

גליון מס' 15 | ינואר 2009 | מחיר 45₪ | ISSN 1565-1568

מחול ארצו

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel



בית הספר לאמנויות המחול בסמינר הקיבוצים

בית ספר מקצועי למחול, הפועל בגישה רב-תחומית אינטגרטיבית. מסיימי התוכנית זכאים לתואר ראשון B.Ed., ולתעודת הוראה בהתמחות מחול ותנועה או בהתמחות תיאטרון-מחול. רבים מבוגרי בית הספר הם כוריאוגרפים, רקדנים, מנהלי מגמות מחול, ומורים במסגרות פורמאליות ופרטיות.



מסלולי בית הספר לאמנויות המחול

- + מסלול מחול ותנועה
- + מסלול תיאטרון-מחול
- + מסלול מורים בפועל
- + הסבת מורים למחול לחינוך מיוחד

פרויקטים ב-2009

- + מכינה מקצועית במחול
- + מופעי מחול ותיאטרון-מחול במכללה ובסוזן דלל
- + קורס קיץ בתיאטרון-מחול
- + ערבי וידאו דאנס
- + פסטיבל "תיאטרונטו"

ראש בית הספר: שרון רשף-ארמוני
מנהלת הפקות: רוני יסעור-אלפסי
עוזרת הפקה: ליאור מורן-הובר
מזכירת בית הספר: יעל לוי



www.smkb.ac.il

Email: dance_skb@smkb.ac.il

צור קשר: 03-6901200

כתב תנועה
אשכול וכמון



האגודה לכתב תנועה
ישראל

ספרים למכירה. ארכיון (בתאום מראש). הרצאות. הדגמות. הדרכה ויעוץ.
לפניות ולהצטרפות לרשימת דיוור: רח' ארלוזורוב 75 חולון 58327 טלפקס: 03-5042443
Eshkol@bezeqint.net בין השעות 9:00 - 14:00

קוראים יקרים

במוקד הגיליון ה־15 של *מחול עכשיו* עומד הדיאלוג בין מחול אתני למחול לבמה במערב. לקשר בין שני סוגי המחול היסטוריה ארוכה, סבוכה ומפותלת. במקרים מסוימים הדיאלוג ביניהם מבוסס על ציטוטים שנועדו להכניס לריקוד צבע ואקזוטיקה, שעוברים תהליכי עידון עד שהמאפיינים האותנטיים אובדים, כמו בבלטים של מריוס פטיפה. במקרים אחרים נשמרת הדדיות רבה יותר, למשל בכובע *משולש הקצוות*, שם יצר ליאוניד מאסין שפה כוריאוגרפית ייחודית המשלבת מחול אתני אותנטי במסורת של הבלט הקלאסי. עיצוב התנועה, המוסיקה, עיצוב הבמה והתלבושות, כל אלה משקפים את השפה המיוחדת של היצירה.

בישראל המחול לבמה והמחול האתני התפתחו תחילה בתהליך של דיאלוג יצירתי, ורק בהמשך פנה כל אחד מהם לדרכו הייחודית. רות אשל בוחנת במאמרה את התפתחות מערכות היחסים הללו ואורגת אותן בהקשר היסטורי רחב יותר; במאמר אחר היא משתפת אותנו בקשיים ובהתלבטויות שמלווים אותה בתהליכי היצירה של מחול אתיופי עכשווי. אילה גורן מציגה את סכנת היעלמות של תרבויות מסורתיות ומתארת את הקשיים בשימור מחול אתני בעידן המודרני. מבט ממוקד על יצירות עכשוויות מביאות עינב רוזנבליט ויונת רוטמן. הראשונה עוסקת בקזוארות של רננה רז, ריקוד שבו משלבת הכוריאוגרפית ריקוד אתני דרוזי אותנטי בלי "לטפל" בו, והשניה מונגרת של ברק מרשל, המשלב מחול אתני ומחול לבמה ומתפרש בין מזרח ומערב, אירופה ואסיה, כפר ועיר.

במת "הרמת מסך", שהוקמה בשנת 1989 ביוזמת המחלקה למחול במשרד החינוך, התרבות והספורט בראשותה של נילי כהן, כמעט בת עשרים. בדיון על "הרמת מסך" שהתקיים במחול עכשיו מס' 12, עלתה הדאגה למצבם הכלכלי של היוצרים ולקשיים שבהם עליהם להיאבק כדי להמשיך ולקיים את עבודתם לאחר הפסטיבל. כיום הסוגיות המתעוררות קשורות יותר בתוכני היצירות. גבי אלדור טוענת שבגלל נטייתם הטבעית של המנהלים האמנותיים שהובילו את "הרמת מסך" במשך השנים, שהיו אמנים מתחום התיאטרון, המחול בפסטיבל הלך והידלדל; רות אשל סבורה שהעבודות שהוצגו בו מנותקות מהמקום ושהיוצרים אינם מחפשים את הקול האישי שלהם ונוהים אחרי טרנדים בינלאומיים; ואילו נאוה צוקרמן טוענת שצריך לאפשר לעולם המחול לחשוב, להתעמק במפגשים עם תחומי אמנות אחרים ולא להסתפק בתנועה וביכולת שקשורה בה.

עוד בחוברת: מאמר של זאבה כהן, המתארת תוכנית לתואר ראשון בינלאומי במחול, יעל (ילי) נתיב מציגה ומפרשת את חוויית הגוף של נערות מתבגרות ורקדות, נקודות מבט בצפייה במחול בכתבתה של רחל בילסקי-כהן, דן רונן על מבוגרים ורקדים ופרם-שי חרמון פורש את תופעת הכפרים הממקמים את המחול במרכז החייתם.

צמתים של חיבור ופירוד בין המחול לבמה לבין המחול האתני בישראל

רות אשל



הדודה לאה מאת ברק מרשל, צילום: אסקף
Aunt Lea by Barak Marshal, Inbal
Dance Theater, photo: Askef

צמתים של חיבור ופירוד בין המחול לבמה לבין המחול האתני בישראל | רות אשל 3
קזארות - מארג נשי של מחול אתני במחול בימתי | עינב רוזנבליט 9
משרתים מכל העולמות - ברק מרשל מחולל את הפלא ביצירתו החדשה מונגר | יונת רוטמן 13
היש עתיד למחול האתני בישראל? | אילה גורן 15
לדוג את האסקסטה - תהליכי יצירה לבניית מחול אתיופי עכשווי | רות אשל 18

הרמת מסך

דחוס ומהיר | רות אשל 25
צריך לחזור לרקוד: המשבר של "הרמת מסך" | גבי אלדור 26
בעקבות פוסט מרתה - שאלות חוזרות על מהות המחול / פגישה עם ניב שינפלד ואורן לאור | נאוה צוקרמן 27

מזווית ראייה של צלם מחול | כפיר בולוטין 29
כיצד ומדוע נעשיתי יועצת, בוחנת ומפקחת בכירה בנושא המחול ב"ארגון לתואר ראשון בינלאומי לתלמידי תיכון" - IB | זאבה כהן 32
להיות בתוך הגוף בבית הספר: פנומנולוגיה של הריקוד בקרב נערות במגמות המחול | ילי נתיב 36
לרקוד "כל החיים" | דן רונן 40
מה שרואים מפה לא רואים משם | רחל בילסקי-כהן 42
כפרי מחול בישראל | פרם-שי חרמון 45

במבט אחר

ראיון עם היוצרת רות קנר: תיאטרון, תנועה, טקסט והיחס ביניהם | יונת רוטמן 48
בכורות יוני-דצמבר 2008 | מיכל רוזנצוויג 50

כנסים ופסטיבלים

בונים במת מחול בירושלים - מחול שלם | לילך גביש 54
על קו התפר: קונטקט אימפרוביזציה ומחול בישראל | לילך גביש 55
הגוף הדינמי במרחב - כנס בינלאומי במרכז לאבאן בלונדון | מילכה לאון 57
מחול עד 1938, מחול היום | גבי אלדור 58
אילנה כהן פורשת ופורשת כנפיים | הניה רוטנברג 59
פרס על שם גיורא מנור לרקדנים מיה שטרן ותומר שרעבי | הניה רוטנברג 60
פרויקט מים - מחוות זיכרון לכבודם של ילדים יתומים שנרצחו בשואה | הניה רוטנברג 61

Connection and Detachment Junctions between Concert Dance and the Ethnic Dance in Israel | Eshel Ruth 67

Content and Credits 68

בשער: להקת ורטיגו, רעש לבן מאת נועה וורטהיים, רקדנית: מאיה רשף, צילום: גדי דגון

מחול עכשיו

כתב עת למחול, גיליון 15, ינואר 2009
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 מירו, 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: אבי נתן
avinatan@gmail.com
טלפון: 052-5556534

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' 15 | ינואר 2009



קזוארות מאת רננה רז, צילום: אבי נתן
Kazueria by Rennana Raz, photo: Avi Natan

קזוארות מארג נשי של מחול אתני במחול בימתי

עינב רוזנבליט

ממשיכה היוצרת לחקור את התרבות המקומית ומאחדת את ריקוד הדבקה האתני-הדרוזי-הגברי עם מחול עכשווי אמנותי, המבוצע על ידי נשים. הללו רוקעות ברגליהן, מיומנות במקצב, ומוסיפות למחול המסורתי את שפת התנועה של רז כיוצרת מחול עכשווי. דרך העיסוק במעגל התרבותי חושפת רז את המתחולל בעולם נשי בתוך המקלעת התרבותית.

במחול *קזוארות* רז מנכיחה את המחול האתני בצד המחול האמנותי ורוקמת את השניים לאחד. היא גם מעניקה לנשים נוכחות בעולם הדבקה הגברי ותופרת להם ריקוד משותף. המאמר ידון בשתי שדרות מקבילות אלה: אבחן את הרקדניות של רז כנשים בעולם גברי ואתייחס לשירת האתני בבימתי.

המופע נפתח בקטע מוסיקלי, המלווה בריקוד דבקה מסורתי המבוסס על טיפיות ברגליים, מחיאות כפיים ומקצב ברור שכמעט ואינו משתנה. אחרי קטע גברי נעמדות ארבע נשים על הבמה על רגל אחת ובפיהן משרוקית, המשמשת בדרך כלל נגני דבקה. המוסיקה

מחול *קזוארות* לרננה רז, הנשים חיוניות ומלאות כוח, כמעט כוחניות, ונעות בתנועה מלאת עוצמה. הרקדניות נראות כמעט כחיות שדלת הכלוב שבו היו כלאות נפתחה לפניהן והן נמלטו החוצה בחדווה, למדו היטב את המיומנויות שהיו שמורות לגברים, ואף העמיקו והוסיפו רבדים נוספים לצעדי הריקוד ולהוויה על הבמה.

במחול *קזוארות* רז מנכיחה את המחול האתני בצד המחול האמנותי ורוקמת את השניים לאחד. היא גם מעניקה לנשים נוכחות בעולם הדבקה הגברי ותופרת להם ריקוד משותף. המאמר ידון בשתי שדרות מקבילות אלה: אבחן את הרקדניות של רז כנשים בעולם גברי ואתייחס לשירת האתני בבימתי.

רקמה נשית בעולם גברי

בספרה *חדר משלך* מצטטת וירגינייה וולף את בוזולו, האומר: "הגברים יודעים שהנשים כוחן גדול משלהם, ולכן הם בוחרים בחלשות

רננה רז רוקדת על הזהות הישראלית, התועה והמתלבטת בין מקורותיה הרבים. להבדיל מיוצרים ישראלים אחרים, הממהרים להצמיד לעבודתם כותרות של אוניברסליות, רז בוחרת לעסוק דווקא בתרבות המשוסעת בישראל.

רז, בוגרת בית הספר לאמנויות על שם תלמה ילין, רקדה בלהקתו של עידו תדמור ובקבוצת המחול של נעה דר. משנת 1999 היא פועלת כיוצרת עצמאית. בין עבודותיה: *קראו לנו ללכת* (2002), *לבקש מוכבים* (2003), *רפאים* (2004) ו*מוטל* (2005). היצירה *קזוארות* הועלתה לראשונה בפסטיבל הרמת מסך 2006 ולאחר מכן כחלק מהמופע *קזוארות – דבקה בתל אביב* (2007).

ב*קראו לנו ללכת* (2002) חשפה רז את התפוררות הריטואלים של הישראליות הציונית; ריקודי העם הנוכחים ביצירה זו היו, כשנוצרו, מעין הכתבה תרבותית בניסיון נואש לייצר אותנטיות במקום המפורד-המאוחד הזה. ב*קזוארות* (2006)

9 לויכוחים הרבים על ייעודה של ענבל ראו דיון בנושא דרכה של הלהקה, שהתקיים ב־1975. טולידאנו, עמ' 161-162. בסרט שנערך על מחולזה אמריקיליאן, כי הוא למד הרבה מאוד מהמחוללים האבוריגינים. מכל מה שראה יצר מחול עם רקדנים שלו ואין לו יומרה ליצור מחול אבוריגיני חדש, אלא להרחיב את מקורות השראתו.

11 הבסיס לתחיית המחול האירי הוא בראש ובראשונה רשת ותיקה ומקצועית של מורים מעולים למחול, שיצרו דינמיקה בית ספרית ותחרותית בונה בין בתי הספר ובין הקהילות בתוך אירלנד ומחוצה לה. 12 ריקוד העם הקרוי הורה אנדתי נבנה על ידי גורית קדמן על בסיס ריקוד סולו של ברוך אנדתי. קדמן ביקשה מהמלחין אוריה בוסקוביץ' להלחין את השיר.

ביבליוגרפיה

אשל, רות. "תרומת המחול האמנותי למחולות העם ולמסכתות החג", מתוך *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ-ישראל 1920-1964*, ספרית פועלים, 1991, עמ' 80-102. — "המחול [האתיופי]". *אתיופיה*, עורכת, הגר סלמון, הוצאת מכון בן צבי, 2008. בהט-רצון, נעמי. *מחוללים: מחול-חברה-תרבות בעולם ובישראל*, הוצאת כרמל, 2002. — ברגל יחפה (עורכת), *מסורת יהודי תימן במחול בישראל*, הוצאת אעלה בתמר וענבל, 1999. גורן, יורם. *שדות לבשו מחול – על לאה ברגשטיין ותרומתה לחג ולמחול הישראלי*. הוצאת קיבוץ רמת-יוחנן, 1983. גורן, איילה. "הדבקה וגלגוליה", *מחול עכשווי*, גיליון 3, נובמבר 2000, עמ' 10-16.

9 לויכוחים הרבים על ייעודה של ענבל ראו דיון בנושא דרכה של הלהקה, שהתקיים ב־1975. טולידאנו, עמ' 161-162.

10 בסרט שנערך על מחולזה אמריקיליאן, כי הוא למד הרבה מאוד מהמחוללים האבוריגינים. מכל מה שראה יצר מחול עם רקדנים שלו ואין לו יומרה ליצור מחול אבוריגיני חדש, אלא להרחיב את מקורות השראתו.

11 הבסיס לתחיית המחול האירי הוא בראש ובראשונה רשת ותיקה ומקצועית של מורים מעולים למחול, שיצרו דינמיקה בית ספרית ותחרותית בונה בין בתי הספר ובין הקהילות בתוך אירלנד ומחוצה לה.

12 ריקוד העם הקרוי הורה אנדתי נבנה על ידי גורית קדמן על בסיס ריקוד סולו של ברוך אנדתי. קדמן ביקשה מהמלחין אוריה בוסקוביץ' להלחין את השיר.

אשל, רות. "תרומת המחול האמנותי למחולות העם ולמסכתות החג", מתוך *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ-ישראל 1920-1964*, ספרית פועלים, 1991, עמ' 80-102. — "המחול [האתיופי]". *אתיופיה*, עורכת, הגר סלמון, הוצאת מכון בן צבי, 2008. בהט-רצון, נעמי. *מחוללים: מחול-חברה-תרבות בעולם ובישראל*, הוצאת כרמל, 2002. — ברגל יחפה (עורכת), *מסורת יהודי תימן במחול בישראל*, הוצאת אעלה בתמר וענבל, 1999. גורן, יורם. *שדות לבשו מחול – על לאה ברגשטיין ותרומתה לחג ולמחול הישראלי*. הוצאת קיבוץ רמת-יוחנן, 1983. גורן, איילה. "הדבקה וגלגוליה", *מחול עכשווי*, גיליון 3, נובמבר 2000, עמ' 10-16.

גם ריקודי העדות והמחול העממי, עברו דרכים רבות וגברה המודעות לנקודות החוסן והתורפה של כל סוגה. עכשיו, עם כלים חדשים של עולם עדכני, עם יכולת טכנית ותקציבית שלא היתה קיימת בעבר, בשל הזמן לחיבור מחדש.

הערות

1 בתקופת היישוב הסוגה לא תמיד היתה מוגדרת מראש. תחילה יצרו מופע לחג, וזה התגלגל ברבות השנים ונעשה "ריקוד עם", ואילו "ריקוד העם" נשאר עם הזמן נחלת הביצוע של קבוצה נבחרת וכך קיבל משמעות והקשר של מחול לבמה.

2 חוקרת המחול האמריקנית ג'ואן קילינוהומוקו (Kealiinohomoku) טוענת שמחול אתני מתייחס לקבוצה שיש לה קשרים גנטיים, לשוניים ותרבותיים משותפים, עם דגש מיוחד על מסורת תרבותית. לכן, בהכרח, כל מחול חייב להיות "מחול אתני", והבלט הקלאסי בכלל זה.

3 הכוונה בעיקר לתגליות במצרים העתיקה ולגילויים הארכיאולוגיים של היינריך שלימן, שזיהה את טרויה, מיקני וקרתיים בסוף המאה ה-19.

4 ב־Ballets Russes של דיאגנילב יצר מיכאיל פוקין את *קליאופטרה* (1919), *שחרזדה* (1910) ו*דפניס וכלואה* (1912), וואסלב ניז'ינסקי יצר את *מנוחת אחר הצהריים של פאון* (1912).

5 לדברי רונן (2008), למרות הצהרות על "המהפכה הציונית" ו"שליטת הגלות", האמנים ביישוב חיפשו דרכים להמשכות – כמו חיידוש טקסי החגים החקלאיים התנ"כיים. אמנם טקסים אלו הושפעו מרודולף פון לאבאן, אבל למעשה הם דמו לחגיגות הקציר של האיכרים הגויים בכפרים במזרח אירופה, בנרטיב שונה. בריקודי מעגל של ערבי שבת בחדרי האוכל בקיבוצים ובסניפי תנועות הנוער הלא-דתיות, היו אותה התלהבות ודבקות שאיפיינו את השמחה החסידית.

6 ייסודה של הלהקה וניהולה על ידי ניקובה, שעלתה מרוסיה ולא היתה בת לעדה התימנית, ודאי הקלו על שילובה בשנות ה-30 ובשנות ה-40 כחלק מהעשייה של המחול לבמה. לעומת זאת, בשנות ה-50 ואילך, העובדה שבראש להקה תימנית עמדה מי שאיננה שייכת לעדה, חיזקה את הדימוי שלה כלהקה אוריינטליסטית.

7 תפישת "כור ההיתוך" אכן איימה על שימורם, החייאתם והפצתם של הריקודים האתניים של עדות המזרח. כבר בסוף שנות ה-40 פעלו לשימורם ולתיעודם גורית קדמן, המוסיקאית אסתר גרוזון-קיוי וחוקר הספרות יהודה רצהבי. בכך הקדימה קדמן את דורה ותרמה לצמיחתה של חברה רב-תרבותית. לדברי רונן (2008), בהשפעת פעילותה של קדמן תרמו ריקודי העדות לריקודי העם הישראליים, באופן שכל אחד מהם יכול להרגיש ש"הם שלו".

8 ב־1951 הניע לארץ הכוריאוגרף האמריקני ג'רום רובינס. בעניין השאיפה ליצור מחול ישראלי, הוא כתב בדו"ח לקרן אמריקה למסודות בישראל (לימים קרן התרבות אמריקה ישראל), שעל הרקדן הישראלי להטמיע את הטכניקות של הבלט הקלאסי ושל המחול המודרני, לשלוט בהן ובטכניקות אחרות, "עד ששוב לא תיראנה כדורת ועיונות. רק אז תגיעו לשלב שבו תוכלו לעשות ניסיונות משלכם, לצמוח ולהתפתח".

משרתים מכל העולמות

בכפר צועני שתושביו שומעים מוסיקה חסידית, רוקדים מחול עכשווי ומשרתים את האצולה הבריטית – ברק מרשל מחולל את הפלא ביצירתו החדשה מונגר



מונגר מאת ברק מרשל, צילום: רן בירן
Monger by Barak Marshal, photo: Ran Biran



Kazueria by Rennana Raz, photo: Avi Natan

קוזארות מאת רננה רז, צילום: אבי נתן

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.

וולף, וירגיניה. *חדר משלך*. עברית: אהרן אמיר, תל אביב: שוקן, 1981.
ויקיפדיה – הערך קזואר.
מירסקי, אורה (עורכת). *מחול משקף תרבות וחברה*. מאמר מאתר מגמת המחול בבית ספר אלון, ספטמבר 2008.

Kealliinohomoku, Joann, "An Antropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance", *What is Dance – Reading in Theory and Criticism*, Roger Copeland and Marshal Cohen, eds., Oxford University press, pp. 533-548.

ידיאוגרפיה

רז, רננה. *קראו לנו ללכת*. 2002.
משתתפים: יערה קאנץ, יוסי רז, שירה רז / רחלי חגיגי, רננה רז; עיצוב תאורה: תמר אורי; עיצוב תלבושות: עמית אפשטיין; עיצוב תפאורה: דידי אלון. רז, רננה / סאלח, ואליד.
קוזארות. 2006.

רקדניות ושותפות ליצירה: שני בן חיים, מאיה ברינר, ענבר נמירובסקי, מיכל צנקל, עילאיה שליט; רקדנים – דבקה: פואד חלבי, ואליד סאלח, עווי סלאח, נואד אבו חמד, רביע חנני, חוספי והבי, עיסים סאהר*; זמר: חאפז עטאלא; עריכת פסקול: אהד פישוף; עיצוב תאורה: יעקב ברסי; *עיצוב תלבושות: טליה אורבר.

