dancetoday the dance magazine of israel
2202 8537400-000061
גיליון | 6 | ספטמבר 2001 מחיר: 40₪ NSSI1565-1568

הנפשות הפועלות

גבי אלדור - השתתפה במרבית ההפקות של רות זיו-אייל. במאית התנועה של הצגות רבות, ובהן "הערב רוקדים" ו"סמטת הכיסאות הלבנים". מבקרת מחול של עיתון "העיר".

אשרה אלקיים-רונן - רקדנית בהרכב הראשון של להקת בת-שבע. יצרה כוריאוגרפיות רבות ללהקות בת-שבע, בת-דור, להקת המחול הקיבוצית ותיאטרון מחול ענבל. מהדמויות המרכזיות של תיאטרון-תנועה בישראל.

רות אשל - רקדנית וכוריאוגרפית בשנים: 1970-1987. מחברת הספר "לרקוד עם החלום - ראשית המחול האמנותי בארץ-ישראל 1920-1964". מבקרת מחול של עיתון "הארץ". מנהלת אמנותית של להקת אסקסטה של אוניברסיטת חיפה.

רחל בילסקי-כהן - יועצת מחול לפסטיבל ישראל, מרצה במכון כרם, באקדמיה לאמנות ולעיצוב בצלאל, מכון ון ליר, אמנות לעם ומכון גתה. למדה במרכז לאבאן לאמנות התנועה באנגליה.

מאיה בהיר - עיתונאית ומוסיקאית. הוציאה דיסק עם שירים מפרי עטה בשם "קרוב ללב". כתבה ב"ידיעות אחרונות" בין השנים 1982-1999.

אליס דור-כהן - רקדה בלהקת בת-שבע ויצרה ללהקה מספר עבודות. מורה לקומפוזיציה במכללת אורות.

שי הרלב (שטיינברג) - תסריטאי ומפיק בשירות הסרטים הישראלי. בעל תואר ראשון בפסיכולוגיה ובקולנוע. כתב ב"דבר ראשון" וב"כל העיר".

ד"ר אריקה לנדאו - מייסדת ומנהלת המכון לקידום נוער ליצירתיות ולמצוינות באוניברסיטת תל-אביב, בית הספר להנדסאים. פרסמה מאמרים בכתבי העת המובילים בעולם. מחברת הספר "האומץ להיות מוכשר".

ד"ר רונית לנד - ממקימי מגמות המחול התיכוניות בארץ. מנהלת המגמה למחול באקדמיה לאמנויות ואנסמבל המחול של העיר רמשייד [Remschied] בגרמניה. מרבה לפרסם מאמרים בנושא מחול. השתתפה בתוכניות רדיו וטלוויזיה רבות בארץ ובחו"ל.

גיורא מנור - מבקר מחול ותיאטרון של "על המשמר" מ-1970 ועד סגירת העיתון. מייסד ועורך השנתון "מחול בישראל" (1975-1993) ובהמשך עורך הרבעון "מחול בישראל" (1993-1998). יועץ הספרייה למחול. כותב עבור כמה כתבי-עת למחול באירופה ובאמריקה. פרסם ספרים בנושא מחול.

צופיה נהרין - מלמדת חינוך דרך מחול, קומפוזיציה וכוריאוגרפיה בסמינר אורנים, בסמינר הקיבוצים בתל-אביב ובבית הספר לאמנויות ע"ש תלמה ילין. מחברת הספר "הזמנה למחול - תהליכי יצירה בתנועה".

ליאורה עמית - בוגרת האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. עובדת בספרייה למחול בבית אריאלה.

רוני סגל ז"ל - רקדנית וכוריאוגרפית, תלמידתה של ירדנה כהן. התגוררה שנים רבות בשוויץ, שם ייסדה בית ספר להכשרת מורים ולהקה. בשנות ה-60 וה-70 זכו הופעות הסולו שלה להצלחה גדולה באירופה.

סיקי קול - כוריאוגרפית ומורה לקומפוזיציה. יצירותיה הועלו בלהקת בת-שבע, להקת בת-דור ותיאטרון מחול ענבל. מורה בבית ספר לאמנויות ע"ש תלמה ילין.

יונת רוטמן - למדה מחול באולפן געתון. בעלת תואר ראשון בתיאטרון ובספרות באוניברסיטת חיפה. סטודנטית לתואר שני.

ד"ר דן רונן - מוותיקי תנועת ריקודי העם. כיהן כמנהל אגף התרבות והאמנות במשרד החינוך והתרבות בשנים 1977-1998. לאחרונה התמנה לראש C.O.F.F בישראל.

יוסי תבור - משרת בשגרירות ישראל במוסקבה. כתב תרבות בקול ישראל ובעיתון "וסטי" בשפה הרוסית. פרסם מאמרים רבים בנושא מחול ואופרה.

תיקוני טעות:
במאמר "קינסיולוגיה - מאנטומיה למחול" שהתפרסם ב"מחול עכשיו" 5 צריך היה לציין כי המסלול למחול ולתנועה במכללת הקיבוצים נוסד ב-1978.
באותה חוברת, במאמר "מחול חדש: זרמים עכשוויים במחול האירופי" צריך היה להופיע - ריצ'רד אלסטון מנהל ה-Place ולא כפי שנכתב.

תוכן העניינים

2 הנפשות הפועלות

4 התמסדות וצנטרליזציה: מחול בישראל 1964-1977 רות אשל

14 "קסם המסתורין" - איך נוצר מחול? רחל בילסקי-כהן

20 יצירתיות היא... ד"ר אריקה לנדאו

26 "קשה להיות כוריאוגרף" צופיה נהרין

28 ראו, המפלצת בתוכנו - על תהליך יצירת "הקץ לתום" אליס דור-כהן

34 "ראיתי את אלוהים רוקד ממך ואליך": רוני סגל ז"ל - מתוך יומניה

40 חקירת הגוף והעמקת המודעות: סדנת יצירה עם הכוריאוגרפית נעה דר עינב רוזנבליט

42 עבודה בשכבות - טקסט ותנועה: סדנת יצירה עם אמיר קולבן יונת רוטמן

44 ללמד את הבלתי ניתן ללימוד: תפקידו של המורה לכוריאוגרפיה סיקי קול

46 כוחות יצירתיים טמונים בכל אדם:
על החינוך ליצירתיות בישראל בכלל ובמחול בפרט ד"ר דן רונן

53 לאפשר לדברים לזרום - על תהליך היצירה אשרה אלקיים-רונן

54 פושקין והבלט הישראלי מאיה בהיר

58 מה שהגוף אינו יכול ומה שהנפש זקוקה לו שי הרלב (שטייברג)

62 חדשות כאן ושם

68 בכורות

72 לוח מופעים – כרוניקה

74 לקראת מופע
"המלט הרוסי" יוסי תבור

ספרים חדשים
76 רשימת ספרים באנגלית
77 מילון אוקספורד למחול גיורא מנור

פסטיבלים בארץ ובעולם
78 ללא מילים - ערב המחול החדש של נאצ'ו דואטו ד"ר רונית לנד

80 סוריאליזם ספרדי - פסטיבל המחול השנתי בוולנסיה גיורא מנור

82 פולניה, לא בשחור לבן גבי אלדור

93 Institutionalization and Centralization:
Dance in Israel 1964-1977 Ruth Eshel

רות אשל

התמסדות וצנטרליזציה: מחול בישראל 1964-1977

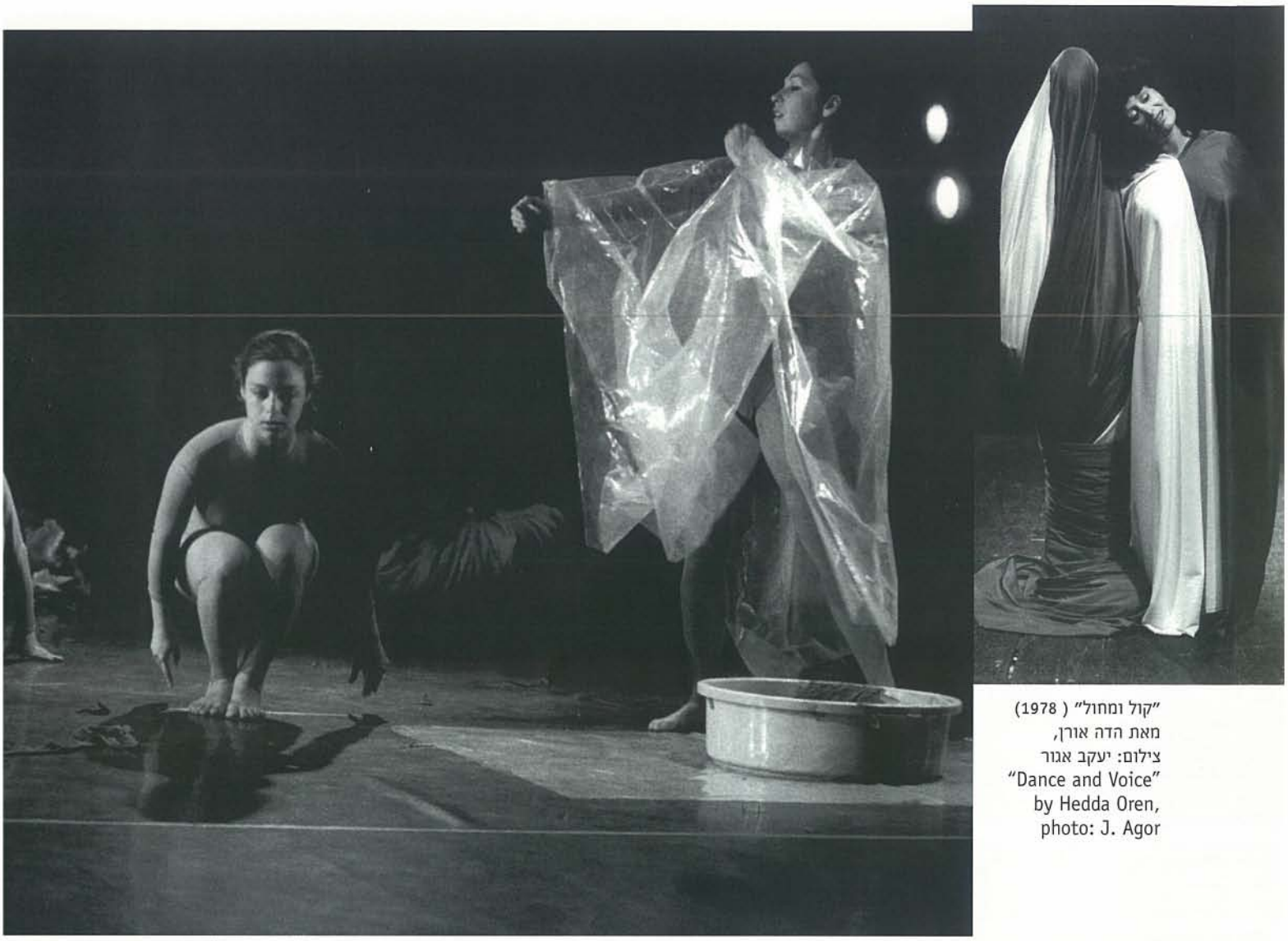
הפריחה במחול הישראלי, לה אנו עדים בעשור האחרון, ואשר היוצרים והמבצעים במסגרתה הם ישראלים, אינה מובנת מאליה. עשרות שנים של עליות ומורדות ושל חיפושי דרך חלפו, עד שאותו שילוב של יצירתיות ויכולת טכנית בא לידי מימוש.
במאמר זה, אנסה להאיר פרק במחול בישראל. מדובר בתקופה שהתאפיינה, מחד, בחוסר אמון ביכולתם היצירתית של כוריאוגרפים ישראלים, ומאידך, בשיפור עצום מבחינת היכולת של הרקדנים ומקצועיות המופע. פרק זמן זה, לתפיסתי, תחילתו ב-1964, השנה בה נוסדה להקת בת-שבע וקצו ב-1977, השנה שבה ניתן להבחין בבירור בפריצת הפרינג' אל המחול בארץ, שהביאה עימה גם צמיחה של יצירה מקומית; זה פרק הזמן שבין התקופה החלוצית, המזוהה עם סגנון "מחול ההבעה" לבין תחילתו של "המחול האחר", שפעל מחוץ ללהקות המקצועיות המובילות.

בארבעים וארבע שנותיו (1920-1964) של המחול האמנותי החלוצי הישראלי בסגנון מחול ההבעה [Ausdruckstanz] - מברוך אגדתי ועד הקמת להקת ב שבע - הושם הדגש על יצירתיות וביטוי אישי. בשנים אלה פעלו בארץ עשרו יוצרים אינדיווידואליסטים, שהופיעו בערבי סולו או עם להקות, בהן רקדו תלמידיהם של אותם יוצרים. היכולת הטכנית היתה משנית בחשיבותה ליצי ולחיפוש אחר שפה תנועתית אישית. יש לזכור, שמדובר בשנים של המחול המודרני האירופי, ומתודות הוראה לבניית טכניקה לרקדן המחול המודרני עדיין לא היו בנמצא. היכולת היתה בעיקרה טבעית - כשרון מוסיקלי וגמיש האימון הטכני נעזר בשיטות שונות של גימנסטיקה שלוו במוסיקה. הדגש הי על האישיות הבימתית והאמירה היצירתית.

ניצני המהפך הסתמנו ב-1956, עם הביקור הראשון של מרתה גראהם ולהקו בארץ. הסיור, שנערך ביוזמת הברונית בת-שבע דה רוטשילד, פטרוניתה של גראהם, הותיר רושם עז והביא לדחיית מחול ההבעה על ידי קהיליית המחו בארץ, שראתה בו "מחול של רקדנים חובבנים, בעלי יכולת טכנית נמוכה, שרקדו את הרגשות שלהם באופן מוגזם". כמו כן, החל תהליך של נטישת אולפניהם של אמנים שהיו מזוהים עם מחול ההבעה ונהירתם של רקדנים לאולפנים של רנה שחם ורנה גלוק, אז עולות מארה"ב, והמורות הראשונות שלימדו את סגנון המחול המודרני האמריקאי. רקדנים ישראלים נסעו לניו יורק, בעיקר לבית הספר של גראהם ולג'וליארד, ללמוד את הסגנון החדש. ב 1964 יסדה בת-שבע דה רוטשילד את להקת בת-שבע, בהתבססה על סגנונ של גראהם. ניתן לראות בתאריך זה כמסיים את עידן מחול ההבעה וכמציין תחילתו של עידן חדש - מחול בהשפעת המחול המודרני האמריקאי.

המהפך הביא לשינוי בתמונת המחול בארץ. במקום שפע של רסיטלים וקבוצות קטנות של יוצרים מקומיים, הוקמו בשנות ה-60 ותחילת שנות ה-70 להקות המקצועיות.[1] כאמור, ב-1964 נוסדה להקת בת-שבע ושלוש שנים לאחר מכן, ייסדה הברונית דה רוטשילד את להקת בת-דור (1967). ב-1977 נוסדה להקת הבלט הישראלי על ידי ברטה ימפולסקי והלל מרקמן וב-1971 הוקמה להקת המחול הקיבוצית בניהולה של יהודית ארנון. ב-1975 פרש משה אפרתי מלהקת בת-שבע והקים את להקת קולדממה.

"הפרטים המצטרפים" (1977) מאת הדה אורן, להקת המחול הקיבוצית
"The Sum of the Parts" by Hedda Oren, The Kibbutz Dance Company



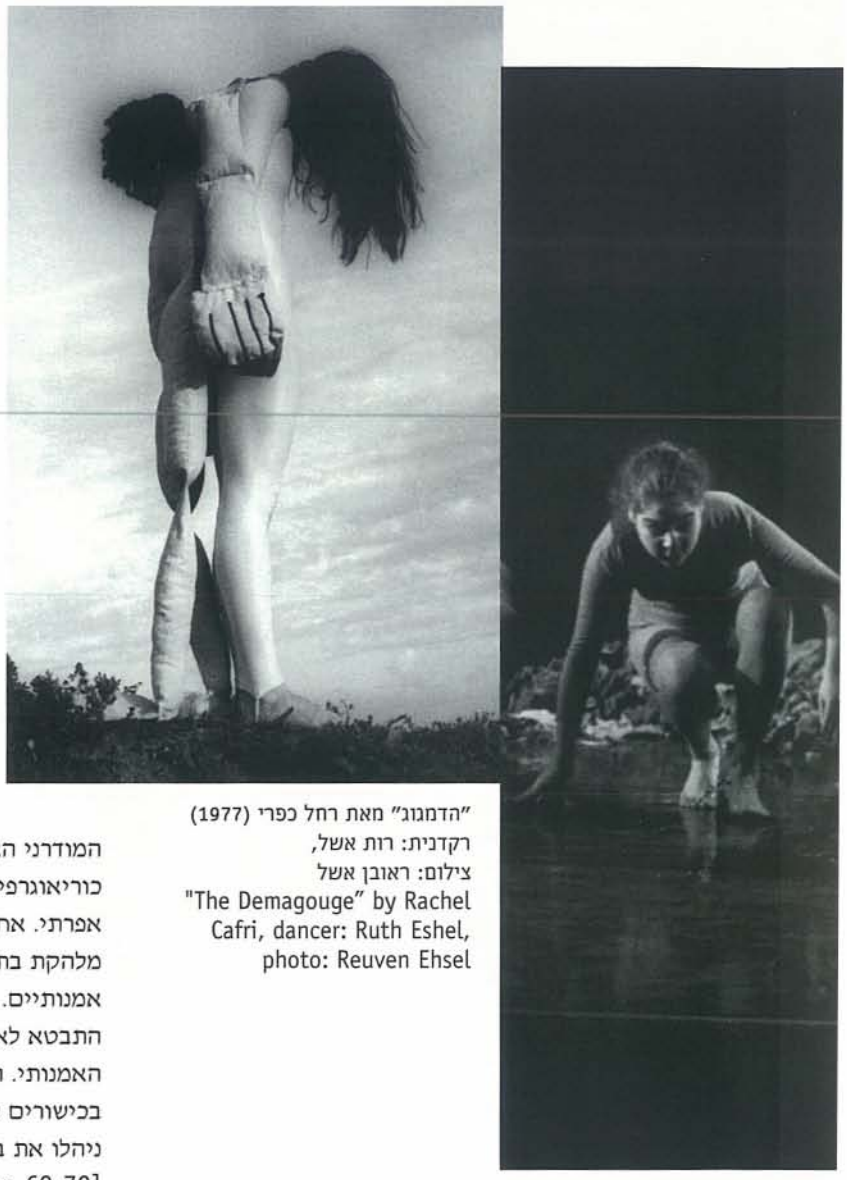
"קול ומחול" (1978)
מאת הדה אורן,
צילום: יעקב אגור
"Dance and Voice"
by Hedda Oren,
photo: J. Agor

"עוד שדות" (1977) מאת רחל רחל כפרי, להקת בת-שבע 2, צילום: יעקב אגור
"More Fields" by Rachel Cafri, Batsheva 2, photo: J. Agor

הלהקות המובילות היו בת-שבע ובת-דור. התמיכה הנדיבה של הברונית בשתי הלהקות הזניקה אותן מעלה בכל הנוגע להפקה ולפעילות האמנותית, ונקבעו סטנדרטים גבוהים, שרק להקות מתוקצבות היטב יכלו לעמוד בהם. הלהקות האחרות, שלא נתמכו על ידי הברונית דה רוטשילד, נאלצו להסתפק בתקציבים דלים.

הקמת הלהקות יצרה מסגרות עבור צעירים שביקשו להיות רקדנים. הסטנדרטים האמנותיים בכל הנוגע לביצוע ולהפקה הגיעו לרמה מקצועית מכובדת. סיורי הלהקות בחו"ל הציבו את ישראל על מפת העולם. גם רמת ההוראה השתפרה: לצד להקת בת-דור הוקם בית ספר להכשרת רקדנים מקצועיים ובו הוזמנו ללמד מורים מעולים מחו"ל. תוכנית הלימודים התמקדה בהוראת הטכניקה של המחול המודרני בסגנון גראהם, בלט קלאסי בשיטת "האקדמיה המלכותית בלונדון" [Royal Academy of Dancing - R.A.D] וג'אז בסגנונם של אלווין איילי [Alvin Ailey] ולואי לואיג'י [Louis Luigi]. בית הספר הניב דורות של רקדנים מאומנים. תחום הקומפוזיציה והכרת המרכיבים של מדיום התנועה לא טופל.

בעוד שבתחום הטכני, הביא המהפך לתוצאות חיוביות, הרי שבכל הנוגע לצמיחת כוריאוגרפים מקומיים, יבש מעיין היצירה המקומית. הגישה השלילית שהתפתחה בארץ ביחס למחול ההבעה, שכאמור התמקד ביצירה, הביאה להדגשה יתרה של היכולת הטכנית. תחושת הנחיתות לגבי היכולת היצירתית היתה כה גדולה, עד שרווחה התפיסה שרק כוריאוגרף מחו"ל יהיה מקצוען דיו לעבוד עם להקות מקצועיות. לכוריאוגרפים הוותיקים של סגנון מחול ההבעה לא ניתנה דריסת רגל בלהקות המובילות ובהדרגה חדלו רובם ליצור. האפשרות של ישראלים להתפתח ככוריאוגרפים בלהקות בת-שבע ובת-דור היתה בבחינת פריווילגיה, שהוענקה לרקדני הלהקה בלבד, וגם זאת במשורה ולא לכולם. מכאן, שכל הפעילות המקצועית, הן בתחום הביצוע והן בתחום היצירה, התקיימה במסגרת הלהקות הממוסדות בלבד. רקדן שלא הצליח להתקבל ללהקה - לא יכול היה לפתח קריירת מחול כיוצר או רקדן מחוץ ללהקה, שלא לדבר על סיכוי להתפתח ככוריאוגרף יוצר בלהקות המקצועיות.



"הדמגוג" מאת רחל כפרי (1977)
רקדנית: רות אשל,
צילום: ראובן אשל
"The Demagouge" by Rachel Cafri, dancer: Ruth Eshel, photo: Reuven Ehsel

ב-1981 פרסמתי - תחת הכותרת "היש חיים מחוץ ללהקה" - כתבה בה נאמר, בין השאר: "המבקשים להיות רקדנים, ייאלצו להתמודד עם האתגרים הטכניים הקשים, שמציבה אמנות זו בימינו... עוד מעט ויהפכו לחלק מהצמחייה הגדלה מסביב ללהקות המחול, הממתינה במשך שבועות, חודשים ושנים כדי להתקבל ללהקה - המסגרת היחידה בה יוכלו לממש את חלומם ולרקוד על הבמה... המעטים שיתקבלו ללהקה ייווכחו עד מהרה שמדיניות הלהקה ורצון הכוריאוגרפים השונים הם הקובעים לגביהם. הם דומים לצבעים דוממים, שרק אם ישתמש בהם הצייר ויפיח בהם חיים, יופיים יתגלה... תלותם בלהקה היא מוחלטת. אם יעזבו. מה יעשו? מה יעשה רקדן שחונך כפי שהם חונכו [רק על טכניקה], ללא להקה?... במקום שהמחול יהיה מנוף לשמחת חיים, העזה וסקרנות, יצרנו רקדנים שאחריות האימון השתלטה על מחשבתם ועיצבה את גופם".[2]

הלהקות המובילות - בת-שבע ובת-דור - התחרו ביניהן בכמות הבכורות וביבוא של כוריאוגרפים מחו"ל. בין השנים 1964-1977 הועלו בלהקת בת-שבע 88 יצירות מחול.[3] פחות משליש מהן של יוצרים ישראלים והשאר של כוריאוגרפים מחו"ל. חלק מהכוריאוגרפים הללו היו מבכירי היוצרים באותן שנים ובהם מרתה גראהם, חוסה למון [José Limón], גלן טטלי [Glen Tetley], טלי ביאטי [Talley Beatty] וג'ון קרנקו [John Cranko], רוברט קוהן [Robert Cohan] וג'רום רובינס [Jerome Robbins]. הסכמתם להעמיד את עבודותיהם בלהקות הצעירות העלתה את המוניטין של הלהקות והיתה אתגר לביצוע אמנותי. אך היו גם כוריאוגרפים מחו"ל ששנותיהם הטובות כבר היו מאחוריהם והיו גם כוריאוגרפים צעירים מחו"ל, שהלהקה שימשה להם מקום לצבור בו ניסיון.

בשלוש השנים הראשונות של להקת בת-שבע, שבהן היתה דה רוטשילד קשורה ללהקה, היא עודדה רקדנים מהלהקה ליצור. רוטשילד זלזלה במחול ההבעה וראתה באמניו חובבנים, אבל היתה מודעת לחשיבות שבפיתוח דור של יוצרים צעירים, האמונים על סגנון המחול המודרני האמריקאי.[4] בין הרקדנים שניתנה להם הזדמנות ליצור כוריאוגרפיה היו רנה גלוק, רנה שינפלד, אשרה אלקיים-רונן ומשה אפרתי. אחרי שדה רוטשילד ייסדה את להקת בת-דור והתרחקה מלהקת בת-שבע, סבלה האחרונה מתחלופה גדולה של מנהלים אמנותיים. היחס הספקני לגבי היכולת האמנותית של הישראלים, התבטא לא רק בתחום היצירתי אלא גם ביחס ליכולת הניהול האמנותי. התפיסה הרווחת היתה, שרק כוריאוגרף מחו"ל ניחן בכישורים לנהל להקה מקצועית. בשנות ה-60 ובמחצית שנות ה-70 ניהלו את בת-שבע ג'יין דאדלי [Jane Dudley], נורמן ווקר [Norman Walker, 69-70]; ויליאם לותר [William Louther, 70-71]; בריאן מקדונלד [Brian MacDonald, 71-74]. חלקם היו כוריאוגרפים בעצמם, אשר בתקופה הקצרה בה ניהלו את הלהקה, העלו יצירות משלהם, ועידוד יצירה של אמנים מקומיים לא עמד דווקא בראש מעייניהם.[5]

בלהקת בת-דור היתה המנהלת האמנותית ז'אנט אורדמן, רקדנית בלט שעלתה לארץ מדרום אפריקה. בין השנים 1968-1977 הועלו בלהקה 89 מחולות.[6] בבת-דור חזרה תופעה שהיתה אופיינית ללהקת בת-שבע, דהיינו, יחס של בערך אחד לשלושה לטובת יוצרים מחו"ל. עידוד יצירה בקרב חברי הלהקה היה פחות אפילו מהמקובל בבת-שבע ובשנים אלה יצרו עבור הלהקה: אורדמן (2 עבודות), יהודה מאור (2 עבודות) ויגאל פרי (עבודה אחת).[7]

"פריזמה" (1976) מאת מירל'ה שרון, להקת בת-דור, צילום: מולה והרמתי
"Prisma" by Mirali Sharon, Bat-Dor Dance Company, photo: Mula & Haramati

בשתי הלהקות, בת-שבע ובת-דור, ניתנה רק לכוריאוגרפים ישראלים בודדים - שהוכיחו את יכולתם קודם לכן בחו"ל - אפשרות ליצור. דומי סופר-רייטר [Domi Sofer-Reiter], שהעלה עבודות ללהקות בחו"ל, ובהן להקות הבלט האירי והסקוטי, יצר ללהקת בת-דור ארבעה מחולות (1964-1977). הכוריאוגרף האמריקאי ג'ין היל סאגאן [Gene Hill Sagan] שחי מספר שנים בארץ, יצר עבור הלהקות בת-שבע, בת-דור, הקיבוצית והבלט הישראלי.[8] מירל'ה שרון יצרה עבודות ללהקות בת-שבע ובת דור, לאחר שקודם לכן רקדה במופעים של אלווין ניקולאיס [Alwin Nikolais] ושל מארי לואיס [Murray Louis]. במחצית השנייה של שנות ה-60 היתה לשרון להקה משלה בניו יורק; היא העשירה את הרפרטואר של להקות אלה, בעבודות ששיקפו את הרוח החדשה שנשבה אז בארה"ב ושנחשבה לחדשנית בארץ. שרון טענה שיש לחזור לשתף פעולה עם אמנים ישראלים גם בתחום המוסיקה ותפאורת הבמה.[9]

בשנותיה הראשונות של להקת המחול הקיבוצית, היו כמעט כל היוצרים ישראלים. בניגוד ללהקות בת-שבע ובת-דור, מדובר ביוצרים שלא היו רקדנים בלהקה. ביניהם, יהודית ארנון, חרמונה לין, עופרה אכמון, הדה אורן ואשרה אלקיים. שלוש הראשונות היו מזוהות עם סגנון מחול ההבעה. הסתמכות הלהקה על יוצרים מקומיים נבעה אמנם מטעמים אידיאולוגיים - מהרצון לפתח יצירה מקומית, מהמחויבות לעודד יוצרים חברי קיבוץ, אבל במידה מרובה גם מהיעדר תקציבים למימון כוריאוגרפים מחו"ל. יש לזכור, שבמחצית הראשונה של שנות ה-70, היו הרקדנים בלהקה עדיין כולם בני קיבוצים. הם לא יכלו להיפגש לחזרות מדי יום ונאלצו לחלק את השבוע בין הלהקה ובין עבודה בקיבוץ. הרמה הטכנית היתה נמוכה והלהקה נחשבה לחובבנית, המנסה לפרוץ ולהיות מקצועית.[10] התבססות הלהקה על כוריאוגרפים מקומיים התקבלה כחלק ממעמדה הירוד, בשנים הראשונות לקיומה.

בלהקת הבלט הישראלי שוחזרו קטעים מתוך הרפרטואר הקלאסי. ימפולסקי עדיין לא יצרה בעצמה וחרף התקציב הדל, הובאו כוריאוגרפים בודדים ליצור ללהקה, ביניהם הכוריאוגרפים הצרפתים ג'אנין שרא [Janine Charrat] ויוסף לאזיני [Lazini]. בניגוד לבלט הישראלי, שהיה להקה רפרטוארית, להקת קולדממה היתה להקה שבה יצר משה אפרתי בלבד. זה היה מקרה חריג של רקדן/כוריאוגרף שהעז לעזוב להקה ממוסדת וליצור להקה משלו. באותן שנים התפרסמו יצירותיו בעיקר

בזכות השילוב בין רקדנים שומעים ולא שומעים בלהקתו; ואילו ללהקת ענבל, שהיתה להקת מחול אמנותי, שהתבססה על מוטיבים אתניים תימניים ומקומיים, היתה שרה לוי תנאי היוצרת הכמעט בלעדית.

מחוץ ללהקות המקצועיות, היו מספר ניסיונות של יוצרים מקומיים ליזום פרויקטים וביניהם רנה שחם ונעמי אלסקובסקי ("צור וירושלים", 1968) בתל-אביב. היו גם ניסיונות להקים להקות שפעלו על קו התפר שבין חובבנות למקצוענות והעלו מופעים בודדים. סגנונן לא היה שונה באופן משמעותי ממה שהועלה בלהקות המקצועיות, אבל היה פער משמעותי ברמת ההפקה, כמו גם ברמת הביצוע. הן פעלו ללא כל תמיכה כספית. גם בחיפה היו מספר ניסיונות להקים להקות: אשרה אלקיים ייסדה את תיאטרון מחול (1967-1968), להקה קאמרית למחול חיפה (1968-1970) נוסדה על ידי, ליאה שוברט וקאי לוטמן ייסדו את בימת הרקדנים (1970-1975) ובהמשך הקימה שוברט את בלט פיקולו (1975-1980); בירושלים פעלה להקת ירושלים למחול בן זמננו, שייסדה חסיה לוי-אגרון (1963-1978), ופעלה גם קבוצת ריקוד קאמרי שביצעה קומפוזיציות אשר חוברו בכתב תנועה אשכול-וכמן (על ידי נועה אשכול). הלהקות עבדו על התוכניות שלהן חודשים רבים, העלו מופעים בודדים וזכו להתייחסות תקשורתית מזערית.
היעדר יכולת לפתח חיים מקצועיים מחוץ ללהקות הביאה לשאיפה של הרקדנים להתמסדות. כתב גיורא מנור: "רבות מטרידה אותי תופעה ישראלית-טיפוסית, שאכנה אותה כאן: רצון להתמסדות. עד לזמן האחרון (1981) התרכזה כמעט כל הפעילות היוצרת במסגרות המקצועיות הממוסדות. רקדן שהגיע לפרקו חיפש, קודם כל, את המים השקטים יחסית של הלהקה הקבועה. להגיע לרמה טכנית טובה - זה היה היעד המרכזי. הביצוע האפיל על היצירה".[11]

"צור וירושלים" (1968) מאת נעמי אלסקובסקי
"Tyre and Jerusalem" by Naomi Aleskovsky

רקדנים צעירים רבים התדפקו על דלתות הלהקות המקצועיות. הלהקות הממוסדות המועדפות היו בת-שבע ובת-דור, אליהן ניסו להתקבל מרבית הרקדנים. התחרות בין שתי הלהקות והאווירה המתוחה ששרתה בזמנו בין שתיהן, הכבידו על הרקדנים הצעירים. להקת המחול הקיבוצית היתה פתוחה רק לרקדני התנועה הקיבוצית, להקת קולדממה התמקדה בפרויקטים עם חירשים, להקת הבלט הקלאסי התבססה על סגנון הבלט (באותן שנים עדיין לא גדל בארץ דור של רקדני בלט קלאסי ברמה מספקת והלהקה התבססה בעיקר על רקדנים עולים מחו"ל), ואילו להקת ענבל התמקדה במחול אתני. מכאן, שהנהירה ללהקות בת-שבע ובת-דור היתה גדולה ושתי הלהקות לא יכלו לספק את הדרישה של הצעירים הרבים שביקשו להגיע לבמה המקצועית.

במחצית השנייה של שנות ה-70 מסתמנת תחילתו של שינוי; כמו בשנות ה-60, גם בתחילת שנות ה-70, יצאו רקדנים צעירים ללימודים בחו"ל, אך יעדי הלימוד השתנו. אם קודם לכן יצאו הצעירים ללמוד את שיטת גראהם כדי לחזור לארץ ולרקוד בלהקות המקצועיות, הרי שכעת, מרבית הצעירים נסעו כדי להתפתח ככוריאוגרפים ולעמוד מקרוב על המגמות החדשות במחול הפוסט-מודרני.

מאחורי השינוי ביעדי הלימודים עמדו מספר סיבות: ראשית, נפתח אולפן בת-דור שהכשיר רקדנים מקצועיים, ובכך נפתחה האפשרות ללימוד שיטת גראהם ולבניית יכולת טכנית ברמה גבוהה; שנית, גברה ההכרה שהמחול בארץ מפגר אחר החידושים בעולם ועימה נוצר רעב להכיר מחול אחר מן המחול האמריקאי המודרני, המזוהה עם גראהם והקולגים שלה; נוסף על כך, לא היה בארץ מקום ללמוד בו כוריאוגרפיה והיחס השלילי לכוריאוגרף הישראלי הצעיר הגביר את רצונו ללמוד וליצור בסביבה תומכת.

לקראת אמצע שנות ה-70 חזרה לארץ קבוצה של כוריאוגרפיות צעירות, ובהן רחל כפרי שלמדה אצל מרס קאנינגהם, הדה אורן שלמדה אצל אלוין ניקולאיס ומרי לואיס; רונית לנד חזרה מבריטניה מקורס לכוריאוגרפים צעירים בסגנון "המחול החדש" (השם שניתן בבריטניה למחול הפוסט-מודרני), רות זיו-אייל שהיתה סטודנטית בחוגים למחול ולתיאטרון באוניברסיטת ניו יורק, הבמאית רנה ירושלמי, שעבדה בתיאטרון לה מאמא בניו יורק; שרון פינזלי, רקדנית לשעבר בלהקתו של למון, עלתה לארץ והבמאית מירי מאגנוס חזרה מצרפת מהשתלמות אצל פיטר ברוק [Peter Brook].

פינזלי ו"מעוף" מאת לורי פרידמן. הרקדנית והכוריאוגרפית רחל כפרי הופיעה בערב שהורכב מעבודותיה.[12] שנה לאחר מכן הופיעה רנה שינפלד ברסיטל "חוטים של סולו" (1978), בלהקת בת-שבע 2 יצרה מירי מאגנוס את "אני באני" בסגנון תיאטרון-התנועה והדה אורן יצרה את "קול ומחול" - מופע משולב עם זמרת (עדי עציון) ורקדנית (רות אשל).

לצד הרסיטלים הראשונים והבודדים של "המחול האחר", שניתן לראות בהם את תחילתו של הפרינג', היתה להקת בת-שבע 2 המסגרת האמנותית שעוררה את מירב הציפיות בקרב היוצרים האוונגרדיים. הלהקה הוקמה ב-1977 כלהקה-בת של בת-שבע.[13] יוצרים ורקדנים צעירים התדפקו על דלתותיה ומרבית העבודות שנוצרו בשנתיים הראשונות לקיומה היו עבודות ניסיוניות, חלקן בסגנון המחול הפוסט-מודרני ותיאטרון-התנועה. עם הקמתה, הצהירה הלהקה על מטרותיה:

"מיסתורים" (1976) מאת רות זיו-אייל, שחקנים/רקדנים: נטע פלוצקי ודוד זאבי, צילום: ורה עציון
"Secret Places" by Ruth Ziv-Eyal, dancers/actors: Neta Plotzky and David Ze'evi, photo: Vera Etzion

"אפיזודות ליריות" (1972) מאת מירל'ה שרון, להקת בת-שבע, צילום: מולה והרמתי
"Lyric Episodes" by Mirali Sharon, Batsheva Dance Company, photo: Mula & Haramati

ב-1976 יצרה רות זיו-אייל בתיאטרון החאן הירושלמי את "מסתורים" - יצירה ראשונה בסגנון תיאטרון-התנועה. שנה לאחר מכן, התקיים רסיטל מחול שלי עם עבודות בסגנון מחול אחר (השם שניתן למחול הפוסט-מודרני ולתיאטרון-תנועה), שכלל את היצירות "הדחלילי" מאת רות זיו-אייל, "אנשים כמו קווים" מאת רונית לנד, "חלל פנימי וחיצוני" ו"קווים שבורים" מאת הדה אורן, "דיוקן של דמגוג" מאת רחל כפרי, שנוצרו עבורי. באותה שנה העלתה רות זיו-אייל בבית הספר למשחק בית-צבי את "כותרות נזכרות" ו"כדור חוזר". עוד ב-1977, הועלו במסגרת להקת בת-שבע 2, להקת הבת, יצירות שהיו אוונגרדיות לזמנן: "עוד שדות" מאת רחל כפרי, "מודרות" מאת רונית לנד, "הפרטים המצטרפים" מאת הדה אורן, "מצוק" מאת שרון

א. הלהקה תשמש כור היתוך לכוריאוגרפים, למוסיקאים, למעצבים צעירים ולרקדנים אשר יכולתם המקצועית טובה. חשיבות מיוחדת יוחסה לעבודה בסדנאות; ב. הלהקה תשמש עתודת רקדנים ללהקה-האם.

מלכתחילה לא היה הכיוון האמנותי ברור ובחירתן של רנה שחם ורנה גלוק, רקדניות ומורות מובילות, שהיו מזוהות עם סגנון המחול של מרתה גראהם, למנהלות אמנותיות, בישרה קשיים במימוש ייעודה הניסיוני של הלהקה. לאחר שנה של דחיות חוזרות ונשנות של מופעים כתב גיורא מנור: "הזדמן לי לאחרונה לראות חזרות במסגרת בת-שבע 2. חזרות בלבד, כי משום מה טרם הוצגו העבודות שנוצרו במסגרתה לפני ציבור המעוניינים. קשה להבין מה מקורו של חשש זה מחשיפה. הרי עצם הרעיון של במה ניסיונית הוא מתן אפשרות של מפגש בין יוצר או מבצע, לבין אלה המעוניינים באמנות בה הוא עובד, ללא כל התחייבות מראש, ללא 'חותמת הפירמה', המחייבת, המבטיחה 'תמורה הוגנת' לקונה כרטיס הכניסה".[14] אחרי שנה של עבודה, נערך מופע בסטודיו של הלהקה. את התאורה תכננו גידי קופרמן ונטע גלפמן, סטודנטיות בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל-אביב. אנשים רבים גדשו את הסטודיו והאירוע זכה לתקשורת אוהדת.

"קופליה" (1975), מאת ליאה שוברט, בלט פיקולו, חיפה
"Coppelia" by Lia Schubert, Haifa Piccolo Ballet

עיתוי הקמתה של להקת בת-שבע 2 היה גרוע. ב-1977 הפסיקה דה רוטשילד לתמוך בלהקה-האם, ולאחר מאבק ציבורי זכתה הלהקה בתמיכה ממשלתית מזערית בלבד. לכן התקבלה הקמתה של להקה נוספת בתרעומת מצד רקדני הלהקה, שהיו מוכנים לראות בלהקה-הבת אך ורק עתודה ללהקתם ולא להקה צעירה ואוונגרדית, שתתחרה בהם ותנגוס בתקציביהם. הנהלת בת-שבע הופתעה מהעניין שעוררו העבודות הניסיוניות. כאמור, המנהלות האמנותיות של הלהקה-הבת היו מזוהות עם סגנון גראהם וכך גם מרבית חברי הוועדה האמנותית של שתי הלהקות. על בעייתיות הקשר בין להקת בת-שבע 2 לבין להקת האם, כתבה רונית לנד במאמר - "בת-שבע 2 חנוקה תחת בת-שבע": "לפתרון בעיה זו חייב, כאמור, להינקט קו פעולה אמנותי חדש ושונה מזה של בת-שבע, כדי שהתחרות תהיה פתוחה, צודקת וחופשית יותר. יתכן גם, כי

כלל לא תהיה תחרות ישירה, כי הקו והתפיסה השונים ממילא, יפתחו סוג שונה של קהל לכל אחת מן הלהקות".[15]
ב-1978 עזבה רנה גלוק את להקת בת-שבע 2, לאחר שמונתה למנהלת זמנית של להקת-האם. את מקומה כמנהלת הלהקה תפסה רקדנית הבלט הקלאסי נירה פז. לדבריה, ההנחיה שקיבלה עם מינויה היתה - כי מדובר בלהקת "מתלמדים", שיש לשפר את יכולתם הטכנית כרקדני עתודה ללהקה-האם.[16] בכך נסתם הגולל על להקת בת-שבע 2 כלהקה ניסיונית.[17]

על החשדנות כלפי עבודה ניסיונית כתב גיורא מנור: "עדיין מהלך אצלנו יחס של חשדנות לניסיון האמנותי. הצופה הישראלי הממוצע, ובעיקר איש המקצוע עצמו, מגלים סקפטיות לגבי כל מי שמנסה להראות משהו משלו, ללא הגושפנקה הרשמית. במקום לבחון אם יש לו, לאמן, מה לומר, מטילים בו חשדות של רמייה. בקיצור, איננו מוכנים להסתכן בחידושים, כי אם מבקשים את הוודאי והמוכר".[18]

בתחילת שנות ה-80 החלו היוצרים המקומיים להתפכח מן האשליה שאוונגרד יוכל להתפתח במסגרת הלהקות המקצועיות. בעקבות האכזבה מלהקת בת-שבע 2, החלו לתפוס תאוצה תוכניות אוונגרדיות למחול שפעלו מחוץ לממסד. במקביל, גם בלהקות המקצועיות נפתחו בפני יוצרים מקומיים יותר אפשרויות. בתחילת שנות ה-80 יצרו בפרינג' רות זיו-אייל, רחל כפרי, הדה אורן, רונית לנד, רות אשל, דורית שמרון, סאלי אן-פרידלנד, נאוה צוקרמן, אשרה אלקיים-רונן, מירל'ה שרון, ירון מרגולין, פלורה קושמן (סדנת המחול הירושלמית), דליה לאו וסילביה דוראן (מחול ספרדי), תמרה מיאלניק, להקת תמר רמלה (שהורכבה מיוצאי בת-שבע), יוסי תמים, תמי בן-עמי, קבוצת מאגמא (אור בגים, רנה בדש, דיתי תור), מירב זימרי, בלט חיפה ואחרים.

המחול הניסיוני ופעילות הפרינג' קיבלו עידוד ולגיטימציה בהשראת להקות מחול חדשניות שהגיעו להופיע בארץ, והרחיבו את קהל הצופים והמתעניינים במחול הפוסט-מודרני. ב-1977 הגיעו לסיור מופעים בארץ מרס קאנינגהם וקרולין קרלסון [Carolin Carlson]. ב-1981 ביקרה בארץ מרדית מונק [Meredith Monk], מהדמויות המרכזיות של המחול הפוסט-מודרני המטאפורי, והעבירה סדנה משותפת לרקדנים ולשחקנים. קיי טאקיי [Kay Takei], מהדמויות הבולטות במחול הפוסט-מודרני המטאפורי, העמידה ללהקה הקיבוצית את עבודתה "אור" (1982). ב-1982 הגיעה לארץ פינה באוש עם להקתה לסיור מופעים ראשון בישראל. ב-1983 הגיעה לארץ להקתו של סנקאי ג'וקו והקהל נחשף לראשונה למחול הבוטו היפני. שנה לאחר מכן העלתה להקתו של לינדזי קמפ [Lindsy Kemp] את "חלום ליל קיץ ופרחים", במסגרת פסטיבל ישראל.

על השינוי המסתמן כתב גיורא מנור: "בשנים האחרונות חל שינוי ברצון להתמסד, לדחוק את היצירה לקרן זווית. בצד הלהקות המרכזיות מופיעים אמני מחול - יוצרים ומבצעים - שעיקר עיסוקם ביצירה העצמית [...] לפני כשבע שנים פרסמתי כתבה ("במה", 57-58 אביב 1973) שם דרשתי ממשרד החינוך והתרבות שייטול על עצמו את מלוא האחריות לייסד תיאטרון-מחול לאומי. אבל כיום איני סבור שריכוזיות היא התשובה ההולמת [...] הדצנטרליזציה דווקא היא המעשירה את הנוף האמנותי. מתבקשת, אפוא, שימת דגש על יצירה ולא על הביצוע. דרושים תקציבים, אך יותר מהם נחוצה גם אוירה של עידוד [...] הסימנים מלמדים, שאנו מצויים בתהליך של התפתחות. המחול הישראלי מצוי בתחילתה של דרך שסיכוייה גדולים. הפעילות ההולכת וגדלה של הפרינג' הצריכה הקמת מסגרת שתאפשר להעלות את המופעים בתנאים מקצועיים ולחשוף אותם לקהל הרחב".[18]

ב-1984 נוסד מפעל "גוונים במחול" ביוזמת יוסי פרוסט, מנכ"ל אמנות לעם, ובניהולם של אלידע גרא וגדעון פז. המטרה היתה לעודד את היצירה המקורית ולמקד את תשומת הלב הציבורית והמקצועית ביצירות וביוצרים חדשים, אשר אינם פעילים בהכרח במסגרת להקות המחול הממסדיות.

מראי מקום
1. להקת המחול הראשונה שהתמסדה היתה תיאטרון מחול ענבל (1949).
2. רות אשל, "היש חיים ללא להקה?", שנתון *מחול בישראל*, 1983, עמ' 23-24.
3. ראה רשימת רפרטואר להקת בת-שבע, רבעון *מחול בישראל* מס' 4, אוקטובר 1994, עמ' 96-101.
4. ראיון של רות אשל עם בת-שבע דה רוטשילד, תל-אביב, ינואר 1989.
5. ראה, רות אשל, "להקת בת-שבע והכוריאוגרפים הישראלים שלה", רבעון *מחול בישראל* מס' 4, אוקטובר 1994, עמ' 84-92.
6. ראה רשימת רפרטואר של להקת בת-דור, *מחול עכשיו* מס' 2, יולי 2000, עמ' 78-81.
7. שם.
8. אפרו של ג'ין היל סאגאן טמון בחצר להקת המחול הקיבוצית בקיבוץ געתון.
9. מירל'ה שרון שיתפה פעולה עם המלחינים צבי אבני, מרק קופיטמן, עם התפאורן דוד שריר ואחרים.
10. ראה, רות אשל, "הפרהיסטוריה של להקת המחול הקיבוצית", רבעון *מחול בישראל* מס' 9, נובמבר 1996, עמ' 77-86.
11. "המחול בישראל 1980", שנתון *מחול בישראל*, 1981, עמ' 8.
12. תוכניתה של רחל כפרי משנת 1977; כללה גם מחול של אראלה רותם ואורה ברפמן.
13. ההרכב הראשון של להקת בת-שבע 2 כלל בין השאר את אמיר קולבן, חיים און, ירון מרגולין, תרצה שפנהוף ורות אשל.
14. גיורא מנור, "מה הולך בבת-שבע 2? - מהותו של ניסיון", *על המשמר*, 12.5.1977.
15. רונית לנד, "בת-שבע 2 כלהקה ניסויית", שנתון *מחול בישראל*, 1977, עמ' 13-15.
16. נירה פז בראיון עם רות אשל, מאי 1990, תל-אביב.
17. מרבית התוכניות היו מיועדות להופעות במערכת החינוך. הלהקה נסגרה בקול ענות חלושה ב-1987.
18. גיורא מנור, "תמונת-מצב המחול בישראל 1980", שנתון *מחול בישראל*, 1981, עמ' 7.

מימין: "נשים באוהל" (1966) מאת רנה גלוק, רקדנים: גליה גת, רחמים רון, צילום: יעקב אגור
Right: "Women in a Tent" by Rena Gluck, Batsheva Dance Company, photo: J. Agor

משמאל: "זמן נשכח" (1979) מאת ירון מרגולין, צילום: אסנת יבין
Left: "Forgotten Time" by Yaron Margolin, photo: Osnat Yavin

קסם המסתורין

רחל בילסקי-כהן

"שישה ריקודים" מאת יירי קיליאן, אנסמבל בת-שבע, צילום: גדי דגון
"Six Dances" by Jiri Kylian, Ensemble Batsheva, photo: Gadi Dagon

אנו עומדים משתאים מול יצירת האמנות, יהיה זה מחול, שיר, ציור, סימפוניה, או כל יצירת אמנות אחרת. לא פעם אנו שואלים את עצמנו: כיצד נוצרה היצירה? בתרבויות שונות השוו את מעשה היצירה באמנויות למעשה בריאה אלוהי, והתייחסו אל כשרונו של האמן כאל מתנת חסד אלוהית.

אמני מחול רבים עומדים גם הם משתאים אל מול התהליך היצירתי. דבורה היי [Deborah Hay], רקדנית וכוריאוגרפית אמריקאית נודעת, אומרת: "הכוריאוגרף הנתון בתוך תהליך היצירה משול לקנה חלול שעליו מנגנת הרוח כדי לייצר את הריקוד".[1] והכוריאוגרף הניאו-קלאסי הנודע ג'ורג' בלנשין אמר: "אני לא יוצר. רק אלוהים יוצר. אני רק מחבר יחד את החלקים".[2] המשורר-זמר ליאונרד כהן אמר: "לו ידעתי מהיכן באים שירים הייתי הולך לשם לעיתים קרובות יותר". מכאן, שאניגמה אופפת את התהליך היצירתי, כניסוחו של הצייר לארי אברמסון: "ההיבט המהותי ביותר בתהליך היצירה הוא קסם המסתורין".[3]

בשיחות של קהל עם כוריאוגרפים, חוזרת ועולה בניסוחים שונים השאלה: איך יצרת את הריקוד?

גם אני חיפשתי תשובות שיאירו את האניגמה. לכאורה, הפניית השאלה אל הכוריאוגרפים עצמם נראית כדרך מבטיחה להבין את תהליך היצירה ולדעת עליו יותר. כפי שנראה בדברים שלהלן, כוריאוגרפים שונים מודעים למרכיבים מסוימים, או לרגעים שונים בתוך התהליך, אך גם הם אינם יכולים לתאר, לנסח את התהליך כולו, בשלמותו. בחיפושי, מצאתי עדויות חלקיות, מפי כוריאוגרפים רבים, שאת חלקן אציג כאן. מפני שתהליך עשיית מחולות הוא חידתי, כזה שרב בו הסמוי מן העין ומן התודעה המודעת, והוא גם אישי כל כך, השתדלתי, כמידת האפשר, להביא דברים בשם אומרם, ובדרך האישית בה נאמרו, שלא תמיד היתה קוהרנטית ובהירה.

חוסה לימון [José Limón] : הרעיון הוא האמתלה, קרש הקפיצה

חוסה לימון, רקדן וכוריאוגרף, מאמני המחול החשובים בדור ההמשך של "המחול המודרני" בארצות הברית, בשנות ה-50 וה-60. תלמידה של דוריס האמפרי [Doris Humphrey], ומנהל להקת חוסה לימון.

לימון מספר איך חיבר את המחול "הבוגד" (1954): "בן אדם נולד להיות כוריאוגרף. בתחילה אני צריך רעיון, אבל אני עובד מתוך אמוציות. אינני יכול לתפקד עם רעיונות מופשטים. הרעיון בא מן החיים שלי או מקריאה על משהו. אני חי עם הרעיון במשך כשנתיים ימים. אוחז בי, כופה את עצמו עלי, נכנס בי כדיבוק. אני מנסה תנועות ומחוות שונים שעולים בי באופן ספונטני, בכל זמן ובכל מקום. כאשר יש לי רגש חזק מאוד כלפי משהו, אני מוכרח ליצור על זה ריקוד. הבוגד יהודה איש קריות אחז בי כדיבוק; בכל מקום ובכל זמן בהיסטוריה יש בוגדים. לא שנאתי אותו, ריחמתי עליו.

