

גליון מס' 16 | דצמבר 2009 | מחיר 45₪ | ISSN 1565-1568

# החול ארסיו

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



# קוראות וקוראים יקרים,

הלהקה בראשונה ב־1980 והציגה את *פולחן האביב* (1975). השפעתה על עולם המחול הישראלי היתה גדולה ביותר, וחשיבותה בכך שעוררה אצל יוצרים ישראלים את הקשר ההיסטורי הישראלי המיוחד עם מחול ההבעה הגרמני, שנדחה על ידי הסגנון המודרני והפוסט־מודרני.

ייחודו של מרס קנינגהם (1919-2009), רקדן וכוריאוגרף אמריקאי, הוא בשחרור מעקרונותיה המסורתיים של הכוריאוגרפיה. כבר משנות ה־50 של המאה ה־20, לאחר שפרש מלהקתה של מרתה גרהאם, הוא עסק בשכלול גישתו הכוריאוגרפית, שבבסיסה עמדו המקריות והשרירותיות. קנינגהם הגיע לסיור הופעות ראשון בישראל עם קרולין קרלסון (Carlson) בשנת 1977, אבל סגנונו לא נקלט בארץ.

מייקל ג'קסון (1958-2009), הצעיר מבין השלושה, ידוע אמנם יותר כזמר, אבל הוא ייזכר גם כרקדן גדול וכמודל חיקוי לרבים, כולל בישראל. בקליפים הרבים שלו אפשר לראות את הצעדים, הטריקים והאפקטים הרבים שהתלוו לשיריו. הידועים יותר ביניהם היו תנועת אגן הירכיים, הכוללת גם הנחת היד על המפשעה, והליכת הירח המפורסמת.

בחזרה לענייני דיומא. הנושא המרכזי של גיליון זה הוא המתח שבין מרכז לשוליים, במגוון היבטים ומשמעויות. הניה רוטנברג בוחנת ב*בטריס* (2006) של נועה דר כיצד ביטויים אוונגרדיים של השוליים האסתטיים, העוסקים בדיאלוג מבצע/יוצר, מוסטים אל לב המחול התיאטרלי הממוסד. רינה בדש עוסקת במאמרה בסוגיות של שוליים ומרכז גיאוגרפיים ופוליטיים, ואילו שרי אלרון בוחנת את פועלה של רינה ניקובה בישראל – שולי עולם המחול, לעומת ניו יורק – טבורו, במחצית הראשונה של המאה ה־20. מאמרה של עינב רוזנבליט בוחן את המתח בין שוליים למרכז כפי שהוא מגולם בסיפורו של תיאטרון קליפה ויונת רוטמן מציגה סקירה היסטורית המגוללת את האופן שבו יצרו קהילות הנשים בקיבוצים את אולפני המחול בפריפריה, עד שהפכו לגורם ייחודי ומרכזי בתחום החינוך למחול בארץ. ליאורה בינג מבררת את היחס בין מרכז לפריפריה בהקשר של האופן שבו אנו רואים את מעשה האמנות בכלל ואת הריקוד בפרט, ודנה מילס עוסקת בתפקיד הייחודי של המחול והתנועה בהתמודדות עם יחסי מרכז ופריפריה בטרגדיה היוונית הקלאסית.

עוד בחוברת זאת, אינדקס של כל המאמרים שהתפרסמו בחוברות *מחול עכשיו* 1-15, בעריכתן של רות אשל ומיכל רוזנוצ'י. הוא מאורגן על פי שתי קטגוריות מרכזיות – נושאים ומחברים, כשהראשונה מתחלקת לתתי נושאים נוספים. אנו מקוות שתמצאו חוברת זאת מעניינת, מגוונת ומעשירה.

רות אשל והניה רוטנברג

מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 | 1

ב עוד אנו עוסקות בהכנות האחרונות לקראת הורדת החוברת לדפוס הגיעה אלינו הידיעה המצערת על פטירתה של גילה טולידאנו (1927-2009), לאחר מחלה קשה. פועלה של גילה טולידאנו, אשה חכמה ונדיבה, יוזמת ומבצעת, כרוך בהיסטוריה של המחול בישראל. בשלהי שנות ה־40, בקורס למדריכי ריקודי עם, היא פגשה לראשונה בשרה לוי־תנאי שהזמינה אותה להצטרף לארגון הקבוצה הצעירה שאספה, שלימים היתה לתיאטרון־מחול ענבל (1949). בהמשך היתה טולידאנו למנהלת האדמיניסטרטיבית של הלהקה, ואיפשרה ללוי־תנאי להתמקד ביצירה.

לאחר שפרשה מעבודתה בענבל, סייעה טולידאנו לגיורא מנור בהוצאת השנתון *מחול בישראל* ובשנת 1984 הצטרפה לעמותה של הספרייה למחול בישראל, שזה עתה הוקמה. בהמלצת מנור היא מונתה לספרנית ובהמשך היתה למנהלת הספרייה לצד מנור, ששימש יועץ אמנותי. בספרייה השקיעה את מרצה בניהול ובהקמת ארכיון תיעוד המחול הישראלי. בתקופה שניהלה את הספרייה היתה שותפה להוצאת ספרי מחול ובהם *חיי המחול של גרטרוד קראוס* (מנור, 1978), *אגדת – חלוץ המחול החדש בארץ ישראל* (עורך מנור, 1986), *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל* (רות אשל, 1991) ותרגום ספרה של דוריס האמפרי *אמנות עשיית המחולות* (מנור, 1984).

כשפרשה לגמלאות, החליטה שזה הזמן המתאים להתפנות לתשוקתה האחרת – לימודים אקדמיים. במסגרת זאת היא חקרה את ההיסטוריה של תיאטרון־מחול ענבל ופירסמה את הספר *סיפורה של להקה: שרה לוי־תנאי ותיאטרון־מחול ענבל* (רסלינג, 2005). בשנים האחרונות היתה חברה במדור למחול במינהל התרבות וזימה פרויקטים שונים. אחד מהם היה תיעוד הריקודים של העדה האתיופית, פרויקט שקיבלה על עצמה ד"ר רות אשל, שהתפתח להקמת להקות מחול המבוססות על השפה התנועתית המיוחדת של עדה זאת, להקות *אסקסטה* ו*ביתא*. היוזמה האחרונה של טולידאנו היתה גם סגירת מעגל. היא הניעה פרויקט העוסק בשפה הענבלית שיצרה לוי־תנאי במסגרת בית הספר לאמנויות המחול בסמינר הקיבוצים. במסגרת זאת, הממשיכה להתקיים גם לאחר מותה, הסטודנטים והמורים לומדים, רוקדים וחוקרים את שפת התנועה של לוי־תנאי ואת יצירתה.

בשנת 2009 הלכו לעולמם שלושה יוצרים מרכזיים בעולם המחול, שהיו רלוונטיים ומשפיעים עד יום מותם – פינה באוש (Bausch), מרס קנינגהם (Cunningham) ומייקל ג'קסון (Jackson). פינה באוש (1940-2009) נחשבת אחת הדמויות המרכזיות ורבות השפעה בסוגת תיאטרון־המחול, שפריחתה החלה בשנות ה־70 של המאה הקודמת. באוש, תלמידתו של קורט יוס, ממיסדי מחול ההבעה הגרמני, היתה המנהלת האמנותית והיוצרת של להקתה בוופרטל שבגרמניה מאז 1972. לישראל הגיעה עם

בישוער: להקת המחול הקיבוצית  
60Hz, מאת רמי באר, צילום: מיכאל כהן

**מחול עכשיו**

כתב עת למחול, גיליון 16, דצמבר 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 שני

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

הדפסה וכריכה: א.א.א. הדפסות  
הפצה: תיאטרון תמונע  
מו"ל: תיאטרון תמונע  
כתובת: 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: תיאטרון תמונע (דגנית)  
dance.today.israel@gmail.com

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' 16 | דצמבר 2009

- השוליים במרכז: טטריס של נועה דר | הניה רוטנברג **3**
- עירומים בקליפתם: קבוצת תיאטרון קליפה | עינב רוזנבליט **7**
- נקודת החן הארצישראלית בשולי יורת המחול הרותחת של ניו יורק, 1931-1928 | שרי אלרון **12**
- מחשבות על מרכז ופריפריה בעקבות היינריך פון קלייסט | ליאורה בינג-היידיקר **15**
- אלוהים שונא לשון מתפארת: התפקיד הייחודי של התנועה והמחול בהתמודדות עם יחסי מרכז-פריפריה בפוליס היוונית, כפי שהם באים לביטוי בטרגדיה | דנה מילס **18**
- "להתרחק מהעיר, לרקוד אתך במדבר: מהלך ג' ב'פריקט דו-קיום ערבי-יהודי במחול" | רינה בדש **21**
- כנס יאיר שפירא: מראה המשקפת את מקומן המרכזי של אולפנות המחול מהפריפריה בתחום החינוך למחול בארץ | יונת רוטמן **25**
- לזכרם**
- 100 שנה לבלט הרוסי של דיאגילב | גבי אלדור **29**
- ברכה דודאי, 1937-2009, מסכת של מעשים | דן רונן **31**
- דברים לזכרה של פרל לנג - רקדנית, כוריאוגרפית, מנהלת אמנותית ומורה, 1920-2009 | רינה גלוק **32**
- פרל לנג | אהובה ענברי **33**
- כנסים, פסטיבלים**
- גוונים במחול 2009 | הניה רוטנברג **35**
- כוריאוגרפיה בברזל - אנדריי קומנין | הניה רוטנברג **38**
- תחרויות המחול העממי בפסטיבל כרמיאל 2009 | רות אשל **39**
- אובייקטים כוריאוגרפיים: פסטיבל אביב באוטרכט, הולנד, 16-26 באפריל | גבי אלדור **40**
- בכורות ינואר-יוני 2009 | אדווה קורן **41**
- אינדקס מחול עכשיו לפי שמות מחברים, 1-15 | רות אשל ומיכל רוזנצווייג **44**
- אינדקס מחול עכשיו לפי נושאים, 1-15 | רות אשל ומיכל רוזנצווייג **48**
- Henia Rottenberg | Fringes at the center: Tetris by Noah Dar **59**
- תוכן עניינים באנגלית **60**



# השוליים במרכז: טטריס של נועה דר

הניה רוטנברג



כל הצילומים במאמר הם של טטריס מאת נועה דר, צילום: תמר לם  
All pictures in this article are of Tetris by Noa Dar, photographer: Tamar Lam

בריקוד *טטריס* (2006), הכוריאוגרפית נועה נטי שמייע־עפר, בדיאלוג המוליד מרחב מופע ייחודי שבו הצופים מתבוננים במתרחש מהמקום שבו נפגשות רגלי הרקדנים עם משטח הריקוד. שמייע־עופר יצרה מבנה מיוחד – משטח עץ מוגבה, שבו נקרעו פתחים. הצופים עומדים מתחת למשטח, מכניסים את ראשיהם מבעד לפתחים ומתבוננים בתנועת הרקדנים. *בטטריס*, הצופים אינם מסתתרים בחשכת האודיטוריום, אלא חודרים לתוך המופע באמצעות ראשיהם הבוקעים מהחורים שנפערו במשטח. מצד אחד, הרקדנים הנעים מעל לראשי הצופים חשופים ומעורטלים למבטיהם החודרניים, אבל מצד אחר הם יכולים להשתמש בקרבה הגדולה כדי לפתות את הצופים או לאיים עליהם. מערכת היחסים יוצאת הדופן שנוצרה בריקוד אינה ידידותית בהכרח; היא מרתיעה ולא פעם אף מאיימת, וככזאת היא מערערת את שיווי המשקל המסורתי והמקובל בין צופה למבצע. מרחב יוצא דופן זה מרחיק את הקהל מהאודיטוריום הבטוח של אולם התיאטרון, ומאפשר לו להשתתף בהתרחשות שונה ומאתגרת, המהווה חלק בלתי נפרד מעיצוב הריקוד.

במחצית הראשונה של המופע, הצופים נראים כמבחינים בריקוד. הם מנסים להבין את המשחק, אך כעבור זמן מה הם מבינים שהמשחק הוא רק תירוץ למבצע. הצופים נאלצים להסתכל על הריקוד, אך הם מנסים להימנע מכך. הצופים נאלצים להסתכל על הריקוד, אך הם מנסים להימנע מכך. הצופים נאלצים להסתכל על הריקוד, אך הם מנסים להימנע מכך.

*טטריס*, הריקוד שאני מבקשת לבחון כאן, עוסק ב"בחינה מחודשת של יחסי צופה / מבצע / חלל" (מתוך התוכנית). ביחסים אלה מעורבים התנועה, החומר והמרחב. המניפולציה של הבמה המנוקבת מאפשרת לדר לשבור את המרחק הבטוח והמוכר בין המבצע והצופה ואת המוסכמות הנלוות אליו. המיקום בטריטוריה לא מוכרת מאפשר לצופים

ב*טטריס* חוויה רעננה של התבוננות בריקוד. הם יכולים לראות מקרוב את מעטפת העור ואת הזיעה, אך גם להתמקד בהתבוננות בחלקי הגוף של הרקדנים ולא לראות את הגוף המתנועע כשלם. מאמר זה יבחן כיצד הבמה המחוררת והאינטימיות הנכפית על הצופים מאתגרות את מערכת היחסים צופה־מבצע וכך משפיעות על המתח הנוצר בין קרבה לריחוק, בין קיבוען לתנועה, בין זרות למעורבות בחוויה המשותפת.

