

מגזין





דנאור מערכות תאורה, תיאטרון ואולפנים 30 שנה עם התרבות

חברת דנאור מערכות תאורה וואלפנים 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 ונדים - 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.

אירועיזון 99

סורנדוס

הילד החולם

פעמוני הובל



1 דבר העורכת

2 הנפשות הפועלות

4 ריקוד בראשית החקלאות ד"ר יוסף גרפינקל

10 ידע מחולי - מה זה, בשביל מה זה? מעמדו של המחול כאמנות שוות-ערך מילכה בר-מאיר לאון

16 הבלט אינו מקדש - על דרכה של אודרי דה ווס בהוראה דינה שמואלי-חינקיס

18 קינסילוגיה - מאנטומיה למחול שלי ביקלס

22 עמוד השדרה הוא שרשרת פנינים - שימוש בתנועה ובדימוי אצל ילדים בלמידה על גוף האדם רונית פיינגולד

27 מהו תיאטרון התנועה? הגדרת המושג תיאטרון-תנועה רות אשל

34 חללים פנימיים וחיצוניים - סדנת אימפרוביזציה עם עימנאל גריווה עינב רוזנבליט

37 הרמוניה קבוצתית ואנרגיה - סדנה עם קיי טאקיי יונת רוטמן

38 כמו בכת מחוללים - סדנת המחול מתנ"ס "מטה אשר" רות אשל

42 בעקבות המסורת "האתונאית": חינוך לכל - תפיסות חינוכיות במחול והשתקפותן בבית הספר למחול בגעתון אילנה ליבן

44 הישראליות בעיני הגעגוע - "כרמון" במחול ד"ר דן רונן

49 המסכה הרוקדת - עבודתה היצירתית של יהודית גרינשפן גיורא מנור

52 החזותי והמילולי נותנים יד - להקת נעה דר שי הרלב (שטיינברג)

56 מהרי קווקז לישראל - להקת מטאייב, סיפורה של להקה אילה גורן-קדמן

60 לקראת בכורה
כרמן והמוסכניק הניה רוטנברג

62 חדשות
בעריכת רות אשל

67 ספרים:

"הולנדים רוקדים" - מחול בן-זמננו בארץ השפלה גיורא מנור
אנדריאה אולסן: "סיפורי גוף" ד"ר רונית לנד

70 בעולם:

מחול חדש: זרמים עכשוויים במחול האירופי לינדה דאנקוורת'

72 מחול האי-סדר: יאצק וומינסקי ותיאטרון המחול השלזי יואנה לשניירובסקה

76 ביקורות:

שש יצירות ושבעה כוריאוגרפים - גוונים במחול, מארס 2001 הניה רוטנברג
וירוס - יצירתו החדשה של אוהד נהרין גבי אלדור
קלאסיקה בממד אישי - "פולחן האביב" מאת ליאת דרור בביצוע להקת אדמה
רחל בילסקי-כהן

אש התשוקה, רומנטיקה לשמה - פסטיבל פלמנקו במרכז סוזן דלל סמיון לאפין

84 בכורות:

רשימת בכורות ישראליות - בעריכת ליאורה עמית

91 אנגלית: המאמר של ד"ר יוסף גרפינקל

סצנות ריקוד מהאלף השישי והחמישי לפנה"ס
מאתרים שונים באירן ומערב פקיסטן
Dancing scenes from the 6th and 5th
millennia BC from various sites in Iran
and west Pakistan

מחקרים העוסקים בתולדות הריקוד מוגבלים
בדרך כלל לתקופות היסטוריות ומסתמכים
על מקורות כתובים או תיאורים גרפיים של
דמויות רוקדות. מחקרים על ריקוד בעולם
העתיק התמקדו בעיקר בציורי כלי חרס
יווניים (אמצע האלף הראשון לפנה"ס), וכן
הוקדשה מעט תשומת לב לתיאורי ריקוד
בתרבות הפרעונית של מצרים (אלף שלישי
ושני לפנה"ס). עתה מסתבר, כי ניתן
להקדים את המחקר השיטתי של תולדות
הריקוד בכ-5,000 שנה, ולהתחילו כבר
באלף השמיני לפנה"ס, בתקופה
הניאוליתית, היא תקופת ראשית
החקלאות. סצנות האמנות
הקדומות ביותר באזורנו
מתארות בעיקר דמויות
רוקדות. קיימות מעל
ל-400 דוגמאות כאלו,
שהתגלו בחפירות ובסקרים
ארכיאולוגיים, בכל
ארצות המזרח
התיכון ובאזורים
סמוכים. כיוון שלא
היתה מודעות
לתופעה, הנתונים
השונים מעולם לא קובצו.
הם נותרו מוצנעים בדוחות
חפירה מקצועיים או קבורים
במחסני המוזיאונים. לפני כעשר
שנים, התעוררה תשומת לבי לסצנות
הריקוד הקדומות, והתחלתי לחקור
אותן. מצד אחד, בדקתי באופן
שיטתי עשרות אלפי פרסומים
ארכיאולוגיים, מכל רחבי המזרח הקדום
ודרום מזרח אירופה, ומצד שני, ביקרתי
באוספים ארכיאולוגיים שונים, ששניים מהם
התגלו כפוריים במיוחד בעבורי: המחלקה
לאנתרופולוגיה באוניברסיטת ייל ומוזיאון



ריקוד בראשית החקלאות

ד"ר יוסף גרפינקל

חופשי על פני כל השטח. בין אם צוירו עשרות דמויות ובין שמופיעות שתי דמויות בלבד, הן מסודרות סביב הכלי במעגל. כאשר הדמויות מחזיקות ידיים, המעגל אף נסגר באופן פיזי. **כיוון תנועה:** תנועת הרקדנים בכל סצנה אחידה וכל הדמויות פונות תמיד לאותו כיוון. **קצב:** אפקט הקצביות, האופיינית כל כך לריקוד, מושג בכך שכל הדמויות נמצאות במרחק קבוע אחת מהשנייה.

מצב גוף: גוף הרקדנים מוצג, במספר ניכר של דוגמאות, כשהידיים מקופלות כלפי מעלה והרגליים מקופלות כלפי מטה. זוהי אינה תנוחת גוף סטטית של עמידה או ישיבה, אלא היא מבטאת מצב דינמי, חריג, המצביע על מאמץ מיוחד. בנוסף, למרות הסכמטיות המרובה בעיצוב דמויות הרוקדים, אצבעות הידיים באו לידי ביטוי במקרים רבים. תנועות כף היד והאצבעות מהוות עד היום מרכיב חשוב במסורות ריקוד שונות וזוהי כנראה הסיבה להכללתן בציורי הדמויות הרוקדות.

דרמטיות: זו באה לידי ביטוי הן במצב גוף יוצא דופן והן בשימוש בפריטי לבוש מיוחדים, ככובעים, חגורות, נעליים, ולעיתים גם מסכות. כל אלו מחזקים את ההיבט הטקסי והדרמטי של המאורע.

לסיכום, למרות המגבלות הקשות הכרוכות בהבעת מצב ריקוד, נוצרה בתקופת ראשית החקלאות תפיסה אמנותית שהצליחה להעביר מסרים מורכבים באמצעי הבעה מינימליים.

סצנות האמנות הראשונות במזרח הקדום

בעוד שחפצי אמנות שונים, כגון פסלוני אדם או בעלי חיים, מופיעים בממצא הארכיאולוגי במזרח הקדום באלף ה-12 לפנה"ס בקירוב, הרי שסצנות אמנות מופיעות לראשונה רק באלף השמיני לפנה"ס. הדוגמאות הקדומות ביותר נמצאו בלוונט, בדרום תורכיה, סוריה, וירדן. אחת מהן היא שבר קערת אבן מגולפת, מנוולי צורי שבמזרח תורכיה, ובה נראות שלוש דמויות רוקדות, שני גברים ובאמצע דמות אשה נמוכה ומעוגלת. דוגמה נוספת, מהשלב הראשוני ביותר, היא ציור בצבע אדום על רצפת טיח, בתל-הלולה בסוריה, ובה נראות 23 דמויות נשים.

באלף השישי לפנה"ס עולה מספר הדוגמאות הידועות וגם מתרחבת תפוצתן הגיאוגרפית - לאנטוליה, מסופוטמיה (תרבויות חלאף

כשהם נעשים בקנה מידה מוקטן, מוגבלים באפשרות לבטא את שלל המרכיבים, ולפיכך יש בהם מידה רבה של סכמטיזציה.

גם כיום, כאשר לרשותנו שיטות שונות של כוריאוגרפיה ואמצעי צילום והסרטה משוכללים, תיעוד ההיבטים הללו הוא בעייתי, על אחת כמה וכמה, כאשר מדובר בציורים על כלי חרס או גילוף באבן. ואכן, כפי שנראה בדוגמאות שיובאו בהמשך, לא נמצאו ניסיונות להבעה ריאליסטית של מצבי ריקוד, אלא ההיפך מכך, הגישה היתה מצמצמת ביותר, עד הבאת הנושא לאבסטרקטיות מוחלטת. האומנים התרכזו במספר קטן של מאפיינים כדי לסמל את מצב הריקוד:

המעגל: כאשר מדובר בכלי חרס, סידור הדמויות הוא בדרך כלל בהיקף הכלי, בשורה אחת במקביל לשפה, ולא באופן אקראי או

הלובר בפריז. סיכומים ראשוניים מעבודה זו הופיעו כמאמרים בכתבי עת ארכיאולוגיים וספר מסכם נמצא עתה בדפוס. מטרת המאמר הנוכחי - להציג את עיקר הדברים גם בעברית, לקורא המתעניין בריקוד, ארכיאולוגיה ותולדות האמנות.

סצנות הריקוד

כאשר עוסקים במוטיב הריקוד בציור, עיצוב פלסטי או גילוף, יש להתחשב בשני קשיים עקרוניים בהבעת הנושא:

א. הריקוד מעצם טבעו הוא פעילות דינמית, המתרחשת בחלל ובזמן מסוימים ואילו הציור או הגילוף הם אופני הבעה סטטיים. כיצד ניתן לתאר את פעולת הריקוד באמצעי הבעה סטטיים?

ב. הריקוד מתאפיין בדרך כלל בעושר של פרטים: מצב איברי הגוף, אבזרי לבוש ואיפור וחפצים נלווים. הציור או הגילוף, במיוחד



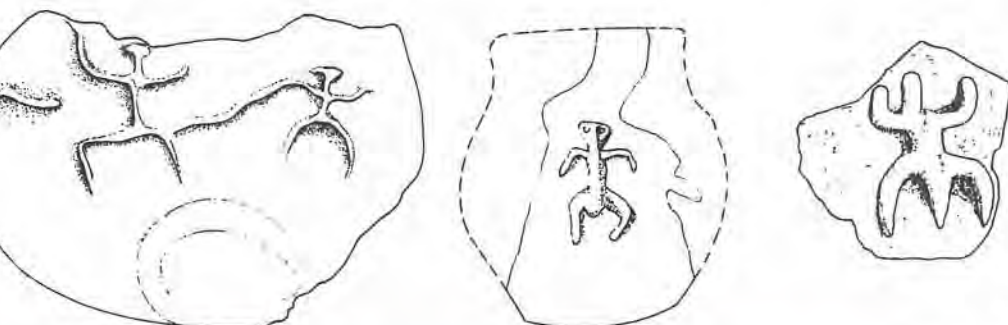
סצנות ריקוד מהאלף הרביעי והשלישי לפנה"ס נזארים שונים במסופוטמיה, מצרים והלבנט
Dancing scenes from the 4th and 3rd millennia BC from various sites in Mesopotamia, Egypt and the Levant

מבנה הריקוד

יש לבחון את סצנות הריקוד - מבחינת הפרט הרוקד ומבחינת הפעילות הקבוצתית. ברמת הפרט, אפשר לבדוק את תנוחת הגוף, המורכבת ממצב הידיים ומצב הרגליים. היבט נוסף הוא השימוש באזורי ריקוד מגוונים: תסרוקות, כובעים, מסכות, מלבושים, חפצים נלווים ובעלי חיים. אלו מעידים כי - בדומה לריקודים הנצפים כיום בחברות שבטיות

ציורי סלע, ובד צבוע. הסצנות המצריות הללו, שהן קדומות לשלטון הפרעונים, מתאפיינות בדמות נשית גבוהה, שזרועותיה מונפות כלפי מעלה בקשת וכפות ידיה מופנות פנימה כלפי הראש. לעיתים מופיעים לידה גברים נמוכים. במקביל, מוכרות במצרים צלמיות טין של דמויות נשים, באותה תנוחה.

באלף השלישי לפנה"ס, עם לידתן של המדינות



סצנות ריקוד מהאלף השלישי והחמישי לפנה"ס מאתרים שונים בדרום-מזרח אירופה
Dancing scenes from the 6th and 5th millennia BC from various sites in Southeast Europe

וסמרה) ואירן. בשלב זה החלו גם לייצר כלי חרס, ורוב סצנות הריקוד המוכרות לנו צוירו, נחרתו או כוירו על כלים אלו. שלושה סגנונות ציור מופיעים במקביל: נטורליסטי, קווי וגיאומטרי. בדגם הנטורליסטי, דמויות האדם מתוארות כצלליות שחורות, המדגישות את המתאר הכללי של הרקדנים. בדגם הקווי, דמויות האדם מתוארות באמצעות ראש משולש, שניים או שלושה קווים אנכיים לסימון הגוף ושני קווים אלכסוניים לסימון הידיים. בסגנון הגיאומטרי, דמויות האדם מבוטאות על ידי משולש, או מעוין, עם ידיים מקופלות כלפי מעלה ורגליים מקופלות כלפי מטה.

באלף החמישי לפנה"ס, התרחבה התפוצה גם מזרחה, לכיוון אירן ומערב פקיסטן וגם מערבה, לכיוון הבלקן ויוון. דוגמאות יפות במיוחד נמצאו בחפירות טפה סילק, שבמרכז אירן. בדרום-מזרח אירופה, רוב הדוגמאות נעשו על ידי כיור דמויות רוקדות והדבקתן לגוף כלי החרס לפני הצריפה. באחד האתרים ברומניה, נמצא כלי חרס גדול ועליו תיאור של גבר ואשה רוקדים; בתוך הכלי נמצאו 12 צלמיות, שש נשים ושישה גברים, אף הם מתוארים כרוקדים.

בשלהי האלף החמישי לפנה"ס, הגיע המוטיב למצרים, בה הוא מוכר על מגוון כלי חרס,

הקדומות במסופוטמיה ומצרים, ויחד איתן הקמת הערים, המצאת הכתב, ומיסוד ריבוד חברתי וכלכלי, איבדו סצנות הריקוד מחשיבותן ונעלמו כמעט לחלוטין מאמנות המזרח הקדום. במקומן הופיעו נושאים חדשים: תיאורי קרבות ומלחמות, הבאת מנחות, סצנות מיתולוגיות ועוד. רק בלוונט, בארץ ישראל, לבנון וסוריה, מוטיב הריקוד נשאר פופולרי ומוכר, על גבי טביעות חותם שהוטבעו בכלי חרס. נראה כי

באזור זה, שבו עדיין לא הופיעו הכתב, קברים מלכותיים עשירים ומערך עירוני מורכב, נותרה לריקוד חשיבות מסוימת.

בנוסף לאיסוף הנתונים, נבחנו סצנות הריקוד, משלושה היבטים מרכזיים: מבנה הריקוד, התפקוד החברתי של הריקוד וכן היבטים קוננטיביים של ציורי הריקוד. להלן יוקדש סעיף קצר לכל אחד מהיבטים אלו.

באפריקה, או בפפואה-ניו-גינאה - גם בתקופה הניאוליתית הריקוד היה מאורע שדרש הכנות והצטיין בסגנונות רבה.

ברמת הקהילה ניתן לבדוק מגוון של היבטים: **צורת הריקוד:** ריקודי מעגל מופיעים באופן ברור בלמעלה מ-90% מהדוגמאות. במקביל, מוכרות גם דוגמאות של ריקודי שורה וריקודי זוגות. ריקודי שורה נמצאים לדעתי בכמה דוגמאות שהתגלו במערב אירן, שם צוירו הדמויות על כלי חרס בשורה אנכית, היורדת

משפת הכלי לבסיסו. ברור שיש כאן ניסיון לשבירת המעגל, הנוצר כאשר הדמויות מצוירות סביב היקף הכלי.

יחס הרוקדים זה לזה: ניתן לזהות מספר רמות של קרבה בין הרוקדים (המתוארות כאן בסדר עולה): הדמויות עומדות במקביל ואינן נוגעות זו בזו, כל דמות מחזיקה בידה של הדמות העומדת לצדה, הדמויות עומדות בשורה עורפית וכל אחד מחזיק בשתי ידיו את הדמות שלפניו, הדמויות עומדות צמודות - כתף אל כתף.

מיגדר הרוקדים: ממד נוסף להבנת האינטראקציה ברמת הקהילה הוא זיהוי מין הרוקדים. ברוב המקרים רוקדים גברים בלבד. במספר מועט יותר של דוגמאות רק נשים רוקדות. במספר מועט ביותר של מקרים (רובם ממצרים) נמצאו רוקדים מעורבים של גברים ונשים יחד. אבל יש לציין כי בכל סגנונות הציור והגיאומטרי, הדמויות כה סכמטיות, עד כי במרבית סצנות הריקוד, לא ניתן לקבוע כלל את מין הרוקדים.

כיוון התנועה: כאשר הדמויות מצוירות בפרופיל על חפץ עגול, ניתן לקבוע את כיוון התנועה במעגל. במרבית הדוגמאות, התנועה היא בניגוד לכיוון השעון. סצנות בהן התנועה נעשתה בכיוון השעון התגלו על כלי חרס

מסגרת נוקשה מאוד, בה הפרט אינו יכול לבצע פעילות ככל העולה על רוחו, אלא מחויב לקודים של התנהגות, המתואמים בין כל חברי הקהילה. זהו בדיוק הדבר המאפיין טקס דתי, בו כל המשתתפים חוזרים בהקפדה יתרה על מרכיבים שונים של דיבור, לבוש, תנועה, אכילה, בזמן מוגדר ובמקום מוגדר.



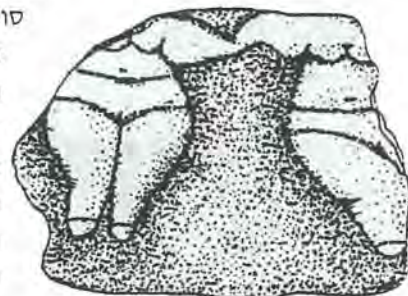
היבט נוסף במבנה הריקוד, שיש לייחס לו חשיבות עצומה, לדעת, הוא הקשר בין התנועה הסיבובית במעגל לאורך זמן וכניסה למצבים של סחרחורת, טשטוש חושים וטראנס. הטראנס מבטא שינוי במצב ההכרה והוא נתפס על ידי המשתתפים כקשר ישיר בין קבוצת הרוקדים אל הכוחות העליונים השולטים בעולם. מבחינה פולחנית, יש לתופעה זאת עוצמה מיסטית והיא לב לבה של החוויה הדתית. הריקוד הממושך במעגל הוא אם כן טכניקה פשוטה, המאפשרת כניסה למצב של טראנס; תכונה זאת הקנתה לו בוודאי את מקומו המרכזי בטקסים פולחניים.

כאן גם נכנס ההיבט הלשוני. מעניין לראות, כי במספר שפות שמיות, קיימים שדות סמנטיים משותפים לריקוד ולפעילויות טקסיות אחרות. בעברית, הביטוי חג משמעו יום טוב (פסטיבל) וגם הליכה במעגל. בתנ"ך, המונח חג נקשר לאירועים של עלייה לרגל למרכזים הדתיים בירושלים, שילה ובית אל. בערבית הביטוי חגי מתקשר לעלייה לרגל למכה ולהקפת האבן הקדושה.

מתקיימים אירועים רבים במסורת היהודית, כגון: טו בתשרי - ערב סוכות, טו בשבט, יד באדר - פורים, טו בניסן - ערב פסח, טו באב. האם סגנון הציור הנטורליסטי, בו מתוארות הדמויות כצלליות, משקף למעשה ריקודים ליליים לאור הירח או לאור המדורה?

על סצנות הריקוד של ראשית החקלאות חלים כללים מאוד נוקשים; בכל אחת מהן ניתן

למצוא כי: כל הרוקדים באותה תנוחת גוף, כולם פונים לאותו כיוון, המרחק בין דמות לדמות קבוע, הלבוש אחיד, כולם מצוידים באותם חפצים נלווים, כולם מופיעים באותו מקום וכולם רוקדים באותו זמן. יש כאן



סצנות ריקוד מהאלף השמיני והשביעי לפנה"ס מאתרים שונים במזרח הקדום
Dancing scenes from the 8th and 7th millennia BC from various sites in the ancient Near East

בקברים, ומתעוררת השאלה אם דוגמאות אלו מציינות ריקודי אבל.

מקום הריקוד: הריקוד דרש מהקהילה להתכנס במקום מוסכם. לעיתים רחוקות נראים בסצנות הריקוד מבנה או עץ שבסביבתם התבצע הריקוד.

זמן הריקוד: זמן הוא היבט נוסף שדרש תיאום בין חברי הקבוצה. בתקופות קדומות, הגורם העיקרי בקביעת תאריכים היה מסלול הירח. אמצע החודש ניתן לזיהוי ברור עם הופעת ירח מלא. (לא מפתיע לראות כי במועד זה

החקלאות. יש כאן מהפך מרכזי בתפיסה הכלכלית. ציידים ולקטים משיגים את מזונם באופן מיידי. תמורת העבודה המושקעת מתקבלת התזונה הנחוצה. בעבודה חקלאית, לעומת זאת, מתקבלת תוצרת רק לאחר מספר חודשים או שנים. אין קשר מיידי בין העבודה המושקעת ובין התוצרת, המתקבלת רק בסוף תהליך ממושך. כמו כן, נשקף ליבול סיכון, הנובע מבעיות אקלים, מזיקים ואף שוד, בידי אנשים אחרים. כיום ייצור חקלאי נתפס כדרכו של עולם, אבל כיצד התקבלו הדברים בשלב המעבר? כיצד אדם שאביו או סבו היו ציידים ולקטים קיבל על עצמו את עול החקלאות? כיצד ידע מתי לעבד את האדמה, לזרוע, להגן מפני מזיקים, ולבסוף לארגן את הקציר בזמן הנכון?

ברגע שנוצרה תלות ישירה בין העבודה החקלאית לעונות השנה, חברה שלא התארגנה בהתאם הגיעה לכדי רעב ומוות. מבחינה אבולוציונית, יתכן כי היו בשלב זה חברות או ישובים, שלא השכילו לקיים טקסים דתיים וריקודים בהתאם לעונות השנה ולצרכים החקלאיים. חברות אלו היו הראשונות לסבול משבר כלכלי, רעב ומוות והן נכחדו באופן פיזי. לעומת זאת, חברות שידעו לארגן את חברי הקהילה במועדים הקריטיים של העונה החקלאית, הצליחו לייצר יותר מזון, הצליחו יותר מבחינה אבולוציונית ושרדו.

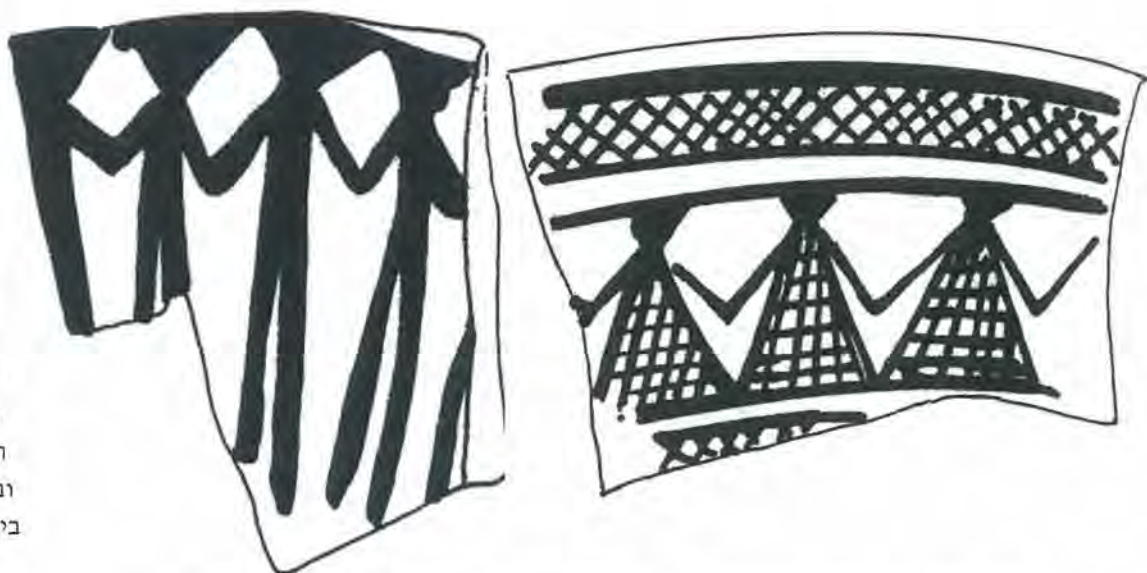
ב. הרקע החברתי - אחד המאפיינים של תקופת ראשית החקלאות, בניגוד לתקופה שקדמה לה, היה תהליך ההתרכזות בקהילות גדולות. עם הזמן, אנו רואים מעבר מישובים בהם גרו כמה עשרות אנשים לישובים בהם גרו מאות תושבים, ולאחר מכן גם ישובים בהם התגוררו אלפי אנשים בו-זמנית. לחץ האוכלוסייה שבר את המסגרות האינטימיות האופייניות לקהילות קטנות. מצב זה עורר חשדנות, תחרותיות וניכור. ככל שהפרט עמד בתחרות הולכת וגוברת כך הסולידריות הקבוצתית הולכת ומתפוררת. כדי שהמסגרת החברתית לא תתפרק, יש לאגד את השורות ולחזק את הקשר הקהילתי. במעגל הרוקדים, כאשר כולם מחזיקים ידיים, הפרט נעלם ונוצר המעגל בו כולם זהים בתנועות הגוף, קצב התנועה, לבוש וחפצים נלווים. ייעודה של האנרגיה הרבה הנדרשת כאן, אינו לעבודה יצרנית, כציד או ייצור מזון, אלא לאחידות ולגיבוש תחושת זהות. הריקוד הוא פעולה שבאמצעותה החברה מאלפת את הפרט למשמעת קולקטיבית. המשתתף בריקוד מקבל על עצמו את חוקי הקהילה ומפנים את ערכיה. ההפנמה אינה מתבצעת באמצעים כוחניים וכפייתיים כמו צבא, משטרה ובתי סוהר, אלא על ידי פעילות גופנית - ריפוי בעיסוק קבוצתי.

היבטים קוגניטיביים של ציורי ריקוד

יש לזכור כי לא נמצאים בידינו תצלומים "אובייקטיביים" של פעילות ריקוד, אלא איורים, אשר בנוסף לפעילות הריקוד עצמה, משקפים תפיסה אמנותית. שני היבטים נראים לי מרכזיים כאן, שכן הם אופייניים למרבית סצנות הריקוד, ממערב פקיסטן ועד יוון ומצפון הבלקן ועד למצרים, ולאורך כ-5,000 שנה: א. בכל סצנה הדמויות זהות זו לזו. הבדלים קיימים רק כאשר ישנם גברים ונשים הרוקדים יחד. הזהות המוחלטת בין כל הרוקדים, בلبוש ובתנועות הגוף, מדגישה אחידות ושוויון בין כל האנשים בקהילה. אין דגש על

תפקוד הריקוד

מדוע סצנות הריקוד היו הנושא הפופולרי ביותר, כמעט הבלעדי, בתיאור אינטראקציה בין בני אדם בתקופה הפרוטו-היסטורית? מדוע הוא יורד מגדולתו לקראת ייסוד החברות העירוניות? ללא ספק, בני אדם המשיכו לקיים טקסי ריקוד פולחניים בכל התקופות, וגם בתיאורים אמנותיים מתקופות הברונזה והברזל מוכרות פה ושם מעט סצנות של ריקודים, אלא שמקרים אלו נדירים ביותר. השימוש הנרחב במוטיב הריקודים, הן במזרח הקדום, והן בדרום-מזרח אירופה, נעשה בתקופה בה התגבשה צורת חיים בכפרים גדולים, שהיו מבוססים על ייצור מזון מכוון. כיצד תפקד הריקוד בחברה הכפרית, שבטית, לפני היות הממלכות והכתב? ניתן להצביע על שני הקשרים חשובים במיוחד לפרק זמן זה: א. הרקע הכלכלי - השינוי המרכזי בכלכלת התקופה הניאוליתית היה המעבר מציד ולקט לייצור מכוון של מזון, כלומר ראשית



סצנות ריקוד בסגנון הקווי והגיאומטרי, האלף השישי והחמישי לפנה"ס מאתרים שונים במזרח הקדום
Dancing scenes in the linear and geometric styles from the 6th and 5th millennia BC from various sites in the ancient Near East

ב. קיימת העדפה ברורה לאיור חפצים עגולים, ככלי חרס וחותמות גלגל, בדמויות רוקדות. הריקוד במעגל נתפס על ידי אנשי הכפרים הקדומים כסמל הבולט ביותר של הפולחן. מבחינה קוגניטיבית, תמצית התהליך והחוויה הפולחנית הוא מעגל הרוקדים. דבר זה נתמך גם בניתוח איקונוגרפי וגם בניתוח לשוני.

סיכום

בחברות חקלאיות קדומות נודעה לריקוד חשיבות מיוחדת, במספר ניכר של היבטים, במקביל, ומכאן סוד הצלחתו. ברמת הפרט, הוא אפשר ביטוי עצמי והשתתפות פעילה בפולחן. הוא אפשר כניסה למצבי טראנס, שהם לב לבה של הפעילות הדתית-מיסטית, ויצירת קשר עם הכוחות העליונים. הוא שימש כאמצעי ליצירת סולידריות חברתית. הטקסים הדתיים היו גם אמצעי לתיאום הפעילות החקלאית. הצורך לחרוש ולזרוע בזמן, לקצור ולאסוף במועד - כדי שהקהילה החקלאית לא תגיע למצב של רעב ומוות - היה צו קיומי מרכזי ולכן היה הריקוד מרכיב כה דומיננטי, במשך אלפי שנים. רק עם ייסודן של ממלכות מאורגנות מבחינה בירוקרטית והתפתחות הכתב, עבר מרכז הכובד למקדשים עירוניים, ללוחות שנה מסודרים וצווים מלכותיים. שוב לא היה צורך כה קיומי בטקסים השבטיים ומוטיב הריקוד נעלם מאמנות התקופה.

לקריאה נוספת ראה:

- Y. Garfinkel, "Dancing and the Beginning of Art Scenes in the Early Village Communities of the Near East and Southeast Europe", *Cambridge Archaeological Journal* 8/2 (1998), pp. 207-237.
- Y. Garfinkel, "The Khazineh Painted Style of Western Iran", *Iran* 38 (2000), pp. 57-70.
- Y. Garfinkel, "Dancing or Fighting - A Recently Discovered Predynastic Scene from Abydos, Egypt", *Cambridge Archaeological Journal* (in press).

בארגון החברתי, והחברות האנושיות הולכות ונעשות יותר ויותר ריבודיות. הפערים בין האנשים הולכים ומעמיקים, לאורך התקופה, עד לגיבוש פורמלי של מלוכה, אצולה, כהונה, פקידות, צבא ומשטרה. בחברה השוויונית של הבושמנים, אין צורך להדגיש את השוויון היחסי בין בני האדם, שכן זה המצב הטבעי. כמו כן, עם ייסוד הממלכות הריכוזיות במזרח הקדום, כבר היה הריבוד החברתי מקובע בדפוסים נוקשים ומגובה במנגנוני כוח וכפייה.

סצנות ריקוד מהאלף השמיני והשביעי לפנה"ס מאתרים שונים במזרח הקדום
Dancing scenes from the 8th and 7th millennia BC from various sites in the ancient Near East



דמות אחת ביחס לאחרות. תפיסה זו באה לידי ביטוי מובהק בסגנון הציור הקווי, שבו הדמויות הבודדות סכמטיות כל כך, עד כי הדגש העיקרי הוא המעגל עצמו. מצד אחד, גישה זאת שונה לחלוטין מהתפיסה המופיעה באמנות של התקופות ההיסטוריות, שם הדמויות החשובות, המלך או הכהן, מתוארות גדולות יותר מהדמויות הסובבות אותן. מצד שני, היא גם שונה לחלוטין מהתפיסה המופיעה באמנות ציורי הקיר הבושמניים בדרום אפריקה (חברה שוויונית של ציידים ולקטים), שבסצנות הריקוד שם מופיעות זו לצד זו דמויות גדולות וקטנות, ללא הקפדה על כיוון תנועה אחיד או פוזת גוף זהה. לפיכך, ההקפדה על הצגת הדמויות כשוות ואחידות - באמנות של החברות הכפריות הקדומות - היא תופעה יוצאת דופן ובולטת בייחודה.

סצנות הריקודים שלנו מביעות, מבחינה קוגניטיבית, במישור האידיאולוגי, שוויון ואינטגרציה בין חברי הקהילה. במישור המעשי, בפרק זמן זה חלים שינויים מהפכניים

ידע מחולי – מה זה, בשביל מה זה?



מעמדו של המחול כאמנות שוות-ערך

צירוף המילים "ידע" ו"מחול" הינו צירוף טעון למדי. מסיבות שונות מתקשה עולם המחול להגדיר את טיב הידע הנלמד והנרכש בתהליך לימוד המחול, את גבולותיו ואת דרכי הערכתו. מעצם עבודתם, מורים ואנשי מחול עוסקים כל הזמן בסוגיית הידע, גם אם באופן בלתי מודע. אף כאשר הבהיר לעצמו המורה את הסוגיות הסבוכות - מה זה מחול, מיהו רקדן ומהו כוריאוגרף - עדיין קיימות השאלות המהותיות: מה על הרקדן (או תלמיד המחול) ללמוד, במה עליו להתנסות ומהם הדברים שעליו "לדעת". תפיסות ואמונות שונות קיימות לגבי הדרכים בהן לומד התלמיד, כיצד הוא רוכש את "ידיעתו" ובאיזה אופן ניתן להעריך ולבחון ידיעה זו. בכל סגנון מחול מתפתחות קונוונציות

מקצועיות, המתייחסות ל"ידע" של הסגנון הספציפי, אשר חלקן קיבלו עם השנים מעמד של אקסיומות, בבחינת "כזה ראה וקדש". גם כאשר יש אמת בחלק מהנחות-יסוד אלה, הרי שהסיבות להן - חלקן היסטוריות וחלקן אסתטיות - אינן תמיד ברורות כשהיו. מתוך סוג של אינרציה, אי-פקפוק באמיתותן של הנחות אלה, וחוסר בידע ובהבנה מעמיקים ומבוססים יותר - עוברות הנחות אלה מדור לדור, ללא בחינה מספקת של מידת הרלוונטיות שלהן. מצב זה יוצר פער בין ההתפתחויות השונות בעולם האמנות, התיאטרון והמחול, ובין האופן בו אנו מלמדים ומכשירים את אנשי המחול של העתיד.

על פי ניסיוני ומפגשי עם מורים ואנשי מחול, אני מתרשמת כי זמן, מאמץ, התכוונות ומחשבה רבה מוקדשים להוראת כל מקצוע ומקצוע. רמת העניין והאינטגרטיבי הן מהגבוהות שיש. עם זאת, פעמים רבות חסרה זווית ההסתכלות הרחבה יותר, בה נבחן ה"חומר" המועבר ודרכי הוראתו ביחס לתפיסת המחול לא רק כאמנות, כי אם גם כסוג של "ידע".

נקודת המוצא למאמר זה היא כי תפיסת המושג "ידע" היא העומדת בבסיסן של האמונות המקצועיות ושל

הבחירות אותן אנו עושים בהוראת המחול, ואי לכך - באופן ישיר ובאופן עקיף - תפיסה זו אחראית למעמדו של המחול בין שאר האמנויות. ברצוני להאיר מספר נקודות חשובות, המתייחסות ללמידה במחול, דרך סקירת הדילמות והבעיות הרווחות בהתייחסות לידע בכלל, ולידע במחול בפרט, ומתוך התייחסות לשילוב של פרקטיקה וחשיבה אקדמאית. אין בכוונתי לנתח באופן מקיף ומפורט את הסוגיות המועלות, כי אם להעלות על פני השטח את אותן נקודות עיקריות, העומדות כיום בפתחו של עולם המחול ואשר, לדעתי, מהוות נקודת מפתח בקידום מעמדו הן כאמנות עצמאית והן כמקצוע לימוד. המאמר מתייחס בעיקר למחול הקלאסי-מודרני הנלמד במסגרות השונות, ולמרות כל המשותף למחול באשר הוא מחול, איני מתיימרת להכיר מקרוב דרכי עבודה בסגנונות ובז'אנרים אחרים.

מהו גוף הידע של המחול?

בבואנו לטפל בשאלת הידע המחולי, עולים שלושה קשיים עיקריים: הראשון הוא האופן בו נתפס מושג ה"ידע", בעיקר בחברה המערבית. מהו "ידע"? כיצד ניתן להגדירו, ולבחון את טיבו, מהימנותו ורמתו? באילו דרכים אנו לומדים ויודעים דבר מה, וכיצד אנו עושים שימוש בדבר אותו אנו "יודעים"?

הקושי השני הוא טיבו הייחודי של גוף הידע המחולי - מהות עליה אעמוד ביתר הרחבה בהמשך מאמר זה. הקושי השלישי הוא בהתייחסות הספציפית לידע הקיים בעולם המחול "המסורתי" (אני מתייחסת כאן בעיקר למחול הקלאסי והמודרני), אשר רווחת בו הנטייה להפריד בין ידע ויכולת "לרקוד" ובין היכולת "לחשוב". הפרדה זו נוטה לייחס לידע מהסוג הראשון, הביצועי, יתר חשיבות ומעמד, בזמן שהידע והחשיבה הקוגניטיבית נחשבים פעמים רבות לא רק מיותרים, כי אם גם גורמים מפריעים העלולים "לחסום" את העבודה ה"אמיתית". בנוסף, בדרך כלל נלמדים מקצועות המחול תוך הפרדה בין המקצועות ה"מעשיים" וה"עיוניים". להפרדה זו סיבות שונות, אשר באופן פרדוקסלי הפכו על פיה את התפיסה הדואלית השלטת בשלוש הדתות - יהדות-נצרות-איסלאם (מהן היא חדרה אל עולם הערכים המערבי) - הרואה בגוף מהות נחותה לעומת הדעת והרוח. עולם המחול הקלאסי-מודרני הפך גישה זו, והוליד את מה שכינה מבקר המחול הנודע רוג'ר קופלנד (Roger Copeland) - "נקמתו של הגוף".

בניגוד למה שלעיתים נדמה, גוף הידע של המחול הינו דבר דינמי ביותר. במרוצת המאה הקודמת, ובעיקר בחמישים השנים האחרונות, התפתח בסיס הידע והתרחב כמעט ללא הכר. התפתחויות בתחום המחול וחקר המחול (בעיקר באירופה ובארצות הברית), התפתחות תחומי ידע כגון קינסיולוגיה, ביומכניקה והשיטות הסומאטיות השונות (שיטת אלכסנדר, פלדנקרייז ואחרות), התפתחויות בחקר האמנויות האחרות ובתחומי מחקר החינוך - יצרו תנופה אשר תרמה רבות לפיתוחו וביסוסו של גוף הידע ה"מחולי". באיחור-מה, ביחס לאמנויות המוסיקה, התיאטרון, הציור, הפיסול והארכיטקטורה - להן יש זה כבר גוף ידע עצמאי ומוכר, העוסק בטרמינולוגיה, בתכנים, בחוקים, בכללים ובדרכי הפעולה הספציפיות לכל תחום - מתפתח ומתגבש גוף הידע המחולי לידי גוף עצמאי.

בעיקר בעשורים המכשולים העומדים [fallacy], הנובעת המתייחסת אל החינוך הינו בעיקרו סובייקטיבי אינו ניתן לבחינה חיצונית. גישה זו קיבלה אשר האמין בגוף כמקור תפיסה "רומנטית" זו של והאסטיקן דיוויד בסט לאסטיקה של המחול, *Rationality of Feelings* על לדבריו, שורש הבעיה הוא וההערכה של האמנות הן עניין "רגש פנימי" "ישיר", שאינו ורציונאלית. קיימת האמונה כי יגבילו ויעצרו את היכולת רגשות אמנותיים טהורים. אולם בתפקידן המהותי של החשיבה בהיר ובעל משמעות, ורק בדרך שעלינו להתעקש בצדק על מקומם את חשיבותן של התבונה

האחרונים. תהליך זה אינו פשוט, ואחד בדרכו של התהליך הוא הסברה המוטעית מהגישה הדואליסטית שהזכרתי כבר, לאמנויות. על פי סברה זו, הביטוי האמנותי ומבטא פרץ רגשות ספונטני של היוצר ולכן במונחים ובדרכי חשיבה "אובייקטיביות" חיוזק רב עם פריחתו של המחול המודרני, הראשוני של היצירה והביטוי המחולי. אל הביטוי האמנותי מתייחס התיאורטיקן [David Best], העוסק רבות בחינוך כאשר הוא מדבר בספרו *The* הגישה הסובייקטיביסטית אל האמנות. האמונה הבלתי-מעוררת שהיצירה של רגשות סובייקטיביים במובן של ניתן לתפיסה ולהבנה קוגניטיבית חשיבה קוגניטיבית, הבנה וזיכרון לתגובה רגשית ישירה, שהם ימנעו ההפך הוא הנכון. רק אם נכיר וההבנה נוכל להעניק חינוך אמנותי זו נאפשר חופש אישי. בו בזמן של הרגשות באמנות, אל לנו לבטל והחשיבה.¹

כל זאת מהסיבה הפשוטה כי האנושי, ואינו יכול להיבחן בנפרד המחול עוד יותר משאר האמנויות הסובייקטיביסטיות. רבים התחושות הסובייקטיביות של הרקדן, לעסוק, לדון ולבחון את המחול באופן אלה בלבד. העובדה כי חלק גדול המחולות - חוויה שמעצם טיבה הינה וסובייקטיבית, בשילוב עם הבעיה ידע יחיד וחד-משמעי - יוצרת נקודת מהטוענים שבלתי-ניתן, ומיותר לחלוטין

המחול קורה ומתחולל בגוף מקונטקסט זה, ולפיכך, משמר את התפיסה מהעוסקים בו נוטים לבלבל בין היוצר או הצופה ובין היכולת שאינו מבוסס על תחושות מהידע נרכש דרך החוויה הווליסטית, אישית שהמחול אינו מורכב מתחום תורפה, אליה נתפסים רבים לעסוק בחקר המחול.

הקושי בהגדרת הידע המחולי מתעצם גופי ידע שונים, כי אם גם "פורמטים" או הידע, ומעין "מצבי צבירה" שונים בהם הוא מובא לידי שימוש וביטוי. ניתן לומר כי על של המחול יש, ראשית, לחוות, להתנסות, יצירה והערכה של עבודות מחול. אלו הם המהותיים ביותר, המלווים בידע תיאורטי המעשית אין למידה רלוונטית במחול, כיוון שהלמידה התיאורטית בלבד חסרה את המרכיב החווייתי הבא עם העשייה. גם מבקר מחול, או היסטוריון טוב, צריכים לפחות להתנסות בחוויית הלמידה והעשייה במחול, על מנת להיות מסוגלים להבין את מורכבותה.

בנוסף על האספקטים המעשיים קיים הידע ה"תיאורטי" המוכר: תיאוריות, גישות ומתודות של ניתוח מחול ותנועה, תיאוריות של אסתטיקה והיסטוריה של האמנות, ידע מתחומי האנטומיה, הביומכניקה והקניסולוגיה, מוסיקה, תאוריה, הפקה ועוד. לרשות מורים ואנשי חינוך במחול עומדים תיאוריות ומודלים של חינוך, למידה והוראה כלליים וספציפיים למחול, תיאוריות פסיכולוגיות ועוד. המגוון רחב-הידע הזה ניתן להכרה בדרכים מגוונות ועשירות. הדגש יכול לנוע בין הלמידה החווייתית, ההתנסותית, הקוגניטיבית, או שילובים שונים. הוא ניתן ללמידה תוך כדי שיעור העוסק בטכניקה, במהלך עבודת הכוריאוגרפיה או בשיעור "תיאורטי".

תהליך גיבוש גוף הידע של המחול קורה מתוך הצורך של המחול להפוך לאמנות עצמאית, בעלת-ערך מוכר. מתוך התחומים שהזכרתי, מתגבשים בהדרגה בעולם גופי ידע המנסים לעסוק במחול תוך פיתוח דרכי חשיבה, מודלים וכללים של התייחסות ופעולה, וכמובן - אינפורמציה וטרמינולוגיה - שהם פנימיים וייחודיים למחול. אלו מהווים בסיס משותף לבחינת תכנים, מרכיבים ומאפיינים המייחדים את ה"ז'אנרים", הסגנונות, הטכניקות והמסורות השונות של המחול. דוגמאות לגופי ידע אלה ניתן למצוא בחקר התנועה של אשכול-וכמן, ב"כוריאולוגיה" (גוף הידע שהתפתח מתוך עבודתו של רודולף לאבאן [Laban]), ואשר ממשיך להתפתח ולהתגבש הן באירופה והן בארה"ב, בכתב המחול של בניש [Benesh], בעבודתם של חוקרי תנועה, מחול ואמנות רבים בכל העולם. כל אלה מתייחסים אל המחול דרך המערכות הספציפיות לו, ולא דרך תיאוריות השאלות מחקר המוסיקה, ההיסטוריה, האנתולוגיה ותחומים אחרים.

מדוע חשוב כל כך לעסוק בסוגיית הידע ודרכי למידתו?

ראשית, משום שהגישה הדואליסטית, אשר סקרטית לעיל, מצמצמת [reductionist] ומיושנת. היא מפחיתה מערכו של המחול כאמנות בכך שהיא מעניקה חשיבות רבה יותר לפן אחד של החוויה המחולית, ומתייחסת אל הרקדן, הכוריאוגרף ואף המורה כאל כלים במערכת, בה כל גורם מקוטלג ומאופיין באופן צר ומגביל. ההפרדה בין "מעשי" ו"עיוני" מנציחה את

הפרדת הגוף - הנפש והדעת, בו בזמן שהמחול קורה בכל הישות הזו כאחת. הרקדן המבצע נע, חושב ומרגיש בו-זמנית. חשיבתו הינה חשיבה מחולית, [dance thinking]. חשיבה זו הינה ייחודית, ואינה ניתנת להשוואה עם סוגי חשיבה אחרים. גם הכוריאוגרף העובד בסטודיו מנחה את רקדניו תוך שהוא מפעיל את יכולותיו האינטואיטיביות, הרגשיות והקוגניטיביות, בין אם הוא מכיר בהן ומפתח אותן באופן מודע, ובין שאינו מודע.

במבט מזווית אחרת, ניתן לומר כי ביצוע או כוריאוגרפיה מהווים סוג ידע שונה ומיוחד, אשר לו פרמטרים ייחודיים. זהו ידע הנרכש ובא לידי ביטוי בדרכים שהן ספציפיות למדיום זה. כך צריך הוא להתפתח, להילמד, וכך אף עליו להיבחן. העובדה שהגדרת הידע, מרכיביו, דרכי רכישתו והפרמטרים לבחינתו אינה משימה פשוטה - אין בידה לבטל את קיומו ותקפותו. האחריות המוטלת עליו היא להכיר ולפתח את דרכי החשיבה, הפעולה, הטרמינולוגיה ואף הפרמטרים שיאפשרו התייחסות למחול בדרך זו, תוך הכרה באוזלת ידה של השפה הוורבלית להכיל את מכלול הידע מחולי.

ברצוני לציין כי בשנתיים-שלוש האחרונות אני חשה בשינוי גישה מצד אנשי מחול וחינוך לידע הנחשב "תיאורטי". אם בעבר שמעתי יותר טיעונים בדבר הפוטנציאל ה"הרסני" של ידע זה לעשייה המחולית, הרי שכיום, יותר ויותר אני נפגשת עם תלמידים ואנשי מחול החשים חוסר-סיפוק מעבודה המושתתת בעיקרה על החוויה הגופנית-רגשית, ללא הגירוי וההתפתחות האינטלקטואלית, הספציפית והאינטגרלית למחול. הם נחשפים לעבודות מחול המגיעות מחו"ל, לראיונות עם רקדנים ויוצרים, והם חשים כי משהו חסר. חלקם נפגשים עם כוריאוגרפים אשר דורשים מהם להיות מסוגלים לאלתר, להגיב, לחשוב וליצור - דבר המאלץ אותם לחבר בין יכולות אשר בעבר נחשבו נפרדות.

עם התפתחותה והתבססותה של תוכנית הלימודים לבגרות במחול, חשים מורים רבים בקושי הנובע מהחסר בגוף הידע המחולי, ומהיעדר ההכרה הממסדית בו. היחס ההפוך הקיים בין מספר השעות המוקדש בפועל ללימודי טכניקה וכוריאוגרפיה ובין משקלם בתעודת הבגרות משקף את חוסר האמונה בידע המחולי, או בעצם, את חוסר ההכרות עמו, ומכאן עם הדרכים בהן ניתן לבחון ידע זה. כלומר, המערכת האקדמית-מינהלית עדיין לא מאמינה באמת שמה שאנו עושים שם בין ענני הזיעה והאבק - זה ללמוד משהו "בעל-ערך", ו/או היא חסרה את הכלים ואת אמות המידה להבחנתו ולבחינתו. או שמא - גם אנו, אנשי המחול, לא באמת מודעים לערך של מה שאנו מלמדים? והאם אנו באמת לומדים ומלמדים משהו בעל-ערך? ואם כן, מהו?

מתוך פילוסופיות החינוך של העשורים האחרונים, ועבודתם של הוגי דעות בתחום החינוך כגון פול הירסט [Paul Hirst], ארנו ריד [Arnaud Reid], פולאני [Polanyi] ורבים אחרים, מקובל כיום בתפיסות החינוך למחול לדבר על חמישה סוגי ידע עיקריים:

1. ידע פרקטי [practical knowledge] - זהו הידע של ה"איד", כמו למשל, איך לבצע פירואט. זה ידע המאוחסן בגוף, במה שקרוי - "הזיכרון השרירי" - ידע הנלמד דרך התנסות ותרגול, והבא לידי ביטוי דרך העשייה והביצוע. זהו סוג הידע בו ממוקדים רוב מאמציו בהוראת טכניקת המחול, וזהו הידע אותו נוטים אנשי המחול להעריך יותר מכל.

באופן פרדוקסלי, זהו הידע אותו הממסד האקדמי-אמנותי מתקשה במיוחד להעריך כגוף ידע, גם כאשר הוא יודע להעריך את היכולת.

2. ידע "רגשי/ תחושותי" [knowledge of feelings] - ידע זה משלב בתוכו:

- תחושות פיזיות - ידע פרופריוספטי [proprioceptive knowledge], ידע הנחוזה ונרכש דרך ערוצי החושים של הגוף, כלומר, היכולת לחוש מבפנים את אשר מבצע הגוף.
 - ידע רגשי - של רגשות כגון אהבה/ צער וכד'.
 - היכולת לדמיין - היכולת לעשות שימוש בדימויים פיזיים-תחושתיים ובדימויים מנטליים ורגשיים.
- הראשון שהגדיר והתייחס לידע זה באופן רציני הוא לואיס ארנו ריד, הוגה דעות בריטי, אשר טוען במאמרו "Aesthetic Knowledge in the Arts" שהפרדה נחרצת בין חשיבה וידעה מצד אחד, ורגשות (וכאן הוא מתייחס גם לתחושות וגם לאמוציות) היא בלתי נסבלת. "גורם הרגשות נראה לי מהותי ופנימי [intrinsic] לידע ולהבנה של האמנויות... זו נקודת מבט הוליסטית... רגשות, גם אם בלתי ניתנים לחלוטין להגדרה, הינם חלק בלתי נפרד מכל מה שקורה בחייו של האורגניזם הפסיכו-פיזי המודע (קרי, האדם). הרגשה היא מודעות מיידית לתוכן הכולל של הניסיון המודע של האדם."² תפיסתו של ריד תרמה רבות לקידום ולביסוס התפיסות הרואות באמנות גוף ידע בעל חשיבות רבה לחינוכו ולחייו של האדם.

3. "ידע ישיר" או ידע "מתוך הכרות" [direct/acquaintance knowledge] - הכוונה לידע הבא מתוך הכרות והתנסות אישית עם דבר מה. למשל - התנסות בעבודה יצירתית/ אימפרוביזציה/ הופעה; או התחושה/ חוויה של התנועה. ידע זה הינו גשטאלט [gestalt] אשר שלמותו עולה על סכום מרכיביו. הוא חווייתי בעיקרו ולכן אינו ניתן ל"פירוק". יש בו שימוש רב באינטואיציה והוא ייחודי (אם כי לא בלעדי) לאמנות, ומהווה תרומה חשובה של האמנות לחייו של האדם. ושוב אומר ריד: "ישנו ידע ישיר, ידע מתוך 'הכרות', מגע אינטואיטיבי עם דברים, אנשים, מקומות, יצירות אמנות. ידע ישיר ואינטואיטיבי הינו באופן קונספטואלי שונה מאוד מידע עובדתי רפלקטיבי או כזה הניתן לדיון. אולם באופן קיומי ובהתנסות בוגרת ומפותחת, ידע עובדתי תמיד מעורב. השניים הולכים יחד, הם משלימים זה את זה."³ לדבריו של ריד ידע זה חשוב ביותר כיוון שדרכו נצבר ידע חווייתי שהופך אחר-כך לידע מעשי ולזיכרון שרירי. ידע זה גם מעצם טיבו הוא הוליסטי, ומהווה את החוויה הישירה המתרחשת במפגש עם העשייה האמנותית. ידע זה נמצא בגוף, בעיקר במערכת החושים, והוא נוגע גם בבלתי מודע והנחבא. מכאן עולה שחשובה מאוד יכולתו של היחיד לגעת ולהתקשר למאגר זה, כיוון שהוא מהווה מאגר חשוב לדחף היצירתי ולתהליך היצירה. ידע זה אינו מוציא את "הדעת" מן המכלול, ומשחקי יצירה ואימפרוביזציה רבים, המבוססים על מה שנקרא "חשיבה בתנועה" או "thinking on

"your feet", משלבים יכולות החלטה אינטואיטיביות עם חשיבה קוגניטיבית. זוהי מעין חשיבה אינטואיטיבית, המתייחסת גם אל האינטואיציה כאל יכולת "מידעת", או מה שמכונה "informed intuition". הגישה של אנשי אמנות וחינוך רבים כיום היא כי אינטואיציה, כמו כל יכולותיו של האדם, מתפתחת במהלך חייו דרך ההתנסות והלמידה של כל סוגי הידע המוזכרים כאן, כולל ידע עובדתי. נקודה זו חשובה ביותר, כיוון שאנשים רבים טועים וחושבים כי אינטואיציה הינה איזו יכולת כמעט על-אנושית, בלתי מודעת ולא נשלטת, הניתנת לאדם (ובמידה ניכרת יותר ל"אמן") על ידי האל, ואינם מודעים לאפשרות לפתח יכולת זו.



