

גליון מס' 14 | אוקטובר 2008 | מחיר 45 ש"ח | ISSN 1565-1568

# החולצות

כתב עת למחול בישראל  
**DanceToday**  
The Dance Magazine of Israel



# בית הספר למורים ליוגה

קורס מורים מוסמכים ליוגה

המחזור ה-16, ההרשמה בעיצומה. משך הלימודים שנה וחצי.

קורס מדריכים לחדרי כושר ומתנ"סים

קורס מדריכים יוגה-דאנס

קורס יוגה-תרפיה למורים מוסמכים

שיעורים סדירים במשכן:

שיעורים למתחילים • בינוניים • מתקדמים • מקצועיים



Ashtanga

משכן היוגה

מירי וגלעד חרובי



ממירי וגלעד חרובי

שד' רוטשילד 32 תל-אביב • 03-5600107  
[www.ashtanga-yoga-israel.com](http://www.ashtanga-yoga-israel.com)

## החלה הרשמה לשנת הלימודים 08-09

בית הספר מציע מסלול הכשרה של שנתיים ושנת התמחות  
בספת הלימודים מתמקדים בשילוב תכני המחול, תיאטרון וקרקס:  
מחול עכשווי, בלט, ריקוד חדש, קובנטאקט, אמפרוביזציה ויוגה,  
תיאטרון מסוגנן ופסי, ליצנות מודרנית,  
אקרובאטיקה אורית, אקרובלנס וגאגלינג.

ימים פתוחים:

24.10.08, 03.10.08, 12.9.08

להרשמה ופרטים נוספים:

טלפון: 052-3351662 מייל: [sancelcenter@gmail.com](mailto:sancelcenter@gmail.com)

[www.movecontact.com](http://www.movecontact.com)



משרד המדע, התרבות והספורט  
השכלה ומחנכים



מרכז סנעל לתיאטרון וקרקס

# סנעל סיאנל

בית הספר הגבוה לתיאטרון, מחול עכשווי וקרקס מודרני



הוצאת כתב עת למחול בישראל אינה שונה ממאבק ההישרדות של להקות ויוצרים עצמאיים. הכתיבה, התיאוריה, היצירה הכוריאוגרפית והביצוע על הבמה – כולם מפיקים טיפות של רגעי אושר, הנבלעות בגלים של אין-סוף עבודה קשה. ותמיד חייב להיות משוגע לדבר, או כמה משוגעים כאלה, ותמיד חייבים להיות חזון, חלום ודבקות במטרה, כי בלעדיהם אין הכוח לעמוד בקשיים, ליזום, ליפול, לקום מחדש, להמשיך ולא להפסיק להאמין בעשייה איכותית. לכן אין פלא שכתב העת הזה עבר גלגולים רבים.

עוד ב-1975 ייסדו גיורא מנור וג'ודי ברין-אינגבר את השנתון *מחול בישראל*. כעבור שנה עזבה אינגבר את הארץ וגילה טולידיאנו סייעה למנור. השנתון, שפעל עד 1990, היווה במה נועה אך חשובה לכתבות מקצועיות בנושא המחול בישראל.

במשך שנים חלם מנור שהשנתון ייהפך לרבעון. ב-1993 נפלה בחלקי הזכות להיות שותפה להגשמת חלום זה, כאשר בחור צעיר בשם ליאור ויינטראוב בחיפה קיבל על עצמו להיות המו"ל של כתב העת. באותו שלב החלה המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות – המדור למחול, לתמוך בכתב העת. בשנים 1993-1998 יצאו 13 גיליונות של *מחול בישראל* בעריכה של מנור ושלי. נכללו בהם מאמרים של טובי הכותבים והיוצרים בתחום. אבל המו"ל נקלע לקשיים כספיים וכתב העת פסק להופיע.

כעבור שנתיים של הפסקה כואבת, הצליח מנור לשכנע את חבצלת, מוסדות תרבות וחינוך של השומר הצעיר, להפיק את כתב העת למחול. מוניתי לעורכת ומסיבות שונות נאלצנו לשנות את שמו ל*מחול עכשיו*. בהוצאת חבצלת יצאו לאור עשר חוברות בשנים 2000-2003.

כתב העת שוב נאלץ לקטוע את פעילותו בגלל קשיים כספיים. לאחר הפסקה מתסכלת של שנתיים, הוא החל לצאת מחדש, הפעם בחסותה של הספרייה למחול בישראל. נדמה היה שאחרי שנים רבות כל כך של מאבק הישרדות מצא כתב העת בית ראוי. אבל אחרי שלוש חוברות (גיליונות 11-13) שהתפרסמו בשנים 2004-2005, ושוב, מסיבות שאינן תלויות בנו, נקטעה בפתאומיות הוצאת כתב העת כשגיליון 14 כבר היה בשלבי הכנה מתקדמים. מכה קשה ביותר נחתה עלינו.

אני מאושרת לשוב ולפנות אליכם, קוראים יקרים, ולבשר שהמסע נמשך. אנחנו חוזרים, לא מעט בזכות עמיתים, בעידוד של קהילת המחול ובתמיכת המדור למחול בניהולה של נילי כהן. הפעם תיאטרון תמונע הוא המו"ל ואני מודה לנאוה צוקרמן, קולגה וחברה זה שנים רבות, שנענתה לאתגר והחליטה שתיאטרון תמונע – שהוא בית ליוצרים ולקהל – יהיה גם הבית של *מחול עכשיו*. למסע המתחדש אני יוצאת בכוחות רעניים עם הניה רוטנברג, שסייעה לי גם בעבר ונענתה בחיוב לבקשתי להיות עורכת שותפה של כתב העת.

רות אשל

## מחול עכשיו חוזר

לאחר הפסקה של כשלוש שנים יוצא לאור גיליון 14 של *מחול עכשיו*.

אני שמחה להצטרף כעורכת עמיתה ל*מחול עכשיו*, ומקווה להשפיע ולתרום לכתב העת המתחדש. העבודה המשותפת עם רות אשל היא מלאת השראה, תובענית ומפירה, וזאת גם הזדמנות להודות לכותבים המשתתפים בגיליון זה, למשרד המדע, התרבות והספורט על תמיכתו ולתיאטרון תמונע המעניק לנו אכסניה מאירת פנים.

*מחול עכשיו* המתחדש יציג ויחשוף את ההתרחשות התוססת, היצירתית והמגוונת של המחול בישראל, מתוך שמירת הקשר עם ההיסטוריה הישראלית אך גם מתוך דיאלוג עם המתרחש במחול בעולם.

רבת-תחומיות וטשטוש הגבולות בין האמנויות ובין המדיה למיניהם הם בין המאפיינים המובהקים של האסתטיקה הפוסטמודרנית. במחול חותר טשטוש הגבולות תחת משמעויות מסורתיות ומקובלות ומאפשר לאחרות להישזר בתוכו ולזמן משמעויות מרתקות ולעתים בלתי צפויות. מערכת היחסים בין תנועה לטקסט, הרווחת במחול העכשווי, היא הנושא המרכזי בגיליון זה. הדו-שיח בין שני אמצעי ההבעה, התנועה והמילה, מעניק ליצירות פתיחות וגמישות רבה, וכל אחד מהכוריאוגרפים העוסקים ביצירתם בדיאלוג זה מגדיר את גבולות המפגש.

הדיאלוג בין תנועה/מחול לטקסט יוצג בגיליון זה במגוון היבטים. מאמרה של עינב רוזנבליט בוחן את השימוש הדקונסטרוקטיבי בטקסט שעושה הכוריאוגרפית יסמין גודר במבחר יצירותיה, והיוצרת נאוה צוקרמן כותבת בשפתה העשירה על מקומן של המילה והתנועה בעבודותיה. דנה מילס מתבוננת בקשר שבין טקסטים פילוסופיים לתמונת המחול בישראל בשנות הארבעים והחמישים, מנקודת המבט של תפיסת ה"אחר". שני מאמרים המתמודדים עם תיאוריה של מחול וטקסט תרמו ליאורה בינג'ה-הידקר, העוסקת בריקוד כטקסט, ואסטריד ברנקופף, המציגה גישה אנליטית-תיאורית לניתוח ריקוד.

בהיסטוריה של המחול בישראל עוסקות רות אשל ודינה רוגינסקי. אשל סוקרת את תקופות הפריחה של המחול בישראל, ורוגינסקי משווה בין שתי גישות שונות ליצירת מחול בהשראה תימנית. החוברת כוללת גם ניתוח של יצירות מחול. מאמר פרי עטי מציע קריאה אקולוגית ברעש לבן של נועה ורטהיים, ויונת רוטמן מציגה קריאה אינטרטקסטואלית ב*ציפורנים* של פינה באוש.

אני מקווה שגיליון זה של *מחול עכשיו* יסמן פריחה ויצירה בשיח על המחול ושכתב העת ישמש נקודת מפגש המגבשת סביבה קהילה שוחרת מחול, תוססת וביקורתית, המשקפת את העשייה היצירתית של המחול בישראל ומעשירה אותה.

הניה רוטנברג

בשער: 60Hz מאת רמי באר, להקת המחול הקיבוצית, רקדנית: יוקו הרדה, צלם: גדי דגון

## מחול עכשיו

כתב עת למחול, גיליון 14, אוקטובר 2008  
**DanceToday**  
The Dance Magazine of Israel

עורכות: ד"ר רות אשל וד"ר הניה רוטנברג  
reshel@research.haifa.ac.il  
henia\_rot@smkb.ac.il  
מערכת: ד"ר רות אשל, ד"ר הניה רוטנברג,  
נאוה צוקרמן, ד"ר דן רונן, יעל מירן,  
שרי כץ-זכרוני, יונת רוטמן וגילי שנית

יצוב גרפי: דור כהן  
עריכה לשונית: רן שפירא  
תרגומים: דפנה בריל

הדפסה וכריכה: א.א.א. הדפסות  
הפצה: תיאטרון תמונע  
מו"ל: תיאטרון תמונע, רחוב שונצינו 8,  
תל אביב 61575  
טלפון: 03-5629462  
פקס: 03-5629456  
www.tmu-na.org.il  
tmu-na@tmu-na.org.il  
מנויים ומכירות: ענת מנור  
annatmanor@gmail.com  
טלפון: 052-3666619, 077-3500027

הרבעון יוצא לאור בתמיכת משרד המדע,  
התרבות והספורט, מינהל התרבות -  
המחלקה למחול

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות

© כל הזכויות שמורות  
ISSN 1565-1568

2 | מחול עכשיו | גיליון מס' 14 | אוקטובר 2008

פריחת המחול בישראל זה כשני עשורים אינה מובנת מאליה, והיא תולדה של דרך ארוכה ומפותלת של יצירת מחול אמנותי לעם שאין לו היסטוריה ארוכה ביצירה מקורית של מחול לבמה. בתקופות שונות בהיסטוריה של המחול בארץ, משנות העשרים ואילך, היו שנים שנחשבו בקהילת המחול תקופה של "פריחה". כדי שנוכל לקבוע אם גם כיום המחול בישראל נהנה מפריחה כוללת, אני מציעה את התנאים הבאים: עשייה עשירה של אמני מחול ישראלים בתחום היצירה והביצוע, שהודות לה נוצרת אמנות עכשווית טובה ברמת הפקה גבוהה, שלתוכה מחלחלת - במודע או לא במודע - השתקפות המקום שבו אנו חיים. התנאים הללו חייבים להתקיים בו זמנית ולאורך כמה שנים, שבהן גם גדל דור המשך של יוצרים ומבצעים. לכל זה צריך להתלוות מחקר תיאורטי של חוקרי מחול. אם נבחן את התפתחות המחול בארץ לאורם של תנאים אלה, נראה שבעבר, בשנים שנחשבו תקופת פריחה במחול הישראלי, התקיימו רק חלק מהתנאים. לטענתי, הפריחה הנוכחית, שהחלה בשנות התשעים ונמשכת עד עצם היום הזה, עונה על כל המרכיבים האלה.

## בחינה מחודשת של תקופות פריחה בעבר

במחצית השנייה של שנות השלושים ובמלחמת העולם השנייה היתה פריחה של מחול ההבעה ביישוב. רקדניות הרבו להופיע, גידלו דור המשך ונתנו מענה לרעב לקולטורה מקומית. היצירתיות היתה במרכז העשייה. אבל בתקופת הפריחה ההיא, שנמשכה עד סוף שנות הארבעים, חסרו ליוצרי המחול אמצעי הפקה מקצועיים וגם הרקדנים לא ניחנו בהכרח ביכולת טכנית גבוהה. היצירות התבססו בעיקר על יכולת

טבעית ומוסיקלית של היוצרים/המבצעים. האמירה המקומית באה לביטוי בעיקר בתכנים ארצישראליים, שלא תורגמו לשפת גוף מובחנת או לכוריאוגרפיה עם מרכיבים ייחודיים. ובכל זאת, מדובר בפריחה בהשוואה לפעילות המצומצמת של חלוצי המחול בשנות העשרים, ולא כל שכן בהשוואה לעשרות השנים שבין העלייה הראשונה לעלייה השלישית (1882-1920), שבהן כלל לא היה ביישוב מחול לבמה. יתרה מזאת, הפריחה של מחול ההבעה ביישוב, גם אם לקתה בחסר, קיבלה מימד בינלאומי והיסטורי על רקע ההרס של סוגה זו באירופה במלחמת העולם השנייה ודחייתה בעולם (אשל, 1991).

## רות אשל



ארוחת ערב מאת מיה שטרן ותומר שרעבי, צילום: אייל לנדסמן  
Supper by Maya Stern and Tomer Sharabi, photo: Eyal Landsman

# פריחת המחול העכשווי בישראל כיום

קיבלו חינוך מקצועי בארץ וחלקם התפרנסו לא רק מהוראה, אלא גם כרקדנים בלהקות. המדיה כיסתה בנדיבות את מופעי הלהקות והקהל מילא את האולמות. הלהקות גם יצאו לסירים בעולם, חלקן קצרו שבחים וישראל עלתה על מפת המחול העולמית. אלא שגם בתקופת הפריחה ההיא, כפי שהיה בשנות הארבעים, התמלאו רק חלק מהתנאים שמאפשרים להגדיר אותה פריחה במלוא מובן המילה. אם במחול ההבעה ביישוב היצירתיות פרחתה אבל הטכניקה ואמצעי ההפקה היו דלים, בתקופת הפריחה החדשה התהפך המצב. המחול בישראל עבר התמקצעות בתחום היכולת הטכנית של הרקדנים ורמת ההפקה,

תקופת הפריחה הראשונה באה לסיימה במפגש של המחול הארצישראלי עם המחול האמריקני בסגנונה של מרתה גרהאם. שנות החמישים היו שנים של משבר. סוגה אחת שקעה ואילו השנייה טרם הכתה שורשים (אשל, 1987). פריחה מחודשת, גם היא חלקית, היתה במחצית השנייה של שנות השישים ובתחילת שנות השבעים. באותן שנים הוקמו הלהקות הגדולות בישראל, ובראשן להקת בת-שבע ולהקת בת-דור, שהציעו פרטואר חדשני לזמנן. לראשונה פעלו להקות בקביעות ולפי עקרונות אמנותיים, קיבלו תמיכה פרטית או ממסדית והעלו פרטואר איכותי בתנאים בימתיים מקצועיים. דורות של רקדנים

אבל הכוריאוגרפיה ניזונה מיבוא יוצרים מארצות הברית ומאירופה בעוד שבתחום היצירה הכוריאוגרפית המקומית התהווה מדבר (אשל, 2001).

בשנות השמונים להקות המחול המרכזיות הציעו רפרטואר של כוריאוגרפים מחו"ל, שכבר היו בבחינת ד'זה וו (d'jà vu). למרות השיפור ביכולת הטכנית ובאמצעי ההפקה, הן איבדו ממעמדן בזירה הבינלאומית. למקום המוביל בעולם, שאותו תפסו להקות המחול האמריקניות של שנות השישים והשבעים, נכנסו להקות מחול מודרניות אירופיות, שהיו מזוהות עם הסגנון של הכוריאוגרף העומד בראשן. הזרקורים הופנו ללהקות כמו נדרלנדס דאנס תיאטר, עם הכוריאוגרף והמנהל האמנותי יירי קיליאן, בלט קולברג עם מאץ אק או בלט פרנקפורט עם ביל פורסיית. חלקן, כמו הלהקות הישראליות, נשענו בשנות השישים והשבעים על רפרטואר של כוריאוגרפים מיובאים אמריקנים, אבל בה בעת פיתחו יוצרים מתוכן. בניגוד אליהן, הלהקות הישראליות מצאו את עצמן ללא קול משלהן בשנות השמונים.

בשלהי שנות השבעים פרץ הפרינג' (מחול שוליים), שיצרו יוצרים עצמאים בהשראת המחול הפוסט־מודרני האמריקני ובהמשך בהשפעת פינה באוש (אשל, 2003). לפרקים נוצרו יצירות חדשניות, שונות מהיצירות של הזרם המרכזי שהועלו בלהקות הגדולות בישראל. אבל מגמה זו היתה ממוקדת בקומץ יוצרים/רקדנים, שפעלו במסגרת של העלאת פרויקטים לעת מצוא. בהעדר תקציבים ומסגרת למופעים, הם הופיעו בעיקר כאורחים שוליים וזמניים בפסטיבל עכו לתיאטרון אחר, במיציגים ובקונצרטים של מוסיקה עכשווית.

ההכרה שיש לחפש קול ייחודי בקרב היוצרים הישראלים הביאה לשינוי הדרגתי ביחס ליצירה תוצרת הארץ וחלק מהלהקות פתחו ביתר נדיבות את שעריהן ליוצרים מקומיים. התהליך החל באיחור בהשוואה לאירופה. כך מפת המחול של ישראל בשנות השמונים, שלכאורה שידרה פריחה, חסרה קול משלה והעשייה של היוצרים העצמאיים הישראלים היתה מועטה ולא מוכרת בעולם.

**למה פריחה ב־1990?**

בשנות התשעים חברו זה לזה כמה תהליכים שהזינו זה את זה והביאו לפריחה נוספת בתחום המחול. תהליכים אלה התרחשו על רקע המהפך בתקשורת הבינלאומית בשנות התשעים ורוח היוזמה וחממות הסטארט־אפ (start up) שאיפיינה את ישראל של אותן שנים. כפי שנראה בהמשך, השילוב של כל המרכיבים איפשר לתת מענה למכלול הצרכים שתוארו לעיל, שעד לאותה עת היו חסרים. התפתחות זו

איפיינה הן את הלהקות הגדולות והן את יוצרי המחול העצמאים מתחום הפרינג'.

**יוצרים עצמאים**

ב־1990 הוקם מרכז סוזן דלל בניהולו עתיר היוזמה של יאיר ורדי, ולראשונה היה בית למחול הישראלי. המרכז נועד לשמש בית לכל המחול בישראל, אבל בראש ובראשונה הוא נתן מענה ליוצרים העצמאים. בניגוד ללהקות הגדולות, אלה התקשו בעבר לעמוד בנטל הכספי הכרוך בשכירת אולמות והעלאת הפקות מקצועיות. המרכז גם עודד הקמת מסגרות חדשות לפרויקטים ויזם אותן, סייע בחשיפה תקשורתית, שיווקית ובינלאומית ("חשיפה בינלאומית") והקרין יוקרה על פעילותם של היוצרים העצמאיים.

מסגרת חשובה נוספת שהוקמה עוד בסוף שנות השמונים היא "הרמת מסך" (1989), שיזמה המחלקה למחול במשרד החינוך התרבות והספורט, בראשות נילי כהן. השאיפה היתה ליצור במה מרכזית להעלאת יצירות של יוצרים עצמאים. עד אז נהג המשרד להעניק ליוצרים העצמאים תמיכה לצורך הפקה היצירה בלבד. תמיכה זו לא פטרה את היוצרים מדאגה לכל הכרוך בתפעול ההצגה, פרסומה, שיווקה וחשיפתה לקהל הרחב. ברוב המקרים דאגה זו הסיטה את תשומת לבו של היוצר מיצירתו ואילצה אותו להתמודד עם סוגיות תקציביות והפקתיות שהיו למעלה מכוחותיו.

המסגרות הקבועות ליוצרים עצמאים ישראלים והתמיכה של מינהל התרבות הניבו פירות. בעקבות "הרמת מסך" (1994) כתב המבקר גיורא מנור: "משהו טוב קורה בתחום הכוריאוגרפיה הישראלית הצעירה. תמיד יש גם עבודות המושפעות יותר מדי מדוגמאות מוכרות, מכך אין מנוס. אבל למעשה חזרה אלינו אותה רוח של יצירה עצמית, של ביטוי אישי, שאיפיינה את המחול הישראל בשנות ה־30 וה־40, כשכל רקדן נדרש, בעצמו, ליצור, ולא להיות רק מבצע מיומן וטכנאי מבריק" (*מחול בישראל* 1994, גיליון 3, עמ' 32).

שנה לאחר מכן כתב מנור, בעקבות "גוונים במחול" (1995): "אם לשפוט לפי ההיצע, אין מה לדאוג לעתידו של המחול העכשווי בישראל, יש עתודה חזקה של יוצרים ומבצעים כאחד. יש פה ושם מקוריות ועבודות רבות מפגנות חיוניות רבה ומעורבות אישית" (*מחול בישראל*, 1995, גיליון 6, עמ' 6, 22–25).

מסלול חדש להתפתחות של יוצרים עצמאים פתח בסוף שנות השמונים הזוג ניר בן גל וליאת

דרור. הם הוכיחו שגם הרכב של שניים, שמעלה הפקות צנועות ללא תפאורה אבל עם אמירה עכשווית, רעננה ומקורית, יכול לפרוץ לפסגת המחול הבינלאומית. כשמיצו עצמם כזוג, הקימו קבוצה. בנתיב דומה הלכו הרקדנים/היוצרים עדי שעל ונועה ורטהיים, שבתחילה הופיעו כזוג ובהמשך הקימו את להקת המחול ורטיגו (1992). כך עשו גם יוצרים עצמאים אחרים, שהחלו ברסיטלים ובהמשך הקימו קבוצות. מרביתם עבדו על פרויקטים חד פעמיים וחלקם המשיכו לפעול באופן שוטף כל השנה.

הרשימה הנכבדה, גם אם החלקית, של יוצרים עצמאים שהחלו ליצור ולהופיע בשנות התשעים, כוללת את נועה דר, ענת דניאלי, ענבל פינטו ואבשלום פולק, תמר בורר, נמרוד פריד, עידו תדמור, שלומית פונדמינסקי, יוסי יונגמן, עמית גולדברג וענת דולב (להקת דה דה דאנס), יסמין גודר, יורם כרמי (להקת פרסקו), מיכל הרמן ועמנואל גת. לרשימה זאת מצטרפים כוריאוגרפים/רקדנים ותיקים ובהם רנה שיינפלד, מימי רץ, אמיר קולבן (להקת קומבינע, ששמה



בהמתנה מאת שלומית פונדמינסקי ובביצועה, צילום: אייל לנדסמן In Wait by Shlomit Fundaminsky, photo: Eyal Landsman

שונה ללהקת אמיר קולבן), ענת שמגר בתוכניות אימפרוביזציה וסאלי אן פרידלנד (להקת דאנס, דאמה סאלי פרידלנד). הרקדנית הסולנית טליה פּ העלתה תוכניות שבנוו במיוחד בשבילה ובכך פתחה מסלול חדש למופעי מחול שבמרכזם הרקדן המבצע. את מקומן של להקות שנסגרו תפסו להקות חדשות כמו "מוזע", שם יצר כמה ריקודים הכוריאוגרף הוותיק יוסי תמים, ולהקת "קמע", שהיוצר הבולט בה היה תמיר גינץ.

אם בשלהי שנות התשעים התעוררה השאלה אם לא מדובר בפריחה זמנית הקשורה ליוצר זה או אחר, שעלול לאבד מחיוניותו בתוך עשור, החשש נמוג. בשנות האלפיים צמח דור חדש של יוצרים צעירים, המעבה ומעשיר את העשייה וכולל יוצרים/רקדנים כמו שלמה ביטון, רננה רז, מאמי שימאזקי (מלהקת בת־שבע), סהר עזימי, ניב שינפלד, אודליה קופרברג, רונית זיו, ענת גריגוריו, נטע ירושלמי, מיכל מועלם, ארקדי זיידס, מאיה שטרן, עידן כהן, סער מגל, ענבל יעקובי, יוסי ברג והלל קוגן, והרשימה חלקית.

**להקות מרכזיות עם קול משלהן**

בשנות התשעים להקת בת־שבע ולהקת המחול הקיבוצית שינו את פניהן והפכו מלהקות רפרטואריות ללהקות שבראשן עומד כוריאוגרף עם קול משלו. ב־1991 מונה הכוריאוגרף אוהד נהרין למנהל להקת בת־שבע וב־1996 הועבר שרביט הניהול האמנותי בלהקת המחול הקיבוצית לכוריאוגרף רמי באר.

להקת בת־שבע בניהולו של נהרין, כוריאוגרף עם חותמת אישית, החזירה לעצמה את מעמדה הבינלאומי כלהקה עם אמירה עכשווית ייחודית. השפה התנועתית של נהרין, כמו גם שיתוף הפעולה שלו עם להקות רוק עכשוויות המנגנות נגינה חיה על הבמה, עם התאורן במבי ועם מעצבת התלבושות רקפת לוי, היו למקור השראה ליוצרים עצמאים ישראלים. נהרין גם טיפח כיוצרת את רקדנית הלהקה, שרון אייל, ומדי שנה מעלה מופע מחול שהוא פרי יצירתם של רקדני הלהקה. לצד להקת האם ייסד את אנסמבל בת־שבע, המשמש חממה לגידול עתודת רקדנים



באו תרגיש מאת סהר עזימי, רקדנים: מיה יוזר ושיר חכם, צילום: גדי דגון Come, Feel by Sahar Azimi, dancers: Maya Weizer and Shir Haham, photo: Gadi Dagon

ללהקה. יוצרים ישראלים מוזמנים לעבוד עם האנסמבל. נהרין גם פיתח שיטה ללימוד מחול בשם "גאגא", שיוצאת מתוך עולם של דימויים, מעודדת יצירתיות ומשפרת את היכולת הטכנית.

ניהולו של הכוריאוגרף רמי באר הביא את להקת המחול הקיבוצית, שבמשך שנים דבק בה דימוי של להקה חצי־מקצועית, למקום מרכזי במפת המחול בישראל. באר, כוריאוגרף מוערך בישראל ובעולם, הניף דגל חברתי ופוליטי בשנות השמונים. בעשור האחרון גובר אצלו העניין בצד הארכיטקטוני של המחול ויצירותיו נעשו קליטות ופופולריות. בניגוד לשנים שבהן ניהלה את הלהקה יהודית ארנון, שטיפחה דורות של יוצרים ובראשם באר, זה למעלה מעשור באר הוא הכוריאוגרף היחיד של הלהקה. פעם בשנה מתקיים מופע של יוצרים מתוך הלהקה, אך מדובר במופע בודד ואין לכך המשכיות.

הבלט הקלאסי נע במסלול נפרד, המנותק מהעשייה העשירה במחול העכשווי. ביישוב הארצישראלי נתקל הבלט הקלאסי בהתנגדות

אידיאולוגית. הכוריאוגרף האמריקני הנודע אנטוני טיודור, שביקר בארץ בתחילת שנות החמישים, סבר שישראל אינה מקום ללהקת בלט. ובכל זאת, בכוח החזון ועם דבקות עיקשת במטרה, הצליחו ברטה ימפולסקי והלל מרקמן להקים להקת בלט איכותית, עם עשרות רקדנים טובים, שהעלתה באופן מעורר כבוד יצירות של ג'ורג' בלנשין וגם את *יבגני אונייגין* של ג'ון קרנקו (John Cranko). הלהקה התאימה את עצמה לאופנה העכשווית ובראשה עומדת יוצרת שהלהקה מזוהה עמה. אבל בפריחה של להקת הבלט הישראלי חסר מרכיב חשוב. בשנותיה הראשונות היתה להקת הבלט הישראלי להקת רפרטוארית. בהמשך היתה ימפולסקי ליוצרת הישראלית היחידה בלהקה לאורך עשרות שנים. מדובר ביוצרת מקצועית, אבל ללא קול אמנותי שמייחד אותה. חלפו עשרות שנים מאז איפשרו ימפולסקי ומרקמן לכוריאוגרף ישראלי ליצור ללהקה ומאז "המדבר הכוריאוגרפי" של יוצרים בסוגת הבלט הולך ומעמיק בישראל (אשל, 2000). להקת פאנוב בניהולו האמנותי של ואלרי פאנוב גם היא אינה נותנת מענה לצורך לגדל דור יוצרים בסוגה

ומכובד בבית אריאלה. חלק מהאוניברסיטאות בארץ פתחו צוהר ללימודים לתארים מתקדמים במחול, ולאחרונה גדל באופן משמעותי מספר הישראלים הלומדים לתואר שלישי בתחום. בכך משתלבת ישראל במתווה כלל עולמי של תהליך האקדמיזציה של המחול, שבו מתווסף המחקר למרכיבים של יצירה וביצוע.

**השתקפות המקום במחול הישראלי**

זכור, אחד המדדים לפריחה במחול הוא עד כמה משקף המחול את המקום שבו הוא נוצר. לפני תשעים שנה חלמו החלוצים שהגיעו לארץ ליצור מחול עברי. מרגלית אורנשטיין השמיעה בזמנה את הטענה "טרם עברים אנו", אבל בניגוד לעבר, אז עסקו במחול אנשים שהתקבצו בארץ מכל קצווי תבל וביקשו להוכיח את הקשר שלהם למקום ואת היותם ישראלים, כיום יוצרי המחול והרקדנים הם אנשים שנולדו בארץ וחיים בה. אין להם צורך להוכיח את ישראליותם, מכיוון שהם ישראלים מעצם החיים שלהם כאן והם מושפעים ומתעצבים על ידי כל הסובב אותם, שבא לידי ביטוי בטקסט הנכתב בגוף. גיורא מנור (1998) שאל מנחה בטלוויזיה "מה ישראלי בריקוד הישראלי?": "זה הכניס את הכל למגננה, כאילו יש התחייבות כלשהי – להיסטוריה? למוזות? למינהל תרבות? לרבנות הראשית? – ליצור מניה וביה מחול מודרני ייחודי, לאומי, שעה שבאמת

אין דבר כזה, לא אצלנו ולא בארצות אחרות. האם יירי קיליאן הוא הולנדי? ביולי פורסיית גרמני או אמריקני? או מאגי מארן צרפתית? מאץ אק שוודי? מובן שלא. אבל יש בכל זאת שייך אזורי או, אם תרצה, של יבשות."

כפי שטוען מנור, המקום מחלחל למחול עם ניחוח האוויר, הטמפרמנט, האנרגיה, הצבעים, המציאות והחלום. לדבריו של מנור ראוי להוסיף שהישראלים הם חלק מעם בעל היסטוריה עתיקת יומין ויוצאת דופן, שידע בתוך דור אחד שואה ונס של הקמת מדינה משלו. האגדה או החלום מבעירים ומזינים את הכוחות הפנימיים ליצירת מציאות חדשה, אבל המציאות שנוצרת, מעצם הגדרתה היומיומית והפרוזאית, אינה יכולה לדור בכפיפה אחת עם האגדה. המציאות נוגסת בחלום, מבקרת אותו ומנסה להפשיטו ולהציגו ככלי תמים וריק. לפיכך בישראל, אולי יותר מאשר בכל מקום אחר בעולם, קיים מתח בין המציאות לאגדה, בין מה שאנו חולמים להיות לבין המציאות המצליפה. לדברי מנור (1998), אין עוד



פרוזה מתוקה שלי מאת עידן כהן My Sweet Fur by Idan Cohen

זאת. עיון בהיסטוריה של המחול מלמד שאם להקות אינן מעודדות יצירתיות בקרב רקדנים ויוצרים צעירים, לא יגדל דור המשך. לפיכך יש חשש שגורלו של הבלט הישראלי יהיה כגורלן של להקות אחרות שלא גידלו דור המשך ונעלמו מהמפה. אחת מהן היתה קולדממה, שהיתה להקה של כוריאוגרף אחד, משה אפרתי. משעיף ואיבד מייחודיותו שקעה הלהקה עמו ונסגרה, בהעדר דור המשך. גם שרה לוי תנאי לא גידלה דור המשך, ולאחר שנידלדלו כוחות היצירה שלה נקלע תיאטרון מחול ענבל למערבולת של קשיים והידרדרות, עד שהפך למרכז אתני רב־תחומי בניהולו של חיים שירן.

**מחקר המחול בישראל**

בתחילת שנות התשעים מפעל התיעוד של המחול בישראל, בניהולה של גילה טולידאנו, קיבל תנופה. הספרייה למחול, שהיתה אורחת של הספרייה למוסיקה ברחוב ביאליק בתל אביב, פעלה בתנאים קשים עד שעברה לחלל רחב

מדינה בעלת רמה טכנולוגית ותרבותית כישראל, הנתונה במשברים קיומיים בלתי פוסקים כמזה. תושבי ישראל מתמודדים עם מצבים קיצוניים של כיבוש או שחרור, תלוי בנקודת הראות של המתבונן, בעיות חברתיות ומחלוקת עמוקה ביותר בין תפישות דתיות-מיסטיית לבין גישה חילונית, מתקדמת וליברלית.

המחול בישראל לא המציא לקסיקון תנועה חדש. הוא חלק מהטרנד העכשווי באסתטיקה העולמית, המוכר כמחול הפוסטמודרני. סוגה זאת מתעמתת עם האידיאולוגיה של האמנות המודרנית והפוסטמודרנית, קוראת וכותבת את הטקסט מחדש בגוף הרקדן. ההווה והעבר עומדים מול עיניה והכל טובל בבלייל של רב־תרבותיות ורב־תחומיות. לטענתי, דווקא העדר מכנה משותף, העדר הגדרה, כשהכל כמו מחכה לפענוח סוד, כמו במדיטיציה שבה הכל פתוח והכל חולף ללא הכבדה והכוונה, יכולה להביזק מתוך השקט של החופש, מתוך הריק עולה ההארה של הסוד אישי הטמון בנו ואיננו יודעים מהו.



אדאדם מאת ארקדי זיידס, צילום: בוריס רביץ' Adamdam by Arkadi Zaides, photo: Boris Ravitz

"התנועה איננה משקרת" (מילים המיוחסות למרתה גרהאם; אמירה מודרניסטית במהותה, שכוונתה, אולי, היא שהטקסט של הגוף, או הסוד, דובר אמת ואינו יכול לעטות מסיכות כמו הטקסט המילולי. השקר בתנועה גלוי. לכן, משגרהאם נשאלה מה אמריקני במחול שלה, היא ענתה שהמחול שלה אמריקני כי היא אמריקנית ולא מדובר במחול לאומי אמריקני של מרתה גרהאם). לפיכך, החיים

כאן היום והעבר הטמון בנו נטמעים בטקסט של הגוף. הם מוצאים נתיבות כדי "לכתוב" בגוף את סיפור המציאות, השאיפות והפנטזיה של מי שחי כאן. אבל בניגוד לטקסט המילולי ובניגוד לפתרון הקל הנראה לעין של יצירת ריקודים עם תכנים ישראליים מובהקים (שעצם העיסוק הישיר בהם טומן בחובו מלכודת ולא הופך אותם בהכרח לישראליים), הטקסטים הנכתבים בגוף יוצרים פרשנות רב שכבתית של תובנה עמוקה, שאיננה מתחייבת למוגדר מכיוון שהיא מוגדרת ממקורה. לפיכך, בשנים אלה של

6 | מחול עכשיו | גיליון מס' 14 | אוקטובר 2008

פריחה, המקומיות נכתבת בגוף יותר מאשר אי פעם בעבר.

מה מאפיין, אם כך, את הרקדנים הישראלים? בהשוואה לרקדנים בעולם, הרקדנים הישראלים בדרך כלל מבוגרים יותר. רובם לאחר שירות צבאי והם חשופים ללחצים היומיומיים שהם נחלת כל הישראלים, לתחרות של ארץ ברוכת כשרונות יצירתיים ואנשים אמביציוניים המכונסים בפיסת קרקע קטנה. בגרותם היחסית של הרקדנים הישראלים מציידת אותם ב"היסטוריית חיים" – מאגר התנסויות, מחשבות וזיכרונות. הטקסט של הגוף שלהם ישיר, בוטה, חצוף. אבל מתחת למעטה ה"דוגריות" טמונות רכות, פגיעות ורגישות. ואולי בכל זאת הדימוי של הישראלים לפרי הצבר, שבעידן הפוסט־ציונות והפוסט מודרניזם יש שממהרים ללגלג עליו, נכון גם עכשיו. הצבר הוא פרי עם קליפה עבה, נוקשה וקוצנית, ועם פנים מתוק ורך. המחול בישראל מפוכח, וכמו החיים כאן, הוא לא יכול להרשות לעצמו לאורך זמן את הפריבילגיה של חיפוש אסקפזים מתקתק בנוסח הוליווד ובוליווד. הקליפה המגינה על פרי

הצבר איננה בוהקת ביופיה ואיננה אידיאלית. ואילו הפנים המתוק אינו מושלם ובטוח, אלא גם מגורען. לכן המחול בישראל אינו ממורק עד הסוף, אינו בוהק כחרסינה אירופית משובחת. ואולי כוריאוגרפיה וביצוע זקוקים לפנם כלשהו, לחוסר סימטריות, שבכוחם לייצר מתח ועניין ולגעת במקומות הפגומים והלא־סימטריים בנפשם של הצופים. בה בעת, יש כמה יצירות שפונות אל הפנטזיה בשאיפה להגיע אל מקום אחר, אקזוטי, שמשקפת את הנטייה הישראלית הידועה "לנקות את הראש", לאגור

כוחות ולחזור

ולהתמודד עם המציאות. יצירות כאלה, למשל, הן *בואי נימלט* מאת ענת דניאלי (2002), *ומרק* (2007) של נועה דר *וכשהגיעה לשמש* (2005) של רמי באר. כאלה הן גם היצירות של ענבל פינטו עננים ואבשלום פולק.

המחול של היוצרים הישראלים הוא ברובו אקספרסיבי. אולי מפני שהיהודי לדורותיו, כמו הישראלים החיים על גדות הים התיכון ויקודת השמש, הם עתירי הבעה. המחול הישראלי אינו מנוכר או שכלתני. מחלחל בו מסר, או תוכן, שעובר הפשטה

ומוצג באיפוק. ייתכן שזה חלק מהמורשת היהודית המייחסת חשיבות לתוכן ובו זמנית יש בה מרכיב של הפשטה, ואולי זה חלק ממסורת שקיבלה על עצמה את הדיבר "לא תעשה לך פסל". זו מסורת שאיננה זקוקה לייצוג ריאלי של תכנים, אלא מאדירה את ההפשטה של האלוהות. לפיכך אותו תוכן, שמתמצה ברגש וחום, פורץ מתוך איפוק. גם אם היוצרים בישראל הם חילונים, הזיכרון הגנטי קיים, בין אם במודע ובין אם לאו, והוא מרכיב את הטקסט של הגוף ומעצב את ההתמודדות עם ההווה ואת הפרשנות המוענקת לו. הכנות והישירות מאפיינות את המחול בישראל. כשהרקדנים רוקדים, נדמה שאין מחיצות בינם לבין הצופים. הצופים רואים קודם אנשים, ואחר כך רקדנים.

האינטנסיביות של החיים, הצורך לעטות מסיכות מן לנוכח החדשות החברתיות והפוליטיות הקיומיות ששוטפות שוב ושוב, להמשיך ולחיות ב"כאילו נורמלי", מצריכים ויוצרים סופר־אנרגיה. הם מעניקים למחול בישראל כוח חיות פנימי, שאוצר בתוכו אנרגיות שהן על סף פיצוץ, החסומות בעבותות של איפוק. לכן בניגוד לקווים הארוכים והמעוגלים של הבלט הקלאסי, שמקרין ביטחון ורוגע של סוגה שמקומה בהיסטוריה מובטח והיא תולדה של העולם הנוצרי על הקתדרלות שמזדקרות אל על, על האגדות והמעמדות החברתיים הברורים, המחול הישראלי מעדיף אנרגיות המכירות את מתאר הגוף מבפנים ויוצרות משפטים באורכים שונים, ללא קצה קבוע. אלה נראים כפיסות מחשבה של מוח קודח, שצצות ושוקעות ולחלופין נקטעות בנפילה פתאומית. תכונות אלה מאפיינות, למשל, יצירות של אוהד נהרין, נועה ורטהיים או נועה דר.

נושאים אופנתיים במחול העולמי, המרבה לעסוק באפוקליפסה, פחד ואגרסיביות, מוצאים את

מקומם גם במחול בישראל. אבל בעוד שהעיסוק בהם מעבר לים נראה כהבעה של דאגה כללית ממצב העולם (או כאמירה מתחסדת לעתים נגד אלימות, שפונה להשביע את היצר המוסתר להתענג על אלימות, דוגמת צפייה בקרבותגלדיאטוריםברומא העתיקה), בישראל נושאים אלה מקבלים משמעות אמיתית וקרובה. הישראלי שבע ועייף מאלימות. הוא מטווח ללא רחמים ואינו ונטורליסטית על הבמה.

ברגעיו הליריים והפואטיים שרוי המחול כאן באיזו תונה של עצבות ואיפוק. לעתים

יש בכך השתקפות של תובנה עמוקה, שרטוטים עדינים של הגנים היהודיים של העבר. בגוף אין מקום לנגדור או להתייפיות. זה לא מחול המביע שמחה ולא מחול הפורש כנפיים למרחבים. הוא מסתגר בחדרים, אולמות או מועדונים, אולי כהתגוננות מפצצות של מתאבדים ואולי כדי לשמור על כוחו בידיעה שיזדקק לו ואין ביכולתו לפזרו לריק.

החיים במזרח והחיכוך המתמיד אתו לא רק שינו את מתאר הגוף של הישראלי, שהוא גבוה, חזק

ושזוף יותר מאבותיו, אלא גם הביאו לקבלה טבעית של המזרח הערבי. ההשתלבות של המחול הישראלי במזרח אינה ניסיון מלאכותי לעסוק בדמויות מזרחיות כמו בתקופת היישוב, אלא זרימה איטית ומחלחלת של מפגש תרבותי בין מוסיקה ערבית, מחול אירופי אקספרסיבי ותיאטרון־מחול פוסטמודרני. בשנות השמונים עשתה הזמרה של הישראלים ממוצא מזרחי את דרכה אל המקום המרכזי במצעדי הפזמונים הישראליים. ייתכן שאפשר לראות בטבעיות שבה משתלבים מרכיבים של מחול מזרחי במחול לבמה חלק מטרנד עולמי, של עלייה בפופולריות של ריקודי בטן ומוסיקה מזרחית.

את השימוש בריקוד המזרחי כמרכיב לגיטימי בעולם המחול המודרני בישראל, במחצית שנות התשעים, הכניס הזוג ליאת דרור וניר בן־גל. השניים, שאינם ממוצא מזרחי, החלו לעסוק בתחום זה, שעד אז הוכנס למיטת סדום של בידור, חתונות ומועדונים מפוקפקים. על ריקוד הבטן של דרור, שאין בו שמץ של אוריינטליזם, כמו זה שהיה במחול ביישוב, כתבה המבקרת תקווה חוטר־ישי בביקורת על המחול *אינמא עומרי* (1994): "ליאת דרור רוקדת גרסה מערבית לריקודי בטן. דרור היא היפוכה של רקדנית בטן ערבייה. היא אינה דשנה וחושנית, התנועות שלה לא מפתות, להיפך, יש בתנועה שלה התרסה. היא רוקדת בבגד שחור בעיצוב גיאומטרי בחלל של חדר קטן. נראה ששייחים ערבים היו נמלטים מקטעי הסולו שלה, ובכל זאת, הקטעים שבהם היא מופיעה הם הטובים ביותר במופע" ("ללא היגיון פנימי", *ידיעות אחרונות*, 14.8.1994).

היבט נוסף מאיר הסופר אריאל הירשפלד: "התנועות של חברי הלהקה הזאת אינן רק כנות ואמינות בצורה בלתי רגילה, אלא שהן... ישראליות. לא ישראליות במובן שהתקבע בכל מיני קומדיות או מערכונים של להקות צבאיות ולא במובן אידיומאטי אחר, אלא הוא



מנימישיון מאת נדין בומר Manimation by Nadin Bommer Dance Company

קשור לאופנים של תנועה וסגנון הקיימים, כמסתבר, באורח החיים הישראלי היום בשנות העשרים והשלושים לחייהם. יש בה שאריות קטנות של אתוס הצבר של שנות הארבעים והחמישים (אין אירופי, אמריקני, ערבי הפושט כך תחתונים; כך, באותה נכלמות נכמרת ושתוקה, כך בדיוק) ויש בה שאריות ברורות של שירות בצבא, ויש בה הרבה זיכרונות טראומתיים שנהפכו כבר למורשת גנטית" ("האשה, השיר והאגן", *הארץ*, 30.8.1996).

כפי שאנו רואים, המקום מחלחל אל הנושאים שבהם עוסק המחול יותר מאשר בעבר. הטיפול בו מורכב ומתוחכם יותר משהיה ומתרחק מריאליזם. במחול *תאנים* (1993) של דרור ובן גל, עקרון הטריטוריה (שטח, גוף וכדומה) משמש נקודת מוצא, אבל אינו הופך להצהרה. כולנו חיים בגבולות – אישיים, לאומיים, קבוצתיים. אין זו כוריאוגרפיה על תיזה המנסה להוכיח משהו מוגדר. ואילו *מקירה* (1996) מתייחסת לשיטת הטיפול של המדינה בנחקרים פלשתינאים וגם בנשים הסובלות מאלימות של גברים. מבקרת המחול גבי אלדור: "הגוף, ככלי של תענוג ההופך לאתר של עינוי. הם היו הראשונים שעשו שימוש חכם בשירה של אום כולתום מבלי לוותר על

זהות ה"ישראלית", אשר השתמשה במקרה זה בטכניקה של תיאטרון מחול מערבי. החיפוש אחר אהבה – נושא היצירה – בא לידי ביטוי בישראליות ובקולניות שאנו מזהים אותן כמקומיות" ("האחר עוד לא נולד", *מחול עכשיו* 1998).

העיסוק בנושאים הקשורים למקום הוא חלק מבגרות של אמנים שיש להם שפה תנועתית עשירה דייה כדי ליצור אמנות מחול שהיא גם פוליטית וגם אוטונומית. למשל, *יומן מילואים* (1989) של רמי באר או *וירוס* (2001) של אוהד נהרין.