הולמדיניות, ממש כמו הגברים. גם היום נשים, ובעיקר אלה שאינן מוותרות על השמעת קולן האישי, נאבקות על חדר משלהן. לצד ההתפתחות במעמדה, האישה שומרת גם על תפקידיה המסורתיים כאם, כמנהלת הבית וכאחראית על הכביסה. כוחות הנפש שנדרשים לכל אישה, בעיקר אם בחרה גם להופיע על הבמה, כשהיא מתפנה מהמטבח, גדולים מאלה הגבריים. הנשים על הבמה של רז נראות חזקות מהגברים. כשגופן מאמץ את האנרגיה של הדבקה הגברית נחשפת יכולת גופנית נשית המתעלה על הרקיעה הגברית השגורה בריקוד המקורי. הפיסיולוג הלא מתפשרת מותירה את חמש הנשים עייפות אך מחויכות לקראת הגברים שנכנסים בסוף ומצטרפים אליהן לריקוד דבקה משותף, שנראה פתאום קליל לביצוע. רז רוקדת את כוחותיה של האישה, שהיא אולי המין היותר חזק.

ביבליוגרפיה

אלדור, גבי. "הבלט הקלאסי כמחול אתני", *מחול עכשווי* גיליון 3, נובמבר 2000, עמ' 16-18. גופמן, אירווינג. *הצגת האני בחיי היומיום*. עברית: שלמה גונן, תל אביב: רשפים, 1989. גורן-קדמן, איילה. הדבקה וגלגוליה. בתוך: *מחול עכשווי*, חבצלת מוסדות חינוך: נובמבר 2000. עמ' 11-12.

יונת רוטמן

יצירתו החדשה של ברק מרשל, *מונגר* (2008), עלתה באוקטובר במסגרת פסטיבל תל אביב דאנס. *מונגר*, לאנסמבל של עשרה רקדנים, הוא הריקוד הראשון שיצר מרשל בישראל לאחר שבע שנות עבודה בארצות הברית. מרשל, יליד ארצות הברית (1969) ובנה של רקדנית תיאטרון-מחול ענבל מרגלית עובד, בא לישראל ב-1994 והחל ליצור ריקודים באופן עצמאי. כבר בעבודותיו הראשונות יצר סגנון מיוחד, שהתאפיין בשילוב בין מחול אתני לשפת תנועה עכשווית. עבודותיו זכו להכרה בפסטיבלים בארץ ובעולם וב-1998 הוא מונה למנהל האמנותי של אנסמבל בת-שבע. הוא יצר כמה ריקודים לאנסמבל וריקוד אחד ללהקת בת-שבע, אבל פציעה קשה ברגל קטעה את פעילותו והוא חזר לארה"ב ב-2001. מאז חדל ליצור ריקודים,

התמקד במוסיקה ובשירה והיה חבר בלהקת כליזמרים. בשנתיים האחרונות עסק גם בהוראת מחול באוניברסיטה בקליפורניה.

הסקרנות שעוררה חזרתו של מרשל טמונה בייחודו כיוצר. ריקודיו של מרשל התאפיינו בזיקה לתרבות המקומית, בעיקר המזרחית, והוא שילב בהם אלמנטים מערביים, מזרח אירופיים, צועניים ועוד. פסיפס זה מאפיין במידה מסוימת את זהותו. מרשל גדל בארה"ב לאם תימנייה ובילדותו הרבה לבקר בישראל. השוני בין התרבות האמריקנית לתרבות התימנית והמשקל השווה שהיה לשתי התרבויות בהתפתחותו כיוצר, הביאו את מרשל ליצור ריקודים שבהם החיבור בין הזהויות נראה טבעי.

לזהות המורכבת של מרשל מצטרפת זווית נוספת: אף על פי שגדל בארה"ב וחי בה מרבית

שנותיו, את עבודות המחול שלו יצר דווקא בישראל. בראיון אתו הוא תיאר את הקונפליקט שבתוכו נוצרים הריקודים: מצד אחד הוא מרגיש שייך לארץ בשל הקרבה שלו למשפחה שגרה בישראל, לחברים ולרקדנים הפועלים כאן. הרקדנים הישראליים, לדבריו, הם מלאי אנרגיה ובתנועותיהם הוא מוצא חום ואנושיות שעוזרים לו לבטא את רעיונותיו. מצד שני, הוא גם מסתכל באופן ביקורתי על הנעשה כאן ובעיקר חש אכזבה לנוכח חוסר ההתעניינות של היוצרים בשורשים האתניים ובבורות שרבים מהם מגלים בעניין זה. הוא מרגיש שבישראל יש צורך להגדיר מהי אתניות וכיצד היא מעוניין לחשוף ולחקור את המורכבות של האתניות.

מונגר (מוכר באנגלית) היא יצירה העוסקת בעולמם של משרתים. ההשראה לריקוד באה מהיצירה של המחזאי הצרפתי ז'אן ז'נה (Jean)



רות אשל

נפאס מאת רות אשל, להקת ביתא, רקדנית: מנאלו דג'יה, צילום: עופר זבולון
Nefas by Ruth Eshel, dancer: Minalu Degia, photo: Ofer Zvulun

המפגש עם החומרים התנועתיים המיוחדים והלא מוכרים, כמו גם ההיסטוריה של העדה האתיופית, הציתו את דמיוני. כך נולד החלום לנסות וליצור תיאטרון-מחול אתיופי עכשווי. ניסיונות קודמים שלי לגבש קבוצת מחול אתיופיות לא צלחו, ורק באוניברסיטת חיפה, שם הרציתי בנושאי מחול, הצלחתי להקים את להקת אסקסטה, שפעלה בשנים 1995-2005. ב-2005, לאחר שלהקה זו נסגרה, ייסדתי את להקת ביתא במתנ"ס נווה יוסף בחיפה, הממוקם בלב שכונה עם אוכלוסייה גדולה של יוצאי אתיופיה. באותן שנים ערכתי שני ביקורים באתיופיה: ב-1998 יצאתי עם להקת אסקסטה לסיור הופעות באתיופיה ובאריתריאה, ביוזמת משרד החוץ, ב-2002 נסעתי להשתלמות בתיאטרון הלאומי האתיופי.

הרקדנים בשתי הלהקות, אסקסטה וביתא, הם סטודנטים באוניברסיטת חיפה או בוגרי האוניברסיטה. אלה צעירים מוכשרים, ללא רקע מקצועי במחול. החזרות מתקיימות פעמיים בשבוע ונמשכות כשלוש שעות. בתקופות של מבחנים יש ירידה בפעילות וכך גם בחופשת הקיץ, אז חוזרים הרקדנים לגור בבתי משפחותיהם ברחבי הארץ או יוצאים לעבודה.

איך "דגים" את האסקסטה?

מלכתחילה היה ברור שעלי להרחיב את מנעד השפה התנועתית של הרקדנים בלי לשאול מרכיבים תנועתיים מסוגות זרות, כמו בלט, היפ-הופ, מחול מודרני או ג'ז. כן היה ברור שהכוריאוגרפיה תסתמך על היכולת הטבעית של הרקדנים ועל טכניקה בסיסית שאקנה להם. נשאלה השאלה עד כמה אפשר לפרק משפטי מחול אתני ולבנות אותם מחדש, כדי ליצור מילון תנועה שיהיה עשיר דיו כדי לתת מענה לדמיון של הכוריאוגרף. שאלה נלווית היתה עד כמה אפשר למתוח ולעבות את החומרים התנועתיים האופייניים למחול האתיופי, בלי לאבד את הדי-אן-אי שלו? לא פעם הגעתי אל קו הגבול שבו ריקוד זה או אחר מאבד את ייחודו כמחול מודרני ניסיוני עכשווי ונראה כמחול מודרני שגרתי בביצוע חובבני. הזדרכת שתי הלהקות היתה, לפיכך, עבודה ניסיונית שבה נשזרו זו בזו התקדמות, נסיגה וחוזר חלילה.

האסקסטה נרקדת כאימפרוביזציה, שאותה למדו הרקדנים כילדים מתוך צפייה באירועים משפחתיים ובטקסים לחגים. התנועה הווירטואוזית מתמקדת בכתיבים, בשכמות, בחזה, בצוואר ובראש. אין מדובר בתנועות מוגדרות או בפוזיציות, אלא במארג שוטף, מהיר ואנרגטי של צירופים ומקצבים שנוגדים ונמוגים בסערת האימפרוביזציה. החודשים הראשונים לעבודתי עם הלהקה הוקדשו לגילוי טפח מהמאגר העשיר של אפשרויות שמולידה האסקסטה ולהיכרות את הרקדנים ועם כישוריהם התנועתיים. הזדקר לעין שהבנים

בווידיאו של ריקודי השבטים באתיופיה, המצוי בארכיון משרד התרבות האתיופי.

הספרות העוסקת במחול באתיופיה מעטה ביותר. את החומר המעט הקיים כתבו מוסיקאים, ולא אנשי מחול. מסגרות מקצועיות לתיאטרון, מוסיקה ומחול פועלות בתיאטרון הלאומי באדיס אבבה ובתיאטרות קטנים יותר. במסגרתן פועלת, בין השאר, להקה למחול פולקלור העובדת בצמוד עם תזמורת המנגנת בכלים מסורתיים ועם זמרים. הקשרים עם העולם הייצוני מעטים והרקדנים אינם מקבלים הכשרה בטכניקות כמו באלט או מחול מודרני, כמקובל בחלק מלהקות הפולקלור הלאומיות הידועות בעולם. לאחרונה, עם שובו לאתיופיה של רס מיקי (Ras Mickey), רקדן אמריקני ממוצא אתיופי שרקד בלהקת אלווין איילי, קיבל המחול תגבור מקצועי ונוסד אולפן למחול מודרני.

במלונות הגדולים מועלות תוכניות בידור, שבהן מגישים לתיירים מופעי מחול ומוסיקה. על הבמה יושבים נגנים המנגנים בכלים מסורתיים, המלווים זמר או זמרת. המבנה המסורתי של המחול האתיופי נעלם ואת מקומו תופסים

לדוג את האסקסטה תהליכי יצירה לבניית מחול אתיופי עכשווי

רקדנים, שרוקדים בזוגות או בקבוצות המבצעות באוניסונו את התנועות היותר וירטואוזיות של המחול האתני שיש בהן כדי להרשים את התייר. הטלוויזיה האתיופית מרבה לצלם את התוכניות האלה וקיימת תעשייה פורחת של קלטות וידיאו, המשמשות מקור לחיקוי למרבית הלהקות האתיופיות הפועלות בישראל.

תחילת הקשר עם העדה

העלייה של יהדות אתיופיה במבצע משה (1984) ובמבצע שלמה (1991), והמשך העלייה עד עצם היום הזה, הביאו לישראל ריקודים של שבטים אתיופיים ובראשם ה"אסקסטה" – ריקודי הכתפיים המאפיינים את שבט האמהרה שבקרבו התגוררו היהודים (אשל, 2003, 2008). לבקשתה של גילה טולידאנו, אז מנהלת הספרייה למחול בבית אריאלה, ערכתי מבצע תיעוד של התנועה והמחול במשך שלוש שנים (1991-1993), ביקרתי באתרי קרואונים של בני העדה שהיו פזורים ברחבי הארץ וצילמתי את אורחות חייהם, שמחות וטקסי לוויה.

מאמר זה מבקש לשפוך אור על מקצת מתהליכי העבודה שלי עם בני העדה האתיופית, בניסיון ליצור מחול אתיופי עכשווי בהשראת תרבות העדה. בהעדר מודל לחיקוי בדמותה של להקת מחול אתיופית עכשווית, לא בישראל ולא באתיופיה, היה עלי ליצור יש מאין. המאמר מתמקד בציוני דרך, בלבטים, בהצלחות ובאכזבות.

יש להבחין בין שני סוגים של להקות אתניות לבמה: להקות המבקשות לשמר את המסורת, המעלות ריקודים מסורתיים שהותאמו לצורכי הבמה, דוגמת להקת עמקא התימנית, להקת מוסייב הרוסית או בלט פולקלוריקו של מקסיקו. להקות מהסוג השני מתייחסות אל המסורת וחסות חובה כלפיה, אבל יוצאות ממנה לדרך חדשה של יצירת מחול עכשווי לביטוי אישי. יוצרים שהקימו להקות מהסוג השני הם אלווין איילי (Ailey), שיצר מתוך מסורות הריקודים של האפרו-אמריקנים, או שרה לוי-תנאי עם תיאטרון-מחול ענבל. המחול האתני יכול להיות גם מקור להשראה ליוצר הפועל בתחום המחול העכשווי, המדריך להקה שאינה מזוהה

עם אתניות, כמו יירי קיליאן (Kylian) שיצר את האדמה רוקעת (1979) בהשראת הילדים האבוריגינים באוסטרליה.

סקר ספרות ומחקר על המחול אתיופי

המחקר על המחול האתיופי מועט ביותר. הוא החל ב-1964, בפרויקט משותף של ממשלות אתיופיה והונגריה, בשנים שבהן היתה אתיופיה תחת השפעה קומוניסטית. בין המומחים האתיופים שהשתתפו במחקר היו דבאלק טצאגאי (Debalke Tsegaye) ויואל יוהאנס (Yoel Yohannes). את ההונגרים ייצגו המוסיקאים גיורגי מרטין (György Martin) ובאלינט סרוסי (Bálint Sárosi). המוסיקאי ההונגרי טיבור ואדאסי (Tibor Vadasy) המשיך את המחקר ופרסם ניתוחים של כמה ריקודים עם אתיופיים, ובהם המחול של השבט האמהרי והטיגרי. חוסר השקט הפוליטי בעקבות המהפכה שפרצה ב-1974 הביא להפסקת המחקר ולניתוק הקשרים של עולם המחול האתיופי עם יוצרים וחוקרים מחוץ למדינה (Tse Kimberlin, 2000: 534). רק בעשור האחרון הורחב מאגר התיעוד

לרקדנים ושיתופם בתהליך, אבל למעשה הכל הופך לכור היתוך שבו הסולן הולך לאיבוד גם בהרכב קאמרי. האלימות של חלק מהלהקות האירופיות, שראינו כבר לפני למעלה מעשר שנים, מגיעה לישראל באיחור.

חזרה הביתה היא לא רק חזרה למחול נטו ולחקר התנועה, אלא גם היכולת לגדול, להיות מחוזק מבפנים, כדי לחפש את הקול האישי.

צריך לחזור לרקוד: המשבר של הרמת מסך גבי אלדור

תשע עבודות, שלושה רגעים מרגשים באמת. סגנון אחד שעבר מיוצר ליוצר כמעט ללא הבחנה ותחושה שהרמת מסך נמצא במשבר. קשה לכתוב את הדברים האלה אחרי שלושה ימים רצופים של מאמץ אדיר מצד היוצרים, הרקדנים וכל מי שמעורב בפרויקט הזה, שכוונותיו רק טובות והצלחותיו בעבר ידועות.

הכל היה מושקע – התאורה והתלבשות והמוסיקה והליווי האמנותי, אבל אולי הגענו לאיזה רגע של אמת, שבו נשאלת השאלה: לאן נעלם הביטוי האישי, ובעיקר, לאן נעלם המחול? מדוע הרקדנים כל הזמן עומדים או יושבים זה על זה, כרוכים אחד סביב השני, כאילו אי אפשר עוד לעמוד לבד בעולם בלי להישען?

הריקוד *יום שני* (מסך 1) של מיכאל גטמן, בביצוע יערה דולב ואלדד בן ששון, התעסק אמנם באיזון עדין בין בני זוג, אבל מהרגע הראשון, שבו שכבה האישה על גבו של הרקדן, נוצרה שפה מחולית – קווי התנועות שלה היו ישרים, מתוחים, הכיפוף של הגב התיישר, בשעה שהגבר היה מפותל, כבד, קווי המתאר שלו רופסים. הדו־שיח נראה כניסיון של שני הרקדנים ללמוד זה את שפתו של זה או ליצור שפה חדשה, אחרת. הניסיון הזה נכשל. כל אחד חזר לשפה התנועתית שלו. ברגע מיוחד הגבר מעביר יד לא נוגעת על הצללית המדויקת של בת הזוג הרוכנת, כבודק את מהות החיים הברורים האלה, של רגל מתוחה ושל יד מעוגלת. לקראת הסוף ידה של הבהירות על העליונה, ויחד, בהיסוס, הם מנסים לרקוד בשפה אחת שנראית מיוסרת פחות, יותר פתוחה לעולם.

בסיס מעורער

מאיה לוי (מסך 2) יצרה בקרש הצלה עבודה משעשעת יותר. המוסיקה וחלקי תלבושות, כמו צווארון תחרה ובגד מוקיני באדום, רימזו על עולם אחר, שיש בו גם מן האגדה. שני הרקדנים

תלויים זה בזה לקיומם. בתחילת המחול אחד יושב על גבו הכפוף של השני, כאילו זה מקום המחיה הרגיל שלו. בהמשך השניים משתמשים בקרש באופן קרקסי, מעמידים אותו על צינור מתכת שהופך את האיזון לקשה עוד יותר ואומרים לנו, בעצם, רבותי, הבסיס לא יציב.

אולי האמירה הזאת יכולה להסביר תופעה שנראתה לי מדהימה ומעציבה כאחד – ברוב הריקודים איש לא עומד על רגליו, וכאשר הוא כבר ניצב לבדו, כמו גדול, מתחולל לפתע הדבר המוזר הנקרא "מחול", שבו לעצם התנועה יש משמעות ולא לתוכן הספרותי או הדרמטי של המתרחש. כאשר הדגש הוא על הסיפור ועל היחסים, הגוף נותר לא מטופל, מרושל. אין צורך בפירואטים. גם הליכה, עמידה, נחיתה מהרמה גבוהה או גלישה לרצפה דורשות תשומת לב – לכפות הרגליים (אוי, כמה



ריורסי מאת אודליה קופרברג וסהר אזימי, צילום: גדי דגון
Reversi by Odelia Kuperberg and Sahar Azimi, photo: Gadi Dagon

שהן מוזנחות), לגב, לאותם פרטים שנותנים נפח לתנועה ומפקיעים אותה מהיומיומי.

המגמה שאיפיינה את "הרמת מסך", של מופעים שהם יותר תיאטרון-מחול – אולי בגלל נטייתם הטבעית של המנהלים האמנותיים שעמדו בראשו במשך שנים, כולם אמנים מתחום התיאטרון – הצליחה מעבר למשוער. המחול עצמו הלך והידלדל. ייתכן שהשינוי בא מתוך צורך להוציא את המחול מהתעסקות מוגזמת בעצמו, אבל משהו השתבש בדרך.

לספר סיפור או לרקוד

בעבודה של אודליה קופרברג וסהר אזימי (מסך 3), *ריורסי*, משתתפת מיה ויזר, שרקדה שנים בלהקת בת שבע. כשהתבוננתי בה, ראיתי את

השילוב המושלם של מופע תיאטרלי במהותו, עם ביצוע שמחזיר את האמון במשמעות הריקוד – האופן שבו כל תנועה היא עולם, ואפילו הנפילה על הרצפה, תנועה שלא היתה עבודה אחת שלא חזרה עליה בנוסח זה או אחר – קיבלה בביצוע שלה נפח וצורה והיתה מרגשת.

בעבודה של תומר שרעבי, *מונק* (מסך 4), כאשר שלושת הרקדנים, שגמרו להיתלות זה על זה, עוברים לפתע את הבמה באלכסון, זקופים, נעמדים לרגע ארוך על רגל אחת ואחר כך רוכנים, נשמתי לרווחה. פניו היפים של שרעבי נגלו פתאום במלוא רצינותם, וכאשר הוא שלח יד ארוכה לחלל, לא בתחינה כמו בתחילת המחול אלא כתנועה, והסב את פניו כמו לראות דבר מה שנמצא במרחק, זה היה רגע של מחול, רגע שאזכרים. העבודה של ניב שינפלד ואורן לאור, *פוסט*



מונק מאת תומר שרעבי, צילום: גדי דגון
Monk by Tomer Sharabi, photo: Gadi Dagon

מרתה (מסך 2), בשיתוף רונית זיו, היתה מבוססת על המחזה מי מפחד מווירג'יניה וולף. התיאטרליות, עם דמויות מוגדרות הידועות מהספרות ומהקולנוע, נהנתה מהכרת הסוגה. הם סיפרו סיפור. חלק מהמחול היה מוצלח יותר וחלקו פשטני, אבל השתתפה בו שחקנית ממשית בדמותה של זיו, שרקדה בחסכנות ובאיפוק את הדמות המורכבת של מרתה, והיתה לו הברקה תיאטרלית מובהקת בסיומ.

במסגרתו, התקווה לחיים אחרים מתפוגגת אחרי לילה סוער, והבמה מתמלאת בבובות גומי צבעוניות לעשרות, שהן החלום המנופץ של אישה שרצתה להאמין שהיא אם. הצפצופים הקטנים, חסרי האונים, של בובות הגומי היו תוספת מכמירת לב ושיא רגשי. **באדיבות עיתון מעריב, 12.12.2008**



פוסט מרתה מאת ניב שינפלד ואורן לאור בשיתוף רונית זיו, צילום: גדי דגון
Post Martha by Niv Schenfeld and Oren Laor in collaboration with Ronit Ziv, photo: Gadi Dagon

בעקבות פוסט מרתה שאלות חוזרות על מהות המחול פגישה עם ניב שינפלד ואורן לאור

הם תלויים בכוונותיו של הכוריאוגרף בנקודת זמן מסוים ברצף עבודתו, הנקרא "דרך". הוא בוחר אוצר תנועתי כדי להעביר את כוונתו או לתאר חוויה מסוימת. לשפה המחולית יש הרבה כיווני הבעה, היא אינסוף אפשרויות – לפעמים עשירה מן הטקסט, לפעמים משתמשת רק בתנועה נטו. לפעמים היא בונה את עלילת הריקוד, או התפתחות דרמטית שמצביעה על יחסים בין הדמויות. הצופה יכול ללכת עם כוונת היוצר ויכול להישאר אדיש אליה. אבל השאלה למה – "למה רגש?" "למה עלילה?" "איפה התנועה?" – אינה רלוונטית. זו שאלה שמנסה להפחית את שפע הפנים של המחול לממד אחד ולצמצם את עושרו של המחול ואת אפשרויותיו.