אני מחליט אלו יסודות של הסיפור צריכים להיות נוכחים בריקוד ואלו דמויות. עלי למצוא מוסיקה. אני מאזין ליצירות רבות עד שאני מוצא מוסיקה שמתאימה לריקוד מסוים. אני מאזין לה אינסוף פעמים עד שהיא מוכרת לי לחלוטין; ואז אני ניצב בפני הבעיה של מציאת התנועות הנכונות. תמיד יש יותר מדי תנועות זמינות, אך מעט מדי מהן אני מוצא מתאימות לנושא שלי. הכוריאוגרף צריך לבחור, להוציא, לשנות עוד ועוד, עד שהרעיונות הנכונים עולים ומבצבצים ומתחילים ללבוש צורה. רק אז אני מתחיל להרכיב את להקת הרקדנים. אני מספר לרקדנים את הסיפור. אני מראה להם את התנועות שתכננתי. לפעמים התנועות נראו טוב והיו משכנעות, במקרים אחרים היה עלי לשנות, לעמול קשות, וגם לזנוח אותן כליל, כי לא נראו לי הולמות את הנושא... לאמן יש רעיון בתוך עצמו, וכן יש לו הרצון להוציא אותו ולהעניק אותו לאחרים. אבל קיים אותו רגע ראשון, הרגע שלפני, לפני מימוש התנועה הראשונה. המסתורין הגדול של תהליך הקומפוזיציה הוא - איך קורה שליצירת מחול יש דרך לתפוס עצמאות, כך שהיא

כמעט יוצרת את עצמה. לדאבון הלב, הנס הזה לא תמיד מתרחש, וגם לא תמיד מחזיק מעמד, כי באחת עומד היוצר בפני הצורך העגום להתחיל הכול מחדש. תהליכי הניסוי והתעייה חוזרים ונשנים. כשאנו עוברים מן הסטודיו אל הבמה, יש לערוך התאמות ושינויים רבים. התנועה היא הדבר החשוב. הרעיון הוא אך ורק קרש קפיצה, הוא האמתלה ליצירה עצמה... "[4]

אקרם קאן: [Akram Khan] לפרוץ את מחסום ההרגלים של הגוף

אקרם קאן, כוריאוגרף ורקדן, הופיע בפסטיבל ישראל 2001, ואף לימד בכיתת אמן; קאן בקי באופן מעמיק בריקוד ההודי הקלאסי הצפוני של סגנון הקאטאק [Kathak]. זהו הבסיס לכוריאוגרפיה שלו, והוא מוגדר היטב וחמור

קיליאן מחפש יחסים, רגשות ותנועה, הקשורים למוסיקה שבחר, ואשר מתחברים אליה. את העולמות האלה הוא מבקש לברוא על הבמה, באופן חזותי. לעיתים הוא עובד עם מוסיקה קיימת, לעיתים יש לו רעיון והוא מזמין בשבילו מוסיקה. נדרשת האזנה טוטאלית, שבאמצעותה הוא מנסה להיכנס לעומק עולמו של המלחין. יש גם עבודות שבהן הקו הדרמטי היה המקור ליצירה. הצורך הפנימי ליצור כוריאוגרפיה הוא אינטלקטואלי לעיתים נדירות בלבד. הכוח המניע נובע מן הרגשות והפיזיות של הגוף, בצירוף רוחניות. בריקוד, הפיזיות שמקורה בגוף היא הדבר החשוב ביותר. רגש או הבעה בלבד אינם מספיקים, אם אין המחשה ומימוש שלהם בגוף המתנועע. לדבריו של קיליאן, הוא מבטא ביצירותיו דברים שהם ייחודיים למוסיקה ולתנועה, דברים שאינם ניתנים לביטוי במילים. לשאלה "איך אתה ממציא תנועה שתהיה דרמטית, או מצחיקה, או אמוציונלית - כנדרש ביצירה?"

במבנהו.
מכאן יוצא
קאן לניסויים
וליצירה.
"אני מתחיל באלתור
חופשי של שעתיים, לבד או עם
הרקדנים שלי. במהלך האלתור אני
מפיק חומר תנועתי רב, שחלק גדול ממנו בלתי
ראוי לשימוש, כי אני והרקדנים נתקעים במה ששגור בגוף
שלנו, או ברפרטואר התנועות שאנחנו רגילים לבצע... אני שואף לפרוץ
את המחסום של ההרגלים ושל מה שזמין. לשם כך אני חוזר אל הצורה
המובנית והחמורה של סגנון הקאטאק, דולה מתוכו מהלך נתון, מפרק
אותו לגורמים, ומרכיב אותם עם מהלכי התנועה בסדר חדש..." הדרך
השנייה היא מבחינת 'מעז יצא מתוק', כלומר: כשאני מתעייף במהלך
חזרה, או כשאני נתון בלחץ ועושה טעויות בתנועה ובביצוע, אני
משתמש בטעות ליצירת משהו חדש ומקורי."[5]

יירי קיליאן [Jiri Kylian]: ההשראה לרוב היא המוסיקה

יירי קיליאן, מחשובי הכוריאוגרפים בדורנו, שימש במשך שנים רבות כמנהל האמנותי של תיאטרון המחול ההולנדי; הוא חושף טפח מתהליך היצירה שלו בראיונות שונים עם עיתונאים ועם חוקרי מחול. להלן סיכום הדברים:
בדרך כלל, המקור וההשראה ליצירה של קיליאן הוא המוסיקה. היא המזון הבסיסי, הכוח המניע. המוסיקה מעוררת בו רגש ואז עולים הדימויים החזותיים. יירי

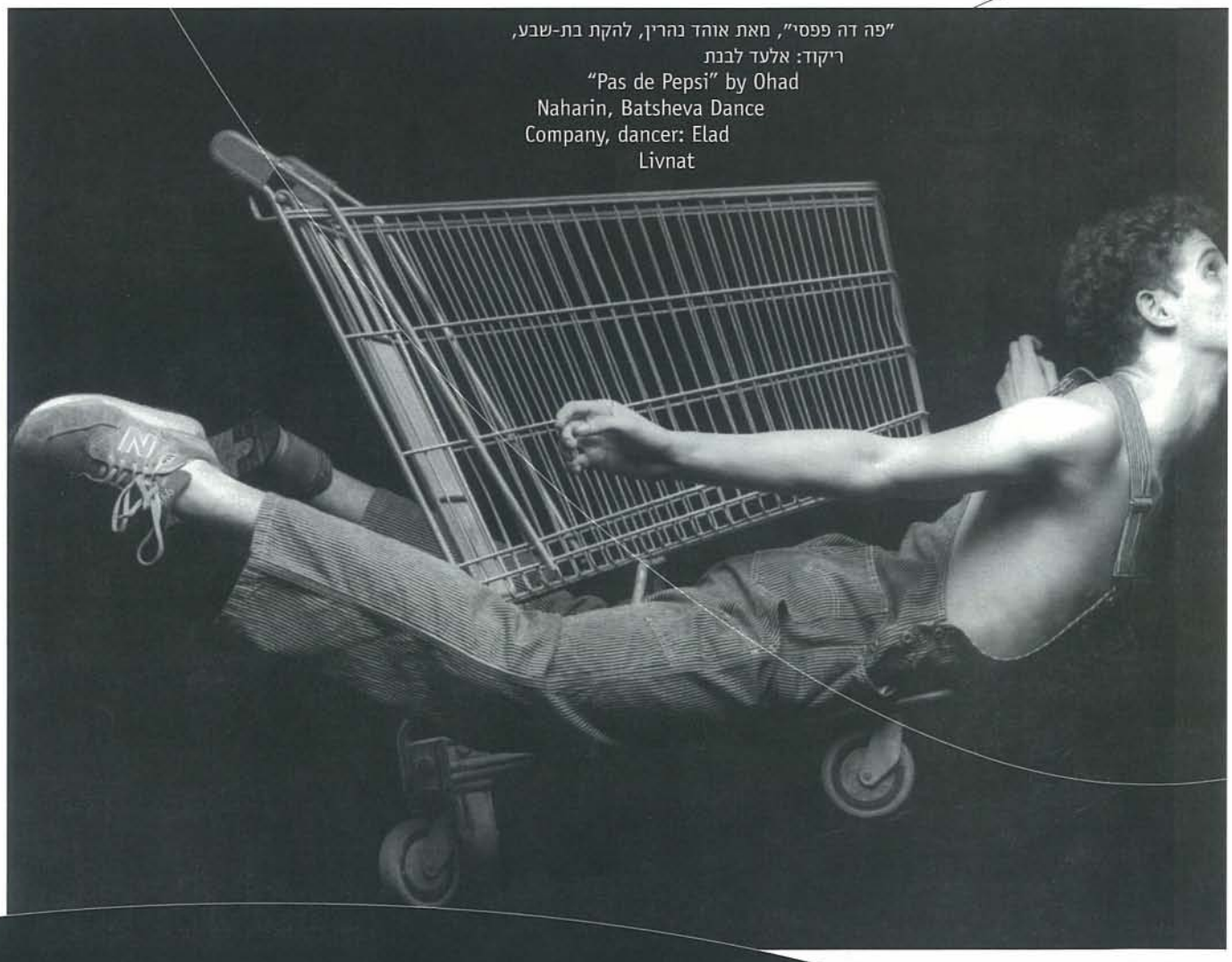
הוא
משיב: "אינני יודע
את התשובה לשאלה הזאת. וכן, לא
תנועה מסוימת היא בעלת התכונות שהזכרת, אלא החיבורים בין התנועות והקומבינציות והאינטראקציות בין הרקדנים הם המניבים את התכונות." ועוד, "אני נותן ליצירה מבנה ברור, כי דווקא הוא מאפשר להראות אינטראקציות אנושיות ומאפשר ספונטניות בביצוע". למבנה הברור של היצירה, תורמת גם המודעות של קיליאן לעובדה שכל מקום על הבמה - מרכז, צדדים, חזית או ירכתיים - יש בו תחושה שונה, אמירה שונה, אוירה שונה - "ואני חותר לחוש את המקומות השונים ולכוון את הרקדנים לחוש אותם". קיליאן בטוח, כי חיוני שהכוריאוגרף יהיה בעצמו רקדן, לפני שהוא מחבר מחולות. עליו לחוות בגופו שלו את המדיום של הריקוד וגם להתנסות במצבים האמוציונליים שרקדנים נתונים בהם. התנועה הפיזית במרחב היא אחת מאבני היסוד של תהליך היצירה. קיליאן בא לחזרה הראשונה עם הרקדנים כשבאמתחתו רעיונות תנועה; במהלך העבודה הכול גדל, הכול משתנה, והוא משתמש רק בחלק מן הרעיונות שהביא איתו. הוא מחפש סגנון חדש לכל יצירה שלו, מפני שאם הכוריאוגרף דבק בסגנון אחד, ההתפתחות שלו באה אל קצה, והתהליך היצירתי מת. עם זאת, מדגיש קיליאן, ליצירה המסוימת כשלעצמה צריך להיות סגנון מובהק ואחיד.[6]

הבאנו גם מדבריהם של שניים מיוצרי המחול המובילים בארץ - רמי באר ואוהד נהרין - על תהליך היצירה שלהם:

רמי באר: השורה התחתונה היא - אינטואיציה

"אני עובד על נושאים שמעסיקים אותי ומחפש ריגוש וחידוש. לפני שאני נכנס לסטודיו אני בונה קונצפציה ברורה: איזה עולם אני רוצה ליצור על הבמה. כך אני מטיל על עצמי מגבלות, שהן הכרחיות לתהליך היצירה, כדי שלא אלך לאיבוד, וגם כדי שאוכל לכוון את הרקדנים. מכאן הדרך מתכוונת בעצמה. הקונצפציה נוגעת קודם כל להיגד, לנושא שעליו נסבה העבודה. ההיגד איננו סיפור. ההיגד משיק למציאות, אך לא באופן מוחשי מדי, וגם לא באופן מופשט מדי. השלב הבא הוא קונצפציה ברורה של חלל הבמה. החלל איננו קישוט, אלא מרכיב מהותי של ההיגד. הרקדנים, באמצעות גופם ובתנועתם, מפיחים חיים בחלל... המוסיקה היא מקור ראשוני למחול. אני שומע מוסיקה, והיא גורמת לי לראות דברים בעיני רוחי. מפני שלא מצאתי מלחין שהמוסיקה שלו מתאימה לתבנית היצירות שלי, בעיקר ליצירות ארוכות, אני מעדיף לעבוד עם פסקול, שהוא קולאז' של מוסיקות שונות, פסקול שיש לו עמוד שדרה שמתאים להיגד. אני מאזין לקטעים רבים מאוד, מסביר למוסיקאי (אלכס קלאוד, שעורך את רוב הקולאז'ים המוסיקליים לעבודותי) מה נחוץ לי, והוא, שמכיר את הראש שלי, מציע קטעים שונים לקולאז'. אשר לתאורה, כבר מתחילתו של תהליך היצירה, אני משתמש בה, ככלי חזק שמאיר, ממקד, מוביל את עין המסתכל. למשל, ב"על פי תהום" (1999) היתה לי קונצפציה של עולם חסר שקט ורווי מתחים. הפתרון המעשי של זה על הבמה היה בעיצוב החלל, בבניית שיפוע שמערער את היציבות, בבניית אלכסון שמושך כלפי מטה. החלל הזה הניב גם את הפתרונות התנועתיים.

עשיית ריקוד היא תהליך ארוך שנמשך מספר חודשים. הרקדנים מאוד מעורבים בתהליך; בתחילת הדרך יש שלב של אלתור בו אני נותן לרקדנים חופש. אני בורר מן החומרים שהם מביאים ויוצרים, לוקח חלק, מפתח יחד איתם. אני מבקש שיביאו מעצמם ושיהיו נדיבים בנתינה שלהם. ביצירה הגמורה, אינני משאיר חופש לאלתור. אחרי המופעים הראשונים אני מכניס בעבודה שינויים, בעיקר משתדל לקצר... אני מושפע מן המציאות שבה אני חי וגם מן האמנויות האחרות. כל הזמן נאגרות בי חוויות - מראות, קולות, מחשבות, באופן מודע וגם בלתי-מודע. הדברים נטמעים, מבשילים בהדרגה, ואז, ברגע



"פה דה פפסי", מאת אוהד נהרין, להקת בת-שבע, ריקוד: אלעד לבנת
"Pas de Pepsi" by Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, dancer: Elad Livnat

המקום
שהוא קורא
לו "נכון", ושנית,
ההיכרות שלו עם הרקדנים
והמפגש איתם אינטנסיביים מאוד,
כך שהרקדנים מצויים בתוך המסגרת
המחשבתית שהתווה נהרין, הם "מכירים את הראש"
שלו. חלק מן האלתורים מתקבלים ונטמעים בעבודה הגמורה. נהרין
אומר, שהוא מנסה להעביר לרקדנים תוך כדי תהליך היצירה, את "מה

מסוים,
עולים פתרונות, נוצרים
חיבורים. בדרך כלל, זה רגע של הכרה מאוד ברורה. השורה התחתונה
היא - אינטואיציה, וזאת הולכת ומשתכללת עם השנים.[7]

אוהד נהרין: אי אפשר לנסח את הבהירות הזאת

אוהד נהרין מעיד על עצמו שיש לו קושי גדול להתייחס במילים לתהליך היצירה, כי מילים הן ברורות ואילו דימויים, הרגשות ותנועה, שהם החומרים של תהליך היצירה, אינם ברורים ומוגדרים.[8]
להלן, מדבריו של נהרין על התהליך היצירתי:
"בריקוד אני מחובר למשהו חייתי, משהו ייצרי. אני אוהב להמציא ונפעם מהמצאות. הפנטזיה שלי היא לעשות יש מאין. זה נותן לי את תחושת הקיום שלי. כמו מין נהר זורם ובכל פעם אני מתחבר לקטע ממנו, לוקח את הדברים שצפים בו ובונה מהם את היצירה.[9]
"בקומפוזיציה אני תמיד לוקח אלמנטים מהחיים. כמו שקומפוזיטור משתמש בצלילים, בתווים שונים, אני לוקח מוסיקה אופראית ופעייה של תינוק יונק, קרש כתום ועוגיות מזל [Fortune cookies] ("יאגי") ומחבר להם את עצמי וגם אתכם. מעניין אותי החיבור בין האלמנטים הללו והמתח ביניהם. אך גם הקוהרנטיות חשובה, כי בה תלויה הבהירות של העבודה כולה."[10]
"אני מחפש קומפוזיציה ברורה שבנויה מאלמנטים לא ברורים, מאלמנטים קטועים."[11]
"לבו של תהליך היצירה הוא חיפוש התנועה. הכרת הגוף, חקירתו וגילוי הפוטנציאל שלו הם העיקר, כולל חולשות הגוף. יש לחתור לשכלול מתמיד ולוירטואוזיות, ונדרשת לשם כך השקעת זמן רבה. מאוד קל לי להמציא תנועות, יחד עם זאת, אני גם יוצר מקום בשביל הרקדנים לגלות ולהמציא. המרכיב השני בתהליך הוא הקומפוזיציה, החיבור בין המרכיבים השונים וגם המתח ביניהם. אני אוהב לעשות קומפוזיציות. חשובה לי הצורה, כי הצורה מספרת את מה שיש בפנים, את התוכן. אני מחפש את הדיוק שביצירה, את הדינמיקה בין הרקדנים, את הסדר שביניהם. אי אפשר לנסח את הבהירות הזאת. אחרי הכול - יש ביצירה גם דברים שאני בעצמי לא מבין."[12]
"תהליך היצירה של כל עבודה מתחיל זמן רב לפני החזרה הראשונה. התאריך של הבכורה מכריח את היצירה להיוולד סוף-סוף. תהליך היצירה כבר קיים בכל רגע, גם לגבי כל העבודות שאני עתיד לחבר. לפעמים יש אכן התאמה בין התכנון ובין התוצאות, לפעמים התאמה כזאת לא באה לידי מימוש."[13]
נהרין מותיר לרקדנים הרבה מאוד חופש לאלתר, בזמן שהוא עובד על יצירה חדשה, אפילו אם מה שהאלתור מניב איננו קשור כלל ליצירה שעליה הוא עובד. זאת, ראשית, כי הוא סבור שהאלתור נובע מתוך

שאני יודע, אבל לא מתוך המקום הטריוויאלי של פרט זה או אחר,
אלא מתוך שכבות עומק של התנסויות, חיים, אמנויות ותרבות."[14]
עוד הוא אומר: "הרקדנים הם לא הכלים שלי, הם דבר חי ועל כן הם משפיעים עלי ועל הדינמיקה של היצירה. אני מבקש מהם לשמור על הרגש האינטימי שלהם כלפי הגוף ועל התחושה האישית, ולא להיסחף באנרגיות החזקות שמאפיינות חלקים רבים של יצירותי."[15]
הוא אוהב להשתמש במוסיקה של ארבו פארט [Arvo Part] מאחר שהיצירות של פארט נותנות לו מסגרת. המחולות הם גם דוגמה מצוינת לכך שהריקוד איננו אילוסטרציה למוסיקה, אלא שהתנועה יוצרת עם המוסיקה צירוף חדש, איכות חדשה, בלעדית.[16]

האם יש משהו משותף לכל הכוריאוגרפים שמדבריהם הבאתי, ולרבים אחרים?
אכן יש: אבן הפינה ופעמים רבות נקודת המוצא בתהליך היצירתי היא ההתנסות הגופנית והתנועתית של הכוריאוגרף עצמו ושל עבודתו עם הרקדנים. כוריאוגרפים רבים מעידים על עצמם, שנקודת מוצא נוספת שלהם היא המוסיקה.
ועוד, לאינטואיציה יש חשיבות גדולה בתהליך היצירה, אך קשה להגדיר ולהסביר אותה. יפים לעניין זה דבריו של הפסיכולוג הנודע הרברט סימון: "אינטואיציה היא היכולת לזהות ידיד ישן."[17] דבר דומה אומר רמי באר: "ליוצר יש מאגר גדול של חוויות, מראות, קולות, מחשבות, זאת באופן מודע, וגם באופן בלתי מודע. אלה זמינים לו בתהליך היצירה". אינטואיציה מתקשרת גם לפן אחר של תהליך היצירה והוא תחושת ה"נכון" - Rightness. כוריאוגרפים מעידים, שבנקודה מסוימת, ברגע מסוים, הם חשים, יודעים, שפתרון מסוים הוא "נכון". ועוד, כמו שאומר רמי באר ואומרים גם כוריאוגרפים אחרים: מנקודה מסוימת בתהליך יצירת המחול "הדרך מתכוונת מעצמה". אני מבינה את המילה "מתכוונת" בשני מובנים - מלשון "כוונה", ומלשון "כיוון".
ניתן לסכם ולומר כי בתהליך היצירה פעילים שני כוחות: ההשראה, היצירתיות, שהם ספונטניים, אינטואיטיביים, ולרוב גם בלתי מודעים. וגם - מלאכת עשיית הריקוד, המיומנות, שהיא פועלת במודע, באופן הכרתי. ההשראה היא "מתנת שמים", וכמעט לא ניתן ללמוד אותה, מלאכת עשיית הריקוד ניתנת להילמד. בתהליך היצירה, רב הסמוי והחידתי מן המודע והידוע. הלא זהו "קסם המסתורין".

"לה מאליצ'" מאת חוסה לימון, להקת בת-שבע, רקדנים: נורית שטרן, רחמים רון, אהוד בן דוד, צילום: מולה והרמתי
"La Malinche" by José Limón, Batsheva Dance Company, Dancers: Nurit Stern, Rahamim Ron, Ehud Ben David, photo: Mula & Haramati

מראי מקום

1. Foster Susan Leigh, *Reading Dancing, Bodies and Subjects in Contemporary American Dance,* University of California Press 1986, p.16.
2. Ibid, p.17.
3. בהרצאה בסמינר במכון ון ליר בירושלים, 1986.
4. Limón José: "Composing a Dance", *Impulse* 1958.
5. מתוך דברים שנאמרו בכיתת האמן שהעביר אקרם קאן, בפסטיבל ישראל 2001.
6. מתוך: יירי קיליאן, בראיון עם Walter Terry, 1981, ארכיון הספרייה למחול, לינקולן סנטר, ניו יורק; יירי קיליאן, בראיון עם John Gruen, 1983, ארכיון הספרייה למחול, לינקולן סנטר, ניו יורק; יירי קיליאן, בסרט דיוקן, 1991.
7. רמי באר, בכינוס מחול ארצי "חלונות למחול 2001: היוצר והיצירה", מאי 2001; התקיים בספרייה הישראלית למחול בבית אריאלה, תל אביב.
8. אוהד נהרין, בסרט דיוקן של גדעון דרורי, 1993.
9. כנס "חלונות למחול 2001".
10. אוהד נהרין, בראיון לטלוויזיה, עם יאיר גרבוז, 1997.
11. אוהד נהרין, במפגש עם מורים - עיתון *הארץ*, דצמבר 1999.
12. כנס "חלונות למחול 2001".
13. אוהד נהרין, במפגש עם מורים.
14. גרבוז.
15. דרורי.
16. גיורא מנור, "שיח כוריאוגרפים: אוהד נהרין ורמי באר", *מחול בישראל* מס' 8, יוני 1996.
17. הרברט סימון, בהרצאה באוניברסיטת סטנפורד, 1988.

יצירתיו

אריקה לנדאו

יצירתיות היא:

העזה - לצאת לקראת החדש, להיות שונה, להיות עצמך.
כל דבר חדש איננו בטוח, איננו מתיישב עם הקודם. עובדה זו דורשת תגובות שאינן ידועות מראש. לכן אנו זקוקים לאומץ, להעזה להיות יצירתיים. האומץ הזה זמין בזכות החופש הפנימי של הפרט, ובזכות הביטחון המוקנה לו על ידי הסביבה. היציאה מן המעגל המוכר והבטוח, אל החדש והבלתי ידוע, אפשרית רק הודות לאותה העזה, לאותו אומץ. היעדר העזה לצאת אל החדש מעיד על חוסר ידע, חוסר בחופש פנימי וסביבה שאינה תומכת דיה.
השאיפה לקונפורמיות - היעדר ההעזה להיות עצמך, מתוך החרדה להיות שונה מאחרים ולא להיות מקובל - היא הסיבה שאנשים צעירים ומוכשרים הופכים למדענים/אמנים/אנשים ממוצעים. מעטים הם בתי הספר שאינם שואפים לקונפורמיות; והם מניבים משום כך אנשים צעירים ההולכים בדרכים שאלפים הלכו בהן קודם לכן, אנשים שאינם מעזים לצאת לקראת החדש, להגיב בהתאם ליכולתם, להיות שונים.

קומוניקציה עם עצמך ועם סביבתך

הפרט בא במגע מתמיד עם עצמו ועם סביבתו. הפתיחות שבה הוא פוגש את סביבתו מאפשרת לו להבחין בטוב ובבעייתי, ביפה ובמכאיב. אותה פתיחות, לגבי עצמו, מקנה לפרט את המודעות לתובנותיו ולרגשותיו, מעלה אסוציאציות המקשרות את הידוע מקודם עם הגירוי החדש, הנבחן. דבר זה מוביל לפתרונות ולהרחבת העולם הפנימי. התובנות הן קודם כל סובייקטיביות, אך המודעות אליהן מאפשרת ניסוח אובייקטיבי, המביא לתקשורת מובנת עם הסביבה החיצונית. אם איננו יכולים להיות יצירתיים, חסרים לנו החופש והאמצעים להיות בדיאלוג עם עצמנו ועם סביבתנו.

סובלנות כלפי שגיאות, מצבים אמביוולנטיים או מצבים לא בטוחים

להיות יצירתי משמעו להיות סובלני כלפי החולשות של עצמך. שגיאות וכשלונות יכולים לפגוע בתהליך היצירתיות, במידה שאנו מתייחסים אל עצמנו ביתר רצינות או ביתר חשיבות. עם זאת, כישלון יכול להיות גם נקודת התחלה שבה אנו שואלים שאלות חדשות, מחפשים דרך אחרת, אל תובנות חדשות.
מה אנו יודעים על אלפי הכשלונות שקדמו לניסוי היצירתי המוצלח, שהביא מדען מסוים להכרה ולגדולה? אם אין אנו סובלניים כלפי כשלונות, לא נוכל גם לנצח, כלומר להיות יצירתיים.

העמדת שאלות - פתוחות, דינמיות, מופנות לעתיד, כסובייקט ולא כאובייקט

העלאת שאלות מאפשרת לנו לראות את הדברים מכל היבטיהם; לאחד ניגודים, להתמודד עם החיים. השאלה הפתוחה, האקטיבית והדינמית

(מה אני יכולה לעשות?) עומדת בניגוד לשאלה הסיבתית, הדטרמיניסטית, המושרשת בעבר (למה זה קורה לי?), המשתקת את התהליך היצירתי ומצרה את קיומנו.

משחקיות - לנסות, להתנסות, לקשור ולתקשר

היצירתיות היא גישה משחקית: להעז להתנסות בחדש, ולקשר בין דברים שלא היו מיוחסים זה לזה קודם. כשאנו לוקחים את עצמנו ברצינות תהומית, כשאיננו מעזים לצאת לדרך משלנו אלא רק לדרכים שנסללו על ידי אחרים, אנו מפגינים גישה לא יצירתית. במשחק אנו מעזים יותר, כי קל יותר לשאת את הכישלון בניסוי. לדבריו של אלברט איינשטיין, אם לא היה לו הדמיון הדרוש כדי לשחק, הוא לא היה מגיע לתיאורמות שלו. המתמטיקאי פואנקרה אמר דברים דומים.

הומור - ראיית הדברים מהיבט שונה, נכונות להיות מופתע ולהפתיע

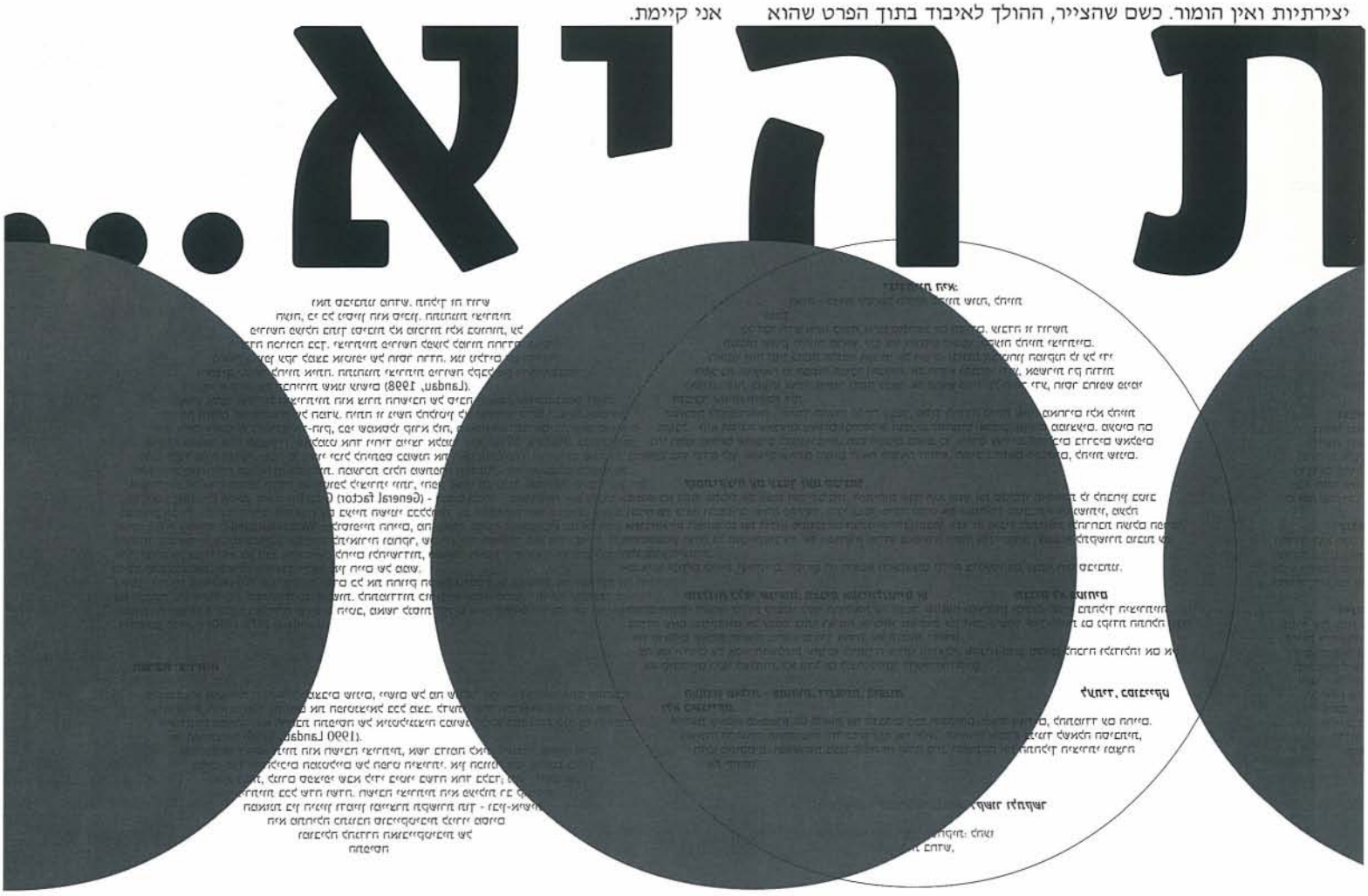
הומור מאפשר לנו לראות את הבלתי נסבל, לעיתים, גם חרדה, סבל, כאב או אי ודאות, מזווית אחרת וחדשה. להגיב באופן מפתיע ובצורה הומוריסטית, על אף הכאב וחוסר האונים. אם חסרה הגמישות הרגשית והשכלית לראות את הדברים מהיבט שונה, או שאיננו מעזים לקחת כמה צעדים אחורה ולהתבונן בדברים ממרחק מסוים - אין יצירתיות ואין הומור. כשם שהצייר, ההולך לאיבוד בתוך הפרט שהוא מצייר, אבל לוקח שלושה צעדים אחורה ומתבונן איך הפרט הזה משתלב בתוך השלם, הוא התמונה כולה, כך חשוב לראות איך הרגע הבודד משתלב בתוך ההמשכיות של הקיום.

קבלת החרדה כחלק של העצמי

החרדה היא חלק מקיומנו. עלינו להתמודד למרות החרדה, ולא לצפות להשתחרר ממנה כדי להתחיל לפעול. על אף החרדה, עלינו להיות מעורבים, לקבל את החדש והלא בטוח, לתקשר ולאהוב. על אף הלא קבוע והזמני, בזמן ובמרחב, עלינו לחיות ולהיות יצירתיים. זוהי היצירתיות שלי, האומץ לחיות ולהיות בדיאלוג מתמיד עם הסביבה ועם עצמי. זוהי ההתמודדות עם אבסורד הקיום.

היצירה שלי

הסדר שלי בתוך הכאוס של הקיום. מה שחשוב הוא לא מה קורה לי, אלא מה אני עושה עם זה. יצירתיות היא גישה לחיים ולהישרדות. היא המתח, המחזיק אותנו עירניים, המתח בין השאיפה לחופש לבין קבלת המסגרות שבהן אנו חיים והתלות בזולת שאותו אנו אוהבים. המתח הזה בין הקיצוניות [extremes] הוא אמיתי והוא מקנה צורה ומשמעות ליצירתיות. הודות ליצירתיות אני מכוננת את הסדר שלי, את המשמעות שלי, את עצמי. Creo ergo sum - אני יצירתית משמע אני קיימת.



המטרות של החינוך והפסיכותרפיה גם יחד הן לאתגר ולתגבר את הפוטנציאל של הפרט, לספק לו כלים שאיתם יוכל לפתח ניסיון, ולאפשר לו ליהנות מתהליך העשייה והיצירה. כל זה מוביל לגישה כוללת אל הקיום, שיכולה להיות מתוארת כהתנהגות יצירתית או גישה יצירתית. בהיררכיה הקיומית שלי, זוהי הדרגה הגבוהה ביותר של בריאות נפשית ושל כל אינטראקציה אינטלקטואלית, חברתית או אמנותית.

התנהגות יצירתית עבורי אין פירושה רק פריצת מגבלות. היצירתיות מאפשרת לא רק למצוא ולבחור אלטרנטיבות בתוך גבולות שהם בדרך כלל נתונים וצרים, אלא גם להעז ולמצוא גבולות חדשים בהתאם לפוטנציאל האישי: כל יום, כל רגע, בחירה חדשה, התחלה חדשה. לבחור לקבל את המגבלות או לחילופין להרחיב אותן, פירושו לבחון את הנסיבות החיצוניות ואת הפוטנציאל הפנימי, ובכך לגלות את עצמנו ואת סביבתנו מחדש. תהליך זה דורש העזה, כי כל ניסיון הוא סיכון. התנהגות יצירתית פירושה פעולה בתוך נסיבות לא מוכרות ולא בטוחות, על החרדה הכרוכה בכך. יצירתיות פירושה לפעול למרות החרדה, במקום לחכות באופן עקר למצב אוטופי של חוסר חרדה. אנו נולדים עם החרדה וחייבים ללמוד לחיות איתה. התנהגות יצירתית פירושה לקבל את החופש לבחור, ולקחת אחריות על הבחירות שאנו עושים (Landau, 1998).

האויב מספר אחד של היצירתיות הוא צורת החשיבה של סיבה-תוצאה, שהיתה במשך דורות תפיסת העולם הפילוסופית של המדע. היתה זו גישה לחלוטין לא יצירתית ביחס לבעיות אנושיות. זוהי גישה שמובילה לחשיבה אד-הוק, כפי שמאסלו קורא לזה, חשיבה הגורסת שסיבה אחת ספציפית מולידה תוצאה אחת ספציפית, שאלמנט אחד ויחיד מייצר אלמנט אחר (Maslow, 1996). במקום זאת, עלינו ללמד צורת חשיבה, שבה כל גירוי יכול להיתפס כמשנה את האורגניזם כולו; ואורגניזם שונה זה, בתורו, משפיע על ההתנהגות בכל שדות הפעילות. המערכת כולה משתפרת ומשתנה - זהו ההיבט ההוליסטי של היצירתיות. כל גורם שהופך תלמיד או מטופל ליצירתי יותר, יהפוך אותו גם לחבר טוב יותר, תלמיד טוב יותר, אזרח טוב יותר, וכן הלאה. זהו ה-G-factor (General factor) - הגורם הכללי - ביצירתיות. אם נתפוס את האדם כתמצית הבעיה, נהיה מוכרחים להתעמת עם בעיית השינוי בכללותה, עם התפתחות האדם כשלם. עימות זה "מסבך" אותנו בעליל בשאלת ה-Weltanschaung, פילוסופיית החיים, מה שעומד בניגוד מוחלט לחשיבה אד-הוק, חשיבה סיבתית, נוסחאתית, אטומיסטית, האופיינית לתיאוריה ומחקר, שם השאלה הנשאלת היא מהי הסיבה לדבר כזה או אחר. יצירתיות עבורי היא לא מצב אלא גישה לחיים ולהישרדות, כשהאני מאמין הוא שאנו שותפים לגורלנו, ושללא נטילת חלק במציאת אלטרנטיבות ובבחירתן, אין חיים של ממש.

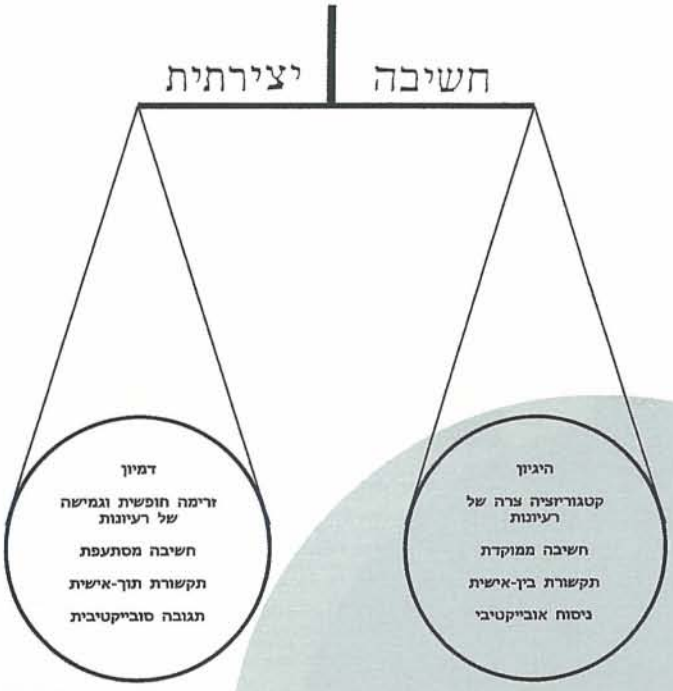
בחינוך, כמו גם בפסיכותרפיה, אני מחפשת קודם כל את החוזק הטמון בתלמיד או במטופל. אני "מחזקת את החוזק", את היכולת שלו לייצר כוח, להתמודד עם חולשות. להתמודדות כזו נדרש אומץ: הרבה יותר קל להסתתר מאחורי קונוונציות חברתיות וללכת בשבילים חרושים היטב, מאשר לנסות דרכים אינדיווידואליות בהתאם לפוטנציאל הפרטי, ולהסתכן בכישלון (Landau, 1973, 1990).

חשיבה יצירתית

אינטליגנציה מאפשרת הסתגלות למצבים שונים, יישום של מה שנלמד בעבר. יצירתיות אינה מסתפקת בהסתגלות. היא שואפת להגשים את הפוטנציאל בכל מצב. לדעתי, אחת התרומות המרכזיות של היצירתיות במחקר היא הרחבת התפיסה של אינטליגנציה כמושג הכולל הסתגלות, כמו גם הגשמה של הפוטנציאל (Landau, 1990).

אחד מביטויי היצירתיות הוא חשיבה יצירתית, אשר בדומה לאינטליגנציה, מהווה גורם בסיסי בכל התהליכים המנטליים של הפרט היצירתי. אין הכוונה, כפי שחשבו במשך מאות רבות, לגורם ספציפי שבא לידי ביטוי בשדה אחד בלבד; ניתן ליישם את היצירתיות בכל שדה ושדה. חשיבה יצירתית היא פעילות רב קוטבית, המאזנת בין היגיון ודמיון ומייצרת תקשורת תוך - ובין-אישית; היא מתחילה כתגובה סובייקטיבית לגירוי מסוים ומובילה להגדרה האובייקטיבית של התפיסה הסובייקטיבית.

ניתן לדמות חשיבה יצירתית למאזניים שקולים:



המאזניים של החשיבה היצירתית
The scale of creative thinking

חשיבה יצירתית מאזנת בין שני קטבים, שנראים במבט ראשון כמנוגדים. חשיבה יצירתית מאחדת ניגודים: היגיון ודמיון, קטגוריות צרות וזרימה חופשית, חשיבה חדגונית ורבגונית, תקשורת תוך-אישית ובין-אישית, ניסוח אובייקטיבי ותגובה סובייקטיבית. אפשר להבין את האינטגרציה הזאת, אם תופסים את החשיבה כתהליך יצירתי, שבמהלכו, בכל שלב, אנו נזקקים ליכולת ולהיבט שונה של אישיותנו, ולתגובה אישית מן הסביבה, כדי להגשים את הפוטנציאלים הטמונים בו. כדי להכיל אינטגרציה זו של ניגודים, עלינו לנסות לשחרר זרם חופשי של רעיונות ולאפשר למחשבות לשייט בגמישות בעולמנו הפנימי. הזרימה הזאת מעוררת את הדמיון, אשר בחיי היומיום מודרך לחלוטין על ידי ההיגיון, בעוד אנו מנסים להשאיר כמה שפחות מקום לדמיון ולהיצמד לקטגוריות צרות של חשיבה, המאפיינות מחשבה קונפורמית.

תנאים מעודדי יצירתיות

ההבדל בין אדם לאדם אינו טמון בכמות הידע שהוא רוכש, אלא במידת העניין והריכוז שהוא מקדיש ומשקיע בתחום שבו הוא מתעניין. עניין זה תלוי בגורמים אינטלקטואליים, רגשיים וחברתיים ובאישיות. התנאי החשוב ביותר ליצירת עניין וריכוז הוא סקרנות. איינשטיין נשאל פעם מה מהות הכישרון שלו; תשובתו היתה: יש בי סקרנות אינסופית. סקרנות מובילה לעניין, להעמקה בדברים חשובים או לא חשובים. העניין בדבר הופך לעניין בחיים הפרטיים. עבור ילדים זה טבעי ביותר - הסקרנות והעניין בכל דבר, המסתורין שיש לפתור, מתן תשומת הלב, ההתפעלות ללא דעות קדומות וכו'. בתחילה, כל עוד יש הרבה הטעון גילוי, ההשקעה בעניין היא קצרת טווח. עם הזמן, העניין נעשה מרוכז יותר ומתפתח לתחום התעניינות, ואולי בהמשך, גם לעשייה במדע או באמנות, במחקר או בכתיבה, במוסיקה או בריקוד. לעורר את הסקרנות - שנדחקה עמוק כדי להתאים למציאות ולשגרה - אצל המבוגר, כמוהו כלידה מחדש, כגילוי עצמי, כדרך למודעות לכוחות היצירתיים הפנימיים.

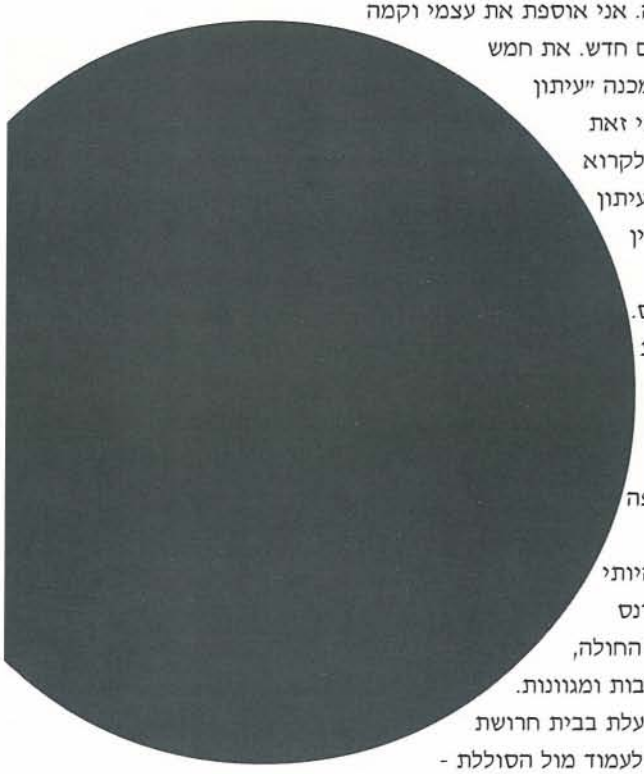
אך אין די בלעורר את הסקרנות. צריך להיות נתון בחיפוש מתמיד אחר גירויים, פעילויות והפתעות, על מנת לאזן את הכוחות היצירתיים. אם כל זה לא קורה, אנו חוזרים לקיום של תרדמה לא יצירתית. חוקרים משתמשים בהקשר זה במילה Entropy, שמקורה ביוונית ומשמעותה עבורנו היא חוסר כיוון, חוסר ארגון, אי סדר. כולנו מכירים את המצב הזה של אי עשייה, של היסחפות פסיבית, כשאין גורם חיצוני הדורש מאיתנו לעשות משהו - אין ריכוז, אין התמקדות, אין אנרגיה, אין חשק. בזמנים כאלה, של חוסר עשייה, אנו שונאים את עצמנו. כל הכשלונות בחיינו, כל המריבות, עולים במחשבתנו. אדם לעצמו זאב. אנו מנסים לברוח אל הטלוויזיה, אל שיחות שלא מעניינות אותנו, מנסים שלא להיכנס למצב של חרדה מפני חיים שיימשכו כך עד מותנו. יצירתיות היא בעיני תוצר של הדחף הטמון בנו, לסדר של העצמי בתוך אי-הסדר והכאוס הקיומיים. אם נפעיל את האנרגיות היצירתיות, ניצור מצבים מונעי דיכאון, מצבים שייצרו מוטיבציה פנימית לעשייה מספקת ומהנה.

היכולת להיות מופתע בכל פעם מחדש היא תנאי נוסף לשחרור הכוחות היצירתיים. לקרוא את התפריט במסעדה, לא רק כדי לדעת מה להזמין, אלא גם כדי לגלות את התרגום המשעשע משפה לשפה, למצוא שגיאות כתיב ועוד. לגלות מקור מפתיע של מילה יומיומית, לגלות משמעות חדשה. מתוך ניסיוני האישי, אני יכולה לומר שאני מפתיעה את עצמי לעיתים קרובות בתגובות בלתי צפויות, בזיכרונות שמתעוררים בי. הרגלתי את עצמי להעלות על הכתב מדי יום את הדברים שהפתיעו אותי, בעולמי החיצוני והפנימי כאחד. חבל לי לאבד את ההפתעות האלה. אעז אפילו לומר שההפתעות הגדולות של חיי נגרמו לי מידי עצמי, ולעצמי.

באמצעות היכולת להיות מופתע ולפקפק במובן מאליו, האדם היצירתי מוצא בעיות במקום שאדם רגיל אינו שם לבו אליהן. החוקר האמריקאי ג'.פ. גילפורד, כתב ב-1951 לראשונה על היצירתיות כעל תופעה חשובה במידה שווה, אם כי באופן שונה, מהאינטליגנציה. האישיות היצירתית מתאפיינת בנטייה - כניסוחו - "to get out of one's way to find a problem"; בעיות יצירתיות צומחות בדרך כלל בתחום שבו האדם מעורב באופן אישי, מתוך הזדהות עם ההשלכות של הבעיה, מתוך סבל אישי, מתוך רצון להתגבר על תחושת חוסר האונים, להיות מעורב, להיות אחראי.

בחינוך, אנו יכולים לטפח את המוטיבציה הפנימית אצל ילדים כדי לאפשר להם להגיע בעצמם לכוחותיהם היצירתיים, באמצעות שאלות הנוגעות להם: "נהנית?", "בחרת בעצמך?", "איך הגעת לתוצאה הזאת?", וכדומה. בגיל הרך אנו מגרים את הילדים לעשות דברים, מבלי לצפות שיעשו אותם היטב. עם השנים, הילד מחפש תחומי עשייה סלקטיביים יותר, והחל מגיל 8 ההורים יכולים כבר לצפות לעשייה טובה בהתאם ליכולת הילד. הציפייה של ההורים חשובה, כי העשייה מהנה, וההנאה הופכת למוטיבציה פנימית, כלומר, הילד יפעיל בעצמו את הכוחות היצירתיים שלו. הילד לומד לתכנן מתוך ניסיון קודם. כך הוא מתנסה בקביעת מטרות ופעילויות, בהתאמת היכולת שלו למשימה, ומתרכז מעצמו בדבר העתיד להיעשות. כל אלה הם תנאים הכרחיים לעשייה יצירתית, וכאן טמון גם ההבדל בין פעילות לא נעימה לפעילות מהנה.

אחת הדרכים בהן אני נוהגת לאסוף את כוחותי היצירתיים ולהיות בקשר איתם היא לנסות להסתכל פנימה לתוך עצמי, לפני שאני פוקחת את עיני בבוקר לעולם שמסביב: מה חלמתי, כיצד השינה עיבדה את אירועי יום האתמול, אילו אתגרים עומדים בפני היום, ממה איהנה ומפני מה אני חרדה. אני אוספת את עצמי וקמה מחוזקת לקראת יום חדש. את חמש הדקות האלה אני מכנה "עיתון הבוקר" שלי. קבעתי זאת כחובה כלפי עצמי, לקרוא ראשית לכל את "העיתון שלי", ורק אז להאזין לחדשות ברדיו או לקרוא עיתון מודפס. כך אני מתחילה את הבוקר, בקשר עם עצמי, עם כוחות אסופים, עם מבט לקראת היום שמצפה לי.



כשעליתי ארצה, בהיותי בת 16, נאלצתי לפרנס את עצמי ואת אמי החולה, ועסקתי בעבודות רבות ומגוונות. בין השאר הייתי פועלת בבית חרושת לטקסטיל. נאלצתי לעמוד מול הסוללת - מכונה ישנה ואיטית משנות ה-40. השעמום היה קשה מנשוא, ולכן התחלתי להמציא סיפורים לתיאטרון בובות, שבו כל סוללת היתה

דמות. כשמספר סוללות התמלאו בבת אחת פתרתי את הבעיה בעזרת מקהלה, כמו בטרגדיה יוונית; כשנקרע חוט באחת הסוללות היתה זו חגיגה בשבילי, כי אז יכולתי להשליך עליה מילות כעס, או לחילופין לנחם אותה. הפכתי לפועלת המהירה והנלהבת ביותר והבוס אף הציע לי קידום - אריגה על נול. כך התאפשר לי לעזוב את הסוללות ולהמשיך הלאה.

כשבגרתי ונישאתי, עמדתי לילה אחד עם בעלי על המרפסת, מחכה לחברים שהיו צריכים להגיע אלינו משדה התעופה. השעה היתה ארבע לפנות בוקר, שעתם של מטאטאי הרחובות. הם היו שלושה: אחד טאטא מימין לשמאל, הוריד את הלכלוך לכביש ואסף אותו; השני טאטא לאורך קטע מסוים ואסף את הלכלוך על המדרכה; והשלישי, היצירתי מבין השלושה, שרק לעצמו את חמישיית "דג השמך" של שוברט ועבד קטע-קטע, בכל פעם בצורה שונה. הוא נראה המאושר מביניהם.

מי שפועל בצורה יצירתית, יכול ליישם את ה"שיטה" הזאת בכל.

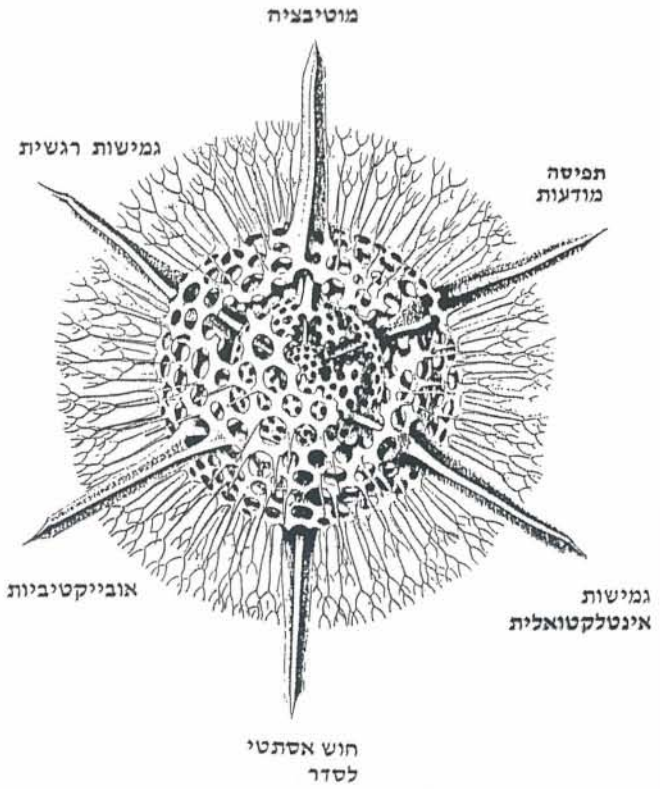
היצירתיות ניתנת להעברה, כי היא לא רק יכולת, אלא גם גישה כללית המיושמת בכל תחום, בכל עת. המודעות להיבטים אלה חשובה ביותר, כי הצורך הופך למוטיבציה, וזו נותנת כוח ומראה את הכיוון, מגדירה את הבעיה, את הופעתה, ואת המעורבות הסובייקטיבית בה. רק ראייה של הבעיה מהיבטים שונים ומציאת פתרונות שונים, מאפשרת לשפוט איזה מהפתרונות הוא הטוב והמתאים ביותר.