בתוך הפריחה במחול על גווניו השונים, מפליא עד כמה מעט משתקפת בו הרב־תרבותיות של העדות השונות של ישראלים ומיעוטים, על המסורות האתניות שלהן. הדבר בולט במיוחד לאור העובדה שעלייה לישראל מארצות העולם מעולם לא פסקה, וגם על רקע הפנייה של המוסיקה לעבר האתני כמקור השראה, שמביאה

ליצירה של מוסיקת עולם. בהקשר זה ראוי לציין את יצירותיה של שרה לוי תנאי בתיאטרון מחול ענבל, ריקודים שיצר משה אפרתי בהשראת הלאדינו (למשל, *קאמינה א־טורנה*, 1991) וכן יצירות מפתיעות ברעננותן ובחיבורים שלהן של ברק מרשל, שחיבר בין החסידי, הפופ, הצועני והתימיני (למשל, *כשהתרנגול קרא בקול והכלה התעופפה מעל כיכר העיר*, 2000). דומני שהעבודה הבולטת של פנייה לאתני היא של רננה רז, *קוזארות* (2007), השואבת השראה מחומרים תנועתיים של הדרוזים. בהקשר זה מעניין, שבניגוד ללהקת ענבל שייחודיותה היתה לא רק בשפה התנועתית של לוי תנאי, אלא גם באיכות הביצוע המיוחדת של בני העדה התימנית (וכשאלה עזבו והריקודים בוצעו על ידי רקדנים שאינם ממוצא תימני, הם איבדו מרכיב חשוב מייחודיותם), רז יצרה מכלתחילה את עבודתה עם רקדנים מודרנים, שלא גדלו על המסורת של הדבקה הדרוזית. החלטה זו איפשרה מעוף יצירתי, הנתמך ביכולת הטכנית של הרקדנים המקצועיים. מחברת שורות אלה מנסה זה שנים ליצור לקסיקון תנועה רחב לביטוי אמנותי,



ארניקה מאת נועה דר, צילום: תמר למ Arnica by Noa Dar, photo: Tamar Lam

בהשראת מסורות המחול של העדה האתיופית.

כפי שאנו רואים, הפריחה בישראל חובקת היבטים שונים של מחול שמעניקים לה עומק, אבל ניתן לומר, שחלק ניכר מהתהליכים שתוארו לעיל מצויים גם במחוזות אחרים של המחול בעולם. והרי מדובר באמנות שפורטת על כלי שהמבנה הארכיטקטוני האנטומי שלו מצוי בכל היבשות והוא מבטא את המנעד הרגשי, החשיבתי והיצירתי שהוא נחלתם של כל בני האנוש. בהקשר זה כתב החוקר ותיאורטיקן האמנות גדעון עפרת (1984): "המקומיות האחרת איננה מתיימרת להסתמך על הגדרה של מקומיות אמנותית. הגדרה זו תהיה תמיד מלאכותית, כפויה ומוצריה כושלים. רוצה לומר, כלל אין זה חשוב לנו אם משהו מהמקומיות האחרת שלנו ידמה למשהו ממקומיות אחרת כלשהו... לפגוש את המקום פירושו – לפגוש טבע של מקום ותולדותיו של מקום ו/או אמנותו של מקום... מקומיות אחרת של תכונות פיזיות, של סמלים חיים ושל מיתוסים

מחול עכשיו | גיליון מס' 14 | אוקטובר 2008 7 |

אמיתיים של החברה הנוכחית" ("מקומיות אחרת" מתוך כאן, עמ' 53).

ובכל זאת, כל אדם הוא עולם ומלואו של ניואנסים, וכל חברה אינה שכפול של חברתה. בתוך אותה מסגרת צרה של ניואנסים, של דקויות שאי אפשר למדוד באופן מדעי והן שייכות לעולם האמנות הסובייקטיבית, קיים אותו חותם, אותו קול, ובו מתמקד המחקר.

החיים הם מסע של תהליך יצירתי, דינמי ומשתנה שמשתקף במחול. ההיסטוריה מלמדת שבחייו של עם יש עליות ומורדות, ואין אנו יודעים אם אנו מצויים באמצע טיפוס לקראת פסגות נוספות, או שההידרדרות במדרון כבר עומדת בפתח. לכן כל מה שנכתב כאן הוא בגדר בחינה של ההווה, שהיא קצהו של העבר.

### ביבליוגרפיה

אלדור, גבי. "בלתי נראה לעין אלא בכאב הסופי", *מחול עכשיו*, גיליון 4, מארס 2001.  
— "האחר עוד לא נולד", *מחול בישראל*, גיליון מס' 12, 1998, עמ' 10-12.  
אשל, רות. "משבר שנות ה־50 במחול בארץ מנקודת ראות של רקדנית". *שנתון מחול בישראל 1987/1988*, עמ' 5-10.  
— *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל, 1920-1964*, ספרית פועלים, 1991.

— תיזה לתואר שלישי. *תיאטרון-תנועה בישראל 1976-1991*, הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב, אוקטובר 2001.  
— "לרקוד עם רוח הזמן, הסכסוך הישראלי/ערבי במחול הישראלי". *מחול בישראל*, גיליון מס' 10, מרץ 1997, עמ' 14-22.  
— "הבלט הקלאסי בן חורג במחול הישראלי", *מחול עכשיו*, גיליון 2, יולי 2000.  
— "התמסדות וצנטרליזציה: מחול בישראל,

1964-1977", *מחול עכשיו*, גיליון 6, ספטמבר 2001.

— "המרד הגדול והשיבה אל השורשים – השפעת מחול ההבעה על תיאטרון-התנועה בישראל", *מחול עכשיו*, גיליון 10, ינואר 2003.  
— "להקת בת-שבע – העשור הגרהאמי", *מחול עכשיו*, גיליון 11, נובמבר 2004.

הירשפלד, אריאל. "האשה, השיר והאגן". *הארץ* 30.8.1996.

חוטרישי, תקווה. "ללא היגיון פנימי", *ידיעות אחרונות* 14.8.1994.

טולידאנו, גילה. *סיפורה של להקה – שרה לוי תנאי ותיאטרון-מחול ענבל*, הוצאת רסלינג, 2005.

כהן, נילי. "15 שנה להרמת מסך", *מחול עכשיו*, גיליון 12, אפריל 2005.

מנור, גיורא. *חיי המחול של גרטרוז קראוס*, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1978.

— *אגדתי – חלוץ המחול החדש בארץ-ישראל*, ספרית פועלים והספרייה למחול בישראל, 1986.

— "יש עם מי לרקוד – בעקבות מופעי הרמת מסך". *מחול בישראל 1994*, גיליון 3, עמ' 32.

— "מפנקסו של מבקר". *מחול בישראל, 1995*, גיליון 6, עמ' 22-23.

— "המחול הישראלי סוף שנת 1997 – תמונת מצב". *שנתון מחול בישראל 1998*, גיליון 12, עמ' 6-8.

עפרת, גדעון. *כאן – על מקומיות אחרת באמנות ישראל*. ירושלים: אמנות ישראל, 1988.

רוטמן, יונת. "הסכסוך היהודי ערבי בריקודיהם של אמיר קולבן, רמי באר ואוהד נהרין – המעבר מהגדת הנרטיב לפירוקו". *מחול עכשיו*, גיליון 11, נובמבר 2004, עמ' 39-46.

רוטנברג, הניה. "מכלול האפשרויות במכלול אחד – ראיון עם רמי באר", *מחול עכשיו*, גיליון 9, ספטמבר 2002.

— "הגוף הנוכח ונוכחות הגוף: 'שלוש' של אוהד נהרין", *מחול עכשיו*, גיליון 13, דצמבר 2005.

אחד הריקודים היפים והמרתקים שעלו לבמה לאחרונה הוא *רעש לבן* (2008) של נועה ורטהיים, בביצוע להקת ורטיגו. הריקוד עוסק בחוויית החיים של האדם במאה ה־21, המושפעת ומעוצבת על ידי המולת תרבות הצריכה, הצפת התקשורת וגודש המידע. במילותיו של קאלה לאסן: "רחש הגשם, הרוח, ציוץ הציפורים ושיחותיהם של בני האדם נבלעו ברעשי התאגידים, התקשורת, תרבות הצריכה ובעומס יתר של המידע" (מתוך התוכנית של הריקוד). הייחוד של הריקוד טמון במארג המרתק שיוצרת ורטהיים בין היצירה האסתטית והרעיונות, שכל אחד מהם וכולם יחד עוסקים בדיאלוג בין האדם לסביבה.

המושג "רעש לבן" מתייחס לרעש אקראי המפוזר על פני תדרים רבים, שאינו מושך את תשומת לבנו כמו צלילים רגילים שונים. "הרעש הלבן" ממסך ומטשטש את רעשי הרקע של החיים המודרניים, אבל יחד אתם הוא הופך לרעש־רקע גם את הצלילים הרגילים שאנו שומעים, כמו ציוץ ציפורים, רגליים מדשדשות או דיבור חרישי – עד שאנחנו כמעט ולא שומעים דבר. הריקוד *רעש לבן* מציג עימות בין ייצוגי "תרבות" לייצוגי "טבע", ובאופן ממוקד יותר את ההתמודדות של הפרט עם המתח שבין רעש הסביבה לרחשים ולקולות הפנימיים. הריקוד הועלה בבכורה באפריל 2008 במרכז סוזן דלל, בהשתתפות הרקדנים והשותפים ליצירה: איוויצה באנו, אייל ויזנר, רינה ורטהיים־קורן, וובה זאק, כרמי זיסאפל, אורן טישלר, ענת יפה, אלון קרניאל, מיה רשף ושירן שרעבי.

ההתעניינות של ורטהיים בסוגיות העוסקות בקשר שבין האדם לסביבה ניכרת בעבודתה *לידת הפניקס* (2004), פרויקט מחול בטבע המסמל כמיהה לטבע ולרוחניות למול המציאות היומיומית הגשמית (וידילוביץ, 2004). בעבודה זאת אתרי המופע משתנים וכל אחד מהם משפיע בדרכו הייחודית על הרקדנים, כמו גם עם הצופים. ב*לידת הפניקס* (2004), כדי להגיע לאתר המופע במשתלה בכרמיאל, לדוגמה, נדרשו הצופים לצעוד בחצות הלילה כברת דרך ארוכה ולראות את הרקדנים רוקדים על אדמת הכבול הרכה והמתמסרת. לעומת זה, כשהמופע מתרחש בחוף הים באכזיב הרקדנים מתנועעים על חול חם העף ברוח והצופים מתבוננים במופע על רקע הים והשמש הצוללת לתוכו בשלל צבעים. עבודה זאת משתלבת בהרמוניה בסביבה ובנוף, אבל בודזמנית היא מאפשרת לנוף להעניק לעבודה השראה ולהפוך לחלק בלתי נפרד מהיצירה של ורטהיים והלהקה.

מחול היוצא אל הטבע יוצר תגובה פיזית אצל כל המשתתפים, מבצעים כצופים, מכיוון שהמודעות מתעוררת עם התרגשות החושים. עם זאת, עירוב הצופים במופע אינטימי וייחודי, שבו הם קרובים יותר למעמד של עדים, מאפשר להם, כמו למבצעים, לבדוד את החושים המתעוררים

## הניה רוטנברג



*רעש לבן*, מאת נועה ורטהיים, רקדנית: מיה רשף, צילום: גדי דגון  
*White Noise* by Noa Werteim, Vertigo Dance Company, dancer: Maya Reshef, photo: Gadi Dagon

# רעש לבן:

# מחול אקולוגי

הארכיטקט לורנס הלפרין בנו קהילה שעסקה במחול אקולוגי בחוף המערבי בארה"ב בראשית שנות השישים. לורנס עיצב ובנה בעיירה קטנה על חוף האוקיינוס הפסיפי מקום מפלט, שסיפק את צורכי המשתתפים אך גם השתלב בהרמוניה עם הסביבה והנוף עוצר הנשימה (Worth & Poynor, 2004). שלושת העקרונות שהנחו את הלפרין ואת אלה שעבדו עמה היו: הגוף האנושי הוא מיקרוקוסמוס של היקום, תהליכי הטבע מספקים הנחיות אסתטיות והטבע הוא בעל יכולות ריפוי.

בישראל, אחת היוצרות הראשונות שעסקו בנושאים אקולוגיים היתה הכוריאוגרפית רות זיר־אייל. ב־1978 היא יצרה את *כתרות מזרות*, שם ניכרת השפעת המחול האוונגרדי האמריקני בשפת תנועה יומיומית, בחוסר נרטיב ליניארי,

הלהקה ומציע מודל לחיים אלטרנטיביים. בני הזוג ורטהיים ועדי שעל, שהקימו את להקת ורטיגו בשנת 1992, ראו לנגד עיניהם את המודל הבא: "מרכז תרבותי שוקק חיים בתחומי האמנות, הרוח והאקולוגיה, המזמין את הציבור לפגוש דרך הגוף והמחול את הנושא הסביבתי-אקולוגי באמצעות הופעות, סדנאות, פסטיבלים ומפגשי מחול-סביבה" (מתוך התוכנית של *רעש לבן*).

המחויבות של נועה ורטהיים ועדי שעל לגישה ההוליסטית, המשלבת אמנות וחיים, אינה חידוש בעולם המחול. יוצרת בולטת וחשובה שעסקה במחול אקולוגי ושהשפיעה באופן משמעותי על מחול האוונגרד של שנות השישים בארצות הברית, שהשלכותיו על המחול ניכרות עד היום, היא הכוריאוגרפית האמריקנית אנה הלפרין (Halprin, נולדה בשנת 1921). הלפרין ובעלה

על מנת שיוכלו להתמקד בהתרחשות. מופע זה נשאר במסגרת של חוויה חד־פעמית, תיאטרון שבמהותו נמצאות ההתנסות, הספונטניות, החשיפה והאינטנסיביות. ואכן, בתום *לידת הפניקס* (2004) נעלמת הכיפה הקלה להרכבה, העשויה קני במבוק, בלי להשאיר אחריה סימן. כמו הפניקס (עוף החול) היא מתעוררת ומתחדשת במקום אחר ובזמן אחר.

ההתעניינות של ורטהיים בנושאים אקולוגיים, ביחסים שבין האדם והסביבה, באה לידי ביטוי גם במרכז המחול ורטיגו בכפר שפתחה בקיבוץ נתיב הל"ה. המרכז מדגיש את המחויבות של הלהקה לעיסוק בנושאים של סביבה ואקולוגיה, מעבר לביטוי של סוגיות אלו במחול. מרכז התרבות הכפרי, החוקר את הקשר שבין התנועה והאדמה, מתקיים לצד המרכז הירושלמי של

בשימוש בחפצים בעלי תפקיד מרכזי בעבודה ובגישה תנועתית הומנית לשימוש בגוף האדם (אשל, 2001). היצירה עוסקת בעיר עכשווית, בשטיפת המוח של המדיה, באלימות ובהררי אשפה מצטברים. לשם כך בחרה זיו-אייל בעיתונים, מטאטאים, פחי אשפה, פטישי פלסטיק ומשורקות כחפצים לעבודה. עבודה אחרת, שאותה יצרה עם קבוצת תיאטרון נווה צדק, היא *מחזור* (1982). ביצירה חוזרת זיו-אייל לחומרים ולמצבים ראשוניים ביותר של אדם, מים, אדמה ואוויר. היצירה מבוצעת בתוך שוחה שנחפרה באדמה ובה יצרו קבוצת נשים וגברים מופע מרתק של קיום אנושי קמאי ממים ואדמה. המופע מסתיים כשהמבצעים מתרוממים והולכים לעבר הקהל, כשהם מלווים את עצמם בשירה (מנור, 1995).

הייחוד של *רעש לבן* הוא בהיותו ריקוד העוסק ברעש תרבותי, ברעש המתקיים במרחב עירוני. ורטהיים בוחרת את המרחב הקונבנציונלי – במת התיאטרון – כסביבה שבה היא מעמדת את הצופים עם סוגיות אקולוגיות. היא מנצלת את נגישות המופע, המוצג בתיאטרון קונבנציונלי, כדי להקסים את הצופים ולמשוך אותם אל תוך העולם שהיא בוראת על הבמה. האמצעים האמנותיים בריקוד זה הם השפה התנועתית הייחודית והאישית – מיזוג של תנועה יומיומית עם תנועה אורגנית וזרמת המבוססת על אלתור במגע (Contact Improvisation) ואמנויות לחימה מהמזרח ועם תנועה מהירה, פיסית, מקוטעת ומלאת סכנות. מרחב התנועה בריקוד נע בין תנועה במרחב אישי לתנועה הפורצת מהגוף החוצה. התנועה במרחב האישי מתרחשת על ציר אנכי, בין ההתרחקות מהרצפה להתקרבות אליה, בין התרוממות לנפילות וגלגולים והטווח שביניהם. קטעי סולו בעלי איכות מדיטטיבית של מוצגים בנפרד או ארוגים בתוך מכלול התנועה של הקבוצה, שהיא מהירה ואלימה, נזרקת ונבעטת. מוסיקת הטכנו והחיבורים המוסיקליים שיצר והלחין לריקוד רן גגנו, הם רובד אחר, המתווסף לרעש התנועתי. גם עיצוב הבמה והתלבשות של אופיר חזן תורם לחידוד סוגיית ההתמכרות למותגים לעומת לבוש אישי, המאפשר ביטוי ייחודי של הגוף ללא תיוג מגדרי. וכך, רק לאחר שהצופים נשבים בידי טרפסיכורה, הם נחשפים למסרים המוצגים במכלול היצירה.

הריקוד נפתח כשעל במה חשוכה מוצבים ריבועי אור ורקדנים חסרי פנים, לבושים בבגד אחיד המכסה את ראשם, מגיחים מתוך החשיכה, מטפסים ומתיישבים עליהם. הרקדנים יושבים על המסכים כשגבם לקהל ואז מבחינים שריבועי האור ממוקמים על כיסאות גבוהים בקדמת הבמה. לצלילי רעש מונוטוני מרימים הרקדנים את חולצותיהם וחושפים את סימן הבר-קוד המוטבע על גבם. האסוציאציה האלימה של הטבעת קעקוע, המעיד על חפצון הגוף הייחודי, מזעזעת. בו בזמן היא מסיבה את תשומת לבם של

הצופים למשמעות שמאחורי מעשה זה, לניסיונות שעושה המדינה להפוך את הגופים האנושיים, את האזרחים, לאחידים ואנונימיים במסווה של הנגה ושמירת הסדר, כדי שיעמדו לרשותה וכדי שתיטיב לשלוט בהם. כשדמות המזכירה חיה אנושית חוצה את הבמה לרוחבה על ארבע גפיים, בתנועה זרמת ואלסטית, היא מטשטשת את הגבולות בין אדם לחיה ומעצימה את הניכור והפער הקיימים בין ייצוגי ה"תרבות" לייצוגי ה"טבע".

בהמשך, לצלילי מוסיקת הטכנו המונוטונית המתנגנת ללא הפסקה ומאפילה על כל צליל אחר, נכנסים לבמה שני רקדנים המתעמתים תנועתית פנים אל פנים. הם דוחפים, הודפים וזורקים זה את זה בתנועה אלימה, וכששאר הרקדנים מצטרפים כולם תורמים לרעש התנועתי הבלתי פוסק על הבמה. הכיסאות נגררים לירכתי הבמה ומרחב הבמה מתמלא גופים הנזרקים באוויר, נחבטים

(simulacrum), המשחזרים אובייקטים נעדרים, דימויים שיתכן כי הצופים מכירים רק מייצוגם על המסך. תאורת המסכים יוצרת על הבמה פסי אור באזורים ממונים ובאיכויות שונות, המאירים ומסתירים חלקי גוף של הדמות המתנועעת לפנייה. תנועתה, היוצרת קו אלכסוני ממעלה הבמה הימני אל קדמת הבמה השמאלית, מזכירה את תנועתה של חיה. הגב המתקשת לאחור מצטרף לאגן הנע קדימה, ונענה לברך המובילה את ההתקדמות. אליהם מצטרפים בתנועה המתענגת על עצמה שאר חלקי הגוף. ואז, בתנועה זורמת, מנחה מגדל השיער את התקדמות הגוף ומושך אחריו את הגו. הרגל הנמתחת לאחור עולה בתנועה רכה למעלה, מתמתחת כמתפנקת, יורדת מתוחה לפני הגוף והאגן מתקרב לרצפה. ואז, כשכל גופה קרוב לרצפה, היא מתקדמת-חוזלת כשכל אבריה נראים ככלים בתזמורת שעליהם היא מנצחת.



רעש לבן מאת נועה ורטהיים, צילום: גדי דגון

ברצפה ומתגלגלים ללא הפוגה. לרעש התנועתי המטריד נוספת התאורה המרצדת, היוצרת אשליה של תנועה מקוטעת וחלקי גוף מנותקים ושרורים. ורטהיים משתמשת בטכניקת האלתור במגע בריקוד בהקשר שונה: במקום מגע של התחשבות וחודעות לאחר, היא מציגה אותה כמגע אלים, אגרסיבי ומנוכר. הקטע מסתיים כשהבמה אפלה וריקה ממשתתפים ורק הצגים מסתכלים בצופים בעיניהם העיוורות והקרות.

על במה ריקה מוצגות על המסכים תמונות של נוף בראשיתי, ים משובץ בסלעי בזלת שחורים. לצליל המזכיר צופר של אונייה רחוקה מתנועעת ריקודית, מיה רשף, בריקוד סולו יפהפה. בשיער אסוף, המורם למגדל גבוה בסגנון בארוקי, היא נעה בתנועות חתוליות וחושניות, מרוכזת באנרגיה של גופה ומנותקת מהסביבה. ברקע מוצגות תמונות של נופים המשמשים ייצוגים סימולקריים

את האגן ומתארגנים בשורה כאילו היו גוף אחד, תוך תנועה מעגלית של האגן האחד הגדול. הם משתרעים על הרצפה בתנוחת אודליסק, הקשורה לנשיות אוריינטלית המוצגת בעירום בתנוחה ארוטית (נושא שהציירים מאטיס, אנגרה ורונאר הרבו לתאר), כשרגליהם מקופלות בפישיוק והאגן ואיברי המין חשופים. אבל למרות כל מאמציהם, מבטה נשאר אדיש.

את הריקוד הטקסי של הגברים קוטעת תנועתה האיטית של רקדנית מרתקת בהריון מתקדם, כרמי זיסאפל. היא מניעה את האגן קדימה ואחורה בתנועה גלית, נופלת, מתגלגלת על הרצפה כשתנועתיה יוצאות מן הגוף וחוזרות אליו ומסתיימות לעתים ברטט מתמשך. תנועותיה המעוגלות נחטכות מדי פעם בתנועה חדה או נקטעות וקופאות, ושוב זורמות, מתארכות ורטטות. הרקדנים מצטרפים אליה לריצה לאחור

חלק בלתי נפרד מגופו. על הצג מוקרנות תמונות, שאולי לקוחות מהחיים החיצוניים והפנימיים של האדם הנושא אותן. הרקדן מתנועע במהירות, נופל, מזנק, קופץ, כאילו מנסה להתנער מהקעקוע שעל גופו, להשליך אותו מעליו. התנועה שלו היא כמו של חיה לכודה, וכל ניסיונותיו להשתחרר הם לשווא. הוא מנסה להסיר מעל גופו את החלון-מסך, שכל אחד יכול לחדור אליו ושאינו מאפשר לפרט אינטימיות. אבל על החלון-מסך האחוז בגופו של הרקדן מוקרנות תמונות נוף שהוא אינו יכול לראות.

הריקוד מסתיים בקטע שבו כל הרקדנים מתנועעים בתבנית חוזרת של התפזרות והתכנסות, בתנועה אנרגטית ומהירה או מדיטטיבית ואיטית, לצלילי מוסיקה מינימליסטית שיש בה חזרות רבות. כשהרקדנים מתפזרים תנועותיהם גדולות וצעדיהם רחבים, ואז הם



White Noise by Noa Wertheim, Vertigo Dance Company, photo: Gadi Dagon

במעגל, סובבים אותה ומתפזרים. כפי שכותבת מבקרת המחול יודילוביץ: "לא בכל יום ניצבת על הבמה בסוזן דלל רקדנית בהריון מתקדם ויש בזה מסר ראוי להערכה" (2008 א'). על הבמה החשוכה מפוזרים מסכים המקרינים תמונות נוף, אבל הפעם הגוף אינו פסטורלי. זוהי אדמה סדוקה ומבוקעת. אדמה חרבה זאת משמשת עדות לניצול לרעה של הטבע העומד לרשות האדם, להשתלטות עליו במקום להיות חלק ממנו. על רקע תמונות אלה נגלים הרקדנים על הבמה החשוכה. זרועותיהם מתרוממות ונשמטות בלאות, וגופם נופל בכבדות לרצפה. תנועתם האיטית משובצת בתנועות חדות, בזרועות מושטות המשתוקקות למשהו לא מושג ובנפילות חדות על הגב.

בריקוד סולו אחר מתנועע רקדן בתנועה גמישה ומרשימה, כשמסך מקועקע לגבו כאילו היה

כשרקדנים אחרים נופלים, חבריהם תומכים בהם ומשכיבים אותם. שאר הרקדנים מצטרפים ונשכבים ורק רקדנית אחת נשארת לרקוד בעמידה. ככל שגוברות החזרות על התבנית מצטמצמת גם תנועת ההתפרשות וההתכווצות של גוף הרקדנים, והם נשארים קרובים לאדמה המנחמת. הם חוזרים על מוטיבים תנועתיים כמו תנועת האגן המעגלית, איברים הנשמטים לרצפה בכבדות וביאוש, תנוחת האודליסק או התקדמות מקרטעת בפיסוק רחב מאוד. הם מתרוממים בלאות, נעמדים וצועדים בתנועה אחידה ונעלמים במעלה הבמה.

*רעש לבן* הוא ריקוד מטריד ואלים, שבו בזמן משדר רצון כן להשפיע ולשכנע. ורטהיים מציגה עבודה מרתקת ויפה, שבה כל מרכיבי הקומפוזיציה – התנועה, המוסיקה והעיצוב – תורמים למכלול. אבל לצד היופי האסתטי דורשת ורטהיים מהצופים גם כנות, פתיחות והקשבה פנימית ללא התחמקות, כדי שיוכלו לפתוח ערוצים להתעמתות עם הנושאים שהיא מציגה. הדרך שבה בחרה ורטהיים להציג את הנושא אינה נטישת התיאטרון הקונבנציונלי, כפי שעשתה בלידת הפניקס (2004), אלא שילוב של האמנות והחיים והצגתם זה לצד זה על הבמה. המחאה היא הנותנת לרעש לבן את כוחה ואת משמעותה.

### ביבליוגרפיה

- אשל, רות. "מהו תיאטרון התנועה? הגדרת המושג תיאטרון-תנועה". *מחול עכשיו*, גיליון 5, 2001, עמ' 27-33.
- יודילוביץ, מרב. "לידת הפניקס": חוויה יוצאת דופן". *Ynet*, 14 ביולי, 2004. [www.ynet.co.il/articles/1,7340,L-2947278,00.html](http://www.ynet.co.il/articles/1,7340,L-2947278,00.html).
- \_\_\_\_\_. "שקט ברעש הזה". *Ynet*, 5 במרץ, 2008, עמ' 4-1. <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3515039,00.html>.
- \_\_\_\_\_. "סחרחורת עושה רעש". *Ynet*, 6 באפריל 2008 א', עמ' 1-4. <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3527993,00.html>.
- מנור, גיורא. "מסע הפלאים של רות זיו-אייל". *מחול בישראל*, גיליון 4, 1994, עמ' 10-12.
- Worth, Libby & Poynor, Helen. *Anna Halprin*. London & New York: Routledge, 2004.

ד"ר הניה רוטנברג – חוקרת ומרצה בסמינר הקיבוצים ועורכת שותפה של כתב העת מחול עכשיו. מאמרה "Lea Anderson, Dancing and Drawing the Past into the Present" יצא באסופת המאמרים *Decentring Dancing Texts* בעריכת ג'נט לנסדייל (הוצאת פלגרייב ומקמילן, 2008).





אני רעה אני מאת יסמין גודר, רקדנים: מאיה וינברג, ערן שני ודנה יהלומי, צילום: מרקו קאסטלי  
I am Bad / Am by Yasmeen Godder, photo: Marco Castelli

# לשכוח את המילים: טקסט ביצירתה של יסמין גודר

אתה אומר שמילים שונות מציוץ האפרוחים. האומנם יש הבדל?  
צ'ואנג'דזה, 1997, עמ' 17

## עינב רוזנבליט

### מילים באני רעה אני

ביצירה אני רעה אני (2006) משתמשת גודר במילים באופן שמשנה את משמעותן. בריקוד נוכחים כאב ואי נחת שמקורם בפחד. הפחד מתעצם לחרדה ולאימה בחלקים מסוימים של המופע, ובחלקים אחרים מוצג כפגיעות וכחוסר ישע. הרוע המופיע בכותרת היצירה מגולם תחילה בדמות אחת, שבראשית היצירה עוטה מסכה של אריה מפחיד, ולאורך המופע נוהגת באכזריות בדמויות האחרות. לאורך היצירה מתברר שהרוע מצוי לא רק אצל האריה, אלא גם אצל כל אחת מהדמויות בתוכה פנימה, משמע שהן מפחדות מעצמן ומתאכזרות לעצמן. היצירה חושפת את הרוע שאנחנו משליכים על אחרים, שלמעשה מצוי בתוכנו. האריה מפחיד לכאורה, אך כשהדמות פושטת את המסכה היא מתגלה כאומללה לא פחות מאלה שאותם היא מאמללת. המופע עוסק בשאלת הייצוג, איך דברים מצטיירים

את הרעיון של מעין שפה יחידה במינה, אי שם בין המחווה למחשבה... התיאטרון יכול לחלץ מן הדיבור גם את האפשרויות להתפשט מחוץ למילים, להתפתח בחלל ולהשפיע על הרגישות ככוח מרטיט... כאן מופיעה שפתם החזותית של החפצים, של התנועות, של התנוחות והמחוות" (1996, עמ' 98).

לפי ארטו, שפה זו הופכת את המילים ללחשים, תוך מתן מובן חדש ומעמיק יותר למחוות ולסימנים. גודר מממשת במידה רבה את דרישתו זו של ארטו לשפה שמעבר למילים. גם כשהיא משתמשת במילים, הן אינן מוסרות ידיעה ברורה על העולם, אלא מעבירות תהייה, ספק ושאלה עליו. כמו בתיאטרון האכזריות לארטו, גודר מחפשת את המקום שבין החוויה לצלילים, וגם המילים ביצירותיה מטופלות כצלילים. הן אינן מתארות את החוויה, אלא הן עצמן החוויה בזמן אמירתן על הבמה.

שאי אפשר לתארה באופנים רציונליים. החומריות של הגוף הרוקד היא הליבה, והתנועות נולדות מתוך עבודה פנימית כנה. גם מילים, אף שמקורן בתודעה האנליטית, יהיו אחד האמצעים הרטוריים של גודר לביטוי אי-היגיון. פיסת הממשות המוצגת על הבמה נענית לחוקי היגיון אחרים מאלה הנהוגים במציאות היום-יומית, וגם הטקסטים מטופלים כך שהם נשמעים אחרת. מילה היא תוצר של התודעה המבחינה, אך גודר הולכת אל מעבר לגבולותיה של תודעה זו.

איש התיאטרון אנטוניו ארטו מתח ביקורת, בשנות ה-30 של המאה הקודמת, על יסודותיו של התיאטרון המערבי. הוא ביקש ליצור "תיאטרון של אכזריות" שיעביר לקהל תחושה של כאב, ייסורים ונוכחות של הרע בכל האמצעים העומדים לרשות התיאטרון, ולא רק באמצעים מילוליים. ארטו אמר: "עלינו לשים תחילה קץ לתלותו של התיאטרון בטקסט, ולגלות מחדש

הרעה אני (2006), דרמטורגיה: איציק ג'ולי, הלחנה וביצוע מוסיקלי: קייג'י היינו, עיצוב במה: אורן שגיב, תלבושות: מעיין גולדמן, תאורה: אבי יונה בואנו (במבי), עיצוב מסיכה: אלונה רודה). אטען שהמילים ביצירה זו תורמות לטשטוש הפרדות דיכטומיות כמו אני/אחר, מתעלל/קורבן. לבסוף אנתח את השימוש במילים באלם (2001), ייעוץ אמנותי: איציק ג'ולי, שירה: דיקלה, מוסיקה ועיצוב פסקול: קרני פוסטל, עיצוב במה: ענת שטרנשהאוס, תלבושות: וונדי ווינטר, דליה לידר יסמין גודר, תאורה: ג'קי שמש), ואת התימה של

הוג לחשוב שמילים משקפות את המציאות, אך אבחנות של מילים הן רק רדוקציה מילולית לקיים; הממשות קיימת בלי תלות במושגים המגדירים אותה. התודעה האנליטית מנסחת מושגים על המציאות, וחלק ניכר מחיינו מתנהל בגבולותיהם, כמו הגבולות שאנו מתוים בין טוב לרוע, עונג וכאב, גוף ונפש. אבחנות מושגיות הן לפעמים שימושיות, אבל בפעמים אחרות הן מפריעות ליכולת לחוות את המציאות בספונטניות, מתוך נאמנות להווה ולמה שקיים בו ברגע נתון.

הכוריאוגרפית יסמין גודר נאמנה ביצירותיה למה שמתרחש באמת, ואינה מערימה על הגוף המתנועע הגדרות שאינן הוא. ההתרחשות על הבמה של גודר אינה נענית לחוקי השפה הרגילים ובמהותה אינה נתונה להמשגה. גודר הולכת אל מעבר לגבולות התודעה האנליטית, וגם השימוש בטקסט ביצירותיה אחר מהמוכר. היא מפרקת את המילים ממשמעותן, כך שהמילה (מסמן) אינה מתארת עוד את המסומן שנהוג לייחס לה במציאות. גודר עורכת דה-קונסטרוקציה למילים, כפי שגם מחוות של הגוף והבעות פנים מפורקות ביצירותיה ונבנות מחדש באופן שאינו מובן מאליו.

### מעבר למשמעות המילולית

האדם נחפז לנסח משמעות לכל התנסות, אך "משמעותו" של דבר אחרת מהדבר. כשמחפשים את המשמעות, כבר לא שוהים בדבר, בהווה, בהתנסות או ברגש, אלא מחפשים דרך להגדיר אותו/ה בדרך מוכרת. לאמיתו של דבר, כל התנסות היא ראשונית בכל פעם. כל כאב הוא ראשוני כשהוא נחוה, ואינו זהה לכאב שנחוה בעבר. תשוקה היא אחרת בכל פעם שהיא נחוית. רוך או חיבה הן מילים שגידורו הלכי רוח בדרך מוכרת ומובחנת, אך הרוך והחיבה שונים בכל פעם שהם הווים. הניסיון לייחס משמעות מוגדרת להווה מצמצם אותו. התודעה מבקשת לערוך סדר במציאות, אך המשמעות שהיא נותנת לדברים קיימת רק בעולם הלשון. כל חוויה: שלוה, געגוע, חרדה, קורת רוח, היא חד פעמית לאותו רגע שהיא נחוית, אף שהשפה המילולית תשייך אותה לדבר מה מוכר מהעבר.

מחול עכשווי חוקר באמצעות הגוף את המציאות כפי שהיא, בלי לתייג אותה. ריקוד מהסוג שיוצרת

המאמר ייבנה משלושה חלקים. ראשית אתייחס לשאלת המשמעות במחול העכשווי ואבהיר כיצד סגנון מחול זה הולך אל מעבר למילים. בהמשך אבחן את השימוש במילים ביצירה אני

בתודעתנו וכיצד נוצרים דימויים. לגודר (שמגלמת את האריה) יש מחווה תנועתית החוזרת על עצמה: אגרופים קפוצים לצדדים במרפקים כפופים, שרירי זרוע מובלטים והבעה מפחידה על הפנים. לכך מצטרפת לפעמים נהמה חייתית שמעוותת את הפרצוף. מחווה זו היא כמו ייצוג מנוחך של רוע. האריה הוא ייצוג של הרע. הוא לא באמת מפחיד, אבל מתויג כמפחיד בהבעות הפנים ובתנועות הקיצוניות שלו. התודעה של גודר ביצירה זו הולכת מעבר לדימויים, מעבר להבחנות, ומבהירה שהבחנות כמו טוב/רע, מתעלל/קורבן תקפות רק לסיטואציה אחת ומשתנות מיד אחריה. המופע מציג כך את אולת היד של התודעה הממשיגה. באמצעות המילים מבהירה היוצרת שהפרדות שאנחנו עורכים בין אני לבין אחר, הן הפרדות מושניות בלבד, בעוד שבמציאות קשה להפריד בין טוב לרע ובין אשם לקורבן האשמה.

על הבמה ניצב חדר שקירותיו זכוכית, ובתוכו אישה. כשהתרחשות מחוץ לחדר הזכוכית הופכת לסוערת, נוטלת האישה צבע אדום וכותבת על הקיר בתוך התא: "Help Her". הכוונה היא עזרו לה – לדמות האריה שהורידה את המסיכה, אך למעשה, כפי שיתברר מיד, קריאת העזרה מכוונת גם לאחרים, שגם הם זקוקים לעזרה. כל אחד מהגופים המתנועעים ייפול לרגעים ארוכים קורבן להתעללות, ובעיקר זו שכתבה את זעקת העזרה. "her" מקביל ל-"me", משום שאין הבדל אמיתי בדפוסים המנטליים שחווה כל אחת מהן על הבמה.

שתי נשים על הבמה, פוחדות מגבר, אף על פי שבפועל הוא נראה חלוש מאוד, לא מאיים ולרגעים ארוכים קורבן התעללות בעצמו. הן פונות אליו וזועקות: "Jonny, don't hurt her!" אף שהוא, יותר מהן, נראה קורבן להתעללות הנוכחת על הבמה, ואינו רק מעולל אותה. במופע הגבר נוגע לאישה בשדיה, אך נראה מאוד מיוחד בעצמו, או מעצמו. בהמשך נוגעת אותה אישה בשדיה של אישה אחרת, באינטנסיביות גדולה יותר. הדמויות על הבמה מחליפות תפקידים – סובלות ומתעללות, מפחידות ומפוחדות. הקורבן הופכת בתוך דקות למתעללת, האריה המפחיד נעשה לרגעים זקוק לעזרה, הבית המון הופך לחלל מדמם והבגדים המגינים נהפכים לאזיקים. היצירה עוסקת בדרך שבה אנחנו תופשים את המציאות ומחילים עליה תיוגים כמו רע וטוב, מפחיד או מפחד. ההתרחשות לאורך המופע שוברת את התיוגים הללו. כשגודר עוטה את המסיכה ואחר כך מסירה אותה לעיני הקהל, הבדיה שבמסיכה והעמדת הפנים מפנות מקום לאמת חשופה. אין אריה באמת, יש מסיכות שאנחנו נוטים לעטות על עצמנו או לראות אחרים כעטויים בהן. אבל גם מתחת לאריה יש נפש פגיעה, שאיננה שונה מהפגיעות שנוכחת על הבמה אצל הדמויות האחרות.

בהמשך פורצת דמות האריה, כבר בלי המסיכה, 14 | מחול עכשיו | גיליון מס' 14 | אוקטובר 2008

בבכי. גבר ואישה שבקרבתה חשים לראות מה אירע לה. האריה והאישה פותחות בדואט, שהופך בהדרגה למין סחיבת פצוע מתמשכת של דמות האריה הנסערת על ידי האישה התומכת. האישה, לבושה ג'ינס, חבוקה בזרועותיה של האריה והן קוראות לגבר שיבוא: "come, come, come". קריאה זו חוזרת על עצמה בהמשך המופע, ואז יש לה קונוטציה מינית ברורה. הקריאות "come, come" חוזרות בזעקה גם מפי הנשים האחרות, כשהן מופנות כביכול אל הגבר שנוכח על הבמה.

יש דמיון בין קטע זה של גודר לבוא לרקוד עמי של פינה באוש ("Komm tanz mit mir"), בקטע של באוש נראים נערה לבושה אדום, קבוצת גברים לבושים שחור וגבר לבוש חליפה לבנה, והנערה חוזרת ודורשת מהגבר בלבן שירקוד עמה. הגבר מתעלם ממנה וחוצה את הבמה הלך ושוב בהליכה נמרצת, כובעו מכסה את פניו. הנערה מגייסת לעזרתה קבוצת גברים שניצבים בשורה, שלובי זרועות, והיא ביניהם. היא חוזרת על טקסט מתוך שיר עם גרמני – "בוא רקוד עמי". בהדרגה היא נהיית היסטורית, וגם האופן שבו היא הוגה את המילים משתנה. אחר־כך יוצרים הגברים מעגל סביבה, ומעודדים אותה בקריאות קרב. היא שוכחת שהיתה עצבנית ונהנית ממיקוד תשומת הלב הגברית בה, לרגע אפילו שוכחת להמשיך לבקש מהגבר בלבן לרקוד אתה, אבל נזכרת – הגברים נשארים במעגל וממשיכים להשמיע את קריאות הקרב, בעוד היא חומקת החוצה מהמעגל ומנסה שוב להשיג את מבוקשה. כאן הבעת פניה הופכת לזעופה, והיא נעשית גרוטסקית יותר ויותר בדרישה שהגבר בלבן ירקוד עמה: הוא מתעלם ממנה לחלוטין. החזרה האין־סופית על הטקסט ("come, come") אצל באוש, כמו אצל גודר, הופכת לכפייתית. בקריאתה של האישה לגבר שיבוא או שיגמור מהולות השתוקקות וחרדה. הנערה אצל באוש וגם אצל גודר היא אובססיבית והיא הופכת לקורבן של האובססיה שלה עצמה.

המילים אצל גודר מתייחסות למצבים המנטליים של אומן, הדומים להלכי הרוח של מי שאליו הן מופנות.

### לשמוט את המילים באולם

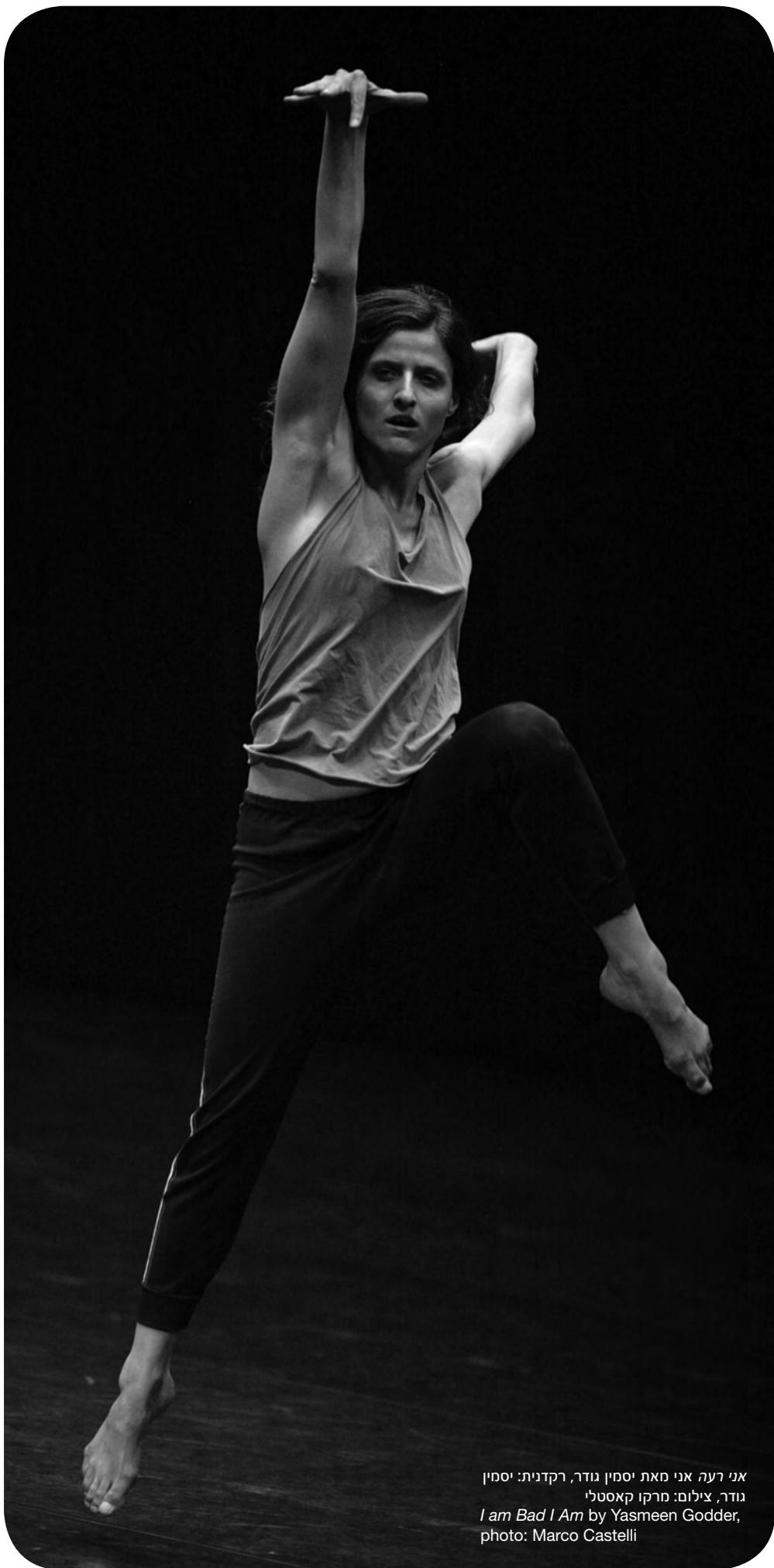
יוצרי מחול עכשווי, וגודר ביניהם, עוסקים הרבה בסבל ובכאב שהם כנראה מהחוויות האנושיות המכוננות. הגופים המתנועעים באולם (2001) מבצעים מחוות תנועתיות שמבטאות בדידות ומצוקה, הבעות פניהם קוראות לעזרה ותנועות הגוף מבטאות צימאון לקשר אנושי. ההתוודעות למאוויה של הדמויות באולם נעשית על ידי כלים מדימוליים שונים, וביניהם הסאונד שהטקסט הוא חלק מרכזי ממנו. הטקסט מבטא את הכאב ואת ההשתוקקות להפיג אותו.

בחלקים ניכרים של היצירה המוסיקה והמילים שבתוכה פועלות כדמות המספר, כך שבאינטואיציה הן מחוקמות מעל לרקדנים ומעל לשאר האמצעים המדימוליים (תפאורה, תאורה, תנועות). כמספר מייצרת המוסיקה את התימה של הטקסט האמנותי ופועלת גם כמתזמנת; תפקידה ליצור חיתוך בין סצינות שונות בעלילה. כשנפתח המסך עולה אישה למרכז הבמה ומתחילה לרקוד לצלילי השיר בוקר טוב של הזמרת דיקלה, שאלה מילותיו: "של מי התמונה שאני מסתכלת / של מי הפנים המוכרים / פתחתי את החלון עננים הסתירו את השמש / רציתי לדעת אך איבדתי תחושה / משהו נחתם שם / אני לא זוכרת / אולי מישהו יבוא ויאמר : בוקר טוב / בוקר טוב גברת / בוקר טוב לכל הילדים / בוקר טוב לכל אלה שלא להם לילה / של מי התמונה שכה כואבת / איך הפנים אצלי נשמרים / משהו קורה לי אני מתגעגעת / אולי מישהו יבוא ויאמר: בוקר טוב."