בהקשר של *טטריס*, המושג "השוליים במרכז" משרטט את גבולות הריקוד בין שני תחומים מובהקים: בין השוליים האוונגרדיים למרכז הרפרטוארי. יצירה זו הוזמנה, אמנם, על ידי מסגרת השואפת להשתייך לשוליים, פסטיבל עכו לתיאטרון אחר 2006 – ואף זכתה שם לציון לשבח על חדשנותה – אך דיון זה אינו עוסק במיקומה של היוצרת בשוליים האוונגרדיים, במרכז הרפרטוארי או במרחב שביניהם. מאמר זה אינו עוסק גם בשוליים ובמרכז גיאוגרפיים,

למרות מיקומה של דר כיוצרת ב"מרכז" ולמרות המתח המתלווה לצורך להגיע לחלל מסוים שבו היא בוחרת להציג את העבודה (הסטודיו), כדי לצפות ב*טטריס*. המאמר אינו עוסק גם בשאלה של שוליים ומרכז חברתיים וביחסים ביניהם ואינו מתייחס למעורבות הפוליטית של היוצרת או לאמירה החברתית שאולי עולה מעבודה זאת. מאמר זה יעסוק בביטוי של שוליים ומרכז אסתטיים ב*טטריס*. הוא יציג את התפיסות החדשניות שבהן עסקו אמני מחול האוונגרד שפרח במחצית המאה ה־20 בניו יורק, את הדרך שבה בחרה דר לטפל בסוגיות שהוצגו כחלק מהשוליים ואת האופן שבו היא מניעה אותן אל לב המחול התיאטרלי הממוסד.

### צורת הבמה וחוויות ההסתכלות

הזיקה בין צורת הבמה לבין השפעתה על חוויות הצפייה התפתחה עם המופעים הראשונים של המחול התיאטרלי במערב, שהחל לשגשג במאה ה־16 ובמאה ה־17. מופעים אלה, שהקדימו את



המצאת במת הפרוסניום (proscenium)<sup>1</sup>, הועלו באולמות רחבי ידיים שבהם רוב הקהל ישב ביציעים מוגבהים שהקיפו את רצפת הריקודים משלושה צדדים. מאחר שרוב הצופים ראו את המופע מלמעלה, תשומת הלב התמקדה בעיקר בתצורות שיצרו הרוקדים, חובבים ממעמד האצולה, על רצפת הריקודים<sup>2</sup>. המצאתה של במת הפרוסניום באיטליה (1580), על ידי אנדראה פלדיו (Palladio), התפשטה במהירות לעולם המערבי והחותם שהטביעה בהתפתחות המחול התיאטרלי ניכר עד היום<sup>3</sup>. האולם בעל צורת האודיטוריום הדגיש את התחזקות מעמדו של הרקדן המקצועי, את המסגרת והאשליה היצורית של הבמה, אך יותר מכל הביא להפרדה בין הצופה למבצע. בהופעות המבוצעות על במת פרוסניום יושבים הצופים באולם מוחשך, מצב המאפשר ריחוק ואי־מעורבות במתרחש על הבמה. כתוצאה מהפרדה זו התפתח ניכור חברתי בין הצופה למבצע.

מאז המצאתה תפסה במת הפרוסניום את מקומה כמרכז ההוויה התיאטרונית במערב. ברוב התיאטראות המסורתיות התקבע האודיטוריום כצורה תיאטרלית, שבה האמנים נמצאים על הבמה והקהל יושב וצופה בהם מהאולם. ביקורת על המחול הממוסד במאה ה־20 – הבלט והמחול המודרני – הביאה לשינוי באופן שבו נתפס מרחב המופע על ידי האמנים. בשנת 1952 אירגנו המלחין והתיאורטיקן ג'ון קייג' (Cage, 1912-1992) והרקדן והכוריאוגרף מרס קינגהם (Cunningham 1919-2009) אירוע מולטימדיה בבלק מאונטיין קולג' (Black Mountain College)<sup>4</sup>. באירוע זה ישבו הצופים בזירה מרובעת, שנתחמה על ידי מעברים אלכסוניים לארבעה משולשים. קינגהם אילתר ריקוד במעברים, על התקרה הוקרן סרט שגלש לקירות, קייג' קרא טקסט על מוסיקה וזן בודהיזם ודייוויד טיודור (Tudor) ניגן בפסנתר מכונן (Goldberg, 1996). בבלק מאונטיין קולג' נוצרה פרדיגמה חדשה.

תרומה משמעותית לשיח העוסק בתפיסת המרחב ביחס למבט, שבאה לידי ביטוי באירוע זה, היתה קשורה לעבודה החלוצית שהתרחשה עוד קודם לכן בבית הספר של הבאוהאוס באירופה (-1933). היא הובאה לבלק מאונטיין (1919). היא הובאה לבלק מאונטיין קולג' בסתיו 1933 על ידי האמן ג'וזף ואני אלברס (Albers), מורה לשעבר בבאוהאוס, שהזמין את שאנטי שאבינסקי (Schawinsky, 1936) להרחיב את התנסויות הבמה, שנשענו על היוזמות של לאזלו מולי־נאגי (Mohly-Nagy) בבאוהאוס<sup>5</sup>. אלה עסקו במערכת יחסים יצירתיות, הנובעות מההפרדה בין הבמה לצופה. מולי־נאגי טען שעל מנת ליצור פעילות בימתית שבה הצופה לא יהיה שתף חרישי, אלא ייקח חלק בפעולה, נדרשים אמצעים מכניים חדשים שיחליפו את פעולת המציצנות ביחס לבמה (Mohly-Nagy, 1961). בהמשך עיצב וולטר גרפיוס (Gropius), מנהל הבאוהאוס, את "התיאטרון הטוטלי" (Total Theater), בניין המורכב מבמות בשלוש צורות (Theater), מחול ג'ודסון על עולם המחול היתה שולית בזמנה. הקבוצה זכתה להערכה הראויה לה רק בדיעבד. ההתנסויות התנועתיות של קבוצת ג'ודסון, שהודרו מהזרם המרכזי בגלל היותן חלק מתנועת אוונגרד שולית, התרככו עם השנים וחילחלו לזרם המרכזי במחול. הן עשו הרבה יותר מזה. התנסויות אלה שינו את האופן שבו נתפסת אמנות הריקוד ופתחו לכוריאוגרפים חלון המאפשר להם בחירה חופשית בהיבטים הכוריאוגרפיים, הסגנוניים, המרחביים והאחרים של המופע, כפי שנראה ב*טטריס*.

בראון (Brown), סטיב פאקסטון (Paxton), סימון פורטי (Forti) ואחרים – קראו תיגר על הדרך שבה הבינו עד אז את הריקוד, על שיטות האימון המקובלות בתחום ועל המוסדות שבהם הוא נלמד (Connor, 1997). המרחב היה אחת הסוגיות הרדיקליות שאליהן התייחסו האמנים בתיאטרון מחול ג'ודסון, במובן של השימוש בו בתוך הריקוד ובכל הנוגע למונחים כמו מקום וחוויות הצפייה<sup>6</sup>.

בין המופעים שיצרו אמנים באתרים לא קונבנציונליים אפשר לציין את עבודותיה הראשונות של סימון פורטי, *See ו־Rollers* (שתיהן ב־1960), שהוצגו בגלריה לאמנות. השימוש שעשתה פורטי במרחב שונה פרץ את התפיסות המקובלות במחול המודרני אבל גם היטי את הפעילות המחולית מעולם הריקוד לעולם האמנות. בעצם הפעולה הזאת היא העמידה את הכוריאוגרף לצדו של אמן ויזואלי, שמעמדו נחשב רציני יותר. מרדית מונק (Monk), יוצרת אחרת, דרשה מהקהל שבא לצפות ביצירתה *Vessel* (1971) לעבור ממקום אחד לאחר תוך כדי המופע: ממוזיאון וגנהיים לתיאטרון פרוסניום, ומשם לעליית הגג שלה. טרישה בראון (Brown), לעומת זאת, יצרה את הריקוד *Roof Piece* (1971), שבו רקדנים, שניצבו על שנים־עשר גגות של בניינים במנהטן, ניסו לחזור בדיוק מקסימלי על תנועות של עמיתיהם. לעבודות אלה, שבוצעו באתרים לא קונבנציונליים, היו השפעות משמיות על תפיסת הכוריאוגרפיה ועל חוויות ההסתכלות של הצופים. איבון ריינר נטשה את המבט המציצני של הצופה בעבודתה *Trio A* (1962), שבה מיקדה את תשומת לבם של הצופים בתנועות המבוססות על ביצוע מטלה. יוצרת אחרת שעירערה על מקומו של המבצע הנרקיסיסטי היתה טרישה בראון. בריקוד *Insider* (1966) היא איתגרה את הצופים והישירה אליהם מבט, תוך שהיא מתנועעת על סף הבמה.

לתיאטרון מחול ג'ודסון אמנם היה קהל נאמן – אמנים, אינטלקטואלים ואנשים שגרו בשכונת לכנסייה – אבל בשנים הראשונות לפעילותה של הקבוצה הביקורת נטתה להתעלם ממנה (Banes, 1987, p. 13). כמו במקרה של תנועות אוונגרד אחרות, ההשפעה של תיאטרון מחול ג'ודסון על עולם המחול היתה שולית בזמנה. הקבוצה זכתה להערכה הראויה לה רק בדיעבד. ההתנסויות התנועתיות של קבוצת ג'ודסון, שהודרו מהזרם המרכזי בגלל היותן חלק מתנועת אוונגרד שולית, התרככו עם השנים וחילחלו לזרם המרכזי במחול. הן עשו הרבה יותר מזה. התנסויות אלה שינו את האופן שבו נתפסת אמנות הריקוד ופתחו לכוריאוגרפים חלון המאפשר להם בחירה חופשית בהיבטים הכוריאוגרפיים, הסגנוניים, המרחביים והאחרים של המופע, כפי שנראה ב*טטריס*.

### גבולות האינטימיות

הצופה ב*טטריס*, מופע־משחק<sup>7</sup>, מתעמת עם חוויות ההסתכלות מיד בכניסה לסטודיו. כמו בטקס חילוני, כל אחד מהצופים – 69 במספר – עובר בעד שער צר שבו הוא או היא נדרשים לחלוץ את נעליהם, גובהם נמדד ובהתאמה הם מקבלים שרפרפים בגדלים שונים. הצופים, המונחים על ידי הרקדנים, מתיישבים על השרפרפים לפני הבמה המוגבהת. כך, כבר בכניסה לאתר הריקוד שוברת דר את הסולידריות של מעשה ההסתכלות בעצם הפניית תשומת הלב של הצופים אל הבמה יוצאת הדופן ומיקוד הקשב שלהם ברעיון המרחק הפיסי־המנטלי שבין הצופה למבצע.