שמה של היצירה, *פוסט מרתה*, כולל בתמצית את לב לבה של העבודה. *פוסט מרתה* – אחרי מרתה, או אסוציאציה למושג "פוסט מורטום", כלומר ניתוח אחרי המוות. שינפלד, שהתחיל את דרכו ככוריאוגרף ב"גוונים 97" (עם העבודה על גבול המעבר), מתעסק ומתבונן באנשים. היצירה שלו שאובה מן היחיד שחי בחברה

נאוה צוקרמן

הרמת מסך 2008: *פוסט מרתה* מאת ניב שינפלד ואורן לאור. בשיתוף רונית זיו, עירד מצליח, סיון גוטהולץ, אדם בן צבי.

בחרתי לכתוב על *פוסט מרתה*, עבודתם החדשה של ניב שינפלד ואורן לאור. רציתי לעסוק בה, בראש ובראשונה, מכיוון שזאת עבודה משובחת. אבל יותר משהיא משובחת (ואולי בזכות היותה כזאת), היא מעוררת מחשבה ודו שיח רציני על מה שנקרא "יצירת מחול". שאלות כמו "מהו מחול", מהם "ביטוי אישי" ו"שפה", איזה "תוכן" יש ליצירת מחול, עד כמה דרושה לה "התרחשות דרמטית", על איזה סוג של "מבנה" היא מבוססת, מה זה "לרקוד", הן שאלות מרתקות לחחקר ולדיון חוזרים ונשנים. כך גם השאלה מהי "יצירה אמנותית". בנוסף, תמיד צריך להתייחס לעובדה שהיוצרים חיים בתקופה מסוימת ובזמן מסוים, גם במישור האישי וגם במישור הכללי, שהם מעורים בנוף מסוים ובמקום חברתי ופוליטי מסוים. מעניין וחשוב להתייחס להשפעה של כל אלה על היצירה. למחול יש הרבה פנים, וטוב שכך.

מזווית ראייה של צלם מחול

The Guardian, The Independent, The Times, Evening Standard, The Daily Mail.

בולטין הוא בעל תואר ראשון בצילום (בהצטיינות) מאוניברסיטת נאפיייר שבאדינבורו, סקוטלנד.

לאחרונה שב לישראל וכעת הוא מתגורר בתל אביב.

כפיר בולטין, יליד 1978, החל את דרכו כצלם מסע ותיעד יעדים ותרבויות בעולם. הוא גר בסקוטלנד שש שנים, ובין טיול לטיול הפך לצלם קבוע בפסטיבל אדינבורו. עד מהרה התמחה בצילום הופעות מחול, תיאטרון ומוסיקה, שבהן תיעד אמנים בינלאומיים מהשורה הראשונה. תמונות שצילם התפרסמו בעיתונים ובמגזינים ברחבי העולם, כמו *Time Magazine*



תמונה מתוך המופע *פורזבורטה*, שנוצר בדורם אמריקה וצולם בפסטיבל אדינבורו 2007. הרקדניות גולשות על יריעה שקופה, המוצפת מים בגובה עשרה סנטימטרים בערך. היריעה מתנדנדת ונוטה מצד לצד, באופן שתורם לארעיות התנועה ויוצר גלים במים. גם היריעה התלויה מעל ראשם של הצופים עולה ויורדת.

בתמונה ניסיתי לזקק מהסצינה האנרגטית את המסר העובר בין השורות – השילוב בין האישה למים, הלוא הוא ייצוגם של כוחות החיים והשפע, והכוח הבלתי נשלט המתפרץ שלהם אל מול העדינות והרוך שמתקיימים בצדם.

שלי כצופה היתה מקבלת ערך מוסף. בפוסט *מרתה* הצליחו שינפלד ולאור ליצור יצירת מחול עם עלילה מתפתחת. הם הצליחו למקד את הקונפליקט של הדמויות בשפה מחולית, שלפעמים מקבלת ביטוי בתנועות שקטות ואחר כך בתנועות מתפרצות. היוצרים אינם מוותרים לעצמם ומתעקשים על דקויות. ביצירה יש ביטוי פנימי, שהם הצליחו למקד, וגם אפיון דמויות ברור. הדמויות אינן מדגימות מצב. הן מדברות מרגע לרגע ונדמה שהן חיות שם, עכשיו, את עולמן הסגור, ואני כצופה מציצה לסלון של מרתה וג'ורג' וחייה אותם במתח מרגע לרגע.

באוויר נותרת השאלה לאיזה בוקר חדש יקומו ארבע הדמויות.

שינפלד ולאור מצאו שפה אישית והשחילו אותה בעבודה הזאת, ובמידה הנכונה. היה בה איזון בין הקונפליקט הפנימי של כל דמות בפני עצמה, עם בן זוגה, לבין ההתערבבות הרגשית בין כל הדמויות והניסיון לברוח מהכאב והפגיעות אל הפרטי, אל ריקוד הפולקה או להתעסקות בפחדיו של האחר.

ועכשיו מחשבה אישית, הנובעת משלושים שנות יצירה ועבודה עם יוצרי המחול. יותר מברור לי, שאם יוצר מחול אינו משתוקק, עם הזמן, לתכנים מכל סוג, פילוסופיים, שיריים, אם הוא לא נשאב להתכתבות מעמיקה עם אמנויות אחרות, כמו תיאטרון, ספרות, קולנוע, אמנות פלסטית, הוא מידלדל. זה טבעו של תהליך שעובר כל אמן יוצר באשר הוא.

השפה היא מחול ואיש אינו שוכח זאת, בוודאי לא הכוריאוגרף. אין לו שפה אחרת. אבל צריך לאפשר לעולם המחול לחשוב, להתעמק, ולא להסתפק ביכולתה של התנועה.

המקצועיות של רביעיית הרקדנים-היוצרים בפוסט *מרתה* מציגת רונית זיו כמרתה ועירד מצליח כג'ורג' מביאים שלמות של ריקוד ומשחק מצמררים. סיון גוטהולף ואדם בן צבי (הזוג הצעיר) מדויקים ומאפשרים לחוויה להיות שלמה. פוסט *מרתה* היא יצירה הגורמת לקהל חוויה. זה כוחה של יצירת אמנות.

לראות סרט, קהל שמחפש חוויה שתיגע בחייו, בשאלותיו. אני רוצה שהמחול יספק לו את החוויה הזאת.

לאור: לפני 15 שנה הלכתי לראות ערב מחול של כוריאוגרף ידוע (בלי שמות). ישבתי שעה וראיתי "אקווריום של ויז'נים" (מראות) יפים. יצאתי מהאולם והמשכתי בחיי בלי לסחוב אתי שום חוויה.

שינפלד: בתיאטרון אתה רוצה להכניס "חותנת" לבמה, אז אתה מכניס. במחול, בגלל השפה (אין טקסט), אתה צריך שלוש תמונות כדי לאפיין חותנת. להראות שהיא אשתו, אחר כך שהיא אמה שלה וכו'. לעומת זאת, המחול מתמצת רגש של מונולוג ארוך בשלוש דקות. את זה חיפשתי, את התמצות במורכבות הרגשית של הדמויות לאורך הלילה. ניסיתי להבין מאיפה בא האקט של כל אחד, איך הוא משתמש בו, לאיזה תגובת שרשרת זה מביא.

לאור: לא הפסקנו לשאול שאלות.

שינפלד: להבין איך לבטא סיטואציה ואפיון, לעומת דיאלוג או מצב נפשי של דמות. זה דרש למצוא את התנועה מחדש, להבין את חשיבות החלל ביצירה.

לאור: נתנו לדמויות להתבונן מהצד ברגעים מסוימים, ואחר כך להגיב. עברנו חיפוש ושאלות של שפת ביטוי, שאמורה לדבר מרגע לרגע. התרחשות של יחיד, בתוך אנשים, מורכבות של קשר וקשרים. וכל זה דרך שפת המחול.

שינפלד: תנועה זה דבר משחרר, וכשאתה רוקד אתה מרגיש נכון בגוף. אבל כאן בדיוק יכולה לצאת חולשה של כוריאוגרף. הוא מרגיש נכון, אבל הקהל שלו גם צריך להרגיש נכון, והקהל שלו פסיבי, בישיבה. איך מבינים את הפער בין חוויית הרקדן וחוויית הקהל. כשהמחול מתעלם מהמטען שיש לאדם המסתכל – הצופה – הוא מחטיא. ראיתי לא פעם רגע שרקדן על הבמה רקד באקסטזה, ורגע אחר שהוא רק הושיט יד. שני הרגעים השפיעו עלי, אבל הם עברו. לא הבנתי מאיפה זה בא, לא היתה סיבה מבנית להתרקמות המצב. אם זה כן היה קורה, החוויה

את הפנטזיה הזאת הם מפתחים באופן סודי ולפרטי פרטים. מהלך העלילה ונוכחותו של הזוג הצעיר דוחפים את מרתה וג'ורג' להתעמת עם ההחמצה של חייהם כגבר, כאישה, כזוג וכמשפחה. בסוף הלילה הורג ג'ורג' את הפנטזיה המשותפת שלהם על הילד, ומשאיר את שניהם חשופים מול האמת וזה מול זה. אין פלא ששינפלד נשאב למחזה שהציע לאור. שינפלד, שמסתובב בעולם כשהוא מצויד במעין משקפיים שבעזרתם הוא חוקר את טבעם של אנשים, יצריהם וחלומותיהם, מול יכולתם האמיתית ומול החברה, השתמש במחזה הנפלא של אלבי כמקור השראה. מלכתחילה היה ברור לשניים, שאין להם כוונה "לעשות את המחזה". הם יצאו למסע יצירה מרתק (שפה ושם הייתי שותפה לו), שארך כשנה וחצי.

בשלב הראשון שאלו את עצמם: "מה מדבר אליו?" "מה מושך אותי בארבע הדמויות האלה, בלילה הזה?"

לדברי שינפלד, זה היה הרגע שבו מרתה אומרת לגבר הצעיר: "יש רק גבר אחד שאהב אותי".

גבר צעיר: "מי? החלבן?"

מרתה: "לא. ג'ורג' בעליו".

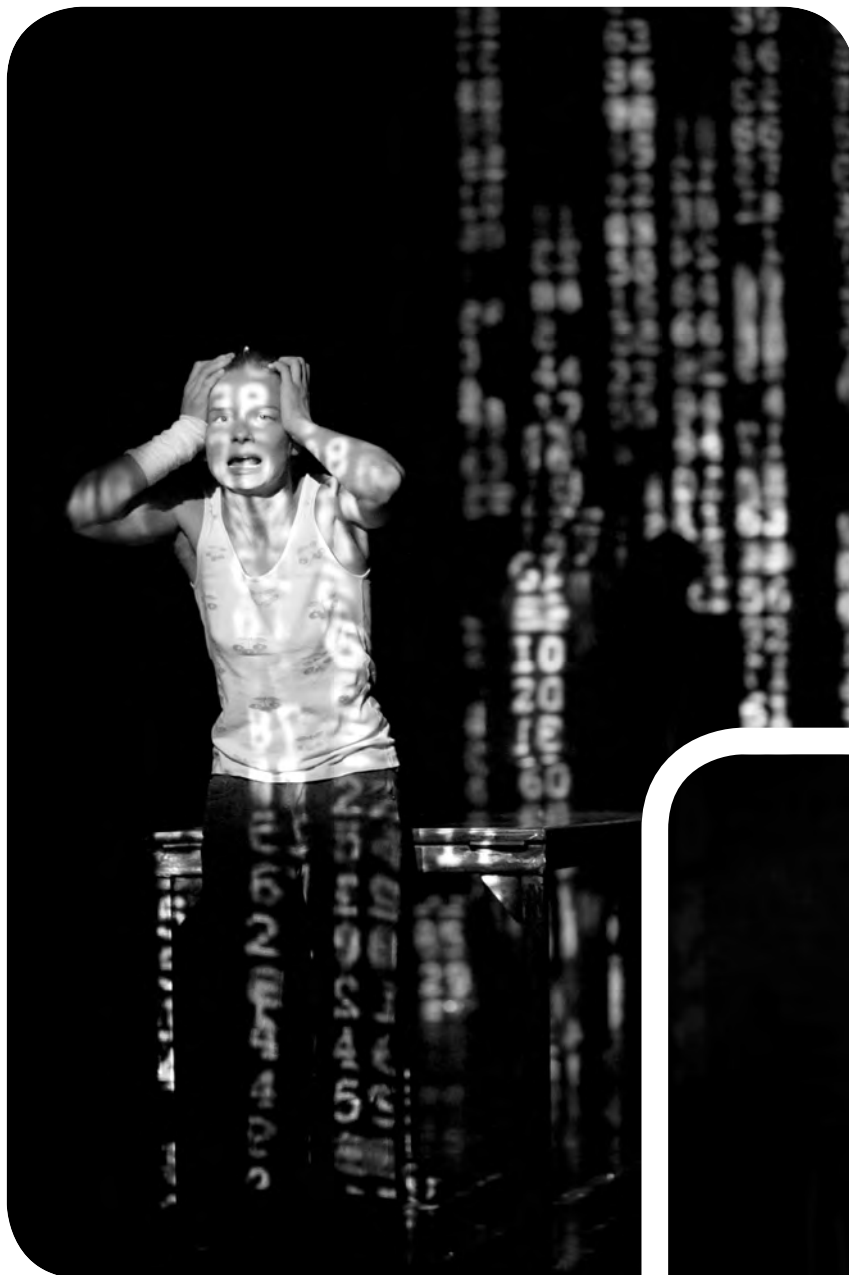
לאור אומר שנמשך למחזה בגלל הרגע שבו הבין, דרך מרתה, למה היא וג'ורג' עדיין ביחד.

מרתה: "ג'ורג' בעלי הוא הבן אדם היחיד שלומד את חוקי המשחק באותה מהירות שבה אני משנה אותם. שאהב אותי באמת, כשאני לא רוצה שיאהבו אותי".

רגע נוסף שדיבר אליו הוא בסוף המחזה. אחרי שרצחו רגשית האחד את השני לאורך כל הלילה, דרך הפגישה עם הזוג הצעיר, ג'ורג' ומרתה עומדים חשופים זה מול זה ומרתה אומרת: "אז רק אנחנו עכשיו". ג'ורג': "כן, זה רק אנחנו".

שינפלד ולאור ביקשו לגעת באהבה, בהחמזה ובתשוקה של גבר ואישה. המחזה איפשר להם, בתוך מסגרת ברורה של זמן, לילה אחד, ועם ארבע דמויות – שתיים צעירות ושתיים מבוגרות – לגעת מתוך פרספקטיבה בנבכי נפשם של גבר ואישה ולהתעמק בעולמם לפרטי פרטים.

פוסט מרתה היא יצירה עצמאית שלהם, בעקבות "מרתה" של אלבי. זו "מרתה" שבתוכם, וה"פוסט מורטום" הוא שלהם לגמרי. הם מנתחים את היחסים בין מרתה וג'ורג' אחרי שרצחו את עצמם ואת אהבתם באותו לילה, ומתו. איך ימשיכו לחיות למחרת בבוקר? התשובה נתונה לפרשנות שלנו כצופים, עם המטען שהביא כל אחד מאתנו. בשל כל אלה בחרתי לכתוב על היצירה הזאת ועל החיפוש של שינפלד ולאור. שפתם היא מחול. הם רוצים לדבר דרך המחול. שינפלד: אני רוצה שיבוא אלי קהל שרוצה



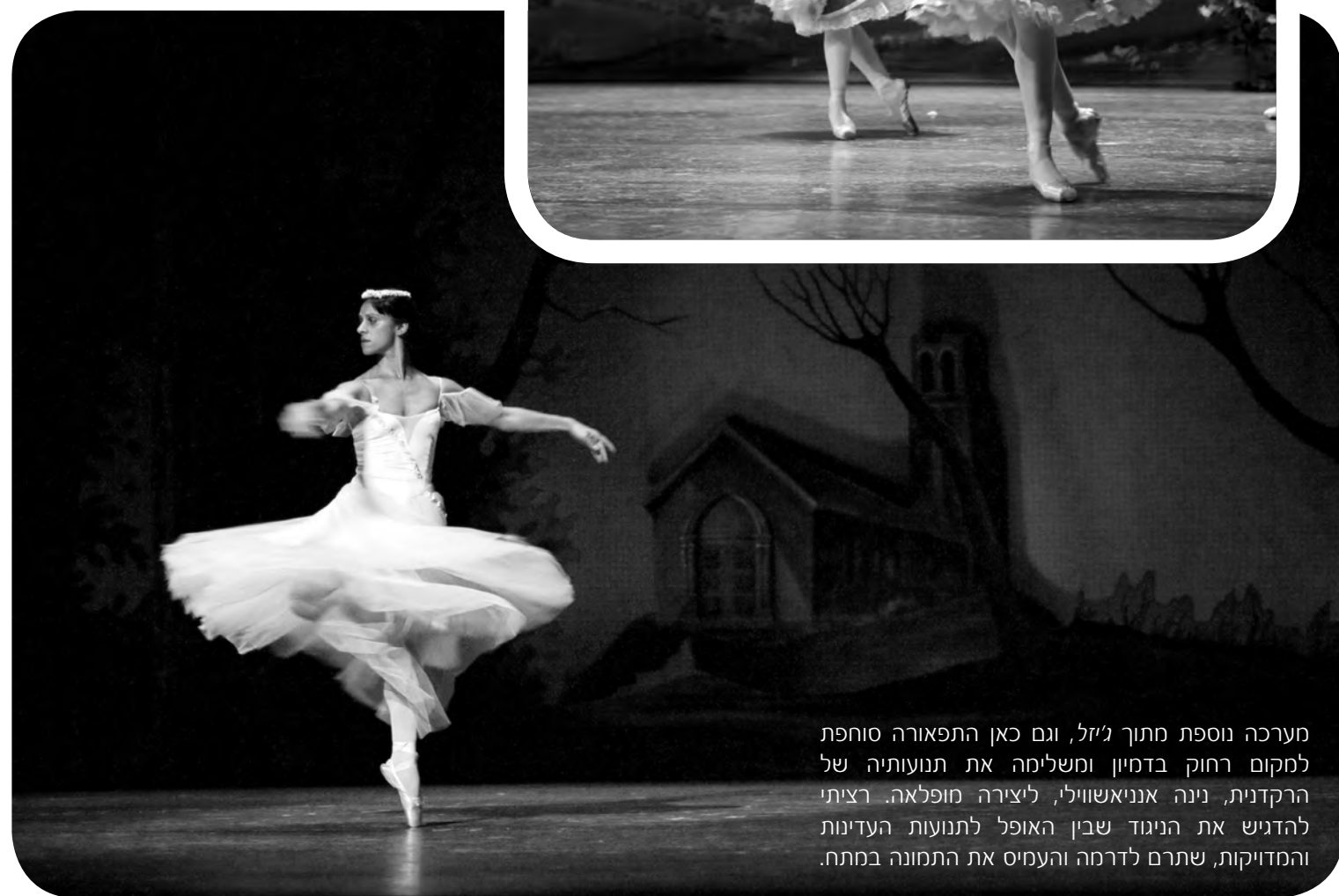
4.48 *Psychosis* by TR Warszawa
 ההצגה מספרת על אישה רדופה, המיטלטלת בין שני קטבים מנוגדים בעולמה. זהו רגע השיא של הצד האבוד ונטול האחיזה בחייה. הבמה היתה מאוד חשוכה וחשוב היה לתפוס את ההבעה הנכונה שתספר את הסיפור של התמונה, שהוא סיפורה של האישה.



For MG: The Movie
 Choreographed by Trisha Brown,
 performed by the Scottish Ballet

הכוריאוגרפיה של טרישה בראון חקרה את התנועה בחלל. הרקדנים נהפכו לזהים אחד לשני ותיפקדו כעצמים בתנועה. חשוב היה לי להבין את מהות המסר, את תמצית הכוונה שהולידה את הריקוד, ולתרגם אותה לצילום עד כמה שאפשר.

Giselle, The State Ballet of Georgia
 זוהי הפקה מלאת קסם, ורציתי להכניס את הצופה אל עולם האגדות שאליו מוליכות התלבושות והתפאורה, בשילוב מושלם עם החינניות ושמחת החיים של הרקדניות.



מערכה נוספת מתוך *ג'יזל*, וגם כאן התפאורה סוחפת למקום רחוק בדמיון ומשלימה את תנועותיה של הרקדנית, נינה אנניאשווילי, ליצירה מופלאה. רציתי להדגיש את הניגוד שבין האופל לתנועות העדינות והמדויקות, שתרם לדרמה והעמיס את התמונה במתח.



High School Students in the Organization for International Bachelor of Dance Degree

תלמידי תיכון בתכנית הבינלאומית לתואר ראשון במחול

הברית, קנדה, בריטניה, ניו זילנד, אוסטרליה, סין ומאוחר יותר גם מספרד, דרום אמריקה ואפריקה.

בפגישות השתתפו שלושה מחברי ועדת תחום המחול – שרון פרידלר, גראנט סטראטה ואנוכי – וכן קרולין הרמן (Caroline Herman), מנהלת תוכניות הריקוד והמוסיקה ב־IB. בעקבות הפגישות גובשה פלטפורמה חיונית להבהרות ולשינויים, לצורך התאמת התוכנית לבתי הספר השונים. ואכן, הוספנו כמה פסקאות לספר ההדרכה, הבהרנו את שפתו וחיברנו מקרא למונחים שבהם נעשה שימוש חוזר. פעמים רבות התחלקנו לקבוצות קטנות כדי להבהיר ולהגדיר מחדש רעיונות כמו "המימד הבינלאומי" ו"טבע הסובייקט", לנסח מטרות ויעדים.

היה לנו חשוב מאוד להבין – באמצעות קריאת עבודות המחקר שכתבו תלמידיהם של המורים המשתתפים וצפייה בקלטות וידיאו שבהן תועדו עבודות הריקוד – אם יש קונסנוס לגבי סטנדרטים משותפים להערכת עבודתו של תלמיד בביצוע, בקומפוזיציה ובעבודת המחקר במחול.

הוצגו יצירות מחול פשוטות מאוד, בעלות צורה ותוכן מתואמים לגמרי, שבוצעו בבהירות רגשית ובאופן משכנע.