שורת הפזמון היא המשמעותית תימתית: "בוקר טוב לכל הילדים שלא היה להם לילה"; הדמויות שמופיעות על הבמה מיד אחריה הן ילדים שלא היה להם לילה, שאין להם חדר מוגן ללון בו או שאין להם הורים שישכיבו אותם לישון. הרקדנים הם ילדים שבגרו, אבל עודם זקוקים למה שלא קיבלו בקטנותם. לאורך היצירה הם ייראו כמתגעגעים למציאות אחרת, אבודים בעולם שנראה שנקלעו אליו שלא מרצונם. השיר הוא שיר נעים וערב לאוזן, אף שמלותיו מתארות מציאות קשה. בכך הוא דומה ליצירת המחול שבוראת עולם אסתטי כלל אינם מסיבים עונג למבצעים או לקהל.

לצלילי השיר נראית רקדנית (יסמין גודר) הרוקדת ריקוד מוזר. השפה התנועתית של גודר משוכללת, ומתבססת בעיקר על מחוות גופניות מוקצנות. בתנועותיה בולטת הקטיעה; בעוד שמנגינת השיר זורמת והרמונית, התנועות דווקא מקוטעות, נזירותיות, וסולו הפתיחה הזה מתווה את האופי התנועתי הדומיננטי בטקסט כולו.

גודר אומנם משתמשת במילים לחשיפת התימה של השרד האמנותי, אבל היא מפרקת אותן כך שהן מתרוקנות מתוכן. היא מעבדת את הטקסט כך שהוא מאבד את תכונותיו המקוריות. בשלב מסוים של ריקוד היחיד של גודר השיר נעצר, והתנועה נמשכת. עתה מצטרפות דמויות נוספות שממשיכות לזמזם את השיר באובססיה, והצלילים שמופקים מפיהן נשמעים צורמים. הסאונד ברקע נשמע בשלב זה כמו תקליט ישן שנתקע, אך מסרב להפסיק לנגן. כתוצאה מכך משתררת כבר בתחילת המופע תחושה של סיום, ושל משהו שהיה ואיננו. אולי זה געגוע של הדמויות לרגש שהן לא מצליחות להפיק מעצמן. כל המופע ספוג נוסטלגיה למשהו שלא היה, אולי געגועים לחום בתוך עולם מנוכר או תשוקה להרמוניה בפיות מקוטעות של צרימה.



אני רעה אני מאת יסמין גודר, רקדנית: יסמין גודר, צילום: מרקו קאסטלי  
I am Bad I Am by Yasmeen Godder,  
photo: Marco Castelli

קטע השיר בפתיחה הוא כמו קריין המציג את האקספוזיציה של היצירה. מוצגת הרקדנית הראשית (ששאר הרקדנים יהיו מין שכולים שלה), מוצג הזמן (אל־זמן, תלוש מתאריך) והמקום – מין אולם מסומן שרק שניים מקירותיו נראים על הבמה. האולם הוא ספק בית לרקדנים, ספק תא מאסר שממנו הם מבקשים להימלט. באמצעות השיר מוצג גם הנושא – הבדידות והתאוה לחום אנושי. אך אופן הטיפול של גודר במילים אינו מאפשר לקהל להתרווח בכיסאות ולהאזין להן. הקטיעה של השיר וההיתקעות על מילה אחת שנשמעת שוב ושוב מעוררות תחושת אי־נוחות, והשיר הופך מסאונד ערב לאוזן לקול לא נעים, שמתעורר רצון שייפסק.

ההרמוניה מתחלפת בדיס־הרמוניה גם בהבעות פניה של הסולנית בסצינת הפתיחה; על שפתיה מרוח משהו שהוא בין חיך לעויות, הבעת פנים שמאפיינת גם את הדמויות האחרות בחלקים ניכרים של היצירה. הבעה זו משווה לסצינת הפתיחה אווירה משולבת של עונג וחלחלה, שמלווה את המופע כולו.

המילים הן אמצעי רטורי חשוב ביצירה, אך משמעותן נמחקת בגלל השריטה שמשנה את הוראתן. שריטה זו היא המשמעותית, וסביבה נבנית היצירה – העיקר הוא לא מה שהמילים אומרות, אלא מה שהן הפכו להיות.

בהמשך, בזמן שהמוסיקה נהפכת למתכתית וקרה, כמו חריקה של מיקרופון, מתחיל אחד הגברים לשיר ג'יבריש לפי מנגינת השיר *Favorite Things* מתוך הסרט צלילי המוסיקה. מלותיו המקוריות של השיר הן: "Raindrops on roses and whiskers on kittens / Bright copper kettles on fire and warm woolen mittens / Brown paper packages tied up with strings / These are a few of my favorite things / Cream-colored ponies and crisp apple strudels / Doorbells and sleigh bells and schnitzel with noodles / Wild geese that fly with the moon on their wings These are a few of my favorite things / Girls in white dresses with blue satin sashes Snowflakes that stay on my nose and eyelashes / Silver white winters that melt into springs / These are a few of my favorite things / When the dog bites / When the bee stings / When I'm feeling sad / I simply remember my favorite things / And then I don't feel so bad".

גודר יוצרת אירוניה, בגלל הניגוד בין המילים הנעימות של השיר המקורי לבין האופן שבו הוא מבוצע על הבמה. הרקדן (בועז טרון במקור) מזמר במין רטינה שהופכת לזעקה, והוא כמו מחול עכשיו | גיליון מס' 14 | אוקטובר 2008 | 15

אחוז אמוק, סוחר בתנועה את הדמויות האחרות. כשהקהל מזהה את מנגינת השיר הוא מחפש את מלותיו, אך מוצא הברות נטולות פשר. כך גם ביחס למשמעות השיר – הנעימות והאופטימיות שמשדר הנוסח המקורי מתחלפות כאן בתהייה אם נלבבות ועדנה בכלל אפשריות. באופן זה גודר מבקשת להפוך את המציאות על פיה ולזעזע את יסודותיו של הנורמלי, כדי לחשוף את המחזות הפחות נקיים ונעימים למראה ולתחושה. היא משתמשת בטקסט באופן שהוא מספר על הפגיעות שבחויית הקיום האנושי. בקריאה תמימה, השיר *Favorite Things* עשוי להעלות רק חיוך על הדברים הפשוטים שמותר

בם לנוע ומותר לאהוב. אבל האופן שבו הוא מושר טוען את מלותיו באירוניה. הדמות ששרה אינה מצליחה למצוא נחמה בדבר: לא בילדות בשמלות לבנות, ובוודאי לא בטיפות הגשם שמונחות על עלי הכותרת, כי הדברים האהובים עליה נשתכחו כבר מלבה. נותרו לה רק נענועיה ותשוקתה למציאות אחרת. גם למנגינת השיר יש השפעה רגשית על הנמענים: העובדה שפתאום אנו שומעים משהו מוכר גורמת לנו להרגיש שייכים לעולם שעל הבמה. משום כך אנחנו מזדהים עם עולמן של הדמויות, אף שהוא מציע בעיקר תחושה של אי־שייכות וניכור.

הרטוריקה של גודר מושפעת מהעיקרים האסתטיים של פינה באוש, מייסדת תיאטרון המחול העכשווי (Tanztheater), והשימוש שלה בטקסט הוא בעל מאפיינים דומים לאופן השימוש של באוש במילים; בחזרות לקראת המופע *ציפורנים* (1983) סיפר אחד הרקדנים שהוא גאה בכך שלמד את שפת החירשים.

ביצירה כלול קטע שבו הרקדן מבצע את השיר "The man I love" לנרשון בשפת חירשים, והשיר מתנגן ברקע בביצועה המרשים של הזמרת בילי הולידיי. השפה המילולית מוצגת כאן כמדיום צר מלהכיל את המשמעויות שמעבר למילים; הרקדן עומד לבדו, לבוש חליפת ערב, בתוך שדה ציפורנים. עיצוב החלל הבימתי יוצר חיזיון משופע בניגודים; יש ניגוד בין הצבעים: החליפה שחורה, הציפורנים ורודים. יש גם ניגוד בין ריבוי הציפורנים לרקדן היחיד ובין היותו ניצב, לעומת הציפורנים שזרועים לרוחב. הניגוד קיים גם בין מלות השיר – המדברות על אהבה – ובין התנועות, שמביעות אהבה/חיבה גם למי שאינו בקיא בשפת החירשים (כמו שילוב הזרועות על הלב בתנועת חיבוק), לבין הבעת הפנים הקפואה של הרקדן המבצע. זרועותיו אמנם מתרגמות את השיר, אבל עיניו כמעט נטולות הבעה. יש ניגוד בין היופי האסתטי והאווירה החגיגית שיוצרים החיזיון והמוסיקה המפוארת, לבין הניכור והכפור שניבטים מפניו של המבצע. השיר מספר על אהבה, אך המבצע אינו נראה אהוב אלא בודד מאוד. באוש ממקדת

את מבטנו דווקא בריקבון ובניכור, הבולט עוד יותר על הרקע המתקתק הפרחוני הוורוד.

באולם, כשבועז מסיים לשיר הוא נעמד בפינה כשגבו אל הקהל ומפיו בוקעת יבבה ההולכת ומתחזקת בהדרגה. מלות השיר, שהפכו ללהג וגיבוב הברות חסרות פשר, נהפכות לקול קינה. קול הבכי של בועז מבטא את השדר האמנותי בשלב זה של היצירה: למרות ניסיונותיו, לא הצליח הרקדן (כמו גם הרקדנים האחרים) למצוא את הדברים הפשוטים שמהם אפשר ליהנות מהם ונותר מייבב.

בסוף המופע נשמעים צלילי הפתיחה של השיר *בוקר טוב* מהפתיחה, וגודר מתחילה לרקוד שוב את הסולו מהפתיחה. את השיר מבצעת עתה דיקלה עצמה, שיוצאת מתוך מסך שחור בשמלה בוהקת, מישירה מבט אל הקהל. כניסה זו של דיקלה גורמת לצופים להרגיש שהם נמצאים



אולם מאת יסמין גודר, רקדנים: איריס ארז, בועז טרון, קמה קולטון, צילום: תמר לם Hall by Yasmeen Godder, photo: Tamar Lam

בסביבה מוכרת. הם מצליחים לפענח את הקודים ומבצעים במוחם סגירת מעגל עם סצירת הפתיחה. יש בהופעתה זו של דיקלה מין גימיק רטורי. הקהל הרי כבר מכיר את השיר, ודיקלה שרה אותו לכבודו. השיר עשוי להיות מקור נחמה גם לדמויות: הוא מקים אותן, מאיר את עולמן החשוך. אלא שכמו לאורך כל המופע, גם כאן אופן השימוש במילים משנה את משמעותן. המסך לא יורד כשדיקלה מסיימת את השיר. הדמויות שעל הבמה ממשיכות לזמזם את שורת הפזמון, ושוב הן שרויות באווירת פאניקה וייאוש. אותם ילדים שהשיר מספר עליהם לא מצאו בית, ולא התעוררו לבוקר חדש, אלא נותרו כלואים בבדידותם ובתשוקתם למציאות אחרת.

דמותה של דיקלה היא דמותו של האמן, שתפקידו להתבונן בנעשה ואולי לכתוב על זה שיר. אך דיקלה אינה יוצרת קשר של ממש עם המציאות שהיא מתארת. כשהיא שרה היא אינה מביטה בעיניהן של הדמויות המיוסרות שעל הבמה, אף שברור שעליהן היא שרה. לקראת סוף השיר שולפת גודר זר פרחים אדומים שהיה

קשור על חזה ומנסה להעניק לדיקלה, אך זו יוצאת ומותרה את גודר לבדה עם הזר. מיד מוחשכת הבמה שוב, ושתי דמויות ממשיכות לזמזם את השיר. אבל מול ההרמוניה שהביאה אתה דיקלה נותרים עכשיו רק הצרימה, הזמזום הכפייתי, ההיסטרי, ששייך לאותה תמונה של ילדים שלא היה להם לילה. ילדים בודדים שניטשו עתה גם על ידי המספר/האמן שראה את מצוקתם, ולא עזר להם. אולי לא יכול היה.

### סיום

באימון במחול נדרשת פעילות מודעת עם הגוף, אבל כזאת שהאינטלקט לא מעורב בה. הידיעה מתוך חוויה, ולא הידיעה האמפירית, היא העיקר במחול. המילים משמשות את יסמין גודר לא כדי להגדיר, להבחין או לאפיין, אלא כחומר לפסל בו. משמעותן של המילים משתנה כשם שהדמויות על הבמה משתנות בהתאם להלכי הרוח שלהן.

אסיים במלותיו של החכם הסיני צ'ואנג־דזה, ששימשו לי השראה למאמר: "המכמורת קיימת עבור הדג. משתפסת את הדג, אתה יכול לשכוח את המכמורת. המלכודת קיימת עבור הארנבת, משתפסת את הארנבת אתה יכול לשכוח את המלכודת. מילים קיימות עבור המשמעות, משתפסת את המשמעות, אתה יכול לשכוח את המילים. מי ייתנני אדם ששכח את המילים כדי שאוכל להחליף אתו מילה" (1997, עמ' 96).

#### ביבליוגרפיה

ארטו, אנטוניו. *התיאטרון וכפילו*, מצרפתית: אוולין עמר. תל אביב: בבל. 1996.
צ'ואנג־דזה. *קולות האדמה*, תרגום: יואל הופמן. גבעתיים־רמת גן: מסדה, 1997.

**עינב רוזנבליט** – דוקטורנטית בפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב, חוקרת מחול עכשווי וזן בודהיזם. היא בעלת תואר שני מהתוכנית הבינתחומית לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב, ומורה לתולדות המחול ולאנטומיה.

<sup>1</sup> גם כתיבה על אודות יצירת מחול עכשווי היא דבר אחר לגמרי מהיצירה עצמה. ההמשגה המילולית הופכת את המופע שעליו כותבים לדבר מה אחר ממה שהוצג על הבמה. חיבור זה מודע לכך, ויבקש לתת אינטרפרטציה מילולית להווייה שבמהותה אינה ניתנת להמשגה.

על פניו, נדמה שבין פילוסופיה למחול רב השונה על הדומה. החל משחר ההיסטוריה נידון היחס, או הדיכוטומיה, בין רוח לבין חומר; תנועה ומחשבה; נפש וגוף. עם זאת, יש רבדים רבים הקושרים את שני התחומים הללו יחד; מאמר זה יבקש לבחון אחד מהם, והוא היחס לאחר, תפישת הקבוצתיות, בכתיבה הפילוסופית של עמנואל לוינס וחנה ארנדט, ובמחול הישראלי בשנות ה־40 וה־50 של המאה ה־20. ברצוני לטעון, כי הן בהגותם של לוינס וארנדט והן במחול הישראלי תפישת היסוד ביטאה אמונה שלפיה אי אפשר לפתח תהליכים יצירתיים ואישיות שלמה ללא נוכחות אחר, תחושת צוותא. שני הפילוסופים שבחרתי יספקו תשתית תיאורטית להתמקדות במחול במדינת ישראל הצעירה.

חנה ארנדט (1906–1975), פילוסופית יהודייה ממוצא גרמני, נחשבת אחת מהתיאורטיקניות הפוליטיות הבולטות במאה ה־20. כפליטה

ותרבותיים – כל אלו ועוד השפיעו על כתיבתם ועל מחשבתם.

עם קום המדינה שאב המחול הישראלי ממקורות שונים ומגוונים: ה־Ausdruckstanz הגרמני, המחול העממי הערבי, ריקודי עמים שהביאו לארץ בני עדות שונות ופיתוחים במחול המודרני בעולם המערבי. האקלקטיות איפיינה את המחול הישראלי מראשיתו ולמעשה היא קיימת עד היום, אבל יש כמה מאפייני ליבה שעברו כחוט השני בכל שלבי ההתפתחות של המחול; אחד מהם הוא הדגש הרב על הקבוצתיות, ובאופן ממוקד יותר על האדם האחר, כתנאי בסיסי ליצירה הכוריאוגרפית. עבודה זו תבקש לנתח מאפיין זה ולהבין את מקורותיו הרעיוניים.

#### האני והאחר במחשבתה

#### של חנה ארנדט ארנדט

דנה בכמה תנאים הכרחיים לפעולה הפוליטית,

אינו רק ניסיון להרשים את האחר כפרסונה דרמטית, אלא גם דיבור של האדם עם האחר במקביל לראייה של פעולה יחד (Waldron, in Villa, 2000:209). אנחנו צריכים את האחר כ"קהל" לפעולה שלנו, כבסיס ליצירת פעולת צוותא.

השחקן הפוליטי חובש מסיכה, אך זו מותרה לו לחשוף את העצמי האמיתי; פעולה פוליטית היא העצמי הפוליטי; כשהוא מוצג בציבור, הוא העצמי האמיתי. פעילות פוליטית מכניסה אחדות לתוך העצמי וחוויותיו; באחדות כזאת יש אופי מושיע (Kateb, 1983:8). הידע העצמי שמגיע אלינו מצפייה באחרים נעלה על פני זה שמגיע מאינטרוספקציה (Kateb, 1983:9).

כלומר, ארנדט, שמנסה לשקם את הפעולה הפוליטית, רואה אותה כמתכוננת מתוך קיום אחר, כתנאי הכרחי. ההצגה בפני האחר, ההופעה, היא חלק בלתי נפרד מכל פעולה פוליטית שהיא,

# האני והאחר: תפישת ה"אחר" והקבוצתיות בכתבי לוינס וארנדט ובמחול הישראלי בשנות ה־40 וה־50

## דנה מילס

הכוללת בתוכה חשיפה של המהות האמיתית של האדם. הדגש שלה הוא על השיח, התקשורת עם האחר, המתלווה לאותה פעולה פוליטית. זה מה שמבחין פעולה זו משאר הפעולות האנושיות והופך אותה לפעולה היחידה שיכולה להגשים את הזהות האינדיווידואלית של האדם.

#### האני והאחר במחשבתו של עמנואל לוינס

לוינס הקנה משמעות רבה לפילוסופיה של האחר והדגיש כי הפילוסופיה הראשונית היא האתיקה. ההחלטה של האחר בתוכי מתפקדת כמצפון, כקוד אתי (Critchley, 2004:179). בכך ממשיך לוינס את המסורת הסוקרטית, מכיוון שהוא תופש את הדיאלוג הפנימי כמכריע בהחלטות מוסריות. ברמה הפוליטית, הקשר האתי מתורגם לתפישה של חברות, אחווה (Critchley, 2004:173). מתוך ראייה שוויונית ואתית של האחר מתכוננת קהילה פוליטית

שהיא הנעלה ביותר לטעמה<sup>1</sup>. אחד מהם, ואולי המרכזי שבהם, הוא הפלורליות – הריבוי – שמאפיינת בני אדם. פלורליות היא העובדה שבני אדם חיים עם אחרים ולא רק עם עצמם. פעולה אנושית היא מה שיכול לצמוח באופן ספונטני מתוך החברה של אחרים (Arendt, 1981:19). לפי ארנדט, "פלורליות היא התנאי של החיים הפוליטיים, היא חוק הטבע" (Arendt, 1981:7). אדם יכול לזכות בזהות אינדיווידואלית רק כאשר הוא נראה ונשמע על ידי השווים לו. לא אדם אלא בני אדם שוכנים בכדור הארץ<sup>2</sup>. הריבוי, היות האדם שוכן בחברות וקהילות פוליטיות, הוא מאפיין בראשיתי של ההווייה האנושית.

לפי ארנדט, "לחיות פירושו להיות מונע על ידי הדחף להצגה עצמית ולענות על העובדה של ההופעה שלי עצמי" (Arendt, 1981:21). מה שאנו עושים כשוויים בפוליטיקה, לפי תפישתה,

בעלת נורמות מוסריות.

מבחינתו של לוינס, פני האחר כוללות עקבות של אלוהים (Alford, 2004:147). זה מה שמחייב יחס אתי אליו. היות האחר בעל מאפיינים שוויונים לסוכן מחד גיסא ושיירים של קדושה מאידך גיסא מחייב כינון אתיקה, יחסים מוסריים, בין בני האדם.

החיים ללא האחר יכולים להיות מספקים אך לא מלאים – בדומה ל"פרא האציל" של רוסו (Alford, 2004:151). ההיכרות האמיתית עם העצמי, כמו גם האפשרות להפוך ליישות מוסרית במלוא מובן המלה, מחייבות נוכחות של אחר פיסי קונקרטי למולי. האחר, לטעמו של לוינס, צופן בחובו עולם אין־סופי של אפשרויות (Alford, 2004:151). הוא זה המאפשר לי לגלות נדבכים חבויים באישיותי ולפתח אותה. לוינס טוען כי "בפני האחר, אני נקרא ולא סתם מופיע" (לוינס, 2004, עמ' 69). בכך אנו רואים דמיון לטענתה של ארנדט, שלפיה ההופעה בפני האחר היא המגלה את היישות האמיתית של האדם, את הרבדים העמוקים באישיותו.

אחריותו האישית של האדם ביחס לאדם היא כזאת שאין האל יכול לבטלה (לוינס, 2007, עמ' 81). לוינס טוען כי אין האל מכוון את ההיסטוריה; היא כל כולה תוצר של מעשי האדם. באמצעות הפעולה המוסרית האדם מגשים את הפוטנציאל הטמון בו במלוא מובן המלה. הוא מעביר את הדגש מכינון החירות של האדם האינדיוידואלי לאחריות כלפי האחר, מחויבות אתית כלפי כל אדם באשר הוא.

**מחול, אני ואחר – ביטויים מוחשיים במחול הישראלי**

אבקש להציג להלן את האלמנטים המבטאים את היסודות הפילוסופיים שנידונו לעיל במחול הישראלי בשנות ה־40 וה־50. ראשית יש לתהות מה מאפיין עבודה קבוצתית במחול וכיצד משפיעה עבודה זו על האינדיוידואל החבר בקבוצה?

כאשר אנשים מחוללים בקבוצה, מתעצמות התחושות המשותפות להם. יצירתו, סגנונו ודרכי עבודתו של היחיד מעומתים עם הצורך לתת מענה לקבוצה חברתית. יצירה היא חלק מקבלה אידיאולוגית (בהט־רצון, 2004, עמ' 209). כלומר, לדידה של ארנדט, הקבוצה מהווה שיקוף (בעיני היחיד) לתחושות העולות בו תוך כדי תנועה; כפי שהדיאלוג הפוליטי מהווה שיקוף ופיתוח של הדיאלוג התוך־אישי, כך הדינמיקה הנוצרת בקבוצה נעה מהווה פיתוח של התנועה האישית. כאשר הפרט נע בקבוצה הוא מגיב ומגיבים אליו באופן בלתי פוסק. לפעמים התגובות הן הפתעה ביחס לאופן שבו הפרט תופש את עצמו; לעתים השיקוף חושף נדבכים שאינם נגישים למחולל עצמו. כמו

כן, לפי לוינס, ההיתקלות באחר, הפגישה עמו, היא המאפשרת ליחיד לחוות תהליכים יצירתיים ולהוציאם לאור. יש גם ראייה יסודית של אחריות של האדם היוצר כלפי הקבוצה שהוא חבר בה; אחריות זו מעצבת את פעולתו והיא חלק בלתי נפרד ממנה.

תפישה יסודית זו היא היסוד להתפתחויות השונות במחול הישראלי שיידונו להלן. כנסי דליה ביטאו את רצון הרבים להתכנס כדי לרקוד בצוותא, לראות, להיראות ולהראות ובעיקר להכריז על זהות באמצעות המחול (בהט־רצון, 2004, עמ' 152). ההתכנסות לצורך ריקוד, ופיתוח זהות קבוצתית תוך כדי יצירת כוריאוגרפיות, היו מאפייני ליבה של כנסים אלו. לפי לוינס, עצם הפגישה עם האחר היא שמאפשרת פיתוח זהות ויתרה מכך, פיתוח זהות מוסרית. לפי ארנדט, בדרך התנועה שנידונה לעיל יש ביטוי לתפישה של חשיפת הסוכן, מענה על השאלה מי אני. יצירת הסיטואציה שבה היחיד יכול לפגוש אחר היא אבן יסוד בהתפתחות אישית, יצירתית ומוסרית.

תפישה זו הייתה נפוצה לא רק במחולות העם, אלא גם במחול ה"אמנותי". מספרת הרקדנית דבורה ברטנוב: "הריקוד היה ביטוי מובהק למאבקנו. ההתלהבות הגדולה חיפשה מקום וביטוי – כמו גוף הנתון בבגד צר מידות והוא מבקש להיחלץ ממנו. הריקוד היה כמו הבעת "בראבו" של קבוצת האנשים הזאת. כולם היו בעד אחד ואחד היה בעד כולם. כך הם חיו וכך נשמו. זה היה רעיון עמוק, גדול ורחב. אנשים הזכירו לעצמם בכל פעם מה היא מטרתם" (ברטנוב, 2005, עמ' 23).

עצם היכולת לגבש מטרה, לפתח דיאלוג פנימי או ישות שלמה, תלויה בתחושת הצוותא, בקיום קבוצה. בלתי אפשרי לפתח תחושה זו כפרטים. תחושת הצוותא, הסולידריות הפוליטית והמוסרית, באה לביטוי במחול הישראלי בצורה מובהקת. "בכל מקום בו הופענו – עיר, מושב או קיבוץ – נערכו חגיגות ריקוד במעגלים של הורה. הידיים של האחד היו מונחות על כתפי חברו, כולם רקדו באופן ספונטני שעות על שעות לכבוד 'הבימה'" (ברטנוב, 2005, עמ' 24).

כלומר, לפי טענתם של לוינס וארנדט, אי אפשר להכיל את הדינמיקה הפנימית המתחוללת בתוך הסוכן, הרקדן; היא חייבת למצוא ביטוי קבוצתי. יש צורך בנוכחות של אחר, קיום פיסי קונקרטי שאינו אני, כדי לבנות במה להתפתחות האישית. כמו כן, רעיון נוסף העולה מתוך ציטוט זה הוא התפישה של שוויון כתנאי הכרחי לאותו ביטוי קבוצתי. הן ארנדט והן לוינס מייחסים חשיבות רבה לאחר השווה־ערך לי. כבודו של האל, המורה, המנהיג, במקומו מונח; אבל מי שמאפשר לי לחשוף את עצמי במלוא מובן המלה הוא האחר השווה לי.

עוד אלמנט הבולט בציטוט זה הוא המחול כיצירת מסגרת מעוגנת לחיי הצוותא, שבהם יכולה הפעולה הפוליטית או המוסרית לפרוח. גם ארנדט וגם לוינס מדגישים את הצורך בבניית מסגרת בת קיימא לפעולה אל מול אחר. למסגרת זו יש כמה מאפיינים, שהמרכזי בהם הוא הדגש על השוויון. למשל, ללהקתה של גרטרוד קראוס היא קראה "קבוצה" – ברוח תנועת הנוער, ההתיישבות השיתופית (מנור, 1978, עמ' 58). בהמשך לטענתי הקודמת, התפישה שלפיה בתוך הלהקה קיים שוויון, היא זו שמאפשרת משוב ופיתוח היצירה האינדיוידואלית. המנהיג, הכוריאוגרף, הוא בבחינת "ראשון בין שווים" – הוא לוקח מהאישיות של רקדניו וכך מתפתח בעצמו ויוצר, ולא כופה עליהם את רעיונותיו.

אומרת שרה לוי־תנאי: "תורה מזרחית אומרת: "כל הלומד אינו לומד לעצמו בלבד". הוא לומד, ראשית לכל, כדי להכיר ולדעת את החומר. קיים דגש על אותו "חדיו" ועל המאפיין השוויוני. אלו מהווים חוט הקושר בין הדיאלוג התנועתי־הפנומנולוגי הפנימי, תפישה המאפינת הן את לוינס והן את ארנדט, לבין הביטוי החיצוני שלו ביצירה קבוצתית.

סיכום ומסקנות

היוצר, המורה, זקוק לאחר, לתלמיד, לקולגה, כדי ללמוד ולהתפתח. בהקשר זה יש לציין כי גם בפילוסופיה של לוינס וארנדט וגם במחול הישראלי בשנים הראשונות שלאחר קום המדינה המיקוד אינו בהכרח אלטראויסטי; הצורך באחר אינו רק ליצירת קהילה חזקה, אלא גם, ומאפיין זה עולה בצורה בהירה מציטוט זה, למען התפתחות העצמי. "שרה [לוי־תנאי] יצרה את הסגנון ואת שפת התנועה מהחומרים התנועתיים והמוסיקליים שהביאו חברי הלהקה מביתם ונשאו בגופם" (טולידאנו, 2005, עמ' 145). התפתחות תחושת הצוותא היא מתוך הדינמיקה המתכוננת בין הפרטים השווים המרכיבים את הקבוצה, מתוך הצורך שלהם להשתייך.

תפישה זו היתה נפוצה הן במחול ה"אמנותי", כפי שהדגמתי לעיל, והן בפולקלור, בריקודי העם. לרעיון זה יש מאפיינים מרחביים בולטים. בריקודים ה"מסורתיים", הדומיננטיות של צורת הריקוד לוותה באחיזת ידיים של המשתתפים (רוגינסקי, 2004, עמ' 28). יש בכך שיקוף מרחבי־פיסי של יחסי שוויון ואחוה, יצירת מבנה שבו לכל אחד תפקיד שווה ערך והתנועה מחויבת על ידי קשר פיסי. בראשית יצירת מחולות העם, הצורה הדומיננטית ביותר היתה צורת המעגל. כיום ישנו מעבר לשתי צורות אחרות: שורות ובודדים (רוגינסקי, 2004, עמ' 29). תהליך זה מדגיש מעבר מהדגש על המשוב הקבוצתי לדגש על הפרט. יש להדגיש כי בשנות ה־40 וה־50 הדגש היה במובהק קבוצתי. כלומר, מאפיין זה של ראיית האחר כשווה ערך, ותפישה זו כבסיס לפיתוח ביטוי אמנותי, היא ייחודית לתקופה

האמורה בהיסטוריה של המחול הישראלי. טוען דן רונן: "המשתתפים בפסטיבלים לפולקלור מרגישים תחושה של סולידריות, אף שזוהי לעתים סולידריות מדומה לימי הפסטיבל בלבד. הלימוד ההדדי של ריקודי העמים וההשתתפות של רקדני כל הלהקות בריקודים יוצרים הרגשת "ביחד". רגשות חיוביים אלה בין המשתתפים מושפעים גם מרגשות ההערכה שלנו כלפי אלה הגאים במורשתם" (רונן, 2002, עמ' 53).

הריקוד יחד יוצר תחושת יחדיו. אותה תחושת יחדיו מאפשרת להפגין את האיכות האינדיוידואלית הנובעת מתוך הרקדנים כיחידים, אך דורשת נוכחות של אחרים השווים להם (על פי לוינס וארנדט). הדינמיקה המתהווה בקבוצה מתחוללת מתכוננת מתוך כמה מאפיינים: היוזמה המהווה את גרעין המחול, השוויון הקיים בקבוצה היוצרת ותחושת היחדיו מאפשרים ביטוי של שני המאפיינים הראשונים. במחול הישראלי, אם כן, קיים דגש על אותו "חדיו" ועל המאפיין השוויוני. אלו מהווים חוט הקושר בין הדיאלוג התנועתי־הפנומנולוגי הפנימי, תפישה המאפינת הן את לוינס והן את ארנדט, לבין הביטוי החיצוני שלו ביצירה קבוצתית.

### סיכום ומסקנות

בדיון הקצר שלעיל ביקשתי להציג כיצד אפשר לקרוא יסודות ארנדטיאניים ולוינסיאניים במחול הישראלי בשנות ה־40 וה־50. בשל קוצר היריעה התמקדתי בדוגמאות בולטות, אך אין ספק שאפשר להרחיב גם לגבי אחרות, שאינן נופלות מהן בחשיבותן: אם לגבי ה"הורות" שיצר ברוך אגדתי, או לגבי פעילותה האמנותית של חסיה לוי־אגרון, וגם אלו רק דוגמאות בודדות. המחול הישראלי עם קום המדינה הווי בסממנים של סולידריות ושוויוניות כבסיס ליצירה. ביקשתי לעיל להציג כמה מאפיינים בולטים במחול הישראלי בשנות ה־40 וה־50, המהווים ביטוי לרעיון זה:

- ראשית, תפישת הקבוצה השוויונית כתנאי הכרחי ליצירה ולביצוע של מופעי מחול בתקופה האמורה. עיקר היצירה האמנותית באה לביטוי בקטעים קבוצתיים, כאשר לדינמיקה הפנימית המתרחשת בתוך הקבוצה יש מקום מרכזי ביצירה עצמה.

· שנית, תהליך היצירה התאפיין בשיתוף פעולה בין הכוריאוגרף לבין רקדניו; הוא שאב מהם השראה והאינטראקציה ביניהם בסטודיו התבטאה גם ביצירה המוגמרת על הבמה.

- השימוש בצורות מרחביות כמו מעגל ביטא אמונה יסודית שעמדה בבסיס היצירה המחולית בישראל בשנות ה־40 וה־50 – צורך בעמיתים שווים ליצירה ולביצוע.

עם זאת, יש לבחון אם כמה מאפיינים של המחול הישראלי בתקופה האמורה עולים בקנה אחד עם הפילוסופיה של ארנדט ולוינס:

· ראשית, ארנדט (בעיקר) מקנה מקום רב לשפה המדוברת בכינון תחושת צוותא, מעשה

פוליטי. מחול מטבעו משתמש בשפה שונה, שפת הגוף, ועל כן יש מקום לבחון אם אפשר לאמוד אותו על פי אותם קריטריונים שבהם היא דנה. לטעמי, יש מקום להרחיב את הקריטריונים הללו ולבחון מה מאפיין את שפת המחול, אך על פניו קריטריון זה מבחין בין מחול לבין פעולה פוליטית א־פרוירי.

· שנית, לוינס הוא אמנם הוגה מודרני בהווייתו, אבל בהגותו נותר מקום רב למטאפיסיקה. מחול, בהווייתו, הוא פיסי – הדגש הוא על הגוף, על הנוכחות הממשית כאן ועכשיו, ולא על נוכחות מטאפיסית שקדמה לפעולה המחולית. על כן ניתן לטעון כי ישנו נדבך אחד שלוינס יבחן בפעולה הבין־אנושית שיחסר תמיד לעולם בפעולה המחולית.

לסיכום, עבודה זו ביקשה להציג כמה מאפייני יסוד הקושרים בין מחול ישראלי בשנות ה־40 וה־50 לבין יסודות מרכזיים בפילוסופיה של חנה ארנדט ועמנואל לוינס. בשל קוצר היריעה, דיון זה התמקד במספר מועט של מאפיינים, הן מבחינה פילוסופית והן מבחינת היסטוריה של המחול. עם זאת, ביקשתי להראות שהקו בין עולם הריקוד לבין עולם הפילוסופיה, בין הפיסי למטאפיסי, בין הרוח לחומר, הוא סובייקטיבי ואקראי; קריאה מעמיקה בשני התחומים במקביל יכולה להאיר את שניהם באור חדש.

### ביבליוגרפיה

בהט־רצון, נעמי, *מחוללים: מחול־חברה־תרבות בעולם ובישראל*, ירושלים: כרמל, 2004.

ברטנוב, דבורה, *מאחורי הקלעים של הנפש*,

תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2005.

טולידאנו, גילה, *סיפורה של להקה: שרה לוי־תנאי ותיאטרון מחול ענבל*, תל אביב: רסלינג, 2005.

לוינס, עמנואל, *אלוהים והפילוסופיה*, תרגום מצרפתית וביאור: דניאל אפשטיין ועמית עסיס, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2004.

— . *חירות קשה: מסות על היהדות*, תרגום מצרפתית: עידו בסוק, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2007.

מנור, גיורא, *חיי המחול של גרטרוד קראוס*, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978.

רוגינסקי, דינה, "שינויים במחול העממי הישראלי", *מחול עכשיו*, גיליון מס' 11, נובמבר 2004, עמ' 18–23.

רונן, דן, "פולקלור לבמה ובמה לפולקלור", *מחול עכשיו*, גיליון מס' 2, יולי 2002, עמ' 48–56.

Alford, C. Fred, Levinas and Political Theory. *Political Theory*, Vol. 32, no. 2 (Apr. 2004), pp. 146–171.

Arendt, Hannah. *The Life of the Mind*, Harcourt: San Diego, 1981.

Critchley, Simon. Five Problems in Levinas's "View of Politics and the Sketch of a Solution to Them", *Political Theory*, Vol. 32, no. 2 (Apr., 2004), pp. 172–185.

Kateb, George, HannahArendt. *Politics, Conscience, Evil*, Totowa N.J: Rowman and Allanheld, 1983.

Villa, Dana (ed.). *Cambridge Companion To Hannah Arendt*, Cambridge, Uk: Cambridge University Press, 2000.

**דנה מילס** – בוגרת תואר ראשון בפסיכולוגיה ובמדעי המדינה (בהצטיינות) מאוניברסיטת תל אביב ובעלת תואר שני במדעי המדינה (בהצטיינות) מאוניברסיטת תל אביב. סטודנטית לדוקטורט במחלקה למדעי המדינה באוקספורד, אנגליה. מתמחה בפילוסופיה פוליטית מודרנית קונטיננטלית. אסיסטנטית בסטודיו dance אלמה וארנון, בהנהלת אלמה פרנקפורט וארנון צוקר.

<sup>[1]</sup> ארנדט מציגה בספרה The Human Contidion טריכוטומיה של שלוש פעולות אנושיות: עמל (Labour), עבודה (Work) ופעולה (Action). עמל יוצר תוצרים המתכלים ואינו מצריך נוכחות אחר; עבודה יוצרת תוצרים שאינם מתכלים אך גם היא אינה דורשת נוכחות אחר; פעולה יוצרת תוצרים שאינם מתכלים ומחייבת נוכחות אחר ולכן היא הנעלה מכולם

<sup>[2]</sup> Not Man but Men

<sup>[3]</sup> בספרו של ז'אן ז'אק רוסו (1712-1778) המסה על המקור והיסודות לאי השוויון בין בני האדם (1755) הוא מתאר תהליך הדרגתי של התפתחות מהוויה אנושית בודדה של "פרא אציל" ועד לחיים פוליטיים במסגרת אמנה חברתית

<sup>[4]</sup> כנסים למחולות עם שהתקיימו בקיבוץ דליה החל מ־1944

# מילה תנועה מלה – מקום המילה, מקום התנועה

## נאוה צוקרמן

הוא מאובזר ומוגן לחלוטין. מחוץ לרחם מתחילים הפערים. גן העדן האולטימטיבי (האבוד) נגמר. הבכי מתחיל לבטא את הפערים, הבכי מדבר את עולמו של התינוק אל הסביבה כדי לחיות. שפה – צורת ביטוי של צרכי, רגשותי, מחשבותי וכל קיומי אל מישהו שמחוץ לי, דרך שבאמצעותה הוא יכול לשמוע אותי ולהיות סוג של פרטנר שמאפשר את קיומי על פני האדמה הזאת.

עם הזמן השפה מאפשרת לי כלי לדבר עם עצמי, להבין את מחשבותי, צרכי, רגשותי, חלומותי, חסרי, שאלותי, פחדי, תשוקותי. אם כך, שפה היא צורך קיומי כדי לחיות. האדם יצר את ההברה, המוח האנושי פיתח אותה למילה ולמשפט. כך קידם האדם את יכולתו לחיות, לפתח את חייו, להיטיב את חייו, להגן על חייו, לבטא את יצירת חייו, לחקור ולהבין.

השפה ככלי ביטוי הכרחי מושתתת על "המילה". אבל לא רק עליה.

בין המלים יש עולם שלם שמדבר ומתבטא, החושף מחשבה, רגש וכוונה של אדם. הנשימה, הפעולות, קצב הפעולות, המתח של הגוף, הטיית הראש, המבט, הטיית הגו שאנו מכנים "שפת הגוף".

התינוק, ש"פוצח" את חייו דרך אימפולס בסיסי (נפלט לעולם) ו"בוכה" (דיבורו הראשון לעולם) בדרכו להיות יכול לדבר, מבין ומרגיש את אמו ואת סביבתו לא דרך המלים, בדיוק כמו שמבינים אותו, לא דרך המלים.

השפה "האילמת" הזאת ריתקה אותי. משום מה הרגשתי ששם, ב"אילמות" הזאת, נאמרים הדברים הישירים והמדויקים ביותר. המלים הן שפה אחרת, מין צורך חברתי-ארגוני כדי לתפקד בחברה. הקסם של קשר ושל הפרט היה לי בשפה האילמת הזאת, כמו בטבע, לא מעובד, אותנטי, ישיר. חוויה ישירה של מפגש היכרות. בשפה הזאת קיים מאמץ אמיתי לפגוש, להכיר, להתחלק. היא תמימה, נקייה, לא מסתירה, לא מעבדת ולא מחליקה את הדברים.

יש בה סוד. וצריך להיות קשוב משנייה לשנייה. היא עשירת מבעים, היא משתנה, לא קבועה. הכעס הוא כעס. כך גם השנאה וההשפלה

והמבוכה והבושה והשאלה והרעד והשמחה והעצב והאהבה. אני מבינה מתוך התבוננות ומחקר של שנים, שהגנטיקה והסביבה אחראיות להתפתחות התינוק. אני עוד יותר מבינה שלכל אחד דרך משלו לחוות, לתקשר ולהבין את העולם. אני מאלה שהמלים והמשפטים מסרו לי תוכן אחד ושפת הגוף והדרך שבהן אדם זז ופעל לידי, גוון הקול, האינטנסיביות של אדם, העבירו לי תוכן נוסף ולפעמים אחר, מנוגד למלים.

יכול להיות שזה סוג של רגישות. אני יכולה להעיד בבירור (בלי אולי, בלי יכול להיות), שגם כילדה (וכבוגרת שהילדה עדיין חיה בה) וגם כאם שנתנה לילדתה את הזמן שלה להתבונן, ולמצוא דרך משלה לתקשר ולהבין את העולם, שדיברה אתה דרך השפה שלה ובעדינות העבירה אליה את תבניות העולם ואת המילה, שלא מיהרתי לתבנת מבעים, רגשות, תחושות ומחשבות דרך קוד המלים. שאפתי להשאיר את המקום המתבונן והחווה, להשתאות עליו, להקשיב לו ולהבין אותו.

בשק הזיכרונות של כל אחד טמונים תמונה או משפט. תמונה שהולכת עם האדם כל חייו, משפט שנאמר או נקרא, מין רגע כזה שהשתרש עמוק, שכיוון אותו באופן מדויק לכל החיים (למעשה, אני בטוחה שיש יותר מתמונה אחת ויותר ממשפט אחד כאלה). אני הולכת עם רגע כזה. הייתי בת חמש או שש, בתוך שדה ענק, מלא כלניות. היופי המם אותי. המרחב הפתוח האינ־סופי גרם לי לשיכרון. הייתי לבד. הרגשתי שאני רוצה לקחת בתנועה ענקית את כל השדה הזה קרוב אלי, לחבק אותו... ואז, פתאום הרגשתי כמה אני קטנה (גם פיסית וגם ביכולת האמיתית לבצע את מה שהרגשתי) מול הגדול־הגדול הזה. הרגשתי את הפער ביני (ילדה קטנה) לעוצמה של השדה, גם בגודלו וגם ביופיו... והתחלתי לרקוד. לא יכולתי להפסיק לרקוד, דרך התנועה חיפשתי את היכולת לבטא את מה שאני מרגישה. חיבקתי את היופי והיופי חיבק אותי. שנים אחר כך, כבוגרת, ישבתי בהקרנת סרטו של יוצר הקולנוע היווני תיאו אנגלופולוס, *המסע לקיטרה*.



Shelter by Nava Zuckerman

מקלט מאת נאוה צוקרמן ויעל שניא

אנגלופולוס הוא יוצר בעל שפה קולנועית ייחודית משלו. אצלו התמונה ותנועת המצלמה הן השפה – התוכן. הוא משתמש במעט מאוד מלים. אחת הגיבורות אמרה משפט שהולך אתי: "כשאני לא מבינה כלום אני הולכת אל הגוף". היא רקדה בטירוף בבר בנמל, שבו ישבו בצפיפות ספנים, מלחים ודייגים. היא הבינה טוב מאוד הכל: את מצבה, את ההורים שלה, את חייה, אבל הפער – אי יכולתה להרים את החיים אל מעבר לפחדים, לכאבים, להשפלות, מעבר לאבסורד הקיומי –

לזה היא קראה "אני לא מבינה כלום" ובנקודה זו הלכה לרקוד. כשרקדה הרגישה שהיא מחברת בין יכולת נמוכה ליכולת גבוהה. בין המוגבלות של האדם מול זמן, מלחמה, בגידה, פרידה ובדידות לבין היופי העצום שהחיים מאפשרים. אבסורד.

הרצאתו המרתקת של פדריקו גרסיה לורקה על "הדואנדה" היתה בשבילי עוד באר של הבנה לתשוקת החיפוש שלי. "הדואנדה" היא תמצית

של נפש־גוף, הנושאת בתוכה מסע חיים, היסטוריה של בן אדם בתוך הזמן. וכשהתמצית הזאת מדויקת, אתה נוגע בחוויה של חיים ומוות. חוויה של כאן ועכשיו אל מעבר... ואז תחושה שהזמן נעצר. עוצמת חיי האדם מנצחת את הבלתי אפשרי, את המוות. לתמצית הזאת הוא קרא "דואנדה": "הדואנדה היא כוח ולא פועל, היא מאבק ולא מחשבה... הדואנדה עולה מבפנים, מכפות הרגליים..."

לורקה מביא תיאור של זמרת־רקדנית על במה. היא מקצוענית, ששרה בקול צלול ורוקדת במיומנות. היא מופיעה והקהל יושב מביט בה מרוקן, משועמם. מיד אחריה עולה לבמה זמרת מבוגרת ומפיה יוצא קול חרוך מסיגריות. היא מרימה רגל בתנועה איטית אחת ולא עוד... הקהל דומם, עוצר את נשימתו... מלווה אותה עד סוף ההופעה. לאמנית הזאת היה "דואנדה", התמצית המדויקת שאין לה מלים, היכולת לבטא נפש־גוף, תמצית קיומית מרגע לרגע, מאכן ועכשיו – אל מעבר... יכולת לבטא ולהעביר תמצית של חוויה.

עולם פנימי שלם עבר דרך תנועה אחת, מבע פנים וקול שהפכו את הרגע לקונצרט חיים. את זה אני מחפשת ואת זה אמשיך לחקור ולחפש. באותו יום אביב, אני הילדה חוויתי בשדה הכלניות את הפער בין יכולת המילה ליכולת התנועה. יכולתי להגיד: "אני רוצה לחבק את השדה הזה קרוב רוב אלי".

יכולתי להגיד: "אבל אי אפשר לחבק שדה". יכלו להגיד לי: "אסור לקטוף כלניות". יכלו להגיד לי: "זה יפה, נכון? כל כך יפה". יכולתי להגיד: "זה כל כך יפה".

