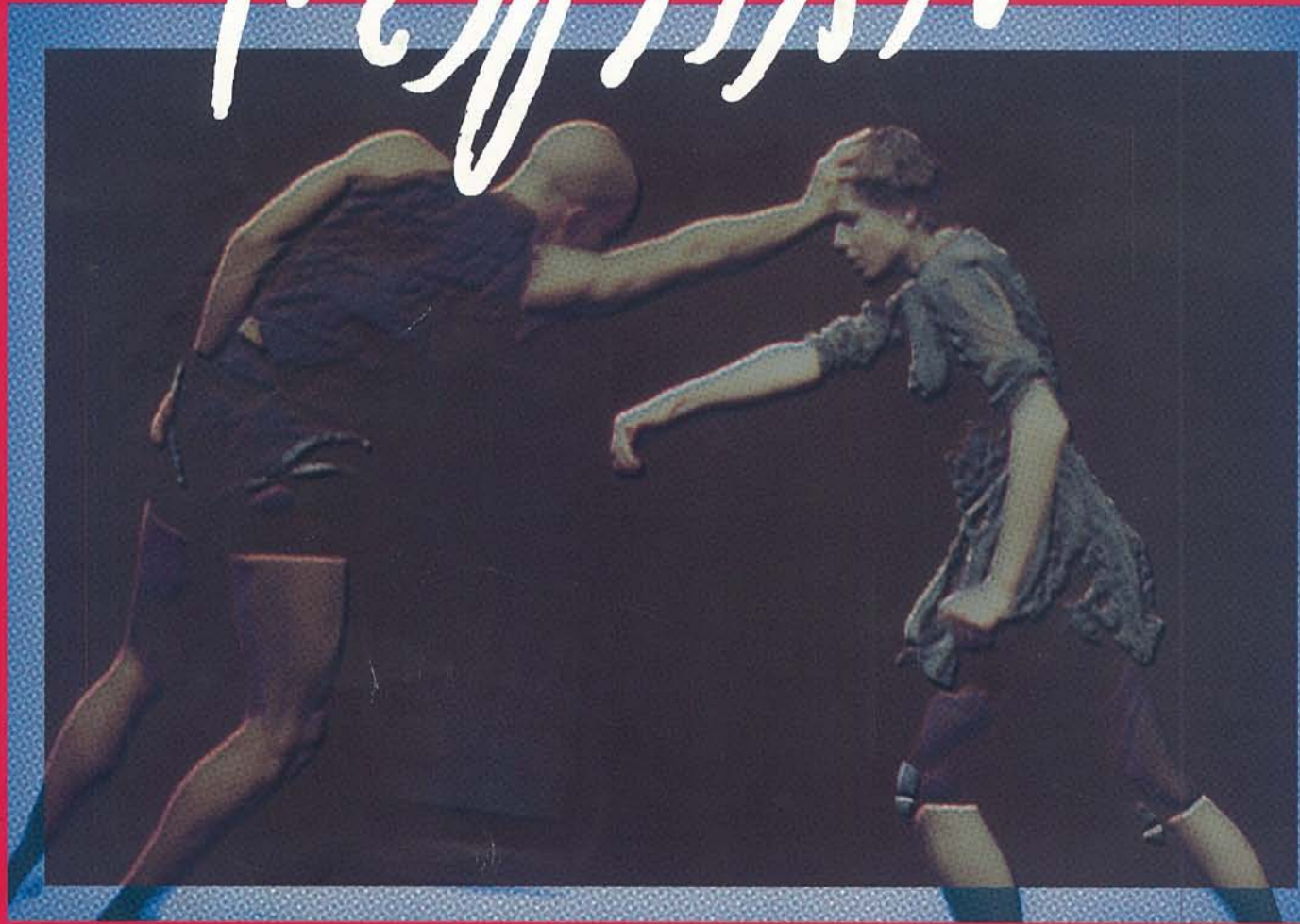


מחולקו



ISSN 1565-1568
ז282 8537400-000047

גיליון 4 | מארס 2001 מחיר: 35 ₪

dancetoday the dance magazine of israel
כתב עת למחול

דנאור



דנאור מערכות תאורה, תיאטרון ואולפנים 30 שנה עם התרבות

חברת דנאור מערכות תאורה תיאטרון ואולפנים מתקינה, משכירה, מוכרת וייצוג בלעדי של מיטב החברות, מתקנת ומפעילה ציוד תאורה לתיאטרון בכל רחבי המדינה. את הציוד שלנו ניתן למצוא בכל מרכזי התרבות בארץ מהקטנים ועד לגדולים ביותר. כמו כן, בקבוצת דנאור ניתן גם למצוא את:

ד.ש. בימות ובדים - החברה הגדולה בארץ למתקני במה - כל מה שעולה, זו ומסתובב על הבמות.

קומפיולייט מחקר ופיתוח - מהחברות המובילות בעולם לפיתוח וייצור מחשבי תאורה ומתקני קצה ממוחשבים.



דנאור, החברה המובילה בישראל בתחום התאורה ומתקני הבמה לתיאטרון, אולפני טלוויזיה ומועדונים רואה ותמיד ראתה את המחויבות הראשונית שלה למצויינות בתאורת במה.

במשך שנים החדירה דנאור לתיאטרון הישראלי את מיטב החידושים בתחום תאורת הבמה והבמות ודאגה לעמוד בחזית הטכנולוגית של התעשייה.

המחויבות, הטכנולוגיה המתקדמת ומעל לכל השרות של דנאור בכל שעות היום והלילה הם אלו שעשו ועושים את ההבדל.

אירוחיזון 99

סורתחדס

הילד החולם

פעמוני הובד





- 1 דבר העורכת**
- 2 הנפשות הפועלות**
- 4 "כאגדת רבקה" - עם מותה של רבקה שטורמן דן רונן**
- 6 "בלתי נראה לעין אלא בכאב הסופי" - על אוהד נהרין גבי אלדור**
- 12 לשבור את הסטריאוטיפ - מיגדר ומחול שרון הלוי**
- 22 הסילפידה מתה, תחי חוה! - נשים ביצירות מחול בנות זמננו שרי אלרון**
- 27 המין השלישי של פוקין - קריאה עכשווית ב"רוח הורד" הניה רוטנברג**
- 32 מתחלפים בתפקידים, מי אנחנו? מה מקומנו? - מיגדר במחול הישראלי רות אשל**
- 39 הגבר קוצר והאשה מאלמת אלומות - שוויון המינים בריקוד העם הישראלי דן רונן**
- 46 עדיין צועדת יחפה - על ירדנה כהן גיורא מנור**
- 50 לה לה לה היום קרעחץ - ראיון עם ענת דניאלי שי הרלב (שטיינברג)**
- 56 יסמין ורדימון - לונדון כן מחכה לה מאיה בהיר**
- 61 עולמו של מקגרגור - מפגש תלמידי מחול עם להקת רבדום עינב רוזנבליט**
- 64 הגוף הזוכר (ואינו סולח) - נקודות ציון בהתפתחות התרפיה בתנועה דיתה פדרמן**
- 68 חדשות כאן ושם**
לאה בן-צבי, שולמית שוער, אלה בר-דוד-שחר, רות אשל, גיורא מנור
- ביקורות**
- 74 הרמת מסך 2000 רחל בילסקי-כהן**
- 78 "אני הלכתי אז..." - מופע רב-תחומי במסגרת התיאטרונטו הישראלי ציונה פלד**
- בכורות**
- 80 רשימת בכורות ישראליות ליאורה עמית**
- ספרים חדשים**
- 84 רשימת ספרים חדשים**
- 85 "אימפריה של אקסטזה" גבי אלדור**
- פסטיבלים בעולם**
- 86 מחול באוגוסט - על פסטיבל המחול הבינלאומי בברלין רחל בילסקי-כהן**
- 89 "דרך המשי" - הביאנלה למחול, ליון 2000 אורה ברפמן**
- 99 אנגלית**

"כאגדת רבקה"

עם מותה של רבקה שטורמן

בתחום האמינו כי "ריקודי עם אין יוצרים הם נוצרים". למוסד החינוכי בן שמן היתה להקה שהופיעה בריקודי עמים בכל רחבי הארץ. ד"ר זיגפריד להמן, מנהל בן שמן דאז, האמין בחשיבות יצירת ריקודי עם ישראליים, אך זאת "כתהליך ממושך יצירתי קבוצתי המשתרע על פני דורות רבים". ד"ר להמן האמין גם בדת הטבע שאינה מוגדרת בתוויות כיתתיות: "דת בסיסית המשמשת את האדם כאדם בלי הבדל לאומי או כיתתי". ולכן לא ראה פסול בפולקלור של עמים אחרים.³

למרות דעה זאת, רבקה שטורמן שאפה ליצור ריקודים "בעברית", זאת 60 שנה לאחר הסיסמה "עברי דבר עברית", 28 שנים לאחר "מלחמת השפות", ועשרים שנה לאחר שגשוגו של הזמר הארצישראלי. כאן היא יצאה לדרך לא סלולה, בעין חרוד, שהיה ראשון הקיבוצים שקמו כתוצאה מרעיון "הקיבוץ הגדול" בניגוד לרעיון "הקבוצה הקטנה", היה ציבור מבורך בבעלי כשרונות מגוונים, מעין חממה אמנותית תרבותית. כך כתב האמן הצייר חיים אתר ב"פרקי יובל" (1940): "עלינו לנגן את הניגון הישן בתווים חדשים העולים מהווי חיינו המתחדש. לדלג על הגולה ולהמשיך את המסורת, להמשיך את המסורת ולהתרחק מכל ביטוי דתי, לחדש מבלי לזנוח את הישן, להחיות את הקדום ביותר ולחוש את ההווה - למצוא בין כל הניגודים האלה את הדרך הנכונה - לכך הקדישו בעין חרוד מחשבה ומאמצים רבים."⁴

באקלים תרבותי ייחודי כזה נולד ריקוד העם

אבל ראוי תמיד לזכור: "בלי עבר אין עתיד". רבקה שטורמן רכשה את השכלתה האמנותית בגרמניה של שנות העשרים, כותבת רנה שרת בספרה "קומה אחא", על דרך רבקה שטורמן במחול.¹ גרמניה בה שגשגו המחול המודרני האקספרסיבי ובתי הספר לריקוד, שהמורים והמייסדים בהם עיצבו - כל אחד מהם - עולם תיאורטי, פילוסופי ופסיכולוגי, שנלווה להוראת המחול. מן הנודעים שבהם היו מרי ויגמן [Mary Wigman] וקורט יוס [Kurt Jooss], שניהם מתלמידיו של רודולף פון לאבאן [Rudolf von Laban]. רבקה שטורמן הצעירה בחרה ללמוד אצל יוטה קלמט [Jutta Klamt] שבשיעוריה מצאה תשובה לצרכיה הנפשיים החינוכיים.

ב-1929 עלו רבקה שטורמן ובעלה מנחם להתיישב בכפר-יחזקאל שבעמק יזרעאל ואחר כך בקיבוץ עין-חרוד; בארץ למדה אצל גרטרוד קראוס ותהילה רסלר והושפעה מרינה ניקובה ומרחל נדב ועוד. הרעיון ליצור ריקוד עם ארצישראלי מקורי עלה בה לראשונה ב-1942, כאשר טיילה בשבילי עין-חרוד והבחינה כי ילדי הקיבוץ, שהתכונו לחג המחזור, שרים ורוקדים על פי נעימה של שיר ילדים גרמני מפורסם. "איך קרה שאנחנו החלוצים עיצבנו דמות של יהודי חדש עובד אדמתו חי חיים שיתופיים מדבר עברית אך שר ורוקד לועזית?" רבקה החלה לחפש את הריקוד הישראלי כדי שבתה דליה ובני מחזוריה בכיתה ג' ירקדו ריקוד "משלנו". בארץ רקדו אז ריקודי עמים, וכל העוסקים



רבקה שטורמן, חלוצת ריקוד העם הישראלי, היתה בת 98 במוותה; אינני יודע כמה מהרוקדים ריקודי עם יודעים כי היא שגילתה את נוסחת הקסם של הריקוד הישראלי ויצרה את ריקודי העם הראשונים, בבחינת "יש כמעט מ"אין". רוב צעדי היסוד של ריקודי העם, סגנונם, הקשר שלהם לשיר העברי ולעברית, לארץ, לנופיה, לעדותיה ולתושביה, מושפעים עד עצם היום הזה מאותם 150 ריקודים, לערך, שיצרה רבקה. מאחר שלרבים מהרוקדים ההיסטוריה של הישוב ושל מדינת ישראל אינה מוכרת, ויש צעירים שמלחמת העצמאות נראית להם עתיקה כמו מלחמות המכבים, ראוי להזכיר לכולנו כי "אנחנו עומדים על כתפי ענקי העבר" ועוד נאמר: "ההיסטוריה היא תמצית של ביוגרפיות". וכן, "הזמנים אמנם משתנים ואנו משתנים איתם",

הראשון שיצרה רבקה שטורמן - "הגורן" (לחן: עמנואל עמירן, מילים: שרה לוי-תנאי). מובן שרבקה היתה מעורבת בעיצוב טקסי החגים, שבעין-חרוד נודעה להם חשיבות רבה - כניסוחו של המחנך והסופר נחום בנארי - "להשיב לחגי ישראל מהודם והדרם בימי קדם מימי הטבע ותפארתו אשר חמסה מהם הגלות הארוכה".⁵

רבקה שטורמן התרשמה מריקודי התימנים, מרחל נדב ומרינה ניקובה, ובעיקר מריקודי הערבים שבהם ראתה ביטוי להתמזגות האדם עם הנוף והטבע, נוף העמק המשותף לנו ולהם. האלמנטים של ריקודים יהודיים בגלות, חתונות, הווי בתי הכנסת וריקודי החסידים היו בעיניה בעלי ערך רב, אך זרים ברוחם לנוער בארץ המתחנך בקיבוצים.⁶ רבקה שיתפה את הרוקדים, בעיקר הילדים שבהם, ביצירת הריקודים. כל חייה ראתה בריקודי העם חשיבות לפיתוח הגוף, הריתמוס, התנועה הטבעית וההתמצאות בשטח; היא האמינה בריקודים כמסייעים בפיתוח הנפש, ובביטוי האינדוידואלי של הילד, בתנועה, בקצב וביצירה.⁷ רבקה שטורמן סיפרה: "רציתי ריקוד ישראלי אך בעצמי לא ידעתי מהו, ידעתי מה 'לא' או יותר נכון הרגשתי מה 'לא' מתאים. מה בדיוק 'כן' עדיין לא ידעתי. אחר כך הכרתי כמה מנגינות של שרה לוי-תנאי וחשבתי שהן כבר יותר קרובות למה שחיפשתי. הקצב המיוחד שבלחני שרה לוי נתן לי את הדחיפה לצעד הניעה שהיה עבורי אחד מצעדי היסוד בריקוד העם הישראלי. כמה מנגינות סינקופיות של עמירן השפיעו עלי מאוד - חשבתי לי שזה משהו שמתאים לריקוד ארצישראלי כפי שתיארתי לעצמי".⁸

הריקוד "קומה אחא" - מהקלאסיקה של ריקודי העם הישראליים - נוצר לאחר "הגורן", והוא ביטא בחוויה תנועתית את יום העלייה לקרקע של הקיבוץ שדה נחום (מיישובי חומה ומגדל, 1937), על פי מילותיו של יצחק שנהר: "אין כאן ראש ואין כאן סוף יד אל יד אל תעזוב". הריקוד הבא שיצרה - "עוזי וזימרת יח" - גם הוא קלאסיקה ישראלית, נוצר בהשפעת ריקודי התימנים שהגיעו כמתנדבים לקבוצה, אחרי הישיבת השחורה" (בה נעצרו הגברים של עין חרוד על-ידי הבריטים). את "מחול השנים", "אתי מלבנון" ו"דודי לי" יצרה כדי לענות על צורך של הנוער בריקודי זוגות. ואחר כך באו הריקודים "הנה מה

טוב", "אם הופלנו", "אהבת הדסה", "ויבן עוזיהו", "ניגון עתיק" ועוד ועוד. ביצירתה, רבקה הפרידה בין ריקודי עם ובין ריקודי-חג להופעה; היא סברה כי הראוותנות שבהופעה הבימתית מחבלת ומפריעה להתפשטותו ולהיקלטותו של ריקוד העם המקורי.

רבקה שטורמן ויונתן כרמון (כרמיאל, 1997)
Rivka Shturman and Yonatan Karmon (Carmiel, 1997)



כל חייה, כמעט עד יומה האחרון, נאבקה לפיתוח תוכנית לימודים של ריקודי עם לגיל הרך, ופעלה רבות גם בהפצת ריקודי עם במועדוני גימלאים וקשישים. רבקה גילתה את ריקוד העם הישראלי - יצירה חדשה שלא היתה קיימת לפניו. זו זכותה הגדולה. הרוקדים ריקודי עם יזכרו אותה בריקודיה; ואנו, אולי עכשיו יותר מאשר בעבר, זקוקים להשראה של דבקותה בחיפוש אחר דרך, של אמונתה העמוקה ביכולתנו ליצור ריקוד ישראלי עממי בתקופה המודרנית, של דחף היצירה שלה וחיוכה הצנוע.

אבות ישורון כתב: "כל הליכתי אל האין כי האין ישנו". אני בטוח שגם שם, בשמים, רבקה אומרת: "אני תמיד מתחילה מחדש". אני בטוח שגם שם, שד היצירה עדיין חי בתוכה ולא נותן לה מנוח. וכפי שאמרה "כאן" ודאי היא אומרת "שם": "ריקוד אחד לפחות עוד הייתי רוצה ליצור".

הערות:

1. רנה שרת, קומה אחא - דרך רבקה שטורמן במחול, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 19.
2. רנה שרת, קומה אחא, עמ' 39.
3. רנה שרת, קומה אחא, עמ' 40.
4. חיים אתר, פרקי יובל, 1940, עמ' 351. (מצוטט אצל רנה שרת).
5. נחום בנארי, פרקי יובל, 1940, עמ' 401. (מצוטט אצל רנה שרת).
6. רנה שרת, עמ' 45.
7. רנה שרת, עמ' 50.
8. רנה שרת, עמ' 53.



רך הבשר
המרפק מתרחק מן הגוף
העצם נשלפת
בין הפרקים מתרווח
מקום לתענוג
נעשה מעגל קטן
ואלף אחרים

(ציטטות לאנשי עסקים)

גבי אלדור

"בלתי נראה לעין אלא

בכאב הסופי"
על אוהד נהרין



מימין לשמאל: "זינה", "סאבוטז' בייבי", "יאג", מאת אוהד נהרין, להקת מחול בת-שבע, צילום: גדי דגון
 From right: "Z/na", "Sabotage Baby", "Yag", by Ohad Naharin, Batsheva Dance company, Photo: Gadi Dagon

זה שם - הרגע המלא, הנדיר, של התרחשות תנועתית שהיא מוחלטת, כמו הקיום הצרוף של חתול, של כלב. וצרוף, זו מילה של אוהד).
 "שקיעת הטיטניק" היתה שרטוט עדיין עילג במקצת של מה שאחר כך הולך ומתעדן - הפרספקטיבות המשתנות של המבט, היכולת לעבור מתנועה מהירה וסוחפת אל רגעי דממה וזמן לחפצים זעירים, ומין עלילה, רקע ספרותי כמעט, סיפור מסגרת.
 "קיר" [Kyr] כבר היה עבודה שנעשתה עבור להקת בת שבע, והיא עשתה שימוש בחומרים מקומיים מבחינת התוכן הסיפורי. כמו שיטוט בתוך יומן נעורים היו שם הצבא והמשפחה והקיבוץ בשפה תנועתית מתפרצת, מהירה, כמו גוף שכוח פנימי, או גם חיצוני - מטלטל, כאילו

שתי העבודות הראשונות שאוהד נהרין העלה עם להקת בת שבע כאשר נבחר ב-1990 למנהל אמנותי של הלהקה היו "טאבולה ראסה" [Tabula Rasa] ו"שקיעת הטיטניק" [Sinking of the Titanic], עבודות שנוצרו במקור עבור להקות אחרות - הראשונה - עבור הבלט של פיטסבורג, והשנייה עבור הלהקה של נהרין בניו יורק. "טאבולה ראסה" כבר שרטט את הנושא שאחר כך הלך והתפתח בעבודות האחרות - זה של היחיד, האחר, הבודד מול קבוצה. משהו שאינו בדיוק סגנון תנועה ואינו איפיון חומרי אחר כבר היה שם על הבמה, ואני אמשיך לנסות, בהמשך, לקרוא למשהו הזה בשם. (אולי מידת הנוכחות של הרקדנים על הבמה - תכונה שאינה ניתנת לכימות ולהוכחה, אבל

קורע ממנו איברים, פרום קצוות, לא אלגנטי אלא עם כפות רגליים וידיים שהן כמו קצה של סרט בד המונף באויר, ללא החדות הבלטית אך בסוג אחר של וירטואוזיות.

עם "קיר" מביא אוהד לראשונה לבמה להקת רוק ישראלית, ומכתיב עוצמות חדשות. עוצמה של רוק, תאורה של רוק.

האם "קיר" הוא הדבר אליו מתנפץ הגוף, עליו דופקים את הראש, האם הקיר הוא העבר, המחסום שאותו אפשר להבקיע רק בעוצמה הפוכה, של סאונד נגד דממת הקיר, בכמויות תנועה אדירות מול הדוממות שלו?

ב"קיר" מופיע לראשונה הטקס של "אחד מי יודע", ההכרה בשייכות השבטית, בקשר הנורא שכלל שבועטים בו כך הוא ממשיך ואוחז בד. הסימטריה של הכיסאות בחצי הגורן, התאורה הבוטה, במת התופים המוגבהת, כל אלה היו כמו מסגרת להתפרעות תנועתית, אך גם זו היתה ממוסגרת בתוך תחום הכיסא עליו ישבו הרקדנים, כל אחד כמו אסור אל דלת אמות הכיסא, שגם אם נפלת ממנו עליך לשוב ולקום ולהמשיך בפולחן שאין ממנו מנוס אלא בשבירת הכלים, וכך מעיפים לבסוף הרקדנים נעליים וכותנות ומכנסיים כמו ניסיון הימלטות מתוך עורך.

"קיר" יצר קנה מידה שונה לגבי "ערב מחול", טיבו, הקהל אליו הוא פונה, היקפו, עוצמתו. אם נבחן כל מרכיב לעצמו - הרי לא היה חידוש בערב מחול של יצירה ארוכה אחת. בעבר כבר היו קולאז'ים מוסיקליים ותאורות במה מרשימות. אך "קיר" היה מין פריצת דלת, כיוון חדש, תחושה של משהו הכרחי - לא מומצא, לא מצוות אנשים מלומדה, ללא הצהרות פוליטיות, ריקוד שאינו "מייצג" בעיה אלא הוא עצמו "הבעיה", הוא העולם, בתוכו מתגלים הכאב והנחמה וכל מה שאישי למרות שהוא חסר שם.

אחר כך הועלו עבודות צנועות יותר בהיקפן כמו "מלכות גולוב" [Queen of Golub], "מלך וארה", "פאסו מצו" [Passomezzo], "ויחלב שחור" [Black Milk], שנוצר לראשונה ב-1983 עבור להקת המחול הקיבוצית, להרכב של רקדניות, אך שב ועלה בהרכבים שונים עד שהגיע למיצוי אחרי שנים מספר בביצוע של גברים. בריקוד הזה קיים פיתוח ברור של נושא היחיד והקבוצה, אך התנועה הולכת ונעשית מורכבת יותר עם כל העלאה מחדש, ודימויי המערבולת, משפטי התנועה הארוכים ההולכים ומתערסלים ושוקעים זה לתוך הבא אחריו הפכו את המחול, עם כל בהירותו התוכנית, לבלתי ניתן לפענוח לעין הצופה, כמו קטע מוסיקלי אותו אתה שב ושומע והוא נותר מלא סוד, כאילו לא הצלחת, למרות ההיכרות, למצוא את קצה

החוט, תחילתו של משפט והרגע בו הוא הופך להיות למשפט מוסיקלי-תנועתי אחר.

לפעמים נדמה לי שזה סימן ההיכר של "היפה" - שנותר שלם גם לאחר



הפיענוח וההסבר, שיש בו צירוף בלתי ניתן לפירוק, ושאינו מתבלה בשימוש, כמו שיר של שוברט או סוויטה של באך או ציור של לאונרדו דה וינצ'י.

ב"ארבוס" [Arbos], נוכחותה של רקפת לוי, מעצבת התלבושות, הולכת ונעשית משמעותית. יוצרת פרועה, עבודתה היא שכבה נוספת, פרשנות יצירתית לעבודה התנועתית ולעולם הדימויים של נהרין. אם המוסיקה של ארבו פרט [Arvo Prat], הציעה מבנה של קתדרלה שאין לה סוף, התלבושות של לוי הוסיפו נפח למבנים המוסיקליים ההולכים

ומתגבהים. הלהקה כולה, גברים ונשים, לבשו חצאיות רחבות ומעליהן מעילים מופשלים, כך שהתנועות הרחבות, העזות, הקפיצות וההרמות הוכפלו, סימנו היקפים חדשים, חסרי גבול, באויר. צבעי האדמה של השמלות והגלימות, תחושת הכובד והשפע, יצרו את הדימוי של שבט מדברי העומד לפני גילוי, או שהוא כבר בתוכו. ברקע דהרה הלהקה בעוד שבקידמת הבמה נעה קבוצה קטנה בקצב אחר, חוצה את הבמה משמאל לימין כאשר היא נושאת את אנשיה, מגלגלת לפני הנבחר שטיח ירוק, פורשת ומגלגלת בדים, גופים, איברים.

הדימויים של טקסים דתיים, של חמלה ויסורי תשוקה הועצמו על ידי התאורה המקורית של במבי [Bambi], תאורן יוצר המשמש גם הוא כמפרש של נהרין, ושהתאורה שלו היא מרכיב חשוב בכל העבודות. במבי האיר את הריקוד באופן לא סימטרי, בהוספת פנס ענק רב עוצמה שהצליח להגדיל גם כן את המימדים הממשיים של הבמה וליצור עולם נרחב בו המסע מתרחש במקום אך גם נע קדימה. "מבול" [Mabul], שעלה לראשונה ב-1992 היה גם הוא באורך מלא, כמו קיר, אך היה בו כבר הטעם של מה שישוב ויופיע בעבודות הבאות - מין הרחקת עדות, יצירה של עולם דמיוני, מנותק כביכול מן המציאות הפיזית, לא "מקומי" בעליל: ב"מבול" שרים הרקדנים מוסיקה קולית של הבארוק והתלבושות הן נוסח אלים של בגדים מעודנים מתקופות אחרות - שוב חותכת רקפת לוי מתוך הדימוי השלם של בגד תקופתי מהודר את הקטע הרלוונטי עבורה - והרקדנים לובשים בגדי זהב עמום אך החצאיות הארוכות והכבדות כאילו נחתכו, והרגליים חשופות בנעליים שחורות גבוהות, השרוולים לא ממש מחוברים לבגד, והחיתוך הזה הוא קשה לעין המבקשת להשלים אותו



מימין ומשמאל: "אנאפאזה" מאת אוהד נהרין, להקת מחול בת-שבע, צילום: גדי דגון

Right and left: "Anaphasa" by Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, photo: Gadi Dagon

לאורך הידוע והוא מטפורה מדויקת למחול הזה שמתחת לכיסוי היפיפה שלו נחשפים מדי פעם הכאב והאימה והטירוף. המחול מתחיל בעמידה של הקבוצה בפרופיל, ובתנועה איטית של כל הקבוצה משמאל הבמה לימין, בהליכה אחורה. בהמשך נוצרת שורה ארוכה מתוכה פורש מדי פעם אחד הרקדנים לסולו קצרצר ואינטנסיבי, כמו הפרעת סדר, או ביטוי של מצוקה שאינה יכולה להיאמר בקול. מה שנאמר בקול הוא סיפור המסופר בהמשכים, כאשר רקדנית אחת אחרי השנייה מתיישבת על ברכי רקדן ומספרת קטע הנשמע כמו סיט או חלום רע, סיפור על בדידות ופחד. עמוס חץ טוען שטקסט בתוך מחול מאפשר פוקוס נוסף לתשומת הלב, כך שמתפנה איזה מקום לתפיסת התנועה באופן ישיר, לא ספרותי. הסיפור באמת בוטה בדימויים שלו, אך אין קשר ישיר בין המסופר לנרקד. כאשר הבנות מספרות את הסיפור, שלושה רקדנים בצד השני של הבמה רוקדים טריו מלא הנפות וקפיצות. הוא מתרחש כביכול בשולי הבמה, בשולי הסיפור והתאורה, אך משהו בכוח, בזריזות ובוירטואוזיות, כמו גם במגע בין שלושת הרקדנים, משמש בו זמנית כהצעה אחרת של קיום, קוטב אחר לעומת הבדידות והאגרסיביות, הצעה לגאולה מפני הרע שמופיע בו זמנית עימו.

אותה כפילות וקוטביות מופיעה גם בקטע הידוע בו רקדן אחד הניצב על ברכיו מתופף על עצמו במהירות ובכוח. הוא אמנם יוצר מין מוסיקה של גוף, אך האיזכור הוא של הלקאה עצמית, של הכאה על חטא, ותחינה. הוא מתופף על חזהו הערום, פניו מופנות אל מול קבוצת רקדנים העומדת ושרה שיר דתי פרה-קלאסי. בהמשך של הריקוד העשיר הזה יש דואט אהבה מעודן וטריו מצחיק וארוטי. כמין פזמון חוזר שוב הנושא הבארוקי, הפעם כריקוד קבוצתי מסוגן למחצה, כאשר הרגליים מסמנות נוסח של ריקוד חצר מסוגן ההופך לפרוץ יותר.

השפע התיאטרלי, הדמיון העשיר, ההפתעות והבדיחות, הדיבור והזימרה והטקסט היו שם תמיד כמסכה מופלאה המכסה על כאב. "קאמוס" [Kaamos], שנוצר לחוד עבור להקת המחול של פינלנד לפני שנעשה לפתיחה של "זינה" [Z/Na], הוא ריקוד חרישי לחמישה רקדנים לבושים כלוחמים עתיקים, כאשר ברקע יושבים אנשים בשחור על כיסאות וצופים בהם במבט חמור. בהמשך מתפתח הדימוי של "בית משפט", דימויים חידתיים מתפענחים, והטקסט הנשמע נלחש בתחילה - "בלתי נראה לעין בלתי אם בכאב הסופי" - מקבל לפתע ממשות בדמותו של הרקדן הקשור בחבל, טבעת החנק על גרונו. האלימות שעל הבמה היא לעולם לא אמיתית - ההומור העצוב של הרקדנית המסובבת את החבל כמו במשחק, כאשר קצהו מניף ומרים כל פעם את שמלתה, הגברים שנראים מן הגב כאילו עוסקים באוננות נמרצת המתגלה בדיעבד כניקוי כלי הנשק, הירייה הפתאומית שמפילה, בגרוטסקה והיתממות, פרה שלמה מן השמים, בכל אלה אין שימוש בכוח ממשי. רק הגוף המתנועע נראה כאילו נקרע לגזרים, רק הסאונד מכה בעור התוף, רק האיזכורים מכאיבים.

והיו העושר והשפע הצבעוני של "אנאפאזה" [Anaphasa], שפתח את פסטיבל ישראל בשנת 1993, חתרני ומפרק ואנטי חגיגי - מבחינת המכובדות אך חגיגי ומעורר התלהבות מבחינת היצירה והקהל. הוראת המילה "אנאפאזה" היא השלב שבו חלקיקי הגרעין עוברים תהליך של פירוק ונדידה לקטבים הפוכים לפני הבנייה מחדש של תא. והתהליך הזה אמנם עומד בבסיס היצירה הנהרנית, והוא הגיע באנאפאזה לביטוי מלא.

ואחרי התהלוכות והקינות מגיע תור עבודות שקטות יותר, כמו אחרי צעקה. "יאג" [Yag], ר"צטטות לאנשי עסקים" [Quotations 1-9]

ו"משה" הם חרישיים יותר, קטעי המחול ארוכים ויש בהם פחות מעברים חדים ממצב אחד למשנהו, מעט אלמנטים נוספים כמו הקרנות וידיאו, תלבושות שאינן מוסיפות רובד של משמעות אלא דווקא הולכות ונעשות פשוטות, מקלפות את המחול מכל מה שמיותר. והטקסט נעשה אירוני יותר, רץ במקביל למחול, מרוחק ומצחיק כמו הסיפור על חנאן עשראווי ועל דדו, או מתייחס בישרות לגוף בניסיון להגיע, שוב בתהליך של קילוף, לאיזו מהות של "גוף מתנועע".

אפשר לנסות ולתאר תנועות שניתן לכנותן כשפת המחול של אוהד, אך שפת המחול שלו אינה רק הגוף שיש לו התוויות מסוימות אופייניות - אלא כל מה שמתרחש על הבמה, אותן קומפוזיציות של מיקום בחלל, צליל ומילה ועוצמה וצבע. ותמיד יש סירוב פנימי להיכנע למה שיכול להוליד ל"שלמות" רגשית או דינמית, איזה קילקול מכון, משיכה ברגע האחרון לכיוון הנגדי, פתיחה פתאומית של דרך שרואים רק את תחילתה, רישום חפז אך לא מקרי של אופציה נוספת. המעגל של אוהד לעולם אינו נסגר אלא ממשיך, מותיר אחריו חידה. אם זה סיפור מצחיק כמו על "הילדה שאהבה חמוץ" בסופו העצוב של "יאג", אם זו יריית תותח מיד בסופו של דואט אהבה מעודן, או הפרימדה בסופו של "משה". אין סנטימנטליות של סיפוק, אלא שאלה נוספת, רמז לכל האפשרויות הבלתי ממומשות שהן העולם.

הקוטביות בעולמו של נהרין היא לא בין מה ש"שמח" ל"עצוב", אלא בין מה שנראה לעין ובין מה שנותר סמוי. כמו אצל גיאקומטי [Giacometti], או קאלווינו [Calvino], הפרט יכול להיות עולם ומלואו, ועולם ומלואו מסומנים בהיעדר. כמו אצל פליני [Fellini], הליצנים הם הניסוח האנושי ביותר של העצבות, והטקסטים הכביכול שטותיים כמו "למה ילדים דתיים מפחדים מכלבים" הם הסחת דעת והצהרת אמונה בעת ובעונה אחת.

מה שנהרין העניק לעולם המחול הישראלי, לבד מאת יצירותיו, זו את הרשות לדחוק את גבול הידוע, לעבור אותו ולהעמיד במבחן את עצם המושג "גבול".



"משה" מאת אוהד נהרין, להקת במחול בת-שבע, צילום: גדי דגון
 "Moshe" by Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, photo: Gadi Dagon





"בעקבות איזדורה", כוריאוגרפית ורקדנית: שיין שטודט, צילום: מרתה סופ, באדיבות הספרייה הישראלית למחול
"Isadora", dancer and choreographer: Shain Stodt, courtesy of The Dance Library of Israel

בקיץ 2000 הגיעה לישראל להקת המחול של מתיי בורן [Bourne] והציגה את גרסתו בבלט "אגם הברבורים". בלט זה עורר התרגשות ועניין תקשורתי, לא רק בשל פירושו הפסיכואנליטי של בורן לעלילת הבלט, אלא גם בשל בחירתו ללהק גברים בתפקיד הברבורים. בחירה זו אילצה צופים רבים, שחלקם לא חובבי או צרכני מחול אינטנסיביים, להתמודד עם ציפיותיהם המיגדריות ועם ההנחות המיגדריות הניצבות בבסיס הבלט הקלאסי והרומנטי. יצירה מעין זו היא רק אחת מני רבות המפנות את תשומת לבנו למטענים ההיסטוריים, המעמדיים, המיגדריים והאתניים שנושא בחובו המחול.

המחול כאחד הביטויים האמנותיים האוניברסליים של החברה האנושית משקף את ההנחות האידיאולוגיות וההגדרות המיגדריות של

החברה שיצרה אותו. דרך רפרטואר תנועות, לבוש, העמדה, טכניקה, ותהליך הכשרתם של הרקדנים והרקדניות, המחול משקף ומנציח הנחות והגדרות אלו. אך בדיוק באותו אופן, יש בכוחו גם לפרקן, לשכתבן ואף להציע חדשות במקומן. בעשור האחרון החלו רעיונות המחקר המיגדרי והפמיניסטי לחלחל אל תחום לימודי המחול [dance studies]. כמו כן החלו חוקרים וחוקרות מתחומים אחרים, בעיקר מתחום האנתרופולוגיה ולימודי תרבות, להתעניין בתחום זה. חוקרות וחוקרים חדשים אלו ורעיונותיהם עיצבו מחדש את סוגיות המחקר בתחום לימודי המחול. לדוגמה, הם הצביעו על האידיאולוגיות החברתיות המזינות את עבודותיהם של כוריאוגרפים, וניתחו את יחסי הכוח המעמדיים והמיגדריים הניצבים בבסיס ארגון של בתי הספר למחול ולהקות המחול. ברצוני להתחקות כאן אחר כמה מהשינויים שהביא עימו המחקר המיגדרי לתחום לימודי המחול, להציג כמה מהמחקרים המכוננים, ולבחון כיצד יש בכוחם להשפיע על הבנתנו את המחול, משמעויותיו התרבותיות והפרקטיקות שלו.

ההנחה הבסיסית של חוקרי המיגדר היא שרוב בני האדם נולדים כזכרים וכנקבות מבחינה ביולוגית, אך לומדים להיות גברים ונשים תוך כדי תהליך החיברות שלהם. חוקרי

המיגדר מבחינים בין המושג מין [sex], בו הם משתמשים לציון מינם הביולוגי/גנטי של בני אדם, למושג מיגדר [gender] שבאמצעותו הם מציינים את ההתנהגויות החברתיות הנרכשות והנחשבות מתאימות לבני/בנות אותו מין ביולוגי. חברות אנושיות מקטלגות תינוקות למיגדרים שונים ברגע הולדתם, ועם תהליך החיברות הם אמורים ללמוד לחשוב, לפעול, לנוע ולדבר בהתאם להשתייכותם המיגדרית הזו. מטרתו הראשונית של המחקר המיגדרי והפמיניסטי היא, אם כך, לחקור את תהליך היווצרות הגדרות ותפקידי המיגדר, להבהיר שהגדרות אלו אינן נצחיות ואוניברסליות ולהדגיש שכל מערכות ההגבלות החברתיות

שרון הלי

לשבור את הסטריאוטיפ מיגדר ומחול

הנובעות מהן הן זמניות ומקומיות בלבד. המטרה השנייה היא להצביע על כך שכל מערכת חברתית ותרבותית יוצרת "ידע" [Knowledge]. ידע זה, בין אם במדעים, באמנויות, בהיסטוריה או במדעי החברה, אינו נקי מהטיה [bias]. חוקרות פמיניסטיות הצביעו על כך שבמהלך ההיסטוריה האנושית נשללה בדרך כלל מנשים, יחד עם קבוצות אתניות ודתיות לא-הגמוניות, האפשרות לתרום ליצירת ידע זה (או שתרומתן נחשבה לשולית) ולכן יש לקרוא תגר על כל תהליך יצירת הידע, על הגדרותיו, הנחותיו, מסקנותיו ותוצריו.

המחול הוא אתר פעולה [performance site] בעייתי מבחינה מיגדרית, בעיקר עבור נשים, שכן הוא מפגין את אי נוחותן ואת יחסן האמביוולנטי של חברות רבות כלפי נשים, גופן ומיניותן. אמנם, בחברות רבות המחול היה ונותר התחום היחיד שמעניק לגיטימציה לנשים להופיע בפני קהל. אך גם באותן חברות שלא הטילו איסור גורף על נשים רוקדות, הוטלו איסורים והגבלות על התפקידים ועל לקסיקון התנועות הנגיש לנשים ולגברים, למשל בבלט הקלאסי, או שהוטלו איסורים והגבלות על קהל הצופים הרשאים לצפות בהם, כמחול בחברות איסלאמיות. חברות מסוימות, למשל הקהילות הפרוטסטנטיות במאות ה-16-19,

סימנו את הנשים הרוקדות כלא מוסריות (ולעיתים אף כמופקרות) וכך נאסר על נשים "הגונות" לרקוד או להתפרנס מריקוד; חברות אחרות, כחברות המערב בימינו, בחרו לסמן את הגברים הרוקדים כ"לא גבריים" דיים. כך או כך, המחול אינו אתר פעולה נייטרלי שניתן לעסוק באיכויותיו האסתטיות בלבד, אלא אתר טעון משמעויות חברתיות ומיגדריות ושנוי במחלוקת. אחת הסוגיות המרכזיות שהעמידה הביקורת הפמיניסטית על האמנות היא סוגיית "המבט" [gaze].



בתחום זה נודעה השפעה רבה במיוחד לחיבורו של ג'ון ברגר [Berger] "דרכים לראייה" משנת 1972. ברגר, שהושפע רבות מאסכולת פרנקפורט שעסקה בביקורת התרבות, טען שהאמנות אינה רק דיון מופשט באסתטי אלא שהמוצר האמנותי נוצר בשוק של היצע, ביקוש וציפיות. המוצר האמנותי

משקף את תכניה וערכיה של חברה ותרבות זו. אם ניקח לדוגמה את אירופה, הרי שבמשך מאות בשנים לנשים לא היו זכויות פוליטיות או זכויות בעלות על רכושן, ילדיהן או גופן הן; מעמדן החוקי היה זה של קניין. ייצוגן באמנויות המערב משקף את המצב החוקי והחברתי הזה. האשה ממוקמת במחול, ובתרבות המערבית בכלל, בעמדה השולית של "האחר". מכיוון שהיוצרת ממוקמת כאשה בשוליים ונתפסת כאובייקט, הצלחת ניסיונותיה לכונן את עצמה כסובייקט ולמקם את יצירתה במרכז כרוכה בגיבוש מודעות פוליטית-היסטורית על אופן כינון הנשיות והגבריות בחברה ובמאבק בהיררכיות הכוח הקיימות. חוקרות פמיניסטיות העוסקות בייצוג הגוף הנשי בתרבות ובקולנוע המערביים, כמו לורה מאלווי [Mulvey], תרזה דה לורטיס [de Lauretis] וקאיה סילורמן [Silverman], טוענות שהצופה (או הצרכן) "האידיאלי" הוא צופה גברי המפנה את מבטו [gaze] החודר והפולש לעבר נשים שהן "מושא לראייה". הן מדגישות את העובדה, שבחברה המערבית נשים למדו להפנים את המבט הגברי מאז ילדותן והן עסוקות בבחינה מתמדת (אם כי לא תמיד מודעת) של גופן, מראן והתנהגותן כדי להתאימם לדרישות החברה. הערכתן העצמית לא נובעת מעצמן אלא מהצופה בהן; הן הפנימו, כאמור, את "המבט הגברי" וערכיו התרבותיים (מהו היפה? מהי אמנות?). מכאן שהאשה (בין אם האמנית ובין הצופה) המתבוננת בעצמה במראה, בציור, או בקולנוע, נמצאת בעמדה מוזרה של צופה ומושא הצפייה בה בעת. היררכיות כוח אלו וההתניה המיגדרית הן שקבעו למשל את מעמדן ותפקידן של נשים בבלט הקלאסי והרומנטי במאות ה-18-20. הכוח הכלכלי והאמנותי בלהקות המחול בתקופה זו היה בידי גברים ורוב צופי המחול היו גברים. רוב צופי המחול האלו "צרכו" את הרקדניות במבטם בשעת ההופעה. אחרים, בתמורה לחסותם הכלכלית, "צרכו" אותן לאחר ההופעה. היוצרים והכוריאוגרפים ראו ברקדניות חומר ביד היוצר לעיצוב כראות עיניהם ומוצר שבעזרתו יכלו למשוך יותר

מימין: איזדורה דאנקן,
באדיבות הספרייה הישראלית למחול
Right: Isadora Duncan, courtesy of
The Dance Library of Israel

משמאל: דוריס האמפרי,
באדיבות הספרייה הישראלית למחול
Left: Doris Humphrey, courtesy of
The Dance Library of Israel



לשבור את הסטריאוטיפ

טמון הפוטנציאל המהפכני והפמיניסטי, שכן יש בכוחה לשכתב את המוצר האמנותי ובכך לקעקע את מסריו המינניים והסטריאוטיפיים או לדרוש מוצר אחר וחדש במקומו. במחול המערבי החלה תחושת הדיסוננס הזו לפעפע ולגרום לאי נוחות בקרב יוצרות וצופות עוד לפני מלחמת העולם הראשונה, אך לאחר המלחמה נפרצו כל אותם מחסומים חברתיים ופסיכולוגיים אשר הדירו את רגלי הנשים ממרכזי העשייה של המחול. נפילתן של האימפריות האירופאיות (אוסטרו-הונגריה, גרמניה ורוסיה), ירידת מעמד האצולה, האצת הניידות החברתית, וכמובן הצלחת מאבקן של תנועות הנשים לקבלת זכויות פוליטיות הן שאיפשרו את צמיחתו של המחול המודרני ושגשוגן של היוצרות החדשות.

רקדניות וכוריאוגרפיות היו בין החלוצות והמובילות לשינוי במחול המודרני. מכיוון שכל היוצרות הללו נטלו חלק פעיל בריקוד ולא רק צפו בו, לא מקרה הוא שבמחול המודרני ישנה התנגדות לטשטוש הסובייקטיביות של הרקדנית והעמדתה כמושא צפיה והערצה. בין היוצרות הבולטות בתקופה זו נמנות לואי פולר [Fuller], איזורה דאנקן [Duncan], ורות סנט דניס [St. Denis]. נשים אלו נטשו את הפורמליזם והמשמעת של הבלט הקלאסי, העניקו לגיטימציה לרקדנית היוצרת האוטונומית ולהשפעת החוויות האישיות, הרגשות, ואידיאולוגיות פוליטיות על יצירת המחול. עבודותיהן, כמו "הסרפנטיין" (1890) של פולר, "ראדה" (1906) של סנט דניס ו"לה מרסייז" (1915) של דאנקן, גילמו את הריאקציה הפמיניסטית לבלט הקלאסי וערכיו: שחרור הגוף מבגדי ונעלי ריקוד מגבילים, נגישות לפרטואר תנועות עשיר יותר (לבני שני המינים), והחדרת סוגיות חברתיות ופוליטיות עכשוויות (כמו הפמיניזם והמהפכה הבולשביקית) למחול. הופעתן על הבמה יחפות, ללא מחוכים, ושיער פזור סימלה, יותר מכל, בעיני בני ובנות תקופתן את נטישת דפוסי הנשיות הויקטוריאניים. חשובה באותה מידה היא הצלחתן של יוצרות אלו, ובמיוחד דאנקן, בכינונה של מערכת יחסים חדשה בין הרקדנית היוצרת לצופות. סירובן להעמיד עצמן כאובייקט לצפייה, והשימוש שלהן בתנועות גדולות ופתוחות, עצירות פתאומיות, והבעות פנים משוחררות, סחפו את הנשים בקהל שהתרגשו מניסיוןן של יוצרות אלו לכוון עצמן כסובייקט.

היחס אל יוצרות אלו בתקופתן (מצד מבקרים

צופים למופעייהם. אידיאל הגוף הנשי בבלט הקלאסי, "the ballet body", היה ונותר גוף נערי סימטרי, דק ותמייר ובעל גפיים ארוכות. גוף הרקדנית אמור לשדר קלילות, חניניות ושבריריות, חוזקו והשליטה המדויקת והמאומצת בו צריכים להיות מוסתרים. מראה אידיאלי זה מונצח ומשוכפל בתהליך ההכשרה. על הרקדנית מוטל משטר גוף קפדני, הן באימונים והן בהרגלי אכילה. רקדניות שלא תאמו או לא הקפידו על מראה גוף זה נדחקו או העדיפו סגנונות מחול אחרים. עלילות הבלטים הרומנטיים (כמו "גייזל", "לה סילפיד", ו"אגם הברבורים") ותפקידי הרקדניות בהם חיזקו את השאיפה לאידיאל גוף זה ושיקפו את אידיאולוגיות המיגדר של תקופתן בדבר חולשתן, תלותיותן, ושבריריותן של הנשים.

הרקדניות לא רק הכפיפו עצמן למבנה כוח זה, אלא הפנימו את הגיונו, הצדיקוהו והגנו עליו בלהט רב. למשל, הרקדנית טוני בנטלי [Bentley] בזיכרונותיה מימיה ב-New York City Ballet, אמנם התקוממה פה ושם על היחס לו זכו הרקדניות בלהקה תחת שרביטו של ג'ורג' באלנשיין [Balanchine] ועל משטר הגוף החמור (שגבל באנורקסיה) לו היו נתונות, אך גם הצדיקה אותו: "מה היה קורה לו מברשותיו של ואן גוך היו מסרבות לנוע כרצונו כי הן רצו תנאי מחיה טובים יותר?" לאור הערות אלו חייבים כל השותפים ביצירת המחול (יוצרות, רקדנים, מבקרות וצופים) להיות ערים לכוח השפעתם. ציפיותיהם, התנהגותם והתבטאויותיהם עשויים להנציח דימויי גוף בלתי מציאותיים ולהגביל יוצרות ורקדניות לפרטואר ותחומי ריקוד ספציפיים.

כיצד אם כן אפשר לשבור ולפרק התניות מיגדריות ומבני כוח אלו? חוקרת הקולנוע תרזה דה לורטיס טוענת שאידיאולוגיות המיגדר, המעצבות את המוצר האמנותי קולנועי ואת האופנים (הטכנולוגיות) בהם האמנות מייצגת את המציאות, יוצרות שתי צופות ולא אחת. הראשונה היא הצופה שהפנימה את "המבט הגברי" שאליו מופנה המוצר האמנותי, והשנייה היא הצופה ההיסטורית, המודעת לדיסוננס הקוגניטיבי בין האידיאולוגיה של המוצר האמנותי למציאות חייה. בצופה זו



"לתוך המבוך" מאת מרתה גרהאם, צילום: מרתה סוופ, באדיבות הספרייה הישראלית למחול "Errand into the Maze", by Martha Graham, photo: Martha Swope, courtesy of The Dance Library of Israel

בחייהן הפרטיים, ופנייתן הישירה לנשים (צופות, תלמידות מחול, ורקדניות אחרות) הן שאיפשרו לבאות אחריהן לכתוב את מקומן ותפקידן של הנשים במחול המודרני. מגמות אלו במחול התחזקו והתמסדו בקרב הדור הבא של היוצרות, ובמיוחד אצל מרתה גרהאם [Graham] ודוריס האמפרי [Humphrey]. שתיהן הדגישו שמטרתן היא יצירת סוג מחול אשר ישקף ויבטא חלל או נוף פנימי, משום כך תנועות הרקדניות אינן צריכות להיות מושלמות או נקיות מבחינה אסתטית, אלא הן צריכות לבטא את משחק ומאבק כוחות הנפש. גרהאם פיתחה את טכניקות המחול שלה עם ועבור רקדניות. כוחן הפיזי של הרקדניות אינו מוצנע ובניגוד

וצופים) ולאחריה ובייצוגן בזיכרון הקולקטיבי (בכתיבה ההיסטורית, במחול ובקולנוע) נותר מאוד אמביוולנטי. למשל, ב"איזורה" (1969) סרטו של הבימאי קרל רייץ' [Reitz] וב"איזורה" (1981) של הכוריאוגרף קנתי מקמילן [MacMillan] מתמקדים בחייה האישיים ובמיניותה של דאנקן ומסרבים להכיר ברצינות בתרומתה האמנותית. כדי להתנגד למגמות פופוליסטיות אלו, חשוב להכיר בכך שהתעקשותן של היוצרות לבטא את דעותיהן הפוליטיות על הבמה, לממש את האידיאולוגיות שלהן

לשבור את הסטריאוטיפ

לבלט הקלאסי שבו הרקדניות נעות נגד כוח המשיכה, במחול המודרני הן נעזרות בו. לרקדניות היה מראה כבד יותר, סבר פנים רציני ואיפור דרמטי. לעומתה, האימה האמפרי בחברי להקתה להשתחרר מהתלות ב"מבט" החיצוני. לצורך כך היא הסירה את



"אירועים" מאת מרס קנינגהם, רקדנים: מרגן ווקר ורוברט סווינסטון, צילום: מרתה סוופ, באדיבות הספרייה הישראלית למחול "Events" by Merce Cunningham, dancers: Megan Walker and Robert Swinston, photo: Martha Swope, courtesy of The Dance Library of Israel

"מניפסט הלא" (1965) פרי עטה של איבון [Rainer] היה לאחד הביטויים הפמיניסטיים הידועים של היוצרות הפוסטמודרניות:
No to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to the glamour and transcendency of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to the thrash imagery no to the involvement of the performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved.
ריינר עמלה על יישום עקרונות "מניפסט

כל המראות בסטודיו והכשירה את הרקדנים לסמוך על תחושותיהם הפנימיות בבואם לאמוד את אופן ביצוע התנועות. גם בבחירותיהן התמטיות, הדגישו השתיים את עצמאותן ואת כוחן של נשים ואת סירובן להיכנע לתכתיבי החברה ללא מאבק. גרהאם העמידה במרכז רבות מיצירותיה דמויות נשים חזקות. ב-*Errand into the Maze* (1947) וב-*Clytemnestra* (1958) היא הציגה נשים המתמודדות עם סביבתן ועם הצד האפל באישיותן והעניקה פירוש חדשני ופמיניסטי לסיפורים מהמיתולוגיה היוונית. בדומה לה, גם האמפרי בחרה נושאים המדגישים את עצמאותן וכוחן של נשים. ביצירתה *The Shakers* (1929) היא נתנה ביטוי ללהט הדתי של כת פרוטסטנטית שייסדה

והנהיגה אשה ואשר דגלה בהינזרות מינית, ובכך המחיש את הקונפליקטים האישיים והמיגדריים הגלומים בבחירה זו.

היוצרות הפוסטמודרניות חיזקו את הבסיס שהניחו קודמותיהן במחול המודרני, אך הוסיפו לו נדבך ופרשנות שונה. בעוד יוצרות המחול המודרני רצו לבטא ולחקור רגשות דרך תנועה, מוקד עניינה של הקבוצה הפוסטמודרנית הוא התנועה עצמה. קבוצה זו המתפתחת מאז שנות ה-60, והכוללת יוצרות כמו אנה הלפרין [Halperin], טרישה בראון

[Brown] ולורה דין [Dean], מדגישה את חשיבות תהליך הריקוד על פני המוצר המוגמר ואת שבירת המחיצות בין אמנות לתרבות פופולרית. ניכר סירוב להיכנע ל"מבט" ול"החפצה" [objectification] של הרקדנית, וליוצרות הפועלות במסגרתן יש מחויבות פמיניסטית פעילה לעיצוב מחדש של האשה ומיניותה במחול ולחתיירה תחת המסורות הגבריות שעיצבו עד כה. הדגשים אלו באים לידי ביטוי בשימוש ברקדניות, עם או בלי הכשרה פורמלית בתחום, באילתור ובהוספת תנועות יומיומיות לרפרטואר, שינוי או משחק עם תפקידי המיגדר המסורתיים (בתפקידי הרקדנים והרקדניות ובתהליך הכוריאוגרפיה), צירוף קטעי דיבור או שתיקה, אימוץ ביגוד פונקציונלי או יומיומי, ושימוש במבנים ארכיטקטוניים וחפצי יומיום.