בעבודת מחקר שעסקה בהשוואה בין שתי תרבויות מחול, שבה הוחלפו המלים "מוכר ולא מוכר" במלים "קרוב ורחוק", עלו שאלות כמו: מהי משמעות המלה "רחוק"? האם כוונתה גיאוגרפית, או שמדובר ברמה של היכרות וידע של מסורת מסוימת, שיכולה להגיע משכן קרוב או אפילו ממורשת היסטורית ביולוגית שממנה היתה במקרים רבים התעלמות במשך שנים.

התוכנית יוצאת אל הפועל – מורים ובתי ספר ברחבי העולם עובדים לפיה

ב־2000-2001, לאחר שגובשה תוכנית פיילוט, החליטו כמה בתי ספר מכל העולם ליישם אותה. התוכנית כללה שתי שנים של לימודי IB בנושא המחול, בליווי טיוטה של ספר ההדרכה. בתי הספר החליטו להכין את תלמידיהם למבחני הגמר של התוכנית. בארצות הברית ובמשרדי ההנהלה של IB בקרדיף, ויילס (Cardiff, Wales) התקיימו פגישות עם מורים שהגיעו מארצות

שונה אך מוכרת להם, שבה לא חלות מגבלות מסורתיות אלה.

כשהתייחסנו לתחום הביצוע בתוכנית הלימודים, נשאלו שאלות הנוגעות להערכה ולקביעת ציונים. האם הסטנדרטים שמשמשים להערכת תלמיד שבחר במסלול ברמה גבוהה (HL), אשר התחיל את אימוניו באופן רשמי רק בכיתה י"א, ישמשו גם להערכת סטודנט בעל שנים רבות של ניסיון מעשי? שאלות דומות עלו בעניין קביעת הציונים לתלמידים שבחרו ללמוד במסלול סטנדרטי (SL), שבו הן תלמידים בעלי ניסיון והן מתחילים.

הבעיה נפתרה על ידי כך שהמעטנו בהדגשת היכולת הטכנית של התלמיד, לטובת התמקדות בבהירות הכוונה וביטוייה באמצעות יכולת טכנית התואמת את ניסיונו של כל תלמיד. אי לכך התבקשו התלמידים לבחור, בהתייעצות עם מוריהם, ריקודים מאתגרים ועם זאת מתאימים ליכולתם הטכנית.

כמנחה התרגשתי עמוקות כאשר צפיתי בקלטות וידיאו שנשלחו מכל העולם, שבהן

בן מיעוט, הלימוד במערכת קולוניאליסטית, לכתוב עבודת גמר השוואתית על שתי תרבויות – האחת קרובה לתרבות שהוא מכיר והאחרת רחוקה ממנה – במקום שתינתן לו האפשרות לחקור לעומק את התרבות שלו, שמערכת החינוך המרכזית מתעלמת ממנה בדרך כלל? האם בשביל תלמיד כזה "האחר" הוא בעצם הוא עצמו?

כולנו הסכמנו שתחום המחול, כפי שהוא נלמד בהקשר של החינוך הכללי, בניגוד ללימודים בקונטרבטוריון או במסגרת מקצועית, צריך להיות מחולק לשלושה תחומי לימוד: ביצוע, קומפוזיציה וניתוח ומחקר מחול. למרות זאת התלקחו בדיונים יסודיים וסוערים ואינטנסיביים רבים. לבסוף הצלחנו בבניית תוכנית לימודים הכוללת קריטריונים להערכה, שהיא בה בעת ספציפית בדרישותיה וגם פתוחה למסורות

עצמו, בהיוו בו במבוכה ובמעט חרדה, כשכתב על לוח גדול ולבן את המלה DANCE. הוא פתח את הכנס בדיון בשאלה "מה צריך לכלול קורס במחול, המיועד לתלמידים מבריקים בני 16-19 מכל העולם, במאה ה־21".

היכן להתחיל? איך כותבים ספר הדרכה שיהיה מותאם לשפות התנועה הבינלאומיות ולתפישות האסתטיות השונות של המחול, ובה בעת יהיה נתון להעדפות הייררכיות מעטות ככל האפשר? כיצד אפשר לבנות תוכנית לימודים במחול בהקשר של חינוך להשכלה כללית, שתהיה מעשירה לכל התלמידים אבל תתאים גם לאלה השואפים לקריירה רצינית במחול? איך נמצא מכנה משותף למצינויות? האם קיימים מכנים משותפים גלובליים? האם בעצם יצירת התוכנית נכפה את הערכים המערביים שלנו על אחרים? כאישה השייכת למיעוט תרבותי שצמח בשנות

בקיץ 1998 פגשתי את ג'ונתן לוי (Jonathan Levi), יועץ התיאטרון הראשי של מחלקת התיאטרון ב"ארגון התואר הראשון הבינלאומי" (IB), בוועדה שהקימה מחלקת האמנויות של אוניברסיטת הארוורד לבחירת מנהל חדש לתחום המחול. לוי, פרופסור לתיאטרון, איש מפתח בתחום התיאטרון ב־IB, איש מקסים, חכם ובעל נפש נפלאה, ביקש ממני להרכיב ועדה מנחה שתעזור ל־IB בבניית תוכנית לימודים במחול.

המחול והקולנוע היו אמורים להפוך למקצועות חדשים בלימודים לתעודת בגרות בבתי הספר התיכוניים שבפיקוח הארגון, בנוסף לתיאטרון, אמנות פלסטית ומוסיקה. מכיוון שתוכנית הלימודים היתה מיועדת לתלמידים מתרבויות שונות ומבתי ספר בכל העולם, התבקשתי להרכיב ועדה שתכלול אמנים מקצועיים, אנשי

כיצד ומדוע נעשיתי יועצת, בוחנת ומפקחת בכירה בנושא המחול ב"ארגון לתואר ראשון בינלאומי לתלמידי תיכון" – בו

גלובליות שונות מאלה שהיו מוכרות לנו ומקובלות עלינו.

בנוגע לקומפוזיציה, למשל, היה קשה לרובנו להבין שהאפשרות ליצירת עבודות חדשות או לעריכת שינויים בריקודים קיימים אינה מקובלת במסורות מסוימות. במזרח ובמערב קיימות מסורות עתיקות רבות, שאינן מאפשרות יצירת עבודות חדשות או עריכת שינויים בריקודים קיימים, עד שהרקדן או היוצר משיג בהם מומחיות או בשלות. לתלמיד בית ספר תיכון, הלימוד במסגרת ה־IB, שיכול להתחיל את לימודי המחול שלו רק בכיתה י"א, אין סיכוי להגיע למומחיות כזאת. העובדה שהחופש ליצירה, למציאת דרך ביטוי אישית ולגילוי חומר תנועתי אינו משותף לכל מערכות החינוך, היתה קשה לעיכול.

אך שהפוטנציאל לקיום בעיה זו בהקשר של ה־IB היה קטן יחסית, פתרנו אותה על ידי כך שאיפשרנו לתלמידים אלה לבצע שינויים ארגוניים ביצירות המסורתיות (וריאציות שונות בשימוש במרחב, בקצב, במספר הרקדנים ובאופן העמדתם בזמן ובחלל). כן החלטנו לאפשר להם ליצור כוריאוגרפיה במסורת מחול

הארבעים והחמישים בישראל, מדינה שבאותן שנים מערכת החינוך שלה נטתה להתעלם מההיסטוריה ומהתרבות של סטודנטים לא מערביים, שאלות אלה טרדו את מנוחתי, הידהדו עמוק בראשי ונגעו למרכז הקיום שלי כאמנית וכאדם המתכוון למילניום חדש ושואף לקיומה של חברה גלובלית עתידית.

בין מרס 1999 לדצמבר 2001 קיימה הוועדה כמה מפגשי עבודה אינטנסיביים, שכל אחד מהם נמשך שלושה ימים, בניו יורק. המפגשים היו תובעניים מאוד, הן מבחינה אינטלקטואלית והן מבחינה רגשית. לצד רגעים של תובנות, בהירות והסכמה, התלקחו יסודיים ויכוחים קשים, התפרץ זעם ולפעמים אף זלגו דמעות. תקוותנו, שתוכנית הלימודים תקדם בקרב התלמידים את הלימוד על "האחר", אשר יוביל להבנה חדשה של עצמם, התממשה כבר מן ההתחלה בחדרי הישיבות שלנו. בעיות אישיות רבות שנגעו בסוגיות תרבותיות ובשאלות זהות, פתורות ולא פתורות, נחשפו בדיוני הוועדה וקיבלו נוכחות בחדר הדיונים.

לדוגמה, שאלה שהעלתה אחת מחברות הוועדה, שחונכה בהשפעתו של הקולוניאליזם האנגלי, עוררה ויכוחים סוערים: האם הוגן לחייב תלמיד

חינוך ואקדמאים, כדי לתת ייצוג הולם לתפישות אסתטיות ולגישות אמנותיות מכל קצות תבל.

במרס 1999 התכנסו לראשונה חמשת חברי הוועדה, כולם פרופסורים במוסדות ללימודים גבוהים ואמנים עובדים. חברי הוועדה היו שני אמריקנים, קנדי אחד ושני אזרחים אמריקנים ממוצא זר – ישראלית ממוצא תימני (אנוכי) ובחורה בת למיעוט הזרנוסטרִי במזרח הודו. בחדר ישיבות במלון במרכז מנהטן נפגשנו עם מייק קלארק (Mike Clark), נציג ה־IB ומומחה בתיאוריה של הידע, לכנס של שלושה ימים אינטנסיביים. המפגש נהפך לאתגר מתמשך בבנייה ובניסוח של קריטריונים להערכה לתוכנית לימודים בינלאומית במחול לתלמידי י"א וי"ב ובפיקוח על יישומם. לוי, שהשתתף בפגישה הראשונה, רואה בהנאה מהלימודים ובהתרגשות מגילויים חדשים ערך עליון בחינוך לאמנות. בעשר השנים האחרונות פעלתי לאור חזונו זה, ששימש לי עיקרון מנחה.

לא העלינו בדעתנו שהכנס הצנוע יוביל להתמסרות רבת שנים. קלארק ידע מעט על מחול, אך היו לו ידע רב על הפילוסופיה של החינוך והיכרות קרובה עם ה־IB ועם המבנה המורכב שלו. ביום הראשון, לאחר שהצגנו את

להיות בתוך הגוף בבית הספר: פנומנולוגיה של הריקוד בקרב נערות במגמות המחול

יעל (ילי) נתיב

בשנים 2004-2006, במסגרת לימודים לתואר דוקטור, ערכתי מחקר אתנוגרפי בשלוש מגמות מחול באזור תל-אביב. מקור העניין שלי בנערות רוקדות במגמות מחול טמון בחלקו בעובדה, שבעבר הייתי אני עצמי נערה שהריקוד עמד במרכז עולמה. בשבילי, החוויה של "לרקוד" היתה ונשארה "להיות בתוך הגוף" כמצב אקסטטי, מהנה, מרגש, מגרה ומספק, ושנות הלימודים נתפשות בעיני כמרחב זמן פיסי, אשר בתוכו עברתי תהליכים טרנספורמטיביים ומעצימים כנערה מתבגרת. בעבודה על המחקר ראיתי את הנערות הרוקדות מפוזציה כפולה: כמורה למחול זה שנים רבות וכחוקרת.

קיומן של מגמות המחול בבתי ספר תיכוניים בישראל הוא תופעה ייחודית במערב. מגמות אלה פועלות כחלק מפעילות אינטנסיבית של חינוך למחול אמנותי, המתרחשת במסגרת החינוך הפורמלי והבלתי-פורמלי בישראל. מרבית האוכלוסייה הרוקדת הן נערות, שלרוב העיסוק במחול עומד במרכז עולמן. מרבית המגמות הקיימות כיום החלו לפעול בשנות השמונים והתשעים ברחבי הארץ. הן פועלות בבתי ספר רגילים, שאינם מוגדרים בהכרח בתי ספר לאמנויות. המגמות מציעות מסגרת ללימודי מחול לבגרות, הכוללת תוכנית בסיס של שיעורים מעשיים במקצועות המחול המודרני, הבלט הקלאסי והכוריאוגרפיה ושיעורים עיוניים בתחום תולדות המחול, מוסיקה למחול ואנטומיה. הנערות הבוחרות במחול כמקצוע לימוד מורחב בשנות התיכון, נדרשות להקדיש לו בין מינימום של 13 שעות שבועיות לעד 25 שעות ויותר במסגרת הבית ספרית.

כבכל המגמות, לימודי המחול בשלוש המגמות שנחקרו מתקיימים כחלק מסדר היום של התלמידות בבית הספר וכחלק ממערכת הלימודים הכללית שלהן. כך הן עוברות במשך היום, ולפעמים כמה פעמים, הלוך ושוב בין כיתת הלימוד הרגילה לסטודיו למחול. הן מתפשטות ומתלבשות, עוברות מישיבה לתנועה, מדיבור לשקט, מחלל עמוס כיסאות ורעש למרחב חשוף, ריק ושקט, מכיתה גדולה שבה לומדים יחד בניג ובנות לקבוצה חד-מגדרית מצומצמת של תלמידות-מורות.

במאמר זה ברצוני להציג ולפרש את חוויית הגוף והריקוד של הנערות הרוקדות, בהסתמך על האופן שבו הן מתארות את רגעי הריקוד, ולמקמה בהקשר הבית ספרי שבו הן נתונות. יהיה בכך משום ניסיון הרמוני לתאר במלים ולפרש תיאורטית את שאפשר לכנות "המקום שלא רואים", אותו מחד חבו של פעולת הריקוד, הממוקם בחוויה הסובייקטיבית, הפנומנולוגית בשפת המחקר, של הרוקדת. הצגתו של מחד זה

תתרום לצמצום הפער והריחוק הקיימים בין השיח האסתטי הרווח על המחול, והנובע מנקודת מבט הסובייקט כממוקם בתוך הגוף והחושים כמרכז של החוויה האנושית, ישות חיה, בעלת ידע וכוח, המפיקה משמעות חברתית.



תלמידות מחול, צילום: לילי רונטר

כיצד הריקוד, כפרקסיס² גוף, מבנה ידע משמעותי וחרגי בבית הספר התיכון, המגשר על דיכוטומיות קלאסיות מובנות תרבותית, המבחינות בין גוף לתודעה, בין סובייקט לאובייקט ובין פעולה למחשבה. אראה כיצד ידע זה מאפשר ממדי קיום רפלקסיביים חשובים לנערות הרוקדות, התומכים בתהליכי הבניית העצמי שלהן.

למאמר זה, אם כך, יעד כפול: הארת הממדים הפנימיים הבלתי נראים לעין של פעולת הריקוד, וזרכם הצבעה על הגוף והריקוד כמבנים תפישות ידע שונות מהתפישות הסטנדרטיות הנלמדות בבית הספר.

בית הספר המסורתי מוצג על ידי חוקרי חינוך הבאים מהזרם הביקורתי כגילומה של תפישה קרטזיאנית³-מודרניסטית מובהקת, המפצלת הייררכית בין תודעה לגוף, בין ידע לחושים ובין קוגניציה לאינטואיציה. תפישה זו אינה מותרת מקום לגוף במרחב הפקת הידע והלמידה ומשאירה אותו, באופן מטפורי, מחוץ לכיתת הלימוד. הקול הדומיננטי הנשמע בבתי הספר, במיוחד התיכוניים, גם בישראל, הוא קול אמפירי, המניח את ערכן האובייקטיבי של צורות ידע מסוימות ואת תפקידו המובן מאליו של בית הספר להתאים את עצמו לדרישות כלכליות וטכניות של המדינה. רוב אנשי החינוך מגדירים יעדים חינוכיים באופן הניתן לניהול, לצפייה ולמידה. תלמידים מוצאים עצמם מוגדרים

"משאב אנושי", ולא בני אדם בעלי בחירה, והם נתונים לעיצוב בהתאמה לדרישות הטכנולוגיה והשוק, בדרך כלל עם קשר מועט לעולמם הפנימי (McLaren, 1999; Shusterman, 2000; Wexler, 2006 ואחרים). חוקרת החינוך מקסין גרין מסבירה שמשום כך, אין להתפלל שהאווירה בקרב תלמידים בבתי הספר התיכוניים היא של חוסר עניין, אי-סדר, פסיביות ואדישות (Greene, 1995). מקלרן (McLaren, 1999), אחד מחוקרי החינוך המעטים שיצאו לשדה וערכו אתנוגרפיה, מתייחס למקומו של הגוף בכיתת הלימוד באופן מיוחד ומתאר את בית הספר כמערכת דכאנית מאוד כלפיו. ממצאי המחקר שלו מראים כי הפדגוגיה המסורתית היא גישה טכנוקרטית, המפרידה בין גוף לדעת, וכי הניכור מובנה אל תוך פרקטיקות של הוראה בית ספרית. מקלרן (שם) רואה את תרבות בית



תלמידות מחול, צילום: לילי רונטר

הספר כתרבות של כאב אקזיסטנציאליסטי ופיסי, הקשור בעיניו באופן אינטימי למעשה הפדגוגי הבית ספרי. תלמידים לומדים להשאיר את גופם בהמתנה מחוץ למשחק החינוכי, עם כניסתם לבית הספר כל בוקר מחדש. ישיבה על כיסא בגן זקוף, טורים ישרים של כיסאות ושולחנות, עיניים הממוקדות בכיוון אחד – במורה או בספרי הלימוד. במצב זה, הוא אומר, הישענות, התרווחות, הנעת איברים או מבט בוהה בחלון נתפשים כלא רצויים, אבל בפועל הם מספקים לתלמידים רגעים של בריחה ומנוחה.

פיליפ וקסלר (2000, 2006), סוציולוג של החינוך, מתאר אף הוא את בית הספר ואת החינוך הממסדי כמקום וכתפישה המדכאים את החושים ומכחישים את החוויה וההוויה המלאה של תלמידים הנמצאים, לדעתו, במצב של ריקנות והעדר משמעות. בבית הספר, הוא אומר, יש דגש על כישורים קוגניטיביים מודרניים, המבטאים את הניכור והמכניות של האינדיבידואל, המובילים לאדישות ולאלימות. תפישת הגוף בבית הספר,

כתפישה תרבותית, נובעת מהאופן שבו רואה הפילוסופיה המערבית את הגוף. רחוק ממושגים כמו תודעה, מחשבה, היגיון, רוח או נפש, הגוף מוצג כממד פיסי, ביולוגי וחומרי מכני, חסר משמעות מהותית לקיום האנושי (Hanna,

1988; Goellner & Murphy, 1995; Bordo, 1993 ואחרים).

אל מול עמדות אלו, ראוי להשמיע את דעותיהם של חוקרים חברתיים המסתכלים על התמונה הרחבה יותר של הסדר החברתי המודרני-המאוחר המאפיין את ימינו, ואת תפישותיהם באשר למקומו של הגוף בו. סוגיה זו מעניינת במיוחד, משום שנדמה שחוקרים אלה רואים בחשיבותו של הגוף בעידן המודרני-המאוחר סוגיה מרכזית ומשמעותית, אבל באופן מוחלט כמעט זו נשארת מחוץ לפרקטיקות חינוכיות בזירת בית הספר. לדוגמה, אנטוני גידנס (Giddens, 1991) טוען שהפרויקט המרכזי של הסובייקט בעידן המודרני המאוחר הוא פרויקט הרפלקסיביות העצמית, והגוף תופס בו מקום מהותי. הוא מתאר את המציאות של המודרניות המאוחרת כמרוחקת מתפישות

עומדים השיח על פנימיות של העצמי והשאפה לחוויה אותנטית אמיתית ובעלת משמעות. הוא מסביר כי הגוף הוא אתר לרפלקסיביות עצמית המעצבת את האישיות, אך בו בזמן הוא גם אתר הנתון לפיקוח וללחץ חברתי:

אם לסכם את גידנס, הנשען על שתי עמדות תיאורטיות, הפוסט-סטרוקטורליסטית והפנומנולוגית, לגוף מעמד מרכזי בעיצוב העצמי המודרני-המאוחר, אך מעמד זה אינו נטול בעיות. מחד גיסא הוא מכיל אפשרויות להתפתחות ועיצוב זהות, אך מאידך גיסא הוא נתון ללחצים ולפיקוח חברתיים ותרבותיים המסכנים את מעמדו. ככל שהגוף נתון לשימור התנהגות קבועה ולפיקוח מצדן של דרישות תרבותיות, ממשיך גידנס, כך נוצר פער משמעותי ומתמשך בתוך הסובייקט עצמו – פער בין הסובייקט לגופו. על



Dance Students, photo: Liat Rotner

בסיס תפישתו, ועל סמך טענותיהם של חוקרי החינוך מקלרן ווקלר (שם), אפשר לומר שבית הספר התיכון מתפקד כמערכת אבסטרקטית, המפקחת על הגוף, משמרת תפישות נורמטיביות המגבילות אותו ובכך תורמת להיווצרות פער בין תלמידים לגופם.

חשוב להזכיר, שלשיח העוסק בפיקוח תרבותי על הגוף יש גם זווית מגדרית, הרלוונטית למחקר זה, העוסק באוכלוסייה של נערות בגיל ההתבגרות. פמיניסטיות שדנו בגוף ובמחול מנקודת מבט פוסט-סטרוקטורליסטית מותחות ביקורת חריפה על המשמעות והמשטור של הגוף הרוקד. הן טוענות שפרקטיקות ריקודיות משרתות תפישות תרבותיות דומיננטיות, שעל פיהן נשים ונערות מפתחות רצון עז להיות בעלות גוף מחוטב, חזק ורזה. החוקרות מפנות גוף בחברה המערבית המודרנית מכוננות תפקידי מגדר ומעודדות עבודה-עצמית המופנית בעיקר לשיפור הגוף בהתאם לאמות מידה אלו. דרישה זו הופכת למשמעותית במיוחד בזירה של בנות הנעורים, והיא מועצמת עוד יותר בספירה של הריקוד (Nichler & Vuckovic,; Bordo, 1993; Gvion, 2008; 1994 לירן-אלפר, 2004; צוברי,

Regularised control of the body is a fundamental means whereby a biography of self-identity is maintained; Yet, at the same time the self is also more or less constantly 'on display' to others in terms of its embodiment... Normal appearances are the (closely monitored) bodily mannerisms by means of which the individual actively reproduces the protective cocoon in situations of normalcy.