אבל כל המשפטים והמלים לא יכלו לבטא את עוצמת הרגש שהכתה בי לנוכח השדה הזה ולא את הבנת הבלתי אפשרי של הילדה בתוכו. רק הריקוד צימצם את הפער. רק התנועה כיווננה במדויק את הרגש, את העוצמה וגם את הבנת הפער. זו היתה תמצית של אדם ברגע מסוים במקום מסוים, מול הקיים והאפשר ומול הלא־אפשרי.

העולם נחצה לי לשניים: עולם המלים ועולם התנועה.

עד 1980 היו בחיי שני כלי ביטוי שהידברו דרך כתיבה ודרך תנועה. במבט לאחור אני חושבת שהכתיבה רקדה והתנועה דיברה, אבל חשוב לי לעבור את השלבים כדי לבחון את הדרך.

ב־1980 מצאתי ברחוב בן יהודה בתל אביב חדר קרוב לים. חדר מספיק גדול שיכיל חמישה עשר אנשים כדי לעבוד, לחפש ולחקור. רציתי אנשים, קבוצת אנשים. אנשים היו בשבילי עולם. כל אחד מהם עולם ומלואו, לכל אחד צורת ביטוי שונה, ייחודית לו. היה ברור לי שהשפה שתאחד את כולם תהיה התנועה. בזאת לפחות האמנתי – האמנתי ששפת הגוף המתפתחת לתנועה היא שפת הביטוי הכי מדייקת, הכי קרובה, ישירה ומיידית כדי לבטא רגע, מצב, תחושה, כוונה. התעקשתי על אנשים שרוצים לבטא בכל

התחומים: מוסיקה, מחול, כתיבה, קולנוע, ציור ותיאטרון. חלמתי דיאלוג שיוצא מהשונות, חלמתי שייוצר דיאלוג שיוילד שפה, שתיצור עולם. עולם שנובע מן האנשים השונים ומדרך ההתבטאות השונה שלהם.

ב־1982 נולדה היצירה הראשונה, שנקראה *תמו־ע* (בכורה בפסטיבל עכו).

אנשי הקבוצה התבקשו לבחור תמונה אחת מתוך האלבום המשפחתי שלהם. לאחר מהלך עבודה ארוך היה ברור לי שמה שמאחד את כל המשתתפים זה התא המשפחתי שממנו הם באים והתא המשפחתי שהם מקימים, או חושבים להקים. נוצרו דמויות של אבא, אמא, נכדה, סבתא. חיפשתי את השפה לבטא מציאות. לבטא יחסים בתוך המסגרת המשפחתית. לבטא את העולם הפנימי של הדמויות בתוך המציאות ולבטא מהלך סיפורי על פני זמן, זמן של יום שעובר וזמן עבר מול הווה.

בעזרת שולחן, כיסא, כוס תה ומתלה בגדים סימנתי תמצית של חדר. הלכתי אל שפת הפעולות: שתיית תה, ישיבה וקומה איפיינו את הסבתא, התלבושת איפיינה את האבא, הנכדה שיחקה במשחק קופסה, הפעולה של האם היתה טאטוא. שפת הפעולות ביטאה את הדמויות ואת ההתנהלות שלהן בתוך התא המשפחתי.

בתוך ההתנהלות המשפחתית התחילו לצוץ פערים בין התפקיד של כל דמות לבין עולם פנימי סוער, שלא מסתדר עם התפקיד. האישה־האם עדיין שבויה באהבה לגבר אחר. ככל שהיא נבהלת־אשמה־נמשכת־מתוסכלת־משלימה עם הרגשות המעורבים שלה, היא מניעה את כל המשפחה. לצורך זה נוצר תפקיד גברי נוסף, של המאהב, ועוד תפקיד של גבר שסימן את הזמן העובר וסוג של תחושת גורל מול הדמויות כשהן חסרות אונים מול עצמן, מול רגשותיהן, מול עברן ועתידן.

כשהדמויות התעמתו עם עצמן, שפת הפעולות שאיפיינה אותן החלה להשתבש ויצאה מתחום הפעולה הריאליסטי אל המופשט. כשהגבר־האב הבין שנפשה של אשתו לא אתו, הוא התחיל ללבוש ז'קט. התנועה הפשוטה גדלה לידי הסתבכות עם הז'קט ועם עצמו. האישה־האם שנפשה חצויה – בין המשפחה, בעלה, אמהותה – לאהבה לגבר אחר, פעולת הטאטוא מביאה אותה לטאטא את עצמה. הבעל התחלף עם המאהב בתוך ריקוד אינטימי, כדי לבטא את עולמה הקרוע, וכו'. התחלנו למצוא את השפה התנועתית. הגענו למצב שיכולנו לתאר ולבטא שתי מציאויות שונות באותו רגע: מציאות ריאליסטית ומציאות פנימית, המתפתחות מרגע לרגע על קו של זמן, של יום ולילה, ועל קו זמן רחב יותר, עבר והווה. ועדיין היה חסר לי אמצעי ביטוי נוסף לדמויות, לעולמן הפנימי המשתנה לנוכח הדרמה שמתחוללת אצל האישה ומשפיעה עליהן, לתפישת עולמן, לפחדים שלהם. חיפשתי תמצות נוסף שיעשיר אותן ואת היצירה. הבנתי

שהתנועה מיצתה את האפשרויות, והלכתי אל המילה. מצאתי משפטים מאפיינים לכל דמות. הסבתא: "לכל דבר יש זמן משלו". הגבר־אבא: "אין זמן", "לא עכשיו". הנכדה: "איזה יופי".

הילדה: "מתי אמא חוזרת?"

בהמשך התהליך מצאתי את השימוש במילה על יד התנועה, במקביל לתנועה, בניגוד לתנועה, כך שהחוויה שמתפתחת מרגע לרגע תהיה עשירה יותר, עמוקה יותר.

כשהאם טיאטאה ורגשות האהבה לגבר אחר התחילו לשבש את הפעולה שלה, הסבתא טרחה להגיד לנכדה שמשחקת ש"לכל דבר יש זמן משלו". היא הזהירה (דרך הנכדה והסיטואציה הריאליסטית של חדר משפחה) את בתה שמה שהיה בעבר ראוי לו שייפסק. הנכדה אמרה: "איזה יופי" (על המשחק ששיחקה) והשמיעה את היגיו נפשה של אמה על האהבה.



הגבר־הבעל התלבש בתנועות חדות ועצבניות והפליט לכיוון בתו: "אין זמן", "לא עכשיו", אמירה שסימנה את מצוקתו ואת תחינתו לאשתו שזה כבר ייפסק. וברגעים שכל הדמויות נבהלו וחששו שהגנפּש תפוצץ את התבנית המוגנת של המשפחה, הילדה שאלה: "מתי אמא חוזרת?" השאלה הדגישה את הסכנה ואת חוסר האונים של כל הדמויות במשפחה מול הפער בין רגש למציאות, בין עבר להווה, מול התלות של היחיד באהוביו, מול הקיום.

התחילה להיווצר שפה המורכבת מן התנועה ומן המילה. מה שהוביל אותי היה צורת השימוש בזו לצד זו, כדי לדייק: רגע, מצב, זמן, גורל, שאלה, רעד, יחסים, מהלך.

היה לי ברור שהתנועה היא שפת הביטוי הראשונה שלי. רק דרכה מצאתי תמצות וישירות. המילה חיכתה לתורה. השימוש בה הופיע רק כדי להרחיב. רק אם היה צורך.

ב־1984, ביצירה *תשתו קפה* (בכורה בבית לסין, תל אביב), עסקתי באהבה ומלחמה (מלחמת לבנון הראשונה). מצאתי את עצמי מביאה את השימוש במילה כדי להדגיש עד כמה היא מרוקנת מתוכן. יצרתי מצבים שבהם הדמויות הנשיות השמיעו מונולוגים מול שופט גבר. אלה היו מונולוגים של מכירה עצמית, בלה־בלה־בלה מילולי כדי למצוא חן, בעוד הנפש מבטאת דרך התנועה את הכמיהה לאהבה וקשר עמוקים, את החלום לאמון ולעומק של יחסים. ברגע אחר השתמשתי במלים כדי להדגיש את כוחן בשטיפת מוח. אמהות יישנו את בניהן. כל אם לחשה לבן שלה את ה"לילה טוב" האופייני לה. משפטים כמו "לילה טוב, מתוק שלי, כשתהיה גדול תהיה טייס גיבור כמו אבא..." רציתי לצעוק את הסכנה שבשימוש במילה, בעוד התנועה נשארה במקום הנקי, הטהור.

ב־1985, ביצירה *5 צעקות*, הלכתי אל הספרות. היצירה נעשתה בהשראת *הקלות הבלתי נסבלת של הקיום* מאת מילן קונדרה (בכורה: פסטיבל ישראל, אדינבורו, פילדלפיה, ניו יורק). אצל קונדרה מצאתי שפה מילולית ייחודית, שהעבירה את המראות ואת התנועה הנפשית של הדמויות במבט עתיק־קיומי, בכל משפט ומשפט. בספרו היה מין תמצות שחיפשתי בשפה, עושר בלתי נדלה בכל משפט, צורת כתיבה שמציבה את השאלה ואת הפער הקיומי בקלילות ובהומור ברגעים הכי טרגיים של הדמויות. בהתנהלות של הדמויות שלו קונדרה נוגע בתמצית חיים/מוות בכל רגע נתון של משפט, בתוך פרטי פרטים בנאליים. הבנאלי אצלו הוא הדרמה. שיחקתי עם דיאלוגים בין אמא לבת. הלכתי לרגעים שעולם המחול כמעט לא התעכב עליהם עד כה, כמו רגע שבו אישה מצפה לאהובה־בעלה, רגע שהוא תמצית של של חיים ומוות בשבילה, אבל הביטוי שלו בנאלי כל כך: לעשות פיפי, ולהסתכל דרך החלון, ולבהות, וכלום, וסתם כלום... לקחתי מונולוג של קונדרה על נפיחות ושאר פליטות גוף בבית השימוש, מונולוג שמתרחש על רקע נשף חברתי נוצץ, שבתוכו, בפיינה שקטה, מישיה מתאבדת. קונדרה נתן לי הצצה אל עולם המילה מזווית הראייה שחיפשתי. שקרית, חושפת, מדייקת, מסוכנת, מרוקנת, בעוד שהתנועה או הפעולה מדגישות את השאיפה האמיתית של הדמויות.

ב־1988, ביצירה *איש נקודה אישה* (פסטיבל ישראל 1988), הלכתי אל המילים. ישבתי בניו יורק חודש ימים. הרחובות של ניו יורק הפכו לי לבית. שוטטתי וכתבתי. וכתבתי. אולי הבדידות של היחיד בעיר הגדולה הזאת מצד אחד, והיכולת שלה לחמם את הבדידות מהצד האחר, גרמו לי לנסות לגעת בהבנה שאותו רגע שחווים אישה וגבר באהבה שלהם ובקשר שלהם מותר אצל האישה חוויה אחת ואצל הגבר חוויה אחרת. לכן הם נשארים בודדים למרות האהבה. נוצרו מונולוגים של גבר ומונולוגים של אישה, שונים בחוויה האישית, על רגע משותף שחוו שניהם.

שוב התעכבות על הפער, שוב המילה והתנועה. מה מקומן?

תחושת התסכול קיבלה ביטוי בתנועה והמלים אמרו את הרגש, את החלום. פה הגעתי לנקודת תפנית. לא עוד מלים מדגישות: ריק. סתם. כלום. המילה מצאה את התמצות שחיפשתי בתנועה. התנועה ביטאה את הכעס והתסכול, את השקר.

אישה דברה על ההבטחה של הגבר שלה: "הבטחת לי מגדלור. הבטחת שתיקח אותי לשם... תיקח אותי עכשיו לשם..." הם התקדמו באיטיות מעומק הבמה בקו ישר אל הקהל, הוא מאחוריה "כאילו" אין מקום על ידה, התנועות מספרות על קירבה, אבל על אי יכולת אמיתית לגעת זה בזו, בעוד שהוא עונה לה במלים על ה"מגדלור" שלו, על הים שלו, ששונה משלה.

ב־1990, ביצירה *זה לא סרט*, הבנתי סופית את

מונולוג הזוי וקטוע לחלוטין במבטא גרמני נאמר מפי דמות שנקראה אלזה (בהשראת המשוררת אלזה שילר). המונולוג, כמו הדמות, ביטא טרגדיה של עקירות ונרדפות. תנועת הגוף חרשה את האדמה וביטאה את האהבה והפרידה בין איש לאישה, בין גבר לחברו ובנים לבין האדמה. אמנות הקולנוע השרישה אצלי את משמעות העריכה. עריכת החומר יוצרת את הסרט.

ביצירה *מקלט* (1991), בעקבות מלחמת המפרץ (פרס ראשון בפסטיבל אדינבורו), מעבר להעמקת השפה וההבנה של מקום המילה, מקום התנועה ומיומנות השימוש, הבנתי דבר נוסף: חשיבותה של הסיטואציה. לקרוא למקום ההתרחשות בשם ברור. עד כה היה לי צורך בסיטואציה מופשטת. היה נדמה לי שקריאה למקום בשם ברור תקטין את אפשרויות הביטוי שלי. גיליתי שההיפך הוא הנכון. תהליך העבודה קרה בעיצומה של המלחמה. באנו לסטודיו עם



חמש צעקות מאת נאוה צוקרמן

כוחם של המצלמה ושל מדיום הקולנוע באמנות. למצלמה יש תנועה. למצלמה יש בחירה של פריים. שתי אפשרויות נפלאות של תמצות, של מה שאלף מלים לא יכולות להעביר. ביצירה עסקתי בתהליך העקירה שלנו מן הקרקע, בתחילת תהליך ההפרטה בקיבוצים. הבנתי שחברה שעוקרת את עצמה מהקשר לאדמה נעקרת ערכית, מוסרית ורוחנית.

שפת הקולנוע נתנה לי אפשרות מתומצתת להאיר סיטואציות ריאליסטיות ואוויריות. בעזרת אדמה, מזודות, גשר ברזל ותנועת הגוף העברתי את רגע העקירה של הדמויות, את הכאב, השאלה וחוסר הברירה. את מהות הקשר בין האדם לאדמה שלו ובין גבר לגבר עם הפליטות שאנו סוחבים. שירים של אבות ישרון ליוו אותי כהשראה. שירים של אדם שנעקר מאדמתו, שהבין ונגע בקשר הייחודי הזה.

לדמויות במקלט להתבונן בחייהן אחורה וקדימה, ולצאת אחרת אחרי האזעקה. לולא המציאות המטורפת הן לא היו נפגשות. כך מפעולות לתנועה, למצבים, לחלומות, נעה השפה על הבמה במנישות מופלאה והעבירה עולם, הרבה בזכות "האומץ" להגדיר ולקרוא לדבר בשם מקלט ולהשתמש בו.

הבנתי שהסירוב למילה והשימוש בה היה פחד מהגדרה (שעדיין קיים). עולם המלים הוא עולם ההגדרות. כשאנחנו מגדירים נדמה לנו שזה יחנוק את גודל אפשרות הביטוי שהתנועה מציעה. אבל לא תמיד. לא כדאי לפסול מראש את ההגדרה. לפעמים היא נותנת ליצירה את המקום שלה, את השורש שלה.

השנים מולידות עוד יצירות והמשך מחקר: אצל *אווה* בהשראת הספר *מתחת להר הגעש* (יצירת מופת), *שמלה* (ציון לשבח ראשון בתיאטרונטו 1994), *אל תשאירו אותי לבד* (יצירה לילדים בפסטיבל חיפה 1994), *מחכים לקסנדרה* (עם שחקנית בריטית. בכורה, אדינבורו־לונדון), *מלון טרמיזט* (בהזמנת פסטיבל מנצ'סטר 1995), *שעות מתות* (עכו, אדינבורו, דבלין, סינגפור 1996), *הפטיש* (1997), *מסיבת יומולדת* (1997), *דד ליון* (פסטיבל דו־אומן 1998), *ג'ודי יקרתי* (בכורה בתיאטרון תמונע 2000), *השיטה* (תמונע ובדפשט 2003).

צריך לסכם. לא מוכרחים לסכם. כי לעוסק ביצירה אין סיכום. ניסיתי להתבונן. ניסיתי לכתוב על מקום המילה ומקום התנועה. כתבתי על שפה. כתבתי על מהות – צורך בביטוי, צורך בקשר. כתבתי על החיים. כתבתי על הפער בין נפשו של אדם לבין המציאות. פער בין איש לאישה לסביבה, פער בין בן אדם לחברה, פער בין זמן פנימי לזמן ליניארי.

הצעקה היא לקשר. ושפה היא קשר. הצעקה היא לגעת בתמצית הדיוק, והכי ישיר שאפשר, כדי לגעת במהות החיים, במהות האדם בתוך החיים. לדעת שהזמן שניתן לנו פה הוא לא לשווא. למילה יש הכוח שלה. לתנועה יש הכוח שלה. וכיוצרת אני לומדת כל הזמן את עצמי ואיך להשתמש בשתי האפשרויות קרוב עד כמה שיותר לכוונה שאני רוצה לבטא – מרגע לרגע.

<div><span><span></span></span></div>	<div><b>נאוה צוקרמן</b> – מייסדת ומנהלת אמנותית את תיאטרון תמונע, בימאית ויוצרת מ־1981. מנהלת "הרמת מסך" בשנים 2000-2005 מנהלת אמנותית את פסטיבל המחול "אינטימדאנס" בתיאטרון תמונע. בשנת 2001 נבחרה ליקירת העיר תל אביב על ידי עיתון העיר על פועלה בתחום התיאטרון.</div>
---------------------------------------	--

הקול האנושי מלטף ברכות, מתגבר לפתע, מתמלא, מתפוצץ בפה, מתגנש בעור התוף. המילים ברורות ועם זאת – כל כך לא מובנות... טון הדיבור, האינטרוולים, הנשימות, סימני הפיסוק, הגונים ושינויי האינטונציה; הכל מזכיר שפה כלשהי... אבל איזו? אי אפשר להבין. אולי כמעט... אבל לא -.

הגוף האנושי נוכח במלוא חיוניותו; מיטלטל, מתמתח, מתרומם, מתקרבל, מנסה להתאזן על קצות האצבעות של רגל אחת, כפופה... האם הוא כואב? מתענג? משחק? שפתו מוכרת לכאורה ובכל זאת סתומה. כמוסה. צופנת סוד. והמילים – מה זה אומר? האם הן מנסות להסביר? הספירה האובססיבית, למשל, כביכול מתאמצת שוב ושוב לקצוב את הזמן, לתת בו סימנים, להשליט סדר בחסר המובן. אני מרותקת. הקהל מרותק; הקירבה (הפיסית, ועמה המרחק שאין לגשר עליו) לפשר הבלתי מפוענח מכאיבה... מרגשת... דומה שגם הכוריאוגרף, גם הרקדנים וגם אנחנו, הצופים, שותפים אינטימיים במאמץ לתרגם את היופי, לחלץ מתוך האנימה המתחוללת קצה חוט של מובן. ואולי הפשר היחיד צפון באותה צלילה למעמקי חוסר הפשר, וחויית התרגשות היא חוייתם של הנידונים לחפש; המנסים לגעת במה שאיננו נגיש לעולם: במשמעות.

“איזו שפה זו?” אני שואלת את שכנתי מימין, שהיא רקדנית בלהקה. “גי'בריש”, היא עונה'.

**ראשית דבר**

האמנות מציגה; המלה ממשיגה – אולם זיהוי היחס שבין טקסט אחד למשנהו והגדרתו במסגרת קווי גבול ברורים, אינו עוד עניין של מה בכך. לא תמיד היו אמנויות הבמה נבדלות באופן קטגורי. מונחים כמו אמנות בינתחומית, שילוב אמנויות, תיאטרון טוטלי, מופע־מיצג, תיאטרון מחול ועוד, מזכירים במובנים רבים את תפישת החיזיון הבארוקית כאחדות חובקת־כל, אולם קווי הגבול שהפרידו בין האמנויות השונות והגנו על האוטונומיה של כל דיסציפלינה, פינו את מקומם לתרבות בלא גבולות. הצורך לרענן צורות ביטוי מיושנות ולהפיח בהן חיים עודד אמנים ואנשי רוח לחפש הקשרים חדשים ולאתגר את בדלנותן של האמנויות (צוקרמן,

1996). שלינג (F. W. Schelling) ושופנהאואר (A. Schopenhauer), למשל, צידדו באיחוד האמנויות בהשראת המוסיקה; ואגנר (Wagner) בחיבור יצירת האמנות של העתיד, הטיף באופן נלהב למיזוג האמנויות תחת שלטון הדרמה; הבאוהאוס דגל בכינוס האמנויות תחת כיפת הארכיטקטורה ואילו לאבאן (R. Laban) גרס כי אמנות המחול היא הגורם המלכד של כל צורות הביטוי. מובן שאופי הזיקה בין טקסטים שונים נע על פני ספקטרום של אפשרויות: החל בכפיפות מוחלטת של טקסט אחד למשנהו (יחסי תלות, כדוגמת שפת הסימנים, שבה

הטקסט המילולי מכתيب את הטקסט התנועתי) וכלה בניסיון לאינטגרציה מלאה (כמו באופרה או בפיוט המושר, ה"ליד" (Lied), שבו מלה הופכת למוסיקה בעוד שמוסיקה מבוטאת באמצעות המלה).

למרות כל האמור לעיל, גם טרפסיכורה לא הצליחה להימלט מן התביעה שעלתה במאה ה־20 לכניעה בלא תנאי להגמוניה של המלה. השימוש בטקסט מילולי במופעי מחול הפך בעשורים האחרונים לעניין של בון־טון, מעין קונספירציה קונספטואלית. נשאלת השאלה מה מקומה של המלה המסמנת, הממשיגה – האם היא באה לגאול את המחווה המציגה משימונה? להסביר אותה? באיזה אופן היא יכולה להוסיף עליה בלי לגרוע מערכה?

**על טקסט ועל מחול כשפה**

כאשר אני מצביעה על עצמי ומציגה את עצמי בשם "ליאורה", אינני מתכוונת כלל לצמצם את הווייתי לצלילן של שלוש הברות. כל כוונתי היא לכך שהשם – ליאורה – עשוי ליוצג את מכלול הצורות והתכנים שהם "אני". אנשים יוכלו לפנות אלי בלי למנות את כל המאפיינים שלי, או להזכיר אותי גם בהיעדרי כאשר שמי, אף שאינו דומה לי בשום מובן, מייצג מבחינתם את תכונותי ואת קיומי. מלה – בין אם כתובה ובין אם מדוברת – איננה דבר, אלא תחליף לדבר כשלעצמו. נוכחות המלה כתחליף לאובייקט הנערד מכוונת אותה כסימבול. זה ייחודה של השפה, שהיא פועלת בתחום הסימבולי, להבדיל מן התחום המדומה או מן הממשי. סמל הוא ייצוג קונטינגנטי, כלומר – מקרי ולא מחויב המציאות. אין זה הכרחי שהחתול ייקרא חתול, אפשר היה גם להחליט שיקראו לו כלב.

מהי אם כן כוונתנו כשאנו מדברים על "שפת המחול" או על "שפה תנועתית", ביטויים שגורים אצל מורים, רקדנים, כוריאוגרפים ומבקרי מחול? האומנם עשויה גם שפתו של המחול מסמלים, כלומר ממטונימיות ומטאפורות (סוגים שונים של תחליפים שנועדו לייצג את האובייקט), כך שבדומה למלה גם המחול אינו הדבר כשלעצמו, אלא תחליף למשהו אחר, נעדר?

מחול הוא טקסט, כשם כל דבר עשוי להיות טקסט, בתנאי שהוא מארג סמנטי (המלה "טקסטיל" מקורה באותו שורש לטיני), מקבץ של חומרים בעלי מכנה משותף, המעיד על לכידות. כך, למשל, מאמר או ספר הם טקסטים, אבל גם רצף של ד־נ־א, יצירה מוסיקלית, תוכנת מחשב, פלט של א־ק־ג, יצירה חזותית, יצירת מחול ועוד. לקיומו של קונ־טקסט נחוץ, אם כן, פרה־טקסט: הנחה מקדימה הגורסת שברצף סימנים נתון מוצפנת משמעות, חבויה ונסתרת וב"פרפורמנס" (Performance), בחיוניותו של הגוף הרוקד, התיאטרלי, הטקטילי, התופס את

להעברה, מקובלת עלינו כעומדת בבסיסן של השפות ושל האמנויות כאחד.

**על מובנות ואי מובנות במחול**

סוגיית הזיקה בין טקסט מילולי למחול, מטיחה אותנו לעבר סלע מחלוקת נושן: האם הטקסט המחולי הוא מטבעו קונקרטי או אבסטרקטי? על הציר הנע בין הגשמי למופשט, דומה שהשפה המילולית מצויה בקוטב המופשט, בעוד שהגוף, אשר המחול הוא שפתו, מצוי בקוטב האחר. הרקדן, או הרקדנית, הם ללא ספק ממשויות גשמיות. הם נגלים לנו כיישויות פיסיות הנתפשות על ידי כל החושים: כבני אדם. בתוך כך הופכת הפעילות המוצגת על ידיהם לבלתי ניתנת להפרדה מאנושיותם, דבר המקשה עד מאוד על ההבחנה בין רקדן לריקוד, כדברי המשורר ייטס: "How can we know the dancer from the dance?"<sup>2</sup>

התנהגויות אנושיות מוכרות לנו היטב מן החיים: אנחנו מיטיבים לנחש למה מתכוון אדם כשהוא מכווץ את גבינו (הוא לא מרוצה), כשהוא מוחא כפיים (הוא מתלהב), כשהוא מחך ירך בירך (הוא צריך לשירותים?) וכו', עד לגונים ובני גונים של דקויות. למעשה, ההיכרות האינטימית עם תנועות הגוף משמשת לנו אמצעי חסר תחליף להתמצאות בעולם. יתר על כן, נראה שגם בהיותנו צופים בתיאטרון או מועדים לחפש את ההיגיון המוכר, המחבר בין התנועות השונות ולייחס מובן לרצף המתקבל. את המשמעות שאנו מזהים כנובעת ממכלול הפעולות הנגלות לעינינו, אנו מכנים בתואר הפעולה "הבנה". האומנם מעידות כל הפעולות האמורות על התכנים הרגשיים או הפיסיולוגיים שאנו מייחסים להן? מובן שלא. השחקן או הרקדן פועלים בתחום המימיזיס, או "המדומה". הם נוקטים במכוון פעולות שמזכירות לנו משהו. הם מיטיבים לחקת מודל כזה או אחר, כשהם מייצרים אספקלריה של העולם הממשי, כביכול.

עם זאת, מעבר לתחום המימטי של הייצוגים התיאטרליים, או הדימויים בעלי המובן אשר מחברים את ההיבט העלילתי של המחול, ישנו גם המימד המופשט, או קליידוסקופ הצורות, כלומר: תוואי התנועות שגופותיהם של הרקדנים משרטטים בחלל. אלה חומקים מבינתנו כחזיונות אמורפיים ונבצר מאתנו לייחס להם פשר חד משמעי. קווים מתהווים ונעלמים, מבנים נוצרים ומתפוגגים ולמכלול האנימטי הזה אין כל אחיזה בעולם, אלא בדמיונו בלבד, כלומר – בעולמו הפנימי.

הדיאלקטיקה של המחול מתחוללת, אם כן, בשני מימדים: קונקרטי ואבסטרקטי. המימד הקונקרטי מתגלם ב"פרפורמר" (Performer) וב"פרפורמנס" (Performance), בחיוניותו של הגוף הרוקד, התיאטרלי, הטקטילי, התופס את

מקומו הממשי בחלל ומזכיר לנו, באמצעות כוח המדְמה, תופעות מן החיים. לא זו בלבד שאנחנו מבינים את הרצף לאור מודעותנו הקינסטטית ועל דרך ההקבלה לידיעתנו העצמית ולהיכרותנו עם החיים; אלא שבחיפושינו הכמעט נואשים אחר משמעות, אנו מוכנים להרחיק לכת ולייחס פשר אפילו למהלך אשר נדמה על פניו חסר מובן לחלוטין. לעומת זאת, ההיבט המופשט קשור במרחב (Space), בקווים המותווים על ידי הגוף הנע בחלל. זוהי גיאומטריה טהורה: מכלול של צורות, הרמוניות ויחסים הדדיים המעוררים בנו התפעמות בלתי מובנת. אילו היה עלי להשוות את שתי הקטגוריות לתחומי אמנות אחרים, הייתי משווה את האספקט הקונקרטי לאמנות הפיסול, ואילו את הפן האבסטרקטי לאופייה הסוגסטיבי של המוסיקה. על כל פנים, כל תחומי האמנות משלבים במידה זו אחרת את יסוד האי־מובנות, המופלאות או המסתורין של ההיבט המופשט, המהווה גם חלק מהותי מקסמו של המחול.

כי כך היא לגבי הלשון: היישות הלשונית של הדברים היא לשונם. הבנת התיאוריה של הלשון תלויה בהנהרת משפט זה באופן שתסולק ממנו כל טאוטולוגיה. משפט זה אינו טאוטולוגיה שכן פירושו: מה שהוא בר מסירה ביישות רוחנית, הוא לשונה...כל לשון נמסרת בה עצמה, היא הינה במובן הטהור ביותר, ה"מדיום" של המסירה. היותה מדיום הוא אי האמצעיות של כל מסירה רוחנית, הוא בעיית היסוד של תיאוריית הלשון, ואם נסכים לכנות אי אמצעיות זו בשם מאגית, הרי בעיית היסוד של הלשון היא המאגיה שבה".

על פי תפיסתו של בנימין, אין הלשון בבחינת מעטפת ואף לא חלופה, כי אם אמירה הקורנת, כביכול, מעומק מהותם של הדברים ובתוך כך מקרינה החוצה את כל מה שניתן לנו להבין ממהותם. לפיכך, ברטוריקה של האמנות מבטאת היצירה את מהותה הרוחנית של השפה שלה, כשם שברטוריקה של המחול מבטאות תנועות המחול את מהותו הרוחנית של הריקוד. במילים

למלה מסוימת מסתפחות קונטציות תרבותיות ייחודיות לשפה שבלשונה נכתב השיר; כאשר בנוסף לערך המילוני יש חשיבות גם לאיכויות מוסיקליות, אונמטופאיות או אסוציאטיביות של המלה, אשר בחלקן נדונו לכליה בניסיון להעבירן לשפה אחרת. על אחת כמה וכמה בלתי אפשרית היא משימת התרגום כשמדובר במוסיקה או במחול, כלומר בטקסטים אמנותיים לעילא, שאינם סימבוליים במהותם. בנקודה זו יש לנו אפוא שתי לשונות שונות וזרות לחלוטין: לשון המילים, שהיא במובן מסוים נשאית של מסר לוגי ברור, מול לשונו החידתית והמסתורית של המחול, שה"מסר" שלה איננו ניתן לתרגום ואינו בר חליפין.

***אינקורפורציה של הטקסט – בניגוד למובן מאליו***

האם שילובו של טקסט מילולי – חזותי או שמיעתי – ביצירת מחול מוביל בהכרח לצמצום החוויה המחולית הראשונית והבלתי אמצעית? דומני שאין

# טַקְסֵט (ו־רוֹת)

### ליאורה בינג־היידקר

אחרות: כל מה שניתן לנו לדעת על מהותו של המחול צפון בהתחוללותו.

מעמדתו הלשונית של בנימין (2003) עולה אפוא, כי השימוש בטקסט מילולי קוהרנטי כמחזק את משמעותו של הטקסט המחולי, מיותר.

***על הבלתי ניתן לתרגום***

גם לשפה, כמו לריקוד, מימדים שונים. כאשר טקסט הופך לאיבר אורגני של מופע מחול, דומה שהוא מסגל לעצמו, בנוסף לערכו הסימבולי (כמשקף אינפורמציה או מסר), גם משהו מתכונותיו של המימטי, או המדומה. שקיפותן של המילים היא המאפשרת לראות דרכן את המסומל. ערכן הביצועי, לעומת זאת, נעוץ דווקא באטימותן: בצליל, במשקל, בגוון וכיוצא באלה תכונות פיסיקליות.

מפאת תכונתו הקונטינגנטית של הסימבול, טקסט סימבולי הינו לכאורה בר המרה, אולם ככל שהטקסט ספוג יותר בלשון עצמותו הייחודית, ברוח תפישתו של בנימין, הופכת סוגיית תרגומו למשימה נואשת יותר. בעיית התרגום מתחדדת בתחום השירה, למשל, כאשר

# סיפורי מחול: גישה אנליטית לנרטיב של "בלט פנטסטיק"

אסטריד ברנקופף  
(Astrid Bernkopf)

ומתקדמת מנקודה זו. פתיחת המופע ב־medias res, שעליה דיבר המשורר הרומי הורציוס (13 לפני הספירה, 2005), מציבה את נקודת השיא (תקיפה או התפרצות) קרוב לשלב ההיפוך, או להתפרצות הגלויה של הקונפליקט. בפתיחה ב־ultimas res, נקודת השיא ממוקמת לאחר המהפך, כלומר בשלב ההתרה המסיים. במקרה זה, החלקים העיקריים של הסיפור עשויים להיות מסופרים במבט לאחור (פלש־בק) או "החזרים" ("analepses", (Genette, 1998, p. 25). ב־ז'יזל, המצג מובא באופן המקובל ביותר. נקודת התקיפה או ההתפרצות מוצבת קרוב למהפך (ההתפרצות הגלויה של הקונפליקט). בסצינות הפתיחה של הבלט נמסר המידע הבסיסי ביותר על הדמויות העיקריות, רגשותיהן והיחסים ביניהן והקורא לומד על חולשותיהן האינדיווידואליות. הבלט נפתח באיכרים היוצאים לעבודה, בסצינה המאפשרת לשומר הצייד הילריון (Hilarion) לשרטט את רגשותיו כלפי ג'יזל ויריבו אלברכט (Albrecht). יתרה מזאת, שני הנאהבים – ג'יזל ואלברכט – מוצגים ומערכת היחסים שלהם מתגלה לקהל.

כניסתו על הילריון לצריפו של אלברכט פותחת את הקטע האמצעי של המופע. בחלק זה, הדמות הרעה (הילריון) מתחילה לטוות את קורי המזימות שבהם נלכדות לבסוף הדמויות הראשיות. ההתפרצות הסופית של הקונפליקט מעוכבת, באמצעות פעולות גומלין בין מצבים הבולמים את העלילה למצבים המקדמים אותה. ב־ז'יזל העיכוב בא לביטוי בהסתרות של אלברכט מפני חבורת הציד, היוצרת חלק אחד של הקטע האמצעי. חשדו של הילריון והמעקב שלו אחרי אלברכט הם האלמנטים העיקריים האחרים בחלק זה של העלילה, ותפקידם ליצור אצל הצופה סקרנות ומתח. ברוב חלקה הראשון של המערכה מצליח אלברכט לחמוק מחבורת הצייד המלכותית ולהמשיך ביחסיו עם ג'יזל. ברם, הילריון מגלה ראיות למוצאו הרם של אלברכט ומחכה לרגע המתאים ביותר לנקום.

כאמור, בנקודת ההיפוך (péripétie) משתנה כיוון ההתרחשות. גורל טוב הופך לגורל רע. הנאהבים ג'יזל ואלברכט היו מאושרים עד לרגע זה, אבל ברגע שאלברכט מנשק את ג'יזל לאחר

המתוארים בנרטיב. אירועים אלו אינם קשורים זה לזה ואפשר לראות בהם אפיזודות נפרדות שיש להכניס בהן סדר. אל הקשרים והזיקות בין אפיזודות אלה מתייחסים בדרך כלל כאל העלילה (plot). בעלילה נוצרים קשרים הגיוניים־סיבתיים בין האירועים הבודדים של הסיפור, באופן המסביר מדוע התרחש מצב מסוים. הרעיון הבסיסי הוא שמשוה קורה, מכיוון שמשוה אחר קרה. נרטיב הוא הסידור של אפיזודות אלו וההקשר הלוגי שלהן. הסדר הכרונולוגי של האירועים, שנמצא בסיפור, אינו מתקיים בהכרח בנרטיב. על כן אפשר לומר שהנרטיב הוא גילומו האינדיווידואלי של סידור האירועים והקשרם הלוגי־סיבתי. באמצעות שינוי רצף האירועים ובניית קשרים חדשים ביניהם, נוצר נרטיב חדש מאותו הסיפור. לאחר שהצבנו הבחנה זו, אפשר להבחין בין האלמנטים השונים של הנרטיב וללמוד את הייצוג התיאטרלי של עלילת הבלט.

## מוסכמות בתחום התיאטרון

המסורת הארוכה של סיפור־סיפורים תיאטראליים יצרה מוסכמות הקשורות בטיפול בסיפורים המועלים על הבמה. הפילוסוף היווני אריסטו (Aristotle) משרטט בספרו *פואטיקה* (Poetics, 1973; תרגום עברי חדש יחסית של יואב ריון יצא ב־2003) את המבנה הבא של מופע: בפתיחה מצג (exposition), באמצע סיבוך ובסוף התרה (dénouement). אריסטו גם זיהה נקודה בעלילה שבה מתהפך כיוון ההתרחשות. נקודה זו (péripétie), מסמנת את השינוי ממזל טוב למזל רע, המתרחש בין הסיבוך שבחלק האמצעי לסיום. לכל אחד מהאלמנטים של מבנה המופע יש סוכ נרטיב משלו. במצג מתוודע הקהל לרוב הדמויות החשובות ומובל אל תוך העולם הדמיוני של העלילה. בנקודה זו של המופע נמסר מידע על הרקע של הדמויות ועל קווי האופי האינדיווידואליים של כל אחת מהן.

מחקרים העוסקים בדרמה מבחינים בין כמה אפשרויות לפתוח את המופע: ab ovo (מראשית האירועים), medias res (אירועים) ו־ultimas res (הסיפור נפתח, למעשה, בתוצאה או בסיום) (Jahn, 2002). בראשון נפתחת העלילה בלידת הגיבור/הגיבורה

לרקוד סיפורים פירושו לספר סיפור לקהל. למרבה הפלא, למרות המספר הרב של ריקודי בלט סיפוריים ויצירות בסוגות מחול נוספות העוסקות בסיפורים, ניתוח המחול הזניח את ההיבט הזה. המחקר הרווח מתמקד בבירור בסוגיות הנוגעות לכוריאוגרפיה, לתנועה ולאמן המבצע. יתר על כן, הדעה שלפיה אפשר לנתח הופעה רק באמצעות הקלטות אודיו־ויזואליות, שקידמו המרצה האיטלקי מרקו דה מאריניס (Marco de Marinis, 1993) ומנתחת המחול האנגלייה ג'נט אדסהד (Janet Adshead, 1988), הביאה לטיפול דוגמטי בניתוח המחול ושיטותיו. המודל האנליטי המתואר במאמר זה מבקש להשאיר מאחור דרכים דוגמטיות כאלה, שזכו לביסוס במחקר. ראשית, המודל המוצע כאן מייחס את עיקר תשומת הלב לנרטיב (סיפור המעשה) של המופע. הנרטיב נתפש כמשקף צורות/אופנים של סיפור סיפורים האופייניים לתיאטרון ולספרות. שנית, החומרים המנותחים אינם הקלטות אודיו־ויזואליות של הופעות, אלא הטקסט הכתוב של התרחיש או הליברטו (התמליל). תרחיש הבלט מטופל, במחקר זה, כצורת הכלאה הנמצאת בין ספרות למופע. העובדה הפשוטה שטקסט כתוב כדי שיוצג משפיעה על תיאורו הכתוב (Elam, 2002). לכן אפשר לראות את תרחיש הבלט כמכיל אלמנטים של מופע, שבהם אפשר להבחין בטקסט. הרעיון העיקרי של מחקר זה בנוי על תפישה זו, ולכן אין הוא מציע שיטה לניתוח מופע חי או מופע שמע־חזותי מוקלט, אלא לביקורת של התכנים המוצגים בתוכנייה. מתוך גישה זו יוצגו במאמר דוגמאות מהתמליל של סיריל במונט (Cyril Beaumont) ל־ז'יזל (Giselle, 1841), שאותן אפשר למצוא בספרו *The Ballet Called Giselle*, (עמ' 39–52). תקוותי היא שהבחירה בגרסה זו של הנרטיב של ג'יזל תאפשר השוואה קלה לצורות של סיפור־סיפורים בתיאטרון ובספרות.

לניתוח נרטיבי מסורת רבת שנים במחקרים ספרותיים. מכיוון שמאמר זה מתבסס על רעיונות בתחום זה, יש להסביר כמה מונחים לפני שמתחילים בניתוח נרטיבי תיאטרלי. בתיאוריה הספרותית נקבעה הבחנה ברורה בין סיפור, עלילה ונרטיב (Forster, 1974; Prince, 1987; Jahn 2002; Cobley, 2004). המונח סיפור (story) מתייחס לסדר הכרונולוגי של האירועים

מתגרה, מרגיז; אולם יש והצופה הנקרע בין הניגודים זוכה אגב כך בתגלית חדשה. העצמה חווייתית מסוג זה היא תוצאה של מאמץ שעל הצופה לעשותו כדי לסגור את הפער בין שתי משמעויות המתקבלות בו זמנית ושאינן מתיישבות זו עם זו; משמעות המתקבלת מן הטקסט המילולי ומשמעות המתקבלת מן הדימוי החזותי. שלא כמו היצירה המודרנית, היצירה הפוסט מודרנית מגלה את מה שאדורנו (1974) מזהה כאי־התיישבות שהיא פנימית ליצירה. אי־התיישבות זו מהווה ערעור על המובן חאליו וככזו היא מעניקה תובנה חדשה, שאינה מקבלת את הסברה במונחים לוגיים של סיבתיות, אלא במונחים אינטואיטיביים. תובנה חדשה זו נושאת אספקט חתרני ומאתגר, ניצוץ חד פעמי ובלתי צפוי, המתלקח במפגש בין לשונות. בידיו של אמן בעל אמירה עשירה דווקא המלה – המטילה ספק במראית העין – לתת תוקף מחודש וחינוי ליסוד המימטי של המחול העכשווי.

## ביבליוגרפיה

בנימין, ולטר. *מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים*. תרגום: ד. זינגר. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2003, עמ' 285.

צוקרמן, מ. *פרקים בסוציולוגיה של האמנות*. תל אביב: אוניברסיטה משודרת, 1996, עמ' 30–46.

Theodor W. Adorno (1974), *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*. (First published in German in 1951). London (NLB) p. 227

**ליאורה בינג־היידקר** – ילידת חיפה, בוגרת האקדמיה המלכותית למחול בלונדון ואוניברסיטת דרהאם. ניהלה את הסטודיו לבלט חיפה וריכזה את מגמת המחול בביה"ס התיכון ויצ"ו בחיפה. לימדה בסמינר אורנים, באולפן בת־דוד ובלהקת המחול הקיבוצית, כיום מלמדת במסלולים להכשרת רקדנים בבת־דוד באר שבע ובביכורי העתים, תל אביב. פרסמה מסות על אסתטיקה של המחול. היא מכהנת כחברת המדור למחול במועצה לתרבות ולאמנות. בינג־היידקר פרסמה שני ספרי שירה: *מצאי ירחים* (הליקון 2001) ו*קרב פנים אל פנים* (פרדס 2007). על שירתה זכתה בפרס משרד התרבות לספר ביכורים.

<sup>[1]</sup> הערת שוליים למקס של אוהד נהרין, בעקבות צפייה בלהקת בת־שבע במהלך חזרה פתוחה.

<sup>[2]</sup> 1927 "Among School Children", Yates, William Butler.

<sup>[3]</sup> הבחנה דומה ניתן לייחס גם לויטגנשטיין בחקירות הפילוסופיות (1994) שלו (פסקאות 243–315) דהיינו – שלשפה יש אספקט של ביטוי שאינו מייצג, כי אם מגלם.







הפנינה והאלמוג מאת שרה לוי-תנאי, רקדנים: אילנה וזכרון ושלמה חזיז, צילום: מולה הרמתי  
The Pearl and the Coral by Sara Levi Tanai, dancers: Ilana Cohen and Shlomo Haziz, photo: Mula Haramati

תשובה אפשרית נעוצה בהכשרתה של ניקובה, שהיתה אמונה על הבלט הקלאסי והתקשתה בהבעה אותנטית של מחול תימני. כדי להצליח בכך היתה תלויה לגמרי ברקדניות שלה ובעיקר בסולנית, רחל נדב. על-יכן משעזבו הרקדניות, התפרקה הלהקה. סיבה נוספת אפשרית היא ייחודיות פועלה של ניקובה עם התימנים. לפי אשל (1989), בתקופה מוקדמת זו, ראשית שנות ה-30, הושפעו רוב אמני המחול בעיקר מהמזרח הערבי והבדואי (אפשר לראות זאת בעבודותיהן של גרטרוד קראוס, לאה ברגנשטיין וירדנה כהן), ואילו ניקובה ראתה דווקא ביהודי תימן את המזרחיות האותנטית. אם נוסיף לכך את החשש של היישוב מחיבור לבלט הקלאסי, שמסמל את העולם הישן, הטרומ מהפכני, שניקובה היתה המייצגת היחידה שלו בארץ ישראל – ניתן לקבל מענה מסוים לסוגיה הסוציולוגית של הדרתה. כדי להבהיר רעיונות אלו יש להתייחס ביתר פירוט לעבודתה של ניקובה.

לפי פרידהבר (1999:16), גיוס הבנות ללהקת הבלט התימני של ניקובה היה קשה מאוד, מכיוון שהן באו ממשפחות מסורתיות שלא ראו במקצוע זה עניין מכובד. בסופו של דבר

היה הכוריאוגרף והרקדן ברוך אנדתי (1976-1895). יצירתו *יחיא – אקסטאזה תימנית*, מאמצע שנות ה-20<sup>2</sup>, קדמה לפועלה של ניקובה. אבל בעוד שאצל אנדתי היתה זו עבודת סולו ייחודית, שהיתה רק אחת מסדרת עבודות שהציגו גלריה של טיפוסים עממיים (ביניהם: יפו הערבית על ערביי יפו, מלווה מלכה החסידי ועוד), אצל ניקובה הפנייה ליהודי תימן ולמחול התימני באה לביטוי בהקמת להקת מחול שהעמידה את היסודות התימניים במרכזה ופעלה במשך שש שנים.

