכת המתווה שנבחרה בכתב התנועה אשכול-וכמן היא מערכת קואורדינאטות סְפִירוֹת המחלקת את "כדור התנועה" של כל איבר ואיבר. ביחס אליה ניתן לקבוע ולסמן את הפוזיציות ואת התנועות.

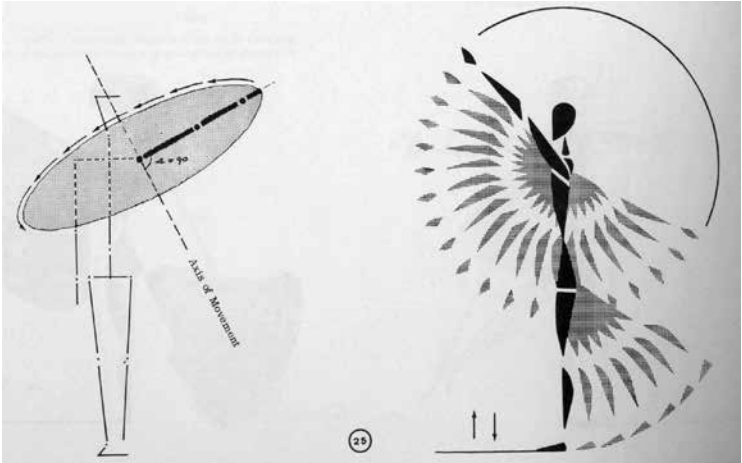
המערכת המתווה



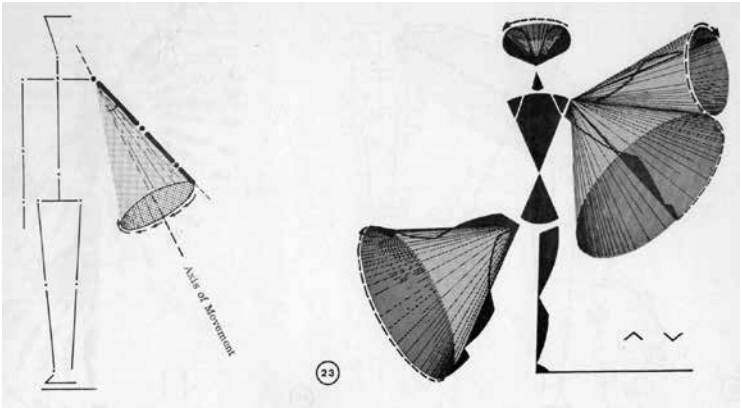
במכלול התנועות הכדוריות ניתן להבחין בשלושה "סוגים", שהם דרגות שונות של יחסים בין ציר האיבר לציר התנועה:



תנועה רוטציונית - האיבר בה נע סביב צירו ואינו משנה את מקומו במרחב; ציר האיבר וציר התנועה מתלכדים (קצה האיבר נשאר קבוע על פני הכדור - יוצר נקודה במרחב).



תנועה מישורית - האיבר בה נע במישור; ציר האיבר ניצב לציר התנועה (קצה האיבר נע "במעגל הגדול" שעל פני הכדור ויוצר משטחים מישוריים במרחב).



תנועה קונית - האיבר בה נע בקונוס; ציר האיבר נמצא בזווית חדה לציר התנועה (קצה האיבר נע במעגל הקטן תמיד מ"המעגל הגדול" שעל פני הכדור ויוצר מעטפת קונית במרחב).

מערכת הייחוס של כתב התנועה אשכול-וכמן מאפשרת לנו להתבונן בכל איבר כמרכיב נפרד, בעל תפקיד שונה, כך שנע ככלי עצמאי, ותנועת הגוף כולו היא כתזמורת שלמה. כאשר לרקדנים שונים תפקידים שונים, כל אחד מהם הוא תזמורת של יחיד בתזמורת שהקבוצה יוצרת.

בכל תנועה שהגוף מבצע (מלבד באיברים הקיצוניים) משתתפים שני סוגי איברים: האיבר הנע באופן אקטיבי (האיבר הכבד) וכל האיברים הנישאים על ידו (האיברים הקלים). האיברים הקלים משנים את מקומם במרחב עקב תנועת האיבר הכבד. כאשר מתרחשת תנועה עצמאית של האיברים הקלים, השתנות מקומו של כל אחד מהם במרחב היא תוצאה של התנועה הסימולטנית. למעשה, ברוב התנועות היומיומיות שלנו ובכל ריקוד רובנו לא מודעים ל"אקורד התנועתי", הנוצר בזמן התנועה הסימולטנית המכונה גם "אקורד מרחבי". התצורות המפוסלות במרחב התלת ממדי הן תוצר של תיאום מורכב בין סוגי התנועות, גודלן ומהירות התרחשותן.

המודל המרחבי של כתב התנועה אשכול-וכמן ew עשוי לעורר את מודעותנו ולפתח את יכולתנו לתפוס ולדמות את המרכיב העלום של עולם התנועה - תצורות תלת ממדיות הנוצרות על ידי איברי הגוף הנעים של הרקדן, צורות פשוטות הנובעות מתנועתו של איבר יחיד וצורות מורכבות הנובעות מתנועה סימולטנית של כמה איברים. גילוי וחקירה של תחום זה הוא הזדמנות להעמיק את החוויה על ידי בניית הקשרים בין התופעה הוויזואלית לתחושה הקינסטטית ולעולם הדימויים של המחבר, הרקדן, המבצע והמתבונן. ההתייחסות **לרקדן כפֶּסַל** במרחב תלת ממדי מאירה ומעוררת את ההקשרים החביים בין עולם המחול לתחומי אמנות ותקשורת נוספים.

בנימה אישית, ריקוד, כאמור, הוא, עבורי, שיח בין תפיסת תנועה מופשטת לחוויה החושנית שהיא מעוררת ולעולם הדימויים הפרטי שלי. מניסיוני כרקדנית מבצעת ומחברת ריקודים, כצופה, מורה, מנתחת שפת הסימנים ועוד, המודל המרחבי של כתב התנועה אשכול-וכמן ופרטיטורת הכתיבה שלו הם נקודות משען לגילוי, לידיעה, להבנה, ללימוד ולדימוי הריקוד. הם כלים להעשיר את הזיכרון הגופני, הצורני, הריגושי והאסוציאטיבי, אשר נותנים לריקוד משמעות חיונית.

רשימת מקורות:

אשכול נועה, ג'ון הריז. *תנועות סימולטניות ואקורדים מרחביים בכתב התנועה אשכול-וכמן*. עברית: מיכל שושני [האתר של המרכז לכתב תנועה אשכול-וכמן].

הריז ג'ון, ספיר תרצה. *גוף ומרחב בכתב התנועה אשכול-וכמן*. המרכז לחקר כתבי תנועה ומחול, סמינר הקיבוצים, המכללה לחינוך טכנולוגיה ולאומנויות, תל־אביב, 2015.

ברגסון הנרי. *מחשבה ותנועה מסות פילוסופיות*. מוסד ביאליק 1953.

- Eshkol, N. & Wachmann, A. *Movement Notation*. Weidenfeld and Nicolson, 1958.
- Eshkol, N. & Harries, J.G. *EWMN Sphere of Movement*. Unpublished paper presented at the International Conference on Coordinate Method Movement Notation, Nanjing, China 1988.
- Eshkol, N. *Angles & Angels (Dance Suite)*. The Movement Notation Society & Tel Aviv University, Israel, 1979. "Notation of Movement": BCL Report No. 10.0, Published by University of Illinois, Urbana, U.S.A, 1970.
- Macdonald (editor). *Choreutics*. L. U. & Evancs, London, 1966.
- Bellogi, U, Poizner, H.,Klima, E.S, "Language, Modality and The Brain", *Trends in Neuroscience's* - October 1989.
- Preston-Dunlop (editors). *Dance Words*, Harwood academic publishers, 1995.
- Fred Sandback Sculpture*, Yale University Art Gallery, 1991.
- Vezzosi, A, Leonardo E. *Lo Sport, Art Science Technique and Myth*. Museo Ideale Leonardo Da Vinci. Atene, 2004.
- Sacks Oliver. *Seeing Voices*, University of California Press. 1989

עין-יה כהן היא רקדנית, מורה ומחברת ריקודים, המשלבת את כתב התנועה אשכול-וכמן בעבודתה. מרצה בכירה אמריטוס באקדמיה למוזיקה ומחול בירושלים ובמכללת דוד ילין. כיהנה כדיקנית הסטודנטים וראש החוג לתנועה וכתב תנועה. רקדנית בקבוצת "תנועות" בשנים 1975-1988 בהדרכת עמוס חץ. מחברת ריקודים לקבוצה עמה עובדת ומופיעה 1990-2016 (ניתן לראותם ב־www.youtube.com/EINYA45). מלמדת תנועה, כתב תנועה אשכול-וכמן, קומפוזיציה ותנועה לחינוך מיוחד. נתנה סדנאות, הרצאות ושיעורי אורח בקונגרסים שונים ובאוניברסיטאות בארץ ובחוץ לארץ. פרסמה פרטיטורות, מאמרים וספרים בנושאים אלו.

יוסי יונגמן, מי שהיה רקדן להקת בת־שבע, סוליסט בזכות עצמו ויוצר, ממשיך לרקוד... הפעם עם מטופליו, תינוקות וילדים.
בשיחה אישית, שקיימתי עמו, הוא מספר בפתיחות על רגעי הקושי והמשבר, התסכולים, ההצלחה, הוויתורים שעשה לא פעם למען הקריירה, והתהליך שעבר ועדיין עובר עם עצמו דרך מטופליו... שיח כנה על נפש שמחוברת לעשייה

בין השנים 1990–1999 היית רקדן בלהקת בת־שבע. מה גרם לך להתחיל ליצור לאחר שלוש שנים?

היה לי רצון עז להתבטא עוד יותר, וגם באופן אחר מזה שבלהקה. זה נכון שקיבלתי הרבה ביטוי אישי על במות הלהקה, בתפקידי סולו מכובדים, אבל זה לא הספיק לי. הנפש שלי ביקשה לחפור עוד בעצמי, בעומקים אישיים. בהתחלה, יצרתי את *דואט* שהיה ריקוד לשניים, אבל, לאחר מכן, יצרתי ארבע יצירות סולו נוספות שונות. רוב העבודות, שהגיעו לאחר מכן, היו גם עבודות סולו/ דואטים או שיתופי פעולה עם מעט אמנים אחרים.

איך הצלחת לשלב בין תפקידך כרקדן בלהקה לבין תפקידך כרקדן עצמאי וכוריאוגרף בתחילת דרכו בלי שהתנגש בזהותך כיוצר? אכן, זה היה אתגר לא פשוט, אבל רציתי לאתגר את עצמי עוד יותר ממה

שאוהד אתגר אותי. אף שאוהד ידע להשתמש בי ובביטוי האישי שלי, רציתי להתגלות דרך עצמי עוד יותר. אוהד אפשר לי להיות אני עצמי, שזה נדיר מאוד והפך את ה"התנגשות" לפשוטה יותר. אין ספק שבתחילת תקופת היצירה שלי הייתה "תקופת חיפוש" של השפה האישית שלי. אבל בשנת 1996 נסעתי לתקופה קצרה ללמוד "בוטו" ביפן, אצל המסטר היפני קוזאוו אונו ובנו יושיטו אונו. שם נפל "האסימון הפנימי", התחברתי לעצמי. "יוסי הרקדן", "יוסי היוצר" ו"יוסי הפרטי" התחברו לאחד ואז הבנתי מה אני רוצה להגיד ולמה אני עושה את מה שאני עושה.

בין השנים 1993–1999 יצרת שבע יצירות. האם אתה רואה שיש קשר בין היצירות? האם התרכזו סביב עיסוק עיקרי אחד או אמירה אחת? איך ידעת שכאן מסתיים תהליך יצירה ומכאן והלאה מתחיל תהליך יצירה חדש?

אני יכול לומר שבזמנו לא ממש ידעתי שכאן היצירה הזו נגמרה ומכאן זו התחילה. לאחר מספר חודשים שהופעתי עם יצירה אחת, הרגשתי צורך עז ליצור משהו חדש. האם היצירות התרכזו לכדי אמירה אחת? כן ולא. בסופו של דבר מדובר באותו אדם שיוצר, אך גם באותו אדם שעובר תהליכים רגשיים, אישיים והתפתחותיים שונים, ולכן אמירותיו משתנות. משמעות העיסוק שלי בתנועה, מבחינתי, הייתה ריפוי עצמי דרך ביטוי עצמי.

האם בראייתך היום כמטפל תקופת היצירה נועדה לרפא את עצמך בלבד? מהי מהות האמנות בעיניך?

על פי ניסיון חיי, ביצירה היה ערך טיפולי, פ־ראקסלנס. תהליכים שעברתי תמיד היו יותר חשובים לי מהתוצאה. זאת אומרת, רציתי להגיע לתוצר אבל זו לא הייתה הפואנטה. בזמנו, בתור רקדן הרגשתי שיש לי יכולת לרגש אנשים דרך הבמה. בתור יוצר גם חשבתי שיש לי נגיעה הרת גורל

באחר. היום אני חושב שזה קצת יומרני להאמין שאתה מגיע לאנשים דרך הבמה ומשנה להם את המציאות. חיים של אחרים הם חיים של אחרים והם עושים עם זה מה שהם רוצים. היום, כמטפל, אני יודע בוודאות שאני משנה דרך תנועה את גורל האנשים.

עצם העובדה שאין קשר של מחויבות בין יוצר לקהל מפר את האפשרות, לתפיסתך, שאמנות תשנה חיים של אחרים?

אני חושב שאתה יוצר קודם כול כדי למען עצמך. אין לך שום נגיעה ישירה שמבטיחה את ההשפעה שלך על הקהל באופן אישי וישיר. כשהשיח אינו אישי ומחייב כפי שמתקיים בטיפול, התוצאה שונה.

למה בחרת להקדיש קרוב ל־20 שנה מחייך ליצירה, אם אתה לא בטוח שנגעת באנשים שהופעת מולם?

באותה תקופה האמנתי במה שאני עושה. בכל פעם שעליתי על הבמה הכוונה שלי הייתה להגיע לאנשים. ואכן הגעתי לאנשים. שוב, באופן שונה וביחסים שונים מאלו שאני מממש היום. לגבי הסיפוק שלי מעצמי כאמן, כיוצר, אני מסופק מהתוצאות, אבל מהדרך עצמה, אני יכול להגיד שהיו הרבה משאבים שהוציאו ממני המון אנרגיה לריק ואפילו הובילו אותי לרגעי סבל. בדיעבד, אני מאמין שהייתי צריך לסיים עם זה לפני.

"עדיין רוקד את ריקוד החיים"

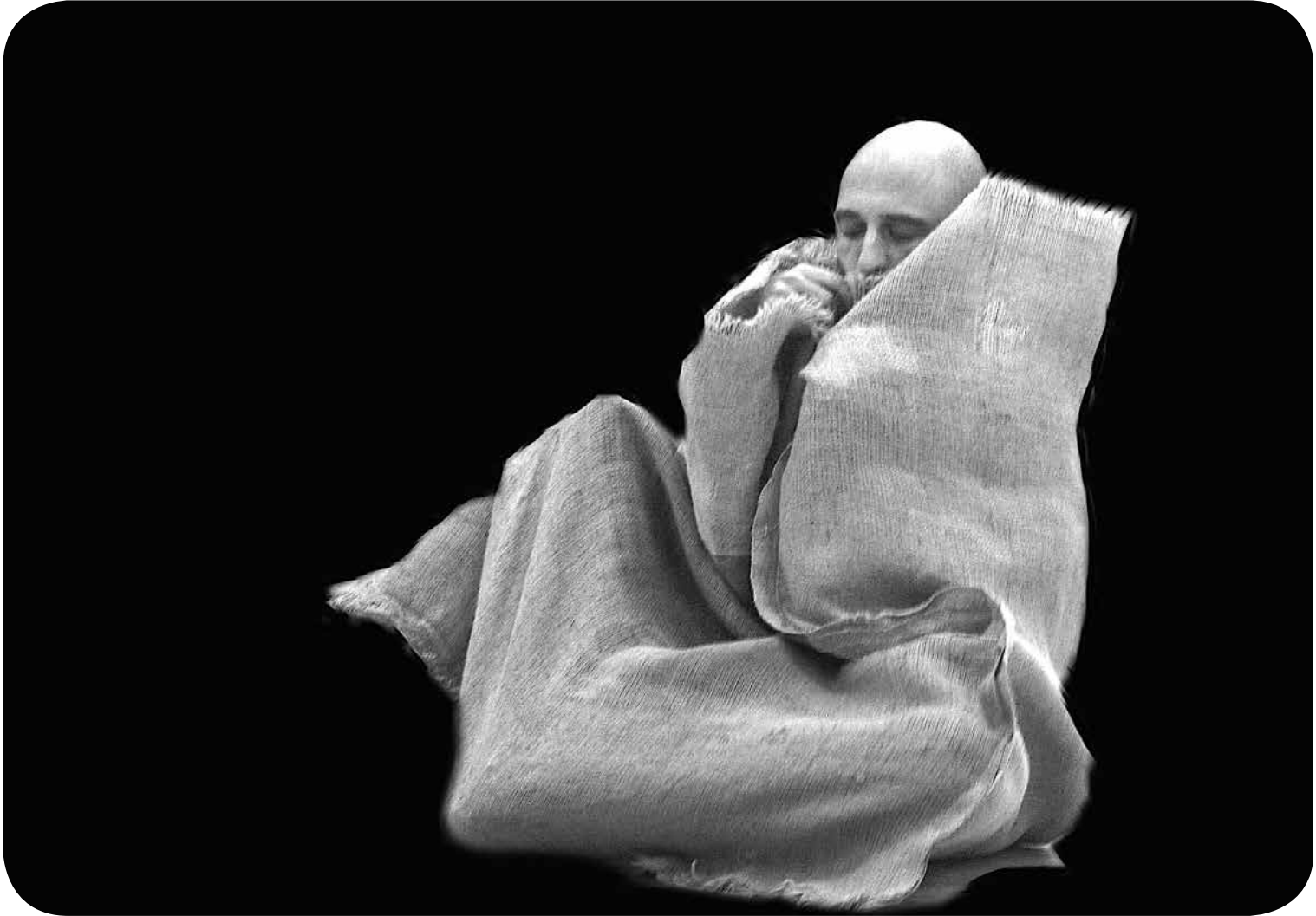
מתוך שיחה בין ליאת קצור ויוסי יונגמן

על איזה סבל מדובר?

הסבל נבע בעיקר מביטוי חומרי. היום יום הפך הישרדותי, כמו המצב היום־יומי, וזה הפריע לי להגשים את מה שאני הכי אוהב. הכרתי בזה בעיקר גם אחרי שהקמתי את הלהקה ובין השאר, בגלל זה היא התפרקה. הייתי חייב לעבור את התהליך הזה עם עצמי. בביטוי האישי שלי הייתה טמונה המשמעות. כך גם הגעתי לעולם הריקוד. התחלתי לרקוד בגיל 17, ללא רקע קודם. בזמנו, חשבתי שזו מקריות אבל כנראה שזה היה הגורל. כשהייתי בן 19 עליתי לארץ מארגנטינה בכוונה ללמוד פסיכולוגיה באוניברסיטה. במקביל, התחלתי ללמוד ריקודי בלט בירושלים ולאחר חצי שנה של לימודים אקדמאיים, אחת המורות (ליאורה אקסלרוד) הפנתה אותי לאודישן למחזמר *גבירתי הנאוה*. לאחר מכן, התחלתי לימודים בבת דור. היה לי קשה מאוד כלכלית והפסקתי. אחרי שנתיים ליאורה כיוונה אותי לאודישן בנים, שהתקיים בעבור להקת בת־שבע. לאחר שהתקבלתי והייתי בתפקידי כרקדן מבצע בלבד במשך שלוש שנים, התחלתי, כאמור, ליצור. כשנפל עליי "האסימון הפנימי" ב־96, היה לי ברור שעבורי ריקוד הוא משמעות החיים. בלי לפרט, זה הציל אותי.