4. ידע "מוטמע" [tacit knowledge] - מדובר בידע המוטמע באדם במהלך גדילתו ושייכותו לתרבות וחברה. זהו ידע חווייתי-תרבותי אשר אינו יכול להיות מבוטא במילים במלואו. ידע זה מוטבע בלבו ובדעתו של הילד מעצם היותו חלק ממשפחה, מקבוצה או מחברה. "זיכרונות מבית-אבא" מוטמעים במאגר ידע זה, וכן חוויות ועקרונות מעצבים אחרים כגון הריטואלים אותם מקיימות קבוצות וחברות השונות. ערב שבת, טקס הבאת-העומר, היום הראשון ללימודים בכיתה א' וטקסי חניכה אחרים - מטיבעים אף הם את חותמם באופן המשלב את הנפש, הדעת ולעיתים גם את הגוף. חוקים וניואנסים של התנהגות חברתית גם הם מוטבעים בידע זה. במחול - חלק מידע זה נוגע לריטואלים ולדרכי התנהגות בזמן שיעורים, חזרות או הופעה, אותם לומד הרקדן מעצם היותו תלמיד בסטודיו או חבר בלהקה. טקסי חימום הגוף והנפש לפני שיעור או הופעה, חוקים פנימיים בלתי כתובים הנובעים מההיררכיה הפנימית בלהקה מחול, מהווים אף הם חלק מהידע המוטמע ברקדן. את הידע הזה הגדיר מייקל פולאני בספרו *Knowing and Being*.

5. "ידע ש..." / ידע עובדתי [propositional knowledge/ "knowledge that..."] - זהו ידע קוגניטיבי, הקשור בהבנה שכלית, בדרך-כלל ידע עובדתי. למשל: "פירואט הינו סיכוב של כל הגוף סביב הציר האנכי שלו". "מפרק הירך בנוי בצורת... המאפשרת תנועה כזו וכזו..."; "מרתה גראהם הינה מחלוצות המחול המודרני..."; ידע זה נרכש ו"מאוחסן" בראש. למעשה, זהו סוג הידע עליו מבוסס המדע (סוגייה המאאתגרת על ידי מדענים רבים כיום) ולו מוענקת החשיבות הרבה ביותר בתרבות ובאקדמיה המערבית העכשווית. סוגי הידע הללו אינם מתקיימים באופן נפרד זה מזה. תהליך הלמידה, אשר חלקו הרב קורה מעצם מהלך החיים מינקות לבגרות, אינו מפריד ביניהם. במהלך הלמידה מפעיל הלומד את מגוון יכולותיו - התחושתיות, הרגשיות, המעשיות והקוגניטיביות. ידע מגוון זה מאוחסן בדרכים שונות בגופו ובנפשו של הלומד, כשחלקו לעולם לא יוכל להיות מתורגם למלל, או אין טעם בניסיון למללו. בסופו של דבר, מה הטעם לדבר על פירואט...?

ומה בכל זאת יודע הרקדן?

"לדעת" את עבודת המחול פירושו, להבין לעומק את אשר הגוף מבצע, את האופן בו על הגוף הספציפי לפעול, מהו מקור התנועה, האופן בו היא מקושרת אל התנועה הבאה - דינמית ומרחבית. על הרקדן לחוש ולהבין את מבנה העבודה, ולהכיר בקשר שבין התוכן התנועתי ומבנהו ובין רעיון ומשמעות הריקוד. הוא צריך להיות מסוגל להפנים ולהרגיש את הדימויים אותם יוצרת התנועה שלו על מנת להיות מסוגל להעלותם עבור הקהל, ועליו להבין את המוסיקה באופן רחב ועמוק

יותר מיכולתו לעמוד בקצב בלבד. אין לו צורך להרצות על נושאים אלו, עליו להבין אותם בגופו, בנפשו ובדעתו. כאשר הרקדן נע מתוך תובנות אלה, החוויה שלו גדולה ועמוקה בהרבה, וחוויה זו עוברת אל הקהל. ביצוע מלא כזה נראה לעין ומבטא הרבה יותר מאשר סכום מרכיביו הווירטואוזיים או הרגשיים. זהו סוג של ידע יחיד ומיוחד, אשר יש צורך ליצור אותו בכל הופעה מחדש.

גם כוריאוגרפיה הינה סוג של ידע. היכולת לחבר בין מרכיבי המחול - תנועה, מבצע, מרחב וצליל - באופן מודע, מיודע ומבין דבר-מה על העולם, הינה שילוב של ידע והבנה דרך עשייה. זהו ידע הנובע משילוב של כל האספקטים שהזכרתי. הכוריאוגרף נדרש להבנה של חוקי האסתטיקה, האמנות, המוסיקה, התיאטרון. כוריאוגרפים רבים עוסקים בחוקים פיזיקליים, בעיצוב ובטכנולוגיה חדשנית. אך יותר מכל נדרש הכוריאוגרף להבנה של המדיום העיקרי שלו - התנועה האנושית, מרכיביה ויכולת ההבעה שלה. ידע זה נרכש תוך שילוב של התנסות, חקירה, ניתוח וחוזר חלילה. כוריאוגרפים רבים פונים כיום לחקר הידע המחולי, וויליאם פורסיית הוא רק אחד מהם. עבודת מחול העשויה מתוך הקשבה לקשר בין מרכיבים אלו, תוך הפנמה של חוקי המדיום ושליטה באופן שבו הם נוטים לפעול, ועם זאת בלי חשש לאתגר חוקים אלו - מהווה ידע מסוג חדש ומיוחד. זה כוחה וזה קסמה של עבודת האמנות.

מי שנוקט גם הוא רבות לידע מחולי, הפעם עיוני בעיקר, הוא חוקר המחול - ההיסטוריון, האסתטיקן או המבקר. על מנת להביא את המחול לידי דיון אמיתי, לזהות ולנתח סגנונות, ז'אנרים וטרנדים שונים, או לדון בעבודה של יוצר מסוים - עליו להכיר שיטות זיהוי וניתוח תנועה, להבין את הדרכים בהן מצפין היוצר את כוונותיו האמנותיות במדיום עצמו ולהשתמש בטכניולוגיה המקובלת בתחום המחול. פעמים רבות, עצם השימוש בטכניקות ניתוח אלה יאפשר לו לגלות דברים שמעבר לרובד המיידי של העבודה בה צפה, וימנע "גלישה" לפרשנות אישית שאינה מבוססת על הבנת המחול.

האבסורד הוא שסוגי הידע ה"ביצועי" והיצירתי - המהווים את לב-לבו של המחול, הינם בדיוק סוגי הידע שעומדים קשה עדיין למערכות האקדמיות והמינהליות למיניהן להתמודד. הן מעודדות מאוד את פיתוח הידע המחקרי-עיוני, אולם לשם כך יש ראשית לכל ללמוד ולהכיר שיטות מחקר מחוליות.

האם למצב זה יש השפעה עלינו כאנשי מחול?

אנו עובדים ויוצרים בתוך מיליה חברתי ותרבותי מסוים, בתוכו אנו נאבקים על דרכים, על הכרה ועל תקציבים. אם ברצוננו שיתייחסו אלינו ברצינות, עלינו לשלוט גם בגוף הידע העיוני של המחול, ולדון בו מבין, רהוט וברור. עלינו להכיר את הטרמינולוגיה והזרזון כדי להסביר את חשיבות הידע הפרקטי ומהותו, את חשיבות העבודה עושים לא רק ביחס לגופו של התלמיד, כי אם גם לנפשו, לדעתו ולחינוכו החברתי-תרבותי. עלינו להיות מסוגלים לבקר את עבודת המחול ולהעמיק בה באופן מודע ומיועד, מתוך הכרות גם עם אמנויות אחרות, עם עולם הדימויים והקודים החברתיים, האסתטיים והתרבותיים. עלינו להיות מסוגלים להעביר כל זאת לתלמידנו, ולדרוש מהם להפעיל את יכולותיהם הקוגניטיביות, המעשיות והרגשיות ואת הדמיון שלהם, בכל זמן, גם בשיעורים המעשיים. ככל שהתלמיד ידע ויבין יותר, כך הוא יוכל לעבור את שלב הביצוע האוטומטי טוב יותר, וליצור על הבמה את הקסם של אמנות המחול. עלינו לאתגר את אדם שלם ומלא.

אם ברצוננו להכשיר כראוי את דורות הרקדנים הבאים, הרי שיש לתת את הדעת על האופן שבו עובדים כוריאוגרפים עכשוויים. לפני שנים אמרה מרתה גראחס: "הרקדן הוא כלי". מאז היא הספיקה לחזור בה. רבים מהכוריאוגרפים העכשוויים מחפשים רקדן שהוא יותר מאשר "כלי", רקדן שייקח חלק עמוק ומלא יותר בתהליך היצירה והביצוע. על שינוי זה מעידים הדברים הבאים, שנאמרו בראיון לעיתון "העיר", על-ידי אירסיטי קאדוזה [Irsity Caduso], מנהלת בלט גאלבנקיאן [Gulbenkian]: "הרקדן היום אינו רק מאלתר, אלא שותף ביצירה. הוא חייב להיות בעל רגישות ומוסיקליות מעולות, והכוריאוגרף מבקש ממנו להמציא וליצור כל הזמן. לכן הרקדן חייב להיות חכם, ובד בבד גם מיומן מאוד מבחינה טכנית".

העולם בו אנו פועלים, ואליהו אנו מכוונים כשאנו יוצרים עבודות לבמה, משתנה במהירות. הקהל הבא למופעים, וכן תלמידנו העכשוויים והעתידיים באים מתוך דורות האמונים על ידע חדש, ודרכי ידיעה חדשות. מקומו של המורה כ"יודע-כל" משתנה במהירות עם התפתחות האינטרנט, וכך גם מהותו ומעמדו של ה"ידע". האם גם אנו משתנים בהתאם? האם אנו בוחנים גם את דרכי ההוראה שלנו? כמה מתלמידנו הבוגרים ממשיכים במסלול המחול? האם הסיבות הן פרקטיות בלבד, או שמא הם מרגישים שאינם מאותגרים דיים, שההתייחסות אליהם היא כאל עוד "גוף"?

בתחילתה של המאה ה-21, אנו נמצאים בתקופה בה מבטל הדו-שיח הפוסטמודרני את קיומה של אמת "אובייקטיבית" כלשהי. בזירגון החינוכי מדברים על ריבוי אינטליגנציות וביניהן "אינטליגנציה רגשית". מחקרים רבים מעידים כי גם לרגשות שאנו חשים יש בסיס פיזיולוגי-כימי, וכי הם אינם נפרדים מתהליכי החשיבה שלנו. במצב זה בו תקפותו ואמינותו של ידע מכל סוג שהוא עומדות כל הזמן במבחן, רק אנו, אנשי המחול, עדיין דבקים - לעיתים מבלי להרהר באפשרויות אחרות - בידע אותו קיבלנו כתורה שבעל-פה.

אם איננו רוצים להמשיך להנציח את מעמדו הנחות של המחול ביחס לשאר האמנויות, זה הזמן להעלות שאלות, להטיל ספק ולחקור את האקסיומות שקיבלנו עלינו בדרך "חניכותנו" אל תחום המחול: תחום

הידע, האתוס המקצועי שלנו והאופן בו אנו מלמדים. עלינו להיפתח ולהכיר בקיומם ובתקפותם של סוגי ידע וידיעה אחרים וחדשים. באופן פרדוקסלי כמעט, נראה לי כי גם אנו, אנשי המחול, עדיין לא מודעים לכוחו ולייחודו של המחול כתחום ידע. הבעיה היא, שעל מנת להבין אותו לעומק עלינו ללמוד, לחקור ולהעמיק גם בידע התיאורטי המתגבש.

ככל שנכיר אנו, אנשי המחול, בידע שאינו מעשי, כידע אינטגרלי לעשייה המחולית, כך יכיר גם העולם שמחוץ לנו, ובתוכו גם המוסדות למיניהם, בעשייה המחולית כסוג של ידע.

מראי מקום:

1. Best D., *The Rationality of Feelings*, London 1992.
2. A.L. Reid, "Aesthetic Knowledge in the Arts" in M. Ross, *The Arts: A Way of Knowing*, Pergamon 1983.

3. ריד, שם.

4. ראיון לעיתון העיר 19.5.2000.

איורים: שמוליק כץ
Illustrations: Shmulik Katz



אריק ברין ונדיה ברינה ב"דון
קישוט", צילום: אנטוני
קריקמיי מתוך: "בלרינה -
צילומים ורשמים של נדיה
ברינה"

Erick Bruhn and Nadia
Nerina in "Don Quixote",
photo: Anthony Crickmay,
from: *Ballerina-Portraits
and Impressions of Nadia
Nerina*.

הבלט אינו מקדש על דרכה של אודרי דה ווס בהוראה

אודרי דה ווס [1983-1900 Audry De Vos],
מהמורות הגדולות של הבלט הקלאסי, שהביאה
לתפיסה חדשה בהוראת הבלט. היא ביטאה
תפיסת עולם פלורליסטית, בה יש מקום למגוון
של צורות ביטוי גופני, גם בתחום הקלאסי

דינה שמואלי-חינקיס

מישראל. בין תלמידיה הישראלים היו אמירה מרוז, נורית רייס, דומי
רייטר-סופר [Domy Reiter-Soffer] ואנוכי (1970-1967). תלמידיה,
שהוקירו את תרומתה, סיפרו על אודותיה עם שובם לארצות מוצאם.
כתוצאה מכך היא הוזמנה להעביר קורסים בארצות-הברית, בקנדה,
בדנמרק ועוד. בין תלמידיה רקדנים מפורסמים, ובהם הבלרינות של
הבלט המלכותי ברל גריי [Beryl Grey]: דורין וילס [Doreen Wells],
פמלה פוסטר [Pamela Foster] והרקדנית הפוסט-מודרנית הידועה
ולדה סטרפילד [Valda Setterfield]. המורה הידועה מגי בלק
[Maggie Black], הפועלת בניו יורק, והמיישמת חלק ניכר מגישתה
של דה ווס, גם היא תלמידתה.

ב-1930, כשפתחה אודרי דה ווס סטודיו לבלט ב-Linden Gardens,
נתפס הבלט כמקדש, בו שירתו אך ורק רקדנים בעלי מבנה גוף ויכולת
אנטומית, שהתאימו לאסתטיקה של הבלט הקלאסי. אודרי דה ווס
לעומת זאת, תפסה את התלמיד או הרקדן כיצור ייחודי בעל יופי
משלו, שאינו צריך לנסות להידמות למישהו אחר. היא התאימה את
הוראת הבלט לתפיסה זו, שנחשבה למהפכנית.
דה ווס נתקלה בחוסר הבנה ובהתנגדות חריפה מצד ממסד הבלט
האנגלי במשך ארבעים שנות פעילותה. לעומת זאת, היא משכה אליה
רקדנים ותלמידי בלט ממקומות רבים בעולם. הגיעו אליה תלמידים
מחבר העמים הבריטי, ממרכז ומצפון אירופה, מארה"ב, מקנדה ואף

בין תלמידותיה הידועות היתה גם נדיה נרינה [Nadia Nerina] מהבלרינות של הבלט המלכותי הבריטי. נרינה, למשל, נודעה כרקדנית גבוהה במיוחד, והיה קושי למצוא גברים גבוהים דיים לרקוד לצידה. נרינה הגיעה לדה ווס כדי שזו תעזור לה להפוך את "חסרון" הגובה ליתרון.

ואכן, נקודת המוצא של דה ווס היתה, שהנתונים האישיים של כל תלמיד הם הבסיס להתפתחות האישית של הרקדן. המגבלות הפיזיות לא מהוות בסיס לפשרה, מפני שהן מונעות מהרקדן לבצע את הטכניקה באופן מושלם, אלא הן יסוד להתפתחות אישית במסגרת הטכניקה. באותן שנים, בחירת הרקדניות והרקדנים ללהקות הבלט הממוסדות חייבה מבנה "מתאים" לדרישות הרפרטואר של הבלט הקלאסי. מתוך כך, צמחה השאיפה ללמד את הרקדנים לעתיד בשיטה שתביא את כולם לאותם קווים תנועתיים ולאותה צורת ביטוי גופנית. אלה שלא התאימו נפלטו מבתי הספר לבלט, בלי יכולת להתקדם, גם אם היו בעלי כשרון גדול. אין זה מקרה שחלק מתלמידיה של דה ווס היו "פליטי הממסד", שנדחו מתוך שיקולים של חוסר התאמה פיזית.



ברל גריי בתפקיד המלכה השחורה ב"שחמט", צילום: מהספר "ברל גריי" מאת יו פישר Beryl Grey as the Black Queen in "Checkmate", from the book: Beryl Grey by Hugh Fisher

מאחר שראתה באינדיבידואל את הפוטנציאל המיוחד הטמון בגופו וברוחו, הקדישה תשומת לב לכל תלמיד, והנחתה אותו כיצד להתמודד עם מגבלותיו, ולהגיע ליכולת גבוהה. מנקודת מבטה של דה ווס, ככל שאדם ינוע באופן טבעי, כך הוא ייטיב לרקוד. לפי תפיסתה, הדרישות התובעניות של הבלט הקלאסי אינן חייבות להתמלא, אלא ברמת היכולת של הרקדן. הבלט אינו מקדש אליו יש להקריב קורבנות, אלא כלי עזר למיציא יכולתו המקסימלית של האדם הרקדן, בהיבט הטכני והאמנותי. דה ווס האמינה בפיתוח הכשרון האישי של כל רקדן ורקדנית בהיבט הפיזי ובהיבט המנטלי. עניינה לא היה בלגרום לתלמידיה להתאים את עצמם לרעיונותיה, אלא להתאים את רעיונותיה לקידומו של הרקדן, ולפתרון בעיותיו הייחודיות. על אף שהאמינה בחשיבות היכולת הטכנית, לא ראתה בה חזות הכול. היא ראתה את הגוף כתזמורת, בעלת מערכת טונים שונים, שיש להשתמש בהם תמיד באופן אקספרסיבי. דה ווס היתה בין מורי הבלט הבודדים בשנות השלושים והארבעים, שגייסו את המחול המודרני לטובת ההתפתחות הריקודית והאמנותית של הרקדן. היא הבינה שהמחול המודרני יכול להעניק יותר זרימה תנועתית, גמישות ורכות, לרקדן הבלט הקלאסי. יש לזכור שבשנים אלה המלחמה בין הבלט הקלאסי למחול המודרני היתה בעיצומה. דה ווס העבירה שיעורי מחול מודרני, בסגנון חופשי משלה, אשר ענה על צרכי התלמידים באותו זמן. בהיותה בעלת ידע נרחב באנטומיה, יכלה לעזור באופן מיוחד למי שסבלו מבעיה אנטומית ספציפית, כגון סקוליוזיס או מבנה בעל פרופורציות שונות מהמקובל. בזכות העובדה שדגלה בחינוך לפלורליזם, בצמיחה אישית, יכלו ילדים כשרוניים במיוחד להמשיך לרקוד ולהתפתח, ללא נזקים גופניים ולהבין את אופן הביצוע הנכון של הבלט. גם ילדים שלא המשיכו לרקוד זכו ביציבה נכונה, בשיפור הקואורדינציה, בהבנת השפה התנועתית, ובהכרת גופם, על מגבלותיו ועל כשרונותיו.

על הפעולה, ולאפשר למחשבה להוביל את התנועה ולתת לשינוי להתרחש. (היום אני יודעת, שבתרגול בשיטת אלכסנדר, משתמשים במונחים כאלה, המנטרלים את האדם מהנטייה הטבעית "לעשות" במאמץ יתר, אשר למעשה בולם ועוצר את התהליך.) תמיד חזרה ואמרה: "אופן המחשבה על התרגיל ישפיע ישירות על אופן הביצוע ותוצאותיו". פעם אמרה לי: בכל התרגילים עלייך לחשוב פנימה ולמעלה! [Think in and up]. דה ווס הקפידה שתלמידיה ותלמידותיה ימשיכו בחשיבה בונה גם מחוץ לשיעורי הבלט. שיעורי הבלט של דה ווס היו מבוססים על בעיה ספציפית, שעלתה באותו זמן, ולא על סדר קבוע של מערכי שיעור, כפי שמקובל בשיטות אחרות. מתוך כך יצאו נשכרים אלה שהיו מוכנים לאמץ את מוחם, ולפתח גמישות מחשבתית. כפי שהיו מוכנים להפעיל את גופם בריקוד. העיקרון הבסיסי בעבודתה של דה ווס היה – יציאה מנקודת המיקוד המרכזית שבגוף, בתוך תשומת לב מיוחדת לחוזק ולחופש של עמוד השדרה. ובתוך חלוקה מאוזנת של המשקל דרך אגן הירכיים והגוף בזמן העברות המשקל.

בתרגול באמצע הסטודיו היתה חלוקה לשתי קבוצות, על-פי קטגוריות של "גבוהים" ו"נמוכים". לכל קטגוריה ניתנו הערות, בהתאם. לדוגמה: הגבוהות צריכות לחשוב על התרחבות הגוף, ושימוש בתחושת הפריסה והרוחב. הנמוכות צריכות להדגיש את קו האורך של גופן, ולנסות ולפרוץ דרכו מעלה ומטה. מאחר שמבנה גופי היה ממוצע, יכולתי לבחור באיזון קבוצה לתרגל. ואכן ניצלתי יתרון זה, ויכולתי לחוות כל סוג של תיקון, הערה והארה. היום, כמורה בעלת ניסיון של שנים בהוראת ילדים ומבוגרים, ברמות יכולת והתפתחות שונות, אני מבינה הרבה יותר את מה שחוויתי בעבר. בעלות הגוף הארוך (בכל גיל), מתמודדות עם הקושי הנובע ממרכז כובד גבוה על משטח תמיכה צר, דבר זה מקשה על השליטה בשיווי המשקל וביציבות הגוף. השימוש ברוחב הקיים באופן מקסימלי, ואפילו הרחבתו בעזרת הדמיון, מאפשר יציבות גדולה יותר, ועוזר לפתרון הבעיה. הנמוכות, הנטות להרגיש קרובות לרצפה, לא תמיד משתמשות בכל הפוטנציאל שקיים אצלן, ליצור קווים ארוכים ומלאים. דה ווס לא ביקשה בהנחייתיה לבצע פעולת שיפור כלשהי, אלא בעיקר לחשוב בדרך מסוימת

מקבץ רשמים מתקופת לימודי בסטודיו של דה ווס

השיעור ארך ששתיים, כאשר תרגילי הבר מבוצעים פעמיים. פעם אחת כדי לבדוק מה נלמד ומיושם, ומיד אחרי התיקון היו חוזרים עליו, כדי לנסות לשפר וליישם את התיקונים החדשים. בביצוע ה-Plié לכל פוזיציה היה תרגיל אחר. כלומר התייחסות שונה לכל מצב רגליים, בהתאם לצרכי התנועה שתצא מפוזיציה זו, וליתרונות שהתרגיל יקנה לאותה פוזיציה. דה ווס היתה מתקנת באופן אישי, כך שהערותיה לא התאימו לכולם, אלא התייחסו לבעיה של כל אחד, על פי אופן הביצוע שלו באותו רגע, ועל פי הצרכים הגופניים והאישיים. מאחר שכל אחד בא מרקע שונה, משיטת לימוד אחרת, מתרבות שונה ומרמת מקצועיות אחרת (היו תלמידים כמוני, היו רקדנים מקצועיים שבאו להתאמן בעת שהיו בחופשתם מהלהקה, והיו סולנים שניצלו הפוגות בין תפקידים בלהקה כדי לחזור ולקבל חיזוקים), כמעט שלא נשמעו תיקונים והערות כלליות. נשמעו רעיונות עקרוניים ולא הוראות ביצוע, כך שכל אחד יכול היה ליישם את הרעיונות על-פי הוראות הביצוע שניתנו לו.

שלי ביקלס

קטניסיוולוגיה - מאנטומיה למחול



קו התנועה
הנכון והיעיל
ברגל אל מרכז
הקרקסול.
The correct
and most
efficient line
of movement
of the leg.
Illustration
by Irene
Dowd with
permission
2001

מה היא קינסיולוגיה?

קינסיולוגיה היא תורת התנועה, אנטומיה פונקציונלית (שימושית) לתנועה ומחול. זהו מקצוע מדעי שעושה שימוש בידע האנטומי של גוף האדם, בביומכניקה ובפיזיולוגיה, לצרכיו של העוסק בתנועה ובמחול ובכך מספק תמיכה תיאורטית לתחומים המעשיים של הריקוד: ביצוע, כוריאוגרפיה והוראה. הקינסיולוגיה מכסה שטח רחב ביותר, הכולל תחומי-ידע רבים: אנטומיה, ניתוחי-תנועה, סומאטיקה, דימוי גוף, תזונה ופסיכולוגיה. ככל שההתמצאות במאגר הידע תהיה טובה יותר, כך יוכל העוסק במחול לקבל "שירות" טוב יותר ומענה לבעיותיו המיוחדות. לימודי הקינסיולוגיה מציידים את הרקדן, הכוריאוגרף והמורה למחול בכלים מעשיים לשימוש נכון ויעיל יותר בגוף, תוך הימנעות ממתח ומעומס מיותרים. בכך יש תרומה גם לצמצום פציעות במחול, שהן כה רבות ופוגעות לעיתים תכופות מדי בשגרת השיעורים והחזרות.¹ הרוב הרוקד אינו עושה שימוש נכון בגוף, מתרכז בצורה החיצונית של הגוף (קו המתאר שלו בתנוחה ובתנועה), אינו מנצל במלואו את פוטנציאל התנועה הקיים בו ומתעלם (או מדחיק) ממגבלות ומכאבים. למעלה ממחצית מפציעות המחול נגרמות כתוצאה משימוש-יתר בשריר או בקבוצת-שרירים.²

רקע היסטורי

רק בשנות החמישים החל להתפתח, בארה"ב, עניין בנושא הקינסיולוגיה במחול, והתחילו לכלול אותו בתוכניות הלימודים במוסדות להשכלה גבוהה. טוד אלסוורת' [Tod Ellsworth], לולו סוויגארד [Lulu Sweigard] וואלרי האנט [Valerie Hunt] - אלו כמה מן האישים שקידמו את התחום בתחילת דרכו.³ הם ייסדו את CORD - Congress on Research in Dance, גוף שדחף את התחום מבחינה אקדמית ובזכותו החלו לזום מחקרים. מאוחר יותר נוסד CODA - Council of Dance Administrators of Dance - המועצה למנהלי מחול, שעזרה וקידמה את הנושא גם כן. ב-25 השנים האחרונות החלו לצאת לאור באופן קבוע ירחונים מדעיים למחול כמו Kinesiology and Medicine for Dance, שם מתפרסמים מחקרים וסקירות, אשר תרמו להפיכתו של התחום למדויק ומדעי יותר. כמו-כן החלו להיכתב ספרים בנושא - ספרי אנטומיה למחול וספרי סומאטיקס (גישות הוליסטיות

יכולות של תנועה, והן משתנות תדיר בהתאם לטכניקה, למורה, ולדרישות הכוריאוגרפיות. בהתאם, משתנה גם האנליזה של עבודת השרירים.

אחריות אישית

החידוש העיקרי מבחינת התפיסה של תחום הקינסיולוגיה הוא שעל התלמיד הרקדן מוטלת אחריות על גופו. הוא צריך להיות שותף אקטיבי בתהליך ואין הוא יכול להישען רק על ההנחיה של המורה או של הכוריאוגרף. אחריות פירושה גלגול כנות ובגרות בזיהוי אזורים רגישים או נקודות בעייתיות, המגבילים באופן כלשהו את התנועה (חוסר גמישות או חולשה), או לזהות קושי בביצוע סוגי תנועה מסוימים (כמו קפיצה או סיבוב). יש לפתח יכולת הבחנה בין מגבלות פיזיות שאינן ניתנות לשינוי - הקשורות בדרך-כלל במבנה השלד - כמו אורך הגפיים, פרופורציות-גוף או צורת מפרק מסוים, ואותן יש לקבל בהשלמה, לבין אלה הניתנות לשינוי והמצריכות עבודה שרירית ממוקדת (הארכה/חיזוק/שחרור). כל זה דורש משמעת עצמית, נכונות ועמידה בביצוע תרגול ספציפי לאזורים אלה, מחוץ למסגרת שיעורי המחול.



איור א' מנח אגן מאוזן מנח לא נכון, יוצר עומס בעמוד שדרה מותני זמקשה על רוטציה במפרק הירך

להעריך את היכולת האישית ואת יכולתם של אחרים, וכן להבין את ההבדל בדרישות שבין טכניקות מחול שונות. התפיסה היא, כאמור, ששיפור יעילות התנועה והורדת מתח מיותר מביאים לצמצום פציעות במחול.

בין קינסיולוגיה לבין ספורט

מכיוון שבתחום הלימודים הגבוהים נחשב המחול כחלק מהחינוך הגופני, הוגדרו לימודי הקינסיולוגיה כענף ברפואת הספורט; בהדרגה החל להיווצר צורך בתחום ספציפי יותר למחול, מכיוון שיש שוני רב מבחינת הדרישות וההגדרות בין ספורט לבין מחול. למשל, האנליזה של התנועה שונה בשני התחומים; בספורט - התנועה היא מדידה והדבר החשוב בה הוא ההישג המשתפר. לעומת זאת, במחול - הערכת התנועה היא סובייקטיבית ויחסית ומטרת התנועה היא לעצמה. התהליך הוא החשוב. גם אנליזת הכוח שונה. בעוד שבספורט ניצול הכוח הוא לשם ניצחון ולכן המאמץ אינטנסיבי ובדרך-כלל למשך זמן קצר, הרי שבמחול, ניצול הכוח הוא לשם הבעה ותקשורת ולכן הוא בעל אופי ומשך זמן משתנים.

ועוד: האתלט מעוניין בהשגת המטרה ובתוצאות ולא בצורה התנועתית ואיכותה. אם טכניקה מסוימת תשפר את השגיו, הוא יזנח טכניקה אחרת (כמו שקרה בקפיצה לגובה: קפיצת המספרת הוחלפה בגלילת-בטן). כלומר, המטרות הן שיפור זמן, מרחק, גובה וכו'. במחול הדגש הוא אסתטי והצורה והקו מעניינים את הרקדן יותר. ניתן לאתר שוני גם במהות כיווץ השריר וסוגי התנועה שונים. בכל תחום ספורט יש התמקדות ביכולת ספציפית (כמו מהירות או יכולת קפיצה) ולעיתים מזומנות אף התמקדות באזור מסוים בגוף (בריצה, למשל, ברגליים). לאחר שהושגה היעילות המירבית, היא נשארת כמעט קבועה. במחול נדרש מגוון

המשלבות גוף, נפש ומחשבה) ושילובם במחול. כאמור, נושא הקינסיולוגיה הוא חלק מתוכנית הלימודים במוסדות להשכלה גבוהה בארה"ב. ב-19 אוניברסיטאות שם, בחוגים הנחשבים למובילים בתחום המחול, נבדק הקוריקולום של לימודי המחול לתואר ראשון; (בין האוניברסיטאות: אוניברסיטת אורגון, טמפל, יוטה, אריזונה, פלורידה, אוהיו ויסקונסין ו-UCLA); בכולן כלל הקוריקולום את לימודי הקינסיולוגיה. מספר הקורסים במסלול למחול, העוסקים במדעי-הגוף, בכל אוניברסיטה, נע בין 3 ל-12. בכל 19 האוניברסיטאות מלמדים מורים למחול את מקצוע הקינסיולוגיה. לנקודה זו חשיבות רבה, מכיוון שישום החומר התיאורטי מסתמך על ניסיונם של המורים (חלקם רקדנים מקצועיים בעבר) בתנועה מגוונת, במחול ובהופעות. במקביל, התפתחה ספרות המיועדת ספציפית לעוסקים במחול - תלמידים, רקדנים, מורים וכוריאוגרפים - בניסיון לפתור בעיות פיזיות בריקוד, ולסייע במאבק לשיפור יכולת התנועה ללא פציעות.

מטרות הקינסיולוגיה

הקינסיולוגיה מבקשת להעמיק את הידע האנטומי, תוך שימת דגש על היבט תנועתי-כיווני וטווחי תנועה במפרקים השונים בגוף, זיהוי קבוצות שרירים עיקריות ופעולתן. מושגי-יסוד בקינסיולוגיה עוסקים בנושאים כמו: מישורי-תנועה וסוגי כיווץ שרירי והשפעת כוח-הכובד על הגוף בתנוחה ובתנועה. הקינסיולוגיה מפתחת את יכולת ניתוח התנועה. כך יכול הלומד להבין, בתוך ביצוע פעולות שונות, מהם המפרקים העיקריים בהם מתרחשת תנועה, מהם סוגי התנועה האפשריים (כמו כפיפה או רוטציה), מהן קבוצות השרירים העיקריות האחראיות על ביצוע הפעולה, מהו סוג הכיווץ השרירי (כיווץ אקטיבי/ "סטטי"/ פסיבי) ומהי השפעתו של כוח הכובד על הפעולה. כך ניתן לווסת את השקעת הכוח במיניון הנכון לאזור הפעיל. כך ניתן להבחין בהבדלים העקרוניים שבין תנועות היסוד במחול, כמו: פליה, רלווה, קפיצה או ערבסק, דבר המשפיע על איכות הביצוע התנועתי.

מרכיב חשוב בקינסיולוגיה הוא זיהוי מגבלות פיזיות אישיות וחוסר איוון ביציבה (כמו לורדוזיס, קיפוזיס ואסימטריה) ובתנועה, שיפור היציבה (ראה איור א' - מנח אגן נכון/ לא נכון) ומציאת פתרונות תנועה מתאימים. זה מתקשר להעמקת התודעה והאפשרות



איורים: איילת הבר



איור ב' - תוואי שרירי הבטן האלכסוניים. Illustration of the path of the external oblique. Illustration: Ayelet Haber

תזונה

יש להתמצא בעקרונות התזונה הנכונה: ללמוד לזהות קבוצות-מזון עיקריות, לפתח מודעות למזון הנצרך, יש לנהל "הערכת תזונה" עצמית, בה מזהים מהם המאכלים המועדפים ואילו קבוצות-מזון אינן נצרכות במידה מספקת. חוסר איזון ותזונה לא נכונה גורמים לעייפות, חולשה וחוסר ריכוז, המובילים לפציעות.⁴

מחול הוא אחד המקצועות הבעייתיים ביותר מבחינת התזונה, בגלל הדואליות שבו: מצד אחד, על-מנת לספק אנרגיה לשעות רבות של פעילות גופנית, יש לצרוך מזון מזין ובכמות מתאימה למשקל ולגובה, ומאידך, הדרשות האסתטיות (והפונקציונליות) במחול הן שהגוף יישמר רזה. כמו-כן, סדר היום העמוס של העוסק במחול מקשה על אכילה מסודרת ומאוזנת. דואליות זו גורמת לבעיות-תזונה רבות באוכלוסיית הרקדנים המקצועיים.⁵ שיעור הפרעות האכילה בקרב הרקדנים המקצועיים הוא ניכר. בעוד שבכלל האוכלוסיה קיימות הפרעות אכילה אצל 5% מהאוכלוסיה, באוכלוסיית הרקדנים המקצועיים הוא מגיע לכ-33%. יתרה מזאת, הפרעות התפתחות בעקבות מאזן אנרגיה שלילי (נחות מדי קלוריות) ואיחור בהופעת המחזור, קיימות אצל 5% מכלל האוכלוסיה ואצל הרקדנים המקצועיים הן מגיעות ל-70%. להפרעות אלה ישנן גם השלכות שליליות על תהליך בניית העצם (בעיקר בגלל חוסר סידן) וכתוצאה מכך עולה הסיכון לפציעות (למשל שברי-מאמץ). גם אם מתמצאים בעקרונות התזונה, שינויים בתזונה יש לעשות תוך התייעצות עם תזונאי/ת מוסמך/ת (רצוי - איש מקצוע המתמחה בספורט ומחול), על-מנת לבנות דיאטה מבוקרת שלא תגרום לעייפות ולחולשה.⁶

דימוי הגוף

במחול מתקיים עיסוק מתמיד ואינטנסיבי בגוף. העובדה שהוא מוצג בפני קהל כמעט ללא כיסוי, בשיעור ועל הבמה, יוצרת מתח רב אצל רקדנים. המודל האידיאלי בעיני הרקדן הוא גוף רזה וחזק, ומכיוון שלכל אדם גוף שונה, כל חריגה, ולו הקלה, ממודל זה, מביאה לתסכולים, לדימוי גוף שלילי ולנסיגות שונים לאבד במשקל. (ועל המורה מוטלת האחריות להיות ער לעובדה זאת ולגלות רגישות לכך שפעמים רבות תחושות הרקדן רחוקות מאוד מהמציאות ולנסות למצוא איתו פתרונות לבעיה).

תלבושת

על התלמיד להתאים את תלבושתו למספר גורמים משתנים: התנאים האקלימיים (עונה); ויסות הטמפרטורה בסטודיו (מזיג/ה הסקה); סוג השיעור - אקטיבי לכל אורכו (כמו ג'אז)/ מתפתח (כמו שיעור בלט), או משתנה (כמו שיעור קומפוזיציה, בו מתקיימות הפוגות בפעילות לצורך דיון או צפייה); וכן נטייה אישית של הרוקד (למשל נטייה להזעה מרובה).

מתח

המחול הוא מקצוע תובעני ביותר בכל הקשור לזמן המוקדש לו, בהתאמת התזונה, בויתור על פעילויות אחרות, במתח הנגרם כתוצאה מהדרישה למצוינות ומהתחרויות, הכרוכות בהופעות בפני קהל. הרקדן צריך להיות אנרגטי, עירני וקשוב במשך שעות רבות של פעילות ולהיות מסוגל להתמודד עם אתגרים פיזיים, מחשבתיים וחברתיים. פועל יוצא מכך הוא מתח פסיכולוגי רב המועמס על הרקדן ואיתו יש להתמודד. יש להעלות את הנושא למודעות כל העוסקים במחול ובכך להקל על ההתמודדות עם מתחים אלה. (במקרים חריגים נדרשת עזרתם של גורמים מוסמכים).

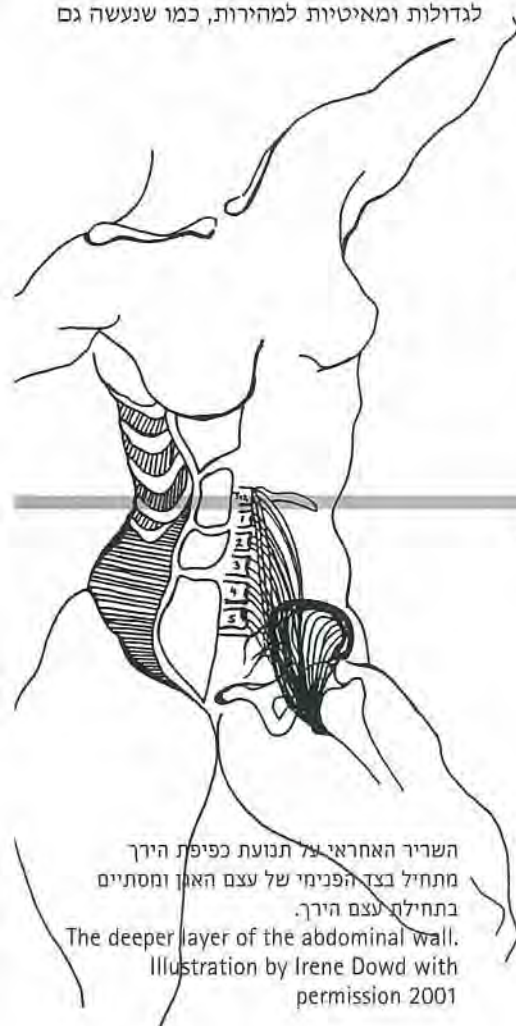
חימום

קיימות גישות סותרות ביחס לחשיבות החימום לפני פעילות גופנית. רבים טוענים שיש להכין את הגוף לפעילות הספציפית על-ידי פעילות הדרגתית שמטרתה העיקרית העלאת חום הגוף, אחרים גורסים כי לגוף האנושי, בדומה לחיות טרף, יש יכולת לבצע כל פעילות ואפילו פתאומית, ללא הכנה מוקדמת; יש הטוענים כי החימום הוא תהליך פסיכולוגי לחלוטין, המשיג את מטרתו, אפילו אם המבצע רק מדמיין אותו, בתנאי שהוא מאמין ביעילותו.⁷ למרות האמור לעיל, מאמינים רוב העוסקים במחול, כי לחימום חשיבות גדולה בהכנת הגוף לפעילות, מאספקטים פיזיים ופסיכולוגיים.⁸

מבחינה פיזיולוגית, ידוע כי העלאה מתונה של חום הגוף גורמת להגברת מצב הערנות הכללית; הגברת קצב הלב והאצת מחזור הדם, מאפשרות הזרמת חמצן ואנרגיה לשרירים (הנדרשת בעת פעילות מאומצת במחול ומצמצמת את התופעה של "שריר תפוס"); הגברת קצב נפח הנשימה (כני"ל); הגברת מהירות ההולכה העצבית (הנדרשת למהירות תגובה במחול); הגברה וזירוז של תהליכים אנזימטיים והורמונליים והגדלת כמות הנוזל הסינוביאלי (תסנין של הדם)

במפרקים, דבר המאפשר תנועה רכה ורצופה, מזין את הסחוסים ומקטין את שחיקתם. מבחינה פסיכולוגית, החימום מסייע בהגברת הריכוז, ארגון המחשבה לקראת פעילות המחול (שיעור/ חזרה), העלאת המודעות הגופנית ויכולת מיקוד המחשבה באזורים בעייתיים או כואבים באותו יום. החימום מהווה גם מעין מעבר הדרגתי מפעילות פסיבית (כמו האזנה להרצאה) או מצומצמת (עבודה על מחשב) למאמץ גופני גבוה.

עם הכניסה לסטודיו למחול, רואים מגוון יצירתי של תרגילי-חימום: מריצה וקפיצות ועד שכיבה דמומה בעיניים עצומות. החימום הוא אישי וחשוב שכך ישאר, כיוון שהוא צריך להכין את הפרט לפעילות המחול בהתאם לאופיו ולדרישות של גופו. אולם קיימים מספר עקרונות עליהם חשוב להקפיד, על-מנת ליצור מצב מאוזן, בו יש התייחסות לכל האזורים בגוף, כך שלא ייווצר מצב בו מחזקים או מגמישים אזורים שממילא כבר חזקים או גמישים.⁹ חימום נכון צריך להיות מקיף ולכלול את כל מפרקי הגוף. הוא ייעשה באופן סימטרי (אותו מספר חזרות ואותו טווח תנועה. יש להקפיד על מעבר הדרגתי מתנועות קטנות לגדולות ומאיטיות למהירות, כמו שנעשה גם



השריר האחראי על תנועת כפיפת הירך מתחיל בצד הפנימי של עצם האגן ומסתיים בתחילת עצם הירך.
The deeper layer of the abdominal wall.
Illustration by Irene Dowd with permission 2001

בבלט). רצוי שהחימום יכלול תרגילי מתיחות המאריכים את סיבי השריר ומכינים אותו לטווחי התנועה הגדולים הנדרשים במחול (ראה איור ג'). אין לשכוח תרגילים לחיזוק שרירי-הבטן, אזור שמוזנח בדרך-כלל במחול (במיוחד בבלט) וחיוני לחיזוק מרכז הגוף. זאת במיוחד ככל שתנועות הגפיים גדולות יותר. שרירי-הבטן תומכים באזור הגב התחתון ולכן חיזוקם ישפר את היציבה ויצמצם פציעות באזור זה (ראה איור ד'). לשם הגברת הסיבולת והכנת הרקדן לחזרות ולהופעה, רצוי לבצע את החימום ברצף וללא הפסקות במשך כ-10 דקות. לשם כך יש לבנות את הרצף באופן הגיוני, על-מנת שהתנועה תזרום באופן ניוון ויעיל בין התרגילים ולא יידרשו כמעט מעברים מיוחדים ביניהם. יש להפוך את החימום לסדרת תרגילים קבועה (מעין ריטואל) לפני פעילות, כך שלא יהיה צורך להקדיש מחשבה חדשה ויצירתיות בבחירת התרגילים. שמירה על-מתכונת קבועה תבטיח ניצול זמן יעיל, הנדרש ביותר במסגרת הפעילות הדחוסה של הרקדן. אורך ואינטנסיביות החימום חייבים להיות מותאמים לסיטואציה (שיעור/ חזרה) וכן למבצע (מורה לפני שיעור או רקדן מקצועי לפני הופעה). בסוף הפעילות חשוב לערוך "קירור" [cool down].

הקינסיולוגיה בארץ

בארץ, מעטים אנשי המחול שהתודעו אל תחום הקינסיולוגיה. חלקם פגשו בו בסמינר הקיבוצים, במסגרת לימודי המסלול למחול ותנועה, שם התפתחו מאוד לימודי הקינסיולוגיה בעשור האחרון. חלקם, נחשפו לו מחוץ לישראל, בעיקר בארצות-הברית, בה נחקר ומתפתח נושא זה כבר עשרות שנים. במגמות המחול בתיכונים נישנים התלמידים לבגרות של 5 יחידות-לימוד, מתוכם חצי

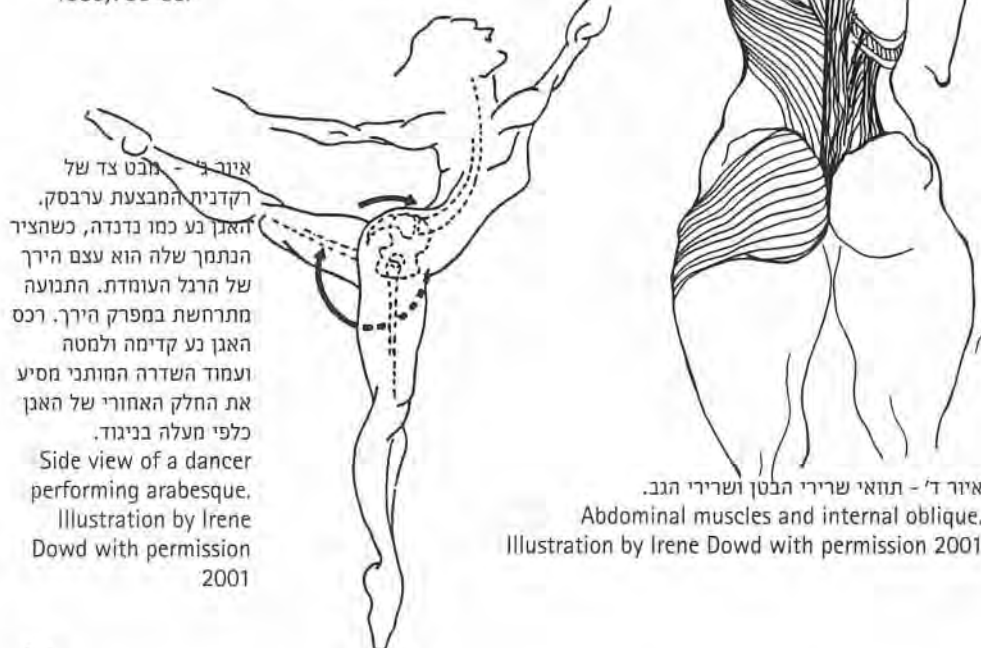
יחידה מוקדשת ללימודי-אנטומיה. ברובן המכריע של המגמות, מלמדים את הנושא מורים למדעים, בעלי תואר ראשון לפחות בתחום. אולם החומר תיאורטי כולו, ולא כולל יישום מעשי. כך, למרבה הצער, לא נעשית האינטגרציה שבין אנטומיה למחול. רק במגמות בודדות נעשים נסיונות ראשוניים ללמד את הנושא, על-ידי מורים למחול, והתלמידים יוצאים נשכרים.

שני מוסדות להשכלה גבוהה בארץ מעניקים תואר ראשון במחול: האקדמיה למחול ע"ש רובין בירושלים ומכללת סמינר הקיבוצים. באקדמיה למחול נוסדו לימודי המחול ביוזמתה של פרופ' חסיה לוי אגרון בתחילת שנות החמישים. אולם רק בתחילת שנות השישים אישרה המועצה להשכלה גבוהה הענקת "תואר ראשון במוסיקה" לבוגרי המסלול התלת-שנתי למחול. מתחילת קיומו העצמאי של החוג למחול, קיים רק קורס אחד ללימודי אנטומיה בשנה א', וזאת מפאת הדגש הביצועי של המסלול. בעשור האחרון נוסף רק קורס אחד במדעים בשנה ב', בנפרד למסלול המחול (פציעות במחול) ולמסלול התנועה (סנסומוטוריקה), בהתאם לשוני באופי הלימודים ובמטרות. השנה, בראשונה, נערך ניסיון לשלב לימודי קינסיולוגיה באקדמיה. במכללת המורים של סמינר הקיבוצים הוקם המסלול למחול ולתנועה בתחילת שנות השמונים, במסגרת המסלול לחינוך גופני,

כשמטרתו הראשונית היתה להכשיר מורים למחול. לכן, הושם דגש על התחום העיוני: חינוך ומדעי גוף האדם. עד 1995 היו קיימים קורסים באנטומיה וביומכניקה בלבד. ביוזמתן של נעמי בהט, ראש המסלול למחול ולתנועה דאז, ואפרת היימן (בעלת תואר שני בקינסיולוגיה של המאמץ) פותחה תוכנית כוללת יותר, המונה 8 קורסים לאורך 3 שנות לימוד (12 שעות שנתיות). מתוך מגש רב שנים עם תלמידי מחול, ניכר כי הסקרנות שלהם גדולה וכן הרצון ללמוד ולדעת על גופם, שהוא - לתחושתם של רבים מדי - פלא לא מפוענח. בידי לימודי הקינסיולוגיה המפתח להתקרבות אל הגוף והבנתו וכתוצאה מכך, גם שמירה טובה יותר עליו.

מראי מקום:

1. Welsh, Raymond, (January 1980) "What Kinesiology Can Teach the Dancer", *Dance Magazine*, p. 86.
2. Arenheim, Daniel D., (1986) *Dance Injuries: Their Prevention and Care*, London: Dance Books Ltd.
3. Fitt, Sally, (1996) *Dance Kinesiology*, New York: Schirmer Books, pp: ix-xi in Preface.
4. Horosko, Mariam, "The Dancer's Diet Guide", *Dance Magazine* (January, 1981): 88-89.
5. Schnitt, Diana, "Psychological Issues in Dancers - An Overview", *Journal of Physical Education Recreation and Dance* 61, no 9 (November-December, 1990): 32-34.
6. ד"ר קונסטנטינו נעמה, "סיכונים במחול", הרצאה במסגרת השתלמות מורים למחול בשיתוף מתא"ן והפיקוח הארצי על המחול, פברואר 1996.
7. Fitt, p. 389.
8. ד"ר מטרי ראובן, פציעות ספורט - אבחון ומניעה של פגיעות גופניות עקב פעילות ספורטיבית, ישראל: הוצאת ספרים ע"ש עמנואל גיל, מכון ווינגייט לחינוך ולספורט, 1993.
9. Benjamin, Ben, "Creating Your Own Warm-Up", *Dance Magazine* (November 1980): 86-88.



מבוא

מטרתו של מאמר זה לתאר ניסוי-יישום של תוכנית לימודים, שביקשה להשתמש בכלים שונים על מנת ליצור תהליך משמעותי של למידה. דימוי גופני ופעילות בתנועה שולבו בשיעור טבע שנושא גוף האדם. נבחן שילוב של התנסות בתנועת הגוף ובדימוי הגוף, בתוך הלימוד העיוני על גוף האדם. המטרה היתה לבדוק האם שילוב של תנועה ודימוי גוף בהוראת המדעים בנושא כמו גוף האדם, יתרום ללמידה - לא רק בתחום החווייתי ובמישור של הפנמת החומר הנלמד, אלא גם בתחום הידע על הגוף. הניסוי נעשה במסגרת מכללת דוד ילין.

עבודת השדה שמה לפנייה לחקור את מידת ההבנה והידע שיש לתלמידים על שלד אדם: עמוד השדרה, בית החזה, האגן וכו'. במאמר זה אתאר רק את הפעילות שנעשתה סביב עמוד השדרה, כמקרה ספציפי, המציב מעין מודל לסוג זה של עבודה. בשנים האחרונות, מדברות אסכולות בתחום החינוך על שימוש בדיסציפלינות שונות לצורך למידה איכותית יותר. סוגים שונים של אנשים לומדים בצורה שונה (גארדנר, 1985). הלמידה העיונית קוגניטיבית היא רק אחד מסוגי הלמידה. התינוק עושה צעדים גדולים בלמידה באמצעות חושיו, ורק לאחר מכן מפתח את הכשרים האינטלקטואליים שלו (פיאזזה, 1969). אך הלמידה באמצעות החושים מתרחשת

עמוד השדרה הוא שרשרת פנינים שימוש בתנועה ובדימוי אצל ילדים - בלמידה על גוף האדם

רונית פיינגולד

גם בחייו של המבוגר. למידה טובה מתרחשת, כאשר כשרים שונים של האדם משמשים ביחד כדי לאפשר שינוי והתקדמות (פלדנקרייז, 1983). ג'ון דיואי [John Dewy] וג'ורג' ברנר [Jerom Bruner] דיברו על תהליך הלימוד כתהליך חווייתי של גילוי. כאשר הלימוד העיוני נעשה חווייתי, יש סיכוי גדול יותר שתיווצר למידה משמעותית [Kieran, 1992]. אם נסכם את האמור לעיל, הרי שלמידה פעילה, על-ידי גילוי ואקטיביות, תכניס את הלומד למעורבות אישית בתכנים הנלמדים. למידה זו יכולה להיות דרך חשיבה, דרך רגש או בעזרת חושים, ולעולם תהיה מלווה בפעולה, בשינוי, ביצירה או בגילוי של רבדים חדשים בתוך התוכן הנלמד.