לאחר שכל הצופים נאספים במקום, נשמע בסטודיו קול המבקש מהם להיכנס מתחת



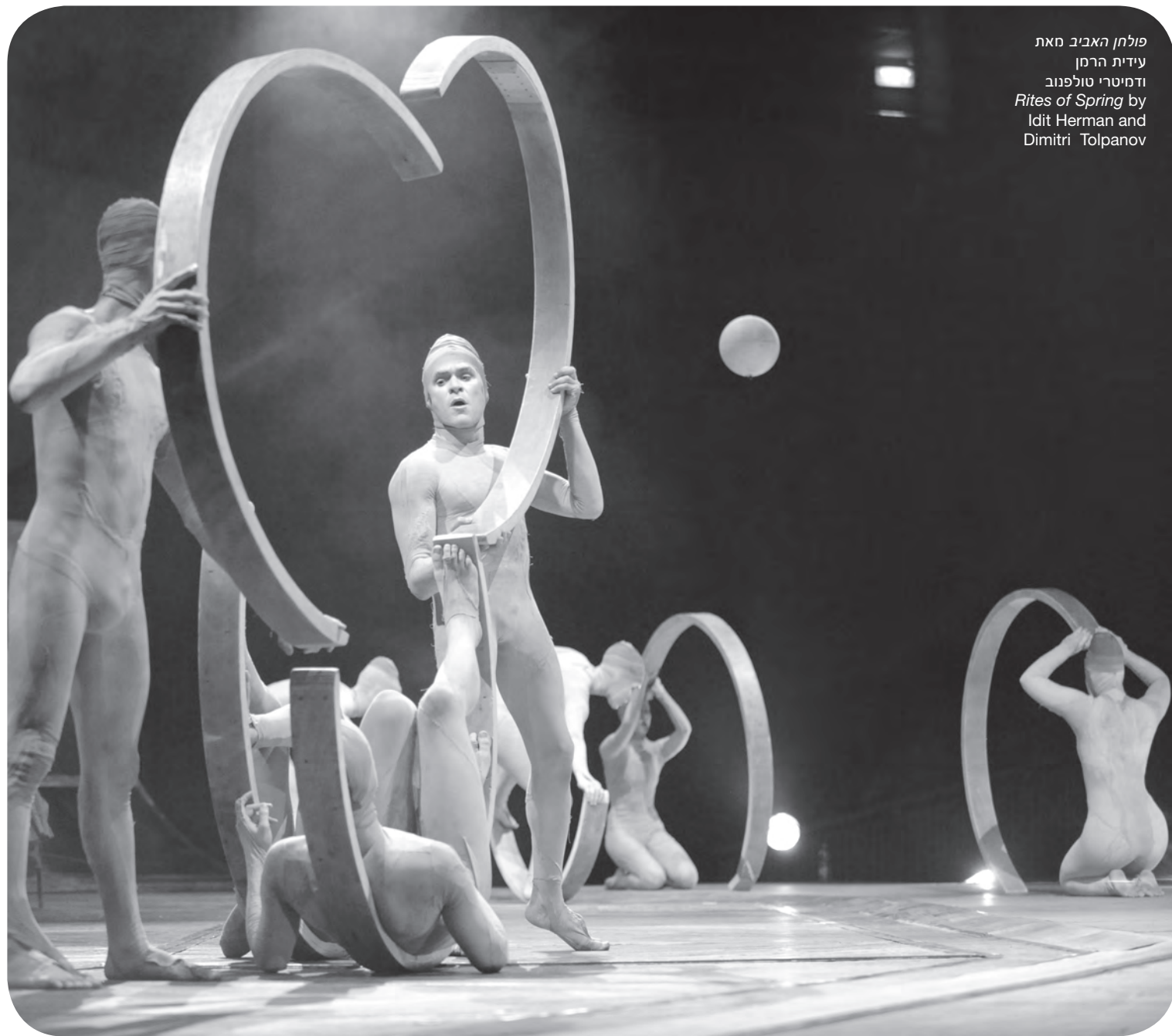
לבמה המוגבהת ולהניח את השרפרפים במקומות המסומנים. הקול ממשיך ומנחה אותם לעלות בזירות על השרפרפים ולדחוק את ראשיהם בעד החורים הפעורים ברצפת הריקוד המוגבהת. הנוף הנגלה לצופים הוא שדה של ראשים "ערופים", ללא גוף, של זוגות עיניים המתבוננות נבוכות ושל פיות מצחקקים באי נוחות. המבוכה מתעצמת כששבעה הרקדנים<sup>8</sup> מתחילים לנוע בין הראשים, למוסיקה מקורית של אורי פרוסט. הם זוחלים ומתנועעים בין הראשים המוגנים בשבכת מתכת וסביבם, או גוהרים מעליהם. התנועה, המתרחשת בגובה עיני הצופים ובקרבה גדולה, היא נקודת מבט יוצאת דופן לריקוד. היא מאפשרת לרקדנים לראות את תגובות הצופים המרותקים למקומם וליצור אתם קשר בלתי אמצעי, אך גם מניפולטיבי.

הצופים המרותקים למקומם, לעומת זאת, רואים את הרקדנים מקרוב וחווים את הקרבה בחריפות. הם מבחינים במאמץ שלהם, בזיעתם ואפילו בחבורות שעל גופם. יותר מזה, החדירה למרחב האינטימי של הרקדנים – הפיסי והמנטלי – חושפת את הצופים למניפולציה של גופים מתפתלים ונוגעים אחד בשני בתשוקה, של תנועת עיכוס חושנית של ירכיים או של רקדנים המנסים להפשיט זה את זה. התנועה בעלת הסמנים הארוטיים מתעצמת, עד שהיא מגיעה לשיאה ומתפרקת עם קולות רקיעות הרגליים המאיימות על רצפת העץ, כשגופים מזנקים באוויר וכמעט נוגעים בתקרה, או כשהרקדנים קופצים ומדלגים בין הראשים החשים חסרי הגנה. הצופים יכולים אמנם לבחור אם להסתכל ברקדנית המקלפת מעליה את הבגד, שופכת על עצמה מים ובוכה, או להסיט את מבטם; אבל הקרבה הגדולה ושטטשו גבולות הריחוק הבטוחים בין הרקדנים והצופים מעלים שאלות העוסקות בהסגת הגבולות של המרחב האישי, ובמתח שנוצר מההתרגשות והפיתוי המתעוררים בשל הקרבה הפיטית.

דר שמייע־עופר לוכדות את הצופים במרחב ייחודי, אך גם מאפשרות להם להחליט אם הם רוצים להסתלק או מתי לחזור להתרחשות. לצופים הבוחרים לגלוש למנוחה קצרה מהאינטנסיביות של המופע אל מתחת למשטח הבמה מתגלה נוף סוריאליסטי מפתיע לא פחות – עולם הרוחש תנועה פסיבית של גופים "ערופי ראש". אם קודם לכן התמודדו הצופים והרקדנים עם ראשים הנפרדים מהגוף, עתה הם מתעמתים עם גופים נטולי ראש. ההפרדה בין הראש החושב והמרגיש לנוף המוצג כקליפה מתעצמת בשל הפסיביות של הגופים התלויים של הצופים המנותקים מראשם, לעומת הרקדנים המתנועעים והפעילים.

סרט וידיאו, שצולם תוך כדי המופע ללא ידיעתם של הצופים ושמוקרן על מסך ענק, מעצים את חוויות ניתוק הראש מהגוף. אשל (2007) לתקרה/במה הזכירו בשר התלוי על קולבים באיטליז, או בית קברות של טורסו גופיים<sup>9</sup>. לאחר שהצופים מתבוננים נבוכים בסרט הווידאו המציג את הבעות פניהם, לאן בדיוק הם מסתכלים או כיצד הם חשים, הם מתוודעים גם לתנועת גופם ולתנועות של הצופים האחרים במופע מתחת לבמה. רגל מתרוממת או יד מגרדת הם חלק מתנועת הגוף הרפה והפסיבי הנתפסים במצלמה הנסתרת. מעבר לחשיפה המערטלת, ההתבוננות בסרט הווידאו מעלה גם רשת מורכבת של מבטים: של הצופים המסתכלים על עצמם מתבוננים ברקדנים ובצופים האחרים, ושל הרקדנים המסתכלים על הצופים ועל הרקדנים האחרים. על כולם מנצחת דר, המפעילה את המצלמה ומכוונת את

<sup>[1]</sup> מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 | 5



פולחן האביב מאת  
עידית הרמן  
ודמיטרי טולפנוב  
Rites of Spring by  
Idit Herman and  
Dimitri Tolpanov

# עירומים בקליפתם

עינב רוזנבליט

בסנט פטרבורג. בתחילת דרכה פעלה קליפה אותו, באופן דומה להשפעה של החוץ על הפנים, לקשר שבין קצות הגוף לליבתו וליחס שבין כנף הבגד למתחולל במעמקי הגוף העירום. המתח בין שוליים למרכז מגולם בסיפורו של תיאטרון קליפה. קליפה היא קבוצת פרינג' נועזת לתיאטרון חזותי, שבאמצעות תנועה, קול ולבוש עשיר יוצרת מופעים ססגוניים רבי-עוצמה. קליפה, שנוסדה ב־1995, היא מפעלם של בני הזוג עידית הרמן, בעבר רקדנית להקת בת-שבע, ודמיטרי טולפנוב, רקדן ואמן תיאטרון רוסי שרכש את השכלתו האמנותית

הפרדה בין שוליים למרכז היא מלאכותית לפעמים. מה ששייך לזרם המרכזי נהפך כהרף עין למיושן ולהקות שמשויכות לשוליים במקום ובזמן מסוימים עשויות בהקשר אחר למצוא את מקומן בשורה הראשונה. מרכז ושוליים הם מושגים נזילים ומשתנים. השוליים עשויים ליהפך למרכז בעקבות שינוי בהלך-הרוח והיענות של התרבות לשינוי. מבחינה מושגית, השוליים והמרכז הם חלק מאחדות אחת, ומתקיימת ביניהם זיקת גומלין הכרחית: המרכז הוא שמגדיר את השוליים, אבל גם הוא לא יהיה מרכז אם לא יהיו שוליים שיגדירוהו כך. שינוי

בסנט פטרבורג. בתחילת דרכה פעלה קליפה אותו, באופן דומה להשפעה של החוץ על הפנים, לקשר שבין קצות הגוף לליבתו וליחס שבין כנף הבגד למתחולל במעמקי הגוף העירום. המתח בין שוליים למרכז מגולם בסיפורו של תיאטרון קליפה. קליפה היא קבוצת פרינג' נועזת לתיאטרון חזותי, שבאמצעות תנועה, קול ולבוש עשיר יוצרת מופעים ססגוניים רבי-עוצמה. קליפה, שנוסדה ב־1995, היא מפעלם של בני הזוג עידית הרמן, בעבר רקדנית להקת בת-שבע, ודמיטרי טולפנוב, רקדן ואמן תיאטרון רוסי שרכש את השכלתו האמנותית

של אנטונין ארטו (Artaud), מהשימוש שעשה מרסל דושאן (Duchamp) בפרוצדורות של מקריות ומהדוקטרינה של פילוסופיית הזן של האי-התפתחות.

<sup>5</sup> מולי-נאני היה צייר אבסטרקט, שהחל לעסוק בעיצוב אמנותי בבאהאוס.

<sup>6</sup> ביינס (Banes, 1987) טוענת שהנושאים החשובים האחרים שקבוצת האוונגרד התייחסה אליהם היו: היסטוריה, שימושים חדשים בזמן, במרחב ובגוף; ובעיות של הגדרת הריקוד.

<sup>7</sup> טטריס הוא שם של משחק מחשב, שבו על השחקן לכוון צורות הנופלות באטיות מהלוקו העליון של הצג ולסדר אותן בתחתית הצג ללא רווחים. שם המשחק נגזר מהמלה היוונית "טטרה", שפירושה "ארבע", משום שהצורות במשחק מורכבות מארבעה ריבועים.

<sup>8</sup> רקדנים יוצרים: לילי לדין, אורן טישלר, עירד מצליח, עדייה פרשקובסקי, נחשון שטיין, קוראלי לאדאם, שירה רינות.

## ביבליוגרפיה

אשל, רות. בחסדי הזוחלים הענקיים. הארץ, 26.4.2007.

יודילביץ, מרב. לנתק את הראש מהגוף. ידיעות אחרונות. 16.11.2006.

רוטנברג, הניה. מהפכת המחול התיאטרלי: תקופת הרנסנס. קולות המחול: פורום מחול ישראלי. www.dancevoices.com/he/dance-discourses/40-2008-10-22-18-50-02, 22 באוקטובר 2008. נדלה ב־20 ביולי 2009.

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance. U.S.A.*: Wesleyan University Press, (1977) 1987.

Connor, Steven. *Postmodern Culture: an Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell, 1997.

Goldberg, RoseLee. *Performance Art*. London: Thames and Hudson, (1988) 1996.

Gropius, Walter. Introduction in Gropius Walter & Wensinger, S. Arthur (Eds.) *The Theater of the Bauhaus*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1961, pp. 7-17.

Moholy-Nagy, Laszlo. Theater, Circus, Variety in Gropius Walter & Wensinger, S. Arthur (Eds.) *The Theater of the Bauhaus*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1961, pp. 49-72.

העדשה. זאת ועוד, ההתבוננות במופע באמצעות סרט הווידיאו מדגישה את החוויה המשותפת לצופים ולרקדנים, אך בו בזמן גם מאפשרת להם להסתכל במתרחש מתוך ריחוק.

חלקו האחרון של הריקוד הוא לכאורה בעל אופי מסורתי. הצופים עוזבים את מקומותיהם מתחת לבמה ועוברים לצפות בריקוד כשהם יושבים על שרפרפים מול הבמה. אבל אז, כשהצופים חוזרים למרחב הבטוח, הם צופים ברקדנים המשתחלים דרך הפתחים שדרכם ביצבו ראשי הצופים ומתנועעים בין שני המרחבים – מעל ומתחת לרצפת הבמה, ובעיקר בצדה התחתון של הבמה. כמו עטלפים התלויים על ענפי העץ הם רוקדים בעולם הפוך, כשרגליהם בשמים וראשם קרוב לרצפה.

לסיכום, בריקוד טטריס, באמצעות הדיאלוג עם האמנות הוויזואלית, עוסקת דר בהרחבת גבולות המחול כשהיא בוחנת את סוגיות מרחב המופע וחוויות ההסתכלות בו. היא אומרת: "יש כאן שבירה של גבולות ובדיקה בכל רגע נתון עד כמה רחוק אפשר לקחת את הגבול" (יודילביץ, 2006). אם באוונגרד הביקורת שמתחת האמנות מופנית כלפי ההגדרות הפונקציונליות של מחסד האמנות בחברה בורגנית, בטטריס דר מרככת את הרעיונות האוונגרדיים ומציגה אותם כחלק מזרם המחול המרכזי. כמו באוונגרד, דר דוחה את פעולת המציצנות כחלק מחוויית הצפייה במופע מחול ודורשת מעורבות טוטלית מכל השותפים בפעולה. היא גם הופכת את המרחב שבין המופע לקהל לירת התרחשות המרכזית. באמצעות חקירה זאת, טטריס מרחיבה את גבולות עולם הריקוד כאמנות תיאטרלית.