הלא" ביצירותיה. ב-*Trio A* (1966) סימלה ריינר את סירובה להפוך לאובייקט בעיני הצופים על ידי הפניית מבטה מהקהל והתעלמות מופגנת ממנו. תשומת לבו של הקהל הופנתה לתנועות ולא לגוף הרקדנית; התנועות עצמן הדגישו את הפן השכלתני של הריקוד ולא את הפן החושני. לריקוד אין שיא, קצב, או הפגנת תנועות וירטואוזיות. ביצירה *Three Seascapes* (1962), לעומת זאת, הושגה מטרה על ידי שימוש במוסיקה הרומנטית וטעונת הרגשות של רחמינוף כליווי לריקוד המורכב מתנועות פשוטות ויומיומיות. בחלק השני של היצירה הניעה ריינר את גופה בחושניות לקול הצלילים הצורמים של גרירת שולחן וכיסאות לרוחב הבמה. הדיסוננס שנוצר בין הצליל לתנועה, בין הרגשות לגוף, הוא זה שהמחיש לקהל את

"בלט סיאמי" (1918), מאת רות סנט דניס וטד שון, באדיבות הספרייה הישראלית למחול "Siamese Ballet", by Ruth St. Denis and Ted Shawn, courtesy of The Dance Library of Israel

מעניקה להם כוח, מרץ, ומטרה ונוסכת עליהם הילה הרואית. ניסיונותיהן של יוצרות אלו לשבור ולהפר קטגוריות מקבילים במידה רבה למאמציהן של חוקרות פמיניסטיות וחוקרי מיגדר בשני העשורים האחרונים לערער על המושגים "מין", "מיגדר", והתלות שביניהם. ג'ודית באטלר [Butler], למשל, סוברת שזהות מיגדרית אינה מהות אלא חיקוי או הצגה [performance]. לטענתה, זהות מיגדרית מורכבת משורה של מחוות ופעולות הממוקדות בגוף ויוצרות אפקט אשלייתי של זהות פנימית מוצקה. מכיוון שמושג החיקוי ("המקור") לעולם לא יגיע לגיבוש סופי ומוחלט ונמצא בתהליך מתמיד של עיצוב

עומד ומכוון את תנועותיהן של קבוצות נשים ומספר אותן, אך הביקורת הופכת לפרודיה כאשר אחת מהן יוצאת מהשורה ומדווחת על תחביבה. יצירותיה של באוש לא נעות על ציר ליניארי, או לוגי. הן פועלות ברבדים שונים וטעונות במשמעויות רבות [polysemic]. הפעילות על הבמה מתבצעת ללא רצף או סדר כרונולוגי. ליצירה אין אתר פעולה מרכזי אלא פעילויות רבות, מבוזרות, מתרחשות על הבמה בעת ובעונה אחת, כך שכל צופה יכול להתמקד בפעילות אחרת ולחוות ולפרש את היצירה בצורה שונה, או שאותה פעילות חוזרת על עצמה ביצירה אך ברגעים או בהקשרים שונים ומשום כך משמעותה נזילה. נזילות זו, שבין קטגוריות, זהויות וסגנונות

הצורך להפריד בין גוף הרקדנית להחפצתו. בדומה ליוצרות פוסט-מודרניות אלו, גם קבוצת היוצרות הבאה, הכוללת בין השאר את פינה באוש [Bausch], ליו אגסיס [Aggiss], יולנד סנייט [Snaith], אמילין קלייד [Claid], וליה אנדרסון [Anderson], מעוניינת בהפרה ובפירוק הייצוג המסורתי של נשים במחול המערבי, אך הן בוחרות לבצע זאת על ידי הפרה מכוונת או חתירה תחת השיח ההגמוני. קבוצת יוצרות זו אימצה אל לבה את סיסמתן של הפמיניסטיות הרדיקליות ש"האיש הוא הפוליטי". כוונתה המוצהרת של סיסמה זו היא שנושאים או בעיות שמקורם כביכול בספירה הפרטית או האישית, כמו אלימות במשפחה, עול עבדות הבית והטיפול בילדים, כמו גם הפרעות אכילה, הם בעיות פוליטיות שמקורן בספירה הציבורית.

לשבור את הסטריאוטיפ

מחדש, החיקוי גם הוא נמצא בתהליך שינוי מתמיד. מכיוון שההצגות (בין אם על הבמה או בחיי היומיום) מועלות במקום ובזמן ספציפיים ובפני קהלים שונים, לא ניתן אף פעם לשכללן במדויק; מסיבה זו, קטגוריית ה"מיגדר" היא קטגוריה נזילה ולא יציבה. לטענת באטלר, כל הצגה מודעת או ניסיון לחקות את התהליך המיגדרי באמנות יש בכוחם לחתור תחת הנורמות המיגדריות ההגמוניות מכיוון שהם חושפים את המבנה החיקוי של המיגדר ומפנים את תשומת לבו לאופיו הנרכש והנלמד.

עד כה נדונו ניסיונותיהן של יוצרות לערער על מעמדן של נשים במבנה המיגדרי ההגמוני במחול, אך יש לזכור שהמילה מיגדר אינה מתייחסת לנשים בלבד אלא גם לגברים, אשר במבנה המיגדרי הקיים גם מעמדם הוא בעייתי ומדוכא. בראשית המאה ה-19, עם הופעת ניצניה הראשונים של המהפכה התעשייתית באירופה, התחוללה מהפכה מיגדרית שכוונה את המבנה המיגדרי הקיים עד עצם ימינו. מהפכה זו חיזקה חלק מהמגמות שכבר היו קיימות (כמו זיהוי נשים עם הטבע, הגוף והרגש וגברים עם התרבות, המוח והרציו). אך באופן חסר תקדים היא חילקה ברמה האידיאולוגית והרטורית את הפעילות האנושית לשתי ספירות פעולה ברורות, אחת גברית ואחת נשית. הספירה הגברית כללה את כל הפעילות הציבורית (כלכלית, פוליטית, צבאית, חוקית ואקדמית), הספירה הנשית הכילה את כל הפעילות הפרטית (עבודות הבית וגידול הילדים,

מחול, הפכה לאבן פינה ביצירותיהן של ליה אנדרסון וקרול ארמיטז' [Armitage]. השתיים אימצו את הטכניקה הפוסטמודרנית של הבריקולאז' [bricolage], המפגישה או המערבת בין סגנונות היסטוריים שונים ולעיתים סותרים, במטרה להבליט את אופיים המלאכותי או השרירותי. אנדרסון וארמיטז', שתיהן בעלות הכשרה פורמלית בבלט, משתמשות באוצר תנועות ורמיזות מהבלט הקלאסי אך מציבות אותן בהקשרים חדשים, שונים ולא צפויים. ביצירתה *The Watteau Duets* (1985) ארמיטז' אמנם מדגישה את היופי הגלום באסתטיות ובסדר של תנועות הבלט, אך מערערת עליהם כשהיא רוקדת לצלילי מוזיקת פופ רועשת לבושה בחצאית מיני מעור ובעלילים גבוהות עקב. כשהיא רוקדת על קצות אצבעותיה היא מדגישה ומפגינה את המאמץ הנדרש מהרקדנית להחזיק בתנוחה זו, לעומתה, אנדרסון בוחרת לערב רקדנים בעלי מבנה גוף שונה כדי לשבור את המרקם והמראה האחיד של הלהקה ולא לאפשר החפצה של הרקדנים. היא שואבת את אוצר הדימויים החזותיים ליצירותיה ממקורות מגוונים ולא שגרתיים; ב-*Flag* (1988) למשל הדימויים שאובים מכרזות תעמולה פשיסטיות וקומוניסטיות. הזרות המעמדית של הדמויות ביצירותיה, שרובן מזוהות כבנות מעמד הפועלים, גם היא חריגה מהמקובל בבלט הקלאסי, שהליל את האצולה והנציח את המבנה המעמדי של החברה האירופאית. בעוד ששם הם הופיעו כאתנחתא קומית או כדמויות אנטי-הרואיות, אנדרסון

בהתאם לכך הן מייחסות חשיבות גדולה לחוויותיהן ולחיייהן האישיים של הרקדניות והכוריאוגרפיות בבואן לעצב את היצירה ומסריה. הנחות אלו מיושמות בתהליך היצירה, למשל על ידי שיחה וחשיבה משותפת של כל השותפות למחול או תרגול תמוות שונות על ידי חברי הקבוצה בניסיון להגיע לתובנות או להנחות עבודה קבוצתיות. בעבודותיהן הן בוחרות כיצד החוויה המיגדרית עוברת ומועברת דרך הגוף. לצורך בחינה זו הן משלבות בעבודתן הומור, לעג, פרודיה, רמיזות אינטרטקסטואליות, ואף אלימות, למשל ב-*Kontakthof* (1978) של באוש, הן מנסות להתרחק ככל האפשר מהעמדת הגוף כאובייקט להערצה ולכן הן מציגות את הגוף כעסוק בפעולות יומיומיות או מודחקות, למשל סנייט המציגה אשה מאוננת ב-*Dead Steps* (1988). ביצירות, כמו "פולחן האביב" (1980) של באוש, הרקדנים מזיעים, אוכלים, מתנשפים, מתלבשים, נאנחים, מדברים ובוכים.

פינה באוש, שהיא בין היוצרות המרתקות והחדשניות יותר בקבוצה זו, אמנם מסרבת לקטלג את עצמה או לנכס לעצמה וליצירותיה את הכותרת הפמיניסטית, אך זאת כחלק מרצונה להביא לפירוק ולמסמוס כל הקטגוריות. יצירותיה, העוסקות פעם אחר פעם ביריבות (הפזיות והרגשית) בין שני המינים, יוצאות מנקודת המוצא שישנם גברים (הממלאים במחול את תפקיד התוקפנים, הרודפים והשליטים) וישנן נשים (הסבילות, הנרדפות, והנשלטות), אך במהלך היצירה מבנה זה מתערער. ב-"1980" (1980) למשל, במעין ביקורת על תחרויות היופי, גבר

העבודה הרגשית הכרוכה בתחזוקת המשפחה והדת). אם לא היה די בכך, במערכת רטורית זו גברים ונשים הוגדרו כיצורים השונים זה מזה באופן מהותי. גברים נחשבו לחזקים, הגיוניים, אגרסיביים, תחרותיים, ועצמאיים; נשים נחשבו לחלשות, עדינות, רגשניות ורגישות, כנועות, תמות, ומוסריות יותר מגברים. אם כך, על נשים הוטל לגלם ולשמר את כל אותן תכונות לא-קפיטליסטיות ולהוציא את עצמן משוק העבודה. אך גם גברים שילמו מחיר גבוה על הסדר אידיאולוגי זה, עליהם הוטל למשטר את גופם ורגשותיהם והגבריות זוהתה יותר ויותר עם הצלחתו של דיכוי עצמי זה.

לחלוקה זו נודעה השפעה כמעט מיידית על האמנויות, אלו המסתמכות על הגוף ככלי ביטוי (כמו מחול וזימרה) וזהו כנשיות ואלו שזוהו עם הרציו (כמו הלחנה, ציור וכתביה) וזהו כגבריות. חלוקה זו העמידה את הרקדנית ואת הרקדן בעמדה בעייתית ביותר. הרקדנית אמנם עסקה במלאכה הנשענת על והמדגישה את חלוקת התפקידים המיגדרית, אך כנשים אחרות שעבדו תמורת שכר מחוץ לביתן, היא נתפסה כמפירה את אידיאולוגיית הספריות הנפרדות [the ideology of separate spheres]. תומתה המינית ומוסריותה הועמדו בסימן שאלה וכאשה הפועלת בציבור [a public woman] גופה נחשף לעיני כל והיא נחשבה כנגישה מבחינה מינית. מצד שני, לא הותר לה עוד לחשוף את גופה באופן "לא-נשי", למשל כשהיא מחופשת ורוקדת תפקידי גברים [en travestie] כמנהג המאה ה-18. מעמדו של הרקדן היה שנוי במחלוקת לא פחות. כגבר, הרקדן עסק במקצוע שסומן בסכימה המיגדרית הזו כנשי. יתרה מזו, מקצוע זה דרש מהרקדן להעמיד את גופו לראווה כספקטקל [spectacle], תוך הפרה בוטה של המגמה למישטור הגוף הגברי. הצגה פומבית ופיזית זו של הגוף הגברי משכה את "המבט הגברי" אל הרקדן, אך במקום לענג היא עוררה חרדות הומוארוטיות עמוקות. התוצאה היתה שבגברים רבים הדירו את רגליהם מהמקצוע, אלו שעדיין בחרו בו הוגדרו מחדש, פעמים רבות ללא קשר לנטייתם המינית האישית, כ"לא גבריים דיים" או כהומוסקסואלים.

המועקה האישית הנגרמת בעקבות אימוץ חלוקה מיגדרית זו לא נעלמה מעיניהן של יוצרות (ויוצרי) המחול, במיוחד הפוסטמודרניות. אמנם רוב היוצרות בחרו למקד את יצירותיהן בנשים, אך כמה מהן

הפנו את תשומת לבן גם למצבם של הגברים. גיקי לנסלי [Lansley] ב-Frank (1986), וליה אנדרסון ב-Clump (1988), למשל, הציגו תיאור הומוריסטי עדין אך ביקורתי של הלחצים, הקונפורמיות והבדידות בהם נתונים גברים בחברה תעשייתית במערב. יוצרים אחרים בחרו להתמודד עם המבנה המיגדרי הקיים על ידי חיקוי מוגזם של התנהגות נשית וגברית. להקת הבלט Les Ballets Trocadero de Monte Carlo מתמחה כבר למעלה מ-25 שנה בהצגת רפרטואר של בלטים רומנטיים בצורה פרודית, כשכל התפקידים מאוישים על ידי גברים. הרקדנים המחופשים אינם מסתירים את זהותם המיגדרית הגברית. הדיסוננס בין זהותם המיגדרית לתפקידים אותם הם מגלמים מעלה צחוק בקהל, משום שהקהל מבחין פתאום - עד כמה זהות מיגדרית נשענת על פרקטיקות גוף שיש לחקותן. ניסיונו של מתיו בורן ללהק גברים בתפקיד הברבורים נסמך במידה רבה על היגיון דומה. טקטיקה אחרונה, ואולי הקשה ביותר לצפייה, בה נקטו יוצרים אחדים - היא לזעזע בכוונה את הקהל ולאצו להתמודד עם כל מטען הסטריאוטיפים המיגדריים עימו בא להופעה. שני יוצרים המזוהים במיוחד עם טקטיקה זו הם מייקל קלארק [Clark] ומארק מוריס [Morris]. השניים מערבים טכניקת בריקולאז', הופעות דראג [drag], ופרודיה, עם בוטות מינית, למשל ב-Dido and Aeneas (1989) של מוריס, וב-Mmm (1992) של קלארק. ביצירות אלו הקהל מעומת עם זהויות מיניות אלטרנטיביות, גוף גברי עירום, ייצוגים של התנהגות חברתית חריגה, שמטרתם לערער על "טבעיותן" של קטגוריות מיניות ומיגדריות.

לתיאוריות המיגדריות ולניסיונותיהם של יוצרים ויוצרות אלו יש השלכות מרחיקות לכת לגבי כל אמנויות הבמה, שכן הם מדגישים את הפוטנציאל החתרני והפוליטי של האמנויות. יש בכוחם לאשש את הטענה הפוסטמודרנית שהאמנות לא משמשת רק לבידור או להסחת דעת אסקפיסטית, אלא ממלאת תפקיד כ"זירת חזרות" [rehearsal space] או מגרש משחקים בהם הצופים יכולים להתמודד עם הסוגיות שמעמידה בפניהם המציאות ולדמיין סדר פוליטי, חברתי ומיגדרי אחר. אמנויות הבמה יכולות לחשוף בצורה מענגת סוגיות העוסקות בפריצת גבולות המיגדר בפני קהל רחב, קהל שיתכן שלא היה נחשף בשיטתיות לסוגיות אלו במקום אחר. ההרהורים שמעוררות

הופעות אלו אינם בריחה מהמציאות אלא פעולה פוליטית. כדי להביא לשינוי חברתי או פוליטי חשוב לבקר את הסדר הקיים ולהבין היכן נקודות התורפה שלו, אך באותה מידה צריך לדמיין סדר אחר, אלטרנטיבי, שיתפוס את מקומו של הקיים.



ביבליוגרפיה:

- Bentley, Toni, 1982, *Winter Season's: A Dancer's Journal*, New York: Random House.
Berger, John, 1972, *Ways of Seeing*, London: Penguin Books.
Butler, Judith, 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London: Routledge.
de Lauretis, Teresa, 1987, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press.
Mulvey, Laura, 1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16 (3): 6-18.
Rainer, Yvonne, 1974, *Work: 1961-73*, Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
Silverman, Kaja, 1988, "Masochism and Male Subjectivity" *Camera Obscura*, 17: 31-68.

משמאל: "סילביה" מאת ג'ורג' בלאנשיין, רקדנים: איגור אגלבסקי ומריה טלשיץ, באדיבות הספרייה הישראלית לחול

Left: "Sylvia" by George Balanchine, dancers: Igor Eglevsky and Maria Tallchief, courtesy of The Dance Library of Israel





שרי אלרון

הסילפידה מתה, תחי חוה!

נשים ביצירות מחול בנות זמננו

מחול צורני (נשען על תנועה ואינו מספר סיפור) ומחול נרטיבי (נשען רק על תנועה ומספר סיפור), הממחישים ביצירתם את המהפך שעברה דמות האשה.

תיאוריות פמיניסטיות ויצירות אמנות

בין אם התיאוריה הפרוידיאנית מקובלת עלינו ובין אם לא, הרי נדמה שכל אדם שנולד במאה העשרים מודע לתת-ההכרה, כאילו מדובר באיבר מאיברי גופו. בעקבות פרויד [Freud], כולנו מרכיבים משקפיים פסיכולוגיים בבואנו לפרש הן את המציאות והן יצירות אמנות. נראה כי התיאוריות הפמיניסטיות משפיעות עלינו היום באופן דומה, אם כי הפרספקטיבה ההיסטורית עדיין מצומצמת מכדי לקבוע זאת בהחלטיות.

בסופה של המאה העשרים, מערערות התיאוריות הפמיניסטיות על גישתם הפאלוצנטרית והלוגוצנטרית של פרויד ולאקאן [Jacques Lacan]. השינויים במעמד האשה כתוצאה מהצלחות במאבק

הסילפידה, דמות נשית על-טבעית, שאין לה קשר של ממש עם עולם המציאות בכלל ועם עולמן של הנשים בפרט, אך היא מהווה דמות אידיאלית בעיני הגברים, היתה הדמות הנשית הדומיננטית ביצירות המחול במאה התשע עשרה. אך כבר בראשית המאה ה-20 הדמות נעלמה, וניתן לראות ב-*Les Sylphides* של מיכאיל פוקין [Michel Fokine] משנת 1907 את שירת הברבור של הסילפידה ואחיותיה העל-טבעיות. במהלך המאה ה-20 היו נשים רבות שתרמו ליצירה המחולית, אך שינוי מהותי בדמות הבימתית של האשה, התקרבותה לדמות בשר ודם, התרחשה רק בעשורים האחרונים. במאמר זה אנסה לקשור את השינוי שחל בדמותה של האשה במחול להתפתחויות במצבה של האשה והשפעת התיאוריות הפמיניסטיות של המאה העשרים.¹ להדגמת השקפתי אשתמש במספר דוגמאות מיצירותיהם של פינה באוש [Pina Bausch], אדוארד לוק [Edouard Lock] ומאץ אק [Mats Ek], המייצגים שלושה ז'אנרים במחול העכשווי: תיאטרון-מחול (משתמש בתנועה ובמילה ואינו מספר סיפור),



אנה לגונה ב"כרמון" של מאץ אק (1995) Ana Laguna in "Carmen" by Mats Ek

הפמיניסטי ערערו את התיאוריות הישנות והפכו אותן לפחות רלוונטיות. מחקרים רבים בתחום הביולוגיה מוכיחים שההבדלים הפיזיולוגיים בין גברים ונשים מצומצמים ממה שסברו; בכך התערערה התשתית האובייקטיבית כביכול של מחקרים בתחומים שונים שנתנו הסברים פיזיולוגיים להבדלים פסיכולוגיים והתנהגותיים בין המינים. התיאוריות הפמיניסטיות אינן נוגעות רק במחקר אלא בעצם היצירה האמנותית ותפיסתה על ידי הקהל והביקורת. זרמים חשובים באמנויות (סימבוליזם, אקספרסיוניזם וסוריאליזם) אינם ניתנים לקריאה בלי הכרה ולו שטחית של התיאוריה הפרוידיאנית הטבועה בתפיסתם של האמנים. יוצרים בני זמננו, יהיה סגנונם האישי אשר יהיה, משקפים ביצירתם תפיסות פמיניסטיות, בין במודע ובין שלא במודע. יצירות עכשוויות מאופיינות, לא פעם, בטשטוש ההגדרה המינית, במתן ביטוי ליחידים ולקבוצות שלא באו לידי ביטוי עד כה, בצמצום המרחק בין היוצר והקהל, בהעדר התפתחות ליניארית ובהעדר פירוש שכלתני, יחיד וגורף לטקסט האמנותי. מאפיינים אלה תואמים את התפיסות הפמיניסטיות ולרובם יש קשר אליהן. הלן סיסו [Helene Cixous] משלבת בעבודתה הגות ועשייה אמנותית-בימתית.² התיאוריה שלה מהווה דוגמה לתיאוריה פמיניסטית בעלת השפעה על היצירה האמנותית הפוסטמודרנית במערב. סיסו מרבה לעסוק במחשבה הדואלית האופיינית לכל התיאוריות הפילוסופיות, התרבותיות והחברתיות המערביות, ולסימבוליות בדת, באמנות, במשפחה ובשפה.³ לטענתה, במחשבה הלוגוצנטרית, כל המושגים, הקודים, הערכים, מחולקים לשניים וקשורים לזוג: איש-אשה,



"רחצת ונוס" מאת דייגו ולסקז (1599-1660)
"The Toilet of Venus" by Diego Velázquez

אקטיביות-פסיביות, טבע-אמנות, טבע-היסטוריה, טבע-תרבות, אב-בן, וכך הלאה. הדואליות היא תמיד מצע למאבק המסתיים בניצחון לצד אחד והפסד לצד אחר. בהיסטוריה של הפילוסופיה והספרות, האשה פסיבית או חסרה לחלוטין.⁴ סיסו

הדגישה שהמחזה שחיברה, "דיקנה של דורה" [Le Portrait de Dora] המבוסס על מקרה מפורסם שהעסיק את פרויד, הוא בעל חשיבות עצומה לגבי המסע הארוך שהחלה בו.⁵ במחזה, מוצגת דורה בדרך שונה מזו שפרויד הציג אותה. קולה הישיר נשמע והיא מבהירה שאינה אילמת אלא מושתקת על ידי אי-יכולתם של האחרים להקשיב לה. סיסו טוענת שהעולם תואר עד היום בעיניים גבריות בלבד, והיום עלינו לספר את הסיפורים בצורה שונה. טענתי היא שאק, לוק, באוש ורוב הכוריאוגרפים בני זמננו, אכן מספרים סיפורים בדרכים חדשות, ובכך משקפים את כוחם ואת חולשותיהם של בני האדם - נשים וגברים.

כל-איש וכל-אשה ביצירותיה של פינה באוש

בחרתי לפתוח בתיאור דמות האשה ביצירותיה של פינה באוש, בהיותה חלוצת השינוי. כבר ביצירותיה המחוליות בסוף שנות ה-70 ("פולחן האביב", "כחול הזקן", "בוא רקוד עמיי", "קפה מילר"), מופיעות דמויות נשים בשר-ודם. המאבק בין המינים הוא מוטיב מרכזי ביצירותיה מאז ועד היום.

בתיאטרון המחול של פינה באוש אין גילום של דמויות דרמטיות מוגדרות, לדמויות על הבמה אין גיל, אין מעמד חברתי מוגדר, אין שם ואין השתייכות משפחתית או לאומית מוגדרת. הזיהוי המפורש היחיד של הדמויות הוא מיני: נשים או גברים. ברוב יצירותיה הרקדנים נעים במרחב, הם מתקרבים זה לזה ומתרחקים זה מזה, אין כמעט בני הזוג קבועים. המפגשים בין נשים וגברים הם רק כטיפות בים הבדידות השורה על כל היצירות. אצל פינה באוש כולם בודדים וחלשים - גברים ונשים. הנשים והגברים מלטפים, מגרדים, משפשפים, נשענים, מחבקים, נושכים, משלבים זרועות - ברגעים בהם הם מחפשים זה את זה. לעיתים קרובות התנועות והמחוות זהות לשני המינים. שטף התנועות אינו שונה באופן בסיסי בין הגברים והנשים. מדי פעם לובשים הגברים בגדי נשים ומחזיקים אבזרים נשיים, אך הנשים אינן מופיעות בחליפות ולרובן שערות ארוכות הגולשות על כתפיהן או אסופות על קדקודן. האשה, אצל באוש, מסומנת לא אחת בנעל עקב גבוהה ומחודדת במקום בנעלי פוינט. לעיתים קרובות הגברים רודפים אחרי הנשים, חוטפים את הנשים ומצמידים אותן אל הקיר. הנשים הנרדפות צורחות ומייללות ולפעמים תוקפות בחזרה, הן צובטות ונושכות ומשתמשות בגברים כבבהמות רכיבה. גברים ונשים אצל באוש נמצאים במאבק כוח מתמיד. הנשים והגברים אינם יכולים לחיות זה בלי זו אך אינם מצליחים לחיות יחדיו, הם הורסים וטורפים אחד את השני. אצל באוש אשה חזקה רק לרגע אך גם הגבר חלש רוב הזמן. האשה אצל פינה באוש אינה סילפידה, היא אינה דמות אידיאלית בעיני גברים וגם לא בעיני עצמה. היא מחפשת לשווא אהבה וחום אנושי, הבדידות האנושית, הניכור והמאבק בין המינים, הם המרכיבים את תמונת המציאות העגומה, שבאוש משקפת כדי למחות כנגדה.

אשה אחת ושלושה גברים - "המוזיאון הקטן של ולסקז" - אדוארד לוק

אמנם מבחינה סגנונית לוק מהווה ניגוד בולט לבאוש, אך יש דמיון רב בתפיסה האידיאולוגית המשתקפת ביצירות. אף הוא מתמקד במפגשים ובניסיונות קשר בין נשים לגברים.

בתפאורה של "המוזיאון הקטן של ולסקז" (כוריאוגרפיה: אדוארד לוק) מככבות שלוש תמונות של אמן הבארוק הספרדי דייגו ולסקז [Diego Velázquez]. במרכז שלושת הציורים ניצבות נשים "חזקות". ב"לאס מניאס" - האינפנטה מרגריטה, בתו של השליט הספרדי; במרכז של "יונוס" שוכבת עירומה האשה האולטימטיבית (בעיני גברים!) ובי"טוות - נשים יוצרות, טוות חוטים, כשברקע שטיח המתאר נשים המעלות מחזה. בשלושה דואטים מחוליים מתוך "המוזיאון הקטן של ולסקז" הדמות הנשית מקרינה כוח. האם כוחן של הנשים אצל אדוארד לוק נובע מאותם מקורות שמהם נובעים כוחות הנשים של ולסקז? האם כוחן פנימי או חיצוני?

דואט ראשון - אשה בחליפה גברית חומה רוקדת עם גבר בחליפה גברית שחורה. המשפטים התנועתיים של שני הפרטנרים קצרים, דינמיים ותזזיתיים. שניהם מרבים במחוות יומיומיות: הם נוגעים בפניהם, בעיקר באזור הפה, וכן בבגדיהם. הם סמוכים מאוד זה לזה, הם קופצים זה מעל זה ומרבים לבצע סיבובים באוויר ושיכולי רגליים [entrechat]. סיבוב באוויר [tour en l'air] ושיכולי רגליים מקורן במילון התנועות הקלאסי, שם הן אופייניות למחול הגברי, ואילו כאן הן מבוצעות בעיקר על ידי האשה. הסיבוב באוויר מבוצע, אצל לוק, מאוזן לקרקע ולא מאונך.

דואט שני - אותה אשה רוקדת במחוך שחור עם רקדן אחר בחליפה. זהו מעין ריקוד-משחק מהיר מאוד. הם מבצעים קפיצות אקרובטיות זה מעל זה. הריקוד פחות תחום מרחבית מהדואט הקודם. אין הבחנה בולטת בין תנועות הגבר לאלו של האשה, אך מדי פעם האשה מכניסה את ראשו של הגבר בין רגליה וכן נשכבת עליו. בדואט זה אין נגיעות בפנים.

דואט שלישי - דואט נוסף של אותה אשה עם רקדן חדש (שניהם בחליפות גבריות). בדואט זה מהדהדות התנועות והדינמיקה של שני הדואטים הקודמים.

האשה (וגם הנשים האחרות) מנכסות מרכיבים עיקריים מהתנועה הנחשבת "גברית":

מילון תנועות (קפיצות וסיבובים רבים); שטף תנועה זורם ונקטע לסירוגין; אופן השימוש במשקל הגוף (הגברת לחץ הגוף לעיתים קרובות); החלפה תכופה של השהיה והאצה של התנועה; מיקוד בנקודה אחת במרחב. הרקדנית גם מאמצת מאפיינים תנועתיים גבריים שאינם בהכרח מעולם המחול התיאטרוני, היא חוזרת וחוזרת באגרסיביות למרחב הפרטי של הפרטנרים שלה. לדמויות הנשים כמו גם לדמויות הגברים ב"מוזיאון הקטן של ולסקז" אין שמות פרטיים וגם לא פרט מזהה אחר מלבד היותם נשים או גברים (בדומה לפינה באוש). הרקדניות והרקדנים של לוק דומים זה לזה, כי המילון, התחביר ואיכות התנועה זהים. גם בגדי הרקדניות דומים לא פעם לאלו של הרקדנים. לכאורה הנשים ביצירתו של לוק הן נשים חזקות, יש להן כוח פיזי כמו של הגברים. אך למעשה גם הגברים וגם הנשים נעים באופן מתמיד וחסר מנוחה. הרקדניות אצל לוק שרירותיות כמו הרקדנים, אך כמוהם הן מצטיירות כחסרות ביטחון ובסיס מוצק. המפגשים בין גברים ונשים הם קצרים, נופקים בפתאומיות ובחדות.

מקור כוחן של הנשים בתמונותיו של ולסקז הוא הדומיננטיות הגברית ואילו כוחן או חולשתן של הדמויות אצל לוק הוא שלהן עצמן. הדמיון בין הנשים והגברים בשלושת הדואטים של לוק יכול להעיד על תפיסה אידיאולוגית לפיה שוויון בין נשים וגברים הוא עניין "טבעי" ואילו חוסר השוויון הוא עיוות חברתי והיסטורי. כמו אצל באוש גם אצל לוק בולטת תחושת ההחמצה במפגשים בין הגברים והנשים.

גבר-אשה ב"בית ברנרדה אלבה" של מאן אק

מאן אק, בניגוד לפינה באוש ולאדוארד לוק, מספר בתנועה סיפורים בעלי מבנה עלילתי. ברבות מיצירותיו הוא מעמת את השקפתו הפתוחה והפלורליסטית עם האידיאולוגיה השמרנית. במחול שיצר מאן אק, על פי המחזה של פדריקו גרסייה לורקה [Federico Gracia Lorca] "בית ברנרדה אלבה", הוא בחר להעניק את תפקיד האם לרקדן גבר.⁶ הסמליות הסטריאוטיפית בבחירת גבר לתפקיד ברנרדה היא הצהרה חד-משמעית לפרשנותו של אק את לורקה. לורקה צייר תמונה של חברה מסורתית עריצה, שמקור סמכותה מוחלט. הנשים הן המעמד המדוכא. ברנרדה, המדכאת את בנותיה, משרתת בכך את המעמד השליט. לפיכך, מתאים שהדמות המסמלת את הדיכוי תהיה גבר שרירי. בבלט, כמו במחזה, ברנרדה ערמומית וצבועה. ערכי המוסר המעוותים אותם היא מייצגת, משמשים אצלה כמכשיר דיכוי. בסופם של המחזה והבלט מתבררת מידת האכזריות של סמכות האם. ברנרדה אלבה היא יותר סמל של סמכות עריצה מאשר אינדיבידואל. אישיותה של ברנרדה על פי לורקה היא אישיות מעוותת; דמותה הסוטה מקבלת בבלט ביטוי עז. הכלי שדרכו יכול כוריאוגרף להדגים



"פולחן האביב" מאת פינה באוש, רקדנים: וילפריד רומולי ומיטק קודו, האופרה של פריז
 "Sacre du Printemps" by Pina Bausch, dancers: Wilfried Romoli and Mitek Kudo, Opéra de Paris (2000)

עיוות זה הוא גוף הרקדן. אשה המיוצגת על ידי גבר מסמנת באופן חד את קיצוניות העיוות של ברנרדה. תנועותיה של האם הן אוטומטיות, נוקשות וקפואות, כהחלטותיה הבלתי מתפשרות הנוגעות לחיי בנותיה. היא נעה פעמים רבות בצעדים המזכירים תרגילי סדר צבאיים במשטרים טוטליטריים. ברנרדה מרבה לדפוק על השולחן, ועומדת בפזזה קפואה ומאיימת. כאשר היא מנסה ליצור תנועה רכה יותר, כולם נסוגים ממנה בחשש.

אך הולם בצופים בסולו של האם. האם נותרת לבדה על הבמה. היא מתקרבת לארון ומוציאה ממנו בובת ישו צמודה לצלב. האם פושטת את חולצתה וחושפת את גופה הגברי והשרירי. תחילה היא רוקדת עם הבובה ומערסלת אותה כתינוק, אחר כך היא משכיבה את הבובה על הרצפה ומנענעת את גופה בתנועות בעילה.

אכזריותה של אם, המונעת מחמש בנותיה חיים של ממש, עומדת בסתירה למוסר הטבעי והבסיסי אצל לורקה ובעקבותיו אצל אק. המחזאי והכוריאוגרף לא ייחסו את הרוע להשתייכותה המינית של הדמות אלא לערכים המעוותים של חברה המדכאת את הנשים.

לברנרדה (הטיית שם נפוץ של גבר) יש כביכול שם פרטי, אך למעשה היא מסמנת כל איש או אשה שנפגש מעוותת, הנאמנים למשטר עריץ ומדכאים אחרים בשם "ערכים" מוחלטים. למען "טוב" מופשט הם גורמים רק רע ממשי ומחריד.

הדואטים הארוטיים של כרמן והגברים - "כרמן" של מאן אק

מאן אק יצר את "כרמן" תוך התייחסות לנובלה (1846) של פרופר מרימה [Prosper Mérimé] ולאופרה (1875) של ג'ורג' ביזה [Georges Bizet]. כרמן, בביצועה המהפני של אנה לגונה [Ana Laguna], היא אשה חושנית ומפתה שיחסה לגופה חסר עכבות. יחסה למין נטול מעצורים, אך אינו בוטה או פורנוגרפי. היא רוקדת ומשלבת את ריקודם של האחרים בריקודה, כשם ששירתה משרה את שפתה המוסיקלית על כל הדמויות באופרה. היא רוקדת-מדברת בכל ניב ריקודי, כשם ששלטה בשפות רבות בנובלה. הנשים במחול הן חושניות כמעט כמוה ואין בהן חריגות שטניות כמתואר בנובלה.

במהלך דואט מפתיע בעדינותו ומשחקיותו עם אסקמיליו הטוריאדור, מונחת ידו של אסקמיליו על חזה של כרמן והיא שולפת מטפחת ארוכה-ארוכה מחזית מכנסיו. נדמה ששניהם מודעים לכך שהם מתמוגגים מאותו משחק ונהנים לשחקו ביחד. אך כרמן החזקה, העצמאית והארוטית, נרצחת, מפני שרקדה בחושניות עם יותר מגבר אחד. ריקודיה של כרמן עם גברים הם שיר הלל מחולי לאהבה הגופנית, ועם זאת אק מצליח להעניק לאהבה הארוטית ממד רוחני. אק מצביע על כך שהחברה או חלקים ממנה נרתעים מפני עוצמה ארוטית בעיקר אם זו שמקרינה אותה היא אשה.

סיכום

המאמר בדק דמויות של נשים שהחליפו את הסילפידה והציע לקשור את המטמורפוזה לשינוי מהותי בתפיסת העולם במערב. לתת-ההכרה ולמשקפיים הפסיכולוגיים הטבועים בנוספו עדשות המאפשרות ספיגה של גוונים חדשים שאינם שחור-לבן. פתיחות זו קשורה להשפעתן הלכה למעשה של תיאוריות פמיניסטיות, הן על היוצר והן על הצופה.

למרות שאני מתייחסת לדמותן של הנשים רק בחלל הבדיוני של יצירות המחול, הרי כל יצירת אמנות משקפת בממדיה השונים את מצבם של

בני האדם, תפיסותיהם, אמונותיהם, תקוותיהם ואכזבותיהם. היצירה משקפת קודם כל את יוצריה, במקרה זה את הכוריאוגרף והרקדנים, אך גם את החברה סביבם. לעיתים הדמיון בין המציאות והיצירה האמנותית מוסווה, כביצירותיהם של מאן אק ואדוארד לוק. לעיתים, למרות המעטה התיאטרלי המורכב והמרתק כביצירותיה של פינה באוש, המציאות טופחת בפנינו באופן ישיר וכואב.

הדמויות הנשיות במחול העכשווי אינן סילפידות או דמויות על-אנושיות אחרות. אלו דמויות בשר ודם. חוה חזקה וחלשה לסירוגין, שואפת ומתייאשת, בוכה וצוחקת, מחפשת חום ואהבה. זוהי חוה, זוגתו של אדם, הנבדלת ממנו אך במעט והמרגילה אותו לראות את העולם במשקפיים אטומים פחות.

חופש, שוויון, הגדרה עצמית והגשמה עצמית לכל אדם באשר הוא, הן מזכויות היסוד הבסיסיות, האקסיומטיות, עליהן מושתתת החברה הדמוקרטית, והן מעצבות את השקפת עולמם של אמנים מערביים בני זמננו. המתח בין המציאות המפלה, המדכאת והמנצלת את החלש והחריג ובין אידיאל השוויון, מהווה קרקע פורייה ליצירה אמנותית ומהווה מרכיב מרכזי ברבות מיצירות המחול העכשוויות.

לפני כארבע מאות שנים, במחזהו של שקספיר "חלום ליל קיץ" מתבטאות שתי דמויות ביחס להבדל בין נשים וגברים:

פוק: לא, בחייד, אל תיתן לי תפקיד של אשה. אני כבר מתחיל להעלות זקן.

שגם: זה לא מעלה ולא מוריד. אתה תשחק אותה במסכה, ותוכל לדבר דק-דק, ככל שתראה.⁷

מימי יוון הקלאסית ועד עמוק לתוך המאה העשרים שלטה על במת התיאטרון והמחול הגישה הסטריאוטיפית כלפי דמות האשה. בעשורים האחרונים השתנתה המגמה ולא ניתן עוד להציג אותנו רק במסכה ובקול דק-דק.

הערות

1. מבחר מאמרים, הודו בתיאוריות פמיניסטיות בעיקר מתחום המחול והתיאטרון, מופיע ברשימה הביבליוגרפית:
2. H. Cixous, "Sorties in: E. Marks, and, I. de Courtivron. (eds.) *New French Feminism*, (Brighton 1981, repr. 1986).
3. לדוגמה: על הדואליות של מושג הטאבו, הקדושה לצד הטומאה, ראה: ז. פרויד, "טוטם וטאבו" בכתבי *זיגמונד פרויד*, תרגום ח. איזק, כרך שלישי (תל אביב תשל"ז) עמ' 12.
4. Cixous, p. 91.
5. E. Asthon, *An Introduction to Feminism and Theatre*, (London and New York 1995) pp. 48-49.
6. בחירתו של אק היא כהד לקביעתה של סיסו: "There is no invention of other's I, no poetry without a certain homosexuality (interplay therefore of a certain bisexuality)". Cixous, p. 97.
7. ויליאם שקספיר, *חלום ליל קיץ*, תרגום ט. כרמי (תל אביב, ספרית פועלים, 1964) עמ' 24.

ביבליוגרפיה:

- Case, Sue-Ellen, *Feminism and Theatre* (London 1988).
- Carter, Alexandra, (ed.) *The Routledge Dance Studied Reader* (London and New York 1998).
- Davis, Kathy (ed.) *Embodied practices - Feminist Perspectives on the Body* (London 1997).
- Ferris, Lesley, *Acting Women - Images of Women in the Theatre* (London 1990).
- Foster, Susan Leigh (ed.) *Corporealities* (London 1996).
- Goodman, Lizbeth and de Gay, Jane (eds.) *The Routledge Reader in Gender and Performance* (London and New York 1998).

המין השלישי של פוקין

קריאה עכשווית ב"רוח הורד"

כבר מראשית עבודתו היצירתית של מיכאיל פוקין [Fokine], אפשר לעקוב אחר רעיונותיו היחדשניים הקשורים במחול. נאמר על פוקין שהיה חוד החנית בהתייחסותו לבלט כאל אמנות רצינית במהלך השנים הראשונות של המאה העשרים. פוקין ייזכר גם בשל חמש הרפורמות שהכניס לשפת הבלט: 1. התאמת התנועה לסגנון הריקוד ולתקופתו; 2. על הפעילות הדרמטית בבלט להתבהר באמצעות התנועה, ולא להיות חיבור של תנועות בלבד; 3. נטישת שפת הסימנים לטובת הביטוי של כל גוף הרקדן; 4. על כל הרקדנים, כולל להקת הבלט [corps de ballet], לבטא את נושא הריקוד; 5. על המוסיקה להיות הכוח המאחד והמוביל את הפעילות הדרמטית ועיצוב הבמה. בעקבות התוודעות פוקין למעגל חבריו הקרובים של דיאגילב [Diaghilev] בשנת 1908 (ראה מסגרת), הוא החל ליצור ריקודים עבור להקת הבלט הרוסי [Ballet Russes], שבניהולו. "רוח הורד" [Le Spectre de la Rose] הועלה לראשונה על הבמה ב-6 ביוני 1911, כחלק מהעונה השלישית של הבלט הרוסי שהופיע בפריז [Theatre du Chatelet]. נושא הריקוד הוא ריקוד-לשניים [pas de deux] לרקדנים תמרה קרסבינה [Karsavina] ווסלב ניז'ינסקי [Nijinsky]. הסיפור, שנכתב על ידי הסופר



הצרפתי ז'אן וודויה [Vaudoyer], ומבוסס על שיר של תיאופיל גוטייה [Gautier], עוסק בנערה צעירה החוזרת מהנשף הראשון שלה וחולמת כי רוחו של הורד שאחזה בידה במהלך הנשף, בא לבקרה. מכיוון שהמוסיקה שימשה אמצעי חשוב בתהליך היצירה עבור פוקין, הוא חיבר את הריקוד ליצירה "הזמנה לואלס" שהלחין קרל-מריה וון וובר [von Weber]. סמואל באקסט [Bakst] עיצב את התלבושות ותכנן את עיצוב הבמה. התפאורה היתה מינימליסטית מאוד, חדר לבן מתומן עם קירות כחולים כהים. בחדר, בין שני חלונות צרפתיים ניצבה ספה, לצידה שולחן עגול ועליו

צנצנת פרחים, מימין -

מיטה קטנה

ולפניה כורסה.

גינקינס [Jenkins]

[1995, טוען שכל רבי השיח

הם תרבותיים וכי הם נוצרים על ידי

יחידים. לכן, צורת הסיפור אינה שייכת רק לזמן

עבר, כפי שהיא נבנית ומתקשרת על ידי היסטוריונים.

תפיסה זאת מאפשרת לנו, בסוף המאה העשרים, אסטרטגיות

שונות של פרשנות ל"רוח הורד", למרות שפוקין ודאי לא היה מודע

לתיאוריות פסיכולוגיות או פמיניסטיות חדשניות, כשיצר את הריקוד.

פרשנויות מגוונות אלו, שנוצרו בזמנים שונים על ידי אנשים שונים,

מאפשרות ומציעות מגוון של פירושים ליצירה. מטרת מאמר זה היא

ניתוח של "רוח הורד" וחיבור רעיונות שעלו במהלך הזמן, מעת יצירת

הריקוד ועד ראשית המאה העשרים ואחת. כלומר, הדברים יהיו

מבוססים לא רק על הטקסט המחולי כפי שהוא מיוצג על ידי מבקרים

וסופרים שכתבו קרוב לזמן שבו נוצר הריקוד, אלא גם על טקסטים בני

זמננו. שזירת הטקסט העכשווי עם הראשוני יוצרת קריאה

סובייקטיבית, והפערים שיווצרו במהלך חיבור התיאוריות השונות

במאמר זה, יהיו חלק בלתי נפרד ממנו. ניתוח הריקוד מבוסס על

גרסת וידיאו בביצוע שני רקדנים של בלט ג'ופרי [Joffrey]

[Ballet, קלוד דה וולפיין [de Vulpain] ומנואל לגריס

[Legris]. המוסיקה תוזמרה על ידי הקטור ברליוז [Berlioz]

ואילו התפאורה והתלבושות שוחזרו על פי העיצוב של

באקסט.

ביומונט [1996, Beaumont], וליין [1973, Leiven],

שראו את ההפקה הראשונית, מפרשים את

התפאורה כמאפיינת חדר נערה המצטיין

בפשטות ויקטוריאנית וברענונות בתולית,

שיש בו רמזים סמליים לאופייה של

הצעירה. כשביומונט משתמש במילים

"מגע כשל-פיה", או "רוחות

צבועות-ורוד", הוא מדגיש,

בעצם, את איכות התמימות

הקשורה בסיפור הפשוט,

על שתי דמויותיו.

חידושו של פוקין

מוצאים ביטוי

והתייחסות גם

אצל שני

מבקרי

אלה.

לייון מדגיש את הפשטות והזרימה של הכוריאוגרפיה שאין בה כל רמז ל-"numbers" כפי שנקראים קטעי התנועה הראוותניים, וביומונט מביע את שביעות רצונו מהשימוש הנאות במקומות המתאימים בטכניקת הבלט הקלאסי. האיכויות של הרוחני לעומת הגשמי מיוצגות בחומר האמנותי של שני הרקדנים, ניוינסקי וקרסבינה. אלה הרוחניות מיוצגות במילון התנועות של ניוינסקי ומתוארות על ידי לייון כריחוף באויר בלי לגעת ברצפה, כתנועות היוצרות אשליה של משהו לא-אנושי. הוא ממשיך וטוען שבניגוד לכך, קרסבינה, המסמלת את "הנשיות הנחצית", מבטאת את דימוי הנערה באמצעות ריקוד-חלום שיש בו קסם שקט, בתולי ורומנטי.

בנוסף לטקסט שיצר פוקין, תיאוריית החלום של זיגמונד פרויד

[1987, Freud], כפי שהיא מוצגת ב-Manifest Content of Dreams

יכולה להאיר את היצירה הנרקדת כחלום המסופר על ידי הצעירה.

תיאוריית החלום של פרויד מבוססת על יסודות חלום ועל טכניקות

העוסקות בפירושם. במהות יסודות החלום מצויים תחליפים שאינם

ידועים לקורא, תת ההכרה וטכניקות שבאמצעותן אפשר לפרש את

החלומות בתוך שימוש חופשי באסוציאציות הקשורות לאותם יסודות.

התיאוריה הזאת עוברת לכל אורך החלום, ומציעה רעיונות חלופיים

לכל יסוד.

טקסט אחר מציע הניתוח הפמיניסטי, המוסיף להיצג [representation]

הבנות חדשות, שבאמצעותן יכול הריקוד להתפרש. יסוד חשוב המגדיר

התייחסות מיגדרית שונה הוא האבחנה בין המתבונן לעומת זה

שמתבוננים בו. [Voyeurism], טוענת אן קפלן [Kaplan] במאמרה

"נשים וקולנוע: שני הצדדים של המצלמה" (1983) הוא מושג פרוידיאני

(1962) בסיסי, המסביר מה מייצגת האשה ומהם המנגנונים המשמשים

את הצופה הגבר המתבונן בדמות האשה על המסך. קפלן טוענת

שלתרבות המערבית יש מחויבות עמוקה למיתוסים של תיחום הבדלי

מין, הנקראים "גברי" ו"נשי". מיתוסים אלה מסתובבים סביב האמצעי

המורכב של "המבט" והם שלובים בתבניות של שליטה-כניעה.

ההעמדה של היצגי שני מיגדרי המינים יוצרת העדפה ברורה של הגבר.

פרנקו [1995, Franko] טוען במאמרו "Where He Danced", שכמו

נשים, גם גברים הומוסקסואלים הם "קורבנות" של המבט הגברי,

למרות שהמבט הזה משפיע עליהם בצורה אחרת. ב"רוח הורד", המבט

הגברי משפיע על התחביר הכפול, המשלב איכויות גבריות ונשיות

וביטויי מיגדר המזוהים ומבוצעים על ידי הרקדן הגבר. המעברים

האלה בין זהות גברית ונשית מרומזים על ידי איכויות התנועה השונות

של הרקדן. פוקין יצר בעבורו מחוות ידיים הנחשבות כאיכויות נשיות

בשל רכות התנועה הלא סימטרית והמעוגלת שלהן. בניגוד, תנועות

הרגליים משלבות קפיצות גדולות המבוצעות באנרגיה מתפרצת, ישירה

ולגובה, הנחשבות, במילון התנועות של הבלט, לתנועות גבריות.

קריאה ב"רוח הורד"

בחלק הראשון של "רוח הורד", לאחר הקדמה קצרה, נכנסת לחדר

נערה הלבושה בשמלה באורך הקרסול ולראשה כובע, שניהם מקושטים

בסרטים ובתחרה. היא פוסעת לאט ללא מטרה, מסירה את גלימתה

ומקרבת לשפתיה את הורד ששמרה מהנשף. היא נושקת לו ומעבירה

אותו באיטיות לאורך חזה. לאחר מכן היא מתיישבת בכורסתה,

וכשנופלת עליה תרדמה נשמט הורד מידה וצונח לרצפה. ביומונט,

בניתוח שלו את הריקוד, מחשיב מאוד את התמימות הנשקפת, לדעתו,

מסצנה זאת. לייון מוסיף שהנערה עייפה אך שמחה. פרשנות אחרת

מאפשרת לנו לחוש באוירה הארוטית הנוצרת כבר מתחילת הריקוד.

היא באה לידי ביטוי כשהאשה הצעירה מתחילה להסיר באיטיות את בגדיה, לנשק בחושניות לורד ולהעביר אותו באיטיות משפתיה לאורך חזה בתנועה המרמזת על התעלסות.

השימוש בתיאוריית החלום של פרויד בניתוח החלום של האשה הצעירה, מאפשר לנו לנסות לחשוף חומרים נסתרים בתת-המודע של חלומה, כשאנחנו יוצאים מנקודת הנחה שאין היא מנסה להסתיר מאיתנו דבר. מאחר, כפי שטוען פרויד, שאין אנו מתייחסים למתרחש בחלומה באדישות או כאל דבר מקרי, אפשר להשתמש באסוציאציות חופשיות של יסודות החלום על מנת לרמוז על תשוקותיה הנסתרות, החבויות בחומרי התת-מודע. מושא תשוקתה, הגבר שאותו פגשה במסיבה, נרקד על ידי דמות הורד. ביומונט מתאר את מגע ידו של הורד כמגע של פיה, המורגש בכל מקום, ואת הריקוד שלו - כאילו היה עלה כותרת המתעופף חסר משקל באויר. קריאת חלומה, אם אכן היא אינה מסתירה מהצופים דבר, יכולה לעמת אותנו ישירות עם ארוטיות בדמותו של גבר בעל מיניות בלתי מוגדרת.

בסולו הגברי הראשון, עפה רוח הורד מבעד החלון הפתוח אל תוך חדר השינה של הנערה. רוח הורד המורכבת מאיכויות נשיות וגבריות מבוצעת על ידי שפת תנועה שונה, אך עם זאת, אין היא נשית או גברית. הידיים, במחוות השאולות מריקודי בטן נשיים-מסורתיים, נעות באופן לא סימטרי, מתפתלות כנחשים, ומרמזות על 'החטא הקדמון', על הכניעה לפיתוי. ומנגד, תנועות הרגליים מבטאות איכויות גבריות, כפי שבאות לידי ביטוי בשפה האנכית של הבלט, בקפיצות גדולות, קפיצות-צעד [leap] ובסיבובים מהירים; כל זה נעשה תוך שימוש אנרגטי וישיר בכל מרחב הבמה. השילוב של מחוות הידיים ותנועות הרגליים המייצגות את שני המיגדרים, מגולם, כאמור, בריקוד הגבר. המעבר בין שני המיגדרים, התחביר הכפול הזה, אינו סטטי אלא זורם ודינמי. הוא יוצר תחביר שאינו מאפשר הפרדה בין הזהויות, אלא יוצר מרחב חדש של נוכחות מינית. מושא התשוקה של האשה, בעל המיניות האנדרוגינית, רוקד כמעט עירום כשעלי ורד מכסים את גופו.

בדואט הראשון, מעורר הרקדן את הרקדנית הישנה, מקים אותה מכורסתה, ומוביל אותה לאט במעלה הבמה. היא נשענת עליו בפסיביות כאילו היא עדיין ישנה ושבויה בחלומה, בתום בתוליה. לייון מפרש את הדואט הזה כריקוד של זוג, שהוא ביטוי לאהבה טהורה ובתולית. על פי גישתו, הניגוד הגלוי לעין בקטע זה נוצר כדי להבליט את האיכויות הרוחניות אותן מייצג הרקדן. לייון מתאר אותו כאקטיבי, מביט למעלה, קליל ואווירי, כאילו היה מרחף באויר בלי לגעת ברצפה. כל אלה תורמים ליצירת אשליה מושלמת של יצור לא-אנושי. בניגוד אליו, מייצגת הרקדנית הפסיבית את האיכויות הארציות ובנות החלוף, שבאות לידי ביטוי במבטה המופנה לרצפה ובמילון התנועות שלה המורכב מצעדים פשוטים. הגישה הפמיניסטית המנתחת את הנערה הפסיבית בדואט, מבחינה גם בעובדה שהיא אינה מוטרדת מהעמימות המיגדרית של בן זוגה, כשהיא נרדמת בסוף 'הריקוד-לשניים' שלהם.

קטע הסולו השני ממוקם באמצע הריקוד, ויוצר מבנה סימטרי לריקוד. בסולו זה, טוען לייון, רוח הורד מרחפת בחדר סביב ומעל הנערה הישנה. הריקוד שלו אקטיבי, תנועותיו חזקות, ישירות ומהירות. הוא משתמש בקפיצות גדולות ומצייר באמצעות מעגלים גדולים על הבמה. לייון מפרש את הדואט השני, הבא מיד לאחר הסולו הזה, כאילו רוח הורד מושך את הנערה שעדיין ישנה לריקוד, למעין ריחוף באויר. ביומונט מוסיף שהנערה, כמו בן זוגה, נוטשת את הגוף האנושי שלה. יחד עם זאת אפשר להבחין בשינוי החל במערכת היחסים בין בני הזוג,

בהשוואה לדואט הקודם. בדואט השני, לאחר שהרקדנית מתעוררת בשנית, היא נעה על הבמה במסלולים לא ישירים, כאילו היא מחפשת בהיסוס את בן זוגה. הם רוקדים ביחד את אותן תנועות מן הדואט הקודם אבל הביצוע הוא באיכות שונה, אקטיבית יותר. לאחר שהרקדן מתחיל לנוע במעגלים גדולים, הוא מושך את בת זוגו לרקוד איתו, כשהם מתקרבים ומתרחקים זה מזה, הם מרמזים על התעוררות תשוקתם.

בחלק הבא עומד הרקדן במקום אחד כשרגליו נעוצות ברצפה, ובו בזמן פלג גופו העליון נע בקוים מפותלים וזרועותיו מתנועעות מעל ראשו



כאילו
היו נחשים.