ניקובה, בת למשפחת סוחרים יהודית אמידה, למדה בלט בסנט-פטרסבורג שברוסיה. היא הגיעה לארץ ישראל ב-1925 כתיירת, אך החליטה להישאר: "כשאבא הביא אותי לארץ בכיתי יומיים שלמים: לאן הבאת אותי? פה רק זבובים וקדחת ואין מה לאכול. אבל אחרי שישה שבועות אבא עזב את הארץ ואני נשארת. אמרתי, זו הארץ שלי, ורק פה אני רוצה להישאר... הלכתי אל מאסטר גולקין מהאופרה. תראי, אמר לי, אין בלט בארץ אבל אם את טובה, תישארי ותעשי בלט. אמרתי כן, אני טובה. ב-10 בנובמבר 1925 נפתח הבלט הראשון בארץ ישראל בהצגת

אות הוקרה לאישה האמיצה והמיוחדת שרה לוי-תנאי (1910/1911-2005) וליצירתה המקורית ויוצאת הדופן – "ענבל" – ברצוני להקדיש לה מאמר זה. שרה לוי-תנאי, שנפטרה בערב ראש השנה תשס"ו, היתה אחת האמהות הגדולות בשטח המחול העברי ופעלה לצד עמיתותיה האירופיות. לוי-תנאי אמנם הלכה לעולמה, אבל ייתכן שההשראה שאפשר להמשיך ולשאוב מדמותה ומעבודתה רק תלך ותתעצם.

במאמר זה ברצוני לעסוק בהשוואה בין שתי נשים חשובות, שהיו מייסדות המחול העברי בארץ-ישראל, שרה לוי-תנאי ורינה ניקובה. לוי-תנאי ולהקת ענבל נמצאות במקום גבוה במודעות של שוחרי התרבות והאמנות בישראל. לוי-תנאי נחשבת מייסדת של מחול אמנותי בהשראה תימנית בארץ. ההכרה הציבורית שהוענקה לה ולתיאטרון ענבל קיבלה את ביטוייה המובהק בשנת 1973, שבה הוענק לשרה לוי-תנאי פרס ישראל בקטגוריית אמנות המוסיקה והמחול. אבל לעבודתה של לוי-תנאי עם ענבל קדמה עבודתה של הרקדנית רינה ניקובה, שהקימה את "להקת הבלט התימנית" כעשור וחצי לפני

## שרה לוי-תנאי ורינה ניקובה: הבדלים בביסוסו של מחול עברי בהשראה תימנית

### דינה רוגינסקי

הצליחה ניקובה לרכז שבע בנות וביניהן רחל נדב, שהפכה לסולנית הלהקה. בעזרת נדב ועם הפסנתרנית שעבדה עמה אספה ניקובה שירים יהודיים וערביים-תימניים לריקודים. את משיכתה למזרח ובמיוחד למזרח התימני מייחסת אשל (1991:17) למופע של הזמרת ברכה צפירה עם המחלין נחום נרדי, שאותו ראתה ניקובה בפולין טרם בואה לארץ ישראל. כבת לבלט האמנותי הקלאסי, ניקובה אמנם התחנכה על יסודות המחול הפורמליסטי, אבל היא נמשכה דווקא למחול העממי ול"ריקודי האופי".<sup>5</sup> לפי אשל, טכניקה לא היתה הצד החזק של ניקובה, והיא שאפה ליצירה הבעתית ואישית יותר מזו שאיפשר הבלט הקלאסי. ניקובה לא ניסתה ללמד את הבנות התימניות בלט, אלא שאפה לארגן את החומר האותנטי התימני ולעסוק בהעמדתו הבימתית. אמנם הבנות התאמנו בבלט לשיפור הטכניקה, אך ריקודי הלהקה היו מבוססים על תנועתיות טבעית ובלתי מעובדת. הלהקה יצאה למסעות הופעות מוצלחים באירופה בשנים 1935-1938, שנקטעו על ידי מלחמת העולם השנייה. ב-1935 הופיעה הלהקה בלבנון, לפני

כרמן. זה היה אז דבר גדול מאוד, הייתי הבמאית, הכוריאוגרפית והפרימה בלרינה."<sup>6</sup>

ניקובה החלה את חייה המקצועיים בארץ כרקדנית וככוריאוגרפית של בלט קלאסי והקימה בתל אביב בית ספר להוראת בלט קלאסי. ב-1933 חלה תפנית חדה באמנותה והיא התמכרה לאקזוטיקה המקומית, כפי שזו התגלמה בעיניה בדמויות ובמחול התימני: "החיים בארץ שוממה וקטנה זו קסמו ללבי עד שגמרתי אומר להישאר כאן ולהתחיל בפיתוח אמנות הבלט על הרקע האקזוטי והשובה שהיתה אז הארץ בעיני" (ציטוט מראיון בתוך אשל, 1991:16). היא הקימה את "הלהקה התימנית", שהיתה להקת בלט שהורכבה מבנות תימניות בלבד. הלהקה התימנית של ניקובה הקדימה את ענבל ב-16 שנה, ויחסית ידוע עליה רק מעט. אשל טוענת כי שרה לוי-תנאי הכירה את להקתה של ניקובה ואף הציצה למרתף האימונים שלה בראשית שנות ה-30 (אשל, 1991:17). שאלה חשובה היא מדוע נעלמה מהתודעה להקת המחול האמנותית התימנית הראשונה?

ייסוד ענבל. מדוע נמחקה מהתודעה הציבורית להקת המחול התימני האמנותי הראשונה ומהם ההבדלים בין התפישת של ניקובה ואופן הפעולה שלה לעומת אלה של לוי-תנאי? על שאלות אלו אנסה להשיב במאמר הנוכחי, ועל דרך ההשוואה אשתדל לחשוף את המייחד את פעולתה של שרה לוי-תנאי.

### רינה ניקובה והבלט התימני והתנ"כי

הריקוד התימני על ביטוייו השונים נתפש בדעת הקהל בישראל כחלק אינטגרלי וסמלי מהמחול העברי העממי. אולם מפתיע לגלות כי ראשית חדירתם של אלמנטים תימניים מהמחול העממי היתה דווקא בהקשרו של המחול האמנותי בארץ ישראל, שעם הזמן הטביע רישומו "בחזרה" על המחול העברי-הישראלי העממי. כמו כן, מעניין לגלות כי הראשונה שהפכה ריקוד עממי מזרחי זה למחול אמנותי היתה רקדנית בלט קלאסי יהודייה, רינה ניקובה (1900-1974), שהיגרה בשנת 1925 מרוסיה לארץ ישראל. הראשון שיצר בארץ ישראל כוריאוגרפיה אמנותית בהשראה תימנית



בני הנביאים מאת רינה ניקובה, הבלט התימני *The Disciples of the Prophets* by Rina Nikova, the Yemenite Ballet

התחנכה במוסדות שונים. בתחילה עברה לבית יתומים בצפת (בין המחנכות שם היו אחיותיו של משה שרת), ובנועוריה למדה בכפר הנוער "מאר שפייה". במוסד, שנוהל בידי עולים ממזרח אירופה ומגרמניה, נחשפה לתרבות האירופית. הטיפוח האמנותי והמוסיקלי במוסד ונטיות לבה משכו אותה ליצור כבר אז יצירות בימתיות קטנות. בבגרותה פנתה ללימודי גנות בסמינר לוינסקי בתל אביב. בתקופת לימודיה החלה בכתיבת שירים לילדים. את השירים גם הלחינה וביימה והעמידה הצגות. משנישאה לישראל תנאי, יוצא ליטא שהיה לימים מנהל הסתדרות המורים, התחזקו ביתר שאת קשריה עם המערכת המוסדית. יחסים אלו התהדקו עוד עם המעבר של לוי-תנאי לקיבוץ רמת הכובש, בראשית שנות ה-40. בקיבוץ תרמה בבימוי מסכתות חג וביצירת ריקודים עממיים. בפעולות אלו נוצר קשר בינה לבין יוצרות המחול בהתיישבות העובדת. במפעל ריקודי העם, שגם לו תרמה, עבדה בצמוד ל"מדור לריקודי עם" ול"מפעל לטיפוח ריקודי עדות" שפעלו

ההבנה שגילתה הכוריאוגרפית ניקובה ביחס לרקדניותיה ממוצא תימני יכול ללמד האירוע הבא. לקראת ההופעה הראשונה של הלהקה באופרה בתל אביב יצרה ניקובה את המחולות *בהרמון והואי* וביקשה מהבנות ללבוש לבוש חושפני. נדב הסולנית הזדעזעה: "כשהופענו באופרה רינה ביקשה שנקוד בתלבושת הוואי, תלבושת הכוללת חצאית מקש המבליטה מותן חשוף. אני סירבתי ואף רציתי לעזוב את הלהקה, כי זה נוגד את אופיי. לדעתי לבוש כזה לא אסתטי, לבוש זה מתאים לבגד ים אך לא לבמה" (שי, 2001, עמ' 28). ניקובה נענתה לבקשה והתאימה לרקדניות בגד שהלם יותר את אופיין.

המחלוקת חושפת את ההבדלים המשמעותיים בין תפישתה של ניקובה לזו של תלמידותיה. ניקובה, כרקדנית אירופית, בעצם מציגה תחפושת של המזרח (ובתוך כך מתערבבים דימויים של הוואי והמזרח התיכון, שאין ביניהם קשר). אין ספק שבכך אפשר למצוא ביטוי ברור של אוריינטליזם ושל רצון "למזרח" את הרקדניות, על ידי הדגשת יותר סמלית של אלמנטים אוריינטיים. בנות הלהקה התימנית חשו בפער שנוצר בין תפישתה של ניקובה לבין הופעתן המסורתית. ניקובה אמנם כיבדה את רצונן של הרקדניות והתאימה למופע בגד צנוע יותר, אבל קשה להשתחרר מהתחושה שמוטיר הוויכוח בעניין הלבוש, שניקובה לא ירדה לשורש התפישה התרבותית-התימנית והיהודית-הדתית; ושכרקדנית בלט היא ראתה בבנות התימניות כלי להצגת "מופע תימני" ולא ניסתה להבין את יסודות המסורת היהודית, שצניעות היא אחד מביטוייה המובהקים.

בניגוד לכך, עבודתה של שרה לוי-תנאי עם ענבל הצליחה לגשר על הפער שבין הצגת מחול אמנותית תימנית לבין מזרח המופיעים. כלל העבודה של לוי-תנאי התאפיינה בחתירה לעומק, לגילוי יסודות רוחניים, דתיים ותרבותיים שהכוריאוגרפיה רק גילמה אותם. קרי, הכוריאוגרפיה של לוי-תנאי הפכה את הרעיונות התרבותיים לייצוגים ויזואליים.

### שרה לוי-תנאי וענבל

שתי הסיבות שציינתי לעיל, האמנותית והמסדית, הן שהובילו לפי פרשנותו להיעלמות הלהקה התימנית של ניקובה. שתי סיבות אלו בדיוק הן אלה שפעלו לטובתה של שרה לוי-תנאי. מבחינה אמנותית – לוי-תנאי הגיעה להקמת ענבל בגיל מבוגר, כשאישיית הכבד היתה בשלה, והיא ראתה בלהקה ביטוי למאוייה ולכמהיתה להתחברות מחודשת עם עברה התימני. ערגה זו התבטאה ביצירה אמנותית-אתנית ייחודית, מקורית ומשכנעת. מבחינה מסדית – בניגוד לרינה ניקובה שפעלה עם הלהקה התימנית בתקופת היישוב, לוי-תנאי פעלה עם ענבל בתקופת המדינה (החל מ-1949). ההבדל המסדי הוליד



באר מאת שרה לוי-תנאי *The Well* by Sara Levi Tanai

ניקובה לירושלים ב-1939, ושם הקימה את "להקת הבלט הירושלמי לתנ"ך ולפולקלור". הלהקה החדשה שאפה להציג, כמו קודמתה, מחול אמנותי בהשראה יהודית עברית. לשם כך השתמשה הפעם בסיפורי התנ"ך כנרטיב של מחזות המחול. הלהקה החדשה היתה מורכבת מבנות ממוצא אשכנזי, ואותן העדיפה ניקובה ללמד בלט קלאסי. עם זאת, לחלק מהמופעים הצטרפו גם הבנות התימניות מתל אביב, ובעיקר רחל נדב (אשל 1991; שי 2001). ביחסים בין נדב למורתה, ניקובה, היו לא מעט מתח ומורכבות, בשל התלות של השתיים זו בזו. נדב העניקה לניקובה את הבסיס האותנטי של תנועה ולחן תימני, שהילכו קסם על ניקובה; אבל נדב היתה תלויה במורה שחשפה אותה לבלט האמנותי ולכוריאוגרפיה. ככל שהתקדמו בדרכן האמנותית החל תהליך הדרגתי של השתחררות, יחד עם שמירה על שיתופי פעולה מוגדרים. ניקובה פנתה מחדש לאפיק של הבלט האמנותי הקלאסי עם הלהקה התנ"כית, שנדב הצטרפה אליה לעתים. נדב עצמה החלה להופיע בריקודי סולו. על חוסר

מתאר את עבודת הנשים בתימן, כשהן יושבות בחצי גורן בתלבושת תימנית מקוריות ועוסקות בעבודות שגרה: ניפו קמה, לישת בצק, אפייה בטאבון וכו' (רעיון דומה חוזר בכוריאוגרפיה של שרה לוי-תנאי לענבל – *נשים*). השיר המלווה את הנשים הוא: "ספרי תמה תמימה" בלחן עממי תימני; המחול *מפגש במעיין* מתאר מפגש של נשים היוצאות לשאוב מים. המחול נרקד לצלילי שיר אהבה עממי ערבי של בנות הכפר, שנדב התאימה לו מלים עבריות; הריקוד *דבקה* מבוסס על צעדי דבקה מקוריים ועל נעימה ערבית עממית. בשנת 1936, בתקופת הסכסוך האלים בין יהודים וערבים בארץ ישראל, תירגמה נדב את מלות השיר הערביות למלים עבריות בעלות קונטקסט לאומי, המהוות אנטיטיזה למטען התרבותי הערבי שנושאים הריקוד והשיר המקוריים: "הוי חלוץ חרוץ לאן אתה הולך" (שי, 2001).

לאחר שהלהקה חזרה ארצה ממסעה באירופה ובעקבות שינויים משפחתיים שחלו בחייה של ניקובה ואצל בנות הלהקה, שהתפורו, עברה

הקהילה היהודית ובאוניברסיטה האמריקנית בבירוח. ב-1937 יצאה לסיבוב הופעות באירופה בהזמנת הברון רוטשילד ובמימונו. ראשית הגיעה לצרפת, שם הופיעה בארמון הברון, ואחר כך המשיכה בכל אירופה (שי, 2001). ציטוט מהעיתון *Jewish Chronicle* מתאריך 9.9.1938 מלמד על ההתפעמות שאחזה ביהודי התפוצות נוכח מה שנראה להם כגילום עכשווי של אמנות יהודית עתיקה ותרומה תרבותית אוניברסלית: "הגברת רינה ניקובה מראה לתושבי לונדון את פרי עבודתה לאחר הרבה שנים של עמל, חקר ואימונים רבים, את 'בלט השירה הארץ ישראלית'. כדוגמת האמנים הארץ ישראלים הקדומים, כך גם בבלט זה מתמזגים הערכים הגלולתיים עם הערכים הציוניים החדשים. כך נוצרת אמנות חדשה, המהווה תרומה יהודית נוספת לאנושות" (שי 2001:41).

דוגמאות לסוגי המחולות שביצעה הלהקה התימנית בשנות קיומה מדגישות את עירוב היסוד היהודי-התימני והיסוד המוסלמי-התימני במחולותיה ובשירה. מחול *העבודה ביער*, למשל,

בהסתדרות (רוגינסקי 2004). גם קשר זה סייע לה בהמשך בקבלת תמיכה לענבל.

בדומה ליצרות מחול חשובות אחרות ביישוב, שעסקו בהעמדת מסכתות לחגיגות טבע – חג העומר, חג הביכורים, חג האסיף, חג המים וכדומה (עליהן נמנו, למשל, ירדנה כהן, לאה ברגשטיין, בנות אורגנשטיין, רבקה שטורמן וגורית קדמן) גם שרה לוי־תנאי השתתפה בעיצוב מסכתות. עיצובה של המסכת כ”יצירת אמנות טוטלית” (קינר 2002) רווח כביטוי מחולי טקסי בתקופת היישוב וגם בימי ראשית המדינה. במסכתות אלו ניתן ביטוי לתפישת מחול אידיאולוגית גרמנית מבית מדרשו של רודולף פון לאבאן, שעל פיה מופע בימתי מעוצב נוצר על ידי השתתפות המונים המבצעים באופן בלתי מיומן מרכיבים תנועתיים חלקיים, כך שצירוף הקהל המתנועע יוצר מופע קולקטיבי מגוון ורב עוצמה (אשל 2000).

דרכה האמנותית של לוי־תנאי הותוותה בשנות חייה בקיבוץ רמת הכובש (1939–1946), אז יצרה שתי מסכתות לחג הפסח: ב־1943 “מסכת חג האביב” וב־1944 “מסכת שיר השירים”. המסכתות לקיבוץ נסמכו על לחנים ועצדי ריקוד תימניים (פרידהבר, 1986). לפי מנור (1985), אפשר למצוא קשר ברור בין המסכתות הקיבוציות שיצרה לוי־תנאי לבין תיאטרון מחול ענבל שנוסד לאחר מכן. המסכת, שהיתה מופע רב גורמים שכלל שירה, מוסיקה, תיאטרון, תנועה ודקלום, הניחה את אבני היסוד ליצירה ההוליסטית של תיאטרון־מחול ענבל, שכללה גם היא אותם מימדים פרפורמטיביים, אם כי בהקשר בימתי מקצועי. לפי

מנור, ניתן להתחקות אחר מסכתות אחדות שהן ממש “חזרה גנרלית” לקראת מופעי ענבל. הוא מונה ביניהן את מסכת *מגילת רות* שיצרה לחג השבועות ב־1947 ואת *בראשית בריאת העולם* שיצרה ב־1950 לקיבוץ משמר השרון. את *מגילת רות ושיר השירים* העלתה אחר כך בענבל, אם כי בווריאציות שונות. שתי היצירות היו בין נכסי צאן ברזל ברפרטואר של ענבל.

היוצרות האירופיות ראו במופע הטקסי של המסכת פרי תפישה שנלמדה באירופה. ייתכן שגם מבחינתה של לוי־תנאי היה בכך משום חיקוי של עמיתותיה האירופיות, שכן היא עצמה לא התחנכה על האסכולות שהן צמחו מתוכן. תפישת האמנות הטוטלית שקיבלה ביטוי בענבל הושפעה מכיוון נוסף, הלוא הוא תפישת האמנות הכוללת של יוצאי תימן במסגרת ביצוע הדיוואן – טקס דתי, יהודי, גברי, הנערך במסגרת ביתית

ובו שילוב אמנויות עממיות של פיוט, לחן ומחול (בהט־ראון, 1976). בהתבסס על שני מקורות השראה אלו – אמנות המחול המודרנית של מרכז אירופה מחד גיסא ואמנות המחול העממית של יהודי תימן מאידך גיסא, נוצק בסיס איתן לפועלה האמנותי של לוי־תנאי. מוצאה מהעדה התימנית והחיפוש שלה אחר מקורותיה התימניים, הובילו ליצירת תשתית אמנותית “מזרחית” אך לא “מזרחנית” (אורינטליסטית) לעבודתה. ביצירתה של לוי־תנאי לא היה כל ניסיון ל”מזרוח” של הרקדנים. היא היתה חיפוש מתמשך אחר זהות מזרחית אמנותית, פנימית.

### החיפוש אחר אמנות מחול מזרחית. שאיננה אורינטליסטית

לוי־תנאי מציינת כי דווקא בשנים שבהן שהתה בקיבוץ הגיעה להכרה שברצונה להקים תיאטרון



The Yemenite Ballet

הבלט התימני

אלי נושאים בחובם חלק מאותה אנרגיה רוחנית כבולה של עדות אילמות ומסוגרות”<sup>1</sup>. היא לא יתרה על שאיפה זו ועזבה את הקיבוץ. בסוף שנות הארבעים יצרה קשר מחודש עם שורשיה התימניים, דרך עולי תימן שהגיעו לישראל. אחרי שנתנה הדרכה במחול לבני נוער, נוסדה ענבל ב־1949. כשפנתה להקמת הלהקה, לא היו בידיה מקורות כספיים, אבל בזכות קשריה עם ההסתדרות הצליחה לקבל תקציב. גם הקהל שבא להופעותיה הראשונות של הלהקה הגיע בתיווך ההסתדרות דרך תל”ם – התיאטרון למעברות (אשל, 1991).

פריצת דרך קריטית מבחינת ההכרה הציבורית בענבל התרחשה בעקבות התערבותו של הכוריאוגרף היהודי האמריקני ג'רום רובינס, שהגיע לישראל ב־1951 בחיפוש אחר מחול מקורי. את מבוקשו מצא בענבל, שהציבה ניגוד חד לקבוצות מחול ישראליות אחרות שלא נבדלו במאום מלהקות המחול המערביות שהכיר. דרך רובינס קיבלה ענבל תקציב כלהקה מקצועית מ”הקרן האמריקנית לחוסדות בארץ ישראל”. באמצע שנות ה־50 יצאה הלהקה למסע הופעות בינלאומי, שבו קצרה את שבחי הקהל והמבקרים בכל מקום שאליו הגיעה. אולם ההצלחה בחו”ל דווקא הדגישה את הדימוי שדבק בענבל בישראל. בארץ ראו בה להקת ייצוג אקזוטי, הפועלת בשירות משרד החוץ, בזכות התקציבים המוסדיים שקיבלה (אשל, 1991).

רבים מהמבקרים את פועלה של לוי־תנאי בהקמת ענבל ובניהולה, לא עמדו על הייחוד בעבודתה, שהתמקדה ביצירת

אמנות מודרנית ששאבה השראה ממורשת עממית תימנית, ותייגו את ענבל כלהקת פולקלור המסתגרת ומתבדלת כקבוצה מזרחית. מנור (2002) אף מצטט את אנציקלופדיית אוקספורד לבלט, ובה כתוב כי שרה לוי־תנאי הקימה את ענבל כדי לשמר את פולקלור השירה והריקוד התימני (עמ' 15 בפרק באנגלית). חלק מהביקורות שהופנו נגד לוי־תנאי התמקדו בכך שבראשית הדרך היו רקדניה של ענבל תימנים בלבד, חובבנים וחסרי הכשרה במחול. דווקא באותה תקופה ייחסה היוצרת חשיבות רבה לאפיונים אלו. לוי־תנאי שאפה אז לזקק שפת תנועה ייחודית, שאותה “שאבה” מגוף רקדניה, שביטאו תנועתיות “טבעית־עממית” ובלתי מיומנת. מבחינה אמנותית ותרבותית, פעולתה של לוי־תנאי עם ענבל התאפיינה בעומק, ייחודיות ומקוריות רבה, מעצם הניסיון להפוך את שפת הגוף העממית התימנית לשפת תנועה

ומחול אוניברסלית (ראו Roginsky 2006). דווקא העדר ההכשרה הכוריאוגרפית והמחולית של לוי־תנאי (בניגוד לניקובה), הוא שאיפשר לה לערוך מסע עצמאי בחיפוש אחר ביטוי אמנותי, מחוץ לקונבנציות שרווחו בתקופתה, הגם שעבודתה נטועה כאמור בהקשר של המחול המודרני־האקספרסיוניסטי שרווח ביישוב.

בניגוד לדעת מבקריה, שרה לוי־תנאי מעולם לא שאפה לבדלנות עדתית ולליבוי קונפליקטים בין־תרבותיים. שאיפתה היתה ליצור מזיגה הרמונית ושוות מעמד בין כל המקורות התרבותיים של החברה הישראלית, שהיו גם מקורותיה האישיים הביוגרפיים. חזונה היה לשכנע בגישתה האמנותית את הציבור ואת מקבלי ההחלטות, כך שהמודל שיצרה בענבל יפרוץ את מעמדו המבודד וייהפך לגורם תרבותי לחיקוי: “כולכם יודעים שאני תימנייה מוחלטת, אבל המחנכים שלי היו החלוצים האמיתיים שבאו לארץ ישראל שלימדוני היו, יעני, אשכנזים. ביניהם נמצאו אולי שני ספרדים, ותימנים, בושה לספר – אף לא אחד... בכל זאת אינני מוותרת על המחנכים האשכנזים שלי. אני זוכרת אותם בהמיית לב, כיוון שנהייתי הרבה כאשר שתיתי ממעיינות אירופה שלהם. ביניהם היו אנשי סגולה, אזרחי עולם נעלים וציונים שרופים... קשה לי להסביר כיצד אני מעכלת את ההתלהבות הציונית והתרבות האירופית של המחנכים שלי מרוסיה, פולניה וגרמניה – עם הלהט הציוני של שבדי, של אבי ואמי ושאר תימנים מעולים ופשוטים, אבל זה ככה.”<sup>8</sup>

ליסכום, ברצוני לטעון כי לבד מכישוריה האמנותיים יוצאי הדופן של שרה לוי־תנאי, את ההצלחה של ענבל יש להבין לאור הביוגרפיה הייחודית של לוי־תנאי עצמה. התמיכה החומרית והמעמד הייצוגי שבהם זתה ענבל בתחילת דרכה התאפשרו בזכות הון סימבולי, תרבותי וחברתי שרכשה שרה לוי־תנאי בחייה. ניתוקה בילדותה הרכה מקבוצת מוצאה התימנית הוביל אותה להתחנך במוסדות הציוניים; להתחכך במנהיגים, אנשי תרבות ואנשי רוח ופעילים הסתדרותיים בעלי עמדות; להינשא ליוצא ליטא בעל מעמד בממסד; ולהכיר מקרוב את אורח החיים והמחשבה של ההתיישבות העובדת. כל אלו יצרו לה פוטנציאל לניהול מו”מ תרבותי שאיננו מעמדת חולשה בלבד. מו”מ כזה לא התאפשר לעמיתים אחרים שלה ממוצא מזרחי. מעמדה

הייחודי של לוי־תנאי נבע מהצלחתה לרכוש הון תרבותי־סימבולי של האליטה השלטת, ובה בעת המשאבים המערביים שרכשה לא מיסכו את זיקתה לשורשים התימניים שמהם היתה מנותקת זמן רב ושאותם חיפשה בבגרותה. ביצירתה האמנותית מיזגה את שורשיה התימניים עם המצבור ההשכלתי המערבי שספגה, בלי לוותר על אף לא אחד מהם. יתר על כן, המשאבים התרבותיים הכפולים שהיו בידה איפשרו לה

מעמד ייחודי של מתווכת או מתרגמת של תרבות מזרחית לעסקני ציבור ולקהל הרחב. היא עשתה זאת בשנים הראשונות שלאחר הקמת המדינה, תקופה שהוכרה כ”כור היתוך” שמנע שונות תרבותית. בתקופה מוקדמת זו העזה לוי־תנאי ליצור אמנות שכבר אז העניקה לה את הכותרת “אמנות מזרחית”. השיח המזרחי הרווח כיום בישראל, ראוי שיעריך את שרה לוי־תנאי ויכיר לה תודה על כך שהיתה חלוצה לא רק ביצירתה האמנותית, אלא גם בתפישתה בנוגע למשמעות החברתית של אמנותה.

### ביבליוגרפיה

אדמון דן, בינשטוק אלה וב. ש. משה (1953). “משאל עם על המחול בישראל”. *מבואות (6)*  עמ' 12–13.

אלרון, שרי (עומד להתפרסם). “לרקוד עברית: העבריות ביצירתן של רינה ניקובה ולהקת התימניות” מתוך: *קולות במחול בישראל* הניה רוטנברג, ודינה רוגינסקי (עורכות) .

אשל, רות (1989). “הבלרינה והתימניות”. *מוסיקה*, 26: 36–40.

\_\_\_\_\_. *לרקוד עם החלום: ראשית המחול האמנותי בארץ־ישראל 1920–1964*. תל אביב: הוצאת הספרייה למחול.

\_\_\_\_\_. “מעכזים על מדרכות עין השופט”. *מחול עכשיו*, גיליון מס' 1, 2000, עמ' 44–48.

בהט־ראון, נעמי. “הדיוואן התימני: פיוט לחן מחול”. *מחול בישראל*, 1976, עמ' 26–27.

טולידאנו, גילה. *סיפורה של להקה: שרה לוי־תנאי ותיאטרון מחול ענבל*. תל אביב: רסלינג. 2005.

מנור, גיורא. “בראשית בראה שרה את המולטימדיה”. *מחול בישראל*, 1985, עמ' 28–26.

\_\_\_\_\_. (עורך). *אגדתי – חלוץ המחול החדש בא”י*.

תל אביב: ספרית פועלים. 1986.

\_\_\_\_\_. *זכרה הכוריאוגרפית של שרה לוי־תנאי*. תל אביב: הספרייה למחול, 2002.

פרידהבר, צבי (1986). “נשים כיוצרות דפוסי מחול בחגים של ההתיישבות העובדת”. *ידע עם*, גיליון מס' 23, 1986, עמ' 4–80.

\_\_\_\_\_. *אישים ואירועים במחול העם הישראלי בחמישים שנות מדינת ישראל*. חיפה: הוצאת ארכיון המחול היהודי. 1999.

קינר, גד. “יצירת האמנות הכוללת והדהודיה אצל חנוך לוין ואחרים”. *זמנים, גיליון מס' 79*, 2002, עמ' 54–62.

רוגינסקי, דינה. *מחוללים ישראליות: לאומיות, אתניות ופולקלור “ריקודי העם והעדות” בישראל*. עבודת דוקטור, החוג לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה, אוניברסיטת תל אביב. 2004.
שי, יעל. *מחוללת הפלאים: סיפורה של רחל נדב*. נתניה: האגודה לטיפוח חברה ותרבות. 2001

Brin Ingber, Judith. (1974). (ed.) “Shorashim: The Roots of the Israeli Folk Dance”. *Dance Perspectives*, special issue, Vol. 59.

Roginsky, Dina. (2006) “Orientalism, Body, and Cultural Politics in Israel: Sara Levi Tanai and the Inbal Dance Theater”. *Nashim: A Journal of Jewish Women’s Studies & Gender Issues*, 11: 164-197.

**ד”ר דינה רוגינסקי** היא בעלת תואר שני בפסיכולוגיה ותואר שלישי בסוציולוגיה ואנתרופולוגיה מאוניברסיטת תל אביב. מחקרה הדוקטורט שלה, שכותרתו “מחוללים ישראליות”, עוסק בלאומיות, פולקלור, מחול ופוליטיקת תרבות בישראל. השתלמה בלימודי פוסט־דוקטורט באוניברסיטת ניו יורק וכיום חוקרת ומרצה במחלקה ללימודי המזרח התיכון ובמחלקה לסוציולוגיה באוניברסיטת טורונטו.

<sup>[1]</sup> מאמרה של שרי אלרון העומד להתפרסם עוסק בכינונה של עבריות ביצירתה של רינה ניקובה עם להקת הבנות התימניות

<sup>[2]</sup> כנראה בשנת 1925, עפ”י מנור 1986, עמ' 13

<sup>[3]</sup> “כי מירושלים תצא אמנות הבלט התנכי”, למתחיל גליון 704, 1960? בתוך תיק רינה ניקובה 1.4.12.121 ארכיון הספרייה למחול

<sup>[4]</sup> תהליך זה דומה מאוד למה שעבר על שרה לוי־תנאי כשניסתה לגייס רקדנים לקבוצתה. ראו ציטוט מדברי לוי־תנאי אודות הקושי לגייס רקדנים לענבל בתוך: Brin Ingber 1974, p.27. ראו גם טולדנו, 2005 עמ' 72–71

<sup>[5]</sup> “ריקודי אופ” זהו מושג מהבלט הקלאסי, המציין אפיון ייחודי של המחול או דמות הרוקד, למשל ריקודים עממיים אירופאיים או דמויות אופיניות המוצגות בריקוד כמו ליציגם, מכשפים, או כפי שהציג אגדתי: הערבי, החסיד, התימני וכו' (מנור, 1986:28).

<sup>[6]</sup> הפרטים הביוגרפיים נאספו מתוך: ארכיון הספרייה למחול, קלסר שרה לוי תנאי מספר: 121.78

<sup>[7]</sup> שרה לוי־תנאי (11.1.70): מכתב לעקיבא לוינסקי. ארכיון הספרייה למחול, תיק שרה לוי־תנאי D 121.78, קלסר 3.5.121.78

<sup>[8]</sup> שרה לוי תנאי: רשימות עבור יום עיון במחול- נערך במוזיאון תל אביב - 5.5.81 (הדגשה במקור). ארכיון הספרייה למחול, תיק שרה לוי־תנאי E 121.78, קלסר 5.1.121.78

במאמר זה אני מבקשת לבחון את השימוש שעושה פינה באוש (Bausch) בשפת הבלט הקלאסי ביצירתה *ציפורנים* (1983, *Nelken*). אבחן את הריקוד *ציפורנים* באמצעות המושג אינטרטקסטואליות, שאותו טבעה לראשונה ג'וליה קריסטבה, כאשר תיארה את התלות ההדדית בין טקסט מסוים לטקסטים שקדמו לו (Kristeva, 1980:69). קריסטבה הגדירה את המונח בהתייחסה למדיום הטקסטואלי בלבד, אבל הוא קיבל משמעות רחבה ואפשר להחיל אותו גם על יצירות אמנות מתחום הבמה ומתחומים אחרים (Adshead-Lansdale, 1999:15). במאמר אציג את *ציפורנים* כיצירה אינטרטקסטואלית, המתייחסת לשפת הבלט הקלאסי כאל "טקסט קדום" שהיא "מצטטת", ובאמצעותו היא מגדירה גם את שפת התנועה שלה. אראה כיצד הניגודים בין שפת תיאטרון המחול של באוש לזו של הבלט הקלאסי מצביעים על הקשר שמקימת באוש עם מסורת העבר של הבלט הקלאסי; מצד שני, באמצעות חשיפת הקודים התרבותיים והחברתיים שמאפיינים את הבלט הקלאסי, מראה באוש את הזרות וחוסר הרלוונטיות שלו למציאות ולשפה העכשווית.

למושג אינטרטקסטואליות יש חשיבות רבה בהתפתחות החשיבה הפוסטמודרנית והשימוש בו חרג, כאמור, מהדיון הספרותי. קריסטבה (1980) טבעה את המונח אינטרטקסטואליות כאשר הצביעה על העובדה שטקסטים ספרותיים נשענים על טקסטים ספרותיים שקדמו להם ומתכתבים עמם. הטקסט אינו יחידה אוטונומית הרמטית, אלא יחידה דינמית המקיימת זיקה גלויה או מובלעת עם מערכות אידיאולוגיות וסוציו־היסטוריות חיצוניות, הטעונות בקודים ובקולות שונים (Kristeva, 1980:69). היידוש שהציגה קריסטבה במונח אינטרטקסטואליות, אשר הפך עם הזמן למושג פוסטמודרני מובהק, טמן בעובדה שהיא התייחסה לראשונה לטקסקט הספרותי כאל יחידה דינמית רב קולית. אינטרטקסט מתאר את המצב דינמי שבו טקסט אחד תמיד מתייחס לטקסטים שקדמו לו. לכן הוא אינו מהווה יחידה עצמאית, אלא תלוי במערכות סימנים נוספות שגם הן תלויות במערכות סימנים אחרות. כל טקסט, לפיכך, הוא אסופה של "ציטוטים", המתכתבים עם מסורת העבר, וכדי להבין אותו נדרש הקורא/הצופה להכיר את המטען התרבותי שממנו הוא מורכב.

*ציפורנים* עלתה לראשונה בשנת 1983, וניכרת בה בבירור שפת תיאטרון המחול שמאפיינת את באוש. בדומה לשאר יצירותיה ניתן לראות במופע קולאז' של קטעים שאינם מתחברים בסדר ליניארי, אך יוצרים יחד תמונה מלאה ועשירה המציגה מציאות מורכבת. כאשר בוחנים את היצירה מנקודת מבט אינטרטקסטואלית ניתן לראות שהיא מורכבת מהרבה "ציטוטים", כדוגמת שימוש בטקסט של השיר The Man I Love, הצגת שפת סימנים של חירשים־

אילמים, ציטוט של משחקי ילדות ועוד. מתוך שלל הדימויים והציטוטים בחרתי לבחון, כאמור, את המשמעות האינטרטקסטואלית הנוצרת מציטוט של שפת הבלט הקלאסי. הבחירה להתמקד בשפה זו נובעת מהעובדה שבאמצעות הדיון בה ניתן להציג גישה שמאפיינת "קריאה אינטרטקסטואלית" של כוריאוגרפים רבים שפועלים כיום, כדוגמת מאץ אק (Ek) ביצירה *ג'זל* (1982) מתיו ביורן (Bourne) ביצירה *אגם הברבורים* (1995), או מאגי מארן (Marin) ביצירה *סינדרלה* (1989). עבודותיהם מדגישות את הקשר למסורת, ובה בעת כוריאוגרפים אלה מציגים ראייה מציאותית חתרנית הבוחנת מחדש את המסורת הקלאסית לאור המציאות רבת הפנים של התקופה הנוכחית (רוטנברג, 2008).

העבודה *ציפורנים* נפתחת כאשר כל הבמה מכוסה *ציפורנים* פורחות, אשר יוצרות אווירה אופטימית וססגונית. הבמה היא כמו גן־עדן אבוד, כזה שאנו מדמינים בילדותנו. על הבמה עולה אחד הרקדנים ולצילילי השיר *The Man I love* הוא עושה בידיו מחוות שמפנחות את הטקסט בשפת סימנים של החירשים־אילמים. בדרך זו הוא מזמין אותנו לחסע בעקבות האהבה והילדות. אך כדרכה של באוש, המסע התמים בעקבות האהבה והילדות הופך להיות הרסני ככל שמתקדמת העבודה. המשחקים הילדותיים והתמימים רומסים את הציפורנים, ומתפתחים למחול מטורף שבסופו נהרס גן־העדן האבוד (Servos, 1984). באוש שואלת אותנו, בעצם, מדוע כל כך קשה לנו לחזור לתחושת האושר והאופטימיות של תקופת ילדותנו? התשובה נעוצה כמובן בעברנו הרחוק: בעוד רקדני הלהקה רצים בין הכיסאות כמו במשחק ילדות ישן נושן, צועקת אחת הרקדניות "Stop!‏!". לפתע אנו רואים שההרמוניה המשחקית על הבמה מופסקת על ידי העולם האכזר של האיסורים (Servos, 1984).

הריקוד *ציפורנים* הוא מעין קולאז', שבו עולות דמויות שונות ומוגוונות וכל הקטעים – כמו מעגל הריקודים הילדותי שהופך למעגל אימה – יוצרים תחושה שמשוה מהעולם הילדותי והקסום הולך ומתערער כל הזמן. בין הדמויות שעולות על הבמה מניח לפתע דומיניק (Dominique), אחד הרקדנים בלהקה. הוא עטוי שמלה ילדותית ומתחיל לנהל דיאלוג עם הקהל: "אתם רוצים לראות אותי עושה מנז' (Manège)? אתם רוצים לראות אותי קופץ אנטרה שש (Entrechat)? תראו איך אני קופץ טוב גראנד־ג'טה... (Grand Jété)" תוך שהוא שואל ומצהיר, מתחיל דומיניק לקפוץ ולבצע את הלקסיקון הקלאסי שהציע לקהל. הוא עושה זאת בזמן שהוא מדבר ולא נח, כשלפתע נשמעות מחיאות כפיים מצד הקהל, שמתלהב לנוכח ביצועיו של דומיניק. הסצינה מסתיימת כשדומיניק כמעט נופל על הרצפה, תשוש מביצועיו המרשימים.

בסצינה זו מנסה באוש, באמצעות דומיניק, להגדיר את שפת המחול שלה על ידי כך שהיא חושפת אותנו לשפה הקלאסית, שאותה איננו עתידים לראות על הבמה. השפה של באוש מבוססת על הבלט הקלאסי, אולם היא משתמשת בלקסיקון הקלאסי ככלי לבניית הגוף בלבד. באוש חושפת את "אחורי הקלעים" של יצירתה. הקהל מבין שהרקדנים של להקתה יודעים את הטכניקה הקלאסית, אך הוא גם רואה במשך ערב שלם, שזו לא השפה של באוש. כמו כן אנו מבינים, שאין בכוונתה להרשים את הקהל באמצעות וירטואוזיות טכנית חסרת משמעות, כמו זו שנראית לא פעם בבלט הקלאסי.

הבלט ביצירתה לא מייצג רק שפה, אלא גם תרבות ותקופה שקשורות לשפה זו. הבלט הקלאסי הוא "טקסט" תנועתי בעל חוקים ברורים ומוגדרים, שמכיל גם קודים חברתיים ותרבותיים שנוצרו בשנים שבהן התפתחה שפה זו (Jackson, 1999). הבלט הקלאסי בציפורנים מייצג את גן־העדן האבוד של התקופה הרומנטית במאה ה־19, שרמזים נוספים לקיומו ניתן לראות באמצעות הבמה הפרחונית שנשקפת בתחילת הערב. בתקופה הרומנטית, בעזרת הטכניקה הקלאסית, רקדו הרקדנים כשמאחוריהם מוצבת בדרך כלל תפאורה שמתארת טבע כפרי. תפאורה זו ביטאה את האידיאולוגיה הרומנטית, שהאדירה את המשמעות של הטבע לאדם. הקשר לטבע בתקופה הרומנטית ביטא את הקשר הראשוני והבתולי של האדם לחושיו ולמקורות יצירתו.

בתקופה הרומנטית גם עלה מעמדה של הבלריונה, שייצגה את הצד הרוחני, הלא מציאותי, שמחובר לטבע. לצלילי מוסיקה רומנטית התעופפו הבלריונות על הבמה, ויצרו בעזרת גופן אשליה של עולם רוחני, מלא פיות ודמויות לא מציאותיות. האידיאל הקלאסי יצר את גוף האישה בעיני הגבר כדמות רוחנית בלתי מושגת, אולם דמות זו גבתה מהרקדניות מחיר יקר. הן החלו לעלות על קצות האצבעות כדי להעניק לקהל תחושה של קלילות וקסם, שלא היתה מנת חלקן. השפה הקלאסית – שהיתה הבסיס להתפתחות היצירה בתקופה הרומנטית ואחריה – משכללת מצד אחד את גופם של הרקדנים, ומצד שני תובעת מהם מחיר גופני יקר, הרסני לעתים.

באוש מזהה את הבלט הקלאסי עם עולם האשליות שמתגלה על הבמה. אולם צופיה של באוש לא יראו את הטכניקה הקלאסית, כשם שלא יפגשו את גן־העדן האבוד. החיים שנשקפים מיצירתה הם יותר מורכבים. הם תובעים שפה יומיומית, שתבטא את רחשי הלב של האדם, שעדיין כמה לעולם הקסום, אך מודע להרס העצמי ולחוסר היכולת שלו לנעת בעולם זה. דומיניק מסיים את התרגילים תשוש, כשלרגליו שכובים הפרחים שהרס. הוא עייף מהביצוע

הקלאסי, שלא נתן דרור לתחושתו, ומהאשליה של הבלט הקלאסי שהביאה לחורבן נוסף.

בסוף היצירה *ציפורנים* אנו נחשפים מחדש לקונבנציה מהבלט הקלאסי. בתמונה האחרונה של המחול עומדים כל חברי הלהקה כשידיהם מורמות בפוזיציה חמישית. העמדתם יחד מזכירה את ה"קור־דה־בלט" (corps de ballet), אותה תפאורה אנושית שהיתה הרקע לסולנים בבלט. הם עומדים ברוב הוד והדר כשלרגליהם כבר רמוסות כל הציפורנים. מתוך ה"קור־דה־בלט" יוצאים רקדנים ומספרים מה גרם להם להתחיל לרקוד. אחד מהם מספר שהפך לרקדן כי היתה לו תאונה והוא לא רצה להיות חייל. סיפורו חותם את היצירה.

ובמניע, שהוביל את הרקדנים לפעול. ביצירתה – בניגוד ליצירות הבלט הקלאסי שבהן נראה תוצר מוגמר של גוף – היא מתעניינת בדרך שעשו הרקדנים. סיפורו של הרקדן על גורלו טבול בהומור ואירוניה. סיפורו האישי כרקדן, שתחילתו בתאונה, עומד בניגוד לפוזיציה הקלאסית של הלהקה. פתאום נראה ה"קור דה בלט" הקלאסי זר, לא מציאותי ורחוק כמו גן העדן האבוד שנשקף בתחילת יצירתה, וכעת שוכבים פרחיו הרומים וחסרי חיים על הבמה.

לסיכום, ה"טקסט" של הבלט הקלאסי ב*ציפורנים*, יוצר רובד נוסף להבנת היצירה. הבלט מוצג כאחד המקורות שמהם שואבת היצירה של באוש. הוא משמש כלי לשכלול גופם של הרקדנים ויש לו את היצירה.

# להכיר בעבר ולחיות את ההווה: קריאה אינטרטקסטואלית של שפת הבלט הקלאסי ביצירה ציפורנים מאת פינה באוש

יונת רוטמן

חלק ביצירת הפנטזיה של גן־העדן. אולם בנקודה זו טמונה גם הביקורת של באוש על שפת הבלט הקלאסי, ועל תמונת העולם המוצגת ביצירות הבלט. הבלט, ששואף כלפי מעלה ויוצר תחושה של התעלות וקלילות, נראה זר על רקע תיאטרון המחול של באוש. התנועות היומיומיות, החזרה

בסוף היצירה מציגה באוש את תחילת הדרך, שעשה הרקדן מהרגע שבו החליט לרקוד. הקהל נחשף לסיפור אישי, שהוא רגיל לראות בתוכניות דוקומנטריות על אמנים, ולא בהופעה שמביאה לנו את המוצר המוגמר. באוש הציגה תחילה את שפת הבלט הקלאסי כ"אחורי הקלעים" של הגוף, כלומר, כאחד המרכיבים הפיסיים שרקדניה נדרשים לדעת. כעת היא מציגה את "אחורי הקלעים" של הנפש. סיפורם של הרקדנים חושף את המניע והתשוקה שדחפו אותם לעסוק במחול.

באוש מראה לקהל שהיא מתעניינת במקור

על מבנים תנועתיים וחוסר ה"מעודנות" ביצירתה מתעמתים עם השפה הקלאסית והופכים אותה לזרה. באוש, שמתעניינת בגופו של הרקדן, רגשותיו ומניעיו, מבקרת ביצירתה את השפה הקלאסית שיצרה עולם זוהר, אך התכנרה לתחושותיו האמיתיות של הגוף, ובכך תרמה להרס ולחורבן שנראים בסוף היצירה.

*ביבליוגרפיה*

גורביץ', דוד. *פוסטמודרניזם תרבות וספרות בסוף המאה ה־20*. תל אביב: דביר. 1997. רוטנברג, הניה. "פוסט מודרניזם ומחול: היקסמות אל העבר" בתוך האתר *קולות במחול* www.dancevoices.com אפריל 2008.

Adshead-Lansdale, Janet. (Ed.) *Dancing Texts Intertextuality in Interpretation*, London: Cecil Court London, 1999.

F. Plett Heinrich. (Ed.) *Intertextuality*, Berlin New York: Walter de Gruyter, 1991.

Jackson, Jennifer. *"William Forsythe's Challenge to the Balletic Text: Dancing Latin"* in Janet Adshead-Lansdale. (Ed.) *Dancing Texts Intertextuality in Interpretation*, London: Cecil Court London, 1999.