על-פי אלברט (1998) - יצירתיות היא חלק מהאדם. היא הדרך לסגל את העצמי לסביבה, או במונחים אקזיסטנציאליסטיים, להגשים את הדרישות של הסביבה בהתאם לפוטנציאל של הפרט. מערש האנושות, בזמנים הפרהיסטוריים, היה האדם יצירתי, ונדמה שאותגר על ידי היצירתיות שלו עצמו. זהו מקור המונח שטבע אלברט - Ur-ability. היצירתיות הופכת לדחף ליצור את הסדר הפרטי, שהוא, לדעתי, המוטיבציה החזקה ביותר להיות יצירתי, באישיות הבוגרת. אך אותו דחף לסדר, באישיות הלא מוסרית והלא בוגרת, עלול להוביל לאנטיתזה של התפיסה כולה. העבר הלא רחוק מזמן דוגמאות כמו היטלר, מוסולוני וסטאלין, ששאפו להביא סדר לחברות שנזקקו לו, אך עד מהרה הפך הסדר נוקשה, לא סובלני, שונא זרים ודכאני.

ציקשזנאמיהאלי (Czikszentmihalyi, 1991) רואה את היצירתיות כתוצאה של אינטראקציה בין האישיות והמערכת התרבותית-חברתית: 1. תחום הנושא, הידע, חוקיו וסמליו; 2. האישיות, המביאה את החידוש אל התחום; 3. שדה ההתמחות שישפוט ויעריך את החידוש. ללא ידע עמוק בתחום הפעילות והעניין, וללא עידוד ותמיכה של מומחים, אפילו האישיות המוכשרת והיצירתית ביותר לא תהיה מוערכת.

היצירתיות משנה ומרחיבה תחום מסוים, באמצעות תובנה חדשה של האישיות. דיוויד פלדמן קובע בהקשר זה שהמדען הדגול, היצירתי, אינו יוצא דופן בידע שלו בלבד, אלא באישיותו כולה (1986); אך אפילו האישיות היצירתית ביותר זקוקה לתמיכה ולשיתוף פעולה של החברה ולהכרה של הסוכנים התרבותיים בתחומה.

בקיום האנושי מתרחש מאבק פנימי בין הדחף להישאר מוגן, בתחומי הידוע, הנוח והבטוח (המוביל עד מהרה לשיעמום מונוטוני), לבין הדחף לגלות את החדש, ההרפתקני, שלא תמיד הוא בטוח ומוגן. הביטחון מותנה בשימור עצמי והומיאוסטזיס; ההרפתקני מותנה בסקרנות, בדחף ליטול סיכונים ובשאיפה לגילוי. הדחף הראשון - להישאר מוגן - אינו זקוק להרבה עידוד; השני יתפוגג במהרה אם לא יזכה לעידוד מהסביבה, לאיתגור הסקרנות, למשוב על פעילות. אם הסביבה לא מאפשרת ומכוננת פעילות, כל נטילת סיכונים וגילוי אינם אפשריים. לכן, לא ניתן להגזים בחשיבות החינוך, לא רק באמצעות ידע אלא באמצעות הצבת אתגרים לאישיות כמכלול. לא רק גילוי או המצאה אלא גם שיפוט התוצר של האחר. עלינו להזין את היצירתיות ולגרות את צמיחתה, למען שלומם של הילדים, כמו גם למען שלומה של החברה כולה. קארל סאגאן [Sagan] אמר פעם: "החזונות שאנו מציגים לילדינו מעצבים את העתיד. הם הופכים לנבואות שמגשימות את עצמן".



ליתוגרפיה של רדיולריה מאת האקל [Haeckel]

סיכום

ליתוגרפיה זו של האקל, המיקרוביולוג וחוקר הדרוויניזם בן המאה ה-19, ממחישה בעיני את התכונות האופייניות לאדם אינטליגנטי, יצירתי, מתפקד היטב, המגשים את יכולתו היצירתית. אלפי החיישנים הקטנים קולטים ומסנפים (מלשון סינפסה) את המסרים של העולם

החיצוני למאות המרכזים הקטנים, עד שהם מגיעים אל מרכז האישיות ומעצבים אותו. מהמקום הזה, שהוא מרכז העולם הפנימי, נשלחים שישה זרמים עיקריים לעבר העולם החיצוני.

שש השלוחות מגלמות בעיני את התכונות והיכולות המאפשרות לאישיות לממש את עצמה: תפיסה, הנעה, גמישות רגשית, גמישות אינטלקטואלית, אובייקטיביות, דחף לסדר ולאסתטיקה.

1. תפיסה ומודעות - פתיחות ורגישות של האישיות לראות ולהיות מודעת לקיים סביבה, להתבונן בעין נאיבית בדברים השגרתיים ביותר, להבחין בהבדלים, להיות מודעת ליחסים ולבעיות.

2. הנעה (מוטיבציה) - חיפוש אחר אתגרים משמעותיים, תקשורת תוך- ובין-אישית. אלה הם האהבה והתשוקה לעניין ולתחום, הדחף והצורך בהגשמה עצמית.

3. גמישות רגשית (מוביליות אמוציונלית) - תלויה בכוחו של האגו, בביטחון העצמי. הרגישות להבחין בבעיות, האומץ להתעמת איתן, הנחישות להביאן לידי פתרון, למרות החרדה הקיימת כל הזמן. זוהי אינטואיציה, סובלנות כלפי מורכבות, חוסר סדר וחוסר סימטריה. היכולת לשחק ולשאול שאלות, המוכנות ליטול סיכונים, רוח ההרפתקה, האומץ.

4. גמישות אינטלקטואלית - סקרנות, שטף רעיונות, אנלוגיות, מטאפורות ודמיון. זוהי היכולת לזכור, לשלב, להרכיב אסוציאציות ורעיונות. גמישות, שפירושה להתקרב לדברים ולשאול שאלות מהיבטים שונים, סובלנות ביחס לסתירות, בדומה לאל הרומי יאנוס בעל שתי הפנים - שילוב בין ניגודים.

5. אובייקטיביות - היכולת לקחת מרחק מעצמך, להיות מסוגל לביקורת עצמית, לקבל את ביקורתם של אחרים, ויחד עם זאת להיות אסרטיבי ועצמאי בדרך החשיבה ואוטונומי מבחינה רגשית. היכולת לתרגם את הרעיון הסובייקטיבי לניסוח אובייקטיבי, המובן על ידי הסביבה. זוהי הנכונות ללכת לקראת הסביבה, להיות מובן ומקובל.

6. הדחף לסדר ואסתטיקה - זהו דחף מרכזי בקרב הגזע האנושי, ואולי הגורם העיקרי המבדיל אותנו מיצורים חיים אחרים. הוא כולל סובלנות למורכבות, לרב-משמעות וחוסר סימטריה; יכולת הפחתה והפשטה המבהירה את הטבע. זהו הצורך לא רק להיות מקובל על ידי החברה. אלא גם מוערך על ידה. זהו הדחף התמידי לחיפוש משמעות וסדר אסתטי, סדר אישי הנותן משמעות בכאוס של הקיום.

כל חוויה בחיי הילד והמבוגר הופכת לחלק מהתהליך היצירתי, המאחד את כל היבטי האישיות. הודות ללמידה וליצירתיות המתפתחת ללא הרף, אנו מתהווים לכדי אישיות שלמה, שהיא יותר מסכום מרכיביה.

ביבליוגרפיה וקריאה מומלצת

Albert, Robert, "The UR is Human", *Roeper Review* 21 (1), U.S.A, 1998.
Bohm, David, *On Creativity*, Leonardo, U.K, 1968.
– ·*Wholeness and the Implicate Order*, Routledge, London, 1995.
– ·*On Creativity*, edited by Nichol, Routledge, London, 1998.
Czikszentmihalyi, Mihaly, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, Harper Perennial, New York, 1991.
– ·*Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, Harper Collins Publishers, New York, 1996.
– ·"Letters from the Field", *Roeper Review*, 2 (1), U.S.A, 1998.
Feldman, D.H., & Goldsmith, L.T., *Nature's Gambit: Child Prodigies and the Development of Human potential*, Basic Books, New York, 1986.
Feldman, D.H., Czikszentmihalyi, M. Gardner, M., *Changing the World: A Framework for the Study of Creativity*, Praeger, Westport CT, 1994.
Feldman, D.H., Benjamin, A.C., "Letters from the Field", *Roeper Review* 21(1), U.S.A, 1998.
Gardner, Howard, *Creating Minds*, Basic Books, New York, 1993.
Guilford, J.P., *Creativity*, American Psychologist (5), 1950.
Landau Erika, "The Creative Approach to Psychotherapy", *American Journal of Psychotherapy* (27), 1973.
– ·"Creative Questioning for the Future", In: Freeman, J., (ed.), *The Psychology of Gifted Children*, Wiley, New York, 1985.
– ·"The Relation Between Emotional Maturity, Intelligence and Creativity in Gifted Children", in *Gifted Education International* (13), 1998a.
– ·"The Self, The Global Factor of Emotional Maturity", in: the special issue on Perspectives of the Self of the Gifted, *Roeper Review*, 20.3, 1998 b.
– ·"Humor as Creative Thinking", in *Creativity's Global Correspondents* 2001, Maurice Stein (ed.), Winslow Press, New York, 2001.
לנדאו, אריקה, *האומץ להיות מוכשר*, דביר, תל-אביב, 1990.
— · "ילדים מחוננים - התפתחות התפיסה של הטיפול בילדים מחוננים", *ספר היובל של מדינת ישראל*, 1998.
— · *האומץ להיות מוכשר*, הוצאה שנייה, מורחבת ומתוקנת, 2001.
Maslow, A.H., *The Psychology of Science: A Reconnaissance*, New York, Harper & Row, 1996.
Miller, A.J., "The Gift of Creativity", *Roeper Review* 21 (1), U.S.A, 1998.
Winner, Ellen, *Gifted Children, Myths and Realities*, Basic Books, New York, 1996.

ה כוריאוגרפיה היא אמנות יצירת המחול, הכוללת בתוכה תכנים שונים: רעיונות ספרותיים, אבסטרקטיים, מוסיקליים ועוד, הכתובים כולם ב"טקסט" תנועתי. הכוריאוגרף היוצר בוחר את החומרים שלו מתוך אוצר התנועה האינסופי, ובעזרת הרקדן, המוסיקה, התאורה, התלבושות והתפאורה, מארגן אותם לצורה המכילה את התכנים שבחר.

אמנות הריקוד מתקיימת בזמן הווה בלבד. ברגע שיורד המסך אין למחול כל זכר, ועקבותיו - אם נשארו כאלה - מתקיימים רק בלבם של הצופים. כמו הצגה וקונצרט, המחול מתחיל ומסתיים בזמן נתון, בנוכחותו של קהל. אולם המוסיקה קיימת בפרטיטורה גם מעבר לזמן הביצוע, המחזה קיים במילים הכתובות, והמחול? לאמנות המחול אין חוקים כתובים, והתפתחו סביבה מושגים תיאורטיים מועטים מאוד, בהשוואה למוסיקה, ספרות, ציור ושירה. לכן קשה לדון בה באופן מילולי בלי להזדקק למטאפורות. מציאות זו היא בוודאי אחד הגורמים לכך שאין כמעט מחקרים בתחום היצירה במחול, ולכך שאין בתחום זה ידע הנרכש לאורך שנים, נדבך על נדבך, כפי שהוא קיים באמנויות אחרות.

כאשר אנו קוראים ספר, אנחנו מוצאים את עצמנו חוזרים וקוראים פיסקאות שלא הצלחנו להבין בקריאה ראשונה, אך ברור לנו כי הן מהותיות להמשך. רבים מאיתנו חוזרים וקוראים ספר שאהבנו, בשנייה ובשלישית, ואף רצים לספריית הוידיאו לקחת סרט שראינו בקולנוע והתגעגענו אליו מאז. יש בינינו אפילו כאלה, שקוראים מחזה לאחר שצפינו בהצגה מוצלחת, ולעיתים אנחנו מופתעים למצוא רבדים חדשים במחזה הכתוב, אותם לא גילינו בעת הצפייה הראשונית. אולם מי מאיתנו הולך שוב ושוב לצפות באותה הופעת מחול?

כ מו יתר אמנויות הבמה, משתנה המחול מהופעה להופעה באיכותו הכללית. אולם הצופה חווה את היצירה בזמן נתון ורואה את מה שהוא מסוגל לראות מן המכלול, כך שלא ניתנת ליצירה הזדמנות שנייה. הצופה בא להופעה טעון בציפיות הנובעות מהשכלתו הכללית, מן היצירתיות שבו, ומרוחב אופקיו. עליו לקלוט בעת הצפייה את הבולט והחסוי, השונה והחוזר, הזר והמוכר, המעורר והמאכזב. הוא מתרשם מן היצירה באופן חד פעמי, בפעם הראשונה והאחרונה.

השיר, הציור והפרטיטורה יכולים לחכות במגרה לגילוים, ואילו הריקוד, אין לו קיום ללא הצגתו בפועל.

המחשבה על יצירה וקהל יש בה דואליזם חריף. מצד אחד, ככל שהכוריאוגרף הוא עמוק, מורכב, רגיש, ייחודי ומוכשר יותר, הרי שהוא גם אדם המוכן לטול סיכון; עיקר מעייניו אינו למצוא חן בכל מחיר, בעיני כל הצופים. מצד שני, קיימות יצירות אמנות שהמוטיבציה שלהן היא לכבוש קהל רחב, בכל מחיר, ולממש את ציפיותיו של הקהל, הבא לראות את מה שהוא מכיר ואוהב.

יכולתו של אמן לבחור על פי שיקולים אמנותיים ולאו דווקא מסחריים, היא קריטית לגבי כל סוגי האמנות. זמניותו של המחול שמה מחסום נוסף לחופש הבחירה והיצירה של האמן - מאחר שאם לא יגע בלבו של הקהל בצפייה הראשונה, לא יקבל הזדמנות נוספת.

ב זמן תהליך היצירה נפגש היוצר עם רקדניו, משפיע ומושפע, מציע הצעות ומבחין הבחנות, מקשיב, מברר, מתחבר ומחבר. למעשה, מדובר ביציאה למסע משותף, בו מפלסים הרקדנים והכוריאוגרף את דרכם ביחד. "קשה לי להפריד את היצירה מהרקדנים. מבחינתי, קריירה מוצלחת היא התחברות נכונה לאנשים וליכולת למצות את הפוטנציאל שלהם. אני יכול להגיע מעבר לגבולות שלי על ידי ויתור על האמביציה לטובת חיפוש של איכות. חיפוש האיכות כולל גם את הדאגה לאיכות החיים של האנשים שאני עובד איתם, וזה מתקשר לאהבה ולכבוד" (אוהד נהרין).

כשחקר דרווין את צבי הענק באיי הגלאפגוס כתב: "אין לי שום רעיון ברור... אין לי ספרים המרבים ללמדני ואיני יכול להכיל את מה שיש בהם על מה שרואות עיני, לפיכך אני מסיק את מסקנותי שלי, והן מגוחכות להפליא". מעטים הם הכוריאוגרפים בעלי שיעור קומה כזה. כוריאוגרפיה טובה דורשת מן האדם אופקים רחבים ואומץ לב, נוסף לכישורים רבים אחרים:

- אמירה אישית.
- יכולת גופנית והבנת התנועה והגוף.
- יכולת להיות קשוב לנפשו ולתשוקותיו, לתת-מודע ולמוזה בזמן תהליך היצירה, המתקיים בנוכחות אינטנסיבית של אחרים.
- השכלה מוסיקלית ומוסיקליות.
- רגישות למכלול, לקומפוזיציה, לשילוב של תחומים.
- יכולת לבנות אנלוגיות פוריות בין תחומים שונים.
- ספונטניות, יכולת לשנות תכנון מוקדם בהתאם לסיטואציה משתנה.
- הכרת היכולות של הרקדנים והבנתן.
- שפה תנועתית ייחודית.

"קשה להיות כוריאוגרף"

צופיה נהרין

כוריאוגרף צריך להיות בעל יכולת לדמיין חומרים אינסופיים, ולא להיות שבוי בגבולות הניסיון והיכולת הגופנית שלו, לבחור מהמכלול מה חשוב באמת, ואפילו לוותר על "תנועות מעניינות", אם אינן חלק אינטגרלי של היצירה. למעשה, כמו ארכיטקט, הוא בונה בניין שלם באוויר, אולם בניגוד לארכיטקט, הוא אינו נעזר בשרטוטים מפורטים, אלא יוצר על פי רוב בדמיונו בלבד.

התנועה משמשת גם כדבק, כתוספת צבע ודגש באמנויות אחרות. תנועת המנצח בקונצרט, הפסנתרן, הכנר, המתופף, וכל נגן אחר, מרתקת אותנו באנרגיה שבה. אנחנו הולכים לראות קונצרט, לא רק לשמוע. תנועת השחקן על במת התיאטרון חשובה ומשמעותית לא פחות מקולו. כיום מופיעה התנועה יותר ויותר במקומה של המילה, עד לפיתוחה המלא בתיאטרון התנועה. גם הציירים והפסלים בודקים באינטנסיביות את גבולותיו ומגבלותיו של הגוף האנושי בצילומים, במיצגים ובעבודות וידיאו המוצגות במוזיאונים. אמנים בתחומים שונים נדרשים היום לחלק מיכולותיו של כוריאוגרף, ובאותה עת, כוריאוגרפים רבים נעזרים בעבודתם במילה ובקולנוע. כיום קשה יותר לקטלג תחומי אמנות בנפרד - מאחר שקיימת יותר אינטגרציה בין תחומי אמנות שונים. לכוריאוגרף יש היום שפות חדשות, שהוא יכול להשתמש בהן בעבודותיו; מצד אחד, זה מעשיר את מאגר הכלים, מצד שני זה מעמיס שפות וכישורים נוספים, שעליו ללמוד ולהבין.

מחול פירושו לנוע, לחולל משהו שנמצא בתנועה ובעשייה מתמדת, חוויה שעוברת לחושינו דרך גופנו. אין אדם שלא רקד ריקודי עם, ריקודי חברה, או הביע באמצעות גופו התפעלות, אהבה או כאב. למעשה, כל רגש נחווה לראשונה דרך התחושה הגופנית, גם הרגשות הנעלים והרוחניים ביותר. כולנו מכירים את תחושות המחנק בגרון והלחלוחית בעיניים הקשורות בעצבות, את האדרנלין הפורץ בגופנו בעת חרדה, ואת התחושות הגופניות הנעימות הקשורות באהבה ובתשוקה. תחושות ומטענים רבים אלה אנו נושאים בתוכנו. כך למעשה, כל אדם פיתח בחייו שפה תנועתית ייחודית לו, המלווה אותו בחיי היומיום. ישנן גם מחוות תנועתיות משותפות לכל בני האדם וסימני תנועה מסוימים המאפיינים תרבויות מצומצמות יותר.

הביטוי של המחול הוא באמצעות תנועת הגוף. לתנועה כשלעצמה לא תמיד יש משמעות. היא ניסיון לחלוק מחשבה או תחושה - שלא תמיד מובנת עד תומה אפילו לאמן עצמו - עִם אחר. כצופים, אנו מחפשים דימויים, הפשטות, פשטות ולפעמים פשטנות, כדי להגיע להבנה.

קרבתה של שפת התנועה לחיינו היומיומיים מקרבת אותה אלינו כצופים וכיוצרים, והדבר מאפשר לנו לעיתים להטמיע אותה באופן אינטואיטיבי ולהתרגש ממנה באופן בלתי אמצעי. מצד שני, הצופה שמנסה להבין את שפת התנועה ומחפש רצף מילולי של התרחשות, עלול לחוש תסכול. הריקוד במיטבו מבטא את הבלתי ניתן לביטוי מילולי. לאחר קונצרט אנו לא מצפים מעצמנו להבין את צלילי המוסיקה, אנחנו חווים אותם. "קל יותר" להיות כוריאוגרף אם הצופים פתוחים לקלוט, ליהנות, להתרגש, לחוות ולא לנסות להבין למה התכוון המחבר.

הכוריאוגרפיה היא כמו רגע ההשראה עצמו או המחשבה עצמה, שאי אפשר - וגם אין צורך - להבינה, ובכל זאת היא יכולה לשקף את החיים, ולגרום לחוויה עמוקה.

ראו המפלצת בתוכנו

אליס דור-כהן

"הקץ לתום" מחול בביצוע להקת בת-שבע (1982)

כוריאוגרפיה: אליס דור-כהן

ליברטו: אליס דור-כהן על-פי "בעל זבוב" מאת ויליאם גולדינג [Golding], הוצאת עם עובד, 1965

מוסיקה מקורית: שוש רייזמן

תלבושות: אלי דור-כהן

תאורה: ניסן גלברד

רקדנים: להקת בת-שבע (שבעה רקדנים ורקדניות)

משך המחול: 13 דקות

כל התמונות הן מתוך: "הקץ לתום" מאת אליס דור-כהן
בביצוע להקת בת-שבע, צילום: יורם רובין
All pictures are from: "The End of Innocence"
by Alice Dor-Cohen, Batsheva Dance
Company, photo: Yoram Rubin

כל יצירה נבראת מתוך עולמו הפנימי של היוצר. לידתה של היצירה נובעת ממפגש בין עולמו הפנימי של האמן לבין "ניצוץ השראתי", שגורם ומאפשר לו ליצור. ניצוצות השראה כאלו יכולים להיות דמות מסוימת, יצירה מוסיקלית, נוף, סצנה מסרט, אבזרים או חומרים שונים. במקרה של "הקץ לתום" - היתה זו קריאה של ספר. ב-1982 קראתי בשנית את הספר "בעל זבוב" מאת ויליאם גולדינג. קריאה שנייה זו היתה לאין ערוך בוגרת יותר מאשר קודמתה, והיא שעוררה בי את הניצוץ שהזין את ההשראה ליצירת המחול. במאמר זה אנסה להחיות את תהליך הבשלתו של המחול "הקץ לתום"; את תהליך המעבר ממדיה אחת לאחרת ומיצירה של יוצר אחד ליצירה של אחר. תהליך זה כולל גם את יצירת המוסיקה, התאורה והתלבושות.

"בעל זבוב" - הסיפור

הספר "בעל זבוב" מתאר את קורותיה של קבוצת נערים בריטים, שבאי. הוא מבין את התוצאות של סדרת האירועים האיומים שהתרחשו על האי. סיימון חולק עם הילדים את תובנותיו, והם רוצחים גם אותו, בטקס דתי פרימיטיבי של "גירוש הדיבוק". מתוך ארבעת הגיבורים האלה, שלושת הראשונים מופיעים במחול.

"הקץ לתום" - המחול

המחול נבנה על בסיס של סיפור בעל מבנה לוגי של התפתחות סיבתית והשתלשלות אירועים. מנקודת המבט של הצופה, ברור כי לריקוד יש התחלה, אמצע וסוף. סגנון המחול ביצירה "הקץ לתום" הוא ריקוד מודרני, אקספרסיוניסטי. משולבות בו השפעות של סגנונות ריקוד אחרים וקטעים שאפשר להגדירם כתיאטרון תנועה. משפטי התנועה מוּבָנִים ומתארים באופן דרמטי ותיאטרלי את העלילה. את הדמויות של ג'יק, ראלף וחזרזיר מגלמות בריקוד שלוש רקדניות. את שאר הילדים בחבורה מייצגים ארבעה רקדנים. במבט לאחור, נראה לי כי

ניצולי תאונת מטוס בימי מלחמה, הנקלעים לאי שומם. במהלך הסיפור אנו עדים לתהליך התמוטטות של ערכי התרבות, שעליהם התחנכו הנערים בבית הספר ובבית הוריהם. תהליך זה בא לידי ביטוי במשחקיהם של הנערים. בתחילה אלה הם משחקים טהורים ותמימים ואחר כך הם הופכים למשחקי פולחן וציד אכזרי, שמביאים אותם לידי אלימות ורצח. בעיצומה של ה"מלחמה", שמנהלים הילדים על האי, מופיע קצין ימייה ומחלץ אותם. בספר מונה החבורה מספר רב של ילדים. מתוכם, כמה ילדים מתוארים בשמותיהם. ארבעה מתוכם הם גיבורי הספר: ראלף: בן 12, נער נאה למראה, מתמנה להנהיג את החבורה. ג'יק: נוטל בכוח את השלטון ומשתמש בו לרעה. הוא אחוז דיבוק של דם ותאווה וגורר את הילדים למעשים חייתיים. חזרזיר: נער שמן מאוד, מרכיב משקפיים וחולה קצרת. ילד נבון שנעשה חברו הטוב ויועצו של ראלף. בסוף הספר נרצח חזרזיר בידי כנופיית הפראים. סיימון: נער מתבודד וביישן, רוחני ומודע ליופיים של המראות והקולות

הבחירה ברקדניות-נשים לגילום שלוש הדמויות הראשיות של הנערים נובעת מן העובדה, שדמותו של ג'יק הזכירה לי את דמותה של "מלכת הכיתה" מימי ילדותי. עם דמויותיהם של ראלף וחזרזיר הזדהיתי באופן אישי; שניהם הזכירו לי סיטואציות דומות מחיי ומילדותי.
מאחר שהייתי מוגבלת במספר הרקדנים, החלטתי על ארבעה - מספר זוגי הגדול משלוש - כדי ליצור הפרדה בין שלוש הדמויות הראשיות לבין דמויות "העדר", שמספרן גדול יותר. כאשר בחרתי את הרקדניות שיגלמו את הדמויות הראשיות, התייחסתי למאפיינים הפיזיים שלהן ולאישיותן. כך גם בתהליך יצירת הכוריאוגרפיה וסגנון התנועה שלהן, שהושפע מהיותן רקדניות יוצרות. את דמותה של המנהיגה השלילית גילמה רקדנית גבוהה ומוצקה, המקרינה בתנועותיה עוצמה וכוחניות. את דמותה של המנהיגה החיובית ייצגה רקדנית דקה ושברירית, המקרינה נוכחות רוחנית יותר מאשר פיזית. את חזרזיר רקדה בחורה נמוכה ומלאת גוף, שהומור וחוכמה מאפיינים את אישיותה,

ולתנועותיה איכויות תיאטרליות-קומיות.
תלבושות הילדים נראו כאילו עברו תלאות רבות. לבָּנים - כיסויי חלציים הדומים לחיתול, ולבָּנות - וריאציות שונות של שמלות משוחררות. הבדים נצבעו בחום דומה לחול ונקרעו בגסות ללא עיבוד. הגזרות לא סימטריות ומשולבות בקשירות.

תיאור המחול

הריקוד נפתח בהתעוררות של ילדים המתמתחים להנאתם מצד אל צד. האור עולה לאיטו, כמו שמש המפציעה על יום חדש. תנועתם של הרקדנים נראית מאולתרת ונינוחה. הם מתגלגלים, מתמתחים ומשתעשעים. המוסיקה מנוגנת בכלי הקשה רכים ונשמעת כמו צדפים הנדחפים על ידי מים. הדמויות, שהיו פזורות/שכובות על הבמה, מתרוממות בהדרגה, ובין הילדים מתחילים להירקם כלאחר יד קשרי משחק ושעשוע: דפיקות על הרצפה והאזנה להן; האחד עושה תנועה - האחד עונה בתנועה. כמו כן מתחילות קפיצות זה על זה ודחיפות. על הבמה נוצרים מבנים משתנים של יחידים, זוגות ושלשות.
מוטיב מוסיקלי חדש מנוגן בכלי אלקטרוני, נכנס בלגטו [Legato] ובטון נמוך ויוצר אווירת מתח. במקביל, הרקדנים מתכנסים במעגל. אחת הרקדניות, שרגליה מקובעות למרכז המעגל, נמסרת בעדינות ממוקדת מזה לזה. היא מוסרת את עצמה בידיהם באמון מלא.
הרקדנית שהיתה במרכז המעגל פורצת אותו בפתאומיות ובדרכה דוחפת ומפילה דמות אחרת. זהו הקטע המציג את דמות "המנהיגה השלילית": תנועותיה מחושבות, גמישות ומלאות כוח. התנועה מזכירה טווס או תרנגול גאוותן, ולעיתים, נשר ענק כנפיים. תנועותיה כוללות התמתחויות, כיווצים חזקים, אטיודים קדימה ואחורה (אגב הרמת אגן חוצפנית), כפות רגליים מתוחות, צוואר ארוך וידיים מסוגננות. היא מציגה יכולת ריקוד וירטואוזית ונעה בחלל תוך מתיחת הגוף וכיווצו עד לקצה גבול היכולת. מדי פעם היא זורקת את ידיה ורגליה לחלל באופן חד ומהיר, בתנועות המעוררות תחושת אלימות מתפרצת.
הדמות השלילית רוקדת בקדמת הבמה. ברקע מתחילים "ארבעת הזאטוטים" לרקוד בשורה חזיתית תוך קפצוצים גרמיים מעוותים וחדים. ראשם פונה לימין ולשמאל, כאילו הם מחפשים את אישור המנהיגה להמשך ריקודם. הם רוקדים באופן שילדים נעים בגיל ההתבגרות, בחוסר קואורדינציה ובגולמניות; רגליהם עקומות, כתפיהם משוכות כלפי מעלה, תנועתם מהירה בהתאם לקצב. תנועתם אימפולסיבית, לא מאוזנת ומפתיעה, והם נראים כ"קריקטורה" של המבוגרים. חבורת הזאטוטים מאופיינת על ידי כלי אלקטרוני וצליל גבוה, מקוטע ועדין. בסיום הקטע מרימים ארבעת הזאטוטים את המנהיגה בידיהם, כשהם שכובים על גבם, והיא נראית כמו שוכבת על אפיריון. זהו קטע שנראה כטקס הכתרה.
במקביל עובר המוקד לדמות "המנהיגה החיובית" הקרבה למרכז הבמה. תנועותיה קלות ועדינות, אם כי החלטיות, על רקע מוטיב מוסיקלי המנוגן בכלי אלקטרוני חדש. היא מניעה את ידיה ורגליה יותר מאשר את גבה, שנותר זקוף; ידיה נעות/נשלחות במעין גלים רכים, כענפים ברוח. היא נראית כמשתלבת עם הטבע. משפטיה התנועתיים זורמים בהרמוניה וללא הדגשים מיוחדים. המוסיקה משתנה לכלי אלקטרוני אחר, ודמות חדשה מוצגת לעינינו - "חזרזיר": תנועותיה של חזרזיר מאופיינות בחוסר שיווי משקל, תנועות המזכירות במעט ליצן עצוב בקרקס. כל הווייתה מקרינה חוסר ביטחון וילדותיות חסרת אונים. לדוגמה: חזרה שוב ושוב על אותו משפט תנועתי - הליכתה כשל תינוק הצועד את צעדיו הראשונים. כל גופה מוטה קדימה וברכיה נעולות כמעט. היא עולה על קצות הבהונות של רגל אחת, וידה נשלחת לפנים בניסיון לאזן את שיווי משקלה. הרגל השנייה דוחפת את הראשונה בשקע שמאחורי הברך, והיא מסתובבת ומשתטחת באופן מגוחך על הבמה. התנועה נראית כמו גול עצמי חוזר ונשנה. הכלי האלקטרוני משמש אילוסטרציה מדויקת לנפילותיה.
במקביל, חבורת הזאטוטים והמנהיגה השלילית בראשם יוצרים מבנה של גוש בצד ימין של הבמה. הם מתנועעים כשגבם רוטט מצחוק למראה המגוחך של חזרזיר. ככל שגובר לעגם של האחרים, ביטחונה

העצמי של חזרזיר הולך ומתערער. לצדה נעה דמות המנהיגה החיובית התומכת בה, מעת לעת, בגופה, כבלימה לנפילותיה.
המוסיקה משתנה למוסיקה תזזיתית הנשמעת כרחש זבובים, מנוגנת בצליל שעובד לקצב מהיר בסאמפלר (כלי אלקטרוני ממוחשב) על בסיס נגינת הצ'לו (שיופיע בהמשך). כל שבעת הרקדנים מתרוצצים על הבמה לכל הכיוונים במעין חיפוש היסטרי: ידיהם מושטות לפנים, רגליהם ישרות וכל גופם מוטה קדימה. מדי פעם אחד מהם יורד ומכה על הרצפה מעין תיפוף, נשכב על גבו, מתהפך והולך על ארבע, ושוב מתהפך על הגב וממשיך בריצתו. הם נדמים לחרקים שאיבדו שליטה, ופחד נכנס אל חייהם השלווים. שלושה רקדנים מזנקים לעבר כתפי הרקדנים האחרים בקפיצה חזיתית, ומתמקמים כשרגליהם חובקות את צווארי חבריהם. נוצרת חומה חזיתית ומלוכדת. המנהיגה החיובית נשארת מבודדת מהחבורה ומתקדמת לעברם כמתחננת, ובו-זמנית היא מנסה לזעזע את החומה ולהניא את הילדים מדרכם הפראית. החבורה נפתחת לרגע מתנועת החביקה, אבל בזה אחר זה הם נסגרים ברגע שהיא קרבה אליהם.
הרקדנים מאטים את ריצתם עד לקצב הליכה, שנראית כהליכה של חבורת עיוורים המגששת את דרכה באפלה, גופם נוטה קדימה וידיהם מושטות לפנים. הם נפגשים זוגות זוגות; אחד צונח, האחר מרים אותו, וחוזר חלילה, עד שכולם מתכנסים בפינה השמאלית המרוחקת של הבמה, פניהם לכיוון המנהיגה השלילית הנמצאת במרכז הבמה. הרטט של "רחש הזבובים" נבלע במוסיקת אדג'יו לטריו: כינור, קלרינט וצ'לו. הלחן מתוח, מעוגל ודרמטי, ותחושה של צער וערגה עולה ממנו.
המנהיגה כמו מהפנטת אותם בתנועות עגולות ומדויקות ויוצרת קונוסים וספירלות בראש, בידיים ובאגן, כאשר ידיה עולות ויורדות במישור, כתנועת מנצח על תזמורת. הם נענים לתנועותיה, מחקים אותה ומתקדמים באלכסון בעקבותיה. מדי פעם נעצרים, ברכיהם כפופות, גבם רכון קדימה, ועושים מעין תנועה בראשם כשל כלבלב המובל על ידי אדונו.
מתפתח קטע המורכב ממבנים מודולריים "פיסוליים" ומעבר מאחד לאחר, מבנים שהרקדנים יוצרים בגופם תוך שהם נתלים עליה ונאחזים בה. תנועות אלה מדגישות את תלותם בה. לדוגמה: שניים מהם נושאים אותה על גבם בהתקדמות על ארבע, ונוצרת מעין תהלוכת מלכה, אשר בסיומה הם נראים כמו ארבעה גורים היונקים מ"הזאבה הגדולה". בצד שמאל של מרכז הבמה נראות השתיים האחרות, יושבות ואוחזות זו בזו בתנועה רכה ומערסלת. בסיום הפרק מתכנסים העדר והמנהיגה בצד ימין של מרכז הבמה, בישיבה דרוכה, כמוכנים לזינוק.
בבת אחת, קצב המוסיקה הופך לסטקטו [staccato], מנוגן בעוצמה בכלים אלקטרוניים. קצב זה חוזר על עצמו שוב ושוב בשינויים קלים. מתוך הישיבה הדרוכה מזנקת המנהיגה השלילית קדימה על ידיה שוב ושוב, בתנועה מנגחת לעבר המנהיגה החיובית. זו נשארת ישובה במקומה וחוצצת בגופה בין המנהיגה השלילית לחזרזיר. כל בני החבורה מתחילים לקפץ בקפיצות מעוותות אחד על כתפי האחר. כולם יחד סוגרים במעגל חנק על המנהיגה החיובית, ומשליכים ומטלטלים אותה בחוזקה ביניהם בתוך המעגל. בסופו של דבר היא מצליחה להימלט.
הבמה נמלאת ברקדנים המתנועעים כמו שבט של פראי-אדם תוקפניים ומפוחדים כאחד. הרקדנים חוזרים על משפט תנועתי, המורכב מתנועות ראש של הנהון ושלילה ("כן, כן, לא, לא"), בשילוב משיכות כתפיים וקפיצות משונות. בשיאו של הקטע כולם עטים על השתיים, כל אחת מהן בצד אחר של הבמה, טורפים ידיים, ראש, כתפיים ורגליים - כאילו נוגסים בהן. הרקדנים התוקפים רצים במעגל רחב על פני כל הבמה. שניים מהם נושאים את המנהיגה השלילית גבוה מעל ראשם, אוחזים בקרסוליה ובידיה כאילו היתה נשר ענק. הם מורידים אותה לכיוון המנהיגה החיובית וזו נופלת על גבה ונצמדת למנהיגה השלילית. הרקדנים שבים ומרימים את המנהיגה השלילית, כאשר המנהיגה החיובית נראית כאחוזה בטלפיו של עוף דורס ומורמת יחד איתה; הם ממשיכים בריצתם, והמנהיגה החיובית ניתקת ונופלת ארצה מגובה רב. את הקטע מלווה מוסיקה שבטית וקצבית בתופי טימפני, הדומה לזו הנשמעת בתופי "טמטם" של שבט אפריקאי.
חזרזיר מתחננת על נפשה ומנסה להגן על המנהיגה החיובית, דופקת על גבותיהם באגרופים קטנים, אך לשווא. בשלב מסוים הם פונים לעברה ומתקיפים גם אותה. ככל שהולך קצב הריקוד ומתגבר, המוסיקה נחלשת עד שהיא נעלמת כליל ונכנס מוטיב קודם של המוסיקה המרשרשת, המזכירה את אותו רחש הנשמע כמו צדפים ומים. חזרזיר, הישובה בצד ימין של הבמה, נכנסת לוויברציה של תנועות מפוחדות, רפלקסיביות: היא מגינה על גופה בידיה וברגליה כחיה פצועה. היא יושבת על הבמה בצד ימין, ואילו המנהיגה החיובית, העומדת במרכז הבמה, שולחת אליה יד ארוכה כמנסה לעזור, נופלת ושוב קמה.
ברקע מצביעים הפראים על המנהיגה החיובית ועל חזרזיר המפרפרות. הם גועים באקסטזה של צחוק חייתי וכל גופם רוטט בוויברציות המעוררות תחושה של רוע, ועל פניהם נמתח חיוך חשוף שיניים כמסכת ערפדים צמאי דם. הם יוצאים מהבמה ונעלמים. האור יורד לאיטו על המנהיגה החיובית וחזרזיר, שנותרות במרכז הבמה, תוך שהן ממשיכות את תנועתן עד לחושך מוחלט.

המוסיקה

את המוסיקה כתבה במיוחד למחול המלחינה שוש רייזמן, בוגרת האקדמיה למוסיקה ומדעי הרוח באוניברסיטת תל-אביב, שהשתלמה בקומפוזיציה באנגליה ובארצות הברית. בתהליך היצירה נפגשנו לעיתים קרובות. חלקתי עמה את רעיונותי, תחושותי ומחשבותי, והזמנתי אותה לצפות בחזרות עם רקדני להקת בת-שבע עוד לפני שנכתבה המוסיקה. בשיחותינו עמדתי על שני אלמנטים עיקריים: התוכני - הזיקה אל הסיפור, והתנועתי - מאפייני התנועה של כל דמות. חילקנו את הריקוד לפרקים והקצבנו זמן ומקצב לכל פרק. החלטנו יחד על מאפיינים מלודיים. הגדרנו סוג של מנגינה, מצלול ומוטיבים מוסיקליים, שאפיינו את הדמויות השונות. כאשר חלקים של הלחן היו מוכנים, התאמתי מחדש את הכוריאוגרפיה והתנועות למוסיקה. לעיתים בחרתי לזרום עם הדינמיקה והקצב, ולעיתים דווקא נגדם. וכך, חוזר חלילה, עד להקלטה הסופית באולפן.

ממרחק השנים

תהליך העבודה על המאמר הזה, שבו לראשונה אני מנתחת יצירה שלי, היה מרתק. בעצם, זהו ניסיון לתאר במילים כוריאוגרפיה שהתבססה על מילים; מעין תהליך מעגלי מן המילה הכתובה אל הפלסטיות הפיזית והחזותית של המחול ובחזרה אל המילה הכתובה. בתהליך הכתיבה חזרתי לאחור אל שלבי היצירה והרגשתי כאילו יצרתי את הריקוד אתמול. ההזדהות שלי עם הנושא שטיפלתי בו אז, ממשיכה ללוות אותי גם היום. האלימות ההולכת וגוברת בקרב ילדים ובני נוער, כהשתקפות של המצב בחברה כולה, היא אקטואלית, לצערי, היום, ממש כשם שהיתה אז.

רק בזכות השנים הרבות שעברו מאז, העזתי להתייחס לעבודה הזאת. הראייה המפוכחת, ממרחק הזמן וניסיון החיים, אפשרה לי לתאר את העבודה באופן כולל ואובייקטיבי יותר. מצאתי את עצמי בוחנת את הרעיונות ואת התחושות שעלו בי, מגלה הקשרים חדשים-ישנים ומנסה להבין כיצד נברא מתוכי התוצר הסופי.

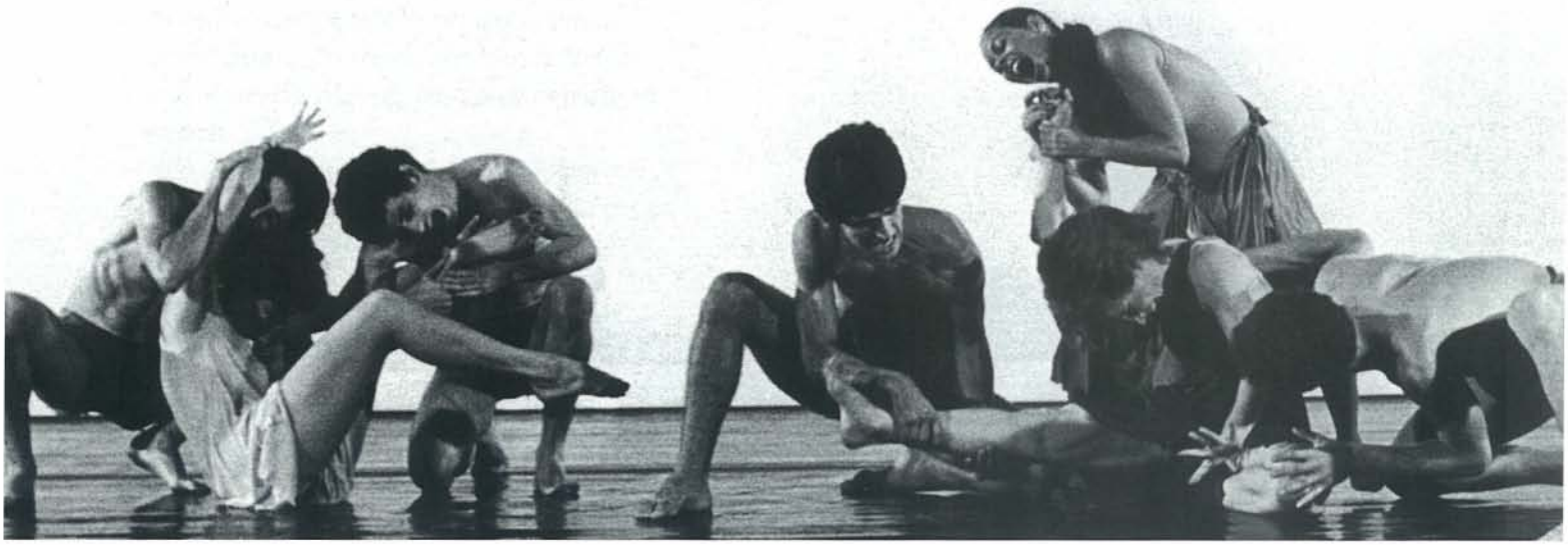
תוך כדי תיאור וניתוח תהליך היצירה "הקץ לתום", התברר לי מידת נאמנותו של המחול למקור השראתי, הספר "בעל זבוב". וזאת, למרות שהאינטרפרטציה שלי מדגישה פעילות של חבורת ילדים, שהתרחשויותיה מתקיימות מעבר למקום ולזמן הספציפיים של ראלף, ג'ק, חזרזיר, סיימון והילדים האחרים על אותו אי בודד.

כשיצרתי את הריקוד לא עסקתי בניתוח כל אחד מהמהלכים, כפי שתוארו במאמר זה. היצירה במלואה גובשה בי כמקשה אחת. עוד לפני יצירת הכוריאוגרפיה היו ברורים לי אווירת הריקוד, מהלך האירועים והתנועות שיאפיינו את הדמויות. מתוך השחזור של תהליך היצירה נדמה לי, שה"גרעין" ליצירה היה בתוכי, בזיכרונות ילדות חזקים שליוו אותי. באופן כלשהו, תמיד ידעתי שיום אחד אצור עבודה תנועתית על נושא "מלכת הכיתה" - על חוויית "המלכה החיובית", "המלכה השלילית" ו"הילד החריג", היוצא דופן. תסכולים ובעיות נפשיות של בני החברה, והיסחפות עדרית של הפרט, עשויים להביא לכך שינהגו כלפי ילד זה באכזריות, עד כדי אלימות של ממש. אותו ילד, שנראה קצת חריג מהשאר, הוא לעיתים קרובות החכם מכולם, זה הרואה את הקבוצה מבחוץ.

במבט לאחור אני רואה שלא יצרתי ביטוי חזק דיו למנהיגה החיובית, הן מהבחינה התנועתית, והן מהבחינה המוסיקלית. כאילו לא קיבלתי החלטה ברורה, מי היא ומה תפקידה בריקוד. כמו בכל אחד מאיתנו, גם בי הכוחות הבונים והכוחות ההרסניים משמשים בערבוביה. בניסיון הזה לנתח את הדברים בדיעבד, אני חושבת שהיה לי קשה לבטא את הטוב שבי, או להראות אותו מזווית מפוכחת. היה לי קל יותר להראות את האכזריות והרוע שהתקיימו ברקדנים-ילדים. בספרו של גולדינג, לעומת זאת, יש תיאור עמוק ונוגע ללב של המנהיג החיובי, ראלף, גם אם הוא לא הצליח לנטרל את רוע לבם ואכזריותם של הילדים האחרים.

את דמותו של סיימון לא שילבתי בדמויות המחול. ניתן לראות בסיימון מעין דמות מקבילה לזו של הסופר עצמו. סיימון חוקר את האירועים ומגיע לגילוי שהרוע קיים בכל אחד מאיתנו. בראייה לאחור נדמה לי שאני, כדמות היוצרת, גילמתי בעצם את תפקידו של סיימון, ובכך העברתי את המסר שלי בריקוד: ראו, המפלצת בתוכנו והיא נכונה לשוב ולהתפרץ בכל זמן ומקום.

סופו של הספר הוא אופטימי כביכול: הילדים ניצלים מהאי. אלא שהקצין מגיע כאשר הילדים כבר נמצאים בשפל המדרגה האנושית. אפילו הסיום משרטט תמונה אירונית עגומה: האיש שבא להציל את הנותרים, קצין באניית קרב אשר משחק משחקי מלחמה בעצמו, אינו מצליח להבין את המשמעות העמוקה של האירועים שהתרחשו על האי.



"ראיתי את אלוהים רוקד

בתחילת שנות ה-60, לאחר תקופת לימודים ממושכת בברן שבשוויץ, ניסתה רוני סגל לבנות את חייה - אישית ומקצועית - בבאר שבע. בשנים ההן היתה קהיליית המחול שבויה בקסם סגנונה של מרתה גראהם ולא ידעה להעריך נכונה את אמנותה של סגל, אותה תפסה כשייכת למחול ההבעה ויחד עם זאת, כאוונגרדית מדי. להלן קטעי יומן של רוני סגל מאותה תקופה. [רות אשל]

באר שבע, יוני 1960

סוף סוף מצאתי בית, מול החלון מציץ עץ רימון, מסביב בתים קטנים ולבנים, מרחוק גבעת חול. אני בתוך החדר, הוא רחב וחם, רווי בקודש הקודשים של העבודה.

ימים אלה מתאפיינים בכך שמתוך שלל האפשרויות של תנועה אני ראה בעיקר את ההילוך הפשוט, במקצב בין החולות, הידיים מובילות בהוד ויוצרות ארכיטקטורה במרחב, בונות לאט את "גבעות מספרות".

המקום הוליד תשוקה לעבודה משותפת, לכינוס קבוצה של אמנים מתחומים שונים שתעבוד יחד, אך אלו דורשים זמן וסבלנות.

ואני כולי דחף לעבודה.

בכל צעד שלי כאן אני מרגישה משהו מהפרי, כל מאמץ מוליד תחושת הישג, כמו חלקיקים ושברים מתוך תמונת מוזאיקה גדולה וצבעונית.

תמונה זו מלווה אותי שנים, הנה גיליתי השבוע, קטע שכתבתי ב-1955 והוא כולו נהי למדבר.

"... החלום הוא למצוא את השפה שלי מתוך מעיינות עתיקים של נוף, להפוך עצמי לחלק ממנו. הנגב הפראי והסוער אך בה בעת גם הרחמי האימהי והחומל, נראה לי מחוז חפץ, שם אוכל לשאוב חופש, מרחבים, חיים. הרוויית האדמה היבשה, תחיה גם את החג, הריקוד והשירה. אלך לי שמה אתן ואקח.

עכשיו אני כאן יושבת בבאר שבע והחזון מתגשם, וודאי לי שההמשך יבוא.

ממך ואליך"

רוני סגל ז"ל - מתוך יומניה

רוני סגל, צילום: סוזי מאדר
Roni Segal, photo: Suzie Maeder

1961 - שנה לאחר החזרה לארץ

עברה שנה. השתרשתי במקור שלי, עיכלתי את אירופה. השתחררתי הן מהסער המופרז והן מהאיפוק המעכב. בניתי לי את שיטת האימון היומיומי.

אני עומדת על שתי כפות הרגליים, כל שריר נח במקומו והמבט מופנה הלאה, שקט, למרחב.

הנשימה בקצב הנכון, לפני שעות ארוכות של עבודה. באלף צורות ודרכים מתפתח הכלי - הגוף. שעות של ריכוז והתפתחות, כלפי מעלה, כוח ושחרור, שקט וגמישות - הגוף מנגן לו. אני מרגישה שהגוף קיבל את הצלילים ועכשיו אפשר להתחיל.

אני מתחילה שיעור, יש לי נושא פותח והכול זורם ושוטף מתוכו. אני עומדת בבטחה עם התוף ביד והנה יצירה עם האנשים שאיתי.

אני מרגישה מוסיקה פנימית השרה את הכול, רק עליה אני סומכת.

רוני סגל, צילום: פיוס רימנסברגר
Roni Segal, Photo: Pijos Rimensberger

1964 - לפני נסיעה

עברו שנים של חיפושים בעבודה קשה, נכחתי בעשרות קיבוצים בדרום, בצפון ובשרון. פגשתי את הרקדן ההודי רם גופאל [Gopal] ואת טומשבסקי, אנשים ואמנים נפלאים. עבודה סדירה בסטודיו, הופעות, כל אלו נתנו לי את הכוח להמשיך, למרות אכזבות אכזריות מהמציאות העכשווית של חיי התרבות בארץ.

הפגישה בשוויץ עם הרלד קרויצברג [Kreutzberg] שוב הוכיחה את המופלא מאיתנו, חוק חייה של היצירה האמנותית הוא חוק עצמאי, האמת הפנימית הזו חזקה מכל מצב חיצוני וממצבנו אנו. פנימה היא ממשיכה את חייה מבלי להתחשב בקשיים ובסביבה.

עכשיו עלי לנסוע שוב לתקופה ארוכה לאירופה. כעת המאבק לא יהיה עם הכלים, עם השפה, כאן תהיה מלחמה להבקיע חומות תיאטרוניות ומסורות שקפאו.

ברן - נובמבר 1965

מכוחם של החיים למדתי שעל מנת למצוא, עלי לאבד לגמרי את כל ההרגלים והמנהגים שהיו אני. התנועה לעבר ההתבהרות מחייבת שבר ואובדן. העבודה הרבה בסטודיו והחיפוש אחר חופש של מרחבים ועומק עזרה למצוא את זכר המקדש שחרב בתוכי, אפשרה לי ללמוד להתפלל בשנית:

תנו לי להלך שוב יחפה בין חלוקי אבנים, בקו הים.

תנו לי רשות לפזר את שיער הראש שיעופף את קצב הרוח - רוח הים.

תנו לי לנשום שוב את קרני השמש, סתם כך על סלע חלקלק וללטף אזוב רך.

רוני סגל, צילום: סוזי מאדר
Roni Segal, photo: Suzie Maeder

לוהים רוקד

רוני סגל נשארה בשוויץ. היא זכתה להצלחה גדולה באירופה והופיעה בתוכנית סולו בפסטיבלים האוונגרדיים הנערכים באקדמיה למוסיקה של ברוקלין [Brooklyn Academy of Music] בנוסף, ייסדה בית ספר להכשרת מורים ולהקה משלה שנתמכו על ידי ממשלת שוויץ. רוני סגל התגוררה בדירה על גדות הנהר בברן - דירה שהוענקה לה על ידי ממשלת שוויץ שהוקירה אותה כאחת האמניות החשובות במדינה. מעולם לא חדלה להתגעגע לארץ. היא חזרה לארץ במחצית שנות ה-90, אז כבר היתה חולה. להלן דברים שכתבה, לקראת שובה. [רות אשל]

1990

הצנוברים והצברים וריח פעמוני הגשם - לא שכחתי אתכם. לא את המעיין עם
עץ התאנה ולא את הרי הכרמל הירוקים כל כך. לא את החובזה ואת מדבריות
הנגב, את מרומי הגליל ואת ירושלים - עיר הנצח - תמיד.
אני עברתי על במות וגם שם, נשאתי אליך, ים החיים את עיני
וראיתי את אלוהים רוקד ממך ואליך - לשמים.
והשמש שטפה את עיני מהרקק של רעלי השקר.