בזמן שהוא רוקד
במקום, מתקרבת אליו
הרקדנית, נטויה קדימה
וזרועותיה מתארכות כאילו היא
מבקשת אותו. אנחנו מבחינים שהיא
בהחלט מודעת לתשוקתה. לאחר
שהרקדנים מתאחדים הם רוקדים
ביחד כשגופותיהם הקרובים זה לזה
מסתחררים בסיבובים. למרות זאת,
ההתעצמות וההתחזקות לקראת שיא
הריקוד אינה מגיעה להתנה. הרמיזה
על מערכת יחסים אינטימית מתפוגגת
ומתמוססת, כאשר הרקדנית נרדמת,
לאחר שהרקדן כורע ברך לפניו ונושק
לה. הבחירה בפתרון זה יכולה לרמוז
שאולי הרקדנית הנרדמת מסתירה
מאיתנו משהו, אולי היא לא מספרת
את כל הסיפור, ואולי, יתבהרו
התשובות בסצנות הבאות של הבלט.
הסולו הגברי האחרון ב"רוח הורד",
הוא גם הקטע הקצר בריקוד, ובו
נקודת השיא בבלט - קפיצת-הצעד
[leap] הראשונה והמפורסמת של
ניז'ינסקי. סוולוף [1929, Svetloff]
טוען שניז'ינסקי הדגים לראשונה את
הקהל בשילוב של המרחק שגמא
ובקלילות קפיצתו. במאמר על הבלט

שהציג דיאגילב בפריז, הוא מתאר את הקפיצה הגדולה הזאת כחוצה את הבמה ומסתיימת בהיעלמותו של ניז'ינסקי דרך החלון. קפיצת-הצעד הגדולה הזאת, שהיא שיא הריקוד, מסיימת בעצם את מערכת היחסים של הזוג הצעיר. במקום ליצור שיא בריקוד, שהוא גם נקודת השיא במערכת היחסים האינטימית בין בני הזוג, מבוצעת קפיצת-הצעד לאחר שהנערה נרדמת שוב, וכך נרמז על מערכת יחסים שאינה באה לידי מימוש, או אולי על כך שהגבר מחליט להסתלק ממערכת היחסים.

הנערה הצעירה מתעוררת מחלומה, אוספת מהרצפה את הורד שנפל ומקרבת אותו אל שפתיה. תמונת הנערה האוחזת בפרח פותחת וסוגרת את הריקוד, ומקשרת בין החלום לבין המציאות, בין העבר להווה. כמו ב"גזיל" [Giselle], הפרח הוא סמל ההבטחות שאינן מקוימות, כמו ההסתלקות של רוח הורד דרך החלון. האוירה הארוטית הרוחשת מתחת לפני השטח מתמוססת עם היעלמות בן הזוג. מחייכת, מתבוננת הרקדנית בורד, ואז מניחה לו להישמט לאיטו מתוך כך ידה, ומותירה את הצופה בתחושה שהיא מכסה ממנו משהו.

הורוביץ [1985, Horowitz] טוען שבריקוד זה, שהיה כמעט אימפרוביזציה (פוקין, 1961), פוקין לא עקב אחר הנוסחה המסורתית של מבנה האדגיו: סולו, ואריאציות וקודה, אלא יצר בלט הבעתי (אקספרסיבי) מסוג חדש. ביומונט טוען שפוקין סלל את הדרך לחופש של הפנטסיה האמנותית ונתן למוסיקה להיות ההשראה לתנועות ולביטוי דומה של רגשות. התלבבושות ועיצוב הבמה של באקסט נעשו בצבעי פסטל רכים והריהוט הפשוט של החדר מרמז על איכות לירית,

מיכאיל פוקין

- 1880 - ב-26 באפריל נולד בסנט פטרבורג שברוסיה.
- 1889 - מתקבל לבית הספר האימפריאלי לבלט בתיאטרון מרינסקי [Marynsky] בסנט פטרבורג.
- 1898 - מסיים את לימודיו בבית הספר לבלט ומצטרף לבלט מרינסקי.
- 1902 - מתמנה למדריך המחלקה הצעירה בבית הספר האימפריאלי לבלט.
- 1904 - מציג בפני הנהלת התיאטרון האימפריאלי תרשים לבלט "דפניס וכלואה" [Daphnis and Chloe], הכולל כבר את חידושי בבלט.
- 1905 - הבלט הראשון לתלמידי בית הספר, *Acis and Galatea*. יוצר את "הברבור הגווע" לאנה פבלובה [Pavlova].
- 1906 - *La Vagine*, הבלט הראשון לרקדנים מקצועיים.
- 1907 - "שופניאנה" [Chopeniana] להופעת תלמידים. *Le Pavillon d'Armide*, היצירה הראשונה לתיאטרון מרינסקי ושיתוף הפעולה הראשון עם בנואה [Benois].
- 1908 - גרסה שנייה ושלישית ל"שופניאנה" שהפך יותר מאוחר להיות "הסילפידות" [Les Sylphides].
- 1909 - "הנסיך איגור" ו"קליאופטרה" ללהקת הבלט הרוסי [Ballets Russes].
- 1910 - "הקרנבל", "ציפור האש" ו"שחרזדה" ללהקת הבלט הרוסי.
- 1911 - "רוח הורד" ו"פטרשקה" ללהקת הבלט הרוסי.

התורמת לאוירה הכללית של הנושא בריקוד. פוקין (1961) כתב על "רוח הורד", שהוא הרוח, הוא התקווה, אבל בשום אופן הוא אינו בן זוגה של הבלרינה. עם זאת, הוא כתב, שהעובדה שניז'ינסקי לא היה דמות "גברית", שיוותה קסם מיוחד לתפקיד, והפכה אותו למתאים לו. בהקשר זה יש לזכור שאמנם ניז'ינסקי היה המאהב של דיאגילב, אך אל לנו לשכוח גם שבמאה התשע-עשרה היתה נטייה להימנע מלעצב את דמות האשה בבלט כמושא תשוקתה של הדמות הגברית על הבמה, על מנת לאפשר לה להיות פנויה בבחינת מושא תשוקתו של הצופה הגבר.

כשפוקין הציג את גוף האשה בבלט באופן שונה, לא על פי הנורמה הסטריאוטיפית של תקופתו, כפי שניתן לראות ב"רוח הורד", הופיעו באמריקה חלוצות המחול המודרני, האמניות רות סנט דניס [St. Denis] ואיזדורה דאנקן [Duncan], עם תפיסה שונה של דימוי הרקדנית. בריקוד של פוקין אמנם האשה הצעירה עדיין פסיבית וחולמת, אך היא כבר מציגה את תשוקתה המרומזת במערכת היחסים הארוטית עם גבר, אותו פגשה ערב קודם, ואשר זהותו המינית אינה מוגדרת. כפי שתראה דה לורטיס [1984, de Lauretis] טוענת בספרה "אליס לא" [Alice Doesn't] - האשה המוצגת בריקוד הבנוי כהיצג של חלום, היצג המבטא את השיח התרבותי המשקף את התרבות המערבית, מוצגת כשבוייה וחסרה בו זמנית. למרות שהריקוד עוסק בתשוקות האשה כפי שהן באות לידי ביטוי בחלומה, היא בעצם נשארת כלואה בחלום זה, ובניגוד לבן הזוג שלה, אין היא מסוגלת לברוח ממנו. ובכל זאת, היא גם נעדרת ממנו, בשל תשומת הלב המופנית לרוח הורד, בעל המיניות הנזילה. אותו רוח ורד, שלו תנועות ידיים נשיות ועלי ורד עוטפים את גופו העירום, משמש כאובייקט נשי למבט הגברי, הכולל כיום גם נשים

- 1912 - "דפניס וכלואה" ללהקת הבלט הרוסי. נפרד מדיאגילב.
- 1913 - חוזר לעבוד עם להקת הבלט הרוסי. "תרנגול הזהב" (אופרה-בלט) ו"אגדת יוסף". חוזר לרוסיה לאחר העונה של דיאגילב בלונדון.
- 1916 - *Jota Aragonsea* ו"שוליית הקוסם" לתיאטרון מרינסקי.
- 1918 - עוזב את רוסיה לצמיתות.
- 1919 - הופעה ראשונה בארה"ב עם ורה פוקין בבית האופרה של המטרופוליין, בניו יורק.
- 1921 - פותח בית ספר לבלט בניו יורק.
- 1922 - "צעצועים רוסיים" לגילדה גריי [Grey] וללהקה בניו יורק.
- 1924 - "השדונים" עבור בלט פוקין.
- 1936 - "דון זימאן" ו-*L'Epreuve d'Amour* לבלט הרוסי של מונטה קרלו בניהול רנה בלוס [Blum].
- 1937 - "תרנגול הזהב" (כיצירת בלט) לבלט הרוסי של מונטה קרלו בניהולו של קולונל דה בזיל [de Basil].
- 1938 - "סינדרלה" לבלט החינוכי [Educational Ballet].
- 1939 - "פגניני" לבלט החינוכי.
- 1941 - "הציפור הכחולה" לתיאטרון הבלט.
- 1942 - "חייל רוסי" לתיאטרון הבלט.
- 1942 - ב-22 באוגוסט נפטר בניו יורק.



"רוח הורד" (1911) מאת מיכאיל פוקין, רקדנים: וסלב ניז'ינסקי ותמרה קרסבינה
 "Le Spectre de la Rose" (1911) by Michel Fokine, dancers: Vaslav Nijinsky and Tamra Karsavina

וגברים הומוסקסואלים, המזדהים עם עצמם כמו עם ה"אחר". בנוסף לכך, מבטה של האשה הצעירה בגבר, מושא תשוקתה, הוא חסר עוצמה. בניגוד למבט הגבר שיש בו עוצמה וכוח לגבור על הפער המרחבי הקיים ביניהם, מוותרת הצעירה על מושא תשוקתה. בפסיביות היא מניחה לו להישמט מידה, ואפילו אינה מנסה את אפשרות הבריחה - בחירתו של בן זוגה.

הזמן שחלף מראשית המאה העשרים ועד תחילת המאה העשרים ואחת מאפשר לרבדים של תיאוריות שהתפתחו במהלך הזמן הזה להציע ניתוח שונה של הריקוד. במבנה הפטריארכלי הכללי ישנם יסודות של אוטונומיה, המוצגים בבלט ומשקפים את החברה. בהקשר זה, שאלתה של אן דיילי - "האם יכולות נשים לייצג עצמן בבלט קלאסי?" [Daly, 1987, עמ' 17] מוכיחה שהאוטונומיה המוגבלת של הרקדנית ב"רוח הורד" נוצרה בגלל הכוריאוגרפיה ולא למרות הכוריאוגרפיה. כלומר, המבנה של הפטריארכליות משתקף בריקוד והוא חלק בלתי נפרד ממנו. התיאוריות הפמיניסטיות מספקות פירושים לתחביר הכפול, לשתי האיכויות של הורד, הגברית והנשית. בריקוד זה ההבדלים מתאחדים ולא מופרדים, ובכך הם מרחיבים את תחום המיגדר. רוח הורד אינו נשי מבפנים וגברי מבחוץ כמו שמתאר פרנקו (1995) את רקדן הבוטו [Butoh], ואינו גבר המסתיר את זהותו בגוף של אשה כמו ברבט [Barbette]. פוקין לא משתמש בטקטיקות הגורמות להלם ולעיוזע, אלא כופה את הרעיונות הרדיקליים של המין השלישי, בתוך המבנה הסימטרי והבטוח של הבלט. הצופה מבין ומקבל את המיניות הדו משמעית של הורד כבר בתחילת הריקוד. המיניות הנזילה והזורמת מופנית למבט של אלו הרואים בו אשה, אלו הרואים בו גבר ולצופה הביסקסואלי.

ביבליוגרפיה

- Beaumont, Cyril, W., *Michel Fokine and his Ballets*, London: Dance Books, 1996 (1935).
 Daly, Ann, *The Balanchine Woman*, *The Drama Review*, 31:9, Spring 1987, pp. 8-21.
 Fokine, Michel, *Fokine: Memoirs of a Ballet Master*, Trans. V. Fokine, Ed. A. Chujoy, London: Constable & Company Limited, 1961.
 Franko, Mark, *Where He Danced, Dancing Modernism/Performing Politics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995, pp. 93-107.
 Freud, Sigmund, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, Trans. & Ed. by Starchey, J. London: The Hogarth Press, 1962.
 _____. *The Manifest Content of Dreams and the Latent Dream-Thoughts, Introductory Lectures on Psychoanalysis*, London: Penguin, 1987 (1915), pp. 143-156.
 Horowitz, Dawn, Lille, *Michel Fokine*, Boston, Massachusetts: Twayne Publishers, 1985.
 Jenkins, Keith, On "What is History?": *from Carr and Elton to Rotry and White*, London: Routledge, 1995, Chapter 1. pp. 15-42.
 Kaplan, E. Ann, *Is the Male Gaze? Women and Film: Both Sides of the Camera*, New York & London: Methuen. 1983, pp. 23-35.
 Lauretis de, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, U.K.: Macmillan, 1984.
 Lieven, Prince Peter, *The Birth of the Ballets-Russes*, London: Dover Publications, 1973 (1936).
 Svetloff, Valerian, "The Diaghileff Ballet in Paris", *The Dancing Times*, (December), 1929, pp. 263-274.

מתחלפים בתפקידים, מיגדר במחול הישראלי

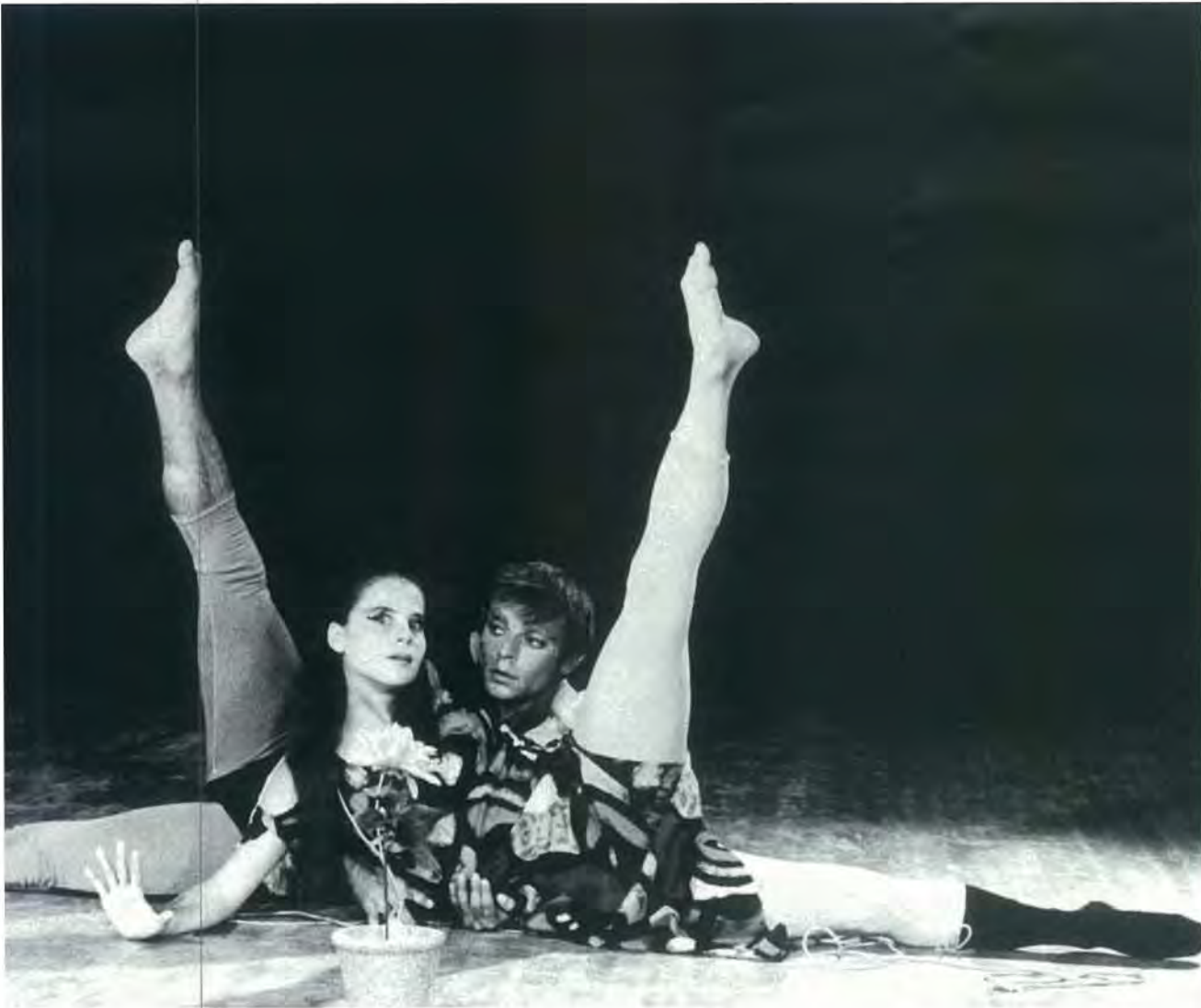
רוח אש

הומוריסטי עם אמירה פמיניסטית. בדואט זה נכנס הגבר השליט לבמה כשהוא אוחז בחבל ארוך הכרוך סביב צווארה של אשתו והוא מוביל אותה כפי שמובילים בהמה. וכאילו לא די בכך, האשה צולעת, לרגלה האחת נעל בלט נוקשה שננעצת עם כל צעד ומגביהה את הגוף כדי להדגיש את אפקט הנחיתה העמוקה על הרגל השנייה מיד אחר כך. בהמשך מעוררת האשה את יצריו של הגבר. היא מתפשטת עירומה כשרק עלי תאנה מכסים את ערוותה. במשחק מחבואים הבעל רץ אחוז תזזית כדי לכבוש אותה, והיא מנצלת את איבוד העשתונות שלו וכורכת את החבל סביב צווארו.

שונה היא ההתייחסות של באוש. ביצירותיה ניטשת מערכה בין השכל לגוף. בעוד שלפי התפיסה הגברית המסורתית משדר השכל ערכים

ב-1981 הגיעה לארץ פינה באוש לסיור הופעות עם תיאטרון מחול וופרטל [Wuppertal]. התוכנית כללה, בין השאר, את המחול "קפה מילר", יצירה שבמרכזה עומד נושא המיגדר. לסיור זה היתה השפעה חשובה על המודעות לנושא המיגדר בארץ ועל התחלת העיסוק בנושא זה בתחום המחול.

עד הסיור של באוש בארץ, נשאר העיסוק של המחול במערכת היחסים של גברים-נשים בתחומי התפיסה המסורתית של אהבה, שנאה וקנאה, או לחילופין בתיאור של חיי נשים. אין טיפול במערכת היחסים תוך בחינת השפעת הנורמות החברתיות על מקומם של הגבר או של האשה בחברה. יוצא דופן הוא המחול "אדם וחווה" (1965) של אשרה אלקיים-רון, שבלי להיות מודעת לתנועה הפמיניסטית, יצרה דואט



מי אנחנו, מה מקומנו?

חברתיים שמתקשרים לגבר, כגון כוח/היגיון/אובייקטיביות, משדר הגוף ערכים נמוכים יותר כגון חוסר היגיון, סובייקטיביות ונשיות.¹ לדבריה של אנה סנשה-קולברג, מתרגמת באוש בעבודותיה את ניסיון החיים שלה לשפת הגוף: "האופן שבו מתנועע הגוף הוא אישי ומושפע מאספקטים ביולוגיים, חברתיים, סקסואליים, פסיכולוגיים ושכלתניים. כל האספקטים האלה באים לידי ביטוי בשימוש של האשה בחלל, שגם



מימין ומשמאל: "אדם וחוה" מאת אשרה אלקיים, רקדנים: אשרה אלקיים ושמעון בראון
Left and right: "Adam and Eve" by Oshra Elkayam, dancers: Oshra Elkayam and Shimon Braun

הוא משקף מצב פוליטי, חברתי, מיגדרי, סקסואלי, אישי וחברתי. ההשלכות של מערכת היחסים בין הגוף למרחב, כמו גם השינויים העוברים על הגוף על פני ציר הזמן, הם אלה שיוצרים אמירה.²

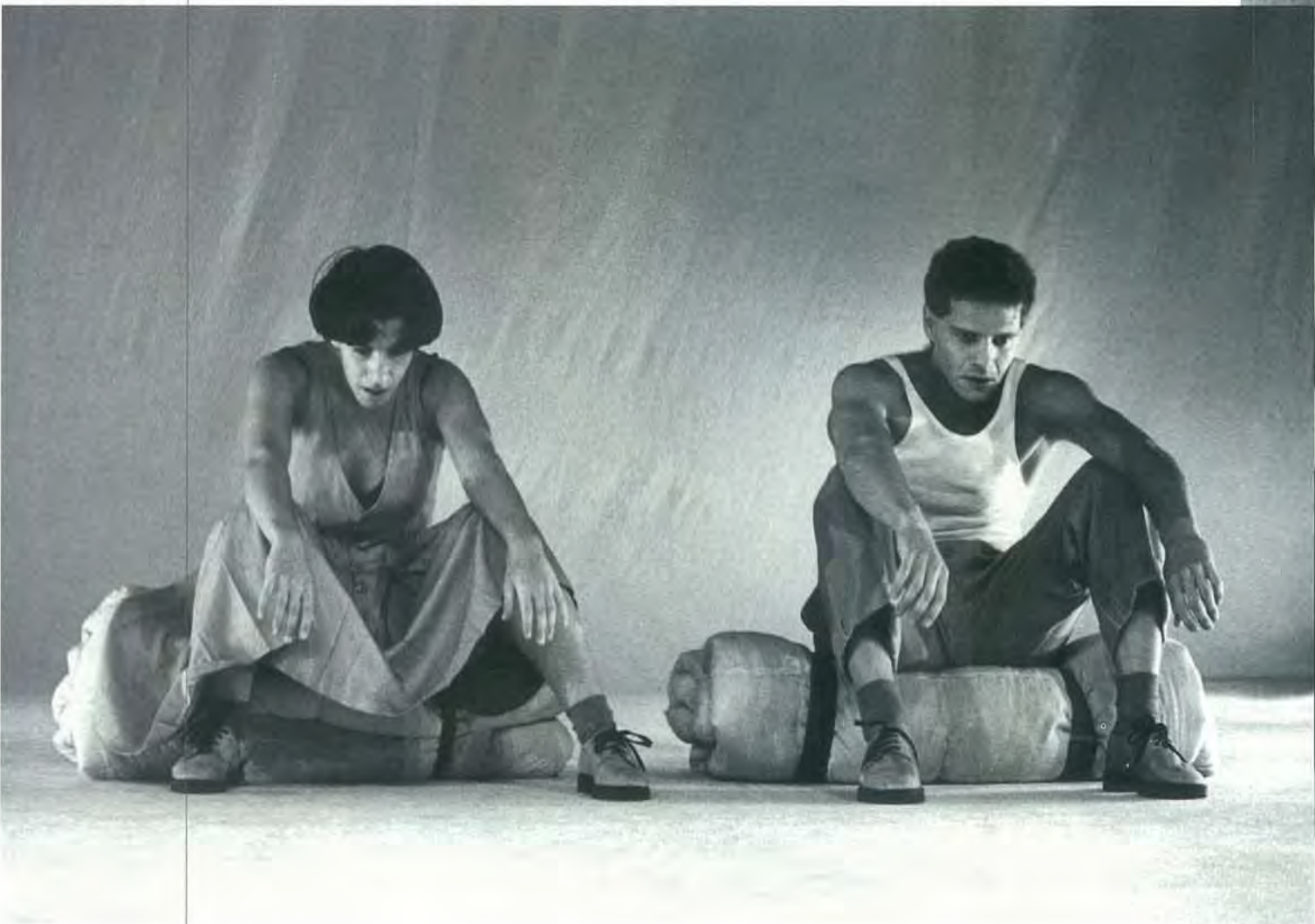
ההשפעה המיידית של באוש והעלאת נושא המיגדר למקום מרכזי, באה לידי ביטוי באופן בולט כשנאוה צוקרמן העלתה את תוכניתה הראשונה בפסטיבל עכו השני (1982), שהיתה ערש-לידתו של תיאטרון התנועה "תמו-נע". שנתיים לאחר מכן יצרה צוקרמן את "תשתו קפה", וב-1986 את "חמש צעקות", שכמו עבודות נוספות שלה עוסקת במיגדר. כמו אצל באוש, הנשים אצל צוקרמן מנוצלות ובודדות ואילו הגבר מחוסר אחריות, נע ונד, מגיח מדי פעם ושוב נעלם. הכאב שולט בעבודות אלה.

עבודה שניתן לקשר בעקיפין למיגדר היא "החלון" (1985) של רות זיו-אייל. בעוד שהויליס [Willis], אותן נערות בתולות שמתו מאהבה נכזבת, מרקידות בבלט "ג'יזל" [Giselle] את הגברים עד

מוות, לוכדות הנשים אצל זיו-אייל את הגבר שנקלע למחיצתו, מזדווגות עימו והורגות אותו, כמו בסיפורי הזוועה על "האלמנה השחורה". ביצירה זו מופיע לראשונה במחול בארץ השימוש בטרואסטי [en travestie], בו מתחפש הגבר לאשה.

ב"סולמות" (1989) מספקת אשרה אלקיים היבט הומוריסטי; גבר היוצא לדוג מעלה בחכתו מין יצור, ספק אשה ספק חיה. הוא מביא אותה לביתו, מתייחס אליה בגסות, כולא אותה, מטיל עליה משימות ניקיון ומכניס אותה למיטתו. אלא שהאשה, בניגוד לגבר, ממשיכה לפתח במהלך חייה את הכשרונות החבויים בתוכה, עד שבסוף המופע, נמוג הפער בין הגבר לאשה והיא זו החכמה יותר והסועדת אותו.

ניר בן-גל וליאת דרור יצרו מספר עבודות סביב נושא המיגדר, כגון "דירת שני חדרים" (1987), "הריקוד השלישי" (1990) ו"אינא עומרי" (1994). אני בחרתי לנתח את "חמורים" מאחר שבעבודה זו הנושא של מיגדר ממוקד, מגוון ועמוק במיוחד. מה שמייחד את הזוג הוא הניסיון



לבדוק את מערכת היחסים ביניהם מנקודת מוצא שוויונית. אין זה דומה למה שעשתה איבון ריינר [Yvonne Rainer] עם הקולגים שלה במחול הפוסט-מודרני בניו יורק, בתחילת שנות השישים, בניסיון לפתור - או לבטל - את בעיית המיגדר על ידי דחיית הטיפול בנושאים עתירי רגשות, מתן חומרים תנועתיים ובגדים זהים לגברים ולנשים, או למה שעשה אלון ניקולאיס [Nikolais] שיצר ריקודי יוניסקס [unisex]. ניר בן-גל וליאת דרור מודעים לבעיות המיגדר והם מוכנים להתמודד איתן ולנסות לסלק נורמות חברתיות הכרוכות בגבר ובאשה.

לדבריו של בן-גל, מעסיקה אותם מאוד השאלה "מי אנחנו, מה מקומנו ומה מניע אותנו לעשות את כל הדברים".³ הם רוצים להכיר את עצמם, כשנקודת המוצא היא השוויון בין המינים. במהלך היצירה יש מאבקים בין המינים, אבל לא מתוך שאיפה לשלוט ולהכניע, אלא כדי להבין טוב יותר זה את זה וליצור בסיס חדש למערכת הזוגית. הם מתמודדים עם שאלות יסוד של מאבק הכוח בין המינים, חלוקת הנטל, שיתוף

וויתור. הם מוכנים להחליף ביניהם את תפקידי המינים כדי להבין טוב יותר את מצוקת הזולת. בן גל: "לכל אחד יש את הדברים הקלים שלו. החלטנו שכל אחד מאיתנו יתמודד עם חומר שקשה לו. כרקדן היה מאוד קשה לרקוד כאשה. היו חזרות שהייתי שוכב על הבמה ומתחיל לבכות. ליאת היתה צועקת עלי לקום ולהמשיך הלאה".⁴

בסצנת הפתיחה בני הזוג מבצעים משפט תנועתי זהה, הם



מימין ומשמאל: "חמורים" מאת ניר בן-גל וליאת דרור, צילום: מיכל היימן, באדיבות הספרייה הישראלית למחול
Left and right: "Donkeys" by Liat Dror and Nir Ben Gal, photo: Michal Heiman, courtesy of The Dance Library of Israel

צועדים הלך ושוב על אותו מסלול מצד אחד של הבמה לצידה השני. הם מפילים, מרימים, הופכים ונושאים אותו סוג של שמירה, עוברים יחד כברת חיים על כל הקשיים הכרוכים בכך, אבל אין ביניהם קשר. כל אחד מהם שקוע בהתמודדות האישית שלו עם הקושי לשאת את השמירה, שאולי מסמלת את הקשיים בחיי היומיום. מה שמחבר אותם הוא מסלול ההתקדמות המשותף והקשיים הכרוכים בעיסוק בשמירה, אבל רגשית נשאר כל אחד מהם בודד, נתון בתוך בועה אישית. הם קרובים מבחינה פיזית, אבל מבחינה נפשית הם רחוקים.

בסצנה השנייה הם ממשיכים לבצע את אותו משפט תנועתי מקורי, עד שהוא מבוצע באוניסונו פיזי [unisonal] מושלם. כמו רובוטים הם מבצעים שוב ושוב אותו משפט תנועתי שחוזר על עצמו כסכמה מתמטית מורכבת ונטולת רגש. הם מקצרים את המשפט המקורי (במקום ארבעה עד חמישה צעדים הם מסתפקים בצעד אחד, שניים או שלושה) וחוזרים על פעולת ההפלה וההרמה של השמירה שלוש עד שש פעמים. נראה שהם הולכים מכוח ההרגל, מכוח הציפיות של החברה. לאחר שסיימו, הם עומדים ומחייכים חיוך מאולץ, "מאושר" - של שני אנשים שהצליחו לבצע יחד עבודה קשה וסיזיפית.

במהלך היצירה עוברים בני הזוג אותו מסלול, מבצעים אותה עבודה סיזיפית ונושאים על גבם אותו משא. דרור עושה אותה עבודה קשה כמו בן-גל ובכך יוצאת נגד התפיסה המערבית שאשה צריכה להיות עדינה, שבירה, חלשה ומאופקת ושישנם דברים פיזיים שהיא לא מסוגלת לעשות.⁵ מצד שני, ניתן לראות בעבודתה הקשה ביקורת כלפי החברה המזרחית שבה האשה נושאת את המשא הכבד בעוד הגבר מעשן נרגילה בבתי קפה. מכאן, אפוא, שבעבודתה הקשה של דרור חבויה אמירה פמיניסטית מההיבט של החברה המערבית והמזרחית כאחד.

בני הזוג קוראים תגר על המבט הגברי [male gaze]. דרור איננה לבושה בשמלה הדוקה, צבעונית ונעלי עקב גבוהות כדי להתאים את עצמה לציפיות המבט הגברי. היא לבושה בשמלה שחורה המגיעה עד לברכיים. בגדיה פשוטים כמו בגדיו של הגבר והיא נועלת נעליים כבדות. במחזה הפמיניסטי *The Singular Life of Albert Nobbes* (1979) האשה מתחפשת לגבר כדי לזכות בשכר טוב יותר: היא לובשת בגד גזר בפשטות בצבעי שחור ולבן ונועלת נעליים גדולות שמעוגנות באדמה ותומכות בנדיבות את משקל הגוף.⁶ במחזה האשה מתחפשת לגבר, ואילו דרור מופיעה כפי שהיא. היא לא מגלחת את שיער הרגליים ולא את בתי השחי. לדברי המבקרת שוש אביגל, יש משהו גברי בבתי השחי הלא מגולחים שלה, בקשיחותה, בכוחה הפיזי ובנעלי השרוכים המגושמות שלרגליה.⁷ מדרך רגלה של דרור הוא של אשה שרגילה לשאת משאות כבדים בסביבה לוהטת וחמה. אותה פשטות וישירות מעלה על הדעת ביקורת שכתבה מרשה סיגל על הרקדנית/כוריאוגרפית הפוסט-מודרנית טרישה בראון [Trisha Brown] והולמת להפליא גם את דרור: "מדובר באשה, לא מכוערת אך גם לא נאה במיוחד, לא שמנה אבל גם לא רזה, ללא הטנוס השרירי של רקדני בלט. מה שבולט זו הנוכחות שלה, היא מציגה את עצמה בפניך כמו שהיא, ועושה מה שהיא עושה."⁸ לא במקרה בחרנו בצבעי שחור-לבן המקרינים אופי נזירי, ללא הצטעצעות. יש בכך רצון להתנקות, "כדי להביט ישר לתוך עצמך", כדבריה של דרור.⁹ בחירתם היא התרסה כלפי העולם כיום, שעליו כותב החוקר גדעון עפרת: "למי אכפת עוד מהשחור הלבן התמציתי שלך בעולם זה של טלוויזיה צבעונית, עיתונות צבע וצבעוניות שנאבליסטית פוספורית על גבי קטיפות, ברזנטים ושאר הפתעות."¹⁰

"חמורים" מאת ניר בן-גל וליאת דרור, צילום: מיכל היימן, באדיבות הספרייה הישראלית למחול

"Donkeys" by Liat Dror and Nir Ben Gal, photo: Michal Heiman, courtesy of The Dance Library of Israel



לאורך היצירה שזורים טקסטים, כמו למשל, דבריה של דרור: "אני לא מבינה... אצלי בבית הכול מאוורר... אצלי בבית אפשר לאכול מהרצפה.

אצלי בבית הכול בסדר", או הטקסט המציאותי של בן-גל: "אין לי שום בעיה לטפס על הקיר. לרדת מהקיר. מרגיש את הבטן והכתפיים. תביא לי 8 מטר חבל ואני אטפס מעלה ומטה כמו זיקית. אין לי שום בעיה להעביר ארגזים ובקבוקים של בירה". השימוש בטקסט של דרור מאיר גם הוא את הנכונות להתנסות חדשה. החוקר האמריקאי רוג'ר קופלנד [Roger Copeland] אמר על הדיבור במחול: "המחול תמיד נחשב לאמנות אילמת של תנועה פיזית טהורה שבו הנשים יכולות להשתמש רק בגופן. יש משהו סימבולי בכך המצביע על שחרור כאשר הנשים יכולות לדבר על הבמה ולא לבטא את עצמן רק בעזרת הגוף. האשה יכולה להיות פיזית ומגרה אבל באותו זמן גם פיקחית וחכמה".¹¹

כדי להבין טוב יותר זה את זה מוכנים בני הזוג להתחלף בתפקידים. לא מדובר בהחלפת בגדים כדי ליצור תסבוכות קומיות כמו במחזות היווניים העתיקים של אריסטופאנס [Aristophanes] או במחזות בסגנון הקומדיה דל-ארטה [Commedia dell'arte], וגם לא כדי להסתכן בהיחבא אל הצד האחר של המתרס, או בשאיפה להראות את צביעותן של נורמות חברתיות, אלא בניסיון אמיתי לחוות סיטואציות יומיומיות שבהן מתנסה בן המין השני. הם לא מסתפקים בהחלפת בגדים אלא גם מאמצים גיטות והתנהגויות של המין השני. בסצנה אחת טרחה הרקדנית לסדר את השמיכות ואחר כך היא נשענת עליהן למנוחה קצרה בלבד. הגבר סובב סביב השמיכות כחיה המשחרת לטרף ולפתע בועט בהן, כאילו ביקש למוטט את יסודות הבית. השמיכות מתפזרות והאשה נופלת. כחיה קטנה ומפוחדת היא מקיפה אותו כמה פעמים במעגלים. זוהי ריצה מהירה בצעדים קטנים ובגוף רפוי. הוא, כמו מלך השמש, ישוב במרכז המעגל והיא סביבו. כשהיא מפסיקה לרוץ, הוא נושא אותה על ידיו, כמו באופרטות הסבון שבהן הנסיך נושא את הנסיכה אל מפתן הארמון. הוא עומד בפניו רחב, מקרין ביטחון וכוחניות. היא

מכורבלת בזרועותיה ללא תנועה, כמו קפואה, ממתינה ליוזמתו. הוא יורד לשיבה, ללא שינוי האחיזה, כמו מרים משקולות, ממתיק מעט, כמו לצילום פרסומת ואחר כך זורק אותה. היא מתגלגלת על הרצפה כחפץ חסר ערך.

האשה לא נשארת חייבת ובסצנה הבאה היא רוקדת כמאצ'ו, ידה הימנית קמוצה לאגרוף קשוח והבוהן המתוחה מעצימה את שביעות



למעלה: "סולמות" מאת אשרה אלקיים, רקדנים: נעמה שפירא וסרג' אלבו, צילום: הרמתי

Top: "Ladders" by Oshra Elkayam, dancers: Nama Shapira and Serge Elbaz, photo: Haramati

למטה: "החלון" מאת רות זיו-אייל, צילום: מיכל היימן
Bottom: "The Window" by Ruth Ziv-Ayal, photo: Michal Heiman

ולבצע את המשפט המקורי שפתח את היצירה. הם נראים מהורהרים.



חוששים, נבונים יותר. איך ינהגו מאחרי?

הערות:

1. Colberg-Sanchez, Ana, "You Put Your Left Foot in, then You Shake it About" Excursions into Feminism and Bausch's Tanztheater," in Helene Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, MacMillan Press, 1993, pp. 151-163.
2. רות אשל בראיון עם ניר בן-גל, ספטמבר 1996.
3. שם.
4. שם.
5. Jannie Forte, "Realism, Narrative and the Feminist Playwright," Helen Keyssar (ed.), *Feminist Theatre and Theory*, Chicago: New Casebooks 1996, p.20.
6. Lesley Ferris, *Acting Women*, New York: New York University Press, 1989, p.20.
7. שוש אביגל, "אשה, ערבי, חמור", *חדשות* (6.11.1988).
8. Marcia Siegel, *At the Vanishing Point*, New York: Saturday Review Press, 1973.
9. ליאת דרור וניר בן-גל, "מעבר לתנועה עצמה", *העיר* (3.11.1995).
10. גדעון עפרת, "מקומיות אחרת", מתוך *כאן - על מקומיות אחרת באמנות ישראל*, ירושלים: אמנות ישראל, 1988, עמ' 53.
11. Roger Copeland, quoted in Sally Banes, *Dancing Bodies - Female Bodies on Stage*, London and New York: Routledge, 1998, pp. 142-143.
12. שוש אביגל, "אשה, ערבי, חמור".
13. דרור וניר-גל, "מעבר לתנועה עצמה".
14. דויד גורביץ', *פוסטמודרניזם*, תל אביב: דביר, 1997.

הרצון העצמית שלה ואת שליטתה. כשהבוהן מצביעה לעבר הגוף היא כאילו מבקשת לומר "אין כמוני", וכשהבוהן מצביעה לחלל היא נראית כמחלקת פקודות. הריקוד של דרור מתבצע בחלל בגובה העמידה כשהיא מתקדמת בקו ישר אל הקהל ובחזרה, כמו מבקשת להבהיר את נחישותה, ואחר כך מקיפה את חלל הבמה כשהיא תוחמת את הטריטוריה שלה. בניגוד לה, מתקדם בן-גל על הברכיים בקצב איטי ועושה את עבודות הבית המיועדות לנשים: מעביר שמיכות מצד לצד על הבמה. גם קווי ההתקדמות שלו אינם ברורים, בניגוד לקפיצות הגדולות של דרור. זו התקדמות במסלולים מעורפלים משהו. הוא מסדר את השמיכות זו לצד זו או זו מעל זו. בעוד היא שיכורת כוח גבר, הוא חש מושפל וכנוע כאשה.

בניגוד למערכת היחסים בין המינים אצל באוש, ניתן למצוא אצל בני הזוג אהבה, חום ורוך. סצנת ההתעלסות מתבצעת ברגישות רבה, באיטיות, בחושניות, תוך כדי הקשבה הדדית עמוקה של בני הזוג. כל גופו דבוק לגופה. המגע מקסימלי ובן-גל גולש לאורך הגוף של דרור כמו מבקש להתאחד איתו ולחדור אליו. מבקש לחוש, להריח, לספוג, לא לאבד טיפה של מגע. היא מגיבה באותה רגישות. התנועה מינימליסטית, מאופקת אבל גם חושפנית. כותבת המבקרת שוש אביגל: "יש משהו מאוד אותנטי, כן ואמיתי באמירה האישית הזאת שלהם. זוג רקדנים מתעלס על הרצפה. המון רוך, הוא מסובב אותה כך שהקהל לא יראה בדיוק, למנוע מבוכה. ההסתרה-למחצה מגבירה את תחושת האינטימיות, זה לא מופע חשפנות".¹²

בסצנה אחרת מציעים בני הזוג פתרון: ויתור הדדי. דרור: "מה זה כוח? גם בויתור יש הרבה כוח ויכולת קבלה".¹³ בתנועה סימטרית הם מתקדמים בחלל ומקיפים את השמיכות הפרושות על הבמה כשתי מיטות. התנועה בקצב הוואלס, זורמת ורכה. הם מפזרים על הבמה פרחים שיוצרים שדה פרחים ובכך מזכירים את *Nelkin* (1982) של פינה באוש. אולם אם אצל באוש הפרחים פוזרו מראש על הבמה ומשמשים כתפאורה, אצל בן-גל ודרור "גדלים" הפרחים מתוך כפות ידיהם - צמיחה שמקורה בשינוי פנימי.

הפרודיה משמשת את היוצרים כנשק נגד צביעותן של הנורמות החברתיות. ניתן לייחס שימוש זה להשפעתה של באוש, אבל זהו גם חלק מתופעה רחבה בספרות הפוסטמודרנית בישראל של שנות השמונים, כדבריו של דוד גורביץ': "הספרות פנתה עורף לפתוס הטרגי ומעדיפה לתאר את החיים באמצעות הגרוטסקה והקומדיה השחורה. לתאר את העולם, שלא ניתן עוד להתבונן בו בקריטריונים ערכיים או מוסריים כלשהם. הסאטירה הינה נקודת תפנית גואלת ומתקנת האופיינית דווקא לדגמים מובהקים של אליטיזם מודרניסטי".¹⁴

דוגמה לפרודיה היא הסצנה המתארת גבר המבקש להיות סופרמן. הוא מתרברב בכך שאין לו בעיה לעשות כל דבר, בשעה שהדברים שבהם הוא מתגאה מצביעים על טיפשות וילדותיות. לדוגמה, הוא מתגאה ביכולתו להעביר במשך כל היום ארגוזים ובקבוקים ממשאיות; הוא מתגאה גם ביכולתו שלו להדביק בולים במשך כל היום, בלי שתידבק לו הלשון; וראו, אותו גבר "חברמני" לבוש בשמלת אשה.

היצירה מסתיימת כשבני הזוג ממשיכים למסע חייהם המשותפים. כל אחד עומד ואוחז את שמיכתו שלו. הם אינם ממהרים לצאת לדרך

פמיניזם ומחול

הדיון בסוגיית "שוויון המינים" ובדימויי האשה והגבר ותפקידיהם במחול בכלל ובריקודי עם וריקודי פולקלור בפרט, אולי לא היה עולה על סדר היום, אילולי נמצאנו בעיצומה של מה שנקרא "המהפכה הפמיניסטית".

המחול האמנותי נתפס, עד לאחרונה, כמקצוע נשי: "הבלט זו אשה" (באלנשיין), או: "אין דבר יפה מספינה מתוחת מפרשים, מסוס דוהר ומאשה רוקדת" (אוונרה דה בלזאק). מסיבה זו ואחרות, מעמדו של המחול בין האמנויות ומעמדו המקצועי והציבורי היה נמוך יחסית. רק במחצית השנייה של המאה העשרים, כתוצאה מהתפתחות המחול המודרני, מיתר גיוון ביצירות למחול, מעלייה במספרם של גברים-רקדנים ובהיענות הקהל, חל שינוי במעמד המחול. במאמרנו נדון בדימויי נשים וגברים במחול ובמעמדם של הרקדנים, גברים ונשים במחול בכלל, ובריקודי העם בפרט. בשנים האחרונות, בעקבות המהלכים הפמיניסטיים, מרבים לדון בנושאים כמו "אמנות נשית", "תרומתן של הנשים לאמנות", "תפקידי נשים וגברים באמנות" ועוד. הקושי בדיונים אלה הוא בהגדרת ההבדלים בין המינים, ובאבחון של המאפיינים הגבריים והנשיים.

גברים ונשים במחול

אמנות המחול היא הקדומה שבאמנויות. עוד בטרם החל האדם לדבר, לצייר, לפסל, לשיר, לנגן או לשחק, הוא ביטא את רגשותיו ותיקשר באמצעות גופו ותנועותיו. המחול בחברות הקדומות היה מחול עממי, במובן שכולם השתתפו בו ולא רק

הגבר קוצר והאשה מאלמת אלומות

שוויון המינים בריקוד העם הישראלי

דן רונן



"חול גבעות" מאת מוטי אלקיס, להקת איילות הנגב, צילום: דוד מוזס

"Desert Dunes" by Moty Alkis, Ayalot Hanegev Dance Group, photo: David Moses

בריקודים בהם מחקים חיות, הגבר הוא אריה, נמר, דב, סוס, והאשה היא חתול, נחש, דג וכו'; בריקודי מלחמה - האשה מחכה לשובו מן הקרב של הגיבור המנצח; בריקודי דייגים - הבעל מפליג והנשים ממתנות לשובו ומתאבלות אם הוא אינו חוזר, לעיתים הן מסמלות בתנועותיהן את הדגים, ועוד, ועוד.

ריקודי העם

בריקודי העם ברוב המדינות בעולם, הסמלים של ריקודי הפולקלור המסורתיים וביניהם תפקידי הגברים והנשים נשתמרו עד היום; זאת, על אף שאורח החיים היום במסגרות העירוניות שונה מזה שהיה פעם בישובים הכפריים. בישראל, נוצרו ריקודים בהשפעת האידיאולוגיה הציונית והרצון ליצור תרבות ישראלית השואבת מהתנ"ך, מההיסטוריה,

טקסי הפולחן הדתיים, והגברים הם שניהלו אותם. במרכז טקסים קדומים אלה, בשבטי הרועים, למשל, עמדה הקרבת קורבנות (כשהקרבת צעירות בתולות היתה תופעה נפוצה). בשלב מאוחר יותר, בחברות החקלאיות, האשה נתפסה כסמל האדמה והפריון; לכן, ברוב ריקודי הפולקלור וריקודי העם שמקורותיהם במסורות, במורשות, בשורשים, הנשים ממלאות תפקידים מוגדרים. בריקודי רועים - הגבר הוא הרועה והאשה היא הכבשה או הרחל, בריקודי ציידים - הגבר הוא הצייד והאשה היא האיילה או היעל, בריקודי אהבה - הגבר מחזר והאשה נענית או דוחה; הגבר הוא הנאבק עם גברים אחרים על אהבתה של האשה ואילו היא - פסיבית. הגברים הם שמתחרים ביניהם והנשים מעודדות;

"האמנים"; הוא היה גם אחד המרכיבים החשובים בפולחנים דתיים ובטקסים שבטיים. המחולות היו ביטוי של החיים, של המבנה החברתי והמעמדי, של הרגשות, השאיפות, החלומות והפחדים האנושיים. תפקידי האשה במחול תאמו את דימויהם של גברים ונשים בחברות הללו, את חלוקת העבודה שהיתה מקובלת בהן, והניחו שיש הבדלים פיזיולוגיים ופסיכולוגיים בין המינים. כך התמסדו ההבדלים בין המינים, ונקבעו נורמות חברתיות וסטריאוטיפים לתפקידים נשיים וגבריים.¹

בשבטי הציידים והנוודים-הרועים, היתה האשה נתונה למרותו של הגבר. תפקידה העיקרי היה ללדת ילדים, לטפל בהם ולסייע בהשגת מזון ובגידולו. הנשים נדחקו מרוב



"לרקוד איתך" מאת אורן הללי, להקת הורה רעים מחולון
"To Dance With You" by Oren Halleli, Hora Reim Dance Group, Holon



"מי יתבני עוף" מאת אורן הללי, להקת הורה רעים מחולון
"I Wish I Would Have Been A Bird" by Oren Halleli, Hora Reim Dance Group, Holon

מהנוף ומעוונות-השנה. ריקודי רועים ואיכרים בסגנון תנכי נוצרו בהשפעת ריקודי יהודי תימן והערבים. בחלקם, הגברים והנשים ממלאים תפקידים מסורתיים ובחלקם, תפקידים המתאימים לשינויים שהתחוללו במעמד הנשים בחברה המודרנית. ריקודי האיכרים והרועים, חגי טבע ועונות השנה בישראל ותנועותיהם הסמליות, על אף האנכרוניזם שבהם, נשתמרו והם נרקדים גם היום ומבטאים הן את החלומות של יוצריהם והן את רוח התקופה בה נוצרו וממנה הושפעו.

ככל שהחברות בעולם נעשו מתקדמות יותר מבחינה טכנולוגית ונוקקו ליוזמות ולכשרונות הפרט, חל שינוי במעמד האשה והמעמדות נקבעו על-פי ההישגים ולא דווקא על-פי

המין. במאות ה-18 וה-19, עם צמיחת תנועת ההשכלה והשחרור משליטתם של הממסדים הדתיים באירופה, עלתה הדרישה לשוויון זכויות לנשים, לצאתן של נשים לעבודה מחוץ לביתן, ולחתיירה לעצמאותן הכלכלית והמעמדית. בשנות ה-60 של המאה העשרים, התחילה את פעולתה התנועה הפמיניסטית בארה"ב. זו שמה לה למטרה לנפץ סטריאוטיפים חברתיים המנציחים את נחיתותן של הנשים, וחתרה לשוויון באחריות הבעל והאשה בבית ובמשפחה.²

ריקודי זוגות

למרות השינויים שהתחוללו במעמד האשה בעולם, השינויים שחלו בריקודים העממיים ובריקודי פולקלור-אותנטי ופולקלור-במה הם

מעטים. זאת משום שמדובר בריקודים מסורתיים והמסורת אינה משתנה בקלות. ריקודים אלה הם עדיין ריקודי רועים, דבקות של איכרים, ריקודי עדות, ריקודי מלחמה וכיוצא באלה. ואכן, בחלק מריקודי הזוגות, שמקורם בריקודי העמים המסורתיים - קרקוביאק, מזורקה, פולקה (כמו בריקודים "הסלונניים" המוקדמים, ואלס, טנגו וכו'), הגבר הוא המוביל.

בריקודי העם הישראליים - ואני מתייחס בעיקר לאלה הישנים, אשר מכתבים גם היום את הסגנון ואת המבנה של הריקודים - היה ביטוי לחברה שחרתה על דגלה שוויון זכויות בין המינים, ובכך הם שונים מהריקודים המסורתיים. ברוב ריקודי הזוגות בריקודי העם הישראליים, הגבר והאשה שווים. לדוגמה, הריקודים - "אל גינת אגוז",



להקת מחול הפולקלור של חיפה
The Haifa Folk Dance Group

"שחרחרת", "דודי ליי", "לאור חיוכך", "ימין ושמאל", "אי הטל". ובכל זאת, יש עדיין ריקודים בהם הגבר הוא המוביל, כמו "אתי מלבנון", ריקודי קציר כמו "קוצרים הידד", שם הגבר הוא הקוצר והאשה היא השיבולים והיא המאלמת אלומות. בריקודי הרועים היא "הרועה הקטנה מהגיא" והיא הכבשה "בעז וכבש".

דבקות

בריקודי העם הישראליים רבות הדבקות לסוגיהן. הדבקה, שמקורה במזרח התיכון והיא חלק חשוב מהתרבות הערבית, היתה ביסודה ריקודם של גברים עובדי אדמה. הקדמונים האמינו שהרקיעות מבטאות קשר לאדמה, ובאמצעותן שואבים ממנה הרוקדים כוח ועוצמה, ומחישים את צמיחת התבואה. הדבקה חיוקה את הלכידות בקבוצה ובשבת וביטאה תחושה של כוח ועוצמה חברתית. לכן, בדבקות שנקדו בחברות המסורתיות הנשים לא לקחו חלק. רק באחרונה, עם השינויים החלים גם בחברות המסורתיות, אפשר לראות נשים רוקדות דבקה, בעיקר על הבמה, כחלק מלהקה (באירועים המסורתיים הריקוד נרקד עדיין בעיקר על-ידי גברים).

הריקוד התימני

המחול המיוחד של יהודי תימן הוא גברי בעיקרו. אלו ריקודים המבטאים תפילה, הנרקדים בזוגות, בתנועות מאונכות שכיוון מהאדמה אל השמים והם מלווים בשירה (בעברית) ובתיפוף על פחים. ריקודי הנשים, כמו למשל "הדעסה", הם צנועים ומונוטוניים יותר והנשים הרבו לשיר בהם. רינה ניקובה, שהקימה לראשונה בלט תנכי בתחילת שנות ה-30, חיפשה ללהקה בנות ממוצא מזרחי, בעיקר תימניות; גיוסן היה קשה מפני שהן באו ממשפחות מסורתיות, שלא ראו בעין יפה את עיסוקן במקצוע זה.³ השפעת הריקוד המסורתי התימני על ריקודי העם בישראל היתה רבה. רחל נדב, שהוזמנה ב-1943 על-ידי גורית קדמן להדריך קורס לחינוך גופני בסמינר הקיבוצים, הביאה עימה ריקוד המבוסס על צעדות ותנועות ממסורת יהודי תימן. שרה לוי-תנאי ראתה בהם מקור והשראה לשפה האמנותית שיצרה. בריקודי העם הפכו הריקודים התימניים לריקודי זוגות, לריקודי מעגל ולדבקות לגברים ולנשים כאחד. רחל נדב עצמה הופיעה עם להקה במחול הגברים, כבחור תימני נלהב הרוקד בדבקות.⁴

ריקודי מעגל

ברוב ריקודי העם הישראליים קיימת "שוויוניות" בין גברים ונשים, בעיקר בגלל העובדה שרובם, לפחות בתחילתם, היו ריקודי מעגל. ריקודי מעגל נפוצים ברוב התרבויות בעולם ורבים מהם נפרדים לגברים ולנשים, הקדמונים האמינו שצורת המעגל מרצה את גרמי השמים השולטים בעולם והסובבים גם הם במעגל. ריקודי המעגל נפוצים ביותר בחברות מסורתיות דתיות. החסידים, למשל, רוקדים בעיקר במעגל, גברים ונשים בנפרד. רקדן וירטואוז (גבר) נכנס לעיתים לרקוד בתוך המעגל. בחברות הקיבוציות, שם צמחה גם תנועת ריקודי העם, נוצרו הריקודים במסגרת הניסיונות לעצב טקסי חגים מחדשים, כדי להחזיר להם את משמעותם התנכית והחקלאית. הריקודים נוצרו בהשפעת התנ"ך, ההיסטוריה היהודית, וה"אוריינטליזם האירופי". החלוצים רקדו בעיקר במעגלי "הורה" שהיא מעין ריקוד דיאלקטי: של המשכיות ושינוי, של געגועים לבית אבא, למסורת החסידית ולארצות המוצא הסלביים-הבלקניות מחד והרצון לבנות חברה חדשה מאידך. מעגלי "הורה" ביטאו את תחושת היחד וגם את החתירה לשוויון, לרבות שוויון האשה; יש גורסים כי החלוצים רקדו במעגלים גם משום מיעוט הנשים; המעגל איפשר לכולם להשתתף.⁵ המעגל ממשיך גם היום לבטא חתירה לשוויון, לא רק של מינים אלא גם של גילים ועדות.

בהשראת התנ"ך

השפעת התנ"ך על ריקודי העם וגם על המחול האמנותי היתה גדולה. חשיבותו רבה לדתיים ולחילוניים כאחד, בהיותו ביטוי לקשר עם הארץ, עם העבר ועם ההיסטוריה. התנ"ך נכתב בחברה מסורתית פטריארכלית קדומה וגיבוריו הם בעיקר גברים. חלק מהריקודים הוקדשו לגיבורים כמו דוד המלך, עוזיה המלך, לשירי אהבה המבוססים על "שיר השירים" ועוד, אבל מעניין לצין שכמעט כל אמנויות המחול בישראל יצרו יצירות בהשראת הדמויות הנשיות בתנ"ך. לדוגמה - שרה לוי-תנאי: "מחרוזת נשים", "מלכת שבא", "שירת דבורה", "מגילת רות"; ירדנה כהן: "חוה בגן העדן", "אשת לוט", "חנה בשילה", "בעלת האוב מעין דור", "בת יפתח", "הגר"; אשרה אלקיים: "אדם וחוה", נעמי אליסקובסקי: "רחל ולאה", "רות", "הגר", ורה גולדמן: "ריקוד מרים", גרטרוד קראוס: "ריקוד הגר", "יהודית" ועוד.⁶

אידיאולוגיה לחוד וחיים לחוד

האידיאולוגיה של תנועת העבודה, מאז ימי העלייה השנייה, דגלה בשוויון מעמד האשה. דוגמה בולטת לכך היא חוק שירות ביטחון לאומי 1959 (שירות בנות בצה"ל). בקיבוצים נעשה ניסיון אמיתי לאפשר לנשים לבצע עבודות גבריות, בבניין ובשדה; אבל בסופו של דבר, היתה שיבה מרצון לחלוקה המסורתית של עיסוקי גברים בעבודות הדורשות כוח פיזי, מקצועיות בייצור, ועסקנות ציבורית-פוליטית, ואילו הנשים חזרו לעבוד בתחום השירותים, בבריאות, בחינוך ובתרבות. הניסיון להשיג שוויון זכויות לנשים בישראל נתקל גם בהתנגדות המפלגות הדתיות.⁷ עם זאת, כאמור, בריקודי העם הישראליים, קיימת נטייה לשמור על מעמד שווה לנשים ולגברים.