## הערות

<sup>1</sup> במת הפרוסניום היא במה מורמת בעלת צורה מלבנית, המשתרעת בקצה האולם מקיר לקיר. קשת הפרוסניום היא פתח מרובע בקיר המפריד בין האולם לבמה – "הקיר הרביעי" הדמיוני – שבעדו צופה הקהל במתרחש על הבמה.

<sup>2</sup> להרחבה על הבלט החצרוני ראו רוטנברג, 2008.

<sup>3</sup> תיאטרון אולימפיקו (Teatro Olimpico) נבנה לראשונה בעיר ויצ'נזה (Vicenza) בשנים 1585-1580.

<sup>4</sup> קייג' קיבל השראה מהרעיונות התיאטרליים

ד"ר הניה רוטנברג חוקרת מחול העוסקת בסוגיות אסתטיות ובמערכות יחסים בין ריקוד וציור בתרבות פוסט-מודרנית. מלמדת בבית הספר לאמנויות המחול במכללת סמינר הקיבוצים ועורכת שותפה של כתב-העת מחול עכשיו.

הישראלית בתחום היצירה האלטרנטיבית. למרות ההכרה הממסדית, בראשית דרכה פעלה הקבוצה בתנאים קשים ביותר, ללא בית או חלל לחזרות. הממסד התרבותי, שאמור היה לתמוך בקבוצה האלטרנטיבית, התקשה להחליט כיצד לסווג אותה – כקבוצת תיאטרון, כלהקת מחול או כחבורה המתמחה באמנות הפרפורמנס – ובעקבות קושי זה הוצרו צעדיה. בשל טשטוש הגבולות שמאפיין את התקופה הנוכחית והפיכת הבין־תחומיות לצו השעה, הממסד כיום מוותר על חובת הסיווג וקליפה מקבלת תמיכה רבה יותר כקבוצת תיאטרון ויזואלי חדשנית. באחרונה זכתה הקבוצה בפרס תל־אביב יפו לאמנויות על שם רוזנבלום, היא מנבחרת הקרן למצינויות בתרבות ובמרס 2009 זכתה עידית הרמן בפרס לנדאו לבימוי. מאז 2005 משכנה של הלהקה ממוקם במבנה תעשייתי משופץ ברחוב הרכבת בתל אביב, הכולל חלל מופעים, חללי עבודה לחזרות וחדרי סדנה לבניית התפאורה והתלבושות. סיפור חייה של הקבוצה ממקם אותה על התפר שבין השוליים למרכז.

קליפה יוצרת אמנות מהפכנית מהסוג שאחריים אינם מעזים להפיק, אבל רוב יצירותיה מתייחסות דווקא למיתוסים קדומים או לטקסטים קלאסיים קנוניים. היצירה לילדים *חבר צעצוע* (2006), למשל, מספרת את סיפורם של ברווז, דובי, לוליין ובלרינה, בובות שהאדון שלהן, הילד, נסע לחופשה והן מחוללות מהומה בחדר. קשה להניח שאנשי קליפה לא ראו את *קופליה* (1870) לסן־לאון ואת *פטרושקה* (1911) לפוקין. היצירה היא מעין מחווה לסיפורים שנהפכו לקלאסיקה, שמספרים על בובות שקמו על יוצרן.

### התפר בין קנון לאוונגרד

המופע אוחזים הרקדנים קשתות מעץ – מין מוטות מעוגלים שמונחים על הבמה בשורה כמו שלדים של עריסות או קרניים של חיה ענקית. הם מסובבים את הקשתות ואז נוצרים מעגלים בחלל. המעגל קיים כמבנה כוריאוגרפי בכל הגרסאות *לפולחן האביב*, כאלמנט שמייצר מרכז וגם שוליים. אילולא היה מעגל, לא היתה ייחודיות של מי שעומד בתוכו או מחוצה לו. היצירה כולה – ובגרסה של קליפה בעיקר סצינת הסיום – מקיימת את המתח בין השגור, המוסכם והמקובל לבין הנועז והאוונגרדי. כמו בסיפור המקורי, הקורבן היא נערה ולאורך היצירה מתנהל טקס עם אופי פולחני לקראת הקרבתה. כמו בגרסאות אחרות, גם כאן הקבוצה מהדהדת תנועתית את מה שעובר על הנערה הנבחרת. בגלל מחוות הגוף, הבעות הפנים המוגזמות והמבנים הכוריאוגרפיים נראים כל הגופים המתנועעים כיראים את גורלם, כאילו כולם יועלו קורבן עם הנערה. החידוש של קליפה הוא ברמת הפחד והאימה שנראה שהרקדנים נקלעים אליה, ובמידת־מה גם הצופים, בשל פעוליו הלוליינות הבלתי צפויים שמשולבים במופע.

בסולו "הנערה הנבחרת" שבסיום המחול בחרו היוצרים להעלות קורבן באופן פיסיו; הרקדנית פוערת תהום זמנית בינה לבין הקבוצה ומטפסת על בד בצבע ארגמן המשתלשל מהתקרה. למרות היותם אנשי אוונגרד, יוצרי קליפה נזקקים לקודים קלאסיים נהירים, בשימוש השגור שלהם בתרבות המערבית; כך, שיערה של הגיבורה מתפזר ברגע של טירוף או כשגורלה עתיד להשתנות, וסביב דמות הקורבן נכרך בד אדום. הרקדנית מבצעת תנועות אקרובטיות במעלה הבד ונדמה שבכל רגע היא עומדת ליפול, אבל היא לא נופלת, אלא רק מהלכת על חבל דק של ציפייה ואימה. אחר כך רגליה קשורות, גופה פונה מטה אל הקבוצה הרכונה במעגל מתחתיה והפער בין רמות הגובה מועצם. היא יורדת מהבד ורצה לצד אחד של חומת השיפוע בצד הבמה, כאילו החלה לפחד פתאום מפני הגורל הצפוי לה, הידוע לכולם. הקבוצה דולקת אחריה, והיא רצה לצד השני. שפת התנועה במחול כולו מבטאת מגבלה. התנועה – בגרסה המקורית כמו בזו של קליפה – אינה נוחה לגוף אלא נעשית באילוץ. כשסופה של הנערה קרב ובא קופצים היא, הקבוצה, וגם המנצח (יואל לוי) קפיצה כמעט זהה לזו של ברוניםלבה ניז'ינסקה במוטיב התנועתי המקורי. הקפיצה, בראש מוטה הצדה כשהזרועות מונפות לצד השני, קשה לביצוע ומסייעת להציג את פגיעותה של הדמות העתיקה ביחס לכוחנות של הטבע. התאורה צובעת את הבמה באדום ואחד מחברי הקבוצה מושך את הנערה־הקורבן אליהם. הם אוחזים בה ומעבירים אותה מאחד לשני. היא משתחררת מאחיזתם כמו בהתרסה, ואז הם מרימים אותה והיא מועדת לאחור. עם אקורד הסיום נופלת הנערה על בימת המנצח, כציטוט לנפילה של דמות הקורבן אצל ניז'ינסקי, ויגמן, גרהאם או באוש.

#### *עירומים מקליפתם*

כדי לבחון את התפר שבין השוליים למרכז אבקש להתבונן גם בתפר אחר. הכוונה היא לתפר שבבגדיהם של רקדני קליפה, שהופך אותם מסתם בדים למעטה מועצב על העור. כשם שהקצוות באמנות משפיעים על המרכז ומשנים אותו, כך שולי הבגד אצל קליפה משפיעים על מרכז הגוף; השרוולים המופרזים וריבוי האביזרים המגובבים על הבגד, כחלקיקי חילוף, מעוררים תגובה בגוף העירום. הרקדנים מתייחסים לתלבושת ובעיקר להסרתה. הגוף של הפרפורמרים הוא כמו בצל שמתקלף מקליפותיו, עד שלא נותר ממנו דבר. הקילוף של שכבות הבד נמשך והולך, גם כאשר כקהל אנו כבר בטוחים ששכבת הלבוש שלגופם של הרקנים היא האחרונה שנותרה.

בפתיחת *פולחן האביב* מונחת על הבמה ערימת בדים. כשמתחילה המוסיקה עולות ממנה שתי דמויות, שכאילו נולדו עכשיו או ניערו משנתן. לגופם של הרקדנים תלבושות עתירות בד בצבע חול. בהמשך הם מתחילים להסיר מגופם שכבות של בד ונותרים בבגד גוף שעליו תפרים במקומות שונים, כאילו גם איברי גופם נתפרו באותם התפרים. לאורך כל הריקוד שוררת אווירה של פירוק, התנערות, איסוף וחזור חלילה. הלבוש מייצר מין עודפות, כאילו לתנועתם יש שארית בתלבושת. כשהמוסיקה מתגברת, הרקדנים, בתנועות של ניעור וטלטול, פושטים עוד שכבת לבוש, נותרים בבגדי גוף ונראים חשופים יותר. רקדן שמבצע ריקוד יחיד נראה עירום, בבגד גוף הדוק שצבעו צבע האדמה שלמרגלותיו. הבגד, התלבושת, האביזר או הקליפה הם חיצוניים, אבל העירום שמתחת מוגדר באמצעותם. המוחצנות מגדירה סוג מסוים של פנימיות, ואין לאחת קיום בהעדר השנייה.

דיאלוג בין שולי הבגד למרכז הגוף קיים גם ביצירה *עונש התשוקה* (2005); בפתיחת היצירה הרקדנית שוכבת על הגב, שדיה חשופים אך מכוסים במין מדבקות של נייר לבן. שאר גופה מכוסה שחורים והיא נושמת נשימות חזה מוגזמות. מצווארה מגיחים שני מוטות, היא כמו דבוקה לרצפה, מצליחה להסתובב בקושי, מניפה את רגליה באוויר, מתגלגלת ומתרוממת, גופה נראה כאוסף איברים שאינם מסודרים בסידור הנכון, ולרגע קשה לדעת מה החזית ומה העורף וקשה להפריד בין העירום והקליפה. היא נעה כאילו אינה שולטת באיברי גופה; הם מטפטים, והיא מהסה; הם מגיחים, והיא מעלימה. הרקדנית מתרוממת לאט על ברכיה, ולרגעים היא דומה מאוד למארי יוגמן ב*מכשפה* (1927). תנועתה מינימליסטית, תמציתית, ממקדת תשומת לב לפרטים הקטנים. היא כמו ממששת את איברי גופה, ואז מקיאה משהו, מתיזה. היא מתרוממת לאט לעמידה, שיערה יוצר מסגרת פראית סביב כתפיה העירומות, כפי שחצאית קפלים שחורה יוצרת מסגרת פרועה לירכיה. היא מוליכה את

אצבעותיה לאורך חזה ומקלפת משם קליפה לבנה, כמו נייר דבק, שכיסתה את שדה. השד נחשף לאט, ועתה רק הפטמה מכוסה. היא יוצרת מעין פרח מהנייר שהורידה מגופה ומניחה אותו בשערה, הבעת פניה אומרת תלישות מהמציאות. רוח מלאכותית פורעת את שערותיה, והפרח נופל. תנועותיה הן אוסף של תנוחות, והיא נוכחת בכל אחת מהן ביסודיות. ההתקלפות נמשכת כשהיא פושטת את חצאיתה לאט לאט, מתקשה להיפרד מכסותה. בלעדיה היא מעורטלת ממש ונותרת לבושה מין תחתוני נייר מינימליסטיים, הקשורים בחבל. אותו נייר המכסה את שדיה מכסה גם את ערוותה. אחר־כך היא פוסעת לאחור, אוחזת את החצאית בין שיניה, ומאחוריה נתלית מראה שמראה את אחוריה העירומים למחצה בעת שחזית גופה פונה אל הקהל. צעדיה לאחור בוטחים, אבל המבט שהיא שולחת קדימה זחוח, עיוור. על הקיר בעומק הבמה משתקף צלה הענקי. היצירה היא מין התפשטות אין־סופית, וגם התכסות שבסופה היא מתפשטת שוב. אחר־כך כפות ידיה צבועות שחור, פרקי כף היד לופתים זה את זה והיא מבטיה בהם כאילו הן חיה נפרדת ממנה. במבטה שוב אותו עיוורון מפוכח, כאילו היא מתבוננת פנימה ולא החוצה. היא מעבירה יד בשערה, מורידה את הפיאה שלראשה ונותרת קירחת. זו עוד התפשטות לא צפויה, כשלא ידענו שיש עוד שכבות להסיר. לקראת סוף היצירה היא רוקדת כשגבה אל הקהל ומולה שלוש מראות שמסתובבות, ומראות את גופה החשוף מכל הצדדים, עירום מקליפותיו.