חקירת הגוף והעמקת המודעות

סדנת יצירה לרקדנים עם הכוריאוגרפית נעה דר

כנס מחול ארצי

חלונות למחול 2001

עינב רוזנבליט

אירוע "חלונות למחול" שהתקיים ב-11.5.2001 נערכו סדנאות יצירה עם כמה מהכוריאוגרפים המובילים על במת המחול העכשווי בארץ, וביניהם נעה דר ואמיר קולבן. בסדנתה, העבירה דר שיעור יצירה, שבמהלכו בחנו המשתתפים את יכולת התנועה של הגוף, מכיוונים שונים. להלן כמה מהמשימות שניתנו במהלך הסדנה ומקצת מהדגשים שעניינו את נעה דר:

1. חימום

◆ **מתיחות**. כפות ידיים שלובות מאחורי הגב. הידיים נמתחות לעבר הרצפה. הראש מוביל את החזה ואת הגב העליון להקשתה לאחור. משם מוביל בית החזה קדימה ולמטה, הראש משוחרר אל הרגליים. ראש ומבט פונים ימינה וידיים שלובות נמתחות לשמאל ליצירת טוויסט בג. מתנוחה זו לחזור לעמידה ולסיים עם חזית למרכז. לשנות את שילוב האצבעות בכפות הידיים. לבצע את התרגיל בכיוון ההפוך.

◆ **העברות משקל**. בישיבת כריעה - העברת משקל מהידיים אל כפות הרגליים ובחזרה, דגש על חלוקת משקל נכונה בין כל איברי הגוף והענקת משקל לרצפה. עוברים להתקדמות על ארבע (רגליים וידיים) ובהדרגה להליכה רגילה. הטורסו המעוגל מתיישר, ונבנה, חולייה אחר חולייה, עד שהכתפיים מונחות מעל האגן, והקודקוד מעל עצם הזנב. הדגש הוא על מודעות לנוכחות המשקל של הגוף בכל רגע. הנחייתה של דר היתה להתבונן בגוף כולו כחטיבה אחת, כמכלול, ולדעת היכן ממוקם כל אחד מהאיברים ברגע נתון; הנחיה זו תחזור על עצמה בחלקים אחרים של השיעור.

2. מעגל

◆ **מגע**. הקבוצה עומדת במעגל, הפנים למרכז. כף היד נוגעת באיברים מראש ועד כף רגל, בסדר מסוים: עורף, כתף, צלע, עצמות אגן, פנים ירך, ברך, כף רגל ובחזרה. בכל פעם, עוברים ממגע של יד ימין באיבר שמאלי למגע של יד שמאל באיבר ימני.

◆ **מגע ספציפי**. אחרי שהגוף מפנים את המהלך, מנסים להפוך את המגע לספציפי יותר, לפתח מודעות לסוגי מגע שונים: ליטוף, לחץ, צביטה, רפרוף, עיסוי... יש לבדוק כיצד משפיע סוג המגע המסוים על התחושה באזור המגע. התהליך מתפתח לתנועה של הגוף כולו, בעקבות המגע באזור מסוים.
דר הסבירה שמסלולי האנרגיה הקיימים בגוף (מרידיאנים), מפעילים אותו בזרמים אלכסוניים וכי תרגול מסוג זה מאפשר להשתמש בדימוי של אותם זרמים אנרגטיים.

◆ **דימוי של מגע**. לוותר על המגע המוחשי של כף היד באיבר, ולדמיין אותו כמגע של זרמים חשמליים: דימוי של זרם חשמלי ממושך שעובר ברצף, מהראש דרך הכתף, הצלע, האגן, הירך, הברך וכף הרגל, ובחזרה; התנועה זורמת וכל איבר מקבל את הזרם מהאיבר שמעליו. המעבר רך, רציף.

◆ לשנות את דימוי הזרם המתמשך לדימוי של זרמים חשמליים קצרים, קצובים ומקוטעים, המועברים לכל איבר בנפרד, לא בזרם אחיד, מראש עד כף רגל. דר ביקשה להדגיש כאן את חדות התנועה, ואת התגובה הספציפית והמהירה של האיבר למגע החשמלי שכביכול הופעל עליו.

◆ לחזור למגע ממשי של כף היד; אפשר לצאת מתוך החלל האישי ולהתנועע בחדר. הדגש היה על הבחירה - איזה מגע להפעיל, ועל התגובה המסוימת מאוד של הגוף.

◆ **בנייה של משפט תנועתי**. כל אחד מהמשתתפים בנה משפט תנועתי קצר, על בסיס התנסותו (כמתואר לעיל). במשפט זה אפשר היה להבחין היטב במעבר הזרמים בין חלקי הגוף שבהם נוגעים, וגם בזרמים שעוברים בחלקי גוף שבהם אין נוגעים. ניתן לראות גם איך איכות המגעים השונים משפיעה על אופי התנועות.

◆ **הדגמה**. כל משתתף מדגים בפני האחרים את הקטע התנועתי שיצר. למרות שהעבודה היא פיזית מאוד, אפשר לזהות בתנועת המשתתפים מגוון של מצבים נפשיים והרבה אופי, כאילו נוצרים טיפוסים שונים זה מזה, בהתאם לסוג המגע ואופי התגובה שנבחרו.

3. דימוי של משטחים

◆ **דימויים**. נעים בחדר, כשדימוי המשטח שעליו מתרחשת התנועה משתנה; תחילה חול: ניסיון לחוש כאילו כפות הרגליים דורכות על חול, ולהעביר תחושה זו לכל חלקי הגוף. אחר כך הפך דימוי המשטח לקרח שביר, לגחלים לוחשות ולטרמפולינה. בתרגיל זה, השפה התנועתית אצל כל אחד מהמשתתפים שונה, אבל הדינמיקה של הקבוצה משותפת. למשל, החול מביא עימו תנועות רכות וארוכות, והטרמפולינה מכריחה לקפוץ.

◆ **מנהיג וקבוצה**. מישהו מתחיל לנוע על פי דימוי של משטח מסוים והאחרים נדרשים לזהות את המשטח ולנוע בהתאם. על פי בחירתו, משנה אחד המשתתפים את הדימוי של סוג המשטח והאחרים מזהים את השינוי מהר ככל האפשר ועוברים לדינמיקה ולאיכות החדשה. גם בשלב זה של העבודה, הדגש הוא על בחירת העיתוי, הדימוי והתגובה אליו.

◆ **סיעור מוחות**. המשתתפים מעלים אסוציאציות מילוליות, הנוגעות לסוגי המשטחים ששימשו להם דימויים. אנשים שונים ביטאו התייחסויות שונות למושגים שהוצעו; הגחלים הלוחשות, למשל, היוו בעבור כמה מהמשתתפים עינוי ופחד, לעומת זאת בעבור אחרים - אתגר. הטרמפולינה הציעה לאחדים חופש וכיף, ומצד שני, היא גילמה בעבור כמה מהמשתתפים הכרח, תסביך ומבוך, שאי אפשר לצאת ממנו.

◆ **עבודה בזוגות**. אחד מבני הזוג הופך לחימר, ובן זוגו "מפסל" בו. יש להביא לידי ביטוי תנועתי את מאפייני החומר: כוח ההתנגדות, הטקסטורה, המשקל וכדומה. ההנחיה היא לא לעבוד רק עם הידיים אלא לשתף את כל איברי הגוף, גם של המפעיל וגם של המופעל.

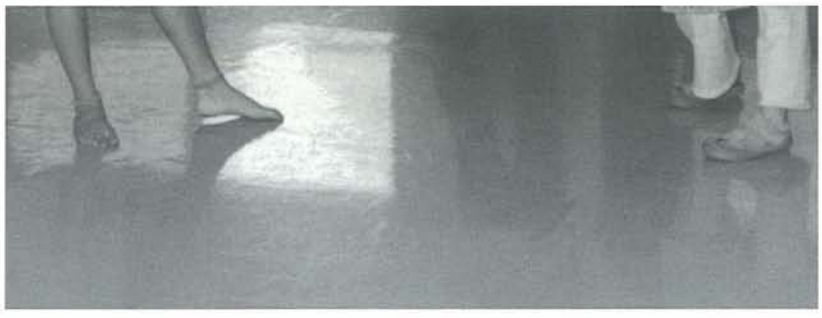
העבודה עם בן זוג חידדה עוד אפשרויות של מודעות והתייחסות תנועתית, כלומר מודעות גבוהה - באיזה איבר נוגעים, היכן ומה איכות המגע.

4. מגע באיברים

לסיום, חוזרים למגע של כף היד באיברים השונים, בודקים כיצד מגיבים עתה למגע ואיזה סוג של מודעות יש לכל איבר ולגוף כולו.

5. דיון

תחילתה של יצירה בעבור נעה דר איננה בקומפוזיציה, בציור המבנים בחלל, או בחיבור צורני של התנועות, אלא בחיפוש מקומות חדשים לחקירת התנועה. סוג העבודה בסדנה שתוארה כאן הוא שעוזר לה לבחון את איברי בגוף, את החיבור ביניהם, ואת ההשפעה של מגעם אלו באלו. זהו שלב בסיסי בכל יצירה, ורק אחרי ההתוודעות לגוף והפירוק שלו לגורמים, אפשר לעבור לציור צורני ולחיבור של משפטים תנועתיים זה לזה. עוד הדגישה דר, שבעבודה מסוג זה חשובה הספציפיות, לדעת בדיוק היכן אנחנו, איזו איכות אנו מחפשים בתנועתנו, ובאיזה איבר.



רוב המשתתפים אמרו, שחוו בשיעור חוויה מרתקת של התייחסות מסוג חדש אל הגוף. אחת המשתתפות אמרה - בתגובה לתבנית המגע באיברים השונים - שלמרות ההנחיות הפיזיות מצאה את עצמה מוצפת תחושות שהשתנו בכל פעם, וזה היה חדש עבורה, להגיע לתחושות דרך התנועה ולא מתוך החלטה מודעת לבטא רגש בתנועה. משתתפת אחת טענה שהתקשתה לעבד מול המשתתפים האחרים. דר נשאלה אם היא יוצרת בעבור קהל או מבקשת רק לבטא את עצמה. היא השיבה שהקהל הוא חלק חשוב מהיצירה וכי על הבמה היא מנהלת דיאלוג ולוקחת בחשבון גם את הצופים; משום כך, טענה, תהליך חקירת הגוף והעמקת המודעות ליכולותיו הוא התהליך הראשוני ההכרחי, אבל בהמשך, חייב לבוא סוג של התקשרות עם הקהל, שתיבנה דרך הקומפוזיציה והמשמעויות שהיוצר בוחר לשלב בה.

אמיר קולבן - מייסדה ומנהלה של להקת המחול קומבינע - רקד בלהקות שונות בארץ ובחו"ל ויצירותיו הוצגו בפסטיבלים ברחבי העולם. כיום מלמד קולבן באקדמיה למוסיקה ומחול ע"ש רובין בירושלים ועד לאחרונה כיהן כראש החוג למחול במוסד זה.

במפגש חושף קולבן את תהליכי היצירה שלו, המשלבים אימפרוביזציה, קריאת טקסט ומוסיקה.

כשנושא מסוים מעניין את אמיר קולבן, הוא מתחיל לעבוד עליו מתוך אינטואיציה. הוא מדבר על חשיבותם של תהליכים מודעים ולא מודעים, שקורים תוך כדי תהליך היצירה, עד הרגע בו היא קורמת עור וגידים. בעבודתו הוא נעזר בוידיאו שמאפשר לו לצפות במה שנעשה בחזרות ולבנות בכל פעם מחדש קטעים, תוך התייחסות לחומר שהוקלט.

להלן שלוש הנחיות שהציג קולבן במהלך עבודה עם טקסט:
1. על הבמה שתי רקדניות עם שני כיסאות. הן מבצעות אימפרוביזציה חופשית. קולבן עומד בצד הבמה ומקריא טקסט.
2. כמו למעלה, אבל האימפרוביזציה מתבצעת תוך התייחסות לתוכן המילים.
3. על הבמה כיסא אחד, שתי רקדניות ורקדן. נוסף ליווי מוסיקלי. קולבן, שנמצא בקהל, מתחיל לקרוא את הטקסט ובתוך כדי האימפרוביזציה מתקרב לבמה. ההנחיה היא "לתפוס את המרחב הבטוח של הכיסא" ולהגביר את קצב התנועות עם התפתחות הקצב המוסיקלי.

עבודה בשכבות - טקסט ותנועה

סדנה עם אמיר קולבן באירוע "חלונות למחול"

יונת רוטמן

הערות

כאשר עובדים עם טקסט ותנועה נחשפים למגבלות של שני סוגי המדיה. הטקסט מוגבל מפני שאין ביכולתו לגעת בתחושות אמיתיות, אולם גם התנועה מוגבלת, מהיותה פתוחה לפרשנויות רבות יותר מהטקסט.
קולבן מדמה את העבודה על טקסט ותנועה לעבודה בשכבות. מעניין אותו השילוב של קומפוזיציה תנועתית (שהיא פתוחה לפירושים שונים) עם תוכן הטקסט. הוא אינו חושש לבקש מהרקדנים לצקת משמעות תנועתית למילים. יש כאן אפשרות לעבודה ברובד נוסף לתנועה בלבד. ממילא, בסופו של התהליך לא ניתן יהיה להבין את המשמעות המדויקת של המילה, ותפקיד ההנחיות הוא לפתוח אשנבים נוספים בתהליך היצירתי.

בסוף המפגש מדגים קולבן את חשיבותה של המקריות בתהליך היצירה:
בשלב ראשון קולבן מציג לפנינו חמישה קטעים שונים, המבוצעים על ידי רקדן ורקדנית עם כיסא. התלמידים-הצופים מתבקשים לשתף פעולה ולסדר את הקטעים בסדר הנראה להם.
בשלב שני, קולבן מציג את הסדר שבו ערך הוא את הקטעים ומסביר כי הסידור הזה יכול להיות מקרי, ויתכן שבעתיד ישנה אותו. כשקולבן מציג את חמשת הקטעים, הוא מוסיף להם מוסיקה וטקסט, שממלמלת רקדנית העומדת בצד. חלקי "הפאזל" מתחברים לקטע של המחול.

סיקי קול

איורים: שמוליק כץ

ללמד את הבלתי ניתן ללימוד

"כל אחד מאיתנו הוא עלילה ייחודית, הנבנית ללא הרף, באורח לא מודע, על ידינו, באמצעותנו ובתוכינו - באמצעות התפיסות, התחושות, המחשבות והפעולות שלנו; ולא פחות, באמצעות הדיבור שלנו, התיאורים המסופרים שלנו. מבחינה ביולוגית ופיזיולוגית אין בינינו הבדלים רבים; מבחינה היסטורית, כסיפורים - כל אחד מאיתנו יחיד ומיוחד במינו."[1] כך כותב הנוירולוג הידוע ד"ר אוליבר סאקס. ובהקשר האמנותי, הוא מוסיף, שאמנות בכלל ומחול - "טעונים רגש ומשמעות, וקשורים למשהו עמוק שנמצא בתוכנו"[2]

איזו חוויה יכולה להיות אמנותית ומספקת יותר לתלמיד/ה מחול, מאשר יישום הפוטנציאל הגלום בו/ה באמצעות למידה של "אמנות עשיית המחולות"?[3] לימוד הכוריאוגרפיה הוא תהליך של עשייה יש מאין. תפקידו של המורה לכוריאוגרפיה לעורר, לטפח, להדריך, ולאפשר לתלמידים לממש את הפוטנציאל היצירתי המצוי בהם. המורה לכוריאוגרפיה אינו יכול לומר לתלמידיו איך ל"כגרף" מאחר שהאמנות היא ביטוי אישי של חוויות סובייקטיביות. לעומת זאת, הוא יכול לצייד אותם בידע בתחום אמנות זה. בדמיוני, אני רואה את המורה לכוריאוגרפיה עומד במרכזה של צומת דינמית וסואנת. הוא שותף לתהליך של התפתחות אישית של התלמידים, מנחה, מטפח, מעודד אותם לפתח את האני העצמי שלהם ובה בעת, מעניק להם כלים אמנותיים וגירויים יצירתיים, שאותם הם יכולים ליישם באופן אפקטיבי. המורה יכול לעזור לתלמיד למפות ולתרגם את המקצב הפנימי שלו לעשייה האמנותית.

מה טבעה של מיומנות זו?

כוריאוגרפיה היא תהליך דינמי, פגיע, שבריר, רגיש ותובעני. הוא דורש מהעוסקים בו ידע, התמסרות, עבודה קשה, התנסות בלתי פוסקת, לקיחת אחריות ויכולת לשאת במערכת אינסופית של קבלת החלטות. לכן, יהיה נכון לומר, שהוראת כוריאוגרפיה היא במהותה הדרכה והיא ממוקמת בתחום הבלתי מוגדר בין שתי דיסציפלינות: הוראה ותרפיה.

ד"ר אדריאנה פלדמן (מרצה בבית הספר לחינוך באוניברסיטת בר-אילן), מגדירה את ההדרכה כ"פעילות של אינטראקציה בינאישית, שמטרתה לפתח את המשתתפים בה".[4] פלדמן ממקמת את ההדרכה במרחב שבין הוראה לתרפיה וקובעת, שבמרחב זה יתקיימו התנאים הטובים ביותר להתפתחות. לדבריה, בתהליך ההדרכה קיימת דינמיות בשני מישורים: בין התחום האפקטיבי (התנהגותי) לקוגניטיבי (הכרתי) ובמידת ההיררכיה בין מדריך למודרך. גורמים אלה משתנים ומוכתבים על ידי התהליך עצמו. בנוסף, ההדרכה נמצאת במרחב שבין הדגש הקוגניטיבי, לו מחויבת ההוראה ובין הדגש האפקטיבי, לו מחויבת התרפיה. אך בעוד ההוראה והתרפיה פועלות במרחב היררכי ברור וקבוע, ההדרכה פחות ברורה ומוגדרת.

אם נתבונן בהדרכה מכיוון התיאוריות של יחסי אובייקט (תיאוריות דינמיות פוסט-פרוידיאניות, העוסקות בעיקר באינטראקציות בינאישיות), נוכל לומר, שבתהליך ההדרכה, במרחב בין הוראה לתרפיה, נעשית האינטראקציה הראשונה בין הסובייקט - העצמי, האני, לאובייקט - הזולת המשמעותי, שאינו אני. נוצרת מציאות שלישית משותפת בין המציאות הפנימית מחד למציאות החיצונית מאידך; בין התגליות שלנו על עצמנו ובין המיומנויות שאנו רוכשים. נוצר שטח אשליה, המושפע משתי המציאויות. נוצרת גם היכולת ליצור אשליה ולהבחין בינה לבין המציאות בו-זמנית. טווח לא מוגדר זה הוא טווח מקור היצירתיות של האדם, בו טמונה היכולת לתת ייצוג, לסמל. התהליך הכוריאוגרפי, אותו מדריך המורה לכוריאוגרפיה, הוא התהליך שבאמצעותו נעשית פעולת ההסמלה, שבאמצעותה מתַקשרת עבודת המחול. "הכוריאוגרף עובד באמצעות צורה אמנותית רוויית סמלים. כיוון שכל הסמלים מופשטים, מובן מאליו, שההפשטה מוטמעת בתהליך יצירת עבודות מחול".[5] בגלל מורכבותו ושבריריותו של התהליך הכוריאוגרפי, מוטלת על המורה אחריות רבה. הוא או היא צריכים להיות ערים לעובדה שבמהות תהליך זה יש מהחדירה לאזורים האינטימיים של תלמידיהם. הם צריכים לנווט אותם כשבאמתחתם שפע של ידע וניסיון בתחום, רצון להעניק אותם לאחרים באהבה, רגישות לזולת, אנושיות, יושר והרבה התלהבות. יש לזכור, שההדרכה, כמו הוראת הכוריאוגרפיה, מטבעה מעוררת ציפיות גבוהות ומכאן חרדות מאכזבות קשות. הצלחת ההדרכה תלויה במוכנות ובכישורים של הלוקחים בה חלק.

פלדמן בודקת את טיבה של פעולת ההדרכה, הנוצרת בתהליך דינמי בין התחום האפקטיבי והקוגניטיבי. היא מכנה את התחום האפקטיבי "צמיחה אישית", שמהותה ב"דיאלוג בינאישי אמיתי" ואת התחום הקוגניטיבי "תחום ספציפי, תכנים ומיומנויות" שמהותו ב"אינטראקציה מקצועית". היא מבהירה, שרמת האינטראקציה

המקצועית מותנת באיכות האווירה שנוצרה בשלב הדיאלוג הבינאישי האמיתי. להגדרתה, הדרכה היא "תהליך דינמי של דיאלוג בינאישי אמיתי ואינטראקציה מקצועית".[6]

פלדמן בודקת את הדיאלוג הבינאישי האמיתי בעזרת העיקרון הדיאלוגי של בובר (1960), התיאוריה של רוג'רס [Rogers, 1965] והתיאוריה של פרום [Fromm, 1978]. בובר טוען שקיימת סמכות שיש לה שני אפיונים "אני ואתה" ו"אני והלז". ההבחנה בין שני האפיונים הללו היא בהתייחסות ל"אני".[7]

1. ה"אני" שפועל מתוך "אני והלז" פועל מתוך הדאגה לתדמיתו.
ה"אני" שפועל מתוך "אני ואתה" פועל מתוך עצמו, בכנות.
2. ה"אני" שפועל מתוך "אני והלז" פועל מתוך ראייה צרה. ה"אני" שפועל מתוך "אני ואתה" פועל מתוך ראייה רחבה.
3. ה"אני שפועל מתוך "אני והלז" פועל מתוך רצון להשתלט. ה"אני" שפועל מתוך "אני ואתה" פועל מתוך מתן אוטונומיה.

רוג'רס טוען שהבסיס להצלחה של פעילות טיפולית הוא חוסר סמכות, קבלה ללא תנאי, אמפטיה, כנות וחוסר שפיטה. פרום טוען שיש סמכות ולה שני אפיונים: אי-רציונלי ורציונלי.[8] הסמכות האי-רציונלית מאופיינת באי-שוויון בסיסי בין מקור הסמכות והפרט ונובעת ממקור חיצוני, שלא מהעניין עצמו. הסמכות הרציונלית מאופיינת בשוויון בין מקור הסמכות והפרט, נובעת מהעניין עצמו ולכן יכולה גם לנדוד ביניהם.

בהתייחסותה ל"אינטגרציות מקצועיות"[9], מבחינה פלדמן בשלושה מרכיבים: 1. הגדרת האירוע, הערכתו ואיתור הבעיות. 2. פיתוח אסטרטגיות המאופיין בהקניית כללים, תכנים ומיומנויות. 3. עיבוד החומר המאופיין על-ידי הפנמת הלמידה, הערכה, הכללה והסתכלות החוזרת מהאירוע הקונקרטי.

מתוך "אני ואתה", ולנבוע מהעניין עצמו. פעם המורה מלמד ופעם הוא התלמיד. כאשר על הפרק ידע או מיומנויות מקצועיות מתחום המדיום - המורה הוא הסמכות ובעל הניסיון, כאשר אינטראקציות בינאישיות משמעותיות הן המוקד, התלמיד הוא בעל הסמכות.

הוראת כוריאוגרפיה היא הדרכה במובן העמוק והמנומק של המילה. הוראת כוריאוגרפיה המושתתת על מאפייני ההדרכה מאפשרת לתלמידים סלילת דרך עצמאית בזמן הווה, באמצעות מיומנויות וידע מקצועיים. יש בה מהסמכותיות הרצויה של ההוראה והאמפטיה שבתרפיה. המרחב הטבעי של תהליך כוריאוגרפי הוא בין הוראה לתרפיה: בין אינטראקציות בינאישיות אמיתיות - חוויות סובייקטיביות, ובין אינטראקציות מקצועיות - חוקים ומציאות אובייקטיבית. מורה שידע להדריך את תלמידיו בתבונה בין שתי דיסציפלינות אלה עשוי לראות שכר רב בעמלו בדמותם של תלמידים יצירתיים ופוריים.

מראי מקום

1. אוליבר סאקס, *האיש שחשב שאשתו היא כובע*, מחברות לספרות, זמורה, 1990, עמ' 121.
2. שם, עמ' 147.
3. דוריס האמפרי, *אמנות עשיית המחולות*, הוצאת הספרייה למחול בישראל, תל אביב, 1984.
4. אדריאנה פלדמן, *הדרכה - מהות ומודל*, קובץ על הדרכה, משרד החינוך והתרבות אגף הדרכה, ירושלים, 1994, עמ' 1.
5. Lynne Anne Bloom & L. Tarin Chaplin, *The Intimate Act of Choreography*, University of Pittsburgh Press, 1982, p. 124.
6. פלדמן, עמ' 3.
7. שם.
8. שם, עמ' 5.
9. שם.
10. שם, עמ' 7.

תפקידו של המורה לכוריאוגרפיה

פלדמן מציעה תרגום פיגורטיבי למודל ההדרכה, בצורת שני משולשים שהיחס ביניהם הוא כמו במגן-דוד. שני המשולשים משיקים בשש נקודות ובכך מביאים לידי ביטוי את האינטראקציה המתמדת בין הצמיחה האישית לבין התכנים והמיומנויות המקצועיים, בין הסובייקט לאובייקט.[10] במשולש האחד, באה לידי ביטוי האינטראקציה הבינאישית, על פי העיקרון הדיאלוגי של בובר. צלע אחת מייצגת את הכנות, השנייה את הראייה ההיקפית והצלע השלישית את אי הניצול, שמירה על אינדווידואליות. במשולש האחר יבואו לידי ביטוי גרפי האינטגרציות המקצועיות. צלע אחת תציין את הגדרת הבעיה, השנייה את הידע, הכלים והמיומנויות והשלישית את עיבוד החומר והערכתו.

המורה לכוריאוגרפיה יכול למקם עצמו במרכז צומת זו, בהצטלבות האינטראקציות הבינאישיות והמקצועיות. עובדת היות הכוריאוגרף מוכשר, בעל מוניטין וידע רב במדיום המחול, אינה מספקת. עליו להיות בעל היכולת, הידע והרגישות, לטפח ולעודד בתלמידים צמיחה אישית משמעותית. על מנת להצליח בתהליך עדין ומורכב זה, על המורה לבסס את הסמכות בשיעורי הכוריאוגרפיה על העיקרון הדיאלוגי של בובר ולאפיין אותה על פי פרום. על הסמכות להיות מאופיינת ברציונליות,

כוחות יצירתיים שמונים בכל אדם

על החינוך ליצירתיות בישראל בכלל ובמחול בפרט

דן רונן

חשיבות היצירה והחינוך ליצירתיות

דחף היצירה הוא שהצעיד את האנושות קדימה מאז ימי בריאתה; היצירה תמשיך לקדם את האנושות לעבר שיאים וגילויים חדשים גם בעתיד; היצירה חיונית בכל תחומי החיים והיא קיימת, במידה זו או אחרת, בכל אדם. חופש היצירה וחירות הבחירה הם מיסודות איכות החיים.

המושג "יצירה" בא מהמילה הלטינית crea-creare שפירושה: להתחיל, לעשות, לסיים[1] והוא קשור למושגים: הרה, ילד, עשה, יצר, חידש, ברא וכו'. היצירתיות היא תהליך דינמי, הצומח ומתפתח כל הזמן; בעבר יוחסה היצירתיות לאלים או לאלוהים, ולאותם גאונים בודדים, שבורכו ב"מתת האלים".

במערכות החינוך שבמדינות הדמוקרטיות כיום, קיימת מודעות לחשיבותה של היצירתיות לכל אדם; לחשיבותה לקידום הפרט והחברה; להגשמה עצמית, לפיתוח כשרונות ולקדמה כלכלית וחברתית. בחמישים השנים האחרונות, גובשו תוכניות חינוך לעידוד יצירתיות ולטיפוח ילדים מחוננים; עם זאת, קיימים עדיין קשיים בהכרה בחשיבותה של היצירתיות ובעידודה בהתאם.

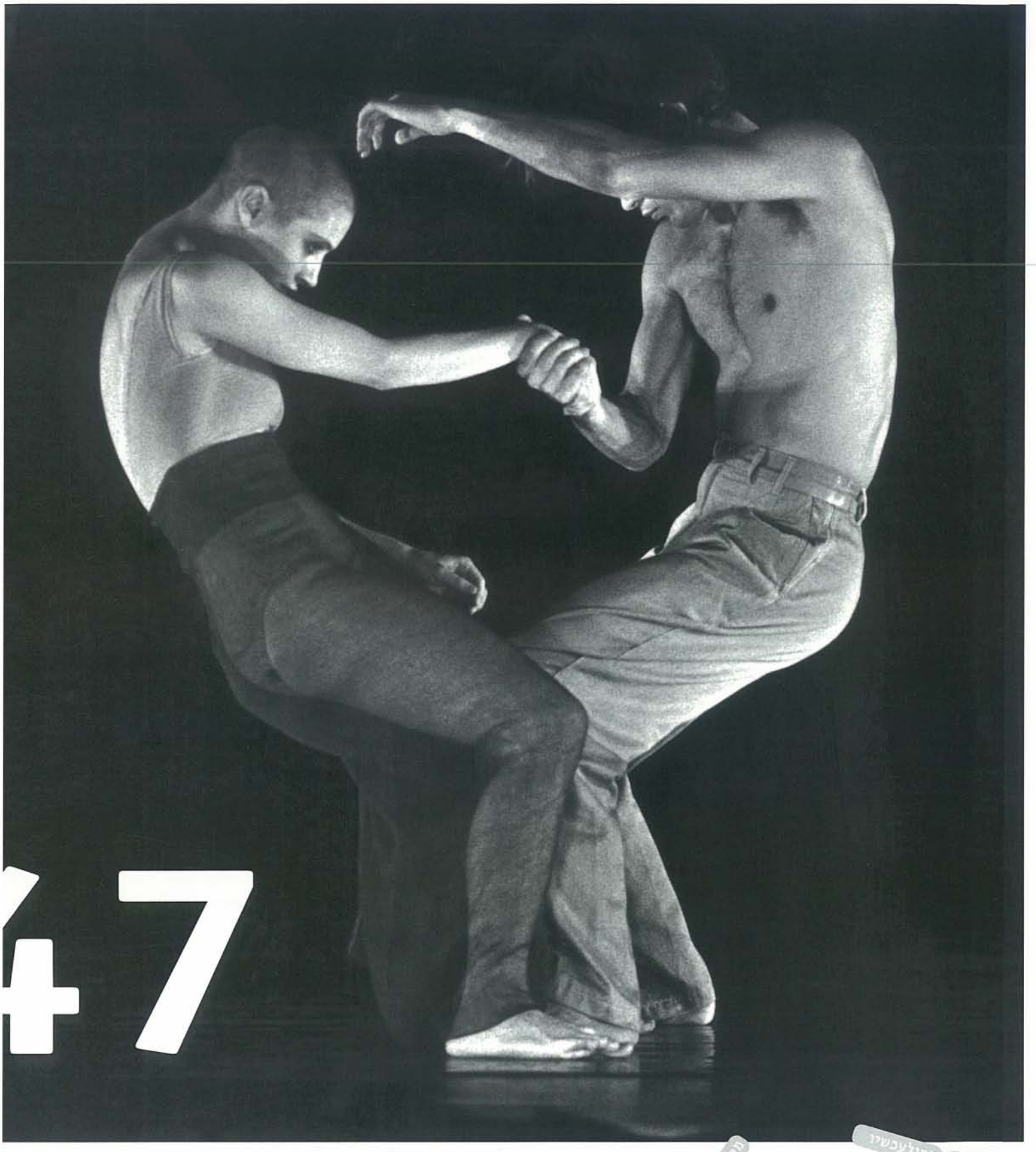
בתקופת כהונתי כיו"ר הוועד המנהל של האקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל בירושלים, במשך כ-22 שנים, שמעתי לא פעם את ההגדרה ההולמת הבאה לבית ספר לאמנות: "בית ספר המכשיר את תלמידיו לא רק לפתור בעיות אלא גם, ובעיקר, ליצור אותן". אמירה זו תקפה לא רק לגבי בתי ספר גבוהים לאמנות, היא נכונה לגבי כל התלמידים, בשלבי החינוך השונים. הכשרת התלמידים לפיתוח יכולות היצירה שלהם חשובה להתפתחותם ולהתפתחות החברה כולה; כניסוחה של אריקה לנדאו, מי שפעלה רבות לקידום היצירתיות והטיפול בילדים מחוננים בישראל: "בעולמנו המשתנה במהירות אין זה נכון ללמד עובדות בלבד, משום שאלה לא תהיינה עוד רלוונטיות בעולם המחר של הילדים. לכן חשוב ללמד לשאול את השאלה היצירתית המכוונת לעתיד ומובילה לחיפוש עצמי אחרי פתרון אפשרי".[2]

בימינו - המתאפיינים בהתפתחות טכנולוגית מהירה, גילוי חומרים חדשים, מהפכת התקשורת, "התפוצצות המידע" והתערערות הסמכויות, דרושים יותר ויותר אנשים יצירתיים, פותרי בעיות, בעלי תחום כישורים נרחב, המסוגלים לעבודת צוות; המסוגלים ללמוד והיודעים לשאול; במקום אחר אמרתי כי "החברה זקוקה הן לאמן היוצר והן לאזרחים בעלי דמיון. יצירה וחוויות אסתטיות מוסיפות עומק ובינה לחיים, מפתחות חשיבה יצירתית וביכולתן לפתח אנשים המסוגלים לפתור בעיות והמסוגלים גם לגלות את הבעיות שנוצרו לאחר הפתרונות".[3]

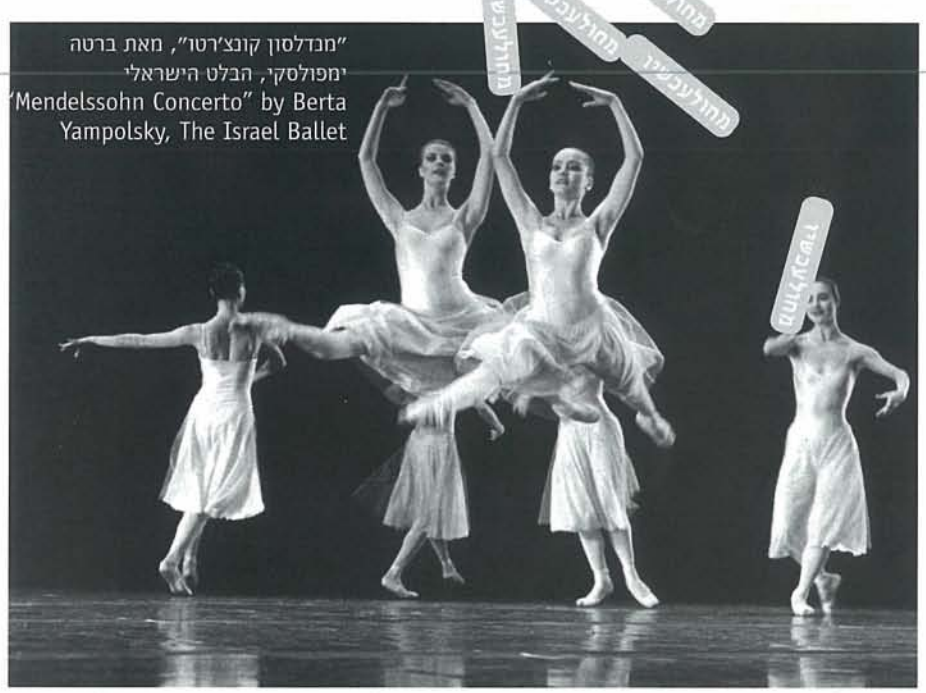
חשיבות החינוך ליצירתיות, להצבת שאלות, לחיפוש פתרונות, מובעת באופן פרדוקסלי משהו באמרה - "במקום שהחינוך נכשל החברה מתקדמת". דהיינו, תלמיד שלא יקבל מה שמלמדים אותו כמובן מאליו, אלא ישאל שאלות, ימציא פתרונות ויחפש תשובות אחרות, הוא שיקדם את החברה. עם זאת, ברור, כדבריה של אריקה לנדאו, כי "יצירתיות אינה צומחת בחלל ריק. היא תמיד מבוססת על ידע מסוים או על מיומנות מסוימת של הפרט ועל האומץ לחפש חלופות בלתי ידועות, חדשות ולעיתים לא בטוחות".[4]

פיתוח חשיבה יצירתית

יצירתיות חשובה, כאמור, להתקדמות בכל תחומי החיים, הלימודים, העבודה והפנאי; הבסיס לכך הוא חינוך לחשיבה ביקורתית כמצע לחשיבה יצירתית. המסורת המערבית בחינוך הדגישה תמיד את הידע,



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



"מנדלסון קונצ'רטו", מאת ברטה ימפולסקי, הבלט הישראלי
"Mendelssohn Concerto" by Berta Yampolsky, The Israel Ballet

סיכום פעילות המחול בחינוך הפורמלי 1999

33 מגמות עליונות בחטיבות

43 מגמות מחול בחטיבות הביניים

233 תלמידים נבחנו בבחינת בגרות במחול

ב-1118 בתי ספר יסודיים היו פעולות מחול (1075 ממלכתיים ו-43 ממלכתיים-דתיים)

בכ-40 חטיבות היו פעולות מחול בנוסף על מגמות המחול

בכ-25 חטיבות העליונות היו פעולות בנוסף על מגמות המחול

בכ-400 בתי ספר התקיים "בית הספר הרוקד"

אירועי מחול ארציים: יום למגמת מחול בחטיבות עליונות, יום למגמות בחטיבות הביניים; יום מחול עדות; תחרות ע"ש מרב ארבטובה במחול קלאסי ועוד

הנתונים מתוך דו"ח הפיקוח על המחול במשרד החינוך והתרבות 1999

את כושר הניתוח, התיאור והוויכוח, אבל הזניחה את חשיבותה של החשיבה הגמישה והיצירתית, כזאת שמובילה לפעילות בונה, לשיפור התפקוד האישי וגם החברתי.[5]

תוכניות הלימודים ובעיקר החדשות שבהן, מנסות להתמודד עם הצורך לפתח יצירתיות במחשבה, בלימודים ובעשייה. דוגמה אחת לפעילות מיוחדת בתחום החשיבה, היא זו של "מכון ברנקו וייס לטיפוח החשיבה", הפועל בישראל ומגבש תוכניות לפיתוח כלי חשיבה, כמו למשל, שיטת אדוארד דה בונו;[6] כלי חשיבה אלו כוללים: הרחבת התפיסה, ארגון החשיבה, אינטראקציה יצירתית, חשיבה, מידע ורגשות ותכנון פעולות. המכון עוסק בנושאים כמו: חשיבות הביקורת בחינוך, מיומנות בשאלת שאלות, פתרון בעיות יצירתי ופיתוח יכולת חשיבה תיאורטית, דהיינו - חשיבה המבוססת על תיאוריות המשמשות להבנת העולם; בבסיס חשיבה זו, עומדת ההנחה כי תהליך ההבנה של המתרחש סביבנו מתבצע על ידי פירוש יחסי הגומלין שאנו מקיימים עם תכתיבי התיאוריות שלנו; אנו קולטים ידע בחושינו בעזרת התיאוריות; ידע זה נקלט בזיכרון, באורח שימושי ויעיל.

בהרצאה בכנס בינלאומי על חשיבה בהוראה ובלמידה, שנערך בירושלים, ב-5.1.98, ביוזמת מכון ברנקו וייס[7] ציינה פרופ' אדית אקרמן [Edith Acerman] מאוניברסיטת M.I.T, כי כוח הדמיון וההמצאה משפר את יכולת הלמידה, ואת הישגיהם של תלמידים בכל התחומים. ויפה לכך האמרה: "עושרה של מדינה מגיע עד היכן שדמיון תושביה מגיע".

חשיבות החינוך לאמנות

אין כל ספק בחשיבות תרומתו של החינוך האמנותי-האסתטי לפיתוח היצירתיות; אף על פי כן, במערכת החינוך הפורמלית אין מקדישים לאמנויות די זמן ומקום. זאת, למרות שמחקרים שנערכו במשך כ-30 שנה הוכיחו כי בבתי ספר בהם הונהגו תוכניות בתחום החינוך האמנותי עלתה רמת ההישגים הקוגניטיביים והעיוניים; כך קובעת גם נעימה פריבוטס [Naima Prevots], בדו"ח על מצב הוראת המחול בישראל.[8]

החינוך האמנותי-האסתטי-ההומניסטי מתבסס על ההנחה שהאמנות מאפשרת ביטוי של "האדם השלם" - ביטוי מוטורי, חושי, קוגניטיבי וריגושי, ועל ידי כך היא גם מפתחת את "האדם השלם"; הנחה נוספת היא כי האמנות היא חלק בלתי נפרד מן התרבות האנושית; היא משמשת חלק ממערכת של תקשורת אנושית, תקשורת המפתחת רגישות לזולת, ל"אחר", ומעודדת את חופש הבחירה.[9]

המושג "חינוך אמנותי" הוא חלק ממושג רחב יותר - "החינוך האסתטי". מושג זה, מקורותיו בתרבות יוון העתיקה ופירושו "חישה" - תפיסה חושית של העולם. "החינוך האסתטי" הוא מרכיב בסיסי ואינטגרלי בחינוך הכללי והוא מפתח יכולת לחוות חוויות אסתטיות, ולתרום בכך לחידוד הרגישות לסביבה ולזולת, לפיתוח דמיון, חוש ביקורת ושליטה עצמית, ולידע של האדם על עצמו ועל העולם. שפרה שינמן מגדירה "חינוך אסתטי" כ"ידיעה חושית פרטיקולרית שיש בה מימוש של חירות"; יש בידיעה זו משום משקל נגד לחשיבה הלוגית-אנליטית, האובייקטיבית והבלתי אישית; הידיעה האסתטית מאפשרת בסיס מוצק לחינוך ליברלי, הומניסטי ופתוח על פי המקובל.[10]

כאמור, כבר אצל היוונים הקדמונים נתפסה האמנות כאחד מיסודות החינוך החשובים. הם ביססו את חינוך הנוער על שני מרכיבים: מוסיקה - לטיפוח הנפש, וגימנסטיקה - לטיפוח הגוף; שני אלה הכינו את האדם לחיים ועיצבו את תכונותיו האישיות והמוסריות. אחד המיתוסים במיתולוגיה היוונית מספר על נימפה שהעבירה את עולם האגדה של תולדות האלים למשוררים וליוצרים. אפלטון גרס שהמוסיקה קובעת את אופיו של העם וכי הקצב והמנגינה מבטאים את הנשמה. החינוך האסתטי, האמינו היוונים, תפקידו להביא את האדם לשיווי משקל נפשי. אגדה יוונית מספרת: "אליל קטן על שפת הנחל ביכה את העלמה של נימפת הנחל וביקש נפשו למות; באבלו תלש קנה סוף והחל לנשוף בו, עם הישמע המנגינה העצובה, לא ביקש יותר את המוות ומצא ניחומים". וידועה גם אמרתו של הסופר היווני

"באר" מאת שרה לוי-תנאי, להקת ענבל, צילום: משה שי
"Well" by Sara Levi-Tanai, Inbal Dance Theater, photo: Moshe Shai

ניקוס קאזאנצאקיס - "המחול הוא השפה שבה מדברים ביניהם האלים".

גם בתרבות הסינית העתיקה, האמנויות, ובעיקר המוסיקה, נחשבו ליסוד חשוב בחינוך ובחיים. הסינים ידעו את סוד הצמצום; במוסיקה, ראו ביחסים בין הצלילים ביטוי ליקום, למחזוריות החיים והטבע וליופיו של הזמן והקצב. היטיב לבטא זאת הפילוסוף הסיני קונפוציוס [Confucius, Kung-Fu-Tzu] במשפט: "המוסיקה מתקנת לבו של אדם והקצב מחנך למשמעת עצמית".

זיאן רנואר [Renoir], בימאי סרטים צרפתי ידוע ובנו של הצייר פייר אוגוסט רנואר, היה מודע לכוחה החינוכי של האמנות, ובעיקר בפיתוח היצירתיות: "האמנות היא משחק", טען, "המשחק המרתק ביותר בין כל המשחקים, היות שאין אנו בקיאים בחוקיו אלא יוצרים אותם תוך כדי המשחק. למשחק הזה יש יעוד אחד, לשמח לבנו בהפתעות שבו".

החינוך לאמנות בישראל

ב"מטרות החינוך בישראל" כפי שנוסחו בחוק חינוך ממלכתי תשי"ג 1953, (סעיף 2), לא נזכרו כלל מטרות יצירתיות או אמנותיות. מטרות החינוך בישראל בחוק הנ"ל היו: "להשתית את החינוך היסודי במדינה

"מחולות קונצרטנטיים" מאת רמי באר, להקת המחול הקיבוצית
"Dances Concertants" by Rami Be'er, The Kibbutz Dance Company

על ערכי תרבות ישראל והישגי המדע, על אהבת המולדת ונאמנות למדינה ולעם ישראל, על אימון בעבודה חקלאית ובמלאכה, על הכשרה חלוצית ועל שאיפה לחברה הבנויה על חירות, שוויון, סובלנות, עזרה הדדית ואהבת הבריות". ואם המושג "ערכי תרבות ישראל" נראה קרוב מעט למושג "תרבות", הרי בא הפירוש: בקווי היסוד של הממשלה, שאישרה הכנסת בי"ח בחשון תשט"ז (1957), בפרק ה, "חינוך ותרבות" סעיף 24, נקבעו המטרות - "ערכי תרבות ישראל" ו"נאמנות למדינה ולעם ישראל" - "כהעמקת התודעה היהודית בקרב הנוער הישראלי". עובדה היא, כי במטרות החינוך של מדינת ישראל לא היה כלל ביטוי לצרכי הפרט, למימוש עצמי, לפיתוח כשרונות ייחודיים, לפיתוח היכולת ליהנות מתכנים אסתטיים שונים, הן באופן פסיבי והן באופן פעיל.[11] עם זאת, ראוי לציין כי על אף שיצירתיות ואמנויות לא צוינו במפורש כמטרות בחוקי החינוך, היתה אפשרות לפרש חלק מהמטרות שנזכרו בחוק ככוללות גם אותן.

ב"פורום חינוך לאמנות" במשרד החינוך והתרבות ב-1955, קבע דוד

סיכום מופעי המחול בשנת 1998:

8 להקות גדולות ותיקות
עשרות להקות קטנות קבועות
עשרות להקות קטנות הקמות לצורך פרויקט
להקות המחול העלו 117 יצירות
42% מהיצירות היו בכורות
69 יצירות הוצגו על ידי 8 הלהקות הוותיקות
48 הוצגו על ידי 29 להקות צעירות
155 תוכניות
721 הופעות
350,000 איש צפו במופעי מחול בישראל
87,000 איש צפו במופעי מחול ישראליים בחו"ל

הנתונים מתוך דו"ח הפיקוח על המחול במשרד החינוך והתרבות 1999

גורדון - אז יו"ר המזכירות הפדגוגית - כי מבין צורות הידע הקלאסיות המקובלות במערכות החינוך בעולם, צורת-הידע היחידה שאיננה צורת-ידע-בגדר-חובה במדינת ישראל היא זו האסתטית.[12] גורדון מציין שתי סיבות עקרוניות לכך: האחת - המסורת היהודית הדתית לא הדגישה את צורת הידע האסתטית, והשנייה - הנובעת ממבנה הלימודים הדיסציפלינרי - הספרות היא הנלמדת כמקצוע חובה ומשמשת כממלאת המקום האסתטי בחינוך. חשיבות הספרות נובעת גם מכך שהיא נתפסת כמנחילה תרבות יהודית יותר משהיא נתפסת כאמנות צרופה; על כן, על אף שהספרות היא אמנות, לא תמיד היא משרתת את העניין האסתטי.

ב-1983 מונתה על ידי המזכירות הפדגוגית במשרד החינוך והתרבות ועדה בראשותה של מיכל זמורה-כהן, כדי לבדוק את מצב החינוך לאמנויות בישראל. הוועדה, שמסקנותיה הוגשו ב-1985, קבעה, בין שאר המטרות והמשמעויות של החינוך לאמנות, את הקביעה הבאה: "חיי היום והאמנות בכלל זה אינם מבטיחים את קיומו הפיזי של האדם אך מעניקים טעם ומשמעות לחייו. האמנות מספקת לאדם כלים להתבונן בחייו ולשקול אותם בכלי הרוח האנושית".

על אף היעדים היפים של החינוך לאמנויות ועל אף היות יעדים אלה

מקובלים על רבים, האמנויות אינן תופסות גם היום את מקומן הראוי, ואינן זוכות לתקנים, למשרות ולשעות הוראה מספיקות (למרות התקדמות מסוימת מאז שנות ה-80).

בחינוך הפורמלי, מספר השעות המוקדש לאמנויות קטן ביותר, וגם זאת בשעות לא מועדפות.

בחינוך הלא פורמלי המצב טוב יותר: חלק חשוב מהפעילויות הלא פורמליות בחינוך מתבצע בתחומי האמנויות. תופעה זו קיימת גם בארצות אחרות. מערכות החינוך חוששות להתמודד עם יצירתיות בכל תחומי החיים, יצירתיות המוזנת מביקורת המצב הקיים ומרצון לשינוי ואפילו למרד; יצירתיות שיכולה להוביל לערעור על מוסכמות ועל סמכויות מורים ומומחים; נוח למערכת החינוך לחנך ל"ערכים" מוסכמים, לקונפורמיות, לקבלת סמכות. לתופעה זו של מעמדן הנמוך של האמנויות בחינוך, מתווסף גם הקושי להגדיר מהי אמנות, הקושי לשיפוט אובייקטיבי שלה והקושי להעריך הישגים אמנותיים. פרופ' אליוט אייזנר [Eliot Eiesner] מאוניברסיטת סטנפורד, מגדולי המומחים לחינוך לאמנות בעולם,[13] מציין במחקריו כי האמנויות אינן מקבלות את מקומן הראוי בחינוך, מפני שבתוכניות החינוך לאמנות, העקרונות המתמידים הם הנאה וביטוי עצמי. הואיל ואין קשר בין קריטריונים אלה לבין מיומנויות, אין קבלה של החינוך האמנותי כיסוד לימודים לפעילות בכיתה. זאת על אף שבשנות ה-80 כבר נודעה התיאוריה החינוכית של הווארד גרדנר[14] [Howard Gardner], על פיה יש לפחות שבע צורות של אינטליגנציה, התורמות ללמידה קוגניטיבית, ובהן אינטליגנציה מוסיקלית ואינטליגנציה קיניסתטית.

כיצד מחנכים ליצירתיות?

היצירתיות, כאמור, ימיה כימי האנושות. אמנם, במשך הדורות היא יוחסה לאמנים אבל למעשה כל אדם ניחן ביכולת יצירה. החברה כולה והיחידים שבכללה יכולים להגיע למיצוי היכולת ולמימוש עצמי, בעיקר דרך חשיבה יצירתית, בכל תחומי החיים והעשייה.

מתפקידיו החשובים של החינוך הוא לפתח את היצירתיות של כל תלמיד. לחנך לפתיחות ולסקרנות. ונחזור שוב לדבריה של אריקה לנדאו: "תפקיד המחנך הוא להציב את היחסים שבין המקצועות כך שהתלמיד יתפתח ליצור יצירתי. עליו ללמוד לפגוש את סביבתו פתוח וללא משפט קדום".[15] לנדאו מציינת את החשיבות של הכשרת המורים עצמם לחשיבה יצירתית. היא מתמודדת עם בעיות כגון: כיצד להכשיר מורים לעודד יוזמות ויצירתיות אצל תלמידים, ויחד עם זאת לשמור על משמעת; כיצד לעודד גישות שונות לפתרונות, חשיבה עצמאית, בלתי תלויה במחשבת הקבוצה, סובלנות לרעיונות חדשים, וביקורת בונה; כיצד להכשיר מורים המצפים מתלמידיהם ליצירתיות ולא לתשובות צפויות או תשובות מהספר.

בספרה "הפסיכולוגיה של היצירתיות" דנה לנדאו ביחסן של תרבויות לחדשנות; בהקשר זה, היא מזכירה את האנתרופולוגית מרגרט מיד [Mead, 1959], שמצאה כי בתרבויות של הסאמואים ושל שבטים באיי הבאלי באינדונזיה מהווה הריקוד תחום ביטוי ויצירתיות של היחיד; אמנם הותר לבצע שינויים ולהכניס חידושים בריקודים המסורתיים, אך החתירה לחדשנות אסורה; זו כנראה הסיבה לכך שבתרבויות אלו לא נוצרה אמנות בעלת חשיבות של ממש. לעומת זאת, בתרבות שבטי מאנו נוצרו יצירות אמנות; שם, למרות שלא אפשרו ביטוי ליצירתיות, עודדו באופן כללי שאלות וגילויים.