בלט קלאסי, מחול מודרני וריקודי עם

אחת התופעות המרתקות בישראל היא הסימביוזה בין המחול האמנותי לבין ריקודי העם. במדינות אחרות, ריקודי העם נוצרו במשך דורות והמחול האמנותי שאב מהם השראה; בישראל המתפתחת, המחול האמנותי צמח יחד עם ריקודי העם, שהיו גם הם יצירה חדשה. יוצרות ויוצרי המחול האמנותי חיפשו דרכים לבטא את עצמם אבל גם את "הארצישראליות" שלהם. חלוץ המחול הארצישראלי היה הרקדן והכוריאוגרף ברוך אגדתי, אמן רב-גווני שרקד ריקודי סולו רבים בהם העלה דמויות של חלוצים, חסידים ותימנים. אגדתי הוא אשר יצר (ב-1924 להצגה של "האהלה") את ריקוד העם הקבוצתי הארצישראלי הראשון - "עזרה גלילית" (שגורית קדמן עיבדה לריקוד עם בשם "הורה אגדתי").⁸ אחרי ברוך אגדתי, רוב חלוצות המחול בישראל היו נשים: רינה ניקובה, מרגלית אורנשטיין, ירדנה כהן, גרטרוד קראוס, שרה לוי-תנאי ואחרות. רקדנים גברים כמעט שלא היו בישראל, ומי שהיה, זכה ביחס מזלזל. גם לברוך אגדתי התייחסו בזלזול. ב-1920, אחרי הופעה של אגדתי, באולם ראינוע עדן בתל אביב, נכתב בעיתון "הארץ": "היכן שמענו שגבר נורמלי בריא בגוף ובנפש יחולל על במות בלבוש גלימה וזאת במיטב האקספרסיוניזם של האוונגרד האירופי?"⁹ בסוף שנות הארבעים ותחילת החמישים העדיף הממסד את ריקודי-העם, שהיו גורם



"שיר שמח" מאת מוטי אלקיס, להקת איילות הנגב, צילום: מוטי אלקיס
"Happy Song" by Moty Alkis, Ayalot Hanegev Dance Group, photo: Moty Alkis

הצעירות החדשות) - תרם להישגיהן ברמה בינלאומית. בדברים שכתב על להקת בת שבע מתאר גיורא מנור את התופעה של היווצרות הלהקה כמין נס, בו לאחר שלושים שנות מחול מודרני ללא גברים על הבימה, הצליחה בת-שבע דה-רוטשילד ליצור קבוצה שהיה בה שילוב של "חוצפה צברית", קסם ואמביציה של הרקדנים הגברים, עם מקצוענות ורמה טכנית גבוהה של הנשים, שגם הן ניחנו בנוכחות בימתית מרשימה.¹⁰

הקמתה של להקת בת-שבע, איפשרה לרקדניות מחוננות שצמחו וגדלו בארץ ולרקדניות עולות חדשות לחבור לרקדנים גברים (שרובם באו מהקיבוצים). הרקדנים אהוד בן דוד, שמעון בראון, רחמים רון, משה אפרתי משה רומנו, אוהד נהרין, יאיר ורדי ואחרים, תרמו תרומה חשובה להישגי הלהקה. ככלל, שילובם של הרקדנים הגברים במחול האמנותי, עם הנשים הרקדניות, העניק למחול

בלהקות ריקודי העם בקיבוצים וגם בערים הגדולות, בכפרי הנוער, בפנימיות, בפלמ"ח ואחר-כך בנח"ל היה "מכובד" ומקובל שבנים רקדו. באמצע שנות החמישים, אני עצמי רקדתי בלהקת מועצת פועלי ירושלים, בהדרכתה של רינה ניקובה; באמצעות להקה זו הצליחה ניקובה כבר אז לגייס בחורים גם לבלטים התנכיים שלה ואפילו ל"גאיינה" של חאצ'טוריאן. ההרקדות בציבור שארגנו שלום חרמון וגורית קדמן וההופעות של הלהקות העניקו לגיטימציה למחול, גם בעיני רקדנים גברים. כך שבשונה מבמקומות אחרים, שם הגברים הגיעו למחול האמנותי בעיקר מהסטודיות למחול ומהבלט הקלאסי לאחר שנים של אימונים, הגברים בישראל הגיעו מ"השטח". היה בזה גם תהליך "ניידות חברתית" שאיפשר לבני העדות השונות ולבני השכבות החלשות יותר להתקדם בעזרת כשרונם באמנות, בספורט וכיוצא בזה.

ביצירת התרבות הישראלית ונחשבו ל"תרבות עממית רשמית". ריקודי-העם ושירי-העם הופצו בשיטות ברדיו, בבתי הספר, בתנועות הנוער, בטקסי החגים, בטיולים. הבלט הקלאסי נתפס כקפיטליסטי וזר. המחול המודרני דיבר אל החלוצים יותר. בתחילה, בשנות ה-30 השפיע בעיקר האוונגרד האקספרסיוניסטי האירופאי ואחר-כך, בשנות החמישים, גברה השפעת המחול המודרני האמריקאי ובמיוחד זה של מרתה גרהאם. בלהקות ובסטודיות רקדו בעיקר נשים. גברים החלו לראשונה לרקוד בלהקת המחול המודרני-אקספרסיוניסטי - תיאטרון הבלט הישראלי, מיסודה של גרטרוד קראוס בסוף שנות ה-40. רוב היוצרות והמורות בארץ היו נשים ובחלקן הלא מבוטל, חברות קיבוצים. הן יצרו לא רק יצירות מחול אמנותי לבמה אלא גם יצירות למסכתות לחגים, והפעילו קבוצות של רקדנים חובבים בקיבוצים.

"ריקוד ישראלי" מאת
מוטי אלקיס, להקת
איילות הנגב, צילום:
דוד מוסס
"Israeli Dance" by
Moty Alkis, Ayalot
Hanegv Dance
Group, photo: David
Moses

רקדנים גברים במחול המודרני

התגבור הכמותי והאיכותי ברקדנים הגברים שהגיעו למחול האמנותי כתוצאה מהפופולריות של המחול העממי ומהלגיטימציה שהאחרון העניק למחול בישראל, ובעיקר ללהקות המחול המודרני (בת שבע, הלהקה הקיבוצית, וכיום הלהקות

ריקודי עם - לגברים

הסימביוזה בין המחול האמנותי למחול העממי, שנבעה משיתוף כוריאוגרפיות מקצועיות בהכנת מסכתות לחגים, הפכה את המחול הלגיטימי גם בעיני רקדנים-גברים. למסכתות ולריקודי העם היה אופי מהפכני-חלוצי-ציוני, והן חתרו לעצב תרבות חדשה "ויהודי חדש".

בישראל יוקרה ומעמד ייחודי ובינלאומי. השינויים החלים בעולם במעמדן של הנשים והעלייה בכוח המשיכה של המחול בעבור הגברים, מתבטאים במחול המודרני העכשווי. אוהד נהרין למשל מעדיף לעיתים את מראה היוניסקס שבו נלבשות שמלות או חצאיות - על ידי גברים ונשים כאחד. לבוש זה אופייני

סיכום

היסודות למחול הישראלי בכלל ולריקודי העם בפרט הונחו על-ידי נשים. מקצוע המחול נתפס בתחילתו בחברת החלוצים כמקצוע נשי; אך בהדרגה, בשל דחף היצירה בחברה הצעירה והסימביוזה של המחול העממי וריקודי החג עם המחול האמנותי, ועלית כוח המשיכה שלו בקרב רקדנים ויוצרים גברים - השתנה מעמדו של המחול וכן המוסכמות החברתיות לגביו. זאת בשעה שבתחומים רבים אחרים בחברה הישראלית על הנשים להיאבק לשוויון זכויות ולאפשרויות ביטוי ייחודיות. המחול בישראל הגיע - מבחינת יצירות המחול, הרכב הרקדנים ומעמדם - לביטוי מרבי של גברים ונשים כאחד, ולביטוי של שוויוניות בלי לטשטש את ייחודם של המינים.

ביבליוגרפיה והערות:

1. ערך "נשים, זכויות", האנציקלופדיה הישראלית הכללית, כרך 2, הוצאת כתר ירושלים, 1987, עמ' 558.
2. האנציקלופדיה הישראלית הכללית, כרך 2, עמ' 558.
3. רות אשל, לרקוד עם החלום: ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל, 1920-1964, ספרית הפועלים, הספרייה למחול בישראל, 1991, עמ' 16-19.
4. רות אשל, לרקוד עם החלום, עמ' 39. צבי פרידהבר, אישים ואירועים במחול העם הישראלי בחמישים שנות מדינת ישראל, עמ' 16.
5. צבי פרידהבר, אישים ואירועים במחול העם הישראלי בחמישים שנות מדינת ישראל, ציטוט מנחמן רז חבר קבוצת גבע "היה או לא היה - סיפורי זמן ומקום". ארכיון המחול היהודי, חיפה תשנ"ט 1999, עמ' 10.
6. רות אשל, לרקוד עם החלום.
7. האנציקלופדיה הישראלית הכללית, עמ' 558.
8. צבי פרידהבר, אישים ואירועים במחול העם הישראלי, עמ' 8.
9. רות אשל, לרקוד עם החלום, עמ' 12.
10. גיורא מנור, "בת שבע ספינת הדגל של המחול בישראל", מחול בישראל (המוסף ל-30 שנות בת-שבע), גיליון מס' 4, אוגוסט 99, עמ' 60.
11. שם, עמ' 68.
12. רות אשל, "הפרה-היסטוריה של להקת המחול הקבוצית", ו"שיחה עם יהודית ארנון", עמ' 105-108. מחול בישראל, מס' 9, נובמבר 1996, עמ' 78-85.

גברים ונשים - יוצרי ריקודי העם

מעניין לציין כי בעוד שבדור הראשון ל"ראשונים" היתה תחילה מעורבות רבה של נשים (רבה שטורמן, גורית קדמן, לאה ברגשטיין, שרה לוי-תנאי ואחרות), בדור השני יש יותר גברים בתחום (זאב חבצלת, יונתן כרמון, שלום חרמון, יואב אשריאל, יונתן גבאי, מושיקו הלוי, ויקי כהן, יעקב לוי, אליהו גמליאל והצעירים יותר: שלמה ממן, בארי אבידן, דדו קראוז ואחרים). עוד מעניין לציין כי חלק ניכר מהרקדנים וממדריכי ריקודי העם ויוצרי הריקודים הבולטים הם גברים; יתכן שמעורבותם הגבוהה של גברים בריקודי העם בפרט ובמחול בכלל נובעת מן האפשרות של "ניידות חברתית" [upward mobility]. למדריכים, שרובם באו מתחום החינוך הגופני ואשר לא הסתפקו במסגרת ההוראה בכיתה, ניתנה אפשרות להתקדם, לעסוק בפעילות מהנה,

גם לעבודותיו של מארק מוריס. גם רמי באר, המנהל האמנותי של להקת המחול הקיבוצית כבר ניסה גישה זו בעבודותיו הייחודיות. אבל כשם שמכנסיים-לכל אינם מקנים תחושה של אנדרוגניות, של ביטול ההבדלים בין גברים ונשים, גם שמלה או-חצאית לא תהפוך גברים לנשים; שוויון המינים ניכר גם בעובדה שמה שהיה בעבר נחלתם של רקדנים ממין זכר בלבד - הרמות והנפות של הפרטנר - מתחלק בין הנשים לגברים, באופן מעשי, לגופו של עניין, בלי שזה יעורר תחושה של היפוך תפקידים.¹¹

את להקת המחול הקיבוצית ("בינקיבוצית" בתחילתה) הקימה הרקדנית יהודית ארנון. הרקדניות בקיבוצים נאבקו שנים רבות כדי לבטא את עצמן באמנות המחול. ארנון הקימה להקת חובבים בקיבוץ געתון בו התגוררה וצירפה עוד רקדנים מקיבוצים אחרים. הלהקה הגיעה לרמה מקצועית גבוהה



"חול נבעות" מאת מוטי אלקיס, להקת איילות הנב, צילום: דוד מוסס
"Desert Dunes" by Moty Alkis, Ayalot Hanegev Dance Group, photo: David Moses

ולשפר את מעמדם החברתי והכלכלי. לכן, היום ריקודי העם אינם נתפסים כמקצוע נשי כמו למשל מקצועות ההוראה בגנים ובבתי-הספר, בעיקר היסודיים - מה שמקנה לתחום יוקרה מסוימת.

ביותר, והיא נותנת ביטוי לרקדניות ולרקדנים כאחד. ההפריה בין המחול האמנותי וריקודי העם היתה אפוא הדדית.¹² עד היום לא מעטים הרקדנים והרקדניות בלהקות המחול האמנותיות העושים את ראשית דרכם בלהקות ריקודי עם.

עדיין צועדת יחפה על ירדנה כהן

ג'ורא מנור



כשהאקספרסיוניזם פגש את הרבוקה

המנהג הישראלי לצאת לחו"ל כדי להשתלם באמנות, ימיו כימי היישוב היהודי בארץ החדשה, מאז ראשית המאה. רק היעדים השתנו. היעדים המבוקשים ללימודים באוניברסיטה בחו"ל היו פעם - עד פרוץ מלחמת העולם השנייה - גרמניה וצרפת. אלה שביקשו תואר אקדמי בחקלאות (ובציוור), נסעו לצרפת ואילו בתחומי מדעי הרוח, ועוד יותר בכל הנוגע למדע, למוסיקה ולמחול, נסעו להשתלם בגרמניה ובארצות מרכז אירופה, כגון אוסטריה ואחרות. צריך לזכור, שלרוב בני היישוב היהודי הקטן היו הורים וקרובי משפחה באירופה. ההפלגה באנייה מטרייטט

שבאיטליה או מנמלי

הים השחור עד ליפו או

לחיפה ארכה אמנם

חמישה-שישה ימים,

אבל זה היה דבר

שבשגרה.

דווקא ירדנה כהן, נצר

למשפחה שחייתה

דורות רבים בארץ,

ילידת חיפה, שגדלה

בואדי ניסנס ובשכונת

בת-גלים, מתייחדת

ברקע התרבותי שלה.

בת למשפחה תרבותית,

של אנשי רוח ומחנכים,

אנשי טבע ומדע, אשר

ההליכה ברגליים יחפות

וטיולים בארץ לא היו

זרים להם. המוסיקה

המזרחית, התופים,

המקצבים הערביים, כל

אלה, היו חלק מעולמה

הטבעי של הנערה,

שאהבה לרקוד, מאז

שהיא זוכרת את עצמה.

לקראת סיום המחזה "מותו של סוכן", מאת ארתור מילר, אומרת אשתו של הסוכן: "לבסוף, מוכרחים לשים לב לאיש כמוהו...". אבל לפעמים עוברים חיים שלמים, עד שהמסד מתעורר, וסוף סוף שם לבו לאדם יוצר, מורה ומחנך מסוגה של ירדנה כהן. הפרס שהוענק בימים אלה לירדנה כהן, אולי לא חשוב כל כך לה עצמה, אבל הענקתו של פרס זה על מפעל חיים מזכה אותנו, אנשי המחול בישראל, מאשמה "היסטורית", של התעלמות, ושל קבלת דברים חיוביים ויצירתיים כמובנים מאליהם. בבחינת כולנו גאונים, אז על מה הרעש, כשמישהו עושה דבר מה נכון, וממשיך בכך עשרות שנים!

תכנית

דברי פתיחה: יהודה בורלא

1. נערה וכד (נעימה עתיקה)
2. ברכת אדמה (נעימה עתיקה)
3. אמא (נעימה עתיקה)
4. צוניה (נעימה עתיקה)
5. בעלת אוב (נעימה עתיקה - עבוד לפסנתר בוסקוביץ)

הפסקה

אימפרוביזציות

6. אימפרוביזציות
7. טנא ציללים (נעימה עתיקה)
8. תמנע (לפי מחולות פרישמן, מוסיקה: בוסקוביץ)
9. תמחוני (עבוד לפסנתר: יזהר ירן)
10. בת גל (מוסיקה: יזהר ירן)
11. דיג (נעימה עתיקה - עבוד לפסנתר בוסקוביץ)
12. נערה עם פגיונות (נעימה עתיקה)

תמנע:

הכתנים עוברים במחנה ישראל במדבר לאסוף עדיי-זחב, מהם יעשה להם אחרון את האלהים, הם תובעים גם מתמנע טבעת זחב, מתנת אחובה, שתיהת לה לסגולה ולקסמים. תמנע מסרבת, אך רוח השכרון רבק גם בה. בהדרגה מתאום ומבלי דעת הטבעת נשטטת מעל אצבעה ונוסעת על גל הזחב הגדול. דבר מה נקרע בלבה של תמנע והיא יודעת שלא תוסף עוד לראות את בחורה עד עולם.

תמנע רוקדת סביב ענל הזחב, מחוללת בסופה עד אסיסת הכוחות, עד המות.

הלווי עיי:

יזהר ירן

אליהו ירין לוי

עובדיה מורחי

עמנואל זמיר

הצוירים לתלבושות:

חיה אלטרוביץ, ת"א

החוצאה למפעל:

טלון תילי, חי'ה

ירדנה כהן רוקדת - תוכנייה
Yarden Cohen Dances - a program

ליצור ולרקוד מחולות שהתיימרו להיות ארצישראליים. ירדנה ראתה מודעה בעיתון שבה גרטרוד קראוס מבקשת לקבל בהשאלה או במתנה עבאיות ושאר חלקי לבוש מזרח-תיכוניים, לצורך תפירת התלבושת לריקודיה התנכיים, כגון "הגר" או "נערה מהמזרח". לירדנה ולחברתה, שעזמה התגוררה בוינה, היו כמה בדים צבעוניים שנקנו בשוק בארץ. שתי הבנות הכניסו את האוצר הזה לקרטון, הביאו אותו לסטודיו של הרקדנית והשאירו את תרומתן, בלי שפגשו את גרטרוד קראוס עצמה. הן הלכו לראות את המופע, התפעלו מיכולתה של קראוס, אבל נדהמו לראות כיצד אמנית בדרגתה הגיעה לקיטש כה גדול, שעה שנגעה בנושא תנכ"י ו/או מזרחי כביכול.

בעת שהותה בוינה ראתה ירדנה כהן מופע של ברוך אגדתי, חלוץ הרקדנים המודרניים בארץ-ישראל. "הוא היה שייך לאלה, שגולדו רקדנים". אמרה לרות אשל ("לרקוד עם החלום", תל-אביב 1991, עמ' 25). המופע של אגדתי שיכנע אותה בנכונות דרכו בחיפוש אחר סגנון משלו. בכך

מצאה גם חיזוק לחיפושיה שלה אחרי תנועה ומקצב מזרחיים, ים-תיכוניים. מוינה נסעה לדרזדן ולבסוף לברלין. אלה היו ערי הבירה של מחול ההבעה החדש, שבפי רבים נקרא אז עדיין "המחול הגרמני", בהעדר מינוח מדויק ונכון יותר. היא התקבלה לבית-הספר של גרט פאלוקה [Gret Palucca], אחת הרקדניות המודרניות המובילות, אשר ניהלה את בית-הספר שלה בדרזדן עד יום מותה, בשנות התשעים של המאה העשרים. אבל המחול החדש המרכז-אירופי לא "ישב" טוב על ירדנה. היא חשה, שסגנון זה מנסה "לדובב את הגוף בשפה זרה ומוזרה לו. שהוא אינו 'שלה'" (רות אשל, שם, שם).

בספרה "בתוף ובמחול" מספרת ירדנה איך בשעת הופעת אורח של הנגן ההודי אודאי שנקאר שמעה את מרי ויגמן משוחחת בלחש עם פאלוקה. "הפלטטינית שלך" אמרה ויגמן והצביעה על ירדנה, "שם מקומה. בינינו זרה ילדה זו, מעולם אחר באה ואליו עליה לחזור" (ירדנה כהן, "בתוף ובמחול", תל-אביב, 1963 עמ' 13). ריקוד ברגליים יחפות היה טבעי לנערה שגדלה על שפת הים בשכונת בת-גלים. רגלה זו לא היתה הרגל היחפה שהנהיגה איזדורה דאנקן, שעה שהעיפה מעליה את נעלי הבהונות ואת שמלות הבלט המסורתיות, כאקט של מרד נגד המוסכמות. לירדנה היו המקצבים, הצבעים, התנועות והצעדים שלה, ובוודאי רגליה היחפות, מעצם מהותה, כאדם וכאמן.



"אימהות"
ירדנה כהן
"Motherhood",
Yarden Cohen



משפחתה של כהן עברה לגור בשכונה החדשה, הסמוכה לחוף הים, בת-גלים. הבידור העממי בעיר כלל מופע של קוף מאולף שנקרא בערבית "סראדן", שרקד לצלילי התוף של בעליו, בפני מתרחצי החוף ובאי השוק. ירדנה הילדה התלהבה מהמופע, ורקדה כשהיא מחקה את הקוף, להנאת הקהל. "אני קוף ואני רוצה תוף" - הכריזה.

בגיל 14 הגיעה כהן לתל-אביב, ללמוד בסמינר למורים. אבל מה שבאמת העסיק אותה היו המחול והמוסיקה. ירדנה היתה מראשוני "המחנות העולים", תנועת נוער שממנה יצאו מייסדי קיבוץ בית-השיטה. איתם יצאה לחדרה, ליישב ביצות (שלטענת "ההיסטוריונים החדשים" לא היו קיימות, אלא בתעמולה הציונית...), והספיקה לחלות בקדחת. בערבים היתה רוקדת על בימה מאולתרת משולחנות צריך חדר האוכל. אחד מחברי הקבוצה, שמריה צמרת, שראה אותה מחוללת מדי ערב, הציע לה לנסוע לאירופה, להשתלם במחול. לשם כך אף השיג למענה סכום כסף.

השתלמות באירופה

שנות ה-20 היו תור הזהב של המחול החדש, ההבעתי, שמנהיגיו היו פון לאבאן [Von Laban] ומרי ויגמן [Mary Wigman]. בשנת 1929 הגיעה ירדנה לוינה, במטרה המוצהרת ללמוד גידול דבורים, מקצוע מעשי ומועיל. בוינה, באקדמיה הממלכתית למוסיקה, כבר היתה מחלקה למחול מודרני. זה כשלעצמו היה משהו בלתי רגיל, כי המחול האקספרסיוניסטי היה עדיין בגדר מהפכה ומרד נגד הבלט הקלאסי והממסדי. בראש המחלקה דאז, עמדה הרקדנית גרטרוד בודנוויר [Gertrud Bodenwieser]. בוינה נפגשה ירדנה עם המופעים של גרטרוד קראוס, שהיתה בשיא הקריירה שלה באירופה. עוד לפני מסע-המופעים הראשון של קראוס בארץ-ישראל, שהתקיים בשנת 1931, היא ביקשה

עידן צועדת יחפה



מעין-דור", "בת-יפתח" או "הגר", מחול שעליו נכתב בתוכנייה: "לולא גורשה עם תינוקה למדבר ... אולי היה שלום באוהל"; הערה אקטואלית, שנאמרה בשנות ה-30... בריקודים של ירדנה, לא רק ב"פרא למוד מדבר" (פרא, במשמעות חמור בר), היה מרכיב פראי, עז. כגון ב"הדייג" הזכור לי (ממופע שלה שראיתי כנער בקיבוץ), על רקיעותיה ורשרוש הצדפים ברשתות שעטתה כתלבושת. או "הכד", בו היא רוקדת מחול אל השמש, כדבריה.

הציבור בכללו לא תמיד התייחס לאמנות המחול ברצינות. ירדנה מספרת על פגישתה, בעת לימודיה באירופה, (בוינה אני מניח) עם יעקב חזן, מנהיג מפ"ם, שאמר לה: "ירדנתי! לפני מי את חושבת שתרקדי? אולי לפני בעלך...". אבל בשנת 1937 התקיימה בתל-אביב תחרות ארצית של מחול אמנותי, בה זכתה ירדנה בפרס הראשון. היא הופיעה בתחרות עם "מחול החתונה", "המקוננת", "בעלת האוב" ו"נער מן הכפר". אחרי התחרות, ניגשה אליה גרטרוד קראוס ואמרה בעברית המיוחדת לה: "הקטנה הזו שכך רוקדת, ואצלי לא היתה!" זה היה בגדר הכרה דה-יורה מצדה של הגברת הראשונה.

כיצד הפכו המחולות ל"עממיים"

שנות מלחמת העולם השנייה לא היו תקופה של העדר יצירה אמנותית בארץ-ישראל. התותחים ירו, אבל המוזות לא שתקו, מכל מקום בארץ, ששימשה מעין מחנה-נופש תרבותי למאות אלפי חיילי בנות-הברית, ששירתו במדבר המערבי ובמצרים וביתר ארצות המזרח הקרוב. בזכות החיילים הללו וצרכיהם השונים, התפתחה בארץ לא רק תעשייה, שעמדה לשירות המאמץ מלחמתי, אלא גם תרבות, מאחר שהקהל הפוטנציאלי גדל לפתע מאוד.

קיבוצים ומושבים ביקשו לחגוג תאריכים חשובים וציוני דרך, כגון מועד עלייתם על הקרקע או קידוח באר. ירדנה כהן היתה מראשי הכוריאוגרפים שנתבקשו ליצור ולביים חגיגות עממיות לרגל האירועים הללו, שכללו משתתפים מכל הגילים, המוני צופים ואמצעים "אמנותיים" לא שגרתיים, כגון טרקטורים, מכונות חקלאיות, ממטרות וכו', שהיו לכלים אמנותיים כמעט על כורחם. כך עיצבה מופע חג

ירדנה חשה שיוגמן צודקת. היא שבה ארצה בשנת 1933. בתקופה ההיא בארץ, ממש כמו באירופה ובאמריקה, הדרך המעשית והמקובלת ביותר לביצוע מופעי מחול חדיש היתה רסיטל הסולו. זה תאם הן את הכוונה הרגשית של האקספרסיוניזם, דהיינו, הבעת ה"אני" של היוצר, שהוא על פי רוב גם המבצע, והן את האחדות בין היוצר למבצע; עם זאת, כמעט שלא נדרשה השקעת משאבים כלכליים, שלא עמדו לרשות היוצרים, בעיקר היוצרות. המחול המודרני היה באותה תקופה כמעט מונופול נשי.

ירדנה הופיעה ברסיטלים שלה לא רק בחיפה ובתל-אביב, אלא גם בקיבוצים ובמושבים רבים. במקום הפסנתר, ששימש לרוב ככלי ליווי מוסיקלי למחול המודרני, היא מצאה לעצמה שניים, שלושה נגנים, אמנים מומחים לנגינה במיני תופים וכלים אחרים מן התזמורת של המוסיקה הערבית (מה שנחשב בשנים האחרונות, בישראל של סוף המאה ה-20 כהשג גדול, שהפוליטיקאים והאמנים המזרחים משתבחים בו). המקצבים הבסיסיים האירופאיים (ארבעה רבעים או שלושה רבעים) לא היו המקצבים הטבעיים שלה ושל נגינה. הם חשו בבית דווקא במקצבים המזרחיים, הלא-סימטריים, של המוסיקה הערבית, שהוסיפה תבלין ריתמי חריף לריקודיה של ירדנה.

מלבד כלי התזמורת המזרחית הרבתה ירדנה להשתמש בצלילים שנוצרו על ידי אצעות שענדה לקרסוליה, צדפים (במחול "הדייג"), ותוף הטמבורין, שניגנה בו תוך כדי מחול. המחולות שלה עסקו בנושאים תנ"כיים, כגון "חוה בגן עדן", "חנה בשילה", "בעלת האוב



ירדנה כהן בתערוכת התנ"ך
Yarden Cohen in the Bible Exhibition

ביכורים עבור קיבוץ עין-השופט. בניגוד לגישתה של גורית קדמן, למשל, ירדנה לא הסכימה שיצירתה תהפוך ל"מחול עממי". לכן לא בנקל השתכנעה להופיע בריקודים שיצרה בפסטיבל דליה הראשון (בשנת 1944). אבל מה לעשות, ורקדניה הקיבוצניקים אהבו אחדים מהמחולות שיצרה, והפכו אותם למחול-עם, הנרקד במסיבות חברתיות. בעצם, התופעה של מחול שנוצר על-ידי אמן מחול מקצועני, ההופך לבסוף, בשל חיבת הרוקדים אליו, למחול עממי, כביכול אנונימי, ידועה גם מתקופות אחרות (כגון ראשית הבלט במאה ה-16), ומאוצות שונות, למשל, בין תושביה המקוריים של אוסטרליה. לבסוף השתכנעה ירדנה, ומחולותיה השתלבו במופעים העממיים. כמה מאלה חביבים על הרוקדים ריקודים ישראלים גם כיום, כגון "מחול עובדיה", שנקרא כך על שמו של אחד מגנניה הנאמנים של ירדנה, שליווה את מופעיה זמן רב.

ירדנה גם עודדה מלחינים "מקומיים", כגון יזהר ירון בעין-השופט או אורי גבעון בשער-העמקים לחבר מוסיקה מקורית עבור המופעים ההמוניים שעיצבה. בשנת 1945, לכבוד חג העשור של קיבוץ שער-העמקים, היושב במפגש בין עמק זבולון ועמק יזרעאל, באותו אזור שבו הובס סיסרא על ידי ברק - ביימה ירדנה מופע שהתרחש לא על הבמה, אלא בשדות ממש, עם ההרים סביב, ועדר צאן מאחד הכפרים הערביים הסמוכים רועה ברקע. התנועה הלמה את המקום, והתחושה שהסיפור התנ"כי אכן שייך לנוף הזה היתה משכנעת ביותר. אני זוכר מופע, שהיתה בו הרמוניה מושלמת בין התנועה, המוסיקה, הנוף והתוכן הספרותי, ללא המסגרת הבימתית המלאכותית משהו, שניכרה ב"מסכתות" החג האחרות.

הריקוד המרפא

זמן רב לפני שהמונח תרפיה בתנועה נעשה מקובל, כפי שהפך להיות במחצית השנייה של המאה ה-20, הלכה ירדנה כהן בכיוון חדיש זה, שבו נעשה שימוש באמנויות לצרכי חינוך וטיפול בבעיות נפשיות ורפואיות. היא עסקה בחינוך, והסטודיו שלה בחיפה זכור לרבים, שנחשבו לילדים "בעייתיים", כמקום מקלט, בו לא חשו בתסכולו של הילד החרגי, שהמשפחה או הפדגוגים מנסים ליישר על-פי הסרגלים המכניים של החינוך הפורמלי.

מאות חניכים, שאחדים מהם היו ליוצרים ומבצעים ידועי שם במחול הישראלי, כגון ירון מרגולין, ואנשים שלא הפכו את המחול למקצוע, מעידים שפגישתם עם ירדנה היתה נקודת מפנה בחייהם. ירדנה לא משתמשת במונח תרפיה (בצדק, לדעת) כי אם במונח "הריקוד המרפא". משמע, המחול אינו אמצעי עזר, אלא עצם העיסוק ביצירותיו ובתנועה הוא-הוא הגורם לשינויים בתחושתו של הרוקד. דרך התנועה הריקודית והמקצבים מתפתח האדם הצעיר ויחסיו עם הסביבה משתנים לטובה.

פרס שר המדע התרבות והספורט הוענק לרקדנית ירדנה כהן שלא מכבר חגגנו את יום הולדתה ה-90.

למעלה ובאמצע: תלמידים בסטודיו של ירדנה כהן
למטה: "תמנע", ירדנה כהן

Top and middle: Students in Yarden Cohen's dance studio
Bottom: "Timna", Yarden Cohen

ירדנה כהן
Yarden Cohen dances

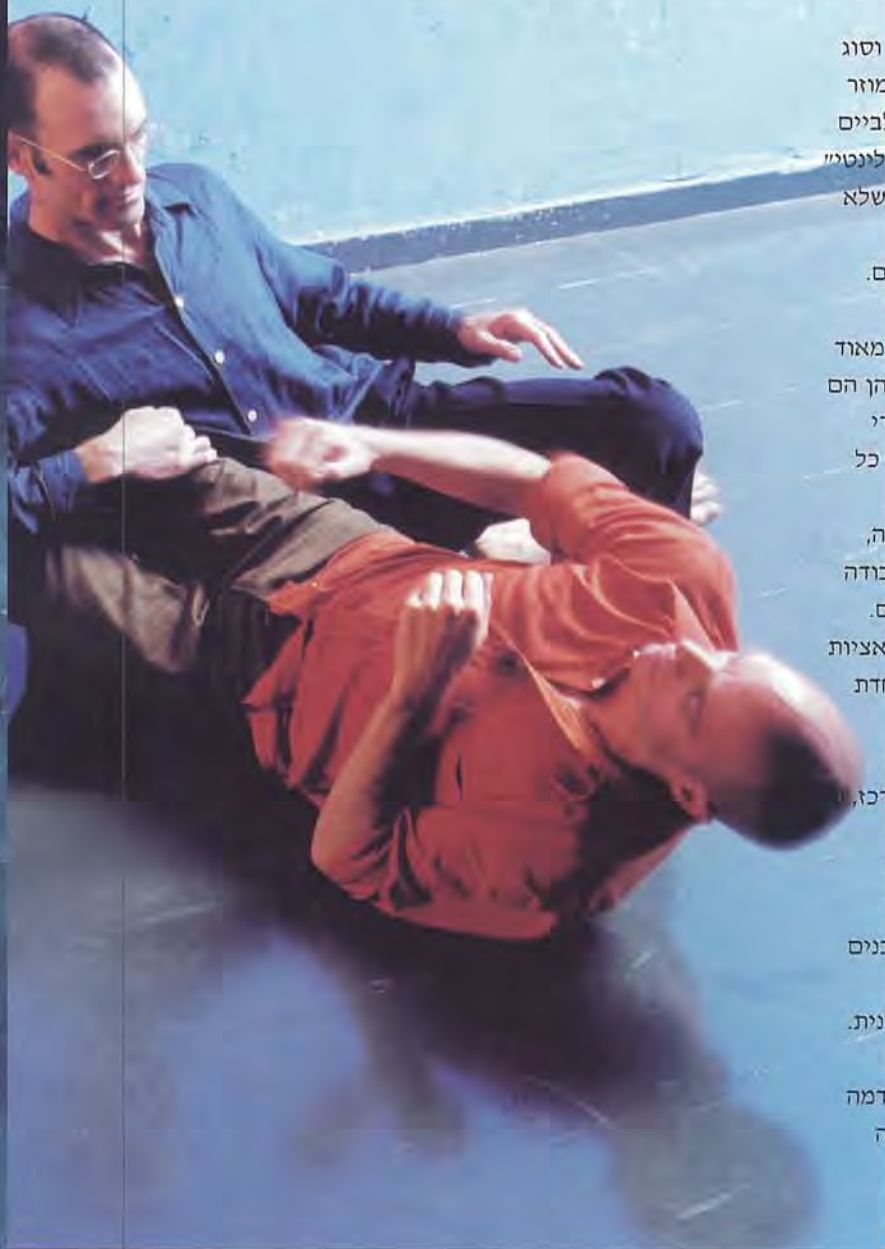
לה לה לה היומן קרעחץ

שי הרלב (שטיינברג)

הדרמה מתרחשת בקומפוזיציות שבין הרקדנים: למשל, טקסט מגומגם שחוזר על עצמו ומביע חוסר יכולת להמחיש כלפי מישו (בת זוג) איזו תובנה או תחושה או הרגשה, והדיבור כהבעה הופך לפעולה אימפוטנטית וחסרת תכלית. קומפוזיציות רבות מתרחשות סמוך לרצפה ומרבות להשתמש בתנועות ידיים חוסמות. בתוך המופנמות היפה הזו של הביצוע, טמונים הרבה פירווי הנאה קטנים, רצון להתבטא, רצון לצעוק - אני קיים, אבל הרצון הזה נדמה שהוא עטוף במעוכבות. השפה התנועתית של ענת דניאלי היא שפה של מעוכבות, של התכוונות, של

לעבודת המחול החדשה של ענת דניאלי קוראים "לוותר על קלינט". השם צץ במהלך החזרות, ודניאלי חשה שזה השם המתאים לעבודה. בזמן האימפרוביזציות עבדו הרקדנים על קומפוזיציות קשתיות, מה שעורר אצל אחד הרקדנים אסוציאציה של גשרים. ענת דניאלי חשבה מיד על ה"גשרים של מחוז מדיסון", סרט שריגש אותה עד דמעות (מהולות בבושה מסוימת). הסתבר שהיא לא היחידה שראתה את הסרט או קראה את הספר, וכך התעוררה השאלה איך מריל סטרייפ יכולה לוותר על ההתאהבות הגדולה בקלינט איסטוד ולהישאר עם האהבה המינורית, הבורגנית והשקטה שלה.

שמה של העבודה הוביל את דניאלי לכיוונים מהותיים מבחינתה: הויתור, שהפך להיות אלמנט מרכזי גם בחייה וסוג אחר של גבריות, רך יותר, בוגר יותר ולא כוחני. היה לה מוזר לגלות שקלינט איסטוד, איש המערבונים הקשות, בחר לביים את הסרט המינורי הזה ולגלם דמות עם סולם ערכים "קלינטי" אחר מזה שאנו מכירים: רך, חקרני ומהורהר. זוהי דמות שלא "חותכת" סיטואציות מורכבות בהחלטות מיידיות וחד-משמעיות, בנוסח הגיבור המסורתי במערבונים הקלאסיים. מופע המחול "לוותר על קלינט" מתרחש כולו על הבמה. הצופים יושבים על הבמה, על כיסאות פשוטים, קרובים מאוד לרקדנים. גם כיסאות המנוחה של הרקדנים, בסצנות שבהן הם אינם רוקדים, נמצאים על הבמה. אין קלעים ואין מאחורי הקלעים. רק שישה רקדנים וקהל, בשקיפות ברכטיאנית. כל אמצעי המבע חשופים לעיני המתבונן, אין שום דיסטנס, רשמיות או שמץ של זוהר בימתי. אולם כשהבמה מחשיכה, נחשף הצופה לעבודה שקטה ותובענית שחודרת עמוק. עבודה שצופנת הרבה סודות ואמירות קטנות ופשוטות על החיים. השפה התנועתית נעה בין חזרות קומפולסיביות על סיטואציות לרגעים של הומור מריר; בשני המקרים זו שפה שלא מפחדת להציק ולהטריד ולעולם לא נוגעת בשמאלץ או בקיטש. הנושאים חוזרים על עצמם: בדידות, תלות, חוסר יכולת להתבטא, התנצלות על כך שהם (הרקדנים), נמצאים במרכז, כך שהם הגיבורים של הצופים לטוב ולרע למשך השעה הקרובה. כשמסתמן האות, ויש "פייד אין" [fade in] של התאורה ושל המוסיקה פוסעים הרקדנים מספר פסיעות ממקום מושבם למרכז הבמה. הם רוקדים לבדם, או במבנים זוגיים, או בטריו. התנועות הן בדרך כלל מופנמות, וגם הקומפוזיציה לא אסתטית מדי, אלא מקוטעת ודיסהרמונית. דניאלי תובענית מאוד כלפי הצופה ומבקשת לנתק אותו מתפקיד הנהנתן הנשאב אל האשליה הבימתית. לצופה נדמה לעיתים, שהוא בעצמו נצפה, שהוא חלק אינטגרלי מדרמה אנושית קאמרית.



מימין: "לוותר על קלינט" מאת ענת דניאלי, רקדנים: מאיר פריד ובנימין יגנדורף, צילום: ארנה ושי אדם

Right: "Giving up Clint" by Anat Danieli, dancers: Meir Fried and Benjamin Jagendorf, photo: Orna and Shai Adam

משמאל: "לוותר על קלינט" מאת ענת דניאלי, רקדנים: מאיר פריד ורני לבנה, צילום: ארנה ושי אדם

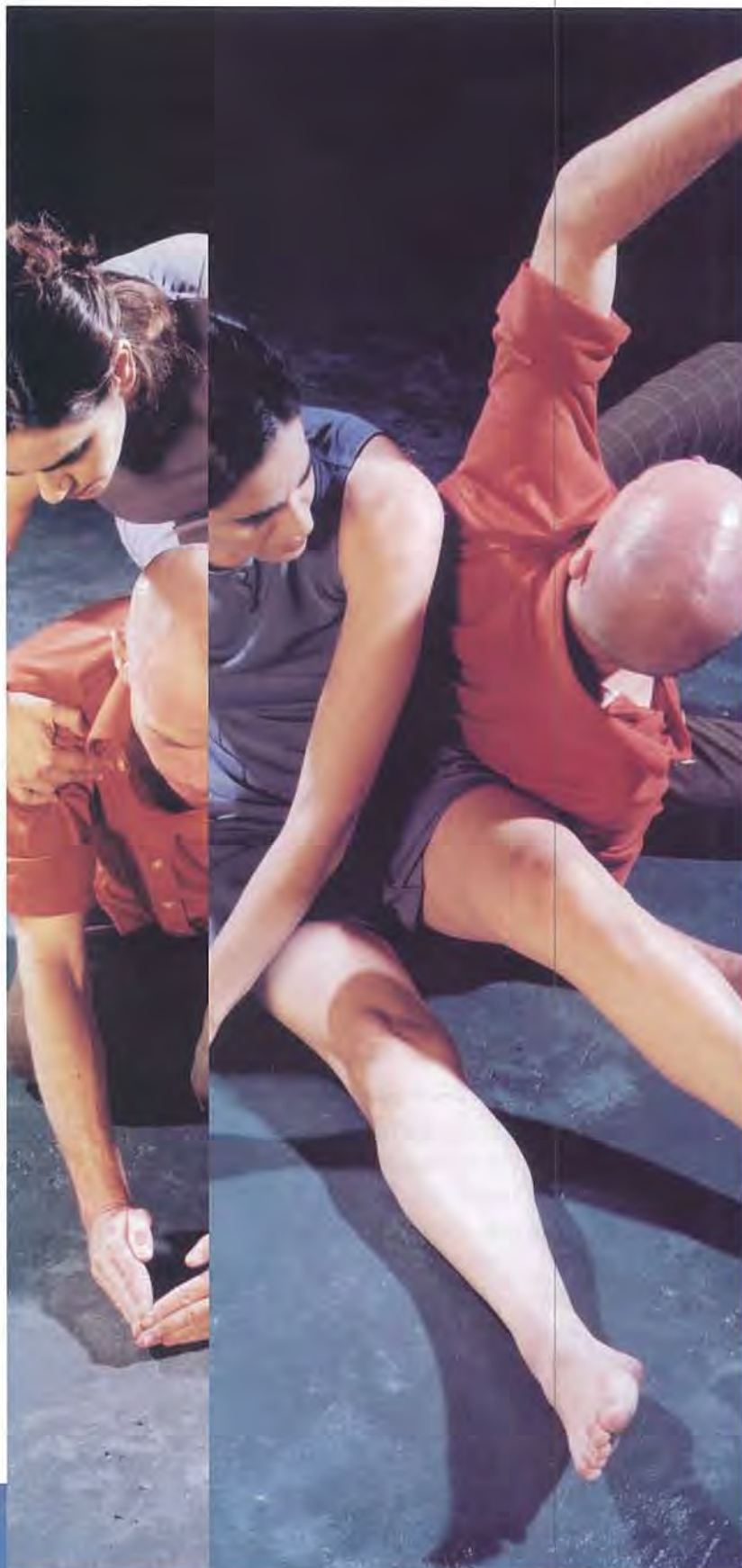
Left: "Giving up Clint" by Anat Danieli, dancers: Meir Fried and Roni Livne, photo: Orna and Shai Adam

ניואנסים, מלמולים או טקסטים שגורתיים ואלו עטופים בתנועה מהוססת אבל בשלה. דניאלי יותר רומזת עם הגוף מאשר אומרת, נותנת lead שלא ממצה את עצמו, אבל הוא חוזר מאוחר יותר במעין דיסולב קולנועי של זמן אחר ומקום אחר. החזרה הזו על סצנות מקוטעות מלווה ומסתייעת בקולאז' מוסיקלי מהודק שנכתב על ידי איסר שולמן. כמו בכל עבודותיה של דניאלי, הקטעים המוסיקליים מפתיעים ושונים מאוד זה מזה: נעימות עבריות עם ניחוח של שנות החמישים לצד אפקטים וקטעים אקספרימנטליים תעשייתיים בגוון אירופאי מובהק.

באמצע שנות השמונים פרץ הכוריאוגרף הפלמי וים ונדקייבוס [Wim Vandkeybus] עם העבודה הראשונה שלו: "מה שהגוף אינו זוכר". העבודה היתה שיר הלל צעיר חצוף ותזזיתי ליכולותיו הגופניות של האדם. זה היה מחול קשוח ופיזי מאוד, שדרש מהרקדנים גם רמת סיכון גבוהה. דניאלי, לעומת ונדקייבוס, זוכרת בהחלט מה הגוף יכול לעשות ומה אין כל סיבה שהוא ינסה לעשות. דניאלי מרגישה שהיא רוצה ליצור מחולות שמדברים על המקום שבו היא נמצאת בחיים. מבין ששת הרקדנים, חמישה רקדנים הם בני גילה, 35-40. "אני מתעסקת במה שבני שלושים ומשהו מתעסקים. לפני שנתיים ילדתי את הבת שלי, ליה, והחיים הזוגיים וגידול הילדה הפכו לחוויה מאוד סוערת בשבילי. היותור בשלב של החיים הבוגרים, ההחלטה לא לעזוב כשיש קשיים, לא לברוח, להישאר במה יש לך לרע ולטוב, להיאחז. אלו התנהגויות שלכאורה מקרינות חוסר ביטחון, פחד ופסיביות, אבל בעיני זה סוג עמוק של ויתור. לפעמים ההידבקות וההיתלות הזו האחד בשני יכולה להיות מטופשת; שני אנשים שההתעקשות היא חולשה מסוימת המשותפת להם. ההתעקשות גם גורמת להם לעשות שוב ושוב אותן פעולות קומפולסיביות והם לגמרי מודעים לזה ואפילו קצת נהנים מהתיאום או מחוסר התיאום הבלתי אפשרי הזה. רציתי לעסוק בחוסר מימוש, בהתרככות, בקבלה של חולשות ממקום של אהבה, לכן חשוב היה לי למצוא רקדנים שפועלים מאותו מקום."

מקום של בגרות, של בשלות?

אני זוכרת ששאלנו את עצמנו איך מריל סטריפ יכלה לוותר על קלינט. איך היא יכלה לוותר על ההתאהבות הגדולה הזו בשביל האהבה הקטנה חסרת הריגושים שיש לה. באותו רגע יכולנו כולנו, חברי הלהקה, להבין את זה. לא כל הבחירות בחיים הן מודעות, הרבה מהבחירות שלי, גם בחיים וגם



"לוותר על קלינט" מאת ענת דניאלי, רקדנים: אודליה קופרברג ובנימין יגנדורף, צילום: ארנה ושי אדם
 "Giving up Clint" by Anat Danieli, dancers: Odelya Kuperberg and Benjamin Jagendorf, photo: Orna and Shai Adam



ביצירה, אני מניחה שהן לא מודעות, דווקא אלו מגיעות ממקום רגשי עמוק ולא שכלתני. בכלל יש לי הערכה גדולה לדברים שאינם ברורים או מוחלטים, שעדיין נמצאים ברמת עיבוד נאיבית או גולמית.

נראה שמעבר לזה, בעבודה שלך, יש אמירה שהכוח חונק וחוסם

וההתלבטות מפרה.

יש דברים שקשורים בכוחניות שגורמים לי דחייה. אם כוחניות זה לשים את הרכב על המדרכה במרכז העיר כפי שנהוג פה ולצאת ממנו בלי לחשוב על אף אחד אז זו דורסנות, שאין לי טיפת כבוד אליה. אני הרבה יותר מעריכה אנשים שבאים ממקומות שיש בהם עדינות, אני לא קונה את הכוח, לא קונה את ה"מגיע לי" הזה, התחושה שהכול שלי כמובן מאליו. והתחושה הזאת הופכת להיות גם סוג של סמן תרבותי, חלק מן התרבות שלנו, של הישראליות.

בשם של היצירה "לוותר על קלינט" יש

כמיהה לגבריות אחרת, עדינה יותר?

אני סופחת בשמחה משמעויות פוליטיות, למרות שלא תמיד אני ממש רוצה לומר אותן בכוריאוגרפיה, הן לעיתים רדומות בפנים. אבל נושא כמו סוג של גבריות מדבר אלי ונושא הנשיות והאימהות מעסיק אותי כל הזמן. עבודות קודמות, כמו "לונה" או "אוקטובר", היו כמעט על טהרת הנשיות ועכשיו התחשק לי לעבוד יותר עם בנים. הבחירה במאיר [פריד] ובבנימין [יגנדורף] לא היתה מקרית. אני לא מתביישת לומר שרציתי לבחור בגברים מן היישוב, אנשים מבוגרים יותר, הטרוסקסואלים, שיש להם אשה וילדים, שנמצאים פחות או יותר במקום שבו אני נמצאת ומתחבטים בבעיות של הגיל שלי, בבעיות של אינטימיות וזוגיות. מצד שני בחרתי בגברים שלא דווקא מרגישים מאוד בטוחים כגברים, ששואלים שאלות על הגבריות שלהם.

בזמן האחרון המחול משתמש הרבה במילה

אינדוידואל. נראה כאילו השימוש במילים

אצלך רק מסתיר את חוסר היכולת של שילוב

אמיתי בין ובין שפה תנועתית.

תמיד היתה לי התנגדות למילים, אף פעם לא

רשימת עבודות

- "לוותר על קלינט" להקת מחול ענת דניאלי 2000
- "יופי, יופי" להקת מחול ענת דניאלי 1999
- "למור" להקת מוזע 1998
- "לונה" להקת מחול ענת דניאלי 1997
- "פופינס" להקת מחול ענת דניאלי 1996
- "אוקטובר" להקת מחול ענת דניאלי 1995
- "דבש" להקת קולדמנה 1995
- "נשיקות" להקת מחול ענת דניאלי 1994
- "אלמנד" אנסמבל בת שבע 1993
- "פאמ לה לה" פסטיבל המחול האמריקאי 1992
- "לעצור את נורדן" להקת מחול בת שבע 1991
- "מה שנותר" להקת מחול בת שבע 1990
- "לאן את הולכת" סולו 1990
- "ישמח משה" סולו 1989
- "תחזיק אותי חזק" סולו 1988

"אוקטובר" מאת ענת דניאלי,
רקדנים: ריבה אילת וקובי תמיר,
צילום: גדי דגון
"October" by Anat Danieli,
dancers: Riva Eilat and Kobi
Tamir, photo: Gadi Dagon

"אוקטובר" מאת ענת דניאלי,
רקדנים: איריס ארז וקובי תמיר,
צילום: גדי דגון
"October" by Anat Danieli,
dancers: Iris Erez and Kobi
Tamir, photo: Gadi Dagon

השתמשתי בהן קודם. אני שמחה ששברתי את הטאבו הזה שלי. הבעיה עם מילים היא שיש תחושה שמוותרים על המחול. אין שפה תנועתית כמעט, אין התפתחות של חומר תנועתית. לפעמים נראה לי שהפכו את המחול מצורת ביטוי אמנותית למופע בידור. אפשר לעשות כל מיני דברים בתנועה. אפשר ליצור תנועה שהיא כמו כתב-יד שאתה יכול לקרוא דרכו. אתה מנסה למצוא תנועה שתבטא אספקטים אישיותיים של הרקדן ותעורר מפה תחושתית. התנועה שולחת ונוגעת בך באזורים המילוליים והרציונליים ביותר. אפשר לומר שהיחס שלי למילים אמביוולנטי. לא חשבתי על מילים, חשבתי על זיכרונות מן המאגר הפרטי שלי, דברים שראיתי ושמעתי, השמחות שלי, העלבונות שלי, סיטואציות אישיות מאוד. אולי בשל כך המילים יצאו מתוכי כהמהום, כמלמול.

דג זהב, עם כלב, פעם היא חיקתה גורילה. זו הופעה שראיתי לפני 12 שנים. מאוד אהבתי שהיה בהופעה משהו עירום שלא ניסה להתפרץ או להתייפף. אני אוהבת שירים עבריים, קולנוע מאתגר אותי. העריכה הקולנועית בסרטים מתחברת לי עם מחול: אני מתייחסת לחיתוכים בין סצנות כמו לקאט קולנועי. אני אוהבת למשל את הסרט "שורט-קאטס" [Short Cuts] של אלטמן בגלל האנסמבל של השחקנים, הבו-זמניות והמינוריות העוצמתיות של הסיפורים. מצד שני כל ההשפעות הן בעירבון מוגבל, אין יוצר שיש לי איתו דיאלוג דמיוני.

כיצד עבדת עם המוסיקאי על הקולאז' המוסיקלי שהוא מאוד מורכב?

בהתחלה רציתי את אביתר בנאי. הוא בא לראות חזרה ואחר-כך נעלם, אולי הוא קצת נבהל מלכתוב מוסיקה למחול. חיפשתי וחיפשתי עד

המחול שלך שקט, מתכנס, מופנם, אף פעם אין תחושה של לחגוג את הגוף, את היופי של התנועה.

אני לא רואה את הרקדנים הולכים עם צוואר זקוף ואצבעות רגליים מתוחות, קשה לי עם הקדושה הזו, אני אוהבת שיש תחושה של חילון מסוים. ויתור על פומפוזיות ושואו בימתי והישארות עם השגרה והיומיומיות. אני לא אוהבת שמנסים לעשות שואו בכל מחיר. אני גם לא מחפשת דיאלוג שיצחק עם הרבה פוזה. אם אנחנו מדברים בצד על הכיסאות אז יש בזה אמת מבחינתנו. הניסיון הוא לחפש מה שטבעי לנו.

נראה שבכל העבודות שלך יש התעלמות מכוונת מן הוירטואוזי, מסחיטה של "וואו" מקרי מן הצופים, מדוע?

אני זוכרת שבזמן החזרות קראנו לעצמנו לה לה לה היום קרעחץ - על משקל לה לה לה היום סטפס [La, La, La, Human Steps]. כי שם מחייכים כל הזמן ומרגישים נהדר והכול וירטואוזי ואסתטי, ואנחנו קבוצה של לוזרים שנעים באיזה עולם קודר ומלנכולי. אני יכולה להעריך להקות כמו לה לה לה היום סטפס, הם עושים את העבודה שלהם הכי טוב ויוצרים איזשהו מרחק אסקפיסטי, ומראים לקהל שהם יכולים לעשות משהו שאנשים רגילים לא יכולים. אני גם יכולה ליהנות מ"לורד אוף דה דאנס" [Lord of the Dance]. אצלנו, לפעמים תוך עבודה על סצנה מגיע ההומור ונוצר חיוך, אבל זה קורה בלי הכוונה מראש. אולי בגלל זה אין "וואו".

ההתעלמות מן הוירטואוזי היא אולי גם השלמה עם הגיל, עם הגוף ומגבלותיו?

אין לי שום רצון לבדוק את היכולות של הגוף, בשביל זה יש קרקס סיני ואולימפיאדה ואני מאוד אוהבת לצפות בהם. בגיל 10 הייתי מתעמלת וכשהייתי מגיעה לסוס הסמוכות, הייתי נעצרת ולא קופצת מעליו, נכנעתי למגבלות הגוף בגלל מגבלות הנפש. מגבלות הנפש גורמות לי לעבוד בצורה יותר קאמרית על הגוף. בעיני כל ניסיון לבדוק את גבולות הגוף ואת גבולות הנפש הם סוג של גבהות רוח.

בכל זאת, את מאוד מקצינה את זה לכיוון השני, את עושה הכול בשביל לגרום לצופה לחוש שהוא במעין חזרה גרלית.