שלושת האלמנטים - מחשבה, פעולה ורגש, אם ישולבו בתהליך הלמידה - ייצרו אינטגרציה שתעמיק את הלמידה ותאפשר לסוגים שונים של לומדים למצוא מקום בתוך התהליך. בשנים האחרונות מפתחים טכניקות לימודיות שונות, המבקשות לשלב את מכלול הכשרים והאינטליגנציות בתהליך הלמידה ולקיים למידה פעילה של גילוי בכיתה.

כיצד מבינים ילדים את השלד של גוף האדם?

מספר מחקרים עוסקים באופן שבו התלמידים מבינים את השלד וחוקרים רבים הגיעו למסקנה שלתלמידים רבים אין די הבנה במה שנוגע לשלד. גם לגבי תלמידים שעומדים בהצלחה בבחינות בביולוגיה, קיים חשש שהידע שלהם על חלקי השלד השונים הוא ידע תיאורטי, וכי חסרה להם הבנה כוללת (הוליסטית) של השלד כפונקציונלי וכחלק מגופם. זאת למרות שלמידה עיונית ראויה אמורה לכלול בתוכה מבט כולל ופונקציונלי. ה"סידור" שעורך אדם בדמיונו כדי להסביר או לתאר לעצמו את העולם, על התופעות הפיזיקליות שלו, נקרא בספרות המקצועית של הוראת המדעים בשם - "מסגרות אלטרנטיביות".

לפי מחקרים מסוימים, [Braund, 1998] ילדים נוטים לראות את עמוד השדרה כעצם רחבה, ישרה ולא גמישה. בגיל בית הספר היסודי, תופסים ילדים רבים את עמוד השדרה גם כתומך, אך מעטים מודעים לפונקציות אחרות של עמוד השדרה - כמו תנועתיות, קשר עם איברי גוף וחיבור לשרירים.

טוניקליף ורייס [Tunnicliffe and Reiss] ממליצים במאמרם (1998) לחקור את מקורות הידע וההבנה של תלמידים על השלד במחקרים ובדרכי פעולה נוספות כמו: שימוש באמצעים חזותיים-פלסטיים, ניתוחי חיות או ביקורים במוזיאוני מדע. אך אין אזכור של התנסות חושית-תנועתית אשר יכולה לקרב את הלומד אל גופו שלו, ואל שלדו שלו עצמו.

בין המדדים ששימשו לבדיקת הידע וההבנה של התלמידים ביחס לעמוד השדרה ולשלד, היו ציורים שצוירו על ידם. יתרונם של ציורים אלה - מלבד הנתונים שהם מספקים לחוקר - הוא בכך שהם עוקפים מגבלות מילוליות ותרבותיות העלולות להוות מכשול בעת בדיקת מידת הידע של הילדים (במקרה זה על מבנה עמוד השדרה או השלד). יתרון נוסף הוא שבקשה לציור אינה מאיימת ואינה נתפסת כמבחן ידע. הממצאים שהתגלו בציורי הילדים מצדיקים הן את הצגתם והן דיון ומחשבה משותפת של אנשי מקצוע מתחום מדעי הטבע ומתחום התנועה והמחול, לגבי המשך חקירה ופעולה בנושא.

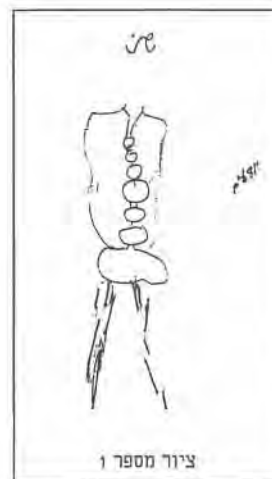
"הגוף הלומד" או "הגוף החושב" ככלי בלמידה קוגניטיבית

בשנת 1996 במסגרת המכון למחקר יישומי במכללת דוד ילין בירושלים, ערכתי מחקר-פעולה בנושא השימוש בדימוי ככלי בהוראת המחול. במחקר זה השתמשתי בדימוי של חלקי גוף, במהלך שיעור מחול של ילדות בכיתות ד'-ו' ובדקתי את השפעת הדימוי על ביצוע של פעולה מוטורית. תוצאות המחקר העלו שימוש בדימוי או באימון מנטלי (כפי שנקרא בספרות), משפיע

על איכות ביצוע התנועה. ממצא נוסף שעלה היה השפעתו הרבה של הדימוי על שיפור

למידה (ראה גם Kieran, 1992). הנחקרות חזרו ואמרו בראיונות כי פעולת הדימוי (והוויזואליזציה) של איברי גוף שונים גרמה להן להרגיש טוב יותר את גופן. דימוי איבר הגוף המסוים הוביל את הלומדות ליותר מודעות, יותר תחושה והרגשה של האיבר, ויותר תשומת לב אליו. כמו כן דיווחו הנחקרות, כי הלימוד היה מלווה בתחושה של גילוי וחוויה אישית. זאת, לעומת הידע התיאורטי, שנרכש בשיעורי הטבע בבית הספר, ואשר נשכח עד מהרה. לדוגמה, אגן הירכיים היה עבורן מושג אנטומי בלבד, והן לא קישרו בין המונח האנטומי לבין מיקומו ותחושתו של חלק זה בתוך גופן.

עם ממצאים אלה הגעתי לכיתות בהן נלמד נושא גוף האדם. המטרה היתה לבדוק מה יקרה בתהליך למידה, אם תשולב בו פעילות תנועתית-דימוית. הגעתי עם שאלות רבות שהעיקרית בהן כאמור היתה - האם התנסות בתנועה ובדימוי תורמת ללמידה העיונית. בהקשר הרחב נשאלו השאלות - מה וכיצד אנחנו לומדים באמצעות החושים, התנועה והדמיון? האם פעולה, רגש, חוויה, ומודעות הם כלים ללמידה? או בניסוח דימוי: האם "הגוף הלומד" או "הגוף החושב", יכולים לשמש כלי בלמידה הקוגניטיבית? ומה ואיפה החיבור בין הלמידה ה"חושית" והלמידה העיונית? בניסוח אחר: האם ניתן לשלב בהוראת המדעים כלים אמנותיים כמו הדימוי? מה יקרה לידע כתוצאה מהשילוב?



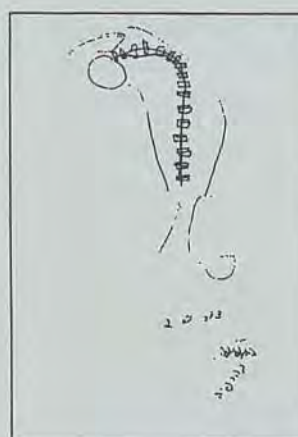
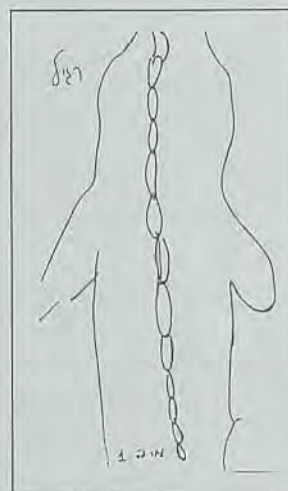
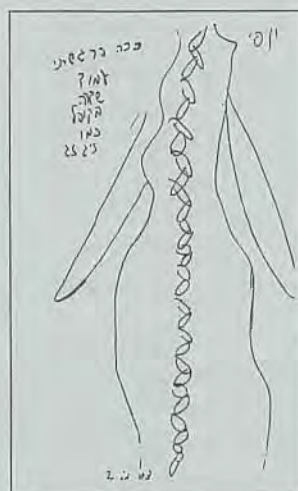
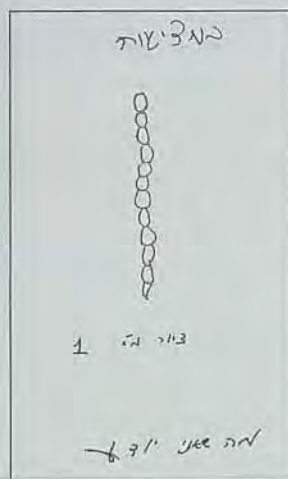
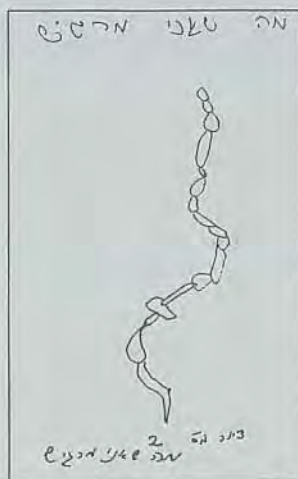
בהקשר המיידי, נוסחה השאלה כך: האם מונחים אנטומיים כמו אגן הירכיים, בית חזה או עמוד השדרה יהיו יותר מוחשיים עבור התלמידים, האם ישתנה משהו בתפיסה שלהם? האם יתוסף ידע אל הידע הקיים? בעצם, מה יקרה לידע ולהבנה של הילדים על עמוד השדרה כתוצאה מהתנסות בתנועה ובדימוי הגוף?

הניסוי

עבודת השדה נעשתה בכיתה ה' בבית הספר "יפה נוף" בירושלים. בניסוי השתתפו כעשרים וחמישה תלמידי אותה כיתה, שיצרו חתך סוציו-אקונומי מגוון. התלמידים באו בחצאי קבוצות (במספר שווה של בנים ובנות, כשהם מלווים על-ידי סמינריסטית שעשתה תצפית על השיעור), לשיעורי תנועה, שהתקיימו במקלט בית הספר בתנאים לא אידיאליים. תוכנית הלימודים בטבע בכיתות ה' עוסקת בגוף האדם, בשלד ובמערכת הנשימה (מט"ל: "מערכת הנשימה" ו"כיצד אנו נעים"). התלמידים למדו על מערכת השלד ועל מערכת התנועה לפני תחילת הניסוי. לא היתה עבודה משותפת של המורה לטבע עם המורה לתנועה אך היתה העברת אינפורמציה בנוגע למה שהילדים כבר למדו.

במשך חודשיים וחצי הייתי נוכחת בכיתה כמורה-חוקרת והעברתי שיעורי תנועה, שהיו קשורים לנושא האנטומי שנלמד בכיתה (במקרה זה: מערכת השלד. התיאור יתמקד, כאמור, בעבודה על עמוד השדרה). בתחילה הוצגה בפני התלמידים תמונה של עמוד השדרה כפי שהיא מופיעה בספר הלימוד שלהם. התלמידים למדו על עמוד השדרה ואף הסתכלו על הציור שבחוברת העבודה. בציור זה, ראו בבירור את החוליות ואת הקשתות של עמוד השדרה. לאחר מכן הורו לתלמידים לצייר את עמוד השדרה שלהם; לציורים אלה קראנו: ציור מס' 1. הילדים ציירו כשהם יושבים במרחק אחד מהשני. הם התבקשו לא להעתיק ולצייר רק על פי הידע וההרגשה האישית שלהם, לפי מה שהם יודעים על עמוד השדרה שבגופם. לתלמידים הוקצבו כעשר דקות לציור, עליו התבקשו לרשום את שמם. לאחר איסוף הציורים התקיימה הפעילות ההתנסותית, בשלבים הבאים:

1. דימוי-ויזואליזציה: התלמידים שכבו, ישבו או עמדו במצב של הרפיה, בדרך-כלל בעיניים עצומות, ודימו את איבר הגוף המסוים עליו למדו. ההוראה, שחזרה על עצמה פעמים



רבות, היתה: "עצמו עיניים ונסו לראות בדמיונכם את עמוד השדרה שלכם." פעולת הוויזואליזציה היא פעולה של התבוננות אל תוך משהו שאינו מוחשי. או כפי שהשפה העברית מייטיבה להגדיר: "לראות בעיני רוח". כלומר, מדובר בעבודה מנטלית של התבוננות, אשר מסוגלת לחבר אותנו עם יצירי דמיון או עם מושאים שאין לנו יכולים לצפות בהם בעינינו, כמו חלקים פנימיים של גופינו (להסבר מפורט יותר על ויזואליזציה ודימוי ראה: Franklin, 1996; פיינגולד, 1997).

2. הפעלה תנועתית: התלמידים הניעו חלק גוף מסוים (במקרה זה, עמוד השדרה), בתוך בחינת הקשרים בין אותו חלק לחלקים אחרים בגוף ובתוך בחינת תפקודו של אותו חלק במערכת הגופנית.

3. דימוי/מטאפורה: התלמידים התבקשו לחשוב על איבר גוף מסוים בתוספת דימוי או מטאפורה הקשורים למבנה האנטומי של אותו איבר (למשל, על עמוד השדרה כמחרוזת פנינים או על קערת-האגן). המטאפורה/דימוי ניתנו על-ידי המורה, במטרה להדגיש או להמחיש את מבנה האיבר ותפקודו.

4. שיתוף: התלמידים ישבו במעגל וסיפרו על התנסויותיהם, שכללו תנועה, דימוי ומטאפורה (להלן: "הפעילות"). לאחר הפעילות נתבקשו הילדים לצייר שוב את עמוד השדרה כפי שהם מרגישים אותו, כולל הפרטים שהם יודעים עליו. לציורים אלה קראנו: ציור מס' 2.

הצגת הממצאים תתייחס לנתונים שהתגלו בשני שלבי הציור: ציור מס' 1 (שציור לפני הפעילות), וציור מס' 2 (שציור לאחריה), כמו גם לדברים שאמרו הילדים במהלך השיתוף. הצגת הממצאים תתייחס לשאלה העיקרית, כאמור: האם השתנה משהו בתפיסה ובהבנה של האיבר, כתוצאה משימוש בתנועה, דימוי גוף ומטאפורה.

ניחוח הציורים

הקריטריונים לניחוח הציורים, כלומר, כיצד להסיק מהציורים מהי מידת ההבנה שיש לילד בנוגע לשלד, נקבעו על ידי החוקרים טוניקליף ורייס וחוקרים אחרים, על פי מידת הדיוק של הילד בציוריו; מסימון מטושטש של קווים כמציינים עצמות ועד לציור רצוף של שלד עם ציון הקשר בין האיברים השונים המרכיבים את השלד. במודל שלנו, נתבקשו הילדים לצייר רק את עמוד השדרה, ללא מסגרת של גוף ואף ללא התייחסות לשאר השלד. הקריטריונים לניחוח הציורים יתייחסו

לכן רק אל מה שקשור לעמוד השדרה. שלושת המאפיינים האנטומיים הבולטים ביותר של עמוד השדרה, כפי שאפשר ללמוד מהספרות האנטומית ועל-פי מה שעלה מהציורים, הם: האנכיות של עמוד השדרה, החוליות המרכיבות אותו והקשתות שלו (צורת ה-S). לפיכך, אלה היו שלושת הקריטריונים העיקריים לניחוח הציורים:

1. אנכיות.
2. חלוקה לחוליות (לעומת התייחסות לעמוד השדרה כאל עצם אחת).
3. הצורה הקשתית של עמוד השדרה.

ציור מס' 1: מתוך 23 ילדים, 23 ציירו את עמוד השדרה כאנכי, 22 ציינו את החוליות, ילדה אחת ציירה את עמוד השדרה כעצם אחת ארוכה. רק 5 מתוך 23 התייחסו להקשתה כמעט בלתי נראית של עמוד השדרה (יש להדגיש כי ההקשתה אותה ציירו היתה מזערית). זאת, למרות שכל הילדים ראו את ההקשתה באיור שבספר הלימוד שלהם. מנתונים אלה עולה כי כל הילדים תופסים את עמוד השדרה כאנכי (עמוד) וכחוליית. עם זאת, רוב הילדים לא תופסים את עמוד השדרה כקשתית.

ציור מס' 2: ציור לאחר שהילדים התנסו בפעילות תנועתית ודימוי עמוד השדרה. הילדים נתבקשו לצייר מיד לאחר הפעילות (מסיבות טכניות ציור ציור זה רק 11 מבין התלמידים, כלומר, כמחציתם). מתוך 11 ילדים, 9 הוסיפו לאנכיות ולחולייתיות של עמוד השדרה גם קשתות. החמישה שציירו בציור מס' 1 קשתות מינימליסטיות בעמוד השדרה נמנים עם שתי הקבוצות, כך שבאחוזים חל שינוי משמעותי. לאחר הפעילות בתנועה ודימוי, ציירו רוב הילדים קשתות בעמוד השדרה, אף שלפני הפעילות, הקשתות של עמוד השדרה הופיעו (בקושי) בציוריהם של ילדים מעטים. בעקבות השימוש בדימוי "עמוד השדרה הוא כמו שרשרת פנינים", הופיע לצד הציורים גם "סיפור". שני ילדים לא ציירו בכלל, אלא רק כתבו: "שרשרת פנינים צבעונית וזה מצד לצד ומסתובבת"; "מישהו בא ומנענע את השרשרת היפה והנוצצת ואני מתחילה להתנער"; בשני מקרים יש שינוי באנכיות של עמוד השדרה. במקרה אחד ציירה ילדה את החוליות בצורה מעגלית, והוסיפה הרבה צבעים וכיתוב בתחתית



הציור: "קופסת תכשיטים". במקרה השני ציירה ילדה את עמוד השדרה חולייתית ומקושת בשתי קשתות, אבל אופקי. אחת החוליות היא ציור קטן של ילדה ולדו כתוב: "אני". בסבב המילולי שהתקיים בסוף השיעור נאמרו הדברים הבאים:

אלה: "הרגשתי שאני עולה בתוך החוליות כמו במדרגות".

יונתן: "הייתי באוויר הפתוח, נפלתי על מטוס, התנועעתי כמו אני לא יודע מה, נפלתי על ענן, התנועעתי והיה כיף".

נמרוד: "הרגשתי כיפה אדומה שבורחת מהזאב, תגובת שרשרת, כשקמתי הרגשתי

מטפס על קיר. נשברות לי החוליות ואני לא יכול לעמוד זקוף".

ניחוח ומסקנות

התלמידים ידעו על הקשתות של עמוד השדרה מתוך עיון בחוברת העבודה, ובכל זאת לא הפנימו ידע זה בציורים הראשונים שציירו, וכנראה גם לא בדימוי הגופני ובתפיסה שהיתה להם על עמוד השדרה. האנכיות והחוליות הופיעו בכל הציורים לפני ואחרי הפעילות, אך עמוד השדרה (מפני שהוא מערכת תנועתית, ותומך עיקרי ביציבה) בנוי גם בצורה קשתית. עובדה זו, גם אם היא מועברת בדרך הלימוד העיוני, אינה מובנת דיה לילדים ואינה חלק מדימוי הגוף שלהם. ואכן, הקשתות לא הופיעו בציורים הראשונים של הילדים (או שהן הופיעו באופן מזערי), אך הן הופיעו בבירור בציורי

הילדים לאחר הפעילות של ויזואליזציה-מטאפורה-תנועה. לאחר הפעילות התנועתית-פיזית, והדימוית-רגשית, נראה כי נוצרה מודעות שהובילה לדימוי חדש של עמוד השדרה. הילדים חוו את עמוד השדרה - לא עוד כעמוד ישר ואנכי, אלא כעמוד מקושת. הדימוי התרחב בהתאם לתפקוד ובעזרת הדימוי, התרחב גם הידע. עמוד השדרה הוא

אכן עמוד אנכי, העשוי חוליות ומורכב משתי קשתות עיקריות. הידע על קשתיות עמוד השדרה לא הופנם בלימוד העיוני ואילו בלימוד החושי-תנועתי הוא "יצא לאור" בצורה של ציור עז יותר של קשתות. יש סיבה להניח, כי השינוי חל בעקבות הפעילות ולא בעקבות ההכנה המילולית לפעילות, שכן המורה-חוקרת השתמשה בהוראה מילולית קצרה ומדויקת ללא הסבר או איזכור הקשתות של עמוד השדרה.

ציורי הילדים אחרי ההתנסות הם הטבעה של ידע חדש, ושל דימוי חדש שיש לילדים על עמוד השדרה שלהם. גם אם זהו ידע נקודתי שלא קיבל חיזוק ואישוש על ידי לימוד מתמשך ושילוב של לימוד עיוני בתוך ההתנסות, עדיין זהו ידע חדש שנרכש כתוצאה מהתנסות הילדים בתנועה ובדימוי. השימוש בדימוי/מטאפורה סייע לתלמידים להתחבר אל התנועות, אך מהדיווחים אנו רואים שהוא הוביל אותם גם למקומות חדשים: השרשרת הפכה לקופסת תכשיטים. היתה התרחקות מהמבנה האנטומי, והושם דגש על עולם דמיוני. במקרה שבו הכניסה ילדה את עצמה כחוליה בעמוד שדרה אופקי, אנו רואים את השפעת המטאפורה על הרגש. הדמיון הוציא את עמוד השדרה מההקשר האנטומי שלו והוביל אותו להקשרים רגשיים. ניתן להסיק מכך, שיש לבחור בקפדנות את המטאפורות, בהתאם לפונקציה שרוצים שתמלאנה, וכן שיש ילדים (ומבוגרים) שמתחברים למטאפורות ביתר קלות ואף הולכים רחוק עם הדמיון, ויש כאלה שלא. ממצא חשוב נוסף עלה מן התלמידים במשוב - ביחס לפעילות כמכלול. מתוך 23 ילדים שנשאלו, סבורים 16 כי הדימוי (ויוזאליזציה ומטאפורה) והתנועה עזרו להם להכיר טוב יותר את גוף האדם ולגלות דברים חדשים על גופם. בתשובה לשאלה מה היה הגורם להכרות המשופרת עם הגוף, ציינו רוב התלמידים (15) את הדימוי הוויזואלי, בצירוף ההרפיה וההפעלה התנועתית. גם המורה-צופה וגם המורה-חוקרת התרשמו שהילדים אוהבים את ההרפיה והדימוי ונכנסים אליהם ברצון, בטבעיות וללא התנגדויות. הילדים אישרו בדיווחיהם כי פעולות ההרפיה והדימוי נתפסו כחוויה נעימה ומלמדת. יש לציין כי מתוך 25 ילדים שהשתתפו בפעילות היו ארבעה שתגובתם היתה: "אני לא חושב שלמדתי משהו שלא ידעתי", או "ידעתי את כל חלקי הגוף גם בלי השיעור", וכו'. אך רוב

התלמידים כתבו במשוב דברים כמו: **אלה:** "מאוד נהניתי מההרפיות. הייתי רוצה שיהיה בסוף כל שיעור הרפיה. לא גיליתי המון דברים חדשים אלא רק הכרתי את חלקי הגוף שאני מכירה, טוב יותר." **גל:** "אני גיליתי את כל העצמות ובמיוחד הרגשתי את חיבור הלסת עם הצוואר וזו היתה בערך חוויה." **ענבל:** "אהבתי את ההרפיות. זה היה לי נעים ומרגיע." **יואל:** "התגליות שלי היו שכשעושים הרפיה ממש מרגישים את הגוף." **יונתן:** "בעקבות הפעילות וההרפיה אני מרגיש יותר טוב וגם מכיר את גוף האדם. אני אהבתי במיוחד את ההרפיה היא מרגיעה ומשחררת את העצמות ואת הגוף."

סיכום

מדיווחים אלה ומניתוח ציורי עמוד השדרה, עולה כי שילוב של דימויים ושל תנועה במערכת הלמידה על גוף האדם מכניס ממד חווייתי ללמידה, לפחות במקרה המתואר כאן, החוויה החושית והפעלת האיבר הגופני הובילו את הלומד לגילוי של ידע רלוונטי על ידי התנסות. ידע על גוף האדם יכול להיות נרכש בתהליך של הבנה של מבנה ותפקוד בתוך לימוד עיוני. הוא יכול להיות נרכש ממראה עיניים (דגמים, שלדים וסרטים), והוא יכול להיות נרכש גם בתוך תהליך של התנסות חווייתית, אישית, של מודעות, דימוי והבנת הגוף מבפנים. באשר לשימוש במטאפורות, עולה מהמחקר כי השימוש בהן יכול להסיט לומדים מסוימים לכיוונים חדשים. המטאפורה מפעילה את הדמיון ומשפיעה על הרגש, על כל המשתמע מכך.

שילוב הידע העיוני עם ההתנסות והידע האישי המתגלה, יכול להוות יחידת למידה חוליסטית ובכך לתרום להבנה עמוקה ומשמעותית של מבנה השלד ותפקודו. יתרונו של לימוד כזה הוא במידיות שלו (הגוף האישי של התלמיד זמין לו עצמו, ומיידית ובחוויית הגילוי האישי, המזמן חוויה, שבעטייה יכול הידע להחרת בזיכרון למשך זמן רב יותר.

אמנם, ילדים שהם "מדמיינים חלשים" (ראה אצל: Murphey, 1992) יתקשו לעבוד עם דימוי ככלי למידה. אך אצל רוב הילדים במחקר זה, ההרפיה, ההסתכלות פנימה והדימוי נחו כפעילות מרגשת ומלאת תגליות. הפעילות התנועתית נתפסה כפעילות "כייפית", מהנה, וככזאת היא עזרה לרוב

הילדים להחיות את החומר העיוני שנלמד על גוף האדם, ואף לגלות ממדים חדשים בגוף, שלא נתפסו בדרך הלמידה הרגילה. אפשר לטעון, כי כדי לבדוק את השפעת השימוש בתנועה ובדימוי גוף על תהליך הלמידה העיונית, נצטרך לחזור על הניסוי בפרוצדורה קפדנית יותר, במספרים גדולים יותר ובמכשירים נוספים, שיוכלו לחדד את השינוי בידע עקב השימוש בלמידה דרך חושים ותנועה ולבדוק קשר ישיר ונסיבתי. אבל גם בתיאור מקרה זה, ובעיקר בעדויות התלמידים, אפשר להיווכח בתרומה של שילוב ידע עם התנסות ללמידה משופרת, שילוב שיש לו מקום במערכת החינוך.

ביבליוגרפיה

- גרדנר, ה. (1985), *מוח חשיבה ויצירתיות*, ספרית הפועלים, ת"א.
- . (1996), *אינטליגנציות מרובות*, ברנזון וייס ומשרד החינוך.
- המרכז הישראלי להוראת מדעים, כיצד אנו נושמים, משרד החינוך והתרבות, תשל"ח.
- . כיצד אנו נעים, משרד החינוך והתרבות, תשל"ח.
- פיאדה, ז. (1969), *שש מסות על ההתפתחות הנפשית*, ספרית הפועלים, ת"א.
- פיינגולד, ר. (1997), *"השימוש בדימוי בהוראת המחול"*, עבודת דיסרטציה, מכללת דוד ילין, ירושלים.
- פלדנקריין, מ. (1983), *הנסתר שבגלוי*, הוצאת אלה. ת"א.
- Braud, M., (1998), "Trends in Children Concepts of Vertebrate and Invertebrate", *Journal of Biological Education*, 32 (2).
- Dale Tunnicliffe, S. and Reiss, J.M., (1998), "Students Understanding about Animal Skeletons", Homerton College Cambridge, UK, (Essay written for International Conference for Biological Education, in Gutteburg, Sweden).
- Franklin, E. (1996), *Dynamic Alignment Through Imagery*, Human Kinetics.
- Kieran, E., (1992), *Imagination in Teaching and Learning*, University of Chicago Press.
- Murphey, Sh. and Jewdy, D., P., (1992), *Imagery and Mental Practice*, *Advances in Sport Psychology*, Thelma S., Horn ed. Human Kinetics.

בעיית עמימות המושג

אני מודה שאינני אוהבת הגדרות, בעיקר
כאשר מדובר באמנות. אבל כאשר עוסקים
במחקר וגם כאשר מבקשים להגיש עבודה
תיאורטית מעמיקה, חייבים לתחום את
הנושא, דהיינו, להגדיר את גבולותיו. ללא
הגדרת הנושא, יש חשש שהדמיון היצירתי
יפרש כנפיים לעבר פיזור ושטחיות במקום
להתמקד נקודתית בנושא ולהעמיק. יש גם
אומרים, ואני מסכימה איתם, שכל חוקר
יוצר את ההגדרה המתאימה להיפותזה שלו.
מכאן, שזו איננה תורה מסיני והיא מבקשת

רות אשל

מהו תיאטרון התנועה?

הגדרת המושג תיאטרון-תנועה



שיבוא חוקר אחר וימצא את הפרצות במסגרת
של ההגדרה כדי לשפר אותה או כדי למוטט
אותה. כשם שמגבלה תנועתית בכוריאוגרפיה
מסייעת לכוריאוגרף למצוא פתרונות מקוריים
ובלתי צפויים, כך גם ההגדרה במחקר. ולכן,
לא נותר אלא להיעזר בכלי זה באהבה.

הפנטומימאי יאן ברונק
Pantomime: Jan Bronk

ו"תיאטרון-מחול" מתארים אותה סוגה ממש ולעיתים - דבר והיפוכו.

דומני שאין חילוקי דעות בין היוצרים, החוקרים והתיאורטיקנים בישראל, שכאשר מדברים על "תיאטרון-תנועה", מתכוונים לסגנון עבודתה של פינה באוש. אבל באוש איננה מגדירה את עבודתה כתיאטרון-תנועה אלא כ"תיאטרון-מחול" [Tanztheater].

עמיתיה של באוש, ובהם סוזן לינקה [Susanne Linke], ריינהולד הופמן [Reinhold Hoffmann], רוזמונד גילמור [Rosamund Gilmore] וגרהרד בוהנר [Gerhard Bohner] אימצו את המושג "תיאטרון-מחול" כדי לתאר את מה שאנו קוראים בישראל - תיאטרון-תנועה.¹ ואם לא די בבלבול עד כה, הרי שהסוגה תיאטרון-מחול מתארת גם סגנונות שאין להם כל קשר לתיאטרון-התנועה. לדוגמה, בשנות החמישים נעשה בארצות הברית שימוש במושג תיאטרון-מחול כדי לתאר מגוון סגנונות מחול, שאין להם דבר וחצי דבר עם תיאטרון-המחול של באוש. למשל, תיאטרון-המחול אלווין איילי [Alvin Ailey] שמתבסס על מחול בסגנון ג'אז, או תיאטרון מחול הארלם [Harlem] שעוסק בבלט קלאסי ובסגנון ג'אז. בשני המקרים האלה השימוש במושג "תיאטרון-מחול" בא להצביע על מחול עם תפיסה תיאטרלית בשעה שלמעשה מדובר בלהקות בלט קלאסי וג'אז. ואם לא די בכך, הרי שחלוצי המחול הפוסט-מודרני של תחילת שנות השישים, שמרדו בקאנונים של המחול המודרני האמריקאי, אימצו את המושג "תיאטרון-מחול" כדי לתאר את עבודותיהם הניסיוניות. כותבת חוקרת המחול האמריקאית סלי בינס [Sally Banes]: לראשונה [בהקשר למחול פוסט-מודרני] הופיע השם "תיאטרון-מחול" באפריל 1963, כאשר קבוצת רקדנים בכנסיית ג'אדסון קראה למה שהיא עושה בשם זה. אחרים שבאו אחריהם אימצו את השם.²

בחרתי לנסות להגדיר את הסוגה "תיאטרון-תנועה", מאחר שהיא סוגה חשובה שמרבים להשתמש בה כיום, וככל הנראה, היא בעייתית במיוחד וקשה להגדרה. הקושי נובע מהשימוש הרווח במושג "תיאטרון-מחול" כדי לתאר סוגות שונות של מחול, שאחת מהן היא תיאטרון-תנועה. כפי שנראה בהמשך, יש מקרים שבהם המושגים "תיאטרון-תנועה"



"פרנסיס בייקון" מאת איסמעיל איבו, צילום: כריסטיאן בראשוויץ, מתוך "תיאטרון-מחול היום" "Francis Bacon" by Ismael Ivo, photo: Christian Brachwitz, photograph from Tanztheater heute



פנטומימה: ג'ין קופרי ב"בוקרים" מאת וים אמריק
Pantomime: Jean Couperie in "Cowboys" by Wim Emmerik



"אולריקה מיינהוף" מאת יוהאן קרזניק, צילום: יורג לנדסברג, מתוך "תיאטרון-מחול היום"
"Ulrike Meinhof", by Johann Kresnik, photo: Jürg Landsberg, photograph from
Tanztheater heute

במחצית השנייה של שנות השבעים השתמשו הכוריאוגרפים בישראל, המזוהים עם סגנון תיאטרון-התנועה, בשמות שונים לתאר את עבודתם. למשל, הכוריאוגרפית רות זיו-אייל השתמשה בתוכנייה למופע שלה ("מסתורים", 1976) במושג "הצגה בתנועה" כדי לתאר את סגנונה; הכוריאוגרפית נאוה צוקרמן קראה לעבודתה הראשונה (1981) "תמו-נע" (תמונה נעה) ובהמשך אימצה שם זה לתאר את תיאטרון-התנועה שלה. רנה שינפלד ואנוכי השתמשו בשם "תיאטרון-מחול" בהשפעת המחול הפוסט-מודרני. בשנת 1981 הופיע לראשונה המושג "תיאטרון-תנועה" בתוכנייה למופע של אשרה אלקיים ליצירתה "טרמינל". היא סיפרה כי לא ידעה איך לקרוא לסגנון החדש, והמבקר גיורא מנור שנכח בחזרה הציע לכנות את הרך הנוול בשם "תיאטרון-תנועה". לאחר מכן אימצו מרבית היוצרים שעסקו ב"מחול אחר" את השם הזה. המילה "אחר" באה לציין שמדובר במחול בסגנון שונה מזה של גראהם ותלמידיה ואשר מבוצע מחוץ ללהקות הממוסדות.³

את השם "תיאטרון-תנועה" אימצו לא רק אנשי המחול אלא גם יוצרי התיאטרון הניסיוני בארץ, שהעדיפו את המושג "תיאטרון-תנועה" על פני "תיאטרון-מחול", שהתקשר אצלם ללהקות מחול כמו תיאטרון-מחול ענבל, שאין לו כל קשר לתיאטרון המחול של פינה באוש. בתחילת שנות השמונים נהגו אמנים פלסטיים להשתמש בשם "תיאטרון-תנועה" כאחד משמות רבים שנתנו למיצג, ובהם: תיאטרון חזותי, תיאטרון אחר, תיאטרון טוטאלי, מולטימדיה ואמנות בין-תחומית. לדברי יגאל בן-נון, ששימש בשנות השבעים והשמונים אוצר למיצגים רבים, מעיד ריבוי השמות על כך שהתעיייה והניסוי בתחום זה לא תמו עדיין.⁴ מכל הנאמר לעיל משתמע, שכאשר משתמשים בארץ במושג "תיאטרון-תנועה" מתכוונים לסגנון שבאוש ועמיתיה מכנים Tanztheater. ואילו המושג "תיאטרון-מחול", [Dance-Theatre] מתאר מגוון רחב של סגנונות, כולל תיאטרון-תנועה.

מאפייניו של תיאטרון-התנועה

כאמור, ההגדרה של "תיאטרון-תנועה" מעורפלת. הבה נראה כיצד תיאורטיקנים ואמנים שונים מנסים להגדיר סוגה זו. לפי ז'ק דרידה [Derrida] מדובר בסוג תיאטרון שמוותר על המילה, שבו "הטקסט של הגוף" בא במקום הטקסט המילולי.⁵ אלא שהגדרה זו רחבה מדי ויכולה לכלול גם מופע פנטומימה

ואפילו מפגן ספורטיבי בעל אופי תיאטרלי. החוקר אדמונד האסל [Edmond Husel] מוסיף על הגדרה זו שב- Tanztheater מתורגם ניסיון החיים [Lebenswelt] באופן ישיר לתנועה, בלי התערבות מוקדמת ומתוכננת של השכל.⁶ משמע שמדובר בתיאטרון שהאמירה שלו, הקשורה לניסיון חייו של האדם, מועברת באופן ישיר אל הקהל באמצעות התנועה ולא באמצעות טקסט. חוקר התיאטרון והמחול רוג'ר קופלנד [Roger Copeland] מציין, שהאמירה אינה בהכרח קשורה לסיפור או להשתלשלות אירועים.⁷ חוקרת המחול נאדין מייסנר [Nadine Meisner] מדגישה את הרב-תחומיות של תיאטרון-התנועה. היוצר חופשי "לשלב כל אמנות: סיפור, סרט, ריקוד, או כל אמנות אחרת כדי לשרת את הביטוי הרגשי".⁸ רולנד לנגר [Roland Langer] חוזר על דברי קודמיו ומוסיף שתיאטרון-המחול הגרמני (דהיינו, תיאטרון-התנועה) הוא גירסה חדשה של צורה ישנה: "אקספרסיוניזם גרמני".⁹ את כל הנאמר לעיל נוכל לסכם: תיאטרון-תנועה הוא תיאטרון שבו התנועה היא המרכיב המרכזי; הוא עוסק בניסיון חיים, במסרים אנושיים, אך אינו קשור בהכרח לסיפור או להשתלשלות אירועים; הוא מבקש לעורר רגש והוא בעל אופי רב-תחומי. הגדרה זו אינה מספקת ויש לחדד את ההבדלים בין תנועה יומיומית בקונטקסט אמנותי לבין אותה תנועה בקונטקסט אמנותי שכבר הפכה לתנועה של מחול. בתיאטרון-תנועה מדובר בתנועה טבעית, יומיומית ולא בתנועה מחולית. לדברי החוקר פול לאב [Love] תנועה טבעית היא תנועה הלקוחה ממקור טבעי מוכר ומתבצעת במקצב טבעי, כגון: לפתוח-לסגור, לקום-לפול, ללכת, לרוץ, לדלג, להתמתח, לרעוד.¹⁰ רוג'ר קופלנד מוסיף לכך כי בעוד שהמחול מורכב מצעדים [steps] במובן של צעדי מחול, עוסק תיאטרון-התנועה במחוות גוף.¹¹ מבקר המחול והתיאטרון אליקים ירון מדגיש את היסודות הכוריאוגרפיים הבאים לידי שימוש בתיאטרון-תנועה.¹² הכוונה היא לאלמנטים הבסיסיים שמהם מורכבת התנועה: כוח, זמן, חלל וצורה, כפי שהגדירם רודולף פון לאבאן [Laban]. בספריו מסביר לאבאן כיצד ניתן לשלב את האלמנטים האלה במיניונים שונים כדי ליצור "מצב רוח או אווירה שיגבירו בקהל את המודעות לאספקטים משמעותיים בחיים".¹³ מבקרת המחול האמריקאית דבורה יוביט [Jowitt] מחזקת את התפיסה שתיאטרון-התנועה נשען על נקודת מבטו של כוריאוגרף ולא של במאי, ואומרת שתיאטרון-

התנועה "כותב מחזות ברגישויות של מחול".¹⁴ מתוך מכלול הדעות שלעיל, אני מציעה את הגדרת הביניים הבאה, כאמצעי עזר לקראת ההגדרה הסופית שאליה אגיע בסוף המאמר: תיאטרון-תנועה הוא מופע תיאטרלי רב-תחומי, שנוצר מתוך תפיסה אמנותית משולבת של כוריאוגרף ובמאי. הוא עוסק בנושאי אדם וחברה שפונים ישירות אל הרגש של הצופה ואינם קשורים בהכרח לסיפור או להשתלשלות אירועים. המרכיב המרכזי בו הוא התנועה הטבעית של הגוף ושימוש במחוות גוף (גיסטות). אבדוק באיזה מידה מבחינה הגדרה זו בין תיאטרון-תנועה לסוגות קרובות כמו מחול פוסטמודרני של היום (להבדיל ממחול פוסט-מודרני של שנות השישים והשבעים), תיאטרון פנטומימה ותיאטרון חזותי.

ההבדל בין תנועה לבין מחול

אחת הבעיות שניצבו בפני היתה - היכן למתוח את קו הגבול בין תיאטרון-תנועה לבין סוגי מחול אחרים. האם לכלול תחת הסוגה "תיאטרון-תנועה" עבודות מחול פוסטמודרני של כוריאוגרפים ישראלים משנות התשעים, כמו, למשל, אמיר קולבן, אוהד נהרין, רמי באר, ענבל פינטו ועידו תדמור? מרבית העבודות של יוצרים אלה הן תיאטרליות, רב-תחומיות, רב-תרבותיות ועוסקות באדם ובחברה ומתבססות על תנועה שאינה קשורה לסגנון מחול ספציפי. לכאורה הן עונות להגדרת הביניים של תיאטרון-תנועה, אך בכל זאת, אין לשייכן לסוגה תיאטרון-תנועה אלא לקטגוריה שהייתי קוראת לה "תיאטרון-מחול פוסטמודרני", שבו מצויים מרבית האפיונים של תיאטרון-תנועה, אבל בהם המרכיב השונה הבולט הוא השימוש במחול ובווירטואוזיות ולא בתנועה. כדי להשיב על שאלות אלה, יש להבין מתי תנועה הופכת למחול. התשובה תוכל לעזור באבחנה האם מדובר ביצירה השייכת לסוגה של תיאטרון-תנועה או של מחול. לאב מגדיר תנועה כבאה ממקור טבעי ומתבצעת במקצב טבעי וקשורה לקצב הנשימה. לדוגמה, הרמת יד לסילוק השיער; כפיפת הטורסו והברכיים כדי להרים חפץ, או ריצה, רדיפה אחר מישור. בעוד לאב מדגיש את המקצב ה"טבעי", אנו מוצאים בהגדרות הרבות של המחול את הקשר של המחול למקצב של משפטים מוסיקליים. למשל ג'אן נובר [Jean Noverre], מחבר הספר "מכתבים על מחול" [Lettres sur la Danse, 1807] מגדיר מחול כ"אמנות של חיבור צעדים בחר, בדיוק

"פולחן האביב" מאת פינה באוש, צילום: וולפגאנג סטרונץ, מתוך: "תיאטרון-מחול היום" "Frühlingsopfer" by Pina Bausch, photo: Wolfgang Strunz, photograph from Tanztheater heute



ובקלילות לפי מקצב ותבניות מוסיקליות".¹⁵ אנדרה לוינסון [André Levinson], עורך *Der Tanz*, כתב העת הראשון למחול, שיצא בגרמניה ערב מלחמת העולם השנייה, הגדיר את המחול כ"רצף של תנועות הגוף הנעות בתכנון מוקדם בחלל במקצבים שונים ובמודעות פיזית".¹⁶ ב"אנציקלופדיה בריטניקה" נכתב: "ריקוד מורכב מתנועות ריתמיות של כל איבר מהגוף הבאות לבטא רגשות או רעיון".¹⁷ חוקר המחול פטרסון רויס [Royce] טוען ש"במחול התנועה מסוגנת, מעובדת, אבל מעל לכל היא ריתמית, הקהל מבחין בטעות בתנועה כאשר היא איננה מותאמת למוסיקה... פעילויות רבות קשורות למקצב, אבל במחול המקצב הוא בעל דרגת חשיבות עליונה והוא אפקטיבי יותר מאשר בתנועה יומיומית".¹⁸ מכל הנאמר לעיל, עולה בבירור שהחוקרים מדגישים את הקשר בין מחול לתבניות מוסיקליות. אני מוסיפה לכך, שבמחול, בניגוד לתנועה, נקבעות העצירות והפוזות בראש ובראשונה משיקולים של קומפוזיציה או יופי חזותי של צורות בחלל. לעומת זאת מקבילות העצירות בתיאטרון-תנועה לפסיקאות בטקסט, שמבקשות להעביר מסר תקשורתי.¹⁹ משמע, שכל זמן שהתנועה מתבצעת במקצב טבעי ויומיומי היא נותרת "תנועה", אבל כשאותה תנועה יומיומית/טבעית מאמצת מקצבים או מתאימה עצמה לתיבות או למשפטים מוסיקליים, היא הופכת לתנועה של מחול. בתיאטרון-תנועה מתבצעת התנועה בקצב שנובע מאמירה פנימית אישית של המבצע ואיננה כבולה למשפטים מוסיקליים. תפקיד המוסיקה לשמש רקע ליצירת אווירה אבל היא איננה "משעבדת" את התנועה למקצבים. אפיון נוסף שיקל עלינו לקבוע מתי מדובר בתנועה יומיומית, שאנו יכולים להשתמש בה בקונטקסט אמנותי, בתיאטרון-תנועה או בתנועה שהיא כבר מחול, קשור לשימוש בחלל. בדרך כלל, התנועה שהיא כבר מחול, קשובה לצרכים של קומפוזיציה ומרבה להשתמש באלמנטים של גיוון באמצעות שינויי גובה - גובה-נמוך, רחב-צר, תנועה במרחב אישי לעומת תנועה במרחב כללי. לעומת זאת, התנועה היומיומית/הטבעית משתמשת בחלל לצרכים פונקציונליים כדי לבצע פעילות מוגדרת. השימוש שלה בחלל הבמה הוא יותר צנוע מאשר התנועה במחול. נוסף על כך, בניגוד לתנועה במחול, בנויה התנועה בתיאטרון-תנועה ברובה על פרטים בודדים נפרדים, על גיטות ועל משפטים

קצרים. כדאי לציין שאפיון זה קיים גם במחול ההודי, שבניגוד למחול באירופה ובארצות הברית מבקש לספר סיפורים בשפת הסימנים. רויס מסביר שבמחול ההודי כל תנועה מופרדת מרעותה כדי ש"המילים של התנועה" לא תתערבבנה וניתן יהיה להבין. בסוגי מחול אחרים, כמו בלט קלאסי, מחול מודרני וג'אז, יש צירופים של משפטים ליחידות ארוכות יותר ודגש על זרימה.²⁰ זאת ויותר, בעוד ששחקנים, רקדנים, פנטומימאים, זמרים וכמובן גם רקדנים, יכולים להתמודד עם הדרישות הטכניות-הפיזיות שמציב תיאטרון-תנועה, מציבים המחול והמחול הפוסטמודרני כיום דרישות פיזיות המחייבות ליהוק רקדנים מאומנים היטב. אם נסכם את הנאמר עד כה, נראה שקיימים מספר מרכיבים שמבדילים בין תנועה בתיאטרון-תנועה לבין אותה תנועה ההופכת למחול:

- א. התנועה הטבעית מתבצעת במקצב טבעי/יומיומי, בשעה שהמחול קשור למקצבים ולמשפטים מוסיקליים;
- ב. השימוש של התנועה היומיומית/טבעית בחלל הוא פונקציונלי, בעוד שבמחול, השימוש בחלל קשור לשיקולים של קומפוזיציה ואסתטיקה. משמע, השימוש של המחול במרחב הוא בדרך כלל עשיר יותר, מגוון ומשתנה על פני ציר הזמן בהשוואה לזה של תיאטרון-תנועה בחלל הבמה;
- ג. התנועה בתיאטרון-תנועה מאופיינת בגיטות ובתנועות בודדות, בעיקר בעבודת ידיים וראש, בעוד שהתנועה במחול מאופיינת בזרימה ובשימוש בכל הגוף;
- ד. תנועה יומיומית/טבעית בתיאטרון-תנועה יכולה להתבצע על ידי שחקנים, זמרים ופנטומימאים, ואילו למחול ולתיאטרון-מחול פוסטמודרני עכשווי נדרשים מבצעים רקדנים. ההבחנות האלו יוכלו לסייע לנו לקבוע אם מדובר במופע שהוא תיאטרון-תנועה או במופע שהוא מחול.

ההבדל בין תיאטרון-תנועה לתיאטרון פנטומימה ולתיאטרון חזותי

ההבחנה בין תיאטרון פנטומימה לתיאטרון-תנועה היא סוגיית בעייתית, מפני שערוץ התקשורת בתיאטרון-תנועה ובפנטומימה הוא אחד: תנועה. עם זאת, המטרות הן שונות, ולכן כל אחת מהאמנויות משתמשת בערוצים אלה באופן אחר. בניגוד לתיאטרון-תנועה, מבקשת הפנטומימה לספר סיפור, לחקות

דמות או תנועה מהמציאות. כלומר, השתלשלות בהירה של אירועים הכרחית בפנטומימה, בעוד שהתנועה בתיאטרון-תנועה היא טבעית ושומרת, כמו במחול, על אופציה לפירושים שונים. התנועה בפנטומימה לעיתים קרובות מוגזמת במכוון - כדי לחדד את משמעותה. גם השימוש בחלל שונה בפנטומימה מזה של תיאטרון-תנועה: הפנטומימאי הולך, רץ ומטפס, כאשר החלל שלו הוא חלל דמיוני. לעומת זאת, השימוש בחלל בתיאטרון-תנועה הוא בעיקרו שימוש ריאליסטי-יומיומי.

סוגה נוספת שמצויה על קו התפר של תיאטרון-תנועה היא התיאטרון החזותי. ניתן להבדיל בין שתי הסוגות הללו לפי מידת החשיבות שמייחסת כל אחת מהן לתנועה, לחפצים ולמסר. כאמור, בתיאטרון-תנועה, תנועת הגוף והמסר הם המרכיבים המרכזיים. לעומת זאת, בתיאטרון החזותי, הקומפוזיציה של החומרים, החפצים והאפקטים הוויזואליים, הם המרכיב המרכזי. ההבדל נעוץ באמירה רגשית באמצעות הגוף, מצד אחד, ובאמירה באמצעות ערכים ויזואליים ומופשטים של חפצים הנעים בחלל ובזמן, מצד שני.

לסיכום: תיאטרון-תנועה פועל בערוצים דומים לאלה של מחול, של תיאטרון הפנטומימה ושל התיאטרון החזותי, אך הוא שונה במטרותיו, במינון ובשימוש שהוא עושה במרכיבים התיאטראליים והתנועתיים. בניגוד למחול (למשל, בלט או תיאטרון-מחול פוסטמודרני עכשווי) המתבסס על תנועה של מחול, מתבסס תיאטרון-תנועה על תנועה טבעית וגיסטית; בניגוד לתיאטרון-הפנטומימה, שמבקש לחקות את המציאות ולספר סיפורים פתוח תיאטרון-תנועה לפרשנויות והסיפור והשתלשלות האירועים הם שוליים (אם הם קיימים); בניגוד לתיאטרון החזותי, שמעביר מסרים בעיקר באמצעות תנועת חפצים ואפקטים ויזואליים, מעביר תיאטרון-תנועה את המסר באמצעות תנועת הגוף.

הטבלה הבאה מבקשת להציג את האפיונים של הסוגות הבאות: בלט, מחול פוסט-מודרני, תיאטרון-מחול פוסטמודרני כיום, פנטומימה, תיאטרון מסורתי ותיאטרון חזותי. מתוך הטבלה עולה, שבכל אחד מסוגי המופעים בה, קיים צירוף של לפחות שני אפיונים במינון גבוה, הייחודיים לכל סוג מופע. למשל, תיאטרון-תנועה: העברת מסרים ותנועה טבעית במקצב טבעי; תיאטרון-מחול פוסטמודרני עכשווי: תנועה טבעית במקצב

1. יוצא דופן הוא הכוריאוגרף הגרמני יוהאן קרזניק [Johann Kresnik] שמשמש במושג "תיאטרון כוריאוגרפי" כדי לתאר את תיאטרון-המחול שלו.
2. Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theatre*, Durham and London Duke University Press, 1993, p. xii.
3. בשנות השישים והשבעים הלהקות המודרניות המרכזיות היו להקת מחול בת-שבע ובת-דור, המושג "מחול אחר" מקביל למושג "תיאטרון אחר".
4. יגאל בן נון, "התבצרות על גבול התפר", סטודיו, 20 (1991), עמ' 44-43.
5. Jacques Derrida, "The Writing of the Body Itself", quoted in David Price, "The Politics of the Body: Bausch Tanztheater", *Theater Journal* (October 1990), p. 327.
6. Royce, *The Anthropology of Dance*, pp. 55-59.
7. Roger Copeland and Marshall Cohen, *What is Dance? Reading in Theory and Criticism*, Oxford: University Press, 1983, p. 7.
8. Nadine Meisner, "Continuity and Change in the Work of Ann Teresa de Keersmaeker", *Dance Theatre Journal*, 2, 2 (1997), p. 11-13.
9. Roland Langer, "The Post-War German Expressionism of Pina Bausch and her Wuppertal Dance Theater", *Dance Magazine*, (June 1984), p. 46.
10. Paul Love, *Modern Dance Terminology*, Kamin Dance Publishers, 1953, p. 6.
11. רות אשל בראון עם קופלנד, פסטיבל כרמיאל, ספטמבר 1997.
12. אליקים ירון, "חווייה ללא מילים", מעריב (29.7.1979).
13. Rudolph von Laban, *The Mastery of Movement*, London: Macdonald and Evans, 1965, p. 112.
14. Deborah Jowitt, quoted in Janet Adshead and Layson (eds.), *Dance History: An Introduction*, London & New York: Routledge, 1983, 1995, p. 179.
15. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs en Général et sur la Danse en Particulier*, Paris 1807, See M. Krüger, *Jean-George Noverre und sein Einfluss auf die Ballettgestaltung*, Emsdetten, 1963.
16. André Levinson, "La Danse d'Aujourd'hui", (1929), quoted in Lincoln Kirsten's *Ballet Alphabet*, New York 1939.
17. *Encyclopaedia Britannica* (1932), 12th edition, Vol 7, p.14.
18. Royce, *The Anthropology of Dance*, p. 77.
19. שם, עמ' 68.
20. שם, עמ' 50.

יסודות כוריאוגרפיים להרחבת ההבעה התיאטרלית והוא עוסק בסיטואציות אנושיות שאינן קשורות לסיפור ולעלילה אלא פתוחות לפירושים שונים. המבצעים - בהם שחקנים, זמרים, פנטומימאים ורקדנים - באים מתחומים שונים, ומיומנויות של מחול אינן הכרחיות.

אנו רואים שהמפתח להגדרת תיאטרון-תנועה בהשוואה למדיה אמנותיים אחרים הוא היחס בין המרכיבים הבאים כפי שמופיעים בטבלה:

מוסיקלי ושימוש עשיר במרכיבי חלל, זמן, כוח וצורה; תיאטרון חזותי: תנועה טבעית במקצב טבעי ושימוש עשיר בחפצים; תיאטרון פנטומימה: תנועה טבעית במקצב טבעי ותוכן מוגדר.