Giddens, 1991 pp. 58-59

לתהליך רפלקסיבי מתמשך, שבו יש התבוננות על עצמי משתנה, נחקר, נבדק ונבנה מחדש כחלק מהיחסים בין האישי והחברתי. במרכז העיסוק של הפרויקט הרפלקסיבי, וכסימן מודרני של התארגנות חברתית על פי גידנס,

מקובל היה בעבר, ומקובל גם כיום, שרוב יצירות המחול האמנותי מועלות על במה. הצופים יושבים באולם מול הבמה וצופים במחול מנקודות צפייה פרונטליות שונות, נתונות וקבועות. במסגרת החידושים שבאו לערער על מוסכמות שונות של מסורת מחול, אמנים קראו תיגר גם על המוסכמה הזאת של צפייה במחול, בדקו אפשרויות אחרות ואף מימשו אותן. אפשרויות אלה עלו מתוך שאלות כמו מה רואים ואיך רואים – האם מוקד ההתבוננות קבוע או משתנה? האם רואים את השלם או רק חלקים ממנו? האם אדם הצופה ביצירת מחול מזוית מסוימת יכול להשלים בדמיונו גם את מה שאיננו נראה מנקודת התצפית שלו?

בין המהפיכות הרבות והקיצוניות שחוללו, אמני המחול הפוסט־מודרני שפעלו בארצות הברית בשנות ה־60 של המאה הקודמת הכניסו גם

מה שרואים מפה

נכח במקום ההתרחשות כדי לראות מחול חי. מרס קינגהם ואמני המחול הפוסט־מודרני, שהעלו את עבודותיהם הניסיוניות בכנסיית ג'אדסון (Judson Church) בוילאג' בניו יורק, השיבו את הצופים סביב מקום ההתרחשות וביטלו את הצפייה הפרונטלית. גם מופעים שנוצרו מלכתחילה למקום מסוים וייחודי (Site specific), כמו רחוב או תחנת רכבת, יוצרים נקודות צפייה אחרות. לוסיןדה צ'ילדס (Lucinda Childs) יצרה את *ריקוד רחוב* (1964). היא קיבצה את הצופים בעליית הגג של רוברט ראושנברג בדרום מנהטן והשמיעה להם הוראות מוקלטות, שהדריכו אותם כיצד להתבונן דרך החלון אל המציאות המקרית הטבעית של הרחוב: חנויות, שלטים ועוברים ושבים בתנועה. בין העוברים ושבים הציבה הכוריאוגרפית שני רקדנים "לא מקריים", שלסירוגין התערבו בקהל

לא רואים משם

נקודות התצפית.

להלן אתמקד בחמש יצירות מחול שונות שבהן נכחתי. בכולן נקודות הצפייה של הקהל שונות מן המקובל, ובכל אחת מהן נקודת התצפית אחרת וייחודית.

ממותות (2003) מאת אוהד נהרין, להקת בת שבע

ממותות היא יצירה לתשעה רקדנים, והיא מתרחשת בחלל מרובע שבו הצופים יושבים על כיסאות הממוקמים בכל אחת מארבע הצלעות של המרובע. הקהל אינו מתנייד בעת העלאת היצירה, כך שכל אחד מהצופים רואה אותה מנקודת צפייה שונה ומזווית שונה. נקודת הצפייה של כל אחד מן הצופים נשארת קבועה לאורך כל המופע.

עניין נוסף ביצירה זאת הוא היחס שבין הרקדנים לקהל. הצופים יושבים ממש קרוב אל הרקדנים. זאת ועוד, כשרקדן איננו פעיל הוא מתיישב על כיסא פנוי בתוך שורות הצופים. בכך מבטל נהרין את המרחק בין הריקוד לבין הצופה בו, וכן מתבטלת במידה מסוימת ההפרדה האישית החדה בין רקדן לצופה. עם זאת, רקדן שמתיישב בין הצופים בקהל איננו ממש מתקשר עם שכניו, כך שההפרדה ותיחום התפקידים נשארים בעינם. במופע שבו נכחתי היה מעניין לראות שאחדים בקהל הגיבו במבוכה כשרקדן התיישב על ידם, אחרים ניסו לפנות לרקדן, אולי לחייך אליו, אבל לא נענו.

אומר נהרין: "...זו הזמנה שמאפשרת לקהל

רחל בילסקי־כהן



טטריס מאת נועה דר, צילום: תמר למ

להתקרב אליו, לראות אותו מקרוב יותר ומזווית שונות; לאפשר לו להסתכל במקביל על העבודה, הרקדנים והקהל שמסביב. ומצד שני, האינטראקציה בין הרקדנים לקהל נשארת מינימלית למרות זאת... בחלקים ניכרים של היצירה קיימת זיקה בין הרקדן היחיד לקבוצה שמקיפה אותו וזהו נושא שתמיד מעסיק אותי". אפשר להחיל אמירה זאת גם על בדיקת הזיקה בין הרקדן לקבוצת הצופים שמקיפה אותו. *בממותות* נהרין אכן חורג מן המוסכמות של צפייה פרונטלית במרחק של בידול מן הרקדנים, אבל הכוריאוגרפיה עצמה, כמו ביצירות אחרות שלו, היא בסגנונו הייחודי של נהרין והיא מתחשבת אך מעט בצורת הישיבה והצפייה של הצופים. אופן הצפייה הזה מזכיר, כמוכן, את ה־Theater in the round מההצגות המקוריות של שייקספיר. בהפקות אלה התהלך הקהל במהלך ההצגה, אבל לכך נגיע בהמשך.

מחיצה פרטית (Paravente Prive, 2006) מאת וילהלם־גרנור (Wilhelm-Groener) Tanzplattform Stuttgart

הצמד וילהלם־גרנור נמנה על האמנים החשובים של "הבמה החופשית" בגרמניה. **מחיצה פרטית** היא מיצב (Instalation) שמוצב בחדר גדול. המיצב מורכב מתשעה תאים סגורים העשויים פלסטיק עבה, שקוף למחצה. ההתרחשות היא סימולציה של תמונות מן החיים. בתוך כל תא יושב או שוכב רקדן. ב"תחילת היום" האור



Tetrıs by Noa Dar, photo: Tamar Lam

בקהל לדמויות שעל הבמה. לקראת סוף המופע חוזר הסדר הראשוני לקדמותו. הצופים חווים, איפוא, תיווך ומעברים בין רשות הפרט, המרחב הפרטי, לרשות הרבים, המרחב הציבורי. בין הצופים יש סקרנים, יש נבוכים, יש יוזמים ויש מרוחקים. המיצב מבוסס על רעיון פשוט וחכם. הוא עשוי בתבונה ומספק חוויית צפייה וחוויה אנושית מקורית ומעשירה.

Peep-Dance, מאת נמרוד פריד ולהקת תמי, פסטיבל ישראל 2008

Peepshow היא צורת בידור שהיתה ידועה באירופה כבר במאה ה־15 וגם היום היא חביבת הקהל בתרבויות שונות. עניינה הוא קופסה שבתוכה מוצגות תמונות מתחלפות. בקופסה יש חורים להצצה, שבעדם הצופה רואה את התמונות. לימים, במאה ה־19 באירופה, הוצגו בתוך הקופסה גם תיאטרוני צעצועים.

המופע *Peep-Dance* של נמרוד פריד ולהקתו התרחש ברחבה של תיאטרון ירושלים. כותרת המשנה של המופע היתה לעיניך בלבד. פריד וחברי להקתו העמידו ברחבה כמה סוכות קטנות למדי, העשויות חומר קל וכמעט אטום.

בתוך כל סוכה היו רקדן או רקדנית, שרקדו את הריקוד האישי שלהם. בקירות של כל הסוכות היו חלונות הצצה בגדלים שונים ובגבהים שונים, שהותאמו לכל המשפחה – ל"מציצים" בגילים שונים ובגבהים שונים

מועט ועמום, התאים כמעט חשוכים. הדמויות / הרקדנים מתעוררים בהדרגה. כל אחד מהם מבודד בתאו ועסוק בשלו. בהדרגה מתגבר האור והדמויות מתעוררות לפעילות היומיום שלהן. נראה שכל רקדן הוא טיפוס שונה וייחודי. אחד רוקד בכפייתיות ללא הפוגה, אחת מתגנדרת בלבוש ובאיפור, אחד מדבר בטלפון בלי הרף, אחד מתעמל במרץ, אחת שרה בהתלהבות ואחר הוא טיפוס היפי זורוק. בין הדמויות אין שום קשר. ב"המשך היום" כל אחד מהם מעצים את פעילותו. ביתיים הצופים סובבים בין התאים. יש מי שמנסה לתקשר עם הדמויות, אבל הדמויות סגורות, דמות דמות ועולמה, ואינן מגיבות. בהמשך מוזזים חלק מן הקירות של התאים, תא מתחבר לשכנו ונוצרים חללים גדולים יותר.

הדמויות יוצאות לבקר את שכניהן. גם הצופים נעים, מתערבבים בין הדמויות ויוצרים אתן קשרים, מי בתנועה ומי במלה. בהמשך היום, באור מלא, הפעילות הכללית והמשותפת רבה וססגונית. ערב בא, החושך יורד. כל אחד מן הרקדנים / הדמויות חוזר לתאו, והקהל שוב נמצא מחוץ לזירה. סוף.

בתחילת המיצב הצופים נעים בחופשיות בין התאים, מציצים לתוכם, מתבוננים, משתהים ונוודים הלאה. הם גם במרחב הפרטי של כל אחת מהדמויות וגם במרחב הציבורי של כלל הצופים. בהמשך שני המרחבים מתערבבים, וכך גם הדמויות שעל הבמה והצופים שבקהל. ככל שהפעילות מתגברת כך מתעצם חופש התנועה וגוברת האפשרות לאינטראקציה בין הצופים

רות קנר היא יוצרת בעלת שפת מופע ייחודית, המעלה בשנים האחרונות יצירות רבות, שזכו לביקורות אוהדות ולשבחים. קנר יוצרת בסגנון המכונה "תיאטרון סיפור", סגנון המפרק את הטקסט לגורמים ולנקודות מבט רבות, המאפשרות לצופה לבחון את המתרחש על הבמה מזוויות שונות. היא מפרקת את הדמות הריאליסטית של הטקסט הדרמטי ויוצרת קולאז' מרתק של קולות ודימויים, היוצאים מתוך הטקסט באמצעות העבודה עם השחקנים. היא עובדת על כל יצירה בשיתוף מלא עם השחקנים, שמגלים יחד אתה את הרבדים הסמויים של התנועה והצליל המסתתרים בטקסט. יחד אתם היא יוצרת קומפוזיציה חדשה של הטקסט על הבמה.

קנר התחילה את הקריירה שלה כשחקנית, באמצע שנות ה-70 של המאה הקודמת. היא עבדה עם יוצרים חשובים כעמרי ניצן, הלל מיטלפונקט וחנן שניר. בתחילת שנות ה-80 נסעה לניו יורק, שם נחשפה לסצינת התיאטרון האלטרנטיבי במופעיהם של תדיאוש קנטור ויז'י גרוטובסקי. המפגש עם יצירתם והחשיפה ליוצרים נוספים הביאו אותה לפתח דרך מבע אלטרנטיבית. הדרך הזאת אינה תרה אחר בימיו של דמות ריאליסטית, אלא מעדיפה חיפוש המשלב אמנויות במה שונות, כמו משחק, תנועה ושירה, כבסיס ליצירת מופע. קנר החלה ליצור בניו יורק ומאוחר יותר במסגרות שונות בישראל, שאינן שייכות לתיאטרון הממוסד. החל משנות ה-90, בעודה לומדת לתואר שני בבימוי באוניברסיטת תל אביב, החלה ליצור וללמד משחק שם. העבודה עם שחקנים באוניברסיטה איפשרה לקנר ליצור עבודות במסגרת מעבדתית, שאינה נתונה ללחצים מסחריים. היצירות שיצרה במסגרות זו, *גילוי אליהו* (2001), *דיוניסוס בסנטר* (2004) ו*מתרחצות* (2003), בשיתוף עם רקדניות להקת בת-שבע) גרפו שבחים רבים. בעבודות אלו היא גיבשה שפה בימתית בעלת אמירה אישית.

יצירתה *אצל הים* (2006) מבוססת על שני טקסטים שכתב ס. יזהר, *הליכה בים ושחייה בים*. ליצירה שני חלקים. בחלק הראשון אנו מתוודעים, בין שלל הנרטיבים והדימויים שעולים מתוך הטקסט הניגוני של יזהר, לסיפור אהבה שמתרחש קרוב לכנרת. הסיפורים מתגלים באמצעות השחקנים, שמספרים אותם בקולות שונים תוך שהם עוברים מעל נייר לבן שפרוש על הרצפה. השחקנים נעים על הנייר והופכים אותו לדימויים רבים ומגוונים, המעלים שלל אסוציאציות מרתקות. החלק השני נצבע

בצבעים עזים ודימויים של חנק וטביעה. ממנו אנו מבינים שהמים הם לא רק טוהר, אלא גם מקום שאליו נכנס אדם שחש זרות למקום. אט אט אנו חווים עם השחקנים תחושות של טביעה פיסית ומנטלית, שהיא תולדה של אותה זרות. היצירה מבוצעת על ידי קבוצת המשחק שפועלת עם קנר בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב. את הבמה עיצב רוני תורן, את המוסיקה כתב אילן גרין ואת התאורה עיצב שקד וקס. היצירה הופקה בשיתוף עם להקת המחול בת-שבע. הראיון עם קנר נערך בעקבות הצפייה במופע זה.

בעבודה שביצעת עם הטקסט הנוכחי בולטים הצלילים, המשקל והמוסיקה שמאפיינת את מקצבי הטקסט של ס. יזהר. איך את בוחרת טקסט, מה מושך אותך, המצלול או המשמעות?

"כל בחירה של טקסט באה ממקום אחר. בשבילי הטקסט הוא לא רק הרעיונות התימטיים שעולים מתוכו, אלא גם הטקסטורה של המלים, המקום שבו המלים הופכות להיות משהו חושני. הטקסט לא עובר אצלי ניתוח, אני לא מנסה להבין על מה הוא מדבר. אני כן מנסה ליצור קשר פיסית עם הטקסט. בטקסט של יזהר, לדוגמה, הבחנתי בהרבה צלילים שבוקעים מהמלים. היתה לי תחושה שאם רק מקשיבים להריזות ולעיצורים מתפענחת משמעות. הגאונות של יזהר היא בכך שלמרות העיסוק בצליל של המלה, גלום בטקסט קו עלילה ברור. הטקסט מדבר על אדם שנוכנס למקום שלא שייך לו והוא מתחיל לטבוע."

הז'אנר של תיאטרון סיפור פותח נתיבים רבים לעיבוד הטקסט. אין דמות ריאליסטית שמגלמת תפקיד אחד. גם המקום והזמן של הטקסט הופכים לדינמיים. את יכולה לתת למישהו לספר סיפור ומיד הוא הופך להיות אחת הדמויות שבסיפור. כיצד מתמודדים עם החופש הזה?

"אחרי המשיכה הראשונית לטקסט עולה השאלה איך אפשר ליצור ממנו מימוש בימתי. מצד אחד קיימת ההכרה שהבימוי לא יהיה דומה בצורתו לטקסט. מצד שני קיימת אמביציה לתת בימיו שנגמון לרוח הטקסט ולמשמעותו. לדוגמה, אם טקסט מדבר על מים, הבימוי יתייחס אליהם באופן מרומז. בעבודה הנוכחית, שהמקום הפיסי שלה מתרחש קרוב למים, לא עלה בדעתי להכניס אמבטיה או בריכה. דימויים מרומזים למים אפשר היה למצוא, למשל, באמצעות הנייר הלבן שהיה פרוש על הרצפה.

"אפלטון דן בשאלה מה זה מעשה אמנות, ולטענתו היצירה היא פתרון לבעיה שמעסיקה את היוצר. כשאני מתחילה לעבוד אני נמצאת בתוך הרבה מעגלים, ואני כל הזמן מנסה לחפש אחר הדבר המושלם היחיד."

בעבודה הנוכחית וביצירתך *דיוניסוס בסנטר* שמתי לב לכך שגוף השחקנים לא מציג את המלים, אלא יוצר אינטרפרטציה חדשה. באמצעות הקומפוזיציה והצלילים שמפיקים השחקנים נגלה לי נוף חדש. איך את מתייחסת לקשר בין מלה לדימוי?

"בעבודתי אני מקדישה מאמץ רב לחקור את התנועה ולבדוק היכן התנועה חושפת את מה שהמלים מסתירות. אני לא מנסה להדגים באמצעות הגוף את מה שאומרות המלים. בעבודה הנוכחית חקרנו רבות את היחסים בין טקסט לתנועה. אני מאמינה שבאמצעות עבודה וחקירה גופנית התנועה יכולה לחשוף רבדים רבים שהמלים מנסות להדחיק.

"אני נוהרת מאוד מהנטייה הטבעית של המלים להסביר. אני מאמינה שלמלה עצמה יש כוח. בתוך המלה מתגלה הפעולה. לדוגמה, בעבודה האחרונה שלי, אחת השחקניות, מדברת על תהום. כל הקטע שהיא אומרת בנוי ממלים שהצליל המופק מהן הוא 'ק'. טלי מנסה להסתיר את התהום שלפתחה היא נמצאת. אולם הצלילים שמופקים מהמלים והשחקנים שנמצאים סביבה יוצרים סדקים רבים וחושפים מציאות אמיתית של תהום, שהשחקנית מנסה לכסות במלים."

הז'אנר של תיאטרון סיפור חושף אותנו לקולות רבים. כפי שהזכרתי קודם, שחקן יכול לספר סיפור כצופה ומיד להפוך לאחת מדמויותיו. בעיבודיך את נותנת ביטוי לא רק לנקודות המבט השונות של הסיפור, אלא גם לרבדים רבים של הקול האנושי של השחקן. *בדיוניסוס בסנטר* היתה לי תחושה שאני שומעת תזמורת שלמה של קולות, שהיוותה ביטוי לקולות ולנקודות המבט הרבות שנחשפו בעבודה. ספרי איך את עובדת עם השחקנים על נושא זה.

הדבר המשמעותי הוא התהליך. לכן חשוב לי שהחומרים שאני משתמשת בהם על הבמה יהיו נזילים ודינמיים, שיווצר שוויון ערכי בין המלה, התנועה והאביזר. האדם והחפץ הופכים להיות הרכיב שמתוכו נובעת העבודה. כשיצרתי את *אמא קוראז'* של ברטולד ברכט התלבטתי עם המעצב רוני תורן איך לעצב את הבמה ללא העגלה המפורסמת שמאפיינת את המחזה. כך הגענו למזוודות. ההצגה החלה, ומתוך קיר שהיה על הבמה פרצו רקדנים, שהפעילו את המזוודות, פירקו והרכיבו אותן מחדש. מתוך העבודה שלהם נולדו שאלות חדשות על הגוף, איך אפשר לשאת את המזוודה, מה משקלה, כיצד ניתן להפעילה בצורות שונות ועוד."

כשעבדת על *דיוניסוס בסנטר* אמרת בראיון שעשית חפירה ארכיאולוגית. לקחת את המתחם של דיזנגוף סנטר וחשפת אותו באמצעות סיפורן של שלוש משפחות. גם בעבודתך הנוכחית קיימת אותה חפירה שמיקומה קרוב למים - ים כנרת והים התיכון. כל פעם המים הופכים לדימוי אחר

ראיון עם היוצרת רות קנר - תיאטרון, תנועה, טקסט והיחס ביניהם

יונת רוטמן

- פעם נעים ופעם מאיים. האם הרצון שלך "לחפור כארכיאולוגית" מבטא חפירה שהיא יותר פיסית מתמטית?

"בשבילי התיאטרון הוא לא דרמה. אני מנסה באמצעות השחקנים לחפור ולחקור רבדים שונים של מציאות. ההתמודדות שלי עם סיפור היא לא עניין נוסטלגי. מה שניסו לעשות בעבודה האחרונה זה לחפור בתוכנו ולשאול את עצמנו שאלות, כמו האם יש בי את המקום שיכול להתרגש מהדברים הקטנים. השחקנים שאלו את עצמם אם יש בהם מקום תמים, שיכול לאהוב בתמימות, או שאנחנו נמצאים כבר במקום אחר, ציני יותר. נוצר כאן מתח בין הטקסט למקום האמיתי שבו שרוי השחקן."

יונת רוטמן – בוגרת האולפנה לחחול 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 בגעתון ומשמשת רכזת הדרכה בתחום המחול במינהל לחינוך התיישבותי.