היתה לי תחושה שאנשים שבאים לסטודיו מתרגשים יותר מאנשים שמגיעים להופעה. האנשים שמגיעים לסטודיו ערים למהלך העבודה כשהיא מתגבשת, לחוסר השלמות שבה, להיותה כמעט, אבל עדיין לא. אין לי רצון בתיאטרליות, בבימתיות. כשאנשים על הבמה, יש בזה מידה גדולה של אקסצנטריות, הסיטואציה שבה אתה כצופה נועץ במישהו מבטים היא מאוד קיצונית. אני משתדלת לקחת את זה יותר בהומור. יש בזה משהו מטורף: אנחנו נרקוד, אתם תשבו, וכולם מצייתים. אנחנו כפרפורמרים מוכרחים לומר: תסתכלו עלי. אני לא רוצה להפיל את עצמי על הקהל. יש לי תחושה של אמון בקהל ואני לא צריכה להראות לו משהו מסוים, אלא כתב חידה. חשוב לי שהמופע יהיה בגובה העיניים, חשוב לי להשיל איזו שכבה. ההתרגשות האמיתית מגיעה אצלי בהפתעה, ממקום קטן, מניואנס, כשעושים זום אין למשהו שמלכתחילה עורר אותי. אני אוהבת את האשליה, אבל האשליה היא לא בשמים, היא פה, לא בלאס-וגאס, אלא בכוס התה שלך.

מי האמנים שמשפיעים עלייך, מהו הארסנל התרבותי שלך?

אני מושפעת ממרס קנינגהם, שאצלו למדתי כמה שנים. אני אוהבת מאוד גם את הכוריאוגרפית אן קרלסון, שהציגה מופע של ריקודים עם

"אוקטובר" מאת ענת דניאלי, רקדנים: ענת דניאלי וריבה אילת, צילום: גדי דגון
"October" by Anat Danieli, dancers: Riva Eilat and Anat Danieli, photo: Gadi Dagon

שהגעתי לאיסר שולמן. בהתחלה זה היה מאוד קשה, אולי בגלל שאנחנו אנשים שונים לגמרי, כל אחד חתר במשוט אחר והסתובבנו במקום. אבל היה לי בו אמון מלא, והוא, שהוא אדם עסוק מאוד, הקדיש את עצמו לגמרי לפרויקט. איסר היה בתהליך עמוק עם המוסיקה ובמופע הזה באופן ספציפי הקולאז' היה מסובך ודרש הרבה חזרות של רעיונות מוסיקליים, מעברים, קטעים מקשרים וכל מיני סאונדים ודגימות קול מאוד מובחנות. לדעתי, הוא עשה עבודה נהדרת בזמן מאוד קצר.

את מרגישה הכרח לרקוד בהופעות שלך, דבר שעשית כמעט תמיד?

בעבודה הקודמת "יופי יופי", עבודה שאנשים לא כל כך אהבו, עבודה מפוררת שעשויה תמונות תמונות, לא רקדתי וזה היה מאוד נכון לי. בעבודה הזו לא יכולתי להתאפק ודחפתי את עצמי פנימה. התחשק לי לרקוד. לפעמים נראה לי יותר נכון לעשות רק את הכוריאוגרפיה, אבל אני מרגישה במהלך העבודה שאני חייבת להשתתף, כדי להיות יותר עמוק בפנים. בזמן האחרון אני מתחילה ליהנות מזה שיש לי את הצורך הסוטה להופיע. לפעמים אני לא מבינה למה אני לא בבית, ורואה 'מבט'?

בתור פרפורמרי, את לא עוברת את גבול הצניעות הסביר?

חשוב לי מאוד לקבל את הצניעות של עצמי. הצניעות היא ערך חשוב אצלי שבא מההורים. יש לי רתיעה מפומפוזיות. יש רתיעה ממלאכותיות. כשאתה רואה את עצמך, אתה בעצם רואה משהו שאתה לא אמור לראות. טאבו.

"לונה" מאת ענת דניאלי, רקדנים:
רותם תש"ח וגלית נמירובסקי,
צילום: אצושי ליגימה
"Luna" by Anat Danieli,
dancers: Rotem Tasha"ch and
Galit Nemirovsky



גם השתחוויה לא רצית לעשות וקצת רבת על זה עם הרקדנים.

נכון, רציתי פשוט לצאת ולגמור וללכת. ההשתחוויה מספקת איזה צורך בסיסי של יוצרים, של קהל ושל הדיאלוג ביניהם. כולם עושים את זה. בשבילי ההשתחוויה ומחייאות הכפיים הן סיטואציה מביכה. משהו שנכפה מלמעלה, משהו אוטומטי שמפריע לזרימה. הרקדנים אמרו שצריך לתת לקהל את הקוד, את הסימן שהמופע נגמר וצריך לקום וללכת, וקיבלתי את זה. אני רציתי שהקהל יישאר עם האוסף של הסצנות כפי שהן נבנו, בזו אחר זו, ועם כל האסוציאציות שהן מעלות אצלו. חשוב לי שאנשים יצאו מהמופע עם משהו ביד. ❏



יסמין ורדימון: לונדון כן מחכה לה

מאיה בהיר

תיאטרליות, מערכות יחסים בין אנשים המסופרות בשפה פיזית ברורה, ללא מילים, מסרים חברתיים וגם לא מעט הומור - מאפיינים את עבודותיה של הכוריאוגרפית הישראלית יסמין ורדימון (30). יש לה להקה על שמה, מלגות ופרסים בהם זכתה בשנים האחרונות, פסטיבל שהיא אוצרת, סיבובי הופעות רבים בכל העולם - ואם לא שמעתם את שמה לאחרונה, זה לא מקרי. ורדימון, קיבוצניקית מעין החורש שליד חדרה ובוגרת להקת המחול הקיבוצית, פועלת בארבע השנים האחרונות בזירת לונדון, וגיוותה לישראל מעטות ולרוב קשורות בעניינים משפחתיים.

השנה עשתה ורדימון היסטוריה, בהיותה כוריאוגרפית הלא-אנגלייה הראשונה שזכתה בפרס "ג'רווד" [Jerwood], שהוא הפרס הכי יוקרתי באנגליה לכוריאוגרפיה. הפרס ניתן לה על פועלה האמנותי הכולל, כפי שהוא נראה על בימות לונדון והסביבה בשנים האחרונות. מרס קנינגהם, הכוריאוגרף האמריקאי הנודע, העניק לה אותו בכבוד ובעצמו. הפרס - מעבר לכבוד הגדול בהחלט הכרוך בו - הוא תמיכה של 8000 ל"ש (כ-50 אלף שקלים) בעבודה החדשה של ורדימון. "קנינגהם הזמין אותי לאכול איתו ארוחת ערב ואמר שיהיה מאוד מעוניין לדעת מה עשיתי עם הכסף, וישמח אם אזמין אותו לצפות בעבודה. מובן שהבטחתי לו מיד מקום של כבוד באולם", היא מסכמת את החוויה הייחודית הזאת. בכל זאת, לא כל יום יושבים לארוחה עם קנינגהם, כשהוא עצמו הזמין אותך אליה. הרומן של יסמין ורדימון עם לונדון החל לפני כשש שנים, כאשר זכתה בשנת '95 במקום הראשון בתחרות "בדרך ללונדון", שהתקיימה במרכז סוזן דלל בתל-אביב. התחרות - כשמה כן היא. מי שזוכה בה מקבל מילגת לימודים בת חודש במרכז המחול הלונדוני הכי פעיל בעיר - "הפלייס תיאטר". ורדימון התחרתה וזכתה במקום הראשון הנחשק עם עבודתה "אקולאשמה", מה שהוביל אותה אל המטוס היישר ללונדון. ג'ון אשפורד [John Ashford], מנהל ה"פלייס תיאטר", שלמזלה היה גם אחד השופטים בתחרות הישראלית, חיכה לה שם בזרועות פתוחות. ורדימון הגיעה, עבדה קשה ונכבשה בקסם האנגלי. זה לא קרה מיד, אבל אחרי שנה הבינה שלונדון זה המקום שלה. לפחות לתקופת מה בחייה.

בערך באותה תקופה עזבה את להקת המחול הקיבוצית, "הבית הישראלי החם והתומך שלי", לדבריה, וניסתה את מזלה בלהקות ובפרויקטים שונים באירופה. רק בסופה של אותה שנה, כשהבינה שהיא רוצה להתמקד יותר ביצירה ופחות בריקוד, התמקמה בלונדון, בדירה שכורה בדרום העיר, ברובע צבעוני וססגוני עתיר שחורים ופורטוריקאים. "מאוד מתאימה לי סביבה כזאת", אומרת ורדימון, "כי רבות מהעבודות שלי עוסקות בתרבויות שונות וברבדים סוציאליים". את מגוריה היא חולקת עם החבר שלה זה 11 שנה, גיא בר-אמוץ (30) מקיבוץ מעברות. בר-אמוץ, אמן פלסטי מוערך, זכה השנה בפרס "האמן הצעיר" מטעם מוזיאון ישראל. השניים, אגב, גם מרבים לשתף פעולה מבחינה אמנותית. "גיא עושה הרבה מולטימדיה", אומרת ורדימון, "הוא זה שאחראי על האנימציה ועל שילוב מימד הווידאו בעבודות הלהקה שלי. עשינו גם עבודות משותפות למוזיאונים בעולם". מי שריכך את נחיתתה של ורדימון בעיר הגדולה במדינה הזרה היה אותו ג'ון אשפורד, שמינה אותה לכוריאוגרפית הבית של ה"פלייס תיאטר". זה אומר שהיו לה שם משרד משלה, תמיכה כספית וכר נרחב לפעילות יצירתית. ורדימון לא הכזיבה. מאז בואה ללונדון היא העלתה כבר ארבע עבודות, כולן הצליחו באנגליה וגם מחוצה לה: רשימת עבודותיה האנגליות - כולן בעלות שמות דו-משמעיים או שמות שיש

"ראש" מאת יסמין ורדימון, רקדנים: לוק בורו ויסמין ורדימון,
צילום: סוקי דהנדה
"Tête" by Jasmin Vardimon, dancers: Luke Burrough and
Jasmin Vardimon, photo: Suki Dhanda

בהם משחקי מיילים - כוללת את: "ת-רפיסט" [Th-rapist] - שילוב של המילים תרפיה וְהַאָנס (דה-רפיסט), "זו עבודה על הגבול הדק של המגע המותר והאסור" מ-97, "מדאם מייד" (עבודה המבוססת על

"לורלור", מאת יסמין ורדימון, צילום: דארין זאמיט לופי
 "LureLureLure" by Jasmin Vardimon, photo: Darrin Zammit Lupi



"המשרתות" של ז'אן ז'אנה) מ-98 עימה היא גם הופיעה בארץ באירועי "הרמת מסך" במרכז סוזן דלל בתל-אביב, "טית" [Tête] (ראש בצרפתית) מ-99 ו"לורלור" [Lurelurelure] משנת 2000. כרגע הלהקה עובדת על "טיקליש" (מדגדג) שתהיה בסופו של דבר ערב יצירתי שלם ותועלה בשנת 2001. "זו תהיה קופרודקציה עם תיאטראות בסקוטלנד, בטורונטו (קנדה) ומרכז בברצלונה (ספרד)", היא מספרת, מה שמעיד יותר מכל על המעמד וההערכה הבינלאומית שרוחשים לה בבירה האנגלית. "הבריטים כל כך מסודרים", היא מתמוגגת, "יש לי כבר הזמנות להופעות באנגליה ובעולם לחמש השנים הקרובות". הלהקה שלה, "להקת המחול של יסמין ורדימון" שמה, כוללת ארבעה רקדנים. מלבד יסמין עצמה, יש עוד רקדנית ישראלית, ליאת שנהר, רקדן בריטי ורקדנית ניו-זילנדית. הלהקה עובדת על פי פרויקטים, לרוב ארוכי טווח, כשכל פרויקט מקבל תמיכה ממשלתית. "יש לי הרבה מזל באנגליה", היא מודה, "הלהקה שלי הפכה לאחת הלהקות הימסוירות והנתמכות שם. תוך זמן קצר מאז הקמתה הלהקה התקדמה יפה מאוד, בצורה ממש מהירה, בסולם ההצלחות וזה התבטא בכמות הסיורים שלנו בחו"ל. עד היום היו לנו מעל 60 הופעות



ב-15 מדינות. זה נחשב כמכובד ביותר עבור להקה אנגלית.

הזכייה בפרס "ג'רווד" היוקרתי הביאה עימה ראיונות

לתקשורת האנגלית?

כן, היו לי כמה ראיונות לעיתונים באנגליה ובאירופה. כשלמראיינים נודע שאני באה מישראל, הם תמיד שואלים אותי מה ישראלי ביצירות שלי.

ומה באמת?

אני מושפעת מהמקום שבו אני עובדת באותה תקופה. ההשפעות שלי באות גם ממקומות אוניברסליים כמו קולנוע, ספרות, תרבות, ובלונדון יש בהחלט שפע מכל זה. אלה הדברים שמעשירים אותי ומשפיעים לדעתי יותר מכל גם על היצירה שלי.

ואיך המבקרים באנגליה מגדירים את העבודה שלך?

הם אומרים שהיצירה שלי מאוד לא-בריטית - ולא שאני בדיק יודעת למה הם מתכוונים במונח בריטית - וטוענים שהיא מושפעת בעיקר מתיאטרון. לדעתי, זה באמת נכון.

אז לדעתך אין גם דבר כזה מחול בריטי?

לא ממש. אנגליה היא מדינה מולטי-תרבותית, וכל מי שיוצר בתוך המדינה, כולל הלהקה שלי, נחשב שם ליוצר בריטי, לפחות באופן טכני. בגלל הרב-לאומיות ואנשים מכל צבעי הקשת שניתן למצוא בלונדון, כשכל אחד בא עם עולם ההשפעות והמושגים שלו, באמת קשה להגדיר מהו המחול האנגלי המודרני ואם הוא קיים בכלל.

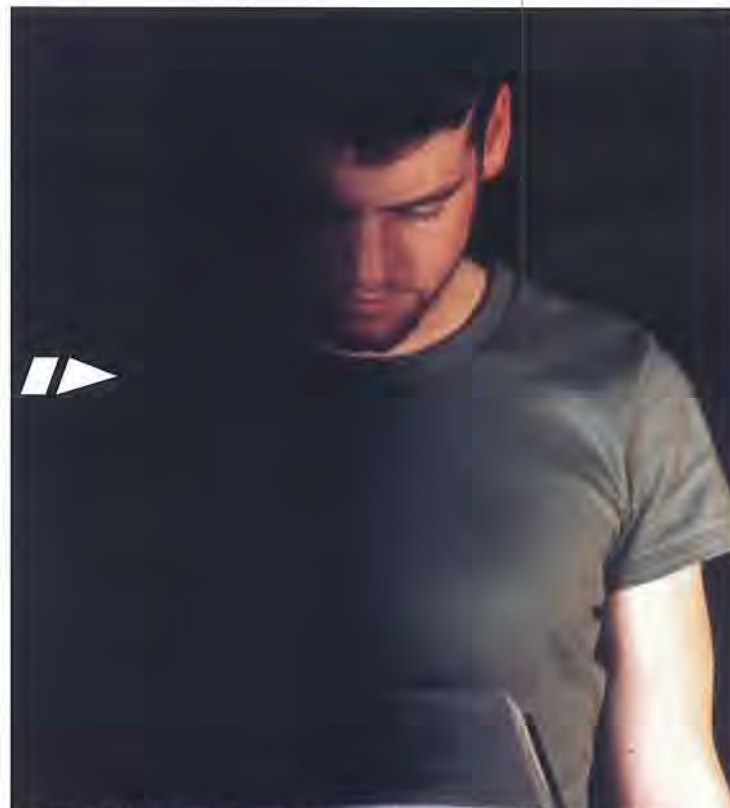
אז את חיה טוב ממחול?

יסמין מחייכת. מתברר שאת הקושי להתפרנס מאמנות לא המציאו האמנים בארץ. "אני חיה גם ממחול. בנוסף לעבודה עם הלהקה שלי אני עובדת על תנועה וכוריאוגרפיה עם שחקנים בתיאטראות השונים של לונדון. אבל בנוסף לעבודה במחול נטו אני גם מורה לפילאטיס - שיטת התעמלות טיפולית. זה טוב לאנשים עם פציעות וגם לאנשים בריאים שרוצים לפתח שרירים מסוימים. במיוחד היא טובה לרקדנים. אני מטפלת בעיקר באופן פרטי אבל גם במכוני כושר ובבתי ספר לריקוד".

בנובמבר 2000 אצרה לראשונה באופן מלא ועצמאי פסטיבל מחול שלם בתיאטרון "אובל" בלונדון, השג מרגש מאוד מבחינתה. "זה היה פסטיבל בן שבועיים שאליו הזמנתי להקות אנגליות וכמה להקות מחוץ לאנגליה". וחץ מזה היא לא מפסיקה ללמוד. לצד החבר שלה, הלומד אמנות בגולדסמית קולג', לומדת גם ורדימון - לתואר ראשון באנתרופולוגיה ובקולנוע. "תמיד הייתי אחת שעושה הרבה בו זמנית", היא מודה, "כזאת אני. מרגישה שאני חייבת כל הזמן להעשיר את עצמי". לכן, אולי, לא מפתיע לגלות שיסמין ורדימון לא החלה את קריירת המחול שלה בגיל ממש צעיר. למה? כי היא עשתה הרבה דברים לפני כן. למעשה, היא הגיעה למחול אחרי קריירה מבטיחה של אצנית ומתעמלת קרקע. "הייתי בקבוצת האצנים הצעירים של מכון וינגייט", היא משחזרת, "והתאמנתי ברצינות כדי להגיע לאולימפיאדה. המאמנת שלי היתה אסתר רוט-שחמורוב הנודעת".

אז מה קרה שוויתרת לפתע על חלום האולימפיאדה?

בנוסף לאימוני הריצה גם עשיתי אימוני התעמלות קרקע. האימונים כללו גם לימודי בלט. יום אחד המורה שלי לבלט פשוט עשתה לי 'מחטף'. היא הציעה לי לעשות 'יותר בלט' ופחות התעמלות. אני הסכמתי, וכך נשאבתי יותר ויותר אל תוך עולם המחול. האמת היא שזה התאים לי, כי מגיל צעיר הייתי חובבת תיאטרון. אבא שלי, נדב ורדימון ז"ל, שרק לאחרונה נפטר בגיל 59 אחרי מלחמה ממושכת במחלת הסרטן, היה איש תרבות ותיאטרון. הוא ניהל במשך כמה תקופות את תיאטרון 'צוותא' בתל-אביב ובזכות ההורים שלי הלכתי



"ראש" מאת יסמין ורדימון, רקדנים: לוק בורו ויסמין ורדימון, צילום: סוקי דהנדה
"Tête" by Jasmin Vardimon, dancers: Luke Burrough and Jasmin Vardimon, photo: Suki Dhanda

הרבה להצגות ולמופעים. המחול היה עבורי טבעי יותר, קרוב יותר לעולם התיאטרון שאותו כל כך אהבתי, מאשר התעמלות הקרקע. עם הזמן המחול גם גרם לי להזניח את הריצה ולוותר על חלום האולימפיאדה.

ובמבט לאחור את לא מצטערת על זה? אולי היית מביאה את

מדליית הזהב הראשונה של ישראל?

"ממש לא", יסמין מחייכת, "לא נראה לי שהייתי מוכשרת עד כדי כך בריצה. העיסוק במחול מעשיר אותי הרבה יותר".

את לימודי המחול הרציניים שלה היא החלה בגיל 14 באולפנה האזורית מנשה בקיבוץ עין שמר. לקראת השירות הצבאי כבר נחשבה לרקדנית מקצועית לכל דבר ולכן קיבלה מעמד של רקדנית מצטיינת. היא שירתה כמאבחנת פסיכוטכנית בלשכת הגיוס בתל-אביב, מה שאיפשר לה בחצי השני של היום לרקוד וללמוד מחול. אחרי השחרור התקבלה ללהקת המחול הקיבוצית, עברה לגור בגעתון שליד נהריה, קיבוץ הבית של הלהקה, ולא עזבה את הלהקה עד גיל 25, הגיל שבו החליטה לנסות את האופציה האירופית. "הופעתי בכל העבודות המרכזיות של הלהקה, ביניהן 'עיר עירומה' ו'זיכרון דברים', שהיתה עבורי עבודה מאוד מרגשת. בנוסף יצרתי את העבודות שלי. יהודית ארנון, מייסדת הלהקה וגם המנהלת שלה במשך שנים ארוכות, מאוד תמכה בזה שניצור ונתפתח. היא גם איפשרה לי לעבוד על היצירות שלי עם רקדנים מהלהקה".

ואף פעם לא חשבת "לרדת" למרכז הארץ? לנסות להתקבל

למשל ל"בת שבע"?

לא בזמן שהייתי ב"קיבוצית". כשהרגשתי שאני רוצה לצאת, אז מבחינתי זה היה לצאת לגמרי את גבולות הארץ. המניע העיקרי שלי לצאת לחו"ל היה הרצון לעבוד בקבוצות יותר קטנות, מה שבארץ מאוד קשה.

את רואה את עצמך נשארת בלונדון?

כרגע כן. מאוד טוב לי שם ואני מקבלת הערכה רבה לעבודה שלי, שמתבטאת גם בתמיכה כספית ואדמיניסטרטיבית הגונה. אני חיה עם זה טוב מאוד. נכון שגם בארץ אהבתי לעבוד, אבל אין ספק שבלונדון המעמד של הלהקה שלי מבטיח, וזה לא פשוט להגיע למצב שאליו הגענו, שארבעה תיאטראות תומכים בנו. במצב כזה אין ספק שנשארים בינתיים שם.

ומה עם הופעות של הלהקה שלך בארץ?

"אני מאוד אשמח להופיע כאן", היא אומרת, "אבל זה צריך להיות בהתאם לדרישות שלנו. צריכים לשלם לנו עבור ההופעות בדיוק כמו שמשלמים לנו בכל העולם". ואכן, עד שלא נפנים שצריך לשלם כאן לאמנים, גם כאלה שהם "משלנו", לא נהיה ככל העמים, וחבל.



"לורלור", מאת יסמין ורדימון, צילום: דארין זאמיט לופי
"LureLureLure" by Jasmin Vardimon, photo: Darrin Zammit Lupi

ב-14.11.00 קיימה הספרייה הישראלית למחול, בשיתוף עם משרד החינוך התרבות הספורט ועם "אמנות לעם" יום פעילות מיוחד שהפגיש תלמידי מחול מכל רחבי הארץ עם להקת המחול הבריטית רנדום [Random]. זה היה המפגש השלישי בפרויקט "מדור לדור" - סדרת מפגשים בין תלמידי מחול טרום-מקצועיים עם להקות מחול מחו"ל. מעל 200 תלמידי מחול, בגילאים 15-18, נחשפו לתהליך העבודה של הלהקה. תוכנית היום כללה שיעור מחול מודרני עם אחד מרקדני הלהקה, שיחה עם ויין מקגרור [McGregor] וצפייה בשיעור של הלהקה.

רקדני להקת רנדום - Darren Elis, Julian de Leon, Nocolas Laustiola, Odett Hughes ו-Claire Cunningham הודיעו ברגע האחרון שאינם זקוקים למלווים מוסיקליים לשיעורי המחול שיעבירו, והאלטרנטיבה היתה מרשימה ביותר: כל אחד מהרקדנים הגיע עם מבחר דיסקים משובח, שסיפק תשתית עשירה לשיעור, החל ברומנטיקה ורודה לתרגילים

הראשונים ועד לאפור המתכתי האלקטרוני שקנה לו מקום של כבוד בהמשך השיעור. היתה זו הקדמה נאה למופע ה"טרילוגיה" של הלהקה, שמצדיע למוסיקה האלקטרונית בהיותו מופע מולטימדיה אינטגרטיבי בו מציגים שמונת הרקדנים והשותפים

הוירטואליים שלהם מבט רענן מצידו של עולם המחול על עולם הטכנולוגיה, ועל המתכנתיות והניכור שהוא מביא עימו, גם למוסיקה עצמה.

התלמידים הביעו התלהבות רבה מהשיעור, אשר גרם להם, לדבריהם, להתוודע אל סוג רפרטואר תנועתי חדש לגמרי, ולבחון את יכולתם לנוע במהירות ובסגנון אחר מזה שאליו הורגלו בבתי הספר. כל אחד מהמורים לימד בהתאם לסגנון האישי שלו, אם כי אצל כולם בלטה המגמה של הטיפול בגוף והפירוק שלו בצורה מקורית ומאוד לא מסורתית.

בשיעור של קלייר קנינגהם למשל, האלמנטים היו אותם אלמנטים שמופיעים בכל שיעור מחול מודרני, אבל הטעם והאופן בו טופל

הגוף היו ייחודיים. החימום התרכז בחלק הגוף העליון; ראש, כתפיים זרועות וגב עליון. התלמידים נדרשו לבצע תרגילים בקצבים לא סטנדרטיים; למשל, רק מעט תרגילים היו נאמנים לספירת השמונה המסורתית. התנועות היו מהירות למדי ודרשו כבר מתחילת השיעור שליטה של ממש באיברים הנעים. בניגוד לשיעורי המחול המודרני המוכרים לתלמידים, החימום, כמו גם השלבים האחרים של השיעור, התבצע בעמידה. השיעור התאפיין בכידוד של איברים והתמקדות באזורים קטנים כמו כפות הידיים, המרפקים והכתפיים, ובתרגילים נדרשה סריקה של איברים אלו בדייקנות ובבהירות. הדגש היה על הזרועות והגב העליון במטרה להגיע איתם למקסימום אפשרויות תנועה. התנועה התבססה על שחרור וחופש במפרקים יותר מאשר על החזקת שרירים.

בסוף השיעור התחלקו התלמידים לזוגות וקנינגהם לימדה קטע דואט המבוסס על שאלות ותשובות בין שני בני זוג. הדואט כלל

עולמו של מקגרור: מפגש תלמידי מחול עם להקת רנדום

עינב רוזנבליט

להקת רנדום, כוריאוגרף: ויין מקגרור
Random Dance Company, choreographer: McGregor

בעיקר אלמנטים טכניים שנרכשו במהלך השיעור, אבל היה גם היתולי ומשעשע, וזה שבר באופן סופי את הקרח בין קנינגהם לבין העיניים המעריצות של התלמידים. התלמידים ביצעו את הדואטים בקבוצות קטנות כששאר הכיתה צופה בהם, וזכו מחבריהם למחאות כפיים, שהתערבבו בתשואות הרמות לקנינגהם עם סיום השיעור.

בזמן שהוקצב לשאלות, שאלו רוב התלמידים על הקריירה של קנינגהם: מתי התחילה לרקוד וכו'. היא רוקדת מגיל 4, והיא כבר 6 שנים רקדנית מקצועית, ענתה קנינגהם. את עיקר השכלתה כרקדנית-יוצרת רכשה בסדנאות עם כוריאוגרפים אורחים יותר מאשר בשיעורים השגרתיים (מה שבוודאי עורר הזדהות אצל משתתפי השיעור). לגבי ה"טרילוגיה" הקדימה קנינגהם ואמרה שאין ליצירה נרטיב ברור. היא הזמינה את התלמידים לחפש בה את המסע האישי שלהם.

אחרי השיעור עם הרקדנים נהנו התלמידים ממפגש בלתי אמצעי עם עולמו של ויין מקגרור. מקגרור (30), בלבוש לונדוני צעיר עם גולגולת חשופה וכמה עגילים בגבה ישב על שפת הבמה, וסיפר על המקורות של יצירתו. ואז, מודע לחלוטין למבטים המעריצים שתלו

בו רקדני העתיד, קרא לאמיצים שביניהם לשאול שאלות. התלמידים רצו בעיקר לדעת כיצד בוחר מקגרור את רקדניו. חשובה לו יכולת טכנית מעולה ובצידה אינטליגנציה, אמר מקגרור. הוא מחפש רקדנים שלא יבצעו בעיוורון את הוראות הכוריאוגרף אלא יתנו פרשנות משלהם לחומר שהוא מביא. בתהליך העבודה על ה"טרילוגיה", הוא הביא רעיונות ונתן לרקדנים לעשות עליהם אימפרוביזציה, כך שבתוצר הסופי יש מאוצר התנועות האישי של כל רקדן. לשאלה על איזה חלק

ב"טרילוגיה" עבד קודם - על הדמויות הוירטואליות או על תנועות הרקדנים - השיב מקגרור שהעבודה היתה משולבת, כפי שהמחשב משולב כחלק אורגני בחייו כרקדן וככוריאוגרף. על משמעות שמה של היצירה - "מילניום" - השיב שזהו שילוב בין מילניום ואקווריום. נקודת המוצא היתה ניסיון ליצור חלל וירטואלי, אשר אינו מושפע מכוח המשיכה, אבל שאנשים יכולים לראותו, כמו אקווריום. בנוסף, נעשה ניסיון לבדוק כיצד אפשר להשתמש בסביבה הוירטואלית לצורך ריקוד. כיצד אוצר המילים התנועתית-הפיזי חובר אל התנועות הממוחשבות. וכן, הוסיף מקגרור, מעניין אותו לבדוק איך יוצרים משהו יפה ואסתטי מתנועות מאוד לא הרמוניות.

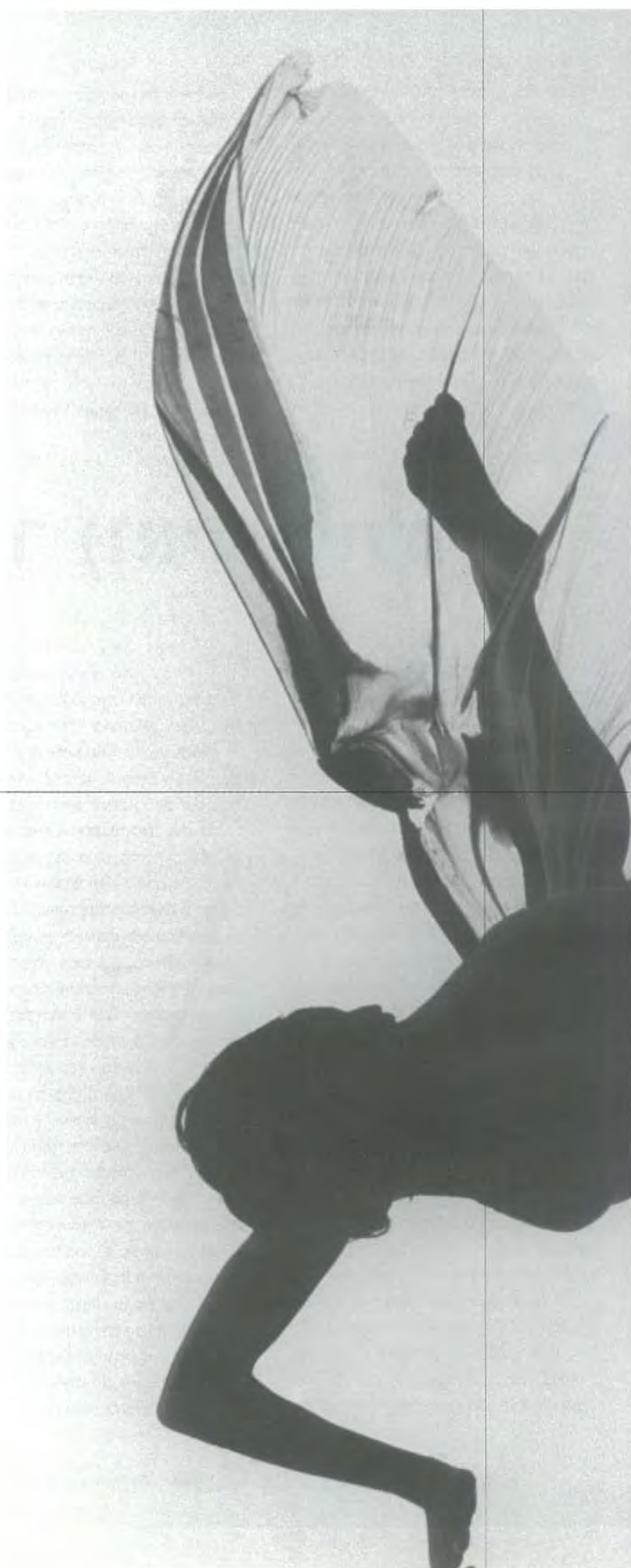
המורות היו, כצפוי, דידקטיות יותר ושאלו על מקור השפה התנועתית של מקגרור. הכוריאוגרף לא נתן תשובה חד משמעית. אחת המורות שאלה על הקשר בין עבודתו של מקגרור למרס קנינגהם. המילון התנועתי שלו אחר לגמרי אמר מקגרור; עם זאת, יש ביניהם כמה נקודות השקה, כמו ההתייחסות למוסיקה כיסוד שאינו דווקא נלווה לריקוד אלא בעל מאפיינים משל עצמו, במקרים מסוימים - מאפיינים דיסהרמוניים; היצירות

של ג'ון קייג' אצל קנינגהם מקבילות אולי במשהו למוסיקה המתכתית הקפואה והדיסהרמונית אצל מקגרור. (מרס קנינגהם היה מהראשונים שהשתמשו במחשב לצרכים של כוריאוגרפיה, כשבנה את תוכנת life forms - המפרקת לגורמים פרמטרים כוריאוגרפיים כזמן, מרחב, וצורות תנועה). עוד סיפר מקגרור, שבנוסף לשיעורי בלט קלאסי, מקבלים חברי הלהקה גם שיעורים במחול מודרני, שיאצו וטכניקות משחררות אחרות, כדי לחשוף אותם לסגנונות שונים ולהרחיב

את גבולות היכולת התנועתית של גופם.

אחרי השיחה עם הכוריאוגרף הוזמנו התלמידים לצפות בשיעור של הלהקה, שם הודגמו העקרונות של מקגרור לגבי הרמוניה, המושגת מרצף של תנועות ומצבים דיסהרמוניים. נראה כי מקגרור, הרקדן הטוב מכולם, המודע כל הזמן לנוכחות העיניים המעריצות של התלמידים הישראליים, היה עסוק פחות בהעברת השיעור ויותר בהפגנת יכולתו הוירטואוזית. ניכר שהשפה התנועתית של רנדום היא השפה האישית מאוד של מקגרור, אבל זו נובעת מהיכולות ששמורות לו בלבד, ואחרי שרואים אותו מתנועע, רקדניו קצת מחוויים לידו.

זאת היתה ההקדמה, שלאחריה הגיעו התלמידים בשלים לגמרי לצפות במופע ה"טרילוגיה"; המתכתיים והניכור הם נושאים רווחים באמנות בת זמננו, וכאן הם הוקצנו לרמת דמויות וירטואליות בלי גוף על מסכים מרצדים. אלא שמקגרור מטפל בנושאים אלו באופן ייחודי. במקום להציג את הקונפליקט שבין עולם הטכנולוגיה לעולם האנושי, ולמתוח ביקורת על העולם הטכנולוגי המנוכר, הוא מציג את שני העולמות כמשלימים זה את זה.



הקשר בין מחול ותנועה לתרפיה נראה במבט ראשון כתמונה וגם סטודנטים, או לחילופין, אנשים הבאים לטיפול אומרים "מעולם לא רקדתי", ויש השואלים האם עליהם להביא נעלי ריקוד, או בגד בלט. שאלה זו ממחישה את הערפול הקיים בתחום הקושר מחול ותנועה לתרפיה, והיא שאלה שאנו, אנשי המקצוע מורגלים לשמוע. (התשובה אגב היא "לא" - אין צורך בנעלי ריקוד).

וכאן אולי המקום להסביר. התרפיה בתנועה משתמשת במחול כמדיום טיפולי ומתבססת על האמונה שבגוף חבויים הסיפורים המרתקים של חינתו, אשר בעזרת

דיתה פדרמן

הגוף הזוכר (ואינו סולח) -

והיה למכשיר רב הבעה ועוצמה באירועים במהלך חיי האדם ובעיקר במעברים - לידה, בגרות, נישואין ומוות.

הריקוד בצורתו זו עדיין איננו תרפיה, משום שחסר הגורם המתעל את הרגשות, המצוקות והתכנים העולים במהלך הריקוד. אך האקסטזה המתחוללת אצל הפרט הרוקד עם עצמו או כחלק מקבוצה, מביאה לשחרור רגשי ולתחושת שייכות של היחיד לקבוצה. חסר כאמור, עדיין, הגורם המתעל את הרגשות, המצוקות והתכנים העולים במהלך הריקוד, כדי להפכם לתקשורת ולהתקשרות של היחיד עם זולת משמעותי ועם עברו שלו, על מנת לאפשר לו הבנה של

צרכיו הגופניים-רגשיים. בתמורה, הוא רוכש את היכולת לביטוי רגשי-ורבלי. עם זאת, הביטויים הגופניים של המצוקות הרגשיות עדיין פעילים והם יבואו לידי ביטוי בעת מצוקה קשה במיוחד.

התרפיה בתנועה רואה בגוף כלי אבחוני וטיפולי כאחד, המכיר בתנועה כדחף ראשוני מולד, בדומה לדחף המיניתי והאגרסיה המוכר לנו מהתיאוריות של פרויד [Freud]. הוא היה הראשון שלמעשה השכיב את מטופליו על הספה המפורסמת, כשמאחוריה ישב הוא עצמו, כך שלא נוצר קשר עין ביניהם. המטופל, במצב זה של שכיבה סטטית, היה מעלה אסוציאציות

תנועה ומחול, ניתן להגיע אליהם, להעלותם אל פני השטח - ובמהלך הטיפול, לחולל בהם שינוי ולהביא אותם לסיומים אחרים.

המקרה של נורה (שם בדוי) ימחיש את הדברים שנשמעים אולי סתומים מעט. נורה הגיעה לטיפול בגלל דיכאון, ובתהליך הטיפול, ששילב עבודה בתנועה ושיחות, התגלו חולשה ורגישות יתר בצד השמאלי של גופה, שהתבטאו במעידות ברגל שמאל, ניתוחים שנאלצה לעבור ותלונות על כיווצי שרירים. לאחר בירור משמעותו של הצד השמאלי בגופה וקשריו עם העולם, עלה זיכרון מן העבר, הקשור ביחסיה של נורה עם אמה, שבה תמכה, כשהיא אווזת תמיד בידה השמאלית. מתוך השיחות התברר, כי אמה של נורה היתה לנטל כבד עליה והיותה מעמסה נפשית וגם גופנית קשה.

מאחר שלא נמצאה לה דרך אחרת לבטא את תחושותיה ומצוקותיה התגייס גופה של נורה ולקח על עצמו חלק מהנטל.

התרפיה בתנועה ובמחול [Dance Movement Therapy] היא תחום צעיר יחסית, אך השימוש במחול כפולחן, הן לצורך ריפוי והן לשם ביטוי רגשות, הוא עתיק כמו ההיסטוריה עצמה.

ציורי קיר במערות פרהיסטוריות מעידים על שימוש בתנועה ובמחול שמצא, מאוחר יותר, ביטוי בולט במיוחד בריקודי המרפאים הטיבטיים ("הישאמאן"). הריקוד תפס מקום מרכזי בפולחנים של דתות שונות ובמשך הזמן הפך לחלק בלתי נפרד מהדת, שימש לתפילות

התהליכים אותם הוא חווה.

הריקוד שימש גם כאמצעי לגירוש מחלות פיזיות ו"דיבוקים" - שהיו ביטוי גופני למחלות נפשיות וכן אמצעי להתגברות על פחדים קולקטיביים ופרכים בטקסים שבטיים שונים, שנועדו לסייע ליחיד להתמודד עם יציאה למלחמה, מוות או אסונות טבע. התנועה במקב אהיד מוכרת לנו מריקודים שבטיים או מסרטים על המערב הפרוע, בהם נראים אינדיאנים צבועים בצבעי מלחמה רוקדים בקבוצה מסביב לאש בתנועות מתואמות ובמקצב אחיד ההולך ומתגבר. תנועה זאת מעניקה להם תחושת כוח ושייכות. עד היום אנו עדים לריקודים המובילים לאקסטזה, בהם רוקד הפרט במרכז הקבוצה - המספקת לו גם גבול והגנה וגם קצב הולך ומתגבר - עד שתנועותיו הסיבוביות מובילות אותו לאיבוד תחושה של גוף ושל ה"עצמי" שלו.

לכל אורך ההיסטוריה נעשה שימוש באלמנטים תנועתיים למטרות קומוניקטיביות ואלה התבססו למעשה על תהליך ההתפתחות של האדם. התינוק האנושי חווה את קיומו דרך גופו ובאמצעותו הוא גם מתקשר עם העולם. הוא מביע רעב, צמא או אי נוחות באמצעות תנועות והעוויות, שכל גופו משתתף בהם. גם הרגיעה שבאה עם סיפוק הצורך מביאה לרגיעה כללית של כל הגוף.

במהלך ההתפתחות, מאבד האדם בהדרגה את יכולת הביטוי הגופנית כאמצעי יחיד לביטוי

חופשיות או מספר את חלומותיו.

בתרפיה בתנועה לעומת זאת, מקומו של המטופל בחדר אינו קבוע והוא יכול להשתנות, הן במהלך השעה הטיפולית עצמה והן עם ההתקדמות בתהליך הטיפולי השלם, כשגם החדר עצמו מהווה ציר, דרכו מעביר המטופל את התייחסויותיו לתהליך. המטופל יכול לבחור בשיבה על כיסא, כמו בפסיכותרפיה הקלאסית, או לחילופין בכל מקום אחר בחדר - על הרצפה, על כריות, בעמידה או בתנועה.

בגישות המסורתיות של טיפול נפשי מתקיים תהליך העברה [transference] בין שני גורמים: המטופל והמטפל, ואילו בתרפיה באמנויות קיים גורם נוסף, שלישי, שותף לתהליך, שגם ביחס אליו מתקיימת העברה. בביליות תרפיה - הטקסט משמש גורם כזה, בתרפיה בציור - יהיו אלה גיליון הציור והצבעים, ואילו בתרפיה בתנועה - הגוף כולו, המוסיקה ואף החדר עצמו יישמשו מושאים לרגשות העברה.

בהצצה לחדר הטיפולים אנו רואים חדר מרווח אך לא גדול מדי, על הרצפה פרוש שטיח ובפינה טייפ עם קלטות, אותו מפעיל המטפל בעת צורך. כרגע נמצאת בו איזבל (שם בדוי), צעירה בשנות ה-20 לחייה, שהופנתה לאבחון וטיפול בעקבות חשד שהביטויים האנורקטיים - למשל, הקאות וחוסר רצון לאכול - מקורם אינו באנורקסיה (ראשונית) כפי שטענה, אלא בהתעללות מינית. איזבל נכנסה לחדר בצעד מהוסס כשבקשתה המוצהרת היא לשפר את

הדימוי הגופני שלה, משום שלדבריה, יש לה "בעיות עם הגוף". בתהליך האיבחון התבקשה איזבל להתהלך בחדר בקצב שנוח לה ואחר כך בקצב מהיר יותר, בצעדים גדולים יותר או לחילופין בצעדים קטנים מאוד. כמו כן התבקשה להכניס יותר כוח בתנועותיה. איזבל הניפה את רגליה לגובה רב, עד לבעיטות ממש, כשהיא אומרת "אני לעולם לא אצליח לפגוע בפניו". גם בתנועות ידיה יצרה מעין תנועות איגרוף אך הכוח שנוצר בכתף בתחילת התנועה התפוגג בסופה. בשלב זה פרצה איזבל בבכי והתיישבה על הרצפה. המשך הפגישה היה שיחה מקוטעת כשהמטפלת והמטופלת יושבות

פעילות הגוף

צייס ראתה בתנועה ערך בפני עצמו והאמינה שעיוותים באופן תנועת גוף מקורם בתגובה לא מסתגלת לקונפליקט ולכאב. למשל - אנשים אשר כהגנה מפני רגשות אשם, אגרסיה ומיניות עוצרים את נשימתם. או, אנשים השרויים בדיכאון המצמצמים את השימוש במרחב בו הם נעים. חולים מסוימים מתעלמים מחלקים בגופם ומסרבים ליצור קשר עם חלקים אלה. חולים אחרים בוחרים לא להזיז איבר מסוים. תנועות המחול עוזרות לארגן את הגוף בחלל, החולה לומד להכיר את חלקי גופו, נעשה מודע לגופו ולנשימתו; כל זאת כדי להכינו לתגובה

משתמש בקשר זה על ידי בחירת דימויים ריקודיים מתאימים. למשל, חולה העוצר את רגשות הכעס שלו, יקבל דימוי של כריתת עצים: התנועות תהיינה חזקות וישירות כנדרש לפעילות זו והן תגנה ברגשות הכעס. במידה שאין לנו מידע על החולה, נביא מגוון של דימויים תנועתיים ונבדוק מה מתאים לו.

תנועה טיפולית

לדעת צייס, בתנועה טיפולית, הכוונה לאינטראקציה על ידי התנהגות תנועתית, שהיא בדרך כלל לא מודעת לחולה, כדי לאפשר לו להיות מובן, ו/או להיות חלק מצמד או מקבוצה.

נקודות ציון בהתפתחות התרפיה בתנועה

על השטיח. לאיזבל הוצעה אפשרות לתרגל בעיטות אשר "יגיעו" לאותו מקום אשר בחייה לא יכלה להגיע אליו וגם להיות במקום מוגן המאפשר הרפיה ורגיעה. מהר מאוד התברר שהתוכן המרכזי נבע אצל איזבל מהתעללות מינית במשפחתה, וההקאות ביטאו את תחושות הגועל שחשה ואת רצונה להקיא את התכנים והחוויית מתוך גופה.

התרפיה בתנועה

התרפיה בתנועה כדיסציפלינה שמודעת לעצמה, תחילתה בשנות ה-40 עם מריאן צייס [Chace], חלוצת השימוש בתנועה כתרפיה. הדחף להפוך את המחול לאמצעי ריפוי, למקצוע, גבר אחרי מלחמת העולם השנייה, עם הצורך המיידי לטפל במספר רב של חולים במחלות נפש. בתקופה זו פעלה בושינגטון מריאן צייס, אשר התחילה לעבוד בבית-החולים סנט אליזבת, לפני תחילת השימוש המסיבי בתרופות. צייס התייחסה לתנועה כאל צורה בסיסית של קומוניקציה, המאפשרת לפרט לתקשר עם אחרים, כאשר בתחומים רבים הוא מנותק עקב מחלתו. בעבודה בקבוצה, היא איפשרה חירות מרובה של כניסות ויציאות כשגם אותם אנשים אשר ישבו בצד ולא לקחו חלק פעיל היו חלק בלתי נפרד מהקבוצה. עבודתה של צייס התבססה על ארבעה עקרונות: פעילות הגוף - קואורדינציה; סמליות; תנועה טיפולית; ריתמיות בקבוצה.

רגשית. שינוי יתחולל כאשר המטופל ירשה לעצמו לחוות ולחוש את פעולת הגוף.

סמליות

גם החולה הפסיכוטי וגם הרקדן עושים שימוש בתנועות סמליות בגופם כדי להביע רגשות. הרקדן בוחר מצבים מוגזמים ואולי מוזרים כדי ליצור קשר עם הקהל. החולה נותן ביטוי לרגשות פנימיים אותם אינו יכול לבטא במילים. הסמל התנועתי מאפשר לבטא צורך ורגש. כמו אותה חולה המכורבלת בפינת החדר ואינה לוקחת חלק בפעילות, אך לאחר שנוצר מעגל היא מצטרפת לתנועת רקיעה ריתמית וכך היא מתחילה לרקוד. לאחר שסיימה היא אומרת: "זה מזכיר לי את החתונה שלי, כך רקדתי". הסמליות בטיפול בתנועה מאפשרת למטופל להיזכר, להיות ולחוות מחדש. באמצעותו, ניתן לעבד בעיות ברמה סימבולית. חולה יושבת מחוץ למעגל באופן הפגנתי - "אתם לא ברמה שלי" היא אומרת. היא סטודנטית בטכניון ובאמת מאוד אינטליגנטית. אחרי שהיא מקבלת אישור להיותה מחוץ למעגל, היא מתחילה לרקוד לבד. עם סיום השעה הטיפולית, היא מבקשת ממני לבוא לראות איך היא רוקדת. התרפיסט לא רק מגיב לביטוי הסמלי אלא גם מציע תוכן. יחד, יוצרים המטפל והמטופל אינטראקציות סמליות חדשות. ריקוד וביטוי רגשי מערבים פעילות עצבית ושרירית. המטפל

ריתמיות בקבוצה

האדם בתרבות השבטית הבין שקבוצה של אנשים המתנועעת יחדיו מעניקה תחושה של כוח וביטחון יותר משיכול היחיד להרגיש כשהוא לבדו. צייס הכירה בקצב כגורם המארגן התנהגות אישית ומכוון תחושה של סולידריות בין אנשים. כאשר רגשות מבוטאים בריתמוס משותף, כל משתתף שואב ממכלול האנרגיה וחווה תחושת כוח וביטחון. במקביל לעלייתה של מריאן צייס לבמה הטיפולית, פותחו גישות שונות של תרפיה בתנועה על ידי רקדניות, שהושפעו מהמודלים התיאורטיים של פרויד, אדלר [Adler], יונג [Jung], רייך [Reich] וכן מאותן אוכלוסיות שפגשו בסטודיו למחול. הכוונה לילדים עם או בלי הפרעות רגשיות, מבוגרים במצבי דיכאון, חוסר ביטחון או מתיחות כרונית. טרודי שופ [Trudy Schoop], מחברת הספר *Won't You Join the Dance* הגיעה לארה"ב מאירופה ועבדה במערב, בקליפורניה. היא לקחה יסודות מאמנות המחול ועשתה שימוש במושגי תנועה כדי לסלול דרכים חדשות להבנה ולהתמודדות רגשית. אם קיים קשר בין גוף לנפש, אמרה, ניתן להשפיע על ההפרעה משני הכיוונים: הגוף או הנפש. אם הפסיכואנליזה מביאה לשינוי בגישה המנטלית, הרי שצריך להיות שינוי פיזי מקביל. אם תרפיה בתנועה מביאה לשינוי בהתנהגות הגופנית, אמור להיות שינוי נפשי בהתאם. הגישה של טיפול ורבלי

היא של נפש-גוף, והגישה של תרפיה בתנועה היא של גוף-נפש.

לדעת שופ, האדם חווה את החיים בשתי רמות. את הרמה הראשונה היא מכנה "ז" - מילה גרמנית שפירושה הקרוב ביותר הוא "ראשוני", שמשמעותה האנרגיה, הכוח הויטלי השומר על העולם בתנועה. זהו כוח בלתי פוסק המתאר זמן ללא התחלה וללא סוף, בזרימה ריתמית. הרמה השנייה אותה מתארת שופ היא אותה רמה בה קיים האדם על פני האדמה. הוא נולד לסביבה אנושית מיוחדת, קשור על ידי אנרגיה, זמן וחלל לזוג הורים מסוים, בתוך מבנה חברתי, תרבות וגזע. במונחים של תנועה, הריקוד מבטא את שתי הספירות של המודעות, הפרטים ורקדים בתחום החיים שלהם כאן, בזמנם, בחלל שלהם ובאנרגיה הפרטית שלהם. הם חשים ביטחון בקרקע התומכת את רגליהם הנעות, שרירי גופם מתמתחים ומתכווצים. הריטמיות של כפות רגליהם על הקרקע היא כעין החתמה נצחית. האנרגיה המובילה אותם, הובילה גם את האדם הקדמון במערות או בג'ונגלים. הרקדן יכול להכיר ולחוות את זיקת הגומלין של שתי רמות הקיום, הרעיון יכול להעניק לכל פרט רוקד תחושה של ביטחון, המשכיות, ושייכות לאחרים הנושאים את התואר "אדם" [1979, Schoop & Mitchell]. האימפרוביזציה בתנועה היא כמו האסוציאציות החופשיות בפסיכואנליזה. שתי הטכניקות מאפשרות העלאת תכנים מהלא-מודע. פרויד התייחס לדימוי הגוף כאל גרעין האגו. בתחילת דרכו ביסס את התיאוריות הפסיכולוגיות על הקשר גוף-נפש וטבע את המושג "אגו גוף" (פרויד, 1933). גם עקרון העונג מבוסס על הגוף ועל שלבי ההתפתחות המתמקדים באזורים גופניים (אוראל, אנאלי, פאלי). תופעות גופניות כמו שיתוקים, עוויתות (טיקים), בהם טיפל פרויד נקראו "היסטריה". הוא הצביע על קשר בין מצבים גופניים לבין מצבים נפשיים-רגשיים. בהקשר לכך דיבר על המטאפסיכולוגיה של הנפש וציון מצבים בהם הומרו תופעות נפשיות בתופעות גופניות [1989, McDougall J.]. פרויד התרחק מן הגוף אל הוורבליות, אל ספת הטיפול ובכך תרם להפרדה בין גוף לנפש והכתוב את טכניקת הטיפול המילולי הדיסמטרי בה שוכב המטופל על הספה ומדבר ואילו המטפל יושב מאחוריו ומקשיב.

פרנצי [Ferenczi] (תרגום 1990) שהיה מטופל של פרויד וגם תלמיד שלו, ערער על הקביעה החד משמעית שהתגבשה בפסיכואנליזה בעקבות פרויד. הוא טען שבעבור חלק מן

המטופלים אין די בשכיבה על הספה ובדיבור באסוציאציות חופשיות והם זקוקים לטכניקות טיפוליות אקטיביות יותר. הוא איפשר למטופלים לבטא את צרכיהם הגופניים וגם את יחסם למטפל. לטענתו, הסיטואציה הטיפולית היא מקום בו מטפל ומטופל יוצרים ביחד, בכל פעם מחדש, משמעות ופירוש על בסיס הקשר האמיתי. בכך הקדים פרנצי את דורו והיה למטפל האינטרסובייקטיבי הראשון. הוא שילב טכניקות הרפיה, מה שעורר את מורת רוחו של מורהו, פרויד, אשר יצא נגד טכניקות אלו וכינה אותן "טכניקות נשיקה" [1990, Stanton]. על התפתחות התרפיה בתנועה השפיע גם אלפרד אדלר (1927) אשר הגה את תיאוריית הפיזי הגופנית-נפשית. אדלר דיבר על הקבלה בין תהליכים גופניים ורגשיים ויכולת פיצוי של הגוף ושל הנפש. הוא ראה קשר ותלות הדדית בין תפקוד פיזי לתפקוד רגשי. אדלר מדבר על רגשות של תלות ונחיתות: תלות באובייקט המטפל וצורך להשביע את רצונו כדי לזכות באהבתו, כל אלה מעצבים את תגובות האדם אל סביבתו ודוחפים אותו לעלינות. ההתפתחות הגופנית-הפיזית, על שלביה, מעניקה ביטחון בסיסי ומאפשרת יכולת התמודדות טובה יותר עם רגשות התלות והנחיתות. "ההכרה בכוח הפיזי יוצרת סיפור קינסטי... ההכרה בפוטנציאלים המולדים ובכוחות הנבנים באמצעות אימונים מגבירה את תחושת ה"אני" ואת האפשרויות הנובעות מכך" [1981, Espenak]. התנועה הרגשית של הגוף מדגימה את תפיסתו של אדלר באשר הרגש משמש מוטיבציה לתנועה, החשיבה מארגנת את התנועה ואילו הגוף הוא הישות המבצעת. דחף התוקפנות והרגשות החברתיים, לדעת אדלר, מהווים את אנרגיית החיים. בתרפיה בתנועה, עבודה גופנית עם אותם דחפים חשובה מאוד; החלק החברתי יבוא לידי סיפוק בעבודה קבוצתית בתנועה. לפי אדלר, רגשי נחיתות או נחיתות אורגנית, הם הכוח המניע, נקודת ההתחלה ממנה מתחיל כל ילד. סגנון החיים או זיכרונות מוקדמים והזיכרון הראשון הם הצורה הלא מודעת של האישיות הצומחת ממטרות הפרט. תפיסת העצמי של המטופל באה לידי ביטוי בגוף - למשל בראש מורד, חזה שקוע, זרועות לא פעילות וכו'. הזיכרון הראשוני אינו מקרי, שכן מתוך מכלול חוויותיו, בוחר האדם לזכור משהו מסוים. זיכרונות ילדות מוקדמים ובמיוחד זיכרון ראשוני מבוטאים באימפרוביזציה תנועתית, אשר היא חוויה רגשית בעיקרה. אדלר טוען שאנו נוטים לשפוט בני אדם על פי

השימוש שהם עושים במרחב ועל פי תנוחות גופם, על פי היציבה שלהם, האופן שבו הם מתהלכים וכו'. כתרגימות בתנועה ננסה לשים לב למצבים קיצוניים, להזמנות, כמו, למשל, אם נראה אדם זקוף בצורה מוגזמת נשאל את עצמנו האם הוא מפעיל כוח רב מדי לשמור על התנוחה הזקופה כדי לחפות על תחושת ריפיון. ניתן להעריך שאותו אדם היה רוצה להרגיש גדול יותר וחזק יותר.