כעת ניתן לנסות ולנסח מחדש את הגדרת הסוגה של תיאטרון-תנועה: אפשר לומר שתיאטרון-תנועה הוא מופע תיאטרון רב-תחומי, שמתבסס על תנועה יומיומית ולא על מחול. עם זאת, זהו תיאטרון שיוצריו מנצלים

מיון מופעים לפי יחס מרכיבים מאפיינים

	תוכן			תנועה			שימוש ב...		
	סוג מופע	טקסט	מסר	וירטואליות	תנועה במקצב טבעי	תנועה במקצב מוסיקלי	מחול מסוגן	בחפצים	חלל, זמן, כוח וצורה
תיאטרון-תנועה	1	3	0	3	1	0	2	1	
תיאטרון-מחול פוסט-מודרני (שנות השישים)	1	0	0	3	1	0	3	2	
תיאטרון-מחול פוסטמודרני (כיום)	1	1	1	3	1	2	2	3	
תיאטרון חזותי	0	1	0	3	1	0	3	1	
תיאטרון מסורתי	3	3	0	1	0	0	1	1	
פנטומימה	0	3	2	2	1	0	1	1	
בלט	0	2	3	0	3	3	1	3	

מקרא: 0 - כמעט אין; 1 - מעט; 2 - בינוני; 3 - הרבה

בתחילת

פברואר, במשך שני סופי-

שבוע אינטנסיביים, התקיימה

במרכז הקהילתי הערבי-יהודי ביפו

סדנת עבודה עם הכוריאוגרף עימנואל גריווה

[Grivé] מצרפת. הסדנה התקיימה ביוזמתה של

רנה בדש, מנחת המחול במחלקה למוסיקה ואמנויות

הבמה של עיריית תל-אביב.

במהלך הסדנה חילק גריווה למשתתפים משימות תנועתיות

שהגבירו את המודעות לחללים הפנימיים בגוף ואת התייחסותו

של הגוף למרחב החיצוני. משם הוא יצא לטפל בתפקידו של היחיד

בתוך הקבוצה ובאופן תפקודי בה; איזה סוג של קשר צריך הרקדן

לפתח עם המתנועעים סביבו? כיצד מתיישבת מודעות זו לקבוצה עם

המודעות של כל אחד לעצמו? מהי אותה מודעות לחלל הפנימי והחיצוני

והאם היא חייבת להיות מתווכת מילולית ולעבור דרך השכל והמחשבה?

המטרה, לפי גריווה, היא להגיע למצב שבו המודעות של הגוף לעצמו

איננה רציונאלית אלא תחושתית; הגוף מרגיש מה נכון לו ברגע מסוים;

איזה סוג של תנועות, איזו דינמיקה ואיזה קצב, אם הגוף פועל "כמו

שנכון לעצמו ולאותו רגע", תיוולד ההנאה מעצם הפעילות התנועתית.

להלן כמה מן המשימות וההערות של גריווה שליוו את הסדנה:

למלא חללים פנימיים בנשימה. להרגיש כיצד איברי הגוף מתרחבים מבפנים עם הנשימה

ומתרוקנים עם הוצאת האוויר. בהמשך, אפשר להתחיל להתנועע, מתוך הכוונת המודעות אל ההתמלאות

וההתרוקנות של החללים הפנימיים.

הערה: הפעולה צריכה להיעשות דרך התחושה ולא דרך השכל.

להתחלק לזוגות. אחד מבני הזוג פסיבי, שוכב או יושב, והאחר בודק במגע את מבנה האגן,

עצמות האגן ועצם הזנב של בן הזוג. מטרת המישוש לבחון את המבנה של אזור זה בגוף ולהגביר את

המודעות אליו. אחר כך יתחיל "הפסיבי" לנוע כתגובה לזיכרון המגע וינסה לחוש את החלל שבתוך האגן.

ללכת אחורה. להקפיד על מבט קדימה, בעיניים פקוחות, לנסות להרגיש את החלל האחורי בלי

להתבונן לאחור. בהמשך, יש להדגיש כל צעד על ידי מתיחה של הרגל שפוסעת לאחור. הידיים והמבט

נשלחים קדימה. הערה: החלק האחורי של הגוף מפתח "מבט דמיוני" - "לראות לאחור" בלי עיניים.

להתחיל ללכת קדימה. הערה: לאחר תירגול של חצי שעה בהליכה לאחור, כמו "צמחור" למבצעים

"זוג עיניים בגב", ויצרו מין חזית חדשה בעורף. ההליכה קדימה קיבלה מודעות חדשה.

לעשות אימפרוביזציה, שתשלב הליכה לאחור, עמידה במקום והליכה קדימה. המשתתפים

רשאים לבחור את עיתוי תחילת התנועה, הקצב והדינמיקה שלה, תוך מודעות למתרחש בקבוצה.

הערה: המטרה של כל משתתף היא "להיות נוכח כחלק מהקבוצה", אבל לא מושפע ממנה, כלומר להתייחס

לקבוצה אבל לא בהכרח להגיב אליה כל הזמן.

לנוע ביחד כשלישייה. אין מנהיג, ההתחלה, הסיום, המצבים והעצירות, חייבים להיות מבוצעים

באוניסונו. הערה: גריווה אומר: "להיות קשוב אבל לא מנומס". כל אחד צריך להקשיב לרצון הגוף שלו ולא

לוותר בקלות גדולה מדי על רצונותיו לטובת הקבוצה. יש לנטרל את המחשבה ואת ההיסוסים - האם

להתחיל לנוע או לא. התנועה צריכה להיות פשוטה. כל האינפורמציה נמצאת בתוך הגוף, במרחב, בגוף של

המשתתפים האחרים, ויש להשתמש בה בלי תיווך השכל.

הכיתה מתחלקת לשתי קבוצות; בכל קבוצה שישה משתתפים. קבוצה אחת הופכת לצופה בשישייה

שנעה ביחד. אין מנהיג. נתונה רשות למשתתף או למשתתפים בודדים לחרוג מהאוניסונו ולהחליט

לעצור בזמן שכל הקבוצה ממשיכה להתנועע, או להתנועע כשהקבוצה עוצרת. הערות: כשמתרחש

משהו בקבוצה, היחיד לא חייב להזדרז להגיב. רצוי שהוא יתעכב ויבחן "מה הכי נכון לגוף

שלי" באותו רגע. ההחלטה יכולה להיות גם שלא לפעול. לא כל התייחסות חייבת

לגרור תגובה פעילה.

תרגיל חימום: לשכב על הרצפה ולהתגלגל מהבטן לגב

לאורך החדר. כשמגיעים לקצה החדר, ללכת הליכת-ארבע עד פינת החדר ואז להתקדם לאורך הצלע הצדדית של ריבוע החדר כשמהליכת-ארבע עולים בהדרגה להליכה על שתיים, ובחזרה לנקודת המוצא - ירידה לגוללים. יש לבצע את התרגיל בקאנון, כאשר בכל פעם ארבעה נמצאים על מסלול אחד וכשהם עוברים לצלע אחרת של החדר, מתחילים הארבעה הנוספים. הערה: לחוש כאילו "מגולגלים" [being rolled], להשתמש ברצפה "כנותנת אינפורמציה" לגבי טיב התנועה, חלוקת המשקל, והמודעות לכוח הכובד. לא לנוע בנימוס אלא ללכת רחוק, ככל שהאינפורמציה שמצויה בגוף מאפשרת. ליהנות מהתנועה ואפילו לחייך בזמן התנועה, ולהעביר את תחושת החיוך לגב, לאגן, לזרועות.

הסדנה מתחלקת לשתי קבוצות. אלה שרוקדים נעים בין מודעות

לחללים הפנימיים בגופם לתחושת החלל החיצוני סביבם. כל צופה בוחר רקדן להתמקד בו. הערות: לתת לתנועה לנבוע מתוך תחושה של "דלילות פנימית", או "ריקנות פנימית". דרך אפשרית להבנת "הדלילות הפנימית" היא לנוע בתוך התרוקנות מאוויר בנשיפה והתמלאות עם הנשימה הבאה. **כל צופה ניגש אל הרקדן שאחריו עקב,** ואוחז ברקותיו כדי לשחרר את כל האנרגיה לרצפה. אחר כך הוא אוחז בחזה - משחרר אנרגיה, ואז, באגן. הערות: עם שחרור האנרגיה, לנסות להגיע למצב של אפס אנרגטי [zero situation]. לוותר על המודעות, לוותר על ההחזקה של השרירים ולהתמסר לפרטנר. לנסות ליהנות מאי-הידיעה של העומד להתרחש ברגע הבא.

להתחלק לחמישיות. כל אחד בחמישייה ינסה להגיע מצדו האחד

של החדר לצדו השני וארבעת האחרים ינסו למנוע זאת ממנו. הערה: למצוא איזון בין אלימות לרכיכות, ובין נימוס לקשב.

אחד מתוך החמישייה יעבור מצד אחד של החדר לצדו האחר,

מבלי לגעת ברצפה, נתמך על ידי ארבעת האחרים, כשהוא מעביר את משקלו בין הרקדנים המסייעים לו. הערה: זה סוג של משחק אמון של

היחיד בקבוצה. הקבוצה מעבירה את היחיד אבל מקפידים לא "לנעול" אותו תנועתית. זהו סוג של דיאלוג בין לחץ ושחרור, ובין דחיפה למשיכה.

הקבוצה מתחלקת לשני חלקים, האחד מול השני. בני זוג מתבוננים זה בזה והולכים זה מול זה. כשהם נפגשים הם מבצעים קטע קצר של קונטקט גופני וכל אחד חוזר למקומו. הערות: לדמיין חוט אלסטי מתמשך מצד אחד של החדר לצדו השני. לנסות לצאת כשהחלל מתיר זאת, ולא כולם ביחד. לבחון עד כמה החוט הדמיוני בין בני הזוג יכול להימתח כשנפרדים.

הקבוצה מתחלקת לשני חלקים, זה מול זה. הליכה לקראת פגישה עם בן הזוג שמנגד, כשכל אחד מבני הזוג יכול לעבור מפסיביות לאקטיביות - להפוך ממוביל למובל לסירוגין. הערה: נוצר מצב שבו כל אחד בוחן את מידת האקטיביות של האחר, את האומץ ואת הווייתו.

הקבוצה מתחלקת לשני חלקים, זה מול זה. הולכים אחד מול השני אבל מחליטים מראש מי יהיה אקטיבי ומי פסיבי. הערות: אפשר לשחק עם רמת הפסיביות של המובל ולהביא אותו למצב שהוא אמנם זז, אבל לא מתוך החלטה שכלתנית אלא מתוך כוח הנעה פנימי.

לשחרר את הרקדן הפסיבי ולתת לו לנוע לבד בחלל, תחילה בעיניים עצומות ולאחר מכן בעיניים פקוחות. בהדרגה יתקיים דיאלוג בין הרקדן לחלל ובין לבין הרקדנים האחרים. הערות: תוך כדי תנועה אנחנו יותר פיזיים או יותר רגשיים וזה משתנה על ציר הזמן. לנסות "להתחבר וללכת" עם התנועות האלה שבין פיזיות לרגש.

להתחלק לשלוש קבוצות: בכל קבוצה מתחיל מישהו לזוז בדרך מסוימת והאחרים מצטרפים אליו ומקבלים את תנועתו. בכל פעם מישהו אחר מחברי הקבוצה מוביל. הערות: המנהיגים אינם סולנים ועליהם לקחת אחריות על חברי הקבוצה האחרים, ואילו חברי הקבוצה צריכים להחליט כיצד להטמיע את תנועת המנהיג מבלי לוותר על נוכחותם. בהמשך אפשר להוסיף שימוש בקול, אבל לשים לב שהקול "לא ישתלט" על התנועה.

לצאת החוצה, לטבע, לקבל השראה מהרוח, מהאבנים ומהשמים. להקשיב למתחולל בחוץ ולתת לקולות החיצוניים להתמזג עם התנועה. לבחון כיצד הם משפיעים על החללים הפנימיים שבתוכנו.

ליצור קטע סולו המושפע מהחוץ, למשל, ים, שמים, חול, גזע עץ, או גדר. הערה: ריקוד הסולו הינו שלב מסכם בהתפתחות האישית של כל משתתף בסדנה. לרשות כל אחד "מזוודת רעיונות" שאסף ואפשר להשתמש בכל פעם ברעיון מתאים לגוף, ביחס לזמן ולחלל. **לנוע במשך שבע דקות** בעיניים עצומות ושבע דקות בעיניים פקוחות.

לאורך כל הסדנה, הדגיש גריווה, שכל אחד צריך פשוט להיות. לא להשתוקק להיות אלא פשוט להיות שם. להגביר את המודעות ולשים לב לפרטים הקטנים: מהי אותה הוויה שנמצאת שם, מהי התחושה שהיא מעניקה, כיצד היא מתנועעת ומה היא רוצה בדיוק. לדברי גריווה, האמנות היא להצליח לאחד בין הרצון לבין מה שקיים.

מתוך שיחה עם עימנואל גריווה:

כיצד אפשר ליישם את סוג העבודה הזה, שמעביר את המודעות מהשכל לגוף ומהמחשבה לתחושות, בעבודת כוריאוגרפיה, שעושה שימוש בתבניות אנליטיות צורניות, ומחייבת ריכוז של המחשבה?

כשמלמדים רקדנים קטע כוריאוגרפי צריך לאפשר להם להיות הם עצמם בתוך כל תנועה. מה שעוזר לביצוע נכון הוא הדימוי של ההד שיש לתנועה. לכל תנועה שמתבצעת יש הד משלה, כלומר היא לא סתם מתרחשת בזמן אלא יש לה מטען של משמעות בהווה, משמעות אינדוידואלית לכל רקדן, וגם הד שנשאר אחריה. כל תנועה היא המדויקת ביותר לאותו רגע. אחרי שכל רקדן מוצא את החללים הפנימיים לעבוד איתם בתוך גופו, אפשר לעבוד איתו גם על הוראות חיצוניות ועם החלל שבחוץ.

אתה מדבר הרבה על מציאת המצב התנועתי או הסטטי הנכון לגוף ברגע נתון, אבל כיצד יודעים מהו המצב הזה, וכיצד מחפשים אותו?

הרעיון הוא לא לתרגם את המצב הרצוי במוח לחשיבה אלא לחפש מודעות אחרת, של זרימה עם התחושות הקיימות בגוף. המטרה היא להגיע למקומות שעוד לא היית בהם, ואז נדרשות אסטרטגיות תנועה חדשות ושונות מהמוכר. העבודה הזו משלבת זיכרון, חוויה ואת הרגע הנתון.

כיצד תדע שאתה נמצא במקום לא נודע?

כדי להגיע ללא נודע צריך פשוט ללכת רחוק יותר מהידוע, ולהתגבר על הפחד שמביא עמו מקום לא מוכר.



הרמוניה קבוצתית ואנרגיה סדנה עם קיי טאקיי

מעין המשך של האנרגיה הגופנית, שמוניקה את הגוף קדימה אל הידיים.

11. כפות ידיים וכפות רגליים נטועות ברצפה בתשעים מעלות, הפנים אל הרצפה. להניע את האגן, בהתחלה בסיבובים קטנים, אחר כך מגדילים את התנועה המעגלית ומוסיפים את הראש.

תרגילים במרחב

1. ללכת מפינה אל פינה בסטודיו, רגליים מקבילות וברכיים רכות, כשהימני הוא של הליכה על עלים.
2. ללכת עם כפות רגליים פתוחות [turn out], אבל לשמור את איכות המגע של "הליכה על עלים". בהדרגה, להוסיף להליכה סיבובי כתפיים, שאליהם מצטרפים בהמשך גם סיבוב של המפרקים ושל כל היד.
3. לבצע את ההליכות שלמעלה - שלושה צעדים קדימה וצעד אחד לאחור.
4. כמו למעלה, אבל הצעד הבודד לאחור מתארך לשלושה צעדים לאחור, תוך יצירת מעגל קטן.
5. כמו למעלה, אבל מעבירים את כל משקל הגוף למקום שאליו שולחים את הרגל. לשים לב לאיכות התנועה ולאנרגיה שנוצרת כאשר כל הגוף "נסחף" אחר המשקל המועבר תוך נפילה חופשית כלפי מטה.

תרגילים במודעות קבוצתית

1. הולכים בחלל הסטודיו לצלילי מוסיקה מהמזרח. ללכת אחד ליד השני, בצפיפות ובמהירות, כמו כמו "עלים בתוך מערבולת, שנעים ביחד ואינם פוגעים אחד בשני".
2. כמו למעלה, אבל להצמיד כתף לכתף של רקדן אחר ולהמשיך ללכת איתו, כשהכתפיים צמודות זו לזו. כך, המערבולת שנוצרה באולם מתפרקת לזוגות.
3. לאחוז ידיים, בזוגות. לנסות לנוע בחלל בכל מיני צורות, כשהידיים ממשיכות להיות מחוברות האחת לשנייה. לעמוד במעגל צמוד, לאחוז ידיים. עיניים עצומות. להתחיל להתנועע לאט בחלל כשהידיים נשארות מחוברות. צורות נבנות ומתפרקות - אנרגיה קבוצתית שמקבלת צורה גופנית.

בנימה של הרמוניה קבוצתית ושל אנרגיה מסתיימת הסדנה של קיי טאקיי.

ואחר כך להניח אותן בעדינות על הראש ולעסותו, כאשר אנרגיה חמה עוברת מהידיים לראש.

4. לדמות את הגב לגזע של עץ, שממשיך לצמוח, תוך כדי הנשימה, כלפי מעלה וממשיך את ההקשטה לאחור [arch] עד ש"הענף נשבר". בבת אחת, לעגל את הגב לקונטרקט [contract] ושוב לצמוח מחדש, כלפי מעלה. כך, בצורה מחזורית וגלית, חוזרים על התנועה מספר פעמים.

5. לשכב על הגב ולהתרכז באזור האגן. רגליים כפופות, ידיים לצדי הגוף כשהאגרופים פונים כלפי מעלה. להישען על הזרועות ולאט לעלות ולהוריד את האגן, תוך כדי נשימות והוצאת קולות נשיפה מהפה.
6. לשכב על הגב. רגליים כפופות ומקבילות, הברכיים לכיוון התקרה. בארבע ספירות מושכים רגל אחת לכיוון הרצפה, מיישרים אותה ואחר כך מרימים אותה בארבע ספירות, עד שהיא מגיעה לקו הברך ושוב מכופפים אותה לפוזיציה ההתחלתית. להחליף רגליים לסירוגין.

7. עדיין בשכיבה על הגב. להצמיד את כפות הרגליים זו לזו, ברכיים מעט כפופות ופגיונות לצדדים. לקמוץ אגרופים ולכוון אותם כלפי התקרה. לפי סימן, לשלוח את האגרופים, עם הרמת הראש מהרצפה כלפי הרגליים (כמו בקראטה) תוך צעקה.
8. בשכיבה על הגב. מצמידים את כפות הרגליים זו לזו כמו למעלה. הידיים בצדי הגוף. להרים את האגן כלפי מעלה עד למצב שבו הגוף נתמך רק על-ידי הכתפיים וכפות הרגליים (המפונות זו לזו). זה בסיס צר וקשה להחזקת התנוחה לאורך זמן וכדי להקל על הגוף, יש לנשוף נשיפות חזקות, תוך הוצאת קולות.

9. להסתדר בזוגות. רקדן אחד שוכב על הבטן ובן זוגו מניח את ידו על הגב התחתון של הרקדן השוכב. הרקדן ששוכב נושם לכיוון הגב התחתון, ממלא את החלל בנשימה עמוקה שנדחסת אל תוך היד שעל גבו. להתחלף.

10. כמו למעלה, אבל הרקדן השוכב מסייע את ישבנו לכיוון כפות רגליו (מעין פלייה [plie] גדול בשכיבה) כשידיו פרושות קדימה על הרצפה. בבת אחת, כמו חץ שמשחרר, הוא מזניק את גופו אל כפות הידיים. את יישור הגב מלווים בקריאה קולית, שהיא

קיי טאקיי [Kay Takei] היתה אורחת הפסטיבל נשים יוצרות, שהתקיים בחולון באמצע חודש פברואר. במהלך ביקורה בארץ, העבירה טאקיי סדנאות לשחקנים ורקדנים, בהן האירה את תפיסת עולמה האמנותית. הסדנאות התקיימו באולם מואר ורחב ידיים, במרכז עירוני למחול "רעים" שבחולון. טאקיי מרבה לשלב טכניקות מהמזרח ומהמערב. רוב התרגילים מוכרים, אבל מה שהופך אותם למיוחדים הוא שלל הדימויים, בהם היא מרבה להשתמש בהנחיית הרקדנים.

להלן חלק מהמשימות בהן התנסו הרקדנים בסדנה:

תרגילי נשימה

1. לשבת בישיבה מזרחית, בעיניים עצומות. לנשום תוך התמקדות באזור הטבור, שם, על פי תורת הטאי צ'י [Tai Chi] הסינית, טמונה אנרגיית הצי שמניעה את כל הגוף.
2. כמו למעלה, אבל עכשיו לנסות "לנשום לתוך האדמה". בתוך כדי הנשימות להוציא קולות המהום, בהתחלה מקוטעים ואחר כך ממושכים, עד שהאוויר נגמר. לחזור על כך מספר פעמים.
3. כמו למעלה, להמשיך "לנשום אל האדמה", אבל לנער בחוזקה את כפות הידיים



תחרות "גוונים במחול 2001" הוענק פרס היצירה לשלומי ביטון בעבור המחול "שם...". ביטון בן ה-22 מעכו, הוא תלמיד השנה השלישית בסדנת המחול "מטה אשר" בקיבוץ געתון, בהנהלתה של יהודית ארנון. זכייתו בפרס הפנתה שוב את תשומת הלב למתרחש באותה בועה תרבותית בקיבוץ געתון, והפעם לא אל להקת המחול הקיבוצית, שהיא כיום אחת משתי להקות המחול הגדולות והמובילות בישראל, אלא למפעל חיים נוסף בתחום החינוך למחול, שמקיימת יהודית ארנון בצנעה, הרחק מאור הזרקורים. מדובר בסדנה להכשרת רקדנים, אותה מנהלת עינב לוי, לשעבר רקדנית בלהקת המחול הקיבוצית, ובאולפן למחול לילדים מכיתות ב' ועד י"ב, אותו מנהלת אילנה ליבן (ראה כתבה בהמשך).

לאחר שמסרה לפני חמש שנים את מושכות הניהול של הלהקה הקיבוצית לרמי באר, משקיעה יהודית ארנון את כל אהבתה, את שפע הידע והניסיון שלה ואת תפיסת עולמה החינוכית והאמנותית במפעל החינוכי הזה. היא עדיין חשה כחלוצה, נאבקת באילוצים הנובעים מסד תקציבי נוקשה, למען מפעל המצדיק את המאמץ ומעניק לה שמחה. הכשרון לפתח מערכות יחסים אישיות ומיוחדות הוא שאחראי לעובדה שיהודית ארנון לא פועלת לבד. לצדה עומדים אותם אנשים לאורך עשרות שנים, ובהם אילנה ליבן ועינב לוי, שתייהן שותפותיה בניהול כיום, וכן אפרת רודד, והמורות חנקה פארן, אילנה כליף וטלי כדורי. רבים מבוגרי הסדנה והלהקה הקיבוצית הם כיום מורים באולפן ובסדנה; חסרונן של זכרי דגן ז"ל מורגש שם מאוד.

יהודית ארנון אוהבת לגלות כשרונות צעירים, ושלומי ביטון הוא האחרון ברשימה מכובדת ומרשימה של בוגרי הסדנה, בהם רמי באר, סיון כהן, ארי פסטמן, ענת אסולין, רוני ליבנה, יעל ונציה, עדי שעל, ניר בן גל וליאת דרור, עינב לוי, וצעירים יותר כמו אשר לב ובוטז טרון (אנסמבל בת-שבע), שי טמיר (להקת בת-שבע), מתן זמיר (להקת ענבל פינטו), רננה רנדי (להקת המחול הקיבוצית), מיכל דובדבני (קבוצת מחול נעה דר) והרשימה חלקית. רבים אחרים רוקדים בלהקות מובחרות בחו"ל, כמו קרן לוי, אורי איבגי, לבנת רייז, רובי אדלמן, מיכל שרון (הולנד); בוטז כהן (בלט קולברג), זיו פרנקל (להקת יוהן קרסניק בגרמניה), ויסמין ורידמון, שמנהלת להקת מחול משלה בלונדון.

מה שמאפיין יכול עשיר זה של רקדנים הוא שרובם רקדנים-יוצרים. אין זה מקרה. יהודית ארנון יודעת להעניק ידע במטרה לפתוח בפני התלמידים אפשרויות בחירה ומיקוד בעתיד; להעניק ידע באופן כזה, שהוא לא יחסום את הביטוי האישי של האינדווידואל והיוצר המתחיל. זה לא רק עניין של האיזון הנכון בין כמות שיעורי הטכניקה לשיעורים הפותחים צוהר לדמיון היוצר. זה קשור גם לאווירה הכללית השורה במקום ול"איך" מלמדים. בסדנה מקבלים התלמידים 42 שעות מחול בשבוע, מתוכן 10 שעות בלט קלאסי, 10 שעות מחול מודרני, 5 שעות יצירה ועוד 17 שעות, הכוללות משחק, מודעות תנועתית, טאי-צ'י, רפרטואר ועבודה על פרויקטים רב-תחומיים. בין הפרויקטים בשנים האחרונות היו עבודות שהתמקדו בקשר שבין מחול וצליל (בשיתוף ליטו זילברשטיין), מחול וציור (עם מעצב התלבושות בוריס צ'יקשירן) ופרויקט הקמת "משחרה" - המתאר בתנועה אופן הנחת עצים בערימה כדי להופכם לפחם (עם הפסל יעקב חפץ ובהנחייה כוריאוגרפית של מרתה ענבר).

מה שבולט לעין כשמגיעים לגעתון הוא, שהרקדנים חיים בטבע, מנותקים מהעיר. זה לא מקום שאליו אתה מגיע, מבצע את מספר השעות הנדרשות לפי המערכת, ונוסע הביתה. התלמידים אוכלים בגעתון, ישנים שם, וסופגים מחול וטבע מהבוקר ועד שעות הלילה המאוחרות, אז הם עובדים על יצירות משלהם. הם מזכירים במשהו כת של מתבודדים העוסקים במחול כבעבודת קודש. הרצינות, האכפתיות, הפתיחות והחום האנושי של יהודית ארנון מקרינים על התלמידים. הנחישות, האמונה בדרכה והדעה הצלולה שלה עומדים בניגוד לשבריריותה הפיזית. קירות משרדה מעוטרים לא בתמונות של רקדני העולם הגדולים אלא בתמונות של ילדים ותינוקות - ה"נכדים" שלה - ילדי הרקדנים שאיתם עבדה. אין פלא, שגם אחרי שהם עוזבים את הקן, הם שומרים על קשר. הם כותבים ומטלפנים כדי לשתף אותה ברגעים השמחים והקשים בקריירה שלהם. היא נשארה בשבילם ה"אמא הגדולה" ואולי נכון יותר לומר, "הסבתא הגדולה".

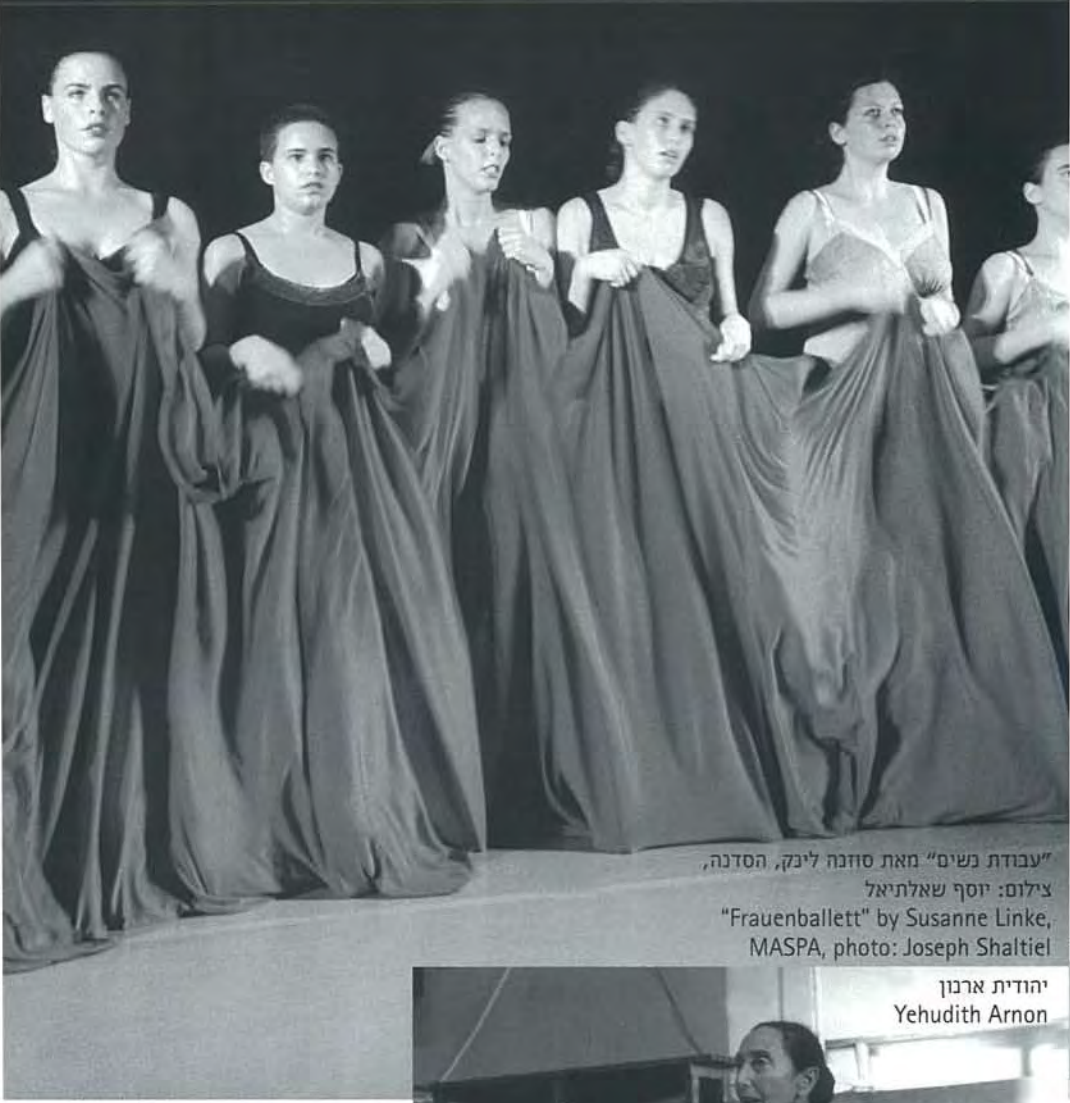
"דואט לבן" מאת הדא אורן, בביצוע הסדנה
"Duet in White" by Hedda Oren, MASPA



כמו בכת מחוללים

רות אשל

סדנת מתנ"ס "מטה אשר"



"עבודת נשים" מאת סוזנה לינק, הסדנה,
צילום: יוסף שאלתיאל
"Frauenballett" by Susanne Linke,
MASPA, photo: Joseph Shaltiel



יהודית ארנון
Yehudith Arnon



"רסיסי דוללה" מאת ניר דה-וולף, בביצוע הסדנה
 "Resisidolala" by Nir de Wolf, MASPA

"דואט לבן" מאת הדא אורן, בביצוע הסדנה
 "Duet in White" by Hedda Oren, MASPA



האולפן למחול בגעתון רואה עצמו כמסגרת העוסקת בחינוך לאמנות. משמעותו של הדבר במוסד זה - חינוך להבנת האמנות ופיתוח יכולת ביטוי באמצעות השפה האמנותית.

בית-הספר למחול בגעתון נוסד בשנת 1965 על-ידי הכוריאוגרפית, המורה למחול ומייסדת להקת המחול הקיבוצית, יהודית ארנון. בשנים הראשונות, רקדו במסגרת האולפן ילדי הקיבוצים והמושבים באזור. בנוסף, פעלה באולפן קבוצת בוגרים שהיוו את הלהקה האזורית למחול אמנותי. עם השנים התמסד האולפן והתרחבה תוכנית הלימודים שלו. מגמת המחול של בתי-הספר האזוריים פועלת בו, וקבוצת בוגרים לאחר שירותם הצבאי לומדת בו במסגרת סדנת מחול. כתוצאה מכך, הפך האולפן להיות כעין חלק מחצר בית-הספר הקיבוצי, ואפשר לראות בו מעין שלוחה שלו. להקת המחול הקיבוצית אף היא פועלת במקום, וחלק מרקדניה מלמדים בבית-הספר. מאחר שהאולפן מבחינה היסטורית, היה האכסניה של להקת המחול הקיבוצית ומנהלת הלהקה בעבר, יהודית ארנון, היתה גם מנהלת האולפן, ומאחר שרקדני הלהקה מלמדים באולפן, נוצר מצב שבתודעת התלמידים נתפסת כל המערכת הזו כמכלול אחד.

ההוראה באולפן משקפת את תפיסת עולמו של הפילוסוף הנודע וייטהד [Whithead] על-פיה - תרבות היא שילוב של מחשבה, יכולת קליטה של יופי ורגש הומני, "אדם שאינו אלא בעל ידיעות הוא טרדן חסר תועלת מאין כמוהו עלי אדמות. דרך החינוך עלינו לעצב בני אדם שיש להם גם תרבות וגם ידיעה מקצועית מכיוון מיוחד כלשהו". בספרו מנסה וייטהד לומר כי התפתחות אינטלקטואלית היא תהליך דינמי. הוא מדגים זאת באמצעות הסיפור הבא: "אמרנו לארכיבישוף טמפל [Temple]: פלא הוא בעינינו הצלחתו של פלוני שבאה לו בתקופה מאוחרת, בעוד שבימי נעוריו לא הצטיין כל עיקר. אמר להם: לא חשוב מה הוא האדם בגיל שמונה עשרה; חשוב לאן הוא מגיע לאחר מכן".

לכן, תפיסת ההוראה נעשית מתוך מודעות לכך שהתלמידים התקבלו לבית-הספר בנקודת זמן מסוימת בחייהם כשהם ניצבים בנקודה מסוימת על סקלת ההתפתחות שלהם. מטרת בית-הספר היא כי עם תום שנות חינוכם יגיעו התלמידים, בהתאם ליכולתם, לנקודה המקסימלית על אותה סקלת התפתחות. מתוך תפיסה חינוכית זו, תלמידים אינם נדחים ממסגרות הלימוד באולפן והקריטריון היחיד הוא חינוכי: מידת המוטיבציה של התלמיד להשתלב בתוכנית הלימודים. אחת התוצאות היא, שבאולפן נקלטים תלמידים חריגים, לקויי למידה, שלא יכלו להשתלב בכיתותיהם; באולפן הם מצאו מסגרת קולטת, שיכלו ללמוד בה כשווים, עם קבוצת בני הגיל שלהם. לכן, כשפונים אלינו מבתי-הספר האזוריים, או כשפונים אלינו הורים באופן פרטי, בבקשה שנקלוט בבית-הספר תלמידים

לקויי למידה, שלא השתלבו במסגרות הבית-ספריות הרגילות, אנו נענים ברצון. אנו יוצאים מתוך הנחה שמבחינת הפוטנציאל האינטלקטואלי והיצירתי שלהם אין כל סיבה שתלמידים אלה יפלו ברמתם מתלמידים רגילים. התרומה החינוכית-לימודית של האולפן לביסוס ההערכה העצמית שלהם [self esteem], נבדקה במחקר שנערך באולפן, אך זה נושא לדיון נפרד.

הקיבוציים האזוריים. תוכנית הלימודים מקיפה תחומים רבים בשטח המחול, ומותאמת למבנה הארגוני של האולפן, הכולל חטיבה צעירה של כיתות א-ו', חטיבת ביניים וחטיבה עליונה. הדגש הלימודי בחטיבה הצעירה בכיתות א-ב-ג' שונה מאשר בכיתות ד-ה-ו'. בכיתות הצעירות הדגש הוא על מודעות של מרכיבי התנועה, על הכרת היכולות של הגוף והמגבלות שלו תוך כדי משחקי תנועה, ופיתוח האהבה למחול דרך חוויית

בעקבות המסורת ה"אתונאית" - חינוך למחול לכל אילנה ליבן

היצירתיות במחול. בכיתות ד-ו' יש התחלה של כיוון מקצועי, כשבתוכנית הלימודים נכללים שיעורים כהכנה לבלט קלאסי, והכנה למחול מודרני. כמו כן יש העמקה והרחבה של נושאי מרכיבי התנועה שנלמדו בכיתות הצעירות.

בחטיבת הביניים, תוכנית הלימודים מורכבת יותר ומאפשרת לתלמידים הרוצים להתקדם לרקוד שלוש עד ארבע פעמים בשבוע. תוכנית הלימודים כוללת בלט קלאסי, מחול מודרני, ג'אז, קומפוזיציה, ומטרתה להפגיש את התלמידים עם מגוון הנושאים הנלמדים במחול, כדי שבבוא היום, יוכלו לבחור את התחום המתאים להם.

עוד במסגרת הקשר עם בתי הספר האזוריים, נפתחה מגמה המאפשרת לתלמידים להיבחן בבחינות הבגרות במחול, בהיקף של 5 יחידות. המגמה משתלבת בחטיבה העליונה של בית-הספר. בנוסף לשיעורים הטכניים שצוינו, מושם בלימודים דגש על פיתוח הדמיון והיצירה, על העשרה בתחומים תיאורטיים, כתולדות המחול ואנטומיה, ועל

פיטר אבס [Abbs] בספרו *Living Power* מדגיש את חשיבותו של החינוך למחול בבית-הספר. ניתן, לדעת אבס, לפתח את הדמיון והיצירתיות באמצעות ריקוד וקומפוזיציה של ריקודים. ביצוע של ריקוד, לדעתו, מערב שליטה בגוף ופיתוח היכולת לתקשורת באמצעות התנועה. "כך החינוך למחול מיועד לכולם, ולא רק לבעלי מבנה גופני או כשרון ספציפיים. השליטה בגוף והשימוש בו למטרות ביטוי מפתחים ביטחון עצמי שנלווה לו ערך פסיכולוגי רב. המחול מעודד מקוריות הנובעת מתוך בחירה מודעת ומכוונת".

ברוח תפיסה זו, יצר האולפן בגעתון קשר עם בתי-הספר

מימין ומשמאל: "צבע
ותנועה" מאת בוריס
צ'קשירן, הסדנה
Right and left:
"Movement and
Painting" by Boris
Caksiran, MASPA

תפיסות חינוכיות - במחול - השתקפות בבית הספר למחול בגעתון



המחול בגעתון, המבקש להציע את החינוך למחול לכל התלמידים בבתי-הספר באזור. גם אם מרבית בוגריו לא יהיו רקדנים מקצועיים, הרי שנות חינוכם באולפן יצרפו אותם בבוא העת לקהל שוחרי המחול, שיאפשר סביבה הולמת להתפתחות של תרבות המחול בארץ.

אספין [Aspin] מדבר על שתי מסורות של מורשת אמנותית מן העולם הקלאסי: המסורת ה"רומאית" והמסורת ה"אתונאית". לפי המסורת הרומאית האמן הוא אדם מיוחד ואמנותו יכולה להיות מוערכת רק על-ידי אנשים נבחרים כמוהו. זוהי השקפת האמנות הגבוהה [High Art]. זו טענה בזכות המצוינות, המנחה חלק מהאנשים העוסקים באמנויות ובמדיניות האמנותית. מצד שני - קיימת המסורת האתונאית, הטוענת שהעיסוק האמנותי הוא חלק מגדולת האדם, כל אדם, שהוא בלבד מבין כל היצורים יכול להעשיר את קיומו ואת הסביבה שבה הוא חי על ידי יצירת עבודות אמנות והענקתן לסביבתו.

בעקבות מסורת "אתונאית" זו הולך גם אולפן

פיתוח החוש האסתטי והמוסיקלי. המגמה מפתחת בתלמידים דימוי עצמי חיובי, סובלנות ומשמעת - הן ברמה האישית והן ברמה הקבוצתית.

בחטיבה העליונה ניתנת לתלמידים אפשרות לרקוד יום יום. לתוכנית הלימודים של חטיבת הביניים נוספים בחטיבה העליונה שיעורים ברפרטואר, ברובם שיעורים מהרפרטואר של להקת המחול הקיבוצית. מטרתם להפגיש את התלמידים עם חומר תנועתי מקצועי ועם רקדנים מקצועיים, המשתלבים בצוות המורים של בית-הספר. באופן כזה הפכו לימודי האמנות לחלק אינטגרלי בתוכנית הלימודים של בתי-הספר, שאלמלא האולפן למחול היה חסר בהם תחום זה.

ביבליוגרפיה

בריסון, פ. (1993) מחול כחינוך, חיפה, הוצאת אח, עמ' 87.

וויטהד, א.ב. (1958) מטרות החינוך, ירושלים, הוצאת ניומן ובית ספר לחינוך של האוניברסיטה העברית.
Abbs Peter. (1987). *Living Power*, Falmer Press, London.

Aspin, D. (1989) "The Arts Education and the Community" in Abbs. P (ed.), *The Symbolic Order*, Falmer Press, London.

הישראליות בעיני הגעגוע - "כרמון" במחול



נראה כי ניסיון להגדיר אמנות בכלל ואמנות ישראלית בפרט הוא בעייתי ביותר. "כשאני רוקד איני מבקש להוכיח דבר" אמר פעם הרקדן פרד אסטייר [Astaire]. עם זאת המחשבה האנושית זקוקה להגדרות, למסגרות, לחלוקה הגיונית על פי צורות, תכנים, סגנונות, תקופות ואסכולות. אנו מנסים כל הזמן "לארגן את המציאות", לבדוק השפעות וקשרים; ליצור סדר במה שאינו יכול להיות מסודר; לתחום תחומים; לכלול יצירות אמנות במסגרת הניסיון האנושי הקיים והמתהווה, להעניק להן שמות, לתארן ולהעריך מהבחינות הסובייקטיביות וגם האובייקטיביות; לבדוק אותן כשפה של תקשורת; להתמודד עם קשריה של היצירה האמנותית לבלתי-מודע של האמן, ולהתמודד עם הקשר המורכב בין אמן-יצירה-קהל - ולבסוף להישאר עם המסתורין והסקרנות, כמאמרו של אוסקר ויילד [Wilde]: "סוד החיים הוא באמנות".² על השאלה "מהו מחול ישראלי" - אפשר

הרב-גוניות (האקלקטיות) וההפריה ההדדית בין מורשות והשפעות - הן הסגנון הישראלי? קשה להשיב על השאלות הללו ואולי בלתי אפשרי, משום שאמנות איננה ערכית או לא-ערכית. כדברי המשורר והמחזאי האמריקאי ארצ'יבלד מקליש [MacLiesh]: "ריקוד אינו זקוק למובן הוא פשוט קיים".¹ אמנות, והמחול בכלל זאת, אינה ניתנת כלל להגדרה. הואיל וכל יצירה אמנותית טובה היא תמיד משהו חדש ואי אפשר לדעת מראש מה תהיה יצירה זו - איך אפשר להגדירה? האמן מקבל אמנם השראה מיצירות אמני העבר ועומד על כתפיהם, אבל הוא תמיד מחדש. "אמנות היא או פלגיאט או מהפכה", אמר הצייר פול גוגן [Gauguin]. האמנות איננה המציאות והיא מושפעת מהנסיבות שבסביבתה, היא ראי של המציאות וגם היפוכה, ביטוי של חוויות והתנסויות יומיומיות וגם חזון; היא חתירה מתמדת אחר שלמות שהיא אולי בלתי אפשרית - אבל עצם החתירה היא כנראה השלמות.

מהו "מחול ישראלי"? האם אנו יכולים לאפיין "מחול ישראלי" או "מחול לאומי" בכלל? האם אפשר, ב"עידן הגלובליזציה", ליצור מחול ישראלי? יצירותיו של יונתן כרמון מציבות אותנו מול השאלות הללו ודומות להן. ליונתן כרמון, מוותיקי היוצרים בתחום המחול הישראלי, מלאו בימים אלה 70 שנה. מתוכן, 55 שנות פעילות יצירתית של רקדן, כוריאוגרף, במאי, מפיק, מעצב חגים ופסטיבלים ועוד.

באיזו סוגה (ז'אנר) של מחול יש לכלול יצירת מחול שהיא לא בלט, לא מחול מודרני, לא מחול ניסיוני אוונגרדי, לא מחול מופשט, לא מחול עממי ולא מחול אתני, ועם זאת יש בה השפעות של כל אלה? כיצד לאפיין יצירה השואפת לבטא את "רוח העם", את אופיו ואת מורשתו, את תולדותיו ואת תכונותיו; יצירה שמטרתה לבטא וגם לתרום לעיצובה של הזהות הישראלית? יצירה המעוררת גם שאלות - האם קיימת "זהות ישראלית"? האם יכול להיות סגנון ישראלי אחד או שדווקא

והישראלית לתקופותיה, מהווי החיים ומהבעיות העומדות בפני הישראלים. החיפוש אחר "סגנון ישראלי" ייחודי בשפת האמנות בכלל ובמחול בפרט היה אינטנסיבי יותר ומקובל יותר בתחילת שנות היישוב בארץ ישראל ושנות קום המדינה. בתקופה ההיא היה משקל רב יותר ל"אנחנו", לשאיפות הקולקטיביות, למטרות הלאומיות ולשאיפת התנועה הציונית ליצור תרבות עברית ישראלית. מסוף שנות החמישים ואילך ניכרות באמנות בישראל השפעות הולכות וגדלות של היצירה האינדוידואלית. "האני"

וביטוי תופסים מקום חשוב יותר ביצירה האמנותית. האמנים נפתחים יותר ויותר להשפעות של זרמים אמנותיים ואסכולות אמנותיות מהעולם הגדול. יונתן כרמון ממשיך לראות יצירות מחול בעולם, ממשיך ללמוד, אבל שואף לשמור על הסגנון הישראלי ביצירותיו. המלחינים, הנגנים והאמנים שהופיעו עם להקותיו, וכן התאורנים והתפאורנים, היו תמיד ישראלים. הוא חיפש סגנון ישראלי גם בעיצוב התלבושות, בעיצוב הבמה, בצבעים, כמו למשל הבדים הקלים, הצבעים הבולטים של אור ושמש. כמו למשל אפוד, המזכיר את לבוש הכוהנים בבית המקדש, ששולב בתלבושתם של הרקדנים. בשנות החמישים ניסה גם לעצב את הופעת הרקדניות והרקדנים; הוא עיצב את התסרוקות של הרקדניות עם "הקוקו", השיער הארוך ו"הסרפן", ובחר טיפוסים ישראליים "יפי בלורית ותואר" כרקדנים.

להקותיו של יונתן כרמון וסגנונו המיוחד זכו במשך עשרות שנים להצלחה גדולה בהופעות בארץ וברחבי העולם. הוא עצמו זכה לפרסום עולמי כיוצר מחול ישראלי. הוא מציין, ובצדק, כי איש לא שאל, בעת שצפה בהופעות של להקותיו - "מאיפה באו הרקדנים האלה?" זה היה ברור. היו אמנם מי שמתחו ביקורת, שראו ביצירותיו בכלל ובריקודי עם בפרט, ניסיון מאולץ ומלאכותי ליצור "אמנות מגויסת"; לעגו לריקודי הרועים - "ליהו הוי", לריקודי האיכרים, הדייגים, החסידים, התימנים והדבקה הערבית, אבל רוב הקהל נהנה הנאה גדולה ואהב את יצירתו של יונתן כרמון.⁴

עובדה היא שיצירתו של יונתן כרמון שרדה עד היום. אפשר כמובן לאהוב או לא לאהוב את יצירותיו, לשבח וגם למתוח ביקורת; אבל אי אפשר להתעלם מיצירתו המיוחדת, הקשורה לנוף הישראלי, לסמלים של הישראליות ולהווי החיים בארץ. עולה בדעתי,

כל התמונות במאמר: להקת כרמון צילום: ז'אק ורייה
All pictures: Karmon Dance Company, photo: Jacques Verrier



בעיקר "בגוש המזרחי" בזמנו ובלהקות בלט בעולם, בהשפעת הבלט הרוסי.⁵ אפשר כמובן לטעון שכל יצירה שנוצרה על-ידי ישראלי ובעיקר בישראל, יש בה השפעות ישראליות, אבל בחלק מיצירותיו של כרמון יש יותר מכך. יצירות מחול הנוצרות בישראל, רבות מהן אולי אינן ייחודיות בצורות ובתנועות, אולם אם מעמיקים בהשפעות השונות ובתכנים שלהן, יש בהן מאפיינים ישראליים. השאלה היא האם אנו יכולים לאפיין אותן.

ביצירותיו של יונתן כרמון המטרה היתה ליצור סגנון של מחול ישראלי בכל המרכיבים, בצורות, בתנועות ובתכנים. הנושאים של ריקודיו לקוחים מהסמלים של הישראליות המתחדשת ואפילו מהכנעניות. מהמסורת היהודית, ממורשות של העדות היהודיות ושל תושבי הארץ הערבים, מההיסטוריה היהודית

להשיב תשובות רבות ואולי עצם החיפוש אחריה הוא התשובה. כניסוחו של חוקר האמנות הישראלית גדעון עפרת: "הגדרת המחול הישראלי היא בשאלה מהו מחול ישראלי". יונתן כרמון חתר וחותר גם היום, ליצור סגנון של מחול ישראלי. יצירתו השפיעה על רבים וגרמה הנאה לקהלים גדולים, שנים רבות. המילה "כרמון" הפכה למושג. לא רבים האמנים היכולים לטעון לכך. "הסגנון הישראלי" של יונתן כרמון אינו ריקודי עם ואינו אפילו ריקודי עם לבמה, הוא אינו פולקלור, אינו בלט, אינו מחול מודרני, אינו מחול ניסיוני, אינו תיאטרון תנועה, ואיננו יצירה בינתחומית. הוא מיוחד. הוא אולי קרוב ביותר למה שמכונה "ריקודי אופי" - ריקודים שיש בהם מרכיב פולקלוריסטי, נרטיבי-סיפורי ותיאטראלי - שקיבלו הכרה בלהקות הפולקלור הייצוגיות, שהתפתחו

בהקשר זה, הסיפור החסידי על ר' זוסיא מאניפולי שאמר: "אם ישאלוני בעולם האמת למה לא היית כמשה רבנו? אדע מה להשיב. אולם אם ישאלוני למה לא היית זוסיא יסתמו טענותי". יונתן כרמון שאף להיות יונתן כרמון.⁵

לאחר השואה, ב-1944, עלה יונתן כרמון מרומניה לארץ והוא בגיל בר-מצווה. הוא למד בפנימייה בעיינות שליד בית עובד, בהנהלת חנה צייק, ובמשק הפועלות בצפון-תל-אביב, בהנהלת עדה מימון. "עם עלייתי לארץ" הוא מספר, "נודמן לי לחיות בהצגת האופרה 'דן השומרי', למוסיקה מאת מרק לכרי וקוריאוגרפיה של גרטרוד קראוס [Kraus]. ידעתי אז שעתידי במחול".

יונתן כרמון למד מחול אצל גרטרוד קראוס ומיה ארבטובה [Arbatova] שהשפיעו על דרכו האמנותית. הוא רקד בבלט הישראלי שהקימה גרטרוד קראוס, הופיע ברביעייה הקאמרית של נעמי אליסקובסקי ועבד עם גדולי הכוריאוגרפים שהגיעו בשנות החמישים מארה"ב לישראל - טלי ביאטי [Beatty], ג'רום רובינס [Robbins], אנה סוקולוב ואחרים. הוא מספר: "בבסיס שאיפתי לפתח סגנון ישראלי של מחול עומדים דבריה של גרטרוד קראוס: בריקוד אפשר להזיז את הרגל

קדימה, הצדה ואחורה, השאלה היא רק 'איך' עושים זאת, האיך הוא השונוה". לדוגמה, הוא מסביר: "הכריעות בריקוד התימני ובקוצ'וק הרוסי הן אותה פעילות שרירית ותנועתית אך 'האיך' שונה לגמרי - איך אפשר בכלל להשוות?".

כדי לחדד את המורכבות של הגדרת מאפייני "המחול הישראלי", מספר יונתן: "בשנות החמישים, כשהגיעה להקת המחול בת-שבע לארצות הברית, עם שלושה מריקודיה של מרתה גראהם [Graham] שעבדה איתם בעצמה, ההתרשמות הייתה כי רקדני בת-שבע רוקדים מרתה גראהם, אבל אחרת".

דרכו האמנותית של יונתן כרמון מגוונת ועתירת הישגים. בשנת 1949 הופיע כסולן בלהקת גדוד "הפורצים" של הפלמ"ח בהדרכת רבקה שטורמן; בתחילת שנות החמישים רקד בלהקת הפועל תל-אביב, בהדרכת גורית קדמן; השתתף בלהקות בהדרכתו של זאב חבצלת בפסטיבלי הנוער הדמוקרטי, עיצב, ביים והפיק חגים בקיבוצים (שובל, צרעה, רמת השופט, ניר בנים, טקס העלייה על הקרקע של קיבוץ פלמחים ועוד).⁶ הוא עיצב את כנסי הגדנ"ע, את הכוריאוגרפיה למופע של הבמאי פיטר פריי לחנוכת המוביל הארצי; עבד עם הבמאי צבי פרידלנדר, עיצב וביים

אירועים וטקסים בשנת העשור ובשנת העשרים למדינה, הקים את להקת הגדנ"ע, את להקת עלומים פתח-תקוה, להקת הסטודנטים ירושלים, ובשנת 1955 את הלהקה המרכזית של ההסתדרות הכללית ביוזמת המדור לריקודי עם של המרכז לחינוך ולתרבות שלה.

יונתן כרמון השתתף ותרם ביצירותיו לכנסי המחולות הגדולים בקיבוץ דליה.⁷ בסוף שנות החמישים הקים את "להקת כרמון" שהוזמנה ב-1958 להופיע בתוכנית הטלוויזיה בהנחיית אד סאליבן [Salivan] - תוכנית הבידור היוקרתית ביותר בארה"ב דאז. הופעת הלהקה זכתה להצלחה רבה. ההמשך היה "להקות כרמון" שהיה מקים ומכין בארץ ויוצא איתן לסיורים בעולם למשך כמה חודשים. ההופעות של להקות כרמון התקיימו באולמות המרכזיים ביבשות ובמדינות רבות; עם להקותיו הופיעו טובי האמנים הישראליים, יחידים וזוגות (את חלקם הוא שיזם, כמו אילן ואילנית); כן הופיעו עם להקותיו - שושנה דמארי, יפה ירקוני, אריק לביא, חדוה ודוד, צמד הדודאים, רן ונעמה, מיכל טל, בועז שרעבי ועוד.