חינוך ליצירתיות במחול

לכל תלמיד - גופו הייחודי ואישיותו הבאה לידי ביטוי, בין השאר, בתנועותיו, בפעילותו הגופניות. בעצם, אנו יוצרים בתנועה כל העת ומתקשרים עם הזולת בעזרת גופנו. לכן הפעילות במחול יכולה להיות קרובה ומובנת לכל אדם, ולעודד את היצירתיות שבו. למרות זאת, מבין האמנויות, זכו המוסיקה והציור להכרה, פחות או יותר, ואילו לגבי המחול, עד שנות ה-80 לא היתה תוכנית לימודים כלל; ועדת זמורה-כהן מצאה כי: "תוכנית לימודים להוראת מחול נכללה במסגרת החינוך הגופני והפעלתה היתה תלויה בנטיות המנהל והמורה לחינוך גופני להקדיש זמן להוראת מחול". ועדת זמורה-כהן מצאה גם כי "הוראת המחול לא הופיעה כלל בתוכנית הלימודים של הבנים בבתי הספר היסודיים"; אכן, מאז ועדת זמורה-כהן היתה התקדמות בפיתוח תוכניות לימודים במחול.

מגמות מחול בחטיבות ביניים

בשנת 1989 פורסמה תוכנית חדשה למגמות מחול במסגרת חטיבות

הביניים, גם היא במסגרת החינוך הגופני, ובה שני מרכיבים: לימודי מחול בבתי ספר לאמנויות, ולימוד מחול בכיתות מחול, שצמחו מתוך כיתות ספורט. מטרתן של תוכניות אלו היתה "לפתח את החוש האסתטי וחוש הביקורת ולהיות גורם מאזן לחינוך המדעי הטכנולוגי"; מקצוע הוראת המחול היה מקצוע חדש יחסית בחטיבת הביניים, תוכנית הלימודים נועדה, כאמור, בעיקר לבתי ספר לאמנויות, בהם קיים רצף בהוראת מחול - מבית הספר היסודי עד לבחינות הבגרות; היקף התוכנית במגמות המחול בחטיבות הביניים הוא 8 שעות שבועיות (ש"ש). במסגרת מטרות תוכנית זו נכללה גם יצירתיות - "לעודד את יכולת הביטוי והדמיון היצירתי".

בית הספר היסודי

ב-1990 פורסמה תוכנית לימודים במחול ותנועה לבית הספר היסודי - תוכנית בחירה שנוספה על תוכניות החינוך הגופני; ובה נקבע בין השאר: "שיעורי המחול יפגישו את התלמיד עם עולם המחול על מרכיביו וסגנונותיו השונים, הם יפתחו ויקנו לו מיומנויות גופניות רחבות ובריאות, תוך שימת-לב ליכולתו האישית ולערכים אסתטיים. שיעורים אלה יתרמו לתהליך החינוכי בבית הספר ויאפשרו לתלמידים להביע את עצמם במחול. לחלק מהתלמידים יתנו השיעורים הזדמנות למצוא במחול את המימוש העיקרי של יכולתם ואף יתרמו לפתיחות של התלמיד בהתייחסותו לאמנויות השונות".

החטיבה העליונה

בחטיבה העליונה - תוכנית המחול היא חלק מתוכנית הלימודים לחינוך גופני כמקצוע בחירה לבחינות הבגרות, בשלוש רמות רמה א' - 11 ש"ש, רמה ב' - 21 ש"ש, ורמה ג' - 39 ש"ש. הוועדה המקצועית העליונה למחול של משרד החינוך והתרבות (בה כיהנתי כיו"ר בשנים 1992-1998) קבעה ב-1995 יעד של "חינוך למחול לכל" והדגישה את חשיבותו הרבה של המחול "לאיכות החיים, לחינוך הריגושי, היצירתי התודעתי של כל ילד". הוועדה קבעה בין השאר: "זכותו של כל אדם לבטא את עצמו, להתנועע בגופו, להכיר בעזרת גופו ותנועותיו את עצמו ואת האחרים, ליהנות מאמנות בכלל וממחול בפרט, לדעת ולאהוב יצירות מחול".

תחום המחול זכה בשנתיים האחרונות למעמד של תחום אמנות עצמאי, מונה לו מפקח מרכז והוקצו לו שעות הדרכה. כן הוחל בהכנת מסגרות לתוכניות לימודים במחול, בנפרד מהחינוך הגופני, לכל הגילאים ובכל תחומי המחול; התוכנית כוללת גם תחומי מחול מעשיים: מחול קלאסי, מודרני, עממי, אתני וגם תנועה וכתב תנועה, קומפוזיציה, אימפרוביזציה ובין-תחומיות.

נורית רון, המפקחת הארצית על הוראת המחול, ויעל מירו, מצוות פיקוח, הובילו את פעולתן של הוועדות הנוגעות לתוכניות הנ"ל. אני מקווה שתוכניות אלו יתפסו את מקומן החשוב במערכת החינוך. התוכניות מציעות לימודי מחול לכלל התלמידים, וגם למגמות מחול ולכיתות מחול - לתלמידים המעוניינים והמתאימים להתמחות במחול. התוכניות הללו יופעלו בהדרגה; המטרה היא "חינוך במחול לכל", לא רק כשיעורי בחירה, אלא כמתן אפשרות לכל תלמיד במערכת החינוך להיחשף לתחום המחול כאמנות, מהרמה הבסיסית עד לרמה של מגמה מקצועית במחול. אנחנו עדיין רחוקים מ"חינוך במחול לכל"; עם זאת, ראוי לציין את ההתפתחות הרבה שחלה בתחום זה. (ראה עמ' 48)

היצירתיות במחול בישראל

על אף האיטיות בה תופסת הוראת המחול את מקומה בחינוך הפורמלי בישראל, קיימת פעילות רבה בתחום המחול בחינוך הלא פורמלי. ילדים רבים, ובעיקר ילדות, לומדים מחול בקונסרבטוריונים, בבתי ספר ציבוריים למחול ובסטודיות פרטיות. "סל תרבות ארצי", המופעל על ידי חברת המתנ"סים ומשולב בחינוך הפורמלי, מיועד להעניק לכלל התלמידים (כ-800 אלף) חוויות אמנותיות בשפות האמנותיות השונות, לרבות מחול; מתא"ן - "מפעלי תרבות ואמנות לנוער" הפועל גם כן במסגרת חברת המתנ"סים, במשך כל השנה ובעיקר בחופשות, מפעיל תוכניות ייחודיות לתלמידים מוכשרים באמנויות ולמוריהם, בכל תחומי האמנויות, ובכל רחבי הארץ. ההישגים של התלמידים במוסדות הללו יפים; תלמידים ותלמידות רבים מגלים בהם כושר יצירה וטובי המורים מלמדים שם. עובדה נוספת הראויה לציון היא היקף היצירה במחול בישראל, רמתה והאינטנסיביות שלה (ראה עמ' 50). בולטת במיוחד היא פעילותו של מרכז סוזן דלל, המשמש גם בית ללהקות המחול הצעירות ולמופעים ניסיוניים וחדשניים.

יש לעשות הכול כדי לקדם את הוראת המחול בישראל בחינוך הפורמלי והלא פורמלי ולאפשר תנאים לביטוי הולם של הפוטנציאל היצירתי המחולי. קידום זה, אם יונהג במסגרת של "מחול לכל", יתרום לפיתוח היצירתיות בקרב כלל התלמידים.

מראי מקום

1. אריקה לנדאו, "ילדים מחוננים, התפתחות התפיסה של טיפול בהם", *ספר היובל למערכת החינוך במדינת ישראל*, אלעד פלד (עורך) הוצאת משרד החינוך והתרבות 1999, כרך III, עמ' 991-979.
2. אריקה לנדאו, *האומץ להיות מוכשר*, סדרת מה? דע? הוצאת דביר 1990, עמ' 13.
3. דן רונן, "החינוך האמנותי במדינת ישראל", *ספר היובל למערכת החינוך במדינת ישראל*, אלעד פלד (עורך), הוצאת משרד החינוך והתרבות 1999, כרך II, עמ' 722.
4. אריקה לנדאו, *האומץ להיות מוכשר*, עמ' 12.
5. אדוארד דה בונו, *מדריך לחשיבה יוצרת* (1970), הוצאת כנרת, תל-אביב 1988.
6. אדוארד דה בונו, *שש נעלי פעולה*, הוצאת כנרת, תל-אביב 1997.
7. מכון ברנקו וייס לטיפוח החשיבה - *בית ספר להוראת החשיבה*; גליון סיכום "כנס חינוך בחשיבה" חוברות 16-17, ירושלים, אביב תשנ"ט 1999, עמ' 19-23.
8. נעימה פריבוטס, מנהלת המחלקה למחול באוניברסיטה האמריקאית של וושינגטון, בדוח שהגישה למשרד החינוך והתרבות בישראל ב-30.9.93.
9. דן רונן, "החינוך האמנותי במדינת ישראל", *ספר היובל למערכת החינוך במדינת ישראל*, כרך II, עמ' 717-743.
10. שפרה שינמן, "מיתוסים ופרדוקסים בחינוך האסתטי", *ספר היובל למערכת החינוך בישראל*, משרד החינוך והתרבות 1999, כרך II, עמ' 744.
11. שבח אדן, *מטרות החינוך בישראל*, הוצאת מטר, תל-אביב 1977, עמ' 14.
12. דוד גורדון, "פורום חינוך לאמנות", פרוטוקול מטעם הפיקוח על הוראת האמנויות, משרד החינוך והתרבות, המזכירות הפדגוגית 1995.
13. E.W. Eiesner, *Education: Artistic Vision*, The MacMillan Co. 1972.
14. Howard Gardner & Maria Krachevsky, *Multiple Intelligence: The Theory in Practice*, New York: Basic Book 1993.
15. אריקה לנדאו, *הפסיכולוגיה של היצירתיות*, משרד החינוך והתרבות, הפיקוח על הוראת הציור והאמנות 1970, עמ' 14.

בתהליך העבודה היצירתית, לגבֵי - זרימה - היא מילת המפתח. זאת אומרת, לאפשר לדברים (אם זה בדרך אימפרוביזציה או אחרת) לזרום באופן ספונטני ואסוציאטיבי.

אין מה להתאמץ לחפש את ההיגיון בתהליך העבודה. אם יש זרימה אז ישנו גם היגיון פנימי.

התנועה חכמה יותר מהשכל ולאמנות יש היגיון משלה, שהוא לא רציונלי.

אושרה אלקיים

לאפשר לדברים לזרום

על תהליך היצירה

האמנות לא סובלת לחץ מחשבתי, תכנון, רכושנות, נחרצות, התייחסות ישירה. לעומת זאת זרימה, ספונטניות, אינטואיטיביות, אסוציאטיביות, הסתכנות, נדיבות (הלב והרגש), שכחת האגו, כל אלה הם אבות המזון שלה.

הפחד מלאבד שליטה מונע מדברים בלתי צפויים להשתחרר ממקומם ומעכב את התפתחות היצירה. הפחד וההיצמדות לבטוח מונעים את החופש, שהוא החמצן של היצירה.

המוטו שלי בעבודה הוא "נעשה ונשמע". קודם תעשה (לאפשר לדברים לקרות) ואז תשמע ותדע. אפשר לעצמך ללכת לאיבוד בהתרחשות שנוצרת. אפשר לעצמך להסתכן מלאבד שליטה, כדי להגיע אל המסתתר במחוזות שלא נראים לעין, או ש"התבונה" לא יודעת עליהם.

הפתרונות והניצוצות באמנות באים ממקום שאין לנו שליטה עליו. מאמץ מחשבתי ותכנון לא יעזרו, משם לא תבוא הישועה. וכאן אפשר לתת פירוש נוסף, למשפט "מאין יבוא עזרי!" (עם סימן קריאה ולא סימן שאלה) מהאין - יבוא עזרי!

המשמעות והתוכן מתגלים בהדרגה ומתפענחים תוך הפעולה הספונטנית, באמצעות החוויה.

מאיה בהיר

פושקין והבלט הישראלי

כל התמונות הן מתוך : "אונייגין" בביצוע הבלט הישראלי, כוריאוגרפיה: ג'ון קרנקו
All pictures are from The Israel Ballet, "Onegin" by John Cranko

מי שהגיע ביולי האחרון לאחד משלושת המופעים של "אונייגין" [Onegin] בביצוע הבלט הישראלי, שהתקיימו במשכן לאמנויות הבמה בתל-אביב, עלול היה לחשוב שהבלט הישראלי קצת השתגע. הפקה גרנדיוזית, רבת משתתפים, עם תפאורה ענקית וססגונית, היישר מבית האופרה של ברלין, בגדים שנתפרו בידי מעצב צמרת איטלקי ובנוסף לכל - תזמורת חיה בהרכב מלא, "סימפונט" רעננה, שליוותה את הבלט בצלילי יצירות שונות של צ'ייקובסקי. בארץ שבה הבלט הקלאסי הוא לא בדיוק סוג האמנות הניצב בראש פירמידת הרייטינג, צעד כזה בהחלט נראה חריג, מפתיע ואף נועז.

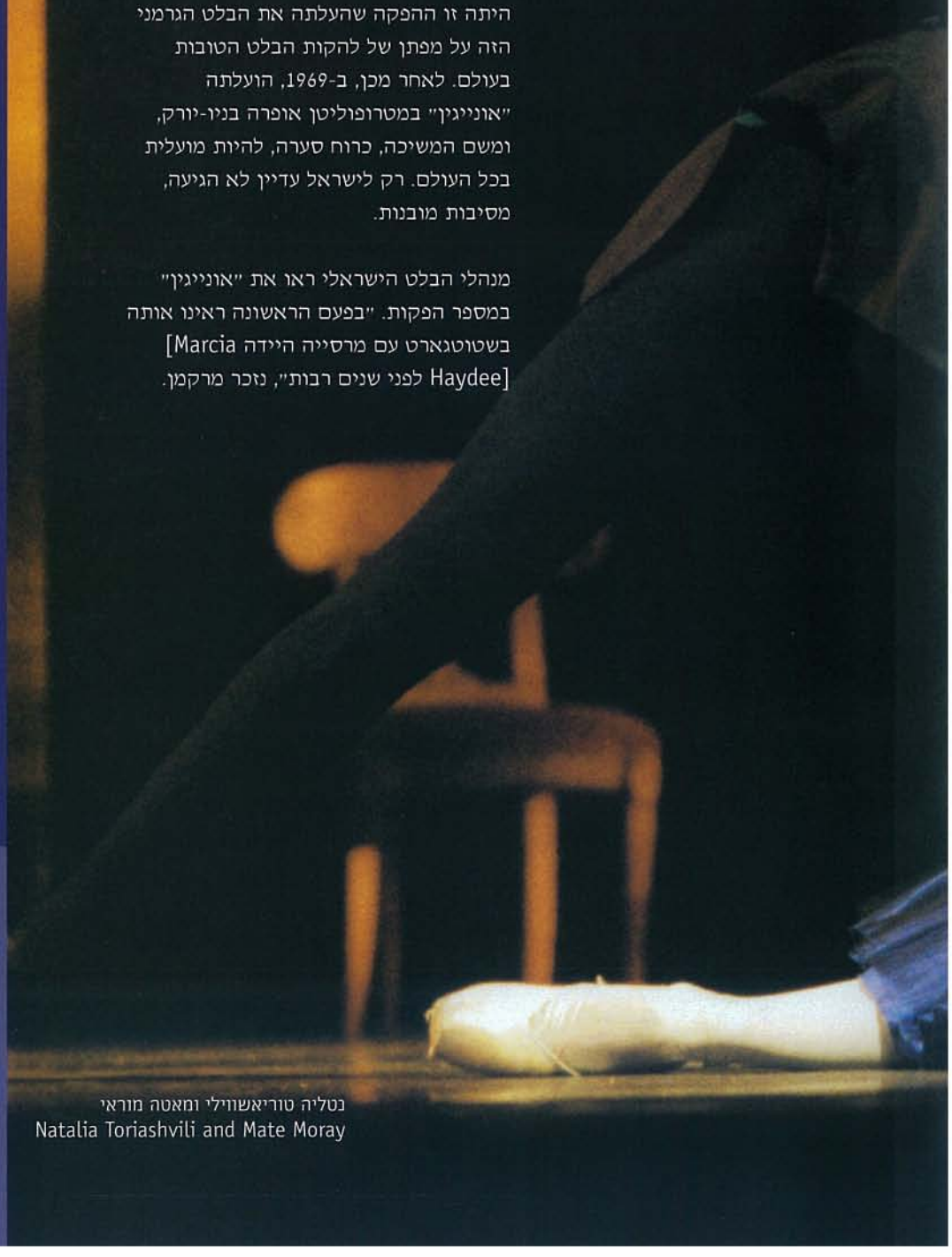
כשמבררים קצת יותר לעומק - מסתבר שבאמת מדובר כאן בהעזה גדולה, בהימור, אבל גם בהגשמת חלום. ברטה ימפולסקי והלל מרקמן, הזוג המיתולוגי (והנשוי) של הבלט הקלאסי הישראלי, כיום בני למעלה מ-60, שהיו בעברם רקדנים קלאסיים בלהקות בחו"ל, ייסדו את להקת הבלט הישראלי לפני 35 שנה. מאז, במשך כל השנים, הם נלחמו מלחמה מתישה על תקציבים ועל קהל הצופים, וכעסו, לא רק על הממסד התרבותי, אלא גם על התקשורת, שלא פרגנה להם, לדעתם, מספיק. אבל בסופו של דבר, לאורך זמן, הצליחו ימפולסקי ומרקמן במשימה הרצינית והציונית שלקחו על עצמם. הבלט הישראלי באמת רוקד, מופיע, ומייצג את ישראל בתיאטראות בחו"ל, בהצלחה ובגאווה גדולה, במשך שלושה וחצי עשורים.

ובכל זאת, חלמו השניים לעשות פעם אחת משהו גדול באמת עם להקת הבלט שלהם. הפור נפל על "אונייגין", יצירתו המרהיבה של ג'ון קרנקו [John Cranko] היהודי, שבכורתה היתה ב-1965 בבלט שטוטגארט. למעשה היתה זו ההפקה שהעלתה את הבלט הגרמני הזה על מפתן של להקות הבלט הטובות בעולם. לאחר מכן, ב-1969, הועלתה "אונייגין" במטרופוליטן אופרה בניו-יורק, ומשם המשיכה, כרוח סערה, להיות מועלית בכל העולם. רק לישראל עדיין לא הגיעה, מסיבות מובנות.

מנהלי הבלט הישראלי ראו את "אונייגין" במספר הפקות. "בפעם הראשונה ראינו אותה בשטוטגארט עם מרסייה היידה [Marcia Haydee] לפני שנים רבות", נזכר מרקמן.

אבל ההחלטה הסופית לנסות להביא ארצה את ההפקה נפלה רק לפני כחמש שנים, כשראו את "אונייגין" בברלין ואחר-כך באוסלו. ימפולסקי: "במסגרת חופשה, ראינו את ההפקה פעם ועוד פעם, ואמרנו - איזה יופי. האולמות היו מפוצצים, הקהל מחא כפיים בהתלהבות גדולה, ואפילו קם על רגליו בסוף המופעים - תופעה לא ממש שכיחה בקרב האירופאים. אהבתי מאוד את התיאטרון הטוטאלי שיצר קרנקו, ואת האופן שבו העמיד את הסיפור הרוסי, הרומנטי-טרגי הזה, בצורה כל כך דרמטית ואמיתית".

מרקמן: "חשבנו ש'אונייגין' מבטא הצלחה גדולה לבלט הקלאסי. אם בימינו הפקה מצליחה לרגש בצורה כזאת, זו הוכחה ליכולתה של אמנות הבלט הקלאסי, ומכיוון שאנחנו מייצגים אותה בישראל, ברור היה שצריך להביא את 'אונייגין' לכאן".



נטליה טוריאשווילי ומאטה מוראי
Natalia Toriashvili and Mate Moray

אבל בכל זאת, מדובר בהפקה גרנדיוזית של ממש, וגם יקרה מאוד. זה לא הפחיד אתכם?

"כשאתה רואה מולך הפקה נפלאה כזאת, כסף זה לא הדבר הראשון שאתה חושב עליו", מעיד מרקמן בעיניים מצועפות.
בעיני מרקמן וימפולסקי, הבאתה לארץ של "אונייגין" מהווה המשך ישיר להפקות של בלנשין הנודע, שמועלות במסגרת הבלט הישראלי זה כשני עשורים, "מאז שבלנשין ראה את הלהקה בשנת 81' ואמר שזו הלהקה הזרה שרוקדת את היצירה שלו, 'סרנדה', הכי טוב", אומרת ימפולסקי.

נפלה ההחלטה. איך ממשיכים הלאה בפרויקט השאפתני הזה?

יעל וכסלר ופמלה בנק
Yael Wexler and Pamela Bank

מרקמן: "אחרי מותו הטרגי של ג'ון קרנקו ב-1973 במהלך טיסה של בלט שטוטגארט מניו-יורק לגרמניה, ירש את זכויות ההפקה דיטר גרייפה [Dieter Graefe], שהיה מקורב מאוד לקרנקו. כל להקה שרוצה לרקוד את היצירה, מופנית אליו ואם הוא מאשר, הלהקה מקבלת את הזכויות לכך תמורת סכום 'פעוט' של 150 אלף דולר. אחרי שפנינו לגרייפה, שבאותם ימים התגורר בקנדה (מאז, חזר גרייפה לגרמניה - מ.ב), הוא הגיע ליומיים לראות את הבלט הישראלי, ועל המקום אישר לנו לרקוד את היצירה. הוא אפילו יעץ לנו מניסיונו, שלא להביא רקדנים אורחים לרקוד את תפקידי הסולו, אלא להשתמש ברקדנים שלנו, מפני שהבאת סולנים מבחוץ עלולה לגרום לבעיות חברתיות בתוך הלהקה. שמחנו לקבל את עצתו, ואכן את התפקידים הראשיים אצלנו רוקדים רקדני הבלט הישראלי".

ומה עם ה-150 אלף דולר?

"הוא אמר שיסתפק בהרבה פחות מזה, בגלל היחס המיוחד שהיה לקרנקו היהודי לישראל. נשלם כנראה רק שליש מהסכום".

אבל רכישת הזכויות היא רק טיפה בים ההוצאות המחכות למי שמחליט להעלות את "אונייגין". קרנקו עיגן את מתן האישורים בהוראות קפדניות ללהקות בדבר עיצוב התפאורה, שחייבת להיות זהה בכל מקום, וכך גם בכל הנוגע לתלבושות ולמוסיקה שחייבת להיות מבוצעת על ידי תזמורת חיה. קרנקו, למשל, דרש שהשמלות של הרקדניות ייתפרו ממשי מיוחד מיובא מסין, כל המגפיים יהיו איטלקיים מסוג מיוחד, כל רצועות הכתפיות ייראו באופן אחיד וכדי. התפאורנית לא שחררה את הרקדניות עד שהתלתלים של כולן היו מגולגלים בדיוק לפי ההנחיות; אפילו הפמוטים והנרות היו צריכים להיות אחידים ולעמוד בדיוק במקום שיועד להם במקור על הבמה. וזאת רק רשימה חלקית. בקיצור, שאיפה אמיתית לשלמות וגם לא מעט הוצאות וכאב ראש.

"כשהבנו בפני אלו הוצאות אנחנו עומדים, די נבהלנו", מודה מרקמן. וימפולסקי: "בהתחלה חשבנו להרים לבד את התפאורה, אבל התברר שזה יעלה כ-300 אלף דולר, ויחד עם התלבושות נגיע לחצי מיליון דולר, מה שלחלוטין לא היה ביכולתנו". בסופו של דבר נמצאה הישועה בברלין, שם הסכימו להשאיל לבלט הישראלי את תפאורת "אונייגין" למשך שנתיים.

וכך היה. באפריל 2001 הגיעו ארצה באונייה ארבע מכולות ענק מלאות בתפאורה ותלבושות, אותן יצר המעצב האיטלקי פיירלואיג'י סאמריטני [Pier Luigi Samaritani] עבור ההפקה של "לה סקאלה", באישורו האישי של קרנקו. מלבד התפאורה נשאו המכולות 80 מערכות לבוש, 40 מסכי תאורה ו-200 ק"ג של אבזרים. לפני כל מופע, נדרשים יומיים להעמיד את התפאורה על הבמה ובין לבין, שוכנת התפאורה אחר כבוד במחסנים בתל-אביב, שנשכרו במיוחד למענה.

כדי להעלות את היצירה על פי כל הכללים, הגיעו ארצה גם האנשים המורשים לעשות זאת: רוברטה גווידי די באניו [Roberta Guidi Di Bagno], האחראית להעמדת התפאורה הזאת ברחבי העולם; סטין ביארקה [Steen Bjarke], מתכנן התאורה הראשי של הבלט המלכותי הדני; ג'ורג'ט סינגריטיס [Georgette Tsinguirides], מנהלת ההפקה של בלט שטוטגארט, שהיתה קרובה מאוד לקרנקו, ליוותה את ההפקה המקורית, ואחרי מותו הפכה להיות האחראית להעלאת הכוריאוגרפיה שלו ברחבי העולם. "אשה בת כ-70, אבל עם מרץ וכושר עבודה שיכול להתיש גם בני 15", מתפעלת ימפולסקי.

למרות ניסיונה הרב של סינגריטיס בעבודה על "אונייגין", הצליחו הישראלים להפתיע אותה כהוגן. בגלל אילוצים טכניים שונים הם ביקשו ממנה לסיים את העבודה על היצירה בתוך עשרה ימים, כדי שיוכלו לערוך חזרה כללית. "היא כמעט נפלה מהכיסא כששמעה מה אנחנו רוצים ממנה", משחזרת ימפולסקי, "אבל לזכותה ייאמר, שנענתה לאתגר בהתלהבות בלתי רגילה. היא עבדה קשה מאוד עם הרקדנים, כששאר אנשי הצוות מחו"ל מצטרפים אליה.

"הם עבדו בסטנדרטים שאנחנו לא מכירים כאן. בלי חשבון שעות, בלי בקשות מיותרות, לפעמים סיימו את העבודה הרבה אחרי חצות. רצינו לקחת אותם לירושלים, שיראו משהו מחוץ למלון ולאולם החזרות, אבל הם סירבו. הדבר היחיד שהם ביקשו זה שנאפשר להם ללכת ברגל מהמלון עד המשכן, במקום לנסוע במונית, כדי שבכל זאת יוכלו לראות קצת את תל-אביב. בסופו של דבר, ההפקה היתה מוכנה אחרי שמונה ימים בלבד. אחרי עשרה ימים, כשג'ורג'ט סינגריטיס ראתה יחד עם כולם את החזרה הכללית, באולם הגדול של המשכן, היא התרגשה עד דמעות, כמו כולנו".

לבלט הישראלי היו עוד כמה הפתעות טובות. אחת מהן היא הרקדנית הגרוזינית נטליה טוריאשווילי [Natalia Toriashvili], שהגיעה ארצה עם בעלה, הרקדן יורי אנדרייב [Yuri Andreev], ושניהם רוקדים בהפקה. טוריאשווילי מבצעת את התפקיד הראשי - של טטיאנה. "זאת פשוט טטיאנה מלידה", מתפעלת ימפולסקי. הסולנים הנוספים הם סשה אטקין [Outkine] כאונייגין, אילדר מוקמטשיין [Mukhametchin] בתפקיד לנסקי ויעל וכסלר כאולגה. לביצוע ההפקה הזאת דרושים 50 רקדנים, ומכיוון שהקאסט הרגיל של הבלט הישראלי כולל 35 רקדנים בלבד, הרי שנדרשו 15 רקדנים נוספים,

ביניהם רקדנים מבוגרים, כמו למשל, פמלה אוסרמן, רקדנית לשעבר בבלט הישראלי, שכיום היא בת למעלה מ-50, והיא רוקדת את אמן של טטיאנה ואולגה. בקיצור, עניין בהחלט לא פשוט, משום בחינה שהיא.

ואיך תעמדו בכל ההוצאות הנוספות?

"אנחנו מקווים שיגיע סיוע שהובטח לנו ממדור המחול במשרד התרבות, סיוע ממפעל הפיס וגם שאנשים יקנו כרטיסים להופעות הבאות של 'אונייגין', שיעלו במשכן לאמנויות, בינואר, מאי, אוגוסט וספטמבר, ב-2002 (כשלפני כל סדרת הופעות יעברו הרקדנים חזרות רענון)", אומרים ימפולסקי ומרקמן. "ההפקה בכללותה עלתה לנו כמיליון וחצי שקלים ואנחנו באמת כורעים תחת הנטל. יהיה מאוד קשה אם אף אחד לא יבוא בסופו של דבר לעזרתנו".

קצת על "אונייגין"

אלכסנדר פושקין, המשורר הלאומי הרוסי, שנולד לפני למעלה מ-200 שנה, כתב את אחד מסיפורי האהבה הקלאסיים של כל הזמנים: "ייבגני אונייגין". הפואמה הרוסית הציתה את דמיונם של יוצרים רבים בעולם, לאורך השנים. צ'ייקובסקי הפך את הפואמה לאופרה כבר במאה ה-19 ואילו ג'ון קרנקו תרם את הבלט.

מדובר בהפקה עשירה, ססגונית ומרהיבה ביותר; מי שזכה לצפות בה, באחד מתיאטרוני המחול, שבהם הועלתה עד היום, לא במהרה ישכח אותה. גדולתה של היצירה הזאת היא בקלילותה, בקומוניקטיביות שלה ובהנאה הצרופה שהיא מעניקה לצופה. הרקדנים מצליחים להעביר, באמצעות תנועות גופם בלבד, את כל הטרגיות של סיפור האהבה הזה, שרקם פושקין, בעל הנפש הרומנטית.

גיבורי הסיפור הם טטיאנה [Tatiana], נערת כפר רומנטית וחובבת ספרים, שמתאהבת בזר שמגיע לכפרה - ייבגני אונייגין. הוא מצדו, רואה בה נערת כפר מגושמת ומחזר דווקא אחרי אולגה אחותה, המאורסת ללנסקי [Lenski]. למרות שעבור אונייגין החיזור הוא רק אמצעי להפיג את השיעמום, לנסקי לוקח ללב, ומזמין אותו לדו-קרב, המסתיים בניצחונו של אונייגין ובמותו של לנסקי. אחרי מספר שנים, כשאונייגין פוגש שוב בטטיאנה, עכשיו אשתו של הנסיך גרמין [Gremin], הוא מבין שהוא בעצם אוהב אותה, אבל זה כבר מאוחר מדי.

מה שהגוף אינו יכול

שי הרלב (שטיינברג)

בסצנה מסוימת, לקראת סוף המופע "כוח האיזון" של להקת ורטיגו, נראית בלה, רקדנית במופע, נכה על כיסא גלגלים, מסתכלת על קבוצה של רקדנים בעומק הבמה, הערוכים במעין קונסטרוקציה אנכית גבוהה ומוארים בתאורה אקספרסיבית; היא מטיחה לעברם קריאות ביידיש: "מה אתם מסתכלים?"; "אף פעם לא ראיתם אשה על כיסא גלגלים?"; "אתם כמו קיר"; "תתביישו לכם".

בין לבין, אנו רואים את הרקדנים המגיבים כגוש אנושי אחיד: התעלמות, הסבת מבט, פליאה וצחוק גס, מתנשא. בתוך הגוש נמצאים גם שני רקדנים נכים.

בסצנה אחרת, נראית פרידה, רקדנית הנתמכת בקביים, חוצה את הבמה ונעמדת בקדמתה. היא לוקחת את הקב שלה, שבלעדיו היא לא יכולה לנוע, ובתנועה מעגלית מציבה אותו באלכסון, הרחק מגופה, כל כובד משקלה שעון עליו. ארבע מרקדניות הלהקה חושפות קב קטן-מידות, שהוסתר בצד גופן, וחוזרות על אותה תנועה - כל איזון גופן נסמך על הקב השעון כנגד הרצפה.

האם הנכות קיימת רק כשהיא נצפית? האם לא כולנו נסמכים על מישהו, או נתלים במישהו או במשהו, עד כדי אובדן העצמי, עד נכות נפשית או רוחנית? האלטרואיזם שלנו ביחס לנכה הוא לעיתים שקרי מיסודו, מכיוון שהוא מגיע בהכרח ממקום של עדיפות מול חסר, של שלמות מול פגימות, של פוטנטיות מול מגבלה. אז הגוף מפעיל אצלנו מנגנון של מגננה, ההופכת למבוכה. המבוכה הזאת קוראת לנו לפעולה, מבקשת מאיתנו להבין, לעזור. במקרים קיצוניים, היא תבקש מאיתנו הזדהות. אלא שהקב המקוצץ משהו, החקייני והזמני, של ארבע הרקדניות הבריאות, הוא רק מחווה, שחולפת עם המבוכה. ודווקא ענבל אלוני, אחת מארבע הרקדניות הלא נכות, נשארת אחרונה על הבמה כשקביים מועמסים על רגליה, ידיה, צווארה ובתי שחיה, בזה אחר זה.

מתי הופכת מגבלה בעינינו לנכות של ממש? מתי היא מצליחה לגרד את הסימפטיה שלנו ומתי מופעלת המבוכה הלא רצונית הזו, האינסטינקטיבית, של האדם הבריא? נדיר לפגוש פרויקט אמנותי, שמבקש באופן מעשי להעביר מסר חברתי חשוב, תוך ביקורת וניסיון לשנות את הלך הרוח הקיים. בדרך כלל, לדעת רבים, תפקיד האמנות הוא לשקף, להראות, אולי גם למתוח ביקורת. כאן נעשה ניסיון לומר: "משהו לא בסדר מיסודו, אנחנו מבקשים לשנות את זה. אנחנו נטיח אמת זו מול פניהם של הצופים". ב"כוח האיזון" משתתפים שנים עשר רקדנים, שמונה חברי להקת "ורטיגו" הירושלמית, וארבעה רקדנים נכים. לפני כשנה, הזמינו המנהלים האמנותיים של הלהקה, נעה ורטהיים ועדי שעל, את אדם בנג'מין לערוך סדנאות משותפות של רקדנים ושל נכים. כך התחילה חקירה - של בנג'מין ושל הרקדנים - סביב אפשרויותיו של מחול משולב. ידידויות נוצרו בין רקדני הלהקה לרקדנים הנכים, ובסיום הסדנה, היה ברור לבנג'מין שהוא יחזור כדי ליצור כוריאוגרפיה משותפת. באפריל 2001 חזר בנג'מין לארץ ואז החלו להתגבש ההרכב והמחול עצמו. עבודתו הייחודית של בנג'מין הצליחה להביא תוצאות בתוך זמן קצר ביותר; ערנותו והבנתו את השפה התנועתית של כל אחד מהמשתתפים הביאו ליצירת

"כוח האיזון" להקת ורטיגו
"The Power of Balance" Vertigo Dance Company

פרויקט משותף של גילוי ופיתוח, של מופע שמבוסס על הקשרים האישיים בין הרקדנים, על היכולות והמגבלות שלהם, ואפילו על תעצומות הנפש והחולשות האנושיות של כל אחד ואחד.

ביצירה מסובכת ומורכבת מסוג זה, שבה לוקחים חלק אנשים בעלי מגבלת תנועה, שאינם רקדנים מקצועיים, הבין בנג'מין, שהשפה התנועתית משיקה למה שאפשר ולמה שאי אפשר, למה שהגוף אינו יכול ולמה שהנפש זקוקה. העבודה באנסמבל נתנה לבנג'מין זמן רב להתבוננות על הרקדנים, וללימוד התנועות שנכונות להם, שהן חלק מהיומיום התנועתי שלהם. עם פרידה מיטלפונקט - בעלת שיתוף מוחין מלידה - עבד בנג'מין במיוחד סביב אזור הצוואר. המגבלה בהחזקת הצוואר הפכה למרכיב כוריאוגרפי בדואט שלה עם אביב איבגי, רקדן בלהקה. מלבד זאת, מכיוון שההתנהלות עם קביים איטית יותר מזו של הרקדנים בכיסא, החליט בנג'מין, שנכון יהיה להעניק לפריידה סצנות ארוכות, שיהיה בהן מקום לאקספרסיביות ולעוצמה של התנועה שלה. מיכאל קירשנבאום, המרותק לכיסא, ניחן במראה גברי, פיזי ומחוספס משהו. לקירשנבאום - עורך-דין במקצועו ומנכ"ל עמותת נגישות ישראל - ניסיון בריקודי עם בבית הלוחם בתל-אביב. בנג'מין בחר לשלב אותו בקטעי מחול פיזיים, קשוחים ומהירים יותר. בסצנות רבות מיכאל מחזיק רקדנים אחרים, כשכוח האיזון של הרקדן או הרקדנית הבריאים מוטל עליו. המקום הזה של אחריות, של תמיכה באחר, הולם את דמותו, המשדרת כוח רב, עצמאות וסירוב להיכנע למגבלותיו.

חי כהן, משותק בארבע גפיים, הוא רקדן מדויק להפליא. הוא נמצא הרבה על הבמה ובנג'מין ניצל את המסירות ואת הריכוז שלו בסצנות. בסצנה מרשימה, הפותחת את המחול, משתלב כהן בדואט יפהפה עם אירנה צאבל, רקדנית הלהקה, (לשעבר, רקדנית בלהקת המחול הקיבוצית) בו ידיו, המשותקות למחצה, גורפות את הרצפה, מבקשות משהו להיאחז בו, מחפשות את החלק הבריא, שחי, נושם ומרגיש.

יופיו של המופע נעוץ בשפה תנועתית, המשלבת קשיחות ורגישות, וסיטואציות אנושיות שלקוחות מן החיים עצמם. בנג'מין והרקדנים לא נוטלים על עצמם שמץ של התנצלות ועם זאת, העבודה שומרת על יושר פנימי ומקרינה תיאטרליות. יש לא מעט רגעים מסוכנים, בהם על הרקדנים הנכים לסמוך על כוח האיזון ועל הרקדנים הבריאים. זו תוצאה של עבודה מפרכת, הן של בנג'מין והן של הרקדנים, שמעבר לבימוי ולכוריאוגרפיה, יצרו אמון אישי עמוק אחד בשני.

בנג'מין הוזמן במיוחד על מנת ליצור מחול שהוא שילוב של אסתטיות וכנות, בין רקדנים בריאים ונכים, ויש לו ניסיון רב בעבודה משולבת זו. ב-1991 ייסד את להקת המחול הבריטית המשולבת קאנדו-קו [CandoCo], יחד עם הרקדנית סלסט דנדקר [Celeste Dandeker], המרותקת לכיסא גלגלים בעקבות תאונה על הבמה; הלהקה זכתה לחשיפה גדולה, כאשר כמה מהשמות הלוהטים של עולם המחול - מריל טאנקארד [Meryl Tankard], שיוואן דיוויס [Shiwan Davis] ודאג אלקינס [Doug Alkins] עבדו איתה. יתרונו של בנג'מין נעוץ בהשקפתו הבסיסית לגבי יכולתם של נכים והפוטנציאל שלהם להשתלב כרקדנים. מבחינתו, עולם שבו נכות נחשבת לנקודת פתיחה אפסית, הוא עולם מוגבל מלכתחילה, ומן המוגבלות המחשבתית הזו מנסה בנג'מין להשתחרר. ההשתחררות של בנג'מין מתבצעת בבנייה של אינטנסיביות תנועתית המתפתחת כל העת, בה קיים משחק של דואט תנועתי בין הרקדנים הבריאים לנכים, ללא דפוסים של שליטה, כאשר הבעלות על האיזון ועל האמון משתנה כל הזמן. בנג'מין נוטה גם להטעות את הצופה במתכוון; למשל, כאשר מתברר שרקדנית על כיסא גלגלים אינה נכה והיא חושפת את הבדיה מול הצופה, בניסיון להראות לנו שהנכות תלויה בזווית ההסתכלות, בנקודת המבט. מול מבטנו, היא יכולה להישכח לרגע, היא יכולה להיעלם.

ברוב הסצנות נמצאים כמה רקדנים על במה, ויש מספר התרחשויות. בנג'מין אינו מסתפק בשפה תנועתית שקטה, אינטרוורטית, מינימליסטית, כמו שהיינו יכולים אולי לצפות ממחול בו משתתפים נכים. ברגעים רבים, המופע תזזיתי, גדוש בתנועה פיזית, באבזרים, ובשינויי תאורה. מיז-אן-סצנות רבות, המתרחשות בעת ובעונה אחת, דורשות מן הצופה ריכוז רב. הקולאז' המוסיקלי של אבי בללי נבנה היטב ונע בין קטעים שקטים עם מוטיבים חזרתיים לבין מוסיקה תעשייתית. עבודת האנסמבל מורגשת כל העת וניכרים חיבורים תנועתיים, דואטים וטריאטים של הרקדנים; אך מעבר לכך, זו עבודה של תוכן, של נרטיב, שמתחברת לכדי אמירה על יחסים ואיזונים בין בני אדם; לשיח רקדנים בין היצירה שעל הבמה ובין החיים בכלל. אם בתחילת המופע, אנו צופים בעמית מן, מנהל הלהקה, הרוקד לראשונה בחייו, מכסה שני כיסאות בסדין לבן ולאחר מכן מכסה את חי כהן, היושב על כיסא גלגלים, כאילו היה חפץ, הרי שבסוף המופע, מתנהל מאבק בין מן ובין רינה ורטהיים על תשומת לבו של חי. היא מבקשת להתקרב, אך הוא מרחיק אותה וזוכה בתשומת הלב המבוקשת. בתמונת הסיום, ראשו של עמית נמצא בין ידיו של חי, כמו מבקש עזרה, כוח ואמפטיה.

"כוח האיזון" להקת ורטיגו "The Power of Balance" Vertigo Dance Company

"כוח האיזון" להקת ורטיגו
"The Power of Balance" Vertigo Dance Company

להקת בת-דור בקזחסטן
ליאורה עמית

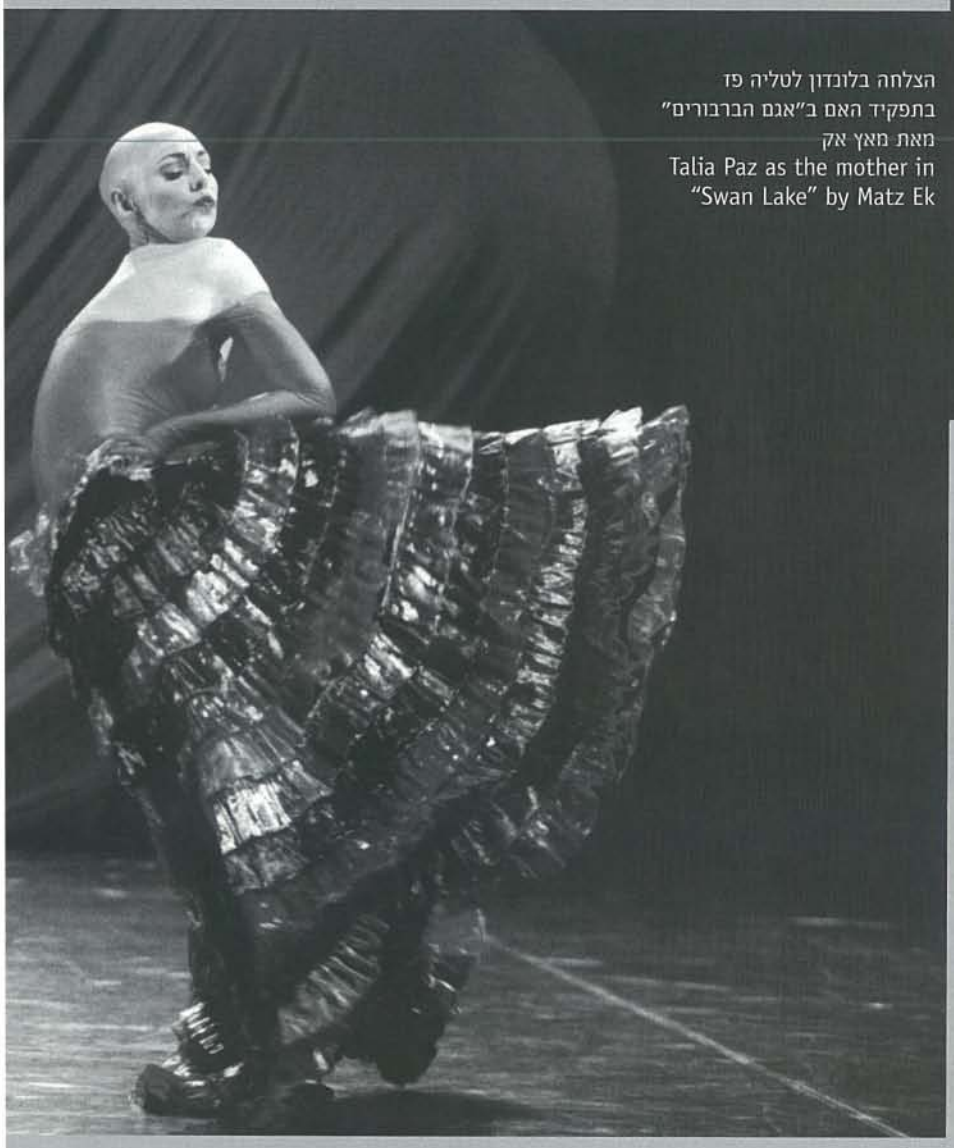
באפריל 2001 התלוויתי לסיור של להקת בת-דור בקזחסטן. במשך שבוע ימים שהתה הלהקה בעיר אלמטי (המוכרת יותר בשמה אלמה-אטה, מימי היותה בירת רפובליקת קזחסטן, שבברית-המועצות). הסיור התקיים כחלק מסדרת אירועים סביב חתימה על הסכם ערים תאומות בין תל-אביב לאלמטי. בבית האופרה העירוני, שנבנה לפי מיטב המסורת האירופאית, הועלו שתי הופעות שונות. בעת המפגש בין הצוותים הטכניים - של האורחים ושל המארחים - נחשפו הבדלים בהשקפת העולם: מה שנראה בעיניים ישראליות כהפגנת תושייה ויכולת אלתור בפתרון בעיות - נראה לעיתים בעיניים מקומיות באור קצת פחות מחמיא. מפגש לא רשמי התקיים גם בין רקדני להקת בת-דור לרקדני להקת הבלט של בית האופרה.

המארחת, עיריית אלמטי, ארגנה ללהקה סיור בחוצות העיר ובסביבתה. הסיור כלל ביקור באתרים מרכזיים, כאנדרטאות לציון מעשי גבורה של בני העם הקזחי, סיור בשוק הססגוני ונסיעה אל ההרים המושלגים, המשקיפים על העיר. בנוסף, התקיימה קבלת פנים בבית העירייה, לשם הוזמנו כל חברי הלהקה, ונערכו צילומים וראיונות לכלי התקשורת המקומיים.

היות שהסיור התקיים בשבוע בו חל יום העצמאות ה-53 של מדינת ישראל, השתתפה הלהקה בשני אירועים מרגשים, שהתקיימו בשגרירות ישראל בקזחסטן: טקס יום הזיכרון, שנערך בפורום אינטימי בפואיה של השגרירות, בעברית וברוסית, וקבלת פנים חגיגית, בהשתתפות מכובדים מקומיים ונציגי מדינות זרות.

מפגש עם עולם הריקוד המקומי התקיים במסגרת כיתת אמן באקדמיה לבלט של אלמטי. בית הספר פועל לפי המודל של שיטת וגאנובה, הנפוצה ברחבי ברית המועצות לשעבר. ג'אנט אורדמן העבירה כיתת אמן לתלמידי הכיתה המסיימת (בני כ-18). אי אפשר היה שלא להתפעל מקוד ההתנהגות השורר במקום - תלמידות צעירות ניגשו לבקש חתימות רק לאחר שקדו קידה מבוישת. בתום שבוע ימים, נפרדה הלהקה מן המארחים ומצמד השוטרים החמושים, שליוו אותה כל העת, ועשתה את דרכה בחזרה לישראל.

קורס קיץ בבת-דור
Summer School at Bat-Dor



הצלחה בלונדון לטליה פז בתפקיד האם ב"אגם הברבורים" מאת מאץ אק
Talia Paz as the mother in "Swan Lake" by Matz Ek

חלונות 2001

בל"ג בעומר, יום שישי ה-11.5.2001, במעמד ראש מינהל התרבות, מיכה ינון, התקיים בספרייה הישראלית למחול, זו השנה הרביעית ברציפות, כנס מחול ארצי - חלונות 2001. בכינוס השתתפו כ-200 איש מכל רחבי הארץ: מורים, חוקרים, יוצרים, רקדנים ופרחי-הוראה במוסדות האקדמיה. נושא הכינוס השנה היה: היוצר והיצירה, ומטרתו - לאפשר מפגש עם התיאוריה והמעשה ביצירת מחול.

תוכנית היום כללה:

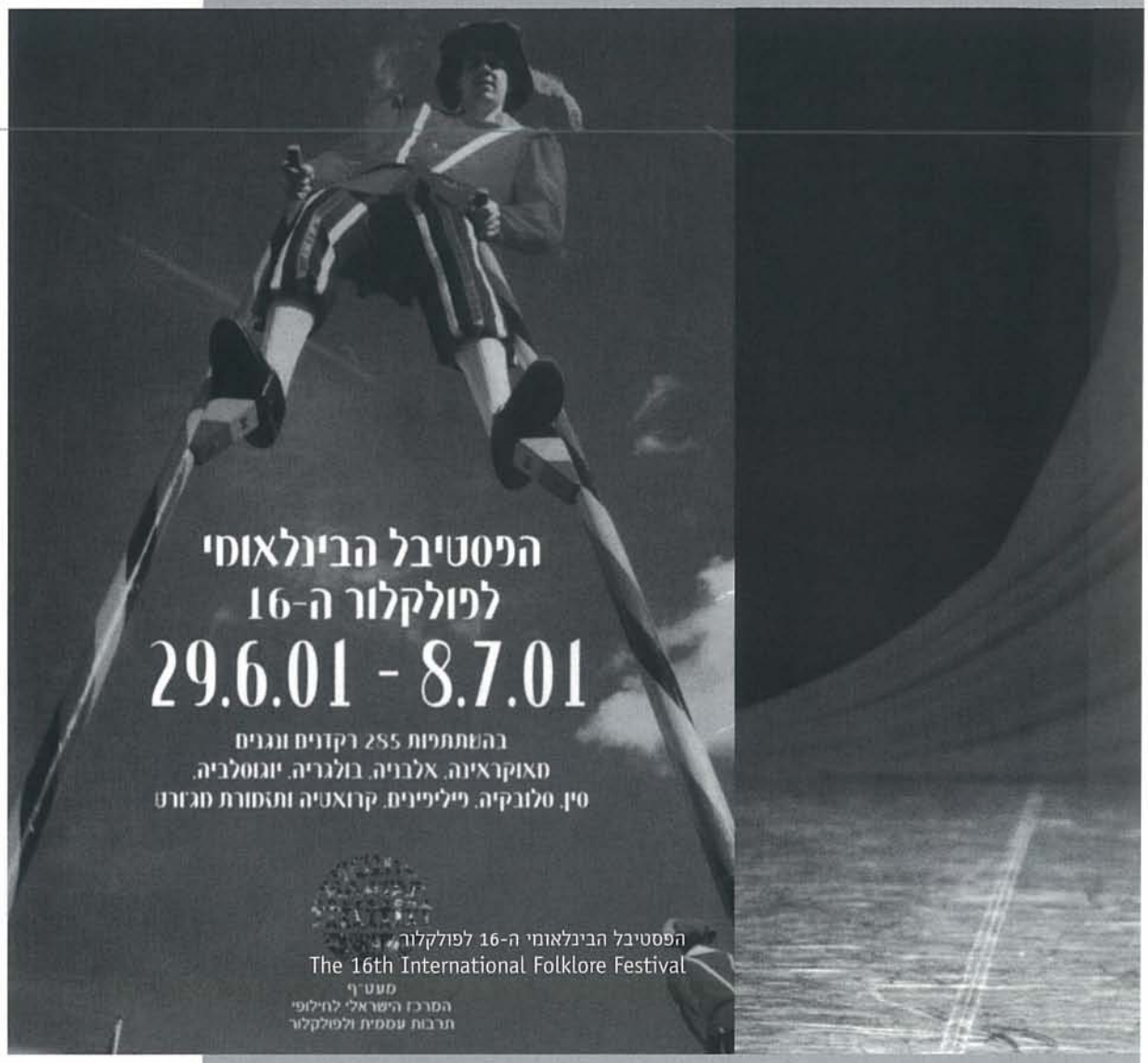
סדנאות יצירה לרקדנים - עם הכוריאוגרפים רמי באר, נעה דר, נעה ורטהיים ועדי שעל; הרצאות בליווי הדגמות על תהליך היצירה - עם הכוריאוגרפים אמיר קולבן ועמוס חץ; הרצאה בליווי הדגמות על אמנות התאורה למחול - עם גידי קופרמן (בהשתתפות רקדני להקת בת-דור); הרצאה בליווי הדגמות בנושא היצירה במחול העממי דרך יצירתה של רבקה שטורמן ז"ל - עם רינה שרת, איה לביא ויוסי ספיבק; שיח יוצר על יצירתו - עם אוהד נהרין, ורמי באר; קטעים מתוך המופע "אני הלכתי אז" - הכוריאוגרפיה של אשרה אלקיים-רונן, בביצוע אודליה מורה מטלון.