Servos, Norbert. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater*, Ballett-Buhnen-Verlag Kohn, 1984.

Heinrich F. Plett, "Intertextualities" in *Intertextuality*, F. Plett Heinrich (Ed.), Berlin New York: Walter de Gruyter, 1991, p. 5

**יונת רוטמן** – בוגרת האולפנה למחול מטה אשר, סיימה בהצטיינות תואר שני בתיאטרון באוניברסיטת תל אביב, שם היא כותבת עבודת דוקטורט העוסקת במחול בישראל. רוטמן מרכזת את מגמת המחול בבית הספר עמקים תבור, מלמדת תיאוריה בסדנה להכשרת רקדנים בנעתן ומשמשת רכות הדרכה בתחום המחול במינהל לחינוך התיישבותי.

ב־40 שנות פעילותה הטבעיה ג'אנט אורדמן את חותמה בקהילת המחול בארץ ותרמה תרומה סגולית לקידום התחום. היה לה חלום להקים להקת מחול רפרטוארית, מקצועית, ברמה גבוהה ואיכותית, ולצדה אולפן מחול שבוגריו המצטיינים מצטרפים ללהקה. היא רצתה ליצור תשתית של ידע מקצועי במחול ברמה בינלאומית. היא פרצה דרך בנחישותה ובהקפדתה חסרת הפשרות ותרמה תרומה משמעותית להתמקצעות תחום המחול בארץ.

ג'אנט נולדה בדרום אפריקה לפני 73 שנה. היא למדה בלט ביוהנסבורג אצל ריינה ברמן (Reina Berman) ומרג'ורי סטורמן (Marjory Sturman Royal Academy of Dancing) ופיתחה את חלום המלכותית למחול (ב-1965 והצטרפה כסולנית ללהקת הבלט של אדם דריס בחיפה. אחרי תקופה קצרה עזבה את הלהקה, עברה לתל אביב והיתה בין הראשונות שלימדו בשיטת ההוראה של האקדמיה המלכותית למחול בלונדון. השמועה על המורה המצוינת עשתה לה כנפיים במהרה ותלמידים מכל רחבי הארץ הגיעו אליה כדי ללמוד על פי השיטה.

הברונית בת שבע דה רוטשילד, שזה לא כבר ייסדה את להקת בת-שבע (באביב 1964), ראתה את תוצרי עבודתה של ג'אנט והתפעלה מאוד. היא מצאה באורדמן את בעלת המקצוע הראויה ללמד את להקתה הצעירה בלט, לנהל בה את החזרות ולהיות המנהלת האמנותית שלה. וג'אנט אכן יצרה שני דואטים לבת-שבע: בראשון, *שאלה ללא מענה*, היא עצמה רקדה עם רחמים רון; בשני, *מעשה קונדסות*, היא רקדה עם יגאל ברדיצ'בסקי (הבכורה התקיימה באוגוסט 1967).

אבל מערכת היחסים בין רקדני להקת בת-שבע הצעירה, שבאו מרקע של מחול מודרני, למורה הקפדנית, שבאה מרקע קלאסי טהור והנהיגה משמעת קפדנית וחסרת פשרות, עלתה על שרטון ודרכיהם נפרדו. ב-1968 ייסדה הברונית את להקת בת-דור, שבה שימשה ג'אנט מנהלת אמנותית ורקדנית ראשית.

את אולפן בת-דור למחול ייסדה הברונית וג'אנט כבר ב-1967. הוא עשה צעדים ראשוניים צנועים בשדרות ההשכלה בתל אביב, קומה מתחת למשכנה של להקת בת-שבע, ומלבד ג'אנט לימדו בו רקדני הלהקה: לינדה הודס, אהובה ענברי, משה רומנו ורחמים רון. מורים אחרים היו כוריאוגרפים אורחים כמו פרל לנג, סופי מסלו, ג'יין דאדלי ואחרים. ב-1969 התמקם האולפן בארבעה חללים רחבי ידיים, בסמיכות לאולם מופעים במרכז "לונדון מיני סטור" ברחוב אבן גבירול. עם השנים הפך אולפן בת-דור לשם דבר בארץ ובעולם, ובכ־40 שנות פעילותו יצאו ממנו עשרות רקדנים מקצועיים ומאות שוחרי מחול. בהנהלתה האמנותית של ג'אנט שמר בית הספר

על שילוב בין הבלט הקלאסי למחול המודרני. אולפן בת-דור היה לבית הספר המקצועי הראשון למחול בארץ, שהתאפיין בסדר לימודים מובנה, מתודולוגיה ברורה ושיטתיות בחינוך למחול. ג'אנט האמינה בכל לבה שכישרון הוא תנאי הכרחי, אך עליו להיות מלווה במשמעת, התמדה, מסירות, עבודה קשה ומחויבות אישית. היא ניהלה את האולפן ביד רמה ומתוך הקפדה על כללי התנהגות נאותה. היא האמינה במשמעת עצמית חזקה וראתה בה תנאי מוקדם חיוני לאימון הגופני. היא חשבה שתפקידה להנחיל גישה זאת לתלמידיה ומעולם לא התעייפה מ"לחנך מחדש". מזכירת בית הספר היתה עורכת רשימות נוכחות בכל שיעור (ובכל שבוע התקיימו עשרות שיעורים). איחורים לשיעורים או היעדרויות היו אסורים בהחלט, ולא היה תירוץ ראוי לאי-השתתפות בשיעור. הדברים הגיעו כדי כך שתלמידים חיילים

# ג'אנט אורדמן – אישה שהגשימה חלום ושברה אותו

## סיקי קול

נאלצו להביא אישורים מהצבא על אי-יכולתם להשתתף בשיעור או בחזרה. בסופי שבוע היתה ג'אנט בודקת את רשימות הנוכחות בעצמה, וביתי ראשון היתה מזמנת לשיחה תלמידים שהתנהגותם חרגה מהנורמות הראויות לדעתה. התלבשות בשיעורים היתה מוקפדת, כללי ההתנהגות והמשמעת הודפסו ונתלו על קירות מסדרון בית הספר. היא פיקחה על הכל ועמדה על קוצו של יוד. בית הספר היה אי בודד בנוף ההתנהגות הישראלית הרעשנית וחסרת הגבולות. משמעת הברזל שהנהיגה ג'אנט עוררה תדהמה ותרעומת, ותלמידים שלא הראו רצינות והתמדה ולא עמדו בסטנדרטים הנוקשים שלה התבקשו, אחר כבוד, לעזוב את הסטודיו. בטוטוליות שבה נהגה קנתה לעצמה שונאים רבים. היא ראתה בדרישות שהציבה לתלמידיה אתגר, ודבר לא שינה את דעתה.

ג'אנט הקימה את המכון לרפואת הגוף בפיקוחו של ד"ר זיו נר, שעקב אחר בעיות גופניות אצל התלמידים והרקדנים וטיפל בהם. היא אף פתחה מכון פילטיס, כשרק מעטים הכירו את השיטה, בסמוך לאולפן. מדי שנה התקיימו קורסי קיץ של שלושה שבועות, בהשתתפות תלמידים נבחרים מהארץ ומחו"ל, ומיטב המורים בעולם באו בשמחה ללמד בהם. גולת הכותרת של קורסי הקיץ היתה מופע הסיום, שבו הפגינו התלמידים את הישגיהם במקצועיות מעוררת השתאות. לרמתם הגבוהה של הקורסים יצא שם עולמי, והתלמידים שהשתתפו בהם זכו לחוויה לימודית ייחודית, איכותית ומקדמת. באולפן התקיימו גם סדנאות חורף שבהן איפשרה ג'אנט לכוריאוגרפים צעירים לעשות את צעדיהם הראשונים בכוריאוגרפיה, וגם מופעים אלה הועלו במקצועיות וברמה גבוהה. אולפן בת-דור

אותי, טיפחה אותי ונטעה בי את יסודות הריקוד החשובים ואת האהבה לעולם המחול. היא הקנתה לי ידע רב במחול על תחומיו המגוונים ונוכחותה בחיי המקצועיים היתה משמעותית. מתחת לנוקשותה חסרת הפשרות זכיתי להכיר אישה אכפתית, חמה, חרוצה, רגישה, חכמה ובעלת יושרה. היא היתה מורה מצוינת. שיעוריה היו מובנים, מתוכננים כהלכה, והעבודה המאומצת בהם היתה מרגשת ומהנה. היא נהגה ללבוש גרבונים ובגד גוף ולנעול נעלי בלט (להבדיל מהרבה מורים אחרים), כדי שתוכל להדגים כל תנועה ותנועה בדיוק המרבי. היו לה כף רגל מדהימה וטכניקה מצוינת. דבר לא נסתר מעיני הנץ שלה. היא תמיד דרשה את המקסימום. בהתלהבות ובמרץ היתה עוברת בין התלמידים, מתקנת, מעודדת ולעולם לא מוותרת. היא נתנה את כל כולה בשיעור. חיוניותה



ג'אנט אורדמן  
Jeannette Ordman

היה חממה אולטימטיבית לרקדנים.

הקמתו של אולפן בת-דור בבאר שבע היתה מעשה חלוצי נוסף של ג'אנט, שטבע את חותמו בנוף הישראלי. ג'אנט מצאה בעליזה וולף שותפה נאמנה לדרך ויחד הן עשו את הלא-ייתאמן. בעבודה שיטתית ומאומצת ומתוך שאיפה למצוינות, שאיפיינה את שתיהן, הן הקימו בבירת הנגב בית ספר למחול שפעל לפי המתכונת של בית הספר בתל אביב. בתחילת הדרך עליזה כיתתה את רגליה בין בתי הספר בבאר שבע, ובקסמה הרב הצליחה למשוך אליו תלמידים (ביניהם בנים רבים, יחסית), מכל קצות העיר. עליזה וצוות המורים המסור שהעמידה סביבה (שבתקופת מסוימות היה לי הכבוד להימנות עמו), הצליחו להגשים חלום ולאפשר לכל מי שרצה ללמוד לרקוד בנגב לעשות זאת. עם השנים יצאו מהאולפן הדורמי עשרות רקדנים מקצועיים המופיעים בארץ ובלהקות ברחבי העולם. החזון של ג'אנט להקים להקת מחול הנסמכת על בית ספר מקצועי התממש אף כאן, ולהקת "קמע", בהנהלתם האמנותית של תמיר גינץ ודניאלה שפירא, היא כבר כמה שנים פסגת הפעילות האמנותית של אולפן בת-דור באר שבע למחול.

בד בבד עם הקמת אולפן בת-דור הקימה ג'אנט להקה רפרטוארית ראויה לשמה, בדומה ללהקות

ביצוע מלא, לפעמים עד לזרא. בזכות הסיורים הרבים בכל העולם והעבודה במחיצת טובי הכוריאוגרפים נשארו רבים מהרקדנים בלהקה לתקופות ארוכות יחסית. למרבה האירוניה, דווקא בשל התנהלותה חסרת הפשרות של ג'אנט ומעמדה הבלתי מעורער כרקדנית ראשית האווירה בין הרקדנים לבין עצמם היתה נעימה. את כולם איחד המורא מפניה. במשך השנים עברו רבים מבכירי הרקדנים בבת-דור לרקוד בלהקת בת-שבע, כמו גם רבים מבוגרי האולפן (רקדנים) מלהקת בת-שבע גם עברו לרקוד (בבת-דור).

עם גלי העלייה מחבר המדינות בשנות ה-90 הצטרפו ללהקה רקדנים חדשים. אלה הביאו אתם טכניקה קלאסית והיה עליהם להתאים את עצמם לסגנונות המחול העכשוויים. ג'אנט, שחדלה לרקוד בגלל פציעה חמורה, הקדישה עצמה לקליטת הרקדנים החדשים והתמסרה ביתר שאת לניהול האמנותי של הלהקה ושל בית הספר.

לאחר פטירתה של הברונית, ב-1998, נקלעה ג'אנט למצוקה כלכלית והתקשתה לנהל את הלהקה ואת בית הספר. היו מי שהושיטו לה יד לעזרה והציעו לה באדיבות לפנות את הדרך לאחריה, כדי שמפעל חייה ימשיך להתקיים. היא לא קיבלה את עצתם. אני מאמינה שבאמת לא היתה מסוגלת לעשות זאת. המחשבה שאולפן בת-דור, שהיה כל חייה, ינוהל על ידי אחרים היתה בלתי אפשרית מבחינתה. היא הגשימה את חלומה, אבל גם שברה אותו במו ידיה.

בעשור האחרון לא הרבינו להיפגש, אבל בכל פעם שג'אנט התקשרה וביקשה לשוחח אתי, עזבתי הכל ובאתי. היא שפכה לפני את מר לבה. אנשים אהבו לשנוא אותה והיא חשה שכל העולם נגדה. מצער מאוד שכך עלה בגורלה, שכן בד בבד עם התנהלותה התובענית, היא ידעה להיות לעזר למי מרקדניה או מעובדיה שנקלע למצוקה. באותה מסירות שבה עשתה כל דבר, היא היתה נרתמת לסייע ולא היססה להפעיל קשרים ולנצל את מעמדה כדי להושיט עזרה. היא היתה אשה ערכית, נאמנה לדרכה וישרת דרך, שתמיד עמדה בדיבורה. היה אפשר לא להסכים אתה, אבל אי אפשר היה שלא לכבד אותה. כל דבר שבו היתה מעורבת נעשה מתוך אחריות, מחויבות ואמונה מוחלטת בדרכה. אני שמחה שיכולתי לראות את כל המכלול בפועלה הרב ולקבל ממנה את כל הטוב שהיה לה להעניק.

**סיקי קול** היא כוריאוגרפית, מורה לקומפוזיציה ומורה בבית הספר לאמנויות על שם תלמה ילין. יצירותיה הועלו בלהקת בת-שבע, להקת בת-דור ותיאטרון מחול ענבל.

לפרקים נשאלת השאלה אם מנהיג הוא תוצר של ההיסטוריה או שההיסטוריה מנותבת על ידי המנהיג. במקרה של ג'אנט אורדמן, צירוף מקרים העמיד אותה בעין הסערה בתקופה חשובה בהתפתחות המחול בארץ. הדרך שעברה, שהחלה עם בואה ללהקת בת־שבע (1965), נמשכה בהקמתה של להקת בת־דור (1967) והסתיימה עם סגירתה הסופית של להקה זו (2006), נוגעת בשאלות של ריכוז סמכויות בניהול להקה, של היכולת לעבור מהתנהלות של להקה פרטית לניהול של להקה ציבורית ושל היכולת של מי שהקים מפעל חיים להרפות מאחיותו, כדי לאפשר למפעל להמשיך. הלאה גם כשהמייסד עובר לעמדת המשקיף. היא גם מעלה שאלות על גבולות היכולת של הכסף, שכידוע הוא ספק החמצן שמינע את העשייה האמנותית, אבל אינו מסוגל לספק את האמנות עצמה. כל המרכיבים הללו חברו באופן דרמטי בלהקת בת־דור. אורדמן, כדברי מייסדת הלהקה, בת שבע דה רוטשילד, היתה "הלב של בת־דור".

כיום, כשלהקת בת־דור שייכת להיסטוריה ואורדמן הובאה לקבורה, עולה לנגד עיני המחול והיא ככלות... (1978) שיצר ג'ון היל סאגאן. במחול, רקוויאם לרקדן יאיר שפירא, שנפל במלחמת יום כיפור, אורדמן רקדה בשמלת אבל שחורה על רקע מפת הגולן. מתעתועי הגורל הוא

## והיה ככלות...

# רקוויאם לג'אנט אורדמן

בדרום אפריקה, קסמה לדה רוטשילד, שנפשה נקעה מהישראליות הפראית. אמנם דה רוטשילד חיפשה ללהקה מורה לבלט, אבל על רקע ההתנהלות הבעייתית של להקת בת־שבע, הדברים התגלגלו בכיוון בלתי צפוי.

וכך מתארת ג'יין דאדלי (Jane Dudley), המנהלת האמנותית הראשונה של הלהקה, את המשך השתלשלות העניינים: "הברונית חיפשה אישיות חזקה, שתוכל להיות גם מנהלת אמנותית, גם מורה וגם תלמד את הרקדנים פרק במשמעת במה. הגורל הביא את ג'אנט אורדמן, שהיתה רקדנית בלט קלאסי טובה, אבל לא מעורה בסגנון של גרהאם וגם לא נוצרה כימיה בינה לבין הלהקה. הלהקה התמרדה. ההתנהגות שלהם היתה בלתי נסבלת, אבל בנושא הזה הם צדקו. הברונית חשה נבגדת על ידי להקה כפוית טובה. היא ניתקה את יחסיה עם הלהקה כדי "להתחיל הכל מחדש" עם להקת בת־דור, שבראשה העמידה את ג'אנט אורדמן" (דאדלי בראיון לאשל, 1991).

מאטר. הלהקה התמקמה בחיפה והעלתה מופע בודד. דריוס ואשתו עזבו את הארץ ואורדמן עברה לתל אביב והחלה ללמד בלט.

לשאלה מי הפגיש את ג'אנט אורדמן עם הברונית בת שבע דה רוטשילד, מייסדת להקת בת־שבע (1964), שהיתה מוכרת בעולם כמפיקה של התוכניות של מרתה גרהאם וכתומכת נלהבת במחול המודרני האמריקני בשנות החמישים, יש תשובות רבות. אבל הפגישה היא, שהיתה אמורה להיות שיחת היכרות במסגרת החיפושים אחר מורה לבלט קלאסי ללהקת בת־שבע, לא היתה מקבלת את המימדים ההיסטוריים שלה לולא קשיי הניהול של להקת בת־שבע באותן שנים. על הבמה הלהקה זهרה, אבל מאחורי הקלעים נתגלו חוליים של חוסר משמעת, חוצפה ותופעת הפרימדונות, שהפכו את החיים בלהקה שדה רוטשילד ייסדה מתוך אהבה ואידיאלים, לגיהנום. דה רוטשילד אמרה: "היו לי אילוזיות. חושבים על ציונות ועושים חלום על חברה אידיאלית ובסוף נופלים לגיהנום...ראיתי שאני לא מסוגלת לנהל את הלהקה, ובמיוחד לא בישראל, שזה מקום פראי. רציתי למנות את לינדה הודס למנהלת הלהקה, אבל היא לא רצתה" (אשל בראיון עם דה רוטשילד, 1992).

ייתכן שדווקא אישיותה המיוחדת של אורדמן, שגדלה על ערכי ההתנהגות של אישה לבנה

דה רוטשילד היתה נחושה בדעתה לתמוך באורדמן. היא הדירה את רגליה מלהקת בת־שבע ומהופעותיה עד מותה. נשאלת השאלה מדוע דבקה דה רוטשילד באורדמן ואטמה את אוזניה להצעות אחרות לפתרון ההתנהלות הבעייתית של להקת בת־שבע. דה רוטשילד היתה מצנט, פטרונית אמנות, והיא פעלה למחש את חזונה ולהקים מפעל אמנותי משלה. היא נהגה כמו סרג' דיאגילב, שהעדיף לטפח את ואסלאב ניז'ינסקי, שנחשב רקדן "שהוא גילה", ולא את מיכאיל פוקין, שהיה ידוע לפני שחבר אליו. דה רוטשילד היתה המפיקה של להקת מרתה גרהאם וסייעה לה רבות, אבל היא לא גילתה את גרהאם. כשייסדה את להקת בת־שבע, היא יצרה לראשונה את "הלהקה שלה", אבל במהרה גילתה שמדובר בניהנום. תגובתם של הרקדנים שלמענם הקימה את הלהקה, שדחו את אורדמן, עוררה בה כעס ותחושה שהם כפויי טובה. היא האמינה שאורדמן, שתקבל סמכויות מלאות, תוכל להשליט סדר בלהקה הפראית. משהתברר כי צעד זה נכשל היא ביקשה לסגור את הלהקה. מכיוון שלא יכלה לעשות זאת, בגלל הסערה הציבורית שקמה, המשיכה לתמוך בלהקת בת־שבע אבל ניתקה את עצמה ממנה במישור הרגשי. דומני, שהיא דבקה באורדמן כ"מכשיר" שיוכל להוציא אל הפועל את חזון "הלהקה שלה". דה רוטשילד, כמו אורדמן, היתה אישה בודדה ו"הלהקה שלה ושל אורדמן" נתנה תוכן לחייהן.

### רות אשל

אתה בחזרות הגנרליות ובהופעות, אבל היא לא שוחחה עם הרקדנים" (ראיון עם אשל, יולי 1991).

מסקנה נוספת של דה רוטשילד היתה שיש לסגור את בית הספר של להקת בת־שבע, שהיה בתחילת דרכו, כתנאי להמשך התמיכה בלהקה. היא רצתה שבית הספר יהיה של בת־דור, כדי להבטיח התפתחות תקינה של הלהקה. מאגר התלמידים היה אמור לשרת את שתי הלהקות. מנהלת בית הספר בפועל היתה רוזלין סובל־קאסל, שהיתה כפופה לאורדמן. בניגוד ללהקה, שכפי שנראה היתה שנויה במחלוקת, בית ספר בת־דור נודע במקצועיותו והכשיר דורות של רקדנים שלימים היו לדמויות מפתח במחול בישראל.

מסקנה נוספת של דה רוטשילד היתה שלהקת מחול חייבת להיות ממוקמת במקום נגיש. בעוד שביתה של להקת בת־שבע היה ממוקם במרכז תעשייתי, ללהקה החדשה רכשה הברונית חלק



והיה ככלות מאת ג'ון היל סאגאן, רקדנית: ג'אנט אורדמן, צילום: מולה הרמתי

והיה ככלות מאת ג'ון היל סאגאן, רקדנית: ג'אנט אורדמן, צילום: מולה הרמתי

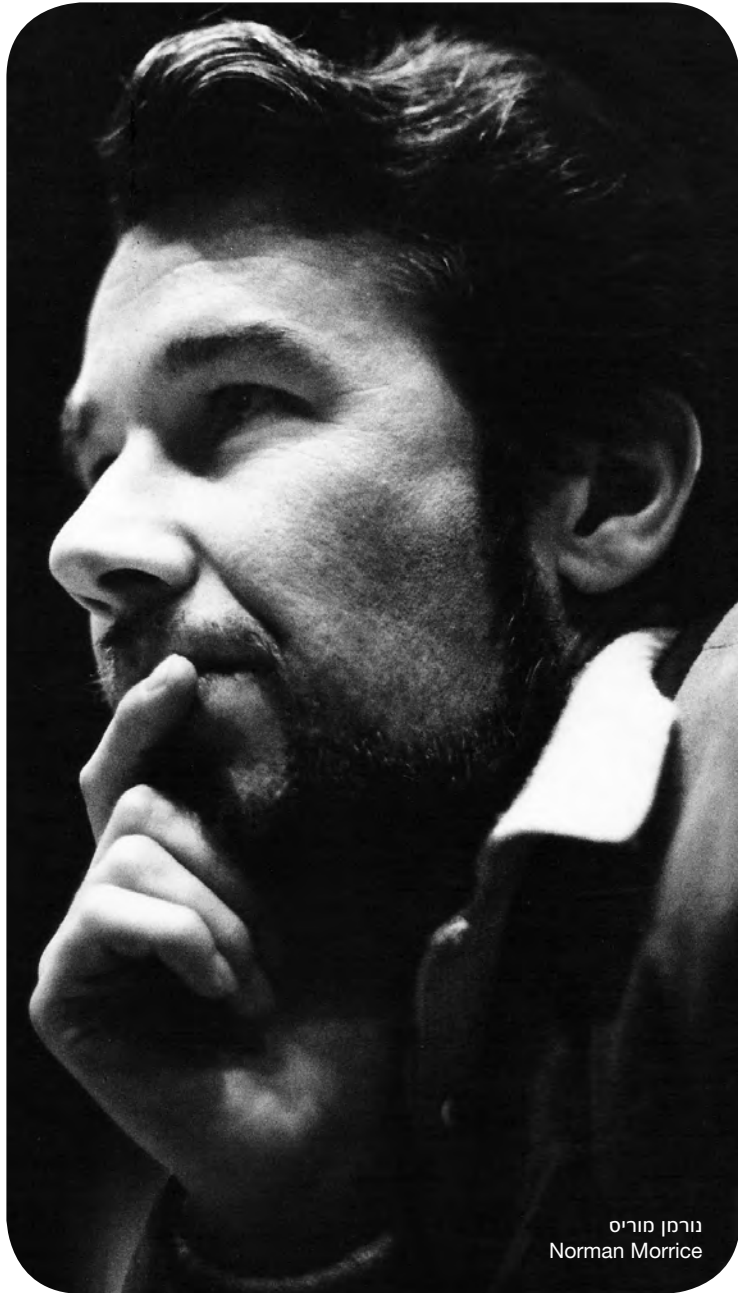
ממבנה גדול בקומפלקס מסחרי ותרבותי יוקרתי במרכז תל אביב, ברחוב אבן גבירול ובקרבת מוזיאון תל אביב, בית אריאלה ולימים המשכן לאמנויות הבמה. מרכז בת־דור כלל תיאטרון שיוחד אך ורק למופעי הלהקה ולא היה פתוח להשכרה לגופים אחרים בימים שהלהקה לא הופיעה, כמה סטודיאות לשימוש הלהקה ואת בית הספר. גם משרדי הלהקה ובית הספר היו חלק מהמרכז.

מיתחם הלהקה וקומפלקס החנויות ובתי הקפה האלגנטיים של פסאז' "לונדון מיניסטור" רחש פעילות של מאות תלמידים, רקדנים, צוותים מינהליים וטכניים וכוריאוגרפים מפורסמים מחו"ל שהגיעו מדי שישה שבועות להעמיד יצירות חדשות. בפסאז' שרר ניחוח של חו"ל – מיטב הלבוש האופנתי למחול שיובא בשנים שבהן תעשיית הייצור של בגדי מחול בישראל היתה בחיתוליה, רקדניות בשיער אסוף, ניחוח הדיאודורנט. באולמות ובסטודיאות היו תלויים

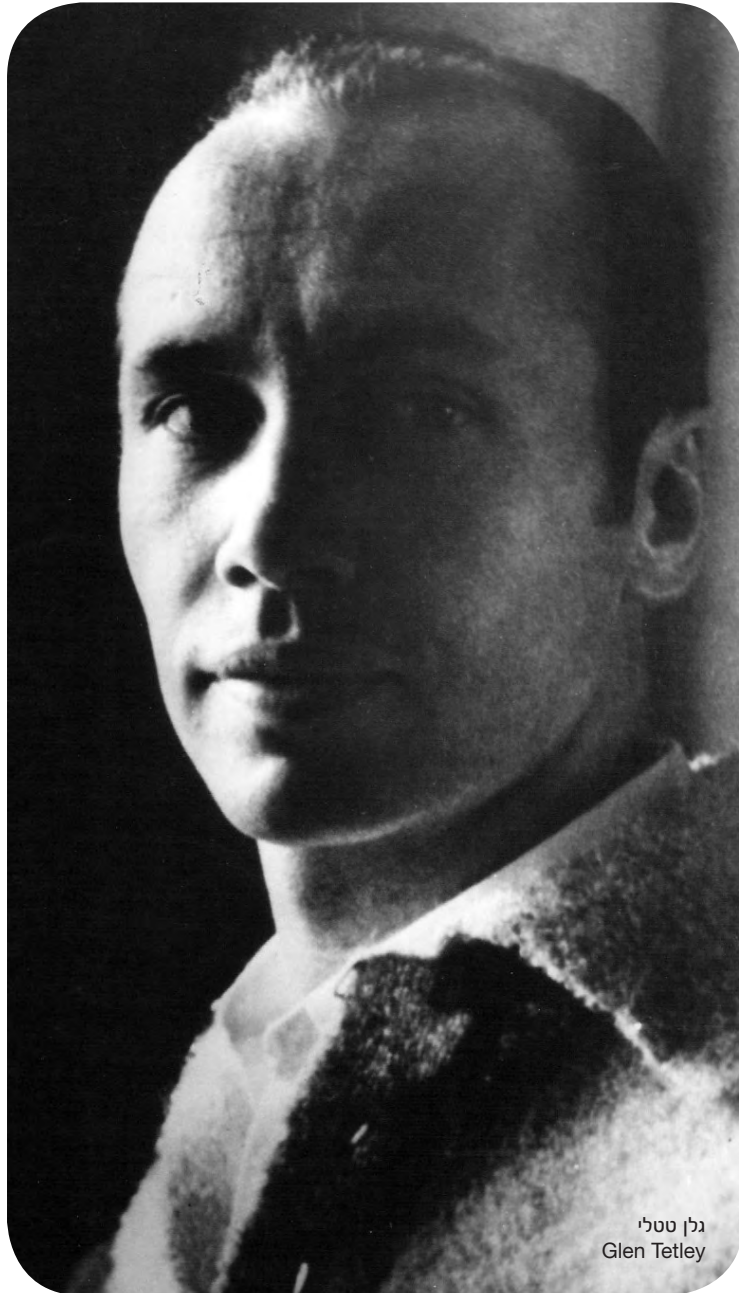
שלטים מאירי עיניים עם הוראות להתנהגות נאותה למקומיים והרקדנים דיברו בשקט באנגלית. בעיניו של צופה מבחוץ, המיתחם היוקרתי נראה כמעין שטח אקס טריטוריאלי במחול בישראל. היתה בת־דור והיה המחול מחוץ לבת־דור, שנאבק על הישרדותו בתקציבים מזעריים.

#### שנות הפריחה

בשנות השמונים היתה להקת בת־דור בשיא פריחתה. את הכוריאוגרפים שעבדו עם בת־דור באותה תקופה אפשר לשייך ל"רשימת החשובים" במחול המודרני בעולם. רוטשילד שילמה לכוריאוגרפים בנדיבות והם הגיעו לתקופה קצרה ועזבו. בדרך כלל הם חידשו עבודה אחת משלהם ללהקה ויצרו עבודה אחת מקורית.בתחילה נאסר על אותו כוריאוגרף לעבוד בשתי הלהקות הפרטיות של דה רוטשילד, אבל בהמשך איסור זה בוטל.



נורמן מוריס  
Norman Morrice



גלן טטלי  
Glen Tetley

# לזכרם של גלן טטלי ונורמן מוריס

שונים, וכך גם יצירתו הכוריאוגרפית. טטלי יצר מעל 50 בלטים ללהקות הגדולות בעולם. יצירתו הראשונה היתה *פירו לונר* (1962). הוא יצר מחולות הן ללהקות בלט קלאסי והן ללהקות מחול מודרני. ביצירתו שילב את עולם הבלט עם המחול המודרני, "תוך שילוב הקו המוארך והווירטואוזיות של הבלט עם תחושת המשקל והקרקע של המחול המודרני" (לויס סגל, 2007).

גלן ואני נפגשנו לראשונה בניו יורק בשנות ה־40 המאוחרות, כאשר כל אחד מאיתנו הופיע בריקודי סולו פרי יצירתו במסגרת סדרת ההופעות "במה לרקדנים". הוא ביקר לראשונה בישראל כרקדן בלהקת מרתה גרהאם, בשנת 1956, ואז התאהב בארץ. הוא שב לארץ ב־1965, בהזמנתה של בת שבע דה רוטשילד, כדי להעמיד את

## גלן טטלי

*"בעבורי, ההתרגשות היא באותו רגע בסטודיו שבו הבלתי אפשרי נהיה אפשרי"*

גלן טטלי (1926-2007), רקדן, כוריאוגרף, מורה ומנהל אמנותי של להקת נדרלנדס דנס תיאטר ושל בלט שטוטגרט, נולד בקליבלנד, אוהיו, ומת בביתו שבפלורידה. הוא החל בקריירת הריקוד שלו בגיל 20, לאחר שסיים שירות בצי האמריקני במלחמת העולם השנייה. טטלי למד והופיע במחיצת אמנים מגוונים בלהקות המחול הגדולות ובמחזות זמר: ג'ון בטלר, רוברט ג'ופרי, מרתה גרהאם, הניה הולם, אנתוני טיודור, חוזה לימון, פרל לנג, אנה סוקולוב וג'רום רובינס. באופן יוצא דופן, הקריירה שלו כרקדן שילבה עולמות מחול

## רינה גלוק

גלן טטלי ונורמן מוריס, שניהם כוריאוגרפים גבעלי שם עולמי, שיצרו מחולות ללהקת המחול בת־שבע בשנותיה הראשונות, הלכו לעולמם. גלן טטלי מת בינואר 2007, חודש לפני שמלאו לו 81 שנים, ונורמן מוריס מת בגיל 76 בינואר 2008. בשנת 2003, כשאספתי חומר לצורך כתיבת ספרי *להקת המחול בת־שבע 1964-1980 סיפור אישי* (גלוק, 2006), נפגשתי עם גלן בניו יורק ועם נורמן בלונדון.

של הלהקה, כשכל המרכיבים של אימפריית בת־דור ובראשה אורדמן פעלו כמכונה משומנת, משהו היה חסר. מנע הקסם האמנותי נעדר מהתמונה.

ב־1992 קיימתי ראיון עם בת שבע דה רוטשילד, והיא הזהירה שאם הלהקה לא תקבל סיוע ממשלתי וכתוצאה מכך תיסגר, צפוי זעזוע גדול שעלול לגרום לנפילה של כל המחול בארץ.

אבל סגירתה של בת־דור לא גרמה כל זעזוע והיעלמותה אחרי כשלושים שנות פעילות כמעט ולא הורגשה, כאילו לא היו דברים מעולם. כל העשייה האינטנסיבית, הפקות היוקרה מיצירותיהם של מיטב הכוריאוגרפים בעולם, הזיעה של מאות רקדנים וכמובן המיליונים הרבים שנשאבו אל תוך בת־דור, כאילו מדובר בחבית ללא תחתית, לכאורה התפוגגו. אבל גם ההיעלמות היא רק מראית עין. כי כאשר מדובר במוסד אמנותי, גם אם הוא חדל להתקיים פיסיית, הידע שנרכש בו הועבר לדורות של רקדנים ומורים, שממשיכים להזין את המחול בישראל והם אחד המרכיבים החשובים בפריחתו כיום.

## ראיונות של אשל:

- דאדלי, ג'ין, יולי 1991
- דביר, דויד, יולי 1991
- אורדמן, ג'אנט, ינואר 1992
- רוטשילד, בת שבע, מרס 1992
- מקאליסטר, שון, ינואר 2007
- שיר, שלי, פברואר 2008
- מייסון, קנט, פברואר 2008
- דרור, אורה, אפריל 2008
- קול, סיקי, ינואר 2008
- פרידלנד, אן סאלי, ינואר 2008

## ביבליוגרפיה

- גלוק, רינה. *להקת המחול בת־שבע 1964-1980* – סיפור אישי. ירושלים: הוצאת כרמל, 2007.
- מנור, גיורא. "רקוויאם לבת־דור 91", *על המשמר*, 1991.
- סאודן, דורה. *מחווה לג'אנט אורדמן*, הוצאת בת דור.
- Darius, Adam. *Dance Naked in the Sun*. Latonia Publishers, 1973.

"הלהקה נהגה לערוך חזרות בעת ובעונה אחת על 15 יצירות. המדיניות של ג'אנט היתה של עודף חזרות. קשה מאוד לעשות שיעורים וחזרות משעה 9:30 בבוקר ועד 5:30 בערב, כשהדרישה היתה לביצוע עם כל הכוח. מרוב חזרות ורצון לדייק בביצוע, ממש כפי שדרש הכוריאוגרף, לא נשאר מקום לביטוי אישי, לא למנהל החזרות ולא לרקדנים" (ראיון לאשל, ספטמבר 2007).

אורדמן היתה הרקדנית הכוכבת של להקת בת־דור מיום הקמתה ועד שפרשה מסיבות בריאותיות ב־1984. היא ניחנה בכפות רגליים של בלרינה, עם קשת מוגבהת, והביצוע המדויק והנקי שלה תמיד עורר הערכה, אבל היה חף מניצוצות של קסם. תוכנית רגילה של להקת בת־דור כללה ארבע יצירות, שאורדמן כיכבה בשתיים מהן. בלהקה היו רקדנים סולנים צעירים ומוכשרים. רובם נטשו את בת־דור לטובת בת־שבע, שם האמינו שיקבלו יותר הזדמנויות לרקוד ולפתח את כשרונם האינדיווידואלי.

## רקוויאם

בשנות התשעים ובראשית שנות האלפיים המשיכה להקת בת־דור להתנהל כאילו הזמן עמד מלכת. אורדמן ודה רוטשילד לא הפנימו את השינויים שחלו במפת המחול בישראל. בת־דור החלה לאבד את חשיבותה כאחת משתי להקות המחול המובילות בישראל. להקת בת־שבע, שהתחדשה עם יצירותיו של אוהד נהרין, ולהקת המחול הקיבוצית, שפרצה למרכז הבמה עם יצירותיו של רמי באר, נראו יותר חדשניות ומרתקות מהרפרטואר של להקת בת־דור. בה בעת התרחשה התפתחות מעוררת התפעלות של יוצרים עצמאיים.

כך מצאה עצמה להקת בת־דור מחוץ לעשייה הפורחת של המחול בישראל בשני העשורים האחרונים. הריכוזיות, המשמעת וההתנהלות בתוך הלהקה לא יכלו עוד להתקבל בהסכמה כחלק מהמחיר שיש לשלם על קיומה של להקה פרטית. כשנפטרה דה רוטשילד (1999) יבשו גם מקורות הכסף, והלהקה היתה זקוקה לתמיכה ממשלתית. אורדמן לא היתה מסוגלת להשתנות ולהפנים את השינויים האמנותיים והמינהליים הנדרשים כדי לזכות בתמיכה. בסופו של דבר הלהקה נסגרה. אורדמן החולה, שאיבדה את כל רכושה כשניסתה לממן את הלהקה בכספה, נפטרה בפברואר 2007 והיא בת 73. היא ציוותה את גופתה למדע. קבורתה התקיימה בסוף יולי 2008.

תחושה של החמצה וטרגדיה אישית מלווה את המחשבות על להקת בת־דור וג'אנט אורדמן. לא היתה בארץ, ואולי גם בעולם, להקה פרטית שלרשותה הועמדו כל התנאים שאפשר לרכוש בכסף כדי להגיע לפסגות האמנות. לאורדמן היה חזון של מציונות והיא היתה דוגמה אישית לחריצות ולעבודה קשה. היא האמינה שעשתה כמיטב יכולתה. ובכל זאת, גם בשנותיה הטובות

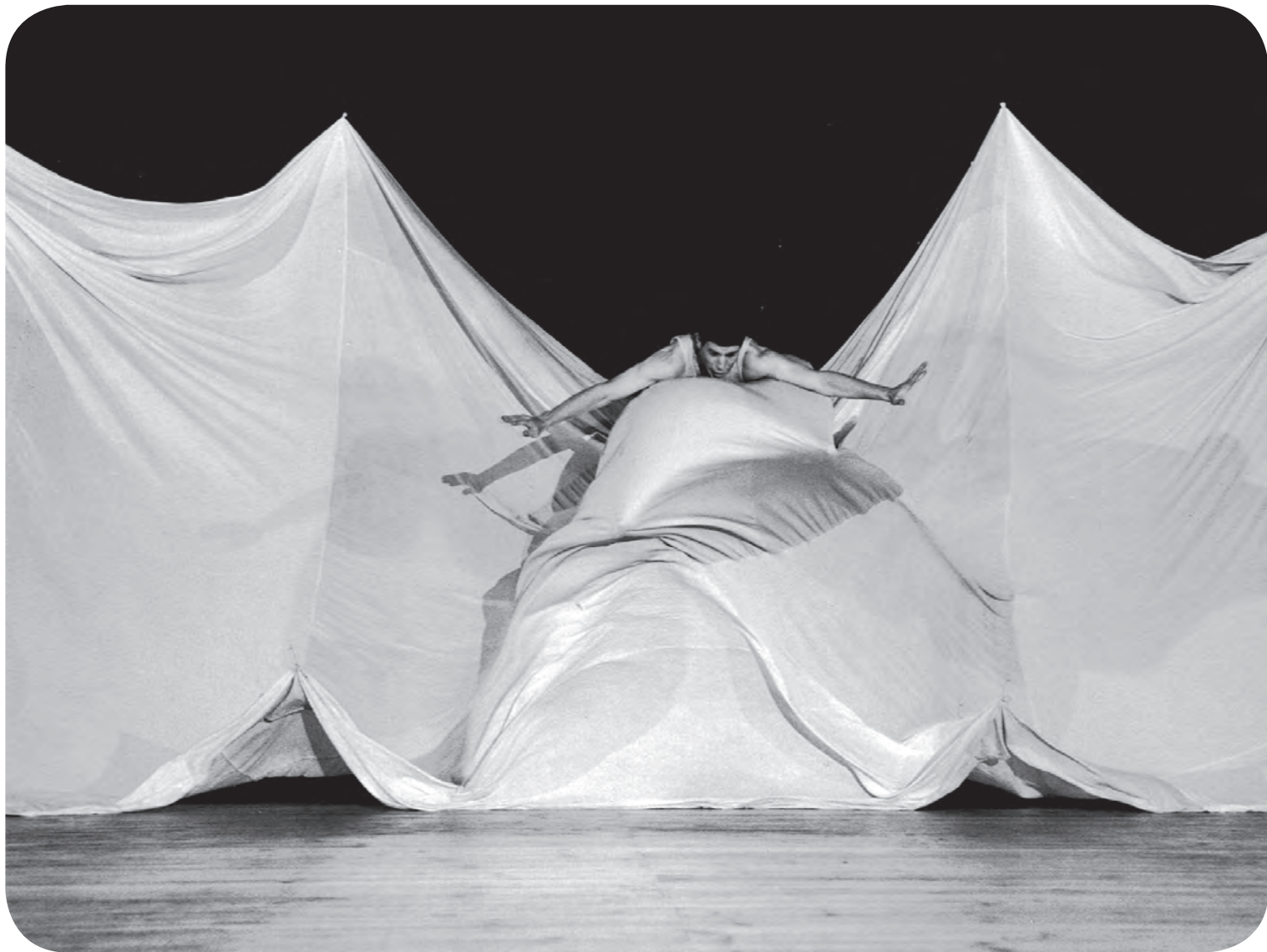
אורדמן, שגדלה על ברכי הבלט הקלאסי ועמדה בראש להקת מחול מודרני, חיפשה סינתיזה בין המחול המודרני והבלט הקלאסי. מבחינה זו גשתה היתה דומה לזו של להקות המחול המודרניות במערב אירופה, שם היתה מסורת של בלט קלאסי ועם זאת רצון להטמיע את החידושים במחול. בישראל של שנות השישים סגנונה של גרהאם זוהה כסגנון היחיד במחול המודרני והוא נקלט בשלמותו, כמקשה אחת. בישראל גם לא היתה מסורת של בלט קלאסי ומחול ההבעה נדחה כמיושן ולא רלוונטי. הסינתיזה בין הסוגות, בדרך שבה הלכו בלט רמבר (Rambert) או נדרלנדס דאנס תיאטר (NDT), שימשה לה מודל וענתה היטב על היכולות של אורדמן כרקדנית ראשית של הלהקה. היא גם נתנה מענה לצורך לקלוט רקדנים קלאסיים עולים, שרצו להשתלב בלהקה עם אוריינטציה מודרנית. גשתה של אורדמן התקבלה בזמנה בחוסר נוחות בארץ שהעריצה את גרהאם. בדיעבד התברר שההחלטה האמנותית של אורדמן היתה נכונה.

ייתכן שבעיית הפרימדונות בלהקת בת־שבע, שהיתה חוויה קשה לדה רוטשילד ואורדמן, הקצינה אצל שתיהן את חשיבות המשמעת. בלהקה החדשה הושלטה משמעת ברזל. אורדמן נודעה בדחף האדיר שלה לעבודה, לעומס שיעורים ולחזרות ממושכות ומתישות. היא גם ידעה לקחת רקדנים מתחילים ולא ממושמעים ולהפוך אותם למקצועיים וממושמעים, אחרי שהקנתה להם בלהקת בת־דור הרגלי עבודה וחריצות. אבל הדבקות של אורדמן בדרך עבודה שלא איפשרה פירוש אישי ודבקותה בפרשנות שלפי הבנתה תאמה את כוונות הכוריאוגרף, חנקו את היצירתיות של הלהקה. כל איכויות הביצוע וכל רבדיו היו מוכתבים עד לפרט האחרון. לא תמיד האמנות יצאה נשכרת מכך, כפי שכתב המבקר גיורא מנור (1993): אורדמן ניהלה את הלהקה ביד רמה, ובכך אין, כמובן, כל פגם. אלא שהפילוסופיה האמנותית שלה הציגה את אמנות המחול כמורכבת מזיעה ומשמעת, כשהכשרון או היצירתיות הם רק תוספת לוואי. מרוב שפשוף והקפדה על פרטים, איש לא שם לב לאופי התנועה, למשמעותה ולנשמה היתרה שלה.

לינדה רבין, מורה בלהקה, כותבת על רקדני בת־דור: "התרשמתי שהלהקה מאומנת היטב, אבל לעתים יתר על המידה. הרקדנים היו נהדרים, בעלי יכולת תנועתית ולהט אמנותי. אבל לעתים חשתי שהצורה והניקיון המושלמים של האנסמבל באים על חשבון האינדיווידואליות של הרקדנים. מנקודת מבטי, היה זה ריקוד ללא אותם ניצוצות קסם של לב ונשמה העושים את האירוע הבימתי לחווייה" (ראיון של רינה גלוק עם רבין, מונטריאול, 2003).

קנט מייסון, לשעבר רקדן ראשי ב"בלט המלכותי הבריטי", שהגיע לארץ ב־1978 ומונה לאסיסטנט של אורדמן וב־1990 למנהל הלהקה, מספר:





The Gown by Heda Oren

השלמה מאת הדה אורן

# הדה אורן ז"ל

## רות אשל

טעמה האמנותי. על השאלה מדוע בחרה בו בתקופה שבה כלל לא היה מוכר בישראל, ענתה אורן: "במקרה פגשתי בארץ רקדנית אמריקנית שהגיע לביקור והיא אמרה שגרהאם כבר מיושנת ושיש יוצרים חדשים עכשוויים, שמתרחקים מרגשנות ומדרמה סיפורית" (ריאיון עם אשל, קיבוץ אשדות יעקב, 76.11.2007).