בשנים 1958-1988, במשך כשלושים שנה, כיהן יונתן כרמון כיועץ אמנותי של אולם



"אולימפיה" היוקרתית בפריז, שעל בימתו הופיעו גדולי האמנים בצרפת ובעולם; בתפקידו זה פתח את שערי "אולימפיה" להופעות בפני טובי האמנים הישראלים, כמו מייק ברנט, החלונות הגבוהים, שלישיית גשר הירקון, גאולה גיל ואחרים. בעת שהותו בפריז למד אצל המורה למחול אולגה פרוברז'נסקה [Preobrajenska] ועבד עם טובי הבמאים והשחקנים הצרפתים: קטרין סובא [Sauva], מולוי גי [Guy], ניקול קרואזיל [Croisille]; כתב את המחזה "שלג בקיץ" עם ז'ק לזמן עוד. בהיותו בארה"ב הפיק, ביים ויצר

כוריאוגרפיות למחזמרם שעסקו בישראל, כמו "לחיות עוד קיץ" ו"אל תדרוך על ענף הזית שלי".

יונתן כרמון הקים את להקת ירושלים (1979-1983) ויצר עבורה כוריאוגרפיות. הלהקה זכתה להצלחה גדולה בהופעותיה ברחבי הארץ ובעולם. ב-1984 יצא עם "להקת כרמון" חדשה שהקים בסיוע תורמים. להופעות בלאס וגאס ובמקומות נוספים. ב-1988 הוזמן לכהן כמנהל האמנותי הראשון של פסטיבל המחול הישראלי בכרמיאל, על-ידי הוועדה שיזמה את הפסטיבל (ברוך נגר, ראש העיר כרמיאל דאז, תרצה הודס, מנהלת המדור לריקודי עם בהסתדרות והח"מ, מנהל האגף לתרבות ואמנות במשרד החינוך והתרבות). יונתן שימש כמנהלו של הפסטיבל 12 שנים והצליח ליצור פסטיבל ייחודי של מחול ישראלי על כל גווניו - העממי, האתני, האמנותי, ולהקות מחול לסוגיו מהעולם, שהתאימו לפסטיבל זה. פסטיבל כרמיאל מתקיים במשך שלושה ימים ולילות.

משתתפים בו מאות אלפים צופים ורוקדים. שמעו יצא בעולם והרוקדים בו ריקודי-עם הם גם חלק חשוב של הקהל. יונתן יצר שילוב מפרה ופורה של כל סגנונות המחול ושל כל סוגי האוכלוסייה, יהודית וערבית, חילונים ודתיים בני כל העדות, ולהקות מהעולם. בשנים האחרונות קיים יונתן כרמון "קתדרה למחול ישראלי" ליוצרים-כוריאוגרפים צעירים, הקים "להקת כרמון" שהופיעה בתוכנית ובה יצירות חדשות משלו. הלהקה עובדת עתה על תוכנית חדשה, לקראת נסיעה לסיור באירופה, ששיאו יהיה בפריז, באולם "אולימפיה", בחודש דצמבר השנה. בימים אלה עובד יונתן כרמון, עם 54 רקדנים, על הכוריאוגרפיה לאופרה "אותלו", בבימויו של עומרי ניצן, שתוצג בקיץ באמפיתיאטרון הרומי בקיסריה. עומרי ניצן מיקם את "אותלו" בקפריסין בשנות העשרים ויונתן

כרמון מכין ריקודים ברוח בלקנית-ים-תיכונית, שיתאימו לאזור ולתקופה. תרומתו של יונתן כרמון למחול בישראל בכלל ולמחול הישראלי בפרט, רבה ביותר. הוא העמיד רקדנים הרבה והם רוקדים על כל הבמות ובכל הלהקות; רוב הכוריאוגרפים של הלהקות - המעלות ריקודי עם ישראלים לבמה - הם תלמידיו ויוצרים בהשפעתו. הסגנון הישראלי שפיתח יונתן כרמון במחול מתאפיין בשפת תנועה שיש בה שילוב של אלמנטים מהריקודים האתניים של העדות, ושל ריקודי העם הישראליים - ששאבו מריקודי החלוצים, החסידים, התימנים, הערבים ועוד. בריקודי העם יש מאפיינים של צעדי יסוד כמו פסיעה, ניעה, דילוג, ריצה, צעד תימני, שיכול ושיכול-חילוף, רקיעות-דבקה, תנועות כתף מובילות, "טרוט" חסידי ועוד. יונתן כרמון השתמש ביסודות אלה ליצירת מחול מקורית. תנועה שיש בה קשר לאדמה ושאיפה לשמים, רוחב ותנופה, ביטוי של שמחה ושל התלהבות, תנועה שיש בה חיוניות ועוצמה. כל זה בשילוב עם השפעות מן הבלט הקלאסי, ותפיסת חלל בימתית מלאת דמיון והשראה. יונתן כרמון אינו כוריאוגרף בלבד, הוא גם במאי בעל טעם מגובש בלבוש, בעיצוב הבמה, במוסיקה, בהעמדת השירים, הזמרים והנגנים. כך יצר שלמות בימתית. בכוריאוגרפיה שלו יש מיסודות ההפתעה וביטוי אסתטי של שמחת נעורים. כל זה לאחר השקעה רבה בחיפושי דרך, במחקר, בתצפיות, באיסוף חומר ובמחשבה. למשל, כדי ליצור את ריקוד ה"לדינו" נסע יונתן כרמון לספרד וביקר גם בבתיים של יוצאי ספרד בירושלים, כדי לאסוף שירים וריקודים שהושפעו מתרבות הלדינו. בגלל ייחודה ומקוריותה של יצירתו, על אף ההשפעות השונות הניכרות בה, קשה לתת ביצירתו של כרמון סימנים. היא יצירת מחול, השואבת אמנם השראה מיצירות ריקודי העם, בעיקר בשנות הארבעים והחמישים, אך היא איננה ריקודי עם והיא גם איננה "העלאת ריקודי עם לבמה" (הגם שמספר ריקודים שיצר יונתן כרמון הפכו לריקודי עם: "ימין ושמאל", "הרועה הקטנה", "אל תירא עבדי יעקב", "מעמק לגבעה" ועוד). היא איננה הופעת בלט, אם כי היא מושפעת מתנועת הבלט הקלאסי ומסגנון המחול האקספרסיוניסטי. הרקדנים ברובם לא היו רקדנים מקצועיים, אם כי הגיעו להישגים גבוהים (חלקם אף נקלטו מאוחר יותר בלהקות מקצועיות). יצירתו של יונתן כרמון,



כנאמר לעיל, קרובה יותר מכל ל"ריקודי אופיי" שאפיינו בלטים רוסיים ולהקות פולקלור ויצוגיות כמו מויסייב [Moiseyev] מרוסיה, לאדו [Lado] מקרואטיה, וירסקי מאוקראינה, בלט פולקלוריקו דה מכסיקו ועוד, שיש בהם מרכיב תיאטרלי-סיפורי, והכוריאוגרפים שלהן יצרו יצירות מחול מקוריות, שניסו לבטא "אופי לאומי" (ספרדי, צועני, רוסי וכו').⁸

יונתן כרמון, כיוצרים רבים בארץ, החל מברוך אגדתי בשנות העשרים, חיפש סגנון ישראלי.⁹ היות ש"הישראליות" עד היום, ואולי היום יותר מבעבר, היא תופעה מורכבת, הנמצאת עדיין בהתגבשות והתהוות, גם הריקוד המבטא אותה אינו מקשה אחת מסוגנת. יש מבקרים הטוענים כי יונתן כרמון נשאר מקובע בשנות הארבעים והחמישים כשסמלים כמו הרועה, האיכר, היהודי החדש, התנ"ך, נוף קדומים, הטבע והחי, העצים והפרחים, המדבר והים, אוהלי קיידר והערבים - שימשו כדמויות לחיקוי. היהודי התימני נתפס כדמות תנ"כית, חיי הכפר וההתיישבות העובדת - כחיים פשוטים וטובים, וטקסי החגים החקלאיים ביטאו ניסיון לחדש ימינו כקדם. אלה היו הסמלים של הישראליות. הם נועדו לחזק את הזהות הישראלית, לגבש אותה ולשמש בסיס לסולידריות, לשאיפה "לכור היתוך" של תרבות ישראלית. המציאות היום שונה מאוד. "כור ההיתוך" נדחה ובמקומו מתפתח המושג "רב-תרבותיות", המדגיש את השוני כערך. הניסיון הציוני ליצור תרבות מגוונת ישראלית, עברית וחילונית, באמצעות השפה העברית, הספרות, התיאטרון, השירים, הריקוד, המוסיקה, האמנויות הפלסטיות ועוד, מותקף על-ידי קבוצות שונות באוכלוסייה, דתיות ועדתיות והשילוב ביניהן.¹⁰

אמנם, האמנות היא מטרה כשלעצמה. יש לה השפעה חברתית, אבל מטרתה אינן ערכיות ואינן פוליטיות, כמאמרו של המשורר, הסופר והמבקר אדגר אלן פו [Poe]: "תכלית האמנות היא ההנאה ולא דווקא האמת".¹¹ אמנם, ונחזור לוויילד, "אמנות אינה מביעה דבר אלא את עצמה", ואכן, כל ניתוח של תרבות הוא בעייתי, כדברי הפילוסוף של החינוך אלפרד נורת' וייטהד [Whithead]: "התרבות מתפתחת כל עוד אין מנסים לנתח אותה"; הקהל החוזה במופע אמנותי מודע לכך שהאמנות על הבמה איננה "האמת" בהתגלמותה, אבל הוא נקרא להאמין במה שמתרחש על הבמה, להאמין במציאות

האלטרנטיבית המוצגת לפניו, להיכנס ולצאת מתוך הבדיה.¹² ויותר מכל: "הקהל מחפש על הבמה את עצמו", כדבריו של הסופר והטייס, מחבר הספר "הנסיך הקטן" - אנטואן דה סנט-אקזיפרי [Sant Exupery] על התיאטרון.¹³ אן, כדבריו של הסופר נתן שחם על המוסיקה: "בהאזנה למוסיקה אנו מקשיבים לעצמנו". הראייה העצמית שלנו באמנות מגרה את הדמיון ומשאירה מקום לפרשנות ולחשיבה מקורית.¹⁴ לכן, הטענה שריקודיו של יונתן הם "פסה" - כי עבר זמנם ואין להם קהל (טענות דומות הושמעו, אגב, בזמנו גם נגד להקת ענבל), טענה זו לדעתי, איננה מבוססת.

ראשית, מפני שכל סגנון במחול, במוסיקה, בתיאטרון, גם אם הוא רב-בשנים, לא בהכרח עבר זמנו. בעיקר סגנון שעדיין מחפש את דרכו. יונתן כרמון ממשיך ליצור גם היום, ויצירתו מושפעת גם מהשינויים. ושנית, אין לנו זכות לקבוע בעבור הקהל מה לאהוב ומה לא, וממה יתרשם ובאיזה אופן. הקהל נהנה מריקודיו של יונתן כרמון גם היום, על אף שיסודותיו של הסגנון נעוצים בעבר, הוא לא נתפס כמוצג מוזיאוני, אלא כמוצר של יופי ושמחה. והעבר, יש לזכור, משפיע על חיינו. ריקוד מודרני, אוונגרדי, ניסיוני, סגנון המושפע מיוצרים גדולים בעולם, מציאנים אופנתיים, סגנון המבוסס על ניתוחים פילוסופיים ופסיכולוגיים, רב-תחומיות המשלבת דיבורים, מולטי מדיה וכיו"ב, אינם בהכרח "טובים" יותר או מהנים יותר מסגנון השואב ממקורות מקומיים. השאלה לגבי כל יצירה היא - האם זו אמנות "טובה" או "לא טובה". גם אם יש בריקודים שיצר יונתן כרמון מרכיב אנכרוניסטי מסוים הנובע מפער בין המציאות ובין הבמה, יתכן שהשפעתו דווקא בכך שהוא יוצר דימוי של ישראליות, כפי שהיינו רוצים לראות אותה. "אני מתגעגעת לארץ-ישראל כפי שיכולה היתה להיות", אמרה שולמית אלוני. ומרסל פרוסט [Proust], מחבר היצירה המונומנטלית "בעקבות הזמן האבוד" כתב: "הזיכרונות הם אמצעי לחזור ולמצוא את הזמן האבוד".¹⁵ המשבר שלנו הוא לא בריקוד אלא בתחומי האידיאולוגיה והחזון; ייתכן שדווקא הביטוי של החלום באמנות נוגע בנקודות רגישות ועונה על צרכים. הביטוי למורשת העדות ולא דווקא האותנטיות שלהן, שאינה יכולה להיות מוצגת על הבמה; הביטוי לחתונה חסידיית, תימנית, ערבית, לטקס פריון מרוקאי, למשחקי רועים, לשבטי התנ"ך, לדורכים בגת,

לשירו של אלתרמן "מגש הכסף"; לדייגים היוצאים לים, לעונות השנה... הוא אמנם ביטוי של מציאות שהיתה, אבל גם מציאות שרבים מתגעגעים אליה ואל הרוח שליוותה אותה.

הקהל באמנות מבחין בין מציאות לבין הבמה. הבחנה זו היא אחד ממרכיבי האמנות. גם אם הריקודים של יונתן כרמון נראים כביטוי לחלומות שלא התגשמו במלואם, יש להם חשיבות אמנותית. יונתן כרמון התרכז ביצירותיו בגיבוש "מחול ישראלי" במסגרת המחול לסוגיו הנוצר בישראל ועל כך תודתו הגדולה.



ביבליוגרפיה והערות

1. ארצ"בילד מקליש (אמריקה, 1882-1882), בספר שיריו: שירים מקובצים.
2. אוסקר ווילד, המחזאי, הסופר והמשורר האנגלי יליד אירלנד (1856-1900) השתייך לתנועה שדגלה באמנות לשם אמנות - "אמנות טהורה", בלי מסרים רעיוניים או מוסריים.
3. דן רונן, "פולקלור לבמה ובמה לפולקלור", מחול עכשיו, כתב עת למחול גיליון 2, יולי 2000, בהוצאת "תבצלת" ת"א, עמ' 48-55.
4. "השקר הגדול ושמו ריקוד עם", דן בן-אמוץ, מעריב, יולי 1951.
5. שמחה רז, פתגמי חסידים, הוצאת "כתר" ירושלים, 1989 עמ' 62.
6. רנה שרת, קומה אחת - דרך רבקה שטרמן במחול, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת"א 1988, עמ' 89-97.
7. רות אשכנזי, סיפור מחולות העם בדליה, הוצאת תמר חיפה, "תוכנית חג מחולות עם בדליה", יולי 1958.
8. דן רונן, "פולקלור לבמה ובמה לפולקלור", מחול עכשיו, שם.
9. רות אשל, לרקוד עם החלום, ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל, 1920-1964, ספרית פועלים, הספרייה למחול בישראל, ת"א 1991 עמ' 12.
10. דן רונן, "מחול לכל - על רב תרבותיות בישראל והשפעתה על התפתחות המחול" מחול עכשיו, כתב עת למחול גיליון 3, נובמבר 2000, הוצאת תבצלת עמ' 4-10.
11. אדגר אלן פו (אמריקה, 1809-1849).
12. אלפרד נורת' וייטהד (1861-1947), פילוסוף ומתמטיקאי בריטי, מ-1924, פרופסור באוניברסיטת הארווד בארה"ב.
13. אנטואן דה סנט אקזיפרי, (צרפת, 1900-1944).
14. נתן שחם, נולד ב-1925, משורר, מחזאי ומספר ישראלי, מהבולטים בספרות דור הפלמ"ח.
15. מרסל פרוסט (צרפת, 1871-1922). מגדולי הסופרים במאה העשרים ומרבי ההשפעה שבהם. יצירתו העיקרית - בעקבות הזמן האבוד (15 כרכים).

אין מסכה, שתכסה שקרים כמו האמת,
כשם שלהלך עירום היא התחפושת המושלמת.
(ויליאם קונגריב, מחזאי אנגלי מתקופת הרסטורציה)

No mask like open truth to cover lies,
As to go naked is the best disguise.
(William Congreve 1670-1729)

המסכה הרקוקדת - עבודתה היצירתית של יהודית גרינשפן

נירמא מנור



"מדריך לתזמורת" מאת רמי באר, להקת המחול הקיבוצית הצעירה
"Guide for the Orchestra" by Rami Be'er, Kibbutz Contemporary Dance Ensemble



"קרנבל החיות" מאת רמי באר, להקת המחול הקיבוצית הצעירה,
צילום: אנדרה ברוטמן
"Carnival of the Animals" by Rami Be'er, Kibbutz Contemporary Dance Ensemble, photo: Andre Brutman

היחסים בין הדמות הבימתית הממשית - משמע השחקן והרקדן - לבין המסכה שעליו, משמע האמצעים הטכניים, המאפשרים לו לשנות דמות, לגרום לגלגול הנשמות שהוא יסוד הדרמה - מורכבים ודו-משמעיים. בעצם, המילה "דמות בימתית", Persona בלטינית, פירושה "מסכה".

מזמן הגיעה העת לעסוק בהרחבה ביצירותיה של יהודית גרינשפן [Greenspan], אמנית המסכות הוותיקה, שהיתה שותפה, לעיתים מרכזית, בהפקות מחול ותיאטרון-תנועה מאז שנות השבעים. ה"קולב העיתונאי", משמע, הסיבה האקטואלית לכך, היא תצוגה נפלאה של עבודותיה, שהתקיימה בחודש פברואר שנת 2001 במוזיאון שבקיבוץ הזורע.

לא רק אנשים פועלים על בימת המחול והתיאטרון: כל מרכיב חזותי או קולי מהווה חלק בלתי נפרד מהמרקם, שהוא המופע. זכורה לי אנקדוטה חביבה - אבל משמעותית מאוד - בספר ישן, שקראתי כשהייתי במאי עול ימים: בחזרה הכללית ניגש מנהל מחסן האבזרים לבמאי ושאל אותו: "האם השטיח הכחול הזה משחק הערב?" יופי של הגדרה. אין ספק, המסכה היא איבר מאיבריו של השחקן והרקדן. ומעצב המסכה נבחן בכך, שמה שהוא מלביש על פניו של האמן המבצע, נעשה לחלק אורגני ממנו, והופך בזכות התנועה לאיבר מאיבריו. מסכותיה ואבזריה מלאי הדמיון של יהודית גרינשפן משמשים לא רק עזרים, אלא לעיתים קרובות גם מקור השראה ליוצר ולאמן המבצע. המסכה הופכת את האמן לדמות שהוא יוצר. היא מכריחה אותו להתנועע, לדבר, לרקוד בצורה שונה, ההולמת את הפרסונה שלו ביצירה. למשל, מרי ויגמן [Wigman] ערכה בראשית המאה ניסויים במחול ההבעתי החדש, שכללו שימוש במסכות, כגון ב"מחול המכשפה" שלה.

יש להניח שבתיאטרון-התנועה העכשווי לא מתרחש הגלגול המיסטי, עליו מספרים חוקרי תרבויות של שבטים הקרובים עדיין לטבע, עד כדי האמונה כי אם יעטו בעת הריקוד מסכה של חיה, כגון נמר או צבי, יהפכו בפועל לבעל-החיים המסוים, וכי מסכת רוח המת או שד תקנה להם אז כוחות מאגיים (אפלים לרוב) עזים. באמנות לא מתבטלת הזהות הפרטית של האמן לחלוטין. אמנם הכרחית הזדהות, לעיתים כמעט עד גבול השיגעון, אך חייבת



"קרנבל החיות" מאת רמי באר, להקת המחול הקיבוצית הצעירה, צילום: אנדרה ברוטמן
Top: "Carnival of the Animals" by Rami Be'er, Kibbutz Contemporary Dance Ensemble, photo: Andre Brutman

להישמר מודעות לבעיות הטכניות של האמנות, גם ברגעי שיא של געש רגשי. המסכה היא אמצעי, העוזר לרקדן או לשחקן "להתגלגל" בדמות הבימתית. אפשר לומר, שהמסכה משכנעת גם אותו עצמו, משהוא מביט במראה, שחלה בו באמת מטמורפוזה. יהודית גרינשפן היא יוצרת המאפשרת את הנס הבימתי הזה. את המסכות שלה לא לובשים. הן נעשות לחלק מגוף האמן המופיע עימן. היא שותפה ליצירה, ומשפיעה בעבודתה על הכוריאוגרף והבמאי.

לא מקרה הוא, שאחד הבמאים שאיתם שיתפה פעולה הדוקה היה מייקל אלפרדס, ממייסדי תיאטרון החאן בירושלים, שעבודתו קרובה למסורת הקומדיה דל'ארטה [Commedia dell'arte] האיטלקית שמלפני שלוש מאות שנים; בקומדיה דל'ארטה עטו השחקנים מסכות עשויות עור, שכיסו רק את החלק העליון של פניהם. אלה היו אבטיפוסים, דמויות שרובן נשאו שמות שהפכו למסורת, כגון האב הקמצן והמגוחך, פנטלונה [Pantalone], המשרתים החכמים מאדוניים, והליצנים העצובים והליריים, האוהבים הנוגים והנשים הקוקטיות.

במסורת ה"מים" של מרסל מרסו הצרפתי [Marcel Marceau], ומורוה ז'אק לקוק [Jacques Lecoq] שהחיה באמצע המאה העשרים את מסורת הקומדיה דל'ארטה והתיאטרון הרחובי של פריז, שהיה גלגולה של מסורת זאת, נתחדשה מסורת השימוש במסכות. יהודית גרינשפן יצרה שורה שלמה של מסכות לבנות, נייטרליות, הניתנות לכל פירוש, למען תלמידי ה"מים" המודרני. מסכות, שתפקידן לשחרר את השחקן והרקדן מעצמו - מפניו. יצירת כלי זה של מסכה - כביכול נעדרת תכונות וניתנת לשינויים ללא הגבלה - הפכה לאחת ההתמחויות החשובות שלה.

שיאו של שיתוף פעולה יצירתי בא לידי ביטוי בשני מחולות של רמי באר עבור להקת המחול הקיבוצית: "קרנבל החיות" (1986), למוסיקה מאת קאמי סן-סאנס [Saint-Saëns] ו"מדריך לתזמורת לבני הנעורים" (1987) מאת בנג'מין בריטן [Benjamin Britten].

בשני המחולות, רעיונות עיצוב הדמויות - של בעלי-החיים בראשון וכלי התזמורת בשני - שהגתה יהודית, שימשו השראה לרמי באר בתנועה. את הצלחתו המדהימה של המחול לכלל-הנגינה האנושיים כל כך, קבעו, לדעתי,

השימוש בגוף הרקדן כחלק מכלי הנגינה, כך שהמוסיקה הופכת לעצם התנועה. האדם והתלבושת מהווים את כלי הנגינה - גישה שהיא, בעצם, בסיס הנגינה האמיתית, הווירטואוזית. יש סימביוזה בין המוסיקאי והכלי שלו. אולי זה המבדיל בין חובב או תלמיד למוסיקאי או וירטואוז.

את הסגנון החזותי ואפילו עצם הפעולה המחולית הדרמטית של "המדריך לתזמורת" קבעה ההחלטה להיצמד לגישתו של ג'ורלד הופנונג [Gerald Hoffnung], נגן אלמוני בתזמורת לונדונית, וקריקטוריסט מעולה. יחסי האיבה-חיבה הדו-ערכיים שבין המנצח הקצת מטורף לנגנים, שכאילו מבטאים בגופם את אופי הצליל של הכלי שלהם, הם הבסיס ליצירה הכוריאוגרפית של רמי באר. כמובן, לא היה זה מן ההגיון לקבוע שנגן הפיקולו יהיה רזה וקטן, נגן התופים שמן ובעל-בשר וכו'; ולכן, במקרה זה, הכלים, שהם צירוף של אבזר, תלבושת או מסכה, תופסים מקום כל כך מרכזי, עד כי ממש לא ניתן לבצע מחול זה בלעדיהם. ואין זה משנה, אם יהודית היא שהביאה את הציורים המשעשעים הללו לרמי או ההיפך. הופנונג וההומור שלו וגישתו הציורית היו המכנה המשותף בין המעצבת לכוריאוגרף.

יהודית גרינשפן נולדה בפולין; בהיותה בת שנתיים וחצי, עלו הוריה ארצה, והיא גדלה בתל-אביב. כנערה היתה חברת תנועת הנוער של "השומר הצעיר". היא מקפידה לציין באוזני, שהיתה חניכה ב"קן מרכז" היוקרתי, שעמד בשעתו בפינת הרחובות בוגרשוב והמלך גיורגי; התגייסה לצה"ל, לנח"ל. ואחר כך: "מה שקראו אז הגשמה, בקיבוץ סאסא, תקופה, שאומרים, שלא יצאתי ממנה עדיין..." היא צוחקת.

כל זה היה בשנות החמישים. יהודית גרינשפן היתה בוגרת סמינר-הקיבוצים בתל-אביב וגוננת מוסמכת. משעזבו היא ובעלה דאז את סאסא ועברו לתל-אביב, הפכה ל"עקרת בית מתוסכלת, שמחפשת את עצמה בעיר הגדולה", ובמקרה "מצליחה להרשים את האנשים הנכונים בתבונה הכפיים שלי, ומגיעה לעבוד בתיאטרון".

נדע לה שבתיאטרון הקאמרי מחפשים מישור שידוע לייצר פרחים בכמויות "בימתיות"; אריה נבון, מתכנן התפאורה, לא רצה פרחים

מפלסטיק (אחרים לא היו אז בנמצא). הוא טען - בצדק, לדבריה של יהודית - שפלסטיק משדר קור ואילו בד מקרין חום. יהודית החליטה לנסות. הפרחים בהם גדשה את הכדים הגדולים שהיו על הבמה מצאו חן בעיני הבמאי והמעצב, בהמשך היא יצרה עוד אבזרים "משונים" לאותה הצגה, הקומדיה "רזונים ואביונים", כגון מסך קדמי גדול, עשוי כולו מספגטי... זו היתה הפתיחה, שהביאה אותה לעבודה, במשך 40 שנה, עם כל הלהקות כמעט.

בשנת 1960 היו נחוצים פרפרים עבור המחזה האוסטרלי "הבובה ה-12". יהודית אספה נוצות של תרנגולות, כיבסה וצבעה אותן, ועשתה מהן פרפרים נהדרים. המקריות, כדרך העולם, תמיד אחראית. כשהשתתף השחקן מייקל יורק [York] בסרט שצולם בישראל, שכלל סצנה, בה התפוצץ ראשו (מחומר נפץ), נדרשו כמה ראשים שלו, כדי לצלם את כל ה"טייקים". פנו ליהודית גרינשפן, שמעולם לא עשתה מסכה מפניו של איש חי (או מת...). היא לא חשבה על השיטה המקובלת, בעזרת תחבושות גבס, אלא הזמינה את השחקן לדירתה, שהיא גם מקום העבודה שלה, ופשוט יצקה על פניו המפורסמות את החומר ששימש אותה ליצירת ראשו המתפוצץ...

בשנת 1982 יצאה להשתלמות. מה שעניין אותה היה תיאטרון שייקספיר בסטראטפורד [Stratford]. לא היה פשוט להבהיר לבעלי המקצוע האנגלים, שהיא מוכנה לעשות כל מלאכה, וללא תמורה.

בתחום המחול היא עבדה לא רק עם רמי באר. כאשר ענת אסולין יצרה את המחול "אהבת 7 הבובות", יהודית עיצבה אותן. היא מרבה להופיע עם דוד דביר (רקדן בבת-דור ואחר כך בבת-שבע ולבסוף אחד ממנהלים האמנותיים, ואחר כך מנהל חטיבת מחול בתיכון לאמנויות), בתוכנית שכולה תנועה עם מסכות, בעיקר בבתי-ספר ובמתנ"סים.

סימביוזה כזאת בין אמן חזותי לאמני מחול אינה דבר שבשגרה. יהודית גרינשפן יודעת כמה סודות, שנסתרים ממעצבים אחרים: סוד שיתוף הפעולה, תרומת הדמיון מצד המעצב ליוצר המופע, ונכונות לעשות הכול, ממש כל מה שדרוש, למטרה המשותפת. והיא מסוגלת להפיח רוח חיים בבדים, מתכת, עיסת-נייר, פלסטיק וכל דבר שניתן לעצב ולעבד אותו.

"מדריך לתזמורת" מאת רמי באר, להקת המחול הקיבוצית הצעירה
"Guide for the Orchestra" by Rami Be'er, Kibbutz Contemporary Dance Ensemble

שום דבר לא יכול להיות לי אבסטרקטי מספיק. מה אבסטרקטי בזה? בחורה זה. בחורה זה על במה. הרבה פחות אבסטרקטי לי מאשר בחורה זה ברחוב. שם, לך תדע מאיפה, לאן? פה...? מאוד מאוד ברור. אשה נעה, רקדנית. מאוד מאוד פרגמטי. מאוד מאוד ברור, לא? "מתוך "מוזר" מחזה ובימוי: יוסף אל-דרור, כוריאוגרפיה: נעה דר

"מוזר" הוא ניסיון יוצא דופן של נעה דר ויוסף אל-דרור לפצח את התהליכים שעוברים במוחם של הצופים בזמן מופע מחול, אמנות שהיא ככל הנראה הכי פחות נצפית והכי פחות מוכרת. יותר מכך "מוזר" הוא ניסיון להתעמק באי יכולתה של השפה התנועתית לתקשר עם הצופה באופן שקשור במושג ידעיה. "מוזר" רוצה לגעת בקושי של הצופה לדעת, להבין, להכיל את מופע המחול - אמנות סינתטית טהורה, נטולת story-telling, שחיה במתחם של סצנות וסיקוונסים, שלא מחויבים לכרונולוגיה של התחלה, אמצע וסוף. הצופה מבקש נרטיב. אך בדרך כלל אין כזה והוא נאלץ לארגן את החומרים הוויזואליים באופן אחר. הידע, הזיכרון וההתנסות עם מחול עוזרים, אבל בסופו של דבר נשאר הצופה עם השפה התנועתית עצמה, כלומר האופן שבו מתבצעת התנועה, הקומפוזיציה, המיז-אנ-סצנה וכמובן גם עם הפרסונה של המבצעים והיחסים ביניהם ובין הגופים שלהם. על כן, הצפייה במחול "מוזר" היא מוזרה לצופה, ונעה דר יודעת שמוזר לו. המופע הזה, יותר משהוא שיח רפלקסיבי עם הצופה (דרך הצופה-שחקן גל זייד) הוא דיאלוג ישיר בין דר לבין הקהל שלא נמצא באולם. הקהל שלא מגיע למופעי מחול, מפני שהוא מחפש נרטיב, הוא מחפש מרבנות, התחלה אמצע וסוף ובעיקר, הזדהות.

נעה דר מחפשת את הזדהות הקהל, ואחרי כמעט עשור של עבודה ככוריאוגרפית ועבודות מחול רבות, היא מרגישה צורך לפענח את ההתקשרות הבעייתית הזו בין מחול לקהל, ובאופן הפרטי יותר, בינה לבין הקהל. דרך הטקסט של אל-דרור היא מעמידה עצמה במקום הצופה ההדיוט, המתוחכם, הציני, הספקן, האירוני, אותו צופה שאנחנו קצת מכירים אותו: זה שמודה ששום דבר לא מגדל לו את הרגש, שום דבר לא באמת נתקע לו בגרון. הוא תמיד נמצא מגדיר בשורה התחתונה את המופע שבו צפה בין "נחמד" ל"סביר" ל"ככה". הוא גם לא נהנה ליהנות, הוא נהנה לבקר, לדבר על, להקשיב לעצמו, להיות בעצמו הכוריאוגרף של המופע שראה, ליצור אותו מחדש. אנו מכירים את הצופה הזה, הוא הכי מזכיר לנו את עצמנו.

המופע מתחיל - כשבמקביל לתנועות הראשונות של הרקדנית, נעה רוזנטל, עולה אור על גל זייד היושב על הרצפה, קיסם בין שיניו. "אני לא רקדן", הוא אומר וממשיך, "זה לא מתוך עיקרון, פשוט לא יצא. זה לא שלא היו אצלנו חוגים. היו. אני לא זוכר חוג בלט. אולי היה בעצם... הבנות הלכו. בתור ילד אתה לא... גם בגיל יותר מבוגר לא... גם לא בתור צופה... לא, לא במיוחד" (יוסף אל-דרור). "הדיבור הזה של גל זייד הוא דיבור מאוד נוכח", אומרת דר, "זהו משהו שאני יכולה לחשוב עם עצמי לגבי המחול שלי. לא לחפש ולא לנסות להבין את ההתחברות בין הרקדן והתנועה, לשאול את כל השאלות, גם שאלות מציקות. להישאר במקום שלא מתחבר, שמנסה להיות פעיל ממקום של אי מובנות". נקודת המוצא של דר ביצירת העבודה היתה - לא לבוא כממיינרית של מחול. לנסות ל"התחפש" לקהל ולהבין את הקשיים שלו. לנסות להתחקות אחרי מפגש שהוא קשה ומלא אי-הבנות ולחבר

דווקא למפגש כזה שפה תנועתית. חשוב היה לדר קודם להעמיד את המופע ורק אז להראות אותו לאל-דרור, כדי שיתאים אליו טקסט ולא להיפך. המחשבה שהיא תיצור כוריאוגרפיה למחזה שהוא כבר סגור נראתה לה לא נכונה, היא ידעה שהיא יוצרת עימות מכון - דיסוננס בין שפה תנועתית ושפת דיבור. ככוריאוגרפית היא ידעה לאיזה קוטב היא שייכת ולאיזה קוטב היא הולכת. "קודם בנית את הריקודים. כשיוסף ביקר בסטודיו הוא ראה את השפה התנועתית והיו לנו הרבה שיחות על קטעי המחול. אחר כך נבנה הטקסט וכשגל נכנס, כבר היה לו על מה להסתכל. בעצם גל הפך למעין צופה בתיאטרון, היתה לו נקודת התייחסות, היה לו מרחב ויזואלי לנוע בו וטקסט שמתייחס כל הזמן לצד הוויזואלי, והוא היה יכול להיכנס בקלות לנעליים האלה. ראיתי מיד שהוא סוג של צופה שאני יוצרת איתו דיאלוג. דמות של בן-אדם תוסס מתסיס, שמחפש דימויים, מחפש להיאחז במשהו ואם משהו לא מובן לו אז הוא צוחק מזה או שהוא מובך".

המטרה של אל-דרור היתה ליצור טקסט שמזוהה עם סוג מסוים של צופים, שנונים, מתעניינים, מגיבים, אבל בפירוש לא ייחודים מדי. צופים ששמות כמו יורי קיליאן [Kylian] או יאן פאבר [Faber] לא מוכרים להם. אלא שההזדהות של הטקסט עם הצופה יצרה טשטוש גבולות בלתי נמנע. בכל זמן המופע מורגש הדיסוננס בין הדיבור של השחקן-צופה ובין המחול. הדיבור של זייד הוא בלתי פוסק, כמו זמזום של מחשבות, מפולת של אסוציאציות, שמפריעות לנו בעצם ליהנות משהו של הנאה אסתטית שלמה.

בתוך השעה הזו אנו צופים רק חלק מהזמן בריכוז מוחלט באמת ובשאר הזמן, כמו זייד, אנחנו חושבים על מה הרקדנית חושבת, או האם המחול דומה לשירה, או האם זוג הרקדנים שרוקד הם באמת זוג בחיים, ואז נדלקת לנו נורית בזיכרון. ולרי וגלינה פאנוב [Panov] - צמד רקדנים סובייטים. ומכאן לאסוציאציה נוספת: "אמנות תמיד פורחת איפה שיש דיכוי..." גם חוסר-תנועה זוכה לטיפול טקסטואלי. פרטנציאל התנועה זוכה לתגובה של זייד בכך שזה מזכיר לו אמנויות לחימה ויהיה יכול להסתכל שעות על נקודת האפס הזו.

מוקדי ההשפעה המרכזיים במחול הזה הם שיטת פלדנקרייז, אמנויות לחימה יפניות כמו טאי צ'י וצ'י קונג, תוך ניסיון לבדוק את המיומנויות של הגוף בריכוז עצמי גבוה, עבודה על פרקים, על דיוק, על שקט נפשי, על שליטה - יותר מאשר עבודה על שרירים ועל יכולות מרהיבות או וירטואוזיות. במקרה אחר מגיב זייד בפליאה כאשר שני רקדנים פוצחים בדואט במהלך המונולוג שלו. הוא מפסיק את המונולוג ושואל: "יש פה עלילה שאני לא מודע אליה?" שאלה שלעולם תישאל על ידי הצופים ולעולם תישאר נטולת תשובה, גם לאחר שיחה בין הצופה והרקדנים או אף הכוריאוגרף. לעיתים אנו מתביישים במחשבות האלו ומפחדים לתת להן ביטוי. זייד יכול להזדהות עם הזמזום הזה, עם ריבוי ההקשרים. "מחול לא תמיד נספג ברגע הצפייה, לעיתים מתרחשים תהליכים אחרים שאינם קשורים לחוויית המחול, כלומר לחוויה האסתטית גרידא. צופים מרגישים לפעמים איזה פער במהלך המופע, ואז אין ספיגה אסתטית, והצופה שואל את עצמו: מה הם רוצים להגיד?" אומרת דר.



"מחר - גיד אכילס" מאת נעה דר, רקדנים: מיכל מועלם ואסף כץ, צילום: תמר למ
 "Achilles Tendon, Strange" by Noa Dar,
 dancers: Michal Mualem and Asaph Katz,
 photo: Tamar Lam

החזותי והמילולי

נותנים יד

שי הרלב (שטיינברג)

נעה דר רקדה בבת-שבע 2, ובלהקות שונות בניו יורק. היתה בין מקימי להקת תמר בירושלים, ובמסגרת זו יצרה את עבודותיה הראשונות. בשנים 90-92 יצרה והופיעה באירופה. ב-93 ייסדה בארץ את קבוצת המחול נעה דר איתה העלתה את "שביר" (93), "ראשים בעשב" (94), "זנאנא" (95), וב"הרמת מסך" - את "אינו אלא" (96), "לנשוך בקליפות" (97) ו"אייזאורוס-פרידה" (98), שהוזמנה לפסטיבלים ברומא ובסיאול. עבור פסטיבל ישראל יצרה את "חיכיתי, בכיתי" (98) ו"הנסיכה והדרקון" (99). בנוסף היא יצרה עבור אנסמבל בת שבע ולהקת Transitions בלונדון. ב-96 הוענק לה פרס שר החינוך והתרבות ליוצרים צעירים.

"אני חווה מחול ממקום חושני, רגשי, ויברציות של אנרגטיות הגוף, הראשוניות של ההזדהות עם גוף. לצופה יש גוף ולרקדן יש גוף והחווייה הגופנית שהצופה עובר, כמו אצל הרקדן, היא לא לגמרי פתורה. היא לא פתורה כיוון שדרך הקליטה החושית של התנועה יש מעבר לפענוח רגשי ולאחר מכן כל זה עובר עיבוד של האינטלקט. המעברים האלה הופכים את שרשרת החוויה למורכבת, מסובכת ולעיתים גם לבלתי רציפה. המחול בן-זמננו מאוד תובעני, דורש מהצופה משהו שהוא מעבר לאסתטיקה נטו, דוגמת הבלט הקלאסי; הוא בנוי כמו כתב חידה שמבקש את הצופה לפענח. אבל לפענח היא מילה חמקמקה, מתעתעת, כי הכול עשוי להפוך באמת למילים ולפרשנות ואז נשאר - לא הדבר עצמו אלא רק עיבוד שלו".

הצופה של נעה דר, כמו הפרסונה שלובש גל זייד, הוא אינטליגנטי, זריז בחשיבתו ומלא בתובנות, לעיתים מפתיעות. הוא מוכן לקבל איים של חוסר מובנות, הוא מוכן להשתומם, לחוש פליאה, אבל מצד שני הוא רוצה שליטה, הוא רוצה שידברו אליו. הוא לא רוצה להרגיש זנוח. אין פלא, שברגעים שזייד לא מדבר, הוא מרגיש זנוח, ילד מבוש שעלה בטעות על במה ולא יודע מה לעשות. כשהרקדנים - נעה רוזנטל, אסף שץ, עילאיה שליט ומאיה ברינר רוקדים לידו - או שהוא עומד משתומם, מזיז רגל אחת, מזיז את השנייה, או שהוא מכרסם את הקיסם, מתכוון לדיבור הבא. הוא לא באמת מסתכל, הוא לא חווה, הוא מתכוון לומר משהו, מתכוון לפרשנות. הוא בא ממקום של: מצטער, אבל המחול הזה מוזר עבורי, לכן אני לא יכול להמשיך להיות פסיבי, אני מוכרח להמשיך לדבר עליו, איתו, אותו. והוא מדבר ושואל שאלות ומעלה אסוציאציות פרועות, פוסק פסיקות ולעיתים נדמה שהמחול הופך לתפאורה של השחקן ונעה דר ואל-דרור חוגגים ביחד את האי-מובנות, את חוסר היכולת לדבר את המחול. דר אומרת שכוריאוגרפים רבים הרגישו פגועים. הם הרגישו שהמילולי פוצע את החזותי ללא תגובה ראויה.

"היו כוריאוגרפים ואמנים שהרגישו שיורדים על המחול, על השפה התנועתית, שיוצרים מעין זילות, מגחכים את הלא מובן, את הלא מתקשר בקלות, את המורכב, ובשביל אמנים מסוימים, השפה המורכבת, שזורמת אל תוך הגוף פנימה, האישית, היא היחידה האפשרית. לאלו היה קשה". דר לא מרגישה כך, מעולם לא חשה צורך להיות מאוד מובנת ומאוד מתקשרת. להיפך, ערבי מחול כמו "גיד אכילס" (שפרקים ממנו מהווים את החלק הראשון של "מוזר") ו"אייזאורוס-פרידה" [Eyesaurus-Frida], יצירת מחול שבנויה על פיסות ביוגרפיה של הציירת המכסיקנית פרידה קאלו, הן יצירות ששפת המחול שלהן היתה יצרית, קרנבלית, עשירה, אבל גם מאוד תובענית. יצירות שדרשו מהצופה מידה רבה של דמיון, עומק רגשי ומאמץ, על מנת להגיע לרגעים של הזדהות. ב"מוזר" רצתה דר לעורר את הדרמה הזו בין שיחה ומחול. הקהל מתבקש לבחור בין הדיבור והתנועה. חובת הבחירה היא הדיסוננס המיוחל ודר מרגישה טוב עם החד-ממדיות של הבחירה. "אני מרגישה ש"מוזר" דווקא מחזק את המחול, נותן מקום לסובלנות ולחיפוש, טוען מקום לצחוק, מעורר קהל חדש שאינו קהל טבעי של מחול, אני רוצה להתסיס את הקהל שמגיע, לשאול אותו למה הוא בא לראות מחול".

מעבר לזאת, דר מרגישה שהפלירטוט של הטקסט שכתב אל-דרור מתלבש היטב על הקהל הישראלי שמתרווח על הכיסא ומבקש: בואו



תשעשעו אותי, תראו לי משהו שאני לא מכיר. דר מוותרת על כל ניסיון לבקר את הקהל או לבוא חשבון עמו. "הכוונה היתה להשמיע את הקול הזה של הצופה הספקן, גם אם אני מזדהה איתו וגם אם אני לא מבינה אותו. הבחירה של יוסף אל-דרור היתה להקצין את הקול הזה מאוד. אולי בגלל הכתיבה שלו לחמישייה הקאמרית, הנימה היא היתולית, פרודית ולעיתים גם סרקסטית, אבל הקהל מתחבר לזה וצוחק, אולי מכיוון שאל-דרור רגיל לעבוד עם קהל מול העיניים והוא יודע מה עשוי לתפוס אותו ומה לא".

במשך כל העבודה נשמרת נקודת מוצא של מרחק בין הטקסט לבין השפה התנועתית. רק לקראת הסוף יש התקרבות לרגע. גם המונולוג של זייד מנסה לפתח להתייחס לרקדן, לפרפורמר שעובד כל כך קשה - בשביל מה? כדי שהצופה יוכל להרגיש קרוב, להיכנס לנעליו, להזדהות. והשחקן-צופה ממשיך: "...ושישאיירו אותנו עם עצמנו לבד. ואז



מימין: "אייזאורוס - פרידה" מאת נעה דר, קבוצת נעה דר, רקדנית: נעה דר, צילום: דן לב
Right: "Eyesaurus (Frida)" by Noa Dar, dancer: Noa Dar, photo: Dan Lev

משמאל: "לנשוך בקליפות", מאת נעה דר, רקדנים: איתמר סבר וניר דה-וולף, צילום: דן לב
Left: "Peeling" by Noa Dar, dancers: Itamar Sever and Nir deWolf, photo: Dan Lev

כשהמסך נפתח אנחנו מתפללים שנראה את עצמנו לבד לבד. לא את הבבואה של זה שלידינו. לבד. ובמכוון, לא רק בין כה וכה" (יוסף אל-דרור). ולאחר ההזדהות, לאחר שהשחקן-צופה מבקש לראות את עולמו הפרטי על הבמה, הוא באמת מנסה להיפתח אליו והוא מסתכל על המחול שמסתיים במהרה. כל הזמן בו דיבר, הדברים חלפו לידו וכשהתפנה באמת להביט, היצירה באה אל קצה; והמחווה האחרונה שלו היא הושטת ידו לעברה. החזותי והמילולי נותנים יד זה לזה.

"אני מרגישה לפעמים - וביצירה הזו ניסיתי להתייחס ולבטא את זה - איזושהי הקבלה בין מחול ושירה. משהו שהוא הרבה יותר אינטימי ואישי מפרווה או מתיאטרון. המחשבה שלי על קהל היא על אדם בודד ולא על מסה. וכך גם לגבי שירה, השיר עומד מול האדם הבודד המביים את הוויזואליה שלו. האינטימיות והקרבה יכולים להיווצר ונוצרים - בגלל שהקהל הוא הבמאי האמיתי של מופע המחול".

כל התמונות בכתבה: להקת יוסף חטאייב
All pictures: The Matayev Dance Group



שנת 1995 עלה הכוריאוגרף יוסף מטאייב עם משפחתו לישראל, ולימים הקים להקה חדשה, הנושאת את שמו - להקת מטאייב [Matayev], הפועלת זה שנה וחצי. צפיתי בחזרה של הלהקה, בניהולו האמנותי של יוסף מטאייב, מי שהיה מנהלה האמנותי של להקת "לזגינקא" [Lezginka] הידועה מדאגיסטן [Daghestan]. מפיו שמעתי את סיפורה של הלהקה בארץ.

העדה הקווקזית בארץ מונה כיום כ-70,000 נפש. יהודי קווקז שמרו במשך דורות רבים בקנאות רבה על המסורת היהודית, ולחמו על

אילה גורן-קדמן

מהרי קווקז לישראל להקת מטאייב, סיפורה של להקה

"באר יעקב". בעקבותיו החלה בשנת 1907 עלייתם של בני העדה לארץ ישראל. בשנות השבעים של המאה העשרים החלה העלייה הגדולה לארץ, ובמשך עשור שנים עלו לארץ כ-20,000 מיהודי קווקז. רבים מעולי שנות השבעים רוכזו אז באזורי מצוקה, חשו ניכור וקיפוח, וסבלו מתדמית עצמית פגועה.

השתלבותם של בני העדה בחברה הישראלית באה לידי ביטוי בתחומים שונים כמו חינוך, תרבות וצבא. בגל העלייה האחרון שהחל בשנת 1989, עלו לארץ כ-52,000 נפש מהעדה הקווקזית. רבים מהם משכילים, ביניהם משוררים, במאים, מוסיקאים, כוריאוגרפים, עיתונאים, רופאים, מהנדסים, מורים ועוד.

על אף קשרי המשפחה ההדוקים של עולי שנות התשעים עם העולים הוותיקים, הם נבדלים מהם, כאמור, ברמת השכלתם הכללית. עם

זאת, גם בקרבם קיימות תחושות של ניכור וקיפוח, המחזקות את מגמת ההסתגרות בריכוזים עדתיים קווקזיים. באחרונה

הצליחה העדה להקים, בכל רחבי הארץ, להקות מחול

וזמר, שהן לה מקור לגאווה, שכן הן חושפות לעיני

הציבור את המגוון התרבותי העשיר של יהדות

קווקז. על כך יש להוסיף, שהרצון העז לקיים

להקות של פולקלור קווקזי, וכן ריבוי להקות

כאלו והמספר הגדול של משתתפים בכל אחת

מהן, מעידים על מגמות של בידול, והבלטת

הייחודיות העדתית. אחת האינדיקציות

להסתגרות העדתית בלטה בחזרה של להקת

המחול (עליה - בהמשך המאמר), שהתנהלה על

טהרת השפה הרוסית. יש להניח שבצד מגמת הבדלנות

קיימת גם שאיפה, פחות בולטת אמנם, להיקלט בחברה

הישראלית, כמובן על בסיס שוויוני.

בקווקז היה שם הלהקה "לזגינקא", שנגזר משמו של העם הלזגיני,

אחד העמים הרבים (במידה מסוימת המוביל ביניהם) במדינת דגיסטאן

שבהרי הקווקז. לזגינקא הוא שם הריקוד הלאומי של הלזגינים. העם

הלזגיני ידוע באהבתו העזה למוסיקה, לשירה ולמחול, וגם בכשרונותיו

הבולטים במלאכות יד ואמנויות שונות. על הלזגינים נאמר שהם רוקדים

משחר ילדותם. רפרטואר הלהקה כולל ריקודים של עמי דגיסטאן השונים,

המצטיינים בדינמיקה ובטמפרמנט גברי בולט, המתואר כ"מסוגל להקים

מתים מקברם". לעומתם, מצטיינים ריקודי הנשים באצילות וברוך נשי,

דבר המבליט את ההבדלים הקיצוניים בין מעמדן של הנשים לזה של

הגברים בעמי קווקז.

לא ייפלא אפוא, כי הרקדן והכוריאוגרף היהודי טאנחוב איזראילו

[Tankhov Izrailo], שהקים את הלהקה בשנת 1958, העניק לה את השם

"לזגינקא". עד מהרה הוכרה לזגינקא כלהקה הלאומית של דגיסטאן. מאז

הקמתה שימש כאסיסטנט לצידו של איזראילו, רקדן, סולן וכוריאוגרף

יהודי אחר בשם יוסיף (יוסף) מטאייב. עם פטירתו של המייסד בשנת

1978, נתמנה מטאייב למנהל הלהקה. מטאייב נולד בעיר מחצ'קלה

[Makhachkala] שבדגיסטאן, לפני כ-60 שנה, והמשיך לנהל את הלהקה

עד פרישתו לגימלאות כעבור 15 שנה. בשנת 1995 עלה עם משפחתו לישראל,

ומכאן עובר סיפורה של הלהקה לאדמת ישראל, ושמה מוחלף ל"להקת

מטאייב".

החזרות מתקיימות פעמיים או שלוש פעמים בשבוע, כרגע במרתף בבית

הכנסת של יהודי קווקז, ברחוב הר-ציון 13 בתל אביב. החזרה בה צפיתי

נמשכה מהשעה 7:00 בערב עד 19:00 בלילה. בחזרה השתתפו שלושים

איש בקירוב (מספר שווה של בנים ובנות), שגילם נע בין 14 ל-25. הם

זהותם

היהודית כנגד

השלטון הקומוניסטי.

בקווקז המזרחית חיה במשך דורות רבים עדת היהודים

ההרריים, שהתגוררו באזורים שונים במזרח ובצפון קווקז, ביניהם

אזרבייג'אן, דגיסטאן, הרפובליקות האוטונומיות קברדינו, בלקריה,

צ'צ'ניה, גרוזיה, וגם בערים ברוסיה עצמה, כמו מוסקבה וסנט פטרסבורג.

היהודים דיברו בשפה המכונה בפייהם "ג'והרי" ו"טאטית", הנמנית עם

הקבוצה הדרום מערבית של הלשוניות האירניות, ונחשבת לאחת מ"שפות

היהודים", שכן יש בה גם מילים עבריות וארמיות. כמו בכל העדות,

הושפעו היהודים מתרבות האוכלוסייה הלא יהודית שבקרבה חיו במשך

תקופות ארוכות. אוכלוסייה זו כללה עמים שונים, בעיקר בני הדת

המוסלמית, אך היו גם מובלעות של נוצרים, בודהיסטים, ובעבר אפילו

כוזרים שהתגבשו. יחסי היהודים עם האוכלוסיות השונות עברו תמורות,

שבמידה רבה היו כרוכות במצב הבלתי יציב ששרר באזורים אלו. אחד

התהליכים שהתרחשו בקרב היהודים היה ההגירה מהכפרים לערים,

שכתוצאה ממנה נפגם המרקם הקהילתי, ובעיקר נפגעה המנהיגות הדתית.

במצב זה של חוסר מנהיגות דתית הגיעו חלק גדול מהיהודים לארץ.