#### *אנושי, אנושי מדי*

התפר שבין קליפת הגוף לעירום שמתחת נוכח גם ביצירה *סאלטו מורטלה* (*Salto Mortale*, 2008), שבה קליפה משתפת פעולה עם תיאטרון Strefa Cisyז מפולין. היצירה יועדה לפסטיבל עכו שבוטל, והיוצרים בחרו להציגה ברחבת המשכן לאמנויות הבמה ללא תשלום. ב*סאלטו מורטלה* הסיפור, הלבוש ושפת התנועה מציגים קליפה כמעט לא אנושית, שמתחתיה מסתתרת

אנושיות בתולית.

זהו מופע קרקסי, מעין מסע הלוויה לשישה פסנתרים, שנוצר בהשראת סיפור על מאות פסנתרים שננטשו על שפת אגם על ידי חיילים שבזזו עיר פולנית במלחמת העולם השנייה. המופע נפתח בדקות ארוכות שבהן תהלוכה גרוטסקית פוסעת הלוך וחוזר. המבצעים לבושים שחור, מאופרים בכבדות וחנוטים באביזרים



עונש התשוקה מאת עיידית הרמן ודמיטרי טולפנוב

Punishment of Lust by Idit Herman and Dimitri Tolpanov

מעור ומבד. הם נראים כחיילים בצבא לא כל כך אנושי. ברקע מתנגנת מוסיקה מונוטונית וזרקור מלווה את ההולכים. בראש הולך איש גבוה עם אישה נמוכה מאוד. מאחוריהם טור של גופים עם תסרוקות מוזרות, גבות מוגבהות ועיניים פקוחות לרווחה באופן לא טבעי. חלקם לובשים חצאיות נוצצות ולגבם של האחרים מחוברים איברים משונים, ספק כנפיים ספק סנפירים. הם מוליכים שישה פסנתרי כנף ומרימים אותם

באוויר כאילו היו אלונקות שעליהן שרועים חיילים פצועים. אחד ההולכים נושא מוט ודופק אתו ברצפה. אחר נושא סקסופון ואחר תוף, כאילו כלי הנגינה מלווים את ידידיהם הפסנתרים בדרכם האחרונה. אחד ההולכים בוכה והבעות פניו, כמו האיפור והתלבושת – מוגזמות. המפקח על התהלוכה נותן הוראה ואחד השחקנים שולף שישה מטרונומים ומניח מטרונום על כל פסנתר. ניתנת הנחיה נוספת ושמונה רקדנים נעמדים מול הפסנתרים. על הרצפה פזורים ניירות לבנים, אולי תווים שלא יהיו עוד בשימוש.

הרקדנים עומדים לפני הפסנתרים, מקמרים את גבם, מתיישרים, מרכינים את ראשם, פוסעים צעד קדימה, מחככים ידיהם זו בזו כאילו הם מחממים אותן לקראת הנגינה, ארשת פניהם דרוכה ורצינית. הם פוסעים צעד נוסף קדימה ומרימים את מכסה הפסנתר, אבל לא נשמעת נגינה מרגיעה. התמונה מתחילה להתבהר – הפסנתרים לא ישמשו עוד כפסנתרים. תחת המנגינה ההרמונית שהקהל משווע לשמוע, נשמע רק בכיים הדומם של כלי הנגינה האציליים. הרקדנים מושיטים קדימה את ידיהם, שעדיין אינן נוגעות בפסנתרים, אבל מתנהגים כאילו הם מנגנים בעוצמה. אחד מהם לבוש בגד גוף הדוק ולזרועותיו שרוולי נוצות, אחרת לבושה נוצות מדומות כחצאית. עוד אחד לבוש בגדים מהודקים עם פייטים נוצצים, לשניים מהם כובעים וכולם מאופרים איפור כבד, כאילו אין די באנושי הנקי ונוספת אליו שארית, תוספת. אף שהפסנתרים נוכחים שם, השיחה בתנועה מתנהלת בין המבצעים לבין עצמם. הפסנתרים נותרים פסיביים,

דוממים, מקבלים בעגמה את מר גורלם. הרקדנים פוערים

את פיהם בזעקה לא נשמעת, מקמצים את שפתייהם בפחד, פותחים את מכסה הפסנתר וסוגרים אותו לא בעדינות. הם מתחילים לנוע בתנועות חדות, קטועות, מתקרבים אל הפסנתרים ויחד מפעילים את המטרונום. לקצב הפעימות הם מרימים ידיים, פותחים את מכסה הפסנתר, מניחים את ידיהם על הקלידים ועושים תנועות פנטומימה המחקות נגינה. ראשם עולה ויורד, מגיב לנגינה המדומה. גופם של הרקדנים

מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 | 9

8 | מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009

**על היוצרים**

**דמיטרי טולפנוב** – יוצר, שחקן ומוסיקאי. נולד בלינינגרד, ברית המועצות (סנט פטרבורג, רוסיה) ב־1966. למד פיסול באבן בבית הספר לאמנויות בלינינגרד וכן לימודי משחק ומוסיקה בבית הספר האוניברסיטאי בעיר. לאחר סיום לימודיו, שירת בתזמורת הצבא הרוסי כנגן חצוצרה. ב־1988, תוך ניצול כישורים שאפשר לרכוש בצבא הרוסי בלבד, הצטרף ללהקת הרוק AVIA, אשר ממנה התפתחה קבוצת התיאטרון הרוסית הנודעת DEREVO, בניהולו של אנטון אדאסינסקי. טולפנוב יצר והופיע עם הקבוצה עד 1995. ב־1994 החל ליצור במשותף עם עידית הרמן. שנה אחר כך הקימו השניים את תיאטרון קליפה בתל אביב. לבד מיצירה והשתתפות ברוב המופעים, טולפנוב כותב את המוסיקה ויוצר את הפסקול, מתכנן ובונה את התפאורה ואת האביזרים והמתקנים המורכבים במופעי הקבוצה.

**עידית הרמן** – בימאית, מעצבת ורקדנית. נולדה בתל אביב, 1971. למדה מחול מגיל רך מאוד וכוריאוגרפיה בשלב מאוחר יותר. בשנים 1989–1991 רקדה בלהקת המחול בת־שבע. בשנים 1989–1991 הקימו השניים את תיאטרון בהולנד ובבלגיה, עד שפגשה את טולפנוב באמסטרדם ב־1993. ב־1995, לאחר שנתיים של עבודה משותפת ואינספור מופעי אימפרוביזציה ברחבי אירופה, הקימו השניים את תיאטרון קליפה בתל אביב. מאז יצרו במשותף עשרות מופעים שזכו להכרה בארץ ובעולם ואפילו הצליחו להישאר נשואים. ביצירתם גיבשו שפה תיאטרונית ייחודית, שאותה הם ממשיכים לפתח לכדי שיטה עם חברי הקבוצה. הרמן היא המנהלת האמנותית של תיאטרון קליפה, מביימת ומעצבת את רוב מופעי הקבוצה ומשתתפת בחלקם.

למרות שמם, פסנתרי כנף, בשל גודלם, נייחים יותר מפסנתרים ללא כנפיים. בסאלטו מורטלה הפכו אותם לניידים. שם המופע לקוח מעולם הקרקס ומשמעותו היפוך אקרובטי שיש בו סכנת חיים. אפשר להפוך פסנתרים לניידים אם מרימים אותם, מסיעים אותם או מפרקים אותם. כאן הפרפורמרים הזיזו את הפסנתרים ובכך גזרו עליהם גזר דין מוות. אחד הרקדנים גורר פסנתר באמצעות חבל שחור, שנראה כמו חבל תלייה או חבל שקושרים בו חיות סוררות בקרקס. התלבושות, האיפור המופרז וההתנהגות החייתית משמיעים דווקא את זעקתה של האנושיות הפגיעה, שמצויה נתחת לכל אלה. הפסנתרים אילמים, אבל צעקתם נשמעת דרך פניהם החתומות של המופיעים המתעללים בהם. דווקא הקליפה הקשיחה חושפת עירום נזיל ופגיע.

הפסנתרים מוסעים במהירות רבה למרכז הרחבה, שני מיתרים שנתרו בכל אחד מהם הופכים לכעין מושכות לעגלונים שעומדים בתוכם. אחד עומד בתוך הפסנתר ומנפנף במיתרים כאילו הוא דוהר על סוס, ואחר פורץ בצחוק מוגם. עתה שוררת אימה ממה שעוד צפוי לפסנתרים האומללים. האם יישברו גם רגליהם, האם הקלידים יישלפו אחד לאחד? חברי קליפה נעים בין אנושיות לא־אנושיות ומשתמשים בגופם כדי להציג חיזיון שהוא לא בהכרח חיזיון אנושי. אולי דווקא בכך יש אמירה נוקבת עלינו, על נטייתנו לברוח לקליפות, לשכבות שאנחנו עוטים על עצמנו ועל הפחד

שלנו מחשיפת העירום הפנימי, זה שאינו מוסתר ועל כן הוא פגיע ביותר. אחר כך כולם עומדים על הפסנתרים, חוץ מהרקדנית הנמוכה שלמרגלותיהם. הם זועקים לעברה ואז כורכים את אחד המיתרים סביב בטנה. היא מנסה להימלט והם מושכים אותה אליהם. היא נופלת, קמה, מנסה להשתחרר מהחבל. הם מושכים אותה, נראה שכואב לה, הם קוראים קריאות קרב, עיניהם פעורות, ונראה שאיבדו את שפיותם. אחד מהם, שקרע את אחד המיתרים, מתחיל לקפוץ בו כמו בחבל. קפיצה בדלנית היא מעשה ילדותי שובב, משתעשע, אבל כאן היא ביטוי להרס ולביזה שהגיעו לשלב חדש. האשה הכרוכה במיתרים עדיין מנסה להשתחרר. חלק מהדמויות נראות עייפות מהמהלך שהן עצמן מעוללות. איש עומד על הפסנתר ושוב דוחפים את הפסנתרים אנה ואנה על הבמה. אחר כך הרקדנים שוכבים זה על זה בערימה, וזו שכרוכה במיתרים כאילו איבדה רוח חיים בתוך כבליה. היא כמו קורבן המזדהה עם הפסנתרים. הדמיון ל*פולחן האביב* ברור: גם שם דמות נשית היא קורבן, והגברים הם עדים. קבוצת המבצעים נראית עתה כמו יצור מפלצתי מרובה ראשים. קשה להפריד בין תהודה למעשי האכזריות של אלה המתקראים בני אדם.

הפסנתרים מועמדים זה לצד זה והמבצעים מוחאים כפיים ופורצים בצחוק מבהיל. אחר כך הפסנתרים מורמים, מסודרים בסדר חדש,

**על תיאטרון קליפה**

תיאטרון קליפה נוסד ב־1995 על ידי דמיטרי טולפנוב, שחקן ומוסיקאי יליד סנט פטרבורג, רוסיה, ועידית הרמן, רקדנית ויוצרת ילידת תל אביב, ישראל. המפגש בין השניים הוביל ליצירת שפה בימתית מיוחדת, המשלבת בין אמנויות התיאטרון, המחול, העיצוב והמוסיקה. זוהי שפת התיאטרון הטוטלי, המאופיינת בשליטה ייחודית ומשוכללת בכל מרכיבי המופע: תנועה, חלל, תפאורה, תלבושות, סאונד, תאורה ובימוי. למרכיבים אלו ניתן ערך שווה ככלים לביטוי המשמעות של פעולת השחקן המופיע. במופעי הקבוצה, תמונות תיאטרליות עשירות נוצרות באמצעים פשוטים להפתיע, מכוונות אל החושים של הצופה ואל קו רעיוני לירי בעל מסר, שלרוב אינו שואף לעלילה. שפת התיאטרון של קליפה, שהיא בעיקרה ללא מלים, חוקרת סמלים ודימויים אוניברסליים של תנועה ותמונה הנמצאים בבסיסה של תרבות.