אמריילי, 2.7, מתוך הערב "מניע", תמונע
 כוריאוגרפיה ותפאורה: דיולה צ'קברי
 רקדנים ושותפים ליצירה: גוצ'י לאו, גבריאל גולר
 מוסיקה: יחזקאל רז
 תלבושות: הדר ונדר
 תאורה: דניה זמר

המוזות של אלינא, 3.7, סוזן דלל
 כוריאוגרפיה: אלינא פיצ'רסקי
 רקדניות: דפי שחר, הדס איתן, גלי תמיר
 מוסיקה: מיכאל דאנה
 תלבושות: אלינא פיצ'רסקי
 תאורה: קרן גרנק
 תפאורה: שרון איגל

פרקים, 11.7, מתוך ערב בשם זה שבו הועלתה גם היצירה אבנים במסגרת מחול לוחט, סוזן דלל
 כוריאוגרפיה: ענת שמגר
 יוצרים ומבצעים: ענת שמגר, אפרת רובין, בנימין יגנדרוף
 מוסיקה: יוני רוקוטניץ
 תאורה: איריס מועלם

דיורה/Dyore, 17.7, סוזן דלל, במסגרת מחול לוחט, להקת בנגורה
 כוריאוגרפיה ובימוי: סבולה בנגורה, רחל בנגורה, אמני פטאלה ואמני בנגורה מתופפים: סבולה בנגורה, רחל בנגורה, אסף שטיינברג, חן מאיר, תומר סגל, אריאל נחום, עומר ויזל
 רקדנים: רינת אנגל, שרונה ערבה, יעל שרוני, שחף בנטור
 בולון: סיגל קצב, קורה: יאיר השחר
 תלבושות: סבולה בנגורה, רחל בנגורה, מוסא באיו

CON EL TIEMPO (עם הזמן), 18.7, במסגרת מחול לוחט, סוזן דלל
 Compas – להקת המחול הישראלית
 ניהול אמנותי: מיכל נתן

יונים טבעו בנהר, 30.7, במסגרת זירת מחול, אולם ליאו מודל, ירושלים
 כוריאוגרפיה: מרב כהן
 רקדניות: מיכל טישלר, מור נרדימון, מרב כהן
 תלבושות: גל רודיטי

חיה חיה, 30.7, במסגרת זירת מחול, אולם ליאו מודל, ירושלים
 כוריאוגרפיה: איריס מרקו
 רקדניות: נעה מרק ואיריס מרקו

לילי, 30.7, במסגרת זירת מחול, אולם ליאו מודל, ירושלים
 כוריאוגרפיה וביצוע: מיטל בלנרו
 מוסיקה: יונתן אלבלק
 תלבושות: חגית בנימין

Armen and Luiz, 30.7, במסגרת זירת מחול, אולם ליאו מודל, ירושלים
 כוריאוגרפיה, מחול ותלבושות: נירית סתת
 ומיכל בן ליאור

שווא־דאון, 30.7, במסגרת זירת מחול, אולם ליאו מודל, ירושלים
 כוריאוגרפיה: סער מגל
 רקדנים: סער מגל ועירד מצליח
 טקסט: שרה קיין
 עיצוב וייצור אביזרים: ירון אתר

זה לא אישי (אטיוד לדואט לאדם אחד), 30.7, במסגרת זירת מחול, חצר ז'ראר בכר, ירושלים
 כוריאוגרפיה וביצוע: איריס ארז

מורן ודורון, 30.7, במסגרת זירת מחול, חצר ז'ראר בכר, ירושלים
 כוריאוגרפיה: דורון רז
 רקדנים: מורן זילברברג ודורון רז
 וידיאו: אסקף

גרדציה, 30.7, במסגרת זירת מחול, חצר ז'ראר בכר, ירושלים
 כוריאוגרפיה: ענבל אושמן
 רקדנים: מור דמר, ענבל אושמן
 מוסיקה: שמיל פרנקל

חלונות נעימים, 30.7, במסגרת זירת מחול, חצר ז'ראר בכר, ירושלים
 כוריאוגרפיה: אמיר קולבן
 מבצעים: מרים אנגל, מאיה מכלל, אפרת הנדלר, עדי עמית, נוה רפפורט

על חומותייך, 30.7, במסגרת זירת מחול, חצר ז'ראר בכר, ירושלים
 כוריאוגרפיה וביצוע: משה שכטר ורן בן דרור

מתוך אגם הברבורים, 30.7, במסגרת זירת מחול, חצר ז'ראר בכר, ירושלים
 כוריאוגרפיה: עידן כהן
 רקדנים: רעות לוי, משה שכטר, גילי גוברמן
 תלבושות: עינת נהרי

נא לא להאכיל את הרקדנים, 30.7, במסגרת זירת מחול, חצר ז'ראר בכר, ירושלים
 כוריאוגרפיה: דנה רוטנברג
 רקדנים יוצרים: נעמה איתיל, אושרת בנון, אלון ברכה, אורי שפיר

סלמנדרה, 30.7, במסגרת זירת מחול, חצר ז'ראר בכר, ירושלים
 כוריאוגרפיה וביצוע: עירד מצליח ומיכאל גטמן
פנסיים, 30.7, במסגרת זירת מחול, חצר ז'ראר בכר, ירושלים
 כוריאוגרפיה וביצוע: ליאת לבנון ויונית יודלביץ'
 צלמים: אסף שירן ונדב ישראלי
 תלבושות ותפאורה: ליאת לבנון, יעל אלידע

פארקור, 30.7, במסגרת זירת מחול, חצר ז'ראר בכר, ירושלים
 בימוי: איריס מרקו
 ביצוע: קבוצת IPT (Israeli Parkour Team)
 צילום ועריכה: יובל מירון
 מוסיקה: M.I.A

Blurred Focus, 30.7, במסגרת זירת מחול, חצר ז'ראר בכר, ירושלים
 כוריאוגרפיה וביצוע: ליאת בן אטיס
 עריכה, הפקה ובימוי: Rachael Boble

שטח סטרילי, 31.7, במסגרת זירת מחול, אולם ליאו מודל, ירושלים
 כוריאוגרפיה: דפי אלטבב
 רקדניות: מעין חורש, איילת יקותיאל, עדי פלד, קורינה פריימן
 מוסיקה מקורית: עידן טירקל

מיניאטורה מס' 2, 31.7, במסגרת זירת מחול, אולם ליאו מודל, ירושלים
 כוריאוגרפיה: תמה קסל
 רקדנית: נדיה בכר
 תלבושות: ז'קלין בכר
 מוסיקה מקורית: יובל כפיר

בלונד, 31.7, במסגרת זירת מחול, אולם ליאו מודל, ירושלים
 כוריאוגרפיה: מיכל אגסי
 רקדנים: מיכל אגסי, שיר חכם

בחזרה, 31.7, במסגרת זירת מחול, אולם ליאו מודל, ירושלים
 כוריאוגרפיה: נטע רוטנברג
 רקדנים: אלון שטויר, נטע רוטנברג
 תלבושות: סיון וקסמן

יצירות של תלמידי בית הספר "מונע חיפוש", 31.7, אולם ליאו מודל, ירושלים
טרף נטוש
 כוריאוגרפיה וביצוע: מיכל מסיקה
 עיצוב חלל: דנה מרום בן-עמי וענבר גוטמן,
 מוסיקה מקורית: מורן לוי

מקושקשת
 כוריאוגרפיה וביצוע: גפן שובל
 עיצוב: ניצן רייב ועדי קליין
 מוסיקה: בוגי בן שליון

There Goes My Guns

כוריאוגרפיה וביצוע: רעות בקרמן
 עיצוב: גיל ירון
 מוסיקה: דן פל

אוגוסט

כוח אדם, 1.8, במסגרת זירת מחול
 כוריאוגרפיה: סהר עזימי
 רקדנים: סהר עזימי, רונה לי שמעון

Number 8, 1.8, במסגרת זירת מחול
עבודה המבוססת על סאונד לסרט סטודנטים שמעולם לא צולם
 כוריאוגרפיה וביצוע: ענת כץ ורויטל גוטשלק
 תסכית: מיה צרפתי
 שחקנים בתסכית: ארז מעין, תמר אלקן, עוז זהבי, גור פיפסקוביץ, מיה צרפתי, ענת כץ
 עיצוב תלבושות: ירון זינו



זבובים מאת נמרוד פריד, צילום: איתמר פריד
 Flies by Nimrod Frid, photo: Itamar Frid

בכורות יולי-דצמבר 2008

מיכל רוזנצווייג

על גופו, בגופו, 1.8, במסגרת זירת מחול
 יצירתם של שלומית פונדמינסקי ויניב מינצר
 כוריאוגרפיה: שלומית פונדמינסקי
 מוסיקה מקורית: יניב מינצר
 תלבושות: שירה ויז

אינפורמציה, 1.8, במסגרת זירת מחול
 כוריאוגרפיה: אור מרין ואורן נחום
 רקדנים: סתיו מרין, אורן נחום ואור מרין
 עריכת פסקול מתוך הסרט *משפט הקופים*: אורן נחום
 עיצוב במה ותלבושות: אור מרין

מופע לכל המשפחה, 9.8, במסגרת מחול לוחט, סוזן דלל
 כוריאוגרפיה: ענת דניאלי
 רקדנים: לילי לדין, נמרוד כירורג, מורן זילברברג, דורון רז
 מוסיקה: אנטוניו ויוולדי, ארבע העונות
 תפאורה ותלבושות: רקפת כנען
 תאורה: אריאל אפרים אשבל

להקת המחול האתיופית ביתא, 16.8, במסגרת מחול לוחט, סוזן דלל
תזירתזה
 כוריאוגרפיה: רות אשל
 מוסיקה: משה אפרתי

יושב בסתר מתוך מספדי למחול
 מוסיקה וכוריאוגרפיה: אסתי קינן-עופרי

ריקוד משפחתי – רוקדים שורשים, 18.8, ענבל
 להקת המחול ענבל
 כוריאוגרפיה: רוני ברנשטר
 בימוי: יאקי מחרז
 מוסיקה מקורית ועריכת פס קול: רן בגנו
 תפאורה: דני בילינסון
 תלבושות: אולה שבצור
 אביזרים: עינת שלזינגר
 תאורה: מישה צ'ריניבסקי ואינה מלקין

בונים במת מחול בירושלים – מחול שלם

לילך גביש



Contact Improvisation Festival, dancers: Eyal Weisner and Alon Karniel, photo: Jaison Hariso

פסטיבל קונטקט, רקדנים: איל ויזנר ואלון קרניאל, צילום: ג'ייסון הריסו

על קו התפר: קונטקט אימפרוביזציה ומחול בישראל

לילך גביש

בשנים האחרונות סצינת הקונטקט אימפרוביזציה (contact improvisation) בישראל מתפתחת, גדלה ומאגדת סביבה יוצרים ואנשים שטכניקת התנועה הזאת תורמת להם באופנים שונים. לאחרונה ניכרים ניצנים של התקרבות בין עולם הקונטקט לעולם המחול המקצועי בארץ, אבל החיבור בין שני העולמות, שמתקיים בטבעיות באירופה ובארצות הברית, עדיין מתקבל כאן לא פעם בהרמת גבות. התגובות הספקניות מאפיינות בעיקר רקדנים, אבל גם חברי קהילת הקונטקט אינם נקיים מהן.

ורטיגו היא בין להקות המחול הבודדות בישראל שמשתמשות בטכניקת הקונטקט באופן פעיל, הן להכשרת תלמידים והן על הבמה. אחד משיעורי היסוד בבית הספר של הלהקה הוא שיעור קונטקט אימפרוביזציה, שנכלל בתוכנית הלימודים לצד מחול מודרני ובלט קלאסי. "אנחנו רוצים שהרקדנים שלנו יהיו חלק מעניין הקונטקט", מסביר עדי שעל, שותפה של נעה ורטהיים בוורטיגו. "יש סצינה של מחול מקצועי ויש סצינת קונטקט, ולכל אחת מהן יש קיום עצמאי. בעיני ובעיני נעה, כשבשלב ההכשרה של רקדן מקצועי יש מפגש בינו לבין קונטקט, מתרחש קסם בלתי רגיל, שכבר ראינו כמה

פעמים. הקונטקט אימפרוביזציה היה נוכח ביצירה שלנו גם כשאנחנו רקדנו, מאז הדואטים הראשונים, עד כדי כך שעשינו קונטקט בלי לדעת מה זה קונטקט. היתה לנו הרבה עבודת partnership, סיפרו לנו שיש טכניקה כזאת והתחלנו לחקור אותה בארץ ובעולם".

הקונטקט התחיל כמחקר של אנשי מחול במשקל, בתעופה ובמתן אומון בן הזוג. "אחת החוויות החזקות שלי היתה הפועה של סטיב פקסטון וליסה נלסון (האבות המייסדים של הקונטקט, בראשית שנות ה־70)", מספר שעל. "זאת היתה חוויה שלימדה אותי הרבה, הפועה שכולה אימפרוביזציה. עם כל שוחרי הקונטקט מישראל באנו לראות את ההופעה בפסטיבל בווינה. הציפייה היתה לראות אנשים מתעופפים באוויר. מה שבסופו של דבר ריגש אותנו, והאנשים האלה בני 70, היה שלאורך כל ההופעה סטיב היה בצד אחד של הבמה וליסה בצד השני, והיתה תקשורת מדהימה ביניהם אף על פי שהם לא נגעו אחד בשני. היו ביניהם הקשבה, אומון, נדיבות ויכולת לפנות את המרחב זה לזה, אבל לא היה מגע. ואז הבנו שקונטקט אימפרוביזציה זה לא בהכרח להימרח אחד על השני. גם בלי מגע יכולה להיות המון עוצמה".

"בדרך כלל רואים בקונטקט ובעולם המחול שני מעגלים נפרדים", מוסיף שעל. "יש הרבה רקדנים

להסיר מכשולים וחומות שיצרנו לעצמנו, לממש את האהבה הגדולה שיכולה להירקם בין בני אדם והפחד הגדול מהבידוד והריקנות שעוטפת אותנו ביומיום". הרקדנית מרים אנגל יצרה את קומי לזי, סולו בביצועה. זו עבודה אוטוביוגרפית, שלדבריה ראשיתה בפציעות ברגליים שמהן סבלה כרקדנית (אנגל, בת 25, סיימה חמש שנים של פעילות כרקדנית בלהקת קולבן דאנס), והושלמה עם הבנתה שעליה לעשות מעשה – לקום וללכת אחרי הרבה שנים בלהקה ובירושלים.

לצידם, יוצרים נוספים מרחבי הארץ הציגו עבודות בפסטיבל. "מלכתחילה הצבנו לעצמנו כמטרה את פיתוח קהילת המחול בעיר שלנו", אומרת אידל, ואדלמן מוסיף: "לירושלים נכון להציע אמירה שמציעה הסתכלות אחרת ממה שאופנתית בתל אביב, שאין מה לעשות, היא נקודת המוצא וההתייחסות של המחול בארץ".

החודש (ינואר), הפסטיבל יתארח בתיאטרון תמונע בתל אביב. אדלמן: "אנחנו ממשיכים להציג את העבודות בירושלים ובכל הארץ, ונצרו קשרים עם להקות מגרמניה, פולין והולנד, שאנחנו בודקים אפשרות לקיים עמן חילופי אמנים לפסטיבל Euro שלם. מכיון שאנחנו גוף עצמאי שאינו נתמך על בסיס שנת, אין לנו ידיעה מה יהיה גובה התקציב. כל פעם שיש מספיק תקציב, מאגדים אמנים ויוצרים אירועי. לאורך השנים זה נעשה יותר קבוע והפך למסורת. תוך כדי כך אנחנו בודקים מה נכון לירושלים ולנו. מה שהולך טוב, אנחנו מחזקים".

שיתוף פעולה היה עם מרכז רומן גארי, מרכז תרבות של הקונסוליה הצרפתית בירושלים. בעזרתו עלו בפסטיבל עבודות של ארבע להקות אפריקניות. הועלה מופע מחול מודרני, בשיתוף פעולה בין שתי להקות מחול אפריקניות – אינולו מדרום אפריקה והינלה ממדגסקר – שהתארחו בפסטיבל במסגרת סיבוב הופעות בעולם, שכלל הופעות בתל אביב וברמאללה. חברי ההרכב סיפרו שהעלו תמונת מחיי היומיום שלהם, שכללו משחק ושעשוע על הבמה ועם הקהל באולם. לדבריהם, הם הציגו ביטויים בימתיים של עצמם, מתוך התחשבות ברגשות הקהל. ההחלטה במה להתחשב קשורה לדימוי של העיר שבה הם מופיעים – שמרנית או ליברלית. בירושלים, כמובן, הציגו את הגרסה המעודנת.

בתקופת הפסטיבל חנכה עיריית ירושלים את מדרחוב חבצלת, הצמוד למכללת הדסה, ובו הועלו הופעות מהפסטיבל ובהן המופע של

בשנים האחרונות יוצרי מחול ירושלמים פועלים למסד את פועלם. בשנת 2002 התאגדו יוצרים עצמאיים דוגמת רובי אדלמן, עפרה אידל וצפירה שטרן, ולהקות כמו קולבן דאנס וורטיגו, לערבי הופעות משותפים. שש שנים חלפו, והיום מתקיימים בירושלים שני פסטיבלים – Euro שלם ומחול שלם – וחלל חזרות, שהיה בית ליוצרי המחול העצמאיים בירושלים, עומד לפני שיפוץ.

"האפשרויות הרגילות שיש לרקדנים שמסיימים לרקוד בלהקות מחול מקצועיות בירושלים ובחורים להמשיך כיוצרים, הן להמשיך כיוצר עצמאי בתל אביב או לנסוע לחו"ל, כמו שאני עשיתי", אומר אדלמן, המנהל האמנותי של מחול שלם בשיתוף עם עפרה אידל, "רצינו להתעקש לעשות את זה בירושלים ולאפשר במה של מחול עצמאי מקצועי. אנחנו מייצרים אלטרנטיבה מקצועית במסגרת תומכת, שתאפשר לנו להמשיך לעשות את מה שחשוב לנו לעשות, בירושלים".

"בהתחלה חיפשנו מפיקים ואירגנו אירועים קטנים, שאנחנו כיוצרים פירמנו יחד. סגירת תאריך יעד להופעה עודדה יוצרים ליצור, ומערבים בודדים בשנה החלטנו להרים פסטיבל, לשלב יזמים ויוצרי מחול ולהפוך את היוזמה למרכז מחול ירושלמי עצמאי – מקום שבו יוצרים מירושלים ייצרו ויעלו הופעות לצד יוצרים מתל אביב ומהעולם".

ב־2008, השנה הרביעית של פסטיבל מחול שלם, ניכרת התרחבות של הפעילות וגוברת התמיכה שמעניקים לו מנוון של אישים וגופים. לצד חמש בכורות של יוצרים מירושלים ומתל אביב, הועלו בפסטיבל ארבע עבודות של להקות מאפריקה. שלמה פלסנר (שבעבר ניהל אמנותית את פסטיבל אינטימאנס בתיאטרון תמונע) ליווה אמנותית את היוצרים בפיתוח העבודות.

בין ההפקות הירושלמיות היו ה־*הכלב האינטואיטיבי* של *מקשקש בזנב הרצינולי* של אדלמן, בביצוע ג'ואל בריי. זו עבודת וידאו־דאנס מעניינת, שנעשתה בשיתוף מוזיאון המדע בירושלים ומתרחשת בתוך אינסטלציה. "היצירה תעסוק בתפישת המציאות המשתנה במוח האנושי, המבוכה הנוצרת עקב הדינמיות של המוח בתפישתו את האירועים המתרחשים מחוצה לו ובתפישתו פיסות זיכרון, המוצעות כמשען ל'הבנת המצב' ונקיטת עמדה כלפיו", כתב אדלמן בתוכנית. על הבמה הוצב בקו אלכסוני מעין כלוב ועל שתיים מדפונותיו הוקרנה בווידיאו דמותו של הרקדן הנע בתוכו.

נדר רוסנו העלה את הפקת המקור *בשורות טובות*, שלפי הגדרתו בתוכנית "מדברת על הרצון

מחול עד 1938, מחול היום פסטיבל "Bruhrungen" וינה, 9 באוקטובר, 2008

גבי אלדור



זוכות הענבים מאת גרטה ויזנטאל
Tanz bild Weintretetzanz by G. Wiesenthal

צעירים מכדי לתפוש את גודל הזוועה שנגלית לעיניהם לפתע, באמצע סיור בעיר היפה. במחול לא דיברו על השנים ההן. הרי זרם שלם ועשיר של מחול נעצר והושלך ככלי אין חפץ בו. אמנים נמלטו על נפשם, ולא כולם הצליחו. זרעי מחול ההבעה, שבית הספר הראשי שלו היה החל בשנת 1927 בלאקסנבורג שלידי וינה, נזרעו בארצות רחוקות כמו קולומביה, לשם ברחו תחילה בודנווייזר, באוסטרליה ובניו זילנד שאליה היגרה דאנלופ מאוחר יותר, ביפן ובאנגליה ובארץ ישראל ועוד. דאנלופ היתה חברה בקבוצתה של גרטה בודנווייזר, שהיתה גם מורתן של מרגלית אורנשטיין ובנותיה התאומות יהודית ושושנה. מרגלית, כידוע, ייסדה את בית הספר הראשון למחול בפלשתינה-א"י. הזמנתי לפסטיבל כדי להרצות על הקשר הגורדי בין המחול הגרמני המודרני למחול הישראלי. ערב הגאלה לכבוד ורה גולדמן נקרא על שמה של גרטרוד קראוס, שהיתה אסיסטנטית של רודולף פון לאבאן ובעלת להקה משל עצמה. גולדמן, תלמידה של קראוס ופליטה בעצמה, גם רקדה בערב החגיגי שבו הוענקה לה מדליית כבוד מטעם העיר וינה. באולם האודיאון המפואר ראיתי את הופעת

הבכורה של *ואלפראו* (Wallfrau), כינוי שנתן למרגרטה וולמן מקס ריינהרדט, בכוריאוגרפיה של רנטו זאנלה (Zanella Reanto), שהיה כוריאוגרף הבית באופרה של וינה. בהפקה עשירה ומהודרת, ייסורי הנפש של וולמן באים לידי ביטוי במחול ובתיאטרון תנועה של קבוצה המספקת רקע מתחלף לחייה. לקראת הסוף, עם המלחמה, היא מפסיקה לרקוד, נואשת.

מופע מפתיע נוסף בפסטיבל, שהשתרע על פני כל החודש, היה *הנערה הזרה*, שבו חייה של גרטה ויזנטאל מוארים מן שונה לגמרי מזה שתיאר אותה כ"קורנת נצחית". הבמאית פאני ברונר (Fanny Brunner) משתמשת בטקסט שכוח שכתב המשורר הוגו פון הופמנסטאל (Hugo Von Haffmannsthals) לוויזנטאל, ומנסה לגלות את הדמות המיוסרת המסתתרת מאחורי החיך. שחקנית מדקלמת את הטקסט וריקודיה של ויזנטאל מופיעים בהקשר אוטוביוגרפי, משוחזרים, אבל לא באופן ששופך אור חדש על כוונותיה ועל חייה. קטע מחול מינימליסטי ומרוכז מאוד היה ביצוע של *הנערה והמוות*, שסיים את המופע הייחודי.

היו מופעים נוספים שלא הספקתי לראות, כמו מחול של רוזליה חלאדק, ריקוד עם מקל, שבו נעשה שימוש ביצירה החוקרת את המיתוס של אדיפוס, או Figurentheater החוזר למיתוס של ד"ר פאוסטוס, שהוצג במקור בימי הביניים כתיאטרון בובות, בבימוי כריסטיאן זאנגר (Christian Zanger).