המרכז הרוחני של עדה זו היה מראשית המאה ה"ט בעיר דרבנט, בה חי

ופעל הרב אליהו בן מישאל. הרב אליהו העמיד תלמידים רבים, שהבולט

ביניהם היה יצחק בר יעקב, שהעביר בשנת 1868 את כס הרבנות לבנו

יעקב בן יצחקי. כשעלה הבן לארץ, הקים את היישוב שנקרא על שמו -

בהרכבים זוגיים המגע בין בני הזוג מינימלי, לעומת קשר עיניים אינטנסיבי מתמשך, היוצר רושם של קירבה יתרה בין הגבר לאשה. צעדי הנשים על כריות כפות הרגליים, קטנים ומהירים, כאשר השמלות הארוכות מכסות אותן עד כי נוצר רושם של החלקה על קרח. מדי פעם מבצעות אף הנשים תנועות רגליים נמרצות, וכפופות גו וגב גמישות לאחר. הליווי המוסיקלי המותאם לדינמיקה התנועתית, נע בין עוצמה ומהירות מירבית, לבין אירה איטית ורומנטית. לעיתים מלוות הנשים את ריקודן בשירה בקול אחד ואפילו בכמה קולות. ברפרטואר של להקת "לזגינקה" נכללו ריקודים, טקסים וסיפורים עממיים מסורתיים מהפולקלור של עמי קווקז בלבוס

מגיעים למקום בהסעות מאורגנות משובים שונים, ביניהם אף מרוחקים למדי. בראשית החזרה ערך המורה לבלט, דוד פודביסוצקי, אימון וחימום בבלט קלאסי במשך כשעה, בליווי מוסיקלי של שני תופים קווקזיים. לאחר מכן עברו לחזרה ולאמון בריקודים קווקזיים, שאת הכוריאוגרפיה שלהם יצר המנהל האמנותי של הלהקה, יוסף מטאייב. חלק זה של החזרה לוה על ידי התזמורת הקבועה של הלהקה, הכוללת תופים קווקזיים, אקורדיון, קלרינט וגיטרה חשמלית. כאן ניהל את החזרה אולג אברמוב, כוריאוגרף, רקדן ומתופף, חבר להקת לזגינקה לשעבר. עד לפני מספר חודשים אומצה הלהקה על-ידי מתנ"ס נווה אליעזר שבדרום תל אביב. מטעמים שלא כאן המקום לפרט, נותקו הקשרים בין הלהקה למתנ"ס. (עד עצם כתיבת המאמר, לא נמצא מקום מתאים לצרכיה של להקת המחול).

הלהקה הוזמנה להופיע במקומות שונים, עד כה בעיקר כחלק מתוכנית שכללה גם להקות אחרות. מספר ההופעות הולך וגדל, וצפויות ללהקה הופעות בתוכנית מלאה, שלה בלבד. בחזרה בה צפיתי רקדו מספר ריקודים ומחרוזות איתם כבר הופיעה הלהקה בעבר, וגם עבדו על ריקוד או מחרוזת ריקודים חדשה.

הדפוס הכוריאוגרפי של הלהקה מושתת על האסכולה אותה עיצב ופיתח גדול הכוריאוגרפים בתחום המחול העממי, הכוריאוגרף הרוסי הנודע איגור מוסייב [Igor Moyseyew]. הסגנון הבימתי מבליט מיומנות מירבית, וירטואוזיות של סולנים, באקרובטיקה, זריזות מדהימה, שינויים מהירים של צורות קבוצתיות. להקתו של מוסייב שימשה דגם לחיקוי ללהקות אתניות רבות בכל רחבי רוסיה, ארצות הבלקן, אירופה, שלמים חצה גבולות והגיע לאזורים רבים ברחבי תבל.

להקת מטאייב בארץ מרשימה ברמת הביצוע הגבוהה של מרבית המשתתפים, כמו גם בלהט, בהתלהבות, בנכונות להשקיע, ללמוד, ובמיוחד - במשמעת הפנימית ובכבוד למורים ולמעמד. החזרה התנהלה רק ברוסית, המובנת ומדוברת בפי כולם. על אף שחלק לא מבוטל מבין הצעירים דוברים עברית, מנהל הלהקה וחלק מהצוות מתקשים בשפה העברית (בראיונות שערכתי עם מטאייב, היה עלי להעזר בבתו סבינה לצורך תרגום). כשצופים בריקודי העדה הקווקזית מוצאים דמיון רב בינם לבין הריקודים הגרוזיניים. מטאייב מסביר את הדמיון הבולט בסגנון וברפרטואר תנועות המחול, כמו גם בצורות הקבוצתיות בריקודי שני עמים אלו, בכך שמוצאם של ריקוד הלזגינקה וריקודים אחרים הוא מדגיסטאן. עמי קווקז השונים, ביניהם הגרוזינים, אימצו דפוסים אלו, אולם כל עם העניק להם את הדפוס האופייני לו. ליוצאי קווקז קל להבחין בהבדלים, הן בריקודים והן במוסיקה, בין אלו הקווקזיים לאלו הגרוזיניים. בשני המקרים בולטים הבדלים קיצוניים בין תנועות הגברים לתנועות הנשים. התכונות המאפיינות את תנועות הגברים מדגישות עוצמה, גבורה, התקפיות והגנה לסירוגין, עדות למקום המרכזי שתפסו מלחמות בהיסטוריה של עמי קווקז. הנשים לעומת זאת מתנועעות בעדינות, באצילות ובאיפוק, כשהידיים מתפתלות בזרימה, העוברת ללא עיצורים מהכתפיים דרך הזרועות עד לכפות הידיים ואף לאצבעות.

הם מרבים לרקוד בשורות נפרדות לגברים ולנשים, כאשר הגברים משלבים זרועות ולסירוגין מניעים את הידיים בתנועות תקיפות, תוך הבלטת מרפקים ואגרופים קמוצים. תנועות הרגליים נמרצות ביותר, תוך ירידה וביצוע סיבובים על הברכיים, והנפות רגליים מהירות ומודגשות. המאפיין הייחודי לריקודי הגברים הקווקזיים והגרוזיניים הוא אופן ההליכה, הריצה והקפיצות על בהונות הרגליים בהיפוך פנימה. שילוב של קטעים אקרובטיים וירטואוזיים - של סולנים, או בהרכבים קטנים - פעמים עוצרי נשימה, במטרה להרשים את הצופים בכל מחיר ולזכות בתשואות הקהל.



ובעיבוד בימתי מודרני. רפרטואר זה הועבר ללא שינויים לסביבתו החדשה בישראל. התכנים והדפוסים התנועתיים והמוסיקליים, כמו גם התלבושות המפוארות (ברשות הלהקה סטים רבים של תלבושות מפוארות, שנתפרו עבורה בבולשוי, ונרכשו על-ידי יוסף מטאייב) אינם משאירים מקום לספק לגבי הזדהותם המלאה של יהודי קווקז עם הפולקלור וההווי של האוכלוסייה הלא יהודית, הן בקווקז והן בישראל.

יוסף מטאייב חולם על להקה מקצועית ואיננו מוותר. ברפרטואר הנוכחי כבר נכללים ריקודים בוכריים, גרוזיניים וארמניים, אליהם הוא מתכוון להוסיף ריקודים תימניים, פרסיים, אתיופיים, כורדיים ועוד. זאת תהיה, לדעתו, להקה ישראלית ייצוגית, שתכלול גם משהו מריקודי העם הישראליים.

מטאייב מתאר את קשיי הלהקה בראשית דרכה, כנובעים בחלקם מהאטימות הבירוקרטית בה נתקל בפניותיו הרבות למוסדות שיתנו ללהקתו חסות. לאחר הופעת הבכורה שלהם, גברה ההתעניינות וגדל מספר ההצעות להופיע באירועים שונים. לימים קיבלה הלהקה מענקים זעומים ממשרד הקליטה, שאפשרו תשלום לנגנים. הרקדנים עדיין לא מקבלים כל תשלום. לדברי מטאייב, ככל שהלהקה תהיה מקצועית יותר, ולכך הוא חותר, תגדל ההכרה בה והיא תהיה מבוקשת יותר.

לרגל חג החנוכה תשס"א, הופיעה הלהקה באירועים שונים ברחבי הארץ. היא הופיעה באוניברסיטת בר אילן, וזכתה במקום הראשון בתחרות של להקות אתניות מטעם מעט"ף. היא הופיעה בהיכל התרבות של קרית גת, בערב מטעם משרד הקליטה ועיריית קרית גת, בצד להקות מחול וזמר מעדות שונות, ובמרכז המוסיקה העירוני ביפו, בערב שאורגן על-ידי התאגדות עולי קווקז. בערב מיוחד זה, שכלל טקס הדלקת שמונה נרות של חנוכה, היה הקהל כולו מיוצאי קווקז, שהגיעו בהסעות מיוחדות ממקומות שונים בארץ, באר שבע, פרדס חנה, אור עקיבא ועוד. ההנחיה התנהלה בעיקר ברוסית, על אף הניסיון לתרגם את הנאמר גם לעברית. בין המופעים היתה זמרת ששרה בקווקזית, ברוסית ובטאטית. זמר ליווה את עצמו בכלי פריטה הנקרא טאר, ושר בקווקזית, שירים עצובים בסגנון ייחודי לשירת תושבי הרי קווקז. הופיע גם אנסמבל "דאם" הנודע, עם כלים אופייניים לאזורי קווקז, ביניהם הקאמאנצ'ה: כלי מיתרים המנוגן עם קשת, הדומה בצליליו לכינור, אולם הוא מונח במאונך על ברכי המנגן. ועוד: Saz, שהוא כלי פריטה בעל צוואר ארוך, ו-Daf: תוף שטוח בגודל בינוני. התוכנית הסתיימה בהופעה של להקת מטאייב, במספר מחרוזות מהרפרטואר הקווקזי-דאגיסטני, בתלבושות מפוארות, בלוויית התזמורת הקבועה של הלהקה. הרקדנים מאומנים היטב, מצטיינים בביצועים אחידים ומדויקים וביכולת אקרובטית מרשימה ביותר. כל הריקודים טבועים בחותם הפולקלור הקווקזי, ללא התייחסות לתוכן יהודי או ישראלי, לבד ממופע הפינלה, לפי השיר "הבאנו שלום עליכם", המסתיים בקידות, כשיוסף מטאייב עולה לבמה להודות עם להקתו לקהל האוהד והמריע בכל פה. היה זה מפגן של הזדהות וסולידריות עדתית מובהקת. לדאבוני לא יכולתי להבין את דברי המברכים הרבים שדיברו ברוסית, אך מתגובות הקהל הנלהבות הסקתי שהיו אלה דברי נועם לקהל הקווקזי שמילא את האולם עד אפס מקום.

ביולי 2000 הופיעה הלהקה בפסטיבל כרמיאל, במסגרת תוכנית של להקות עממיות. בקיץ 2000 העלתה הלהקה ערב שלם על במת מרכז סוזן דלל במסגרת פרויקט "מחולוהט". באוקטובר של אותה שנה השתתפה הלהקה באופרה "כרמן" בהפקה משותפת של האופרה הישראלית ומתנ"ס נווה אליעזר. במקום נמכרו ספרים וקלטות הקשורים בקהילת יוצאי קווקז, כמו גם חפצי חן שהביאו כנראה העולים לארץ. עם הקמתה של להקת מטאייב, נוספה אבן חן לפסיפס הריקוד האתני רב הגוונים בישראל.



מחול עכשוויות. בורן, שאינו מתעניין במיוחד בצעדים אלא ברעיון כבסיס ליצירה, בחר את המוסיקה של ביוזה [Bizet, 1875] כנקודת המוצא של "Car Man".

הקשר אל העלילה של פרופסר מרימה [Merimee, 1845] רופף, והוא בא לידי ביטוי ברגשות התשוקה והנקמה המובילים לרצח. וכך, ביצירה של בורן, הופכת כרמן מפועלת במפעל לסירגיות בעלילה של מרימה, לזוהי הנווד [Alan Vincent]; בהופעה שראיתי ב-18.9.00, זו הדמות המשפיעה על חיי כולם והופכת להיות המניע לכל התהפוכות בעלילה.

לוקה הנווד, גבר סקסי ששריריו פוקעים מתוך חולצתו, מגיע לעיירה קטנה בארצות-הברית של שנות השישים והופך בה את החיים על פיהם. הוא נשכר לעבוד במוסד, שמוצג בו השלט "דרוש גבר". ואכן, לנה, אשתו של דינו [Scott Ambler] בעל המוסד, ואנגילו [Ewan Wardrop], חברה ההומוסקסואל והרגיש של ריטה [Emily Piercy], שניהם חושקים בו וגם משיגים אותו. לנה זוכה בו על שולחן רידוד הבצק של המסעדה הסמוכה, ואנגילו על מושב המכונית. האוירה הארוטית על הבמה דומיננטית, ומוקרנת מכל הדמויות. הריקוד שלהן מוחצן, הרגליים והידיים מתנופפים באוויר ומתרחקים מהגוף, ותנועות האגן מנצחות על הכול.

שמבחינתו, לפרד אסטייר [Astaire] - רקדן הסטפס האמריקאי, שהופיע במחזמרם בברודוויי ונחשב על ידי בלנשין [Balanchine] לרקדן האלגנטי ביותר - היתה השפעה גדולה יותר מאשר לפרדריק אשטון [Ashton], שהיה כוריאוגרף הבית של הבלט המלכותי הבריטי ומנהלו האמנותי בין השנים 1963-1970. בורן הקים את להקת AMP עם חברים שלמדו איתו במרכז לאבאן [Laban] בלונדון. באותה תקופה התקיים שם מגוון של התנסויות יצירתיות במחול, כמו העבודות של הלהקות [The Cholmondeleys] (המבוטא "צ'יזמליס") ו-The Featherstonehaughs (המבוטא "פנשוז"). השוני הבולט בין ניסיונות אלו לבין להקת AMP הוא, שלהקת בורן היא היחידה שחצתה את הגבול שבין האמנותי למסחרי. את "Car Man" מפיק בורן בתיאטרון אולד ויק [Old Vic] בלונדון, התיאטרון שבשנת 2002 יהפוך לביתה הקבוע של הלהקה. זה אותו תיאטרון ששימש בשנות העשרים של המאה את להקתה של נינט דה ולואה [Valois] - הלהקה שמאוחר יותר תהפוך לבלט המלכותי הבריטי - בהופעותיה הראשונות. בורן, המיטיב לספר סיפור בתנועה, ממשיך לעסוק בז'אנר של עיבוד בלטים מקנון המחול המערבי, לצורות

הניה רוטנברג

"Car Man" היא יצירת המחול החדשה של מתיו בורן, המועלית לאחר ההצלחה המסחרית של "אגם הברבורים". 120 הופעות של "אגם הברבורים" בתיאטרון המסחרי היו להפקה הארוכה ביותר של יצירה שלמה של בלט. גם בברודוויי זכתה ההפקה להצלחה גדולה שנמשכה בסיור של להקת AMP ברחבי העולם, בין השאר ביקרה הלהקה גם בישראל. מופע זה הוא שהציב את בורן על מפת המחול הבינלאומי והעביר את הלהקה מהופעות בתיאטרון השוליים אל הבמה הגדולה. בראיון ליגרדיאן מספר בורן לגיון קנינגהם [Cunningham, 16.9.00] שרק לאחר שיצר את "מפצח האגוזים" בשנת 1992, החליט להסתכן במופע גדול, כפי שהוא מעדיף לקרוא ליצירותיו (לא בלטים). הוא מוסיף ומספר

כרמן והמוסכניק



"כרמן": המשכן לאמנויות הבמה, יום ד',
20.6.01; יום ו', 22.6.01 בשעה 22:00 ושבת,
23.6.01 בשעה 21:00

ביבליוגרפיה
Cunningham, John, *The Guardian*, 16
September, 2000
www.amp.uk.com

מת"ו כריסטופר בורן [Bourne] נולד בינואר
1960 בלונדון. בשנת 1986 סיים את לימודי
ה-B.A במרכז לאבאן למחול ותנועה בלונדון
[Laban Centre for Dance and
Movement], ובשנת 1987 הקים את להקת
[Adventures in Motion Pictures] AMP
בין העבודות שיצר ללהקה:
"Overlap Lover" 1987, "Town and Country"
1991, "Nutcracker" 1992, "Highland Fling"
1994, "Swan Lake" 1995, "Cinderella" 1997,
"The Car Man" 2000

הפרברים". לסגנון ריקוד זה יש גם השפעה על
שפת התנועה של בורן ביצירה. התנועה
בריקוד זורמת ואנרגטית מאוד, אם כי אינה
שפת תנועה ייחודית או מיוחדת. יש דגש על
תנועות גפיים גדולות וארוכות, המונפות
מכיוון מרכז הגוף כלפי חוץ. דגש רב מושם על
תנועות האגן המתקשרות לאיכות הארוטית,
העוברת כחוט השני לאורך כל המופע. לעומת
זאת, הדואטים של אנגילו וחברתו המסורה
ריטה מרגשים מאוד. בורן מביא גם ציטוטים
משפת התנועה של ה"קינה" [Lamentation,
1930] של מרתה גראהם. לצלילי מוסיקה
המזכירה בכי, נכנסים שלושה רקדנים
כשרקדנית אחת אוחות בידה סכין, רמז
לעתיד לקרות. הם מתנועעים כמעט במקום
אחד כשכפות ידיהם קעורות והבעות פניהם
מבטאות בהגזמה קינה בסגנונה האקספרסיבי
של גראהם.

בריקוד זה עוסק בורן בדרמה הנוצרת
מרגשות ומדחפים כמו תשוקה, נקמה
ורצח. ואכן, אם מתייחסים להפקה
זאת כאל מופע משעשע, מותח, רענן
ונועז - המרכיבים הדרושים להצלחה -
הוא בהחלט מהנה. אין ספק שהקהל
הרחב נהנה מאוד, והיכולת של יצירה
זו למשוך אליה קהל, שאינו בהכרח
קהל הצופים המסורתי של הופעת
מחול, אינו דבר של מה בכך.

התפנית הדרמטית מתחוללת כאשר לוקה
ולנה רוצחים את דינו ומטילים את האשמה
על אנגילו החף מפשע.
המערכה השנייה מתרחשת בין כתלי הכלא.
התאורן כריס דייבי [Davey] שהצליח
באמצעות תאורה מתוחכמת להפוך במערכה
הראשונה את המוסך למועדון לילה, משנה
עכשיו את האווירה התוססת לקדרות של בית
סוהר. בסצנה זאת אנו עדים לאונס ברוטלי
של אנגילו על ידי אחד הסוהרים, אירוע
הגורם לו להפוך גם הוא לרוצח - של האיש
שאנס אותו. בעקבות מעשה זה בורח אנגילו
מהכלא ויוצא למסע נקמה. הוא מתעמת עם
לוקה הנווד, ולוקה מקבל את עונשו בסופו של
דבר. בשיא המופע, כל הקהילה ההמומה,
הדחוסה במרחב קטן וסגור, מרותקת
למקומה, לצלילי המוסיקה ההולכת ונחלשת.
בורן משלב בעבודתו ישן וחדש לצד צורות
אמנות אחרות. יחד עם המוסיקה המסורתית
של ביזה, המתזמרת על ידי רודיון שדרין
[Shchedrin], הלחין טרי דייביס [Davies]
מוסיקה המבוססת על "כרמן" של ביזה.
מוסיקה זאת מבוססת על נגינה של כלי מיתר
והקשה ונותנת ליצירה את אופיה העכשווי.
המופע בנוי מסצנות כמו קולנועיות,
המובילות את התפתחות העלילה. מרוץ
המכוניות במופע מהווה שיא בקשר הזה בין
אמנות המחול לאמנות הקולנוע.
בסך הכול, "Car Man" הוא מופע בידור
פופולרי, הנשען על עלילה קולחת וסוחפת,
הנוטה יותר לכיוון הסוגה (ז'אנר) של מחזמר,
מאשר מחול אמנותי בסגנון הבלט או המחול
המודרני. השימוש בקבוצות גדולות של
רקדנים מזכיר את המחזמר המפורסם "סיפור

איש המכוניות", ("כרמן") מאת מת"ו בורן, להקת AMP, צילום: ביל קופר
"Car Man" by Mathew Bourne, Adventures in Motion Pictures (AMP), photo: Bill Cooper



חדשות כאן ושם

רוני סגל ז"ל

רוני סגל, מהרקדניות הישראליות השורשיות והמקוריות שגדלו בישראל בשנות השישים, נפטרה בגיל 62 ממחלה, בעיר הולדתה, חיפה. סגל היא בת לדור חמישי של ילידי צפת; בגיל 15, ב-1952, התחילה ללמוד אצל ירדנה כהן, והיתה לבולטת בתלמידותיה. היא למדה גם אצל גרטרוד קראוס, ואחר כך באקדמיה של הרולד קרויצברג בשווייץ. הרבתה להופיע באירופה בערבי סולו שיצרה והוזמנה להופיע כרקדנית אורחת בברוקלין אקדמי אוף מיוזיק בניו יורק. ריקודי הסולו של רוני סגל היו בסגנון מחול ההבעה האירופי, בהם שילבה אלמנטים ים תיכוניים ומזרחיים. גם באירופה היתה רקדנית חריגה: הסגנון שלה היה מעין חולייה מקשרת בין מחול-ההבעה של טרם מלחמת העולם השנייה לבין פינה באוש, באמצע שנות

השבעים.

סגל חזרה לארץ וב-1960 התיישבה בבאר-שבע, כדי להמשיך ליצור בהשראת המדבר, בדרכה המיוחדת. אלא שהמחול בישראל של שנות השישים והשבעים היה תחת השפעה חזקה של המחול המודרני האמריקאי, בסגנון מרתה גראהם, והסגנון האישי של סגל היה חריג ובלתי מובן בנוף המחול המקומי. היא גם יצרה עבור להקת בת-שבע את "פולחן האביב" בו הופיע אוהד נהרין. בתוכניה של יצירתו "אנאפאזה",

"מחווה ללורקה" כוריאוגרפיה וביצוע: רוני סגל
"Lorca", choreography and dancing: Roni Segal

עלייה לרגל לירושלים במחול -

Walk and Dance

בחול המועד פסח, במשך שישה ימים, התקיימה עלייה לרגל של אמנים לירושלים, ובהם אנשי מחול רבים: דיאנה אדלשטיין מהאולפנה למחול בחצרים, הפנטומימאית אורית נבו והאמנית הצרפתייה כריסטין קוארה [Christine Quoirad]. זה המסע החמישי המתקיים ביוזמת מעגל הדרך, לאורך דרך עולי הרגל המתחדשת, מהשפלה לירושלים. על המסלול הופקדה החברה

הממשלתית לתיירות, על פי עצת קבוצת תו החיפאית. העלייה לרגל החלה ביער בן שמן והסתיימה בעין-כרם. לפרטים, לשנה הבאה: http://www.geocities.com/aliya_laregel; aliya_laregel@yahoo.com

שבחים ל"ורטיגו" בארה"ב

להקת המחול הירושלמית "ורטיגו" חזרה מסיוור הופעות מוצלח בארה"ב. הסיוור, שנמשך כחודש, כלל הופעות במוזיאון גוגנהיים וכן בתיאטרון דיוק [Duke], במסגרת פסטיבל המחול של "ST.Y 92" בניו יורק. כמו כן העבירו חברי הלהקה סדנאות באוניברסיטאות וואשינגטון ופרינסטון. על "אסתר" נכתב ב"ניו-יורק טיימס": "לא יכולת שלא להיזכר בצורה מוחשית, עד כמה התשוקה יכולה להשתלט, לבלבל ולהדהים אנשים... למרבה המזל, היה קל לראות שהם רקדנים מעולים".

לזכרה של יהודית בינטר

ביום שני, 26.3.01, התקיים - במכללת סמינר הקיבוצים על ידי המסלול למחול ותנועה - ערב לזכרה של המורה יהודית בינטר. תרצה שפנאוף-מני ואפרת היימן נשאו דברי פתיחה. אריה בורשטיין ויאיר דלאל העלו "דואו-תקסים" - אימפרוביזציה במוסיקה ובמחול, וכן הועלו "שפת אס" של נמרוד פריד, "מרובעים" מאת נועה אשכול בביצוע רחלי נול-כהנא, ו"אנה בארץ המראה" מאת מימי רץ-ויזנברג. המוסיקאי יובל שקד והרצה והדגים תהליכי יצירה מעבודותיו. בינטר עלתה ארצה מגרמניה. למדה מחול במינכן ובוורוצלאב וגם אצל מרי ויגמן, בדרזדן. בדרך ההוראה שלה הושפעה מאיזורה דאנקן, מרי ויגמן, פון לאבאן וז'אק דלקרוז [Dalcroze], וכן מחלוצי הגימנסטיקה - מנסנדיק [Mensendieck] ואלזה גינדלר

מת המוסיקאי והמבקר נתן מישורי

נתן מישורי, פסנתרן, מוסיקולוג, מחנך ומבקר מוסיקה ומחול, יליד תל-אביב, נפטר ממחלת הסרטן בגיל 73. במשך שנים רבות היה מבקר



נתן מישורי
Natan Mishori

המוסיקה והמחול בעיתון "הארץ". הקשר של מישורי למחול תחילתו ב-1947, כאשר השתתף בשיעורי הכוריאוגרפיה של תהילה רסלר [Tille Rössler] בתל אביב. בתחילת שנות החמישים, לאחר מלחמת השחרור, ליווה את שיעוריה במשך שש שנים ובמקביל ניגן גם בשיעורים של קטיה מיכאלי, מורה חשובה בסגנון מחול-ההבעה, ובקורס של הכוריאוגרף והרקדן האמריקאי טלי ביאטי [Talley Beatty]. ב-1956 החל מישורי ללמוד בגיליאד, הודות למילגה מטעם קרן התרבות אמריקה-ישראל, ולמחיתו ניגן בשיעוריהם של מרתה היל ושל חוזה לימון, וב-New Dance School. הוא ליווה את הופעותיה של הכוריאוגרפית והרקדנית מירליה שרון בארה"ב, וגם את אלה של רחל נדב, לאחר שעידד את מנגינותיה לפסנתר ולחליל. מישורי שב לארץ בתחילת שנות השישים, והפעם היה ממונה על המוסיקה בשיעורים שהעבירו בביקוריהם אנתוני טיודור [Tudor] והניה הולם [Holm], מהיוצרים והמורים הידועים בארה"ב באותן שנים. הוא יצר מוסיקה למחול "אוצר" שהעלה התיאטרון הלירי של אנה סוקולוב וליווה את שיעוריה של להקת בת-שבע בשנים הראשונות.

נמנית רוני סגל בין האנשים שהשפיעו על יצירתו של אוהד נהרין והוא שואל שם: "רוני סגל, היכן את נמצאת?"... בלית ברירה נאלצה סגל לחזור לשווייץ שם התמנתה לאסיסטנטית של הרולד קרויצברג. בהמשך, ייסדה בברן בית ספר למחול להכשרת מורים ורקדנים, שהוכר וקיבל תמיכה ממשד החינוך השווייצרי. ליד בית הספר הקימה להקה. בשווייץ נחשבה רוני סגל לאמנית חשובה והמשיכה להופיע עד 1989. לפני כשש שנים חזרה לחיפה. היא סירבה לטיפול קונוונציונלי במחלתה והאמינה ביכולתה הרוחנית לרפא את עצמה.



רוני סגל רוקדת
Roni Segal dances

כתב תנועה בתיאטרון חולון

בחדש פברואר, במסגרת פסטיבל נשים 2001, נערכה היכרות עם כתב התנועה אשכול-וכמן. הרצתה תרצה ספיר, חברה בוועד המנהל של האגודה לכתב תנועה, מורה לכתב תנועה ומרכזת המסלול לתנועה ולמחול במכללה לחינוך בסמינר הקיבוצים. ההרצאה לוותה בשקופיות ובהדגמות של 40 ילדים הלומדים כתב תנועה בבתי ספר יסודיים, בכיתות ג'-ז'. השתתפו: בית הספר ביאליק ביבנה (המורה מצדה פלג); בית ספר רעות במועצה האזורית מנשה (המורה: שלומית עופר); בית הספר הדמוקרטי בכפר סבא ובית הספר לאמנויות בתל-אביב (המורה: נירה עלדור).

סדנאות של מתא"ן

מתא"ן - מפעל תרבות ואמנות לנוער - קיים שתי סדנאות עם אמנים אורחים. בחודש פברואר נערכה - בהנחיית אורית נבו - סדנת בוטו. נבו למדה פנטומימה בפריז ובגרמניה ויצרה מופעי סולו ששילבו מוסיקאים ושחקנים. בשובה לארץ ב-1995, הקימה, יחד עם בוריס סיחון, את תיאטרון תנועה נע ונד. ב-1996 החלה ללמוד בפריז את אמנות הטרפז אצל ג'וזפין מייסטר [Josephine Maistre]. עבודתה האמנותית של אורית נבו מבוססת היום בעיקר על אמנות הבוטו והטרפז.

בחדש אפריל התקיימה סדנה בהנחיית אילן רייכל. רייכל מתמחה בשיטת אלכסנדר ועבד באופן אינטנסיבי עם ד"ר משה פלדנקרייז ועם הכוריאוגרפית אנה סוקולוב, בתיאטרון הלירי, שפעל בישראל בתחילת שנות השישים. בשנת 1992, הקים את Inmotion Theatre Company ומשנת

ומהמוסיקאי היינריך יעקובי, מי שקבע כי אין אדם לא מוסיקלי, ופיתח שיטה של חינוך באמצעות אמנויות. ב-1944 יסדה יהודית בינטר סמינר פרטי להכשרת מורים לגימנסטיקה ואחרי מלחמת השחרור הקימה יחד עם לוטה קריסלר ואלו פאביאן את המכון לחינוך התנועה, שאותו היתה עתידה לנהל עד 1971. המכון, שהיה חלק מסמינר הקיבוצים, הכשיר מורים לגימנסטיקה. תלמידים שגילו עניין בספורט וכאלה שעיקר עניינם היה המחול והתנועה עברו אותו מסלול לימודים, שנמשך שנתיים. המורות הבכירות לתנועה היו יהודית בינטר ולטה קריסלר, שלימדה "חינוך גופני יסודי". השתיים התנגדו הן לבלט קלאסי והן למחול המודרני. הן אימצו את המושג הרחב "תנועה", שבו נכלל גם המחול על סגנונותיו השונים.

ביכורי מחול

במחצית מארס, התקיים באולם המתנ"ס נאות שז"ר ביבנה הפרויקט "ביכורי מחול".

פרויקט "ביכורי מחול" - תהילה אמסלם ומיכל שטרן תלמידות בית ספר "אחד-העם" בפתח תקווה "First Fruits of Dancing" project - Thila Amsalem and Michal Stern, (students) of Ehad-Ha'am school in Petah Tikva



מדובר בפרויקט ארצי למחול שהוקם ב-1997, המאפשר חשיפה של עבודות כוריאוגרפיות של תלמידי מחול מכל הארץ. יוזמת הפרויקט היא מירית ברמן, רכזת מגמות המחול בעיר.

1996 הוא מרצה ובמאי באוניברסיטה של לונדון. הסדנה של רייכל עסקה בעיקר בקשר בין תנועה וטקסט. ועוד בחודש אפריל, התקיימה סדנה בבלט קלאסי למורים, בהנחיית מרתה מונסו [Martha Monso]. מונסו, ילידת ברצלונה, למדה באקדמיה לבלט של ג'ון קרנקו בשטוטגרט. היא רקדה בלהקות רבות, ובהן בבלט הלאומי של ספרד, להקת הבלט של ברצלונה ולהקת סקפינו. היא משמשת כמורה אורחת בלהקות רבות בעולם. במהלך הסדנה הושם דגש על עקרונות לקיום "התנועה הרצויה" וכיצד ניתן ליישםם בטכניקות שונות.

הנס סנוק באולפן למחול מנשה

להנס סנוק, מחלוצות המחול ההולנדי (ראה רשימתו של של גיורא מנור על הספר "מחול הולנדי"), מייסדת להקת סקפינו, ומי שבתקופת מלחמת העולם השנייה פעלה רבות להצלת יהודים, הוענק אות חסידי אומות העולם. סנוק הגיעה לארץ באוקטובר, כדי לקבל את האות ב"יד ושם". בואה של סנוק לארץ תועד בסרט על מפעל חייה ועל הקשר שלה לילדים (שצולם בחלקו באולפן למחול במועצה האזורית מנשה). הסרט "פשוט אנושית" הוקרן בטלוויזיה ההולנדית וגם בארץ, ביום הזיכרון לשואה ולגבורה.



הנס סנוק באולפן מנשה, גלוית פרסומת לסרט "פשוט אנושי" Hans Snoek in Menashe School of Performing Arts, publicity for her film "Simple Human"

מפגש 'להקות ראשונים' ארצי 2001

בסוף חודש מארס נערך כנס להקות ראשונים מסי' 3 בתיאטרון זיראר בכר בירושלים. בכנס השתתפו 12 להקות, ואת ריקוד הפתיחה הכין שלמה חזיו. את האירוע יזמה העמותה העירונית למחול ולזמר - "הורה ירושלים".

תיאטרון בלט פאנוב אשדוד

תיאטרון מחול פאנוב העלה מופע בהיכל התרבות באשדוד. הלהקה כוללת כיום את מיטב הרקדנים העולים יוצאי ברית המועצות לשעבר ובהם, נינה גרשמן, יוליה וארלוצקי, אנה משינסקי, לאריסה צירניסקי, לידיה רוטדרמסקיה, ויצ'סלב סרקיסוס, דימיטרי איליווין וכן עמי דסקן.

יסמין ורדימון וברק מרשל באנגליה

יסמין ורדימון וברק מרשל יצרו עבודות ללהקת הבוגרים של מרכז לאבאן בלונדון. יוצרים נוספים ללהקת Transitions לשנת 2000 הם לורן מקדוגל מארה"ב [Lorn MacDougall], דלה דוידסון מארה"ב [Della Davidson], הלן בלייקברן [Hélène Balckburn]. ורדימון מייצגת את אנגליה ואילו ברק מרשל את ישראל. הלהקה יוצאת לסיבוב הופעות באנגליה, בחודשים מארס עד יוני (כולל). לפרטים: +44 (0)20 8694 9620
www.laban.co.uk

הלהקה תופיע בחצר ארמון Alcazar על במה שתוקם במיוחד לצורך זה. בחודש אוגוסט מוזמנת הלהקה לפסטיבל "וויימר" בגרמניה, עם היצירות "זכרון דברים" ו"עיר ערומה".

את עונת הפעילות 2001-2002 פותחת הלהקה בתיאטרון גבעתיים בהנהלתו של יוסי אלפי. הודות לשיתוף פעולה בין שני הגופים נולד אירוע מחול שישא את השם "על-פי באר" שיתקיים ב-17-20 באוקטובר 2001. במהלך ארבעת הימים יוצגו יצירות של רמי באר בביצוע רקדני הלהקה ורקדנים אורחים מחו"ל.

"פטר והזאב" ו"קרנבל החיות"

מגיעים אל ילדי המגזר הערבי

גם בימים אלה מופיעה הלהקה הקיבוצית ביישובים ערביים, במטרה לשמור על השיח בין שני העמים באמצעות האמנות, וכדי לאפשר לילדי המגזר הערבי את חוויית המפגש עם מחול אמנותי. למפעל חשוב זה חוברים משרד התרבות, המדע והספורט, "אמנות-לעם" וסל-תרבות ארצי.

דרך היצירות "פטר והזאב" ו"קרנבל החיות", לומדים הילדים להכיר את כלי התזמורת על צליליהם השונים וגם מתיידיים עם המוסיקה של סרגיי פרוקופייב וקמיל סן-סאנס, בעזרת השחקן הערבי חליל כדורה. בחודש אפריל צפו במופע ילדים מהישוב כאבול שבגליל, באולם של קיבוץ כברי. באמצע חודש מאי צפו במופע גם ילדי גן והוריהם מהמגזר הערבי בעיר רמלה. בסוף חודש מאי הופיעה הלהקה במהלך 3 ימים רצופים באולם הספורט של בקה אל עירבייה.

חדשות מלהקת המחול הקיבוצית

החל מחודש אפריל, עובדת הלהקה הקיבוצית, על שתי קבוצותיה, בקיבוץ געתון. הלהקה הצעירה סיימה את עבודתה במתנ"ס רעים בחולון והצטרפה אל הלהקה הבוגרת בצפון. הלהקה זכתה השנה לשבחים על איכות ביצועיה, החל מ"פטר והזאב" ו"קרנבל החיות" ועד ליצירה "ראטל סאקה" המיועדת גם לנוער וגם למבוגרים, וכוללת בתוכה קטעים מיצירותיו של רמי באר. הלהקה הופיעה בתוכנית זו ברחבי הארץ וגם בחו"ל: במקסיקו, בגרמניה ועוד. הלהקה הבוגרת שבה באחרונה משני סיורים במזרח אירופה; האחד, באזור הים הבלטי ובצ'כיה, כלל הופעות בבתי האופרה של וילנה וריגה והופעה מיוחדת בפראג לכבוד יום העצמאות. הסיור השני כלל את פסטיבל המחול באיסטנבול והופעת גאלה בתיאטרון הלאומי הישן בבודפשט, שיזמה שגרירות ישראל לרגל יום העצמאות.

בימים אלה נמצאת הלהקה בעיצומן של הכנות לקראת המופע "פרפרים" שיעלה בבכורה עולמית בפסטיבל כרמיאל; הלהקה תשתתף בפסטיבל "איטליקה" שבסיביליה ב-18-27 ביולי, עם שתי יצירות: "על-פי תהום" ו"זכרון דברים". עם במהלך ימי הפסטיבל יקיים רמי באר, עם מספר רקדנים מהלהקה, סדנאות אמן לרקדנים מקומיים.

"אסתר" מאת נעה ורטהיים, להקת ורטיגו
"Esther" by Noa Wertheim, Vertigo Dance Company



בלט פאנוב באשדוד,
צילום: שולה מרגלית
Panov Ballet in Ashdod,
photo: Shula Margalit

חלתה בשיתוק ילדים. עונת הבלט החורפית של New York City Ballet הוקדשה לזכרה.

סימפוזיון לידע במחול

סימפוזיון שמטרתו מתן כלים להשגת מידע וידע על מחול יתקיים באקדמיה לאמנות בברלין, בתאריכים 9-11 בנובמבר. הסימפוזיון יעסוק באספקטים שונים של המחול. המבקשים להשתתף יפנו לכתובת הבאה:
Dt. Tanzarchiv Köln/SK Stiftung Kultur
Tel: + 49-221-22657633
Arndt@gmx.de

פסטיבל מונפלייה

הפסטיבל השנתי יתקיים בתאריכים: 28.6-11.7. התוכנית המגוונת כוללת בין השאר את קארין ספורטה [Karine Saporta], מרס קנינגהם [Merce Cunningham], יירי קיליאן [Jiri Kylian], המתופפים מבורונדי [Drummers of Burundi], ריקוד מסכות, ביל טי. ג'ונס [Bill T. Jones], מאתילד מונייה [Mathilde Monner], הבלט המלכותי השוודי ועוד.
Tel: +33-4-67-608360
Fax: + 33-4-67-608306
e-mail: info@montpellierdanse.com
web: www.montpellierdanse.com

קורסי קיץ

Pittsburgh Youth Ballet
Summer Program
July 1-27
Guest teacher: Suki Schorer
(412) 835-1250 or (412) 835-1335
www.pybco.com
e-mail: pybco@aol.com

Eglevsky Ballet
Summer workshop
Hofstra University
July 6-27
Contact: Fluer Israel
Tel: New York + 516-746115
Fax: New York +516-746117

Cecchetti Council America
International School
July 8-21 (students)
July 15-21 (teachers)
cainfo@aol.com
www.cecchetti.org

דיוויד בלייר [David Blair] ורבים רבים אחרים.
דה ולואה היתה ידועה במזג הסוער, ה"אגדת", כך כונה בפי אוהביה ויריביה.

SDHS דואג לדור הבא של חוקרי המחול

יוזמות חדשות של "החברה למלומדים בהיסטוריה המחול" [Society of Dance History Scholars] כדי לעודד צמיחת דור חדש של חוקרים ותיאורטיקנים, מעניק הארגון היוקרתי מלגות למחקרים במחול. בחודש יוני יתקיים בגושר [Goucher College, Baltimore, Maryland] כנס שיתמקד במחקרים נבחרים של סטודנטים. המעוניינים יפנו ל:
Janice Ross, Ph.D.
Dance Division
Department of Drama
Stanford University
650-725-0735
Home: 650-322-8248
Fax: 650-327-7656
Jross@leland.stanford.edu

קול קורא לכנס בנושא:

Dance in the City Urban and Urbane

SDHS יקיים כנס בנושא "מחול אורבני" באוניברסיטת טמפל [Temple] בפילדלפיה שבמדינת פנסילבניה. הכנס יתקיים ב-20-23 ביוני, 2002. המעוניינים להרצות בכנס חייבים להגיש הצעה עד לתאריך: 21.9.2001. את ההצעה יש לשלוח, בחמישה עותקים, לכתובת הבאה:

Richard A. Long
c/o Dance Program
Rich Building
Emory University
Atlanta, GA 30322
e-mail: rlong02@emory.edu

טנאקויל ל'קלרק הלכה לעולמה

בדצמבר 2000 הלכה לעולמה טנאקויל ל'קלרק [Tanaquil Le Clercq]. ל'קלרק התפרסמה בביצוע עבודות של ג'ורג' בלנשין [Balanchin] וג'ורג' רובינס [Robins], להן שימשה גם כמוזה של השראה. הקריירה של ל'קלרק נקטעה ב-1956 כאשר

מתה הגברת הגדולה של הבלט הקלאסי

נינט דה ולואה [Dame Ninette de Valois] עמדה במרכז העשייה של הבלט הקלאסי באנגליה למעלה משישים שנה. בצעירותה רקדה בבלט רוס של דיאגילב [Ballets Russes de Diaghilev] וייסדה את האקדמיה לכוריאוגרפיה בלונדון, שהתפרסמה בזכות הופעות תלמידיה בתיאטרון האולד ויק [Old Vic]. ב-1931 הזמינה ליליאן ביייליס [Lilian Bailis] את דה ולואה להעביר את בית הספר לבניין החדש של תיאטרון הסדלרס ווילס [Sadlers Wells] ולראשונה הועלה ערב מלא של בלט. ב-1956 הפכה להקת הבלט הסדלרס ווילס לבלט המלכותי [The Royal Ballet]. בשנות החמישים והשישים, הפך הבלט המלכותי האנגלי לאחת מלהקות הבלט הקלאסי המובילות בעולם והתאפיין בסגנון הידוע בקוויו הנקיים ובאופוק. ב-1963



נינט דה ולואה
Dame Ninette de Valois

פרשה דה ולואה מהנהלת הלהקה. דה ולואה יצרה גם מספר עבודות ללהקה וביניהן "איוב" [Job, 1931]; אבל לזכותה יירשם כי היא גידלה דורות של יוצרים ובהם פרדריק אשטון [Ashton] שהפך לגדול הכוריאוגרפים הבריטים בבלט הקלאסי וכוריאוגרפים צעירים יותר, כמו ג'ון קרנקו [John Cranko] וג'ון מקמילן [McMillan]. היא גם גילתה וגידלה דורות של בלרינות ורקדנים סולנים, ביניהם מרגוט פונטיין [Margot Fonteyn], ברל גריי [Beryl Grey], מוירה שירר [Moir Shearer], נדיה נרינה [Nadia Nerina], ג'ון פילד [John Field],

ספרים חדשים

Sarah R. Cohen, *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancient Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 352 pp., (ISBN 0-521-64046-6) 75\$

Brenda Dixon Gottschild, *Waltzing in the Dark: African American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era*. New York: St. Martins Press, 2000. 270 pp., (ISBN 0-312-214189) 45\$

Constance Valis Hill, *Brotherhood in Rhythm: The Jazz Tap Dancing of the Nicholas Brothers*. 320 pp., (ISBN 0-19-513166-5) 30\$

Nijinsky: The Dancer who Changed the World. Stockholm (Dansmuseet, Gustav Adolfstorg 22-24, SE-111 52 Stockholm, Sweden. 222 dansmuseet. nu.), 152 pp.

Elizabeth Souritz, Balletmaster A.A. *Gorski: Materials, Reminiscences. Articles*. St. Petersburg: Dimitri Bulanin, 2000. 374 pp., (Email: bulanina@nevsky.net.)

Adolphe Adam., *Ecumeur de Mer (the Pirate): Ballet en deux actes*. Moscow: Khudozhestveennaya Publisher, (ulitza Novo-Basmanaya, 19, 107382 Moscow) 132 pp.

"הולנדים רוקדים" - מחול בן-זמננו בארץ השפלה

ג'ורא מנור

Dancing Dutch

אסופת מאמרים בהוצאת Theatre Institute Nederlands, אמסטרדם; 2000, 171 עמ'

בהולנד, בניגוד לרוב התופעות ההיסטוריות המוכרות בעולם התרבות, היה למחול המודרני, "המחול בן-זמננו", תאריך לידה מדויק: 1959. במועד זה החליטה קבוצה לא גדולה של רקדני "הבלט הלאומי", שאז לא נשא עוד שם מתהדר זה [Het National Ballet], לפרוש ולהקים להקה עצמאית. הם ביקשו חומר אמנותי עכשווי, בו יוכלו לבוא לידי ביטוי עצמאי, הן כרקדנים ורקדניות, והן ככוריאוגרפים יוצרים.

ראשית הבלט בהולנד קשורה בשמה של אשה יהודיה נמרצת, ילידת ליטא, סוניה גסקל [Sonia Gaskell], שהגיעה לאמסטרדם (אחרי שהייה קצרה בארץ-ישראל המנדטורית) עוד לפני מלחמת העולם השנייה, התיישבה בה והחלה ללמד ולחנך רקדני בלט הולנדים. בזמן המלחמה נאלצה להפסיק את פעילותה ולהסתתר מאימת הנאצים. אבל היא שרדה, ואחרי הניצחון של בנות-הברית על הגרמנים, יסדה את להקת בלט המקצוענית הראשונה בהולנד.

למעשה, לא היתה זו ממש הלהקה הראשונה בארץ השפלה. מיד עם תום המלחמה, יסדה הנס סנוק [Hans Johanna Snoek] להקה משלה - שנועדה להופיע בעיקר בפני קהלים צעירים, במסגרת של בתי-ספר - להקת "סקפינו" [Scapino]. זו פועלת עד עצם היום הזה כלהקה מן המניין, אשר מושבה בשנים האחרונות בעיר רוטרדם; ולא על תקן של להקה לתלמידים דווקא, אלא כלהקה מודרנית לכל דבר, שבראשה הכוריאוגרף אד וובה [Ed Wubbe], המרבה לעבוד גם בתל-אביב, עם להקת בת-דור. ביום הזיכרון לשואה ולגבורה השנה, זכתה הנס סנוק לאות חסידי אומות העולם מטעם "יד ושם" על שבזמן השלטון הנאצי בהולנד הסתירה יהודים בביתה והצילה אותם.

בין רקדניה הראשונים של סוניה גסקל נמנו כמה אמני מחול יצירתיים ביותר, שהתקשו לקבל לאורך שנים את גישתה הנוקשה לניהול הלהקה ולהסתגל לטעמה האמנותי השמרני והמיושן. היו כמה, כגון הנס ואן-מאן [Hans

van Manen], שנסעו לפריז, לרקוד ולהשתלם. חלקם עזבו את הלהקה ב-1959 ויסדו מסגרת משלהם. הם עשו זאת ללא תמיכה של מוסד ציבורי כלשהו, אבל היו איתם - מורה וכוריאוגרף אמריקאי רציני, בן הרכבי [Ben Harkarvy], וחשוב לא פחות, מוסיקאי מוכשר ובעל יוזמה ואיש ישר ובלתי מתפשר - קרל בירני [Carel Birnie], שבלעדיו לא היתה קמה להקת המחול המודרני, שהתפרסמה כ-NTD (תיאטרון המחול הנדרלנדי), אותה ניהל למעלה מארבעים שנה, כמעט עד מותו. מה שהתכוונו מורדי הלהקה של סוניה גסקל ליצור היה מחול מודרני, מהסוג האמריקאי, מבית-מדרשה של מרתה גראהם. לכן הוזמנו להאג, שם התיישבה הקבוצה, שכללה את אנה סוקולוב, ג'ון טטלי [Glen Tetley], ורבים מהכוריאוגרפים, שעבדו אצלו עם להקת בת-שבע, בשנותיה הראשונות.

אגב, סיורו הראשון של ה-NTD מחוץ לגבולות הולנד התקיים בתל-אביב. יש בספר תצלומים של חברי הלהקה, עולים לאוניה, בדרך לחיפה. בין הראשונים שהצטרפו ל"מרד" של קרל בירני, נמנו מי שעתידים להיות חשובי הכוריאוגרפים של הולנד, ביניהם רוזי ואן דנציג [Rudi van Danzig] והנס ואן מאן. (ואולי זה המקום להעיר, שבהולנדית מבטאים את האות V כפי שמבטאים אותה בגרמנית, זאת אומרת כ-F, מכאן שמן הדין לכתוב פאן מאן, פאן דנציג וכו', אבל דומני שמאוחר מדי לתקן את ההגייה המוטעית שהתאזרח בעברית, אולי בעקבות האנגלית האמריקאית.) הספר עוסק לא רק בלהקות ובמוסדות, אלא גם ביוצרים מרכזיים, שהעשירו את עולם המחול הבימתי בהולנד. יש בו פרקים המוקדשים לאישים כגון יירי קיליאן [Kyliaán] הצי'כ, שהגיע משטוטגרט באמצע שנות השבעים, כיוצר צעיר בראשית דרכו, והיה לאחד הכוריאוגרפים הגדולים בעולם. קיליאן פרש לקראת סוף המאה העשרים מניהולו האמנותי של תיאטרון המחול ההולנדי, לא משום שהסתכסך, אלא מפני שנמאסו עליו הדאגות האדמיניסטרטיביות שהיה עליו לטפל בהן, במיוחד אחרי שקרל בירני פרש מתפקיד מנכ"ל הלהקה. המפעל האחרון של בירני היה הקמת התיאטרון המיוחד עבור הלהקה בהאג. כיום מחליפה את קיליאן הרקדנית והמורה הוותיקה מריאן סארשטד [Marian Sarstedt]. עם כל ניסיונה כרקדנית וכמנהלת אקדמיה למחול, סארשטד איננה דמות של יוצר בעל מוניטין בינלאומי וכשרון חדשני כפי שהיה יירי קיליאן (בינינו, כמה כאלה יש?)... היא עצמה אמרה לי, שהיא רואה עצמה

כממלאת מקום, שתפקידה העיקרי למצוא אמן שיוכל להיכנס לנעליו הענקיות של קיליאן. בספר שיצא לאור גם במהדורה מתורגמת לאנגלית, מוקדש פרק נפרד לכוריאוגרפים המרכזיים, אבל לא נפקד גם מקומן של הלהקות הקטנות יותר, למשל, אוה ואן שחייק [Eva Van Schaik], אחת הוותיקות והטובות שבין המבקרים וההיסטוריונים של אמנות המחול בהולנד, מתייחסת לא רק ליירי קיליאן (שלו מוקדש פרק נרחב, כמוכן) אלא גם לאישים כגון קריסטינה דה שאטל [Krisztina de Chatel], ילידת הונגריה, שעובדת בהולנד עם להקתה העצמאית ובסגנונה האישי המיוחד כל כך, החל משנות השבעים. בין היוצרים הנזכרים, גם איציק גלילי, העובד בהולנד כבר כ-12 שנה, ומנהל את הלהקה העירונית של כרונינגן. עורך הספר, קוס פרסטד [Coos Versteeg], עיתונאי בעל-שם, מטפל בין השאר בבעיה המוכרת בכל ארצות העולם וגם אצלנו: אמנות הבלט אינה יודעת גבולות או שייכות לאומית; רקדנים רבים באים מארצות שונות. פרסטד מספר על ההתנגדות שהתעוררה, כשבלהקות שונות היו ההולנדים מיעוט בים הרקדנים. בסוף הספר, ביבליוגרפיה של ספרים העוסקים בתולדות המחול בהולנד, שיצאו לאור מאז שנת 1945 וכן רשימת כתובות של הלהקות ומוסדות אחרים הקשורים למחול, פסטיבלים ובתי-ספר למחול. הולנד וישראל - שתיהן ארצות לא גדולות. בספר *Dancing Dutch* בולט ההבדל בין מה שהתפתח בארץ השפלה בתחום התמיכה באמנויות בכלל, ובאמנות המחול בפרט, לבין הלא-אכפתיות והקמצנות שגילה הממסד הישראלי כלפי אמניו בכלל, ויוצרי ומבצעי המחול בפרט. יש דמיון מסוים במצב אמנות המחול בארץ-השפלה לבין מה שמתרחש במחול בישראל. זאת מצד שפע היוצרים והמבצעים המעולים, הרבה הפקות ניסיוניות, אולפנות מעולות. אלא שאצלנו, כאמור, הגיבוי הניתן לאמנים צעירים ניתן בקמצנות. למען האמת, גם בהולנד התמיכה הציבורית נשלטת על ידי מנגנון פקידותי. אבל למרות זאת, ניתן להשיג תמיכה בעבודות חדשניות וניסיוניות, "משונות", מה שבישראל כמעט בלתי אפשרי. אמנם, ההולנדים נוהגים להגיד על עצמם, שהם המציאו את הקמצנות, ושהסקוטים רק מתיימרים להתחרות בהם בהחזקת הארנק קרוב לחזה. ובכל זאת, ניכרת בממסד ההולנדי תפיסה, שאמנות בכלל, ואמנות המחול בפרט, ראויה להשקעה של משאבים ממלכתיים ועירוניים.

Anderea Olsen, *Bodystories: A Guide to Experimental Anatomy*, Station Hill Press, Barrytown, NY, 1991. (ISBN 0-88268-106-0)

הספר שעליו ברצוני להמליץ אינו חדש. הוא קיים זה שנים מספר בשפה האנגלית ותורגם לגרמנית לפני כשנתיים, לשמחתם של אנשי מחול רבים. ספרה של אנדריאה אולסן - *Bodystories* (בתרגום חופשי - "סיפורי גוף") - הוא ספר חובה למורים ולמדריכים העוסקים בחינוך למחול ולתנועה, ובעיקר לאלה שהטכניקות הקיימות והמוסדות, המאובקות לעיתים במקצת, אינן עונות על צרכיהם העכשוויים בעבודה היומיומית.

ניכרות בו השפעות רבות של טכניקות מחול ותנועה חלופיות, כמו זו של בוני בריינברידג' כהן [Bonnie Branbridge Cohen] או הטכניקה הקניסיוולוגית של אריק פרנקלין. גם תורות מן המזרח השפיעו לא מעט על עבודתה וכתובתה של אולסן. בכלל, צריך להבין, שרוב הטכניקות המוצהרות בתקופתנו כחדשות הן תוצר והשפעה של הקיים, ואין בכך בהכרח מן השלילה.

ההקשבה לגוף עומדת במרכז עבודתה של אולסן. היא מטיפה לתנועה אותנטית ללא - על-פי הגדרתה - "חטאים מן העבר". תנועה אותנטית תוביל גם להבנה אנטומית חדשה של הגוף הפרטי של כל אחד מאיתנו. אולסן מגדירה עיקרון זה כ"הקשבה אנטומית", עיקרון המלווה את עבודתה זה שנים.