תחרות כוריאוגרפיה

שלומי ביטון הוא הזוכה בתחרות הכוריאוגרפיה לכבוד הפרופ' חסיה לוי-אגרון, שהתקיימה ב-12.7, זו הפעם החמישית, במרכז זיראר בכר, באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. בתחרות - מיוזמתו של הכוריאוגרף משה אפרתי, תלמידה של לוי-אגרון, זכה ביטון בפרס ראש עיריית ירושלים, בסך 10,000 שקלים, על עבודתו "שלוש נקודות, סימן שאלה". לפני כחצי שנה, זכה ביטון גם בפרס הראשון בתחרות "גוונים

במחול" לכוריאוגרפים בראשית דרכם.
בפרס השני - 7,000 שקלים, תרומת האקדמיה - זכתה הכוריאוגרפית יסמין גודר על "I Feel Funny Today". למקום השלישי הגיעה אילנית תדמור עם "Walk My Talk", וזכתה ב-4,000 שקלים, תרומתו של משה אפרתי. השופטים היו - הכוריאוגרפית אשרה אלקיים-רונן, ניקולאי דה לוזיניון, מורה בכיר באקדמיה למחול ברוטרדם, הפרופ' צבי אבני, הבמאית נאוה צוקרמן והכוריאוגרפית מירילה שרון.

התרבות והספורט, מכון דרור, ישראדאנס, וביכורי העיתים.
עיצוב הבמה היה מוקפד והולם: על רקע מסך אחורי חלק ובהיר, שלושה וילונות לבנים ורכים גלשו מהתקרה ונאספו אל תוך זרי פרחים גדולים. התאורה הדגישה את צבעוניות זרי הפרחים. לכל ריקוד היה צבע דומיננטי שבא לידי ביטוי בתלבושות. עיצוב הבמה של בר ברזין ועיצוב התאורה של יעקב ברסי יצרו אווירה של רכות וחלום, ותרמו לתחושת הנינוחות והנועם.
אורחי הערב היו רקדני תיאטרון בלט פאנוב אשדוד, שמנהלו האמנותי הוא ואלרי פאנוב [Panov]. רקדני הלהקה הצטיינו ברמה מקצועית גבוהה, מבחינה טכנית ואמנותית.
הבלט הפותח היה "פה דה קאטר" [Pas de Quatre], המחול הרומנטי ההיסטורי של פרוט [Perrot, 1845], למוסיקה של פוגני פרוד [Pugni Prod]. הבלט שוחזר על ידי מספר כוריאוגרפים, ובמופע ראינו את הגירסה של הרקדן והכוריאוגרף הבריטי אנטון דולין [Anton Dolin] משנת 1941.



גאלה מיה ארבטובה לבלט 2001
דינה שמואלי-חינקיס

ערב הגאלה הוא מופע של בתי ספר לריקוד, שהגיעו עם תלמידיהם לרמה גבוהה בתחום הבלט הקלאסי בארץ. נטלו בו חלק בתי ספר וסטודיו פרטיים ומגמות המחול של בתי הספר התיכוניים. נירה פז היא שיזמה מפעל חשוב זה ועומדת בראשו. המופע הופק על ידי עודדה כרובי, ניהול ההצגה היה בידי נטע בלומנטל. האירוע התקיים בתמיכת מרכז סוזן דלל, עיריית תל-אביב יפו, משרד המדע,

הטכניקה היתה מצוינת ואפשרה להתרכז באופי של כל אחת מהרקדניות, שעיצבו את דמותן של הבלרינות טגליוני [Taglioni], גריזי [Grisi], קריטו [Cerrito] וגראן [Grahn]. התלבושות היו על פי התמונות המקוריות, וכללו פרחים על הראש ונעלי אצבע רכות, שעברו "איפור" למניעת ברק מיותר. הביצוע, כאמור, היה איכותי. לקראת סוף הגאלה חזרה להקת פאנוב בדואט של סלבה סרקיסוב [Sarkisov] ולידיה רוטרדמסקיה. סרקיסוב, בלבוש מפואר מדי לטעמי, הוא רקדן אתלט ותיאטרלי, שניחן ביכולת ביצוע מרשימה. רוטרדמסקיה, שלבשה שמלה יפהפיה, היא מלאת גוף אך רקדה בקלות ובחן.

קטעי המחול האחרים במהלך הערב בוצעו על ידי תלמידי מחול מרחבי הארץ, ובהם סטודיו "פטי פה" בהנהלת סווטה סורין וריצ'רד אורבך מירושלים; מרכז קהילתי קצרין; המרכז העירוני למחול "רעים" בחולון; קונסרבטוריון עירוני למוסיקה ומחול בכפר סבא; בית הספר למחול קרית טבעון; סטודיו "להקת פרמייר" בפתח תקווה; קונסרבטוריון למוסיקה ומחול בכפר סבא; מגמת המחול בתיכון לאמנויות "תלמה ילין" בגבעתיים; בית הספר של "תיאטרון בלט פאנוב אשדוד"; בית הספר לבלט מרים קופמן בפתח תקוה; מגמת המחול של "התיכון שליד האקדמיה למחול" בירושלים.

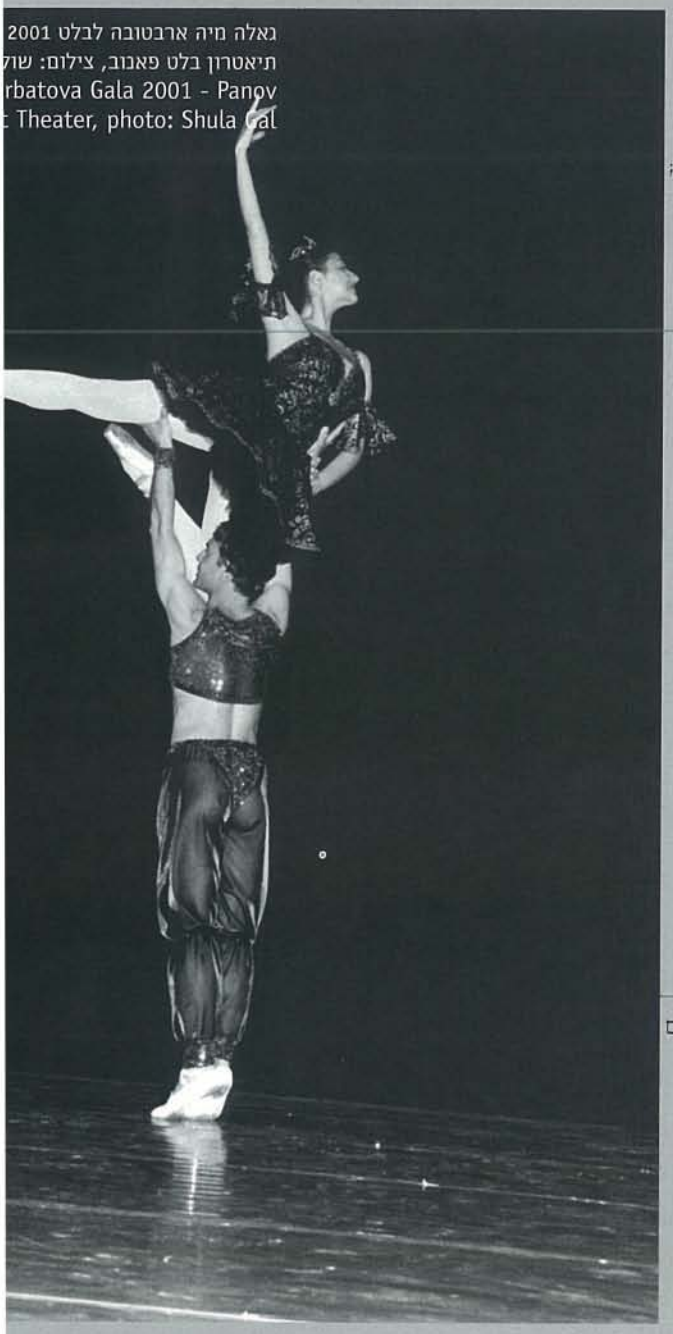
הרקדנים והרקדניות הגיעו מרחבי הארץ, מלווים במוריהם ובבני משפחה. מגוון הריקודים כלל דואטים, סולו, טריו, וריקודי קבוצות. התלמידות והתלמידים הפגינו כשרון ואמביציה. אפשר היה להבחין בשיטות ההוראה של מורי הרקדנים ובגישתם לתרבות הקלאסית. בדרך כלל, התאימו העבודות ליכולתם של התלמידים, שביצעו אותן בחן רב. ההתרגשות והמתח של התלמידים, שאינם מופיעים באופן שוטף במהלך השנה, גרמו לחלקם להיות מתוחים ואפשר היה להבחין בנוקשות ובקושי ביציבות. חלק מקטעי המוסיקה הוקלטו כנראה באמצעים בלתי מקצועיים; לצד הקלטות טובות, היו הקלטות גרועות מאוד, שכללו קטעים שנקטעו לפני תו הסיום. עם זאת, זה היה ערב מהנה וחשוב, שפתח אשנב לנעשה בסגנון הבלט הקלאסי ברחבי הארץ.

קורסי קיץ למחול בחופשת הקיץ

בחדש יולי השנה התקיימו מספר קורסי קיץ. באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים התקיים קורס ב-15-26 ביולי. הקורס כלל שיעורים בבלט קלאסי עם ניקולאי דה לוזיניון (מורה באקדמיה למחול ברוטרדם), ועם אלכסנדר אלכסנדרוב (מורה בלהקת בת-שבע ובאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים); מחול מודרני עם לואיזה פרנק מהולנד (לימדה בלהקות של יירי קיליאן ופינה באוש) וזיוה שוחט (מרכזת מגמת מחול בבית הספר התיכון לאמנויות, בתיכון האקדמיה ובווינגיט); שיעורי ג'אז העבירה ג'רלדין ארמסטרונג [Armstrong] שרקדה עם מאט מטוקס [Matt Mattox] בלונדון ובפריז. ארמסטרונג ופרנק העבירו גם שיעורי מתודיקה להכשרת מורים. מפגש אמן התקיים עם אורי איבגי, לשעבר רקדן וכוריאוגרף בלהקת המחול הקיבוצית וכיום מורה ויוצר עצמאי בהולנד.

בקורס הקיץ, במסלול לתנועה, לימדה אנזו פורוקאווה, רקדנית בוטו ידועה, המתגוררת בגרמניה. הקורס עסק בין היתר באינטרפרטציה לצורה, הרמוניה, תפיסת חלל, משחקי זוגות, אבחנה בין תגובה לווריאציה ועוד.

קורס קיץ בינלאומי התקיים השנה גם בבית הספר של בת-דור בתאריכים 29.6-19.7. הקורס כלל שיעורים בבלט קלאסי עם ראובן פרומברג (לשעבר רקדן ראשי, מורה ומנהל בבלט הלאומי ההולנדי באמסטרדם), לין גלאובר (רקדנית ראשית בבלט המאה ה-20 של מוריס בז'אר, לימדה בבלט אליוט פלד ובבלט היספניקו). מחול מודרני העבירו נעמי פרלוב (מנהלת חזרות של להקת מיומנה, אסיסטנטית של הכוריאוגרף אנז'לאן פרלז'וקאז') וג'נט בולדינג (לימדה בג'וליארד, מורה באקדמיה למחול בשטוקהולם). שיעורי ג'אז העביר ראנדי דאנקן (רקדן, מורה וכוריאוגרף משיקגו, יצר עבור להקת הבלט של ג'יופרי); לינור בלום לימדה סטפס ואיתן ספיבק (לשעבר רקדן בבת-דור וכיום רוקד בבלט קולברג בשוודיה) לימד רפרטואר.



גאלה מיה ארבטובה לבלט 2001
תיאטרון בלט פאנוב, צילום: שו
rbatova Gala 2001 - Panov
t Theater, photo: Shula Gal

חדשות מכאן ושם

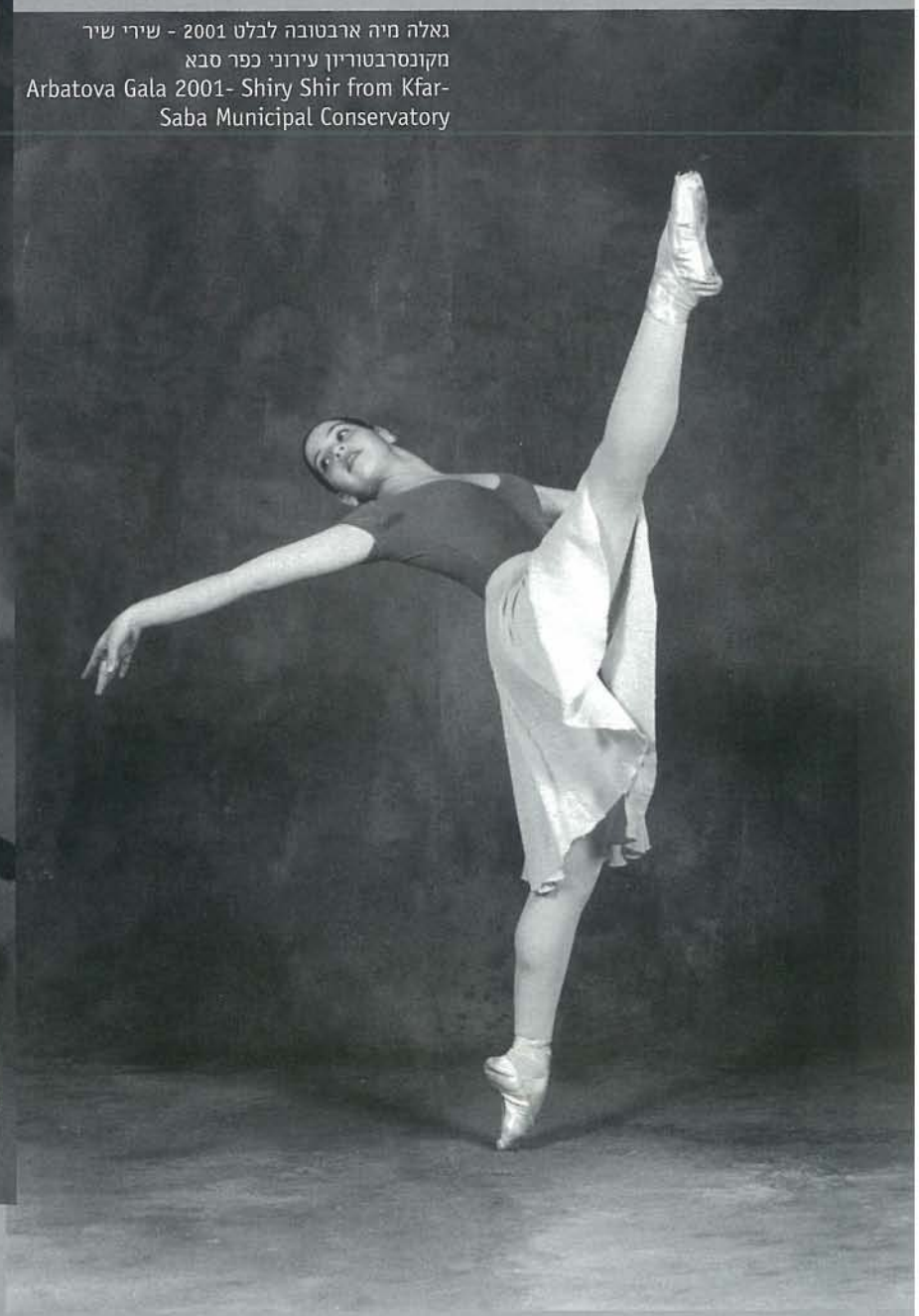
קורס קיץ בינלאומי התקיים גם במרכז למחול ביכורי העיתים. בקורס לימדו: יוסי תמים, יסמין גודר, איריס ניס ועלית ילון - מחול מודרני; ג'יימסון תומאס ביצ'י מבלגיה, פייר אנדרה מורר ואורנה שלמוני - בלט קלאסי; נילס ואן דר סטן מהולנד - היפ-הופ; ליאת וייסבורט - רפרטואר מיצירות פול נורטן; דוד גרינברג - יוגה; אורלי פורטל - ריקודי בטן; דניאל סלע - קפוארה; עידית הרמן ודימטרי טולפנוב מתיאטרון קליפה העבירו סדנה באמנות ההופעה.

מתא"ן, מפעל תרבות ואמנות לנוער, קיים בחופשת הקיץ סדנאות למורים למחול. ההשתלמות כללה שיעורי מחול מודרני, שיעורי רפרטואר וקונטקט אימפרוביזציה. המורים היו אריה בורשטיין ואד קורטלנד (לשעבר מנהל חזרות ומורה בלהקתה של פינה באוש) שהגיע מגרמניה.

קרש קפיצה בסיור בחו"ל

קרש קפיצה - להקת המחול של האקדמיה למחול ע"ש רובין, מיסודה ובהנהלתה האמנותית של פרופ' חסיה לוי-אגרון ז"ל, המונה שש רקדניות, כולן סטודנטיות, היתה אורחת פסטיבל המחול של אקדמיית פונטיס בטילבורג שבהולנד. להקת קרש קפיצה הצטרפה ללהקות שהגיעו מאקדמיות מהולנד עצמה, וכן מבלגיה, אנגליה, שוודיה, פורטוגל וציכיה. בסיורה הופיעה הלהקה ביצירות "נשים" של יוסי יונגמן ו"מיגרנה" של יוסי תמים. בתיה כהן, ראש הפקולטה, עמדה בראש הקבוצה ולימדה כיתות אמן.

מוסיקה באמנויות המופע - כנס ע"ש פרדריק לואה
Music in the Performing Arts - The Frederick Loewe Conference



גאלה מיה ארבטובה לבלט 2001 - שירי שיר מקונסרבטוריון עירוני כפר סבא
Arbatova Gala 2001- Shiry Shir from Kfar-Saba Municipal Conservatory

פרויקט קדמת במה – במה ליוצרים צעירים במחול

ב-18.7.01, במרכז "רעים" בחולון, התקיים בפעם השנייה פרויקט "קדמת במה", שנועד לאפשר לכוריאוגרפים צעירים להציג את עבודותיהם; חלקם העלו את עבודותיהם בפעם הראשונה.

התוכנית כללה את הריקוד "חכי תראי" של מיכל דובדבני, שבו היתה הרקדנית מכוסה בבד דקיק, ספק הינומת כלה, ספק קרעים מגלימת משוגעים. המחול של כרמית מזרחי ואייל קליין היה דו-שיח בין מחול לקרטה. ב"רדופות" של אירנה ויסוצקי ניסו שלוש נשים לחקור את עולמן הפנימי בהקשר לסביבה. בסרט וידיאו-דאנס, בעריכתה של מילנה יליר ובביצועה, נעשה שילוב בין רחוב עירוני ברוסיה ובלט קלאסי, לצלילי Matthaus-Passion של באך. להקת אדמה, שעובדת במרכז רעים ונתמכת על ידי עיריית חולון, העלתה את "נוגע בגוף"; במחול זה חקרו היוצרים את יחסי הגוף הנשי עם כוח המשיכה ואת מגע הגוף עם הרצפה.

חתם את התוכנית מופע אימפרוביזציה של האמן הצרפתי עימנואל גריווה, שבחן את מיקומם של החללים הפנימיים שבגוף ואת התייחסותו של הגוף למרחב החיצוני. בביקורו זה בארץ, כמו בשני ביקוריו הקודמים, קיים גריווה סדנת קונטקט אימפרוביזציה אינטנסיבית לרקדנים ישראלים. לסיום הסדנה התקיים במרכז "רעים" מופע שהעלו המשתתפים בה.

פרויקט "מדור לדור" מס' 6

ב-19.6.01 התקיים יום הפעילות השישי במסגרת פרויקט "מדור לדור", שמטרתו לאפשר לתלמידי מחול קדם מקצועיים (בגילאי 15-18) מרחבי הארץ, להגיע למרכז הארץ ולהתוודע ללהקה אורחת במגוון פעילויות: שיעור אמן, הכולל לימוד קטעי רפרטואר מהמופע, פגישה עם היוצר והרקדנים וצפייה בשיעור של הלהקה.

הפעם התקיים יום הפעילות בשיתוף עם להקת Adventures in Motion Pictures מבריטניה, אשר העלתה את גירסתו החדשה של הכוריאוגרף הבריטי מתיו בורן ל"כרמן" של ביזה - "The Car Men", במשכן לאמנויות הבמה בתל-אביב.

ליום הפעילות הגיעו כ-270 תלמידים ומוריהם, מגעתון, אילת, בית-שאן, באר-שבע, ירושלים, משגב ומרכז הארץ. הפרויקט הוא פרי יוזמה של משרד המדע, התרבות והספורט, מינהל התרבות - המחלקה למחול והספרייה הישראלית למחול.

תחרות מחול ע"ש לאה פורת-גור

ב-20.6.01 התקיימה באודיטוריום דוהל, בשכונת התקווה בתל-אביב, התחרות השנתית ע"ש לאה פורת-גור, שהוקדשה למחול. פורת-גור היתה יו"ר המועצה לתרבות ולאמנות במשרד החינוך במשך 10 שנים. בתקופת כהונתה, נקבעו עקרונות התמיכה הממלכתית במוסדות התרבות והאמנות ובאמנים יוצרים. בתחרות השתתפו קבוצות הפועלות במסגרת להב"ב (להקות המתנ"סים בתנועה), ארגון הפועל לקידומה של היצירה המקומית ולטיפוח אמנים וחובבים.

פסטיבל בינלאומי לפולקלור

הפסטיבל הבינלאומי לפולקלור ה-16 של מעט"ף (המרכז הישראלי לחילופי תרבות עממית ולפולקלור) התקיים בתאריכים 8.7.01-29.6.01. בפסטיבל השתתפו 285 רקדנים ונגנים ובהם להקת Kalyna (אוקראינה), להקת Cipini (אלבניה), קבוצת Chavdar (בולגריה), חבורת Symionov (יוגוסלביה), להקת הזמר והמחול Wuxi (סין), קבוצות Urpin, Inima (סלובקיה), להקת Sining Kumintang (הפיליפינים), קבוצת Ivan Goran Kovacic (קרואטיה). הלהקות הישראליות שהשתתפו היו - להקת הסטודנטים ירושלים, הורה רעים, הורה עפולה, להקת דיר אל-אסד, להקת הכרמל מדלית אל-כרמל, איילות הנגב, הלהקה התימנית עמקא והלהקה האתיופית אסקסטה מאוניברסיטת חיפה. הפסטיבל נדד בארץ והתקיים בזיכרון יעקב, ירכא, דלית אל-כרמל, ישובי מטה אשר, פארק אכזיב, עפולה, יקנעם, יבנה, חולון, חדרה, אבו סנן, קיבוץ ברקאי ונתניה. אירוע מיוחד התקיים במשכן נשיאי ישראל בירושלים. מפיק הפסטיבל היה יוסף בן-ישראל. ד"ר דן רונן הנחה ונשא דברים על פולקלור. הפסטיבל התקיים בחסות משרד המדע, התרבות והספורט - מינהל התרבות, משרד התיירות, משרד החוץ, C.O.F.F, בשיתוף עם אמנות לעם.

מרטין פוטקה – איש בעל דעות משלו

בחודש אוגוסט, התקיים במרכז סוזן דלל

קורס קיץ לבלט (בניהולה של נירה פז), בהנחיית מרטין פוטקה [Martin Puttke] המנהל האמנותי של להקת הבלט בתיאטרון העירוני של העיר אסן (גרמניה). לפוטקה דעות מוצקות ומוגדרות וביוגרפיה לא שגרתית. אחרי מלחמת העולם השנייה הגיעו הוריו מוורוצלב, שהיתה חלק מפולין, לעיר קלן שבגרמניה, כפליטים. פוטקה, שגדל בבית סוציאליסטי, התלהב בנעוריו מאמנות הבלט הקלאסי. בגיל 17 החליט לקשור בין הסוציאליזם והבלט ועבר למזרח גרמניה. כמי שגדל בגרמניה המערבית, לא היסס לבטא גם במזרח את דעותיו ולמתוח ביקורת חריפה על מוריו שם, שהיו בעיניו שמרנים, שדחו מלפניהם כל רעיון חדש.

זה כמובן לא הפך אותו לחביב הממסד; אבל כשרונו המובהק בביצוע המחול ואולי גם היותו אזרח מערב גרמניה הגנו עליו. הוא רצה להשתלם במוסקבה וההזדמנות ניתנה לו כשזכה במילגה לשלוש שנים בבולשוי. להנהלת בית הספר הממלכתי למחול בברלין במזרחית היתה זו כנראה ההזדמנות להיפטר מתלמיד מבריק, אבל עצמאי מדי.

אחרי ארבע שנים שב מרוסיה (הוא דובר רוסית רהוטה) והתקבל לבלט האופרה הממלכתית של ברלין (במזרח העיר). אבל מאז ומתמיד רצה פוטקה ללמד. הפדגוגיה קסמה לו יותר מההופעה על הבימה. שמו כמורה הלך לפניו ובעת נפילת החומה, היה למנהל של בית הספר הממלכתי למחול, המוסד בו למד כסטודנט צעיר.

לפני כארבע שנים הוזמן פוטקה לנהל את להקת הבלט בעיר אסן, תפקיד שהוא ממלא בהצלחה עד היום. הוא מרבה ללמד ועכשיו

הגיע בראשונה לישראל. שיטות ההוראה שלו מתבססות על הסבר אנטומי מדויק ועל הרפיה והוא מדריך את הרקדנים הצעירים להיות קשובים לעצמם.

[Cranko] למנהל האמנותי של הלהקה, שהגיעה בהנהגתו לפסגת המחול בעולם. יבוצעו שם, בנוסף לכמה מהבלטים הידועים של קרנקו, גם עבודות של יוצרים גדולים,

גאלה מיה ארבטובה לבלט 2001,
מימין - תלמידים מקצרין, משמאל - תלמידים מבית הספר לבלט פאנוב באשדוד
Mia Arbatova Gala 2001, right - students from Katzrin, left - Students from Panov Ballet School in Ashdod

שהחלו את דרכם בשטוטגארט, ביניהם יירי קיליאן, אווה שולץ, גיון נוימאייר [Neumeier] ורנאטו זנלה [Zanella].
החגיגות יתקיימו בתאריכים 2-10 בנובמבר 2001.
גם להקת הבלט הלאומית של הולנד, שנוסדה בשנת 1961 ופועלת באמסטרדם, חוגגת בעונה הקרובה את יום הולדתה ה-40.

שנת יובלות וימי הולדת

השנה חוגגות אחדות מלהקות המחול הידועות ימי הולדת "עגולים": להקת ראמבר [Rambert] הלונדונית חוגגת 75 שנה לייסודה על ידי מרי ראמבר (ילידת וארשה, ששם נעוריה היה ציביה רמב"ם). להקתה של ראמבר היתה למעשה להקת הבלט המקצוענית הראשונה באנגליה. בשנות ה-60 שינתה מדאם ראמבר - שזכתה בתואר הבריטי על תרומתה לאמנות המחול באנגליה - את ייעוד להקתה מבלט קלאסי למחול מודרני; בכך שוב היתה מרי ראמבר חלוצה. כמעט כל גדולי היוצרים הבריטים החלו את דרכם אצלה, מאשטון [Ashton] וטיודור [Tudor], דרך נורמן מוריס [Morrice] ועד כריסטופר ברוס [Bruce], כיום מנהלה האמנותי של להקת ראמבר.
מתברר שהבלט הלאומי של פינלנד מבוגר בחמש שנים מהלהקה הבריטית, ובהלסינקי חוגגים השנה את יום הולדתו ה-80.
בלט שטוטגארט יקיים בסתיו שורת מופעים חגיגיים, למלאת 40 שנה מאז היה גיון קרנקו

פסטיבל המחול ההולנדי

מדי שנתיים מתקיים בהאג פסטיבל המחול ההולנדי. השנה יתקיימו המופעים החל ב-14 בנובמבר ועד ל-1 בדצמבר; מדובר במפגן של חדשנות ותעוזה, בהנהלתו האמנותית של סמואל וירסטן. בפסטיבל יופיעו להקות מאוסטרליה, סין, קובה, מצרים, צרפת, גרמניה, ישראל, יפן, הולנד, הרשות הפלסטינית, פורטוגל, דרום-אפריקה, ספרד, שווייץ, טורקיה וארה"ב. לפרטים: בטלפון 0031 70 427 7369.

בכורות, סיורים

בכורות, סיורים, להקות אורחות
אפריל-מאי-יוני 2001
בעריכת ליאורה עמית

שם היצירה	להקה	יוצרים	רקדנים
אפריל			
(אין בכורות)			
מאי			
"פלאפל" 8.5.2001	להקת בת-דור	כוריאוגרפיה: תמיר גינץ מוסיקה מקורית: אבנר דורמן הפקה מוסיקלית: אבנר דורמן תלבושות: מרגריטה אלכסנדרוב תפאורה: ולדימיר לובוצקי תאורה: גידי קופרמן	
"מגריט" 8.5.2001	להקת בת-דור	כוריאוגרפיה: עידו תדמור מוסיקה: קולאז' עיצוב תלבושות: איריס נייס עיצוב תפאורה: עידו תדמור תאורה: יעקב ברסי	
*"בדיוק כשעליסה מתרוממת" 20.5.2001		כוריאוגרפיה וביצוע: תמי כץ לוריא מוסיקה: מתוך Il Postino	
*"Casa (ח)" 20.5.2001		כוריאוגרפיה: סאלי אן פרידלנד	סאלי אן פרידלנד, כרמית מזרחי
*"Rava Avis" 20.5.2001		כוריאוגרפיה וביצוע: יעל אסף מוסיקה: מתוך קונצ'רטו מס' 20 לפסנתר ותזמורת מאת מוצרט	
"דאוס אקס מאכינה" מופע הפתיחה לפסטיבל ישראל 23.5.2001	תיאטרון קליפה	כוריאוגרפיה: עידית הרמן, דמיטרי טולפנוב, רונן פלד עיצוב תאורה: עמיר ברנר, אורי מורג	
"טקש-שא" במסגרת "המסע" - מופע לציון עשר שנים למבצע שלמה פסטיבל ישראל 30.5.2001	להקת אסקסטה של אוניברסיטת חיפה	כוריאוגרפיה: רות אשל מוסיקה: דגנית אליקים	
יוני			
"כוכב בין נוגה ומאדים" במסגרת פסטיבל ישראל 4.6.2001	התנועתרון	כוריאוגרפיה ובימוי: דורית שמרון	

להקות אורחות

"קרוב" 20.6.2001	כוריאוגרפיה וביצוע: רנה שינפלד מוסיקה: Jullich, Tan Dun, Stockhausen, Buddhist Chant, Omar Faruk Tekbilek, Karaidrou שירים: רנה שינפלד עיצוב תאורה: יעקב ברסי עיצוב תלבושות: גלית בכור	
**מיצג מאת וביצוע: יעל שנל 27.6.2001	מוסיקה: Plasticman/Music	
**"פשיטת רגל" 27.6.2001	כוריאוגרפיה: שרון אייל, דליה לידר	טליה לנדא, קרן מלכית, גילי נבות
**"Xyla" 27.6.2001	כוריאוגרפיה ועיצוב במה: צ'יסטו אונו מוסיקה: International Airport Courtesy of Choice עיצוב תלבושות: דליה לידר, צ'יסטו אונו ביצוע: קריסטין פרנק, ענבל יעקובי	
**"Tufu" 27.6.2001	כוריאוגרפיה: טליה לנדא מוסיקה: Joshua Redman Quartet Lendler Sound of Music עיצוב תלבושות: דליה לידר, טליה לנדא	דורון רז, נעה צוק, גילי נבות
**"כשהשמש עייפה" 27.6.2001	כוריאוגרפיה וביצוע: ענבל יעקובי מוסיקה: יורי סטרבושסקי, איליה אלבק Les Yeux Noirs a Band of Gypsies עיצוב תלבושות: דליה לידר, ענבל יעקובי	
**"מימיזו" 27.6.2001	כוריאוגרפיה: יושיפומי אינאו מוסיקה: יפנית מסורתית עיצוב תלבושות: דליה לידר, יושיפומי אינאו	קריסטין פרנק, ג'רמי ברנהיים, מריו זמברנו, מיה וייזר, נעה צוק, יושיפומי אינאו
**"Flyleaf" 27.6.2001	כוריאוגרפיה: מריו זמברנו מוסיקה: Rocio Durcal, Juan Gabriel Ketil Bjornstad, Philip Jeck שיר: Shel Silverstein עיצוב תלבושות: דליה לידר, מריו זמברנו	נעה צוק, ענבל יעקובי, מיה וייזר, צ'יסטו אונו
**"24" 27.6.2001	כוריאוגרפיה, עיצוב תלבושות עריכת מוסיקה: עדי סלנט, יספר תירוף הנסן	עדי סלנט
**"נינה" 27.6.2001	כוריאוגרפיה, מוסיקה: שי פרת, מיה ליפסקר עיצוב במה: מיה ליפסקר, עיצוב תלבושות: דליה לידר, מיה ליפסקר	שי פרת, מיה ליפסקר
**"W white P.L 11." 27.6.2001	כוריאוגרפיה: ארקדי זיידס מוסיקה מקורית: שלומי פריגי' עיצוב תלבושות: דליה לידר	ארקדי זיידס, ענבל יעקובי

בכורות, סיורים

שם היצירה	להקה	יוצרים	רקדנים
** @ # !?* 27.6.2001		כוריאוגרפיה: סטפן פרי עיצוב תלבושות: רקפת לוי	ארקדי זיידס, ענבר נמירובסקי, גלי קנר, לוטוס אתרוג
**"פצע כחול" 27.6.2001		כוריאוגרפיה: מאמי שימזאקי מוסיקה: תומס ברינקמן, Ya-Ya Biosphere עיצוב תלבושות: גלית בכור	מריו זמברנו, אשר לב, אסנת קלנר, צחי דהאן
**"Snorre" 27.5.2001		כוריאוגרפיה, עיצוב תלבושות וביצוע: קריסטין פרנק מוסיקה: סוזן הונדנג	

סיורים של להקות ישראליות בחו"ל | פסטיבלים

להקת ענבל פינטו: אנגליה, (Woking, Dance Umbrella) אפריל 2001

להקת בת-שבע: אוסטריה, (פסטיבל ברגנז) 19-20 באפריל 2001
לודג', פולין, (פסטיבל מחול בינלאומי) 21-24 במאי 2001

להקת הבלט הישראלי: סין, 25 באפריל - 18 במאי, 2001
פינלנד, (פסטיבל קופיו) 11-19 ביוני, 2001

להקת המחול הקיבוצית: פראג, וילנה (פסטיבל הבלט בליטא)
ריגה, (פסטיבל הים הבלטי) בודפשט,
איסטנבול, (פסטיבל בלט ואמנויות של עיריית איסטנבול) 22 באפריל - 5 במאי 2001

להקת בת-דור: אלמטי, (קזחסטן) 22-29 באפריל 2001

להקות אורחות

להקת עידו תדמור:	ספרד, (פסטיבל מדריד) יוני 2001
רנה שינפלד:	ספרד, (פסטיבל מדריד) מאי 2001
שקט-תק:	ספרד, (פסטיבל מדריד) יוני 2001

להקות אורחות

*** להקת ארייריטוס [Arrieritos - La Compania]-ספרד: "כל החתולים כהים"

*** להקת אכרם קאן [Akram Khan Company]-אנגליה: "משוחרר בתנועה"; "קבוע"; "חופזה"

*** להקת מרגרט דונלון [Marguerite Donlon Company]-גרמניה: "כיוונים שונים"; "טאבו או לא"

*** שתי נשים סולו, וירפי פהקינן [Virpi Pahkinen]-שוודיה: "שלושה קטעי סולו", קיט ג'ונסון [Kitt Johnson]-דנמרק: "סטיגמה"

*** קלוד ברומשון [Claude Brumachon]-צרפת: "בני אדם, תגידו אתם!"

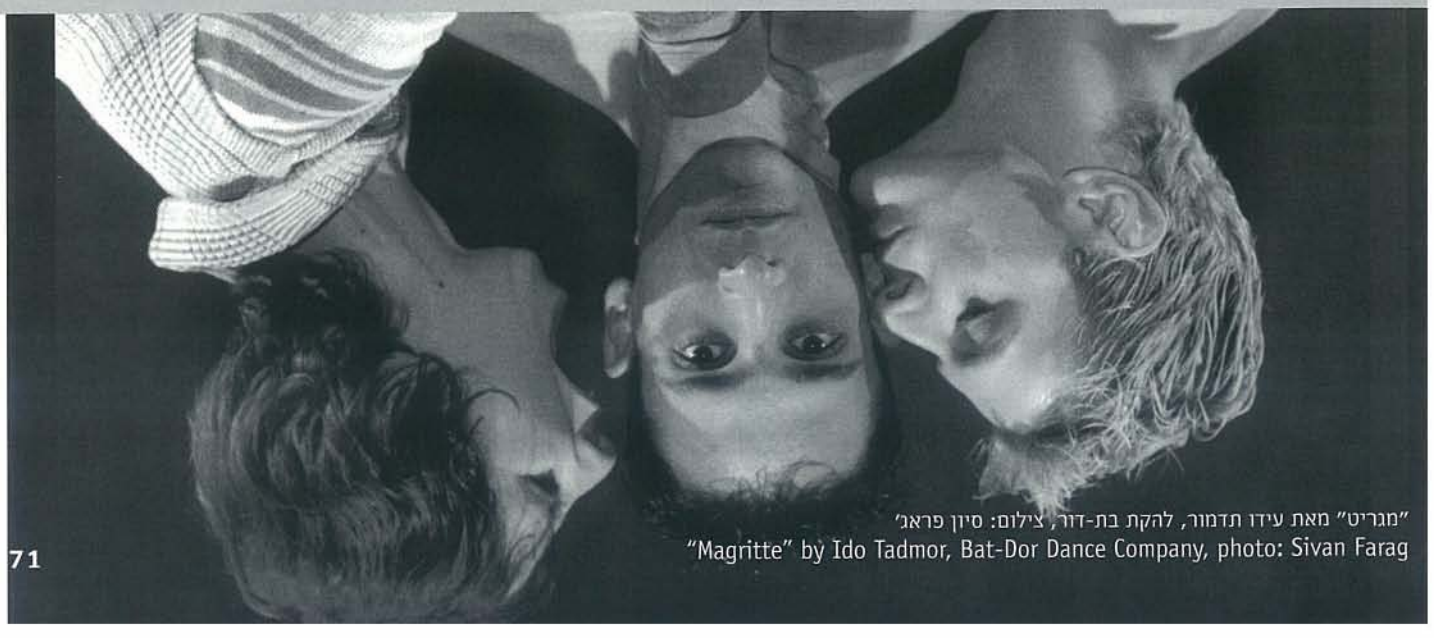
Tap Dogs (אוסטרליה) 30 במאי - 1 ביוני 2001, במסגרת פסטיבל ישראל

Adventures in Motion Pictures (אנגליה) "כרמן - The Car Man", יוני 2001, במסגרת תוכניות המחול במשכן לאמנויות

* ריקודים שהועלו במסגרת קולאז' 7 בבית פרנקפורט

** ריקודים שהועלו במסגרת "רקדני בת-שבע יוצרים", סטודיו ורדה, יוני 2001

*** להקות שהופיעו במסגרת דאנסאירופה - פרויקט מיוחד של מרכז סוזן דלל ופסטיבל ישראל, ירושלים. בשיתוף האיחוד האירופי בישראל, 29 במאי - 9 ביוני 2001



"מגריט" מאת עידו תדמור, להקת בת-דור, צילום: סיון פראג'
"Magritte" by Ido Tadmor, Bat-Dor Dance Company, photo: Sivan Farag

כרוניקה_לחת מופעים

אוקטובר-נובמבר-דצמבר 2001

הרשימה חלקית והיא כוללת את הלהקות
והמוסדות ששלחו פרטים למערכת

מרכז סוזן דלל

להקת מחול ענת דניאלי
"לוותר על קלינט"
יום ג' 2.10 שעה 22:00
יום ד' 3.10 שעה 20:00
יום ד' 3.10 שעה 22:00

להקת קומבינע
"קליק" (בכורה)
יום א' 7.10 שעה 21:00

אשרה אלקיים
תיאטרון תנועה
"אני הלכתי אז..."
יום ה' 25.10 שעה 21:00

COMPAS
להקת הפלמנקו הישראלית
"מי אלמה"
יום ו' 26.10 שעה 22:00

להקת המחול ורטיגו
"כוח האיזון"
שבת 27.10 שעה 21:00
"אסתריה"
יום ה' 4.10 שעה 21:00
כניסה חופשית

להקת בת-שבע
"וירוס"
אולם סוזן דלל
יום ו' 12.10 שעה 14:00
שבת 13.10 שעה 21:00
יום א' 14.10 שעה 21:00
יום ב' 15.10 שעה 21:00
יום ג' 16.10 שעה 21:00

"זינה"/"יאג"
אולם סוזן דלל, שעה 21:00
יום ה' 18.10; שבת 20.10
יום א' 21.10; יום ב' 22.10
יום ג' 23.10; יום ד' 24.10

אנסמבל בת-שבע
"זאציה"
אולם סוזן דלל
יום ו' 19.10 שעה 14:00
שבת 20.10 שעה 11:00
שבת 20.10 שעה 12:30

סרט: טנגו לליקוי חמה
אולם ירון ירושלמי
יום ו' 12.10 שעה 14:00
שבת 13.10 שעה 21:00
יום ו' 19.10 שעה 14:00
שבת 20.10 שעה 21:00

הרמת מסך/ חשיפה
בינלאומית 2001

מסך 1 / יוסי יונגמן
אולם ענבל
שבת 17.11 שעה 21:00
יום ו' 30.11 שעה 22:00
שבת 1.12 שעה 22:00
יום ו' 7.12 שעה 12:00

מסך 2 / נימה יעקובי, נמרוד פריד, יוסי ברג
אולם סוזן דלל
שבת 17.11 שעה 21:00
שבת 1.12 שעה 21:00
יום ב' 3.12 שעה 21:00
יום ו' 7.12 שעה 22:30

מסך 3 / ניב שינפלד, תמר בורר
אולם סוזן דלל
יום ב' 19.11 שעה 21:00
שבת 24.11 שעה 21:00
יום ב' 26.11 שעה 21:00
יום ו' 7.12 שעה 13:30

מסך 4 / נעה דר
יום ו' 23.11 שעה 22:00
יום ה' 29.11 שעה 21:00
יום ו' 30.11 שעה 21:00
יום ה' 6.12 שעה 20:00

מסך 5 /יסמין גודר
שעה 21:00
יום ד' 21.11; יום ה' 22.11;
יום ג' 4.12 ; שבת 8.12.

מסך 6 / ענבל בן זקן, גליה פרדקין
אולם ירון ירושלמי
יום ה' 22.11 שעה 22:30
יום ה' 29.11 שעה 22:30
יום ו' 30.11 שעה 14:00
יום ה' 6.12 שעה 21:30

מסך 7 / רונית זיו, לארה ברסק, שרון אייל
סטודיו ורדה
יום ו' 30.11 שעה 21:00
שבת 1.12 שעה 20:00
יום ב' 3.12 שעה 20:00
יום ד' 5.12 שעה 20:00
יום ה' 6.12 שעה 21:00
יום ו' 7.12 שעה 21:00

להקת מחול ורטיגו
"כוח האיזון"
אולם סוזן דלל
יום ה' 6.12 שעה 23:00

עמנואל גת
רסיטל מקומי
אולם סוזן דלל
שבת 8.12 שעה 12:00

אשרה אלקיים
תיאטרון תנועה
"אני הלכתי אז..."
אולם סוזן דלל
שבת 8.12 שעה 17:00

להקת קומבינע
"קליק"
אולם ענבל
יום א' 9.12 שעה 19:00

תיאטרון מחול רנה שינפלד
"קרוב"
אולם סוזן דלל
יום א' 9.12 שעה 21:00

להקת המחול הקיבוצית - הלהקה הבוגרת

"פרפרים"
אולם יד למגינים, קבוץ יגור
15.10 שעה 20:30

תיאטרון גבעתיים
17.10 שעה 18:00; 20:30

אודיטוריום חיפה
23.10 שעה 20:30

בית הבנים, כפר מנחם
31.10 שעה 20:30

היכל התרבות, נתניה
1.11 שעה 30:20

היכל התרבות ראשל"צ
8.11 שעה 21:00

אולם דורות
9.11 בערב

תיאטרון ירושלים
5.12 שעה 20:30

אולם אזורי מגידו
19.12 שעה 20:30

"עיר ערומה"
תיאטרון גבעתיים
18.10 שעה 20:30

"זיכרון דברים"
תיאטרון גבעתיים
20.10 שעה 20:30

כנס יאיר שפירא
עמק הירדן, אולם הקימרון
26.12 שעה 18:00

להקת המחול הקיבוצית - הלהקה הצעירה

"ראטל-סאקה"
תיאטרון גבעתיים
19.10 שעה 22:00

קיבוץ עין גדי
26.10 שעה 22:00

היכל התרבות, נהריה
14.11 שעה 20:30

דוהן - תי"א (מופע לגימלאים)
2.12 שעה 18:00

אולם מופת - רעננה
6.12 שעה 20:30

"פטר והזאב" ו"קרנבל החיות"
תיאטרון גבעתיים
20.11 שעה 11:30

מתנ"ס מצפה רמון
22.10 שעה 17:30

מוזיאון תל-אביב, לקהל הרחב
12.12 שעה 11:30

להקת ורטיגו

ראה גם לוח מרכז סוזן דלל

"אסתר" ו"שמחת הדג"
תיאטרון ירושלים
23.10 שעה 10:00

"אסתר" ו"שמחת הדג"
אולם אזורי מגידו
30.10 שעה 20:30

"כוח האיזון"
מרכז זיראר בכר
22.11 שעה 20:30

"און ליין"
היכל התרבות, נשר
30.12 שעה 10:00

להקת המחול בת-דור

"מגריט" ו"פלאפל"
תיאטרון בת-דור שעה 20:30
11.1; 15.10; 30.10
20.11; 22.11; 27.11

להקת הבלט הישראלי

"מפצח האגוזים"
משכן לאמנויות הבמה
תל-אביב
4.10 שעה 19:30

תיאטרון הצפון
קריית חיים
7.10 שעה 19:00

תיאטרון שרובר
ירושלים
10.10 שעה 17:00

היכל התרבות
כרמיאל
11.10 שעה 20:00

היכל התרבות
אשקלון
13.10 שעה 19:30

"באך דווידזן"
מאת כריסטוף פסטור
היכל התרבות
כפר מנחם
19.11 שעה 20:30
(בכורה עולמית)

משכן לאמנויות הבמה
תל-אביב
21.11 שעה 20:30

תיאטרון שרובר
ירושלים
22.11 שעה 20:30

משכן לאמנויות הבמה
במסגרת פסטיבל תל-אביב
תל-אביב
29.11 שעה 20:30

"היפהפיה הנרדמת"
תיאטרון הצפון
קריית חיים
11.12 שעה 18:00

היכל התרבות
נס ציונה
12.12 שעה 19:00

תיאטרון שרובר
ירושלים
12.12 שעה 17:30

תיאטרון שרובר
ירושלים
13.12 שעה 20:30

היכל התרבות
נתניה
16.12 שעה 20:30

היכל התרבות
כפר סבא
18.12 שעה 18:00

"אונייגין"
בית האופרה במשכן
לאמנויות הבמה
תל-אביב
שעה 20:30
1.2002.5; 6.1.2002;
7.1.2002

להקת ענבל

כל המופעים באולם ענבל
במרכז סוזן דלל
4 בכורות:
"בה-בענע" מאת ענית סואק
"לגעת" מאת שרה זארב
"יאני יאנה" מאת אילנה כהן
"סטרא אחרא" מאת נימה יעקבי
ימי שלישי בשעה 20:30
6.11; 21.11; 18.12; 25.12.

"סגירה" ו"רוח קדים" מאת אילנה כהן
ימי שלישי בשעה 20:30
13.11; 4.12

"מגילת רות" ו"שיר השירים"
מאת שרה לוי-תנאי
ימי שלישי בשעה 20:30
27.11; 11.12

"שלמה המלך ומלכת שבא"
יום ד' 12.12.2001 שעה 11:00
יום ה' 13.12.2001 שעה 11:00

לקראת מופע

"המלט הרוסי" מאת בוריס אייפמן

יוסי תבור

"המלט הרוסי" מאת בוריס אייפמן
"The Russian Hamlet" by Boris Eifman

סנט פטרסבורג נחשבה תמיד לעיר של מחול. תיאטרון מאריינסקי [Maryinsky] נמנה עד היום עם להקות הבלט הטובות בעולם. לפני כ-25 שנה, בשקט וללא שמץ התנגדות מצד "אבות העיר", קמה עוד להקה - לא להקה מתחרה למאריינסקי, היא היתה שונה ונשארה שונה עד היום - להקת בוריס אייפמן [Eifman].

אולי מפליא, שבברית המועצות דאז, היתה יכולה לקום להקה על שמו של מייסדה, כאילו כבר אז נרמז שלא תלך בתלם. כזאת היא גם היום. מפתיעה, נועזת, מרהיבה, מרתקת. לא תמיד כולם תמימי דעים בהערכתם את הלהקה, אבל כולם מסכימים שהיא מסקרנת תמיד, מושכת ומקצועית להפליא.

שבוע שלם הופיעה להקת אייפמן הסנט-פטרסבורגית במבצר הבלט הסובייטי, תיאטרון הבולשוי [Bolshoi] שבמוסקבה. שבוע שלם רעש וגעש אולם התיאטרון הזה. לא היה חובב מחול אחד, בעיר הענקית, בת 15 מיליון התושבים, שלא ניסה לפחות להגיע לאולם. ולא בכדי; במשך השבוע, הציגו בוריס אייפמן ולהקתו מגוון אדיר של יצירות, ביניהן "דון-קישוט" המוכר, "ירושלים שלי" ו"רקוויאם" למוסיקה של מוצרט - יצירות חדישות יותר, "דון-ז'ואן", "מולייר" [Molière], "פינוקיו" (מחול לילדים) ויצירתו האחרונה "המלט הרוסי", עבודה שאייפמן ולהקתו יציגו בישראל באוקטובר הקרוב.

ראיתי את כולן. נהניתי מאוד, למרות כמה הסתייגויות קלות. אחרי ההופעה האחרונה, נפגשנו לשיחה ממושכת, לקראת ביקורה החמישי של להקת בוריס אייפמן בישראל.

אייפמן אוהב את מוסקבה. הוא חש בה בטוב. מוסקבה תמכה בו באותם ימים קשים, כשמוסדות המפלגה בסנט פטרסבורג "הוציאו צו סגירה" עליו. דווקא מוסקבה הרשמית והמתנשאת הגנה עליו אז ואפשרה לו להמשיך בניסיונותיו. גם הקהל המוסקבאי מתנשא פחות מקהל הבית שלו. בעצם עדיין אין לו בית אמיתי בסנט פטרסבורג, למרות שהוא ולהקתו מביאים גאווה לא מעטה לעיר. בפגישתי איתו סיפר שהוא חולם על "היכל המחול", שישכן בחללו שלוש להקות, בלט קלאסי, בלט מודרני ואת הבלט שלו, של בוריס אייפמן. יהיה שם בית ספר לכוריאוגרפים צעירים, שיוכלו להתנסות בעבודה עם כל אחת משלוש הלהקות. הרקדנים הצעירים יתנסו בגישה חדשה ומקיפה ללימודים, שתשלב בין קלאסיקה, מחול מודרני, ספורט, שיעורי קואורדינציה ואלתור. כל תלמיד יזכה ליחס אינדיווידואלי שיפתח את תכונותיו האישיות... לאחר הדברים האלה, אייפמן נעצר, נאנח, ומצהיר, בחצי חיוך אירוני: "איזה חלום ורוד של אידיוט". אבל אני יודע שהאיש הזה יודע להגשים חלומות, ואולי לא רחוק היום שבו יתגשם חלומו; בינתיים אנחנו עוברים לדבר על "המלט הרוסי" [Hamlet].