הוקרנו גם סרטי מחול ישנים, וביניהם סרט על תהלוכה בבימויו של לאבאן, שבו נראות רגעי גרטרוד קראוס וגיהה גירט (Gisa Geert), משנת 1929; סרט בשם *צלליות* משנת 1936; וסרט בשם *החיפוש אחרי המחול* על שחזור הריקוד *היריבות* משנת 1930, שנוערך לרגל יום ההולדת ה־80 של האחיות אורנשטיין והוקרן במרכז סוזן דלל בשנת 1991 כמחווה ללמעלה מ־60 שנות עבודה שלהן. במכתב ששלחה יהודית אורנשטיין לידיד בארץ ישראל בשנת 1928, היא מספרת בהתרגשות שהיא ושושנה התקבלו לכיתה הגבוהה באקדמיה כדי ללמוד אצל גרטה בודנווייזר. נוכחותה של שונה דאנלופ בהקרנה היתה מחמאה וסגירת מעגל.

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 לאמנותי הבמה. מלמדת בסמינר הקיבוצים.

הניה רוטנברג



אילנה כהן
Ilana Cohen

אילנה כהן – פורשת ופורשת כנפיים

לאחר 44 שנה של פעילות מגוונת בתיאטרון-מחול ענבל, כרקדנית, ככוריאוגרפית וכמנהלת אמנותית, פרשה אילנה כהן מעבודתה. המרכז הרב-תחומי ענבל יזם ערב מחווה לכבודה. את הערב הנחה דן רונן והשתתפו בו חברים לדרכה האמנותית הארוכה והעשירה, בזמר ובריקוד. עמיתיה של כהן ציינו את האופן המיוחד שבו השכיחה לשלב ביצירתה האמנותית בין המסורת של תימן העתיקה לתרבות המערב, ואת הכישרון שבו ניחנה, שאיפשר לתיאטרון-מחול ענבל להמשיך ולפתח את מפעל החיים שיצרה שרה לוי-תנאי.

אילנה כהן נולדה להורים יוצאי תימן, אבל בנעוריה למדה מחול בנישה מערבית, בסטודיו של נחום ודינה שחר בחיפה. היא התוודעה לתיאטרון-מחול ענבל כשהיתה תלמידה במחזור הראשון והיחיד בבית הספר של הלהקה. בית הספר היה אפיזודה קצרה, שיזמה גילה טולידאנו. כהן הצטרפה ללהקה כרקדנית ב-1964. טולידאנו, שהיתה יד ימינה של לוי-תנאי, המייסדת, הכוריאוגרפית והמנהלת האמנותית של הלהקה, סיפרה בערב המחווה שאילנה היתה "נערה יפהפייה, שעלתה וצמחה כרקדנית נפלאה". [היא] נשאה בתפקידים מרכזיים וראשיים ביצירות שונות, בין מחדשות ובין חדשות". יחד עם חבריה למחזור - מלכה חגיבי, לאה

אמנותית עמיתה של תיאטרון-מחול ענבל. תרומתה והתמסרותה באו לידי ביטוי בשלל יצירות חדשות שיצרה ללהקה, ובחימוש יצירות מופת של לוי-תנאי, כמו *שיר השירים* (1982) או *מגילת רות* (1961). היא לא הסתפקה בכך והרחיבה את פעילות הלהקה ביצירות מחול שנועדו לקהל צעיר. כהן שקדה לקרב לסוגת המחול של ענבל לא רק ילדים, אלא גם את הקהל הרחב. בכך הוכיחה שתיאטרון-מחול ענבל, על שפת התנועה הייחודית שלו, אינו קופא על שמריו.

היא המשיכה ליצור ללהקה עבודות רבות, כמו *אם* (1987) למוסיקה של ריצ'רד פרבר ועם תלבושות של יהודית גרינשפן. היא יצרה את התנועה לסולו *רעלה* (1988), לפי רעיון של לוי-תנאי; את התלבושות עיצבה רחלי סלע והמוסיקה היתה של נאפס. *במצי גלימת מלכות* (1990) שילבה באופן ייחודי משחק, זמרה ונגינה בצ'לו בביצועו של אלי גורנשטיין, עם שירים של המשוררות רחל ושלומית כהן-אסיף, מוסיקה של אורי ודיסלבסקי ועיצוב תלבושות של יהודית גרינשפן. לאחר *תלאבות* (1991), למוסיקה של עופר שלחן, יצרה כהן את *סלרה* (1997) למוסיקה מקורית של שלמה בר ועם תלבושות של טליה פריד. ריקוד זה נחשב אחת היצירות החשובות שלה, וקטעים ממנו גם הוצגו בערב המחווה לכבודה. בריקוד, העוסק בעימות בין דור הזקנים לדור הצעיר, בולט השילוב של תנועה ממסורת תימן, שפת התנועה הענבלית ותנועה מודרנית. בריקוד *בן אדם* (2000) היא שיתפה את השחקן מתי סרי, את המוסיקה כתבה רחלי סלע ועיצבו התלבושות היה של מורי. *שלמה המלך ומלכת שבא* (2001) הועלה לפי מחזה של חיים אדיסיס, עם מוסיקה של רחלי סלע ותלבושות של בני פלידל. *יעקב ועשו* (2003) הועלה עם אותו הרכב של יוצרים. *זרמים* (2005) עלה עם מוסיקה של שלמה בר ותלבושות של גל. *דודי וגולית* (2007) היא יצירה לילדים, למוסיקה של רחלי סלע.

כהן יצרה ריקודים לא רק לתיאטרון-מחול ענבל. היא יצרה את *די ושם* (1992) ואת *עייירה בוערת* (1993) לפסטיבל כרמיאל, עם נמרוד פריד יצרה את *נדודי שינה* (1995) לפסטיבל עכו לתיאטרון אחר והופקדה על הכוריאוגרפיה להצגה *כדים* (1995) של הבמאית גאולה עטר, ללהקת אורנים בעכו. ללהקת משגב היא יצרה את הריקודים *אדמה*, *בדאי ופחים* ולפסטיבל ישראל את *עירום ועריה* (1988) למוסיקה של שלמה בר. בשנים האחרונות יצרת אילנה ריקודים גם לתיאטרון. עבודתה האחרונה נכללת במחזה *הבימה* - *הסטודיה הדרמטית מציגה* מאת חגית רכבי-ניקולובסקי, המוצג בימים הללו בסטודיו למשחק של יורם לוינשטיין.

שנים ארוכות של ריקוד, יצירה וניהול בתיאטרון-מחול ענבל הגיעו לסיומן, אבל אופק חדש של יצירה נפתח לפני אילנה כהן. כהן, כפי שאמר דן רונן, "יוצרת קשר בין המשכיות לשניו. לא רבים בעולם יכולים להתפאר בכך".

פרויקט מים – מחוות זיכרון לכבודם של ילדים יתומים שנרצחו בשואה

הניה רוטנברג



הפרויקט לא נבנה כרקוויאם לילדים המתים, אלא מתוך כוונה ליצור מסע של תקווה ולהזכיר שהילדים הללו נרצחו רק בגלל היותם שונים. כל רקדן אימץ על הבמה באופן סמלי אחד מהילדים, לא כדי לנסות להחיות את היתומים, שרק מעט מאוד ידוע עליהם, אלא כדי לתת להם בית סמלי, מקום בהיסטוריה של פירת ובזיכרון של האנשים. הרקדנים התארחו עשרה ימים בבתיהם של תושבי העיר והתודעו זה לזה בשיעורי ריקוד ובסדנאות. הם הציגו את המיניאטורות הריקודיות שהביאו, ובתהליך עבודה סדנאי עם שנים עשר מוסיקאים חוברו הקטעים למופע כולל.

הפרויקט הוצג בשבעה מופעים, שכל אחד מהם ארך כשעתיים וחצי והועלה לפני כ-700 צופים. לצילי השיר *מים מים* הוצגה חגיגה של ריקוד ושמתח חיים. המופע הסתיים כשהרקדנים הקימו על הבמה שולחן ארוך, פרשו עליו מפה כשהם משאירים את השולחנות מיותרים וברקע נשמעים קולות ילדים.

בגרמניה, יזמה יוטה צ'ורדה (Jutta Czurda) נכדתו של הקולונל הנאצי רולף צ'ורדה, שהיה מפקד סוכנות המודיעין של המפלגה הנאצית בקרקוב (אס-דה). הקולונל ואשתו התאבדו כשהצבא הרוסי נכנס לעיר ב-1945. צ'ורדה, אמנית גרמנייה העובדת בפירת, מתמודדת עם הכאב, הצער והאובדן באמצעות האמנות בניסיון למנוע הישנות של מקרים כאלה. היא נתנה לפרויקט את שמו ויצרה קשר עם יהודית ארנון, מייסדת להקת המחול הקיבוצית והמנהלת האמנותית שלה לשעבר. ארנון, ניצולת שואה, הקדישה את חייה לריקוד למרות המוראות שחוותה. צ'ורדה פנתה לשלושים ושלושה כוריאוגרפים ברחבי העולם – ביניהם ארנון, פינה באוש, מוריס בז'אר, נאצ'ו דואטו, מץ אק, איציק גלילי, אן תרסה דה קירסמייקר, סוזנה לינקה, האנס ואן מאנן, אוהד נהרין, סשה וולץ ואחרים – וביקשה מכל אחד מהם לשלוח רקדן או רקדנית צעיר/ה הנמצאים בפתח הקריירה המקצועית שלהם, עם מיניאטורת זיכרון של שלוש דקות המוקדשת לילדים אלה.

פרויקט *מים* הוא מחוות זיכרון נרקדת ל-33 ילדים מבית היתומים היהודי בעיר פירת (Fürth) שליד נירנברג בגרמניה. הפרויקט מוקדש לילדים אלה, שבמרס 1942 הובלו מבית היתומים היהודי לאיביצה (Izbica) שבפולין ומשם למחנה הריכוז בלז'ץ. לקבוצת היתומים, שעקבותיהם אבדו ומניחים שנרצחו במחנה השמדה, נלוו ד"ר איזק הלמן, אשתו, שתי בנותיהם, מחנכים ומטפלים נאמנים ומסורים. הללו החליטו להתלוות אל הילדים שעליהם היו אחראים, אף על פי שניתנה להם הזדמנות לעזוב את המדינה קודם לכן. הפרויקט הנרקד מוקדש לגורלם של היתומים, למותם, למשאלות הלב הקטנות שלהם, לחלומותיהם הגדולים, לתקוותיהם ולאהבותיהם. בפרויקט השתתפו רקדנים צעירים מישראל ומרחבי תבל, שרקדו ושרו את שיר העם הישראלי *מים מים*. השיר וריקוד העם הישראלי שנוצר לפיו מסמלים יותר מכל את התקווה ואת מעין החיים. השיר, שנכתב ב-1946, נשאר עד היום אחד הפופולריים ביותר בישראל. את פרויקט הזיכרון הבינלאומי הזה, שהועלה



הים השחור מאת מיה שטרן, צילום: רוני כנעני
The Black Sea by Maya Stern, photo: roni Kna'ani

הניה רוטנברג

פרס על שם גיורא מנור לרקדנים מיה שטרן ותומר שרעבי

על נדיבותו של מנור דיברה גם יהודית ארנון, שהקימה את להקת המחול הקיבוצית בשנות ה-70. ארנון סיפרה שבימים הראשונים של הלהקה, הדרך של הקמת להקת מחול בקיבוץ לא תמיד היתה סוגה בשושים. באותם ימים היה זה מנור שתמיד נתן לה תמיכה. הוא היה מוכן להגיע עד געתון כדי לעבוד בסדנאות עם קבוצה קטנה של רקדנים או לשוחח עם ארנון. גם בקשריו הרבים עם מכרים ועמיתים בחו"ל, הוא תמיד הזכיר את הלהקה הקיבוצית הצעירה ואת דרכה האמנותית הייחודית. רמי באר, כוריאוגרף הבית ומנהלה האמנותית של הלהקה כיום, הוסיף ואמר, שלמנור היתה "אהבת אמת לעולם הריקוד, והיא שאיפשרה לו להישאר רענן תמיד".

בחלק האמנותי של הערב האינטימי והמרגש לזכרו של מנור, מחלוצי התרבות בישראל, הוצגו שני קטעי ריקוד מתוך יצירותיו של באר – הראשון מעבודתו החדשה *60Hz* (2008) והשני מתוך *זיכרון דברים* (1994).

מנכ"ל הלהקה הקיבוצית, חלק עם הנוכחים את זיכרונותיו האישיים וסיפר כיצד כנער צעיר נפגש עם מנור במאי התיאטרון. הוא סיפר שמנור היה בין יוזמי הקמתה של להקת הנוח"ל ואחד ממייסדי בימת הקיבוץ והיה גם בצוות ההקמה של הטלוויזיה הלימודית. בהמשך היה מנור לעיתונאי והתמקד בביקורת מחול בעיתון *על המשמר*, תפקיד שבו החזיק 25 שנים.

ב-1975 ייסד מנור את השנתון *מחול בישראל* בשיתוף עם יהודית ברין-אינבר. השנתון ממשיך לצאת לאור במתכונת של מגזין – *מחול עכשיו*. הוא היה בין מייסדי עמותת הספרייה הישראלית למחול בבית אריאלה, ועד יומו האחרון שימש חבר ההנהלה הציבורית של הספרייה. מנור כתב על מחול בישראל למגזינים בחו"ל ופרסם ספרי מחול וספר אוטוביוגרפי אחד, *הטוב בזמנים, הרע בזמנים*. טולידאנו אמרה שהוא חי את המחול בישראל ושעולם המחול היה לו כמשפחה. הוא גילה אכפתיות גם ברשימות הביקורת שלו, שתמיד היו בנות ולא קטרגניות. לדבריה, מנור עקב אחרי כישרונות צעירים ועודד אותם בדרכם.

באחר צהריים סתווי, ב-19 בנובמבר 2008, התכנסו חבריו ואוהביו של גיורא מנור לטקס לחלוקת פרס על שמו, באירוחו הנדיב של כפר המחול שליד הלהקה הקיבוצית בקיבוץ געתון. יוסי זיידר, מנהל עיזבונו של מנור, יזם הענקת מלגה שנתית לעידוד אמנות הריקוד על שמו של מנור. השנה הוחלט להעניק את המלגה לזוג הרקדנים מיה שטרן ותומר שרעבי.

בנימוקים להענקת המלגה, שניתנה לשטרן ושרעבי על ידי יוסי זיידר וגילה טולידאנו, שגם הנחתה את הערב, נאמר כי העבודה המשותפת רבת השנים של זוג הרקדנים הניבה שפה תנועתית הרמונית משלהם, המבוססת על דיאלוג. שמחונן לשמוע כי בימים אלה החלו שטרן ושרעבי להרחיב את עבודתם עם קבוצת רקדנים, שעמם הקימו קבוצת מחול חדשה. שרעבי, שנשא דברים בשם הזוכים בפרס, אמר בסיכום דבריו כי מנור "השאיר אחריו דרך ללכת בה". את דברי התודה סיימו שטרן ושרעבי בדואט מרגש מתוך הריקוד *סוסיים*.

על הדרך שגיורא מנור השאיר לנו ללכת בה סיפרו חבריו ועמיתיו לפרחי הריקוד הצעירים, שגדשו את האולם. עופרה חכמון אמרה שמנור, שנולד בצ'כיה בשנת 1926, הגיע לישראל לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה וכך ניצלו חייו. הוא נקלט בקיבוץ משמר העמק כילד בן שמונה, ושם החליט לבנות את ביתו בבגרותו. נתן טל,

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 *Decentering Dancing Texts* בעריכת ג'נט לנסדייל (הוצאת פלגרייב ומקמילן, 2008).

expressive or entertaining, and it has some bearing, generally superficial, on folklore. Many of the creators in the field also lack good taste. Choosing a topic or a title for a dance, related to Israel, or relying on a melody written by an Israeli composer to a song in Hebrew cannot replace an original movement lexicon.

Nevertheless, the achievement of these choreographers or the activity of these groups should not be underestimated. A phenomenon, which might be unique to Israel, was created of thousands of amateur youngsters dancing in folk dance events and in the representative folk dance groups with passion and love of dance, to the sounds of Israeli songs, and that in an era when the Internet and other temptations are at our threshold. This is a wonderful phenomenon that must be preserved and fostered while encouraging good taste. Nevertheless, this is, most probably, not the artistic product the pioneers of folk dance and the "Israeli dance for the stage" dreamt of. One should distinguish between the educational phenomenon of thousands of youngsters dancing and being ostentatious about creating

"Israeli dance for the stage". Where have we lost our way?

The first folk dances were created out of the desire to create a unique Israeli style, aiming to get as far as possible from the characteristics of the other genres. Thus, these dances are built on basic universal movement materials such as bouncing, skipping, running and so on. These materials are not unique to the Israeli folk dances and most ethnic dance uses the same elements. The difference between one ethnic style and another lies in the different choreographic use of those basic movement elements. The more emphasized the dosage of characteristics, such as focus on various parts of the body, the rhythm or the use of space, the more specifically the ethnic identity becomes. According to Bahat (2008), when the ethnic identity loses its importance, other channels are sought to express the

need in movement and dance.

I maintain that the "ethnic uniqueness" of the first Israeli folk dances lies precisely in "neutralizing the ethnic", by leaving the basic movement materials in their most natural way; in one word, in their simplicity. Any emphasis of one dosage or another in dimensions of time, space, form and strength, might draw it closer to the known combination identified with the ethnic dance of a certain people or a specific community. Nevertheless, to that "natural simplicity" of the first Israeli folk dances was added the element of the dancers' bursting energy. The combination between natural simplicity and energy created freshness, which came off well with the message of national renewal. In other words, and with the appropriate caution, the uniqueness of the first Israeli folk dances is not in the formal movement characteristics (for instance, a uniquely stylized foot lifting, or a variety of stamping with knee lifting in variations), but precisely in the lack of prominent traits. This is how the simplicity and the modesty of the movement were preserved in its natural origin. The characterization "the young energy" of the dancers could have been translated into the rich use of rapid hopping, running, jumping and deployment within the general space.

That is the core of the problem, because if simplicity is the main characterization of the dance, any complexity and enrichment might destroy it. Since simplicity and energy are the basis of the Israeli folk dances, the development for the stage must be entrusted in the hands of a wise choreographer, who will act with sensitivity, respect, knowledge and creativity. Borrowing materials of other nations is an easy solution but a destructive one.

The more popular the folk dance events became and turned into a livelihood source, the greater became the pressure on the dance instructors to create more and more new folk dances, as if it were about a combination of movements, as customary in Jazz lessons, ending

with a small dance combination. The most popular instructors have also turned into the choreographers of the representative folk dance groups.

Beginning of Rapprochement between the professional dance and the ethnic dance

While the disinterest of professional dance in the folk dances and the "Israeli dance for the stage" has not changed in the course of time, one may occasionally locate exceptional cases of interest in ethnic dance. It seems this trend is increasing, though very slowly. Moshe Efrati adapted, in an extraordinary manner, movement elements out of the Sepharadi Jewry culture in some of the dances he has created. A prominent example is *Camina A-Tourna* (1990), a dance engaging in the Expulsion from Spain and the endless wandering of Jews along the generations. Liat Dror and Nir Ben Gal were pioneers when they started combining belly dances in their programs, for instance in *Donkeys* (1989), *Inta Omri* (1994) and *Dance of Nothing* (1999). They did not do it as part of an international trend of relating to belly dances, which accelerated in the world, but as part of a genuine integration effort into the East. Dror and Ben Gal regarded belly dancing a movement material belonging to the place we live in, and this approach was reinforced by the couple's relocating to the desert and dissociating themselves from the entire show accompanying belly dancing, such as the female dancer's garments. Dror and Ben Gal's international prestige contributed to the concert dance artists' attitude change towards ethnic dance. Barak Marshal combined in his works motifs of Hassidic Dance, Yemenite dance and Pop and Ilana Cohen of Inbal continued creating dances in the company's movement lexicon. Renanna Raz has recently created *Kazuarot* inspired by the Druz Debka and the author of this article is working with members of the Ethiopian community with Eskesta and Beta dance troupes. Inbal Dance Theatre, with a new management headed by

Razi Amitai, has entered a new path: talented choreographers, identified with concert dance will be invited to create dances inspired by ethnic dance. There were great hopes that the Karmiel Festival, which brings together various communities, will also succeed in creating an encounter between the genres. The various genres share the same location in Karmiel Festival, whilst each one maintains its independence. The festival does not initiate nor provide a place for dialogue between concert dance, currently flourishing in Israel and revealing much greater curiosity and awareness than in the past to the treasure of ethnic materials of the communities, and the enterprise of folk dance and the Israeli dance for the stage, which despite its success in drawing thousands of people to the dancing circles has reached a dead end from the artistic point of view. Apparently there is no escape from a clear definition of objectives: a creation of a folk dance, designated for the masses, or development of concert dance for selected professional dancers, inspired by Ethnic dance. There is no contradiction in being open to influences, no matter how diversified they may be, provided the objectives are clear, the professional knowledge exists and primarily good taste is preserved.

Ninety years after Baruch Agadati, the pioneer of concert dance in Israel, turned to the Jewish ethnic traditions, Ashkenazi and Mizrahi, as a source for a new movement lexicon. As known, Agadati's name is associated also with the first Israeli folk dance⁶. Since then, concert dance, ethnic dance of the various communities and the folk dance have gone a long way, and awareness of the strengths and weaknesses of each genre has increased. Now, with new tools of an updated world, with technical and budgetary ability not existing in the past, the time has come for a renewed connection

Endnotes

¹ The Yishov period - the early Jewish settlements in Israel before the establishment of the state of Israel

² Establishing the dance group its being run by Nikova, who immigrated from Russia and was not a member of the Yemenite community, must have facilitated its integration in the 30's and the 40's as part of the dance for the stage making. On the other hand, in the 50's and henceforth, the fact that a Yemenite group was headed by a non-member of that community strengthened its image as an Oriental group.

³ The perception of the "melting pot" did, in fact, threaten the conservation, the revival and the spreading of the Eastern communities' ethnic dances. Already at the end of the 40's Gurit Kadman, the musician Ester Gerzon-Kivi and the literature researcher Yehuda Ratzabi acted for their preservation and documentation. Thereby Kadman preceded her generation and contributed to the growth of a multi-cultural society. According to Ronen (2008), affected by Kadman's activity the community dances contributed to the Israeli folk dances, so that each one of them could feel they were "his own".