האם המפגש עם שילוב בין האמנויות תיאטרון ומחול יחד השפיע גם הוא על יצירותיך?

אכן. לאחר לימודים אלו התעוררה בי השראה גדולה. בעקבותיה יצרתי את *והגוף הווה*. היו על כך הרבה ביקורות ויצירה זו עלתה לשיח כיצירה יוצאת דופן. ביצירה זו הבנתי שאני יכול לעמוד ולא לעשות שום דבר גרנדיוזי פיזית, ועדיין להיות נוכח ולרגש, בעודי עומד מול הקהל ורק דמעה נזלת מעיניי.



גוף הווה מאת ובביצוע יוסי יונגמן, צילום: פנינה אבן-טל

גוף הווה מאת ובביצוע יוסי יונגמן, צילום: פנינה אבן-טל

האם אתה חושב שהשיח על היצירה הזו נבע מהניסיון להגדיר את מה שעשיתי?

אכן. אנשים ניסו להגדיר אותי ואת היצירה הזו. עשיתי את אמנותי באופן שונה ממה שקדם לכך, אבל הייתי שלם עם זה.

האם ההכרה החיצונית בייחודיות שאתה מביא לבמה, גם ברמה הבינלאומית, הניעה אותך להמשיך בעשייתך בקדחתנות?
ברור. אתה מקיז דם עד שאתה מקבל מחמאה בכל תחום, לא רק בתחום המחול. וההכרה הציבורית, התמיכה והפידבק החם חשובים מאוד בתהליך האישור העצמי שלך לעצמך.

מי תמך בך בתקופות הקשות? עלית לבד לארץ, בלי משפחתך? מה היה הקשר שלך עם המשפחה בזמנו?

המשפחה שלי עלתה לישראל 15 שנה אחריי. הם עלו לירושלים. לא נפגשנו יותר מדי והיינו בנתק תקופה די ארוכה, כיוון שהם לא קיבלו את אורח החיים שלי ואת זהותי כהומוסקסואל. לימים, חזרו בתשובה והקשר נותק. היום אנחנו בקשר אחרי ניתוק של המון שנים.

האם אתה יכול לומר שהעלייה ארצה והניתוק מהמשפחה היוו את הרגע הקשה ביותר עבורך?
לא. למעשה לא היה לי טוב עם ההורים והעדפתי לנתק את הקשר, כיוון שלא היו פתוחים למה שעשיתי. היום זה כבר טיפה שונה.

איך הניתוק השפיע על הקריירה שלך ועל היצירות שיצרת?
היה לי חופש רחב מאוד אחרי עלייתי לארץ לעשות ולומר את מה שאני

רוצה. גיליתי את זהותי כאמן ואת זהותי המינית, והייתה לי אפשרות להיות מחובר לעצמי בכל רגע נתון. היצירות שלי לא היו בתקשורת עם עולם הערכים שלהם או פעלו כהתנגדות לכך. הכרתי את בן הזוג שאני חי עמו כיום. אני אוהב אותו ומודה יום יום על זה שהוא אתי. בהמשך, לשאלתך הקודמת, הוא היה תשתית יציבה מאוד שלי להגשים את כל מה שרציתי לעשות.

האם אחד הדברים שרצית לעשות היה להגיע לתכנית הריאליטי "רוקדים עם כוכבים", בה השתתפת כשופט?
בזמנו "יוסי הקרייריסט - בעל הלהקה" בחר בכך. חשבתי שהכרה טלוויזיונית תהיה טובה לעסקים. היה לזה אימפקט כלכלי קצר. כיום, אני חושב ש"יוסי הפרטי" לא היה בוחר לעשות זאת שוב.

למה לא?

נרתעתי מזה בהתחלה, אבל אחרי שהתייעצתי עם אחרים החלטתי לעשות זאת. כשופט נהניתי לחוות חוויה של "once in a life time", אבל זה לא אני.

כיוצרים, אנו נפגשים עם דמות השופט שבתוכנו כל הזמן. תהליכי חשיבה, שיפוט וביקורת, הם חלק ממה שמניע את היצירה להיווצר ולהתגבש. יכול להיות שפנו אליך דווקא כיוון שכן היה קשר בין התפקיד הזה לבינך?

זה בדיוק העניין. אני נכנסתי לשם ל"תפקיד". התכנית לא מבקשת את עומקי השיפוט והביקורת עליהם את מדברת. מה שכן, למרות ששיחקתי "תפקיד" זה לא היה תפקיד של מישהו אחר. עדיין הייתי אני, הבאתי את

עיר מחול: זיכרונות ותובנות של עשיית מחול, שתי וערב

רגבה גלבוע

רקע

בקריית גת של סוף שנות ה-90 וראשית האלפיים הייתה התעוררות רבתי בכל הקשור לתחומים של תרבות הגוף, ובכללם גם המחול. ניתן להצביע על שתי אבחנות מרכזיות, הקשורות להתעוררות הזו: האחת, כתוצאה של גל העלייה הגדול מחבר העמים, שהביא עמו את הריקודים הסלוניים וההתעמלות האמנותית, והאחרת, קשורה יותר לתזמון של אנשים ומקום.

העלייה מחבר העמים הביאה עמה אתגרים חדשים: אנשים בעלי יכולות וכישורים נפלאים, אנשי עבודה ועשייה, חרוצים ומסורים, אשר הטביעו חותמם והרחיבו את התפיסה התרבותית של העיר כולה, לצד הצורך לשרוד ולשמר דפוסים. בניסיונותיהם לחפש את דרכם המקצועית בארץ, תוך שמירת הצביון התרבותי, העולים פעלו להקמת מנגנונים נפרדים. כך, תוך השגת התקציבים הנדרשים, הקימו עמותות פרטיות, ובהן הפעילו רשת חוגים. צעד זה, שהעניק לאוכלוסיית העולים את פרנסתם ואת עצמאותם, במידה רבה היה גם זה שבידל אותם. המאפיין המשמעותי ביותר לכך הוא השימוש בשפה הרוסית בתקשורת השוטפת במסגרת החוגים. משנסללה הדרך והביקוש לחוגים נוספים הלך וגבר, ההיצע התרחב גם למחול האמנותי, הגם שלא היה התחום המקצועי של המורים במקום. עם הזמן, נתגלו בעיות וקשיים בתפיסה המקצועית ובטרמינולוגיה המקצועית. השפה המקצועית נטתה לזלוג מתחומי הגדרתה.

במקביל, באותן שנים זירת המחול במסגרת רשת המרכזים הקהילתיים בעיר, מתרחבת משמעותית. המרכז למחול "שבטי ישראל" של רשת המרכזים הקהילתיים, בו אנו פעלנו, היה מקום שוקק מחול. בהגדרה - 'תזמון של אנשים ומקום' - אני מכוונת לכך שאחד המאפיינים הבולטים של המרכז הזה, אותו הייתה לי הזכות לנהל, היה בפסיפס אנושי שהחיבור בין חלקיו הביא איתו ערך מוסף, שהפכו את המקום למה שהוא, על תכניו ובאי המרכז. כמשפחה היינו. כמשפחה שהייתה. הצוותים המקצועיים, אנשי המנהלה, בניהולה של אילנה קסלסי ואנשי האחזקה, רובם ככולם פעלו מתוך זיקה מקצועית ואישית גבוהה ומשמעותית.

על אף מיקומו של מרכז "שבטי ישראל", בלב לבה של אחת השכונות המורכבות והמאתגרות בעיר, הוא פעל ללא לאות, עבור כלל באיו מרחבי העיר, משכבות ומגורים מגוונים, מהמושבים בסביבה ומהשכונה. צוות הוראה מסור אישית ומקצועית ופסנתרנית מיוחדת (אידה ברונשטיין), לימד מעל 500 ילדים ונוער וכ־200 מבוגרים בכל שבוע, בשני סטודיואים, שגבנו על פי תקן מקצועי מחמיר. נוסף לכך, התכנית המקצועית,

במסגרת תחקיר שנעשה על **מתא"ן** (מפעל תרבות ואמנות לנוער, שפעל בהצלחה יתרה למען איתור וטיפול בני נוער מצטיינים באמנויות הבמה, קידום החינוך למחול ועידוד היצירה האמנותית), התבקשתי לספר מניסיוני, כמנהלת תחום מחול בקריית גת בתקופה המדוברת, על העבודה המשותפת עם מתא"ן, על הממשקים, על התכניות וכמובן על התוצאות והתובנות. בחרתי להציג את תובנותיי, תוך כדי שזירתם בזיכרונות, אשר אנשים רבים ברחבי הארץ והעולם כולו נהנים מתוצאותיה.

במהלך שנות ה-90 וראשית האלפיים מתא"ן היה חלק מהחברה למתנ"סים והיווה ראש חץ בתחום אמנויות הבמה בארגון. באותן שנים גם המתנ"ס בקריית גת השתייך לחברה למתנ"סים, אשר הנחיל את התפיסה הקהילתית-חברתית המובחנת שלה. התפיסה עוסקת במיפוי ה'נכסים' של השטח, בו המתנ"ס פועל: נכסים פיזיים, הון אנושי, הון כלכלי... ובאיתור ה'שחקנים' בקהילה: ממשלתי, עסקי, תושבים, עמותות... בהתבסס על התפיסה החברתית ועל כוח האדם המקצועי במחול, שפעל דאז, הגיעו אנשיה המצוינים של מתא"ן: אורי סטריזובר כמנכ"ל, קלאודיו קונון, כמנהל החטיבה לאמנות בקהילה, וגלית ליס, כראש תחום מחול, יחד עם דר' אסתר גינדין, יועצת ארגונית מטעמם, כדי לבחון את הרעיון לגבש תכנית אב יישובית במחול בקריית גת (פרוגרמה).

העובדה, שאנשי מתא"ן החליטו לבחור בקריית גת כנושאת הדגל בתחום תכניות אב יישוביות למחול, על כל המשתמע מכך, שיקפה את ההכרה בעשיית מחול עשירה וענפה בעיר, ואת בשלותה לכדי הזדמנות ויצירת אופק חדש. המטרה הייתה ליצור תכנית רב שנתית לפיתוח המחול, שתקף את כלל העוסקים בתחום - מגילאי גן ועד בכלל, בחינוך הפורמאלי והבלתי פורמאלי, וכך להפוך את קריית גת לעיר בעלת תפיסת עולם מובנית בתחום החינוך לאמנויות, אשר תשמש כמודל ארצי ראשון מסוגו בתחום.

ראש העיר דאז אלברט ארז, שגיבה את המהלך, נתן למנהלת של רשת המרכזים הקהילתיים, סיגל פריינטה, את המנדט לפעול, ומכאן נקראו לתהליך מנעד רחב של אנשי מפתח: אנשי החינוך הפורמאלי, מנהלת אגף החינוך זהבה גור ומנהלת התיכון אריה מאיר רחל מויאל, שגרתמו למהלך בנכונות מרשימה, אנשי החינוך הבלתי פורמאלי ואנשי מחול במסגרות השונות - בעמותות הפרטיות ובמרכז למחול של המתנ"ס, ואני ביניהם. כל אלו ועוד (בעלי תפקידים ותושבים...) התכנסו ל"שולחן עגול", כדי לבחון אפשרות לחזון משותף, לבחון פוטנציאל של מקום, אילו מטרות ויעדים ניתן לקבוע יחדיו. בקיצור - לאן מתקדמים מכאן?

האחריות והמחויבות גדלה בשתי העולמות - גם בתא המשפחתי וגם ברמה המקצועית, והמענה שיכולתי לתת ברמה המקצועית קטן. כבר לא רציתי את זה יותר. הייתי אבא, המשכתי ללמד ריקוד ואז, התמזל מזלי. חבר הפנה אותי למישהי שהעבירה קורס הכשרה של ליווי התפתחותי.

כיום אתה מדריך ליווי התפתחותי לילדים ולמבוגרים?

בחמש השנים האחרונות אני מטפל ועובד רק עם תינוקות, פעוטות וילדים בעלי עיכוב התפתחותי - טיפולים פרטניים. אני מלווה כהעשרה גם כאלה עם התפתחות תקינה. יש טיפולים שנפרסים על פני תקופה קצרה, יש חד פעמיים, והרוב נפרסים על גבי מספר שנים. אני עושה סטימולציה, מגרה את כל המערכות שלהם דרך תנועה וטיפול במוטוריקה דרך יצירת הקשר האישי. ובנוסף, אני עובד עם מבוגרים פעם בשבוע - מנחה אותם לזוז, לרקוד ולעשות עבודה אישית פנימית דרך אלתור.

האם אתה מרגיש שהביטוי של הילד תופס את מקומו של הביטוי האישי שלך?

אי אפשר לטפל בשני מבלי לטפל בעצמך. האושר והסיפוק מגיעים מהחיבור הבלתי אמצעי עם הילד שמשנה את עולמו, וזה משנה את חייהם של משפחות שלמות. זה בדיוק כמו ריקוד. אני מאפשר להם להגיע לכך שיוכלו ללכת, לרוץ, לקפוץ, להשתובב - רוקד איתם את ריקוד החיים.

האם אתה רואה קשר בין העיסוק העיקרי שלך היום ליצירה הראשונה שלך ?

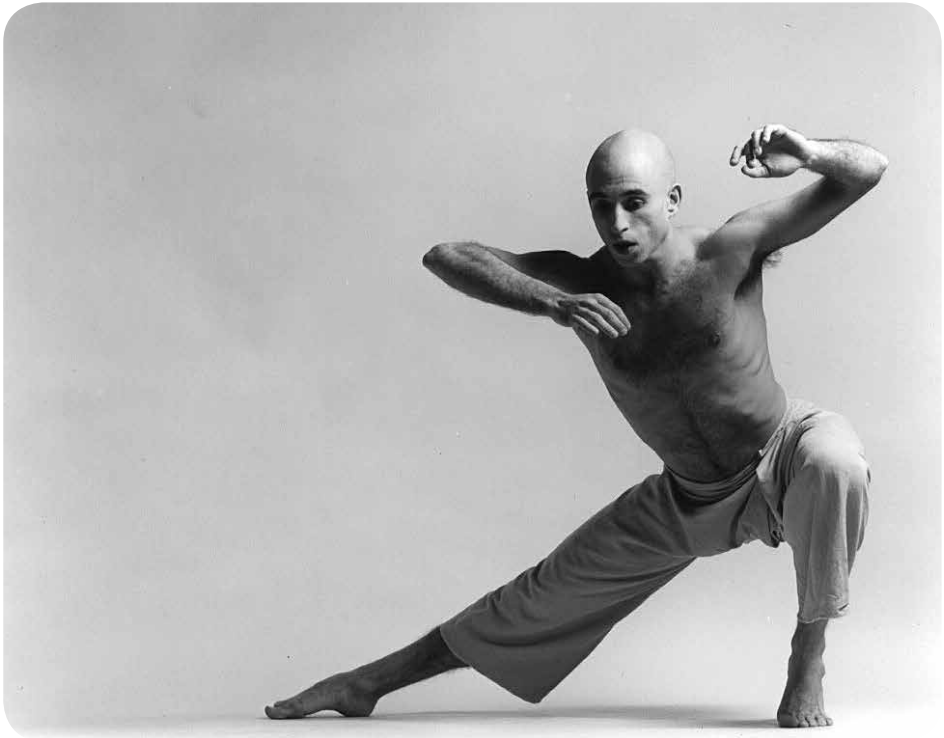
כן. ביצירה הראשונה שלי (*דואט*) היה משהו מטאפורי מאוד, היינו מאופרים איפור מיוחד מאוד שאפשר לנו לקלף אחד את השני, וזה בדיוק מה שאני עושה היום, אני מקלף שכבות מיותרות מאנשים כדי להגיע למהותו של כל אחד.

האם יש לך טיפ ליוצרים חדשים ו/ או מטפלים בתחילת דרכם?

להיות מי שאתה בתור יוצר רקדן, מטפל. אם אתה רוצה להגיע לשינוי אצל האחר, אתה צריך קודם כול לעשות עבודה פנימית עם עצמך. להקשיב ללב גם כשהוא כואב, ואז להגיע לאחרים מתוך חיבור אישי לעומקים הכנים ביותר שלך עם עצמך.

ליאת קצור, יוצרת ומבצעת את מופע היחיד "לא-לה". בוגרת התכנית השנתית לכוריאוגרפיה ויצירה "כלים". בוגרת מסלולי הכשרה לרקדנים "ורטיגו" ו"מטה אשר" בגעתון. בצעירותה רקדה בלהקות הפולקלור "הורה ירושלים" ו"זוז במחול-מודיעין".

יוסי יונגמן בליווי התפתחותי לתינוקות, צילום: אלון פורת Yossi Yungman working with babies empowering their development, photo: Alon Porat



גוף רווה מאת ובביצוע יוסי יונגמן, צילום: גדי דגון And the Body Is choreographed and performed by Yossi Yungman, photo: Gadi Dagon

עצמי ואת הביקורת שלי באופן שרק אני מתבטא דרכו, בדרך רגישה ואישית, ומזה כן נהייתי.

האם אתה חושב שהתכניות האלו מקדמות את עולם המחול?
יש לזה אימפקט רגעי בלבד. אפשר להגיד אולי ש"סצנת המחול חוותה שנים של חסד ותהילה טלוויזיונית", אבל שם זה נגמר.
וזה מה שקרה גם עם כניסתך לתכנית בערוץ בייבי?
לחלוטין. זה היה חד פעמי, פרויקט חד פעמי על פי הזמנה.

מתי התרחשה התפנית בה החלטת שמבחינתך הסתיימה תקופת היצירה, הבמה ואולי מעט הטלוויזיה ועברת לטיפול פרופר?

זה היה תהליך ולא החלטה של רגע. ב־2006, לפני הצגת הבכורה של היצירה **ילדה** (האחרונה שהעליתי בביצוע הלהקה), הגעתי לפגישה עם המנהל האמנותי וכשחניתי את האופנוע ראיתי אבא הולך עם ילד יד ביד. זו הייתה הפעם הראשונה שזה משך את תשומת לבי. שנה לאחר הבכורה כבר אימצתי ילד. זה שינה את חיי באופן קריטי. המאזן הנפשי רגשי השתנה וגם סדר העדיפויות שלי. הסבל הכרוך בהישרדות המקצוע גבה מחיר שכבר לא הייתי מוכן לשלם. הסתכלתי קדימה ושאלתי את עצמי, האם עוד 10 שנים מהיום אגיע למקום אליו שאפתי להגיע לפני 10 שנים? הבנתי שיש סיכויים מאוד גבוהים שאשאר בדיוק באותו המקום. אז החלטתי שזהו, אני מוותר על זה.

איך אתה מסביר את הוויתור על הריקוד והיצירה, שהיו החופש שלך?

הייתי מותש וכבר לא חופשי. כל הזמן הייתי עסוק בעניינים הכלכליים. כשזה כל מה שמעסיק אותך הערך של היצירה פוחת.

לאן רצית להתקדם?

לא ידעתי, הרגשתי שהקושי לא משתלם לי.