התנועה היא יחידה משתנה ללא הפסק. חלקים אלה או אחרים של הגוף נעים כל הזמן, חלקים בגוף נולדים ומתים כל הזמן. התלמיד הממוצע יודע מעט מאוד על תפקודו ואפשרויותיו התנועתיות המגוונות של הגוף.

זאת אחת הסיבות העיקריות לכך שרובנו נשבים שוב ושוב באותן קלישאות תנועתיות. ידע רב יותר של אפשרויות הגוף היה מעשיר גם את הדפוסים הדינמיים בהם אנו מתנועעים. תשומת

"מסע 2", מאת ובביצוע ראז, צילום: יופ לארט
"De Reis 2", by Raz, photo: Joep Lennarts



לב רבה מוקדשת, לדעת המחברת, לגירויים ולחווים החיצוניים שלנו. רק לעיתים רחוקות עולה בידינו להיות קשובים לדינמיקה הפנימית

של הגוף. ההתעסקות בחיצוני קשורה למסורת "השליטה העצמית" עליה חונכנו בתרבויות המערב, ואין ספק שהיא חיונית להישרדותנו הגופנית והנפשית. אולם העיסוק בתנועה, על-פי אולסן, יכול להיות השלמה והעשרה חיונית לדפוס התנועה בהם אנחנו נתונים. הפיצול בין גוף ונפש הוא אחת המכשלות העיקריות הניצבות בפנינו בכל תחומי החינוך היצירתי. בספרה של אולסן הערות והארות רבות, תרגילים ומשימות מאירות עיניים להתמודדות עם מכשול זה. מלבד פרקים הערוכים על-פי חלוקה אנטומית מקובלת כגון: אגן, עמוד שדרה וכדומה, ישנם פרקים העוסקים בפעילויות

ובתפקודים שונים, והכוללים לפיכך, איברי גוף שונים, היכולים לפעול בתיאום זה עם זה. פרק נפלא, למשל, נושא את הכותרת "התפתחותן של היציבה וההליכה" ומתחיל למעשה מאופן תנועתו של יצור מימי. פרקים אחרים עוסקים ביחסיהם ההדדיים של החושים, ויש פרקים המוקדשים לנשימה, לקול ולמגע. איורים נפלאים ודוגמאות תרגילים ל-31 מערכי שיעור מלווים את הספר.

תחומי יצירה נוספים מלבד התנועה, כגון פיסול, כתיבה ושירה, משלימים את העבודה היצירתית. מומלץ ביותר, לאחר קריאה חוזרת ונשנית וכמובן, לאחר בדיקה מעשית של כל פרקיו. לקוראי אנגלית או גרמנית.

הוא מיועד לאותם מורים המחפשים תדיר אחר גירויים חדשים, תפיסות חדשות והתייחסות חדשה אל הגוף המתנועע, בלי להיות שבויים בקלישאות של מה נכון או שגוי, מה מותר או אסור, מה "יפה" או "לא יפה".

אנדריאה אולסן מגדירה את ספרה כ"הרפתקה בעקבות התנסויותיו של הגוף". ואכן ספרה נודד בין תחומי החינוך, התרפיה והמחול האמנותי בקלות רבה מדי. זהו הפגם היחיד שגיליתי בספר, ומלבדו יש לי רק שבחים נלהבים לחלוק לו. זהו ספר חובה, אבל הוא גם מזמן הנאה רבה לקורא. הקריאה בו שוטפת, וכמוה כמשחק באפשרויות הגוף.

הבמה החשובה ביותר למחול חדיש בבריטניה, שנועדה להציג יצירות קצרות יחסית, היא Resolution, המופקת על ידי The Place הלונדוני. השנה התקיימו המופעים בחודש ינואר בתיאטרון בלומסברי [Bloomsbury]. הלהקות המופיעות נחלקו לשני סוגים: יוצרים המציגים את מחולות-הביכורים שלהם, שמכונים First Footing ואלה שביצעו את עבודותיהם הטובות ביותר, תחת הכותרת Evolution, משמע "אחיות רגל" לטירונים ו"התפתחות" כציון למנוסים. 28 מומחים בינלאומיים בחרו בשורת יצירות, תחת הכותרת Aerowaves, שנועדו להפגין זרמים האופייניים ביבשת אירופה, ולא דווקא בבריטניה עצמה. מובן מאליו, שבהיות בריטניה חברה באיחוד האירופי, המחול החדש בה יש לו מגעים וחפיפה עם הנעשה בארצות

האירופיות האחרות. ברור, שמצב המחול בארצות השונות יכול לשמש אינדיקטור למצבן החברתי והכלכלי. המגוון התרבותי של בריטניה עשיר וזאת בעיקר בזכות הרקע האתני והתרבותי הרב-גווני ממנו באים היוצרים. הדבר ניכר במחלקות לאמנות המחול בתי-הספר הגבוהים בבריטניה, בהם תופסים יוצאי ארצות אסיה מקום נכבד ומעשירים את העבודה שם, ביניהם אמנים כגון אקראם חאן [Akram Khan], מרטין צ'ו [Martin Choo] או ג'יווה [Jiva].

אקראם חאן, כיום אחד הכוריאוגרפים המובילים בבריטניה, הוכתר בשנה שעברה בתואר "הכשרון החדש הטוב ביותר" על-ידי השבועון Time Out והוא נציג מובהק של הזרם החוצה את תחומי התרבויות האתניות. יצירתו הראשונה

לשלושה רקדנים, "Rush", נוצרה, לדבריו, בתחושה של דאייה בגלשני-רוח בנפילה חופשית. אם כי במופע שלו בחודש נובמבר האחרון בתיאטרון הלונדוני ע"ש ליליאן בייליס [Lilian Baylis] נשבה רוח אחרת; סוג אחר של אנרגיה הדף אותו והטיס אותו באוויר. וזה עורר את השאלה, האם הגלישה באוויר היתה בגדר נפילה חופשית או בעצם שייכת ל"מצב רוחני אלוהי של קיום". חאן מנסה להתגרות בדינמיקה של הגוף בתנועה על ידי השימוש בסגנון ה"קאטאק" [Kathak], אחד מסגנונות המחול ההודי הקלאסי, ורוח האיסלאם אינה רחוקה ממנו.

יוצר בריטי נוסף שמביא עימו השפעות אסיאתיות הוא ג'יווה פארתיפן [Jiva Parthipan] שהופיע ביצירה משכנעת בשם "Pakiboy". מחול זה

מחול חדש: זרמים עכשוויים במחול האירופי

לינדה דאנקוורת' [Linda Dankworth]

עוסק בשרידי השפעתו של השלטון הקולוניאלי הבריטי, על החברה היהודית. אם היצירה מתייחסת לכאן ועכשיו או לעבר, זה אינו משנה. במחול זה ניכרת עמדתה המתנשאת של הפקידות האנגלית ופרשנותה לתרבות היהודית. זהו ביטוי שונה מהמקובל לדיכוי הקולוניאליסטי הבריטי. תחילה נראה ג'יווה מוזג תה, כשהוא לבוש במקטורן קטיפה כשל מלצר, והוא נראה מרוצה, כשהוא רוקד לרוחב הבמה. המקטורן מתעופף סביבו שעה שרגליו סובבות מעגלית בקטע חלומי משה. זרועו המורמת לפני פניו רומזת לצעיף שקוף, דרכו הוא מביט באדוניו ובקהל. בזמן שהוא רוקד, נשמע קול בריטי מזלזל, המטריד אותו מינית, כשהוא צונח לרצפה, רגליו רועדות, מורמות באוויר. הרושם שנוצר בעיני הצופה קשה ומרעיד את הנשמה. משהאורות מתעמעמים לאיטם, הוא מתקדם אל פתח הבמה ואוסף ומקפל את בגדיו שפשט ופיזר על הבמה. לבסוף הוא ניצב עירום ופגיע, מפנה מבט זועם אל הצופים.

להקתו של ברי איטון [Barry Eaton] ביצעה את עבודתו "Authorized" שניכר בה קשר לסגנון תנועה מסורתי יותר, המושפע מריצ'רד אלסטון [Richard Elston] ומפרדריק אשטון [Frederic Ashton] - מנהל ה-Place, מגדולי הכוריאוגרפים הבריטיים בשנות השלושים ומראשי היוצרים של הבלט המלכותי הבריטי. עבודתו של איטון מבוצעת לצליליו הזורמים, הנינוחים, של מיילס דיוויס. בלי ספק הצליל הכוריאוגרף לחוש היטב בסגנונו של דיוויס בקטע משכנע זה. ניכר קשר הדוק וביצוע תואם בין רקדני הלהקה במסגרת המחול המודרני. יצירה זו נוטה למחול טהור, המבוצע בתזמון מבריק ובטכניקה מעולה.

להקתה של מרסה פון שטוקרט [Maresa von Stockert] - Dance at the Edge ביצעה את עבודתה הפסיכולוגית המרתקת "735 שניות לפני שמתעוררים", המתארת חלום בלהות של ילד בעולמו הזעיר, המלא אי-ביטחון. גבוה מעל לבמה, תלויה בובה יושבת על נדנדה. ילדה הלבושה בדיוק כמו הבובה נדחפת אל הבמה. שמלתה שחורה ואדומה ולה רעמת שיער עבה, חומה. המוסיקה מזכירה תיבת-נגינה צרפתית, המנגנת בשעה שהילדה מתעוררת לאיטה. תנועתה יש בה ממחולו של פטרושקה [Petrushka], אולם בקצב מודרני מהיר. רקדן-גבר לבוש בחולצה אדומה ומכנסיים שחורים מניע את "הבובה" האנושית על פני הבמה בצורה נחרצת. ברגע מסוים, הוא בועט בה בכבדורגל. זה מקומם את הילדה, המנסה להסב את תשומת לבו עם מכונית-צעצוע אדומה. משהיא מקבלת לבסוף את הבובה, היא תולשת את ראשה ופוערת מולה את שיניה. מופיע רקדן שלישי, לבוש בדומה לבובה, ועל פניו מסכה לבנה. כל אלה נתמכים על ידי המוסיקה והתאורה הדרמטית והופכים לחלום בלהות.

הכוריאוגרפית הסקנדינבית הנה גילגרן [Hanna Gilgren] רוקדת עם היידי רוסטגארד [Rustgaard] מערכון מטורף, "יען" שמו, בו הן בוחנות את תגובותיהן האינסטינקטיביות זו לזו. מתנהל דו-שיח בינן לבין הצופים - קנאה וחברות הן במרכזו של הדו-שיח, כשאחת מהן מסבירה שהן היו רוצות לחלוק משהו עם הקהל. רצון הזה מוכחש מיד, מה שמאלץ את הצופה לחפש פתרון בכוחות עצמו. אבל המצב מתברר עד-מהרה, עם הדבקתו של נייר-דבק, "מסקינגיפ", על גופן של הרקדניות.

תאורת הבמה הכחולה יוצרת אוירה סוריאליסטית. שתי הרקדניות כורכות זו את זו בסרט הדביק, ההופך אותן לגוף אחד. התנועה מוגבלת, אבל השתיים מקפצות בתזזית על הבמה, שעה שהן נראות כמין דמויות של חנוטים, עטופות תחבושות. שתי להקות מאוסטריה השתתפו בסדרת Resolution. האחת - Laroque Dance Company - ביצעה מחול בשם "Systems-Damaging". הלנה ויינציר [Helene Weinzier] יצרה עבודה פוטוריסטית, המציבה אותה בתחום החדשני השייך כולו ל-2001. הצלילים המלווים הם מיני זמזומים של מכונות, בגבהי צליל משתנים. הגוף הזכרי העל-מיגדרי מוצג בשרירות "התעמלותית", לבוש במכנסיים שחורים קצרים ואפודה. דמות זו שייכת לחברה רובוטית, מונעת על ידי הטכנולוגיה. ארבעת הרקדנים רוקדים במהירות רבה,

בסגנון תנועה המושפע על מסגנון מחול-הרחוב, תנופה גופנית ואומנויות הלחימה, וכל אלה בכוריאוגרפיה "היי-טקית". הלהקה האוסטרית השנייה היתה Dans, במחול בשם "Distances Two Near". שישה כיסאות מתכת מוצבים במבנה ארכיטקטוני על הבמה. ביניהם נעים שני רקדנים. ססקיה הבלנג [Saskia Hoebeling] ודוד זובל [David Subal] אורגים את תנועתם בתוך המבנה החזותי של הבמה. הם בוחנים את המשמעויות של מבנה החלל. בניגוד, למשל, לכוריאוגרף הבריטי ויין מקגרגור [Wayne McGregor], הנוהג להשתמש במבנים ארכיטקטוניים כמקור השראה ליצירת חלל וירטואלי, הם מצויים בעצמם בחלל כזה. זובל לבוש בחליפה מודרנית אפורה, כולל נעליים חומות. הוא מחליק את שערו לאחור, מה שמקנה אפקט נשי לחלל שלו, המשולל מיגדר. הרקדנית, למרות שמלתה ההדוקה ושערה הבלונדי הקצוץ, יוצרת רושם גברי יותר, כאילו השניים פולשים זה לעולמה המיגדרי של זו.

להקתה של מרטין פיזאני [Martine Pisani] מצרפת הופיעה במחול שנקרא "Sans" (משמע: ללא, בלי) ללא מוסיקה או ליווי צלילי כלשהו. זה העלה בתודעתי פארסה צרפתית, מהתלה ללא מילים. שלושה גברים פריזאים מבצעים פרודיה משעשעת, המבוססת על אישיותם שלהם ועל אלתור. הם נכנסים בצעד נמרץ אל הבמה, לבושים בחולצות ובמכנסיים צבעוניים. הכוריאוגרפיה שגרתית למדי, אבל ניכרת בה השפעה של ההליכות המצחיקות של השחקן הקומי הבריטי ג'ון קליז, כולל מאבק דמיוני עם יריב בלתי נראה. ברגע מסוים הם כביכול נושפים, ומעיפים בהבל פיהם את אחד הרקדנים סביב הבמה. כל אחד בתורו "מועף" סביב הבמה, עד שהכול מתקשים לשמור על שיווי המשקל וצונחים לרצפה. כל המחול מבוצע שלוש פעמים, עד שהם ניצבים מול הקהל, כמצפים לתשואות.

סדרת Resolution נראתה כמין סאטירה על סגנונות שונים, הנפוצים כיום. הסדרה כולה אכן יצרה דיוקן של הרב-גווניות במחול האירופי וגם הזכירה את בעיות המיעוטים, כגון ביצירתו של ג'יווה. אבל מול

השוני הקיים בארצות אירופה, ניכר גם המשותף להן.

אם נוהגים עדיין לדבר על המחול בשנת 2001 במונחי הפוסטמודרניזם, הרי שהוא מסוגל לשקף זרמים ישנים, שכבר אינם צועדים יחד עם הניסיונות החדשים כיום.

מאנגלית: גיורא מנור



ג'יווה ב"פאקיבוי", צילום: ליסה סקורט
Jiva in "Pakiboy", photo: Lisa Skoret

דימוי של פולין כארץ של שממה בתחום המחול כבר אינו תקף. הפרק העכשווי בהיסטוריה של המחול הפולני, כשהמחול מסמל את החופש באמנות, יכול לשמש מקור התייחסות נוסף לסוציולוגים, החוקרים את המאבק לכינונה של הדמוקרטיה, עם קצו של המשטר הסוציאליסטי. התערורות זו יש לזקוף בעיקר לזכותו של הרקדן והכוריאוגרף יאצק וומינסקי [Jacek Ćminski], שייסד ב-1991 את תיאטרון המחול - Slaski Teatr Tancerzy, המוכר בראשי התיבות שלו: STT. הלהקה פועלת בעיר ביטום [Bytom], הרחק ממרכזי התרבות של פולין, באזור תעשייה, בעיר בה עשן הארובות המפוחם כבר מזמן אמור היה להטיל חנק על התושבים. זה המקום האחרון על מפת המחול הפולני בו אפשר לדמיין מחול ש"נושם". ניתן לאתר את שורשיו של המחול הפולני העכשווי בשנות העשרים והשלושים של המאה שעברה. פולין העצמאית הפכה לאחד המרכזים החשובים ביותר של מחול ההבעה [Ausdruckstanz], אחרי גרמניה ואוסטריה. התפתחות המחול המודרני נקטעה עם פרוץ מלחמת העולם השנייה, ואילו חמשת העשורים של המשטר הקומוניסטי שלאחריה - מנעו את התפתחותו. רק בשנת 1973, בתקופת ההפשרה המדינית, התאפשר בפולין

ייסודו של הרכב מחול מודרני מקצועי: תיאטרון המחול הפולני [PTT] שפעל יחד עם בלט פוזנן [Balet Poznański] שהמנהל והכוריאוגרף הראשי שלו, במשך 15 שנים, היה קונרד דז'בייצקי [Konard Drzewiecki]. ב-1998 מונתה אוה ויצ'יובסקה [Ewa Wycicka] למנהלת תיאטרון המחול הפולני והמשיכה בקו של דז'בייצקי. במקביל, בתחילת שנות השמונים, ערך וומינסקי מחקרים בתחום הפולקלור הפולני ותרבות היהודים בפולין. הוא עבד בתיאטרון היהודי בוורשה, מקום בו רכש ידע והשראה. בסגנונו של וומינסקי ניתן לאתר סינתזה של התבניות המוסיקליות הא-סימטריות

מחול האי-סדר: יאצק וומינסקי ותיאטרון המחול השלזי יואנה לשנירובסקה

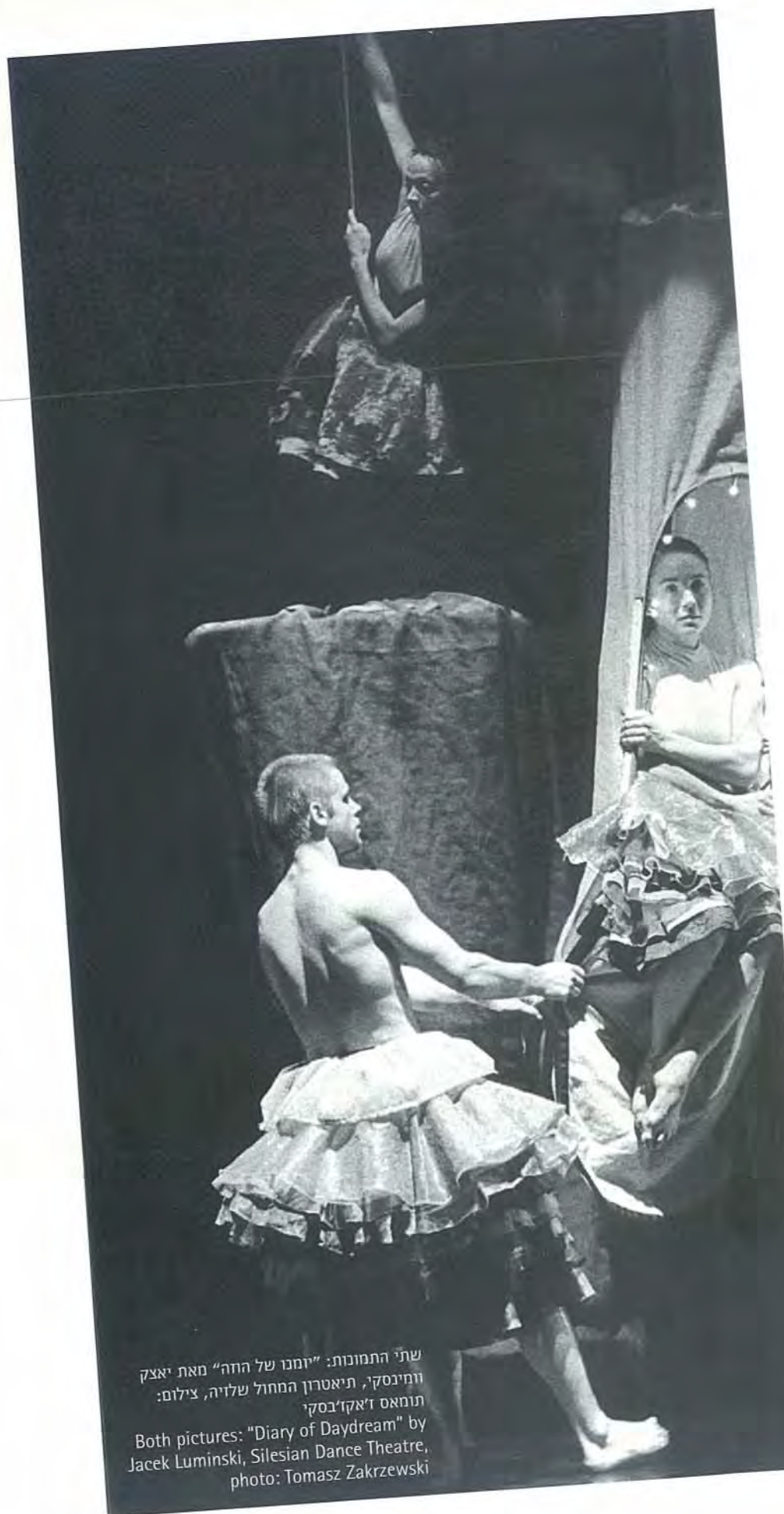


המאפיינות את המוסיקה הפולנית העממית;
את שלל הסגנונות האופייניים לכל קבוצת
אוכלוסייה בכל אזור ואזור בארץ זו; את
האנרגיה הבלתי מרוסנת הפועמת בלב לבו של
הריקוד העממי; השתנות הקצבים המסחררת;
הדיסרמוניה של התווים המוסיקליים;
שכרון החושים שבכל תנועה ותנועה, ולבסוף,
הבנה של הריקוד, בעקבות תפיסת המסורת
היהודית, כסוג של תפילה.

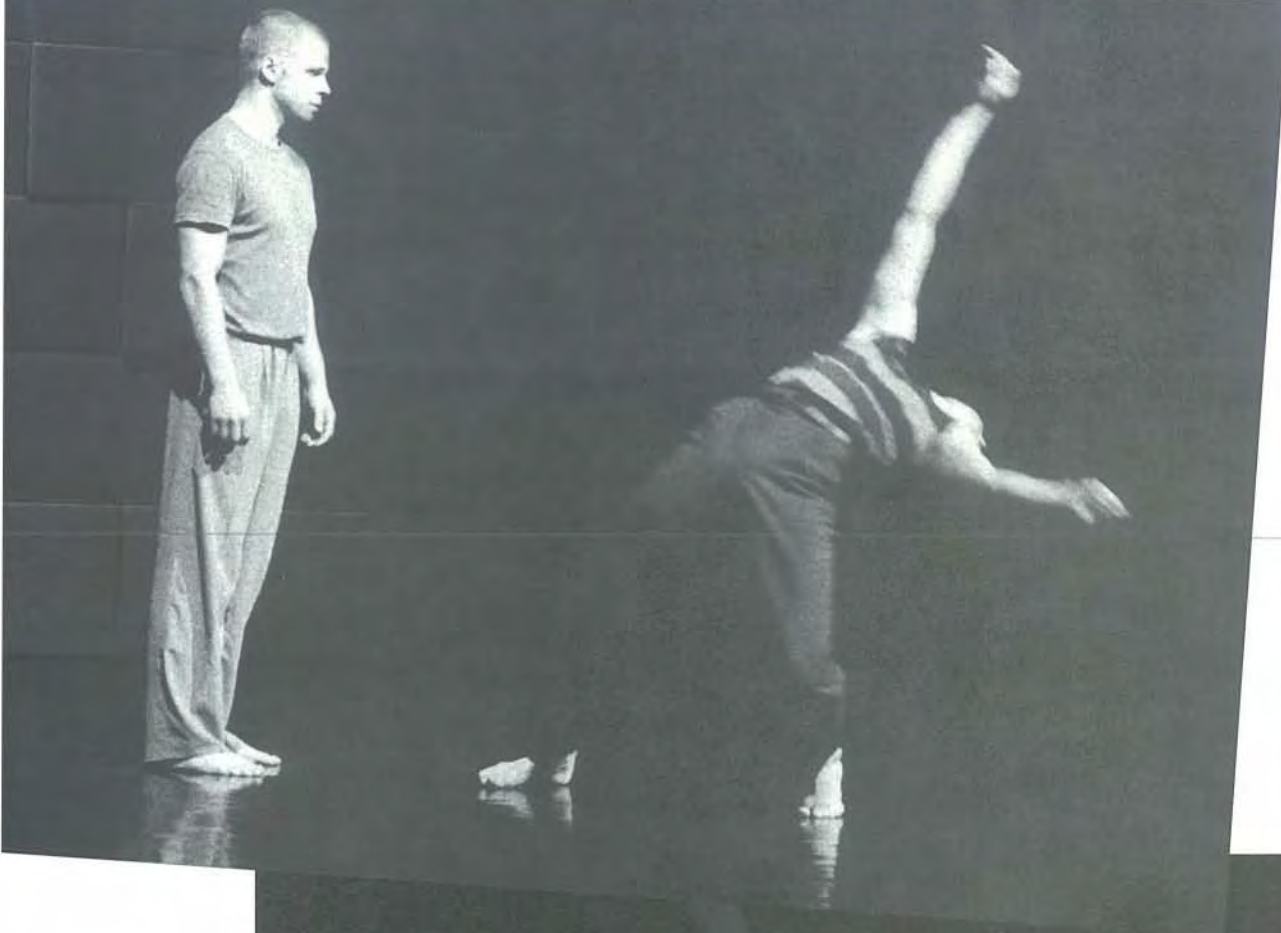
וומינסקי יצר טכניקה הנקראת על שמו.
מדובר במחול דינמי, התובע מהרקדן מודעות
תנועה גבוהה ויכולות כמעט אקרובטיות.
אפשר היה לכנותו בשם "המחול של אי-
הסדר" או "המחול המשתבר". בעיקרון הוא
מתבסס על הרכבה, על מונטיז' של סדרת
צעדים, אשר לכאורה לא ניתנים כלל לביצוע,
הנראים נטולי קואורדינציה, המבוצעים כאילו
מתוך אימפולסים רבים בו-זמנית; כאלו
המפלחים את גוף הרקדן השרוי במין מאבק
פנימי. השבירה החוזרת ונשנית של הסימטריה
החללית, הקצב המסחרר, נפילות האנרגיה
הפתאומיות, הפעלת הגוף תוך ניצול משקלם
ותפקידם של האגן ועמוד השדרה, חיפוש
והנעה של מרכזי תנועה חדשים - כולם כאחד
יוצרים תחושה של "שחייה בחלל".

וומינסקי רואה בתיאטרון המחול את חגיגת
האקסטזה הגדולה בה מתייחד האנושי עם
האלוהי ועם "הכוחות הדמוניים של השירה".
הוא מסביר: "המחול מקורו בסוג של טקס,
פולחן דתי, בצורות שונות של הערצת אלים;
בתחילתו היה ניסיון השפעה על העולם
החיצוני, על הסביבה. תמיד הכיל בתוכו
אלמנט מגי, אשר היה למעשה מעין ריכוז
עמוק של סוג אנרגיה מסוימת. אנרגיה זו
כוונה להשפיע על כוחות על, לזרום אליהם
ולהיות אמצעי לחוויית הכרה משותפת עמם.
הרקדן, אם כן, היה האמצעי המקשר, אותו
מתווך רוחני בין שני העולמות. אני מאמין, כי
גם היום זהו תפקידו של הרקדן. אנרגיה
מסוימת, הנוצרת בזמן הריקוד, משפיעה
באופן ישיר על חושי הצופה, בצורה פיזית
ממש, מעוררת ומגרה את עצבי הרגש. הצופה
מזדהה עם הרקדן ומשתתף בתהליך היטהרות
מיוחד, במיני-קתריזיס, והופך בעצמו לשותף
בהתקשרות הגדולה עם הכוחות העל-טבעיים
הללו."

יותר מכל מתעניין וומינסקי באדם. גיבורי
ההצגות הם אנשים בשר ודם, המביאים את
סיפור מלחמותיהם ומאבק חייהם במשולב
עם העולם המגי של כוחות העל. אם קיים
בעולמו של וומינסקי אלוהים כלשהו, הרי



שתי התמונות: "יומנו של הזה" מאת יאצק
וומינסקי, תיאטרון המחול שלזיה, צילום:
תומאס ז'אקז'בסקי
Both pictures: "Diary of Daydream" by
Jacek Luminski, Silesian Dance Theatre,
photo: Tomasz Zakrzewski



שתי התמונות: "חלומות תמימים בשלהי" מאת יאצק וומינסקי, תיאטרון מחול שלזיה, צילום: תומאס ז'אקז'בסקי
 Both pictures: "Innocent Dream on the Wane" by Jacek Luminski, Silesian Dance Theatre, photo: Tomasz Zakrzewski

שרק בעזרתה ובכוח רצונה של הדמות, מצליח זה להופיע ולהתגלות. מקום העלילה, החלל בו מתרחשים כל המופעים, הוא למעשה הנפש האנושית - זירת ההיאבקות של נפש בן האנוש מול כוחות רמים ממנה. וומינסקי, המבטא כאן אמונה עזה באדם, בכוחו ובאומץ לבו, מתגלה לעינינו כאמן הדוגל בהומניזם, שאת מותו ביקשו הפוסטמודרניסטים לבשר כבר מזמן.

וומינסקי מתקשר עם הקהל באמצעות סמלים והקשרים חזותיים, שינויי קצב ואווירה פתאומיים והתפתחויות עלילה בלתי צפויות. הוא עושה שימוש בקודים אליהם מורגל צופה הטלוויזיה של ימינו, מפני שהוא מאמין כי רק באמצעותם ניתן להגיע אליו. אולם בשביל וומינסקי - צופן זה נשאר בגדר כלי בלבד, אמצעי ליצירת קשר, המאפשר לכוון את הצופה ולשלוט בו בעורמה, מבלי שזה יהיה מודע לכך, ולהחדיר לתודעתו את מסריו, רעיונותיו ואמירותיו שלו. עובדה זו לא הופכת את יצירותיו של וומינסקי לסתם מוצר אופנתי של תרבות הפופ, המבקש להחניף לטעמו של הצופה. בפתרונות הויזואליים שביצירותיו ניתן למצוא השפעות של פינה באוש, של הפוסט-מודרניזם האמריקאי הניסיוני, של אנה סוקולוב, אך בעיקר של מורו: קונרד דז'ביצקי.

למרות שה-STT נוסד לפני כעשור, והעלה מופעים בפולין ובעולם, רק לפני ארבע שנים החלו אולמות הקהל שלו בפולין להתמלא. ה"קרב" על הקהל בדרך לאולמות תיאטרון המחול הפולני היה קשה. אחת העבודות הראשונות שהפנו את אור הזרקורים אל הלהקה החדשה היה המחול "WK-70". שם מוזר זה הוא כינוי לטכנולוגיית בנייה באמצעות לוחות ענק, שרווחה בעת הקמת שכונות הפיתוח בערי המרכז, בפולין של שנות השבעים. במהלך המופע מרחפים רקדני ה-STT בחלל שמעלה על הדעת מעין קונסטרוקציית אוהל ענקית - מעין מטאפורה שנונה על השיכון הסוציאליסטי הטיפוסי. יצירה חשובה נוספת היא "חלומות תמימים בשלהי" (1999), העוסקת בסיפור על התבגרות ואיבוד התמימות, וביחסים שבין אדם לחברו - יחסים מסובכים, כואבים וגדושי אלימות. במופע זה בורא וומינסקי לראשונה את הגיבור האופייני שלו - האדם הבודד הנפלט מהחברה, שאינו זוכה לתמיכה ולהבנה ונאבק לבדו. באחרונה יצר את המחול "יומנו של הוזה" (2000) ובו תיאור של אותו גיבור בודד ומנודה, אשר "לאחר שהתוודע להבל ולאשליית

הילדות, בוחר להתנתק מעולמו ולברוח לארץ חלום-הקִיץ, שם הוא מחפש ערך חדש לחייו ודרך אל האושר". היצירה מורכבת ממספר רבדים והיא מבטאת ביקורת על הרייטינג ועל תפקיד האשה בעולם של ימינו. על אותה במה בה מופיעים ערפדים ומדונות למיניהם, יש גם פינה לאהבה טהורה. המופע מעודן וחבוי בו מין כוח סודי, המבקש כאילו לשוב ולהוכיח את נוכחותה של מציאות מגית אחרת, אשר רבים מבני המאה העשרים ואחת בוחרים להטיל ספק בקיומה.

ביוזמתו של וומינסקי הוקמה האגודה הפולנית למחול מודרני. במשך שבע שנות קיומה של האגודה, גדלה והתרחבה מפת המחול הפולנית והוקמו עוד ועוד מרכזים והרכבים: מספרם של הפסטיבלים הבינלאומיים, למשל, מגיע לחמישה. באחרונה הצטרפו לפסטיבל בביטום גם ורשה, גדנסק, לובלין וקאליש. בנוסף למופעים ולתוכניות חדשות מושקע מאמץ רב ביצירת תנאים נוחים ומבטיחים להתפתחות המחול הפולני העכשווי. בשנת 1993 התארגנה בפעם הראשונה הוועידה הבינלאומית למחול עכשווי בעיר ביטום והוחלט על קיומו של הפסטיבל לאמנויות המחול. הדבר יצר הזדמנות למגעים בין המחול הפולני לבין כוכבים בינלאומיים והרכבים אירופאיים צעירים ואיפשר שיפור ושכלול של טכניקות מחול, בהנחייתם של מרצים ומורים מרחבי העולם כולו. במפגשים מסוג זה, מתכנס סמינר רחב, הכולל סדנאות רבות, בהן דנים רקדנים צעירים, כוריאוגרפים, מבקרי מחול ואמרגנים, בכיוון התפתחותה של אמנות המחול. פסטיבל זה ייערך גם השנה, בחודש יוני.

מפולנית: אבישי הדר

לפרטים:

Silesian Dance Theatre
Ul. Zeromskiego 27, 41-902
Bytom, Poland
Tel: + 48 32.281.8255
e-mail: info@stt.art.pl

שש יצירות ושבעה כוריאוגרפים

גוונים במחול, מארס 2001

הניה רוטנברג

שש יצירות ושבעה כוריאוגרפים הם היבול של "גוונים במחול" 2001. האירוע נערך זו השנה החמש עשרה, ומטרתו וחשיבותו הן במתן חשיפה ראשונה ליצורי מחול בראשית דרכם. נעמי פרלוב, המנהלת האמנותית של התחרות השנה, החליטה, לראשונה, להעביר את האמנים שנבחרו להשתתף בתחרות דרך "מעבדה לימודית" שארגנה. שבעת היוצרים עברו סדרת סדנאות, בהנחיית אמנים מאירופה ומישראל, בתחום הכוריאוגרפיה, המוסיקה, התאורה והחלל. לאחר הליווי המקצועי הזה, העבודות, שהוגבלו כל אחת ל-10 דקות, היו אמורות להיות בעלות תפיסת במה יותר מקצועית.

רף הציפיות מערב כזה - המורכב רק משש עבודות נבחרות, של יוצרים שעברו תהליך למידה של יסודות הכוריאוגרפיה ואמנות הבמה - הוא גבוה מלכתחילה. אבל, למרות שרוב העבודות הוכיחו תפיסה בימתית מהוקצעת, רק עבודה אחת ("מה את אומרת?" של תמי קליינמן) שילבה זאת עם כשרון ביטוי. העבודות האחרות לקו בהיעדרו של אחד משני המרכיבים האלה. השאלה העולה היא - האם הקניית יסודות הכוריאוגרפיה לרקדנים בשלב זה לא העיבה על כשרון הביטוי של היוצרים, מחמת המאמץ להיענות למערך המרכיבים שאליהם נחשפו בסדנאות? או, אולי כל זה הוא רק צירוף מקרי של נסיבות?

"מה את אומרת?" של תמי קליינמן, שחתם את התוכנית, הגיעה לתחרות כבר כעבודה מגובשת, והסדנאות שימשו את הכוריאוגרפית לליטוש עבודתה. הריקוד השנון והאינטליגנטי, שצוין לשבח על ידי שופטי התחרות, עוסק בשיחות נשים ונוצר למוסיקה של דידי ארז וארז רוסו. הרקדניות ענת שפירא, עמית הררי וקליינמן עצמה עושות שימוש בתהליך של לבישת שמלותיהם ופשיטתן כאמצעי וכדימוי למערכות היחסים

המורכבות ביניהן. שימוש דומה בחלוק רחצה עשה ג'ון ג'אספרס [John Jaspers] בריקוד "שאריט", שיצר ללהקת בת-שבע לפני מספר חודשים. שם, בקטע מהריקוד, מועלה החלוק ממעמדו הפחות - כלבוש של חדרי שינה ורחצה - למעמד של משתתף פעיל על הבמה. הרקדנים נכנסים ויוצאים מהחלוק בהתאמה ובדיוק עד שנוצרת אשליה, כאילו החלוק הוא ישות עצמאית, המתנועעת עם הרקדנים על הבמה. גם אצל קליינמן הרקדניות עושות בשמלה שימוש שמעבר לחפץ במובנו הפשוט. הדינמיקה של ההתפשטות וההתלבשות, של

מי מורידה ומי לובשת את שמלתה של מי ומתי, מדגימה את הניואנסים המגוונים בשיח נשים, שלעיתים הוא רציני, לעיתים הוא תגרני ורכילותי, ולעיתים משעשע. כל זה נעשה תוך הדגשת עצמיות השמלה והשימוש בה, כחלק בלתי נפרד מזרימת התנועה.

לעומת הריקוד המגובש של קליינמן, "שם..." של שלומי ביטון, רקדן בסדנה למחול של קיבוץ געתון, היה ריקוד פחות מגובש, אם כי בהחלט יוצא דופן במקוריותו, ובעל פוטנציאל מבחינת הרעיון שעמד בבסיסו. ביטון, שזכה למענק יצירה על עבודתו, יצר את הריקוד למוסיקה שנכתבה על ידי תמיר קריספיס וביטון עצמו. הריקוד עוסק במערכת יחסים בין שלושה אנשים ושלוש הנקודות וסימן השאלה שאחרי שם הריקוד מדגימים ומדגישים את חוסר הבהירות ביחסים אלו. ביטון רוקד עם שחר בראון וקרן הופמן - מערכת יחסים מוזרה בין שלושה אנשים, המבוססת על כוח ושליטה ומידרדרת לאלימות; זה מזכיר את המתרחש בריקוד אחר של ביטון, "דואט" (2000), שנקד בערב לזכרה של גרטרוד קראוס, ועסק גם כן במערכת יחסים המבוססת על שליטה. "שם..." הוא רסיס ריקוד, קטע לא בהיר ולא ברור בהקשרים שלו, אבל הרעיון והתנועה נושאים הבטחה.

רננה רז נחשפה ב"הרמת מסך 2000" במונדורמה האוטוביוגרפית "בשמחה תמיד" - בריקוד שהיתה בו רענונות אחרת והבטחה של מישהו שלא בא ממרכז העשייה המחולית ולא מהפרינגי, אלא, מהפריפריה. ל"גוונים" היא



יצרה את "פלורנטינו", ריקוד שבמרכזו מערכת יחסים בין טקסט ותנועה, בכמה רבדים, שהיה מאזכר. רובד אחד נעשה בהשראת הספר "אהבה בימי כולרה" של גבריאל גרסיה מרקס, המספר על פלורנטינו, שלא פסק מלהגות בפרמינה ולשמור לה אהבה כל חמישים ואחת השנים ותשעת החודשים וארבעת הימים שעברו מאז דחתה אותו, לאחר שנישאה לאחר. נדבך אחר במערכת יחסים זאת הוא נקודת מבטה של רז-פרמינה, המספרת ורוקדת מדוע ואיך דחתה את הגבר שאותו היא אוהבת. בסיפור

המורכב הזה משתלב סיפורה הפנטסטי של רחל נועם, המרואיינת על ידי בילי מוסקונה לרמן, בהקלטה מתוך תוכנית טלוויזיה; שם מתארת נועם חוויה אישית מיסטית של הינתקות הרוח מהגוף, הווייתם במרחבים שונים, עד התחברותם מחדש. בין שלושת הטקסטים האלה מתנועעת רז. היא יוצאת מתוך מעגל אור שבו היא שוכבת, מקיפה אותו, רוקדת וחוזרת אליו בסופו של הריקוד. במגבלת הזמן, במערכת היחסים בין טקסט ותנועה, התגברה עוצמתו והשפעתו של הטקסט, השתלטה על הריקוד והפכה אותו לשולי ופחות מעניין ומסמסה את הרעיון שעמד ביסוד שיתוף הפעולה בין שני מדיומים אמנותיים ביצירה.

"פרק" של מאי זרחי, למוסיקה של ביל אוונס ושרל אזנבור, עסק במאפיין הייחודי לאמנות הריקוד, בגוף עצמו. שלושת הרקדנים, אורי וולמן, ענת ועדיה ומאי זרחי התנועעו כאילו היה גופם שק עצמות, ללא שרירים. תנועת גופם, ברפיון משוחרר, הדגישה את עבודת המפרקים והעצמות, והיא שנתנה לגוף את צורתו במרחב, בלי האנרגיה של השרירים. כמו באסתטיקה המודרניסטית, ההתייחסות בריקוד היתה לחומרים הייחודיים ולמגבלות של אמנות המחול, לגוף הרקדן עצמו. שתי עבודות נוספות שהועלו בתחרות ולא השאירו אצלי משקע היו "Walk My Talk" לכוריאוגרפיה וביצוע של אילנית תדמור ו"להפריד" שנוצר על ידי חגית בר ושולמית פונדמינסקי, למוסיקה של איל וינטראוב וגילי בן חרות. תדמור זכתה בפרס הרקדנית המצטיינת.



"להפריד"
מאת ובביצוע חגית בר
ושולמית פונדמינסקי,
צילום: ליאור דנציג
"Separate"
choreography and
dance: Hagit Bar
and Shlomit
Fondaminski, photo:
Lior Danzig



"מה את אומרת?!"
מאת ובביצוע תמי קליינמן וענת
שפירא, צילום: ליאור דנציג
"What are you Saying?"
choreography and dance:
Tami Kleinman and Anat
Shapira, photo: Lior Danzig

"וירוס של אוהד נהרין" היא יצירה מעולה, מורכבת ומעודנת, ומן המקום שנראה כהרחקת עדות - טקסט של יוצר אוסטרי, במה ותלבושות בהירים, ריקוד ללא זיקוקי דינור, אומר נהרין דברים קשים. ומבלי להיות פוליטי במובן הנדוש של המילה, הוא מחפש שוב אחרי מה שאינו שקרי ואינו העמדת פנים. שמות העבודות של נהרין הם לעיתים קרובות מילים שאין להן פירוש מיידי, המציבות מין תעלומה בפני הקהל - כביכול שיחק היוצר ברגשות צופיו ושיטה בהם. אך לעיתים קרובות השמות אינם באים אלא לכסות על דבר מה חשוף מאוד, כמו שם קוד, כאשר הפתרון הוא במה שמתרחש בין הצופה ליצירה.

"וירוס" הוא שם שיש בו יוהרה גדולה לצד מחיקת העצמי - הוא קיים בעולם לעצמו, אורגניזם, לפי המילון, "פשוט מאוד", המכפיל עצמו רק בתאים חיים והמסוגל לחולל מחלות. מקורו לא ברור. כך - להוציא עניין המחלה - היה נהרין רוצה להישאר בעולם - לא הוא, המקור, אלא משהו, מין קיום, איזו תכונה שהיא המחול.

התעלומה היא תנאי לעירנות, ועירנות היא גם מה שנהרין - דרך פיטר הנדקה [Handtke] - מצפה מהקהל שלו, אליו הוא מדבר, אותו הוא מפתה ומעליב, נותן לו קיום ומערער עליו בעת ובעונה אחת.

הנדקה ב"העלבת הקהל" מרוקן את הבמה מתוכן, אך גם ממלא אותה בתוכן הממשי הסופי - מהות הקשר עם הקהל. להנדקה יש סדר יום פוליטי מובהק, וכאשר החל לכתוב, הוא ביקש לנער את הקהל השבע ולהחזיר לתיאטרון את המציאות דרך ההעלבה והווידוי, "לזעזע את הבורגנות" ולהטיל ספק בסדר הקיים, שבו גם התיאטרון משחק את המשחק המהוגן של סיפוק רצון הקהל. הזיקה של נהרין לטקסט של הנדקה נראית בלתי נמנעת - הניסיון לפירוק החציצה שבין הקהל לבין הבמה, הנתינה, ההתייחסות לקהל כנוכח, היפוך התפקידים - השחקנים הם הצופים, הקהל הוא הנושא - היא הפרדוקס

שמזין חלקים נרחבים ביצירתו של אוהד נהרין. העבודה החדשה הזו של נהרין היא נזירת כמעט בסולם הצבעים ובעוצמות שלה - ועניינה הוא "עכשיו", "חבל הטבור המחבר אתכם לזמן שלכם", כדברי הנדקה. הרגע חסר התארים, הקיומי, שהמחול במיטבו מעצים, ה"חיות" עצמה, "ככותן של המילים והמחוות על הבמה" (לפי שמעון לוי, המתרגם) המצב הכמעט חייתי של "חוסר בינה" או בינה עילאית, שהוא, לפי הגדרתו של קלייסט [Kleist], מצב של חסד.

על במה לבנה ניצבים הרקדנים בשורה ארוכה, לבושים בבגדים בגווני לבן ובז, ידיהם בכפפות ולרגליהם גרביים ארוכים שחורים. עטופים, כמו מוגנים מפני מגע, פניהם חיוורות, מאופרות בלבן שקוף עם כמה כתמי סומק. התנועות נעות בטווחים קצרים - כמעט ואין קפיצות מרהיבות, אין כיבושי מרחב מרשימים - אלא התכנסות, מיני זעזועים ופרכוסים, וכמו שבין המילים יכולות להישמע אנחות ולחישות ומיני הברות, כך גם התנועה היא זו שבין התנועות הגדולות, המוכרות, כמו מין תת-טקסט, העמקת התנועה, גילוי המרחבים שבין תנועה מוחצנת לבין משהו כמו המהום, כאשר המלמול התנועתי נפרץ פה ושם במין עימות פתאומי עז, כמו בעדר של צבאים כאשר לפתע, ללא שום אזהרה, שתי חיות אחוזות זו בזו, סבך קרניים בסבך קרניים, כדי לשוב ולהיפרד. משהו בסולם התנועתי של המחול הזה מזכיר את מחול הבוטו היפני, כמו גם הלובר, השקט, הריכוז הפנימי. אך נהרין אינו יפני ואינו אוסטרי, ואת הניקיון התנועתי והרעיוני מכתמים פה ושם קטעי טקסט אישיים, חמים, התפרצויות של מחול יפהפיות, ביטוי של כאב ממשי, מוחשי.

העבודה מתחילה כאשר קריסטין פרנק רושמת בגיר לבן על לוח שחור הניצב לרוחב הבמה כולה. ברישום שלה המילה הופכת לחלק מהגוף, היא פיזית כמו דיבור. ברעד, כמו ילד האוחז לראשונה עיפרון, מציירת הרקדנית את המילה "אתם" - כאשר צורת האותיות מתווה את צורת הגוף, את אורך הזרוע הרושמת, וגם את דמותה הפיזית הנשענת על הלוח, סביבה היא רושמת את קו הראש, כמו שמציירים בגיר את הגופה בזירת הפשע. עד כמה שאני מנסה להימנע מן האיזכור המילולי ומשחקי מילים קלים מדי - מחול, לחולל, מחלה, מחילה - הרי המחלה ("וירוס") אולי כן נמצאת בבסיס העבודה, לא המחלה במובן של

קופת-חולים, אלא מה שהפילוסוף סרן קירקגור [Soren Kierkegaard] מכנה ה"חולי עד מוות" הקיומי. הסיפור שהנדקה לא כתב ושאותו מספרת יעל שנל תוך כדי ריקוד, גם הוא סיפור של כאב והקשר המיידי והמפתיע שלו למחול - "רקדתי עירומה ואמי הכתה אותי, וגיליתי שאני נהנית מן הכאב" - והרקדנית שבה ומספרת את הסיפור, קולה נחנק מן המאמץ, דמותה והריקוד שלה היפים כל כך מוסיפים זעזוע מעבר לתוכן, ומשהו בכנות של הווידוי מוסיף עוד רובד של חשיפת אמת, שאין הדברים כפי שהם נראים, שיש משהו נורא בבסיס, שאנו מוקפים כאב אותו אנו טורחים לכסות בכל כוחנו, מה עוד שיש בו "הנאה".



הלוח השחור הופך לאט לקיר של גרפיטי עליו מציירים ומקשקשים הרקדנים. מילה הופכת לתנועה, הפה של קריסטין פרנק משתנה, פעור, עם ההברות שהיא מבטאת. ציור הוא מחול, דיבור הוא תנועה של פה ולסתות, וכאשר יעל רושמת קו עגול שהוא היקף תנועת הזרוע שלה, שוב ושוב, התנועה והעיגול הופכים למין צעקה. צייסטו אונו [Ono], מרוחה על הלוח השחור, הופכת את המלמול הלשוני ואחר כך את הדיבור למין התפלשות כמעט ילדותית של מונולוג - ספק ביפנית ספק בשפת התינוקות והחיות, אך הקהל מבין את ההומור ואת המצוקה, את הרגע האינטימי הנחשף, והיא זוכה בתשואות.

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



תוך כדי המופע, המוסיקה היפהפיה של קרני פוסטל והציטטות הקלאסיות עובדות במישור מוכר, כאן מתרחש דבר מה אחר - עם המוסיקה הערבית המעודנת, הריקוד הפשוט כמעט כמו ריקוד עם, שכל אחד יכול להצטרף אליו - מזכיר לנו נהרין את מה שכולנו עוסקים בו, בלהיטות ובהצלחה גדולה: את השכחת המציאות, את שכחת הכאב, האנושיות, לא רק את שלנו, אלא בעיקר את זו שלהם, הפלסטינים. וכן, עלינו להיות נעלבים, עלינו לצעוק על עצמנו משום שכמו במילות הסיום של הנדקה - "אתם גבירות ואדונים, נבחרו ציבור, מרוממי תרבות ונציגי האמנות לעם, אתם, אחים ואחיות, אתם בני אדם בדיוק כמונו... אנחנו מודים לכם. ערב טוב".

הלהקה, בביצוע נפלא, מגיעה בעבודה הזו לסוג של מחויבות ודיוק שהם עצמם כמו תכונות של מחול - אין זו משמעת במובנה

וכל הזמן הזה מדבר אחד הרקדנים החבוי, כך מתברר בדיעבד - מאחורי דמות בובה אנושית לבושה בקפידה בחליפה - את הטקסט של הנדקה. והתנועה היא כמו קליגרפיה באוויר, מפתיעה, וככל שהמילים כביכול ברורות יותר כך התנועה מסתורית, כובשת, מלאה הבלחות פתאומיות של וירטואוזיות, ולמרות הסולם הכביכול נמוך של עוצמתה, היא כמו וידוי, אישי, גואל.

אם נחזור לדימוי החולי, הרי לקראת הסוף הוא מקבל עוד ביטוי - מעודן, מרומז, אך כמעט בלתי נסבל - על רקע קולו של הקריין היורה שמות גנאי מכל סוג שהוא בקהל ("...זרוקי האתמול, חיות של עדר, שפנים זרים לרוח העברית, גיבורים בפה, נאדות נפוחים, מלחכי פינכה של המולדת, תוקעי סכין בגב האומה, שמאלנים, ימנמים, נפולת נמושות... מצפניסטים, רב אנשיסטים ופשיסטים...") נשמעת המוסיקה של חביב אללה ג'אמל. אם

החינוכי, אלא מחויבות ברמה אישית מאוד, שבה כל רקדן מובחן, שונה, מוצא לעצמו מרחב קיום, אך בו בזמן יש קשב עצום על הבמה, רמת ריכוז גבוהה, בתוכה אין בזבוז, אין נייע שאין לו מענה.

בתוך ההמולה מחרישת האוזניים בה אנו מתקיימים, "וירוס" של אוהד נהרין היא תוכחה וגם מתנה, תזכורת מכאיבה ונדיבה שיכול להיות גם אחרת.



המוסיקה: "פולחן האביב" מאת איגור סטרווינסקי (1882-1971)
ד"ר אסתרת בלצן מציגה את היוצר, את התקופה ואת היצירה רוקדת להקת "אדמה"
כוריאוגרפיה מקורית של ליאת דרור, בליווי אסתרת בלצן ומיכל טל בשני פסנתרים
תלבושות: ששון קדם; תאורה: יוסי אלגרבל

המפוצלת של המאה העשרים, העוגן היציב נשמט מתחת לרגליים".

עניינו של "פולחן האביב" הוא תמונות מרוסיה הפגנית, בשני חלקים. זהו סיפור סלאבי עתיק שמתרחש בחברה שבטית. כדי להבטיח את ההתחדשות באביב, נדרש קורבן של נערה בתולה. ה"נבחרת" רוקדת את עצמה למוות אל מול זקני השבט ובניו, וכך נרצה קרבנה. אשר לכוריאוגרפיה, כאמור, היא היתה בסגנון פגני ואלים. התנועות היו זוויתיות וחזקות, פונות פנימה, לא-סימטריות, ומלוות ברקיעות כבדות על האדמה. הרקדנים עמדו ורקדו בפרופיל אל הקהל. כל זאת בניגוד מוחלט לציפיות של הקהל הפריזאי, שהיה אמון על "בלט קלאסי" מעודן ואורירי, קל ומרחף אל על, למבנים סימטריים, ולתנועה זורמת ומעוגלת.

היצירה הועלתה בפריז רק 6 פעמים ונגנזה למספר שנים. הכוריאוגרף ליאוניד מסיין [Massine] החיה את הגירסה המקורית ב-1920 בפריז, וב-1929 בניו יורק. אבל, המוסיקה והסיפור הלהיבו את דמיונם של כוריאוגרפים רבים. כמעט לא יאומן, במהלך השנים חוברו למעלה מ-80 גירסאות ואינטרפרטציות של "פולחן האביב", על ידי כוריאוגרפים נודעים וגם פחות נודעים. חלק מהן עם המוסיקה המקורית של סטרווינסקי, ואחרות למוסיקות אחרות. מרי יוגמן, מוריס בזיאר, פינה באוש, מרתה גראהס, מאץ אק, הם רק אחדים מאמני המחול שנשבו בקסמם ובכוחם של המוסיקה ושל הסיפור. רק הסיפור של "רומיאו ויוליה" זכה ליותר גירסאות מחוליות מאשר "פולחן האביב". הכוריאוגרפיה המקורית, שאבדה, שוחזרה בניו-יורק בשנות השמונים, בתהליך ארוך ומסובך, על סמך רישומים, הערות, זיכרונות ועדויות. השחזור מבוצע גם היום על ידי "בלט ג'ופרי" [Joffrey].