בתוכנית הראשונה של להקת המחול הקיבוצית העלתה את *חלום* (1970), ריקוד שעסק ביחסים בין יחיד לחברה ויצא נגד הלחץ הקבוצתי על האינדיבידואל – נושא שהיה מקובל באותן שנים. לתוכנית השנייה יצרה את *נעים להכיר גברת פרז* (1972), שהפך ללהיט של הלהקה הצעירה. זה מחול הומוריסטי, שנקודת המוצא שלו היא שני שלומיאלים, גבר ואישה, המהלכים כשיכורים חסרי מיקוד ונטולי שיווי משקל,

לימודי תנועה בסמינר הקיבוצים ברמת אביב והמשיכה ללמוד אצל גרטרוד קראוס, במסגרת ההשתלמויות שהתקיימו בחיפה למורות מהקיבוצים. לימים הפכה לידידתה. בשנים 1966-1964 למדה מחול מודרני ב-École Supérieure d'étude chorégraphique בפאריז. הלימודים שם היו בשיטת קארין יוגר, שהתבססה על שיטת רודולף פון לאבאן וקורט יוס. כשחזרה לארץ לקחה שיעורים באולפן בת-שבע, שפעל בשנותיה הראשונות של הלהקה. בהמשך עברה לאולפן בת-דור, שם למדה בלט קלאסי והתוודעה מקרוב לטכניקת גרהאם. היא וכן העלתה ריקודים רבים בקיבוצה. בין 1974 ל-1975 למדה בניו יורק אצל אליון ניקולאס, שהשפיע רבות על תהליכי העבודה שלה ועל

דה אורן נפטרה בט' באלול (8.9.2008) בקיבוצה, אשדות יעקב איחוד, לאחר מחלת שרירים ניוונית סופנית. בשנות השבעים ועד מחצית שנות השמונים היתה הכוריאוגרפית הבולטת של התנועה הקיבוצית ומחלוצות הפרינג' במחול בישראל. בפועל היתה כוריאוגרפית הבית של להקת המחול הקיבוצית בשנותיה הראשונות. במשך השנים יצרה ללהקה 15 ריקודים, שרובם התקבלו באהדה על ידי המבקרים, שציינו את השפה המקורית ואת ההומור שייחדו אותם.

אורן נולדה בנתניה, התחנכה באשדות יעקב והיתה לחברת הקיבוץ. היא למדה לרקוד אצל חברת הקיבוץ מירה יוגר, שעלתה מגרמניה ולימדה מחול בהשפעת לאבאן. הדה השתתפה בהשתלמויות על מסכתות החג שערכה לאה ברגשטיין בסוף שנות החמישים. בשנת 1961 סיימה

לאחר מכן סיפר לי: "... אלה היו השנים הטובות ביותר בחיי". ב-1977 הפסיק ליצור, אחרי שנענה להזמנה של הבלט המלכותי בלונדון להתמנות למנהל האמנותי של להקה זו. כאשר עזב את הבלט המלכותי, ב-1986, התמנה למנהל לימודי הכוריאוגרפיה בבית הספר של הבלט המלכותי, שם פיתח דור צעיר של יוצרים.

הקשר של נורמן עם להקת בת-שבע החל ב-1966, כאשר מרתה גרהאם בתפקידה כיועצת האמנותית הזמינה אותו ליצור את *האירוסיין*. זו היתה העבודה הראשונה שלו לבת-שבע, ובעקבותיה הוא יצר ארבעה ריקודים נוספים ללהקה. את כולם אהבו הן הרקדנים והן הקהל והמבקרים: *פנים ומסיכה* (1966); *1-2-3, חזרה!...* (1968); *קונצ'רטו לכלי הקשה* (1970); *ומסע* (1975).

חזרות עם נורמן היו תמיד עונג צרוף: הוא היה אדם רגיש בצורה יוצאת דופן, כן, ידידותי ובעל רצון אמיתי לפתח כל רקדן ורקדן שעמו עבד. לא פלא שהיה אהוב ומוערך על ידי כל מי שעבד איתו. בחזרות הוא פיתח את רעיונות המחול שלו ועיצב את התנועה בארשת ניוחה ומקצועית, תמיד עם הומור וצניעות. הוא הציג את רעיונותיו ועיבד אותם בסבלנות עם כל אחד מן הרקדנים, עד שמצא את התנועה שביקש.

כאשר פגשתי את נורמן בלונדון, בספטמבר 2003, הוא אמר לי: "הטכניקה של מרתה גרהאם היא היחידה מלבד טכניקת הבלט הקלאסי שיכולה ליצור רקדן". העלינו וחלקנו בהנאה זיכרונות מן העבר והערותיו הגלויות וזיכרוננו יוצא הדופן היו לי לעזר רב.

לנורמן מורים מיוחס המהלך של שינוי פני המחול בבריטניה על ידי החדרת רעיונות מודרניים לזירת המחול שם בשנות ה-60. מעל לכל הוא יזכר על תרומתו לטיפוח כוריאוגרפים, רקדנים, מלחינים ומעצבים.

### ביבליוגרפיה

סגל, לויס. *לוס אנג'לס טיימס*, 2 בפברואר 2007. Nuchtern, Jean. *The Oral History Archives of the New York Library for the Performing Arts – Dance Divison*, January 11 and 25, 1977.

**פרופ' רינה גלוק** – רקדנית, מורה כוריאוגרפית ויועצת אמנותית, ממייסדי להקת בת-שבע. היתה דיקנית הפקולטה למחול באקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים. *ספרה להקת המחול בת-שבע 1964-1980: סיפור אישי יצא לאחרונה בהוצאת כרמל.*

*סארגאסו* וליצור את *הציידים האגדיים* ללהקת המחול בת-שבע שאך זה נוסדה. בראיון אמר "... נסעתי לישראל... זאת היתה אחת התקופות היפות ביותר בחיי... אהבתי את זה, אהבתי את האנשים... זה היה כל כך מרגש לעבוד עם הרקדנים האלה, היתה להם צורה אחרת – כן, הם ודאי הוכשרו בשיטת גרהאם, אבל הם היו ישראלים... והם היו נהדרים, גדולים, חזקים, חושניים, רגישים, אגרסיביים, מלאי תשוקה, כל הדברים הללו... אז החלטתי ליצור בלט על בסיס כל אלה" (Nuchtern, 1977).

התוצאה של ההשראה שהמפגש עם רקדני בת-שבע עורר בטטלי היתה *הציידים האגדיים* (1965), למוסיקה של המלחין הישראלי עדן פרטוש. היצירה הועלתה על ידי בת-שבע במשך שנים רבות בישראל ובסוויציה הרבים בחו"ל. בין השאר הועלתה עם התזמורת הפילהרמונית הישראלית, במסגרת תוכנית המינויים שלה לשנת 1976. גלן שב וחזר לישראל ויצר את *תהילים* (1966) ואת *סטורפה-אנטיסטרופה* (1972).

טטלי עבד בצמידות עם רקדניו, והדימויים שלו פנו אל תחושות הבטן באופן אינטנסיבי, אישי ותובעני. הוא ידע מה רצה להוציא מכל רקדן ורקדן ועבד ללא לאות עד שהשיג את התנועה וההופעה הרצויות לו. השימוש שלו בטורסו כמקור שממנו נובעת תנועת הרגליים והזרועות היה אורגני מאוד ושאב את מקורו מהאסתטיקה הגרהאמית. רקדני בת-שבע היו מכווננים לכוריאוגרפיה ולדרך היצירה של גלן והתוצאות בהופעות היו מרגשות לרקדנים ולקהל כאחד.

### נורמן מוריס

"אהבתי את ישראל, אהבתי את האנשים... כשקיבלתי את ניהולה של להקת רמבר, עיצבתי אותה כלהקה רפרטוארית כמו בת-שבע"

נורמן מוריס (1933-2008) היה רקדן, כוריאוגרף ומנהל אמנותי בריטי, שנולד במקסיקו ומת בביתו בלונדון בינואר 2008. הוא החל את לימודי המחול במנספילד, נויטינגהמשייר, ולאחר מכן למד בבית הספר רמבר (מ-1952). הוא הצטרף ללהקת בלט רמבר בשנת 1953, היה לרקדן ראשי והחל ליצור ללהקה זו ב-1958. ב-1962 נסע לניו יורק, לאחר שקיבל מלגה מקרן "פורד" האמריקנית, כדי ללמוד אצל מרתה גרהאם, שלימים היתה לה השפעה מכרעת על חזונו האמנותי. ב-1966 מונה למנהל אמנותי שותף של בלט רמבר ובשנים 1970-1974 שימש מנהל אמנותי של הלהקה לצדה של מרי רמבר. נורמן היה אחראי לשינוי הכיוון של בלט רמבר, מלהקה בעלת אוריינטציה קלאסית ללהקת מחול מודרני. לשם כך הזמין כוריאוגרפים בני זמנו, אשר כמותו יצרו ללהקה ריקודים בעלי רעיונות חדשניים. ב-1974 עזב את בלט רמבר והתמסר לכוריאוגרפיה. שנים רבות



אחושילינג מאת יסמין גודר, רקדנים: ענבל אלוני ושולי אנוש, צילום: תמר לם  
Singular Sensation by Yasmine Godder, dancers: Inbal Aloni and Shuli Enosh, photo: Tamar Lam



קול ומחול מאת הדה אורן  
Voice and Dance by Heda Oren

היתה נוסעת שעות על שעות באוטובוסים מעמק הירדן לגעתון, לחיפה, לתל אביב ולירושלים שם יצרה את הצחוק המר (1985) לאנסמבל ירושלים. היצירה היתה הכוח הדוחף, אבל הדה גם השקיעה בחינוך. החל ב־1975 ניהלה את האולפן האזורי למחול במועצה האזורית עמק הירדן.

שאר הבד מורם לתקרה, מכסה את ראשה ומשאיר חשוף רק את פלג הגוף התחתון" (אורן בריאיון עם רות אשל, קבוץ אשדות יעקב, 7.11.2008).

הדה לא היתה אישה שקל לעבוד אתה. היא היתה אחוזת תזזית ולהט, לעתים הצליפה ברקדנים, אבל מול עיניה עמדה תמיד השאיפה לאמנות ולמציאות. היא היתה כוריאוגרפית מוכשרת, שהיתה מוכנה לכל עבודה קשה ולכל קורבן למען האמנות. אבל קשה היה לפתח קריירה של כוריאוגרפית מקיבוצה, בימים שהיוצרים העצמאיים היו עדיין שוליים שבשוליים. דחיקתה המדורגת מלהקת המחול הקיבוצית למעשה חתמה את דינה. היא ראתה איך מפת המחול בישראל משתנה עם צמיחת דורות של יוצרים עצמאיים ואת הפעילות העשירה בתל אביב ואיך להקת המחול הקיבוצית, שבה ראתה את ביתה האמיתי, הופכת ללהקה חשובה. אף שמעולם לא הפסיקה ליצור, היא לא היתה חלק מתוך העשייה שלאור הזרקורים. בעקשנות סיופית המשיכה לחפש אפיקים חדשים כדי להתפתח ככוריאוגרפית. היא יצרה קשר עם זוג העולים מרינה וולדימיר פילק שהתגוררו בנצרת ויצרה להם מחרוזת ריקודים, שהידוע ביותר ביניהם הוא סיויפוס (1995). אלא שהאופנות האמנותיות במחול השתנו, והערך הזדמנות לעבוד ברצף עם רקדנים מקצועיים ולהתחכך בקהילה המקצועית החל לתת בה את אותותיו. עבודותיה, שפעם נחשבו אוונגרדיות, פתאום נראו מיושנות. אבל טעמה האמנותי המעולה ניכר בהן לכל אורך הדרך.

כשחזרה מניו יורק שופעת רעיונות חדשניים, אורן נתקלה בעולם המחול בארץ, שפעילותו התרכזה כולה בלהקות הגדולות ובראשן להקות בת שבע ובת־דור, שהציגו רפרטואר של המיינסטרים. לנגד עיניה עמדה העשייה הניסיונית של הפרינג' בניו יורק. קאי לוטמן, בזמנו מנהל המרכז למחול בבית רוטשילד לצדה של ליה שוברט, הפגיש אותי עם הדה והיא מצאה בי רקדנית המוכנה להסתכן בעבודה ניסיונית. יצאנו לחסע יצירתי מרתק של עבודה ניסיונית על מחול שנועד כ"פוסט־מודרני" או "מחול אחר". זאת היתה זכות גדולה לעבוד עם הדה. לראשונה עבדתי עם כוריאוגרפית שאיננה מכתובה תנועות, אלא הופכת אותי לשותפה לתהליך היצירה ומאפשרת לי צמיחה אמנותית. לרטיטל המחול הראשון שלי,

ב־1977, יצרה את הרהור בקווים שבורים, שהיה מועמד לפרס כינור דויד והופיע על שער השנתון למחול בישראל. הריקוד המופשט עוסק בחיפוש צורות חדשות ומגוונות הנוצרות משבירת הקו הישר בגוף. הראגה ההודית שליוותה את המחול, הבנויה על מרווחים קטנים, נמצאה מתאימה לרעיון של קווים שבורים. מחול נוסף לאותה תוכנית, מרחב פנימי וחימוני למוסיקה מקורית של משה קילון, היה ניסיון בהתייחסויות שונות של הגוף לחלל העוטף אותו, כמו גם לחללים פנימיים בגוף שאותם אפשר לנפח ולכווץ. בעולם המחול בישראל, שעסק בדרמות, בלטו ריקודים אלה בגישתם החדשנית. הדה היתה גם הכוריאוגרפית לתוכנית קול ומחול (1978), שהעליתי עם הזמרת עדי עציון.

הדחף של הדה ליצור היה עצום. כאשר יהודית ארנון החלה לקדם את רמי באר, שהיה התלמיד שלה, ההזמנות מלהקת המחול הקיבוצית ליצירותיה של הדה הלכו ופחתו. באותן שנים פעילות היוצרים העצמאיים בישראל היתה בראשיתה. לכך התווסף הקושי הגיאוגרפי העצום של אותן שנים, שבהן לחברי קיבוצים רבים לא היה רישיון נהיגה ולא עמדו לרשותם מכוניות שיכלו להסיעם. היא



Heda Oren

הדה אורן

שנופלים וקמים תדירות. השפה התנועתית מתפתחת מתוך המקריות של היתקלותם זה בזה ויוצרת מערכת יחסים. בהמשך יצרה את המחול הפרטים המצטרפים (1976) למוסיקה של משה קילון, חבר קיבוץ יסעור. היא המשיכה לפתח יצירה זו והעלתה אותה תחת שם זהה בלהקת בת־שבע 2 (1977). המחול, כמו מרבית עבודותיה, נוצר בהשפעת ניקולאיש ועסק בחלקי גוף "מדברים". גם מחול זה היה עשיר בהמצאות צורניות והומוריסטיות. יצירה בולטת נוספת היא הדואט הרהור בקו שבור (1978), העוסקת בקווים שנוצרים בגוף כתוצאה מעיקום המפרקים בזוויות שונות והוא המשך ופיתוח של עבודת סולו שיצרה שנה קודם לכן למופע הסולו שלי. עבודות נוספות בולטות שיצרה ללהקת המחול הקיבוצית היו זירה להשכר (1982) והשלמה (1982), שבו יריעת בד ענק מכסה את כל הבמה וחוטים סמויים מחברים בין התקרה לחלקים של שלמה. זאת מעין חצאית ענק, שבמרכזה פתח ובו רוקדת רקדנית. בהדרגה החצאית מתרוממת ולוכדת את הרקדנית שבתוכה. אורן: "הרקדנית שנמצאת באמצעה של הבמה נראית מאושרת. וכשהחוטים הסמויים מתחילים למשוך את הבד למעלה נוצרות גבעות. בהתחלה היא מתייחסת אליהן כאל תופעה חוזרה ובתמימות מנסה להגיע אל הגבעות היפות, אך בהדרגה הגבעות נהפכות לחומות ענקיות והיא נמצאת במאבק הישרדות. בסוף הריקוד היא נשארת לכודה במרכז הבד.

# בכורות 1-6.2008

## מיכל רוזנצווייג

ינואר 2008	
<b>הייפר</b> כור': מוריאל דבי רקדנים: יוקו הרדה, אוריין יוחנן, עמית מרציאנו, שי פרטוש	<b>Joy Ride</b> , 7.1, סוזן דלל כור': עידן כהן רקדנים: משה שכטר-אבשלום, עידו בטש, רעות לוי, לילך ליבנה/גילי גוברמן תלבושות: טל מר תאורה: מרטין עדין וידאו דאנס: אופק ורטמן
<b>כשהיא מחליטה לבוא היא באה</b> כור': מיקה וובר רקדנית: סורה וילהלמסון	<b>פולצ'ינלה</b> , 15-16.1, סוזן דלל להקת המחול פרסקו – יורם כרמי, חולון מוסיקה: פולצ'ינלה מאת סטרווינסקי כוריאוגרפיה: יורם כרמי תלבושות: מאור צבר תאורה: חיליק אורגל
<b>פשוט</b> כור' וביצוע: דנה רז רקדנים: שי פרטוש	<b>"ניצוצות 2007", ערב רקדנים יוצרים,</b> 18.1, סוזן דלל להקת המחול הקיבוצית מנהל אמנותי: רמי באר
<b>איפה זה שם אותי</b> כור': עמית מרציאנו רקדנים: עמית גררה, שני כהן, יעל ימין	<b>מיסיוז</b> כור' וביצוע: אוריין יוחנן רקדנים: חן לשר, עמית גררה
<b>המקום</b> כור': ארתור אסטמן רקדנים: יוקו הרדה, ניר אבן שהם, אילנה בלסן, שי פרטוש	
<b>קוקוריקות</b> כור': אילנה בלסן רקדנים: דניאל און, עמית גררה, איציק עמר	
<b>התבוננות</b> , 20.1, סוזן דלל להקת ג'ינוליה מייסד ומנהל אומנותי: חיליק ג'ינו כור': יוסי תמים	



*ברזו* מאת תמר בורר, צילום: תמרה ארדה *Bardo* by Tamar Borer, photo: Tamara Arda

תאורה: יובל תירוש קול  
תלבושות: ירון ז'ינו  
מוסיקה מקורית: אולפני ארט, יוסי תמים קולאז

#### זמני, 24.1, תמונע

כור' וביצוע: איריס ארז  
מוסיקה: Hanayo

#### היום זה אחרת, 25.1, תמונע

כור': גילת אמוץ  
מוסיקה חיה: אורי דרומר  
רקדנים: ריטה קומסרצ'יק, נועה רוזנטל,  
גילת אמוץ  
עיצוב תלבושות וחלל: אביטל להט  
תאורה: אורי רובינשטיין

### פברואר 2008

**אינטר־FACE, 2.2, סוזן דלל**  
להקת קולבן דאנס  
כור' ועיצוב במה: אמיר קולבן  
מדיה דיגיטלית: מאשה ויזל  
תלבושות: ליהי זהר וחגית אביר  
תאורה: שי יהודאי  
מוסיקה: קולאז' – מקלארן, אפוקליפטיקה,  
פיאצולה, קוקו רוזי, ברגוביץ', Anthony and  
Johnsons, י. ס באך, איינשטורצנדה נויבאוטן,  
היימן

### מרס 2008

**Makarova Kabisa, 1.3, סוזן דלל**  
להקת המחול בת-שבע  
כור' וביצוע: שרון אייל  
מוסיקה: אורי ליכטיק

תאורה: אבי־יונה בואנו (במבי)  
תלבושות: שרון אייל, ארצי יפרח וגיא בכר  
שותף ליצירה: גיא בכר  
רקדנים: ארז זוהר, עדי זלטיין, טליה לנדא, גילי  
נבות, נועה צוק, גיא שומרוני, מאמי שימזאקי,  
דניאל אגמי, רייצ'ל אוסבורן, שרון אייל, ליאו  
לרוס, אנדרסון בראס, קרולין בוסרד, ניר בניטה,  
שני גרפינקל, מתן דוד

#### גילה, 3.8, במסגרת פסטיבל אשה, חולון

כור': גלית ליס  
משתתפות יוצרות: חנה ריבר, מירי לרמן, מרים  
גבריאלי, רות בן ישראל, רות גלר, רינה רון,

#### תלמה דים

מוסיקה: קולאז', משה שאשו  
תלבושות: נעה וידמן  
תפאורה: גדי צחור  
תאורה: מרטין עדין  
צילום, עיצוב ועריכת וידיאו: ניב  
בן דוד  
אנימציה לרישום: רם עפרון  
צילום סטילס: אלי פסי

#### ספקטרום מחול בצבעים, 16.3, סוזן דלל

מרכז למחול שהם  
מנהלת אמנותית וכוריאוגרפית:  
דולי זורניצר  
כוריאוגרפים נוספים: עידו בטש,  
יעל הופמן, מורן אביטל

#### קצת אחרי האמצע, 25.3, סוזן דלל

כתיבה, כוריאוגרפיה וביצוע: אליס דור־כהן  
מוסיקה מקורית, עריכה, נגינה, שירה וביצוע:  
איתי בכרך  
רקדניות יוצרות: שלומית קורי, טוהר קליינר  
תלבושות: אביטל להט

### אפריל 2008

**כח אדם, 2.4, במסגרת בכורות בחניון, תמונע**

מאת: סהר עזימי  
משתתפים: רונה לי שמעון, סהר עזימי  
מוסיקה: האסקי רסקיו  
עריכה מוסיקלית: דידי ארז  
תלבושות: ענבל ליבליך

#### אולימפיה, 2.4, במסגרת בכורות בחניון, תמונע

כור' וביצוע: מיה שטרן  
מוסיקה: Tied+Tickled Aelita  
מוסיקה מקורית: קובי בן עזרא  
עיצוב במה: מיכל הלפמן  
תלבושות: מיקי אבני  
**אורות הכרך, 2.4, סוזן דלל**

להקת קמע  
כור': תמיר יגנץ  
עיצוב תלבושות ותפאורה: רקפת לוי – בית  
הספר לעיצוב אמנויות הבמה  
תאורה: יעקב ברסי

#### רעש לבן, 3.4, סוזן דלל

להקת המחול ורטיגו  
כור': נעה ורטהיים  
מוסיקה: רן בגנו (צ'לו – הילה קרני, קולות  
– יעל תאי)

תאורה: דני פישוף־מגינטה  
עיצוב גרפי/ווידיאו ארט: דורית טלפז  
תלבושות: אופיר חזן לבית הספר לעיצוב  
אמנויות הבמה רקפת לוי  
רקדנים יוצרים: איביצה באגו, אייל ויזנר, רינה  
ורטהיים, וובה ז'אק, כרמי זיסאפל, אורן טישלר,  
ענת יפה, אלון קרניאל, מיה רשף, שירן שרעבי



*עשיר ושמח בחלקו* מאת שלומי ביטון, צילום: גדי דגון  
*Rich and Satisfied in his Portion* by Shlomi Bitton,  
photo: Gadi Dagon

#### DEdE, 3, 5 ו-6.4 סוזן דלל

להקת דה דה דאנס  
כור': עמית גולדנברג ויערה דולב  
תאורה: יעקב ברסי

#### ציר מעגל ולב, 12.4, תמונע

קונספט, כור', עיצוב במה ותאורה: שרונה  
פלורסהיים  
רקדנים יוצרים: תמר נבו ושלומית קורי  
תלבושות: הירואקי קנאי

#### משקל משיכה

קונספט וכור': שרונה פלורסהיים  
רקדן יוצר: נחשון שטיין  
תאורה: דני זמר  
תלבושות: אסתי קנטוני

#### baby, 24.4, במסגרת ביעור חמץ – ערב

מאת נדר רוסנו, תמונע  
רקדנים: ענת מרון, רעות שץ  
מוסיקה: mogwai, pj Harvey  
תלבושות: המחתרת

מתוך פסטיבל אינטימדאנס, 26.4-29, תמונע:

#### בעזרת הנשים

כור' וביצוע: מיכל אופנהיים־לנדאו  
רקדנים: מיכל אופנהיים־לנדאו, יוני סילבר  
ייעוץ אמנותי ועיצוב וידיאו: דניאל לנדאו  
תלבושות: אלונה רוזה

#### עשיר ושמח בחלקו

מוסיקה, מלים, וידיאו, תנועה: שלומי ביטון

#### גלויות

כור' וביצוע: שני גרנות ושרון צוקרמן

#### מופע הקרפיון ניסיון ראשון

כור': טל פורת  
רקדנים יוצרים: אבי דנגור וטל פורת  
מוסיקה: Harry Belafonte — Seniora  
ייעוץ חלל ואביזרים: טל נירי

#### צפון דרום וכו'

כור' וביצוע: תמי קליינמן־יצחקי  
רקדנים: עינת גינץ, תמי קליינמן־יצחקי  
מוסיקה: Down Lilas, Sir Edward Elgar  
תופים: דניאל פיינגולד  
תלבושות: רונן יצחקי

#### לצוד ארנבות בצפון

כור' וביצוע: אמרי־רגב חומש ונעה שדור  
עיצוב ועריכת פסקול: ביניה רכס, Matmos,  
Harry Kaplana, Babel Gilberto, Bisk  
תלבושות: ג'ואנה ג'ונס  
עיצוב במה: נעה שדור ושירי גולן

#### מקומי

כור': טליה אורבך ועמית הדרי  
רקדן: עמית הדרי  
וידיאו בהשראת העבודה יום זיכרון מאת נונה  
אורבך



*ריקוד אחרי האמצע* מאת אליס דור כהן, צילום: ניב דור כהן  
*A Bit After the Middle* by Alice Dor-Cohen,  
photo: Niv Dor-Cohen

#### פסטורל, יום שני

כור': מיכאל גטמן  
רקדנים: עמית גולדנברג ויערה דולב  
מוסיקה: קרלהיינץ שטוקהאוזן – 7 ימים  
בשיתוף להקת המחול דה־דה־דאנס

#### על חברה נאמנה

כור' וביצוע: מאיה וינברג וקרן אידה נתן

#### מות הדרויש

רעיון וביצוע: סמדר יערון  
ייעוץ: הילה גולן, נטלי תורג'מן וכרמית יעקבסון

#### פנינה

כור' וביצוע: אסנת קלנר  
מוסיקה: הורטנס אליס, ג'ון הרטפורד, בוני טיילר

#### The wind is high

כור': ענבל שחר  
רקדנים: שי פרת, ענבל שחר  
מוסיקה: The Beatles – Because  
תלבושות: יפעה חזות

#### רקדי לקצה האהבה, 28.4, סוזן דלל

תיאטרון מחול רנה שינפלד  
כור': רנה שינפלד  
ה־ללו־יה: בביצוע רנה שינפלד והרקדן חמי  
גולדין  
בכף ידך: רנה שינפלד והרקדנים היוצרים גלי  
אייזנמן, נואליה גולדברג, חמי גולדין, ליאת נאור,  
לילך רז, עדי חסון, שמרית שער, אסנת וגדור  
נחשון  
מלים ולחן: ליאונרד כהן  
אמן וידיאו: יובל כהן  
צלם: שירו טקאטאני ואורי  
תאורה: יעקב ברסי  
תלבושות: ענבל ליבליך  
הפקה מוסיקלית: דניאל סולומון

### מאי 2008

#### FURO, 16.5, נמל תל אביב

להקת המחול בת-שבע  
כור': אוהד נהרין ואיאקו טאבאטה  
מוסיקה: אהד פישוף  
עיצוב תלבושות: מירית וינשטוק, ששון קדם,  
אלה רוזנברג ושרון אייל  
תאורה: במבי

#### הידרה, 24.5, פסטיבל ישראל

להקת המחול ענבל פינטו ואבשלום פולק  
כור', בימוי ועיצוב: ענבל פינטו ואבשלום פולק  
רקדנים: להקת המחול ענבל פינטו ורקדנים  
אורחים מיפן, פרי שיתוף פעולה בין קרן  
סאיטמה היפנית, פסטיבל 11 Steps משוויץ  
ופסטיבל ישראל



*תנועת הפנינים על רצפת הפרקט* מאת ליאת דרור וניר בן גל,  
להקת אדמה, צילום: אבי נתן  
*The Pearls Motion on the Wooden Floor* by Liat  
Dror & Nir Ben Gal, Adama Dance Company,  
photo: Avi Natan

### יוני 2008

#### תנועת הפנינים על רצפת הפרקט, 8.6,

במסגרת פסטיבל מחול במדבר, מצפה רמון,  
האנגר אדמה

ליאת דרור וניר בן גל הלהקה  
כור': ליאת דרור וניר בן גל  
עיצוב במה ותאורה: אלוך דורון  
רקדנים: מיכל אורן ארזי, הדס אנטמן, מיכל  
הרדה, אביטל איפרגן, יונית יודלביץ', אלינור  
סויפמן, אליק גלעד  
פס הקול מורכב מקטעי מוסיקה מכל העולם,  
בשילוב טקסטים מוקלטים של אייבי נתן  
– ספינת השלום  
תלבושות: ענבל חייטמן  
סרט וידיאו: שירי בראון / נדב בן ישראל

#### אחושילינג SINGULAR SENSATION, 19.6, סוזן דלל

כור' ובימוי: יסמין גודר  
רקדנים יוצרים: ענבל אלוני, שולי אנוש,  
צוף יצחקי, עילאיה שליט, ערן שני  
דרמטורגיה: איציק ג'ולי  
תלבושות: ענבל ליבליך  
עיצוב במה: אורן שגיב  
קוד־פרודוקציה: פסטיבל מונפלייה 2008, צרפת;  
תיאטרון הבל אם אופר, ברלין, גרמניה; מרכז  
סוזן דלל, תל אביב, ישראל

#### מדיאה, 26.6, משכן לאמנויות הבמה

להקת הבלט הישראלי  
כור' ותלבושות: ברטה ימפולסקי  
מוסיקה: לואיג'י נוגו  
תפאורה: טלי יצחקי  
תאורה: בן ציון מוניץ  
סולנים: אלנה רוזנברג, אלכסנדר שבצוב,  
נינה גרשמן

בכורות, הופעות, שיעורים, סדנאות, כתבות ודעות,  
אנשים ונישות, בפורטל 'דרך גוף' לאמנויות בתנועה.  
www.bodyways.org





Karmiel Festival, photo: Mati Almaliach

פסטיבל כרמיאל, צילום: מתי אלמליאח

השנה ציין פסטיבל כרמיאל 21 שנים להיווסדו. תחילת העשור השלישי לפסטיבל היא מועד מתאים להערכת הישגיו, לבחינת הבעיות שעמן הוא מתמודד ולדין במקורות ההשראה שלו, בתרומתו לאמנות המחול בכלל ולריקוד העם בפרט, בייחוד וביעדיו. לא בכל העניינים האלה אפשר לדון בהרחבה בשורות הבאות; אבל ראוי לנסות להעריך את הפסטיבל בהתחשב ביעדים שעמדו לנגד עיניהם של יוזמיו, ובראשם מעצבו יונתן כרמון, ובשינויים שחלו ועדיין חלים בחברה הישראלית ובציפיות הקהל.

פסטיבל המחול בכרמיאל נוסד 20 שנה לאחר הכנס הארצי החמישי והאחרון לריקודי עם, שהתקיים בקיבוץ דליה ב-1968; ולאחר שכנסי הלהקות בצמח על שפת הכנרת (1978-1987), שהיו כנסים שנתיים ששילבו מופעי להקות והרקדות, מיצו את עצמם. ראשי תנועת ריקודי העם חיפשו רעיון חדש לפסטיבל ארצי לריקודי

ל-300 רקדנים, מיקום האמפיתיאטרון וממדיו היו פרי רוחו של כרמון. שילובים אלה ונוספים, המתקיימים עד היום, הם מסודות ההצלחה של הפסטיבל והם מסבירים את כוח המשיכה שלו. במופעים הגדולים, שמחת החיים והנעורים, הצבעים, העונג שבתנועה והנאת הרוקדים מותרים רשם בצופים. הבעיה היא המהות. מאות רקדנים כשלעצמם אינם "המסר", גם אם יש בהם "מסר". בכנסי דליה היה קשר בין שפת התנועה, בעיות השעה, השקפת העולם והערכים של הרוקדים והקהל; בימינו, עם התערערות המכנה המשותף הרחב והסולידריות, עם עליית הציפיות ל"שואו" – למופע ראווה ולבידור בעקבות תרבות הרייטינג שהנחילה הטלוויזיה – עולה התחושה שהפסטיבל נמצא במצב של אובדן דרך. תחושה זו קיימת למרות המאמץ להציג את הריקודים שנוצרו בפסטיבל, לעתים בצורה מלאכותית, בהקשר היסטורי של מדינת

הבעיות של הצגת ריקודי עם וריקודי עדות על הבמה עלו כבר בכנסי דליה. בספרה *עם רוקד* (1969), כתבה גורית קדמן: "לא ריקודי עם העלינו, אלא תצוגה גדולה מבויתת רבת רשם". שולמית בת-דורי, הבמאית של הכנסים בדליה, כתבה בתוכניה של כנס המחולות ב-1958: "אני מהלכת על הקו הדק שבו ייפגשו, אך לא יתנגשו, מחול העם על אופיו והספונטניות שלו עם כללי הופעה ערוכה לראווה שחלים עליה ללא רחם

# פסטיבל המחול בכרמיאל – לאן? דן רונן

של תנועת ריקודי העם והוא צריך להיות תרומתו של פסטיבל כרמיאל כפסטיבל ייחודי, שיעודו הוא חיפוש מתמיד אחר שפת תנועה של "מחול ישראלי".

שקיבל השראה מהריקודים בהשפעה אפריקנית של השחורים בארצות הברית; בישראל נהגו בדרך דומה שרה לוי-תנאי, יונתן כרמון ועוד, וגם היום יש ההולכים בדרך זו.

ומיעוטים, של צעירים ומבוגרים, מצפה לתחושת שייכות, תחושה של "ביחד", של גאווה ושל הזדהות שכה חסרה לו.

כמה מהמדריכים טוענים שאם לא נאפשר לרקדנים להתבטא בסגנונות עכשוויים ובטכניקות מקצועיות, הם יעזבו את הלהקות. לטענתי אין סתירה בין דגש על חיפוש שפת תנועה של מחול ישראלי לבין סגנונות עכשוויים. אמנות איננה צומחת בחלל ריק. היא ממשיכה מורשות המפרות אותה וגם מורדת בהן; ברוב המקרים – שתי הגישות משולבות.

הפתרון הוא בשימור מורשות תרבות וחינוך המתמיד על ידי יצירה בהשראת יצירות העבר ועל ידי התאמת המשמעויות והתכנים לצרכים של כל דור ודור. המורשות התרבותיות הן מרכיב חשוב בכל חברה. ריקודי הפולקלור נוצרו על ידי טובי האמנים בתקופותיהם, והם משמשים מקור השראה ליצירותיהם של גדולי האמנים בעולם; בין היוצרים הבולטים בתחום המחול שעשו זאת היו מרתה גרהאם – ששאבה השראה מריקודי האצטקים במקסיקו, אמליה הרננדס, הכוריאוגרפית של בלט פולקלורי קו דה מקסיקו – ששאבה מריקודים אופייניים לאזורים השונים של מקסיקו; יירי קיליאן, המנהל האמנותי של נדרלנדס דנס תיאטר – ששאב מריקודי המאורים בניו זילנד והאבוריגינים באוסטרליה, ואלוין איילי,

חוקי הבמה". החשש של מעצבי כנסי דליה היה שמופעי הבמה יפגעו בריקודי העם, שהיו אז בחיתוליהם. היום אין חשש לריקודי העם, אבל הבעיות הקשורות בהעלאת ריקודי עם ופולקלור על הבמה נותרו בעינן. עם בעיות אלה מתמודדות כל הלהקות בעולם. על הבמה הריקודים אינם ריקודים עם או פולקלור אותנטיים, אלא הבמה. ליוצריהם יש משימה ל"שואו" ראוותני; הרקדנים הם חובבים, כי רקדנים מקצועיים אינם מוצאים בהם עניין, ועוד.

אין ספק, שפסטיבל כרמיאל הוא מפגש רוקדים, המחזק אותם ויוצר אצלם תחושת שייכות; הפסטיבל הוא גם מפגש הישגים של הלהקות; השאלות הן עד כמה הכוריאוגרפים של הלהקות ויוצרי ריקודי העם שואבים השראה מריקודי העם לדורותיהם – מריקודי העדות והמיעוטים שנצרכו במבחן הדורות, מהמורשות התרבותיות הקיימות בישראל. ללא מקורות אלו, המופעים יילכו וייעשו סתמיים, יאבדו כיוון וירבו ההשפעות של מופעי בידור. הקהל מצפה לביטוי ייחודיים של פסטיבל מחול ישראלי עם כיווני יצירה מקוריים. כנסי דליה תרמו תרומה משמעותית ליצירת



עם. ברוך וגר ז"ל, שהיה אז ראש העיר כרמיאל, חלם על פסטיבל מחול בעירו. דרכיהן של שתי היוזמות הצטלבו והוחלט על הקמת פסטיבל כרמיאל. יונתן כרמון הוזמן להיות מנהלו האמנותי. בתחילה שאפו יוזמי הפסטיבל לקיים פעם בשנתיים אירוע שישלב הרקדות ומופעי להקות שיועלו בפארק אופירה, באיצטדיון ובאולמות של כרמיאל. הם חששו שלא יהיו ללהקות יצירות חדשות איכותיות להציג כל שנה. כרמון ראה את הדברים מעט אחרת. הוא התייחס לפסטיבל

כרמיאל כאל פסטיבל למחול ישראלי, עיצב אירוע שנתי ושילב בו את כל תחומי המחול.

כבר מתחילת הדרך, שילוב המחול לכל סוגי הוא ממאפייניו הייחודיים של פסטיבל כרמיאל; להקות ריקודי עם, להקות פולקלור ולהקות אמנותיות מקצועיות מהארץ ומחול, הרקדות והופעות, מופעים באולמות סגורים ומופעים אמנותיים בשטחים פתוחים – באמפיתיאטרון ובאיצטדיון; אירועי שירה ומחול לסוגיהם, לכל אלה ניתן מקום בפסטיבל. הרעיון להקים במה ענקית

כדי שפסטיבל כרמיאל לא יהפוך לעוד פסטיבל מני רבים או למופע בידור המוני מסחרי, עליו להמשיך ולחפש באופן מתמיד את הנישה שלו, את ייחודו, את זהותו ואת תכניו המיוחדים.

1. במרכזו חייבות להמשיך להיות ההרקדות וההופעות של להקות ריקודי העם שיזכו להדרכה ויעמדו בסטנדרטים של איכות בימתית, כוריאוגרפית וטכנית.

2. שילוב תחומי מחול שונים בפסטיבל אינו יעד בפני עצמו. מן הראוי שיתרום לדיאלוג ולהפריה הדדית בין התחומים השונים של המחול.

ד"ר דן רונן – מוטיקי תנועת ריקודי העם. היה מנהל אנף התרבות והאמנות במשרד החינוך והתרבות בשנים 1977-1998. יו"ר סיאוף – מועצה בינלאומית של פסטיבלים לפולקלור, סניף ישראל, וחבר הנהלה העולמית של המועצה.



ג'רם המדרגות הליליני, צלם: עמרי שפירא  
The Spiral Staircase, photo: Omri Shapira

חופשית. בשם הגילוי הנאות אני מודה כי החמצתי את אירועי החצר, ולפיכך לא אביע דעה עליהם.

בכורות 1 ובכורות 2 הן מקבצי יצירות בכורה (ארבע עבודות בכל מקבץ) של כוריאוגרפים צעירים (רובם בשנות ה-30 שלהם), שנבחרו מתוך למעלה מחמישים עבודות וקיבלו מהזירה הבין תחומית תמיכה תקציבית וליווי אמנותי. היה מפתיע לגלות שלפחות מחצית מהכוריאוגרפיות (כולן נשים) שנבחרו להשתתף בכורות 1 ובכורות 2 השתתפו גם ב"זירת מחול" בשנים קודמות. בין היצירות שנבחרו להשתתף בשני המקבצים שזורים לא חוט שני צורני אחד, אלא שניים. האחד הוא השימוש בביטוי מילולי, במלים מבטאות, בטקסט, בשילוב ההיבט הפיסי של הדיבור באמנות שהיא תנועתית ביסודה ובהנחתה

שיצאתי מאחד המופעים של "זירת מחול 08" כפגשתי יידי, אמן בימה ותיק, שאנח ואמר משפט או שניים בזכות האמן הבוגר ובשלות יצירתו. זו היתה, בעיני, אמירה קולעת ומדויקת, שכן ארבעת המופעים שבהם צפיתי במסגרת הפסטיבל הקצר הקרינו מידה בלתי מבוטלת של בוסריות. היו בהם לא מעט שברי רעיונות מבריקים ורסיסי יצירתיות ומקוריות, אבל אלה התקשו לצלוח את המעבר מן הכוח אל הפועל.

"זירת מחול" הוא מיני פסטיבל ירושלמי, המתקיים זו השנה החמישית. את הפסטיבל יזמה הזירה הבין תחומית, מוסד תרבות בעל מוניטין הפועל זה כעשרים שנה לקידום אמנויות הבמה (מנהל אמנותי: דורון תבורי), בדגש מיוחד על אמנות ניסיונית, שילוב אמנויות ומדיה. "זירת מחול" (אוצרת: מאיה לוי) נותנת במה ליוצרים צעירים העוסקים במחול מתחומים שונים ובאמנות המיצב והמופע.

# זירת מחול 08

מאירה אליאש-צ'יין

השנה הוצגו בפסטיבל שש תוכניות שונות, שכללו קרוב לשלושים יצירות מחול (כעשרים מתוכן – בכורה). לראשונה הועלה הפסטיבל במתחם ז'ראר בכר – באולם ליאו מודל ובחצר – לאחר שארבעת הפסטיבלים הקודמים התקיימו במתחם תיאטרון החאן.

חמש מתוך שש התוכניות שנכללו בפסטיבל הועלו באולם ליאו מודל, אבל הנהלת הפסטיבל מייחסת חשיבות מיוחדת דווקא לתוכנית השישית, בכורות בחצר, שכללה עבודות שנוצרו במיוחד לחללים שונים במתחם ז'ראר בכר (Site Specific) ועוד ארבע יצירות וידיאו שהוקרנו על בניין ז'ראר בכר. הכניסה לאירועי החצר היתה

ביצירה; השני הוא הקצה השני של ביטוי אמנות המחול, הדגשת ההיבט הגופני הבוטה, התנועתיות חסרת החמלה המשיקה לאלומות. היבט זה בא לביטוי בצורתו הרכה, במתח שבין ריב לשעשוע והומור עצמי, בכרמן ולואיז, דואט מאת נירית סתת ומיכל בן אור ובביצוען, או במחורה, דואט מאת נטע רוטנברג, שנוצר

בהשראת מחכים לגודו של סמואל בקט. נראה לי כי בעוד שמחכים לגודו, מחזה מכונן של תיאטרון האבסורד, עוסק בתפלות ובחוסר המשמעות של החיים בכלל, במחורה מעלה שאלות ספציפיות הנוגעות לסתמיות של חיים בזוגיות, של יחד ושל פרידה. ביטוייה היותר קיצוניים של אלימות התנועה התגלו בחורה אובססיבית על אותה תנועה (כמו הדחף למולל את שולי הבגדים בשטח סטריילי, עבודה לארבע רקדניות של דפי אלטבב, או הפרכוסים שהלכו והתמשכו עד שדומה היה שקיבלו חיים משל עצמם בלילי, סולו של מיטל בלנרו ובביצועה), בעיסוק חוזר ונשנה בספורט, בשילוב של אמנויות לחימה ובתלבושות שהזכירו בגדי ספורט יותר מפעם אחת, וגם בנגיחות ובדחיפות הדדיות בין המשתתפים במופעים השונים. בכל אחת מהתוכניות, ריקוד אחד מהארבעה הועלה ללא ליווי מוסיקלי כלשהו (מיה מיה, דואט מאת איריס מרקו בביצוע מרקו ונעה מרק, ומיניאטורה מס' 2 של תמה קסל בביצוע



נדיה בכר). בשתי העבודות אנרגיית השקט היתה חזקה, אם כי ההיגיון האמנותי שמאחוריה לא היה ברור בהכרח.

התוכנית כוונה פלילית כללה מקבץ של ארבע עבודות שהועלו במקור בפסטיבל אחר של הזירה הבין תחומית, קולה של המלה, שהוא "פסטיבל אמנות בין-תחומי העוסק בטקסט וביחסי הגומלין בין המלה לאמנויות שונות: מוסיקה, מחול, שירה, מיצג, תיאטרון, אמנות פלסטית ווידאו-ארט", שהתקיים במרס 2008. ארבע העבודות קיבלו השראה מטקסטים הלוקוחים מתוך עולם המשפט, הפלילים והחוק.

אישית, חשבתי שכוח אדם של סהר עזימי, בביצוע עזימי ורונה לי שמעון, היונקת מהערגה הקוסמית אך הילדותית-מה לגיבור-על הנלחם ללא חת בכוחות הרשע ועושה בהם דין צדק, היא יצירה קולחת, מקצועית וחזקה.

את סיפור חייו של גודו, רקדן אמריקני ממוצא קובני, החי כיום בישראל.

בכורה: שאו-דאון, דואט מאת סער מגל, הזכור לטוב בעיקר בשל סיומו הפואטי, ומיץ לימון, סולו מאת לזארו גודו, המביא בתנועה אסוציאטיבית זרמת, העוברת בטבעיות מפאזה לפאזה וכוללת רמזים לסגנונות מחול שונים ולתיאטרון האבסורד,

בעל גופו, בגופו מאת שלומית פונדמינסקי ויניב מינצ'ר, עבודה בהשראת החוק להגנת הפרטיות, תשמ"א-1981, היו הבלחות של עניין ופוטנציאל שהתחלפו עד מהרה בשאלות על הקשר (או חסרונן) בין התנועה למוסיקה ועל מקומו של הגבר על הבימה ועצם הצדקת הימצאותו שם. אינפורמציה, עבודה של אור מרין ואורן נחום, בהשראת משפט הקופים שהתקיים בקיץ 1925 בטנסי שבארצות הברית, התחילה בצורה מעניינת, כולל שימוש ויזואלי מושך ומעורר מחשבה בצווארונים משפך מפלסטיק שהזכירו צווארונים כלבים, אך משלב מסוים החלה לייגע.

התוכנית האחרונה שראיתי כללה שתי עבודות

מאירה אליאש צ'יין מחזיקה בתואר שני באמנות התיאטרון מאוניברסיטת תל אביב והיא מנהלת מוסדות תרבות בהכשרתה. הקימה וניהלה שתי להקות מחול ("תמ"ר, תיאטרון מחול רמלה", ו"תמר ירושלים, קבוצת מחול") וניהלה את להקת המחול ג'ניפר מולר בניו יורק. הקימה את "גוף בנפש", הסטודיו הראשון בירושלים לפילאטיס מכשירים. כיום, בנוסף לסניף המקורי בירושלים, ל"גוף בנפש" שני סניפים נוספים, בתל אביב ובמודיעין. משמשת, בהתנדבות, יו"ר של להקת המחול קולבן דאנס.