ההושתתה במרכז, התבססה על תכניות החינוך למחול של מתא"ן בשיתוף הפיקוח על המחול במשרד החינוך, אשר יצרה הכוונה ברורה לגבי מקצועות הלימוד והיקפי השעות בכל שכבת גיל. החלטות מקצועיות, שהתבססו על סטנדרטים מקצועיים על פני החלטות קלות או פופולריות, דרשו התמודדות עם קהל המשתתפים: הורים וילדים כאחד. הקו הזה חייב הסברה יומיומית, הסברה מתמדת, על מנת להביא את קהלינו להבנה ולמודעות אחרת על התחום. בהתמדה הזו נוצקה הקרקע תחת רגליים זעירות כגדולות, שגם אם בשלבים מוקדמים החליטו לעזוב (כי דרשו ולא קיבלו) - מצאנו את חלקן הגדול שבות אלינו.

לצד החוגים, במרכז למחול פעמו שתי להקות ייצוגיות: בתחום הג'אז (בהנחייתה של סימה דהן) ובתחום המחול העכשווי (בהנחייתי). וכך המקום צמח ופעל במשך שנים ארוכות, חמישה ימים מלאים וגם ימי שישי. צהרי ימי שישי היו ימים של חסד וקסם עבורי, בהם פעלתי עם רקדני 'הלהקה'. תקופת חיים נהדרת ואמתית עם נוער שזז כמו אש בוערת בעצמותיו. שם, בחלקת האלוהים הקטנה שהייתה לי עםם, נוצר מרחב אחר ושונה: לא פעלנו מתוך ה'ספר'. לא נשענו עליו. אף לא שאבנו את הטכניקה מהבסיס המוכח של הבלט הקלאסי. לרוב, פעלנו מתוך אינטואיציה, מתשוקה גדולה לחוש את התנועה, מהאתגר המלווה לחקר שלה, לתזמון שלה, למרווחיה האנטומיים, ולרגע הקסום כל כך, בו היא פוגשת את המוזיקה. כך המשכנו במשך שנים ארוכות, גם כאשר הנוער הפך לובש מדים, התמיד לחזור בכל סופ"ש, הפנוי מאימוני הקרב ומתנער מהאבק.

בין אלו שרקדו אז בימי שישי בצהריים כיום הינם רקדנים וכוריאוגרפים בעלי מוניטין עולמי: רועי אסף, עוז מולאי. חלקם מורים למחול ומנהלי מרכזי מחול - שי סוזנה, לירז חדד ועוד אחרים, שמצאו את עיסוקם בחיים בתחומים משיקי מחול וגם בתחומים נרחבים אחרים: דקלה שקד, צפריר קדמיאל, דנה שקד, דיאנה קוסינר, מירית ויינרט וליאת בן עמי.

זה היה הרקע לגבי כל מה שהתחולל, כאשר אנשי מתא"ן בחרו בקריית גת כדי להציע לקברניטי העיר את האפשרות לתכנית יישובית. עם זאת, במקביל, במהלך אותה שנה, קריית גת עולה מדרגה כאשר נתבשרנו כי נבחרנו להיות בין שלושת המקומות בארץ, שישתתפו במיזם "אמן יוצר בקהילה", פרי יצירתם של מנכ"ל מרכז סוזן דלל, מר יאיר ורדי, מתא"ן ותרבות לישראל. במסגרתו, הרקדן והכוריאוגרף עמנואל גת יפעל במהלך השנה במרכז למחול "שבטי ישראל" של רשת המרכזים הקהילתיים וילמד את שתי הלהקות הפועלות במקום מרפרטואר עבודותיו. השפעתו של המיזם הייתה חשובה. הוא זיכה אותנו בחוויית מחול בלתי נשכחת ובהתרוממות רוח של הזדמנות שווה, פורצת תודעה. בזכות היכרות זו, לימים, רועי אסף הפך לאחד מרקדני הבולטים של עמנואל גת, ועוזרו ככוריאוגרף, כמו כן, בזכות פרויקט זה, היה זה אך טבעי כי האמן שיקבע את משכנו במסגרת תכנית האב בעיר יהיה - עמנואל גת.

עם פנייתם של מתא"ן לקריית גת, סיגל פריינטה מנהלת רשת המרכזים הקהילתיים, החליטה להרים את הכפפה, ויחד עם גלית ליס וקלאודיו

קוגון ממתא"ן, הוציאו קול קורא, לגיבוש ועדת היגוי. זו, משנוצרה, כללה ערב רב של אנשים, סמכויות וקולות: מאגף החינוך, מרשת המרכזים הקהילתיים, מבתי הספר התיכוניים והיסודיים, מנהלי עמותות, אנשי מחול מכל המסגרות בעיר, מורים למחול, נוער מחולל, הורים לילדים מחוללים, תושבי העיר והסביבה, ועל כולם ניצחו באופן מעורר השראה - אנשי מתא"ן. שורה מרשימה של אנשים מגוונים ומנוסים הגיעו אל השולחן העגול, כי רצו להיות חלק מההתרחשות, מהבאז הגדול שנוצר סביב המחול. הרצון להעצים את הפוקוס על תחום המחול בעיר, ככלי עֶצמתי לחינוך ולטיפוח של קהילה ונוער, על אלפיו ועל אלופיו, עשה רושם כאילו דבק בכולם.

קיומו של שולחן עגול ורחב משתתפים מעין זה לעולם אינו פשוט. התהליך רצוף אתגרים. החשדנות נוכחת, כמו גם, ולא מעט - האגו. כמו היום, גם אז - היו אינטרסים שונים, תפיסות מקצועיות מגוונות, השקפות רבות בהתוויה של הדרך, תחרותיות, וכל זאת עוד טרם העלינו על סדר היום את הנושא האמתי, בו אנו עוסקים, הוא: ראייה וחשיבה מקצועית, לצד הוויתור. אחת המטרות של תכנית האב כיוונה לגבש תפקיד לראש תחום מחול עירוני/ יישובי, שיהווה גורם מקצועי הרואה את כלל הגופים ודואג לצמיחת הקהילה והנוער, ויוביל את מדיניות העירייה בכל המסגרות הקיימות. לפיכך קיומו של שולחן עגול מעין זה מניח בהכרח את נושא הוויתור במרכז סדר היום. ויתור של משאב קהילתי לטובת צד זה או אחר, ויתור מסוים על עצמאות, על המרחב המקצועי, כל זאת לצורך ובשם ההתמקצעות. ויתורים אלו ועוד מהווים לא אחת אבן נגף. מעולם איגום משאבים ודעות איננו קל והחששות יודעים לרחוש.

גם אז, כמו היום - האתגר הגדול נעוץ ברתימת האנשים לראות את התמונה הגדולה, בה גם אם 'עולה' למישהו במחיר נקודתי בדרך, לבסוף, הקהילה שלו, והרחבה יותר - יוצאת נשכרת. כיצד, מחד, שומרים על האינטרסים של הגופים השונים, ומאידך, גורמים לגוף אחד מקצועי, לפעול מטעם כולם, בראייה כוללת של הקהילה והנוער.

בתהליך מרתק, שנמשך שנה וכלל ישיבות, סיורים ותצפיות במסגרות השונות, כל חברי וועדת ההיגוי הגיעו להסכמה על עיקריה ותוכנה של תכנית האב במחול ועל הוצאתה לפועל. ואף על פי כן, ולמרות הדעות, ההשקפות, וכל ההתנגשויות - תכנית האב אכן גובשה וסוכמה. כלל השותפים השכילו לראות את הרווח של הכלל על פני הרווח הנקודתי ונרתמו במלוא הגושפנקא.

אני סבורה שיש שני בסיסים (עוגנים/ יסודות), שהיו משמעותיים להסכמה. האחד נעוץ במהות של מתא"ן - בין שנתייחס אליו כגוף ובין שפרטיו - נתקבל ללא עוררין כבר-סמכא בתחום האמנויות, וכגוף בלתי תלוי ואובייקטיבי, אשר סחף את השותפים בשאיפה למצוינות אישית ארגונית. זו הייתה הנחת יסוד ברורה אשר קיבלה תוקף בהשראת האנשים, שהיו בשטח: גלית ליס וקלאודיו קוגון. העוגן האחר קשור לדינמיקה הבינאישית שנוצרה בין השותפים בתהליך, חברי ועדת ההיגוי הרחבה. ממפגש למפגש, משיחה לשיחה, ההיכרות העמיקה, הבסיס התרחב ורבים

מהמחסומים שהיו שם קודם התפוגגו. בנוסף, בין השותפים לתהליכי ועדת ההיגוי פעלו אנשי חינוך, אנשי חזון, שלא חששו לחלום. אלו הפכו התחלות רבות למציאות ברת קיימא ויצקו את היסודות, שעליהם מחוללים רבים מן העיר כיום.

בסיכומו של תהליך, יצאו ההמלצות האופרטיביות שלהלן (מתוך תכנית אב יישובית למחול בקריית גת/ מתא"ן, החברה למתנ"סים, שנת 2005, התשס"ה):

- לבנות תפקיד לראש תחום מחול עירוני, שיהיה אחראי להוביל את מדיניות הרשות בתחום המחול במסגרות הפורמאליות והבלתי פורמאליות.
- ליצור מנגנון לאיגום משאבים באמנויות בכלל ובמחול בפרט של אגף החינוך ורשת המרכזים הקהילתיים, בליווי של מתא"ן.
- להקים ועדת היגוי בתחום המחול, שתעמוד לצד רכז המחול בביצוע הפרוגרמה.
- לבחור להקה מקצועית ו/ או כוריאוגרף בעל מוניטין, אשר יקבעו את משכנם בקריית גת (אז היה מעורב בתהליך הכוריאוגרף והרקדן עמנואל גת).

לצד ההמלצות, נקבעו תכניות לשנתיים נוספות: לשנה"ל תשס"ה (-2004 2005) ולשנה"ל תשס"ו (2005-2006), שעסקו מלבד הני"ל, גם בבניית קהל שוחר תרבות, בניית פורום של אנשי ציבור, בניית תכנית העשרה רב־גילאית לקידום החינוך למחול בעיר, בניית תכנית למצטיינים במחול (תוכנן דאז הקונסרבטוריון), בניית מסגרות לפיתוח מקצועי של המורים למחול, בניית מסגרות לתרומה בקהילה באמצעות המחול ועוד...

15 שנה לאחר כתיבתה של תכנית האב, מה לבסוף קרה? מה יצא לפועל? הרבה קרה, אבל גם לא מעט נגנז. תוצאה רווחת בהרבה מקומות של חילופי גברי, ובהעלאת סדר יום ציבורי אחר. עם זאת, אחת התוצאות המרשימות, אחת ההצלחות הבלתי מעורערות, שניתן לייחס לתהליך זה - החיבור בין המתנ"ס ובית הספר אריה מאיר, שהוליד את הקמתן ואת אישורן של שתי מגמות לבגרות: מגמת מחול ומגמת תקשורת - שתיהן בתיכון, אותו מנהלת אישה משכמה ומעלה - רחל מויאל.

המגמה למחול, שנפתחה כנגד כל הסיכויים, בתקופה של קיצוצים במערכת החינוך, באישורה יוצא הדופן של מנהלת אגף אמנויות ומפמ"ר מחול דר' נורית רון, מהווה מסלול התמחות המזכה את התלמידות ב-5 יח"ל לבגרות, ואותה אני מרכזת מאז הקמתה. לא בכדי מלווה אותנו הסלוגן: "ואף על פי כן, נוע תנוע..." (גלילאו גליליי, 1640). גם במסגרת מסלול המגמה יש בוגרות שמצאו את ייעודן בחיים בתחום המחול, ומנהלות כיום מרכזי מחול.

כמו כן, התהליך שיועד להקמת משכן ללהקת המחול עמנואל גת בעיר, התנהל במשך כשנתיים וחצי: אותר מקום, ששופץ באופן חלקי, גובשו תכניות אדריכליות למקום, אך לבסוף - לא צלח. ההתקדמות בשטח, אל מול השקעת המשאבים העצמית במשך השנים הללו, במציאות כלל-ארצית נעדרת אופק, ובנוסף להצעה אירופאית מפתה, שהונחה לפתחו

של הכוריאוגרף עמנואל גת, הביאו אותו להחלטה להיענות לה, והוא עקר עם משפחתו לצרפת.

ולמרות הכול, ולמרות השינויים והתהפוכות, תור הזהב נתן פירותיו, וגם תכנית האב - גם אם לא יצאה לפועל ככתבה ובמלואה, הייתה אבן דרך משמעותית בתהליך, בין כלל הגורמים בעיר. אם נבחן את ה'מתכון', שהיה אז, ונזהה את מרכיביו, שהבשילו לכדי תכנית אב יישובית במחול בקריית גת, אזי ניתן לסכם זאת כך:

מרכיבים: קומץ משוגעים לדבר, חזון ונחישות, קורטוב של אנשים שנרתמים לחלום ולמעשה, מלוא החופן מנדט מההנהגה, תשתית מחול וגוף מקצועי שמלווה, מנה גדושה של תפיסה חברתית שמזהה את נכסיה ומייצרת את הבסיס לשיתופי פעולה וחיבור בין הפורמאלי לבלתי פורמאלי מול אופק משותף.

אופן ההכנה: מזהים את הפוטנציאל, חוברים יחד, מקלפים את האגו (ומניחים בצד), מחברים את סך החלקים, מדברים, מעבדים, מנתחים, מעריכים... שוב מניחים בצד, ממשיכים ומבשלים על אש קטנה....

עשיית מחול בעיניי, כמו טווייה. שתי וערב של חוטים, השזורים זה בזה, המייצרים את נקודות החיבור ומעניקים את הלכידות של היריעה כולה, כמו את חזותה ואת אופייה.

רגבה גלבוע, בת מושב לכיש. רכזת המגמה למחול של תיכון אריה מאיר בקריית גת ובעלת סטודיו לפילאטיס מזרן ומכשירים. בעלת תואר שני מאוניברסיטת לידס Leeds, אנגליה (M.A. Art Education). למדה סטפס אצל יענקל'ה קלוסקי ואבי מילר בת"א. הופיעה בלהקת Tap Tel Aviv של מילר. התמחתה בתחום ה־Jazz Tap (ה'סטפס השחור') בסדנאות אצל מאסטרים בנידירוק, ארה"ב, בהם: Brenda Bufalino ורבים אחרים. הוסמכה מטעם ארגון המורים הבינ"ל International Dance Teachers Association כמורה לסטפס, אצל לינור בלום, מנהלת השלוחה בארץ. לימדה סטפס במרכזי מחול של מתנ"סים וסטודיואים פרטיים מהדרום ועד ת"א ורמת השרון. לימודי בלט קלאסי מחול מודרני וכוריאוגרפיה למדה במרכז "בכורי העיתים", שם פגשה את אלידע גרא - דמות מרכזית בחייה המקצועיים, אשר הטביעה בה חותם מובחן בגישתה החינוכית ובראייתה את הגוף הרוקד. ניהלה את המרכז למחול של רשת המרכזים הקהילתיים בקריית גת, שם הקימה את הלהקה ובמסגרתה יצרה כוריאוגרפיות בתחום המחול העכשווי. שימשה כמנהלת להקת המחול עמנואל גת, מאז כינונה של תכנית האב ועד עזיבתו לחוץ לארץ. רקדה בדואט עם רועי אסף, שיצר לתחרות "גוונים במחול" "באנו בשביל הכנפיים, נשארנו כי לא יכולנו לעוף", אשר זכה במקום הראשון. הוסמכה כמורה לפילאטיס מזרן ומכשירים בבית הספר להכשרת מורים של מאיה בן יעקב, תל־אביב. ביום העצמאות התשע"ה נמנתה בין ששת מקבלי תעודת "יקיר העיר קריית גת" מראש העיר אבירם דהרי.

ריקוד פשוט – מחשבות



תיאטרון מחול ענבל, ריקוד פשוט מאת מור שני. רקדנים: גול גורפונג, עפרי מנטל, חן נדלר. צילום: אורן מנצור

מהסחרחרות הבוהמינית, שהייתי שרוי בה וכבר החלה להעלות בי בחילה. השבתי בחיוב.

העיסוק בזהות תרבותית ישראלית התאים למסע החדש שבחרתי לעצמי כתושב חוזר. אני אוהב לחקור את אותו הנושא בזמנית בסטודיו ובחיים ומאמין שחווייה רגשית עמוקה, פחות או יותר, יוצרת הבנה אובייקטיבית איכותית יותר. רציתי להבין את מה שעובר עליי ושמחתי שיש מסגרת רעיונות שתכיל את המחקר שלי.

רקע אישי וזהויות

כתבתי את הטקסט הבא כבסיס לדיאלוג אמנותי: **"היום שבו אמא שלי הפסיקה להיות תימניה"**. במובן מסוים, אני אדם משולל מוצא, חצי אשכנזי וחצי לאיידוע. בן נמוך קומה וכהי־עור לאימא שאומצה כנראה ממשפחה תימנית (עד כמה שהעין יכולה לקבוע) על ידי משפחה צברית־רוסית חלוצית תמירה וירוקת עניים. אחיה של סבתי היה אחד מדמויות המפתח של סצנת ריקודי העם האשכנזים. כשהתחילו לרקוד במעגלים לשירים ימ־תיכוניים, אמרו אצלנו "גועל נפש". אבל אמא שלי התחתנה עם אבא שלי והם עברו לאילת. כנראה כדי להמציא זהות חדשה במקום חף מכל היסטוריה נראית לעין. אימא שלי נולדה עם טינה הגיונית לאנשים לבנים. היא בעצמה מעידה שבבית הספר הריאלי בחיפה תמיד הרגישה קרובה יותר לילדי האינטגרציה מאשר לחברותיה מהשכונה האמידה בכרמל.

במשך שנים ניהלה את "להקת הפולקלור" של אילת, שלמעשה הייתה להקה של זקנות מרוקאיות שרקדו ריקודים מרוקאים, כנראה כדי לבלבל

על תהליך היצירה



תיאטרון מחול ענבל, ריקוד פשוט מאת מור שני, רקדנים: יערה נבטי, עפרי מנטל, גל גורפונג, צילום: אורן מנצור

ביום בו אימא שלי הפסיקה להיות תימניה, היא התחילה להיות ספרדייה. הורמו הטלפונים, הזמנו הטיסות, הושכר הסטודיו, ובאילת נפתח בית הספר לפלמנקו. אחותי הקטנה כבר לא ראתה רקדנים קופצים כאיילים או בנות רוקדות את רחמן או תימנים בצעד. היא רקעה, ספרה בספרדית ורוקדת פלמנקו עד היום. ריקודי עם, ריקודי עמים ערביים, ריקודי עמים מזרחיים ומזרח־רחוקים, פלמנקו - את כל אלו אולצתי לרקוד בתורה המחליף הקבוע של הסטודיו בהופעות לפני תיירים, בתאטרון העירוני ובטקסים.

לנסוע רחוק

זה היה אך טבעי כי כשאוכל לבחור בעצמי מה לרקוד אבחר לנסוע רחוק. בהולנד למדתי אצל מארי פלקרסון, ממייסדי גישת הרליס שמחקה ממני כל זכר למוצא מסוים מהעבר ושלחה אותי לנוע עם הילה אנרגטית שראתה בבירור, גם כשנעלמה ממני/ מעיניי. בית הספר החדש התאים לי במובן רגשי עמוק - ביקשו ממני להשתחרר, וזה מה שרציתי כשהייתי בחור צעיר ועוד יותר כמהגר משולל זהות בפעם השנייה.

האנומיה בה הייתי שרוי נישלה אותי מזהות מוגדרת, אבל העניקה לי זהות כללית "אקזוטית". לראשונה בחיי הייתי "אחר" ולכן גם "מיוחד" ו"יוצא דופן". השונות שלי בנוף האנושי ההולנדי זימנה תקריות רבות ומוזרות. המשמעותית ביותר כנראה אירעה כשמעצב תאורה ישיש, שהכעסתי במיוחד, שלח אותי "בחזרה לפלסטין". המנוחכת ביותר קרתה דווקא עם רקדנית בת גילי שבמהלך חזרה שאלה בספונטניות אם אני מחזיק בגמל בבית הוריי.