גיבורו של המחול הזה הוא הנסיך פאבל [Pavel], בנה של יקטרינה Ekaterina הגדולה, הקיסר פאבל הראשון לעתיד. אני מעיר לאייפמן, שבעבר, היו הגיבורים שלו לרוב אנשים חולמניים, רומנטיים, יוצרים, כמו דון קישוט, צ'ייקובסקי או אולגה ספסיבצבה [Spesivtseva], דון ז'ואן ומולייר, ואילו כעת הוא עוסק באישיות פטריוטית. ואייפמן משיב, שהנסיך פאבל זכה בתואר "המלט הרוסי" עוד בחייו וגורלו היה טרגי לא פחות. "אני לא מספר ביצירתי על הקיסר פאבל, אלא על הנסיך פאבל וזה חשוב מאוד. אנחנו כאילו יכולים להביט בעולם הפנימי של האיש הצעיר הזה שאישיותו מתהווה מול עינינו. הוא נולד לגדולות, אך אמו השתלטנית הכניעה אותו ושברה את רוחו. כן, כינו אותו 'המלט הרוסי' עוד בחייו, אך גורלו היה מר הרבה יותר מזה של הנסיך הדני המפורסם, אותו אהבו גם אמו וגם אביו. פאבל נולד לאב אלכוהוליסט חסר תקנה, איש מבוזה, שלא הכיר בו באופן רשמי. הוא היה עד לרצח אביו על ידי ידידיה האינטימיים של אמו,

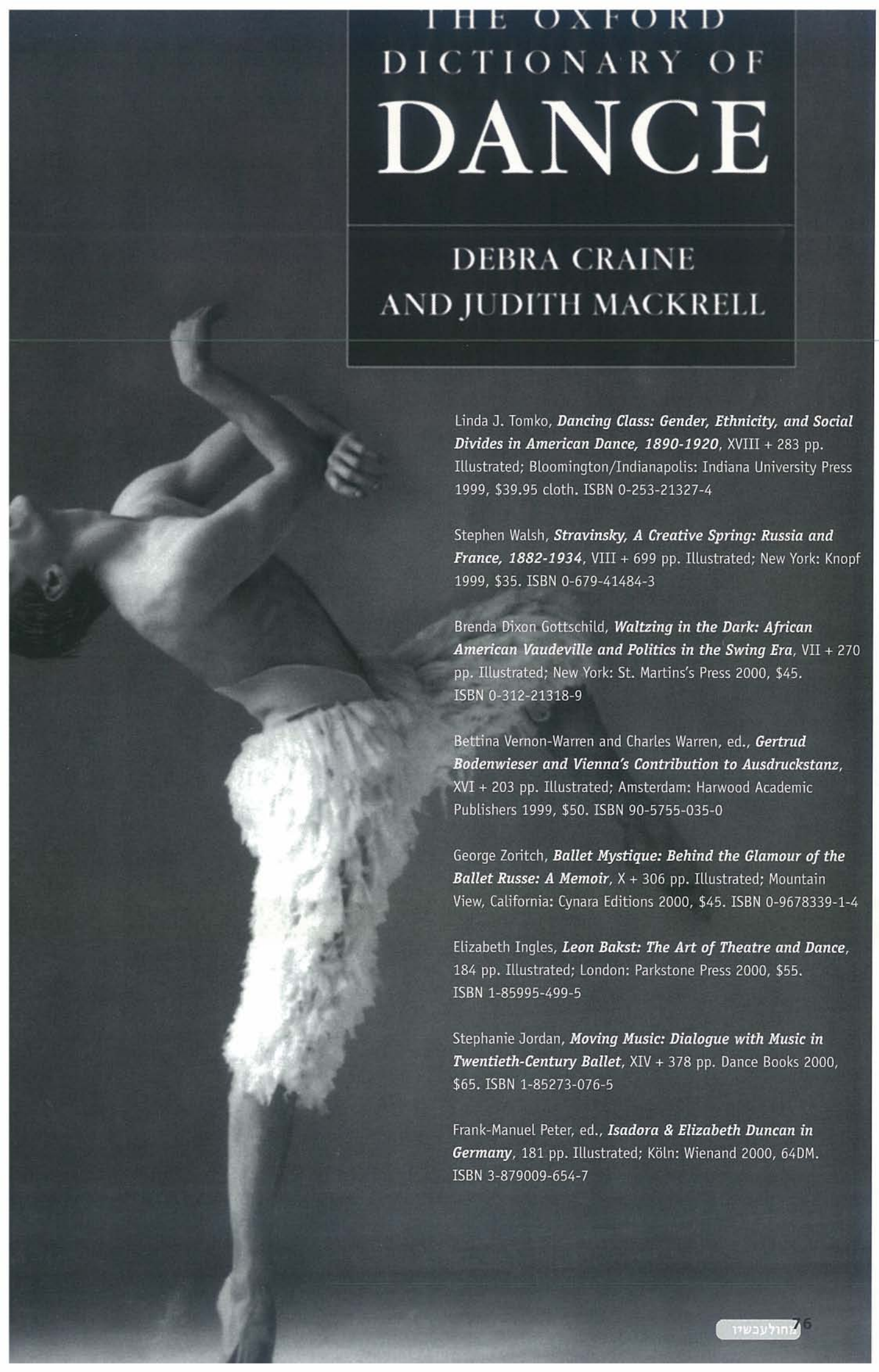
שנטלה את השלטון בכוח והכתירה את עצמה לקיסרית יקטרינה השנייה. בהגיעו לגיל 18, הפקיעה ממנו אמו את זכות הירושה. סיפור מזעזע כשלעצמו".

אייפמן לא מסיים את פרשת פאבל, הוא לא מביא אותו לכס המלכות. לאחר מות אשתו האהובה, שנרצחה על ידי יקטרינה, על פי גירסת אייפמן, אנחנו רואים את הנסיך הרמוס ושבור נפשית, צופה באם המלכותית, המחליפה את מאהביה ושולטת ביד רמה. "קראתי על פאבל וגורלו - כל מה שנדפס ונמצא בהישג יד, ולא רק בשפה הרוסית", מספר אייפמן. ומוסיף אנקדוטה מעניינת: הוא פגש היסטוריון שחקר את תקופת יקטרינה הגדולה. לאותו היסטוריון היתה גישה לארכיונים שפשוטי העם לא מורשים להיכנס אליהם, שם קרא את כל המסמכים הסודיים הנוגעים לתקופה. לאחר צפייה בבלט, אמר ההיסטוריון, כי את סודות המשפחה המלכותית הנחשפים בבלט, אייפמן לא יכול היה לקרוא. "זה מאוד החמיא לי", צוחק אייפמן. אני מניח שאת הצופה הישראלי פחות מעניינים גילויים היסטוריים אלה או אחרים. מה שבהחלט ישבה את לבו הן סצנות רחבות ידיים ומרהיבות עין, תלבושות מסוגננות וססגוניות, דיוק טכני ביחד עם אמוציונליות עמוקה, סוחפת, מאוד אסתטית. ועוד פרט חשוב, הקושר כחוט השני את עבודותיו של אייפמן וקיים גם כאן: שימוש ביצירות מפורסמות של מלחינים גדולים; שימוש מפתיע מאוד, שנוי במחלוקת, אך מרשים ומלבב. במקרה זה, עושה אייפמן שימוש במוסיקה של בטהובן בחלק הראשון, לתיאור פאבל הנער, ובמוסיקה של מאהלר, לתיאור פאבל הטרגי של שנות ההתבגרות. נשמע הגיוני? ואיך יראה בעיניכם דואט מאהבים כמעט ארוטי לצלילי סונטת אור ירח מאת בטהובן?

"מי יכול לומר למה התכוון המלחין?", טוען אייפמן. "אף אחד. משום כך, השוללים את גישתי למוסיקה, שוללים את הראייה שלי בלבד. ההבדל הוא, שהם שוללים ואני מציע. אני מברך על עימות כזה, מכיוון שמעימות נולד תהליך של יצירה. רק דברים בנליים מתקבלים פה-אחד". ועוד טענה המופנית כלפי אייפמן, היא, כי הוא נוטה לפופוליזם, שהעבודות שלו בנויות על סדרת אפקטים ויזואליים, מפני שהוא מנסה למצוא חן בעיני הקהל. "אני לא מאמין", אומר אייפמן, "שיש יוצרים שלא אכפת להם מהקהל. תיאטרון בנוי משני חצאים, במה ואולם צופים. בין שני החצאים האלה לא ניתן להפריד. כן, אני יוצר למען הקהל שלי, אך אף פעם לא מתוך חנופה. אני לא מנסה למצוא חן אלא להרשים, לסחוף, להעניק ריגושים אמוציונליים עמוקים. התיאטרון שלי הוא תיאטרון טוטאלי, של מחול, תנועה, מוסיקה, תפאורה, ואפקטים בימתיים. הוא פונה לעין, לאוזן, ללב ולראש של הקהל".

"המלט הרוסי" מאת בוריס אייפמן
"The Russian Hamlet" by Boris Eifman

לאחר ביקוריו הקודמים של אייפמן בישראל, נולדה היצירה "ירושלים שלי", שהיא עשירה באקלקטיות מבורכת, במוסיקה ובתנועה. הסתרגו בה מזרח וגם מערב, איסלאם, יהדות ונצרות; גם מקאמות מזרחיות ותפילות יהודיות, גם ליטורגיקה נוצרית ופיוט כובש לב. בעת ההצגה ישבו לידי שני ישראלים שיצאו מגדרם למראה "ירושלים שלי". אולי עוד נראה פעם גם את העבודה הזאת של אייפמן כאן. הוא, דרך אגב, חולם עכשיו על יצירה תנ"כית, "מזמורי דוד" שמה. היא כבר בנויה אצלו בלב ובראש ונותר רק להפוך אותה למציאות. ובינתיים נראה את "המלט הרוסי" - הנאה מובטחת.



Linda J. Tomko, ***Dancing Class: Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890-1920***, XVIII + 283 pp. Illustrated; Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1999, $39.95 cloth. ISBN 0-253-21327-4

Stephen Walsh, ***Stravinsky, A Creative Spring: Russia and France, 1882-1934***, VIII + 699 pp. Illustrated; New York: Knopf 1999, $35. ISBN 0-679-41484-3

Brenda Dixon Gottschild, ***Waltzing in the Dark: African American Vaudeville and Politics in the Swing Era***, VII + 270 pp. Illustrated; New York: St. Martins's Press 2000, $45. ISBN 0-312-21318-9

Bettina Vernon-Warren and Charles Warren, ed., ***Gertrud Bodenwieser and Vienna's Contribution to Ausdruckstanz***, XVI + 203 pp. Illustrated; Amsterdam: Harwood Academic Publishers 1999, $50. ISBN 90-5755-035-0

George Zoritch, ***Ballet Mystique: Behind the Glamour of the Ballet Russe: A Memoir***, X + 306 pp. Illustrated; Mountain View, California: Cynara Editions 2000, $45. ISBN 0-9678339-1-4

Elizabeth Ingles, ***Leon Bakst: The Art of Theatre and Dance***, 184 pp. Illustrated; London: Parkstone Press 2000, $55. ISBN 1-85995-499-5

Stephanie Jordan, ***Moving Music: Dialogue with Music in Twentieth-Century Ballet***, XIV + 378 pp. Dance Books 2000, $65. ISBN 1-85273-076-5

Frank-Manuel Peter, ed., ***Isadora & Elizabeth Duncan in Germany***, 181 pp. Illustrated; Köln: Wienand 2000, 64DM. ISBN 3-879009-654-7

מילון אוקספורד למחול

גיורא מנור

The Oxford Dictionary of Dance
Debra Craine and Judith Mackrell, Oxford University Press 2000, 523 pp. www.oup.com $39.95.

משך חייו האפקטיוויים של לקסיקון או מילון מקצועי אינו יותר מעשור. שהרי יוצרים ומבצעים צעירים נוספים לרשימה כמעט בכל שבוע. במשך כעשרים שנה שימש "מילון אוקספורד התמציתי לבלט" - שחובר לקראת סוף שנות ה-70 על ידי מבקר המחול הגרמני המצוין הורסט קוגלר [Horst Koegler] - כלי עזר עיקרי להשגת אינפורמציה על אנשי מחול בעולם. המהדורה הראשונה שלו התיישנה, ובשנת 1987 יצאה מהדורה מחודשת, שלמרבה הצער נפלו בה שיבושים רבים. מאז יצאו לאור אנציקלופדיות שונות, אבל אף אחת מהן לא היתה כה קומפקטית ושימושית כמו המילון של קוגלר.

הוצאת אוניברסיטת אוקספורד החליטה לא לעדכן עוד את המילון, אלא להזמין שתי מבקרות אנגליות מכובדות מאוד לחבר מילון חדש; אף המונח בלט, שכלל אצל קוגלר גם את המחול המודרני, הוחלף במילה מחול. שימוש נכון יותר בימינו, בהם המונח בלט חזר כביכול למשמעותו הישנה: מחול קלאסי בלבד.

במילון הטרי כ-500 עמודים בפורמט גדול יותר. גם שינוי זה הקנה למחברות דברה קריין [Debra Craine] וגיודית מקרל [Judith Mackrell] מרחב גדול יותר להתגדר בו. אין במילון החדש תצלומים, שבעיני היו מיותרים גם בקודם, כי מי שפונה לספר-עזר מסוג זה מבקש, ראשית לכל, אינפורמציה מעודכנת ומדויקת, מהסוג שאפשר לצטט. שהרי הציטוט בכתבים אקדמיים הפך למשהו כמעט מקודש, בבחינת - בפרפראזה על הפסוק ב"פרקי אבות" - צטט ויצטוטך, וסוף כל מצטטיך יצוטטון... והרי עצם הציטוט אין בו כל הוכחה לאמיתות המצוטט, אלא רק עדות לכך שהמחבר קרא מאמר או ספר מסוים (או עיין בהם).

בקיצור נמרץ: מילון אוקספורד החדש למחול הוא מעולה, מעודכן וכתוב בסגנון בהיר וקריא. המילון משתדל להכיל את כל סוגי הערכים: ניתן להתמצא בו לפי מפתח ארצות, ולהגיע בדרך זו למבחר ערכים נוספים שיש להם נגיעה בנושא, לפי יצירות מרכזיות, אישים, וכן מונחים טכניים או תיאטרוניים-בימתיים חשובים. נוסף לכך קיים ציון הכוכבית [*] המפנה את המעיין לעוד ערכים הנקשרים לערך מסוים. למרבה הצער, אין עקביות. למשל, בערך "ישראל" יש התייחסות לתיאטרון הלירי ולאנה סוקולוב, אבל אין הפניה לערך אנה סוקולוב, הקיים, כמובן במקום אחר.

מכל מקום, ישראל בהחלט "נמצאת על המפה של המחול" בעולם האוקספורדי החדש.

החיסרון העיקרי במילון זה הוא הויתור על ביבליוגרפיות קצרות, שהיו לעזר רב במילונו של קוגלר. המחברות כותבות בהקדמה, שהחלטתן זו נבעה מכמות החומר הגדולה. חבל, כי רשימת כתבי-העת והספרים שבסוף המילון, המשתרעת על שניים וחצי עמודים בלבד, כוללת רק כתבי-עת בשפה האנגלית. אנגלית באמת הפכה לשפת העולם במאה ה-21, אבל להניח שאיש מבין המבקרים, המורים או הסטודנטים למחול, אינו קורא צרפתית, גרמנית או ספרדית, היא הנחה כמעט קולוניאליסטית.

חידוש חיובי לעומת מילוני אוקספורד הקודמים הוא השימוש באות תחילית גדולה אך ורק בשמות, ואילו מונחים כלליים או טכניים נדפסו כשאות רגילה בראשם, מה שמקל על המשתמש. למשל כפיפת הברך, ה-plié - אין בראשו אות גדולה ואילו שמות של אישים, בלטים ומחולות מוגדרים, כתובים באות גדולה. אולי זו זוטא, אבל לגבי שמות שאינם בשפות האנגלית או הצרפתית, לא הקפידו לדייק בכתיבתם, כולל הסימנים המיוחדים של השפות הסלאביות או הנורדיות. לכן פאבל שמוק הצ'כי מופיע כסמוק - (במקרה זה, אולי לטובת האיש החביב והמוכשר הזה...) אבל הכוריאוגרף הסלובני איצטוק קובאץ' נכתב כ-Kovak ולא כפי שצריך להיות: Kovac.

מבחנו המרכזי של כל מילון או אנציקלופדיה הוא הבחירה. מי ייכנס ומי לא. תמיד יש תמיהות, איך ייתכן שאישיות חשובה זו או אחרת אינה נזכרת. כנגד זה אין עצה. לכל מי שמצוי ועוסק בתחום, יש רשימה משלו - מי חשוב ומי זניח. אבל היעדרה של סשה וולץ [Sasha Waltz], למשל, או של הכוריאוגרפית המאוד חשובה (בעיני) כריסטינה דה שאטל [Krisztina de Chatel] העובדת בהולנד, ממש תמוה ואגב ארץ-השפלה, אין זכר לאיציק גלילי, וזה בהחלט לא סביר (בעיני).

את הספר החיוני הזה אפשר לרכוש דרך Dance Books הבריטית, שעברה מלונדון לאחד המחוזות הסמוכים, והפכה מחנות ישנה ונחמדה לאתר "וירטואלי", אבל יעיל. מחיר הספר + משלוח בדרך הים כ-180 ש"ח. הכתובת היא:

Dance Books , The Old Bakery, 4 Lenten st. Alton,
Hampshire GU34 1HG, UK
e-mail: dl@dancebooks.co.uk
web site: www.dancebooks.co.uk

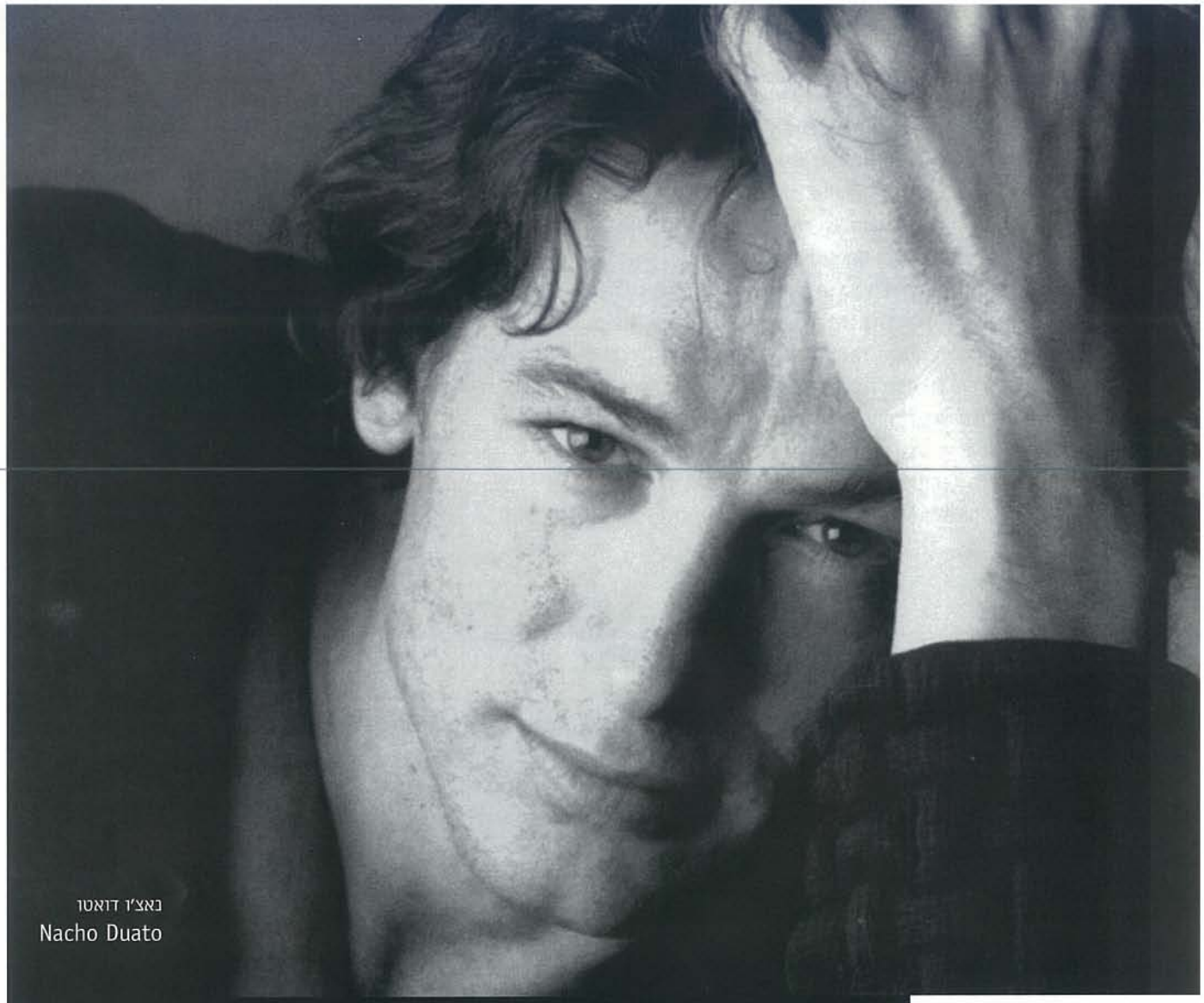
מספר ה-ISBN של מילון אוקספורד למחול הוא: 0-19-860106-9

ערב המחול החדש של נאצ'ו דואטו

ללא מילים

רונית לנד

"ללא מילים" - נקרא ערב המחול של נאצ'ו דואטו [Nacho Duato], שהוצג בהופעה יחידה בגרמניה, בתיאטרון העירוני של רמשייד.
תיאטרון זה קנה את שמו כמחדש, לפני שנים מספר, בהעזו להציג מחול מצוין, גם אם אינו שגרתי, ולהתמודד עימו. המחול הופך לאחד מאמצעי הביטוי החשובים והמשמעותיים ביותר בחברתנו, אומר נאצ'ו דואטו בשיחה איתו, במסגרת סדנה ומפגש הפתוחים לקהל הרחב. מפגשים אלה חשובים לו מאוד, והם חלק מן התקשורת הבלתי אמצעית בה הוא מאמין, כחלק מן הדיאלוג האמנותי עם קהל צעיר כמבוגר, ההולך שבי גם אחרי קסמו האישי.
דואטו הוא הכוריאוגרף החשוב ביותר בנוף המחול הספרדי היום. הוא נולד ב-1957 בעיר ולנסיה, וקנה לו את שמו כשרקד ויצר במסגרת ה"נדרלנדס דאנס תיאטר" [N.D.T] בחסותם ובטיפוחם של הנס ואן-מאנן [Manen] ויירי קיליאן [Jiri Kylián].
מזגו הספרדי של דואטו והרקע התרבותי בו צמח הם העומדים מאחורי המוסיקליות היוצאת דופן שלו. לדבריו, את הצעדים הראשונים לקראת יצירה הוא עושה בבחירת המוסיקה. קשת הבחירה שלו נעה בין שוברט למוסיקה דתית, וההתרשמות שלי היא שהבחירה מושלמת תמיד. על-פי השקפתו של דואטו, המוסיקה יוצאת למסע ארוך ומרתק בגופו של הרקדן, ורק בתוך סימביוזה קצבית זו, יכול הגוף הרוקד להפוך לאמצעי הבעה תנועתי.
דואטו הוא היום מנהלה האמנותי של להקת המחול הלאומית של ספרד. התרבות הספרדית שלטת בדימויים בעבודותיו. חלק מן העבודות מזכירות מחוזות נשכחים מעולמו של גרסייה לורקה, אבל גם תמונות של תהלוכות כנסייתיות, של נזירים נושאי איקונות ושל מרפאים אינדיאנים.
דואטו עוסק רבות בנושאים חברתיים. לעיתים, נוגעת מעט ללב אמונתו התמימה כי יש במחול משהו ראשוני, שיכול להפוך את עולמנו לטוב וצודק יותר. חיי היומיום של עבדים מהאיטי, או מלחמת מעמדות אי שם באפריקה השחורה, משמשים נושאים לעבודותיו. יחד עם זאת, תמימותו ואמונתו לא פוגעות, כהוא זה, בתענוג הצרוף של צפייה בעבודותיו היפהפיות, וזאת בזכות הדינמיקה והפיוטיות הנדירות שבהן. הצירוף של דיוק צורני ועוצמה הבעתית בעבודתו של דואטו שבה את לבי. אין ספק שאני אחת מחסידיו הגדולים, והערב החדש שראיתי רק חיזק את הערכתי אליו.
דואטו חזר למולדתו לאחר שנים רבות בהולנד, שם עייף מן הגשם והאפרוריות שהשתקפו תדיר מחלונו. ואכן אין ספק שבמזגו הוא כוריאוגרף ים תיכוני, דינמי ורענן. בעשר השנים בהן הוא מנהל את להקתו הספרדית, היו לרקדניו, לדבריהם, מעט מאוד רגעים משעממים. כרבים מן היוצרים העכשוויים, הוא יוצר במיוחד למען רקדניו ומשתף אותם בתהליך היצירתי. גם האופי והמזג הייחודיים של כל רקדן ורקדן מהווים חלק מן ההשראה והחומר התנועתי בעבודותיו.
בסדנאות ובמפגשים עם הקהל הרחב, שהוא אוהב לקיים במקומות בהם הוא מופיע בעולם, משתף דואטו גם את רקדניו וחושף את חיי היומיום שלהם, באופן שובה לב ומובן לכל. גם ברמשייד היה המפגש - בו שיתפו רקדניו את הקהל בסודות מבית היוצר - פתוח, מלבב וללא שמץ התנשאות.
כיוצר כריזמטי, מצליח דואטו לסחוף איתו את רקדניו המצוינים. הוא דורש שליטה גבוהה בטכניקות ובדרכי ביטוי דרמטיות, כשאלה, כמובן, רק אמצעי אמנותי ולא מטרה לשמה. המטרה היא להפוך את להקתו לגוף של יוצרים ויישויות אמנותיות מרתקות. ובאמת, זמן רב לא צפיתי בעבודת אנסמבל משובחת וסוחפת כל כך; בלהקה המאמינה כל כך בצדקת דרכה, והסוחפת אחריה קהל כה גדול ומגוון של אוהדי מחול.



נאצ'ו דואטו
Nacho Duato

"ללא מילים"
"Without words"

סוריאליזם ספרדי

פסטיבל המחול השנתי בולנסיה

גיורא מנור

הקדן פלמנקו ידוע-שם נשבה בקסמו של פרנץ קפקא ומחליט ליצור מחול בסגנון הפלמנקו, על-פי סיפורו של הסופר הנודע, על אודות אחד גרגור סאמסה [Samsa], שהופך בֵּן לילה לחרק. הטרגדיה של אדם, הנוכח לדעת כי התחולל בו שינוי וכי הפך למקק מעורר גועל, המסוגל אך בקושי להתהפך על בטנו ולזחול בכוחות עצמו - היא נושא המחול. דומני שאין ניגוד חריף מזה שבין הפלמנקו, שכולו זקיפות קומה, מצויאיזם או חושניות נשית - בהתאם למינם של הרקדן או הרקדנית - גאווה גברית או פיתוי נשי, לבין גיבורו מוכה הגורל של קפקא. ובאמת, המחול הזה של ישראל גלבן [Israel Galvan], שאינו יהודי, למרות שמו, ביטא בעיני מאבק הרואי ממש בין הרקדן וסגנונו לבין הנושא שבחר בו.

מדהים היה לראות איך הנושא מאלץ את הרקדן, גבר גבוה, כבן ארבעים, לרדת אל הרצפה, ולבסוף לשכב עליה פרקדן, מנפנף בגפיו באין אונים מוחלט ומשפיל. המחול הקפקאי אינו מבוצע כסולו, יש לצדו של הרקדן עוד שתי נשים ושני גברים, שהאחד מהם מגלם את אביו של גרגור. בסוף המופע ניגש האב - גבר לא גבוה, בגיל העמידה - לקדמת הבמה, שם נראית נקודת אור זעירה, והורג את החרק המבחיל; האב מועך את בנו למוות, מבלי לדעת את מי הרג, באחת מאותן רקיעות סינקופיות נהדרות של הפלמנקו.

זה אחד המופעים הרבים, שבוצעו במסגרת הפסטיבל השנתי למחול, שהתקיים בחודש מאי השנה, בעיר ולנסיה העתיקה והנאה שבדרום ספרד. לפני שלוש שנים, ביקרתי בוולנסיה לראשונה; ברובע העתיק, בו שוכנים כמה תיאטרונים מראשית המאה הקודמת, ששופצו ועמדו לרשות הפסטיבל, היו כל הרחובות חפורים, וערמות של אבני-מרצפת וזיפזיף הקשו על ההליכה. השנה, היתה השכונה העתיקה מצוחצחת, בתי-קפה נפתחו בכל סימטה ציורית - תענוג ממש.

בתיאטרון Talia הופיעה להקה בשם Senza Tempo במופע - "מחפשי המים", שהתחיל בצורה מרתקת. המחול מתאר שלושה אנשים, שני

"מחפשי המים", להקת סנזה טמפו
Senza Tempo Dance company

גברים ואשה, הנאבקים על קיומם במדבר. המחול מתבצע באופן סוריאליסטי, כשמצד שמאל נכנסת לפעולה מכונת-רוח בימתית: מין מאוורר ענק, המפזר על פני הבמה סיבי כותנה, המכסים הכול, גם את הרקדנים. הפתיחה מציגה נושא מעניין, דמיון עשיר, מבצעים מעולים - אבל בהמשך המופע, משתלט המאוורר על הבמה והופך ל"שחקן ראשי" מכני, החוזר על פעולה אחת ויחידה, ובעצם מעקר את המחול. רוח הזלעפות הופכת לסתם אפקט.

באותו אולם, צפיתי באחד המופעים היותר המרתקים בפסטיבל. הלהקה הוותיקה Nats Nus, שני גברים ושלוש נשים, "השתוללו" על במה גדושה בחפצים ומכשירים, מכיסא גלגלים ועד קצף ניתז, במופע שנקרא "Ful" - שֶם, שלא הצלחתי לברר מה משמעותו בספרדית. שני הבחורים הם למעשה אקרובטים וליצנים, שתנועתם מצחיקה ונועזת. גם התפקיד הנשי המרכזי, שבוצע על ידי מי שהיא גם מנהלת התיאטרון, היה נועז ומתגרה. משהו שם הזכיר את תיאטרון האבסורד; יש בשעשועים המקבריים הללו - במסווה ההגזמה והבוטות - מחשבה רצינית וגישה פילוסופית; מין פיוט קרקסי, אכזרי, ובו בזמן עדין ורגיש. זה היה אולי הטוב במופעי פסטיבל ולנסיה, שראיתי השנה.

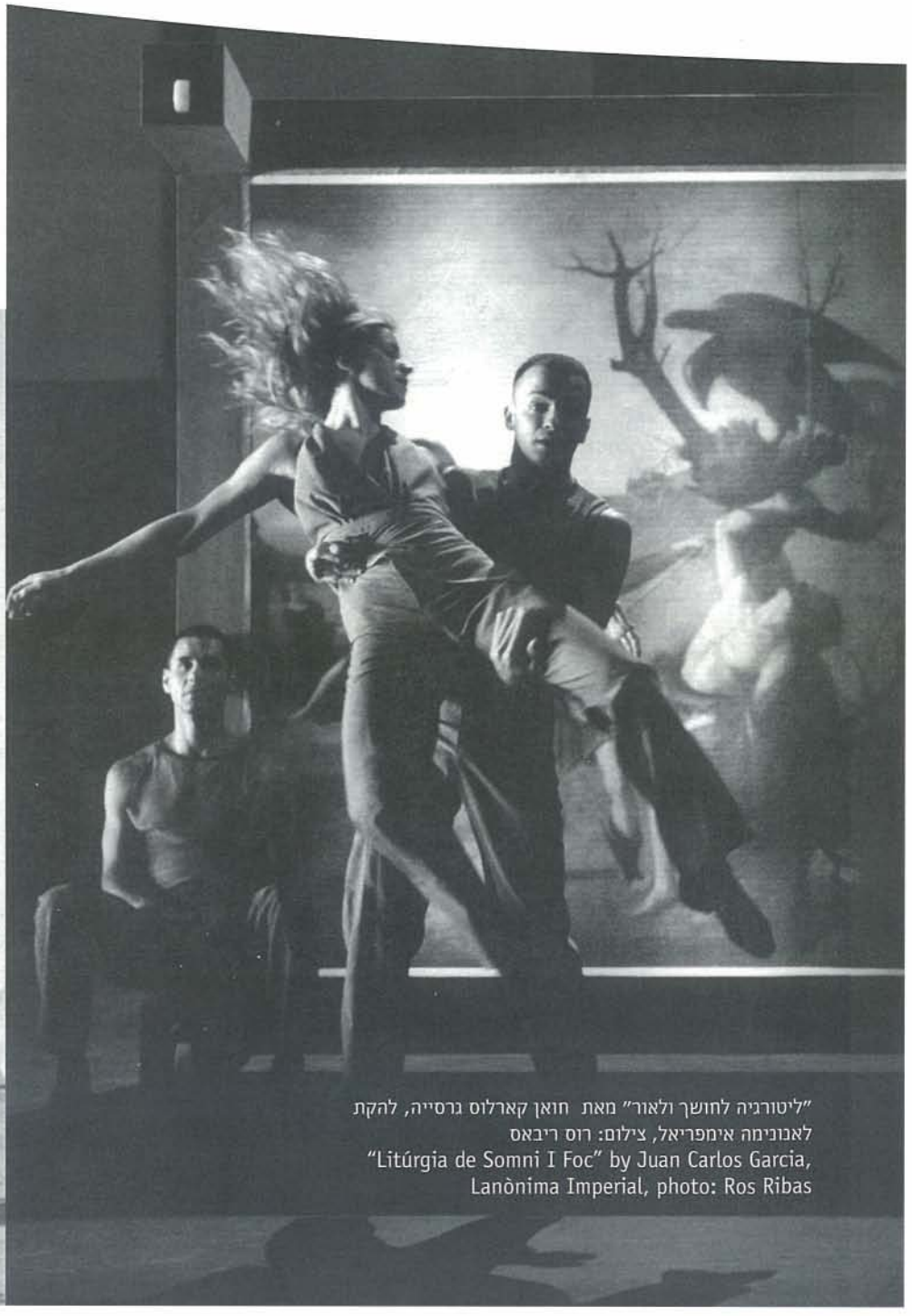
אחת הסיבות שהניעו אותי להיענות להזמנה ולנסוע לוולנסיה היתה המופע הטרי של להקת Lanonima Imperial מברצלונה (שהופיעה בשעתו גם אצלנו) - שבראשה כוריאוגרף מעולה וחדשני, חואן קארלוס גרסייה [Juan Carlos Garcia] - כי מה שהם עשו היה תמיד נפלא מבחינה אסתטית ומלא ריגוש.

הפעם הם ביצעו את המופע החדש שלהם "ליטורגיה לחושך ולאור" ["Liturgia de Somni I Foc"], שמשמעו תפילה לפרומתאוס, מי שהעניק את האש לאנושות. כרגיל אצל גרסייה, זהו מופע יפהפה, אנשים מתנועעים נפלא בתפאורה צבעונית, עם שפע פרויקציות מתנועעות ועם כנפיים ענקיות דואות. אבל כל זה לא התחבר לכדי היגד כלשהו, ולא ריגש (אותי, מכל מקום), אולי משום שהנושא היה מצד אחד ברור מדי ומצד שני מנוכר.

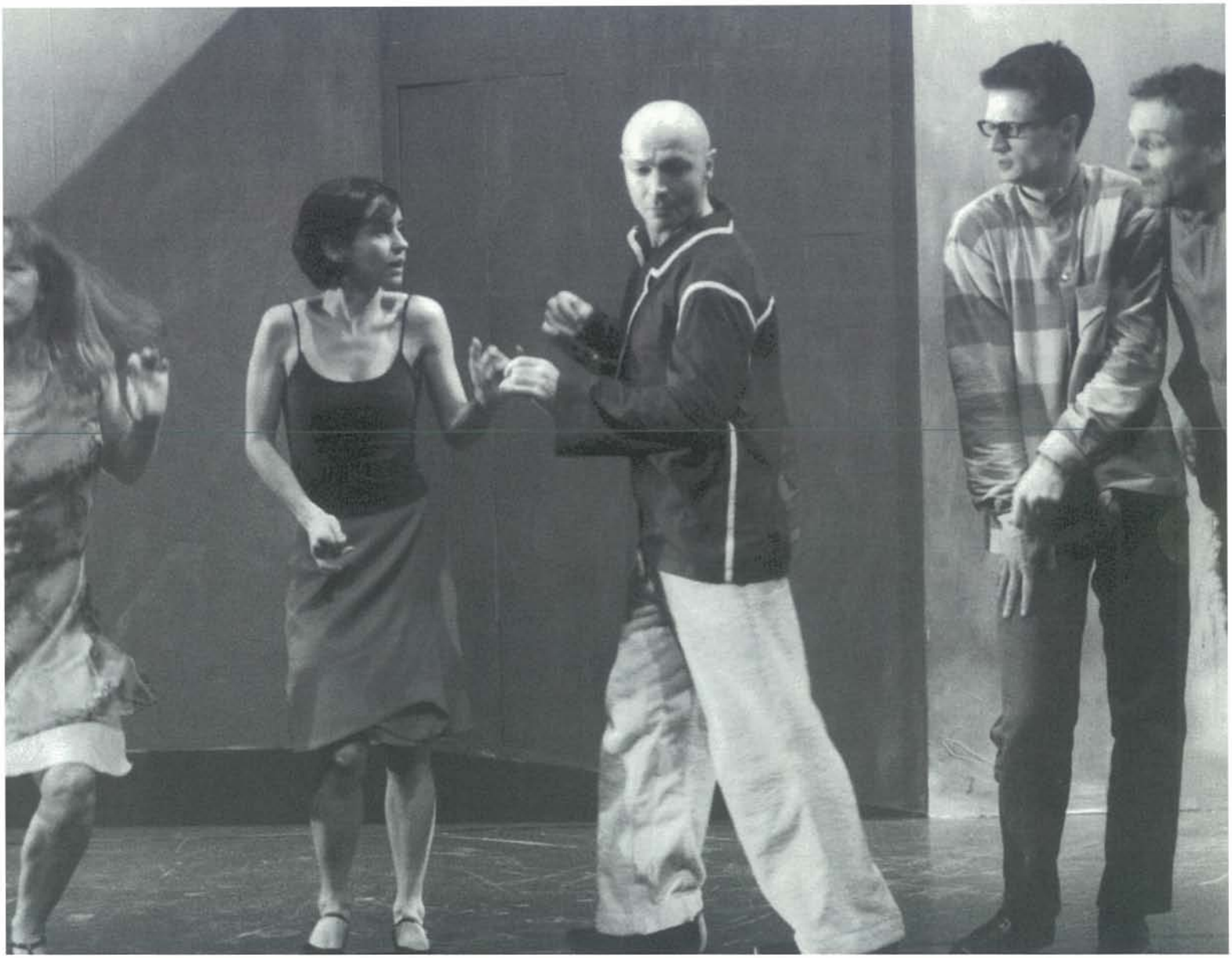
אכזבה שניה הייתה הלהקה הצעירה Compania Nacional, להקת-הבת של ה"לאומית" שמנהל נאצ'ו דואטו [Nacho Duato]. דואטו החליט, שאם למורו ורבו יירי קיליאן יש שלוש להקות - הראשית, הצעירה וזו של ה"קשישים", גם לו מגיע. אבל אם בהאג, הלהקה השנייה היא לרוב מעניינת יותר מהראשונה, לא כך במדריד. דואטו הזמין שלושה כוריאוגרפים בראשית דרכם ליצור עבור הלהקה השנייה, והתוצאה באמת ברמה של ליגה ב'. בייחוד לאור העובדה שאופנת החושך הבימתי שולטת ב"לאומית" הספרדית שלטון מוחלט.

במהלך הפסטיבל בוולנסיה נפתחו עוד - פסטיבל המחול הענקי במדריד, בו הופיעו בין היתר עידו תדמור, רנה שינפלד וצחי פטיש עם חבריו, וכמה ימים לאחר מכן, פסטיבל מחול חדש בברצלונה. בספרד, בה לא היה, עד לפני 20 שנה, מחול עכשווי, והבלט הקלאסי או הפלמנקו היו היחידים בזירה, יש כיום שפע להקות ויוצרים. רובם נוטים לסוריאליזם - ייתכן שאפשר לגלות כאן מסורות עתיקות, שניכרות אצל הציירים האיבריים הגדולים, כגון זורברן [Zurbaran], ולסקז [Velazquez] או גויה [Goya]. וכמובן דאלי [Dali] ופיקסו [Picasso].

באחת המסות הנהדרות שלו, מדבר פדריקו גרסייה לורקה על השד שמאחורי כל יצירה אמנותית אמיתית. לורקה קורא לו "דואַרטה", השטן שמאחורי הכשרון היוצר. כמעט תמיד, אפילו אם המחול לא ממש מושלם או מקורי, ניכר מגע ידו השטנית של הדואַרטה בנפש היוצרים והמבצעים.



"ליטורגיה לחושך ולאור" מאת חואן קארלוס גרסייה, להקת לאנונימה אימפריאל, צילום: רוס ריבאס
"Litúrgia de Somni I Foc" by Juan Carlos Garcia, Lanònima Imperial, photo: Ros Ribas



להקת דריפט
Cia Drift

פולניה לא בשחור לבן

גבי אלדור

איש לא נוסע לפולניה כאילו כלום. כל אחד לוקח עמו את הזיכרונות, אפילו אינם שלו. המשקעים והכתמים והמשא ששם המדינה הזו נושא בכוחם לנצח את המציאות, את ההווה, את שיקול דעתך, את הוודאויות שמארגנות לך את החלקים המעורערים של ההכרה.

אך כשאתה נוסע לפולניה לפסטיבל מחול, שוב הכול משתבש. פסטיבל מחול הוא הרי חגיגת העכשיו, למחול עצמו אין זיכרון, למרות שכל מה שנותר ממנו הוא זיכרון. הוא מלא אנשים צעירים. הוא מתעסק בביטוי של חיוניות, גם כאשר אינה מלוטשת. בקיצור, הוא חגיגה.

אז אולי חגיגה עצובה, אתה אומר. ובאמת, כאשר הגענו לקטוביץ, שכולנו יודעים את שמה משיעורי מולדת בבית הספר - ואי אפשר שלא להוסיף לה במין מלמול פנימי את המילה "ועידת" - ירד גשם חזק, היה קר נורא ומה שנראה מן החלון היה פיגום של בניין ענק בשלבי הקמה ונוף עירוני מדכדך, וידעת שהגעת למקום הנכון. אך מהר מאוד חלו סדקים בתפיסה הבטוחה של עצבות וקדרות. המלצרים היו חביבים וצעירים. פגשנו אנשי מקצוע מארצות הברית, וכאשר האנגלית האמריקאית נשמעת סביבך, ההווה, מימד הזמן היחיד שארצות הברית מכירה בו באופן רשמי, מקבל נוכחות מרשימה.

אחר כך זרחה השמש. אף פעם לא גילו לנו שיש שדות מלבלבים בפולניה. שבשדות הזהובים נחבאים בתים קטנים ויפים עם גגות רעפים ופרחים במרפסות. שהאוכל בכלל לא דומה למה שקוראים אצלנו אוכל פולני, אלא ממש טעים ומעודן ובשפע. פולניה מונצחת במוחנו בסרט בשחור לבן - אותן תמונות הזורמות בדמנו לעולם לא נראות בצבעיהן האמיתיים - הכול שחור ואפור ואפילו צבע הדם הוא שחור.

קיץ בפולניה זה דבר מבלבל. הרי אי אפשר לכעוס על פרחים, אי אפשר, או קשה, לשנוא יער. אתה מביט בפני האנשים - והם אנשים עם צרות רגילות, אולי אפילו צרות גדולות יותר משלך, כי אין היום פרנסה ואין כמעט כסף והמדינות העשירות קונות את פולניה ומפתחות בה בנייה ותעשייה, ואת שני המולים הגדולים בווארשה מנהלים ישראלים.

ביטום, העיר הנמצאת במרחק שעה נסיעה מקרקוב היפה, מוכת זיהום אויר בגלל המכרות, אך המכרות כבר לא פעילים ומאחר שהם שוכנים מתחת לעיר, היא נמצאת בסכנת קריסה. בתים מתחילת המאה, חזיתות ברוקיות, טיח מתקלף וגנים קצת מוזנחים, מדרחוב עם פיצה האט וכל המותגים הרגילים.

פסטיבל המחול של ביטום הוא המצאה כמו כל הפסטיבלים מן הסוג הזה - משוגע לדבר מחליט להקים יש מאין, עובד בטירוף, מצליח לגייס אנשים וכסף. לא שהיו בביטום איזו מסורת ריקודית או בית אופרה מפורסם, אלא ששם מצליח יאצק לומינסקי לקבל תיאטרון ישן ולהקים להקת מחול מודרני, היחידה בפולניה. הוא מצליח לגייס כספים אמריקאיים משום שאין תמיכה ממשלתית באמנויות, רק עירונית, והאמריקאים - שמבינים שלא די להשקיע מיליונים בתיעוש המדינה הזו שהיתה קומוניסטית ועכשיו צריך ללמד אותה מהר איך להיות חופשית ומה המשמעות של קפיטליזם - נותנים כסף לתרבות. כך שאחרי שמונה שנים בפסטיבל הזה יש מופעים, יש סדנאות מחול וכיתות אמן והרצאות וקורסים.

בעבר שימש מרכז התרבות של ביטום כאתר הפסטיבל - אולם תיאטרון, חדרי אולפן, משרדים, ומול התיאטרון חדר ענק אפלולי עם כורסאות ושולחנות שמשמש כמרכז חברתי, מסעדה ובאר ומקום לרקוד בשעות הלילה המאוחרות, עם מנורות ונרות ודי-ג'יי ויעילות של הגשת אוכל מעולה למאות משתתפי ואורחי הפסטיבל. השנה, בגלל שיפוצים, פוזר הפסטיבל בכמה אולמות בכמה מחלקי העיר, וכך מצאנו עצמנו נוסעים בין עיירה אחת לשנייה, ובין רחובות ריקים שאין בהם הבטחה - פתאום - אולם תיאטרון וקהל רב, איים רוחשים של תרבות.

בין הלהקות שהופיעו מדי ערב היתה להקת דריפט [Cia Drift] משווייץ במופע "החיים המאושרים" [La vie heureuse], דמוי תיאטרון צלליות - תנועה מקוטעת דמוית בובה,

מפגשים סוריאליסטיים של דמויות בין שתי דלתות ופתחים המתגלים באופן מפתיע, היעלמויות ופגישות שלא מגיעות לכדי מימוש או הכרעה; יש הרבה הברקות תנועתיות, שימוש מעולה בתפאורה ובתאורה, אך משום מה המופע אינו ממריא, והאמירה שלו על "המצב האנושי" - הפחדים, התקוות, הכשלונות - לא מגיעה למקום שבו היא נעשית משמעותית; העבודה של יוסף נאדג' [Josef Nadge] - היא ההשראה האמיתית לדעתי לסוג זה של עבודה, המביא עימו מסורת לוליינית ומוקיונית ואיזו רצינות מזרח אירופית - ויש בה את אותה תוספת טרגית או קומית עד בכי, שהופכת פטנטים מחוכמים מבידור טוב לאמנות.

להקתה של קרולין דורפמן [Carolyn Dorfman Dance Company] מארה"ב היא דוגמה למין השחתת מידות אמנותית - היא משחזרת ב"גשר המילניום" [Millenium Bridge] איזו צהלה יהודית מזויפת במסווה של מחווה לעברם של אבותיה בגולת אירופה - כאשר כל המרכיבים הם מימוש של תפיסה רומנטית כלפי דמות היהודי המסורתי שלפני השואה. כל מי שקרא את בשביס זינגר או עגנון או מנדלי מוכר ספרים, או כל סופר אחר המתייחס לאותם ימים, לא יכול שלא להסיט את עיניו בבושה מהבליל הזה של "חיוב חיי המשפחה היהודית". התפיסה הבסיסית של מהו "יהודי" דומה יותר למחזמר "כנר על הגג", שהיתה בה אולי יותר ענווה מאשר במה שדורפמן העלתה על הבמה. מעבר להמחשה שהיתה בעיני אידיאליזציה מיתממת של מה שהיה סבוך ומורכב, גם שפת התנועה דמתה יותר לכוריאוגרפיה מוצלחת של להקת ריקודי עם מקצועית לכאורה, וככל שהתרחב החיוך המאולץ על שפתי הרקדנים, כך הלך ונחמץ בי לבי.

אבי קייזר, שפעל בזמנו בארץ והיה ממייסדי הפסטיבל, משמש היום מנהל להקת מחול מגדנסק. הוא העלה עם רקדנים מוכשרים מאוניברסיטת המחול הבאלטית [Baltic Dance University] מופע של תיאטרון מחול: סביב שולחן ענק המשמש מטבח, הרקדנים מבשלים ארוחה ממשית, כאשר קטעי המחול הם כמו מונולוגים או דואטים המתרחשים אל מול הקהל, כמו הסתודדויות או משחקי חברה שמתגלה בהם גוון של אמת. ביצוע מעולה ותחושה חזקה של קבוצה שחבריה קשובים זה לזה יצרו ערב מחול מעניין. יש משהו ב"זמן אמת" המתרחש על הבמה, כמו בישול - רעיון שכבר ראינו לפני שנים אצל יוגיניו בארבה בהצגה של ברכט, בתיאטרון פרינג' גרמני שביקר בארץ, ב"ריקוד של כלום" של ניר בן גל וליאת דרור, בהצגת היחיד של ניסים זוהר - העשייה הממשית נותנת ממשות גם לפעילות המופרכת של מחול ("מה הם עושים שם לעזאזל למה הם מתכוונים") וגם קוצבת זמן ומוסיפה מתח למה שמופשט.

להקתה של נימה יעקובי הופיעה ב"גבר אשה סליחה" - אוסף יצירות שיש בהן

להקתה של קרולין דורפמן
Carolyn Dorfman Dance Company

הבטחה של מקוריות אך הן מצריכות לדעתי הידוק ועריכה, לא עריכה של סדר הקטעים אלא גיבוש וצמצום. הקהל אהב את הרקדנים ואת היצירות, ודמותה הייחודית של יעקובי - רזה מאוד וגמישה, נחושה בתנועותיה, ללא ספק נחרתה בזיכרונו.

גולת הכותרת של המופעים היתה זו של להקת האלון הלבן - זה נשמע טיפשי בתרגום אך לכתוב את השם האמריקאי בכתיב עברי זה מעצבן לא פחות, בקיצור, ברישניקוב ולהקתו Michail] [Barishnicov White Oak Dance Project; להקתו של ברישניקוב היא להקה נודדת, הנתמכת על יד קרן מיוחדת שהוקמה על ידי הווארד גילמן, ונקראת על שם האחוזה בה התגורר. הלהקה מזמינה יוצרים ורקדנים לעבוד עימה. בערב הבכורה, האולם היה מלא מעבר למה שמשטרה כלשהי היתה יכולה לדמיין בחלומותיה המפחידים ביותר - אנשים ישבו על גופי תאורה ואדני החלונות - העלתה הלהקה ערב רפרטואר שבו יצירות של ג'ון ג'אספרס [John Jaspers], מרק מוריס [Mark Morris], דייויד גורדון ולוסינדה צ'יילדס [Lucinda Childs]. הבחירה של העבודות היתה לדעתי נועזת ומתוחכמת. ברישניקוב לא מנסה להיבנות משמו כרקדן קלאסי גאוני ולמחזר סחורה בטוחה, הוא יוצא להרפתקאות, הוא לא מופיע ככוכב למרות שהוא כזה. ג'ון ג'אספרס נחשב היום לאחד היוצרים החשובים והחדשנים בעולם (לפני שנה יצר גם עבודה עבור להקת בת-שבע שהיה בה קטע "שינה" מרגש); עבור הלהקה של ברישניקוב יצר את "לראות מבעד לקשר" [See Through Knot], שעניינה עבודת גפיים זוויתית, דמוית חרקים. ג'אספרס חוקר את אפשרויות התנועה ולדבריו הוא מושפע מאוד מהפסלת האמריקאית הקשישה והמדהימה לואיז בורג'ואה, ששבה ויוצרת פסלי חרקים ולא מזמן הציגה עכבישי ענק באחד המוזיאונים החשובים בניו יורק. ההקבלה הספרותית בין יצורי אדם ליצורי חרקים מעניינת כאן פחות מן הדגש הניתן לאיברים מסוימים, במקרה זה הגפיים, וכיצד הדגש הזה מוביל את התנועה כולה למחוזות חדשים.

ברישניקוב עצמו הופיע בסולו של מרק מוריס בשם "פקאדילוס" [Peccadillos] למוסיקה של אריק סאטי. על הבמה נמצא צ'מבלו זעיר ולידו הפסנתרן. ברישניקוב בתלבושת דמוית חייל-בדיל מבצע רישומים מדויקים של הצעצוע - נוסח מוקטן של משפטי בלט, ללא קפיצות גבוהות אך באפיון חד כתער של תנועות הדמות, חייל אך לא ממשי, גיבור של שטיח ההופך את המחוות הצבאיות והגבריות למין גיחוך עצוב ונוגע ללב. השליטה המוחלטת של ברישניקוב, יכולת הריכוז ומשהו אישי, לא יהיר ולא אקסצנטרי, באמת מעוררות השתאות. זהו תחכום של אמן גדול ובשל שלא צריך עוד להפגין יכולות מובנות מאליהן - כמו רישום של יונה על צלחת קרמיקה של פיקסו, בקו אחד שאין בו ספק - בעיני זו הוירטואוזיות האמיתית. בריקוד "הויכוח" [The Argument] למוסיקה של רוברט שומן, הוא רוקד עם בת זוג (אמיל קואטס), והמחול המחולק לחמישה קטעים מלא פלאים קטנים כמו זרוע המגיעה, בלתי נראית, כמו בהרף עין, אל מותן הנערה, בקשב מוחלט למי שוודאי לא היתה מעולם במעמדו, בחן אינסופי.

הריקוד האחרון בתוכנית היה של לוסינדה צ'יילדס - "קונצ'רטו" [Concerto] עם מוסיקה של הנריק גורצקי [Henrik Mikolai Gorecki]. זהו תרגיל בצורניות, במבנים דמויי משפטים מוסיקליים חמורים - אך המחול הוא סדרה של דילוגים סבוכים, שינויי כיוון פתאומיים ומשכי זמן שונים שחוזרים על עצמם. המחול הוא מבנה מתמטי סבוך ותענוג חידתי לצופה. האחידות של הביצוע, כאשר כולם בחליפות גברים שחורות, המשך, המהירות והאלגנטיות של המחול הזה באמת מרגשים, כמו הצטברות של אנרגיה עצורה, שאינה מגיעה אף פעם לנקודת התפוצצות. תחושת הדיוק, הניקיון התנועתי והריתמי, הגודל הנינוח של התנועות והקושי לשמור כל הזמן על אותה מידה של "קלות" וקפיציות הם הישג גדול. אך מה שמרגש עוד יותר זה לראות כוכב בסדר הגודל של ברישניקוב רוקד כאחד בין שווים, כאשר המחויבות העמוקה למחול נותנת לו את שאר-הרוח, הסוחף עימו את כל הלהקה.