Un Happen Ness מאת אמאנציו גונזאלס  
Un Happen Ness by Amancio Gonzalez

לה ריבו (La Ribo) ומתילד מונייר (Mathilde Monneir) מעלות מופע גרוטסקי בשם *Gustavia*, שעניינו "נשיות", קריקטורה נסה במקצת על אהבות וגופניות ופמיניזם. לה ריבו היא סטנדהאפסטית-מחול נועזת, שתלתה בעבר באטבי כביסה ציור של איבר מין נשי על תלתלי ערוותה וציורי שדיים על חזה, וקיפלה את עצמה, עירומה, בתוך כיסא מתקפל. היא באמת רוח חופשית ופראית ומתאים לה להופיע בבגד גוף שחור ובנעלי עקב על במה שנראית כאילו כיערו אותה במכוון, כמו תפאורה מאובקת של תיאטרון ישן. מונייר היא המנהלת של "לה אורסולין", המרכז היפהפה למחול של מונפליה (המרכז ממוקם במנזר שהפך לתיאטרון, רעיון מומלץ). היא כוריאוגרפית ניסיונית, שבודקת בכל פעם מחדש את גבולות המחול. כיוצרת שהעלתה לראשונה רקדנים אפריקנים על הבמה, יחד עם קבוצתה, שהביאה סופר מפורסם שקרא את יצירתו הבלתי מובנת כפס קול למחול, שהעלתה ערב שבו היה יותר דיבור מאשר תנועה, לא

סוף סוף רוקדים, אמר אחד המבקרים הצרפתיים אחרי הבכורה של נת. המוסיקה חוזרת למחול אחרי שהתרחקה ממנו, והיא חוזרת בצורות שונות. קסבייר לה רוי (Xavier Le Roy), אמן מושגי של מחול, יצר את *LE Kwatt, more movements for Lachenmann*, קונצרט של תזמורת שבה נגנים עם כלי ובלעדיהם מבצעים אותן תנועות בדיוק מופתי. ריימונד הוך (Raimond Hoghe), יוצר גרמני שהיה הדרמטורג של פינה באוש, מעלה את *הבולר* של רוול. הוך מעבד מחדש את היצירות הידועות ביותר של הבלטים הגדולים, מאגם הברבורים ועד *לפולחן האביב*. היצירה הידועה הזאת, הכמעט שחוקה מרוב שימוש, מנחה בדרך של אסוציאציות את הכוריאוגרף, שגופו הוא היפוך הדימוי הריקודי של יופי, גוף של גיבן גאון. על במה ריקה ארבעה רקדנים ובלרינה אחת רוקדים עיבוד מתומצת של אותה "ספרדיות", כאילו הריקוד המלא נשבר לרסיסים

פסטיבל מונפליה היה הפעם עשיר בהיצע ומרתק. הפסטיבל מתפרש על פני אולמות העיר העתיקה ומגיע גם לאולם הענק של ה"קורום", בית האופרה החדש, או לבמת האופרה הישנה במרכז, הממוקמת בבניין במיטב המסורת של המאה ה-19, עם ציורי קיר, נברשת ענק ויציעים מרופדי קטיפה אדומה בשלוש קומות, המהווים ניגוד אירוני למופעים שהועלו בו, מריקוד אפריקני המנסה לנער מעליו את הדימויים הקולוניאליים שדבקו בו ועד למחול ניסיוני צרפתי מתוחכם בבגדי טריקו דהויים. בין מבנים רנסאנסיים מוקמת בכל שנה במה להופעות תחת כיפת השמים, והקהל גם נדחק לסטודיו של מרכז האורסולין להופעות ייחודיות. אחר צהריים אחד הופיעה לפני האופרה הישנה קבוצה של רקדנים מבורקינה פאסו, שהמשיכה בריקוד מלווה משרוקיות וחצוצרות במעלה השדרה. מעבר לזה לא היה שום ניסיון ליצור אווירה מלאכותית של פסטיבל, אלא הועלו המון מופעים מעניינים.

# מכתב ממונפליה

גבי אלדור

מתאים לה להשתטות. היצירה עוסקת בחומרים משמעותיים ומונייר באמת רצינית מכדי להעלות מופע כזה.

המינימליזם קיבל ביטוי גם בעבודה של פבריס מצליח (Fabrice Mazliah), שיצר עם רקדניו של ויליאם פורסיית עבודה מעניינת, המתעסקת במרחב, או במרחק שבין גופי הרקדנים. מעבר ליכולתם המופלאה, לרקדנים של פורסיית יש נוכחות בלתי רגילה. אבל אין להם כל צורך להראות עד כמה הם נפלאים – בקשב ובריכוז שקשה לעמוד בפניהם, הם יוצרים מצבים המורים על אינטימיות, על משמעותו של מרחק הולך וגדל או הולך וקטן. המשימות שהם בחרו להתמודד אתן אינן מוגדרות לקהל, אבל הן מתגלות לאט ויוצרות, מבלי משים, מעמדים דרמטיים טעונים.

עבודה אחרת, *Un Happen Ness* של אמנצו גונזאלס (Amancio Gonzalez), שכמו מצליח גם הוא בוגר של פורסיית, הזכירה מאוד את עבודותיה של רות ז'וראיי. היא העלתה בזיכרון את *כתרות נכרות* (1979), שהועלתה בתיאטרון

שמואחים מחדש, ומדובר במשך המסמן תשוקה אין-סופית שאין לה מענה. האמן הולך בעקבות המוסיקה ומשמיע ביצועים שונים של היצירה, מתקליט חורק של שנות החמישים לנוסח ג'אזי, לעיבוד של גיטרה או קול. הוך הוא אמן גרמני שמסרב לשכוח, ולקראת סוף העבודה נופלת המלה אושוויץ לתוך החלל הנינוח בסיפור על



Bahok by Akram Kahn

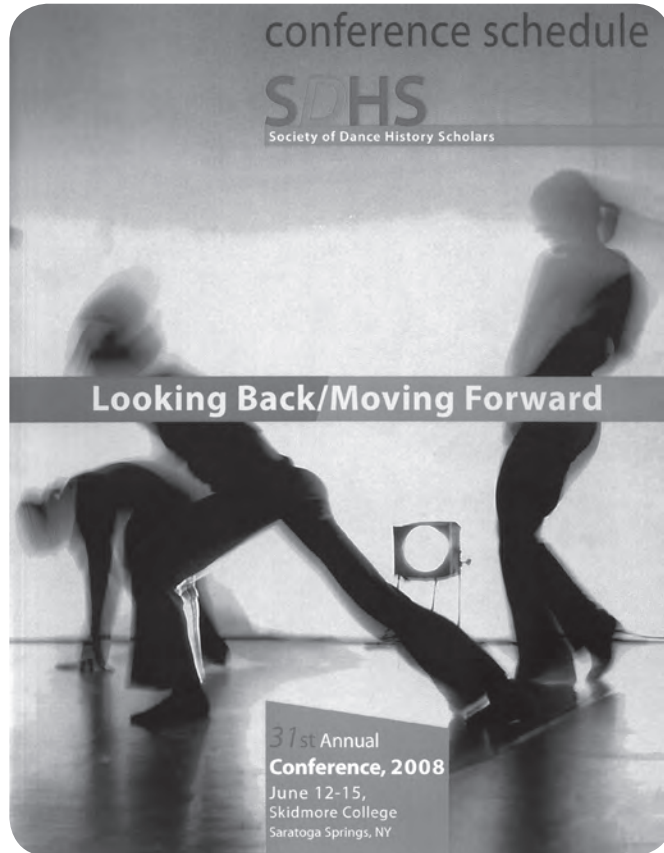
שני מופעים ישראליים שהועלו בהופעת בכורה התקבלו בהתלהבות – יסמין גודר עם *אחושילינג* המעולה, ועמנואל גת עם שתי הופעות חדשות, *Silent Ballet* ו-64 – שהוצגו באולם האופרה על במת ענק. גת, שעד כה היה מאופק ולא נחשף רגשית, פתח ביצירות החדשות מקום רך יותר. מה שעד כה היה רק סימון של אפשרות ליחסים, מקבל בעבודות החדשות עומק ושפת תנועה עשירה יותר. העבודה הראשונה, ללא מוסיקה, נוגעת בדינמיקה הנוצרת כביכול מעצמה בין הרקדנים – שכאילו המציאו קוד פנימי הנבנה במשך הריקוד, מציב אותם בקבוצות אקראיות, גורם להם להקשבה הדדית ולדריכות לקראת הבלתי צפוי. במחול

בהוק מאת אקראם קאן

השני, למוסיקה של באך, הבמה חצויה לשניים ומוארת לסירוגין. בצד אחד רוקדת מיכל שביט ריקוד שיש בו מחוות של קינה, ידיים הנוגעות בפנים, התפתלויות ספירליות המסתיימות בשיער רך ובהיר המצליף על הפנים, ובצד השני ארבעה גברים בחליפות שחורות וכותנות לבנות מתחרים ביניהם על הפגנת כוח, על האומץ לעבור את הקו, אולי על מנהיגות. לקראת הסוף נוצר מגע בין שני החלקים ודבר מה נפתר, אולי הבדידות.

השני, למוסיקה של באך, הבמה חצויה לשניים ומוארת לסירוגין. בצד אחד רוקדת מיכל שביט ריקוד שיש בו מחוות של קינה, ידיים הנוגעות בפנים, התפתלויות ספירליות המסתיימות בשיער רך ובהיר המצליף על הפנים, ובצד השני ארבעה גברים בחליפות שחורות וכותנות לבנות מתחרים ביניהם על הפגנת כוח, על האומץ לעבור את הקו, אולי על מנהיגות. לקראת הסוף נוצר מגע בין שני החלקים ודבר מה נפתר, אולי הבדידות.

# כנסים - ארועים - ספרים



העברית בירושלים וממכון ון-ליר, על ספרה *בין ריקוד לאנתרופולוגיה*. הספר הוא פרי מחקר ייחודי, שעוסק בחשיבותן של פרקטיקות גופניות דוגמת הריקוד ובמקומן ביצירת זהות תרבותית. ספר זה הוא תולדה של מחקר מקיף וחדשני שהתבצע במשך שנתיים, באמצעות עבודת שדה ותצפית משתתפת על להקת המחול הקיבוצית. הספר עוסק בדעת הגוף באמצעות חקר המקרה של הריקוד מתוך זווית אנתרופולוגית, העולה בקנה אחד עם צורת החשיבה העכשווית בפילוסופיה, באמנות ובמדעי החברה והממוקדת במימד הפרפורמטיבי של היצירה התרבותית ובמקומה במארג הקיום האנושי.

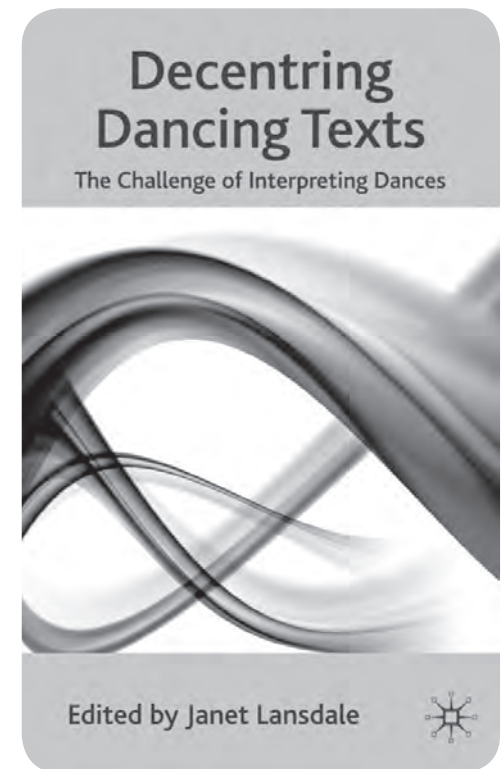
## כנס מחול SDHS

25 שנות פעילות של אגודת חוקרי ההיסטוריה של המחול (Society of Dance History Scholars) בשנת 2008 היו הזדמנות מתאימה להתבונן לאחור. בכנס *Looking Back/Moving Forward* הצגו החוקרים מתודולוגיות שונות לחקר פרקטיקות מחול שונות, כמו בלט, הולה, מחול מודרני, רומבה ועוד. החוקרים הצגו מחקרים המבוססים על ארכיונים ועל שחזור ריקודים, ביוגרפיות על אמני מחול, המשקפות מערכות יחסים בין היסטוריה של המחול לתיאוריה, מחקר המתמקד בהשפעת הזמן על גוף הרקדנים ודין ביחסים שבין מודרניזם ופוסט מודרניזם ובשוני שביניהם.

מעבר למחקרים השונים שהוצגו בכנס, עוררה עניין סקירת התפתחות המחול באמריקה על ידי ההיסטוריונית סוזן מנינג (Manning). מנינג ציינה את שנות הארבעים, שהתאפיינו בהתחלת היצירה באקדמיה; את שנות השישים שבהן פרח המחול מחוץ לאקדמיה, ובעיקר בנייד יורק; את שנות השבעים שייזכרו כתקופה של התמסדות; ואת התקופה הנוכחית, שהיא תקופה של גלובליזציה המתאפיינת בין השאר בטשטוש הגבולות במחקר המחול. הדיון על העתיד, שנעל

## ספר חדש

*Decentring Dancing Texts* - אסופת מאמרים בניתוח מחול, בעריכת ג'נט לנסדלי (Lansdale), שיצאה לאור ביולי 2008. המאמרים בספר, המתייחסים בעיקר למחול באירופה, עוסקים בניתוח פרקטיקות ריקוד עכשוויות בתיאטרון, בתרבות המועדונים ובקולנוע, במגוון פרספקטיבות תיאורטיות. במאמרים מתכתב הריקוד, באמצעות מערכות יחסים בינתחומיות ועמדות תיאורטיות חדשות, עם מוסיקה, קולנוע, אמנות ויזואלית ודרמה. המאמרים באסופה מתייחסים לעבודות של הכוריאוגרפים ליה אנדרסון (Lea Anderson), ג'רום בל (Jérôme Bel), מאץ אק (Jonathan Burrows), אקראם חאן (Akram Khan), שובנה ג'ייסין (Shobana Jeyasingh), איאן ספינק (Ian Spink) ולואיק טוזה (Loïc touzé), וכן לצעירי ניו-יורק הרוקדים בסרט *Hot Mad Ballroom*.



## פרס בהט לספר עיוני על מחול

פרס בהט לספר העיון המקורי הטוב בעברית לשנת תשס"ח הוענק לד"ר טל כוכבי מהאוניברסיטה



הטרטופיה מאת ויליאם פורסייט, צילום: סילביה-דיטריך  
Heterotopia by William Forsythe, photo: Sylvia-Ditrich

הקאמרי, ובעיקר את בלאי (1984), שעלתה בנווה צדק. בעבודה השנייה השחקנים הרקדנים לבשו ערימות בגדים שאיבדו את תפקידם המקורי והפכו לחומר, לשכבות חיים, להביטאט. במופע של גוואלס עיתונים ישנים שימשו מחסה ולבוש, משהו שיש לאסוף, או לחלופין להיפטר ממנו ואחר כך לאסוף בשקים. היה נעים להיווכח שגם לרקדנים מפוארים כמו אלו שעובדים עם פורסייט, החומרים הללו נראו מפתים כמו ליצרים ושחקנים ישראלים בשנות השמונים.

אקראם קאן (Akram Kahn), ההבטחה הגדולה של המחול הבריטי, שהצליח לשלב מחול הודי קלאסי מהמורשת שעליה גדל עם מחול עכשווי, הלך לאיבוד בתוך ההצלחה שהשיג ביושר ובעמל רב. על גל העיסוק בהגירה, נושא שבוודאי קרוב ללב, הוא יצר את *Bahok*, תיאטרון מחול לא באמת נועז, לא באמת משכנע, עם רקדנים מעולים, שחלקם הגיעו מסין. באולם המתנה של שדה תעופה ממתנים אלו שצריכים להגיע - לנסוע, להתקבל, לחזור, לעבור ממקום למקום. הנושא מעניין, כמובן, אבל העבודה לא המריאה. העימותים המילוליים בין הרקדנים נראו מודבקים בין קטעי מחול אלגנטיים מאוד. פה ושם היה סולו נוגע ללב, מהגר שטען כל הזמן שהוא "לא אוסטרלי", מישהו שלא הורשה להיכנס לאנגליה, לצרפת או לספרד, מחק את המיותר, ובמשך כל המופע רצו על צנ אותיות, שהזכירו לוחות אלקטרוניים בשדות תעופה, אלא שהן היו חסרות פשר. צריך לראות את השימוש שעשה פורסייט באותיות ב-*Heterotopia* כדי להבין עד כמה פושרת היתה העבודה של אקראם קאן.

עבודתו של פורסייט היא יצירה גאופית, שעשויה לשנות את המחול בעתיד, ושראויה להתייחסות נפרדת. היא האפילה על כל יתר העבודות, אבל לא מחקה אותן ואת מבצעות. הנה הם - בשפע, בצניעות, בייאוש, תמיד נותנים את עצמם לחלוטין, שטופי זערה והלמות לב. אי אפשר שלא לאהוב אותם.

**גבי אלדור** - מבקרת וסופרת מחול, במאית ושחקנית. מייסדת ומנהלת אמנותית שותפה של התיאטרון הערבי-עברי ביפו. בין יתר תפקידיה שימשה מנהלת אמנותית שותפה בתחרות המחול הבינלאומית "הבניולה" בצרפת, כתבה את הערכים על מחול ישראלי לאנציקלופדיה לארוס. קיבלה את פרס רוזנבלום לאמנות הבמה. מלמדת בסמינר הקיבוצים.



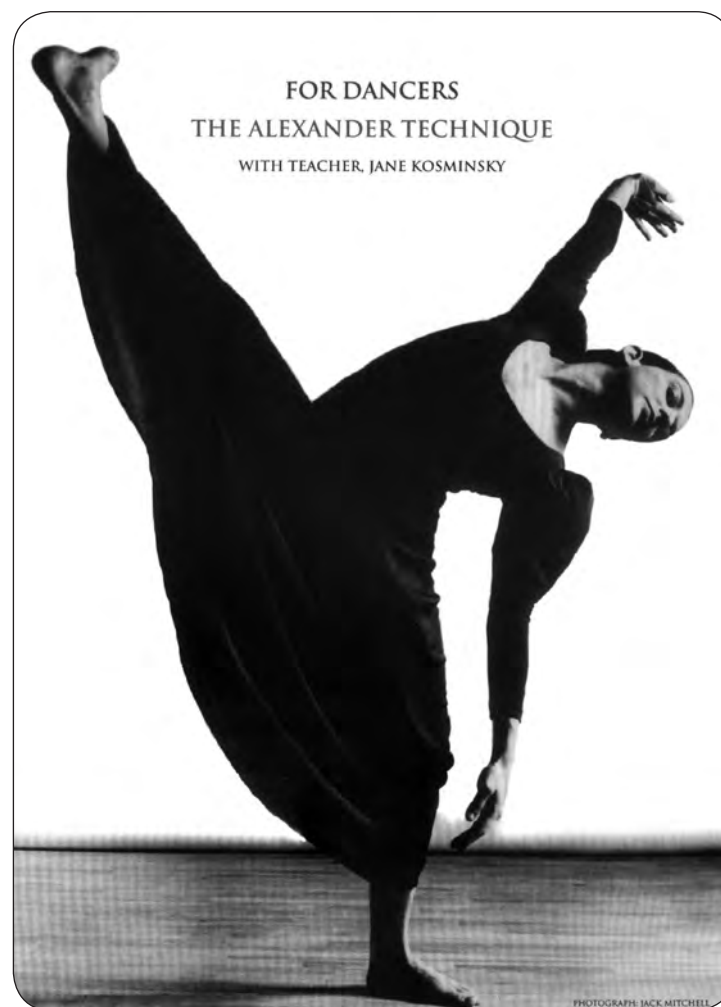
ציר מעגל הלב מאת שרונה פלורסהיים, צילום: איגור קרוטר  
The Heart Axis Circle by Sharona Floresheim, photo: Igor Krotero



בוא תרגיש מאת סהר עזימי, צילום: גדי דגון  
Come, Feel by Sahar Azimi, photo: Gadi Dagon

# For Dancers: The Alexander Technique with Jane Kosminsky ( 2005)

## ורדה למברסקי



במארז הכולל שני תקליטורים מציגה ג'יין קוזמינסקי את תרומתה של שיטת אלכסנדר לעוסקים במחול. קוזמינסקי, רקדנית סולנית בלהקת פול טיילור, שרקדה עם רודולף נוראייב, היא מנהלת אמנותית שותפה ללהקת By 2 Plus 5. היא הוסמכה להוראת שיטת אלכסנדר במרכז האמריקני לטכניקת אלכסנדר (ACAT). היא גם חברה באגודה האמריקנית לטכניקת אלכסנדר ומעבירה שיעורים בטכניקה לרקדנים בג'וליארד.

פ"ח אלכסנדר (1869-1955) נולד באוסטרליה והיה שחקן תיאטרון. אלכסנדר סבל מצריודות קשה ביותר, שלא איפשרה לו לעסוק במקצועו. לאחר שנואש מרופאיו הבין שהסיבה לצריודותו נעוצה בשימוש הלקוי שהוא עושה בגופו, בגלל הרגלים לא נכונים. לאחר שנים שבהן חקר את האופן שבו הוא מדבר, תוך כדי עמידה מול מראות, הגיע למסקנה שההרגלים השגויים שגרמו לצריודותו היו לא מודעים. התהליך שעבר אלכסנדר בניסיון לטפל בבעיית הצריודות שממנה סבל כשחקן תיאטרון, והשינוי האישי שחל בו בעקבותיו, מכונה טכניקת אלכסנדר.

בדיסק הראשון מציגה קוזמינסקי כיצד יכולה טכניקת אלכסנדר לתרום לעולם המחול, באמצעות הדגמה על תלמידים למחול מג'וליארד. בהדגמה זו היא מתמקדת בתנועות מחול בסיסיות, המשותפות לכל הטכניקות, כמו פלייה, טונדו, קפיצות, הארכה ועוד. היא מראה כיצד שימוש בעקרונות השיטה משפר את איכות הביצוע של התלמידים ומגדיל את טווחי התנועה שלהם.

הדיסק השני מחולק לשלושה חלקים. בחלק הראשון מתנהלת שיחה עם התלמידים, שבה הם מעלים סוגיות שמעכבות אותם בתהליך הלמידה, כמו איכות ה-Turnout, הגדלת טווח התנועה שלו, שיפור הערבסק ועוד. בחלק השני מתקיימת שיחה בין שלושה רקדנים מקצועיים, המייצגים שלוש טכניקות שונות של מחול - מרתה גרהאם, בוב פוסי, וביל פורסטיי. כל אחד מתאר כיצד שיקם את עצמו אחרי פציעה בעזרת טכניקת אלכסנדר, שאיפשרה לו לחזור לרקוד, וחשוב מזה, כיצד פתחה לפניו ההתודעות לטכניקה זו אופקים חדשים של תנועה. החלק השלישי מנסה לקרב את הצופים אל השיטה ומציג סרט ארכיון על אלכסנדר האישי ועל הדרך שבה פיתח את שיטתו.

עצמן מתרחשות בצורה אוטומטית ואינן מערבות חשיבה מודעת. יתרה מזאת, הוא אומר, כשמבצעים תנועות מוכרות ומורגלות, מרגישים כי הן גם תנועות נכונות. הפעולה המורגלת, יחד עם התחושה הגופנית הקשורה בה, מתלכדות לתבנית אחת. אלכסנדר טוען שמטבעם של הרגלים, איננו נוטים לחשוב על האופן שבו אנו משתמשים בעצמנו בזמן הפעולה. במקום זה אנו מסתמכים על התחושות המוכרות, שנראות לנו נכונות, שהופכות למצפן ההתנהגותי שלנו.

אופני תנועה של רקדנים, על פי תפיסה זו, הם צירוף של התרחשות חיזונית שקשורה ברצון לבצע תנועה מסוימת, והתרחשות פנימית שמתעוררת בגופם בתגובה, שאופיינית למכלול ההרגלים ודפוסי התנועה שהם שצברו בעברם. אם פעילות מתבצעת בצורה אוטומטית ובלתי מודעת, יש קושי להבחין בכך שזו פעילות לא נכונה. הרקדנים יכולים לזהות רק את הסימפטומים: הגב הכואב, בעיות הברכיים ועוד.

טכניקת אלכסנדר יכולה לתת לרקדנים כלים ליצירת שינוי רצוני במערכת תגובות גופניות מורכבת, שנצברה בהם במשך השנים עד שהיא מתגייסת באופן לא רצוני ולא מודע, ולחייזוק השליטה, במערכת זו.

חשוב להבין שאי אפשר ללמוד את השיטה מתוך צפייה בדיסק. אי אפשר להבין מה באמת מתרחש בתוך גופם של הרקדנים שבעזרתם קוזמינסקי מדגימה את עקרונות השיטה, מכיוון שהם מבצעים פעילות שרירית חדשה ובלתי מוכרת. מכאן נובעת חולשתו של הניסיון להסביר את השיטה באמצעות הסרט.

למרות זאת, יש חשיבות רבה לקיומם של דיסקים מעין אלה, מעצם הידיעה ששיטה ייחודית זו היא כלי רב ערך היכול לעמוד לרשותם של רקדנים. בנוסף, חשובה הידיעה שבג'וליארד השיטה כבר נהפכה לחלק מתוכנית הלימודים והיא ממלאת תפקיד בהכשרתם של רקדנים לעתיד.

ורדה למברסקי היא מורה מוסמכת למחול ומורה מוסמכת לשיטת אלכסנדר.

רוב שיטות האימון בתחום המחול בנויות מסדרות של תרגילים מובנים, החוזרות שוב ושוב באימונים מפרכים. אימונים אלה נערכים לשם בניית גופו של הרקדן וחיזוקו. העיסוק בתחום זה מצריך תגובות מיידיות ואינסטינקטיביות, שהרקדן יכול להסתמך עליהן. תגובות אלו משמעותן הבניה של מערכות, דפוסיים והרגלים הנשלפים מן הזיכרון בצורה אוטומטית. עולם המחול מזהה, אם כך, בניה של הרגלים כגורם הבונה ויוצר את גופו של הרקדן.

אלכסנדר, לעומת זאת, מזהה את ההרגל כגורם מעכב ומפריע. לדבריו, תנועות החוזרות על

society is not a duplication of the next society. Within the narrow framework of nuances, of subtleties which cannot be measured scientifically, and belong to the subjective world of art, there exists that unique voice.

Life is a journey of a creative process, dynamic and changing which is reflected in the dance. History shows that in a people's life there are ups and downs, and we do not know whether we are in the middle of climbing toward additional peaks, or that descending the slope is already in the doorway. Therefore, all that was written here is within the limits of examining the present, which is the edge of the past.

### Bibliography

Aldor, Gaby. "The Other is not yet Born". *Israel Dance*, no. 12, 1998, pp. 1-12.  
\_\_\_\_\_. "Invisible Unless in final Pain: About Ohad Naharin", *Dance Today (Mahol Achshav) – The Dance*

*Magazine of Israel*, no. 4, 2001, pp. 6-12.  
Eshel, Ruth. *Dancing with the Dream – The Development of Artistic Dance in Israel, 1920- 1964*, Sifriat Hapolim, 1991.  
\_\_\_\_\_. "To Dance with the Times–The Arab-Israeli Conflict in Israeli Dance", *Israel Dance*, no. 10, 1977.  
\_\_\_\_\_. "Classical Ballet – Israeli Dance's Stepson", *Dance Today*, no. 2, July 2000.  
\_\_\_\_\_. "Institutionalization and Centralization: Dance In Israel 1964-1977", *Dance Today*, no. 6, September 2001.  
\_\_\_\_\_. "Movement-Theatre in Israel, 1976-1991", Ph.D., Tel Aviv University, Theater Studies Department, 2001.  
\_\_\_\_\_. "The Great Revolt and the Return to the Roots: the influence of Ausdruckstanz on Movement Theater in Israel", *Dance Today*, no.10, January 2003.  
Hurschfeld, Ariel. "The Woman [Liat Dror], The Song and the Pelvis",

*Ha'aretz*, 30.8.1996.  
Manor, Giora. "No Shortage of Young Israeli Choreographers", *Israel Dance* no. 3, 1994, pp. 34-36.  
\_\_\_\_\_. "New Hues in Dance 95", *Israel Dance*, no. 6, 1995, pp. 22-26.  
\_\_\_\_\_. "Curtain Up 97", *Israel Dance*, no. 13, 1993, p. 97  
Ofrat, Gideon. *Can – Other Locality in Israel Art*, Jerusalem: Art in Israel, 1988.  
Rotman, Yonat. "The Arab-Hebrew Conflict in the Dances of Amir Kolben, Rami Be'er, and Ohad Naharin – From a Presentation of the Narrative to its Deconstruction", *Dance Today*, no. 11, 2004, pp. 39-46.  
Rottenberg, Henia. "The Present Body and the Body's Presence: Three by Ohad Naharin", *Dance Today*, no. 13, 2005, pp. 35-40.  
\_\_\_\_\_. "All the Options within One Totality", *Dance Today*, no. 9, 2002, pp. 25-28.

<sup>1</sup> Yishuv refers to the pioneer period before the statehood of Israel.  
<sup>2</sup> Mizrahi Jews literally means "Eastern" and refers to Jews living in North Africa and the Middle East.  
<sup>3</sup> Refers to the culture of Sephardic Jews who were expelled from Spain in 1492. Many of whom settled in Middle Eastern countries as well as North Africa, the Levant, and various European centers.

Dr. Ruth Eshel – Dance researcher, choreographer and dancer. Performed dance recitals (1977-1986), author of the book *Dancing with the Dream – the development of artistic dance in Israel 1920-1964*. Co-editor of the magazine *Israel Dance* with Giora Manor (1991-1998), editor of *Dance Today (Mahol Achshav)* (1993-2006) and from 2008 co-editor with Dr. Henya Rottenberg. Dance critic in *Ha'aretz* daily as of 1991. Artistic director and choreographer of the Ethiopian dance groups *Eskesta* and *Beta*.



decade, his interest in the architectural aspect of dance has increased.

Classical ballet in Israel moves along a different path, detached from modern dance. In the period of the Yishuv, it even encountered ideological objection. Nevertheless, with vision and adherence Berta Yampolski and Hillel Markman succeeded in establishing The Israeli Ballet raising dozens of good dancers. Yampolski has been the company's sole Israeli choreographer for decades and in fact, the company does not meet the need of raising a generation of creators in this genre.

to prove their connection to the land, its history, and the fact that they were Israelis, nowadays the choreographers and the dancers are people who have been born in Israel and live in it.

The Israelis are part of a people with an ancient and outstanding history, which has known within one generation the holocaust and the miracle of the fulfillment of the dream of establishing its own State. Yet, reality bites into the dream, criticizes it and tries to strip it and present it as an innocent and empty tool. Therefore, in Israel, maybe more than elsewhere, there is

and then dancers. Frankness and straightforwardness characterize their dance which is not polished to the end, does not shine as extra fine European porcelain.

The intensiveness of life, the need to put on defense masks in view of the new existential social and political news repeatedly flooding us, to go on livings "as if normally" require and generate super-energy. They grant the Israeli dance inner vitality, which stores within it energies on the verge of explosion, blocked with ties of restraint, and eventually explode. Therefore, in

defense from suicide bombs or maybe in order to keep its strength, knowing that it shall be needed, and it cannot be dispersed in vain.

Fashionable topics in the global dance, engaging a lot in apocalypse, fear and aggressiveness, find their way into the Israeli dance as well. However, while engaging in them overseas appears to be an expression of general concern about the world's condition, in Israel these issues receive a close and genuine significance. The Israeli is sated with and tired of violence. He/she is targeted ruthlessly and does not get excited by direct and naturalistic violence on stage. In the last decade there are more dances dealing with local political topics, for example, *Yoman Miluim* (Reserve logbook) (1989) by Rami Be'er or *Virus* (2001) by Ohad Naharin.

Some works turn to fantasy, aspiring to reach a different place, exotic, which

has also led to a natural acceptance of the Orient. The integration of Israeli dance into the Orient is not an artificial attempt to deal with eastern figures as was the situation during the beginning of the Yishuv period, but a slow and permeating flow of a cultural encounter between the Oriental music, European and American modern and postmodern dance.

Integrating oriental belly dance as a legitimate component in the modern world of dance in Israel, in the mid nineties, was introduced by the couple Liat Dror and Nir Ben-Gal. The two, who are not of oriental (mizrachi) origin,<sup>2</sup> started engaging in this domain, which till that time had been in a Procrustean bed of entertainment, weddings and dubious clubs. In Dror's belly dance there is no shred of Orientalism, as was the case in the dance of the early Yishuv settlement.

Within the flourishing of dance on it

the pop, the Gipsy and the Yemenite. Lately choreographer Renanna Raz created, *Kazuarot* (2007), which draws inspiration from movement materials of the Druze minority in Israel. The author of these lines has been trying for years to create a movement lexicon for artistic expression, inspired by the dance tradition of the Ethiopian community.

The flourishing in Israel embraces various aspects of dance, granting it depth, yet it could be said that a large part of the processes described above exist also in other dance domains in the world. The art theoretician Gideon Ofrat (1984) wrote: "The other locality does not presume to rely on a definition of artistic locality. This definition will always be artificial, forced and its products unsuccessful. In other words, it is not important to us if something of our other locality will resemble something of any other



דואטים מאת נוב שיינפלד ואורן לאור, צילום: גדי דגון  
Duets by Niv Sheinfeld and Oren Laor, photo: Gadi Dagon



עבודה עברית מאת רננה רז, צילום: אייל לנדסמן  
Hebrew Work by Renana Raz, photo: Eyal Landsman

### Research

In 1984, director Gila Toledano of the Israeli Dance Library, initiated the documentation enterprise of the dance in Israel, and two years later the Dance Library was transferred to a specious and respectable hall in Beit Ariela. In addition, some of the universities in the country opened courses for higher education studies in dancing, and recently the number of Israelis studying for their Ph.D in this field has increased.

### Reflections on locality

The pioneers who came to the land of Israel dreamed about creating Israeli dance or "Mahol Ivri" (Hebrew dance). Contrary to the past, when the people engaging in dancing came to Israel from all over the world and desired

tension between reality and the dream. Choreographers and dancers are influenced and affected by their surroundings, which finds expression in the text written with the body.

What does characterize the Israeli dancers? In comparison to dancers in the world, the Israeli dancers are generally older. Most of them have completed their military service and are exposed to the daily political pressures shared by all Israelis, to the competition of a country blessed with creative talented and ambitious people gathered in a small piece of land. The relative maturity of the Israeli dancers equips them with a "Life history" – a reservoir of experiences, thoughts and memories. Their body text is rich, blunt and impertinent. When they dance, it seems that there are no partitions between them and the viewers. The viewers see first people,

contrast to the long and round lines of the classical Ballet projecting the security and calmness of the genre, the Israeli dance prefers energies which model the body outline from within and create sentences in different lengths, without a fixed rhythm. These seem like little pieces of thoughts in a feverish mind, springing up and declining and alternatively being cut short in a sudden fall.

Dance in Israel is mostly expressive and content permeates through it, undergoes abstraction and is presented with restraint. In its lyrical and poetic moments, the dance here is in a state of some glumness of sadness and restraint. In the body there is no room for dolling up or embellishment. It is neither a dance which expresses joy nor a dance which spreads its wings to open spaces. It shuts itself in rooms, halls or clubs, maybe as self



אינטר פייס מאת אמיר קולבן, צילום: מאשה וויזל  
Inter Face by Amir Kolben, Kolben Dance Company, photo: Masha Weizel

reflects the Israeli well-know tendency of "clearing one's head", to gather forces and tackle with reality. Such pieces of works are, for example, *Let's Escape* by Anat Daniely (2002), *Clouds and Soup* (2007) by Noa Dar and *When she Reached the Sun* (2005) by Rami Be'er. And such are also the works of Inbal Pinto and Avshalom Polak.

Life in the Middle-East and the constant friction with it has not only changed the body contour of the Israeli, who is tall, strong and more sun tanned than its ancestors, but

various shades, it is surprising how little is reflected of the multi-cultures of the different communities of Israelis and minorities with their ethnic traditions. This is particularly prominent in light of the fact that the immigration to Israel from around the world has never ceased. In this context the works of Sarah Levi Tanai's in Inbal Dance Theatre with Israelis of Yemenite origin should be noted, the dances created by Moshe Efrati inspired by the Ladino,<sup>3</sup> as well as works, surprising in their freshness by Barak Marshal, who connected between the Hassidic,



דואטים מאת נוב שיינפלד ואורן לאור, צילום: גדי דגון  
Duets by Niv Sheinfeld and Oren Laor, photo: Gadi Dagon

locality [...] to meet the place means – to meet the nature of the place, its history and/or the art of a place [...] other locality of physical qualities, of life symbols and real myths of the present society" ("Other locality" in *Can* (here), p. 53).

The art of dance plays on an instrument whose architectonic anatomic structure exists in all continents and expresses the emotional, the mental and the creative range which is shared by all human beings. Nevertheless, each person is a whole world of nuances, and each

# The Flourishing of Contemporary Dance in Israel Today

Ruth Eshel

The flourishing of dance in Israel for the last two decades is not self-evident, and is a sequel of a long and convoluted path for a nation with a rather short history of concert dance. For over forty years (1920 – 1964) Ausdruckstanz was created in pioneer conditions in the Yishuv,<sup>1</sup> when creativity was not supported by technical skill; after thirteen years (1964-1977) of modern American dance influence when professional companies were established, raising technical levels but privileging choreographers from abroad that brought an end to local creativity; after almost a decade of fringe development, bringing about an abundance of local creators—finally, in the 1990s, dance in Israel has reached maturity. A balance has been gained between dance in the leading

large companies and in the rich fringe, and between creativity and technique.

## Independent Choreographers

The development of modern dance at the beginning of the 90's flourished thanks to the successful timing of establishing a number of frameworks, that absorbed, channeled and encouraged the increasing waves of achievement of independent fringe choreographers. The most important, was the establishment of the Suzanne Dellal Center in 1990, under the artistic direction of Yair Vardi. For the first time, dance had a home that provided a forum for achievement, which also encouraged and initiated frameworks for projects, under professional conditions, with exposure

to national and international media. The "Curtain Up" ("Haramat Masach") project, an important framework, supporting productions of independent experienced choreographers, was established in 1989.

The permanent frameworks for Israeli independent creators and the support of the Ministry of Science, Culture and Sports yielded fruit. Following "Curtain Up" (1994) the critic Giora Manor wrote: "Something good is happening in the young Israeli choreography field. There are always some works which are over affected by known examples, there is no escape from that. However, in fact, that same spirit of self-creation, of personal expression characterizing the Israeli dance in the 1930's and 1940's has returned, when each dancer is



ארוחת ערב מאת מיה שטרן ותומר שרעבי, צילום: אייל לנדסמן  
*Supper* by Maya Stern and Tomer Sharabi, photo: Eyal Landsman

required to create on his/her own, and not only be a skilled performer and a brilliant technician" (*Israel Dance*, no. 3 1994, p. 32).

The distinguished, though partial list of independent choreographers, who started creating and performing in the 1990's includes Noa Dar, Anat Daniely, Inbal Pinto & Avshalom Polak, Tamar Borer, Inbal Ya'akobi, Ido Tadmor, Shlomit Fundaminsky, Yossi Yungman, Amit Goldberg & Anat Dolev (Da Da Dance), Yasmeen Godder, Yoram Carmi (Fresco Group), Michal Hermann & Emmanuel Gat. This list is joined by senior choreographers/dancers among them Rina Schenfeld, Nimrod Freed, Mimi Ratz, Amir Kolban (Kolban Dance), Yossi Tamim, Tamir Gintz (Kame'a Dance Company) Anat

Shamgar with improvisation programs and Sally Ann Friedland (Dance Drama Sally Friedland). The soloist dancer Talia Paz put on programs choreographed especially for her thus opening a new path for dance performances centered by the performing artist. If in the late 1990's there was a question whether this was a temporary blossom related to one creator or another, this concern has vanished. In the 2000's a new generation of creators emerged, thickening and enriching the activity, including creators/dancers such as Shlomi Bitton, Renana Raz, Niv Sheinfeld, Odelya Kuperberg, Ronit Ziv, Anat Grigorio, Michal Mualem, Arkadi Zaides, Sahar Azimi, Maya Stern, Tomer Sharabi, Idan Cohen, Sa'ar Magal, Yossi Berg and Hillel Kogan, and that is only a partial list.

## The Leading Dance Companies

In the 1990's the Batsheva Dance Company and the Kibbutz Contemporary Dance Company turned from repertoire dance companies into dance companies headed by a choreographer with a voice of his own. In 1991, the choreographer Ohad Naharin became the director of the Batsheva Dance Company. He reestablished the company's presence as an internationally important dance group, his style being a source of inspiration for many Israeli choreographers.

Choreographer Rami Be'er has led the Kibbutz Contemporary Dance Company to the center of the dance map in Israel. Be'er lifted a social and political flag in the 1980's. In the last

# Table of Contents

On the cover: *60HZ* by Rami Be'er,  
Kibbutz Contemporary Dance Company,  
dancer: Yuko Harada, photo: Gadi Dagon

## Dance Today

The Dance Magazine of Israel  
Issue no. 14, October 2008

Editors: Dr. Ruth Eshel  
reshel@research.haifa.ac.il  
Dr. Henia Rottenberg  
henia\_rot@smkb.ac.il

Contributing Editors: Dr. Ruth Eshel,  
Dr. Henia Rottenberg, Nava Zuckerman,  
Dr. Dan Ronen, Gili Shanit, Yonat  
Rotman, Sari Katz-Zichroni, Yael Miro

Graphic Design: Dor Cohen  
Text Editing: Ran Schapira  
Translations: Daphne Brill

Printing and Binding: A.A.A Print  
Distribution: Tmuna Theatre  
Publishers: Tmuna Theatre, 8, Shonzino  
Street, Tel Aviv 61575  
Tel: 03-5629462  
Fax: 03-5629456  
www.tmu-na.org.il  
tmu-na@tmu-na.org.il

Subscriptions and Sales: Annat Manor  
Tel: 077-3500027, 052-3666619  
annatmanor@gmail.com

Published with the assistance of  
The Ministry of Science, Culture and  
Sports, Cultural Directorate – Dance  
Department

The editors are not responsible for the  
advertisements' content

© All rights reserved  
ISSN 1565-1568

The Flourishing of Contemporary Dance in Israel Today   Ruth Eshel	3
White Noise: Ecological Dance   Henia Rottenberg	8
To Forget the Words: Text in Yasmeen Godder's Work   Einav Rosenblit	12
I and the Other: The perception of "the other" and grouping in Levinas & Arendt and in the Israeli dance of the 40's and the 50's   Dana Miles	17
Word, Movement, Word - The Place of the Word, the Place of the Movement   Nava Zuckerman	20
Text(ures)   Liora Bing-Hiedeker	24
Dance Narratives: An Analytical Approach to the Narrative of "Ballet Fantastique"   Astrid Bernkopf	27
Sara Levi Tanai & Rina Nikova: Differences in establishing the Yemenite Inspired Hebrew Dance   Dina Roginsky	30
Acknowledge the Past and Live the Present: Inter-textual Reading of the Classical Ballet Language in Nelken by Pina Bausch   Yonat Rotman	36
Jeannette Ordman: The Woman who Realized a Dream and Broke it   Siki Kol	38
And After... Requiem for Jeannette Ordman   Ruth Eshel	40
In Memory of Norman Morrice & Glen Tetley   Rina Gluck	43
In Memory of Hedda Oren   Ruth Eshel	45
Premières 2008 (January-June)   Michal Rosenzweig	47
Karmiel Dance Festival - Where to?   Dan Ronen	50
Dance Arena 2008   Meira Eliash-Chain	52
A Letter from Montpellier   Gabi Aldor	54
New Books, SDHS Conference, DVD   Henia Rottenberg, Varda Lambersky	57
The Flourishing of Contemporary Dance in Israel Today (English)   Ruth Eshel	63

# עוזי ניסים

כוריאוגרפיה ואירועי מחול

VIR20Z

## אירועי מחול לשנת 2008/9

- **MASTER CLASS** קורס העשרה למורים למחול עם מיטב המורים מהארץ ומחו"ל ביניהם: רוז סובול, מאטה מוראי, יורי מירוצ'ניק, מלאני ברסון, נועה רוזנטל, שרון צוקרמן, אוולין יפרח ומורים אורחים להיפ-הופ מאמסטרדם במגוון סגנונות: קלאסי, מודרני, RELEASE, ג'אז והיפ-הופ. 28.10.08 3.2.09 ימי ג' בין השעות 10:00-13:15, "פיוור סטודיו" רח' ברנר 5 ת"א.
- **ילדים ורקדים חנוכה** ב-24.12.08 יום מחול וכיף לרקדנים בגילאים 8-12, שיכלול שיעורי היפ-הופ עם מורים מאמסטרדם, סדנאות חברה ובערב הדלקת נרות, סופגניות והמופע המרכזי בהשתתפות להקות ממרכזי מחול בליווי הגברה ותאורה מקצועית.
- **וירטועוז במחול עולה לירושלים** כנס מחול בינלאומי בחנוכה 28-29.12.08 בחוות הנוער הציוני בירושלים לרקדנים בגילאי 12-18. 6 שיעורי מחול עם מורים בכירים מהארץ ומאמסטרדם, מופע מרכזי של הקבוצות, ערב דיסקו, בריכה, פעילויות חברתיות והפתעות נוספות.
- **AMSTERDAM** | שבוע מחול בהולנד - אמסטרדם 3.5.09-26.4.09 לרקדנים בגילאים 14-18. 6 שיעורי מחול מקצועיים במגוון סגנונות עם מורים מהאקדמיה למחול של LUCIA MARTHAS, מופע מרכזי בפני הקהילה היהודית, סירים בעיר ובמוזיאונים, פארק שעשועים וחיגות יום המלכה.
- **עוד בוירטועוז** במחול הפקות חיצוניות, סדנאות מחול של מורים מהארץ ומחו"ל אצלכם בסטודיו, כוריאוגרפיה וסדנאות של עוזי ניסים.

www.uzinissim.co.il עוזי ניסים: 052-8609805 טלפקס: 03-6021595



# החולקסין

כתב עת למחול בישראל  
Dance Today  
The Dance Magazine of Israel

עורכות:  
ד"ר רות אשל  
ד"ר הניה רוטנברג  
מו"ל: תמונע

בתמיכת משרד  
המדע התרבות  
והספורט,  
מנהל התרבות -  
המחלקה למחול

רכישה: ענת מנור  
077-3500027  
052-3666619

# מחול השנה של ורטיגו!

דו"ח פילת קובע כי היצירות של ורטיגו  
הן המוצלחות והנצפות  
ביותר בישראל!

ורטיגו מופיעה בכל רחבי הארץ  
(כולל ישובים מרוחקים) ונחשפת  
לכמות הצופים הגדולה ביותר.

להקת ורטיגו מודה לעשרות אלפי  
צופיה ומאחלת לכל בית ישראל שנה  
טובה ועשירה בחוויות תרבות מגוונות.

\*הנתונים ע"פ דו"ח פילת שנוער עבור משרד התרבות (2005-6)

להקת המחול  
**Vertigo**  
ורטיגו  
dance company



להקת המחול ורטיגו נתמכת על ידי | משרד המדע התרבות והספורט - מינהל התרבות - המחלקה למחול | עיריית ירושלים -  
האגף לתרבות | מפעל הפיס | הקרן לירושלים | הקרן המשפחתית על-שם תד אריסון | Legacy Heritage Fund Limited

[www.vertigo.org.il](http://www.vertigo.org.il)