חוויית ההגירה מישראל לאירופה, ועמה ההגירה מחברה הטרונורמטיבית לחברה הומואית־גלובלית, לימדה אותי שאוריינטליזם הוא פטיש של ממש, וכמו רוב הפטישים, מוצאו וסופו באגן הירכיים.

חיי הרומנטיים זכו לתפנית־הגירה, ומאחד בני האדם בישראל הפכתי להיות סוכן של אקזוטיקה כללית בעיירה הולנדית ישנונית ולבנה. לאיש לא ממש היה אכפת אם אני ישראלי או פלסטיני, יהודי או מוסלמי, אשכנזי או ספרדי, כל עוד הגעתי מהמדבר. לא התלוננתי. פתאום קומתי הנמוכה וגבותיי העבות הפכו לנכס אטרקטיבי והוסיפו לי, בעיניי ההולנדים, חושניות מדומיינת כלשהי. אחד מבני הזוג ההולנדים שלי אף ציין שאני "נראה כמו אחד החברים של קליאופטרה". לא ידעתי אם זה עלבון או מחמאה. כל בני הזוג שלו לפניי היו שחורים, או אפרו־אירופאים, כפי שהוא קרא להם.

מיניות בריאה נתפשת כמרחב אותנטי, בו אדם, כביכול, מחובר לעצמו. בדיוק בגלל זה חיי המין הם גם הטריטוריה האחרונה בה גזענות מפורשת מקובלת ואף מעודדת. ולא בכדי, גנטיקה הומוגנית היא תנאי בסיסי להמשך קיום אתני מובחן. השחרור המיני, כסממן של קדמה בעידן הפלורליזם, מתגלם גם באיזה הלך רוח נטורליסטי פשטני־מיתריני, בו אישה מזרחית יכולה להצהיר שהיא "לא נמשכת לגברים אשכנזים" או "נמשכת רק לאשכנזים". בעולם ההומואי העדפה מינית על בסיס גזע היא עניין שבשגרה, ובכל אפליקציות ההיכריות של הקהילה יש מקום לציין מוצא אתני במפורש. רבים מהמשתמשים אף בוחרים לכתוב בבירור "סח blacks", "love Asians" ומיני העדפות גזעיות אחרות.

עבודת אגן

בעיניי, ההבדל הגדול ביותר בין מחול "מזרחי" למחול "מערבי" הוא בעבודת האגן. גם המחול הישראלי־עכשווי מדגיש את האגן, אולי בגלל הנוכחות המוקדמת של האתנית המזרחית בתרבות בישראל. המחול המערבי החדש, "המואר", מנסה לאזן בין האגן לראש, כמעט כאחד שרוצה לאזן איזו קמאיות־מינית־מגדרית־אובססיבית עם מחשבה ליברלית בהירה, שמסמנת את עצמה ברעיונות תנועתיים, כמו Head and Tail ו־ Connection רעיון זה הוא הבסיס הפיזי של רליס וקונט והתגבש כבר אצל היוצרים הפוסט מודרניים הראשונים, רובם רקדנים מודרניים בהכשרתם. תגובה זו כנגד אקספרסיוניזם ובעד מינימליזם תנועתי פוריטני התבטאה בנישול האגן ממקומו המרכזי במחול המסורתי - המזרחי והמערבי. במזרח הוא זז ונחגג (ריקודי בטן למשל) ובמערב הוא מדוכא ומקובע (בלט). ההתנערות מהדומיננטיות של האגן כמקור תנועה היא התנערות פיזית כשם שהיא רעיונית - ה־Grounding כמעט פוליטי והשחרור ממנו הוא כמעט תנועה מוסרית.

מעניין לחשוב על עבודת האגן גם כ־Labor, כעמל, במיוחד כשצופים בכוריאוגרפיות של זמרת הפופ האפרו־אמריקנית ביונסה או ב"ווייט טראש טוורקינג" (White Trash Twerking). מעניין לראות את הקליפים האלה כמין פולקלור עכשווי ולשים ברקע המנון עבדים אפרו־אמריקאי, לקרוא את תנועות הפופ האמריקאי העכשווי, שרובן מתמקדות באגן, כמסמנות אותנטיות ותרבות עבר שנמחקה, לחקור את עבודת האגן כמימוש סימולטני של אותנטיות ושל כפייה, של אתניות ואוניברסליות, של הומניזם עמוק ואירוטיקה כנה.

שאלות

באמצעות "עבודת אגן" לתשעה רקדנים אבקש לפשט כמה מחולות אתניים, על מנת להבין מהם האלמנטים הבסיסיים שבלעדיהם הם מאבדים את טבעם. מהי מהות "התנועה האתנית". ננסה להבין - ואולי אף נתחיל לנסח בהירות - מהו מקומו של המחול האתני בישראל כיום, בעת בה הקולקטיב נואש מלהתארגן מחדש. נשאל: האם מחול אתני

יכול להיות יותר מאנדרטה לתרבות עבר? האם הוא יכול לחרוג מתחומי המורשת, הנוסטלגיה והבידור אל תוך השיח האמנותי העכשווי? האם בכלל ניתן לחדש את השמרנות? לעדכן את המסורת? אילו פונקציות חברתיות־פוליטיות העיסוק באתנוס יכול למלא היום? איך ייראה ריקוד־העם של המחר?

כפי שקורה לעתים קרובות, עם הכניסה לסטודיו הטקסט הזה איבד את עיקר משמעותו. כבר בתחילת התהליך השתעממתי מהרצון להנכיח על הבמה תנועה מזרחית/ אפריקאית/ ים תיכונית קונקרטית, או לחקור אתנוס מסוים. זה הרגיש לי יותר כמו מחווה מאשר מחקר, ולא מצאתי מספיק סקרנות שתניע אותי לייצר כוריאוגרפיה כמעט ידועה מראש. זיהיתי בכוונות שלי עוול מובנה, משום שהן נענו לסוג של פופוליזם אמנותי רווח, סוג של מינימליזם מרוקן, צורה פשוטה של קוהרנטיות ריקה. הרעיון היה ברור, אבל האם הוא היה גם טוב? האם תהליך המימוש של קונספט כזה מגלם חיפוש אחר ערך מוסף או שרק ייתן מענה אסתטי לקונפליקט תרבותי־פוליטי? כלומר האם אמנות כזו מייצרת שינוי או שדווקא משמשת ככסות־יופי לבעיה תפיסתית? חיפשתי את מהות העניין ולא את המשחק עם ייצוגיו.

כשמסתכלים על אמנות מעורבת או אמנות מתערבת, כשבוחנים רעיון שהמוטיבציה הראשונה שלו חברתית, טבעי לחשוב על אפקט - על פוטנציאל ההשפעה של היצירה על התפיסה וכך על המציאות. שואלים מה האמנות עושה. אולם העיסוק באמנות כזו מזמין, לדעתי, שאלה מקדימה וחשובה יותר: מה נעשה לתודעת האמן שיצר אותה? כיצד החברה השפיעה על תולדת הרעיון, לאילו כוחות־מחשבה גדולים ממנה המחשבה האמנותית נכנעה?

אמנים, כיצירי־חברה, מגיבים קודם כול לסביבה בה הם פועלים ורק לאחר מכן מסגלים לעצמם תכניות פעולה, קונספטים, אופי־רעיוני. כמעט ככלל, הביטוי האמנותי לובש צורה שמוצעת לו על ידי המודעות הכללית, על ידי רוח התקופה. בהיותי מודע למגבלות כושר ההמצאה שלי, תהיתי למה הגבתי לרעיון שהוצג בעבודת האגן. החשד, שתגובתי הייתה רעיון פשטני יחסית לציטי גייסט גלובלי פשטני יחסית, היה מסביר יותר.

שאלתי את עצמי אילו מהאיכויות של התגובה האמנותית לסביבתה טובות ורצויות ואילו תופעות לוואי פחות חשובות. איזה סוג של אמנים החברה שלנו מייצרת והאם הם ממלאים את תפקידם באבולוציה הרוחנית של כולנו? האם אמנות טובה נראית טוב עם היווצרה, או כזו שבחסד הזמן מתבררת כעושה־טוב?

רגישות חברתית

נדמה לי שאמנות טובה צריכה לעשות טוב עוד הרבה לפני הצגתה. תהליך היצירה עצמו צריך לממש משאלה אתית לפני שמקיים משאלה אסתטית. ולכן, ומשום שנכשלתי במציאת צידוק אתי לעבודת האגן, זנחתי אותה. לתפישתי, אמנים ופילוסופים אחראיים על עדכון האתיקות המרכזיות בחיינו, ולכן מוטלת עליהם אחריות מוסרית. עליהם להילחם במסורות ובקדמה המבקשת לחחוק אותן בעוז רוח דומה ובמקביל, על מנת להגן על האדם מפני עצמו. לכן חשוב לי להבין לעומק מהם הציוויים האתיים הנובעים מאסתטיקה מסוימת. כל אסתטיקה כרוכה בתהליך ייצור, במהלכו אנשים נדרשים לחשוב ולהתנהג בדרך מסוימת. איכותו של רעיון נמדדת, בין השאר, גם על ידי האתיקה הנוצרת (לעתים רבות מדי, לצערי, בלי תשומת לב מספקת) מסך הפעולות שהמוציאים לפועל נדרשים לבצע. מתוקף זה, למשל, איני הולך להופעות של יאן פאבר. ההתנהלות שלו עם האנשים שעובדים איתו נראית לי כמו חתירה נוראית תחת כל מה שאמנות אמורה לייצג ושעבורו עליה להילחם. יכול להיות שעבודת מחול תהיה מוצלחת מבחינה אמנותית גרידא, ולכן תקסום לקהל

הרחב. אולם אם תהליך הייצור שלה גרם לעוול מנטלי או סבל לא מוצדק, בעיניי, היא מאבדת מערכה. הדבר דומה להחלטה לא ללבוש פרווה.

הקונטקסט של פסטיבל צוללן, בו הוצגה העבודה, חיזק את הצורך שלי בהגברת הרגישות המוסרית כשהציף את העיסוק באיכויות הסחירות של תרבות ומסורת, ויצר בדעתי קשר בין חולי הקפטיזם הרגשי, בו אנחנו חיים, לבין צורות אמנותיות פופולריות.

מינימליזם מרוקן

עבורי, הצורה המסוכנת ביותר הייתה מינימליזם מרוקן - תוצאה של דרישת השוק מאמנים להיות בראש ובראשונה קוהרנטיים, אשר נועדה על מנת שיהיו סחירים. אמנות טובה היום היא קודם כול ברת קריאה, מפוענחת. בחברה פוסט פלורליסטית, בה כוח השיפוט של היחיד מוטל בספק תמידי, בהיעדר סטנדרט אחיד ואובייקטיבי לקביעת טיב ואיכות, אמנות מוערכת לטובה בעיקר בשל ההיגיון הפנימי שלה, במדדים של בריאות קונספטואלית, על פי יכולתה של העבודה לתקשר מבנה רגשי ברור. האמנות מוערכת בעיקר ביחס להצהרותיה שלה עצמה, בעוד הן עצמן זוכות ליחס אדיש משהו. לא בכדי שדה האמנות העכשווי חסר יריבויות אידיאלוגיות אמיצות. אמנים לא מנהלים עוד ויכוחים מרים, אולי משום שהם כבר אינם יודעים לאיזו כוונה/ מטרה עליהם לעשות זאת.

קוהרנטיות מושגת בקלות יחסית על ידי רדוקציה - ככל שיש ביצירה פחות, כך קל יותר לפרשה. פחות הוא יותר מובן יותר. לצורה המינימליסטית סיכויים גבוהים יותר לתקשר עם קהל רחב יותר ולעורר אמפתיה. היא גם מייצרת מצג שווא של נאמנות לרעיון, ולכן גם מייצרת אשליה של אותנטיות, של מקוריות. כפי שאנחנו מצפים מהפוליטיקאים שלנו לדבוק בדעות ברורות, כך אנו מצפים מהאמנים שלנו להתעקש על

רעיונות מועטים. להביע פחות משמעו להפחית את הסיכון לסתירה פנימית - התפיסה המינימליסטית זוכה לעדנה בבבילון העכשווי כיוון שתוצריה ניתנים לתרגום בקלות רבה יותר מתוצריהן של דוקטרינות סבוכות. פחות חשוב מה אמרת, כל עוד אמרת את זה בקול רם וברור וכל עוד חוויית הצריכה של האמנות העניקה נחמת־שווא של ידיעה.

בהגיחו, למינימליזם היה תוקף היסטורי. הוא נולד כתגובה למצב האנושות בעתות ההן, אולם בריאליזם ההיסטרי של ימנו הצורה המינימליסטית (בניגוד לגישה המינימליסטית) כמעט אינה משרתת אף מטרה חוץ משכפול עצמה. הצורה הזאת שוכבת מאובקת וכמעט ללא ניע במרכז הקונצנזוס, משום שהולמת את הלך הרוח הנאו ליברלית. ההפחתה שהיא מוציאה אל הפועל אינה אל עבר מהות בסיסית מסוימת, אלא אל גבולותיו של שלד בנאלי שלא יכול להחזיק משקל־משמעות נוספת זולת עצמו. פעמים רבות המינימליזם העכשווי הוא סקרנות לגבי הפשוט שהתעוותה עם הזמן לחיבת־יתר של הפשטני. למען הבהירות, למען "הרעיון האחד הטוב", אמנים מפחיתים את הקונספטים איתם הם עובדים ל"one liners", רעיונות סחירים להפליא של משפט אחד שהאפקטיביות שלהם לא שונה בהרבה לפני ואחרי הוצאתם אל הפועל. רעיונות ש"ממש אפשר לדמיין".

כך הייתה גם "עבודת אגן" שלא התרחשה. היא יכלה להידחס לתוך משפט אחד, שבעצם אמירתו דמותו המלאה כבר הורכבה ושוב לא היה צורך להוציאו מן הכוח אל הבמה. אני מאמין שהיא יכלה להיות הצלחה - ההקשרים התרבותיים שלה והחומר הפוליטי־יסקסי, ממנו הייתה יכולה להיות נרקחת, היו נחשבים נועזים אך מסורתיים, וירטואוזיים אך אותנטיים, בנאליים ועם זאת חדשניים.

מחשבה על "ריקוד פשוט"

בלילות הארוכים של הקריאה והמחשבה על *ריקוד פשוט* רציתי למצוא לעצמי גישה אחרת להגמוניה האסתטית הזו. לא יכולתי להימנע ממנה, כיוון שהיה ברור לי שלא הוזמנתי ליצור אקספרימנט בימתי, אלא יצירה בעלת השפעה תאטרונית מידית וישירה. לכן הייתי צריך לנסח לעצמי גישה תפורה לפי מידה, שתוכל להכיל את הקונפליקטים הרעיוניים שמצאתי בעצם הרעיון להתייחס למסורת מתוך חדשנות. מינימליזם נתפש בתודעתי במידה רבה כסוג של מסורת עכשווית, מעין פולקלור גלובלי חדש. העיסוק בו בהקשר לחומרי תנועה מסורתיים נראה לי בעל ערך - ריקודי העם עצמם מטבעם מינימליים, שכן הם אמורים להירקד על ידי העם ולא על ידי רקדנים מקצועיים.



חזרה על ריקוד פשוט

Rehearsing Simple Dance

לכן, בעבודה על ריקוד פשוט החלטתי להשתמש במינימליזם כצורת מחשבה באופן שונה ונדיב יותר מבעבר. רציתי שהעבודה שתיווצר לא תידחק אל תוך משפט אחד, שיופיעו בה יותר מרעיון אחד. לכן החלטתי להרכיב אותה מפרקים, כשכל אחד מהם מינימלי בהגדרה, אבל התווספותם זה לזה תהפוך את המכלול לנדיב מבחינה רעיונית. היה לי ברור שחלק מהקהל יתהה על הקשר בין הפרקים או יטען שפרק זה או אחר מיותר. בדיעבד, צדקתי בהנחתי, אולם היום אני שמח על ההחלטה שאולי פגעה במידת מסוימת בפופולריות של העבודה, אבל מאפשרת מחשבה נוספת בנושא. העניין לא הגיע לסיכומו, מבחינתי, הפרמיירה הייתה ניסוי מוצלח בשרשרת של ניסויים שאני עוד מבקש לערוך בחקר המהויות, המרכיבות את רעיון הפולקלור.

איך עשוי להיראות ריקוד העם של המחר?

לאחר מותה של עבודת האגן, מהטקסט הראשון שכתבתי נותרה רק השאלה החותמת אותו - "איך עשוי להיראות ריקוד העם של המחר?". היא התבצרה ברלוונטיות שלה ושרדה בעיקר בגלל רוח התקופה, אבל גם כיוון שריקוד עם הוא בבסיסו מימוש אסתטי של אידיאל מסוים ולא של אסטטיקה או נרטיב מסוים. הם ממשים את הרצון להיות ביחד, בתיאום,

בהרמוניה, הם ביטויים ממשיים של אחווה. הסיפור ההיסטורי של ריקודי העם הישראליים עורר אותי בגלל תעוזתו. בניגוד מוחלט לטבע הדברים, ריקודי העם שלנו לא נוצרו על פני היסטוריה רחבה ולא מתוך מסורות של עמנו אלא הומצאו כפי שהמדינה עצמה הומצאה. בתהליך מואץ, טלאי על טלאי בהזמנה. הרעיון להמציא מסורת מצא חן בעיניי מאוד, בשל חוצפתו ובשל האמונה הגדולה שהוא נותן בטבע האדם, שלמען ערבות הדדית יכול למצוא קרבת־לב עם צורות שאינן באמת שלו. השאלה קיבלה משנה תוקף על רקע המציאות הפוליטית העכשווית שמעלה תהיות לגבי טבעם העתידי של העמים עצמם, ובכלל זה סקרנות בנוגע לתוצריהם התרבותיים.

בעיצומו של התהליך היצירתי קבעתי כי אחפש צורות ממשיות לדינמיקות של התהוות או יצירת מסורת. מתוך ההבנה שכל חברה נבנית בראשית על מערכת של חוקים, החלטתי לייצר חומרים מתוך עיסוק באתיקה תנועתית - כיצד ראוי לחלוק בנטל? כיצד הפוזיציה משפיעה על הפרספקטיבה? מהי פוזיציה חזקה ומהי פוזיציה חלשה? עד כמה מותרת כפייה כך שתהיה לטובת היצירה?

שאלנו את עצמנו מהן המשמעויות של לרקוד יחד? מה מבדיל לעומק בין ריקוד חברתי בבסיסו לבין ריקוד אחר. מחול מקצועי מסורתי הוא וירטואוזי ומביא לידי ביטוי יכולות יוצאות מגדר הרגיל של הרקדן היחיד. עיקרם של מחולות העמים הוא תחושת האחוה האנושית אל מול הקצב והנוסטלגיה, וערכם ההומני בא להם מתוקף היותם קולקטיביים ואוטנטיים, מתייחסים למקור כלשהו שממנו נובעת המסורת. מצאתי את המתח הזה, בין שתי הסוגות, מעניין ורלוונטי, כי הוא מגלם את המתח בין וירטואוזיה לאוטנטיות, שבא לידי ביטוי נרחב בחברת המדיה שלנו ומלכתחילה הביא את פסטיבל צוללן לשאול מהו מקומם של המחולות המסורתיים בעולם המחול המקצועי. התנועה הקבועה בין שני ההפכים, לכאורה, הפכה לאחד ממנועי היצירה של הריקוד הפשוט. הרצון לנסח סוג חדש של וירטואוזיה, כזו שמושתת על תנועה מוסרית ומעודדת רגישויות ואמפטיה, נשאר בגדר משאלה רומנטית לא ממושמשת, אבל הטעין אותנו בתחושת משמעות.