תהליך העבודה בקבוצה שם דגש על רב־תחומיות ועל חקירת סגנונות וזרמים שונים באמנות המופע. חברי הקבוצה הם

והרקדנים מבצעים מחוות מוגזמות בגופם, כאילו אינם יודעים להתנהל בפשטות. הפסנתרים מונחים זה על זה, לאחר שרגליהם קופלו או נתלשו, והם נבנים בצורת מדרגות. הם מונחים כך ברכות יחסית (בהשוואה להתעללות בהם עד כה), כמו אדם שגסס ממחלה מייסרת שחוללה שמות בגופו, המונח עתה בקברו בעדינות. מגיעה נערה הלבושה שמלה מהוהה בצבע קרם, בידיה דלי אדום וסמרטוט, ומתחילה לנקות את מדרגות הפסנתרים. אישה אחרת, האוחזת שני סלים ירוקים, מטפסת למעלה. אדם לבוש כחתן עם פרחים בידו מגיע, ואחריו יורד במדרגות ילד עם כדור אדום. המדרגות מובילות אל השמים, אך מעוצבות כמדרגות ששורדות מהשמים לאדמה. אולי הן יוצרות חיבור בין האנושי למה שמעבר לו. נראה שכאן, בסצינת הסיום של המופע, מפנה מחול השדים החייתי האלים את מקומו לניעה אנושית מדויקת, שגרתית ויומיומית. מסע ההרס והכוחנות הוליד סיטואציה רגילה ויומיומית. יופיה של הסצינה באנושיותה ובפשטותה: כמה טיפוסים עולים ויורדים במדרגות. בהמשך מופיעים שני נערים, בידיהם שקיות פיצוחים או פופקורן. רק בחלק הזה של המופע יש צבעים שאינם שחור, כאילו אחרי מותם של הפסנתרים השחורים נפתח צוהר לצבעים נוספים של אנושיות. אדם נוסף

יוצרים בעלי רקע אמנותי מגוון ויכולת הבעה תנועתית ברמה וירטואוזית. בעבודתם בקבוצה הם מתמחים בסוגי אמנויות שונים ואפילו בכמה מלאכות. יצירה וייצור עצמאיים של כל מרכיבי המופע הם חלק מהותי בעבודת היוצרים והשחקנים בקליפה. הקבוצה מעלה בין שניים לארבעה מופעים חדשים בכל עונה ורפרטואר המופעים הרצים שלה משתנה בערך אחת לשנה. מופעי הקבוצה שונים מהותית בהיקפם ובסגנונם. שוני זה נובע מהמצע הרעיוני של הקבוצה, השואף להתחדשות ולקילוף התפיסות האמנותיות שלה. קליפה יוצרת מופעים אינטימיים שבהם הגוף הופך לזירת ההתרחשות, לצד מופעים גדולים ומורכבים המוצגים לפני קהל רב. הקבוצה יוזמת שיתופי פעולה אמנותיים ופרויקטים מיוחדים ומתמחה ביצירת מופעים תלויי מקום. קבוצת תיאטרון קליפה תרמה רבות להתפתחות התיאטרון החזותי בישראל ונחשבת למובילה בתחום. יצירותיה מוצגות בתיאטראות ובפסטיבלים בינלאומיים באופן תדיר. בשנות קיומה יצרה הקבוצה עשרות מופעים ושיתפה פעולה עם גורמי תרבות מרכזיים בארץ ובעולם.

יורד מלמעלה, עם מכנסי ג'ינס מקופלים ברישול וחולצה סגולה, ואז שבה האישה עם הסלים. הם פונים זה לזה, מברכים זה את זה לשלום בניד ראש ובמשיכת כתפיים. החתן יורד מלמעלה, מתיישב על המדרגות, מדליק סיגריה, אולי משעמום, והנערה עם הדלי והסמרטוט מנקה שוב את המדרגות. כמי שמנגנת בפסנתר אני נחרדת עכשיו, כי גם אם נותר משהו מהקלידים השתוקים שלו, עכשיו הם נהרסים כליל עם המים שזולגים על העץ ומחלחלים בין הרווחים. המנקה נעלמת. שוב מופיעים השניים עם החטיפים, הפעם הם עם פחיות בירה, משיקים פחיות, מחייכים, פותחים ולוגמים בהנאה. הילד עם הכדור יורד מלמעלה ועובר ביניהם. הם מגיבים אליו ושבים לבירה שלהם. אדם נוסף מצטרף אליהם בחיבוק חברי, ושוב החתן ממחר במדרגות אחרי כלתו האבודה שאינה נראית. המפגשים האנושיים נהיים מהירים יותר, עם יותר מגע בין אדם לרעהו. מגיע אדם ששולף מפתחות מתיקו ומחפש בכיסו משהו ששכח. הילד חוזר, פותח את מכסה הקלידים, מזכיר לרגע את קיומם. מי שיורד אחריו סוגר. קליפת אי־האנושיות, שמומשה בברוטליות נועזת לאורך כל המופע, התקלפה בסיומו ופינתה מקום לנוכחות אנושית תמימה.

**וידאוגרפיה**

*דאוס אקס מכינה / קליפה*. כוריאוגרפיה: עידית הרמן, דמיטרי טולפנוב ורוני קרני. מוסיקה מקורית: תיאטרון קליפה. עיבוד מוסיקלי: רון בכר, תאורה: עמיר ברנר ואורי מורג, תלבושות: עידית הרמן. (2001)

*אזוב מתכת / עונש התשוקה / קליפה*. יוצרים: עידית הרמן, דמיטרי טולפנוב, דירק קונש. מוסיקה: דמיטרי טולפנוב, תאורה: אורי מורג. (2005)

*חבר צעצוע / קליפה*. כתיבה ובימוי: נועה גור, ייעוץ אמנותי, עיצוב וכוריאוגרפיה: עידית הרמן, פסקול: דירק קונש, תאורה: אסי גוטסמן. (2006)

*פולחן האביב / התזמורת הפילהרמונית בשיתוף עם תיאטרון מחול קליפה*. מאת עידית הרמן, איגור סטרווינסקי; תפאורה: דמיטרי טולפנוב; תאורה: אורי מורג; משתתפים: אלון שובה, דדי צדוק, זהר כהן, טקנורי קאוהזדרה, לי מאיה, סתיו מרין, מיכל הרמן. (2009)

*סאלטו מורטלה / Salto Mortale* / תיאטרון קליפה וקבוצת התיאטרון הפולנית Strefs Cisy. בימוי: אדם זיאסקי ועידית הרמן, תפאורה: אדם ווידה, פיוטר קמינסקי, מוסיקה: ארתור סוסן קלימצ'בסקי, תלבושות: Mixer, תאורה: אסי גוטסמן. (2008)

*האביב הפולחני, Les Printemps Du Sacre / סרט (תיעודי) מאת Brigitte Hernandez & Jacques Malaterre*. מפיק: Josette Affergon.

**עינברזנבליטי** היא 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.

רִינה ניקובה נולדה ברוסיה הלבנה ב־1898', למדה ורקדה בגרמניה בראשית שנות העשרים של המאה העשרים, היגרה לארץ ישראל ובין 1925 ל־1928 פעלה בה כמורה למחול, כרקדנית וכ־ballet master באופרה הארצישראלית. עם סגירת האופרה נסעה לארצות הברית, שם פעלה עד 1931. ניקובה הגיעה לארצות הברית בעיצומו של משבר כלכלי כבד, אבל דווקא באותן שנים פקדה את תחום המחול האמנותי פריחה עצומה.

היסטוריונית המחול חרשה סיגל (Siegel, 1987: 4-3) מבליטה את ייחודה של התקופה שבה שהתה ניקובה בארצות הברית. לטענתה, רגעים שבהם מתחוללים שינויים עמוקים באמנות חולפים במהרה ונשכחים. לפי המחקר העכשווי, תקופת הצמיחה העיקרית של המחול המודרני היתה באמצע שנות השלושים של המאה העשרים. סיגל, מצדה, טוענת ששנות העשרים המאוחרות התאפיינו בתעוזה רבה יותר.

ניקובה הגיעה מארץ ישראל, שבשולי עולם המחול, לניו יורק שבטבורו. היא באה לשם ברגע שבו היתה זירת המחול המודרני האמריקני בשיאה של התלקחות. במאמר זה אתאר ואתח את פעילותה האמנותית של ניקובה, על רקע עידן חד־פעמי ומפעים של פעילות מחול אינטנסיבית וצבוענית, גם אם לא כולה מודרניסטית.

המבקרים ג'ון מרטין (Martin) מהניו יורק טיימס ומרי ווטקינס (Watkins) מההרלד טריבון, שעיתוניהם אפשרו להם להתייחס בהרחבה למחול, מנו 129 אירועי מחול בימתי שהועלו בניו יורק בין אוקטובר 1928 למאי 1929. במניין זה לא נכללו הופעות פרטיות, הופעות סטודיו, הופעות צדקה, הופעות של סטודנטים וגם לא מופעים מסחריים – שהיו בעיקרם הופעות בלט. בסוף העונה התלונן מרטין, שמופעים רבים מדי הדגישו את הטכניקה, שאחרים התמקדו יתר על המידה בסיפור, שבחלקם פיזזו באופן מוגזם וכן שאנשים בעלי כוונות טובות הופיעו לפני שהגיעו לבשלות מספקת.

להלן מבחר ממגוון ההתרחשויות בתחום המחול בניו יורק בעונת 1928-1929: מרתה גרהאם (Graham) הופיעה לראשונה עם אנסמבל, ולא רק בסולו ובטריו כמקודם. החלו להופיע בנימין צמח, רקדן ושחקן של "הבימה" שהיגר ב־1920 מרוסיה, והיהודייה האמריקנית הלן טמיריס (Tamiris). הביקוש לרסיטל הסולו של הרקדן טד שון (Shawn) היה כה רב, שכל המקומות בקרנגי הול היו מלאים ואפילו מקומות עמידה לא נשארו. שון גם עמד בראש תהלוכת צדקה ססגונית, שבה הופיעו 300 רקדנים. המפיק סול יורוק (Hurok) ארגן עשרה ימי פסטיבל לזכרה של איזדורה דנקן (Duncan). הכוריאוגרפים אגנס דה מיל (de Mille) וליאוניד מאסין (Massine) העלו ריקודים להפקות בימתיות רבות. מיכאל פוקין (Fokine) ואשתו ורה פתחו בית ספר למחול בניו יורק, ופוקין יצר כוריאוגרפיה חדשה. הופיעו כוריאוגרפים־רקדנים גרמנים בולטים



האוכלוסייה המבוגרת, שנולדה בארץ ישראל או באה אליה למות, מוגדרת "אורתודוקסית", האוכלוסייה האחרת מכונה "המהגרים החדשים לארץ ישראל". זו קבוצה מודרנית, הפתוחה לכל רעיון חדש ובעיקר לכל עניין ניסיוני. לתוך מרקם חברתי זה הגיחה ניקובה והכריזה שבכוונתה להעלות מופעי בלט.

איש־כישור הדגישה שלא רק יהודים אורתודוקסים הוכו בהלם לשמע הרעיון של ניקובה, אלא גם מוסלמים ומיסיונרים נוצרים בפלשתינה. ניקובה התחננה בפני המתנגדים ליוזמותיה, הסבירה שקיימים סגנונות מחול רבים ומגוונים והזכירה שדוד המלך רקד לפני אלוהים. ההתנגדות הלכה ופחתה, במיוחד לאחר שהדגישה כי היא מבקשת למצוא דרך למחול העברי העתיק ולפתח בלט עברי אמיתי, המבוסס על טכניקה רוסית.

על פי איש־כישור, ניקובה סירה בערי ארץ ישראל ובארצות השכנות, חיפשה כל פיסת מידע תרבותית וספגה אוירת ימי קדם (Ish-Kishor, 1928). בין מקורות הידע וההשראה של ניקובה מונה איש־כישור את ארמונו והרמונו של האמיר עבדאללה בעבר־הירדן. ניקובה הופיעה לפני האמיר וצפתה במחולות של רקדניותיו. היא למדה את הריקודים והוסיפה אותם לרפרטואר שלה. על פי המאמר, אין אצל ניקובה סתירה בין

ארצישראל" (Palestine Ball), שייערך ב־3 בנובמבר 1928 ובו תופע רינה ניקובה, מנהלת המחול המפורסמת של האופרה הארצישראלית (Ish-Kishor, 1928). כותרות הריקודים שיקפו את ההווי הארצישראלי של שנות העשרים של המאה העשרים: *התקוה*, *ליל בעמק ואין דבר*. ניקובה בחרה להיות שגרירה אמנותית עצמאית של היישוב הארצישראלי בניו יורק. בצילום שבמרכז המודעה היא מופיעה בתלבושת אקלקטית [ראו צילום חלק מן המודעה].

ניקובה רקדה גם באחת ההפקות המרכזיות של העונה – *Les Noces*, יצירה של איגור סטרווינסקי (Stravinsky) בניצוחו של ליאופולד סטוקובסקי (Stokowsky), לכוריאוגרפיה מאת אליזבטה אנדרסון־איבנצובה (Anderson-Ivantzova)<sup>3</sup>. ניקובה רקדה בתפקיד האישה הזקנה הראשית, לצד מורתה הראשונה והנערצת מרוסיה, ג'ולייט מנדז (Juliette Mendez)<sup>4</sup>, שרקדה בתפקיד המרכזי של השדכנית Svacha. כתבות ומאמרים רבים נכתבו בעקבות ההפקה האמריקנית, שזכתה להערכה רבה והשוותה לכוריאוגרפיה המהפכנית של ניז'ינסקה מ־1923 בבלטים הרוסיים, לעתים תוך העדפת הגרסה המאוחרת. טקס כלולות רוסי־כפרי, שבולטים בו סממנים נוצריים ופגאניים, עומד במרכז התרחיש של

ניקובה השתתפה בהפקה זו הודות לכישוריה כרקדנית וליכולתה התיאטרלית. בהפקה מודגש הממד הטקסי העממי, מוטיב שחזר והופיע ביצירתה באותה עת וגם בהמשך דרכה. לצד החשיבות האמנותית הגדולה שמבקרי המחול והמוסיקה ייחסו להפקה, הם ציינו היבטים נוספים ובעיקר את מסיבות טרום־ההופעה, שבהן נכחו הפטרונים המרכזיים של עולם האמנות האמריקני אז וביניהם Guggenheimers, Chadwicks, du Ponts, Morgenthau‏s. (3) (Sullivan, 1981-1982: 3). ניקובה פעלה גם במסגרות אוטריות יותר. היא הופיעה, למשל, ב־Jewish Club במלון Park Royal עם חברי האופרה הארצישראלית<sup>5</sup>. לצד הפרימדונה של האופרה, זמרת הסופרן לאה גולינקין, הופיעו הגברות רינה ניקובה – הפרימה־בלרינה של האופרה – והבלרינה העלמה סוניה ויגדור מהסטודיו של ניקובה וכן מר ס' אנטק – כנר. הליווי בפסנתר היה של מייסד האופרה הארצישראלית ומנהלה, מר מ' גולינקין. ניקובה הופיעה בשלושה מחולות שיצרה: *משפחה ואהבה*, *התקווה ומלח*<sup>6</sup>.