בפסטיבל ניתנו הרצאות על ניהול ועל מה שהפך למדע אמריקאי - מדיניות של אמנות, "לובינג", מימוש פרויקטים, שיווק ו"איסוף כספים", כאשר התחנונים הישראליים המביכים לתרומות הופכים בשפה האמריקאית הגמישה להיפוך סדרי חשיבות: אין זה האמן העני המתבזה לפני הגופים המסחריים עתירי ההון, אלא האמן העני מעניק לגוף המסחרי העשיר את הזכות לתרום לחברה ממנה הוא גורף את רווחיו. עד שהחברה הישראלית תבין את הפיתול האלגנטי הזה, הרבה כספים יחלפו על פני האמן המקומי.

במסגרת סמינר מבקרים בינלאומי עסקו בעיקר בקשר בין מחול וחברה - אם בהרצאתה של רות אשל על המחול האתיופי בארץ ומשמעותו החברתית, אם בהרצאתי המדגישה את הקשר בין מחול לזרמים שונים של מודעות חברתית ופוליטית, ואם בהרצאתה של שרון פרידלנד מארה"ב, על נשים רוקדות בתרבויות שונות ועל הקשר פמיניסטי או חברתי משמעותי. ההקשר היהודי בצבץ מתחת לכל שיחה או היכרות או נסיעה. ידידים שנראו גויים לכל דבר נעלמו ליום ושבו נסערים, תמונות משפחתיות ישנות בידיהם, מפות של שכונה שהיתה בית הילדות של סבתא, והיא בצילום נערה עליזת-צמות, חפה מידיעת הנורא שיבוא. יאצק לומינסקי, מנהל הפסטיבל וכוריאוגרף, חוקר כבר שנים פולקלור פולני, בעיקר יהודי, ומטמיע לתוך יצירותיו את תוצאות המחקר הענף - קצבים וסיפורים שונים שהיו על סף כיליון, מחוות וגישות שונות לחלל ולתנועה. צ'ארלי שטיינר, צלם דוקומנטרי ובמאי וצלם של סרטי מחול, מעביר סדנאות על צילום מחול כאשר אינו חוקר את מנהגי החסידים בירושלים ובניו יורק.

ובכל פעם שנוסעים למופע מחול מן המלון הגדול בקטוביץ, אחרי שהאוטובוס משלים את הסיבוב של הכיכר הגדולה, עוברים ליד שלט המורה - ימינה, לאושוויץ. והשם הזה באחת ממקם אותך בעולם. לא נסעתי לבקר שם. אני לא מעלה על דעתי איך נוסעים לשם אחרי ארוחת בוקר, מבקרים, המומים, וחוזרים לארוחת ערב. אם פעם אסע לשם, אז כמו בעלייה לרגל, בתענית, בצום, בשק. העירוב עם היומיום יש לו נטייה סלחנית. אנשים סביב צעירים מכדי לרצות לחנוק אותם במו ידיך, הם דומים לך ולי. הדשא ירוק שלא באשמתו. אולי אושוויץ צריכה להישאר לנצח כשם, כיוון, אפשרות של רע מוחלט.

להיות בפולניה זה להיות מלווה בצל. פניה עוז זלצברגר כותבת בספרה "ישראלים, ברלין" על העירוב הזה עם החיים, ועל המילים בגרמנית שמביאות לעיתים "רגעים, נדירים כמו רגעי השראה אמיתית, שבהם תוקפת אותך בברלין פלצות. אילו כל בתי העיר היו אנדרטאות לרצח היהודים, וכל עצי היער גוויל‍ים של עדויות, לא היה בהם כדי לזרז את בואם הגחמני, הלא צפוי, של רגעי הפלצות... רגע הפלצות הוא רגע של חסד: משהו דילג על פני השנים והעיבודים והאנדרטאות. משהו צלח ונגע".

stopped funding Batsheva, which after a public struggle got only minimal government support. Thus, the establishment of another company was resented by the company's dancers, who were willing to view the subsidiary company only as a reserve for their own company, and not as a rival that would compete with them and bite into their budget. The Batsheva management - its Artistic Directors as well as most of its Artistic Committee were identified with the Graham style - was surprised at the interest directed at Batsheva II's experimental works. Ronit Land, in an article titled 'Batsheva II Suffocating under Batsheva', wrote: "In order to solve this problem, Batsheva must take a new artistic direction, so that competition will be more open, and just. There may not even be any direct competition, since different directions and perceptions would draw different publics to each company."[11]

In 1978 Rena Gluck left Batsheva II after being appointed Temporary Director of Batsheva. Nira Paz took her place as the company's Director, and was told that this was a company of "trainees", whose technical abilities had to be improved as a reserve for Batsheva.[12] Thus came an end to Batsheva II as an experimental company.[13] Giora Manor wrote of the suspicion directed at experimental work: "We are still suspicious of the artistic experiment. The average Israeli spectator, and even more so the professionals, are skeptical whenever anyone tries to show them anything that has no official seal of approval. Rather than examine whether the artist has anything to say, we suspect him of being a fraud. In short, we are not prepared to risk change, but rather seek the familiar."[14]

In the beginning of the 1980s, local creators became disillusioned with the idea that avant-garde can be created in professional companies. Following the disappointment with Batsheva II, avant-garde projects were worked on outside the establishment. At the same time, professional companies supplied local creators with more opportunities than before. In the beginning of the 1980s there were many fringe creators, such as Ruth Ziv-Eyal, Rachel Cafri, Hedda Oren, Ronit Land, Ruth Eshel, Dorit Shimron, Sally Ann-Friedland, Nava Zuckerman, Oshra Elkayam-Ronen, Mirali Sharon, Yaron Margolin, Flora Cushman (The Jerusalem Dance Workshop), Dalia Lau and Silivia Doran (Spanish Dance), Tamara Mielnik, The Tamar-Ramle Dance Company (consisting of former Batsheva dancers, among them Amir Kolben), Yossi Tmim, Tami Ben-Ami, The Magma Dance Group (Or Bagim, Rina Badash and Diti Tor), Merav Simri, The Haifa Ballet (directed by Adam and Ilana Pasternak) and others.

Experimental dance and fringe activities were encouraged and legitimized following the example of innovative dance companies which arrived in Israel and raised public interest in post-modern dance. In 1977, Merce Cunningham and Carolin Carlson came to Israel. In 1981, Meredith Monk, one of the main figures of metaphorical post-modern dance, taught a workshop for dancers and actors. Kay Takei, also a principal figure in metaphorical post-modern dance, presented her work "Light" with the Kibbutz Dance Company (1982). In 1982 Pina Bausch first came to Israel with Wuppertal Tanztheater.

Giora Manor wrote of the apparent change: "In the last years a change has become apparent in the wish to become institutionalized, to shove creativity into the corner. Alongside the principal companies there are dance artists — creators and performers - who work mainly on their own creations. [...] Decentralization enriches the artistic landscape. Therefore, emphasis should be placed on creation rather than performance. Funds are necessary, but even more so is an atmosphere of encouragement. [...] All signs point at a process of development. Israeli dance has started upon a road that has great prospects. Increasing fringe activities necessitate the establishment of a framework that would enable the professional presentation of such performances to large audiences."[15]

In 1984 the "Shades in Dance" enterprise was established by Yossi Frost, Director of Omanut La'Am (Art for the People), promoted by Elyda Gera and Gideon Paz. Its aim was to encourage original creation and to focus public and professional attention on new creations and creators, who are not necessarily active in established dance companies.

Notes

1. Inbal Dance Theater was the first dance company to become institutionalized (1949).
2. Ruth Eshel, 'Is There Life Outside the Company?' *Israel Dance,* 1983, pp. 23-24 [Hebrew].
3. See Batsheva's repertory list, *Israel Dance,* No. 4, October 1994, pp. 96-101 [Hebrew and English].
4. Ruth Eshel, An Interview with Batsheva de Rothschild, Tel Aviv, January 1989.
5. See Ruth Eshel, 'The Batsheva Company and its Israeli Choreographers,' *Israel Dance,* No. 4, October 1994, pp. 84-92 [Hebrew].
6. See Bat Dor's repertory list, *Dance Now,* No. 2, July 2000, pp. 78-81 [Hebrew].
7. Gene Hill Sagan's ashes are buried in the Kibbutz Dance Company's yard in Kibbutz Ga'aton.
8. See Ruth Eshel, 'The Pre-History of the Kibbutz Company,' *Israel Dance,* No. 9, November 1996, pp. 77-86 [Hebrew].
9. 'Dance in Israel, 1980,' *Israel Dance,* 1981, p.8 [Hebrew].
10. Giora Manor, 'What's Going On at Batsheva II? — The Essence of an Experiment,' *Al HaMishmar,* 12 May 1977 [Hebrew].
11. Ronit Land, 'Batsheva II as an Experimental Company,' *Israel Dance,* 1977, pp. 13-15 [Hebrew].
12. Ruth Eshel, Interview with Nira Paz, May 1990, Tel Aviv.
13. Most of its programs were intended for school performances. The company closed with a whimper in 1987.
14. Giora Manor, 'The State of Dance in Israel, 1980,' *Israel Dance,* 1981, p. 7 [Hebrew].
15. Ibid.

returned after studying with Peter Brook in France.

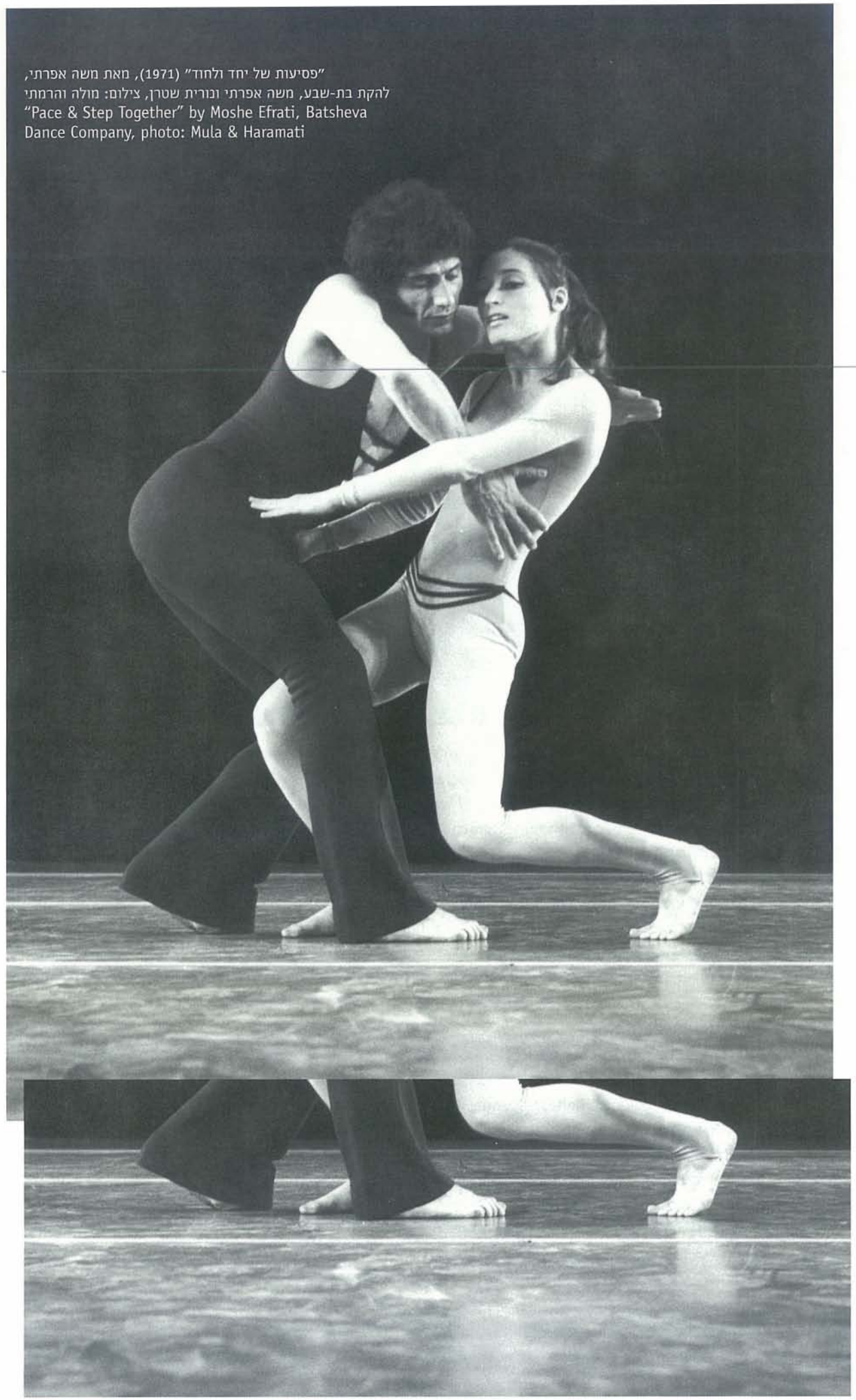
In 1976 Ziv-Eyal created "Secret Places" - the first Israeli creation in the Movement-Theater style. A year later, my own dance recital was performed, presenting works in the "Other Dance" style (as post-modern dance and Movement-Theater were dubbed), including the works "The Scarecrow" by Ziv-Eyal, "People Like Lines" by Land, "Interior and Exterior Space" and "Broken Lines" by Oren and "Portrait of a Demagogue" by Cafri – all created especially for me. During that same year, Ziv-Eyal presented "Remembered Headings" and "Rebound" in the Beit Zvi School for Acting. In 1977 Batsheva II presented works considered to be avant-garde at the time: "More Fields" by Cafri, "Mudras" by Land, "Details Add Up" by Oren, "Precipice" by Pinsley, and "Sense of Flight" by Laurie Freedman. Dancer and choreographer Rachel Cafri presented an evening of her own works. A year later Rina Schenfeld presented the recital "Threads" (1978). In the Batsheva II Company Miri Magnus created "Me in Myself" in Movement-Theater style, and Oren created "Sound and Dance" — a performance for singer (Adi Etzion) and dancer (Ruth Eshel).

"אדם וחוה" (1965) מאת אשרה אלקיים-רונן, רקדנים: שמעון בראון ואשרה אלקיים-רונן, צילום: יעקב אגור
"Adam and Eve" by Oshra Elkayam-Ronen, Batsheva Dance Company, photo: J. Agor

Alongside the first Other Dance recitals, which can be viewed as the beginning of fringe dance in Israel, Batsheva II functioned as an artistic framework that raised avant-garde creators' expectations. The company was founded in 1977 as a subsidiary of Batsheva. Young dancers and creators were eager to join it, and most of the works created in the first two years of its existence were experimental, some of them in the post-modern and Movement-Theater styles. The young company announced its aims as follows: a) to be a home for professional young choreographers, musicians, designers and dancers. Emphasis would be placed on work in workshops; b) to function as a reserve of dancers for Batsheva.

The young company's artistic direction was unclear from the start, and the choice of Rina Shaham and Rena Gluck as Artistic Directors — both leading dancers and teachers identified with the Graham style — did not bode well for the realization of the company's experimental purpose. After a year of continuously postponing performances, Giora Manor wrote: "I have recently had the opportunity to watch Batsheva II rehearse. Rehearsals only, since for some reason its works have not yet been presented to the interested public. It is difficult to understand the reasons for this fear of exposure. The very idea of an experimental stage is to enable a meeting between a creator or a performer and those interested in their art, with no prior obligations, no 'seal of guarantee' that would promise a 'fair return on the entrance fee'."[10] After a year's work, the company finally performed in its studio. The lighting was designed by Judy Kupferman and Neta Gelfman, both theater students at the Theater Dept. of the Tel Aviv University. A large audience attended the performance, and media coverage was favorable.

The timing for Batsheva II's establishment was bad. In 1977 de Rothschild



"פסיעות של יחד ולחוד" (1971), מאת משה אפרתי,
להקת בת-שבע, משה אפרתי ונורית שטרן, צילום: מולה והרמתי
"Pace & Step Together" by Moshe Efrati, Batsheva
Dance Company, photo: Mula & Haramati

During the Kibbutz Company's first years, most of its creators were Israeli and, unlike Batsheva and Bat Dor, not dancers in the company. Among them were Yeduit Arnon, Ofra Achmon, Hermona Lynn, Hedda Oren and Oshra Elkaya-Ronen. The first three were identified with the Ausdruckstanz dance style. The company's reliance on local talent stemmed from ideological reasons — the wish to develop local creation and the commitment to encouraging creators who were Kibbutz members — but was mainly the result of being unable to finance choreographers from abroad. We should bear in mind that during the first half of the 1970s all the dancers in the company were still Kibbutz members. They could not rehearse daily, as they had to divide their time between dance and work on the Kibbutz. The technical level was therefore poor, and the company was considered to be amateurish.[8] Its reliance on local choreographers was viewed as pertaining to its low status at the time.

The Israel Ballet reproduced pieces from the classical repertory. Berta Yampolsky had not yet started to create herself, and despite the Ballet's poor budget some choreographers were invited from abroad, among them French choreographers Janine Charrat and Joseph Lazini. Unlike The Israel Ballet, which was a repertory company, only Moshe Efrati created for the KolDemama Dance Company. His was an exceptional case, a dancer/choreographer who left an institutionalized company to found his own company. In those years his works were famous mainly for the combination of hearing and non-hearing dancers in the company. Sarah Levi-Tanai was practically the sole creator for the Inbal Dance Theater, an artistic dance company based mainly on local and Yemenite ethnic themes.

Outside the professional companies, there were some attempts by local creators to develop their own projects, among them Rina Shaham and Naomi Aleskovsky ("Tyre and Jerusalem", 1968) in Tel Aviv. There were also several attempts at founding semi-professional companies, which presented only a few performances. Their style was not very different from that of the professional companies, but the production and performance levels of these companies, who operated without any financial support, were significantly lower. There were also several such endeavors in Haifa: Oshra Elkayam-Ronen founded The Dance Theater (1967-1968), I founded the Haifa Chamber Dance Group (1968-1970), Lia Schubert and Kaj Lothman founded the Dancers' Stage (1970-1975), followed by the establishment of The Haifa Piccolo Ballet by Schubert (1975-1980). In Jerusalem, Hassia Levy-Agron founded the Jerusalem Group of Contemporary Dance (1963-1978). The Chamber Dance Group performed dance suites, composed by Noa Eshkol in the Eshkol-Wachman Movement Notation. All these groups worked on their programs for months, and presented only a few performances that got very little attention from the media. Since they were unable to develop a professional life outside the companies, dancers wished to become institutionalized. Giora Manor wrote: "I am frequently bothered by a typical Israeli phenomena, which I will dub 'the wish to become institutionalized'. Until recently [1981], practically all creative activity was carried out in established professional frameworks. A dancer coming of age would first look for the relatively quiet waters of the established company. Achieving a good technical level — that was the main goal. Execution shadowed the creation."[9]

Many young dancers knocked on the doors of professional companies, the favorites being Batsheva and Bat Dor. The Kibbutz Dance Company accepted only Kibbutz members, KolDemama focused on projects with the hearing and non-hearing dancers, The Israel Ballet presented ballet works (as there were still no good Israeli classical ballet dancers, most of its dancers were immigrants), and the Inbal Dance Theater focused on ethnic dancing. Thus, young dancers seeking a professional stage flocked toward Batsheva and Bat Dor, who were unable to meet the demand.

The second half of the 1970s saw the beginning of change. As in the 1960s, young dancers went abroad to study, but their goals were different this time. In the 60s, they wanted to study the Graham method in order to dance in professional companies when they returned. Now, most youngsters traveled in order to develop as choreographers and to study the new post-modern trends in dance. There were several reasons for that shift in aims: The Bat Dor dance school had opened, training professional dancers and enabling them to acquire good technique. There was also wider recognition of the fact that Israeli dance was falling behind global innovations, accompanied by a growing hunger for dance other than the modern American one, identified with Graham and her colleagues. In addition, there was no place in Israel for studying choreography, and the negative attitudes toward Israeli choreographers contributed to their wish to study and create in a supportive environment.

In the mid-70s a group of young female choreographers returned to Israel, among them Rachel Cafri, who had studied with Merce Cunningham, and Hedda Oren who had studied with Alwin Nikolais and Murray Louis. Ronit Land returned from Britain after attending a course for young choreographers in the New Dance style (the name given in Britain to post-modern dance), Ruth Ziv-Eyal had been a dance and theater student in the New York University, director Rina Yerushalmi had worked with La Mama Theater in New York, Sharon Pinsley, a former dancer in Limon's company, immigrated to Israel, and director Miri Magnus

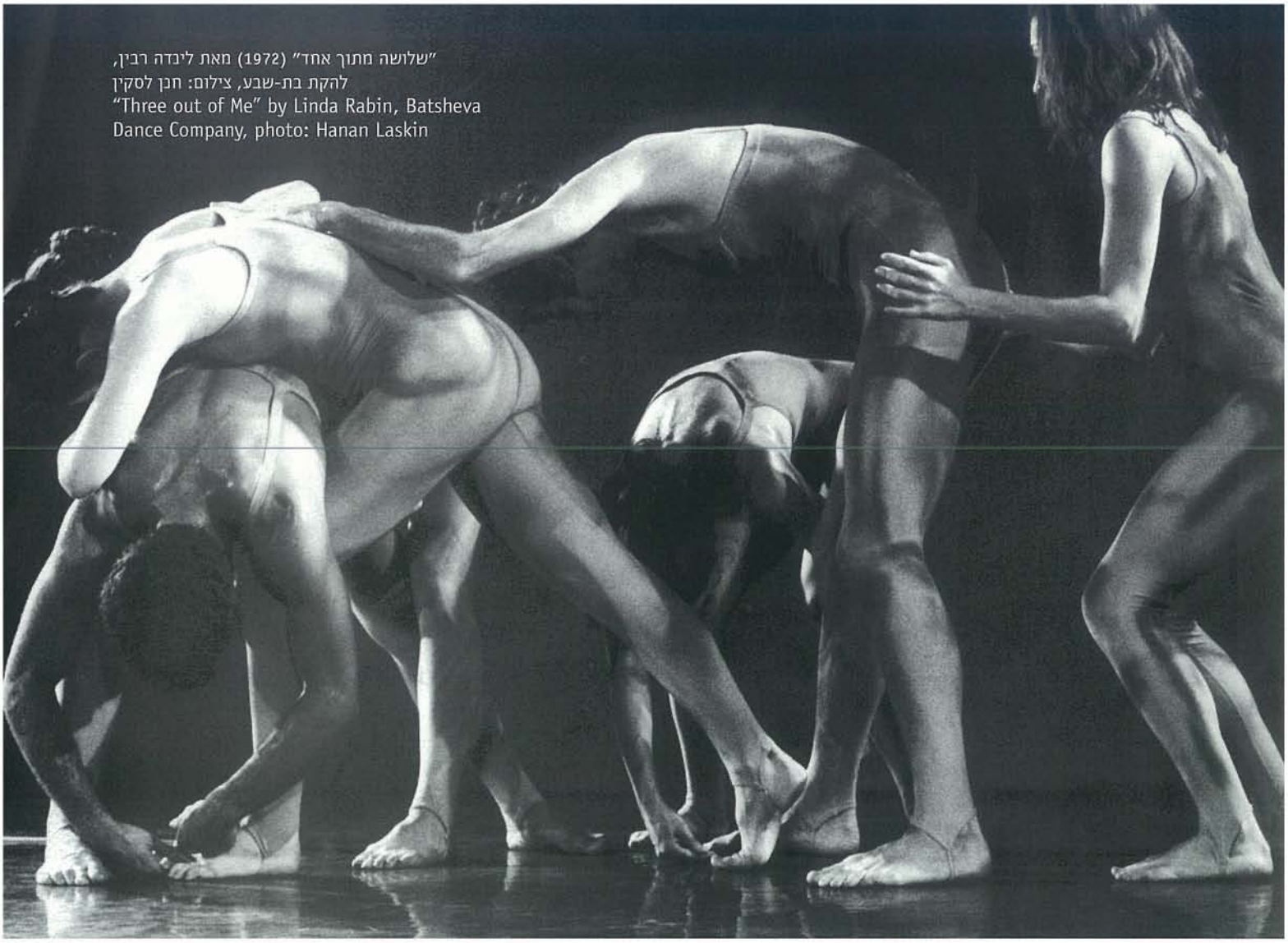
If they leave, what then? What will a dancer raised as they have been raised (on technique alone) do without a company? [...] Instead of dance as a lever for joie de vivre, daring and curiosity, we have created dancers monopolized body and soul by the responsibility of practice".[2]

The leading companies — Batsheva and Bat Dor — competed over the number of premières and choreographers imported from abroad. In 1964-1977 Batsheva presented 88 dances,[3] of which less then a third were created by Israeli choreographers. Some of the choreographers from abroad were considered to be the top creators of the time, including Martha Graham, José Limón, Glen Tetley, Talley Beatty, John Cranko, Robert Cohan and Jerome Robbins. Their willingness to present their works with the young companies raised the latter's reputation and was a challenge to artistic performance. But among the foreign choreographers were also some who have long passed their peak, as well as young creators who used the companies for gaining experience.

During Batsheva's first three years, de Rothschild encouraged dancers in the company to create. Her views of dance in the Ausdruckstanz style were disparaging, and she regarded dancers in that style as amateurs. She was, however, aware of the importance of developing a new generation of young creators versed in the modern American style.[4] Among the dancers who were given the opportunity to create were Rena Gluck, Rina Schenfeld, Oshra Ellkyam-Ronen and Moshe Efrati. When de Rothschild founded Bat Dor and drew away from Batsheva, the company's artistic management was frequently replaced. It was commonly believed that only a choreographer from abroad would have the capabilities necessary for directing a professional company. In the 1960s and mid-70s Batsheva was directed by Jane Dudley, Norman Walker (1969-70), William Louther (1970-71) and Brian MacDonald (1971-74). Some of them were choreographers, who presented their own works while directing the company; encouraging local creation was not their top priority.[5]

Bat Dor's artistic director was Jeannette Ordman, a ballet dancer who had immigrated to Israel from South Africa. In 1968-77 the Company presented 89 dances.[6] In both Bat Dor and Batsheva the ratio was one to three in favor of creators from abroad, and the only Israeli creators who were allowed to create for these companies were those who had already proved their abilities abroad. Domi Sofer-Reiter, who had created for non-Israeli companies, including the Irish and Scottish Ballet Companies, created four dances for Bat Dor (1964-1977). American choreographer Gene Hill Sagan, who lived in Israel for a few years, created for Batsheva, Bat Dor, The Kibbutz Company and The Israel Ballet.[7] Mirali Sharon created works for Batsheva and Bat Dor after dancing for Alwin Nikolais and Murray Louis. Sharon, who had her own company in New York in the late 60s, enriched the companies' repertory with works reflecting the new experimental spirit. She claimed that Israeli companies should also collaborate with Israeli musicians and set designers.

"גיא צלמוות" (1971) מאת דומי רייטר-סופר, להקת בת-דור, רקדנים: יגאל ברדיצ'בסקי וארנה ברכה
צילום: מולה והרמתי
"I shall sing to thee in the valley of the dead my beloved" by Domy Reiter-Soffer, Bat-Dor Dance Company, photo: Mula & Haramati



"שלושה מתוך אחד" (1972) מאת לינדה רבין,
להקת בת-שבע, צילום: חנן לסקין
"Three out of Me" by Linda Rabin, Batsheva
Dance Company, photo: Hanan Laskin

of well-trained dancers graduated from that school, but no attention was paid to composition and the elements of movement.

While things improved in the technical field, the change described also brought about an end to local creativity. The negative attitudes towards the Ausdruckstanz dance style resulted in an emphasis on technical prowess. Feelings of inferiority regarding creative abilities were so great, that only choreographers from abroad were believed to be professional enough to work with professional companies. Choreographers of the Ausdruckstanz style were not allowed to work in leading companies, and gradually ceased working altogether. Only some of Batsheva's and Bat Dor's dancers were given the occasional privilege of creating a dance. Thus, all professional activities, both in performance and in creation, took place within the framework of institutionalized companies. A dancer who had not made it into one of these companies could not have an independent career, and certainly could not develop as a choreographer in a professional company.

In 1981 I published reflections on the future of young dancers in Israel, titled 'Is There Life Outside the Company?' noting that "soon they will become part of the vegetation growing around the dance companies, waiting for weeks, months and years for acceptance into a company — the only framework where they can realize their dream and dance on stage. [...] Their dependence on the company is absolute.

The flourishing of Israeli dance in the last decade, is not self-evident. Decades have passed until a combination of creativity and technical ability came to fruition. In this article I will focus on one chapter in the history of dance in Israel. The period in question, beginning in 1964 (the year Batsheva Dance Company was founded), was characterized on one hand by lack of belief in the creative abilities of Israeli choreographers, and on another by an immense improvement in the dancers' abilities and in the professionalism of performances. It ends in 1977, when fringe performance clearly made a breakthrough into dance in Israel. It is the time period in between the pioneering period, identified with the Ausdruckstanz dance style, and the beginning of the 'Other Dance', performed outside the framework of leading dance groups.

In the forty years (1920-1964) of pioneer artistic dance in Israel in the Ausdruckstanz dance style — from Baruch Agadati to the founding of the Batsheva Dance Company — emphasis was placed on creativity and personal expression. During that time dozens of individualistic creators performed solo or with groups of students. Technical competence was secondary to creativity and to the search for a personal idiom in movement. These were the first years of modern European dance, and teaching methods for modern dancing techniques were still non-existent. Capability was mainly natural — musical talent and flexibility. Technical training consisted of various forms of gymnastics accompanied by music. Emphasis was placed on stage persona and on creativity.

The beginning of change became apparent in 1956, when Martha Graham first came to Israel with her company. The tour, arranged by Graham's patron Batsheva de Rothschild, resulted in the rejection of the Ausdruckstanz style by the dance community in Israel, who came to see it as "the dance of amateur dancers, whose technical abilities were poor, and who danced their feelings in an exaggerated manner". Students started abandoning the studios of artists identified with the Ausdruckstanz style in favor of Rina Shaham's and Rena Gluck's studios — new immigrants from the United States who were the first to teach modern American dance in Israel. Israeli dancers traveled to New York, mainly to Graham's school and to the Juilliard Dance School, in order to study the new style. In 1964, Batsheva de Rothschild founded the Batsheva Dance Company, which was based on Graham's style. This date may be viewed as the end of the Ausdruckstanz dance era and the beginning of a new era — dance influenced by modern American dance.

This change also transformed the dance map of Israel. Instead of a proliferation of recitals and small groups of local creators, professional companies were established in the 1960s and 70s.[1] Three years after Batsheva was founded in 1964, de Rothschild founded the Bat Dor Company. In 1977 the Israeli Ballet Company was founded by Berta Yampolsky and Hillel Markman, and in 1971 the Kibbutz Company was founded, with Yehudit Arnon in management. In 1975 Moshe Efrati left the Batsheva Dance Company and founded the KolDemama Dance Company. Of these, the leading companies were Batsheva and Bat Dor. The Baroness's generous financial backing enabled them to set high standards of artistic production, while other companies had to make do with poor budgets.

Artistic standards for performance and production reached a respectable professional level. Tours abroad placed Israel on the international map. Teaching standards also improved: alongside the Bat Dor company a professional dance school was established, where excellent teachers from abroad were invited to teach. The curriculum focused on the Graham style technique of modern dance, classical ballet in the R.A.D. (Royal Academy of Dancing) method, and Jazz in Alvin Ailey's and Louis Luigi's style. Generations

Institutionalization and Centralization: Dance in Israel 1964-1977

Ruth Eshel

"שירת דבורה" (1972), מאת דומי רייטר-סופר, להקת בת-דור, רקדנים: נירה פז, דומי רייטר-סופר, יהודה מאור, ג'נט אורדמן, צילום: מולה והרמתי
"The Song of Deborah" by Domi Reiter-Soffer, Bat-Dor Dance Company, photo: Mula & Haramati

contents

1 Editor's Note
2 Contributors
4 **Institutionalization and Centralization: Dance in Israel 1964-1977** *Ruth Eshel*

14 **"The Magic of Mystery"**– How is a Dance Created? *Rachel Bilsky-Cohen*

20 **Creativity Is...** *Dr. Erica Landau*

26 **Being a Choreographer is Difficult** *Sofia Naharin*

28 **Behold, the Monster is Within Us** – on Creating "The End of Innocence" *Alice Dor-Cohen*

34 **"I Saw God Dance From You and Toward You"**– From the Diary of Roni Segal

40 **Exploration of the Body and Profound Consciousness** – A Creative Workshop with Choreographer Noa Dar *Einav Rosenblit*

42 **Working in Layers** – Text and Movement: A Creative Workshop with Amir Kolben *Yonat Rottman*

44 **Teaching the Unteachable** – The Choreography Teacher's Role *Siki Kol*

46 **"There are Latent Creative Forces in Every Person"** – On Teaching Creativity in Israel *Dan Ronen*

53 **Allowing Things to Flow** – On the Creative Process *Oshra Elkayam-Ronen*

54 **Pushkin and The Israel Ballet** *Maya Bahir*

58 **What the Body Cannot Do and What the Soul Requires** *Shai Harlev (Steinberg)*

62 **News Here and There**

68 **Premieres** – April, May, June, 2001 *Edited by Liora Amit*

72 Performance Directory

74 **Preview**
The Russian Hamlet *Yossi Tavor*

Books
76 List of Publications
77 The Oxford Dictionary of Dance *Giora Manor*

Festivals All Over
78 **Without Words — Nacho Duato's New Dance** *Dr. Ronit Land*
80 **Spanish Surrealism** The Annual Valencia Dance Festival *Giora Manor*
82 **Poland, Not in Black and White** *Gaby Aldor*

93 Article in English
Institutionalization and Centralization: Dance in Israel 1964-1977 *Ruth Eshel*

On the cover: "Onegin" by John Cranko, The Israel Ballet,

מגזין לריקוד

dancetoday
the dance magazine of israel
Issue no. 6 September 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: Haim Amir
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
Tel: (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

הזמנה למחול

סדנאות והשתלמויות לשנה"ל תשס"ב

מחול ותנועה

מחול עכשווי – **יוסי תמים, מיכל שייביץ** – יום א'
בלט קלאסי – **נירה פז** – יום א'
כתב תנועה (אשכול וכמן) **רחל נול, תרצה ספיר** – יום ג'
מחול אימפרוביזציה – **אריה בורשטיין** – יום ו'
טכניקות תנועה – **אריה בורשטיין** – יום ו'
שיטת מרתה גרהם – **רודה מנס** – יום ו'
בלט קלאסי – **דינה שמואלי** – יום ו'

מורים למחול ותנועה בחינוך המיוחד

מרכזות: **הגר בלום** (פסיכולוגית חינוכית מומחית לליקויי למידה),
תרצה ספיר (תנועה, כתב תנועה ואשכול – וכמן).

לימודי תעודה
יום ה', 08:30–17:30

הוראה מתקנת של מיומנויות יסוד בלמידה באמצעות תנועה.
יום ה', 12:00–17:30

מוסיקה ומחול

ליווי מחול בתיפוף ושירה
בהנחיית דין-דין אביב – יום ד'

מוסיקה למחול
בהנחיית שאול גלעד – יום ד'

מחול – תיאטרון תיאטרון – מחול

(סדנה התנסות)
יום ו', 09:00–12:15
בהנחיית **נטע פלוצקי, נלי עמר, גליה פרדקין**

דרך נמיר 149 ת"א 62507 טל: 03-6902345/7/8, פקס: 03-6901238

HIGHER TIVON COMMUNITY CENTERS

מרכז אומנויות הבמה - בית ספר למחול

במסגרת ביה"ס למחול מתקיימים שעורי מחול במגוון סגנונות ועם מיטב המורים - הנותנים מענה מקצועי ואיכותי.

בלט קלאסי, מחול מודרני, יצירה, קומפוזיציה, ג'אז, ריקוד בטן, סדנאות יחודיות.

השתלמויות מורים בשעות הבוקר בשיתוף מתא"ן והחברה למתנסי"ם מחוז חיפה והעמקים
ימי חמישי אחת לשבועיים

להקת מחול מודרני לרקדנים מקצועיים
כוראוגרף הבית יוסי תמים
בחינות כניסה יום שישי 2/11/01 שעה 10:00

קורסים מיוחדים והעשרה לתלמידים ומורים
קורס פסח, קורס קיץ

צוות ביה"ס: ניהול: לבנה קורין, ריכוז אמנותי: יעל קליק
צוות המורים: יוסי תמים, רחמים רון, אריאלה קמחי, הדר בולקא, איריס ברסלב, בתיה יונה, איל נחום, הניה רוטנברג, חיים רחום, רותם ריטוב, טובי פרת, ליטל בהרב, מיכל פלימר.

רחוב כצנלסון 35 ק. טבעון
טלפון: 04-9931194, פקס: 04-9533286

באולפן למחול וסדנת המחול-געתון

מ ת נ " ס מ ט ה א ש ר

המקצועות הנלמדים

באלט קלאסי
מחול מודרני
פילטיס
ג'אז
קומפוזיציה
מודעות גופנית
כתב תנועה
רפרטואר
פלדנקרייז
מוסיקה וכלי הקשה
תולדות המחול והמוסיקה

מנהלת אומנותית:
יהודית ארנון

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

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

צוות המורים
אליזבט גולדווין
אורה גלמן
שרה וייסנברג
אפרת לינצקי
רותי פרץ
ענת צוק
גלינה צ'רניאק
רימונה קורן
נורית שטרן

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

"רעים" מודיע על פתיחת שנת הלימודים תשס"ב

ביה"ס למחול אמנותי

בלט קלאסי
מחול מודרני
פה דה דה
יצירה
רפרטואר
ג'אז
העשרה

לימודי מחול תנועה וספורט ייחודים

מחול יצירתי
ג'אז
מחול מזרחי
מודרני
יוגה
להקת "הורה רעים חולון"
סטפס
Hip-Hop
קפוארה
התעמלות נשים
Rio Abierto - נחל זורם
מחול משולב
ריקודים סלוניים
רואדה וסלסה קובאנית
אירובי נערות
"דיאטה קלאב"

רעים המרכז למחול

שעות קבלת קהל: ימים א'-ה' בין השעות 15:30-19:30

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

כשמדובר בעסקים, מוכרים על בטוח!

-פרי השכרת רכב

רק בפרי השכרת רכב אתה זוכה לשירות האישי, האמין והמתקדם ביותר בכל מקום ובכל זמן, 24 שעות ביממה. ככה זה כשמעמידים את הלקוח בראש סדר העדיפויות- פשוט אין תחצים. לרשותכם: המכוניות המובילות, תמי תשלום נוחים, 100% אשראי, ליסינג, טרייד-אין ועוד.

פרי PERY
השכרת רכב RENT A CAR
עסקים נוסעים פרי

כתובתינו באינטרנט: WWW.PERY.NET סניף ראשי: החרש 14, ת"א, טל': 03-6881111 פקס: 03-6882222
סניף תל-אביב: רח' הירקון 112, טל': 03-5231111 סניף בני ברק: רח' ירושלים 33, טל': 03-5791840
סניף ירושלים: רח' קרן היסוד 36, טל': 02-5619690 סניף חיפה: שד' ההסתדרות 35, טל': 04-8416666

משרד המדע התרבות והספורט, מינהל התרבות, המחלקה למחול

13 בכורות ממיטב יוצרי המחול הישראלים
יצירות מלאות דמיון תעוזה ומעוף
הרבה מעבר למחול

במרכז סוזן דלל

הרמת מסך
Curtain Up

מסך 1 אולם ענבל
יוסי יונגמן - אנגז'ה
17.11 בשעה 21:00. 30.11, 1.12 בשעה 22:00
7.12 בשעה 12:00

מסך 2 אולם סוזן דלל
נמרוד פריד - ארי ודרצ'י
יוסי ברג - רוב היום אני בחוץ
נימה יעקובי - D-Light
17.11 בשעה 21:00. 1.12, 3.12 בשעה 21:00
7.12 בשעה 22:30

מסך 3 אולם סוזן דלל
ניב שינפלד - הוֹטֶל בֶּבֶל
תמר בורר - איטרת
19.11, 24.11, 26.11 בשעה 21:00
7.12 בשעה 13:30

מסך 4 אולם סוזן דלל
נעה דר
23.11 בשעה 22:00. 29.11, 30.11 בשעה 21:00
6.12 בשעה 20:00

מסך 5 אולם סוזן דלל
יסמין גודר
21.11, 22.11, 4.12, 8.12 בשעה 21:00

מסך 6 אולם סוזן דלל
גליה פרדקין - מסכן שלי, אני כל כך מצטערת
ענבל בן זקן - Vacuum Cleaner
25.11 בשעה 21:00. 1.12 בשעה 13:00
5.12 בשעה 21:00. 6.12 בשעה 21:30 (אולם ענבל)

מסך 7 סטודיו ורדה
רונית זיו
לארה ברסק - איזו שלווה
שרון אייל
30.11 בשעה 21:00. 1.12, 3.12, 5.12 בשעה 20:00
6.12, 7.12 בשעה 21:00

הזכות לשינויים שמורה

חשיפה בינלאומית
International Exposure

17.11 - 9.12

24.11-17.11 מופעי בכורה במסגרת

9.12-6.12 מופעי חשיפה בינלאומית

שלומי ביטון - "... ?" 6.12 בשעה 21:30 (אולם ענבל)
להקת המחול ורטיגו - "כח האיזון" 6.12 בשעה 23:00
עמנואל גת - "רסיטל מקומי" 8.12 בשעה 12:00
אשרה אלקיים תאטרון תנועה - "אני הלכתי אז..." 8.12 בשעה 17:00
להקת קומבינע - "קליק" 9.12 בשעה 19:00 (אולם ענבל)
רנה שינפלד - "קרוב" 9.12 בשעה 21:00

הפקה: מרכז סוזן דלל

קרן משפחת דלל
מפעלי ירושלמי לחבלים

מפעל הפיס | ביאליק קנאפלה | בנק לאומי | השלטונות ישראכרט | MUZZIK | Israel | קרן יזמות ותעסוקה תל אביב

לפרטים ורכישת כרטיסים: 03-5105656

שניים מכל חמישה ישראלים בחרו לשים בקלפי פתק לבן. במאמר "יש לאן לברוח" [מוסף הארץ 16.3] ביקש אוריה שביט לחבר בין תופעת הפתק הלבן לבין אקספיזם ישראלי מהמציאות הנוגה. "אבל", עונה לו ענת צרויה, "אנחנו, אנשי הפתק הלבן, לא בורחים מהמציאות הישראלית. אנחנו שוברים את הכלים" ענת צרויה. ארץ אחרת. גיליון מספר 4.

הופיע גיליון מספר 5 להשיג ברשת סטימצקי

אם גם אתה חש שהמגזרים הישראלים הגיעו למבוי סתום ואינם יכולים להתקדם לעבר יעדיהם ללא עזרה מישראלים במגזרים אחרים. אם גם אותך אי אפשר לקטלג ולהגדיר במדוייק. מגזין ארץ אחרת מאפשר לך לבחון באומץ את עולם האמונות והדעות שעליו התחנכנו כולנו, איש על מחנהו ואיש על דגלו.

ארץ אחרת

לקבלת גיליון היכרות חינם צלצלו: 02-6216113

מגזין ארץ אחרת מיועד לישראלים המבקשים להרחיב את גבולות זהותם ומוכנים לשם כך להאזין גם לקולות שהם מתקשים לשמוע

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

סיהרה

בתי מדרש יוצרים

המשמעות בתנועה

בית מדרש לתנועה ולמחול

מחול מודרני, ריקוד אתני, אימפרוביזציה,
כוריאוגרפיה, עיבוד תנועתי מתוך המקורות,
סיישן קיטיידו, מודעות בתנועה,
קונטקט אימפרוביזציה, תנועה אותנטית,
טאי צ'י, "שינוי" – גוף ונפש בתנועה.

בית מדרש יוצר רב תחומי

- דרמה – משחק, בימוי, מונולוגים ודיאלוגים
- ציור – רישום, עבודה בצבע, קומפוזיציה
- פיסול – בחומרים שונים
- ריקוד – אימפרוביזציה וריקוד יצירתי
- כתיבה – שירה וכתיבה לבמה
- מוסיקה – עבודה קולית ונגינה בדרבוקות
- 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 ההוראה

ג'וסלין אודנהיימר, רחל אילון, סיגל אלוני, הילה אלמועלם,
אבי אשרף, אדי בכור, חנה בכור, דיאן בלומפילד,
טובה בן גבריאל, ברוך ברנר, אן ברסלב,
אריה ברסלב, שירה גורן חיטין,
ארז דורון, אורלי-שירלי דיין,
אורלי הופמן, רות וידר מגן,
עליזה ישראלי-עליון, אלישבע כגן,
אילון נוב, דבורה נוב (מנהלת),
עירית עמאר, אסתי קינן עפרי,
אהובה פרידקס-קורן,
אילת צוקרמן, עמליה שחל,
מרב שחר, עירית שלג נריה,
הדס שמידע.

סיהרה
המשמעות בתנועה

הלימודים מתקיימים בירושלים ובאיזור המרכז במתכונת
של יום מרוכז בשבוע, קורסי בוקר וערב, קורס קיץ
ותוכנית לדוברות אנגלית

סיהרה: בתי מדרש יוצרים, מרכז למודעות טבעית, אירועים
אקולוגיים,חומרי לימוד, יעוץ והדרכה.

לפרטים ולהרשמה: 02-6731430 02-6223363

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 ובוגרים,
מתחילים ומתקדמים. בהדרכת צוות מורים ומלווים מיומן.

בלט קלאסי
מחול מודרני
יצירה
יוגה
פלמנקו
ריקודי בטן
פאנקי ג'אז
סדנת תנועה
תיאטרון מחול
שיעורי בוקר למקצועיים
סדנאות סופשבוע ייחודיות
השתלמויות למורי מחול

צילום: תמר לם

קורס קיץ בינלאומי
19-7 ביולי 2002

להקת מחול "מוזע"

הנחות לתושבי תל-אביב,
לסטודנטים וחיילים

לקבלת עלון מידע חינם,

הרשמה ופרטים נוספים:
המרכז למחול ביכורי העיתים
רח' הפטמן 6 תל-אביב
טל. 03-6919457
פקס. 03-6910425

E-mail: ta-dance@zahav.net.il

האופרה
הישראלית
החדשה
תל-אביב

טריו

מנוי קטן - אופרות גדולות

2001/2
עונת האופרה

A.B. DATA • PUBLICIS DIALOG
צלם: גדי דנון

בחרו 3 מתוך 7

לה טרוויאטה • קטיה קבנובה • כרמן
אנדראה שנייה • החטיפה מן ההרמון
הכתרתה של פופאה • גבירתי הנאווה

רכשו מנוי לשלוש אופרות על-פי בחירתכם,
במקומות ובתאריכים הנוחים לכם.
טל: 03-6927777 פקס: 03-6927733

NOKIA
CONNECTING PEOPLE

אופרה. חוויה גדולה מהחיים

Audi

WWW.KCDC.CO.IL
משרד המדע התרבות
והספורט-מינהל התרבות
ברית התנועה הקיבוצית
משרד החוץ-קשתו"ם
להקת המחול הקיבוצית
ותיאטרון גבעתיים מציגים:
פסטיבל מחול על פי באר
4 ימים של אובדן חושים
רביעי | חמישי | שישי | שבת
17 - 20 באוקטובר, תיאטרון גבעתיים
פרפרים
רביעי 17 באוקטובר בשעות 18:00 וב-20:30
פטר והזאב / קרנבל המיות
חמישי 18 באוקטובר בשעות 10:00 וב-11:30
שישי 19 באוקטובר בשעות 10:00 וב-11:30
שבת 20 באוקטובר בשעה 11:30
שלום לבמה - דבורה ברטונוב
חמישי 18 באוקטובר בשעה 20:30
עיר עירומה
חמישי 18 באוקטובר בשעה 21:00
רמטל סאקה
שישי 19 באוקטובר בשעה 22:00
זכרון דברים
שבת 20 באוקטובר בשעה 21:00
טל' לכרטיסים בקופת התאטרון 03-7325340,5739140
מבצע מיוחד למחזיקי ישראכרט!
40 ש"ח הנחה תמורת 180 כוכבים
תשלובת ישראכרט
פרפרים - בכל הארץ יגור - יד למגינים, שני 15.10 ב-20:30 | אודיטוריום חיפה, שלישי 23.10 ב-20:30 | כפר מנחם - בית הבנים, רביעי 31.10 ב-20:30 | נתניה - היכל התרבות, חמישי 1.11 ב-20:30 | ראשל"צ - היכל התרבות, חמישי 8.11 ב-21:00 | דורות - אולם מופעים, שישי 9.11 ב-21:00 אולם אזורי מגידו - ע"י עין השופט, רביעי 28.11 ב-20:30 | תיאטרון ירושלים, רביעי 5.12 ב-20:30
רמטל סאקה קיבוץ עין גדי, שישי 26.10 ב-22:00 | נהריה - היכל התרבות, חמישי 15.11 ב-20:30 | רעננה - אולם מופת, חמישי 6.12 ב-20:30

עכשיו הוא הזמן

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

לכבוד, "תיאטרון" ו"מחול עכשיו"

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

- ☐ ברצוני לחתום על מנוי ל"תיאטרון" למשך שנה (4 גיליונות) מחיר מנוי 130 ש"ח
- ☐ ברצוני לחתום על מנוי ל"מחול עכשיו" למשך שנה (4 גיליונות) מחיר מנוי 130 ש"ח
- ☐ ברצוני לחתום על מנוי לשני כתבי העת למשך שנה (4 "תיאטרון" + 4 "מחול") מחיר מנוי 260 ש"ח

שם ושם משפחה של הנמען _____

טלפון _____

כתובת _____ ישוב _____

מיקוד _____

מצ"ב שיק לפקודת "חבצלת - תיאטרון/מחול" ע"ס _____

_____

נא לחייב כרטיס אשראי ויזה/ישראכרט מס' _____

בתוקף עד _____ ת.ז. _____

חתימה _____

רבעון בעריכת רות אשל

תיאטרון

רבעון לתיאטרון עכשווי
בעריכת ד"ר גד קינר וחיים נגיד

מפעל תרבות ואמנות לנוער
מתא"ן חברה למתנ"סים
MATAN Arts & Culture Project for Youth

בשיתוף המרכז למחול ביכורי העתים
עיריית תל אביב - המחלקה למוסיקה ואמנויות הבמה

השתלמות מורים למחול

תשס"ב 2001/2

בלט קלאסי: רוז סובול, רמי לוי
מחול מודרני: איריס נייס, רינה בדש
ג'אז: ארנון צוקר, שרה נאמן
קונטקט אימפרוביזציה: עדי שעל

ההשתלמות תתקיים במרכז למחול
ביכורי העיתים, תל אביב
מידי יום שלישי בין השעות 15:00-10:00

28.5.02-16.10.01

לפרטים:
מתא"ן 03-6241001 שלוחות 237, 238
המרכז למחול ביכורי העיתים 03-6919457

להרשמה:
מתא"ן חברה למתנ"סים, קניון מלחה, ת.ד. 9583, ירושלים 91090.
טלפון: 02-6759890

בשיתוף בי"ס למחול, המרכז לאמנויות הבמה- מתנ"ס
קרית טבעון החברה למתנ"סים מחוז חיפה והעמקים

מפגשים אחרים בצפון

תשס"ב 2001/2

מפגשים וסדנאות עם
כוריאוגרפים, מורים למחול
ואנשי חינוך ואמנות.

המפגשים יתקיימו במרכז לאמנויות
הבמה, מתנ"ס טבעון
בימי חמישי אחת לשבועיים בין השעות 13:00-09:00

14.3.02-8.11.01

לפרטים:
מתא"ן 03-6241001 שלוחות 237/238
בי"ס למחול, המרכז לאמנויות הבמה. טלפון: 04-9931194

להרשמה
בי"ס למחול, המרכז לאמנויות הבמה- מתנ"ס קרית טבעון
טלפון: 04-9931194

בת-דור
האגודה לאמנות המחול תל אביב

מנהלת אמנותית: ג'נט אורדמן מנכ"ל: בתיה דרורי

אגף התרבות והאמנויות
המחלקה לאמנויות
עיריית תל-אביב-יפו

להקת מחול בת דור
פורצת קדימה ידיעות אחרונות
סוריאליזם מדהים ביופיו
הארץ

פלאפל&מגריט

תמיר גינץ עידו תדמור

יום ה' - 11/10
יום ב' - 15/10
יום ג' - 16/10 נמכר
יום א' - 21/10 נמכר
יום ג' - 23/10 נמכר
יום ג' - 30/10
יום ג' - 13/11
יום ה' - 15/11
יום א' - 18/11

תיאום והזמנות מופעים, קבוצות:
אולם תיאטרון בת חן,
אבן גבירול 30 תל אביב
03-6964273

בלעדי בישראכרט
כרטיס שני חינם
תמורת 240 נקודות

bat_dor3@netvision.net.il

LETTERA / basile

בכל שבוע החלום הזה יכול להיות שלך.

בכל שבוע יש זוכה ב- ₪1,500,000
זוכה ברכב שטח סובארו פורסטר טורבו
ועוד עשרות אלפי זוכים בפרסים שונים.

SUBARU FORESTER
הפרס השני בתכנית המנויים

להצטרפות לתכנית המנויים
פנו לנקודות המכירה של מפעל הפיס
או חייגו לטלפון: 03-6940177
או הכנסו לאתר www.pais.co.il

תכנית המנויים
מפעל הפיס