אף שייתכן שהצופה הלא־מיועד לא יבחין בכך, במהלך כל ההופעה על הבמה, המשימות העיקריות שהוטלו על הרקדנים נגעו להתייחסות, הקשבה ויצירת הזדמנות לעדינות. כולנו נדרשנו לחשוב על ההבדלים המהותיים בין ערכים־לכאורה־דומים ולתת להבדלים האלה גוף. מה מבדיל בין סימטריה להדדיות? במה שונה האיכות העצמאית מהאיכות החופשית? איך יודעים אם רגע מסוים הוא סוף או התחלה? שאלות אלו ועוד 140 כמוהן היוו את בסיס המחשבה על משמעות התנועה המשותפת ועל הערכים, שריקוד העם של המחר יוכל לגלם.

רומנטיקה מפוכחת

ניסיונות רומנטיים של גישור בין ערכים לכאורה הפוכים מאפיינים את הגישה המטאמודרניסטית, אחת מיני רבות הכלולות בפוסט־פוסט מודרניזם. רבות מהעבודות המטאמודרניסטיות מוהלות גישות מודרניסטיות עם גישות פוסט מודרניסטיות ויוצרות מעין רומנטיקה חדשה, מפוכחת. המפגש שלי עם ענבל, להקה עם עבר מודרניסטי מובהק, העיר אצלי רגישות התואמת את הלך הרוח המטאמודרניסטי. המבנה הרגשי העומד בבסיס הקונספציה, התאים להתמודדות הכוריאוגרפית שלקחתי על עצמי, בה מסורת וחדשנות עמדו בסתירה.

המטאמודרניסט הממוצע חי בסתירה אחת מתמשכת. הוא יציר כלאיים של ספק ואמונה. הוא רב קוטבי וכלוא בתנודה מתמדת בין ייאוש לתקווה. הוא מאוזן מתוך כניעה. הדינמו שלו מופעל מתנועה בין הפכים. הוא עניו דיו כדי להבין שלא ימצא את משמעות הקיום בכוחות עצמו, אולם נאיבי

מספיק כדי לקוות שאולי זו תתגלגל לפתחו. הוא יודע לתפעל רגישות אוניברסלית ובכל זאת שרוי במבוכה קיומית.

הוא מטיל ספק בספק עצמו ורואה בכל סוף התחלה חדשה. הוא לא מאמין באלוהים, או בכל נרטיב גדול אחר, אבל מחפש את השקט הנפשי שאמונה כזאת מייצרת. הוא מאמין בכלום ובהכל, הוא רומנטיקן פרגמטי, אידאליסט מובס, נביאי מפוכח ובעיקר חסר מנוחה, עייף ומבולבל. הוא מאמין שהוא חווה את מצב הרוח הכללי כהווייתו. אופק מהבהב מהפנט אותו, לרגעים קיים, לרגעים לא. הוא מיואש מהייאוש עצמו ומבין כי הוא חי את קריסתן של כל האוטופיות אל תוך הדיסטופיה של עכשיו.

יש לו כוונות טובות אבל לא מספיק אמצעים. הוא רוצה לשנות את העולם, אבל מכיר היטב את אוזלת ידו שלו. כמו כל שאר המתממדים, האקטיביסטים ותנועות המחאה העולמיות והלוקאליות של זמנו, הוא רודף צדק פואטי אך כלוא בשיטה שבבירור לא מעוניינת בכינונו. הוא בבעיה. העולם שהוא חי בו כבר לא יכול למלא את צרכיו הרוחניים.

הוא חי ביקום של דיכטומיות בנאליות - ייצא לבלות כל הלילה ויצרוך סמים מכל מיני סוגים, אבל לא יפסיד את שיעור היונה ביום למחרת. הוא בתנועה מתמדת בין הרס עצמי לאהבת בריאות ושגשוג, בין דה קונסטרוקציה פוסט מודרנית ורה קונסטרוציה עכשווית. הוא תמהיל של ניהליזם, אידיאליזם והדוניזם. הוא מאמין באהבת אמת, אבל מפקפק ברעיון המונוגמיה. המלתחה שלו מקיימת זן מתוחכם של הזנחה. הוא מחכה שמשוהו יקרה, ממתין לשינוי גדול. הוא בוהה בסביבתו בצפייה מלאת משמעות. לא מעז להתמקד בפרטים שמא תחמוק ממנו התמונה השלמה/ המלאה. הוא יוצא מפוקוס בכוונה. הבהייה מאפשרת לו ראיית־על, מזמינה תובנה.

בתהליך היצירה של ריקוד פשוט רציתי להביא לכדי מימוש את פעולת הבהייה הדרוכה הזאת, וביקשתי אותה גם מהרקדנים וגם מהקהל. הזמנתי נענתה על ידי צוות הקאסט, שבחלק הראשון של תהליך היצירה העביר את רוב זמנו בתרגילים שונים בפרספקטיבה. ניסיון לברר לעומק מהי אותה בהייה מלאת משמעות, מהם ההבדלים בין ראייה, הסתכלות, מבט ועדות. הדרגות השונות של התערבות העין במציאות סייעו לנו במשימת ההתמודדות עם המסורתי, הבנאלי. רצינו לבהות ממושכות בצורות בנאליות בתקווה למצוא בהן ידע חדש כלשהו.

בעבודה עם פולקלור לא ניתן להתחמק מהבנאלי, שמעצם טבעו כ"ידוע זה מכבר" עוטה קשיחות מסוימת. עם הקשיחות הזאת רציתי לעבוד, ליהנות מהמוחלט, מהלא נתון בספק. רציתי לגעת בחומר ולא להסתובב סביבו באובייקטיביזם מודע לעצמו. העדפתי את הטיפול הפשוט בחומר הפשוט, לא להימנע מהמוכר, מהמובן מאליו. הרי מה החדש טוב יותר מהישן? עדיפותו ודאי לא באה לו רק מעצם החידוש. חדשנות אינה ערך בפני עצמה, אלא אמצעי. עליה לשרת את האדם. בעבודה על *ריקוד פשוט* רציתי להעז לא להישען על ההמצאה והחידוש, אלא על החן הטבעי של התנועות ושל האנשים. באופן תמוה, ההחלטה הזו הייתה חידוש בפני עצמה. היא גם נתנה לעבודה את שמה. השם *ריקוד פשוט* הוא מעין הודאה מראש באשמה. הוא אהוב עליי בגלל החופש שניתן לי בזכותו, תחתיו נוצרו שלל גרוטסקות מכובדות, שחלקן המועט הגיע אל במה והשאר אולי עוד יגיעו בעתיד.

מור שני (1985) רקד בלהקת בת־דור, למד בתכנית התואר הראשון של האקדמיה ארטז בארנהם, ובתכנית התואר השני של האקדמיה דאסארטס באמסטרדם, הולנד. עבודות הבמה והווידאו שלו מוצגות ברחבי אירופה, ארצות הברית, קנדה וישראל. בשנת 2009 היה מועמד לפרס המחול הלאומי של הולנד. היה כוריאוגרף בית של בית ההפקות דאנסאטליירס רוטרדם ואמן אורח של אסו - המרכז הכוריאוגרפי של אמסטרדם.



Common Emotions by Yasmeen Godder, photo: Gadi Dagon

רגש משותף מאת יסמין גודר. רקדנים: ארי טפרברג, אופיר יודילביץ' ואורי שפיר, צילום: גדי דגון

Common Emotions

רגש משותף - מחקר ותהליכי יצירה

יסמין גודר

המופע *Common Emotions* רגש משותף נוצר והתפתח מתוך מספר דברים שונים, שהעסיקו אותי בין השנים 2014-2016. הושפעתי בעיקר מהמסע היצירתי והתודעתי, שעברתי בשנים האחרונות עם המופע *קליימקס*, שבמקור נוצר למוזיאון פתח תקווה לאמנות עכשווית ומאז ממשיך להופיע בחללים שונים ומגוונים. השפעה נוספת מהותית מאוד, אשר נמצאת בליבת היצירה, הוא פרויקט *Störung/ הפרעה*, בו כל הלהקה שלי הייתה מעורבת מקיץ 2014 ועד אביב 2016. בנוסף לכל אלו, הייתה גם השפעה אישית מאוד וישירה מהחיים האישיים שלי, כאימא לילדה, אשר הולכת לגן הדורלושני, דו־לאומי ביפו, אשר מנהל על ידי עמותת יד ביד.

ברצוני להתחיל דווקא עם האישי, כיוון שחושבת שהניצוץ הראשוני ליצירה החל משם. כחלק מהיותי אימא לילדה, אשר נמצאת בגן הדו־ לשוני בניהול עמותת יד ביד, אחר צהריים אחד הזמנתי למפגש הורים,

בו התייחסו לימים הלאומיים, וכיצד אנו, כהורים וכקהילה, מתמודדים עמם. המטרה הייתה, בין השאר, ליצור מרחב לשיח בעניין התפיסות השונות של הימים החגים/ ימי זיכרון הטעונים הללו בקהילה המגוונות של הגן, מתוך הבנה שמדובר בנושא רגיש ובעל משמעויות רחבות. כל אחד מההורים התבקש לבחור יום לאומי אחד: יום העצמאות, יום השואה, הנכבה, יום האדמה ויום הזיכרון, ולשתף חוויה, זיכרון או הקשר שעולה לו מהם ולחלוק אותו עם הקבוצה. השיחה שהתנהלה הייתה אינטימית מאוד, חשופה, חזקה, טעונה ומלאה ברגש, כאשר כל אחד מההורים חלק זיכרון, רגש או חוויה מהנרטיב האישי והמשפחתי שלו. יצאתי מהמפגש הזה נפעמת מהעצמות שהיו בחדר ועם שאלות רבות, ונשארתי עם שאלה אחת חזקה - איך כל אחד ואחת מאיתנו מושפעת רגשית מהנרטיבים הללו וכיצד הם מגדירים אותנו ואת האופן שאנו מתחברים רגשית לקבוצה? מה גורם לנו להיות אמפטיים? להזהרות ולהרגיש שייכות וחिבור? איך זה נבנה במהלך שנות חיינו דרך הסיפורים והטקסים שאנחנו מכירים? וכיצד כל זה משפיע על האופן שאנחנו מגיבים רגשית לסביבה ומתנהלים בקבוצות (באופן מודע ובאופן לא

מודע)? השאלות הללו הדהדו בי והמשיכו לעורר אותי במהלך כל תהליך היצירה של *Common Emotions* רגש משותף.

שאלת החיבור הקבוצתי, מהיכן הוא צומח ואיך מתהווה עבורי, מתקשרים מאוד עם ההצעה של עולם המופע. כקהל שמגיע לראות מופע אנו מתמסרים לזמן מוגדר ומסוים, לחוות משהו יחדיו כאינדיבידואלים, אבל גם כקבוצה. אנו מגיעים למופע ומוצאים את עצמנו חווים ביחד עם קבוצת זרים משהו שמשפיע עלינו. לפעמים אנו נסחפים עם המופע כמו אלו שסובבים אותנו ולפעמים לא. לפעמים אנו מושפעים ונדבקים מתגובות הסביבה ולפעמים לא. ולכל אלה יש השלכות על האופן שאנו קוראים את החוויה שלנו במרחב המופע.

כל הנושא הזה של קהל הצופים כקבוצה, שמתהווה בזמן המופע, החל להתעורר עבורי כנושא מודע כבר ביצירה *Climax* שהעליתי ב־2014 בהזמנת מוזיאון פתח תקווה. אחד הקווים המרכזיים של *קליימקס* היה המפגש הישיר והבלתי אמצעי עם הקהל. המופע התרחש בחלל אחד והתחלק על ידי הקהל והמופעים יחדיו, בלי מקומות ישיבה ברורים וללא מחויבות לנקודת מבט אחת על המופע. הכוראוגרפיה של *קליימקס* מורכבת ממחקר מסוים מאוד שנובע מהארכיון האישי שלי, אבל לצדו מתקיים מופע שלם אשר שם דגש על המהלך של הקהל ותגובותיו - הבחירות החלליות וההבעתיות שהוא לוקח ואיך הן משפיעות ונלקחות פנימה אל תוך הכוראוגרפיה המובנית. העובדה, שהקהל אינו יושב במקום קבוע ומוגדר, מאפשרת לו בחירה וחופש תנועתי וגם לקיחת החלטות לאורך כל היצירה, וכך גורמת לצופים מודעות בעניין תפקידם ובחירותיהם. הצופים מודעים להטיות והשינויים בחלל ולתגובות הרגשיות, אשר נחשפות דרך המהלכים וההבעות שלהם ושל אנשים אחרים ביחס למופע (לאן העיניים הולכות? מה מעניין? מה משעמם? וכו'). המהלך הפיזי הזה, אשר מתקיים אצל המופיעים, אבל גם אצל הקהל, משפיע על חווית הקריאה של היצירה, וכל פעם מחדש מייצר דינמיקה קבוצתית אחרת. מתקיימת תופעה של הידבקות, כאשר אנשים מושפעים אחד מהתגובה של השני, ובמקביל, יש אינדיבידואלים אשר בוחרים להעמיד את עצמם כנגד איגוד הקבוצה. וכך, לאורך המופע - ארגון הקבוצה, הפסיכולוגי, הפיזי והכוראוגרפי משפיעים על התפתחותה של היצירה. נוסף לכך, הקרבה הפיזית למופיעים, שמתקיימת מתוך החלטה או מתוך מקריות, מעצימה את החוויה החושית: כאשר מריחים את הרקדנים או את האנשים האחרים בקהל, שמיעת צליל הנשימה שלהם והמאמץ של המופיעים, הרוח שהם מייצרים כשרצים לידך וכל הבחירות הקטנות של הרקדנים, תוך כדי התמודדותם מול מטלות פיזיות שונות ומגוונות, כמו, למשל, לעבור אנשים צפופים ולממש את החומר התנועתי אליו הם מחוייבים.

Climax, יצירת המשך בת שלוש שעות, נגמרת באופן לא מובהק כאשר כל הרקדנים: שולי אנוש, אדו טורול, אופיר יודילביץ, יולי קובבסניאן ואורי שפיר עוזבים לאט את החלל המרכזי והרקדנית דור פרנק, מתמקמת במרכזו בישיבה מתמשכת, שם היא מביטה ארוכות על הצופים שנשארו אתה. היא מגיעה לשם לאחר רצף ארוך של האטה ביצירה, של הורדת סף הגירויים והבאת הקהל להבנה שה"שיא", או ה־*Climax*, נמצא לפעמים בחוסר השיא, בשקט ובהתמסרות. כיוון שאין סוף ברור, הקהל ממשיך לשבת אתה, להיות אתה בגובה הרצפה ולשהות במרחב שנותר מכל מהלך המופע. המבע הפיזי של הרקדנית, ישיבה על הרצפה, הוא אותו המבע של הקהל, ובעצם כבר אין במה לצפות, כאשר הרקדנית היא השתקפות של הקהל והם שלה, והמבט הוא כל מה שנשאר. בערב הראשון, בו העלנו את היצירה, גילינו שאנשים לא רוצים לעזוב... הם "מבינים" שזאת סוף היצירה, אבל החיבור הרגשי לחלל, לאנשים, למרחב אחר, גורם להם להתחבר ומקשה על ההתנתקות. נוצרת מודעות לקהילתיות ולשותפות, הזמן שהקהל חווה יחדיו בחלל דרך ההצעה של הכוריאוגרפיה מאפשר את ההתחברות, שהיא מעבר לתפקידו המוצהר של ה"קהל" ומעבר למה

שאנשים ציפו בהגיעם להופעה. הקסם הזה, שנוצר בסוף קליימקס, היווה עבורי עוד השראה משמעותית מאוד ביצירתי *Common Emotions* *רגש משותף* - לגעת בצורך שלנו להיפגש, לחוות יחדיו, לחלוק ולהדהד את החוויה הפיזית עם אלו שמתבוננים.

בהמשך לשאלות אישיות שלי ביחס לפוליטיקה מקומית, ומתוך רצון להמשיך ולחקור השתתפות במופע כהצעה לחוויה חושית וקבוצתית, המופע *Common Emotions* *רגש משותף* הוא גם תוצר של פרויקט מחקר גדול ומורכב, שהלהקה שלי הייתה מעורבת בו מקיץ 2014 ועד אביב 2016, ששמו *Störung* *הפרעה*. הפרויקט נוצר בשיתוף פעולה עם תאטרון פריבורג שבגרמניה ושני שותפיי העיקריים שגם יזמנו וחזו אותו: מוניקה ג'לט - רקדנית ופרפורמרית, ויוזף מקרט - הדרמטורג הראשי של תאטרון פריבורג. חשוב לי לציין את הפרויקט הזה בהרחבה בגלל המשמעויות הרבות שיש לו ביחס למופע ולשים דגש על האופן שכל הממדים השונים שלו גם נתנו השראה רעיונית וגם השפיעו על הפרקטיקה של המופע. *Störung* *הפרעה* התקיים בכמה מישורים ובכמה תחומים בו זמנית, כשהוא מתממש ומתקיים במקביל בישראל ובגרמניה. היו לו שלושה ערוצים מרכזיים: הראשון היה שיעורי מחול חד־שבועיים לאנשים החולים במחלת הפרקינסון, אצלי בסטודיו ביפו, והועברו על ידי רקדני הלהקה ואורחים מסצנת המחול המקומית. השני היה מפגשים עם מדענים צעירים, אשר ליוו את שיעורי המחול וגם יצרנו אתם שיתופי פעולה אשר צמחו לתוך סדנאות מעשיות חד־חודשיות שהועברו לכל הרקדנים ולמדענים המעורבים בפרויקט. כל סדנה התמקדה בנושא מסוים, שהתאים למחול ולמחקר בעניין מחלת פרקינסון, כגון אוניסונו, אמפטיה, embodiment, סנכרון, זהות, שיווי משקל ועוד. הערוץ השלישי של *Störung* *הפרעה* היה מחקר אמנותי אישי וקבוצתי שהתפתח לאורך כל תקופת הפרויקט, שקיימו כל השותפים מתחום המחול דרך סדנאות, כתיבת טקסטים, מחקרים תנועתיים ופרפורמטיביים ובניית מופעים.

במחקר האמנותי היו מעורבים: שולי אנוש, סיגל ברגמן, ענת ועדיה, אופיר יודילביץ' ואורי שפיר והרקדנים הנוספים, שהיו שותפים לפיתוח המופע *Common Emotions* רגש משותף: ארי טפרברג, דור פרנק ואיילה פרנקל. כל הערוצים הללו של הפרויקט היו באינטראקציה אחד עם השני, הדהדו ופדבקו והובילו לפיתוח מערכות יחסים, קהילתיות, רב־גילאיות, הפריה הדדית ורב־נושאת, מפגש ישראל־גרמני ועוד מגוון תוצרים, שחלקם עדיין בהתהוות והרבה מעבר למטרות המוצהרות של הפרויקט. עבורי זו הייתה הפעם הראשונה שהתנסתי בפיתוח ובהנהגת פרויקט קולקטיבי של הלהקה, שגם היה מקביל לתהליך היצירתי. החוויות, השיחות והאירועים של *Störung* *הפרעה*, של *Common Emotions* *רגש משותף*, המשיכו להזרים מידע, אשר השפיע במודע ולא במודע על תהליך היצירה של *Common Emotions* *רגש משותף*.