גם ולהלם רייך - נפרד מאביו הרוחני פרויד מתוך אמונה שהעבודה הגופנית היא חלק בלתי נפרד מהטיפול הנפשי. רייך - פסיכואנליטיקאי, הנחשב לאבי חלק גדול מהשיטות הטיפוליות בעבודה עם הגוף ובמיוחד האנליזה הביואנרגטית - חולל שינוי רדיקלי בתפיסה הפרוידיאנית אשר התייחסה לאנרגיית החיים (ליבידו) כאל מושג מטפורי, "סובב את הכיסא האנליטי" והתייחס לגוף האדם. הוא התייחס לאופן שבו האדם מדחיק ולא רק לתוכן אותו הוא מדחיק. לדעתו של רייך, הרגש המודחק מאוחסן בגוף כמתח שרירי. הוא פיתח שיטה אנליטית המבוססת על הגנות הגוף [armouring] ועל קשרים ותהליכים של עקיפת ההגנות הללו באמצעות תנועות חליפיות. הוא פיתח תרגילים מיוחדים לאותם חלקים שכינה חסומים [blocked] כדי לאפשר זרימה חופשית ושחרור של ביטוי רגשי [1949, Reich W.].

קרל יונג התייחס לערכה התרפויטי של החוויה האמנותית בכללותה, המאפשרת העלאת חומרים מהלא-מודע.

ב-1916 כתב יונג מאמר בו טען שתנועת גוף הבעתית היא אחת ממספר דרכים לתת ביטוי ללא-מודע. המאמר לא זכה לפרסום עד 1957, השנה שבה זכו התרפיות באמצעות אמנויות בהכרה של קהיליית בריאות הנפש. הוא דיבר על המושג "דמיון פעיל" [active imagination]. אנחנו תופסים את המחול או את התנועה כדמיון פעיל המעודד את תהליך הריפוי בפסיכותרפיה. רגשות בסיסיים כמו שמחה, התרגשות, עצב, פחד, בושה, הפתעה, הם המניעים ומעצבים את הדרך בה אנו נעים. אותם רגשות, כאשר הם מודחקים ומוכחדים, יכולים להגביל ולעוות את הגוף. לכל אחד מהרגשות הללו יש טווח-עומק משלו.

אי-אפשר לקרוא רגשות רק מתוך הבעות פנים וגוף. אם אדם מלא ברגשי קנאה, למשל, הרגש לא יוביל לפעולה גופנית מיידית, אך כשיינתן ביטוי מוחצן לרגש זה הוא יהיה ייחודי לאדם, להט הקנאה יהפוך בדרך כלל לזעם, ואילו הזעם יכול להתבטא בצורה של בוז, בושה ואף גיון. ברמת הגוף, כל הרגשות המורכבים קשים

לזיהוי מתוך הביטוי התנועתי בלבד. המשחק הסמלי והספונטני של ילדים מספק מודל תרפויטי. ילדים משחקים להנאתם, אך תוכן של משחק סמלי משחזר ניסיונות חיים קשים, מטרידים ומאתגרים. הילדים ישנו את המצב האקטואלי על ידי היפוך תפקידים, הם ינסו פתרונות שונים ויגיעו לאינסוף ואריאציות ולפתרונות יצירתיים. אין זה משנה כמה מציק יהיה התוכן, ילדים יעדיפו משחק על פני כל דבר אחר.

הדמיון בטיפול יוביל אותנו ללב הבעיה: זה יכול להיות בדיבור או ביצירה. כאשר משתמשים בגוף כדי לתת ביטוי לדמיון, יש תחושה של ממשות החוויה, ותחושה גופנית זו לוקחת אותנו לתסביכים שנוצרו בשלב מוטורי מוקדם. משתמשים בדמיון כדי להגיע לחוויה וכן משתמשים בו כדי לטפל בה, וכדי לשאת את הרגש שהתעורר. התהליך היצירתי מהותי להתפתחות, זה התהליך המטפח אינדוידואל אצל המבוגר בתהליך הפסיכותרפיה. ילדים משקפים בגופם מה שהם רואים. השיקוף כהתאמה רגשית מצביע על קשר עם האחר, עם הזולת. האדם הסובל זקוק לנוכחות של אדם מזדהה היכול לספק מרחב מוגן להביע בבטחה פנטזיות לא מודעות.

כבר בשנות החמישים נעשו ניסיונות לפתח שפות התבוננות וכן שיטות אבחון בתנועה. חוקרים שונים הביאו לפיתוחן של שיטות וגישות מגוונות בניסיון להבין את מורכבות ההתנהגות התנועתית על כל הקודים המוצפנים בה. שיטות אלה מנסות להיות בעלות תקפות מדעית תוך היאחזות במשתנים תנועתיים אוניברסליים.

רודולף פון לאבאן [Laban] היה הראשון שהחל (בשנות החמישים) לנסות לתעד את תנועות הגוף, כאשר צפה בשחקני תיאטרון ורקדנים ובהתנהגותם על הבמה. לאבאן תיאר את מגוון האפשרויות בתנועה - את ה"מה", "למה", "איך" ו"לאן" תוך התמקדות בחלקים העיקריים בגופם של המשתתפים בתנועה - מה מניע אותם, מתי ואיך הם נעים. גישתו נקראת Effort-Shape והיא מבוססת על המאמץ [effort] ועל הצורה [shape] בתנועה כאשר מושגים אלה באים לבטא את השינויים האיכותיים בתנועה.

הצעד הבא נעשה על ידי ד"ר גיודי קסטנברג [Kestenberg], פסיכואנליטיקאית ורופאה נירוביולוגית אשר במהלך חקירתה את המוח החלה לקשר בין תנועה ופסיכופתולוגיה, תוך בדיקת הגורם התנועתי כביטוי לרגש. קסטנברג עבדה בעיקר עם ילדים בבתי חולים

פסיכיאטריים וניסתה לגבש קטגוריות של אבחון תנועתי. היא יצרה פרופיל התפתחותי תוך התייחסות לתנועות הגוף השונות, לתבניות התנועה, לקצב, ולהעדפות התנועתיים; כקשורות לשלב הפסיכוסקסואלי בהתפתחות; רגשות, מנגנוני הגנה, תפקודי הסתגלות, יחסי אובייקט, ייצוגי עצמי וייצוגי אובייקט אופייניים לכל שלב בהתפתחות. השילוב של תיאוריות פסיכואנליטיות עם גישת לאבאן בתנועה, כפי שמצא את ביטוי בגישתה של קסטנברג, יוצר פרופיל אבחוני מובנה המודד היבטים התפתחותיים שונים כמו: התפתחות פסיכומוטורית, רגשית ושכלית. פרופיל זה ידוע בשם Kestenberg Movement Profile או בקיצור K.M.P. זו שיטה לאנליזה תנועתית המפתחת כישורי צפייה, דיאגנוזה, תכנון והתערבות בטיפול בתנועה. האנליזה מספקת אינפורמציה ומרחיבה את ההבנה בנוגע לטווח ולאיכות התנועה האופייניים לאדם בשלב ההתפתחותי בו הוא נמצא. הטיפול יעניק לו סביבה מתאימה בה יוכל לצמוח ולהגיע למצב התואם את גילו הכרונולוגי. מדובר בריתמוסים המתארים כיוון ושחרור שרירי - שינויי עוצמה וזמן, כמו, למשל, הריתמוס הידוע כריתמוס המציצה (התינוק היונק).

בישראל החלו להשתמש בתנועה כתרפיה בתחילת שנות השבעים. י.ה.ת - האיגוד הישראלי לתרפיה על ידי יצירה והבעה פועל מאז 1971 כאיגוד גג למקצועות הטיפול בעזרת אמנויות. הארגון אימץ לעצמו את ההגדרות (הדרך, השיטה) שהתפתחו בארצות הברית. חברות בארגון הינה תנאי לקבלת תעודת הכרה ממשרד החינוך וממשרד הבריאות. (ההתאחדות האמריקאית לתרפיה במחול נוסדה בשנת 1966).

דמיות בולטות בתחום האבחון בתנועה בארץ היא יונה שחר-לוי שפיתחה פרודיגמה גופנית, תנועתית ונפשית. היא מתייחסת לחמש רמות של חוויה: רמה סנסומוטורית, רמת הדחפים, רמה רגשית, רמה של יחסי אובייקט ורמה פסיכודינמית. בראייה פסיכודינמית, תנועתו של אדם מעוצבת על ידי הקונפליקטים הפנימיים, ההגנות ומידת הארגון של ה"אני". אלו בונים אצלו דפוסי תנועה קבועים. "דפוס תנועה" הוא מושג המציין תבנית תנועתית (רצף, מגוון, כוחניות) אשר נוצרת כדרך התמודדות לא מודעת. מידת הגמישות או לחילופין הנוקשות של דפוס תנועה היא אחד המדדים של תקינות או הפרעה נפשית (יונה שחר-לוי, 1989). האדם חווה את גופו דרך התנסויות (חוויות) של הנאה, כאב, מגע ותנועה - דרך יחסיו עם

אחרים משמעותיים. גופנו מקפל בתוכו את חוויות כל הזמנים, הוא מעין ארכיון של זמנים, אומרת שחר-לוי. הוא מאחסן בתוכו תלכידים מכל שלב התפתחותי בחייו, וכדי שנבין את התנועה, את מה שהגוף אומר, צריך לדעת להתבונן ולהביא בחשבון הן את המצבים הינקותיים והן את אלו הבוגרים. התרפיה בתנועה קיבלה הכרה של משרדי הבריאות והחינוך כמקצוע טיפולי. הטיפולים נעשים במסגרת בתי-חולים במחלקות פסיכיאטריות וכלליות, במסגרת מכונים ותחנות לבריאות הנפש, בבתי-ספר, בבתי-סוהר, במוסדות גריאטריים ושיקומיים ובמסגרות של קהילות ספציפיות כמו של עיוורים, חירשים, אוטיסטים וכו', וכן במסגרת טיפולים פרטיים.

כיום, עשרים שנה לאחר שהתרפיה בתנועה חדרה למודעות הציבור, עלה מספרן של תוכניות ההכשרה בארץ. קיימות תוכניות ההכשרה בירושלים, בתל-אביב ובחיפה. תוכנית ההכשרה הראשונה בארץ הוקמה באוניברסיטת חיפה בשנת 1980 על ידי שתי נשים אמריקאיות - מרה קפי ז"ל ושרון שנקלין, השומרת על קשר עם הבוגרות עד היום. לתוכניות השונות מתקבלים בוגרי מקצועות טיפוליים (ב.א. בחינוך, עבודה סוציאלית, פסיכולוגיה וריפוי בעיסוק) בעלי ניסיון והכשרה בתחום המחול.

ביבליוגרפיה

- Adler, Alfred. *Understanding Human Nature*, New-York Greenberg Publishers, 1927.
Esenak, L. *Dance Therapy-Theory and Application*, Springfield, Illinois, Charles C. Thomas Publishers, 1981.
Esenak, L. "The Adlerian Approach in Dance Therapy" in P. L. Berenstein (Ed.), *Eight Theoretical Approaches in Dance Movement Therapy*. Kendal Hunt Pub, 1979.
Freud, A. *Collected Papers*, Vol.2 (p.94) London, Hogarth Press, 1933.
McDougall, J. "The Body Mind Matrix", in the *Theatres of the Body: A Psychological Approach to Psychoanalytic Illness*. N.Y.: W.W. Northon & Co, 1989.
Reich, W. *Character Analysis*, N.Y.: Oregon Institute Press, 1949.
Schoop, T. & Mitchel, P. "Reflections and Projections: The Schoop Approach to Dance Therapy", in Berenstein, P (Ed), *Eight Theoretical Approaches in Dance Movement Therapy*. N.Y. Kendal Hunt Pub, 1979.
Stanton, Martin. S'andor Ferenczi: *Reconsidering Active Intervention*, London, Free Association Books, 1990.

שחר-לוי יונה, (1994) תהליכי זיכרון ראשוניים: המוטוריות כקוד של הצפנה והחייאה של זיכרונות קדם-קוגניטיביים, *שיחות*, כרך ח' 3 פרנצ'י, ש. (1990) (תרגום קורניצר, ש.) החבר שהלך לאיבוד, *שיחות*, (י"ג) (2) (עמ' 98-109)

פסטיבל ריקודי חדר 2000

זו השנה ה-12 נערך ברציפות פסטיבל ריקודי חדר בניהולו האמנותי של עמוס חץ. בפסטיבל זה, הריקוד, התנועה של היחיד, היא המרכז כאשר ההופעה היא חלק מתהליך ובעקבותיה חוזר הרקדן וממשיך לבנות ולתכנן את צעדיו. בפסטיבל היו שלוש תוכניות שונות (ראה מדור "בכורות"). הפסטיבל התקיים בקיבוץ כברי בשיתוף אמנות לעם - המדור למחול ולאחר מכן נדד לירושלים למרכז ז'ראר בכר ולבית ציוני אמריקה בתל אביב.

דור, פרופ' יורם בוקר ודינה דורון. וכך כתבו השופטים: "הפרס ניתן לנמרוד פריד ולצוות המבצע על שהצליחו לשלב באופן מקצועי ומפתיע בין אמנויות המוסיקה והמחול. המוסיקה בוצעה בתיפוף, נגינה על גיטרה חשמלית ושירה, והמחול על ידי רקדנית בעלת טכניקה גבוהה ונוכחות בימתית חזקה. המוסיקה חדרה לתוך המחול ולא רק ליוותה אותו. התיפוף והשירה בקטע הראשון כמו זרמו אל גוף הרקדנים ונספגו בתוכו ומכאן צמח סולו מרגש ורב עוצמה שהזמין את הגיטריסט לדואט של גיטרה וגוף. ההתחברות המוסיקלית והריקודית התרחשה גם במישור שבו הרקדנית שרה והגיטריסט התנועה."

מורות לריקוד במגזר הדתי | לאה בן-צבי

סביב שולחן ישיבות גדול, במקום בלתי אפשרי לכאורה, מתרחש מפגש לא שגרתי. גברים חובשי כיפות ועטויי זקן יושבים בצד אחד של השולחן ואילו מעברו השני יושבות כמה נשים. בראש חובשי הכיפות הרב פליקס, אישיות מיוחדת במינה, המאצילה רוח של אבהות רכה אך סמכותית על האירוע כולו. באווירה מרגשת, חלוצית משהו, נשואות עיני כולם אל אחת הנשים, המשתפת אותם בחווית הריקוד הראשון שלה: זיכרון מגיל שלוש, ובו היא נישאת על כתפיו של הרב קוק המרקד בשמחת תורה על מדרגות ביתו, בדרך להילולה בירושלים של פעם. במהרה מגיע פרץ שאלות: מה בין מחול לתנועה? האם כדאי להוסיף? האם רצוי להגדיל? ומה עוד צריך? הדוברת, חסיה לוי, מתבלת את דבריה בציטוטים מן המקורות. הנוכחים תמהים לנוכח הבקאות, ומקבלים את הסבריה בסקרנות וביראת כבוד. חזון אחרית הימים. האמת היא שכמעט שכחנו לשם מה הגענו למקום הזה. מכללת אורות ישראל באלקנה מוכנה לקבל את הריקוד (מחול ותנועה) ולהתאימו למגזר הדתי. זה שלוש שנים קיים במכללת אורות ישראל מסלול להוראת הריקוד (מחול ותנועה) שבראשו עומדת טליה פרלשטיין-כדורי ולצידה היועץ האקדמי ד"ר משה קדם. התלמידות מגיעות מכל קצווי הארץ. תוכנית הלימודים גדושה בלימודים עיוניים, לימודים מעשיים ולימודי דת ויהדות. ביוני האחרון מינתה המועצה להשכלה גבוהה ועדת בדיקה לתוכנית ההסמכה של המסלול לריקוד (מחול ותנועה) במכללת אורות ישראל - להענקת תואר Bed. בראש הוועדה עמדה פרופ' חסיה לוי אגרון ועימה נמנו הפרופ' אברהם וכמן מהמחלקה לארכיטקטורה בחיפה, הפרופ' יואש הירשברג מהמחלקה למוסיקה באוניברסיטה העברית, לאה בן-צבי מהפקולטה למוסיקה ולמחול בירושלים - מגמת המחול שליד האקדמיה והגב' צביה רחימי ממשרד החינוך - האגף להכשרת עובדי הוראה. ד"ר משה קדם הרכיב את תוכנית הלימודים וחברי ועדת הבדיקה המליצו על כמה שינויים ועל מתן הסמכה למכללת אורות להעניק תואר Bed במסלול לריקוד (מחול ותנועה). המלצת הוועדה אושרה על ידי המועצה להשכלה גבוהה.

התעניינות בינלאומית ביצירות מחול

כ-30 מנהלי פסטיבלים בינלאומיים, מנהלי מרכזי תרבות ומפיקים מרחבי העולם הגיעו לצפות באירועי "הרמת מסך - חשיפה בינלאומית" שנפתחו ב-15.11.2000 ונמשכו עד ל-10.12.2000. בין האורחים היו פטרישיה קרראס [Patricia Carreras], סגנית שר התרבות של קוסטה ריקה, הרווה מונג'וין [Herve Monjoin], מנהל תיאטרון בטולון (צרפת), קונסטנטינוס ריגוס [Konstantinos Rigos], המנהל האמנותי של להקת המחול אוקטנה באתונה, ברברה קספרוביץ [Barbara Kasprowicz], מנהלת בית ספר למחול



פרס פסטיבל דו-אמן לשנת 2000 ע"ש

שמוליק סגל ז"ל

הפרס הוענק למופע "שפת-אם" בבימויו של נמרוד פריד ולכוריאוגרפיה של סוניה ד'ורליאנס ג'וסט [Sonia d'Orleans Juste] עם פריד. צוות השופטים כלל את דורונה בן



מיר"ב
קהילת חוף כרמל

יד גרטרוד קראוס
בכר האמנים עין הוד

מועצה אזורית
חוף כרמל

ערב לזכרה של גרטרוד קראוס



יום שלישי 31.10.00 בשעה 20:00
במוזיאון ינקו דאדא בעין-הוד
הזמנת כרטיסים 04-9549222

ערב לזכרה של גרטרוד קראוס
In memory of Gertrud Kraus

תמונות תנועה ומחול שביטאו את צרכי החברה והשקפותיה בתקופות חיים שונות מ-1903 ועד 1977. בפתחת הערב העלתה תלמידתה, יהודית ארנון, המנהלת האמנותית של הלהקה הבינאומית, קווים לדמותה. יהודית סיפרה מחוויותיה האישיות והעבירה לקהל השומעים את העוצמה הרגשית שעורר המחול החופשי והאקספרסיבי בקרב הרוקדים והצופים כאחד. המחול האמנותי נתן דרור לרגשות ולאירועים של אותם ימים.

אנחנו, תלמידותיה של גרטרוד קראוס (וחברות קיבוץ), ינקנו את החומרים ויצקנו אותם לסגנון. שאבנו ממנה מושגים על אמנות ויצירה ואת הרוח החופשית ליצור באופן עצמאי.

לא במקרה, בערב לזכרה של אשת-רוח וגוף-בתנועה, הופיעה בתנועה, צבע וצליל הלהקה של מטה-אשר. הלהקה שיקפה את פני תקופתנו: מציאות חיים בה שולטים הניגודים באחדותם. אגרסיה ואהבה חוברים יחדיו ל"דואט" (שלומי ביטון). המציאות ממשיכה להתקיים דרך האמנות ושומרת על רוח האדם.

בתיאטרון ברצלונה; ג'ון מרטין [John Martin], המנהל האמנותי של פסטיבל "אינטרפייס" במרכז הרב-תחומי לאמנויות בלונדון; מרק גוסנס [Marc Goossens], המנהל האמנותי של מרכז התרבות בברגהם (בלגיה); אליי דיניז דה-סליבה פילחו [Ely Diniz da Sliva Filho], מנהל פסטיבל "גיונוויל" בברזיל; ג'יזל טאפאס [Giselle Tapias], מנהלת פסטיבל המחול טאפאס בריו דה ז'אנרו, (בחשיפה בינלאומית 98' הזמינה את רמי לוי ליצור עבודה עבור הלהקה שלה ולהעביר סדנאות לרקדנים למחול עכשווי בברזיל); ליסון פונק [Lysen Ponc], המנהל האמנותי של להקת "דרמו" בוונצואלה; מנפרד זלפן [Manfred Zalfanen], מנהל הפסטיבל למחול בעיר קאסל שבגרמניה, (הזמין את ברק מרשל ואת עינבל פינטו להופיע במרכז לכבוד חגיגות ה-50 למדינת ישראל); סטניסלב דזיבארדיס [Stansilaw Dzyzbardis], מנכ"ל תיאטרון ויאלקי בלודז' שבפולין - (בו הוזמנו להופיע להקת המחול הקיבוצית ולהקת ורטיגו); אורן גודמונסון [Orn Gudmunsson], מנהל בית ספר למחול באיסלנד; מרגרט לורנס [Margaret Lawrence], ממרכז הופקינס; יאצק לומינסקי [Jacek Luminski], המנהל האמנותי של להקת המחול סילסיאן בעיר ביטום שבפולין ומנהל פסטיבל המחול הבינלאומי בביטום. לומינסקי, מחלוצי המחול המודרני בפולין, הופיע עם להקתו במרכז סוזן דלל במסגרת תחרות המחול הבינלאומית ב-1994 ושימש נציג הביאנלה למחול בעיר ליון שבצרפת.

מלגות לסטודנטים לאמנות בצפון
מתן וילנאי, שר המדע התרבות והספורט, העניק מלגות בסכום של כ-200 אלף שקלים לשישים וארבעה סטודנטים לאמנויות - פיסול, ציור, קדרות, אריגה ומחול - הלומדים במכללות ובבתי אולפנה הנמצאים בקו העימות. בתוכנית האמנותית ביצעו תלמידי השנה השנייה של סדנת המחול בגעתון את "אפריטיף" (קטעים נבחרים מרפרטואר הסדנה). במלגות זכו שבעה תלמידים מהסדנה למחול ועוד שישה תלמידי האולפן מגיל 15 ומעלה. אחת מהן, תלמידה ערבייה מכפר יסיף.

מופע יוצרים צעירים
בחודש דצמבר 2000 נערך ערב יוצרים צעירים, תלמידי בית הספר למחול בקרית טבעון. תלמידי הסדנה הציגו ורקדו עבודות שלהם, שנעשו בהנחיית יעל קליק ולבנה קורין. בין העבודות בלטו הריקודים: "Escargot" של סיון בר-אדון, "כיס" של ענת זייד ו"הולך ובא" של שני גרפינקל. במופע זחלו הרקדנים על מסעדי הכיסאות בין הצופים, רקדו בצמוד למרחב השטוח של קירות אולם התיאטרון, שוחחו עם הקהל בלחש ובקול, ואפילו ניסו למכור מוצרים שונים. כך טושטש קו ההפרדה בין קהל הצופים לרקדנים. מטרת הערב, לדברי קורין, מנהלת בית הספר, לספק במה שעליה יוכלו יוצרים מוכשרים, מטבעו אף גם מבתי ספר אחרים למחול, להופיע לפני קהילה ידידותית ושוחרת אמנות. החל מינואר 2001 יתקיימו אחת לחודש מפגשי קשב ותנועה בבית הספר למחול של קרית טבעון.

ערב לזכרה של גרטרוד קראוס | שולמית שוער

התכנסנו, קהל מצומצם ואינטימי, לזכרה של רקדנית ומורה דגולה - אחת בדורה, פרופ' גרטרוד קראוס ז"ל. האווירה וההתרגשות עוררו זיכרונות משכבר-הימים, שהביאו איתם את רוחה של גרטרוד קראוס כאילו נכחה בקרבנו. בזכרתי בדמותה קטנת הקומה, מטפחת כרוכה סביב צווארה, והיא מלאת-חיים ומפתיעה. יוצרת בלתי נלאית אשר שלטה בכל תחומי הבמה והתיאטרון ועיצבה בכשרונה



חג האמנויות האתניות

מאז 1994 מקיימת מעט"ף את חג האמנויות האתניות בחג החנוכה. השנה נערך מופע החג ביום שני 25.12.00 באולם עינב. במסגרת המופע חולקו מלגות בסך 47.000 שקלים. חבר השופטים בחן כ-40 אמנים, יוצרים והרכבים. מתוכם נבחרו להופיע בערב המסכם 11 אמנים: להקת עשב בר, להקת אדרבה, הזמרת יסמין לוי, רות וידר מקבוצת התיאטרון הירושלמי, להקת קסם, להקת למה לא, לוס לטינוס, להקת המחול הקווקזי - מטייב [Matayev], להקת המחול של יהדות צפון תימן, להקת כרמל מדליית אל כרמל ומשפחת עקילוב. בראש חבר השופטים עמד הפרופ' אדווין סרוסי; רנה שרת היתה יושבת ראש הוועדה האמנותית ומנחת הערב; כשופטים ישבו: המוסיקאים שמעון כהן, ישי אמיר, ומאיר להב; אנשי התקשורת יואל רקס, חיים מלובן ושלמה ישראלי, הכוריאוגרפים עופר מליח ויחיה אבו ג'ומעה; וכן נציגים של משרד החוץ, התיירות ומשרד המדע התרבות והספורט. האירוע מתקיים ביוזמת מעט"ף בשיתוף אמנות לעם, משרד המדע התרבות והספורט, עיריית תל אביב ומרכז עינב.

מחווה לבירגיט קולברג

במלאת שנה למותה של הכוריאוגרפית בירגיט קולברג, מייסדת בלט קולברג, נערך בחודש דצמבר בספרייה למחול בבית אריאלה ערב חגיגי. הוקרנו סרטי מחול בליווי דברי הסבר של ראדו קלאפר.

טליה פז, צילום: דן קולמן

Talia Paz, photo: Dan Coleman

על מחול, יהדות ותחרותיות | אלה בר-דוד-שחר

לפני חמש שנים יזמה הסוכנות היהודית, בשיתוף עם המגבית היהודית המאוחדת וקרן-היסוד, את התוכנית "שותפות 2000", המחברת בין קהילות בארץ לקהילות של יהודים בתפוצות. המטרה היא טיפוח קשרי הגומלין בין הקהילות, לשם חיזוק הזהות היהודית המשותפת. במסגרת זו נוצרו יחסי שותפות הדוקים בין המועצות האזוריות מגידו ויקנעם עלית לבין קהילות סנט-לואיס ואטלנטה. התוכנית כוללת גם חילופי נוער וצעירים. וכך נסעו - ענבל אביר מעין השופט, עידית טסלר מרמת השופט, דנה אנגל מיקנעם ואני ("המאמנת") - למכבייה בטוסון שבארizona, לתחרות במחול אמנותי, עם הרבה סימני שאלה ותהיות איך תייצגנה ארבע ישראליות את קהילת סנט-לואיס. מדובר במכבייה לנוער יהודי בגילאי 13-16, אשר שמה דגש על יחסי אחווה. כל קהילה שולחת נציגים לתחרויות בענפים שונים; לפני שנתיים, כאשר המשחקים נערכו ביוסטון שבטקסס, הוחלט להוסיף גם תחרות במחול אמנותי. כפי הנראה, הקונספציה של תחרות מחול מקובלת ונפוצה בארה"ב יותר מאשר בארץ. עם זאת, יוזמיה ומארגניה של תחרות המחול במכבייה מתמודדים עדיין עם תהיות ושאלות לגבי מהותה של התחרות, הקטגוריות השונות, שיטת השיפוט ועוד. התחרות נערכה במשך חמישה ימים, בחמש קטגוריות שונות: בלט קלאסי, מחול מודרני, ג'ז, סטפס, ו"סגנון פתוח", הישראלים ממגידו קטפו שם ארבע מדליות זהב.

חברים של זיכרי נפגשים

בנר שמיני של חנוכה התקיימה בסטודיו שבגעתון אזכרה: "חברים של זיכרי נפגשים", במלאת שנה למותו של זיכרי דגן. באזכרה נטלו חלק בני משפחתו, חברים ורקדנים לשעבר מלהקת המחול הקיבוצית.

וידיאודאנס בפסטיבל דימונה

זו השנה החמישית שאגף המחול במתא"ן (החברה למתנ"סים) מקיים את "וידיאודאנס לנוער", בניהולו האמנותי של מיקי כהן ובהנחייתה של יעל ונציה בתחום הקומפוזיציה. בתוכנית השתתפו בני נוער בגילאי 15-17 בתחומי המחול והקולנוע. השנה השתתפו סרטי הוידיאודאנס של מתא"ן

בתחרות "האוסקר הצעיר" במסגרת פסטיבל דימונה-פסטיבל תקשורת וקולנוע צעיר, אשר קיבץ תלמידים ממגמות הקולנוע מכל הארץ. הסרט *A Simple Matter of Conviction* זכה במקום הראשון בקטגוריית האחר. את הסרט ביים יוני לאור ממגמת הקולנוע של בית ספר בליך ברמת גן, והכוריאוגרפיה היא של מאי זרחי ממגמת המחול של בית הספר עירוני אי בתל אביב.

תיאטרון פיזי ואמנות הסיפור

ביוזמת מתא"ן, נערכה סדנה של תיאטרון פיזי ואמנות הסיפור, בהנחייתו של נעם מאירי. הסדנה התמקדה בנושאים - יחסי מילה-חלל; תיאטרון של פעולה בחלל ריק ובחירת סיפור מתאים ועיבודו לצרכי המספר. מאירי מכהן כפרופסור באקדמיה לאמנויות [Folkwang Hochschule בגרמניה. בשנת 1999 הוזמן להיות במאי אורח במרכז לאבאן למחול בלונדון.

פרס תל-אביב-יפו

פרס חינה וגוטליב רוזנבלום לאמנויות הבמה תשס"א הוענק לשרה לוי-תנאי על מפעל חיים וליוצרת ענבל פינטו. האירוע במעמד רון חולדאי - ראש עיריית תל-אביב-יפו נערך ביום שני, 13.11.00

קונטקט

להקת בת-דור לקחה חסות על פעילויות בית הספר למחול במשכן לתרבות ולאמנות ע"ש שטיינברג בחולון. מטרת המשכן בחולון להכשיר ילדים ובני נוער בתחומי אמנויות הבמה (מוסיקה, תיאטרון ומחול). את לימודי המחול במשכן מנהל הרקדן והכוריאוגרף אלון אבידן. במקביל הוצגה תערוכת "צילמחול" המשקפת 33 שנות פעילות להקת בת-דור.

סדנת קומפוזיציה עם אורח מצרפת

האגף לתרבות בעיריית תל אביב-יפו יזם סדנת קומפוזיציה בהנחיית עימנואל גריווה, כוריאוגרף צרפתי. הסדנה, שהתקיימה בחודשי יוני-יולי 2000, נערכה במרכז הערבי-יהודי ביפו והשתתפו בה 20 רקדנים מקצועיים. הסדנה היתה שלב ראשון בפרויקט שיתקיים בשלבים לאורך שנת 2001, ויסיים בנובמבר 2001 בהופעות בארץ ובצרפת.

25 שנה לזכרו של יאיר שפירא | הניה רוטנברג

בחודש דצמבר 2000 התאספו באולפן האזורי של בית שאן כשלוש מאות תלמידי מחול בוגרים (כיתות י'-י"ב) מאולפני המחול ברחבי הארץ. היתה זאת ההתכנסות העשרים וחמש לזכרו של הרקדן יאיר שפירא, בן קיבוץ ניר דוד. יאיר, רקדן מחונן ויפה תואר, החל את לימודי המחול שלו אצל חרמונה לין בקיבוץ משמר העמק. מאוחר יותר עבר ללמוד ולרקוד בלהקה הקיבוצית ומשם ללהקת בת-שבע. יאיר ניסה לשלב את שירותו הצבאי עם אמנות הריקוד, משימה כמעט בלתי אפשרית. באחת ההופעות של להקת בת-שבע בקיבוץ עין השופט פגש בו מבקר המחול גיורא מנור. באותה פגישה אחרונה ביקש יאיר ממנור להסיעו במכוניתו לביתו בקיבוץ סמוך, מכיון שהיה עליו להשכים למחרת ולחזור לצבא. באותה נסיעה סיפר על קשייו לשלב את השירות הצבאי עם עולם הריקוד ועל חששותיו מפני קשיי ההשתלבות בעולם המחול עם תום שירותו הצבאי. קריירת הריקוד המבטיחה של יאיר נקטעה בגיל 21, כשנהרג במלחמת יום הכיפורים בקרב על החרמון. את תחושת האובדן והכאב על מותו של יאיר שפירא הנציח בשנת 1974 הכוריאוגרף ג'ין היל סאגאן, בריקוד "והיה ככלות" ללהקת בת דור. פנחס פוסטל, מנכ"ל להקת בת-שבע, פנה להוריו של יאיר, לקיבוצים שם נולד ובהם מתגוררים הוריו, ללהקת בת-שבע וללהקה הקיבוצית על מנת לארגן את כנס המחול לזכרו. הכנס, שמאז ממשיך להתקיים ולהשפיע על דורות של צעירים שוחררי מחול, הופק הפעם על ידי ניצה

בחיר, יעל בר ניר היתה

אחראית על ניהול החזרות

ושאול גלעד על האירוח. הכנס

חולק לשני חלקים עיקריים,

כשבראשון הועברו סדנאות

ושיעורי מחול בסגנונות שונים.

בין המורים השנה היו ניב

שינפלד, גליה גת, נעמי פרלוב,

ענת ווסטווד, אורלי פורטל

ויסמין גודר. כמו כן, הופיעו

התלמידים בריקודים נבחרים

ובעבודות בגרות שיצרו. חלקו

האחר של הכנס כלל מפגש עם

רקדני הלהקה הקיבוצית

בתהליך למידת קטעי רפרטואר

ושיחה עם כוריאוגרף הלהקה,

רמי באר. מאוחר יותר הוענקו

שתי מלגות על ידי קרן חבצלת

בנוכחות הוריו של יאיר. מילגה

אחת ניתנה לשוב גלעד,

מייסדת ומנהלת האולפן האזורי

חוף הכרמל, על מפעל חיים.

רקדניות אולפן חוף הכרמל

הופיעו בריקוד שיצרה גלעד,

"לשם בדרך אלי". מילגה נוספת

ניתנה לרקדנית מצטיינת

בלהקה הקיבוצית, רננה רנדי.

הערב נחתם בהופעת הלהקה

הקיבוצית בריקוד "מקומשהו"

(1995).



"פנים על פנים" - תערוכת מסכות של

יהודית גרינשפון

תערוכתה החדשה של יהודית גרינשפון מציגה מסכות תיאטרון, מחול ואבזרי במה. בתערוכה עבודות מ-40 שנות יצירה של גרינשפון. בין עבודותיה למחול, "אנשים שדים" ללהקת המחול בת-שבע, "מדריך לתזמורת" ללהקת המחול הקיבוצית ומגוון מסכות לתוכניותיו של הפנטומימאי יורם בוקר. התערוכה מתקיימת במוזיאון וילפריד ישראל, בקיבוץ הזורע ותהיה פתוחה בחודשים פברואר ומרץ.



מסכות של יהודית גרינשפון
Masks by Yehudith Grinshpon



מתא"ן לבנים

מיעוט הרקדנים-הבנים בבתי-הספר והסטודיות למחול בישראל היא עובדה מצערת. במתא"ן, המפעיל לימודי מחול בכל הארץ, החליטו שהגיעה השעה להשקיע בבנים ורוקדים. התוכנית הייחודית לבנים תזמן לבני הנוער מפגש משמעותי עם אמנות המחול, ותאפשר להם לפתח ולשכלל את יכולתם התנועתית. מדריכי הקורס המיוחד לבנים ורוקדים יהיו שי גוטסמן, עמנואל גת ואלדד בן-ששון.

מלגות לקורס קיץ 2001

הספרייה למחול ואגודת ידידי הספרייה

למחול בארה"ב מעניקים זו השנה השנייה שתי מלגות מיסודה של Mignon Furman, חברה באגודת הידידים של הספרייה הישראלית למחול ומנהלת אמנותית של American Academy of Ballet. הקיץ 2001 יתקיים בניו יורק. המלגות מיועדות לתלמידים/ות מחול בין הגילאים 14-20 ברמה בינונית ומתקדמת בבלט קלאסי או לאחר ארבע שנות לימוד לפחות. לפרטים וטופסי הרשמה נא לפנות לספרייה הישראלית למחול.

הרביעיה הנורדית [The Nordic Quartet]

בשנת 1992 הוזמנה קרולין קרלסון [Carolyn Carlson] לנהל את להקת קולברג אחרי עזיבתו של מאץ אק. במהלך אותה שנה יצרה קרלסון ערב בשם Subrosa. זה שנתיים מנהלת קרלסון את הצד האמנותי במחול בביאנלה

צפויות הופעות במשך שבוע בליון ושתי הופעות בפריז בתחילת פברואר.

סרטים על מחול ישראלי בערוץ השידורים האקדמיים

סדרה של סרטי מחול צולמה מטעם ערוץ הסרטים האקדמיים ביוזמת רשות המחקר של אוניברסיטת חיפה (אורכו של כל סרט - שעה). בסרטים צופים האמנים בקטעים מעבודותיהם ומשוחחים עם רות אשל. עד היום צולמו הסרטים: "מחול בתנ"ך" (ירדנה כהן, גילה טולידנו), "מחול ורפאים" (רנה שינפלד, עידו תדמור, רות זיו-אייל), "מחול ומיגדר" (אשרה אלקיים-רונן, נעה דר, נאווה צוקרמן), "להקת קולדממה" (משה אפרתי), "להקת ורטיגו" (נעה ורטהיים ועדי שעל), "תפילות ביתא ישראל" (רון אתר ומרגרט חיון). ניתן לצפות בסרטים בספרייה הישראלית למחול וכן באתר האינטרנט: <http://tv.proj.ac.il>. לאינפורמציה נוספת: רשות המחקר באוניברסיטת חיפה, 04-8240822.

ממה מת באלנשיין

ג'ורג' באלנשיין, גדול הכוריאוגרפים בחצי הראשון של המאה העשרים, נפטר בשנת 1983, אבל רק לאחרונה נודע מה גרם למותו. באלנשיין מת ממחלת "הפרה המשוגעת", שכל אירופה מנסה עכשיו להתגונן מפניה. המחלה, שאינה מחלה של ההולכים על ארבע דווקא, פוגעת במוח ובעצבים ונקראת "תסמונת קרויצפלד-יעקב" על שם מי שגילה אותה כבר במאה ה-19 אצל בני אדם.

מחול ושמו "S"

הכוריאוגרפית החדשנית סאשה ולץ [Sasha Waltz] יצרה עם להקתה הברלינאית מופע חדש, ושמו "S". זהו המשך ליצירתה הקודמת, "גוף", שזכתה בהצלחה רבה. האם האות S מציינת סקס? לדבריה, זהו "מחול העוסק בחושניות, ביצרים ובמיניות". כן, כדרכה בקודש, יש במופע הרבה עירום, אם כי ולץ טוענת שבכל מקרה "מתרחש הכול בראשם של הצופים". בכל אופן, השם נוצר תחילה פשוט מתוך קיצור של "הפרויקט של סאשה". בראשית חודש דצמבר בשנה שעברה, אירגנה סאשה ולץ ליל-שימורים מחולי באולמות האקדמיה לאמנויות בברלין. במרתון שנמשך כל הלילה של ה-9 בדצמבר נטלו חלק 17 אמני מחול מעיר הבירה של גרמניה.

בונציה [La Biennale di Venezia Danza] ובאוקטובר '99 יזמה פסטיבל נשים בשם Solo Donna אליו הזמינה 20 רקדניות יוצרות מכל העולם וביניהן את טליה פז. נושא הפסטיבל היה "מים". לכבוד האירוע יצרה קרלסון עבור פז סולו של 20 דקות בשם "המים המדברים" [La Parola dell'aqua], בליווי מוסיקה קלטית. התפאורה כללה אקווריום ארוך מלא מים שהתנדנד מצד לצד, וחול שנשפך על הרצפה דרך צינור ויצר מעין פרימדה. לאחר שהסתיימה הביאנלה החליטה קרלסון לעלות תוכנית בשיתוף ארבעה רקדנים נבחרים: הרקדן והכוריאוגרף הפיני טרו סארינן [Tero Saarinen] בריקוד בשם "אדם בחדר", טליה פז במחול "Water Talk", נינה הירינן [Nina Hyvrinin] מהבלט המלכותי הפיני במחול "מים קפואים" וקרלסון עצמה, במחול בשם "Il Vuoto dell'aqua". התוכנית שנקראה "הרביעייה הנורדית" הועלתה בנורמנדי בחודש נובמבר, במסגרת הפסטיבל הצפוני. לאור ההצלחה

Columbia City Ballet
Summer School
www.columbiacityballet.com

Ballet Austin
Summer intensive
June 18 to July 28, 2001
Call: 512-476-9051 ext.22
Buddenhagen@balletaustin.org

Atlanta Ballet
Summer programs
www.atlatnaballet.com

New York University
www.nyu.edu/tisch/dance



סדנת המחול מטה אשר, "למטה בצפון" מאת מאץ
אק צילום: אביב שרון
Mateh Asher Dance Workshop, "Down
North" by Matz Ek, photo: Aviv Sharon

The Kirov Academy of Ballet
Session I - June 17 to July 10, 2001
Session II - July 15 to August 7, 2001
For information: www.kirovacademy.org

Boston Ballet Summer Dance Program
Six weeks of comprehensive training for
serious ballet students.
For information: Call 617-456-6363
Email: scameron@bostonballet.com
www.boston.com/bostonballet
Princeton Ballet School
Summer Workshop
June 24 to July 28, 2001
For information: Princeton Ballet School
301 North Harrison Street,
Princeton, NJ 08540 (609) 921-7758

Sarasota Ballet of Florida
International Summer School
July 9 to August 4, 2001
For information: Education Dept (941)
359-0099 Ext.102
www.sarasotaballet.org

Contra Costa Ballet Center
Summer Program
July 2 to August 11, 2001
For information, call (925) 935-7984
www.contracostaballet.org

North Carolina School of the Arts
Intensive summer session
June 24 to July 27, 2001
For information: cal 336-770-3290
www.ncarts.edu

American Academy of ballet
Summer School
For information: call 212-787-9500

Suzanne Farrell
Intensive three-weeks summer ballet
program
Call (202) 416-8811
<http://kennedy-center.org/education/plusapp.html>
Or write: The Kennedy Center
Washington, DC 20566

נשף רוקנרול סיני ראשון

בהונג-קונג יתקיימו בימים אלה (בעצם
בלילות...) מופעי מחול ומוסיקה, בניהולו
האמנותי של וילי טצ'או, מי שייסד ועומד
בראשן של שלוש להקות המחול המודרני
הפעילות בסין. הלהקה מהונג-קונג הופיעה גם
בישראל, במסגרת פסטיבל כרמיאל, בהצלחה
רבה. בתוכנית - יצירה של הכוריאוגרפית הלן
לאי [Helen Lai], בשם "דופק השינויים",
העבודה "צהוב - בשאיפה לדולציה ויטה" של
היוצר Pun Siu-Fai, וכן העבודה "רוח
התקופה הדיגיטלית" של Sang Jija. מסתבר,
שהלהקות בהונג-קונג לא מנותקות מהנעשה
בעולמנו החדשני.

חנות DANCE BOOKS ז"ל

בלונדון שימשה החנות המיוחדת לא רק
לצורך רכישת ספרי מחול, אלא היתה גם מעין
מועדון בלתי רשמי ומקום מפגש. החנות שכנה
בבית בסימטה קטנה הפונה מרחוב חנויות
הספרים העיקרי, Cherring Cross Road.
בשל בעיות עם בעל-הבית, החליט דייוויד
ליאונרד, הבעלים של החנות, לסגור אותה
לעת עתה. אבל אספקת הספרים תמשיך
להתקיים, בעזרת האינטרנט, כמובן.

קורסי קיץ במחול

המעוניינים יתקשרו בהקדם לקבלת פרטים.
בדרך כלל, רקדנים מחו"ל יכולים לשלוח
קלטת וידאו במקום להיות נוכחים במבחנים.



שפת-אם מאת נימרוד פריד וסוניה ד'אורלאנס
"Mother's Language" by Nimrod Freed and
Sonia d'Orleans Juste

רחל בילסקי-כהן

הרמת מסך 2000

חשיפה בינלאומית

במרכז סוזן דלל בנובמבר ודצמבר 2000

אירועי "הרמת מסך - חשיפה בינלאומית" מתקיימים השנה בפעם האחת עשרה במרכז סוזן דלל בתל אביב, מרכז, אשר הפך, בניהולו של יאיר ורדי, למרכז התוסס והמחדש של מחול בארץ. הניהול האמנותי הופקד, זאת השנה החמישית, בידיו של ערן בניאל. תענוג לבוא לאולם של מרכז סוזן דלל ולראות אותו מלא מפה לפה באוהבי מחול, וביניהם בני נוער לרוב. לכוריאוגרפים, מהם ידועים ומנוסים ומהם כאלה בראשית דרכם, ניתנים תנאים טובים ליצירה, ובמסגרת "הרמת מסך", לפחות, הם פטורים מקשיים וממכשולים תקציביים ואחרים המקשים מאוד על הפקה של יצירה מקורית. בתוכניות השונות רוקדים הרכבים שונים של רקדנים וניתן לציין בסיפוק רב את רמת הביצוע הגבוהה, מבחינת היכולת הטכנית ויכולת ההבעה המרשימה. הרקדנים עומדים בוודאי בסטנדרטים שרואים היום בסצנה הבינלאומית על בימות העולם.

אשר לכוריאוגרפיות - כצפוי במפעל כזה - כמו שאומרים: "יש ויש". בחלקן הן מעניינות, מקוריות ועשויות בכישרון ובמקצועיות, בחלקן הן בעייתיות, ויש גם כאלה שלמראן מתעוררת תמיהה על שנכללו במסגרת מכובדת וחשובה זאת.

גם ביצירות של "הרמת מסך", כמו במרבית היצירות העכשוויות, אני מתקשה לזהות קשר בין שם המחול ובין מה שעניי ראות על הבמה, וגם דברי היוצרים בתוכניה על היצירה עצמה, לרוב הם פיוטיים, אבל סתומים למדי, ואינם מספקים מפתחות לפיענוח היצירות. אולי מוטב לוותר עליהם, במקום ליצור ציפיות מוטעות.

חלק מן היצירות אינן מתפענחות כלל. אמנם, נכון ומקובל שבמחול העכשווי יצירות תהיינה טעונות ברב-משמעות ובחידתיות, אבל, בכל זאת, רוב הצופים נדרשים גם לתוכן של יצירה ולמשמעויות כלשהן, תהיינה רב-משמעויות ואישיות ככל שתהיינה. הצופה מחפש מפתח להבנה. משיחות עם אנשים בקהל נוכחתי שרבים המתקשים לפענח יצירה ממקדים את תשומת לבם בביצוע, ברמת הריקוד.

מסך 1 (לפרטים מלאים בנוגע לבכורות ראה מדור "בכורות")
"שדות ירוקים" מאת יסמין גודר; You Got To Live מאת שרון אייל; "הלילה של מרילין" מאת רונית זיו; "יעל" מאת יוסי ברג

ביצירות ירוקים" הבמה זרועה במה שנראה לי כעלי שלכת, או כפרחים נבולים. באמצעות שלוש נשים ושלוש גברים הלבושים בבגדים רגילים באופנה מיושנת, דהויה משהו, גודר יוצרת עולם מוזר ולרגעים אפילו מבעית. נדמה שאנו מציצים לעולמם המופרע של חולי נפש תמהוניים המנותקים מן המציאות של ההווה. התנועות גדולות, מעוותות, ומוגזמות, אפילו "צורחות וזועקות". הדמויות רוקדות לבדן, וגם אחת עם השנייה. אחד הגברים מטפל בחפצים קטנים, אולי צעצועים מימי ילדותו. זהו בועז טרון שהרשים מאוד בגמישות, באינטנסיביות, ובעוצמה של נוכחות. גודר גיבשה ליצירה זאת סגנון תנועות מובהק מאוד, של כיעור מעוצב ותמונת במה שמשתרית היטב את היצירה. בעולם שהיא בונה אין קומפוזיציות סדורות, כי כאלה אינן מתאימות לעולם של טירוף. יסמין גודר אכן הצליחה "לבנות עולם", וזהו הישג כוריאוגרפי אמיתי.

יצירתה של שרון אייל לא התפענחה לי בכלל, לא באמצעות התנועות, לא באמצעות התלבושות, ולא באמצעות המוסיקה. גם הכתוב בתוכניה לא סייע בידי. על במה לבנה רוקדים שלושה גברים ושלוש נשים ריקוד מוזר ודי מטורף. מדי פעם פורש אחד מהם, יושב בצד על הרצפה, ומסתכל על מי שרוקד. המוזרות נבנית באמצעות התנועות



מימין למעלה: "מחר. מה מחר? אני לא יודע" מאת נעה דר, צילום: תמר לם
 Top right: "Strange. What's strange? I don't know" by Noa Dar, photo: Tamar Lam

מימין: "אנטיופה" מאת לארה ברסק, בביצוע להקת מוזא, צילום: תמר לם
 Right: "Antiope" by Lara Barscq, Muza Dance Company, photo: Tamar Lam

שמאל: "נבר, אשה, סליחה" מאת נימה יעקובי, צילום: תמר לם
 Left: "Sorry Effect" by Nima Jacoby, photo: Tamar Lam

בלבד, שקשה לאפיין אותן במילים. יש מעט מאוד קומפוזיציות צורניות, התנועות ומהלכי התנועה חוזרים על עצמם מדי פעם, אבל התקשיתי למצוא אחדותיות ביצירה. אולי זאת היתה כוונת היוצרת? הביצוע טוב ושובה עין.

על הריקוד של רונית זיו כתוב בתוכנייה: "תקריב של חלקי בשר, חולצה מיוזעת - וברקע מחזמר". יגעת, חיפשתי ולא מצאתי. היצירה עשויה ממהלכי תנועה מסובכים ומורכבים שהרקדנים אכן ביצעו ביכולת ריקוד גבוהה, אך המהלכים אינם מתקשרים לשלמות אחת.

יש הרבה אלימות, ומעט קומפוזיציה. לי הצטייר עולם מפורק. ואולי זהו עולמה המפורק של מרילין? ארבעת הרקדנים רוקדים מצוין. במיוחד הפליאה ענבר נמירובסקי בביצוע מדויק, חותך וממוקד.

"יעל" של יוסי ברג שונה משלוש היצירות של מסך 1 בשני דברים עקרוניים. ראשית, היא משעשעת ומלאת הומור, ואכן היא עוררה חיוכים ופרצי צחוק בקהל, ושנית, יש בה מפתחות לפיענוח. יש התאמה בין ההצהרה שבתוכנייה: "חברת נשים בין אלימות לשלווה. בין אופנה להתבדלות", למתרחש על הבמה. היצירה נפתחת בתמונת רקדנית יושבת בראוותנות זוהרת על שרפרף גבוה של בארים, לבושה בשמלה אדומה לוהטת. אחר כך, מופיעות נשים לבושות בבגד עליון אפור, אותו הן משילות במהלך הריקוד ומתגלים בגדי גוף באדום עז. הנשים עטורות בפיאות של בלונד זוהר. אנחנו נרמזים לבובות בארבי או ל-dumb blond מסרטים הוליוודיים. בתמונה אחרת, גדושה בהומור שחור, גבר ואשה צמודים רוקדים ריקוד חושני. "אשתו" מתפרצת לריקוד שלהם, מנסה לשבש אותו ולהפריד ביניהם. היא מטיחה בפני הגבר בתחנוניים: "למה עזבת אותי, תישאר, אל תעזוב אותי". סצנה קומית ועצובה גם יחד. יש ביצירה אלימות רבה שמבוטאת בתנועות נמרצות ומהירות, אך יש גם רגעים של רוך, ויש חושניות. היצירה מורכבת מקטעי אוניסונו, דואטים וטריו, והיא מסתיימת בסולו נהדר של מיה ויזר בקדמת הבמה. פרקיה השונים של היצירה מתחברים היטב לשלמות אחת. הקולאז' המוסיקלי מורכב, בין השאר, ממוסיקת מועדונים קצבית וממוסיקה שמאלצית הוליוודית. אכן יצירה עשויה היטב, מרתקת ומקורית.

מסך 5 I feel funny today מאת יסמין גודר;
"אנטיופה" מאת לארה ברסק; "מוזר. מה מוזר? אני לא יודע. אני לא יודעת למה אתה מתכוון. באמת? כן. מה?" מאת נעה דר

בפתיחת המחול של גודר רואים בירכתי הבמה אשה לבושה בשמלה אדומה יושבת בכורסה וסורגת בצמר אדום. רחוק ממנה בימין הבמה גבר ואשה בבגדי יום יום בצבעים שקטים של חרדל וצהוב. בני הזוג, הגבר והאשה, רוקדים את הזיכרונות של מה שהיה ביניהם בעבר, ואת מה שיש ביניהם בהווה. זהו קשר סבוך, בעייתי. הם מגששים לבדוק ולמצוא זה את זה. התנועות לא מקושרות, מפורקות מאוד, מפורטות מאוד, מדויקות מאוד וגמלוניות

"הלילה של מרילין" מאת רונית זיו בביצוע אנסמבל בת-שבע, צילום: עדי מזן
 "Marilyn's Night" by Ronit Ziv, Batsheva Ensemble, photo: Adi Mazan



משהו. אין כמעט חזרות. זהו דואט מצוין ומרשים, מלא המצאות תנועתיות שמבטא היטב ובאופן די מבעית מהות של קשר בעייתי. בני הזוג, ובמיוחד האשה, איריס ארז, מפליאים בביצוע מדויק ורב הבעה של תפקידים תובעניים ביותר. המוסיקה גם היא מוזרה ומשרתת היטב את ההבעה התנועתית. ההמשך תמוה, ולא התפענח לי כלל. פשוט הלכתי לאיבוד. הנה תיאור של מה שראיתי: למוסיקה של ממבה נכנסת אשה בבגד נוצץ, חיוך על שפתיה, והיא רוקדת ריקוד די מפתה. האיש מתקרב לאשה באדום שקמה מן הכורסה ואוכל את הצמר האדום שלה. לסיכום, עבודה מוזרה שאכן מיטיבה להביע מוזרות אבסורדית. לדעתי החלק הראשון מצוין וההמשך בעייתי.

ציטוט מן התוכנית "על 'אנטיופה': 'בעולם חדש, חרב והרוס, אשה/פיה מלוכלכת, חנוקה ונואשת עוברת תהליך של אבולוציה." ברקע מוקרן תצלום של יער. אשה בבגד חום רוקדת בטירוף, ממש משתוללת. אשה אחרת נכנסת ומנסה להרגיע אותה. עוד חמש נשים מצטרפות לריקוד. הריקוד לכל אורכו טעון במתח עצום. כמו ברק שטעון במתח חשמלי גבוה וחוזר ומתפוצץ בכל פעם מחדש. המוסיקה מזכירה גם היא רעמים וברקים ומשתלבת היטב עם ההתרחשויות התנועתיות. התנועה עשירה ומעניינת והסגנון אחיד ומגובש היטב. כך גם הקומפוזיציה ויחסי התנועה בין הדמויות. יפה בעיני גם הניגוד בין האוירה, שהיא כל הזמן על סף פיצוץ, ובין הצבעים החומים הנייטרליים של השמלות. כך כל ההבעה נובעת מן התנועה עצמה.