כמובן שהמוסיקה מנוגנת ומושמעת עוד ועוד, בזכות עצמה, באולמי הקונצרטים ברחבי העולם, בגירסה התזמורתית וגם בגירסה לארבע ידיים.

ומה בדבר הגירסה הריקודית ל"פולחן האביב" - של ליאת דרור עם להקת "אדמה"? חברי הלהקה מתגוררים, עובדים ורוקדים במצפה רמון ושם, בהשראת המדבר, הנוף וההתבודדות, פיתחו סגנון מובהק וייחודי, שכבר נוכח בעבודה הקודמת - "אל תשאל שאלות ולא אגיד לך שקרים". באינטרפרטציה של ליאת דרור עם להקת "אדמה" מצאתי קושי בכך שאופי התנועה וההתנועעות לא תאמו את המוסיקה של סטרווינסקי, וגם לא את הרוח הבסיסית של "פולחן האביב".

ב"פולחן האביב" של "אדמה", מכוסה הבמה במעין דשא ירוק. הרקדנים (וגם הפסנתרניות), לבושים בבגדים לבנים, רחבים וזורמים. הם נכנסים למשטח הריקוד ופורשים ממנו באופן חופשי, לאו דווקא בתיאום עם ההתרחשות המוסיקלית. הם מתנועעים לסירוגין - אחד, אחדים, או

דרות הקונצרטים המוסברים של ד"ר אסתרת בלצן הפכו מאז החלו את דרכן על הבמה ב-1990 ללהיט גורף. השנה, לכל תוכנית יש 10 הופעות ברחבי הארץ. בלצן מחוננת בכשרונות רבים. אל יכולותיה כפסנתרנית מקצועית מתווספים ידע עמוק ורחב בכל תחומי המוסיקה, שמגובה בהבנה של תהליכי התפתחות ושינוי בתרבות בכלל. בנוסף לכל אלה, לבלצן גם אישיות בימתית מרשימה, והיא שופעת אנרגיה וחיוניות. היא "פרפורמרי" בנשמתה ונהנית מכל רגע על הבמה. את הנאתה היא מעניקה ביד רחבה גם לקהל. היא מדלגת בטבעיות בין הרצאה מלומדת, לסיפור אנקדוטות, להדגמות בנגינה בפסנתר. מכלול זה של כשרונות יוצר מופע יחיד במינו, שאכן מקסים את הקהל.

התוכנית "סקנדל האביב" מוקדשת ליצירתו המהפכנית הנודעת של איגור סטרווינסקי [Stravinsky] - "פולחן האביב", שלה חיבר הרקדן האגדי ווסלב ניז'ינסקי [Nijinsky] כוריאוגרפיה. את פירסומו הכמעט מיתולוגי קנה ניז'ינסקי כרקדן מופלא מעין כמוהו ולא ככוריאוגרף, שהרי חיבר רק שלוש יצירות מחול. אין ספק שהשערורייה האמנותית שליוותה את "פולחן האביב" עזרה לו להיזכר גם ככוריאוגרף. היצירה הופקה על ידי סרג' דיאגילב בשביל ה"בלט רוס" [Ballets Russes de Serge Diaghilev] שלו והוצגה בפריז בשנת 1913. הרעיון לבלט היה של סטרווינסקי ושל הצייר הרוסי הנודע בזמנו - ניקולס רוריק [Roerich] שעיצב את התפאורה ואת התלבושות. ואכן "סקנדל האביב" הוא שם הולם, כי היצירה, המוסיקה והכוריאוגרפיה - כולן כאחת - גרמו לשערורייה. באולם קמה מהומה רבת. הקהל מחה והתלהם בקולניות, עד כדי התפרצות פיזית. וכל זאת מפני שלא היה מוכן לקבל את המוסיקה החדשנית והנועזת של סטרווינסקי, ואף לא את הכוריאוגרפיה של ניז'ינסקי, שהיתה בסגנון פגני ואלים. הסגנון הפגני של ניז'ינסקי תאם להפליא את המוסיקה. גם התפאורה והתלבושות היו בצבעים עזים וסוערים.

אסתרת בלצן מיטיבה להסביר את הייחוד של המוסיקה של סטרווינסקי שהיתה מהפכנית לזמנו. היא ציינה, ואף הדגימה בנגינה, את המודרניות הנועזת של המוסיקה, משתי בחינות מהותיות: מבחינת ההרמוניה ומבחינת הקצביות. סטרווינסקי פרץ כל מוסכמה באשר להרמוניה - הכול נעשה אפשרי: דיסוננטיות, נועזות בשימוש בסולמות ובשילוב בלתי מקובל בין סולמות שונים, כפל סולמות. כדברי שנברג [Schoenberg] על סטרווינסקי: "הוא הביא לאמנציפציה של הדיסוננס". אשר למקצבים - סטרווינסקי העז להכניס חידושים: דגשים במקומות הבלתי צפויים במשקל, משקלים מתחלפים בתדירות, משקלים שונים בו-זמנית בכלים השונים. מסכמת ואומרת אסתרת בלצן: "המוסיקה מבטאת את המציאות

ס



קלאסיקה במימד אישי

כולם יחד. למעט מספר דואטים, נדמה שכל אחד רוקד לעצמו בריכוז ובמופנמות. כששניים מתנועעים זה עם זה, או זה ביחס לזה, התנועה היא רכה וזורמת, ואף פעם איננה אלימה. נדמה כאילו השניים משחקים זה עם זה בהנאה ומתוך שמחה.

התנועה, במהלך היצירה כולה, נעה בין תנועה איטית מדיטיבית לתנועה מהירה ונמרצת. אנו רואים תנופות רחבות, תנועות גדולות ופתוחות, תנועות עגולות וזורמות, וגם קפיצות נחשוניות וגלגולים נמרצים על הרצפה. הכול מאוד "אורגני" והרמוני. הנדידות האלה בעוצמה, במהירות ובגודל התנועה בחלל, חוזרות ונשנות פעמים רבות, בזרימה מתמדת וללא הפסקה, פעם כפלג שקט ופעם כנהר איתן. מהלכי התנועה הגמישים הם יפים ומורכבים, וחוזרים ונשזרים בעבודה פעמים רבות. ההישנות של מהלכי תנועה מגיעה בנקודות מסוימות כמעט לכדי אקסטזה. המתנועעים אינם מציגים דמויות, אלא רוקדים את עצמם ועם עצמם. נראה שהם מרוכזים עמוק בתוך חוויה רוחנית מופנמת ואישית.

כל זה יפה מאוד, מרשים ומיוחד כשלעצמו. נכון שכל יוצר זכאי לחירות יצירתית, אבל במקרה זה, הקשר של הכוריאוגרפיה, סגנון התנועה וההתנועעות "פולחן האביב" הוא בעייתי. כאמור, הם לחלוטין אינם תואמים את המוסיקה של סטרווינסקי - את הדיסוננטיות, הנועזות הקצבית, האלימות הפגנית, הדרמטיות. גם לא מצאתי התאמה בין ההתפתחות שמתרחשת במוסיקה לבין מהלך הריקוד. נעדרים מן הריקוד היצירות העזה וגם המתח הארוטי בין המינים - המתבקשים מן הסיפור. זאת ועוד, המופנמות של המתנועעים כשהם רוקדים היא בניגוד לטקסיות מוחצנת המתבקשת מן הנושא. ולבסוף, "פולחן האביב" הוא עניין קודר ומאיים ואצל ליאת דרור מודגשת חדות התנועה והריקוד.

רק בסוף היצירה יש סימוכין לסיפור המקורי. הסולנית, ליאת דרור, שהיא "הנבחרת", ה"קורבן", מתהלכת כסהרורית על הבמה, כובשת פניה בקרקע ופורעת את שערה, ועוברת לריקוד שמגיע לטראנס, תוך חזרות הולכות ונשנות על מהלך תנועתי אחד, עד שבסופו היא מתמוטטת ונופלת על האדמה. האחרים יושבים סביבה בחצי גורן על הרצפה. כך גם קורה ל"נבחרת", ל"קורבן" ביצירה המקורית.

בהגיגה של ליאת דרור על ריקוד בכלל, אפשר אולי גם למצוא חוט שמקשר בין הכוריאוגרפיה שלה לבין "הנבחרת" שרוקדת את עצמה למוות. כך היא כותבת בתוכניה: "הריקוד הוא אמצעי נפלא להיעלם... תפקידו של הרקדן הוא להתרוקן ולאפשר לאלוהים לזרום דרכו. הרקדן מתנסה באהבה בכל רגע של ריקוד. אי אפשר לרקוד בלי לאהוב... ללא התמסרות, תהיה זו רק הנעת גוף. הרקדן חייב להפוך את עצמו לריקוד עצמו..."

קונצרט רביעי בסדרה - "סקנדל" האביב" עם אסתרית בלצן

רחל בילסקי-כהן

"פולחן האביב", מאת ליאת דרור, להקת אדמה
"The Rites of Spring" by Liat Dror, Adama Dance Company



סמיון לאפין

פסטיבל פלמנקו במרכז סוזן זלל

מארין [Manolo Marin] ומחול שנוצר במיוחד עבורו. עם סיום שלב א' של התחרות, עלו לגמר טניה וינוקור, מיכל טסל ושיירי וילד. בערב הגאלה המסכם, חזרו המועמדות על הריקודים שנוצרו עבורו. הפעם הן רקדו בביטחון רב יותר, נראו הרבה יותר משוחררות, הראו את יכולתן הטכנית והקרינו שמחת מחול אמיתית. במיוחד בלטה טניה וינוקור, שגילתה פוטנציאל של רקדנית גדולה. דומה שסערת הרוחות באולם היתה גדולה מזו שעל הבמה. אין ספק שבישראל אוהבים פלמנקו. אולי כי פלמנקו הוא אש התשוקה. אהבה בין גברים חתיכים לנשים מרהיבות. רומנטיקה לשמה. דבר שלא רואים די ממנו ביומיום, במאה העשרים הפרגמטית והשכלתנית, אם כי כולנו שואפים אליו, לפחות בחלומותינו. לכן, בכל ימי הפלמנקו בסוזן דלל, האולם היה מלא. מקצוענים ואוהדים שישבו באולם עודדו את

פסטיבל "ימי הפלמנקו", המתקיים כאן מדי חודש מארס זו השנה השביעית, פרש תוכנית רב-גונית, שכללה הופעות של רקדנים, זמרים ומוסיקאים, המוכרים כדמויות מובילות בארץ בסגנון הפלמנקו. הפסטיבל, לזכרה של עדי אגמון שנפטרה מסרטן בגיל 23, נועד לקדם את תרבות ספרד בישראל ולתת לרקדני פלמנקו ולקהל הרחב הזדמנות לצפות במופעים מקצועיים ולהשתתף בסדנאות. במסגרת הפסטיבל, התקיימה גם תחרות של תלמידי פלמנקו ישראלים בגילאים 17 עד 27; תחרות הפלמנקו הארצית מתקיימת אחת לשנתיים ובשנה בה לא מתקיימת תחרות, מארגנת הקרן פעילות חינוכית ויצירתית מוגברת. במשך שנה נערכו מבחנים לקראת בחירת חמש המועמדות להשתתף בתחרות, והן הגיעו מכל רחבי הארץ. כל מועמדת רקדה שני ריקודים: מחול חובה של מאסטרו מנולו

המועמדות בקריאות נלהבות ורגשות, ממש כמו במלחמת שוורים. כל קומבינציה ריקודית וירטואוזית זכתה לקריאות "יאללה". השופטים, כמו במיטב המסורת של סדרות הסרטים המקסיקאיים, שמרו על מתח גבוה. לפני שהודיעו על דירוג הזכות, הציגו לקהל מופע 'פלמנקו ספרדי לוחט' ממדריד - "ועכשיו אני הולך לדרכי..." - עם הסולן דומינגו אורטגה [Domingo Ortega]. מופע זה הועלה במשך שלושת ימי הפסטיבל, אבל בשבת היו האמנים במיטבם. הרקדנים שכנעו את הקהל שהפלמנקו אצלם בדם והריקוד הוא בשבילם כמו אוויר לנשימה. בתוך כדי סערת ההדרן, הניחה הכננית מוניקה גומז [Monica Gomez] את הכינור



יואקלין-שאכ

כוריאוגרפית ומורה לפלמנקו באקדמיה של מדריד, והרקדנים-הכוריאוגרפים הישראלים: שרון שגיא ועידו תדמור. כריסטינה הוייס [Cristina Hoyos] היתה אמורה להיות גם כן בחבר השופטים אך בסופו של דבר לא הגיעה. היה מעניין להתבונן איך מבצעים הצעירים הישראלים את המחול הספרדי המסורתי, באינטרפרטציה מזרח-ים-תיכונית. מי יודע, אולי בעוד כמה שנים גם בישראל, כמו במסורת הספרדית, יתחילו להבחין בין סוגי הפלמנקו השונים, לפי שמות הערים והאזורים, ויהיו כאן - סגנון פלמנקו ירושלמי, תל-אביבי, אילתי, ואף פלמנקו מטבעו או משער הנגב?

קשור בפרויקט, הודיעו על הזכות בפרסים. במקום השלישי - פרס בסך 2000 שקלים ומלגה לקורס קיץ (בסטודיו בארץ) - זכתה טניה וינוקור מרחובות, תלמידתה של מיכל נתן-שלי. במקום השני - פרס בסך 4000 שקלים ואותה מלגה, זכתה מיכל טסל מאלקנה, תלמידתה של סילויה דוראן, ובמקום הראשון - פרס בסך 12,000 שקלים ומלגה לקורס קיץ בסווייליה, זכתה שירי וילד, תלמידתה של נטע שיזף. (אולי כדאי לציין שוילד התגוררה בספרד במשך שנה לצורך השתלמות.) מלגות ההשתלמות בקורס קיץ בספרד הן מענק של קרן חדשה, שנוסדה על-ידי כריסטינה הרן [Cristina Heeren], מנהלת האקדמיה למוסיקה ולמחול פלמנקו בסווייליה. שופטי התחרות היו נוריה קסטחון,

והצטרפה לרקדנים. כך עשתה גם הזמרת אלנה אנדוז'אר [Elena Andujar]. כדאי לציין שהמוסיקה והמחול בפסטיבל נהנו מ"שוויון הזדמנויות". ביום הראשון נוגן קונצרט של באלדי אולייר [Baldi Olier] - וירטואוז גיטרה משובח. הוא ניגן עם הרביעייה הקאמרית - מיצירתו שלו ומנגינות טנגו מפורסמות. צלילי גיטרה פתחו גם את ערב הגאלה (אם כי הגיטרה והשירים של דיויד ברוזה לא דיברו אל לבי). במשך ימי הפסטיבל הוצגה גם תערוכת תמונות של הצייר יצחק שלהבת: ציורים של רקדניות פלמנקו, עתירי תנועה אקספרסיבית, שניכרת בהם אהבתו של הצייר לנושא. לאחר מחיאות הכפיים הנלהבות לאורחים מספרד, התודות והמחמאות לכל מי שהיה

בכורות, סיוורים, סיוורים

בכורות, סיוורים ולהקות אורחות

ינואר, פברואר, מארס 2001

בעריכת ליאורה עמית

רקדנים

יוצרים

להקה

שם היצירה ינואר

"אדג'יטו"
23.1.2001

כוריאוגרפיה: סער מגל
מוסיקה: גוסטב מאהלר

סדנת בוקר בת-דור

"שמים"
23.1.2001

כוריאוגרפיה: אלון אבידן
מוסיקה: קולאז'

סדנת בוקר בת-דור

"דירה להשכיר"
23.1.2001

כוריאוגרפיה: סיקי קול
בשיתוף המבצעים

סדנת בוקר בת-דור

"לוריון"
30.1.2001

כוריאוגרפיה: שלי גונן סגל
מוסיקה: Moby Play, ו.א. מוצרט,
Maria Calix, עריכה מוסיקלית
ואנימציה: צחי פטיש
אנימציות תלת ממד: שרון ברכיל
תלבושות: אנה ויסמן, מתי ממון,
סוניה רוזנברג

להקת בת-דור

"Sudden Void"
30.1.2001

כוריאוגרפיה: יגאל פרי
מוסיקה: אבנר דורמן
תלבושות: מאוק קראם
תאורה: גיודי קופרמן

להקת בת דור

"Corridors"
30.1.2001

כוריאוגרפיה: יגאל פרי
מוסיקה: גיון מקאי
תלבושות: מאוק קראם
תאורה: גיודי קופרמן
תפאורה: מארק מקבת
הפקה: מייקל קלארק

להקת בת-דור

פברואר

"ריגודון"
20.2.2001

כוריאוגרפיה: אמיר קולבן

להקת קומבינע

מארס

"סיסיליה סיסיליה
פתחי את הדלת"
1.3.2001

בימוי: גיא בירן
מוסיקה מקורית: אילן גרין
עיצוב חלל במה: ענבל רייף
עיצוב תאורה: גיודי קופרמן
הדרכה קולית: אליענה גלעד

כוריאוגרפיה וביצוע:
שרונה פלורסהיים

"וירוס"
14.3.2001

כוריאוגרפיה: אוהד נהרין
מוסיקה מקורית: קרני פוסטל,
חביב אללה גימאל, שאמה חדר
מוסיקה: סמואל ברבר, קרלוס
דאלציו, פ. סטוקס, פ. פארסונס
תאורה: במבי, אבי יונה בואנו
תלבושות: רקפת לוי

להקת בת-שבע

להקת אורחות

"Walk my Talk"

כוריאוגרפיה וביצוע:
אילנית תדמור

מוסיקה: ניר ינב

"פרק"
יוצרים
כוריאוגרפיה: מאי זרחי
רקדנים: אורי וולמן, ענת ועדיה, מאי זרחי

"פלורנטינו"
כוריאוגרפיה וביצוע: רננה רז

"מה את אומרת?!"
כוריאוגרפיה: תמי קליינמן
רקדנים: תמי קליינמן, ענת שפירא, עמית הדרי

"שם..."
כוריאוגרפיה: שלומי ביטון
מוסיקה: תמיר קריספיס
רקדנים: שחר בר און, קרן הופמן

"להפריד 1"
כוריאוגרפיה וביצוע:
חגית בר, שלומית פונדמינסקי
מוסיקה: איל וינטראוב, גילי בן חרות

"הוא, הציפור ואני..."
3.2001.27
להקת מוזע
כוריאוגרפיה: יוסי תמים
מוסיקה: מאירה אשר,
פלסטיק מן, הנס פטר קוהן
עריכה מוסיקלית: צחי פטיש

"הפיקניק"
27.3.2001
להקת מוזע
כוריאוגרפיה: יוסי ברג
עריכה מוסיקלית: צחי פטיש

להקת אורחות בישראל

קיי טאקיי (ארה"ב) פברואר, במסגרת פסטיבל נשים בחולון (ראה כתבה של יונת רוטמן)

להקת יאן פאבר (בלגיה) במופע "כל עוד העולם זקוק לנשמת לוחם", 20-24 במאוס, במסגרת מחול במשכן

דומינגו אורטגה ולהקתו (ספרד), במסגרת פסטיבל ימי הפלמנקו 22-24 במאוס

להקת ישראליות - סיורים בחו"ל

להקת ורטיגו: ארה"ב, מאוס 2001

וידיאודאנס

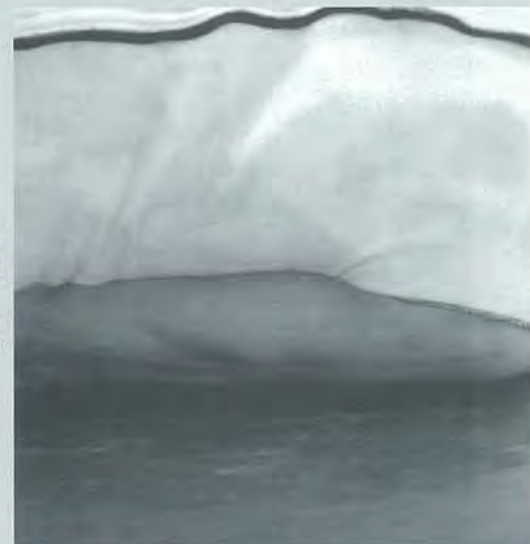
"קירימישי" של ענבל שחר הוצג בפסטיבל סרטי וידיאודאנס במרכז פומפידו בפריז, צרפת

להקת ריקודי עם

להקה הייצוגית של העיר מודיעין - צעדים במחול - השתתפה בחודש פברואר בפסטיבל השקדייה בסיציליה בעיר Agrigento

להקת חוות הנוער ירושלים, בהדרכתו של יוסי גבריאלי, ערכה בסוף מאוס סיור הופעות בדרום צרפת [Aix provence, Marseille]

שתי התמונות: "לוריון"
חאת שלי גונן-סגל, להקת בת-דור
Both pictures: "Lorivan"
by Shelly Gonen-Segal, Bat-Dor Dance Company



settlements that housed thousands of people. Population pressure stressed the intimate networks that characterized small communities, provoking suspicion, competition and alienation. When individuals meet growing competition, the solidarity of the group progressively disintegrates. In order to prevent the disintegration of the social framework, the ranks have to be bound together and the communal ties strengthened. In the circle of dancers, all holding hands, the individual disappears and the circle, in which everyone is identical in body movement, rhythm of movement, dress and accessories, is created. The immense energy required here is directed not to the productive work of hunting or food production, but rather to unity and formulating a sense of identity. Dancing is an activity by which society tames individuals for collective discipline. Those who participate in the dance accept the rules of the community and its values. The acceptance is accomplished not by agencies of power and force such as the army, police or prison, but by physical activity – group occupational therapy.

The Cognitive Aspects of Paintings of Dancing

It should be remembered that we have not found objective "photographs" of dancing activity, but rather drawings that, in addition to the dance activity itself, reflect an artistic perception. Two aspects appear to me to be central here, since they are characteristic of most dance scenes from western Pakistan to Greece and from the northern Balkans to Egypt for about five thousand years. In each scene, the images are identical to each other. Differences occur only when men and women dance together. The absolute similarity between all the dancers in dress and body movement stresses the unity and equality of all members of the community. No single image is emphasized in relation to the others. This perception is markedly expressed in the linear style of painting, in which the isolated images are so schematic that the major emphasis is the circle itself. On the one hand, this approach is completely different from the perception that appears in the art of the historical periods, in which the important images, a king or priest, are depicted as larger than the images around them. On the other hand, it is also completely different from the artistic perception of the rock paintings of the Bushmen of South Africa (an egalitarian society of hunters and gatherers), in which large and small images appear next to each other, without maintaining a uniform direction of movement or identical body poses. Therefore, the consistent presentation of images as uniform and equal in the art of the ancient village societies is an exceptional phenomenon and stands out in its uniqueness.

From a cognitive aspect and on an ideological plane, our dancing scenes express equality and integration between the members of a community. On a practical plane, during this period there

are revolutionary changes in social organization and human societies become increasingly stratified. Disparities between people deepen over the period, until the formal crystallization of monarchy, nobility, priesthood, civil service, army and police is completed. In the egalitarian Bushman society, it is unnecessary to stress the relative equality between people, since this is a natural situation. Similarly, with the establishment of centralized kingdoms in the ancient Near East, social stratification was already set in rigid patterns and backed up by power and the physical force represented by the army and police. Here, there is a clear contrast between the actual situation and the ideology reflected in artistic artifacts. Dancing scenes are used as a means of concealing and camouflaging the increasing social stratification.

There is a clear preference for drawing dancing images on circular objects such as pottery vessels and cylinder seals. The inhabitants of ancient villages perceived dancing in a circle as the most outstanding symbol of ritual. From a cognitive aspect, the essence of the process and the ritualistic experience is a circle of dancers. This is supported by iconographic and linguistic analyses.

Conclusion

In ancient agricultural societies, dance was invested with special importance on a number of parallel levels, and this was the secret of its success. On an individual level, it enabled self-expression and active participation in ritual. It enabled entry into trance states, which are the core of religious-mystical activity, and the creation of a relationship with divine powers. It was utilized as a method of creating social solidarity. Religious ceremonies were also a means of coordinating agricultural activities. The need for timely plowing, sowing and harvesting to prevent the agricultural community from facing starvation and death was a central existential requisite, and consequently dance was a dominant element for thousands of years. Only with the development of writing and the establishment of kingdoms with bureaucratic institutions did the focus move to urban shrines, organized calendars and royal decrees. By then there was no further existential need for tribal ceremonies and the dancing motif disappeared from the art of the period.

For additional reading see:

- Y. Garfinkel, "Dancing and the Beginning of Art Scenes in the Early Village Communities of the Near East and Southeast Europe," *Cambridge Archaeological Journal* 8/2 (1998), pp. 207-237.
- Y. Garfinkel, "The Khazineh Painted Style of Western Iran," *Iran* 38 (2000) pp. 57-70.
- Y. Garfinkel, "Dancing or Fighting – A Recently Discovered Predynastic Scene from Abydos, Egypt," *Cambridge Archaeological Journal* (in press).

In my opinion, an additional aspect of dance structure, which should be viewed as being of immense importance, is the connection between rotary movement in a circle for some time and the onset of vertigo, sensory confusion and trance. Trance constitutes an alteration of the state of consciousness and the participants perceive it as a direct link between the group of dancers and the forces that rule the world. From a ritual aspect, this phenomenon has a mystical power and is the core of religious experience. Continuous dancing in a circle is thus a simple technique that enables the inducing of a state of trance, and this quality has certainly imparted it with a central position in cult ceremonies.

At this point, the linguistic aspect may be introduced. It is interesting to note that, in a number of Semitic languages, there are common semantic fields for dancing and other ceremonial activities. In Hebrew the word "hag" means a good day (festival) as well as walking in a circle. In the Bible, the word is linked to pilgrimage events to the religious centers in Jerusalem, Shiloh and Bethel. In Arabic, the word "haj" relates to the pilgrimage to Mecca and to walking around the Holy Rock.

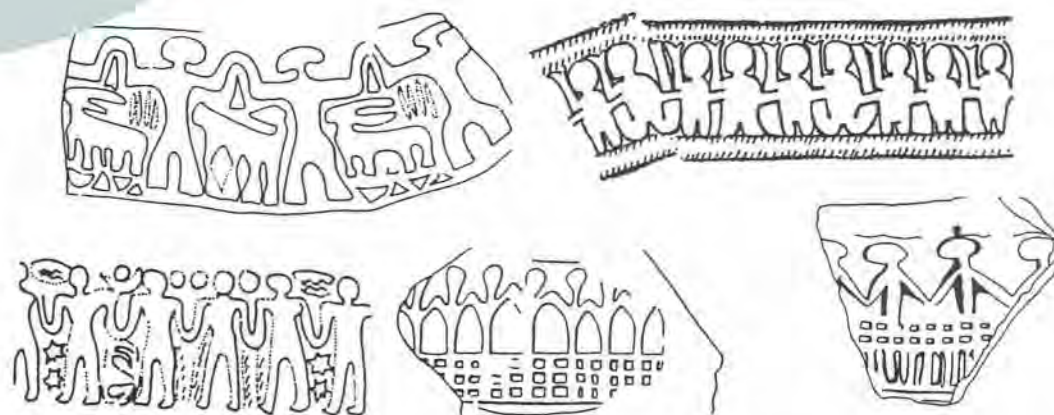
The Function of Dance

Why were dancing scenes the almost exclusive means of depicting the interaction between human beings in the protohistoric period? Why did they lose their power with the foundation of urban society? Undoubtedly, human beings continued to conduct ritual dance ceremonies during each period, and there are a few dance scenes in artistic expressions from the Bronze and Iron Ages, but these are extremely rare. Widespread use was made of the dance motif both in the Near East and in southeastern Europe during the period when the lifestyle in large villages, supported by the controlled production of food, crystallized. How did dance function in tribal village society, before the advent of monarchy and writing? Two factors especially important to this period can be singled out:

The economic background – The principal change in the economics of the Neolithic period was the transition from hunting and gathering to the controlled production of food, i.e. the beginning of agriculture. This represents a major revolution in economic perception. Hunters and gatherers obtain their food immediately. In exchange for the work invested, the necessary nourishment is received. In contrast, with agricultural labor

produce is received only after a number of months or years. There is no immediate connection between the work invested and the receipt of the product at the end of a lengthy process. The harvest may be under threat from climatic problems, pests and even robbery by other people. At present, agricultural produce is perceived as the way of the world, but how were things seen during the transition stage? How did a man whose father and grandfather were hunters and gatherers take on the burden of agriculture? How did he know when to work the soil, to sow, to protect against pests and eventually to harvest, all at the correct time?

As soon as a direct dependence between agricultural work and the seasons was created, agrarian societies had to organize themselves accordingly. From an evolutionary aspect, it is likely that at this stage there were societies or settlements that lacked the intelligence to conduct religious ceremonies and dances according to the seasons and agricultural requirements. These societies were the first to suffer economic crises, starvation and death and became physically extinct. In contrast, societies that knew how to organize the members of the community during



Dancing scenes from the 4th and 3rd millennia BC from various sites in Mesopotamia, Egypt and the Levant

the critical times of the agricultural season succeeded in producing more food, gained an evolutionary advantage and survived.

The social background – One of the characteristics of the outset of agriculture, in contrast to the preceding period, was the process of concentration into large communities. Over time, we see a transition from settlements with tens of inhabitants to settlements with hundreds of inhabitants and, even later,

Dancing Structure

Dancing scenes must be examined from the viewpoint of the individual dancer as well as that of group activity. At the individual level, it is possible to examine body posture, comprising the positions of hand and feet. An additional element is the use of diverse dancing accessories: hairstyles, hats, masks, costumes, accessory items and animals. These show that in the Neolithic period, as in modern dances prevalent in the tribal societies of Africa and Papua-New Guinea, dancing was an event that required extensive preparation and was very colorful.

At the communal level, a number of aspects can be examined:

The form of the dance – Circular dances appear clearly in more than 90% of the examples. Simultaneously, examples of dancing in rows and as couples are known. In my opinion, dancing in rows is depicted in a number of examples discovered in western Iran, where the images are painted on pottery vessels in vertical rows that descend from the vessel's rim to its base. Clearly, this is an attempt to break the circle created when the images are painted around the vessel's circumference.

The dancers' relationships with each other – A number of levels of proximity between the dancers can be discerned (described here in ascending order): the images stand parallel to one another without physical contact; each image holds the hand of the image standing beside it; the images stand in facing rows and each grasps the image in front of it with both hands; the images stand next to each other shoulder to shoulder.

Gender – An additional dimension for comprehending interaction at community level is the identification of the dancers' sex. In most cases the dancers are exclusively male, and in fewer cases female. In even fewer cases (mostly from Egypt), mixed male and female dancers are found. However, it should be noted that in both the linear and the geometric painting styles, the images are so schematic that in most dancing scenes it is impossible to determine the dancers' sex at all.

The direction of movement – When the images are painted in profile on a round object, the direction of movement in the circle can be determined. In most examples, movement is in an anti-clockwise direction. Scenes in which the movement is in a

Dancing scene from the 6th and 5th millennia BC from various sites in Iran and west Pakistan

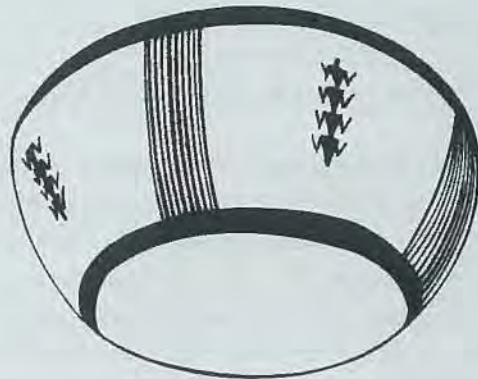
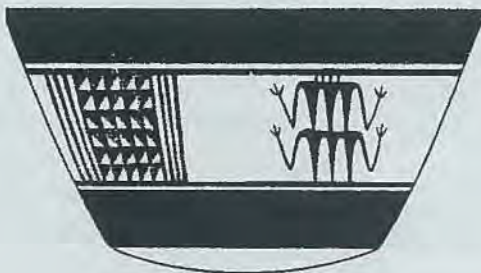
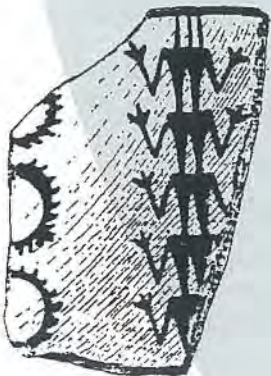


clockwise direction have been found on pottery vessels in burials, raising the question of whether these examples depict mourning dances.

The dance venue – The dance required that the community gather at an agreed venue. On rare occasions, a building or tree around which the dance is taking place can be seen in the scene.

The time of the dance – Time was an additional aspect that required coordination between the members of a group. During prehistoric periods, the principal factor in determining dates was the phase of the moon. The middle of the month could be clearly noticed with the appearance of a full moon. One should note at this time many events in the Jewish tradition, such as Tu B'shvat (the New Year of the trees), Purim, Passover Eve and Tu B'av (the Festival of Love), take place. Does the naturalistic painting style, in which images are depicted as shadows, in fact reflect nocturnal dancing in the light of the moon or of a bonfire?

Extremely strict rules govern the dancing scenes of the dawn of agriculture. In each of them, we find that all the dancers have the same body posture, all face the same direction, the distance from image to image is constant, dress is uniform, all are equipped with the same accessories, all appear at the same place and all dance at the same time. This is an extremely rigid framework in which individuals cannot perform actions at will, but are bound by behavioral codes that are common to all members of the community. This is precisely what characterizes a religious ceremony, in which all the participants strictly reiterate various speech, dress, movement and eating customs in a defined time and place.



Dancing scenes in the linear and geometric styles from the 6th and 5th millennia BC from various sites in the ancient Near East

The First Artistic Scenes in the Ancient Near East

While various artistic artifacts, such as human or animal figurines, occur as archaeological finds in the ancient Near East in the twelfth millennium B.C.E., artistic scenes appear for the first time only in the eighth millennium B.C.E. The earliest examples were found in the Levant, in southern Turkey, Syria and Jordan. One of them is a fragment of an engraved stone vessel from Nevali Cori in eastern Turkey, on which three dancing images, two males on either side of a short rounded female figure, appear. An additional example, from the earliest stage, is a painting in red on a plastered floor at Tell Halula in Syria, in which twenty-three female images are seen.

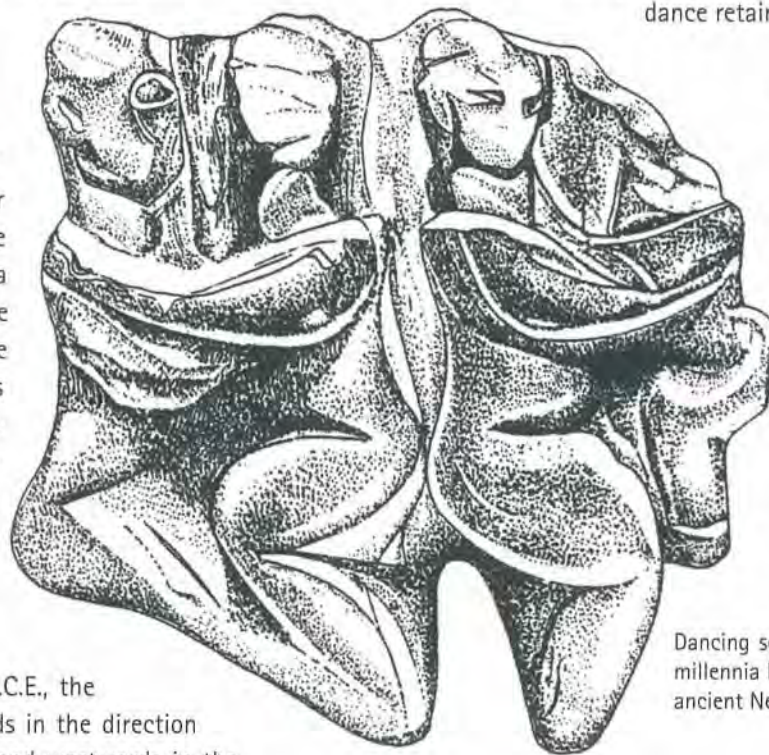
During the sixth millennium B.C.E., the number of known examples rises and their geographical dispersion broadens to Anatolia, Mesopotamia (the cultures of Halaf and Samarra) and Iran. At this stage pottery vessels were first produced, and most of the dancing scenes known to us were painted, incised or modeled on these vessels. Three painting styles appear simultaneously: naturalistic, linear and geometric. In the naturalistic style, human images are depicted as black shadows that stress the dancers' general contours. In the linear style, human images are portrayed by means of a triangular head, two or three vertical lines symbolizing the body and two horizontal lines symbolizing hands. In the geometric style, the human image is depicted by a triangle or rhombus, with hands folded upwards and feet folded downwards.

During the fifth millennium B.C.E., the distribution expanded eastwards in the direction of Iran and Western Pakistan and westwards in the direction of the Balkans and Greece. Especially beautiful examples were found at the Tepe Sialk excavations in central Iran. In southeastern Europe, most of the examples were made by modeling dancing images and attaching them to the surfaces of pottery vessels. On the surface of a large pottery vessel found at one of the sites in Romania, a man and woman dancing are depicted; inside the vessel, twelve clay figurines, six women and six men also depicted as dancers, were found.

At the conclusion of the fifth millennium B.C.E., the dancing motif reached Egypt, where it is recognized on a variety of pottery vessels, rock carvings and painted cloth. These Egyptian scenes, which precede the era of the Pharaohs, are characterized by the image of a tall woman with hands elevated upward in an arc, and palms facing inward towards the head. Sometimes short men appear beside her. Contemporary clay images of the female form in the same posture are known in Egypt.

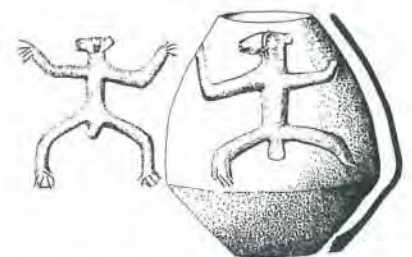
In the third millennium B.C.E., with the birth of the ancient states in Mesopotamia and Egypt and with them the establishment of cities, the invention of writing, and the institutionalization of social and economic stratification, dancing scenes lost some of their importance and almost completely disappeared from the art of the ancient Near East. New subjects replaced them, such as depictions of battles and wars, sacrificial offerings and mythological scenes. Only in the Levant, the Land of Israel, Lebanon and Syria did the dancing motif remain popular, engraved on seals that were stamped onto pottery vessels. It would seem

that in this region, in which writing, rich royal graves and a complex urban array had not as yet appeared, dance retained a certain importance.



In addition to gathering data, I have examined three principal aspects of dancing scenes: dancing structure, the social function of dance and the cognitive element of paintings of dance. Following are brief paragraphs devoted to each of these aspects.

Dancing scene from the 8th and 7th millennia BC from various sites in the ancient Near East



Dancing scenes from the 6th and 7th millennia BC from various sites in the ancient Near East

in archaeological publications and a book surveying the subject is now being printed. The purpose of this article is to present the main issues to readers who are interested in dance, archaeology and the annals of art.

Dancing Scenes

When dealing with the dancing motif in drawing or engraving, two principal difficulties in expressing the subject have to be considered. Firstly, in its very nature, dancing is a dynamic activity that takes place in a certain space and time, while drawing or engraving are static means of expression. How is it possible to depict the activity of dancing by a static means of expression? Secondly, dancing is usually characterized by a richness of detail: the position of body parts, dress and make-up accessories and accompanying objects. Painting or engraving, especially when executed on a small scale, have limited abilities of expressing a range of qualities and therefore have a great degree of schematization.

Even in the present, when we have various choreographical methods and sophisticated photographic and cinematic accessories at our disposal, documenting these aspects is problematical. It was much harder in the past when the documentation was done by paintings on pottery or stone engravings. Therefore, as will be seen from the examples presented below, no attempt was made to express dancing positions realistically. Rather, the opposite was the case: the approach was severely limited, to the point of making the subject completely abstract. The artists concentrated on a minimal number of features in order to symbolize dancing positions:

The circle – On pottery objects, the images are usually arranged around the circumference of the item in a single line, parallel to the rim, and not randomly or freely on the entire surface. Whether tens of images or only two images are painted, they are arranged around the circumference of the vessel. When the images hold hands, the circle is closed physically.

The direction of movement – The dancers' movement in each scene is uniform; each image faces the same direction.

Beat – The rhythmic effect that is so characteristic of dancing is expressed by the fact that the images are at a constant distance from each other.

Body position – In a large number of examples the dancers' bodies are depicted with hands folded upwards and feet folded downwards.

This is not a static sitting or standing body posture, but a unique dynamic position that depicts a special effort. Furthermore, despite the numerous scenes laden with dancing images, the fingers are given expression in many cases. To this day, palm and finger movements form an important element of many dance traditions and this is apparently the reason for their inclusion in paintings of dancing images.

Dramatization – This is given expression both in exceptional body positions and in special items of apparel such as hats, belts, shoes and sometimes masks. All of these reinforce the event's ceremonial and dramatic aspect.

In conclusion, despite the formidable limitations involved in expressing dancing positions during the initial period of agriculture, an artistic perception was formed that succeeded in transmitting complex messages with minimum means of expression.

Dancing scenes from the 6th and 5th millennia BC from various sites in Iran and west Pakistan



Dr. Yosef Garfinkel
Institute of Archeology
Hebrew University of Jerusalem



Dance at the Beginning of Agriculture

Research into the annals of dance is usually limited to historical periods and relies on written sources or graphic representations of dancing images. Research into dance in the ancient world has focused mainly on the drawings on Greek pottery of the mid-first millennium B.C.E. Some attention has been devoted to the description of dancing in the Egyptian culture of the Pharaohs (the second and third millennia B.C.E.). It now appears possible to extend systematic research of the history of dance by approximately five thousand years and to commence as early as the eighth millennium B.C.E., during the Neolithic period, the time of the beginnings of agriculture. The most ancient art scenes in our region principally depict dancing images. There are more than four hundred examples of these, found in archaeological excavations and surveys in all countries of the Middle East and its adjacent areas. Because of lack of awareness

of this phenomenon, the various facts have never been put together but have remained concealed in scholarly excavation reports or buried in the basements of museums. Approximately ten years ago, my attention was drawn to ancient dancing scenes and I began to research them. I systematically examined tens of thousands of archaeological publications from all over the ancient Near East and southeastern Europe and also visited various archaeological collections, two of which proved especially fruitful for me: the Department of Anthropology at Yale University and the Louvre in Paris. Initial summaries of this work have appeared as articles



- 1 Editor's Note
- 2 Contributors
- 4 **Dancing at the Beginning of Agriculture** *Dr. Yosef Garfinkel*
- 10 **Dancing Know-how - What is it? - What is it for?** Dancing's Status as an Art Equivalent
Milca Bar-Meir Leon
- 16 **Ballet isn't a Shrine - On Audrey De Vos' Method of Teaching** *Dina Shmueli-Hinkis*
- 18 **Kinesiology - From Anatomy to Dance** *Shelly Bickels*
- 22 **The Spine is a Chain of Pearls** - The Use of Movement and Imagery amongst Children in Studying the Human Body *Ronit Feingold*
- 27 **What is the Theater of Movement?** - A Definition of the Concept Movement-Theater *Ruth Eshel*
- 34 **Internal and External Spaces** - An Improvisation Workshop with Emmanuel Grive *Einav Rosenblit*
- 37 **Group Harmony and Energy** - A Workshop with Kay Takei *Yonat Rotman*
- 38 **Like in a Dancers' Sect** - A Dance Workshop at the "Matteh Asher" Community Center *Ruth Eshel*
- 42 **In the Footsteps of the "Athenian" Tradition: Education for All** - Educational Perceptions of Dance and their Reflections on the Dancing School at Ga'aton *Ilana Liban*
- 44 **Yearning for Israeli Attributes "Karmon" in Dance** *Dr. Dan Ronen*
- 49 **The Dancing Mask** - Yehudit Greenspan's Creative Work *Giora Manor*
- 52 **The Visual and the Literal Hand in Hand** - The Noah Dar Ensemble *Shai Harlev (Steinberg)*
- 56 **From the Caucasian Mountains to Israel** - The Matayev Ensemble *Ayala Goren-Kadman*
- 60 **Towards a Premier - Carmen and the Mechanic** *Henia Rottenberg*
- 62 **News Here and There**
Ruth Eshel
- 67 **Books**
"Dancing Dutch" - Modern Dance in the Low Lands *Giora Manor*
Andrea Olsen: Bodystories *Dr. Ronit Land*
- 70 **Around the World**
A New Dance: Modern Trends in European Dance *Linda Dankworth*
- 72 **The Dance of the Disorderly: Jacek Łuminski and the Slaski Teatr Tańca Dance Theater**
Joanna Lesniewska
- 76 **Critics' Opinions**
Six Creations and Seven Choreographers - Shades in Dance, March 2001 *Henia Rottenberg*
"Virus of Ohad Naharin" *Gaby Aldor*
Classics in the Personal Dimension - "The Rites of Spring" by Liat Dror and Adama Dance Company *Rachel Bilski-Cohen*
The Fires of Passion, for the Sake of Romance - The Flamenco Festival at the Susanne Dellal Centre for Dance and Theatre *Smeon Lapin*
- 84 **Premieres** January, February, March 2001 *Edited by Liora Amit*
- 91 **Article in English** - A Translation into English by Roland Treger of Dr. Yosef Garfinkel's Article

On the cover: "Achilles Tendon, Strange" by Noa Dar,
dancers: Michal Mualem and Asaph Katz, photo: Tamar Lam

העיתון

dancetoday

the dance magazine of israel

Issue no. 5 June 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

PrePress, Plates and Printing: Mixam Technologies, Ltd.

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

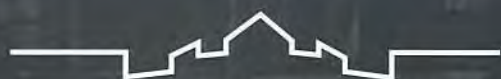
© All rights reserved

ISSN 1565-1568

**Published with the assistance of
The Ministry of Science, Culture and Sports**

The editors are not responsible for the advertisements' contents





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 ברמה גבוהה לילדים, נוער וכושרים, 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 למוזיקה מחול

קורס קיץ בינלאומי

21-8 ביולי 2001

פתיחת שנת הלימודים תשס"ב 2.9.2001

להקת מחול "מוזע"

הנחות לחופשי תל-אביב, לספורטאים וחילונים
לקבלת עלון חידע חינוך והשכלה ופרטים נוספים:
המרכז למחול ביכורי העיתים רח' הספורט 6 תל-אביב
טל: 03-6912437 ופקס: 03-6910423
E-mail: itim@ischn.net.il

אולפן למחול וסדנת המחול-געתון

מ ת נ " ס מ ט ה א ש ר



המקצועות הלימודיים

באלט קלאסי

מחול מודרני

פילטיס

ג'אז

קומפוזיציה

מודעות גופנית

כתב תנועה

רפרטואר

פלדנקרייז

מוסיקה וכלי הקשה

תולדות המחול והמוסיקה

מחלקת אמנותיות ויהדות אהרן

אולפן לומדים ילדים מכיתה א' ומעלה, וכן קיימת מגמת בגרות. במסגרת האולפן פועלת סדנת המחול במשך כל ימות השבוע כהכנה לריקוד מקצועי. מתקבלים תלמידים לסדנת המחול לשנתיים או שלוש לאחר לימוד קודם במחול. סדנת המחול מקיימת מפגשים לקבוצות שונות (ילדים תלמידים, מורים ועוד). תלמידי הסדנא נחשפים להופעות בפני קהל.

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

האולפן למוזיקה ומחול

מועצה אזורית בקעת בית-שאן

טל. 04-6588343 פקס: 04-6587847

בהנהלת שאול גלעד

צוות המורים

אליזבט גולדווין

אורה גלמן

שרה וייסנברג

אפרת לינצקי

רותי פרץ

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 וממוזגים.

חדרי אירוח זולים בישובי הסביבה.



חשבת פעם מה היה נוצר ממפגש חי בין
עומק המחשבה היהודית ועושר העבודה היוצרת?

סוהרא

בית מדרש יוצרים

החלליות של חוויה

בית מדרש לתנועה ולמחול

- מחול מודרני עם גוון אתני
- אימפרוביזציה
- כוריאוגרפיה
- עיבוד תנועתי מתוך המקורות
- סיישין קיטיידו
- מודעות בתנועה
- קונטקט אימפרוביזציה
- תנועה אותנטית
- "שינוי" - גוף ונפש בתנועה

בית מדרש יוצר רב תחומי

- דרמה - משחק ובימוי
- ציור - רישום, עבודה בצבע, קומפוזיציה
- פיסול - התנסות בחומרים שונים
- ריקוד - אימפרוביזציה וריקוד יצירתי
- כתיבה - שירה, מחזאות, תסריטאות
- מוסיקה - עבודה קולית ונגינה בדרכות
- מן המקורות - מבט יהודי על העבודה הפנימית היוצרת

בית מדרש למוסיקה, מקצב ותנועה

- הגוף ככלי מוסיקלי
- סדנת קצב - תיפוף וריקוד
- קומפוזיציה
- לימוד יוצר של מקורות
- עבודה קולית
- מחול ומקצב
- ראשוניות בתנועה
- אלתור דיאלוגי במוסיקה ובמחול



צוות הוראה נרחב ומקצועי

הלימודים מתקיימים בירושלים ובאיזור המרכז
במתכונת של יום מרוכז בשבוע וקורס קיץ.
בבית המדרש לתנועה ולמחול מתקיימים
גם שיעורי ערב ותוכנית לדוברות אנגלית.
מספר המקומות מוגבל.

לפרטים ולהרשמה: 02-6223363, 02-6720827

העמותה לקידום המחול בחיפה

טל: עדה אורני 04-452879 053-8261359 רח' שמעון 28 חיפה 34673



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

טרמינל

מסירה

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: 135 ש"ח (3 גיליונות)

ברצוני להזמין גיליונות קודמים:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

מחיר כל גיליון (כולל משלוח) 45 ש"ח.

פרטי המנוי: שם _____ טלפון _____
כתובת _____ מיקוד _____

"רעים" מודיע על פתיחת שנת הלימודים תשס"ב

ביה"ס למחול אמנותי

לימודי מחול תנועה וספורט ייחודיים

מחול יצירתי

ג'אז

מחול מזרחי

מודרני

יוגה

להקת "הורה רעים חולון"

סטבס

Hip-Hop

קפוארה

התעמלות נשים

נחל זורם - Rio Abierto

מחול משולב

ריקודים סלוניים

רואדה וסלסה קובאנית

אירובי נערו

"דיאטה קלאב"

בלט קלאסי

מחול מודרני

פה דה דה

יצירה

רפרטואר

ג'אז

העשרה

ימים א'-ה' בין השעות 15:30-19:30

שעות קבלת קהל:

רעים המרכז למחול



רח' הוביין 44 חולון, טל: 58432 03-5035299 03-5054724 03-6514837 פקס: E-mail: reimh@matnasim.org.il

מתא"ן-מפעל תרבות ואמנות לנוער בשיתוף המרכז למחול ביכורי העתים

השתלמויות למורים-קיץ 2001

השתלמויות בת שני מסלולים:

שעור מודרני ושעור רפרטואר של פינה באוש.

מורה: אד קורטלנד

בין השעות: 11:45-15:00

שעור מודרני ושעור קונטקט אימפרוביזציה.

מורים: אד קורטלנד ואריה בורשטיין

בין השעות: 10:00-14:00

אריה בורשטיין
היה סולן בלהקתו של
אושיו אמאגאסטו
(להקת סנקאי ג'וקו),
יוצר ורוקד במופעי
אימפרוביזציה ברחבי
העולם. מורה לתנועה.

י
ס
ר
א
ת

ב
ר
מ
נ
י
ה

אד קורטלנד
עבד בלהקתה של פינה
באוש כרקדן, מנהל חזרות
ומורה של הלהקה. ניהל את
האקדמיה למחול
ברוסרדם. מורה למודרני
המלמד ברחבי העולם.

הקורס מיועד למורים למחול ולכוריאוגרפים

הקורס יתקיים במרכז למחול ביכורי העתים בתל אביב בין התאריכים 29.7.2001-3.8.2001

לפרטים נוספים התקשרו לסלפון:
67018 תל אביב

03-6241001 שלוחה 237, 238
matan@matnasim.org.il

מפעל תרבות ואמנות לנוער
מתא"ן
התנועה לתלמידים
MATAN
Arts & Culture Project for Youth

מתא"ן, תחום מחול הנציב 16



להקת המחול הקיבוצית <

פנפנים

מאת רמי באר

בכורה עולמית

פסטיבל כרמיאל, היכל התרבות

שלישי 10 ביולי בשעות 16:00 וב-24:00

כרטיסים: 04-9881111

פסטיבל ע"פ באר, תיאטרון גבעתיים

רביעי 17 באוקטובר בשעות 18:00 וב-21:00

כרטיסים: 03-5739140



ברית התנועה
הקיבוצית

משרד החוץ-
קשתו"ם

משרד המדע
התרבות והספורט-
מינהל התרבות



בבית האופרה
במשכן לאמנויות הבמה



A.B. DATA • PUBLICIS DIALOG

2001/2 Dance

שירה בגינזברג

דאמב טייפ

**להקת המחול
הקיבוצית**

פינה באוש בוריס אייפמן

ממורנדם

שומר מסך

המלט הרוסי

מנקה החלונות

"דוגמה נדירה של מקוריות
אמיתית..."

"בדרך כלל כוריאוגרף בר-מזל מצליח
לעורר רגע אחד או שניים בלתי-נשכחים
ביצירה אחת. באר מציג לנו דימויים
כאלו ללא הפסק."

"רוצו לראות את ההפקה
המדהימה של **המלט הרוסי**."

"יצירה מדהימה... הדמויות
המעוצבות להפליא באות
לידי ביטוי בריקוד אתלטי,
זורם ועוצר נשימה..."

Emma Bums,
Gairrhydd, U.K., 2000

Phyllis Goldman, The Performing
arts Weekly, November, 1999

Clive Barnes, New
York Post, 2000

Maggie Foyer,
Dance Europe, November, 1998

מכירת המנויים בעיצומה! הבטיחו את מקומכם
לעונת מחול מלהיבה, עם מיטב היוצרים בעולם. **03-6927777**

בית האופרה במשכן לאמנויות הבמה

מרכז התרבות הגדול במדינה