מתחילת הדרך הושם דגש משמעותי מאוד על כך שהמחקר האמנותי, שיתגלגל מתוך תהליך הזה, לא אמור לתקשר ישירות לשיעורים עם חולי הפרקינסון, או למפגשים עם המדענים, אלא יכול להתקיים כמהלך עצמאי, אשר מופרה משאלות ומחשבות שמקורן בו. אני מודה כי כאשר יצאתי לדרך חששתי מאוד מהתכנים שכבר היו מוגדרים מאוד - החיבור למחלת הפרקינסון ולמדע. אילו לא היו תכנים שנבעו מסקרנותי או שיזמתי בעצמי, אלא הגיעו אלי ושניהם היו זרים לי. לגבי השימוש והדיאלוג עם המדע, אפילו התנגדתי מבחינה אסתטית ועקרונית, לצד פחדים וחוסר ביטחון שהלוו לעניין. אבל אין ספק שפתיחת דלתות הסטודיו לקהילות ולקולות שונים, מאלו שאני רגילה לעבוד איתם ומולם, עודד תהליך של מחשבה חדשה ומרעננת בעניין המרחב של הגוף והמופע והשפיע על הגישה של היצירה ועל האופן שהיא פונה לקהל הצופים.

דנאות

אחת הגישות המרכזיות של *Störung* *הפרעה* הייתה תהליך של למידה משותפת. עוד לפני שהתחלנו עם הוראת השיעורים לחולי הפרקינסון וגם השותפות עם המדענים, עברנו תהליכי למידה קולקטיביים, בהם כל פעם התכנסו לזמן מסוים כדי להכיר את הנושאים בהם ניגע וגם היכרות אחד עם השני, וכן הבנת המסע שנעבור יחד. זה החל משבוע הלמידה בסטודיו, בו למדנו על מחלת הפרקינסון והסימפטומים שלה, על איך המדע תופס את המחלה הזאת? ובאיזה אופנים מחול כתחום נכנס לתמונה? גיא הגלר (מפיק ואדמיניסטרטור הלהקה) ואני יצרנו יחד תוכן לשבוע הזה, בו הזמנו מרצים, החל מפרופ' תמר פלש - מדענית בכירה ממכון וייצמן, אן ברסלו, מורה ותיקה של מחול לפרקינסון מירושלים, וכלה ברבקה נהרת (שבהמשך גם הפכה לתלמידה בשיעורים) - אישה שחיה שנים עם מחלת הפרקינסון וחווה חופש בתנועה ובריקוד כדרך התמודדות עם הסימפטומים שלה (כמה חודשים לאחר מכן אופיר יודילביץ' הקליט אותה כשתיארה את התהליך שמוכר לחולים כ־*off*, בו הגוף קופא ולא מצליח לזוז וגם אין שליטה עליו. אופיר חלק את ההקלטה ב"בית פתוח", בו הזמנו את הציבור הרחב להיפגש עם הפרויקט ומתנדבים מהקהל הוזמנו לבמה להגיב פיזית לתיאור של רבקה, שהם שמעו באוזניות). אז כבר בבניית שבוע שכזה, בו הלהקה ואורחים נפגשו כתלמידים כחוקרים ללמוד יחד תחום ידע חדש, היה משהו לא היררכי וחדשני, נקודת הפתיחה של כל המשתתפים מול הידע הייתה פחות או יותר זהה והביעה טון של שיח אחר מתהליכי יצירה קודמים שלי. היה מרתק לראות כיצד האנשים, שהוזמנו לדבר איתנו, התגייסו לכך בקלות ושמחו לעשות זאת בהתנדבות מלאה. הנכונות וההתרגשות, שהורגשו כבר אז מהמפגש הבינ־דורי והבין תחומי, יצרו גירוי והתעניינות הדדית. נוסף לכך, פתחתי את תקופת הלמידה הזאת לכל מי שהתעניין לשמוע, בין שהם השתתפו באופן פעיל בלהקה או לא.

בנוסף לשבוע הזה, הקבוצה המרכזית, שהייתה מעורבת בפרויקט, הוזמנה לפריבורג לכנס של שבוע, שנקרא "winter school", כדי לשמוע הרצאות ממדענים רופאים ואנשי אמנות על דרכי מחקר שקשורים לנושא, וגם נוצרו הזדמנויות לפגוש את השותפים הגרמנים האמנותיים והמדענים ולהתחיל לנסח יחד קווים מנחים למחקרים השונים, כאשר חזרנו לארץ, המשכנו לפתח את הקשר שלנו עם קבוצת המדענים הצעירים, שנבחרו לפרויקט. במפגש הראשון אתם כל אחד מהצדדים ביטא מטענים וחששות רבים לגבי אופן קיום המפגשים. תהינו איך ליצור מצב בו שני התחומים באים לידי ביטוי ומאפשרים מקום לפיתוח הידע ההדדי.

בסוף הוחלט לקיים מפגשים חד־חודשיים בהנחיית רקדן ומדען, שיכינו מראש יחדיו סביב נושא שמעניין את שניהם ודרכו ישלבו רעיונות של חקר מדעי וחקר תנועתי. כך, נפגשנו יחד בסטודיו מדי חודש ובחנו תכנים שונים וגישות מגוונות לנושא מסוים. במהלך הסדנאות הללו השתלבו פעילויות, כמו קריאה משותפת, שיעור תנועתי, אימפרוביזציה, ניסויים שנעשו על הקבוצה ובדיקת טכנולוגיה חדשנית, וכמובן שיחות ודיאלוג רבים. היה מעניין לראות כיצד התחומים משלימים אחד את השני. איך המחול מאפשר גישה מיידית אל הגוף, מאמתת אותו בזמן אמת וכיצד אפשר לנתב את הנגישות הזאת בבדיקה של נושאים מדעיים.

שולי אנוש והילה גוירץ פיתחו יחד ניסוי אשר בחן את האפשרות של הסינכרוניזציה הרגשית על ידי חלוקת הקבוצה לשתיים, שימוש בגירויים

טקסטואליים ומוזיקליים כדי ליצור פער רגשי בין הקבוצות. לאחר מכן, הן בדקו כיצד הגירויים הללו השפיעו על מפגש תנועתי בין שני אנשים מקבוצות גירוי שונות והיכולת להיות מתואמים רגשית דרך שאלונים. אורי שפיר ומתן קרקלינסקי בדקו את הרעיון של חידוש ואתגור תהליכי מחקר ויצירה, שאנו מכירים היטב מהתחומים בהם אנו מומחים. נמרוד ליון ואני בדקנו שאלות בעניין רגש קבוצתי, איך האינדיבידואלים בקבוצה ממקמים את עצמם ביחס לקבוצה? כיצד הם ממפים את המבנה החברתי ואיך אפשר לבחון את החיבור בין הקבוצות השונות?

לפני שאתאר לעומק את המסע שנטלתי על עצמי בשיח, שנוצר עם נמרוד ליון, וכיצד מסע זה הגדיר את *Common Emotions* *רגש משותף*, ברצוני לציין שהבדיקות הללו של כל סדנה וסדנה החזירו אותי למקום בו הצעות פשוטות מאוד וישירות מאוד יכולות להיות בעלות עצמה אדירה. אני יכולה להעיד על עצמי ועל תהליכים יצירתיים, שאני עושה ומחפשת, שיש לי עניין רב בתכנים רב שכבתיים, בתוכן רגשי, שיכול להיות סותר, במבע, שאפשר לפענח דרך כמה מבטים בו זמנית. המהלך הזה עם המדענים והחקר, בשילוב עם המחול, עודד אותי לתת אמון בהצעות פשוטות, בבחינות ישירות של נושאים ובצמצום. זה עודד אותי ונתן לי אמון בכך שהצעות פשוטות, כמו החזקת ידיים או מבט בין אנשים, גורמות למהפכות בתוך הגוף ובתודעה שלנו, בהורמונים שהם משחררים. היה לי ברור שרציתי לתת ביטוי לכך ביצירה החדשה באופן ששם דגש על המהלך של הצופה.

בהמשך לכך, החל ממרץ 2015 פתחנו את דלתות הסטודיו לשיעורי מחול לאנשים החולים במחלת הפרקינסון. הגישה שלנו הייתה המשכית לכל פילוסופיית הפרויקט. רצינו להשתמש בפלורליזם של קבוצת הרקדנים, הרקע השונה שלהם, ההשפעות ודרכי העבודה המגוונות להשפיע על אופי ומבנה השיעורים. מתוך תפיסה זו נבנתה תכנית שנתית, בה כל חודשיים התחלף מורה וכל אחד מהם העביר שיעור

מתוך הפרקטיקה הסומאטית הספיציפית ממנה הגיע. פיתוח השיעור הותאם לסימפטומים ולמצב של חולי הפרקינסון מתוך הלמידה שעברנו על הנושא, והושפע משיעורים לאלה שברחבי העולם. אופיר יודילביץ' פתח בשיעורי קפוארה, אשר שילבו עבודה תנועתית מדויקת שנבעה מלקסיקון הקפוארה, לצד שירה בפורטוגזית וגנינה בכלי גנינה של הקפוארה. כל שיעור הסתכמם ב"משחק", בהודה (המעגל של הקפוארה) בו זוג שחקנים/ רקדנים נפגש ומקיים סוג של שיח פיזי, תוך אימפרוביזציה בשימוש בתנועות הקפוארה. העבודה עם קצב וקול תרמו מאוד לחולי הפרקינסון, הן בהשפעה על הנשימה והן ביכולת להחזיק את הקצב המשכי. נוסף לכך, האינטראקטיביות בהודה ובכלל במפגשים בקפוארה, אשר באו לידי ביטוי בדואטים, היו יעילים כתרגילי מראה, אשר מעודדים הקשבה, ערנות וריכוז ויצאה מתוך דפוסי תנועה אישיים, כדי להיות מתואמים למי שנמצא ממול.

צריך לזכור שגם המפגש עם הקפוארה היה ראשוני וחדש עבור הרקדנים המקצועיים, וכל אחד מאתנו גם למד מהשני. בהמשך, סיגל ברגמן פיתחה שיעורים אשר יצאו מתוך עבודתה כמטפלת ומורת טכניקת אלכסנדר בשילוב עם אימפרוביזציה. אצל סיגל נוצר דגש על מודעות שלדית ועבודה על הכוונה. גם השיעורים שאני העברתי שילבו בין עקרונות של שיטות רליס, כאשר הושם דגש על מודעות אנטומית, ומתוך כך, המשכתי לעבודה על ביטויים של רגש בגוף וגם לימדתי רפרטואר מתוך היצירה *קליימקס*. שולי אנוש לימדה שיעורים שהושפעו מהרקע שלה בריקודי



רגש משותף מאת יסמין גודר. רקדנים: אורי שפיר, דור פרנק, אופיר יודילביץ' וארי טברברג, צילום: גדי דגון Common Emotions by Yasmeen Godder, photo: Gadi Dagon

עם ישראלים והשתמשה בכוראוגרפיות מעגל ידועות, כדרך לעבודה על סינכרון, קואורדינציה ושיווי משקל. לכן בפועל, במקום להתאים את עצמנו וללמד מה שמקובל ברחבי העולם כשיעורי מחול לפרקינסון, פיתחנו את השיעורים דרך גישות שונות ומגוונות, מתוך אמונה שבכל אחד מהתחומים הללו נמצא גוף ידע עשיר ובעל ערך שניתן להעניק ולהתאים. נוסף לכל, לאורך כל הדרך הושם דגש על כך שאנו אמנים ולא מטפלים, ובמהלך השיעורים אנו חולקים עם המשתתפים את תהליכי המחקר האמנותי שלנו ואת הפרקטיקות, אשר מוכרות לנו ומהוות עבורנו כלים מקצועיים.

היה מרתק לראות כיצד כל שיטה ושיטה, כל טכניקה וטכניקה, התווספה לשכבות של ידע במהלך ההוראה. הירידה לרצפה בשיעור קפוארה הובילה באופן טבעי מאוד לעבודת רצפה ברליס. העבודה על רגש בלמידת הרפרטואר של המופע*קל"מקס* אפשר את פיתוח ההבעה והחופש היצירתי (אחד מתסמיני הפרקינסון הוא פנים קפואות), בעבודת אימפרוביזציה. תרגילי המראה, אשר מוכחים כבעלי ערך לחולי פרקינסון, זכו לביטוי אחר בכל שיעור. המפגש פנים אל פנים עם עוד אדם יצר עוד אפשרויות תנועה, עודד חופש רגשי וחללי. היה משהו כמעט חתרני בסיטואציה הזו של קבוצת רקדנים מקצועיים הנפגשים באופן קבוע בסטודיו עם קבוצת אנשים, אשר מתמודדים עם מחלת הפרקינסון, ובוחנים יחד אפשרויות תנועתיות חדשניות ולא קונבנציונאליות. נוצרו אמון, סקרנות, עניין ותחושת שותפות חזקה, שאפשרה מרחבים רגשיים חדשים. הייתה תחושה שאין מה להפסיד. הסטודיו הפך למרחב אוטופי בו כל תנועה מתקבלת. משהו בתחום המחול העכשווי, הניסיוני, יצר חופש לבחינת תנועה מכל כיוון וכל הקשר. מחלת הפרקינסון לא בלטה באופייה ה"לא נורמטיבי", אלא היוותה המשך לביטויים פיזיים־יצירתיים נוספים. המקום הלא שיפוטי הזה, אשר מזמין לכל גוף ולכל הצעה להצטרף, מקבל אפשרו ומשמעות, בהצעת ההשתתפות שבמופע *Common Emotions* רגש משותף.

חשוב לציין שבהמשך לכל אלו היו עוד שלושה כנסים שהתקיימו בעניין הפרויקט, אחד באמצע התהליך ושניים בסופו, כאשר אחד מהם התקיים במרכז מנדל ביפו (היכן שהסטודיו שלי שוכן) ואילו הזמנו מרצים מכל העולם, אשר בחנו את המפגש בין מדע לתנועה, כמו המדען חוקר/ רקדן אסף בכרך, אמן/ מפתח טכנולוגיה דניאל לנדאו ופרופ' אורי אלון שמוכר ממחקריו אודות תרגילי מראה. בכל אחד מהכנסים הוצגו יצירות בתהליך והיו הזדמנויות לשיתוף, לשאלת שאלות ולבחינת הנושאים, שעלו מתוך המחקרים המקבילים. חלק גדול מאוד מהפרויקט היה לחוות משהו לא ידוע, להיכנס כקבוצה לתהליך לא צפוי ולבדוק דברים דרך סדנה או פעולה מחקרית. השתמשתי בממד הזה של "סדנה" או "התנסות" כתוכן למופע *Common Emotions* - נראה לי מעניין לחשוף את הצד הזה של תחום המחול והיצירה, הצד בו אנו מנחים קבוצות דרך הוראה, הצד הפרפורמטיבי שנמצא בנו, בכל אחד מהמופיעים. עניין אותי לבטא את אותה זהות מנחה על הבמה, למרחב של המוצר הבנוי והמובנה, שאנו חולקים עם הקהל. תהיתי אם ניתן להציע לקהל את החוויה הזאת: הפיזית, ההתנסותית, הממשית - אשר ברגע האמיתי הזה מתרחשת בגוף שלהם, במהלך המופע. ומתוך כך, אימצתי את הפרקטיקה הזאת שעבדנו אותה במהלך הפרויקט, כאשר כל אחד מהרקדנים הוא מנהיג של סדנה/ הצעה/ טקס/ בדיקה ב־*Common Emotions* רגש משותף, אשר מוצע לקהל במהלך היצירה.

רגש ומדע

אני מתעסקת ברגש כ"נושא" בעבודותיי כבר שנים. אני חוקרת רגש כחומר, כטקסטוריה, מתבוננת עליו ברב־שכבתיות שלו ובו זמנית באופציית ההשטחה שלו, וכל זאת בקונטקסט של גוף ומופע. תמיד עניינו אותי השכבות והסתירות שקיימות באופן שאנו קוראים וחווים רגש. ביצירות שונות עבדתי עם הבעות פנים חזקות, חלקן חיקויים מתוך תמונות, שהדגימו ותיארו מצבים רגשיים באופן פיסולי, לעתים ארכיטיפי.

גם בחנתי כיצד ההבעות הללו, ההחזקות הפיזיות, מהדהדות חזרה אל תוך גוף הפרפורמר ומשם גם אל תוך המבט של הקהל. וכך, גם אותן ההבעות יצרו סוג של מסיכה שמאחוריה יכולים להתקיים דברים לא קשורים או שרירותיים. בהמשך לכל אלה, הפעם התעניינתי דווקא בפנייה לרגש מתוך המבט המדעי, לבודד אותו, לקרוא לרגש בשמו, לנסות לדייק את אופן קריאתו על ידי הקהל.

נמרוד לזין היה אחד המדענים הצעירים שעבדנו איתו על *Störung* הפרעה והיה השותף שלי בפיתוח מחשבות ורעיונות בתחילת התהליך על *Common Emotions* רגש משותף בסטודיו. הוא אף השתתף באופן פעיל בשבוע המחקר הראשון שלי עם הרקדנים, בו נבנו חלק גדול מעמודי הטווח של העבודה. בעקבות שיחות עם נמרוד לזין הבנתי שברצוני לבחון במופע כיצד גירויים רגשיים ישירים מאוד וחשופים יכולים להשפיע על המבט של הקהל על העבודה וגם על התהליך שהרקדנים עוברים במהלך היצירה. נמרוד חלק איתי כל מיני רפרנסים שקשורים לעולם המדע וגם סוציולוגיה ופסיכולוגיה, וכך גיליתי שהמדע מחלק את הרגשות לשישה: שמחה, עצב, כעס, פחד, הפתעה וגועל. מצאתי עניין רב באפשרות ההפרדה וההגדרה הזאת ובהשראתה ביקשתי מכל רקדן/ נית להביא לסטודיו גירויים אישיים וקולקטיביים לכל אחד מששת הרגשות הללו. מתוך הגירויים שהרקדנים הביאו קיימנו בסטודיו מחקר מעמיק בעניין השפעתם גם רגשית וגם פיזית. נוסף לכך, ניסינו לבדוק את הגירויים הקבוצתיים ולבחון לאילו מהם יש פוטנציאל להשפעה של הידבקות קבוצתית. ומה קורה כאשר מוסיפים קבוצה נוספת חסרת ידע קודם בעניין התכנים (הזמנתי לסטודיו עוד כעשרה פרפורמרים כדי לבדוק זאת) כאשר הם נפגשים עם הגירויים הללו דרך סוכנים (הרקדנים שעבדתי איתם)?

בהמשך לבדיקה של השפעת הגירויים, ביקשתי לבחון את האפשרות להצבת תוכן בימתי "ניטראלי", כמו בניסוי מדעי, לצקת לתוכו את הגירויים הרגשיים ולראות כיצד זה משפיע על הצפייה ועל מהלך המופע. החומר הניטראלי בא לידי ביטוי במשפט תנועתי, שנבנה במודע כך שלא יבטא רגש ספציפי, ושבוצע באופן רפסטיבי. אחד התרגילים שעשינו בתהליך היה לחלק את הרקדנים לשתי קבוצות, כאשר קבוצה אחת מבצעת את הפרזה שוב ושוב והקבוצה השנייה צופה בה בזמן שגם נחשפת לגירויים מגוונים, כמו תמונות עצמתיות, צלילים, ריחות וטעמים. התהליך הזה יצר עניין רב עבורי ובהשראתו הבנתי שכחלק מהמופע אני רוצה שהרקדנים יציעו את הגירויים לקהל הצופים, ואלו ינבעו רק מתוך הגוף, בלי עזרים חיצוניים. המשפט התנועתי הזה־הפרזה - שאחר כך אומץ ותפקד כמו ה"שלד" של היצירה, היא גם נקודת האפס - המקום שתמיד אפשר להתחבר אליו כאשר השליטה או ההבנה הולכים לאיבוד. היא גם מציעה עבור הקהל והרקדנים את החיבור הישיר לתחום המחול - החיבור למקום המוכר ושלשמו התכנסנו כאן. העובדה, שהפרזה, אשר מוצגת, חוזרת על עצמה שוב ושוב, מעניקה מעין מפתח לקהל שניתן לקרוא אתו את הווריאציות וההתפתחויות השונות של היצירה. החזרתיות בחומר התנועתי גם מאפשרת לקהל לשחרר את הפחד מלפספס משהו, כאשר הם בוחרים להצטרף לרקדנים אל מאחורי הקלעים.