פועלה של רינה ניקובה בניו יורק בסוף שנות העשרים של המאה העשרים מתאפיין בכל המרכיבים של יורת המחול המפעפעת של

# נקודת החן הארצישראלית בשולי יורת המחול הרותחת של ניו יורק, 1928–1931

העיר. אחת ההופעות שממנה נותרה בידינו עדות מבליטה את תערובת הסגנונות והסוגות שהתרוצצו אז בעיר. ביום ראשון 24.3.1929 התקיים ב־Hudson Theatre רסיטל דרמטי של Ben-Ari of the Moscow Habima. בן־ארי הופיע בין השאר בקטעים מתוך *חלום יעקב* של בר־הופמן ו*הדיבוק* של אנסקי<sup>7</sup>. על פי התוכנייה<sup>8</sup>, לצדו של בן־ארי הופיעו אמנים אורחים וביניהם רינה ניקובה<sup>9</sup>. ניקובה תוארה בתוכנייה בתור Prima Balerina of the Palestine Opera Co. היא לוותה על ידי המלחין ג'ייקוב ויינברג ולצד שני הקטעים שלה בתוכנייה צוינה ההגדרה Palestinian Dancer.

למרות השתתפותה בהפקות קלאסיות גדולות, ניקובה הגדירה את עצמה בעיקר "רקדנית פלשתינאית"<sup>10</sup> וכך היא הוגדרה גם על ידי אחרים. הסיבות למפנה בהגדרות – לא עוד "בלרינה קלאסית" – אינן רק אידיאולוגיות (אם כי

מחולות עבריים עתיקים לבין טכניקה קלאסית. ההתרוצצות בין שדות שונים זורים אלו לאלו נמשכה גם בבואה לניו יורק:

Mlle. Nikova's first engagement in America is as Prima ballerina and as ballet-mistress for the Cosmopolitan Opera Company, which will have a season in New York beginning October 15. Her specialty, apart from biblical dances, are Spanish and Oriental as well of abstract interpretation. Ish-Kishor, 1928.

המאמר של איש־כישור וכתבות נוספות שהתפרסמו בהמשך, מעידים שמופעיה של ניקובה מצאו קהל ועוררו את תשומת לבם של סופרים ועיתונאים גם על רקע פעילות המחול התוססת, המגוונת והמרשימה של ניו יורק.

במודעה דו־לשונית שפורסמה ביידיש ובאנגלית הכריזה התאחדות צעירי ציון על "נשף

### שרי אחרון

1929 – *Les Noces*. הטקס כולל מרכיבים של הפרדה ואיחוד בין נשים וגברים, מבוגרים וצעירים, אור וצל, שמחת האורחים לעומת חרדת הכלה והחתן. בטקס מתוארים הטיפול בכלה ובחתן, סירוקם, תפילה, טקסי פוריות, שתייה ואכילה, ברכות וסייגים, ריקוד, מוסיקה ומשחק. בטקס הנוצרי הבימתי שררו אווירה של שמחה ופחד, רוע נשי, קלות דעת וגם רצינות גברית, תום נעורים, אהבה וחמימות של הורים, הדרכה ותמיכה מצד מבוגרים וחברים. הטקס הסתיים בייחוד של החתן והכלה במיטת הכלולות, שחוממה קודם לכן בגופם של בני זוג מבוגרים. מסך הסתיר את הזוג הצעיר מעיני הצופים. המקהלה השמיעה קולות התרגשות ארוטית וקפאה לפתע במקום, אבי הכלה שר את משפט הסיום, שנקטע מדי פעם בצליל פעמונים.

<sup>[1]</sup> מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 13



# בין מריונטה לדוב מחשבות על מרכז ופריפריה, בעקבות היינריך פון קלייסט

ליאורה בינג־היידקר



פסל יווני של נער  
שמוציא קוצ מהרגל  
A Greek sculpture  
of a boy picking a  
thorn out of his foot



הארבעים). מכל 449, תיק 2, ארכיון היסטורי של עיריית ירושלים.  
<sup>5</sup> תוכניה באנגלית. מכל 445, תיק 2, ארכיון היסטורי של עיריית ירושלים.  
<sup>6</sup> שמות האמנים והיצירות האמנותיות מופיעים כשם שפורסמו בתוכניות השונות.  
<sup>7</sup> חברי הלהקה הדגישו את המקור הרוסי של להקתם בסטורים שקיימו מ־1918 עד 1931.  
<sup>8</sup> תוכניה באנגלית, מכל 445, תיק 3, ארכיון היסטורי של עיריית ירושלים.  
<sup>9</sup> The other guest artists: Dora Bachover — Folk Singer, Jacob Weinberg — Composer, Eugene Nigob — Concert Pianist and R. Dekoven — Dramatic Actor.  
<sup>10</sup> כאן במובן של ארצישראליות לאו דווקא עברית, אלא מזרח־תיכונית.  
<sup>11</sup> גזיר עיתון של כתבה קצרה באנגלית, מכל 449, תיק 5, ופרסומת באנגלית לסטודיו, מכל 445, תיק 8, ארכיון היסטורי של עיריית ירושלים.  
<sup>12</sup> מתוך כתבה קצרה, מכל 449, תיק 10, ארכיון היסטורי של עיריית ירושלים.  
<sup>13</sup> הכנות להרצאה בעברית באותיות קיריליות, בתוך יומן אישי בשפה הרוסית, 5.10.1961. תרגום מרוסית: אירנה רזניק. מכל 449, תיק 13, ארכיון היסטורי של עיריית ירושלים.

## ביבליוגרפיה

המחקר נשען ברובו על הארכיון היסטורי של עיריית ירושלים; אני מודה לעובדיו, שמקצועיותם וידידותם מאפשרות לי לצלול לעבר המכון של המחול הארצישראלי.  
 Blumenfeld, Leon, "Dance Pioneering in the Palestine", *The Dance Magazine*, March 1929, p. 55-58.  
 Ish-Kishor, Shulamit, *The Day*, Sunday 30th September 1928.  
 Siegel, Marcia B., "Modern Dance before Bennington: Sorting It All out", *Dance Research Journal*, Vol. 19, No. 1. (Summer, 1987), pp. 3-9.  
 Sullivan, Lawrence, "Les Noces: The American Premiere", *Dance Research Journal*, Vol. 14, No. 1/2. (1981-1982), pp. 3-14.

**שרי אלרון** חוקרת ומרצה להיסטוריה ולאסתטיקה של המחול. עבודת הדוקטורט שלה (האוניברסיטה העברית) עוסקת ב"רינה ניקובה ולהקת התימנית, בין מזרח ומערב" ומתמקדת בתולדות הריקוד בהקשר של גיבוש זהות לאומית, הגירה ורב־תרבותיות. מרצה באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ובמכללת אורות ישראל.

to Nikova, will have its Biblical ballet — a sort of Renaissance, if you will."  
 (Blumenfeld, 1929, p. 57.)  
 בעולם המחול, שוליות ומרכזיות נמדדות בזמן אמת על ידי הקהל, המבקרים והאמנים עצמם. יש אופנות הפורחות מהר וקמלות מהר, אבל לפעמים יש למעשה האמנותי השפעה רחבה, עמוקה וממושכת. על כן שוליות ומרכזיות הן גם סוגיות למחקר היסטורי־אסתטי, שלצורך עריכתו דרשה פרספקטיבה. *Dance Magazine*, כתב העת הבולט למחול אמנותי באותה תקופה, מצא עניין ברינה ניקובה ופירסם מאמר עליה, בליווי תמונות, באביב 1929. כתב עת זה לא עסק בעשרות רבות של רקדנים אחרים שהופיעו ברחבי ניו יורק, שחלקם ממשיכים להשפיע על אמנות המחול עד עצם היום הזה. העניין שעוררה ניקובה לא היה קשור בהכרח למהות מחולית חדשנית, אלא דווקא לדבר מה ששורשיה בעבר. ניקובה היטיבה לשקף כמיהה מתמדת, שאותה חלקה עם רבים בעולם הנוצרי־יהודי – השתוקקות לתנ"ך ולמקורותיו. ניקובה באה לניו יורק מהשוליים ובחרה לחזור אליהם. בהמשך דרכה האמנותית הבשילו הרשמים שצברה בתקופה המרתקת והייחודית שחוותה בניו יורק, בעת המשבר הכלכלי הגדול ובשעת הפריחה של אמנות המחול.

## הערות

<sup>1</sup> בחלק מן המסמכים מצוינת שנת הלידה 1900.  
<sup>2</sup> *New York City Times* — 31.3.1929 The Dancers who are to appear in the "League of Composer" production of Stravinsky's "Les Noces" will include Valentina Kashouba and Jacques Cartier in the two principal roles, and Juliette Mendez, Rina Nikova, Rose Marshall, Emile Floyd, Harold Hacht and George Volodin. Victor Andoga, formerly of La Scala, is staging the production, and the Choreography is by Elizaveta Anderson-Ivantzoff, formerly of the Russian Imperial Ballet. There will be one performance — 25.4.1929 at the Metropolitan Opera House.  
<sup>3</sup> א. בין המאמרים האקדמיים שנכתבו על הפקה זו ראו, לדוגמה: Lawrence Sullivan, "Les Noces: The American Premiere", *Dance Research Journal*, Vol. 14, No. 1/2. (1981-1982), pp. 3-14.  
 ב. Elizaveta Anderson-Ivantzova נולדה ב־1890 ברוסיה, מתה ב־1973 בניו יורק. בלרינה בבולשוי במוסקבה ומורה קפדנית בניו יורק.  
<sup>4</sup> ניקובה נהגה לספר שבילדותה, כשבילתה בחופשה עם אמה בהרי הקווקז, פגשה במלון את הבלרינה ג'ולייט מנדו. זו הבחינה בכישרונה של ניקובה והחל בשנת 1917 היתה מורתה ומדריכתה. הסיפור מופיע, לדוגמה, במאמר בעיתון באנגלית שכתב "Bible into Molly Lyons Bar-David Ballet" (על פי התוכן והתצלום, המאמר פורסם בשנת

ייתכן שהיו גם כאלה); הסיבות לצעד זה הן בעיקרן פרקטיות. באותה תקופה בניו יורק היו רקדנים רבים מאוד ממוצא רוסי, או רקדנים שהשתלמו אצל מורים רוסיים, אך רקדנים ארצישראלים היו נדירים.  
 ניקובה פתחה בניו יורק סטודיו<sup>11</sup>, שלפי מאמרים, כתבות ומודעות פרסום הציע שיעורים והכשרה במגוון סגנונות מחול ותיאטרון.

Rina Nikova — Prima Ballerina and Ballet Master — of Palestine Opera and Cosmopolitan Opera of New York Opened her new Studio at 127 Riverside Drive, Cor. 85th street (Sidney Ross Studio). Ballet, Oriental, Biblical, Characteristic, Plastic Dances and Art of Mimicry<sup>12</sup>.  
 מהמודעה לא ברורה משמעותם של סגנונות ההוראה וקשה לדעת גם, אם יש משמעות לסדר הופעתם. אפשר שכבר אז סברה ניקובה כי המחולות לסוגיהם ולסגנונותיהם השונים הם שווי ערך ולא הבחינה בין רקדנים על פי מוצאם וסוג ההכשרה המקצועית שלהם – הרשמית או הבלתי־רשמית. ארבעים שנה מאוחר יותר כתבה ביומנה האישי: "מעולם לא ייחסתי חשיבות לשמות. אפשר לקרוא לתרגילים 'ריתמיים' (כל התנועות חייבות להיות ריתמיות), 'מודרניים' או משהו אחר – לא משנה, העיקר הוא שהתרגילים יהיו נכונים ובריאם לילד"<sup>13</sup>.  
 תפיסה שוויונית זו הולמת יותר את ארץ ישראל של שנות העשרים, שם המחול הבימתי היה עדיין בחיתוליו וכל שיטת הוראה או סגנון של מופע יצבלו משמעות עמוקה, בין אם היתה לכך הצדקה אמנותית ובין אם לאו. בניו יורק של סוף שנות העשרים, גישה כזאת היתה מקובלת פחות. גם בפרקטיקה וגם במאמרים ששיקפו אותה היתה הבחנה בין אמנות גבוהה לאמנות נמוכה, בין מחול אמנותי למחול בידורי ובין ז'אנרים וסגנונות מחול.  
 בכתבות, בצילומים ובמאמרים הניסוחים מעורפלים מאוד, וקשה להסיק מהם מה היה סגנון התנועות בריקודים שבהם הופיעה ניקובה בשנותיה בניו יורק. כדי לחפש תשובה לשאלה זו אפשר לכאורה להסתמך על מאמר ארוך שפורסם עליה בכתב עת מקצועי. מאמר מפורט כזה אכן הופיע ב־*Dance Magazine*, אבל גם הוא אינו מאפשר שחזור תנועת־סגנוני. לכל היותר הוא מכון להנחה שמופעיה היו תרבות תנועתית־סגנונית.