יצירתה החדשה של נעה דר מרתקת ומקצועית כיצירותיה הקודמות, אך יש בה חידוש מקורי ונועז. העבודה היא שילוב בין טקסט שמושם בפי שחקן, ובין ריקוד. המיוחד שבשילוב הזה הוא בטקסט הרפלקסיבי: האיש שמתבונן בריקוד מדבר תוך כדי ההתבוננות על עצם המהות של אמנות המחול. הוא מדבר עם עצמו, אל הקהל, וגם פונה בשאלות אל הרקדנית: האם מצב הריקוד העכשווי כאמנות הוא רע? מה עושה הגוף? מה הוא מנסה לעשות? מה אפשר של כל זה? האם בחורה שזזה על הבמה יכולה להיות אבסטרקטית? על מה את חושבת כשאת רוקדת? האם מה שרואים בריקוד מתחבר ביחד? מה הפוטנציאל ברקדנית שרק עומדת ולא זזה? ועוד כיוצא באלה שאלות. כל השאלות שהמתבונן מעלה הן סוגיות שבלב הדיון האסתטי והעיוני על אמנות המחול, אך בעוד שבספרים ובמאמרים מלומדים הן נידונות לרוב בלשון גבוהה, מקצועית ומסובכת, הרי כאן הן נשאלות ונענות בלשון פשוטה ובהירה וגם בעמקות וביושר. הישג חשוב ומרשים כשלעצמו. הדיבור מתובל בהומור חינני. השותף השני ביצירה הוא הריקוד. יש רקדנית עיקרית ושלושה נוספים. הרקדנית רוקדת ריקודים שונים, בסגנונות שונים, ובכל פעם היא נעלמת מאחורי פרגוד וחוזרת בתלבושת אחרת המתאימה לסגנון הריקוד. הריקודים הם הרקע והמקור לשאלותיו של המתבונן. מדי פעם יש שיחה בין המתבונן לרקדנים, אך ברור שאמנותם של הרקדנים היא התנועות, וזאת של המתבונן - המילים.

מרכיב המחול ביצירה עתיר המצאות, וגם משופע בהומור. הריקוד דורש וירטואוזיות ריקודית ומבוצע היטב. עבודה נועזת, מקורית ועמוקה. נצפה בכליון עיניים לחלקים הנוספים של היצירה הצפויים בשנת 2001.

מסך 6 - נשים יוצרות - חלק ב'

Media Luna מאת מיכל נתן; "בשמחה תמיד" מאת רננה רז, "גבר, אשה, סליחה - Sorry Effect" מאת נימה יעקובי

בהופעות שונות הראתה מיכל נתן שהיא רקדנית פלמנקו טובה ומקצועית מאוד, הבקיהא היטב בחוקי הסגנון. אך הניסיון שלה לפרוץ

את סגנון הפלמנקו ולהנות מחירות יצירתית לא עלה יפה. נתן מנסה לשלב ריקוד פלמנקו עם ריקוד עכשווי מהסוג הריאליסטי, וביצירה הזאת שני אלה פשוט אינם משתלבים. חמש הנשים פורצות את גבולות הפלמנקו המסוגלן והמוקפד בו הלהט הפנימי עצור בכבלים של איפוק. הן גולשות לצירוף בנאלי ובלתי מעניין של פעולות דרמטיות מוחצנות עם תנועות יומיומיות - לובשות מעילי גשם, מעשנות, משפשפות את הרגליים הכואבות, מתירות את השיער מכבליה של התסרוקת המסורתית ומפזרות אותו בגדרנות חושניות. גם המוסיקה פורצת את חוקי סגנון הפלמנקו אל שילוב של גיטרה מסורתית עם מוסיקה אלקטרונית, בביצוע חי על הבמה.

אם תרצו, קראו למה שנוצר, אקלקטיות פוסטמודרניסטית, אני ראיתי זאת כשעטנו שלא עלה יפה.

היצירה של רננה רז היא סיפור על ילדה שמגלה את הדת. את הטקסט כתבה רננה רז, ומשובצים בו ריקודים שהיא חיברה. הילדה חיה, כנראה, בארצות הברית בקהילה רפורמית. מן המונולוג המוצג אנו למדים שלילדה יש אם שהיא רבנית. הילדה עולה לתורה כבת מצווה, חובשת כיפה, מתעטפת בטלית, ואף אומרת קדיש. היא מדברת על החשיבות של הכוונה שבלב, ועל עבודת האלוהים מתוך אהבה ושמחה. אבל המלל הוא רדוד ובנאלי עד כדי מבוכה, וכך גם הסיפור ומוסר ההשכל. חבל שאין ביצירה יותר ריקוד כי שני קטעי הריקוד שבה הם ריקודי שמחה תמימים וחסרי יומרה, ורננה רז רוקדת אותם בקלילות ובחן. אם נראה את היצירה כפרודיה על שוויון האשה בזרם הרפורמי בארצות הברית - כי אז היצירה נעדרת הן שניות והן מימד של הגזמה שמתבקש בפרודיה. האפשרות השנייה היא, ואני מניחה שזאת היתה כוונת היוצרת, להתייחס אל היצירה כאל אמירה רצינית על המצווה של עבודת האל מתוך שמחה; במקרה זה, התוצאה רדודה, חסרת כל תחכום ועומק, כן, ממש מביכה. אולי בהקשר צפייה אחר, למשל בשעת סיפור לילדים במרכז קהילתי יהודי בעיירה כלשהי בארצות הברית, יש ליצירה זאת מקום.

בתמונת הפתיחה ביצירתה של נימה יעקובי ניצבת הרקדנית לבושה בשמלה ארוכה לבנה במרכז הבמה ומעליה תלוי מיקרופון. היא מדברת לתוך המיקרופון. המילה "סליחה" חוזרת שוב ושוב, אך היא מהדהדת ועוברת טרנספורמציות צליליות שונות דרך המיקרופון. כך היא מובנת כפשוטה, אך העיבוד מעניק לה גם איכויות צליליות שיוצרות אוירה וציפייה לבאות. גם בהמשך נהגות מילים ונשמעים משפטים פשוטים וטעונים רגשית, שנאמרים בין גבר לאשה, כמו: "יתגיד לי משהו... תגיד לי לעצור... לשבור... לראי מה גרמת לי לעשות" - מילים הנטענות על ידי העיבוד הצלילי במשמעויות נוספות.

בהמשך נצפה בריקוד של גבר ואשה באדום שביניהם מערכת יחסים רבת פנים: חושניות ארוטית, דחייה ומשיכה, אלימות ורוך. האשה בלבן רוקדת איתם, נכנסת ביניהם ומעצימה את תסכולת היחסים. המיוחד והיפה בעבודה הזאת הם, ראשית, תמונת במה יפיפייה, דימויים חזותיים יוצרי אוירה, אך חידתיים. למשל, המצילה הגדולה והנוצצת שתלוייה בירכתי הבמה, ובהמשך תשמש ככובע ענק. נזכרתי בתיאטרון היפני בו חפץ אחד, למשל מניפה, משמש בפונקציות ובמשמעויות רבות.

לנימה יעקובי, האשה בלבן, נוכחות בימתית מרתקת ומיוחדת בזכות קומתה הגבוהה והדקיקה, בזכות ריכוז פנימי שמקרין החוצה. חבל שלא הועידה לעצמה תפקיד ריקודי ארוך יותר ביצירה.

ציונה פלד

"אני הלכתי אז..."

מופע רב-תחומי במסגרת התיאטרונטו הישראלי

כמו אבני-חן הנשזרות למחרוזות אמנותית ושובת-עין, כך נשזרים זה לזה הטקסטים השיריים, המשחק, הריקוד, פס-הקול, האנימציה, הוידאו, התאורה, התלבושות ועיצוב הבמה במופע "אני הלכתי אז...", שיצרה אשרה אלקיים-רוגן. נשזרים ומשלימים תחום את רעהו בלי לגנוב זה לזה את ההצגה.

מחשבה רבה הושקעה בבחירת השירים, המהווים חוט שדרה רעיוני למופע. הם נבחרו מתוך יצירה שירית ענפה ומגוונת של מיטב משוררינו. אף הם נפרשים, מבחינת עיתוי יצירתם, על פני עשורים אחדים. הם מבטאים, כל שיר בדרכו, אותן מצוקות נפש של הפרט הבודד מול תופעות הכליון למיניהן. אין כאן, אפוא, מחזה כתוב, אך יש בחירה הרת-חשיבה ומוקפדת של טקסטים רבי עוצמה, המעניקים מבנה תוכני אינהרנטי למופע. השבחים על הבחירה מגיעים, כמובן, לאשרה אלקיים-רוגן, החוזרת אלינו בזירה הבימתית כיוצרת מוכשרת ומעמיקה, לאחר היעדרות של כעשר שנים.

אשרה אלקיים, אשר נבטה כאמנית בתחום המחול (מהדור הראשון של להקת בת שבע, ממייסדי הלהקה הקיבוצית), היתה בשעתו אחת החלוצות שפרצו את גבולות התחום והרחיבוהו לכלל ז'אנר חדש - תיאטרון התנועה. הפעם, שוב תוך גילוי של דמיון עשיר, חדשנות, אפילו הרפתקנות יוצרת ובעיקר אומץ ודחף לביטוי רב-תחומי, הביאה אל הבמה מגוון נוסף של צורות ביטוי מעולם הוידאו-ארט והאנימציה. רבים מאלה המשתמשים כיום במדיה ובטכנולוגיות דיגיטליות לצרכי ביטוי אמנותי, נופלים ברשתה של הטכנולוגיה ובמלכודת הגימיקים והטריקים שהיא מציעה ומאפשרת. אלקיים דילגה על המשוכות האלה והפליאה במינון מאופק ובשילוב מזוכך ומעודן של האלמנטים הוידאוניים למופע הבימתי. הדיאלוג בין המסך לבמה, בין החי למצולם ולמצויר, בין האמיתי והוירטואלי מתרחש כזרימה טבעית המנצלת את יכולתו של האחד ללדת את משנהו, או להבדיל, ללכותו. ביצירת קטעי המסך נעזרה אשרה אלקיים ביוצרים נוספים מתחום

"אני הלכתי אז", כוריאוגרפיה ובימוי: אשרה אלקיים, בביצוע אודליה מורה-מטלון, צילום: נעמי יליף-אלקלעי
"...And Then I went", choreography & direction: Oshra Elkayam, dancer/actress: Odelya Moreh-Matlon, photo: Naomi Yalif-Alkalai



הוידיאו והאנימציה, אשר ביצעו תחת שרביטה כרעיונאית וכבימאית, עבודה שופעת דמיון, אסתטית ומקצועית. פס הקול, אשר עוצב אף הוא על-ידיה, חייב עבודה רבה ומלאכת מחשבת של בחירה ושזירה. המגוון הרב שבו והדיאלוג המובנה בינו לבין האלמנטים החזותיים, מעשירים את המופע ומעצימים את אמינותו. בחריצות בלתי נלאית קובצו לפס הקול מקורות שונים של קריינות, זימרה, מוסיקה ואפקטים, זה בצד זה, זה בתוך זה, וקיבלו קיום עצמאי או נלווה, הכול לפי צרכי התוכן והמופע החזותי. חלק מן השירים מוגשים בקולם ובקריאתם של המשוררים אשר יצרו אותם, חלקם בקולות של קריינים מקצועיים, אחרים בפיה של אודליה מורה-מטלון, המדברת אותם ומשחקת אותם בד בבד עם תנועותיה וריקודיה, ואחרים גם מושרים. יש ופס הקול חורג מתפקידו כמלווה והופך להיות האירוע הדומיננטי של ההתרחשות הבימתית, מעין מלודיה מובילה, כשהאלמנטים החזותיים מתכנסים והופכים לליווי. הכול מתוזמן, מתוכנן, ונעשה בכוונה תחילה, כוונה שהרבה מחשבה הושקעה בה. אל כל אלה מצטרפים יוצרי התפאורה, התאורה והתלבושות, אשר עשו מלאכה מקצועית ומהוקצעת, ותרמו דווקא בגישתם המינימליסטית, התומכת, לעושר המופלג של ההתרחשות הבימתית.

גישה מינימליסטית מתבטאת גם בהחלטתה של היוצרת להסתפק בשחקנית יחידה על הבמה. כך היא יוצקת את העושר הרב של צורות הביטוי והתכנים אל ישות אחת בודדת, הממצה בהופעת סולו נטו, את הקשר המהודק בין היוצר, היצירה והמבצע. ואשר לביצוע. מי שסבר כי ריקוד על במה מחייב דקות גו ורגליים, מקבל מאודליה מורה-מטלון הוכחה ניצחת, כי לא כך הוא. אף שאין היא רקדנית בהכשרתה, אודליה מפליאה להתנועע ולרקוד במלוא נימי גופה המלא, לאורך כל המופע. גם בקטעי המשחק והקריאה אין היא מרפה, ומצליחה להפיח תוכן ואווירה בתנועה קולחת וקלילה, מדויקת ונשלטת, בין כשהיא איטית ובין כשהיא מהירה וסוערת, הכול על-פי חליל הכוריאוגרפיה שיצרה עבורה אשרה. אך לעיתים מסתמנת היסחפות יתירה, המגיעה לגבול ההגזמה, כמו, למשל, בשיר "מילים רעות".

אף כי השירים עצובים ברובם, ועוסקים בפן העגום של חיי האדם, הצליחו אשרה ואודליה לתבל את העצב בריסי הומור דק ושובבי. במין קלילות רבת-חן, מהסוג שנוטע באדם תקווה ויצר חיים, גם במצבים הקשים מכל. כאילו הן אומרות: גם כאשר נטרפים הקלפים, כאשר מתכלים הנעורים, כשהגוף נוטש וננטש, כשאובדת שפיות הדעת, כשנמוגה האהבה, גם כאשר הכול חורג מן המסגרת, אפשר עוד לחייך, ליקוף קומה ולהמשיך ללכת.

המופע "אני הלכתי אז...", שבכורתו התקיימה בדצמבר 2000 במסגרת התיאטרונטו הישראלי של תיאטרון הבימה, נבחר גם לייצג את אמנות המחול בשנה הזו. במסגרת הפרויקט "חשיפה בינלאומית" של מרכז סוזן דלל. בין אם יצליח לפרוץ אל העולם הרחב ובין אם לאו, טוב יעשו אמנות לעם, של תרבות וגורמי הפצה נוספים, אם יאמצו אותו לחיקם. זה מופע אמנותי רהוט, הראוי לניוד ולחשיפה מירבית בפני הקהל הישראלי.



בכורות, סיוורים

בכורות, סיוורים ולהקות אורחות
אוקטובר-נובמבר-דצמבר 2000
בעריכת ליאורה עמית

שם היצירה אוקטובר	להקה	יוצרים	רקדנים
(אין בכורות)			
נובמבר			
הועלו במסגרת הרמת מסך 2000			
"שפיץ" (15.11.2000)	להקת המחול הקיבוצית	ניב שינפלד מוסיקה: ורדי, רנה אוברי, דה ללנד, אפקס טווין, די. גיי. וואו, ד"ר קרג'ליק	יעל זוקמן, יעל ווריקן, רננה רנדי, משה אבשלום, אודרי דליס, רן בן-דרור, דני אשל
"שנה טובה" (15.11.2000)	להקת המחול הקיבוצית	עמנואל גת ג'ורג' גרשווין, מייסלס דיוויס, רוברט וואיט, אלוויס פרסלי, פרודיג'י, י.ס. באך, פריטי, נירוונה, סקוור פושר, ניל יאנג, פרנק סינטרה, בורדומס	יאצק פרזיבילוויץ, שירלי פסטרנק, אריק רוזחנסקי, קריסטינה מאי, אלעד לבנת, קרן חורש, שלומי רואימי
"שמחת הדג" (16.11.2000)	להקת ורטיגו	רמי לוי J.S. Bach, Goldberg Variations/Roslyn Tureck; Il Bagno Turco/Hamam Trancental; Minne Sanger/ Ensemble Perceval; J.S. Bach, Air from Suite No. 3 in D/Pablo Casals	אביב איבגי, ענבל אלוני, אורן טישלר, תמר פכר, אירנה צאבל, אלכס שמרוק, צחי דהן
"אסתר" (16.11.2000)	להקת ורטיגו	נעה ורטהיים דגימות קול ומוסיקה מתוך: Billie Holiday "You Showed Me The Way" (Fitzgerald-MacCrea-Webb-Green)	אביב איבגי, ענבל אלוני, אורן טישלר, תמר פכר, אירנה צאבל, אלכס שמרוק, צחי דהן
"גבר, אשה, סליחה" (18.11.2000)		נימה יעקובי מוסיקה מקורית: ישראל ברייט	ענת שפירא, זוהר שפירא, נימה יעקובי
"Media Luna" (18.11.2000)	להקת Compas	מיכל נתן מוסיקה: מיכל נתן בשיתוף עם המוסיקאים ארז דאלי (גיטרה פלמנקו), ראלי מרגלית (צ'לו), מושיק קופ-סמפלר (אקורדיון, גיטרה בס)	איריס בלו, אלה גולדברג, רוני לוגסי, מיכל נתן, איריס ספקטור, יעל עמרני/זיו חיים
"ייעל" (20.11.2000)	אנסמבל בת-שבע	יוסי ברג מוסיקה: קולאז'	קרולין בוסרד, מיה ויזר, טליה לנדא, גילי נבות, ענבר נמירובסקי, נעה צוק, אסנת קלנר

מיה ויזר, ארקדי זיידס, ענבר נמירובסקי, נעה צוק	רונית זי מוסיקה: דיוויד קרמן	אנסמבל בת-שבע	"הלילה של מרילין" (21.11.2000)
אלדד בן ששון, גירמי ברנהיים, אשר לב, טליה לנדא, גילי נבות, אסנת קלנר	שרון אייל מוסיקה: מתוך The Ladibug Transistor, Sue Garner and Rick Baown Bo Kondren at Calyx Berlin from "Gonzales Uber Alles"	אנסמבל בת-שבע	"You Got to Live" (20.11.2000)
קרולין בוסרד, ארקדי זיידס, בועז טרון, אשר לב, ענבר נמירובסקי, נעה צוק קרני פוסטל (מוסיקה מקורית)	יסמין גודר מוסיקה: מרדית מונק, קרני פוסטל (מוסיקה מקורית)		"שדות ירוקים" (20.11.2000)
ענת דניאלי, יעל ונציה, בנימין יגנדורף, רוני לבנה, מאיר פריד, אודליה קופרברג	ענת דניאלי מוסיקה מקורית: שי יהודאי	להקת ענת דניאלי	"לוותר על קלינט" (22.11.2000)

הועלה במסגרת קולאז' - במה פתוחה למחול

קרן קופר, גיא שמשי	גיא שמשי מוסיקה: Juno Reactor		"מין אלימות שכזו" (19.11.2000)
--------------------	----------------------------------	--	-----------------------------------

הועלה במסגרת פסטיבל ריקודי חדר 2000

יוצרות מבצעות: חנה אלדהרט, מרב ישראל			"ריק - מה - דקה" (29.11.2000)
--------------------------------------	--	--	----------------------------------

דצמבר

מחולות שהועלו במסגרת הרמת מסך

קרולין בוסרד, ארקדי זיידס, בועז טרון, אשר לב, ענבר נמירובסקי, נעה צוק	יסמין גודר מוסיקה: קייגי היינו, פרי קומו		"I Feel Funny Today" (9.12.2000)
מיכל מועלם, מאיה ברנר, עילאיה שליט, אסף שץ שחקן: גל זייד	נעה דר טקסט: יוסף אל-דרור עיצוב מוסיקלי: אודי קמראן	קבוצת נעה דר	"מוזר. מה מוזר? אני לא יודע. אני יודעת למה אתה מתכוון. באמת? כן. מה?" (9.12.2000)
מיה ליפסקר, ענבל שחר, ענת מרב, מאיה וינברג, סיוון גוטהולץ, נגה צור, מורן אברגיל/כרמית בוריאן	לארה ברסק טקסט: מיה הפנר מוסיקה: דיוויד סלוטר, גיון זורן, מרק דגלינטוני	להקת מוזע	"אנטיופה" (9.12.2000)

ריקודים שהועלו במסגרת פסטיבל תיאטרונטו-דואמן

רעיון ובימוי: נמרוד פריד כוריאוגרפיה: סוניה ד'ורליאנס גיוסט, נמרוד פריד מוסיקה: דין דין אביב (שירה ותיפוף), אלון יופה, אבי צרפתי (תופים), טוני פירסון (גיטרה), יחד עם מוסיקה מאת יוהן סבסטיאן באך			"שפת אס" (9.12.2000)
--	--	--	-------------------------

שם היצירה	להקה	יוצרים	רקדנים
"אלפרד היפה" (9.12.2000)		מנהל אמנותי: שחר דור	תמיר גלעד, שחר דור, גלי נחמה
"מרע" (9.12.2000)		כוריאוגרפיה: סהר עזימי מוסיקה: דידי ארז שירה: סיגל חביב	איילת שחר, ענבל בן אברהם, תמי קליינמן
"Strange" (11.12.2000)		כוריאוגרפיה וריקוד: נימה יעקובי הלחנה ונגינה בפסנתר: נורי יעקובי עיצוב תלבושות ואבזרים: דנוש לחמן	
"רומנסה סהרורית" (11.12.2000)		כוריאוגרפיה ריקוד ומשחק: אור נילי אזולאי משחק: סאלח בכרי	
"כשהנעל מתאימה" (11.12.2000)		כוריאוגרפיה וריקוד: ענבל בן זקן משחק: אייל רוזלס בימוי: סיגל אבין	
הועלה במסגרת התיאטרונטו הישראלי			
"אני הלכתי אז..."		כוריאוגרפיה ובימוי: אשרה אלקיים-רון תנועה ומשחק: אודליה מורה-מטלון עיצוב במה: איתן לוי עיצוב תלבושות: סווטלנה ברגר עיצוב תאורה: חני ורדי	
"אושר" תיאטרון זז		כוריאוגרפיה בימוי וכתיבה: רות תמיר	רות תמיר
פסטיבל ריקודי חדר 2000			
"שיחה עם אחותי" (12.2000.2)		חיבור וביצוע: בתי שכטר מוסיקה: סאטי, בטהובן נגינה: רותי שכטר ז"ל	
"פרלוד מס' 8" (2.12.2000)	אנסמבל תנועות	חיבור: עמוס חץ	חומי אינבינדר, רוני גבעון, עמוס חץ
"שלוש" (2.12.2000)		חיבור וביצוע: ענת שמגר, תמר בורר	
"שוף/ללקק דמעה" (8.12.2000)		חיבור: דיתי תור מוסיקה: שניטקה, פרסקובלדי, באך, ארבו פרט	מאיר פריד, דיתי תור
"יצאתי" (8.12.2000)		חיבור וביצוע: אילנית תדמור-הרמן מוסיקה: אלון נחשתן תלבושות: מרב לידר	
"ירחי" (8.12.2000)	להקת אדם-מה	חיבור: יעל שני מוסיקה: אילן גרין תלבושות: איילת יפה	יעל שני, מיכל ארקנד, זהר שפירא-מנצורה, טלי נצר, תמר נבו, רונית קורן

להקות ישראליות: סיורים בחו"ל

להקת בת-שבע ערכה סיור באוסטרליה ב-23-13 באוקטובר 2000 שם העלתה את "אנאפאזה".

להקת המחול הקיבוצית סיירה בארה"ב באוקטובר 2000 שם העלתה את "זכרון דברים".

להקות ריקודי עם: סיורים בחו"ל

להקת "הורה חדרה" נסעה לדרום קוריאה באוקטובר 2000.

להקת "כרמל" מזלית אל כרמל נסעה לטייוואן בדצמבר 2000.

להקת חיפה נסעה לאורלנדו (פלורידה) בנובמבר 2000.

להקות אורחות בארץ

Cleo Parker Robinson Dance (ארה"ב) 13-9 נוב' 2000 כור': קליאו פרקר רובינסון

במסגרת פסטיבל תל-אביב/יפו

להקת הבלט של ליאז' (בלגיה) 13 נוב' 2000 בתוכנית: "כרמינה בורנה", כור': ז'יק דומברובסקי

במסגרת פסטיבל תל-אביב/יפו

Random Dance Company (אנגליה) 14-11 נוב' 2000

בתוכנית: "הטרילוגיה" (מילנריום, סולפור 16, איאון). כור': ויין מקגרור

במסגרת העונה השביעית של מחול במשכן

Imperial Russian Ballet of Maya Plisetskaya (רוסיה) 26 נוב' - 5 דצמ' 2000

בתוכנית: "היפהפיה הנמה" ו"מפצח האגוזים"

ספרים חדשים

Karen Bell-Kanner, *The Life and Times of Bonnie Bird - American Modern Dancer and Educator*, London: Harwood Academic Publishers, 1998. 211 pp. 24\$

Dorothy Bird, *Bird's Eye View: Dancing with Martha Graham and on Broadway*. Pittsburgh Pennsylvania: University of Pittsburgh Press, 1997. 261 pp. 29.95\$.

Suki Schorer & Russel Lee. *Suki Schorer on Balanchine Technique*. New York: Alfred A. Knoff, 1999. 419 pp. 40\$.

Bettina Vernon - Warren and Charles Warren (eds.). *Gertrud Bodenwiesser and Vienna's Contribution to Ausdruckstanz*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1999. 203 pp. 50\$.

Martha Bremser (ed.). *Fifty Contemporary Choreographers*. London: Routledge, 1999. 223 pp. 24.99\$

גבי אלדור

שמו של הספר (בתרגום לעברית) נשמע כמו פרסומת לסרט פורנוגרפי, אך תוכנו הוא אקסטטי רק מבחינת השפע - מזמן לא נתקלתי בספר מקיף, צמא דעת, חקרני ומנומק כמו המחקר הזה על "עירום ותנועה בתרבות הגוף בגרמניה" מאת קארל טופר, סופר ובמאי אמריקאי ממוצא גרמני, החוקר את התופעה המדהימה של המחול הגרמני בשנים 1910-1935. חלקו הראשון של הספר מתייחס לתופעת העירום של תחילת המאה, זו שנקראת בגרמנית *nacktkultur* - תרבות העירום. המחבר מבחין בין ריקוד עירום מוקדם לתרבות עירום פמיניסטית ולהבדיל, תרבות עירום ארוטית. פרק אחד מוקדש בלבט בעירום.

אך אלו הם רק שבעים עמודים מתוך ארבע-מאות עמודי הספר שהם המחקר המקיף ביותר על מחול אקספרסיוניסטי, זה שממנו יונקים עד היום יוצרים של מחול עכשווי, שאין דומה לו מבחינת השפעתו, חדשנותו וההקשרים החברתיים והפוליטיים שלו.

"תרבות הגוף", כותב טופר במבוא, היא תנועה המופיעה

כצורה של הופעה אסתטית אשר ממוטטת הבחנות

מסורתיות בין רוח וגוף, סובייקט ואובייקט, העצמי

והעולם. הבנייה הייחודית הגרמנית של הגוף המודרני

מבחינה שתי קטגוריות עיקריות של הופעה -

עירום ותנועה פיזית. אך תרבות הגוף לעולם לא

יכלה לפתור מתחים בסיסיים בין שני היסודות,

בעיקר משום שככל שהתנועות נעשו יותר

"ריקודיות" כך קשה היה יותר לפייס בין

הניגודים שבין המינים. המארג של עירום,

תנועה ומחול, מבטא את הספק שבתוך

התרבות, האם המודרניות הינה בעיקרה

מצב אקסטטי של עירום או אקסטטיות

של תנועה משוחררת. ביחס לשאלות כמו

- כיצד יכול הגוף עצמו לאמץ זהות

מודרנית, מהם המסמנים של הגוף

המודרני, ועוד, לא הצליחו אף פעם לגבש

תשובה ברורה אחת, אלא התשובות

התגלו בטווח רחב של רעיונות מתחרים,

אישים ומחזות מוסדיים. "אני משתמש

במילה 'אימפריה' כדי לציין את

הרבגוניות והרצון לכוח המגדירים את

המורכבות של 'תרבות הגוף', כותב

טופר.

הריקוד בעירום של תחילת המאה

שבוצע על ידי רקדניות שונות, במסגרת

חברות למחול או ארגונים פרטיים

אחרים, בדק את הקשר בין התשוקה,

הגוף והמבט. משמעותו היתה שונה בין

מבצעת למבצעת. לדוגמה, אדורה וילני

[Adorée Villany], ראתה בגופה יופי שיש

לה זכות להציגו, וטענה שיש להתגבר על הפחד הבסיסי מפני הגוף הנשי ולהתבונן בו באותה מידה של רצינות כמו בכל אובייקט אמנותי. תרבות העירום נוצרה בסוף המאה ה-19 ומשמעויותיה, לפי טופר, מרחיקות לכת. תרבות העירום, או "תרבות הגוף החופשי" צמחה ברשת של מאות מועדונים אשר קידמו נודיזם כדרך לקשר את הגוף המודרני לטבע, ומכאן גם לצמחונות, רפורמה חברתית, ו"היגינה של הגזע", כולל אנטישמיות. טופר מתווכח עם אחד הרעיונות המוצהרים של "תרבות העירום" - כאילו הנודיזם "הטבעי" היה אנטי-ארוטי ולא הפריע למוסריות המינית הקונוונציונלית. מצדדי העירום, טוען טופר, ניסו להטיל זהות פוליטית אחידה על מערך שלם של תת-תרבויות, אך המטפיזיקה של הגוף העירום היא עמוקה ואפלה יותר ממה שנראה, ואין זה די לחשוף, כפי שמרטין היידגר [Martin Heidegger] טען, את האמת ואת ה"קיום" קרי: הגוף-העירום עצמו.

עבודת המחקר של טופר מתייחסת לסולנים, לאסכולות ולבתי ספר שונים של "ביטוי הגוף", לריקודי זוגות וקבוצות, למחול בתיאטרון ולתנועות מחול המוניות (נוסחים מוקדמים ומעוררי השתאות ומחשבה של מסכות הקיבוץ), בהקשרים חברתיים ופוליטיים שונים. לא נפקד מקומה של גרטרוד קראוס ושמות נוספים אשר שימשו כמורים לדור הראשון של המחול ה"חופשי" בארץ.

הידע, הרמה האינטלקטואלית, העריכה והצילומים הם ללא רבב. ההשקעה - הרוחנית, הרגשית, החומרית, בספר זה, הם ללא גבול, ואם יש מילה

רפה של ביקורת על המאמץ

וההישג הענק הזה, היא נעוצה

בדיוק בנקודה זו של השפע -

לעיתים טובע קו מחשבה מסוים

בתוך ים של הסתייגויות, הצעות

למבט שונה, אזכורים והכוונה

למקורות אחרים עד כדי טשטוש

הטיעון המקורי. אין הספר מציע

אם כך טיעון ראשי או עיקרון

מכוון לקריאה של תקופה, שהיא

אחת החשובות, מכל בחינה,

בהיסטוריה של העולם המערבי,

אלא, במחווה של בן אלים כביכול,

"יודע כל", פורש לפנינו המחבר

שפע אינסופי העשוי לבלבל את

דעתו של בן תמותה רגיל המבקש,

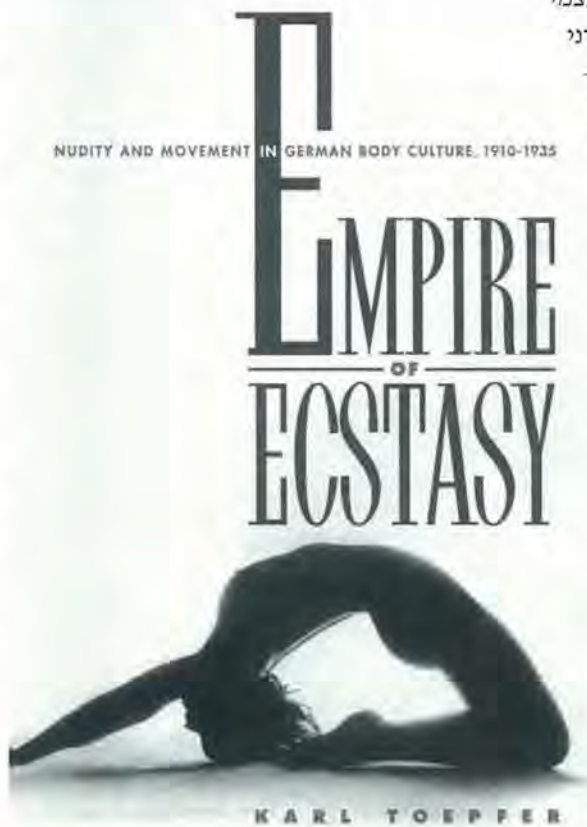
כהרגלו, לקבל הצעה מנוסחת

היטב ו"ידידותית למשתמש".

במקום זאת מציע טופר מסע

מסעיר ממנו תחזור, סמוק לחיים,

עם מה שתצליח לאחוז בו.





רחל בילסקי-כהן

מחול באוגוסט: על פסטיבל המחול הבינלאומי בברלין

למעלה: "בזמן אמיתי", להקת רוזאס, צילום: הרמן סורגלווס
"In Real Time", Rosas,
photo: Herman Sorgeloos

"לזעזע את הבורגנות" מאת בוריס שרמן, צילום: ז'אן מישל סימה
"Con forts fleuve" by Boris Charmatz, photo: Jean-Michel Cima



אומרים שברלין ריקה בקיץ, כי רוב המקומיים נסעו לחופש. המבקר מבחין אינו חש בכך. בבירת גרמניה מוצע שפע עצום של אירועי תרבות בעיר ששרויה בקדחת של בנייה, של חידוש פניה, ואשר מתמודדת עדיין עם הבעיות הקשות שנוצרו עקב נפילת החומה ואיחוד שני חלקי ברלין בנובמבר 1989.

הפסטיבל החשוב הזה שהתקיים השנה בפעם השתים עשרה, מתרחש במגוון של אולמות הפזורים על פני כל העיר. הפסטיבל מנוהל ומאורגן על ידי שני גופים: תיאטרון הבל [Hebbel-Theater], בניהולה האמנותי של נלה הרטלינג [Nele Hertling] ומריון צימן [Marion Ziemann] ועל ידי "סדנת המחול" [TanzWerkstat], בניהולם האמנותי של אולריקה בקר ואנדריי טריאו [Ulrike Becker and Andre Theriault]. הפסטיבל הציג 16 להקות ויוצרים נודעים מרחבי אירופה וגם מחוצה לה, בצד יוצרים עצמאיים אוונגרדיים ונסיוניים. כן נכללו בו תוכניות של "קריאות ביניים" - פגישות, ודיונים בלתי פורמליים עם אמנים והוגים על נושאים המעסיקים את אמנות המחול היום, ונערכו גם סדנאות מעשיות עם אמני מחול בסגנונות שונים.

להקת מגי מרין [Maguy Marin] הנודעת, מליון שבצרפת, מוכרת גם לקהל הישראלי מהופעותיה בארץ. בפסטיבל הציגה הלהקה עבודה חדשה: *Quoi qu'il en soit*, בתרגום חופשי: "יהי אשר יהי" שהיא פרק בטרילוגיה. על הבמה חמישייה של גברים. המשותף לכולם הוא סיפור חיים של מהגרים מארצם, המנסים להיקלט ולהיטמע בפריז. כבר מכאן נובע הגוון הפוליטי והחברתי של היצירה שנוגעת בשאלות של עקירה, זהות, שנאת זרים, ומשטרים מושחתים. כל חמשת הגברים רוקדים, מנגנים ומדברים. כל אחד מהם מספר, לסירוגין, בצרפתית, את סיפורו הוא, ומשבץ בדבריו גם אפיזודות מחיי האחרים. הדיבור נע בין דיבור רגיל לתיאטרלי. הם מנגנים ומספרים כשהם יושבים ככל האדם על כיסאות, ולפתע הם קמים ומתפרצים בריקוד שמשולבות בו גם תנועות יום יום הבעיות. הם רוקדים לבד וגם עם זולתם, באחוזה גברית, ברגישות ובתוך התייחסות אנושית חמה. כל הגברים נעים בגמישות ובמימנות רבה. יפה הוא המעבר בין תנועה גברית נמרצת וזוויתית לבין תנועה רכה וזורמת. *Quoi qu'il en soit* היא עבודה אנושית מאוד, נוגעת ללב, עשויה במקוריות, בכישרון ובמימנות מקצועית.

אן תרזה דה קרסמאקר [Anne Teresa de Keersmaeker], המנהלת האמנותית של להקת רוזס מבלגיה, חברה הפעם לקבוצת התיאטרון TG Stan וללהקת הרוק Aka Moon ביצירה משותפת - "בזמן אמיתי" [In Real Time]. מצד המחול ראינו העצמה והקצנה נוספות של התנועה האנרגטית והוירטואוזית, המשוכללת עד קצה גבול היכולת, מבחינת הזריזות, הקלילות התזזיתית, ולקליחת סיכונים של רקדני רוזס. יש שכל הקבוצה רוקדת בו-זמנית, אם כי ללא תקשורת אנושית בין הרוקדים; עם זאת, יוחד גם מקום ראוי לכל רקדן להפגין את כוחו ואת

אומרים שברלין ריקה בקיץ, כי רוב המקומיים נסעו לחופש. המבקר מבחין אינו חש בכך. בבירת גרמניה מוצע שפע עצום של אירועי תרבות בעיר ששרויה בקדחת של בנייה, של חידוש פניה, ואשר מתמודדת עדיין עם הבעיות הקשות שנוצרו עקב נפילת החומה ואיחוד שני חלקי ברלין בנובמבר 1989.

הפסטיבל החשוב הזה שהתקיים השנה בפעם השתים עשרה, מתרחש במגוון של אולמות הפזורים על פני כל העיר. הפסטיבל מנוהל ומארגן על ידי שני גופים: תיאטרון הבל [Hebbel-Theater], בניהולה האמנותי של נלה הרטלינג [Nele Hertling] ומריון צימן [Marion Ziemann] ועל ידי "סדנת המחול" [TanzWerkstat], בניהולם האמנותי של אולריקה בקר ואנדריי טריאו [Ulrike Becker and Andre Theriault]. הפסטיבל הציג 16 להקות ויוצרים נודעים מרחבי אירופה וגם מחוצה לה, בצד יוצרים עצמאיים אוונגרדיים ונסיוניים. כן נכללו בו תוכניות של "קריאות ביניים" - פגישות, ודיונים בלתי פורמליים עם אמנים והוגים על נושאים המעסיקים את אמנות המחול היום, ונערכו גם סדנאות מעשיות עם אמני מחול בסגנונות שונים.

להקת מגי מרין [Maguy Marin] הנודעת, מליון שבצרפת, מוכרת גם לקהל הישראלי מהופעותיה בארץ. בפסטיבל הציגה הלהקה עבודה חדשה: *Quoi qu'il en soit*, בתרגום חופשי: "יהי אשר יהי" שהיא פרק בטרילוגיה. על הבמה חמישייה של גברים. המשותף לכולם הוא סיפור חיים של מהגרים מארצם, המנסים להיקלט ולהיטמע בפריז. כבר מכאן נובע הגוון הפוליטי והחברתי של היצירה שנוגעת בשאלות של עקירה, זהות, שנאת זרים, ומשטרים מושחתים. כל חמשת הגברים רוקדים, מנגנים ומדברים. כל אחד מהם מספר, לסירוגין, בצרפתית, את סיפורו הוא, ומשבץ בדבריו גם אפיזודות מחיי האחרים. הדיבור נע בין דיבור רגיל לתיאטרלי. הם מנגנים ומספרים כשהם יושבים ככל האדם על כיסאות, ולפתע הם קמים ומתפרצים בריקוד שמשולבות בו גם תנועות יום יום הבעתיות. הם רוקדים לבד וגם עם זולתם, באחוזה גברית, ברגישות ובתוך התייחסות אנושית חמה. כל הגברים נעים בגמישות ובמיומנות רבה. יפה הוא המעבר בין תנועה גברית נמרצת וזוויתית לבין תנועה רכה וזורמת. *Quoi qu'il en soit* היא עבודה אנושית מאוד, נוגעת ללב, עשויה במקוריות, בכישרון ובמיומנות מקצועית.

אן תרזה דה קרסמאקר [Anne Teresa de Keersmaecker], המנהלת האמנותית של להקת רוזס מבלגיה, חברה הפעם לקבוצת התיאטרון TG Stan וללהקת הרוק Aka Moon ביצירה משותפת - "בזמן אמיתי" [In Real Time]. מצד המחול ראינו העצמה והקצנה נוספות של התנועה האנרגטית והוירטואוזית, המשוכללת עד קצה גבול היכולת, מבחינת הזריזות, הקלילות התזזיתית, ולקייחת סיכונים של רקדני רוזס. יש שכל הקבוצה רוקדת בו-זמנית, אם כי ללא תקשורת אנושית בין הרוקדים; עם זאת, יוחד גם מקום ראוי לכל רקדן להפגין את כוחו ואת

רחל בילסקי-כהן

מחול באוגוסט: על פסטיבל המחול הבינלאומי בברלין

למעלה: "בזמן אמיתי", להקת רוזס, צילום: הרמן סורגלווס
"In Real Time", Rosas,
photo: Herman Sorgeloos

"לזעזע את הבורגנות" מאת בוריס שרמץ, צילום: ז'אן מישל סימה
"Con forts fleuve" by Boris Charmatz, photo: Jean-Michel Cima



יכולתו בסולו מהמם. לאכזבתי, דומה שמרוב וירטואוזיות תנועתית אין התעמקות בחומרים תנועתיים חדשים ובקומפוזיציות. הבעיה העיקרית של היצירה היא ביומרות שלה. יש טקסטים ארוכים ומייגעים על מהות החיים, על כישלון היחסים בין בני אדם, על קריסת האוטופיות וכגון זה, אלה נאמרים ונצטקים בקול גדול, בתוספת אמירות אבסורדיות, אך הטקסטים חבוטים ושטחיים, שלא לומר "פלצניים". המילה fuck חוזרת כמעט בכל משפט, אך אין די בזה להגיד משהו מקורי ומשמעותי על החיים.

להקת הרוק המשובחת Aka Moon מאלתרת בזמן אמיתי, אבל הפורמט האילתורי מגביל את הרקדנים, ואיננו מאפשר מסגרת ברורה לכוריאוגרפיה ולקומפוזיציה על הבמה. והשחקנים - הם מצטרפים בקול גדול להפקת הטקסטים המעצבנים. אמנם הקהל היה המום מן היכולת הריקודית שנגלתה לעיניו והרע בתשואות רמות, אך בסך הכול, בעיני, מדובר ב"רוב מהומה על לא מאומה", מהומה שנמשכת שלוש וחצי שעות, אך ממצה את עצמה אחרי חצי שעה. דה קרסמאקר נמצאת על פרשת דרכים, במעבר מכוריאוגרפיה של תנועה אל הרב-תחומיות. נראה לי שאולי טרם מצאה את הכיוון הנכון להמשך הדרך. אכזבה נוספת ומפתיעה זימן לי יירי קיליאן הגדול עם שלוש הלהקות של תיאטרון המחול ההולנדי - 1,2,3 NDT - שהופיע עם יצירתו "ארכימבולדו 2000" [Archimboldo 2000] באולם היוקרתי של "האופרה הגרמנית". היצירה היא מתנת הפרידה של קיליאן לציון 40 שנות קיומו של תיאטרון המחול ההולנדי, ולרגל פרישתו מניהול הלהקות אחרי 25 שנות פעילות. ב"ארכימבולדו 2000" מיחזר קיליאן את יצירתו "ארכימבולדו", משנת 1995. היצירה המקורית מבוססת על ציוריו הסוריאליסטיים של הצייר האיטלקי בן המאה השש עשרה ארכימבולדו. הדיוקנאות המוזרים והדמיוניים העשויים מפירות מצמחים ומבעלי חיים, מוכרים בוודאי לרבים, והלהיבו את דמיונו היצירתי של קיליאן. ב"ארכימבולדו 2000" שיבץ קיליאן גם קטעים קצרים ומקוטעים מיצירות ותיקות שלו, למשל "בלה פרסונה", וגם יצירות של יוצרים צעירים שעובדים איתו, כמו פול לייטפוט [Paul Lightfoot]. חוט השני שאמור לקשור את כל הקטעים יחד הם הרקדנים הוותיקים של 3 NDT, המסובים למשתה סביב שולחן ארוך, כמו באותן חצרות נסיכים ורוזנים בהן שירת ארכימבולדו, ובראשם אשתו של קיליאן, הרקדנית המצוינת סבינה קופפרברג. התוצאה היא אכן סלט צבעוני ועסיסי, אולי ברוח ארכימבולדו. קופפרברג מככבת בקטע שנקרא "עגבניות", בו היא מיידיה עגבניות לכל עבר ומלווה את עצמה במונולוג משעשע העשוי ממשחקי אינטונציה וקצב על המילה tomaten, קרי - עגבניות.

היצירה כולה היא חיזיון צבעוני ומבריק בזיקוקין די נור של תנועה ופעלתנות, ריקודים קבוצתיים עתירי משתתפים המתחלפים בקטעי דואטים וטריו. כולם רוקדים בוירטואוזיות, בקלילות ובחן, אך היצירה אינה מתעלה למדרגה אמנותית בעלת משמעות. זאת יצירה ראוותנית ושטחית, שעשויה טלאים טלאים.

מיירי קיליאן המהולל, שהרשים והפליא אותנו במשך שנות יצירתו הארוכות באינספור יצירות נפלאות, עמוקות, שלמות ומקוריות, ציפיתי למתנת פרידה בשיעור קומתו האמיתי, ועל כן - כגובה הציפייה כן עומק האכזבה.

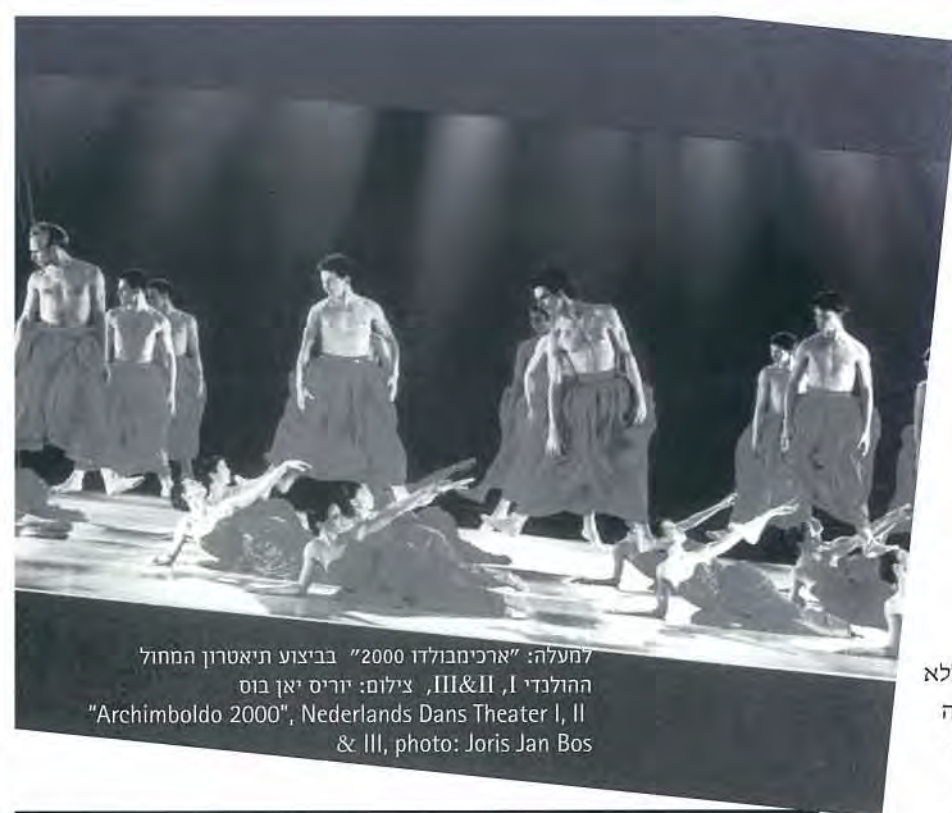
הכוריאוגרפים/רקדנים הצעירים שתהילתם זורחת היום באירופה ושמן נישא בפי כל המבקרים והאמרגנים - Boris Charmatz, Akram Khan, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Xyhjht Emio Greco, Jerome Bel - כולם, למעט גירום בל, לקחו חלק בפסטיבל ברלין.

אקראם קאן (לונדון) [Akram Khan], הוא מוסלמי ממוצא בנגלדשי, שנולד והוכשר כרקדן באנגליה ובהודו. יצירת הסולו עמה הופיע, *Loose in Flight* (משוחרר בתעופה/במנוסה) מאפיינת את תפיסתו האמנותית. הוא משלב ריקוד קאטאק הודי קלאסי עם מחול עכשווי. בשני הסגנונות הוא שולט באופן מושלם. על הבסיס הריתימי המסובך של תנועות הרגליים בריקוד הקאטאק ועל המחוות הסמנטיות של פלג הגוף העליון, הזרועות והפנים שרווחות במסורת הזאת, הוא מרכיב מילון תנועה אישי ועכשווי משלו. התוצאה היא כוריאוגרפיה מורכבת ומעניינת ועם זאת מגובשת, ובהירה כבדולח. זאת ועוד, אקראם קאן הוא רקדן מחשמל. יש לו נוכחות בימתית מהפנטת, הוא ניחן בוירטואוזיות ריקודית, בדיוק מוחלט, בריכוז עליון, במוסיקליות עמוקה שמשרתת היטב את המישפוט של כל מהלך, יחד עם חן והבעתיות לירית נוגעת ללב. הקהל עצר את נשימתו בהתפעלות מן הצעד והמחוזה הראשונים של אקראם על הבמה עד לסיום הריקוד. אקראם הוא כבר בשיאו כמבצע, ובתחילת דרכו ככוריאוגרף. יש לצפות ממנו לגדולות.

הופעתו של בוריס שרמץ, (פריז) *Con Forts Fleuve* (בתרגום חופשי: "לזעזע את הבורגנות") היא אחת החוויות הבימתיות המזוהות והמבעיתות שחוויתי מעודי. בוריס שרמץ התפרסם בעבודתו [Aattenen tionon], יצירה אנכית שמתרחשת על מגדל פיגומים של שלוש קומות, כשהרקדנים עירומים. בכוריאוגרפיה החדשה שרמץ הולך עד קצה הקוטב הנגדי - שבעת הרקדנים, יותר נכון, היצורים שעל הבמה, מכוסים לגמרי, על ראשיהם ברדסים עשויים ממכסי ג'ינס שמכסים ומסתירים גם את הפנים, מה שהופך אותם ליצורים אנונימיים חסרי "אני", זהות ומיגדר. הם אינם נראים וגם אינם רואים. הם נתקלים זה בזה, מועדים, נופלים אחד על השני לערימות, כגושי בשר. מדי פעם יורד מן התקרה וילון שקוף שמכסה את כולם ומאגד אותם לחבילה, שלא ביוזמתם ושלא ברצונם. שרמץ מקעקע במודע מוסכמות רבות של אמנות המחול, מפני שהוא מבקש דרכים חדשות לחקור אמנות זו. כך הוא מציג אנטיזה בוטה לדימויים המוסכמים של רקדן ורקדנית המתגלים באמצעות גופם וזהות הפנים שלהם.

הוא מנתץ מוסכמות במה נוספות: הדמויות נכנסות בחושך תוך טיפוס עיוור מעל מושבי הקהל. שרמץ משתמש רק במחצית הבמה, המחצית האחרת נשארת חשוכה. על הבמה עצמה האורות נדלקים וכבים בתכיפות. נשמעת מוסיקה אלקטרונית מנסרת וחורקת בעוצמה בלתי נסבלת. יש חילופים קיצוניים בין תנועה מהירה ותזזיתית לבין דממה מוחלטת ותנועה איטית ביותר. להשלמת האלימות שמכה והולמת בכל החושים משמיעים היצורים טקסטים פורנוגרפיים, אמנם בצרפתית, אך אני מבינה די צרפתית כדי לדעת שמדובר בפורנוגרפיה קשה.

ההתרחשות על הבמה היא ברוטאלית, אלימה ומבעיתת. דמות אחת, יצור אחד הופך יצור אחר עם ראשו למטה, וחוזר ומטיח את ראשו בכוח ברצפה. זוג אחר קשור בחבל והאחד גורר את השני באלימות חזר וגורר על הרצפה.



לחלה: "ארכימבולדו 2000" בביצוע תיאטרון המחול
ההולנדי I, II & III, צילום: יוריס יאן בוס
"Archimboldo 2000", Nederlands Dans Theater I, II
& III, photo: Joris Jan Bos



"מה שיהיה" מאת מגי מרין
"Quoi qu'il en Soit", by Maguy Marin

התנועות הן גמלוניות, מעוותות, כאילו מכוערות
בכוונה. חומרי הגלם של האלימות מוצגים ישירות, ללא
עיבוד. העבודה מזעזעת בגלל המתקפה החזיתית שלה
על החושים והבוטות הגורפת שלה. מה מבקש שרמץ
לומר לנו, ולהציג לעינינו ולאוזנינו? האם להמחיש
התקפה ברוטאלית של יצורים מן החלל החיצון? או
לייאש אותנו בחזיון אפוקליפטי של ניכור, דה-

פרסונליזציה ואובדן האנושיות?
בנוסף למופעים התקיימו גם סדנאות אמן, הצגה של
עבודות בתהליך התהוות, ומפגשים בלתי פורמליים עם
אמנים. מבין האחרונים משך את מירב הסקרנות ותשומת
הלב שובה של איבון ריינר [Yvonne Rainer] לבמה. ריינר
היתה אחת הדמויות המרכזיות בקבוצת גידסון, מאבני
היסוד של המחול הפוסטמודרני בניו יורק בשנות השישים
והשבעים. יצירתה "טריו A" היתה מהפכנית בכך
שקעקה כל מה שהיה מקובל כמחול, והיצירה עצמה,
בתוספת המניפסט הבוטה שלה שהוא הכרזה של "לא"
על כל המקובלות, נחשבו ספינת הדגל של המחול
הפוסטמודרני של אז. לימים ריינר התאכזבה מאמנות
המחול. היא רצתה לעסוק בנושאים חברתיים, מה שלא
התאפשר לה, לדבריה, במדיום הזה. היא עברה לכתיבה
ולעשיית סרטים, מדיום שבו ניתן לה גם לטפל בנושאים
חברתיים וגם לתפוש מרחק נייטרלי מן הגוף המבצע,
שלא כמו במחול בו נדרשת מעורבות ישירה, בלתי
אמצעית, של היוצר.

עכשיו, אחרי עשרות שנים של פרישה מן המחול, שבעה
גם מעשיית סרטים ובעיקר מכל ההתעסקות הנלווית
הנדרשת בתעשייה הזאת. כשמישה ברישניקוב הגדול
הזמין אותה ליצור כוריאוגרפיה לפרויקט *White Oak*
שלו היא שמחה להיענות. היא סיפרה שכשחיפשה
חומרים בשביל הכוריאוגרפיה המוזמנת נזכרה ב"טריו A",
שיחזרה אותו, והוא היה הבסיס לחומרי הכוריאוגרפיה.
המפגש עם ריינר התקיים בצורת שיחה חופשית
ומאולתרת בינה לבין הכוריאוגרף/רקדן הצרפתי Xavier
Le Roy שחי ועובד בברלין. עיקר המשיכה של המפגש
היה בעצם קיומו ובכך שריינר חרגה מפרישתה, ולא
בתוכנו של המפגש או בדברים שנאמרו. השיחה עצמה

פסטיבלים

"דרך המשי": הביאנלה למחול - ליון 2000

אורה ברפמן

"דרך המשי" היא שעמדה הפעם במרכז הביאנלה האחרונה למחול, שהתקיימה בליון, בניהולו של גי דארמה [Guy Darmet]. פסטיבל המחול הזה מתפרש על פני שלושה שבועות ונחשב לאחד הפסטיבלים החשובים בתחומו בצרפת והוא נערך מדי שנתיים סביב ציר נושאי יתרונו של פסטיבל מסוג זה הוא שגם אם לא תמיד העבודות נבחרות על פי קנה מידה אמנותי אחיד, מבט

הרוחב על הנושא עשוי להעניק (ולעיתים קרובות אכן הוא מעניק) פרספקטיבה מקיפה יותר על הנושא הספציפי שנבחר באותה שנה. בכך, עולה חשיבותו על סך חשיבות העבודות בנפרד, אילו הוצגו בהקשר אחר. מאידך, פסטיבל אקלקטי במוצהר שהעבודות במסגרתו נבחרות בקפידה ולאחר סינון אנין מחד והעזה אמנותית מאידך, עשוי להיות מהנה ומרגש לא פחות ואף יותר, אבל מציב דרישות תובעניות מסוג אחר ממנהלו האמנותי.