בנוסף לחקר בעניין ששת הרגשות, קראתי רבות על הרעיון של רגש משותף וההיסטוריה של רגשות קולקטיביים ותופעות של הדבקה רגשית, כמו היסטוריה המונית. כקבוצה בדקנו כל מיני אפשרויות של בניית מצבים רגשיים משותפים וכיצד ניתן לתחזק אותם. חלקם הופעל מתוך הקבוצה, על ידי מנגנון פיזי אשר אפשר את ההחזקה ואת ההמשכיות של אותו ביטוי רגשי. כמו, למשל, צחוק שמופעל על ידי שכיבה עם הראש על בטן של מישהו אחר והקפצת הראש עם הבטן, וכאשר כולם שוכבים כך אחד על השני נוצרת גם הדבקה המשכית של הקבוצה בצחוק. או משיכת שיער אחד של השני, כדי ליצור כאב ומעין מקצב של קולות ואנחות. חלק מהמצבים הרגשיים גם נחקרו כמשימה משחקית, למשל, לבכות יחד, כעבודה קולית, כאשר המטרה הייתה לגלות אוניסונו רגשי, אשר נבע מהמטלה ומהדהד

חזרה אל תוך הגוף. החומרים התנועתיים הקבוצתיים הללו בסופו של דבר מהווים צבע אחר ביצירה, לעומת ההפרזה התנועתית ההמשכית.

להלן קטע של החוקרת שרה אחמד שהיווה השראה רבה עבורי בהקשר לשאלה בעניין רגש וכיצד גופים מתחברים דרכו:

Collective Feelings, Or, The Impressions Left by Others By Sara Ahmed.

How do emotions work to secure collectives through the way in which they read the bodies of others? How do emotions work to align some subjects with others and against other others? In this article I argue that emotions play a crucial role in the “surfacing” of individual and collective bodies. Such an argument challenges any assumption that emotions are a private matter, that they simply belong to individuals and that they come from within and then move outwards towards others. It suggests that emotions are not simply ‘within’ or ‘without’ but that they define the contours of the multiple worlds that are inhabited by different subjects.

בהמשך להצעה של הפרזה הממשכית וההזמנה של הקהל, בשלב מוקדם למדי בתהליך הבנתי שאני רוצה ליצור חללים שונים במרחב הבמה, כדי לאפשר לקהל לחוות גירויים שונים במהלך המופע, בלי שיחשפו לזה שישב בטריבונה. היה לי חשוב שהאנשים שיבחרו להשתתף ירגישו ביטחון, כאשר הושם דגש גדול על בניית אמון לאורך כל התהליך, ועל האופן שהיצירה בנויה ומבוצעת. זאת, כדי שההצעה של ההשתתפות תשים דגש על החוויה של המשתתף ולא רק על התוצאה של ביצוע ההשתתפות. בהמשך לכל אלה, המרחב הארכיטקטוני של הבמה היה חשוב מאוד בקונספט הזה והחלטתי לעבוד עם האמן הפלסטי גילי אבישר כדי שיעזור בפיתוחו. עבודותיו של גילי, אשר עשויות מטקסטיל, מזכירות לי ומצטטות שמיכות קהילתיות, אוהלים, דגלים, דברים שאני מקשרת לנושא של הגדרה קבוצתית והתקבצות קהילתית, בנוסף לעוד ממד פנטסטי אינטואיטיבי ואסוציאטיבי. ולכן גם חשבתי שהאסתטיקה הזאת תתקשר באופן אמין מאוד וסימביוטי עם התכנים של היצירה. היו כל מיני רעיונות כיצד ההפרדה הזאת תיבנה, איזה סוג של קונסטרוקציה תיווצר, שמין הסתם גם תגדיר את הכוריאוגרפיה ואת הביטוי שלה בחלל. בסוף הוחלט על מסך אחורי, אלמנט שמוכר היטב מההיסטוריה של המחול, והוא אפילו סמל של עיצוב במחול: מהמסכים האחוריים של ה־*Ballet Russe* בביצוע פיקאסו ושאנל ועד יצירותיו של ראושנברג לקנינגהם ולטרישה בראון. רק שמאחורי מסך זה של גילי יתקיימו אותם גירויים בצורת סדנאות/ התנסויות/ טקסים ומטרתם לתת לקהל הזדמנות לחוויה סמויה: החזקת ידיים עם זרים, הדמיית בכי, מציאת קצב משותף, החזקת משקל של רקדן - דברים פשוטים ונגישים, עם פוטנציאל להיות בעלי השפעה אדירה, הן ברמה האישית והן באופן שזה מחבר את הקבוצה שבחרה להשתתף.

ההזמנה הרפסטיבית של הרקדנים במופע נותנת לצופים הזדמנות להתחבר לעצמם ואחד לשני, וגם לרקדנים, וכך משפיעה על חווית הצפייה ועל יכולת ההזדהות עם מה שקורה על הבמה. האם, למשל, מגע עם עוד מישהו מהקהל, שאנו לא מכירים, יכול לגרום לנו להזדהות יותר עם הגוף של הרקדן, אשר עובר חוויה עוצמתית, בזמן שאנו צופים בז? האם עקב המפגשים האינטמיים עם הקהל, הרקדנים יתחברו יותר לעצמם ויחשפו מולו יותר? יתחברו יותר לגוף שלהם? לרגש שעולה מתוך המבנה הכוריאוגרפי? איזה חיבור נוצר בחלל המשותף של התאטרון והאם הוא מצליח להתעלות מעל ההצעה של המופע? האם יש משהו בהיענותם של אנשים להצעות השונות, שגם מפחיד? מאיים? האם הרצון הזה להשתתף, לקחת חלק, גם מסוכן? אותו מקום שרוצה להתחבר לקבוצה יכול להיות גם מקום נפיץ ולא מודע? כל אלו החזירו אותי גם לאירוע הראשון בגן של ביתי, שהניע אותי לבדוק את הרעיון של רגש משותף והזדהות קולקטיבית.

הרצון להשתמש במופע מחול כתירוץ למפגש אנושי, כאפשרות לבדיקת חיבור וקשר בתוך הקהל והתבוננות על התופעה של חיבור בין אנשים כשהוא קורה בזמן אמת. היכולת של המופע להתקיים כקטליזטור למפגש, כפי שגם מאפשר התבוננות על תופעות חברתיות.

לרקדנים ב־*Common Emotions* *רגש משותף* יש תפקיד מורכב: מצד אחד, הם רוקדים, מופיעים, מייצגים את תוכן היצירה, בין שמופשט או בין שנרטיבי. עם זאת, כל כמה דקות כל אחד מהם מזמין את הקהל להצטרף אליו למפגש כאשר הם אומרים את המנטרה: “כשאתם רואים רקדן נעמד ליד המסך אתם מוזמנים להצטרף אליו לאחור”, ולאחר מכן, נפגשים, מאחורי הקלעים עם קבוצה או יחיד מהקהל, ומעבירים אותם דרך איזה שהיא התנסות. שם הם נדרשים להישאר פתוחים ללא ידוע, לתכנים שיעלו בכל מפגש ומפגש, למקצב הלא צפוי, להתנגדות, להתמסרות ולכל מה שנמצא מול הצעתם. אני רואה את הרקדנים כמבצעים אבל גם כסוכנים, כמו בתרגילים שקיימנו בסטודיו, אשר מאפשרים לקהל לפגוש את עצמו. הרקדנים מכילים את המידע על העבודה, את התוכן ואת המבנה, אבל הם גם צריכים להכיל את הלא צפוי, את הניהול של הלא ידוע בזמן אמת, וכל אלה בזמן שצופים בהם - שניתלים בהם כמדריכי דרך. מרגש אותי לחשוב על המסע שהם עוברים תוך כדי היצירה, עם הכניסה לבמה בתחילת המופע וביצוע הפרזה ה"ניטראלית" באוניסונו מתוך האזנה והקשבה אחד לשני, ומתוך המומחיות שלהם במבצעים. ואיך זה ממשיך לתוך מסע של מפגשים, חוויות ואירועים, שגם תופסים אותם בהפתעה וגם פותחים היכרות אינטימית עם הצופים. אותו לא ידוע, שהם מזמינים את הקהל לחוות, גם משאיר את שאלת הכאן ועכשיו רלוונטית. במבנה היצירה, נפער חלון שדוחק את הלא צפוי והבלתי נשלט לתוכו, ומנכיח את הפגיעות ואת אפשרות הכאוס, שטמונים במרחב המופע.

כיוון שהתרחש כאן תהליך מורכב של בניית מופע, אשר נשען רבות על שיתוף הקהל ועל מקצבים ספציפיים, אשר צריכים, מצד אחד, לאפשר חוויה לא צפויה, ומצד שני, להיות תפורים אל תוך קומפוזיציה תקשורתית ומורכבת של תנועה, קיימנו חזרות פתוחות רבות בכל מיני פורומים: סמינר הקיבוצים, תיאטרון הבוסתן בנתניה, בסטודיו שלי ביפו ובתיאטרון פריבורג. היה משהו פגיע וגם חזק בפיתוח היצירה בשיתוף עם קהל, בהבנה של התלותיות ההדדית, אשר קיימת באופן אינהרנטי, כך שאין אפשרות אלא לשתף את הציבור במפגש עם היצירה, עוד לפני שהיא יודעת מה היא. וכל זאת כחלק מהאופי שלה ושל הפרויקט שהיא נולדה ממנו. הפרויקט השיתופי, קהילתי, לא היררכי, יצר גם את *Common Emotions* *רגש משותף* וגם את אופי התהליך שלה.

יסמין גודר היא כוריאוגרפית רקדנית ומנהלת אמנותית של להקת יסמין גודר. היא החלה ליצור ב־1999 ומאז בנתה גוף יצירה עשיר ונרחב של יצירות, אשר כל פעם ניגשות למחקר פיזי, נפשי ואינטלקטואלי מזווית חדשה, מתוך רצון לאתגר קונבנציות חשיבה והתבוננות בתחום ומחוצה לו. עבודותיה הוצגו ברחבי העולם על במות גדולות, כמו בית האופרה בסינדי ולינקולן סנטר בניו־יורק, דרך תאטראות ופסטיבלים ברחבי אירופה והמזרח הרחוק, ועד לחללים, כמו מזקקת גראפה, מוזיאונים וכנסיות. גודר היא מורה מוערכת לשיעורי רלים, אשר מתקיימים זה 15 שנה. כיום, גם מלמדת קומפוזיציה לתואר שני באקדמיה למחול ומוזיקה בירושלים ובמסלול לבימוי ותיאטרון באוניברסיטת תל־אביב. גודר היא זוכת פרס הבסי בניו־יורק, פרסי משרד התרבות ליצירה, לכוריאוגרף צעיר ולאנסמבל קאמרי, שני פרסי רזונבלום מטעם עיריית תל־אביב, פרס לנדאו של מפעל הפיס והייתה אמנית נבחרת של הקרן למצוינות בתרבות. ב־2007 ייסדה את הסטודיו שלה, בו מקיימת את כל פעילויות הלהקה, לצד שיעורים, סדנאות ומופעים וכן הענקת רזיזנסי לכוראוגרפים ולרקדנים.

פרויקט הפרעה/ Störung שהוביל לרגש משותף

שולי אנוש

חלק מפרויקט 'הפרעה', התבקשנו להתמקד בנושא אחד מבין רשימת נושאים. בחרתי בנושא היוניסון. עניין אותי הקשר בין היוניסון החיצוני, שבא לידי ביטוי דרך תרגיל מראה וחיקוי, לבין היוניסון הפנימי, שנובע מהקשבה פנימית לאיברי הגוף, כחלק בלתי נפרד מהעולם הרגשי, תחושתי ותודעתי של אדם שהוא חלק מסביבה/ קהילה וגם נפרד ממנה. עניינה אותי הסתנכרנות פנימית מול הסתנכרנות חיצונית והמקום שמתקיים בו יוניסון מול אוף יוניסון. השתמשתי בדימויים שונים, על מנת לאפשר ולבחון את השפעת התנועה תוך התמקדות בתחושה מסוימת, ובמטאפורות רגשיות, כדי לבדוק איכויות פיזיות שונות. למשל, יד שמחה מול יד כעוסה/ עצובה. עניינה אותי הפרשנות התנועתית שכל אחד מהמשתתפים חווה והאתגר בלקיים שני מצבים הפוכים, שאינם מסונכרנים דווקא. נדרש ריכוז רב וגם קואורדינציה, כדי לקיים שני עולמות כמעט הפוכים רגע אחר רגע ועוד יותר, כשהם באים לידי ביטוי בו זמנית משני צדי הגוף.

המפגש עם רקדני הפרקינסון היה משמעותי מאוד עבורי ולימד אותי רבות. הפתיחות של האנשים והרצון לנוע בלי לוותר, ללא רגשות אשם או בושה, על האופן שהם מרגישים באותו הרגע, אלא להפך, דווקא האפשרות להיות פתוחים כל כך, כנים וחופשיים. זה בכלל לא מובן מאליו. אני מרגישה שבמפגשים אלו למדתי להיות קשובה יותר לדינמיקה הקבוצתית שמשתנה וגם ההסתכלות שלי על יוניסון בקבוצה השתנתה בהתאם.



פרויקט הפרעה מאת יסמין גודר
Hafra'a/Störung Project by Yasmeen Godder

אני מרגישה שזה חידד אצלי את יכולת הסנכרון והקשב, שהיו עבורי משמעותיים בתהליך האמנותי, וגם בהופעות של 'רגש משותף' אני זוכרת שהמעבר ל'תוצר האמנותי' בסטודיו היה, מצד אחד, התחלה חדשה, ומצד שני, המשיך את רוח הפרויקט, ולכן גם לתהליך האמנותי היה טעם שונה, במיוחד בהשוואה לתהליכים קודמים, שיצא לי לחוות עם יסמין.

בשבוע העבודה הראשון של התהליך בסטודיו, התחלנו כשכל אחד נשאל בנפרד ע"י דף שאלון לגבי מצב רוחו הרגשי עם הגעתנו לסטודיו. היה מוזר מאוד להתחיל כך את יום העבודה בסטודיו. בעשור האחרון התרגלתי להיכנס לסטודיו קודם כול דרך הגוף שנפגש עם הרצפה שבחלל הסטודיו וכל בדיקה, שאלה או בירור מתקיימים דרך דיאלוגים פנימיים בין חלקי הגוף. מתקיימת הקשבה לתחושות ולרגשות שעולים וצפים ברגע, לצד אלו שנמשכים מהעבר.

עבורי, להישאל על הקו המנטלי שלי על הבוקר, ע"י בחירת מספר בשאלון, עוד לפני שהגוף התחמם, היה כמעט לא הגיוני, אך היה בכך גם משהו מרענן, מעין ריאיון אישי או סריקה ורבליית של עצמי מול השאלון הזה. העובדה שקיים תיעוד רשום של התהליכים הפנימיים שלכל אחד מאיתנו, מעין יומן מעקב, בעצם דיי מרגשת אותי.

אני זוכרת שהמפגש עם רגשות קולקטיביים, יחד עם שאר החברים לתהליך, היה משחרר מאוד ברגעים רבים ומדבק. כששקענו ברגש ה'שמחה', אני זוכרת כי, להפתעתי, נותר ריק גדול אחרי שכולנו חגגנו אותה בפעמים הראשונות. במהלך הפעולה עצמה היה משהו משחרר ומדבק, ואני זוכרת שזה איגד אותנו והיווה מעין תלות משותפת של הקבוצה. אולי מפני שלא היה לכך כמעט רגע לדעיכה והשיא בשמחה המשיך זמן רב, הדבר גם רוקן ובסופו של דבר הוביל לנפילה אנרגטית בשונה מרגשות, כמו 'פחד' ו'גועל' - שלא בהכרח איחדו אותנו רגשית, גם בחלל היינו במקומות שונים למדי, מפוזרים, שלא כמו ב'שמחה', אבל לאחר מכן אני זוכרת שהגיעו גלים טבעיים של פורקן, שחרור וצחק.

בתחילת ההופעה יש קטע שלם של יוניסון עם כולנו, יוניסון על שקט, דבר שכלל לא טיפוסי בעבודות של יסמין ודורש הקשבה רבה. בדרך כלל בעבודות של יסמין בכלל אין יוניסון ואם כבר יש, הוא מתקיים לרגעים ספורים בקטע האחרון של היצירה על גבי צילי הפסקול, כשהגוף כבר בוער וכולם מסונכרנים עם עצמם ועם היצירה. דרך המהלך של הקבוצה למצוא את היוניסון המשותף, הבנתי שאני צריכה למצוא את זה קודם כל עם עצמי -דרך הקשבה פנימית עמוקה, אחרת זה לא יעבוד כל כך עבורי ואדרש להפעיל מאמצים מיותרים שלא בהכרח ישרתו את המטרה, אלא להפך.



פרויקט הפרעה מאת יסמין גודר, צילום: תמר למ
Hafra'a projcet by Yasmeen Godder, photo: Tamar Lam

הדבר, שכלל אינו מובן מאליו עבורי ביצירה, הוא המפגש הבלתי אמצעי עם אנשים חדשים בזמן אמת על הבמה. כחלק מתהליך התרגול והלימוד שלנו - פתחנו את דלת הסטודיו לאנשים רבים, כדי שנוכל להתנסות דרך מפגשים שונים אלו ולשאול האם ישנה חוקיות שניתן לחזור עליה ולשחזר אותה באופן דומה . יש בכך ממד המאפשר לדבר מאוד עמוק להישאר פתוח ולא להיות כולו מתוסרט, אף שהכוראוגרפיה מובנית מאוד ויש זמן מוגבל. לעתים חשתי שאני נאלצת לקטוע חיבור אנושי אמיתי שנוצר ביני לבין אנשים, כדי שההופעה תוכל להמשיך בתזמון שנקבע בכוראוגרפיה. אני זוכרת שבהופעה הראשונה, שהצגנו כפרזנטציה בפרייבורג לכבוד סיום הפרויקט - הרגע הזה שאנשים הסתכלו עלינו רוקדים מבעד לחורי הבד, שהיה תלוי בחלק האחורי על גבי רצפת הבמה - הציף בי רגשות מבלבלים תוך כדי ההופעה ולא יכולתי להמשיך כרגיל. נראה לי שחרגתי לרגע מהיוניסון ותחושה של פחד עם רגעי מבוכה ושמחה השתלבו בתוכי בו זמנית, וכך המשכתי את ההופעה. לקח לי זמן להשתחרר מאותה ההשפעה ובזכות רגעים דומים אלו ואחרים שהיצירה מפגישה אותי - אני כמו מתקיימת בעולמות מקבילים, באופן שונה ממה שאני מכירה ביצירות אחרות.