⁴ In 1951 the American choreographer Jerome Robbins came to Israel. With regard to the aspiration to create Makhol Yisraeli (Israeli dance), he wrote in the report to an American Fund and to institution in Israel (later on the Israel-America Culture Fund) that the Israeli dancer must assimilate the techniques of classical ballet and modern dance, master these techniques and other, "Till they no longer seem strange and hostile. Only then will you reach the stage where you may make your own experiments, grow and develop".

⁵ Regarding the many arguments about Inbal's mission, see a discussion on the group's way, held in 1975. Toledano, pp. 161-162.

⁶ The folk dance called Horah Agadati was created by Gurit Kadman based on Baruch Agadati's solo dance. Kadman asked the composer Uria Boskovitch to set the song to music.

Bibliography

- Bahat-Ratzon, Naomi. *People Dancing: Dance – Society- Culture in the World and in Israel*, Carmel, Jerusalem, 2004.
- Eshel, Ruth. *Dancing with the Dream – the development of artistic dance in Israel 1920-1964*, Sifriat Hapoalim, 1991.
- _____. "Hips Swirl like a Mobile in Kibbutz Ein-Hashofet: Celebrating pageants in the valley and in the mountains [English]", *Dance Today* no.1,2000, pp. 77-78.
- Toledano, Gila. "Eskesta Dance Theater: Artistic Dance inspired by Ethiopian Folklore", *Dance Today* no.3, 2000, pp.30-35.
- _____. *A Story of A Company: Sara Levi-Tanai and Inbal Dance-Theatre*, Resling, 2005.
- Goren, Ayala-Kadman. "Debka and its Metamorphoses: Affinities Between Arab Debka Dancing and Jewish Debka Dancing in Israel", *Dance Today*, no.3. 2000, pp.10-16.
- Manor, Giora. *The Life and Dance of Gertrud Kraus*, Hakibbutz Hameuchad, 1978.
- Kealiinohomoku, Joann. "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance", *What is Dance – Reading in Theory and Criticism*, Roger Copeland and Marshal Cohen, eds., Oxford University press, 1983, pp.533-548.
- Roginsky, Dina. Folk and Ethnic Dancing in Israel, *Dance Today* no. 3 2000, pp. 18-24.
- _____. Sixty years to the First Dalia conference, 1994-2004: Changes in Israeli Folk Dance [English]", *Dance Today* no. 11, 2004, pp. 87-99.
- Ronen, Dan. "Dance for Everyone: On Multi-Culturalism in Israel and its Influence on the Development of Dance", *Dance Today* no.3, 2000, pp. 4-10.
- _____. "Yearning for Israeli Attributes 'Carmon' in Dance", *Dance Today* no. 5, pp.44-49.
- _____. "Folk Dances as an Inspiration to Artistic Dance", *Dance Today* no.11, 2004, pp.75-81.

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* (Machol Ahshav) (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*.

for concert dance. On the one hand, establishing a group on an ethnic basis was contrary to the concept of the "melting pot". Therefore, it is possible to understand why during the Yishuv period the Biblical ballet of Nikova, and dances produced by her colleagues with ethnic inspiration were welcomed by all society strata and the national institutions. On the other hand, after the State was established, a group identified with an ethnic community, even a dance group engaging in concert dance (there were many arguments regarding the question whether Inbal was a folklore group or not, and what were its objectives)⁵, was a deviation from the declared policy of the "melting pot". Moreover, it was precisely Inbal's great success during its tours abroad, as the first representative of the dance in Israel, which intensified the ambivalent attitude towards it. The pride its success evoked was accompanied by discontent that an ethnic group, identified with a small specific community was representing Israel's dance abroad, precisely during the years the young state desired to project unity and not split and multi-cultures.

The detachment between Inbal Dance Theatre and the modern dance community in Israel was a two-way estrangement. The troupe was composed of dancers and a choreographer of Yemenite origin. Tanai was nourished on the creativity of her Yemenite dancers, their body language, the movement materials and its quality, and succeeded in expressing their special ethnic aspect. The choreographic simplicity of the works Inbal put on stemmed not only from artistic considerations of essence and clarity, which Levy-Tanai was blessed with, but it also matched the dancers' technical qualifications. On the one hand, Inbal withdrew into itself and even maintained that there was ethnic discrimination (Toledano, 2005, pp. 21-32). On the other hand, many of the dancers who were not members of the community could not find a supported professional framework (until the establishment of Bat-Sheva Company in 1964, and this too with

private and not governmental support), regarded Inbal as the only troupe with a support enabling it to act in a professional format. Inbal benefited from conditions that were not available to other modern dance companies, which were in deep financial crisis. Many articles were published in the newspapers under titles such as, "Artistic dance in Israel – No-man's-land" (Eshel, 2001, p.103).

In this context I would like to mention a small personal story. In the middle of the 50's, when I was a 14 year old ballet student I saw a performance of Inbal Dance Theatre at the amphitheatre located in the beautiful big garden of Rothschild Center at central Carmel. The theatre was full. As introduction to the performance Levi-Tanai gave some explanations regarding the costumes and the movement materials of her company. There was festive excitement in the air. The dancers, looking wonderful, and the very special choreography received thunderous applause. Yet to me, who dreamed of becoming a dancer, it was clear that this wonderful group is designed for the physical and mental qualities of the Yemenite community. As a young girl who was not a member of that community, and who grew up on classical ballet and later on modern dance, I knew I could not become part of it. I dare assume that this is how generations of dancers felt, that despite the great appreciation of Levi-Tania's work, they understood that her choreography was not designated for them.

With the years, the reservoir of dancers of Yemenite origin was depleted; the better ones left in order to find their own voice and expand their horizons. Only a small number of the old dancers remained in the group, and the lines were filled with non Yemenite dancers. The new dancers had enhanced technical qualifications compared with the old ones, however, the choreography and the movement language, which a priori were based on the body and the spirituality of the dancer of a Yemenite origin, and not

on the ability of a professional dancer regardless of any specific ethnic origin, have lost their magic and seemed foreign and artificial.

As years went by a unique Inbal language was formed, and would be tested by its ability to be accepted as a net movement lexicon capable of enriching the artistic dance and preserve its vitality and the movement interest also when it is performed by professional dancers without any communal belonging.

As the professional modern dance in Israel was losing interest in ethnic dance it was also getting further away from the Israeli folk dances. In the 50's there was acceleration in creating folk dances, out of which Jonathan Carmon created what is called in the slang of the creators of folk dances "Israeli dance for the stage". Carmon developed a folk dance style designated for the stage in which he integrated basic elements of the Israeli folk dances typical of that period (step, bouncing, skipping, running etc.) and movement elements from ethnic dances of Israel's communities. In addition, he combined in his works jumps like grand jeté, turns like chainé, grand battement, attitude and balancé. Carmon had also a great influence in the perception of using direction and space. Along the years, generations of choreographers emerged, most of whom were his students, developing this dance direction in their own way, however not all of them were blessed with Carmon's talent.

The question may be asked why movements, identified with classical ballet were interwoven into the "Israeli dance for the stage". Apparently, Ausdruckstanz was a more natural partner for cooperation and enrichment. I believe that the reason lies in the fact that Ausdruckstanz was the source from which the said basic materials were retrieved. Ausdruckstanz was unable to provide the new and significant movement lexicon, beyond what it had already provided. The additional potential partner for enrichment was Graham's modern dance, which in fact was rich



Torus by Sahar Azimi, Inbal Dance Theater, photo: Askef

טורוס תחת סהר עזימי, צילום: אסקף

in movement materials but its style bore the creator's personal imprint. Thus, elements of the classical ballet movement lexicon found their way into the "Israeli dance for the stage". Furthermore, it should be noted that Carmon studied dancing with Gertrud Kraus and Mia Arbatova and his artistic career began in concert dance, turned to folk dances and from there reached the "Israeli dance for the stage". An additional aspect of the combination between folk dance and ballet was the habit, already popular in the 50's, of sending young girls to ballet lessons as part of their cultural enrichment. Most of them had no aspirations of becoming professional dancers, but many were attracted to the stage. Folk dance groups provided a framework

for these ambitions, and gained public appreciation. Representative Folk Dance groups were established in the framework of a municipal or a regional authority granting the dancers the joy of dancing and the pleasure of being exposed to stage lights. It was also a way of seeing the world, by participating in the many tours taken by the groups, representing Israel. Frequently, the professional kernel of these groups was built around those dancers who had acquired basic knowledge of classical ballet and dancers who had studied Jazz. In the 70's Jazz became very popular in Israel, following the success of the Shimon Brown "JazzPlus" dance group (1969-1972), and the international prestige of Alvin Ailey Dance Theatre.

The young dancers, who acquired elementary technique in artistic dance, became teachers giving lessons to their dance groups and created their own teaching methods. Out of these youngsters emerged a considerable number of choreographers who created "folk dances" for the masses and also "Israeli dance for the stage" for the representative groups. In both cases they specialized in working with amateurs. Some of the members of these groups reached the professional modern dance companies which were always in need for male dancers. On the other hand, choreographers of the folk dance representative groups, who desired to work with professional dancers and companies, encountered difficulties, stemming from lack of appreciation to their artistic qualifications.

Where did this lack of appreciation, stem from? It appears that the more the choreographers of the "Israeli dance for the stage" integrated movement elements identified with modern and classical dance, as well as trendy folk dances of various nations, the more the tendency of a stage "show" increased, the more disrespect for the works was felt. While the borrowed movement materials from modern dance and classical ballet seemed exciting to the dancers and the choreographers operating in the field of "Israeli dance for the stage", who regarded it as "professionalism", the professional concert dance artists saw things in a different light. The borrowed movement elements, performed by amateurs, left no impression on them. Furthermore, professional choreographers, particularly in the postmodern dance genre, wanted to keep away from familiar movement materials, each trying to express a personal voice and imprint a specific movement mark.

Recently, the choreography of the "Israeli dance for the stage" has become more complex and the standard of dancers has risen, however the movement language, which is the core of the matter, seems like an "odd customer" of modern dance, eclectic movement materials. Sometimes it is



הודו לאה מאת ברק מרשל, צילום: אסקף
Aunt Lea by Barak Marshal, Inbal
Dance Theater, photo: Askef

Ruth Eshel

Connection and Detachment Junctions between Concert Dance and the Ethnic Dance in Israel

The relationship between Concert Dance (Artistic dance) and Ethnic Dance in Israel has undergone many changes. During the Period of the early Yishuv¹ there was cross fertilization between these two dance genres, however, after the State was established, concert dance and the ethnic dance started to move apart. This article aims at following the key-points of connection, detachment and the option of rapprochement between the two aforementioned genres from the view point of a person who was raised on concert dance.

Several clarification sentences are required regarding the central characterizations of the terms the article will refer to. The term "ethnic dance" serves as an umbrella assembling all dance expressions responding to the needs of a society, whose members have common genetic, linguistic and cultural relations, with a special emphasis on cultural tradition (Keallinohomoku, 1983). According to Bahat (2004, pp.28-32), this relates to the widest dance basis from which several dancing types split up: ritual dance, folklore dance, social dance and concert dance. Concert dance is located at the upper edge of the pyramid, artistically speaking.

Linking up during the Yishuv Period

The source of the close ties between concert dance and ethnic dance in the Yishuv period lies in the artistic concept the creators brought with them from Europe upon immigrating to Israel. Artists of *ausdruckstanz* (dance of expression) rejected classical ballet in all its components, arguing that this type of dance represented conventions of the old world. On the other hand, they treated with appreciation performances of ethnic soloists who performed in Europe between the two World Wars. These represented in their eyes the genuine tradition of a nation reinforced in the 19th century following the national struggles for independence in Europe, known as the "Spring of Nations".

The technical level of the *ausdruckstanz*

dancers was not high and relied considerably on talent, musicality and natural ability. Therefore, the ethnic dancers' ability and the rich movement language of this genre were appreciated, being conspicuous on the poor movement language of the *ausdruckstanz* at the beginning of its route. Although *ausdruckstanz* was considered *avant-garde*, the artists integrated ethnic dances in their repertoire.

The dancer and choreographer Ruth Saint-Denis created her repertoire with the inspiration of exotic ethnical cultures. Rudolf Von Laban claimed that part of the *ausdruckstanz* artists' role was to create "movement choirs" instead of traditional folk dances. He created amateur mass performances on topics related to trade unions, and all in the "spirit of the period" (Manor, 1978, p. 33). The classical ballet also integrated ethnic dances into ballets created by Marius Petipa at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century.

Dance artists who immigrated to Israel during the period of the Yishuv brought along the approach of encouraging ties between concert and ethnic dance. The practical expression of this approach was in the aspiration to create a Hebrew dance with its various components – concert dance and folk dances. The choreographers searched for inspiration sources and turned to the small Yemenite community and the local Arabs. Their way of life, which seemed to have remained still and unchanged with time, ignited their imagination. The Jews of Yemenite origin were identified as continuing the Jewish history, interrupted by Exile 2000 years earlier, whereas the admiration for the "noble" Orientals was affected by the European Orientalism.

The repertoire of the concert and classical ballet artists included ethnic dances. A well-known dance, for instance, was *Vodka* (estimated date, the beginning of the 30's) by Gertrud Kraus. The ballet dancer Mia Arbatova performed Russian, Spanish and Oriental dances. A prominent example

of integration between concert dance and folk dance was Rina Nikova's biblical ballet group where young dances of Yemenite origin performed. Despite the dominant Yemenite ethnic component, the group was considered part of the modern dance activity in the Yishuv, and participated in the dance contest in 1937². At the same time, the dance artists in the Yishuv, Leah Bergstein and Yardena Cohen, being the most prominent among them, contributed to creating new holiday pageants related to the land. Part of the pageant dances were adopted by the people and turned into folk dances.

Detachment

The cross fertilization between concert and ethnic dance ended after the establishment of the State. The detachment between the two genres was related to demographic changes occurring in the first years of the State and the turnabout the concert dance has undergone. During the Yishuv period most of the Jewish population came from Central and Eastern Europe. However, following the War of Independence and the establishment of the State a massive immigration of Mizrahi (Eastern) Jews, driven away from the Arab countries arrived, changing the demographic balance between Ashkenazi and Mizrahi Jews. This massive immigration was compounded by the immigration of remnant refugees from Europe and the immigration from the United States and other English speaking countries. Thus, the assembly of Jews from all over the world in Israel aggravated the problem of Jewish cultural mixture in the country. Attempting to tackle this problem the policy of the "melting pot" was consolidated, holding the view that the heritage of each community was not to be fostered in order to enable the forming of a common core for all the communities. Out of this core, so it was hoped, the Israeli culture would be formed³. With the background of this policy, seeking to weaken the uniqueness of each community and strengthen the common core, the

enthusiasm for ethnic and oriental dance faded away as representing in appearance and culture the Jews of ancient Israel. The phenomenon of pushing tradition away, up to feeling ashamed of it, characterized a considerable part of the immigrant population, desiring to expedite the process of their becoming Israelis. On the other hand, there were immigrants who wanted to preserve the tradition they were raised on and felt at home with.

The second significant change which occurred in Israel is the style transformation of concert dance. *Ausdruckstanz* was rejected and instead, the American dance in the Martha Graham style was gradually adopted, granting the dancers a stylized movement lexicon and a training methodology. The ambition to professionalize on a universal level was top priority of the "new" concert dance, whereas the aspiration to create *Makhol Ivri* (Hebrew Dance) was postponed. Furthermore, associating with the ethnic was perceived as a disadvantage, which might color the dance work with localism and provinciality, while the dance artists were striving for the peak of international artistic level.

Inbal Dance Theatre

With the background of the demographic and artistic revolution and the "Melting Pot" policy during Israel's first years, Inbal Dance Theatre was established by Sara Levi Tanai. This was an example of creating a modern dance theatre nourished on ethnic materials. The timing of establishing the company created opportunity for new avenues for it yet closed others. The young country's relations with the United States, for instance, led to the establishment of the American Fund for Institutions in Israel (later called the America-Israel Cultural Foundation), which initiated the choreographer Jerome Robbins' visit to the country (1951)⁴. With his recommendation, the Fund began supporting Inbal, the first group that was able to work as a professional group in the years when there was no government support

Table of Contents

On the cover: Vertigo Dance Company,
White Noise by Noa Wertheim ,dancer:
Maya Reshef ,photo :Gadi Dagon

Dance Today

The Dance Magazine of Israel
Issue no. 15, January 2009

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: Avi Natan
052-5556534
avinatan@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

Connection and detachment junctions
between Concert Dance and the Ethnic Dance in Israel | Ruth Eshel **3**

Kazuarria – A feminine weave of Ethnic
Dance in Concert Dance | Einav Rozenblit **9**

Servants from all the worlds – in a gypsy village whose
inhabitants listen to Hassidic music, Contemporary Dance
is being danced and the British aristocracy is being served – Barak
Marshall performs the miracle in his new work *Monger* | Yonat Rotman **13**

Is there a future for Ethnic Dance in Israel? | Ayala Goren **15**

To fish for the Eskesta – creation processes
for building contemporary Ethiopian Dance | Ruth Eshel **18**

Curtain Up

Compressed and rapid | Ruth Eshel **25**

It is necessary to return to dancing:
The crisis of "Curtain Up" | Gabi Eldor **26**

Following *Post Martha* – repetitive questions about the essence
of dance / meeting with Niv Scenfeld and Oren La'or | Nava Zuckerman **27**

From a dance photographer's viewpoint | Kfir Bolotin **29**

How and why have I become an advisor, an examiner and a chief supervisor on
the subject of dance in the "Organization for International
Bachelor of Art Degree for high school students" – IB | Ze'eva Cohen **32**

To be within the body at school: Phenomenology
of dance among girls at the Dance streams | Yali Nativ **36**

To dance "through life" | Dan Ronen **40**

What is seen from here cannot be seen from there | Rachel Bielsky-Cohen **42**

Dance villages in Israel | Frem-Shay Hermon **45**

A different Viewpoint

An interview with the artist Ruth Kaner: Theatre,
movement, text and the relation between them | Yonat Rotman **48**

Premières of June - December 2008 | Michal Rosenzweig **50**

Conferences and Festivals

A dance stage is being built in Jerusalem – Mahol Shalem | Lilach Gavish **54**

At the juncture line: contact improvisation in Israel | Lilach Gavish **55**

The dynamic body in open space – International
conference at the Laban Center in London | Milca Leon **57**

Dance up to 1938, Dance of today | Gabi Eldor **58**

Ilana Cohen retires and spreads her wings | Henia Rottenberg **59**

The Giora Manor Award to the dancers
Mia Stern and Tomer Shar'abi | Henia Rottenberg **60**

Water Project – a memorial gesture in honor of
orphan children murdered in the Holocaust | Henia Rottenberg **61**

Connections and detachment junctions between
Concert Dance and Ethnic Dance in Israel [English] | Ruth Eshel **67**

Contents [English] **68**

איתר בכל פעימה

DanceShop

רשת חנויות לבגדי מחול ואירובי

GAYNOR
MINDEN.
dancer.com

Sansha

capezio
Performance Made Perfect

2D

Watermezzo

קפצ'נא
CAPEZ'NIA

Grishko®

So/Danca

משרדים רח' החרושת 2, בית וילה רמה, רעננה טל. 09 7414143 פקס. 09 7482105 / תל אביב אבן גבירול 42 טל. 03 6091763
ראשון לציון סחרוב 19, קניון ערי החוף שער 2 טל. 03 9614620 / פתח תקוה ההגנה 5 טל. 03 9312154
רמת השרון סוקולוב 52 (פסאז') טל. 03 5402703 / רעננה החרושת 2, בית וילה רמה, א.ת. רעננה טל. 09 7414143
חיפה שד' הנשיא 115 טל. 04 8380027 / קרית ביאליק, קריון שדרה חיצונית דרומית טל. 04 8741895

שיחת חינם 1 800 22 4945 / www.danceshop.co.il

מחול שלם

בית עכשווי למחול

מחול שלם, מאגד יוצרי מחול החולקים חזון משותף לקידום תרבות המחול העצמאי בירושלים ובארץ ככלל. חברי הקבוצה פועלים בלב ירושלים, למען ביסוס תשתית של עשייה תרבותית מתמשכת בעיר וחותרים לקדם הווייה של יצירת מחול עצמאי איכותי ומקצועי. את הפרויקט יזמו, בשנת 2002 יוצרים עצמאיים במטרה לייצר תשתית ארגונית המספקת משאבים, מסגרת הפקתית, חללי חזרות וליווי אמנותי ליוצרי מחול עצמאי. במסגרת פעילותו השוטפת, יוזם ומפיק מחול שלם מגוון אירועי מחול המפגישים את מיטב יוצרי המחול העכשווי עם הציבור הרחב: פסטיבל מחול שלם, פסטיבל בינלאומי של Euro, פרויקט "מחול סדרתי", פרויקט "The Art of Form", פרויקט "רוקדים ברחובות". בימים אלה מתחיל מחול שלם בשיפוץ חלל חזרות חדש בשכונת מורשה בירושלים לטובת יוצרי המחול העצמאי.

אתר מחול שלם:

WWW.MACHOL-SHALEM.ORG

פעילות מחול שלם נתמכת על ידי מינהל קהילתי לב העיר, מינהל תרבות - משרד המדע התרבות והספורט, אגף תרבות - עיריית ירושלים, הקרן לירושלים, חברת עדן לפיתוח מרכז ירושלים, קרן ברכה, מועצת הפיס לתרבות ואמנות, סטארט-אפ ירושלים, עמותת הכוריאוגרפים וחברת טבע.

המופעים הבאים:

17 לינואר 2009
מחול שלם בכורות תל אביב, תיאטרון תמונע

11 לפברואר 2009
מחול שלם מציג, במסגרת "משהו אחר" מיסודה של הקרן לירושלים, מרכז ז'ראר בכר, ירושלים

ניהול אמנותי: עפרה אידל ורובי אדלמן ליווי אמנותי: שלמה פלסנר הפקה: מחול שלם, מינהל קהילתי לב העיר



מחול שלם
בית עכשווי למחול