לנושא השנה, "דרך המשי", יש הצדקה מלאה, במיוחד בליון, בירת תעשיית המשי באירופה זה מאות בשנים. עד היום יש סביב העיר תעשיית משי ומשרד התיירות המקומי מתנאה בסיורי מעברים תת-קרקעיים היסטוריים שנחפרו כדי ליצור מעבר בטוח מכל פגע בין בתי המלאכה העתיקים מימי הביניים

במעלה הגבעות של העיר העתיקה, לבין מעגני הספינות בנהר, שהיה עורק תחבורה חשוב. ואכן, להדגשת הקשר בין הנושא לעיר, עבר מרכז התקשורת לאחד מאגפי המינהלה במוזיאון המשי של ליון ונציגי המסחר ותעשיית המשי של ליון נתנו חסות לביאנלה הזו ותרמו כ-20 קילומטר של בדי משי, חלק ניכר מהם התנופפו וקישטו את הרחובות במרכז העיר.

כ-71,500 רוכשי כרטיסים צפו בעשרות המופעים באולמות וכמה מאות אלפים צפו במצעד מחולות ססגוני - בו לקחו חלק אלפי רקדנים בתלבושות מסוגננות - שהתקיים במדרחוב בלב העיר. מספרים אלה מעידים על עניין בתחום המחול ובתרבויות המזרח הרחוק, משם הגיעו רוב ההפקות.

דרך המשי ההיסטורית שימשה צינור קשר בין המערב למזרח באלפיים השנים האחרונות, כאשר תנועת הסוחרים, הלוחמים והכובשים, החוקרים והסקרנים, היא שאיפשרה העברת מידע והיתה הנתיב העיקרי - טרם מופו נתיבי הים - להשפעה הדדית בין עמים, דתות ותרבויות.

היתה רדודה, בלתי ממוקדת, רשלנית ועמוסה בהתחכמויות. בקיצור - די מאכזבת. אבל אודה ולא אבוש, גם אני התרגשתי לראות את איבון ריינר פנים אל פנים. ייאמר לזכותה שהיא חפה מגינונים של סלבריטי, וכי הליכותיה פשוטות ונעימות.

המחול שרואים בגרמניה, או בכל ארץ אחרת באירופה, הוא באמת כלל אירופאי. היוצרים, הרקדנים והלהקות מתניידים מארץ לארץ, ועובדים ומופיעים באשר ניתנים להם התנאים המתאימים. הדעה המקובלת היא שאמני המחול הצרפתים והבלגים הם המובילים - בחדשנות, בעניין שהם מעוררים ובעומק עבודותיהם.

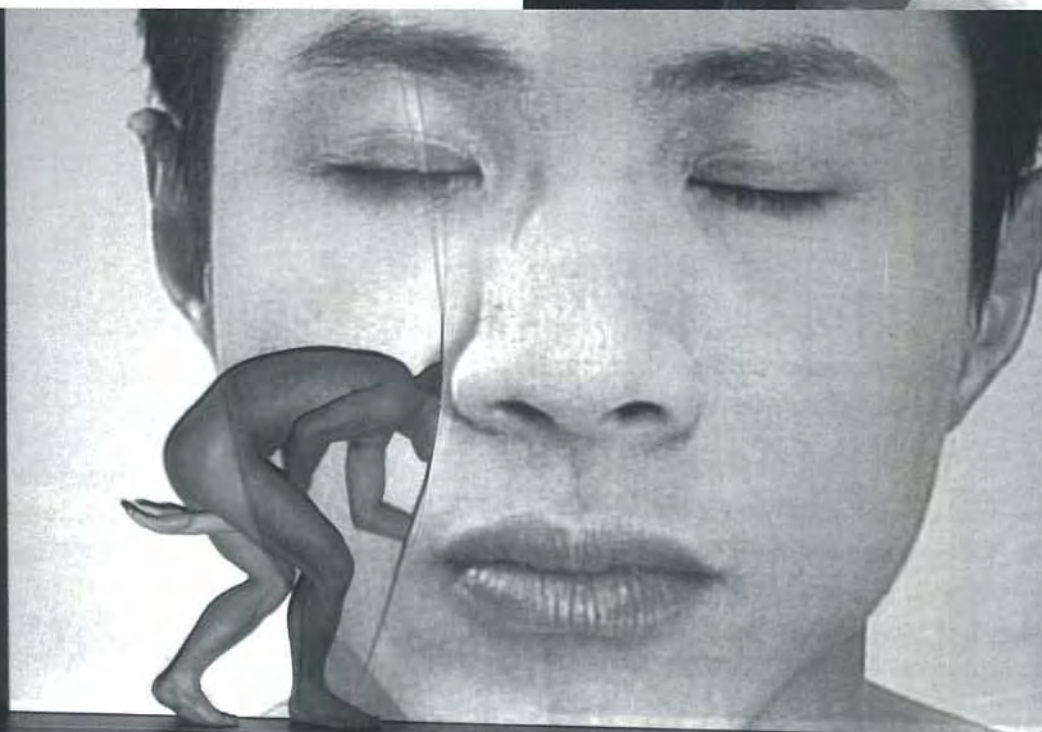
הוירטואוזיות הריקודית, היכולות הטכניות של מבצעים - הגיעו לשיאים שלא יאמנו. אולי כבר הגיעו לשיא של מה שגוף אנוש יכול להגיע אליו. דווקא מפני ההישג הזה, שהוא היום מובן מאליו, ובלעדיו אין למבצע מה לחפש על הבמה, שוב אין מסתפקים בכך. מצפים מן היוצר להעלות שאלה ולנסות להתמודד עם מתן פתרון או תשובה לשאלה ביצירתו. וירטואוזיות טכנית בלבד נחשבת ללהטוטנות גרידא, לבלתי רצינית, ובוודאי אינה מספקת כיצירת אמנות. אמר לי מבקר וחוקר מחול אחד: וירטואוזיות יש גם ב-MTV, בפירסומות בטלוויזיה ובקברטים. זאת לא אמנות. גם כשנושא היצירה הוא הגוף עצמו, מן הראוי לשאול שאלות על הגוף, על תפקודו במחול, על היראותו, על דימוי הגוף, וכיוצא באלה. בולטת הנטייה לרב-מבצעים, כלומר, יחד עם התנועה, ובנוסף אליה, נזקקים היוצרים לשילוב אמצעי ביטוי רבים ככל האפשר וטכנולוגיות משוכללות. תפאורות מתוחכמות, חפצים, תאורה משוכללת, הקרנות וידאו ושקופיות, מוסיקה אלקטרונית, לא פעם בעוצמות מהממות. ובעיקר - ברוב היצירות שראיתי שולבו גם טקסטים ארוכים ועמוסים לעייפה שהיו לרוב בוטים, לפעמים גם בלתי מובנים. לא פעם נדמה שהמלל משתלט על המחול לרעתו, וגם לא תמיד לטובת היצירה.

כתוצאה משילובים ושידוכים כאלה נעשו הגבולות בין חקר תנועה, מחול, תיאטרון מחול, מחול תיאטרלי, מיצג, מחול וידאו וכדומה, נזילים מאוד. כך בוודאי במרחב של יוצרים נסיוניים וחדשניים, אבל גם במרחב של יוצרים



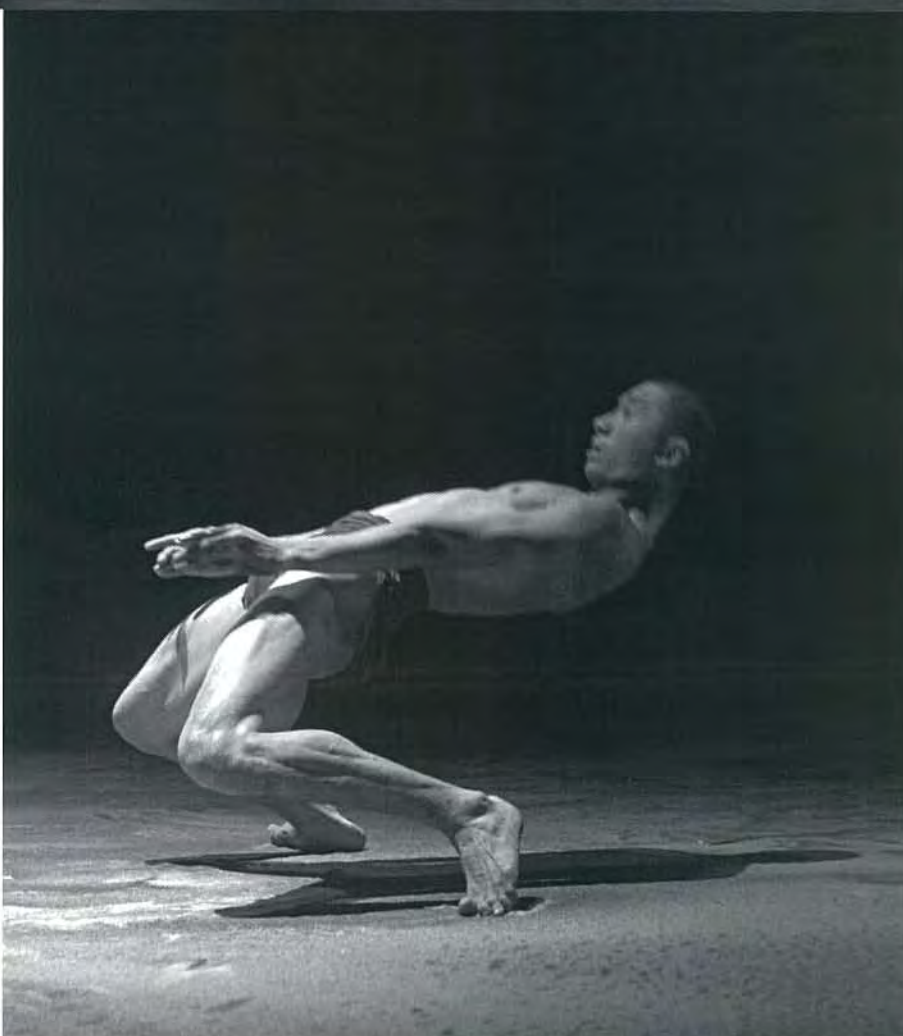
"מחול הזהב עם שמלות הכסף" שנחאי אנסמבל "Golden Dance with Silver Dresses", Shanghai Song and Dance Ensemble

לים בעולם



"מחול אקסהיביציוניסטי - גן עדן לגוף הטבעי" מאת דניאל יונג (הונג קונג)
 "Dance Exhibitionist - A Paradise for Natural Body", by Daniel Yeung (Hong Kong)

תיאטרון מחול און (סאול)
 Dance Theatre On (Seoul)



"תשעה שירים" מאת הלן לי,
 בביצוע להקת CCDC, הונג קונג
 "Nine Songs", by Helen Lai,
 City Contemporary Dance
 Company (CCDC), Hong Kong

להקה שכזו היא שנחאי אנסמבל [Shanghai Song and Dance Ensemble] המונה שבעים רקדנים. המופע נערך באמפיתיאטרון הרומי המיועד לאלפי צופים והבמה הגדולה הזכירה את זו שבכרמיאל. בכלל, המופע הגרנדיזי שבו הוחלפו תלבושות בימתיות מרהיבות (לא אותנטיות) מדי דקות ספורות, עם תפאורת הקרטון הצבוע ומחולות ההו-הא הקצרים והראוותניים, הזכיר את מרבית מופעי הפתיחה/נעילה בכרמיאל. לא מחול אתני של ממש, יותר מדי כוריאוגרפים בוחשים בקלחת מכדי שיהיה למופע סגנון ברור ומגובש, האמירה האמנותית דלת מטרות, וכל הערב הקל לעיכול הוא ספקטקל, שבמיטבו, ראוי כי יקבל תמיכה ממשרד התיירות ולא מחשבון התקציבים המיועדים למחול. התוצר הוא מבט פשטני, הוליוודי, שמבוסס על סממני פולקלור מדוללים היטב במנה גדושה של פופולזם. גם אם צופים רבים נמשכים לבידור מסוג זה, יש בעיה בשידוך שבינו לבין מופעי מחול אמנותי.

סוגיה זו צצה ועולה מדי שנה גם בכרמיאל. יוצרי מחולות עם ישראלים לבמה קובלים על ההפרדה ועל כך שהמבקרים ואנשי המחול נוטים להתייחס אליהם ככלואים בנישה שהיא מחוץ לגדר של המחול הקוננו. הנטייה הפוסטמודרניסטית לשחוק את קווי ההפרדה בין אמנות גבוהה ונמוכה, כמו גם בין תנועה מסוגנת לתנועה "טבעית" הלקוחה מחיי היומיום, יוצרת קושי להסביר מה הטעם בשימור אמות המידה הנהוגות.

מי שחצתה את הקווים והשתמשה באלמנטים פולקלוריים במופע בימתי מרשים ובחלקים אף מדהים עד כאב, היתה הלהקה מטייפה [Taipei] - תיאטרון המחול לגינד לין [Legend Lin] מטיוואן, עם הכוריאוגרפית והמנהלת האמנותית לין לי-צ'ין [Lin Li-Chen]. להקה זו שנחשפה לראשונה בפסטיבל אוויניון, מציגה קבוצת רקדנים מרשימה בעבודה שמנצלת עד תום את אוצר התנועה העשיר מתחום האופרה הסינית המסורתית כדי להעביר חוויה ויזואלית ורגשית מתוחכמת להפליא. גם אם מבנה הפרקים סכמטי משהו ושולי הנוסחה מבצבצים בקצוות - למשל: אחרי כל קטע איטי יבוא משהו דינמי מסעיר, מוטיבים חוזרים בשינויים קטנים וכו' - הרי שכל פרק כשלעצמו הוא שיעור מאלף באמנות הבמה. במופע דימויים חזותיים גרפיים רבי עוצמה והכוריאוגרפית מיטיבה להשתמש באמצעי תאורה משוכללים שמוסיפים נפח לבמה ובשום שכל ממסכים אזורים וחושפים אותם לפי הנדרש.

העבודה "הימנון לפרחים שימיהם הולכים וכלים", שהועלתה בבכורה עולמית על פי הזמנת הביאנלה, מאזכרת את טקסי החג של היום החמישה עשר בחודש השביעי בלוח השנה הסיני, בו נעזרות הנשמות בחצותן את ים החיים. העבודה נפתחה וננעלה בדואט גבר-אשה ערומים למחצה; השניים מבצעים את המפגש בסגנון מגע-גוף בהילוך איטי ביותר שמושפע ככל הנראה ממופעי בוטו, אם כי הכוריאוגרפית מתכחשת לבוטו כמקור ההשפעה במחול הטייוואני הזה. הביצוע המושלם של שני רקדנים כה חזקים משקף מהלכי חיים באופן מורכב ומרגש, ורישומי נחרת לזמן רב.

במפתיע, לא השתתפה בביאנלה אף אחת מהלהקות שביססו את הזרם האוונגרדיסטי הנקרא בוטו והמייצגות נאמנה את הפילוסופיה האסתטית של אבות הבוטו. במקומן השתתפו להקות פוסט-בוטו שחשיבותן שולית יחסית, כמו זו של קים איטו [Kim Itoh] שביקרה גם בארץ.

איטו, בוגר לימודי סוציולוגיה, עוטה רטייה שחורה על עינו, מסביר איפה מבחינתו נפגש המערב עם המזרח: "קיבלתי עבודה כאיש טכני במועדון סטריפטז בטוקיו בהיותי סטודנט. רקדניות מלהקות בוטו

היום, בעידן הכללים, הסיבים האופטיים והתקשורת האלקטרונית, רקדן מתעטש בטוקיו עשוי להשפיע על מחול בריזילאי במהירות שיא. ואכן, ההשפעות ההדדיות בין תרבויות המזרח והמערב ניכרות על במוט המחול כדבר מובן מאליו. כשההבדלים באורח החיים היומיומי, בין מדינות ובין תרבויות הולכים ומיטשטשים, שוב צף ועולה רצון לשמור על צביון מיוחד שדולה אמצעי ביטוי מהמסורות התרבותיות מחד, אך מנסה לצורך היצירה כלים, שפה גלובלית, המובנת לקהלי יעד מגוונים.

מרבית לדון היום בנושא הרב-תרבותיות במשמעות שונה במקצת מבעבר, בעקבות החשיבה הפוסטמודרניסטית שאינה מקבלת הבדלים תרבותיים הנמדדים בסרגל בו הסקאלה של טוב, רע, נמוך או גבוה נמדדת רק מנקודת המבט של התרבות המערבית. שהרי את ההשפעה של תרבויות המזרח הרחוק על מחול מערבי במאה העשרים אנחנו מכירים היטב. די אם נציין את הכמיהה ל"אוריינטליזם" בנוסח שבא לידי ביטוי אצל רות סנט דניס, מאמהות המחול המודרני, השפעת כתבי האי צ'ינג [I Ching] על אלמנט הצי'אנס [Chance] במחול הקונספטואלי של מרס קנינגהם, תור המינימליזם בהשפעת הזן ומעגלי ההשפעה המתמשכים של הבוטו. אבל מדובר בסיפור דו-כיווני, שכן כמיהה לא פחותה מזו להטמעת קודים מערביים קיימת במרבית תחומי החיים ובתרבות בכללה. זה בא לביטוי גם במחול בן זמננו ובמיוחד בשני העשורים האחרונים, בעבודות של להקות מחול עכשווי במזרח הרחוק.

בביאנלה של ליון באה מגמה זו לידי ביטוי במספר רב של עבודות מהמזרח הרחוק; מסין, הונג קונג, טיוואן, קוריאה ויפן. במקביל, בחר דארמה להביא ממדינות נוספות - אוזבקיסטאן, הודו, תאילנד ועוד - להקות שעוסקות בשימור השפה המסורתית, שלמרביתן אופי פולקלורי אותנטי במקרה הטוב ואופי פסודו-פולקלורי בעל גוון תיירותי-מסחרי, במקרה הגרוע וכאלה היו כמה.



"מחול הזהב עם שמלות הכסף" שנחאי אנסמבל
"Golden Dance with Silver Dresses", Shanghai Song and Dance Ensemble

יש דבר חיובי בנכונות להיפתח, אבל יש לזה גם אספקט שלילי: אנחנו יכולים להיות כל דבר וזה קרה במחול. ביפן אם תגיד מחול, אנשים חושבים על בלט קלאסי." הרצון להיפתח, חוסן כלכלי וקשרים הדוקים עם המערב על פני תקופה, הביאו, ככלל, להתפתחות להקות מחול בן זמננו שמוצאות דרכים מגוונות ליצור אמירה עכשווית ועם זאת לשמר מרוח התרבות

ידועות כמו אריאדונה ובאיקו-שה [Baiko-She, Ariadona] עשו שם סטריפטזי מעולם אחר. זאת היתה ההתחלה. המפתח. שמרתי את הנפש של הבוטו, את התנועה הנובעת מבפנים, את הסגנון האבסטרקטי שלו. מהמערב אימצתי את התנועות הרחבות, הפתוחות אל החוץ, את הנכונות לספוג. ביפן יש נטייה לקבל השפעות מהמערב ולהשתנות, מאז מלחמת העולם השנייה, אז נדרשנו להיפתח. מצד אחד

"אלת הפרחים" מאת לין לי-צ'ן,
תיאטרון מחול לג'נד לין (טייפה)
"La deese des fleurs", by Lin Li-Chen, Legend Lin Dance Theatre (Taipei)



תיאטרון פטרוואדי (בנגקוק)
"Patravadi Theatre",
(Bangkok)

"אלת הפרחים" מאת לין לי-צ'ן, תיאטרון מחול לג'נד לין (טייפה)
"La deese des fleurs", by Lin Li-Chen, Legend Lin Dance Theatre (Taipei)

המסורתית. לעיתים על ידי שימוש באלמנטים ויזואליים צורניים, אבזרים או ריתמוסים ומוסיקה, ולעיתים על ידי שימור תפיסות עולם ברמה יותר מופשטת. המרשימות שבהן באו לפסטיבל ממדינות כמו יפן, הונג קונג, טייוואן וקוריאה, שהן המדינות היותר מפותחות כלכלית במזרח הרחוק. בקטגוריה הזו יש למנות את CCDC המנוהלת על ידי וילי טצאו [Willy Tsao] על רקדניה הנפלאים ואת דניאל יונג [Daniel Yeung], שניהם מהונג קונג. להקת [City CCDC Contemporary Dance Company] ביקרה בארץ בעבר והיא מוכרת. דניאל יונג נחשב לתגלית. יונג הוא רקדן בעל עוצמות והומור ששייך לקבוצת יוצרים אוונגרדיים מתחומים שונים שעובדת כקולקטיב. לליון הוא הביא סולו מרתק, מוקפד לפרטיו, המשולב בעבודת וידאו מדויקת.

בין הלהקות המשתתפות שמתרכזות בשימור מסורות אמנותיות עתיקות - להבדיל ממחולות עממיים - נמנית הרקדנית-סולנית ההודית מלאויקה סארוקאי [Malavika Sarukkai] שהתמחתה במחול בהראטה נאטיאם [Baharata Natyam], אחד הסגנונות המרכזיים במחול ההודי הקלאסי.

מחול סיני חצרוני בא מטייפה עם קבוצת האן טאן יואפו [Han Tang Yuefu] מתקופת שושלת האן, שבוצע בדקדקנות אקדמית בסגנון המוסיקלי של "הרוח הדרומית" [Nankuan] והמחול של תיאטרון גן האגסים מהמאות ה-12-14, על פי התוכנית. זה מחול מעודן להפליא ובמונחים שלנו - אזורי לא מעט.

תיאטרון פטרוואדי התאילנדי של המנהלת האמנותית והמייסדת פטרוואדי מזיידהון [Patravadi Mejudhon] הוא עוד ניסיון לשחזר ולחדש ימיו של תיאטרון מסורתי, שלימים נמהל ודולל למען הופעות בעלות אופי תיירותי. אם כי פטרוואדי באה מדיסציפלינות מגוונות ועם רקע של שנים בתחום האוונגרד, היא עושה מאמץ לקיים להקה על פי קודים מסורתיים מלאים. התלבושות, המסכות, והנרטיב, לקוחים מהעבר. אל ליון היא מביאה תקציר מכתבי ה"ראמיניה" העתיקים ומחדשת את מסורת תיאטרון הצללים תוך שילובו בתוך תיאטרון המחול שלה. הרקדנים מתמחים בגילום דמות אחת, שאיתה הם נשארים לאורך כל הקריירה שלהם. מערכת המחויבות והציות שלהם למנהל התיאטרון דומה לזו המתקיימת בין נזיר מהשורה לראש המנזר שלו, הוא רועהו הרוחני ואשר אליו הוא מחויב יום-יום, עד סוף ימיו. יותר קל ונוח לנו להתייחס לאמנים שמדברים שפה דומה לשלנו וללהקות שמחויבות למחול בן זמננו במידה מלאה או חלקית. אצלנו, כחברה שהיא תוצר כור היתוך בתהליך שלא נגמר, הניסיון לשלב משאבי תרבות מקומית עם שפת המחול העכשווי מובן ומוכר. מרבית הלהקות שלקחו חלק בביאנלה נמצאות בנקודה מסוימת על טווח הציר שבין הקצוות של שימור אורתודוקסי והיטמעות; בין האתנוגרפי המתייחס לתרבות תלוית-מקום, לבין היפוכו - שעוסק בסוגיות שפה, כולל פילוסופיה, אסתטיקה ופוליטיקה של הכפר הגלובלי. גם הפרדה זו היא מלאכותית לא אחת, משום שגם נקודת מבט המקובעת בתרבות המערבית היא מוטה וכוללת השפעות מוקדמות של מושגים שנטמעו זה מכבר ומקורם בתרבויות המזרח.

הפרדה בולטת במיוחד מצויה במקומות בהם החיפוש אחרי כלים מערביים הוא בחיתוליו, למשל, הלהקה שנחשפה למערב לראשונה בליון - להקת המחול המודרני מבייג'ין [Beijing Modern Dance Company], שמנוהלת לאחרונה על ידי וילי טצאו, שמנהל בהצלחה גם את להקת המחול בן זמננו - הונג קונג. ללהקה מבייג'ין כוחות מיומנים מבחינה טכנית, מרשימים בעוצמתם הפיזית והרוחנית. עם

זאת, עבודותיהם של יוצרים סיניים צעירים רחוקות ברובן מלעבור את הרף האמנותי השגור. במושגים שלנו, יש מעט מאד חידושים ויותר מדי חיקויים בוסריים. אם מאמצים את זווית ההתבוננות בכיוון ההפוך, יש כאן תעוזה שוברת חומות בידוד מחניקות וכובלות ופותחת צוהר להשתלבות כה נכספת עם מה שקורה מחוץ לגבולות המדינה הדיקטטורית הזו.

במפתיע, מעורבת בסיפור גם הכנסייה הקתולית. בקתדרלת סיינט ג'ון [Saint Jean] בליון נערכה מיסה לאמנים באשר הם, בצירוף ברכות מיוחדות לאמני המחול של הפסטיבל. כך נערכה, לצד המיסה המסורתית בהשתתפות הבישוף המקומי, תהלוכת כמרים עם פרחי כמורה בראשם ואחריהם מזדנבים-מפזזים רקדנים תאילנדים, המגלמים דמויות מתוך מיתוסים אליילים למהדרין. הבמה ליד מזבח הקודש שימשה במה לרקדנית מקומית שביצעה מחול חגיגי למרגלות הבישוף ההדור, בנוסח איזדורה דאנקן עם שיפורים. האירוע חריג, במונחים של מי שמכיר את הנהלים המחמירים בבתי הכנסת בארץ, שלא התגמשו מאות בשנים, ואשר למד לשפוט את הכנסייה הקתולית רק על פי יחסה ליהודים מיום היווסדה. הטקס מרתק, משום שהוא מצביע על היטמעותה של התרבות העכשווית על מגוון פניה בחיי הקהילה במידה כה רבה, עד כי גם הכנסייה מבקשת לאמצה ולקרבה אל חיקה. אלפי המאמינים שנכחו במיסה, הם אותם תושבים מאמינים שבאים לשם בימי ראשון בכל מקרה.

תושבי ליון והמחוז כולו חווים את הפסטיבל באמצעות אירועים פתוחים לקהל שלא נכנס לאולמות עצמם - אירועי התהלוכה המסורתית. בתמיכה מוסדית נמצאו תקציבים לחבר בין התדמית האליטיסטית של מופעי המחול לבין הקהילה. המדרחוב כולו מוצף במצעד להקות מכל המחוז בליווי להקות אורחות שמבצעות מחולות שנעשו על ידי כוריאוגרפים ואמנים מקומיים סביב ציר הנושא. המשתתפים מתכננים את התלבושות במשך חודשים ארוכים; האבזרים המרהיבים והפלטפורמות הנעות מצליחים להחזיק קהל של כרבע מיליון צופים במשך כל שעות המצעד.

חתך הרחוב שהוצג בביאנלה סיפק אולי תמונה מקיפה של הנעשה בתחום המחול ביבשת האסייתית, אבל כשל בהצגת מגמה, או בסימון הנושאים שעל סדר היום אצל אנשי הרוח והאמנות באותן מדינות. קיים פער בין האופן בו נתפסות העבודות בעיני הקהל הצרפתי לאופן בו הן נתפסות בעיני עיתונאים מהמזרח שהוזמנו לביאנלה. הרבה מהיופי והאסתטיקה שכובשים את העין ונתפסים כביטוי אמנותי ייחודי ואטרקטיבי, נדמים בעיניהם כאקזוטיקה פולקלורית שטחית וההיקסמות ממנה - ללא הבנה כוללת של הקונטקסט בו הסממנים הללו רלוונטיים - מאוסה משהו. למראה העין המערבית הקונה את ה"אוריינטליזם" הם סבורים, כי בלא מודע, הוא פועל יוצא, או אחד הרכיבים של תפיסת עולם קולוניאליסטית, שעדיין ממשיכה בכיבוש. לא מדובר בכיבוש פיזי צבאי, אלא בכיבוש קנייני רוחני כתוצאה מכיבוש כלכלי של מדינות המזרח הרחוק, המתבצע במסווה של פיתוח, באמצעות קונגלומרטים להשקעות רב-לאומיות, בפרויקטים החשובים בארצותיהם. הכסף חזר משתלט על הכלכלה, בלי לדאוג לשימור ייחודה של התרבות האותנטית. הוא מעודד צריכה של סממנים אקזוטיים לקישוט, כנוצה בכובע להתפאר בה, שמכסה ומסבה את תשומת הלב מתפיסה רב-תרבותית כהווייתה.



rebuilding of the cell. And this process, indeed, is at the basis of the Naharinian creation, and, in "Anaphasa," it has attained complete expression.

And after the parades and laments, it is the turn of the quieter works like after screaming. "Yag" and "Quotations for Businessmen" and "Moshe" are quieter, the dance phrases are long and they have less acute transitions from one situation or mood to the next. There are fewer additional elements such as video projections, and the costumes don't add a layer of meaning, but rather become simpler, shedding the dance of all that is superfluous. The text becomes more ironic, flowing parallel to the dance, distant and funny like the story of Hannan Ashrawi and Dado, or relates directly to the body in an attempt to arrive, once again through a peeling process, at some or other essence of the "moving body."

One can attempt to describe movements that could be termed as Ohad's language of dance. However, his language of dance isn't only the body that has certain characteristic traits, but rather everything

that is happening on the stage, those same compositions of a position in space, sound, word, puissance and color. And there is always an intrinsic refusal to surrender to what could lead to emotional or dynamic "perfection," a sort of intentional impairment, pulling at the last moment in the opposite direction, the sudden opening of a road, only the beginning of which is visible; a hurried but not incidental registering of an additional option. Ohad's circle is never closed, but continues, leaving an enigma in its wake. Whether it is a humorous story like the one about "The Child who Loved Sour" at the sad ending of "Yag," whether it is the cannon shot immediately at the end of a refined love duet, or the pyramid at the end of "Moshe." There is no sentimentality of satisfaction, only an additional question, a hint at all the unrealized possibilities that are the world.

"מבול", מאת אוהד נהרין, להקת בת שבע, צילום: גדי דגון
"Mabul", By Ohad Naharin, Batsheva Dance Company. Photo: Gadi Dagon

The polarity in Naharin's world isn't between what "amuses" and what "saddens," but what is visible to the eye and what remains concealed. Like Giacometti or Calvino, the individual could be absolutely everything and absolutely everything is symbolized by absence. Similarly to Fellini, the clowns are the most humanistic form of sadness and the texts ostensibly nonsensical such as, "Why do religious children fear dogs?" are a distraction and a simultaneous declaration of faith.

What Naharin has given to the Israeli world of dance, apart from his creations, is the permission to prod the known limits, to pass them and to examine the essence of the concept "limit."

sounds like a nightmare or a bad dream, a story of loneliness and fear. Amos Hetz maintains that a text within a dance enables an additional focusing of attention so that some place is available for perceiving the movement directly, not literary. The story is indeed blatant in its images, but there is no connection between what is narrated and danced. While the women relate the story, on the other side of the stage, three male dancers dance a trio full of lifting and jumping. It ostensibly occurs on the edges of the stage, at the margin of the story, so to speak. And at the edge of the illuminated area, but yet it is something with power, agility and virtuosity, as the contact between the three dancers is simultaneously used as another possibility for existence, an alternate extremity in contrast to the loneliness and aggressiveness, a suggestion of salvation in the face of the evil that appears simultaneously with it.



"Invisible unless in final pain"

The same duplicity and polarity also appears in the by now well-known section in which a single dancer on his knees drums on himself rapidly and with force. He indeed creates a type of bodily music, but the association is of self-flagellation, scourging and supplication. He drums on his bare chest, his face turned towards the group of dancers that is standing and singing a pre-classical religious song. Later in this rich dance, there is a refined love duet and a humorous erotic trio. The Baroque motive is repeated as a type of refrain, the group performing a version of a semi-stylized court-dance that eventually becomes wilder and wilder.



The theatrical abundance, rich imagination, the surprises and jokes, the speech and song and the text were always present as a wondrous mask, disguising pain. "Kaamus," which was created separately for the Finnish Dance Company, before becoming the opening scene of "Z/Na," is a silent dance for five dancers dressed as ancient warriors, while in the background people dressed in black sit on chairs and observe them sternly. Later the image of a "courtroom" develops, enigmatic images are deciphered and the text, heard softly at first, "Invisible unless in final pain," suddenly materializes in the appearance of the dancer, arms and legs tied with a rope, the noose around his neck. Yet the violence on the stage is never "real;" — there is the sad humor of the female dancer who swings the rope as in a game while its edge tosses and lifts up her short dress each time, the men seen from their backs who seem to be occupied with vigorous masturbation that post factum is discovered to be cleaning their weapons, the sudden shot that grotesquely and in feigned innocence fells a whole cow from the sky, in all these there is no use of real force. Only the moving body seems as if to be torn to pieces, only the sound beats the membrane of the eardrum, only the recollections cause pain.

And there was the wealth and colorful abundance of "Anaphasa" that opened the Israel Festival in 1993, subversive and deconstructing pompous "good manners, but festive and provoking excitement and joy with thousand of spectators. The directive of the word "Anaphasa" is the stage in which the parts of the atom undergo a splitting process and movement to opposite poles prior to the

of the evidence," a creation of an imaginary world, seemingly cut off from physical reality, not blatantly "indigenous." In "Mabul," the dancers sing vocal Baroque music and the costumes are a violent version of refined clothing from other periods — once again Rakefet Levy cuts the parts that are relevant to her, out of the complete image of an ornate period dress — and the dancers wear clothes of hazy gold, but the long heavy skirts are as if cut, and the feet exposed in low cut black boots, the sleeves aren't actually adjoined to the clothes, and this cut is harsh to the eye that wishes to complete it as is familiar and it is an exact metaphor of this dance in which, under its beautiful cover, from time to time, the pain, horror and madness are revealed.

"**Mabul**" begins with the ensemble standing in profile and moving backwards slowly from the left stage to the right. Following, a long line is formed, from which, from time to time; one of the dancers breaks away for a short and intensive solo, like a disturbance of the order, or an expression of distress that cannot be uttered. What is said orally is a story narrated in continuous episodes, while one female dancer after another sits on a male dancer's knees and relates a section that



Later, more modest works in their scope, such as "The Queen of Golub," "King Wara," "Passomezzo" appeared. "Black Milk," which was first created in 1983 for the Kibbutz Dance Ensemble, for a group of female dancers, was to be restaged with different dancers until, finally, achieving the ultimate interpretation with an all-male cast. In this dance there is a clear development of the issue of the individual and the group, however, the movement has become more complex with each new production, and the images of turbulence, the long sentences of swift, swinging movements that sink one into the next, have made the dance – with all the clarity of the narrative – to being impossible to decipher in the viewer's perception, like a musical piece that you hear again and again but remains full of secrets, as if, despite the familiarity, you didn't succeed in finding the edge of the thread, the beginning of a sentence and the moment in which it becomes another musical or a movement sentence.

Sometimes it seems to me that this is the most characteristic of "the beautiful" – that which remains complete even after the deciphering and the explanation, since it has a combination impossible to deconstruct and that doesn't wear out with use, like a Schubert "lied" or a Bach suite or a Leonardo De Vinci painting.

In "Arbos," Rakefet Levy, the costume designer's presence becomes even more significant. A prolific, daring stage artist, her work is an additional layer, a creative interpretation of the movement idiom and Naharin's imaginary world. While Arvo Prat's music suggests the structure of an endless cathedral, Levy's costumes added volume to the musical structures that arch higher and higher. The entire group, men and women donned broad skirts and over them rolled up coats so that the big, wide movements, the jumps and the elevations were multiplied, marking new scopes, limitless in the air. The earthy colors of the dresses and gowns, the sense of heaviness and abundance, created the image of a desert clan experiencing, or about to experience an epiphany. In the background the group galloped while at the front of the stage a small group moved at a different pace, crossing the platform from left to right, while carrying its people, rolling green carpet in front of the chosen, unfurling and rolling cloth, bodies and limbs. The images of religious ceremonies, of compassion and the torment of passion are intensified by the original lighting of Bambi (Avi – yona Boenu) a creative lightening designer who is also an interpreter of Naharins' works and whose lighting adds an important quality in all the productions. Bambi illuminated the dance in an a-symmetrical design, by adding a huge powerful spot that made the stage seem larger than its real dimensions and creating a space in which the journey seems to mark time, but also to move forward.

"Mabul," which was first produced in 1992, was also, like "Kyr," a full length evening and already had the taste of what will return and appear in forthcoming productions – a type of "distancing

"Invisible unless in final pain"

"אנאפאזה" מאת אוהד נהרין, להקת
חזול בת-שבע, צילום: גדי דגון
"Anaphasa" by Ohad Naharin,
Batsheva Dance Company, photo:
Gadi Dagon

or extrinsic force, as if limbs are being torn off it, with unraveled ends, not elegant, rather with palms and feet like the end of a ribbon of cloth thrown in the air, without the acuteness of ballet but with another type of virtuosity.

In "Kyr," for the first time, Ohad introduces an Israeli rock group onto the stage and dictates new intensities of sound, speed and lighting. Is "Kyr" the issue towards which the body bursts out, on which one bang's one's head? Is the wall the past, the obstacle that can only be penetrated using the reversed power of sound against the muteness of the wall, in monumental quantities of movement against its silence?

In "Kyr" the Passover song "Echad mi yodea" first appears as a sort of secular ceremony, a recognition of the tribal belonging, in the awful reference that the more it is kicked, the more it continues to grasp you. The symmetry of the chairs in a semi-circle, the blatant lighting, the elevated percussion

stage, all were like the framework for movement turbulence, however, this too was framed within the space of the chair on which the dancers sat, each as if confined to that limited place that even if you fell from it, you have to get up again and continue the ritual from which there is no escape, except by breaking away from it all, and so, ultimately, the dancers throw off their shoes and shirts and trousers as if trying to escape their own skin.

"Kyr" created a different standard regarding a "dance evening," its quality, the audience that it addresses, its scope, and its intensity. Were we to examine each quality on its own – surely in the past, there already were musical collages and impressive stage lighting. "Kyr," however, was a breakthrough, a new direction, a sense of something essential – not contrived, without overt political proclamations, a dance that doesn't "present" a problem but is itself "the problem," it is the world, within it are revealed the pain and solace and everything that is personal despite the fact that it lacks a name.

*Soft is the flesh
The elbow distances itself from the body
The bone is drawn out
Between the joints
Pleasure finds a place
Let's make
A small circle
And a thousand others*
("Quotations for Businessmen")



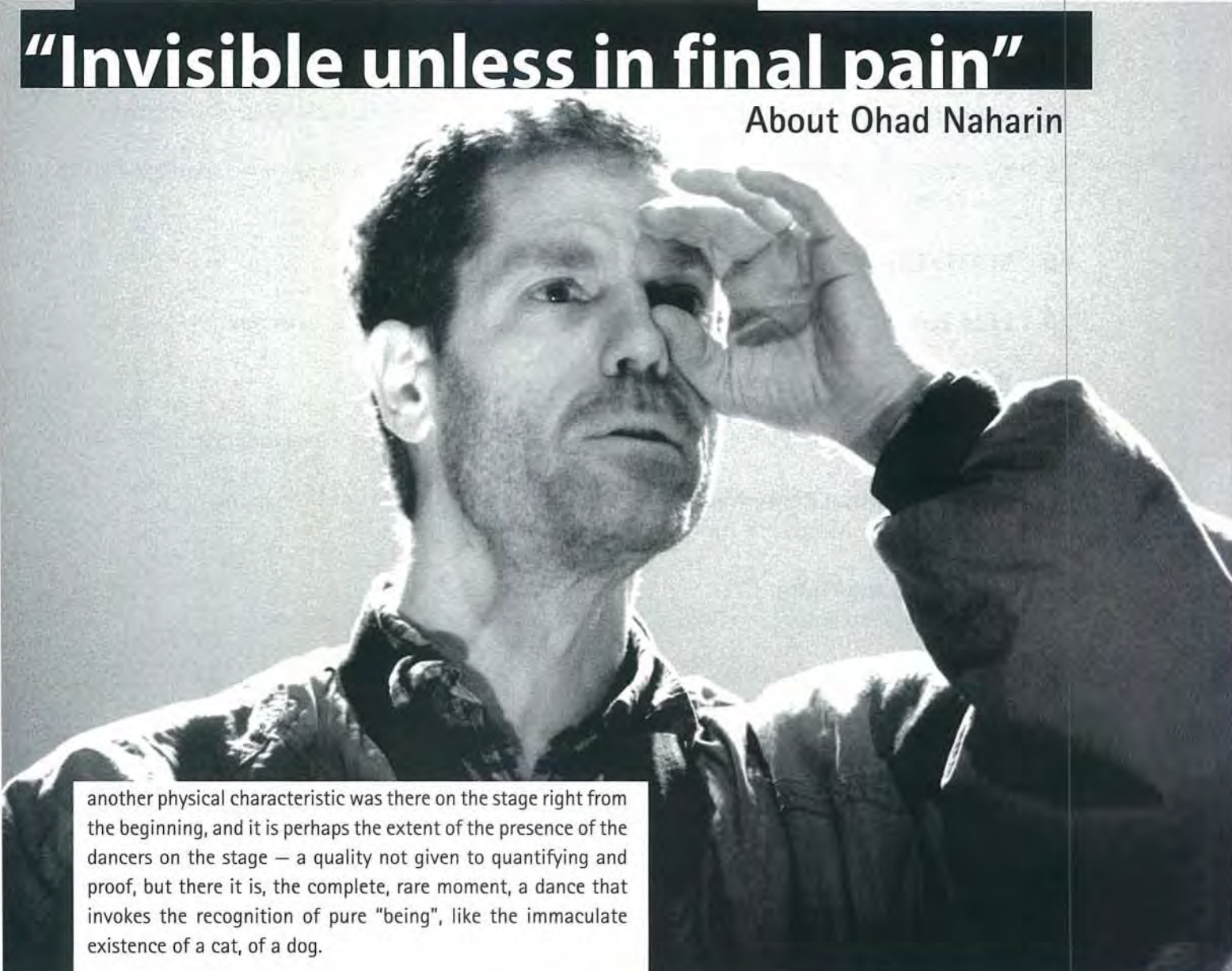
"סאבוטז' בייבי", מאת אוהד נהרין,
להקת בת שבע, צילום: גדי דגון
"Sabotage Baby", By Ohad Naharin,
Batsheva Dance Company. Photo:
Gadi Dagon

On being selected as the artistic manager of the group in 1990, the first two productions that Ohad Naharin put on with the Batsheva Dance Company, were "Tabula Rasa" and "The Sinking of the Titanic," productions that were originally created for other ensembles — the former for the Pittsburgh Ballet, and the latter for Naharin's dance company in New York. "Tabula Rasa" already outlined the theme, which later continued to develop in other works — that of the individual, the "other," versus the group. Something that isn't precisely a style of movement and isn't

Gaby Aldor

"Invisible unless in final pain"

About Ohad Naharin



another physical characteristic was there on the stage right from the beginning, and it is perhaps the extent of the presence of the dancers on the stage — a quality not given to quantifying and proof, but there it is, the complete, rare moment, a dance that invokes the recognition of pure "being", like the immaculate existence of a cat, of a dog.

"The Sinking of the Titanic" had in it hints and sketches of what later became more articulate — the changing perspectives of view, the ability to move from rapid, sweeping movement to moments of silence and time for minuscule objects, and a type of plot, almost a literary background, an outline of a narrative.

"Kyr" (the Hebrew for wall) was already a production created for the Batsheva group and it used "local material." Like leafing through a youngster's diary, it had the army and the family and the Kibbutz reshaped in the language of rapid explosive movement such as a body shaken by an intrinsic

אוהד נהרין, צילום: גדי דגון
Ohad Naharin, Photo: Gadi Dagon

1	Editor's Note
2	Contributors
4	"The Legend of Rivka" on the Demise of Rivka Shturman <i>Dan Ronen</i>
6	"Invisible Unless in Final Pain" about Ohad Naharin <i>Gaby Aldor</i>
12	Breaking the Stereotype - Gender and Dance <i>Sharon Halevy</i>
22	The Sylphides is Dead, Long Live Eve! Women in Modern Dance Creations <i>Sari Elron</i>
27	Fokine's Third Sex - Modern Readings in "Le Spectre de la rose" <i>Henia Rottenberg</i>
32	Changing Roles: Who are we? What is our station? Gender in Israeli Dance <i>Ruth Eshel</i>
39	Man Reaps and Woman Gathers the Harvest Equality of the Sexes in Israeli Folk Dancing <i>Dan Ronen</i>
46	Still Walking Barefoot about Yardena Cohen <i>Giora Manor</i>
50	La La La, the "Human Krachtz" An Interview with Anat Danieli <i>Shai Harlev</i>
56	Yasmin Vardimon: London is Waiting for Her <i>Maya Bahir</i>
61	McGregor's World - Dance Students Meet the Random Company <i>Einav Rosenblit</i>
64	On the Body that Remembers (but doesn't Forgive) - Points of Note in the Development of Movement Therapy <i>Dita Federman</i>
68	News Here and There <i>Ruth Eshel, Giora Manor, Lea Ben Zvi, Shulamit Shoer, Ela Bar-David-Shahar</i>
	Critics' Opinions
74	Curtain Up 2000 <i>Rachel Bilski-Cohen</i>
78	"I used to go..." A Multi-Field Appearance in the Setting of the Israeli TheatroNetto Festival <i>Tsiyona Peled</i>
80	Premieres November-December 2000 <i>Edited by Liora Amit</i>
	Books
84	A list of new books
85	"Empire of Ecstasy" <i>Gaby Aldor</i>
	Festivals throughout the World
86	Dance in August: On the International Dance Festival in Berlin <i>Rachel Bilski-Cohen</i>
89	"The Silk Route" The Biennale for Dance, Lyon 2000 <i>Ora Brafman</i>
	Article in English
99	A translation by Roland Treger of Gaby Aldor's article on Ohad Naharin

On the cover: "October" by Anat Danieli,
dancers: Riva Eilat and Kobi Tamir, photo: Gadi Dagon



dancetoday

the dance magazine of israel

Issue no. 4 March 2001

Editor: Ruth Eshel

General Manager: Hanan Rogalin

Contributing Editors: Ruth Eshel, Giora Manor, Henia
Rottenberg, Dr. Dan Ronen, Gaby Aldor, Yonatan Karmon,
Tally Perlstein, Tuly Bauman

Editorial Coordinator: Ordit Kotler

Design: Nomi Morag, Avigail Horowitz

Editing: Amit Israeli-Gilad

English Translation: Roland Treger

scanning: Ety Mota

Advertisement Design: Alex Jurabin

Advertisements: Yifat Laist

Pre-Printing and Plates: Mixam Technologies, Ltd.

Printing: Offset Artists

Binding: Aharon Binding Ltd.

Publishers: Havatzeleth Cultural and Educational Institutes

Address: Dizengoff Center, 3rd Floor

P.O.Box 23570, Tel Aviv 61231

Telephone: (03) 620-8758

Fax: (03) 629-0195

E-Mail: teatron@zahav.net.il

© All rights reserved

ISSN 1565-1568

Published with the assistance of

The Ministry of Science, Culture and Sports

The editors are not responsible for the advertisements'
contents

קול קורא לשליחת עבודות לכינוס מחול ארצי

סוכות תשס"ב 12-10 לאוקטובר 2001

מרכז קלור - כפר בלום

במטרה ליצור מפגש משמעותי נוסף לקהילת המחול הישראלית, התאגדנו: הפיקוח על מחול משרד החינוך, הסיפריה למחול, המרכז הישראלי לרפואת אמנויות הבמה ומתא"ן, ליצירת כינוס מחול ארצי, שאליו יוזמנו מרצים מהארץ ומהעולם להציג חידושים, כיווני מחשבה, ומחקרים העוסקים בעולם המחול.

בין נושאי הכינוס:

תאוריה ומעשה, חינוך במחול וחינוך למחול, רפואת מחול, אמנות ומחול, היבטים בין-תחומיים במחול, נושאים נלווים.

מוזמנים בזה לשלוח הצעות להרצאות, מחקרים, סדנאות, קבוצות דיון, כרזות. יש לשלוח תקצירים מודפסים בתמישה העתקים עד לתאריך 1.4.2001

לפרטים נוספים התקשרו לסלפון: 67018 תל אביב
03-6241001 שלוחה 237, 238
matan@matnasim.org.il
מפגל תרבות ואמנות לילדים
מתא"ן, תחום מחול הנציב 16
מפגל תרבות ואמנות לילדים
מתא"ן
MATAN
Arts & Culture Project for Youth

העמותה לקידום המחול בחיפה

טל: עדה אורני 053-452879 04-826359 רח' שמעון 28 חיפה 34673



מדנאת בוקר להכשרת רקדנים
קבוצת מחול לרקדנים מקצועיים
סדנאות ערב - בלט קלאסי ומחול מודרני
השתלמות למורי מחול
קורס קיץ בחודש יולי

האולפן למוזיקה ומחול

מועצה אזורית בקעת בית שאן
טל. 06-6588343 פקס 06-6587847

בהנהלת שאול גלעד

צוות המורים

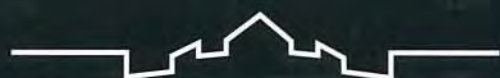
גלית בלחון
אליזבט גולדווין
אורה גלמן
שרה וייסנברג
אפרת לינצקי
רותי פרץ
טובי פרת
ענת צוק
גלינה צ'רניאק
רימונה קורן
נורית שטרן

מקצועות הלימוד

מבוא למחול
משחקי תנועה
בלט קלאסי
מחול מודרני
ג'אז
יצירה
תוכניות העשרה
עבודות גמר בבגרות
מופעי תלמידים
תנועה להורים וילדים
אירוח כנסים ארציים



אפשרות להשכרת המקום לסדנאות וחזרות
במשך השבוע או בסופי שבוע:
אולמות גדולים, נוחים וממוחגים.
חדרי אירוח זולים בישובי הסביבה.



עיריית תל-אביב - יפו
אגף קהילה נוער וספורט המחלקה למוסיקה ואמנויות הבמה

המרכז למחול ביכורי העיתים

בית ספר למחול הגדול בתל-אביב
מאפשר לימודי מחול ברחב גבוה לילדים, נוער ובוגרים,
מתחילים ומתקדמים. בהדרכת צוות מורים ומלווים מיומנים.

בלט קלאסי

מחול מודרני

יצירה

יוגה

קפוארה

פלמנקו

ריקודי בטן

ג'אז

סדנת תנועה

תיאטרון מחול

שיעורי בוקר למקצועיים

סדנאות סופשבוע ייחודיות

השתלמויות למורי מחול

קורס קיץ בינלאומי 21-8 ביולי 2001

להקת מחול "מוזע"

הנחוח לחושבי תל-אביב, לסטודנטים וחילונים
לקבלת עלון הידע הימים הרשומה ופרטים נוספים:
המרכז למחול ביכורי העיתים רח' הפסחן 6 תל-אביב
טל. 03-6919487 ופקס 03-6910425
E-mail: ifim@iscn.net.il

טרמינל

כתב עת לאמנות עכשווית

אל:

מרכז לאמנות חזותית ת"א, רח' שלמה המלך 1,
תל אביב 64377 טלפקס: 03-5254191
rakele@netvision.net.il

ברצוני ☐ לחתום על ☐ לחדש מנוי על "טרמינל"

מחיר מנוי כולל משלוח: 105 ש"ח (3 גיליונות)

ברצוני להזמין גיליונות קודמים:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

מחיר כל גיליון (כולל משלוח) 35 ש"ח.

פרטי המנוי: שם _____ טלפון _____
כתובת _____ סיקוד _____

אולפן למחול-מתנ"ס מטה אשר

מנהלת אומנותית: יהודית ארנון

רכות מגמת מחול לבגרות: אילנה ליבן רכזת סדנה: עינב לוי
קיבוץ געתון ד.ג. מעלה הגליל 25130 טל. 04-9859868/8437 פקס 04-9859852



המקצועות הנלמדים

באלט קלאס

מחול מודרני

פילסים

מחול ג'אז

קומפוזיציה

מודעות גופנית

כתב תנועה

רפרטואר

פלדנקרייז

מוסיקה וכלי הקשה

תולדות המחול

מוסיקה

באולפן לומדים ילדים מכיתה א' ומעלה, וכן קיימת מגמת בגרות במסגרת האולפן פועלת **סדנת המחול**
במשך כל ימות השבוע כהנה לריקוד מקצועי. מתקבלים תלמידים לסדנת המחול לשנתיים או שלוש
לאחר לימוד קודם במחול.

לרכוש מנוי לאחד מכתבי העת האיכותיים או לשניהם!
בהוצאת "חבצלת" מוסדות תרבות וחינוך

עכשיו הוא הזמן

לכבוד, "תיאטרון" ו"מחול עכשיו"

ת.ד. 23570, ת"א 61231 טל. 03-6208758 פקס. 03-6290195

- ☐ ברצוני לחתום על מנוי ל"תיאטרון" למשך שנה (4 גיליונות) מחיר מנוי 120 ש"ח
☐ ברצוני לחתום על מנוי ל"מחול עכשיו" למשך שנה (4 גיליונות) מחיר מנוי 120 ש"ח
☐ ברצוני לחתום על מנוי לשני כתבי העת למשך שנה (4 "תיאטרון" + 4 "מחול") מחיר מנוי 240 ש"ח

שם ושם משפחה של הנמען _____

טלפון _____

כתובת _____ ישוב _____

מיקוד _____

מצ"ב שיק לפקודות "חבצלת" "תיאטרון/מחול" ע"ס _____

נא לחייב כרטיס אשראי וזה/ישראל כרטיס מס' _____

בתוקף עד _____ ת.ז. _____

חתימה _____

לחבצלת

רבעון בעריכת רות אשל

תיאטרון

רבעון לתיאטרון עכשווי
בעריכת ד"ר גד קינר וחיים נגיד

~הליקון מוציאים לאור~ סדרה חדשה לשירה עכשווית

מחפש/ת בית איכותי לכתב היד שלך?

הליקון, בית לספרי שירה איכותיים מזה עשור, הרחיבה את תחומי פעילותה ותוציא לאור, מדי שנה, מספר מוגבל של ספרים נבחרים שיוכו למלוא הטיפול האפשרי בכל שלבי הכנת הספר - בעריכה, בעיצוב, בדפוס, בהפצה וביחסי הציבור. עד כה יצאו לאור בהליקון ספריהם של חזי לסקלי, נורית זרחי, אגי משעול, אשר רייך, רמי דיצני, הרולד שימל, ישראל אלירז, זלי גורביץ, חדוה הרכבי, אמירה הס, דן ערמון ושרון אס ועוד.

למשלוח כתבי יד: הליקון, ת.ד. 6056, תל אביב 61060



עמותה לקידום
השירה בישראל

עורך ראשי:
אמיר אור

מערכת:
דן דאור

תמיר להב-דלמסר

אגי משעול

יונתן [חיליק] נדב

אירית סלע

דן ערמון

ליאת קפלן



המציאות מדומה



המקור משוכפל



הבינה מלאכותית



האמנות אמיתית

סאיטקס, מסגרת בלי גבולות...



עולם שלם של צבע

להקת מחול בת-דור



מנהלת אמנותית: ג'נט אורדמן

"לא כלוא בסגור" ⁹⁰⁰

מחול מסקרן סובב עולם

שלי גונן
"לוריוון"

גאל פרי
"Corridors"

פיליפ טראה
"לאטונט"

הנחות בלעדיות
לגולשי iol מתקדמים ל-
www.iol.co.il

ISRADANCE
רשת תנויות לבגדי מחול

בלעדי לישראל
כרטיס שני-חינם
תמורת 240 כוכבים



יום ג' - 13.3.01, יום ה' - 15.3.01 בשעה 20:30
תל-אביב: תיאטרון "בת-דור", אבן גבירול 30, פס' לונדון מיניסטור
להזמנת כרטיסים: בת-דור: 03-6964273

צילום: שלמה וולקוביץ