בשנים האחרונות התרגלתי להתכנס למדיטציה פנימית ופוקוס מרוכז מאוד בזמן שאני מופיעה כשבשאר רגעי היום אני יכולה להתפזר ולאבד ריכוז בקלות... בתחילת ההופעה הגוף נוטה לרכז הרבה מאוד מתח, גם אם הדבר מתרחש מתחת לפני השטח ומשהו קורה במפגשים האלו עם האנשים על הבמה, שמשחרר ומוביל לתקשורת אמיתית בזמן אמת בהופעה, דבר שמפוגג את המתח ואני מרגישה שגם מאפשר לרכות לחדור דרך הקול והגוף. היום אני כבר לא מבולבלת ומופתעת, כמו במפגש הראשוני אז עם הקהל על הבמה, אך ממשיכה לחוות עוד כל מיני רגשות. במהלך ההופעה הזו ארע משהו אמיתי, כל פעם מחדש - לצד מי שמסכים להשתתף. זה תמיד מרגיש מעט אחרת ומרגש שאדם מסכים להיחשף כחלק מההופעה דרך הפחד שלו, הבושה, הכעס, השמחה או כל דבר אחר שעולה באותו הרגע וגם משקף עבורי בזמן אמת, בזמן ההופעה - משהו על עצמי.

האפשרות להיות בחלקים מההופעה פשוט "שולי" שמדברת וחווה יחד עם בני אדם רגעים של חיבור ותקשורת כמעט 'רגילה', זה לא תמיד קל עבורי לעבור חוויה אינטימית וקרובה עם אדם אחד, רגע אחרי שעברתי רצף של חוויות עם קבוצה אחרת של אנשים ובכל זאת אני מגלה את העוצמה שבדבר - דרך כל מפגש כנה שמתקיים בזמן המופע. כמה שזה נדיר ומיוחד עבורי לקחת חלק בזה ולהיות מסוגלת להיות נוכחת רגשית ופיזית בכל מיני רמות לאורך כל היצירה.



פרויקט הפרעה מאת יסמין גודר, צילום: תמר למ
Hafra'a projcet by Yasmeen Godder, photo: Tamar Lam

שולי אנוש נולדה ב־1986 בירושלים. רקדנית, יוצרת ומורה למחול, בוגרת תיכון האקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים. זוכת מלגת קרן שרת במחול בין השנים 2004-2006, ב־2004 שירתה כ"רקדנית מצטיינת" בצה"ל. בעשור האחרון עובדת בלהקת יסמין גודר כרקדנית יוצרת והייתה שותפה לפיתוח היצירות: *אחושילינג*, *סוף סופה בוא*, *A close look at the happy end See Her Change*, *קליימקס*, *רגש משותף*, ולאחרונה *סטבט מאטר*. זוכת פרס שרת התרבות לרקדנית מבצעת ב־2014. כרקדנית וככוראוגרפית שיתפה פעולה עם אמנים ויוצרים שונים, ביניהם: שי גוטסמן, דפי אלטבב, מאיה ברינר, פיי שפיר, יונתן בר אור, אביב יוסף, מזל דמוזה, דן בלילטי ורביד אברבנאל. בשנים האחרונות מעבירה שיעורים וסדנאות לקהלים שונים בשיטת ריליס ומשלבת ידע, שרכשה מסדנאות וקורסים רבים, ביניהן: BMC, אקסיס סילבוס, אנטומיה יישומית ושיטת הקליין. מלמדת מחול מודרני־יצירתי לגילאי יסודי ובימים אלו לומדת את שיטת הטיפול אילן לב וקורס להכשרת מורים לאימפרוביזציה של אילנית תדמור.

לראשונה, בקיץ האחרון, ניתן היה לראות בברלין את להקת פיפינג טום מבלגיה, להקתם של גבריאלה קריצו ופרנק שרטייר. בברלין הקיצית, כשבכל שבוע צצה בה קבוצת פרפורמנס חדשה, שמנסה להפתיע יותר מקודמתה, הציגה פיפינג טום קו אמנותי יוצא דופן, שעדיין יכול להפתיע. ההפתעה בנויה על סגנון מעובד כהלכה, על טכניקה וירטואוזיות חריגה ועל אמירה אמנותית פיוטית ונוגעת ללב בחדשניותה. זהו לא סגנון שחולף לאחר שבוע ומפנה את מקומו לגחמה אמנותית חדשה, אלא קו סגנוני שנבנה לאורך זמן ובאורך רוח.

כשהמסך נפתח, נראה חלון שדרכו נראית מערכת יחסים של ספק אם ובת, ספק שתי נשים שנאלצו להתגורר תחת קורת גג אחת. האחת מנסה ללטף, לגעת, לנקות את פני השנייה ובמקביל, להיעלם בתנועות מהוקצעות מאחורי דלת. מדלת של בית אחר זוג פורץ בדואט של מעידות וקימות, של משיכה ודחיפה, של חיבוק ונסיגה. הקרקע חלקה וקפואה והרקדנים נאלצים לחול על ארבע או להתקדם בין תעופה לגלגול, כדי לנוע ממקום למקום. זוהי תנועה מקסימליסטית ואין בה שום זכר למינימליזם הפוסט־מודרני, שהכרנו כבר בסוף המאה הקודמת. היא מוקצנת אך גם פיוטית ווירטואוזית, יפה עד דמעות אך גם פונקציונלית.

עבודותיה של הקבוצה, או כפי שהיא מכנה את עצמה קולקטיב אמנותי, בנויות משזירה צפופה מאוד של תמונות ואסוציאציות אישיות של המשתתפים. ההשתקפיות הליריות של מערכות היחסים היומיומיות מובילות אותנו, כצופים, לעולם של היפריאליזם ששולט בחיי היומיום של אנשים אלה. האם אנשים אלה אכן חיים ביומיום? האם הם אנשים מהשורה? שואלות אותנו הדמויות שעל הבמה. ברחוב וונדנברנדן 32, בבתיים קטנים ועלובים, דמויי קרוונים, מתגוררות משפחות, זהויות מורכבות, צירופים מוזרים של מערכות יחסים. מבעד לחלונות הקהל צופה בהתגלויות של אלימות דחוסה בד בבד עם גילויי רוח מפתיעים.

למעשה קהילת האנשים המוזרה שוהה בבידוד מוחלט. אי אפשר לצאת לרחוב, הוא קפוא, זרוע ערמות שלג וקרחונים, ומיד עם היציאה מפתח הבית מובטחת החלקת אפיים ארצה. רעיון בימוי זה הוא אחת ההברקות האמנותיות החשובות של היצירה. הרקדנים והשחקנים יוצאים שוב ושוב לרחוב, כדי לתקשר עם שכניהם ועם העולם הסובב אותם, אולם כל יציאה מלווה בכוראוגרפיה מורכבת של החלקות, נפילות, קימות ומעידות. אנו עדים לוורטואוזיות של גלגולים, גרירות גוף של רקדן אחד או יותר, אימפרוביזציה של דואטים, שמבוססים על תמיכה ודחייה, בקיצור: תלות גופנית ונרטיבית של היחיד באחרים. היקום, שהמשתתפים שוהים בו, הוא יקום של אי יציבות. מצב הצבירה של השלג והקרח משתנים לאורך כל היצירה ומשדרים אי־יציבות בחיי היומיום של האנשים. בעודם קבורים בשלג, הם מקדישים את זמנם לסיוטים יומיומיים ולחלומות בלהה סוריאליסטיים. הביטוי האמנותי של סוריאליזם זה בנוי על אמצעים בימתיים היפריאליסטיים, כמו יציאה וכניסה דרך קירות, מוטיב קולנועי שהיה מקובל בקולנוע הסוריאליסטי של תחילת המאה העשרים, החלפת תלבושות בזמן לא מציאותי, שליפת איברים פנימיים מתוך הגוף והזרתם (שמזכיר תופעות אופייניות בקולנוע היפני של המאה העשרים), יחד עם אקרבטיקה וירטואוזית שכאילו מתעלמת מכוח המשיכה. התמונות יוצאות דופן במלוא מובנה של המילה: מבית החזה של אחד הרקדנים נשלף לב שותת דם, שהוא מגיש כאקט רומנטי לשכנתו. לאחר שהיא דוחה את ה"מתנה", הלב חוזר לבית החזה, כאילו לא היה דבר והרקדן נעלם דרך אחד מקירות הבית. התמונות מתעצמות באמצעות המוזיקה הקולנועית שמלווה אותן. פס הקול הוא קולאז' של מוטיבים אלקטרוניים, לעתים צורמים ומהוקצעים, שמתפתחים להרמוניה קלאסית עם ציטוטים מבאך ומהמוזיקה הכנסייתית. את הרגעים, בהם מצטיירת בדידותם ומאוויהם החשוכים של תושבי הרחוב, מלווה בקריצת עין מוזיקה סוחטת דמעות של פינק פלויד.

מהר מאוד צצים על פני השטח פנטזיות ופחדים, כשהיחיד נמצא בבידוד מהעולם שסביבו. זהו, למעשה, הנרטיב העיקרי של היצירה, ששומרת על אחדות יוצאת דופן של שפה אמנותית ונרטיב. שום דבר לא נאמר באמצעים באנליים, אלא מוצג באינטנסיביות גופנית ומורכבות פיוטית, שבאה לידי ביטוי בתנועה מהירה, מרוכזת ופתאומית של חלק הגוף התחתון. בהשראת במאי הקולנוע היפני שוהיי איממורה, שהשווה את החלק התחתון של גוף האדם לחלקה החשוך של נפשו וסביבתו, הרקדנים זזים במין ריאליזם דרסטי שנובע משינויים דינמיים פתאומיים ומגמישות גרוטסקית של איברי גופם התחתונים. אפשר להשוות את סגנון הריקוד הריאליסטי ל־nouvelle vague הקולנועי. ואכן, ייחודו של סגנון העבודה של קבוצת פיפינג טום הוא בכך שמצליחה לשלב ולחבר בין ריאליזם חברתי לפנטזיות סוריאליסטיות, בלי שרואים את ה"תפרים" ובלי שנקודות החיבור הכוריאוגרפיות צורמות לעין.

באמצעות המטאפורה של שכונת מגורים "קפואה" אנחנו עדים להתבוננות חדשה על צורות חיים חדשניות ועל חיפוש אחר זהויות יחודיות בעולם מנוכר. היצירה שזורה בניסיונות לחפש ולגלות פולחני גוף פוסט־מודרניים. כל מוטיב תנועתי מתפתח לפולחן של טרנס, לסירוב האישי להיכנע לקצב העיר הגדולה, שהוא לא רק דינמי אלא גם מקפיא. הבדידויות והניכור משולים לחיים בתוך קרחון והפיקציה של התקשורת הפוסט־מודרנית מאלצת אותנו לחפש אחר צורות קיום חדשות. לקראת סוף היצירה אחד הגיבורים, שעדיין העז להאמין ולקוות לאהבה רומנטית, לוחש שהוא יוצא מדעתו. זמן קצר לאחר מכן הוא מת משיגעון. האחרים ממשיכים לציית לחוקי הטבע והחברה שסביבם ובד בבד, לנצל פרצות קטנות של מרד ואנרכיזם, כשהם גוררים את איבריו של המת אתם כאילו לא קרה דבר.

במהלך כל היצירה אנחנו נסחפים לגילויים של אינטימיות וקולקטיביות, שייכות ואי־שייכות, ניכור יחד עם חיפוש אחר אפשרויות להגדיר מרחב מחייה אישי ופרטי. דרך חלונותיהם השקופים של הקרוונים ניתן לראות הכול, רחוק וקרוב, גילויים אירוטיים והתפרצויות של אלימות, בדידות וייאוש וגם תקווה. משחקי האור והחושך, הניסיונות לטרוק שוב ושוב דלתות או להסיט וילונות בפני האחר הם ניסיונות נואשים למצוא רגעים בודדים של נורמליות, להיות שייך למה שבעצם אי אפשר להיות שייך לו. היצירה לא רק מצגיה עולם קרוע ומבולבל, אלא גם מנסה לעורר השראה לחמלה ולסובלנות ולהציג את השאלה: האם יש דרך חזרה?

כן, המחול, בו אפשר לצפות כרגע בבירות של אירופה, הוא מחול פוליטי וחברתי. ניתן לזהות בו תגובה קיצונית ומוקצנת לכל סגנון מופשט או אסתטי לשמו. קבוצת פיפינג טום הצליחה להשתמש בנרטיב הזה בלי לוותר על רמה אמנותית גבוהה ביותר, על מורכבות דרמטורגית ועל יכולות נדירות של רקדנים, שחקנים וזמרים. לכל אחד מהרקדנים מוטיב אופייני שמלווה אותו במהלך היצירה כולה. האחרים מזהים אותו, מגיבים אליו, כאילו הייתה שפתו יומיומית ומדוברת. ברוב המקרים הם עונים במוטיב, כלומר בשפה שלהם. כיוון שכל המוטיבים תלויי שלג ובנויים על חוסר היכולת לעמוד או להתקדם באופן רגיל, על פני כולם ננסכת תערובת של אימה והתפעלות, מעצמתו ההרסנית של הטבע. הצופים עדים לארכיון של חומרים תנועתיים שהופכים, דרך גמישותם וקצביותם של המשתתפים, לארכיון של זהויות גופניות אנושיות יוצאות דופן. יש בהם גילויים של פריצת מוסכמות (תנועתיות ונרטיביות), אבל גם חיפוש אחר דרך חזרה לתוך מסגרת מוכרת ובטוחה.

בכל מוטיב תנועתי של פיפינג טום ניתן למצוא כאוס לצד צורות מובנות. המורכבות עולה עוד ועוד במהלך היצירה ושוב ושוב משקפת את המיניאטורות האנושיות שעומדות מאחוריה. השפה הכוריאוגרפית הייחודית הולכת בד בבד עם הרצון לשקף ולחקור conditio humana בתנועה ובשינוי מתמידים. אי־היציבות של החלום או יותר נכון "הסיוט



להקת פיפינג טום, מה קרה ברחוב וונדנברנדן 32?, צילום: האן מוק ג'ינג

בשלג", נמס לקראת סוף היצירה, לאחר שמילא את ייעודו: לחקור את הפנים הרבות של יחסי האנוש, לשמוט ולהרים, להכשיל ולתמוך, בכל ג'סטה וצעד של חיינו.

מה קרה ברחוב וונדנברנדן 32? להקת פיפינג טום מבקרת בברלין

רונית לנד

Peeping Tom Dance Company, What happened in 32, Vadenbranden street?, photo: Hun Mok Jung

Table of Contents

On the cover: Noga Dance Company
Two Sugar Cubes and Longing by Avital Ben-Gad

Dancers and co-creators: Tzipi Nir,
Bracha Miriam Liniado, Neomi Shafir,
Yasmin Meshulam, Rachel Hadad,
Avital Ben-Gad

Photographer: Miri Tzach

Dance Today (Mahol Akhshav)

The Dance Magazine of Israel,
Issue no. 31, February 2017

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, Dr. Einav Rosenblit, Ronit Ziv

Graphic Design: Dor Cohen

Text Editing: Lea Hoval

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 1565-1568

Editor's Note **2**

Secular and Religion Dance

"The Religious and Secular Israeli Theater and Dance"
Symposium of the Akko Festival - International Alternative
Theater, 2016 | Yonat Rotman **3**

The Change in My Life | Oren Tishler **6**

Neither Soft nor Light | Dror Liberman **9**

Shira's New Home - A Dramaturgical Dialogue between Theater and
Dance, Secular and Religious Creation | Irit Hurvitz Luz **12**

From my Personal Story to Nehara Dance Group | Daniella Bloch **18**
"Between Heaven and Earth" Dance Festival, 2016 | Sharon Tourel **24**

Research

Dance as a Social Seismograph | Gloria Matos **26**

The Dancer as Sculptor in Three-Dimensional Space | Ein-Ya Cohen **32**

Artist Spotlight

Still Dancing Life's Dance –

An Interview with Yossi Yungman | Liat Katzor **36**

Historic Corner

City Dance: Memories and Insights
of Making dance, Crisscross | Regba Gilboa **39**

Choreographers Write

Simple Dance | Mor shani **42**

Common Emotions - Research
and Creation Processes | Yasmeen Godder **47**

Hafra'a/Störung Project Leading
up to *Common Emotions* | Shuli Enosh **52**

Festivals

What Happened in 32 Vandenbranden street? Peeping Tom Company
Visits Berlin | Ronit Land **54**

Table of Contents **56**



הספר, השוזר את מחקרהן של שתי חוקרות, מציע מבט אתנוגרפי עשיר ומקורי על שדה החינוך למחול בישראל בראשית האלף השלישי. מרחבי הפעולה של רוקדות ומורות נחשפים לאורך הספר כמרחבים צרים, שלמרות שוליותם וזניחותם מאפשרים מידה של חופש, גופניות ואקזיסטנציה שאינה מתממשת או מתאפשרת במרחבי חיים אחרים. 370 עמודים, הוצאת הקיבוץ המאוחד



רבים מבין העוסקים בתחום השירה האמנותית ופיתוח הקול מתייחסים לגוף כאל מובן מאליו. איריס גורן מנסה בספר זה להטיל זרקור על הגוף ותנועתו בזמן השירה ולהראות עד כמה עבודת הגוף יכולה לתרום ולקדם את השירה על היבטיה הטכניים, הקוליים, המוזיקליים ומיומנויות הנוכחות הבימתית. הוצאה עצמית, www.irisgoren.co.il.

ספרים חדשים



במחצית הראשונה של המאה ה-20 נכרתה בארץ-ישראל ברית הדוקה בין מחול לציונות, שביטוייה הוטמעו בגוף החלוצי, באדמת הארץ ובשפה העברית. ברית זו התבססה על קרבה בין עקרונות המחול המודרני לרוח הלאומיות הגרמנית, שאומצה על ידי התנועה הציונית והיא שאבה את כוחה מן העובדה שמרבית חלוצות המחול בארץ התחנכו במרכז אירופה על ברכי אסכולות המחול המודרניסטיות. 278 עמודים, הוצאת עולם חדש.



תהליכי היצירה לאורך שנים ארוכות סיפרו שוב ושוב ליוצרי ורטיגו כי הקשר העמוק שלהם עם עולם הרוח הוא נביעה בלתי פוסקת. עוד הם לחשו כי האינטואיציה הטבעית והיעדר היררכיות הם קול חשוב וכי האהבה שלהם לאנשים באשר הם ניכרת בכל צעד. טיב פסיעותיהם העיד שהמחויבות לסביבה בוערת בכפות רגליהם המרקדות, והבחירה בחיים משותפים חשפה כי משפחה וקהילה הן מנוע ומערך תמיכה חשוב מאין כמותו עבור יוצרים, בייחוד אם הם עזי רוח ועיניהם נישאות הרחק אל האופק.

הארגון משמש בית מקצועי ל-80 כוריאוגרפים ומטרתו המרכזית היא להביא את אמנות המחול למגוון רחב של קהלים ברחבי הארץ. הארגון יוזם ומפיק בכל שנה, אלפי מופעים, כיתות אמן ופרויקטים ייחודיים, המעשירים את תכניות התרבות בפריפריה ופותרים דלת אל עולם תנועת קסום ומרגש.

מידע על שפע הפעילויות באתר עמותת הכוריאוגרפים WWW.CHOREOGRAPHERS.ORG.IL



הכוריאוגרפים

ארגון גג ליוצרי מחול עכשווי בישראל (ע"ר)

עבודת קשתות
מחול Tech it Away מאת אלעד שפר
צילום: האמאס הבער

סבסוד המופעים לפריפריה מתאפשר תודות ל: משרד המדע התרבות והספורט, מינהל התרבות, המחלקה למחול, מועצת הפיס לתרבות ולאמנות, קרנות ציבוריות ופרטיות שונות.