"Nikova conceived the Biblical ballet. She studied and restudied the Bible. She visited the original scenes of many of the episodes, studied them, and returned with what she had been developing into a native dance. Russia has its somber, heavy-heated ballet. America has its acrobatic, skyscraper-like dances. Palestine, thanks





במרכז באמצעות מחול מאפשר להן לבטא את עצמן בדרך שלא תפגע במרכז אך בה בעת תאתגר אותו.

המקהלה, שכאמור היתה אחד הסוכנים המוסריים החשובים ביותר בטרגדיה וייצגה את הדיאלוג הסוקרטי הפנימי (סוקרטס טען כי המחשבה האנושית מתנהלת כשיחה בין קולות פנימיים השואפים להיות חברים, וזהו המקור למוסר האנושי; אני רוצה לחיות בשלום עם עצמי דרך יצירת הסכמה בין הקולות המכוננים את מחשבתי). היא השתמשה בתנועה כאמצעי ביטוי מרכזי. הגדרה זו של מחול גורמת לנו לחשוב על הגורמים שאינם יכולים להיות מוכלים בסדר הכוריאוגרפי או הפוליטי, הפריפריה. שכן כל יצירת סדר מביאה להדרת הגורמים שאינם נכללים בו. סדר מכיל בתוכו באופן אינהרנטי אי סדר.

ניקול לורו, הדנה ביחסים בין אבל לפוליטיקה באתונה של המאה ה־5 לפנה"ס, טוענת כי "מאחר שהעיר לא רצתה לזכור את התבוסות שלה, הוטל איסור על זיכרון – האיסור הראשון בדמוקרטיה האתונאית שכך פרק בהיסטוריה פוליטית באין" (Loroux, 2002, p. 42). היא ממשיכה ואומרת: "פוליטיקה היתה ספירה של גדולה, לא של תבוסה. ההפסד הודר לפריפריה הפוליטית וביטוי המילולי נמנע. עיר המדינה אינה המקום המתאים לאבל. לעומתה, הבמה, בייחוד האורקסטרה, שבה המקהלה הטרגית יוצרת קינה, היא־היא הזירה המתאימה לאבל" (שם, עמ' 54). אָבל הודר מזירת הפעולות הפוליטיות הלגיטימיות, ולכן לא קיבל ביטוי מילולי. אבל לעולם לא בוטא במלים, אלא בקינות המשתמשות באונומטופיאה (מלים שצליל השמעתן זהה למשמעותן או מחקה אותה, כמו רישרש, זימזום או בקבוק) ותנועות גוף מתאימות לכך (שם, עמ' 35). אם כן, פרט לנשים ולעבדים, השייכים לפריפריה, גם האנטי גיבורים, התבוסות והאירועים שלא רוצים לזכור מוזרים מהמרכז הפוליטי האתונאי. מכאן, שבהיסטוריה האתונאית יש גם מרכז ופריפריה פנימיים, המכילים נושאים שאינם יכולים להיות מבוטאים במלים. בהיסטוריה האתונאית יש חלוקה פנימית בין מרכז ופריפריה, שבה התנועה משמשת אמצעי להתמודד עם נושאים שאינם יכולים להיות מבוטאים באמצעות המלה. הם מקבלים ביטוי לא מילולי, מאחר שהפוליטיקה היא זירה של דיבור והביטוי הלא־מילולי מאפשר התמודדות עם נושאים שאינם מורשי־גישה למרכז הפוליטי. מקומם של בני האדם שאינם אזרחים בקהילה המפארת שוויון וחירות, יצירתה של היסטוריית־נגד אנושית אל מול הניסיון ליצור היסטוריה מיתית המתייחסת לניצחונות בלבד, הם קריאת תיגר בפועל מצד הפריפריה. המקהלה היתה כלי לנקיטת פעולה זו. גם מהות המחול, כיוצר ארגון תנועתי במרחב, מבטאת יחסי מרכז־פריפריה.

### הערות

<sup>1</sup> סופוקלס, *אנטיגונה*.  
<sup>2</sup> הערה כללית: כל הציטוטים במאמר זה, אלא אם כן צוין אחרת, תורגמו על ידי המחברת.

### ביבליוגרפיה

Paul. "Deep Plays": *Theater as Cartledge, processin Greek civic life*, The Cambridge Companion to Greek Tragedy. P.E Easterling (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Caspio, Eric and Slater, J. William. *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995, p. 103.

DeBois, Page. "Toppling the Hero, Polyphony in the Tragic City". *Rethinking Tragedy*. Rita, Felski (Ed). Baltimore: Johns Hopkins University Press. 2008, pp. 127-148.

Friedrich, Rainer. Madea Apolis: on "Euripides' dramatization of the crisis of the polis", *Tragedy, Comedy and the Polis*. Papers from the Greek Drama Conference: Nottingham, 18-20 July 1990, Alan H. Sommerstien (Ed).Bari: Levante, 1993, pp. 219-239.

Goldhill, Simon. "The Great Dionysia and Civic Ideology". *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 107, 1987. pp 58-76.

Goldhill, Simon. "The language of the tragedy, rhetoric and communication". *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Ed. P. E. Easterling. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 PP. 127-151.

Hall, Edith. "The Sociology of Athenian Tragedy". *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Ed. P.E Easterling. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, PP. 93-127.

Loroux, Nicole. *The Mourning Voice*. Ithaca, N.Y; London: Cornell University Press, 2002.

Meier, Christian. *The Political Art of Greek Tragedy*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1993.

Sargeaunt, G. M. *Dance and Design in Greek life*. Classical Studies. London: Chatto and Windus, 1929, PP. 108-128.

Warren, J. and Lane, M. Ann. *Politics of Antigone, Greek Tragedy and Political Theory*. Peter, J. Euben (Ed.), Berkeley: University of California Press, 1986, PP. 162-182.

**דנה מילס** היא בעלת תואר שני (בהצטיינות) במדעי המדינה מאוניברסיטת תל אביב, תלמידת מחקר במחלקה למדעי המדינה באוניברסיטת אוקספורד, שם היא כותבת את עבודת הדוקטורט שלה, Rethinking Freedom, העוסקת בקשר שבין פילוסופיה פוליטית לבין מחול, בהנחיית פרופ' מייקל פרידן. לימדה מחול והיתה אסיסטנטית של הכוריאוגרפית אלמה פרנקפורט.

# "להתרחק מהעיר, לרקוד אתך במדבר" מהלך ג' ב"פרויקט דו־קיום ערבי־יהודי במחול"



שאותו יזמתי וניהלתי בשנים 2000-2004 בעיר תל אביב־יפו. בפרויקט השתתפו נערות ערביות ויהודיות, תלמידות למחול מהמרכז הקהילתי הערבי־יהודי בשכונת עג'מי ביפו וממרכז בית דני בשכונת התקווה. הפרויקט האמנותי החל כתגובה להסלמה ביחסים בין תושבים ערבים מיפו לבין שכניהם היהודים. באוקטובר 2000, עם תחילת אינתיפאדת אל־אקצה, הצטרפו תושבי יפו הערבים לכלל ערביי ישראל והביעו הזדהות עם הפלשתינאים בהתנגדותם למהלכי ממשלת ישראל. הם עוררו מהומות אלימות, שבבסיסן עמדה גם הדרישה להציב את הצרכים של הקהילה הערבית והאזרחים הערבים על סדר היום הציבורי הישראלי, להכיר בהם כאזרחים שווים זכויות ולהתוות תוכניות לשיפור מעמדם תוך שיתופם בתכנון עתידם בישראל (ביילין, 2009). בסדר יום ציבורי מתוח ואלים זה נטיית לפנות אל השיח הבין־קהילתי, שבהיעדרו ניעורו כוחות חברתיים שעירערו על לכידות החברה הישראלית ושללו את האפשרות לקיים חיים זה לצד זה. מתוך הכרה בכוחה של אמנות המחול, שיש בה ממד מתוחכם של תקשורת מיידית הנשענת על שפה שסימניה שזורים במהלכי

## רנה בדש

תרבות" החלו לנצל את תחום הידע שלהם כדי להפוך למתווכים בין חברי הקהילה שבה הם חיים ובין קהילה זו לקהילות אחרות, מתוך הדגשה של מסרים ערכיים המכוונים להובלת שינוי התפיסות בנוגע למציאות הקיומית (Lacy, 1995). אנשי אמנות פעילים חברתית מציגים פרמטרים חדשים למעורבות פוליטית וחברתית, המשלבים בין עשייה פעילה באמנות לבין חוויה אישית. הם עושים זאת מתוך כוונה, שהתהליכים הנחווים בחושים ותוצאותיהם יחלחלו לתודעת הציבור, ישפיעו על דעת הקהל ויובילו לשינוי. על פי גישה זו, האמנים אינם נתפסים רק כמוציאים לפועל של פרקטיקה אמנותית. הם גם תופסים את תפקידם כ"סוכני תמורה" אשר מלווים את פעילותם בראייה ביקורתית כדי לעורר דיון על המציאות ב"מרחב הציבורי", שבו אין "אמת" אחת.

"להתרחק מהעיר, לרקוד אתך במדבר" מתארת את מהלך ג' בפרויקט "דו־קיום ערבי־יהודי במחול",

### פתח דבר

בשנות ה־60 של המאה ה־20 הונחו יסודות השיח החברתי העכשווי, הרואה באדם סובייקט מתנסה, המביע את עצמו באופן פעיל. על פי שיח זה, האדם נדרש לחיות את החיים כמו בתיאטרון, שבו יש לו "תפקיד" והוא נמצא ביחסים עם "כוחות" אחרים, שגם הם, כמוהו, פועלים ליצירת פני המציאות והמצאתה (גורביץ', 1997). בשיח זה האדם אינו מנסה להבין את המציאות, אלא לקיים אותה, ליצור אותה ולהניע את המציאות, שבה האדם אינו מנסה להבין את אשר נתפסת כאחד הכוחות הפועלים ב"שדות הכוח החברתיים", שבמהותה משלבת רכיבים אסתטיים, פוליטיים וחברתיים. באמצעותם האמנות מקיימת יחסי גומלין עם הקהילה, משפיעה בייצוגיה על סוגיות העומדות על סדר היום הציבורי ומציגה אפשרות לקיומה של מציאות חלופית, אחרת. תפיסות המאירות את כוחה של האמנות ככלי לשינוי חברתי ולהובלת תהליכים בקהילה הפכו לדומיננטיות בקרב אמנים, אשר בנוסף להכרה בהיותם "סוכני













ברכה דודאי ולהקת "האפרוחים" Bracha Dudai and the "Efrohim" Dance Group

# ברכה דודאי, 1937-2009, מסכת של מעשים

דן רונן

"בני אדם הם בני מעשים", אמרו חז"ל.

ברכה דודאי ז"ל, שהלכה לעולמה בתחילת השנה (10.1.2009), זיכתה אותנו במעשים רבים במחול ובחינוך בכלל ובתחום ריקודי העם בפרט. זכותה לתודה ולברכה גדולה, וכבר נאמר במדרש תהילים "אם אדם עושה הריהו מתברך". מעשיה של ברכה, ילידת ירושלים, מדברים בעד עצמם ומספרים בשבחה. אדם צועד בשביל הזמן בדרך ולשכחה, אך לעתים הוא זוכה, בזכות אישיותו, חזונו, כישורנותו ויוזמותו, מעשיו ויצירתו, לפרוץ דרכים להפרות את הדמיון, לעורר השראה, להדריך ולהוביל. ההמשך של חיי אדם ומעשיו הם כיבוד שמו, זכרו, מעשיו ויצירתו. בתחום המחול אנו בדרך כלל זוכרים ומזכירים, לאחר לכתם לעולמים, רקדניות ורקדנים, כוריאוגרפים, מורות ומורים למחול; אבל מן הראוי לזכור כי מאחורי היוצרים והמבצעים עומדים אנשי הפקה, ארגון ומינהל וגם פעולותיהם יצירה הן. ברכה דודאי לא היתה רקדנית מופיעה וכוריאוגרפיה לא היתה עיקר עיסוקה; תרומתה היתה בעיקר בתחומי הארגון, היוזמה, החינוך וההדרכה. ברכה פעלה בשלושה תחומים עיקריים: **חינוך** – היא התמקדה בשילוב ריקודי העם בפרט

והמחול בכלל במערכת החינוך, במיוחד בגיל הרך. ברכה עסקה בהכשרת מדריכים לריקודי עם, בפיתוח מתודיקה של הדרכה למדריכים ולכוריאוגרפים של להקות ריקודי עם ועוד. **ארגון** – לפני למעלה מ-35 שנים יזמה ברכה את הקמת להקת "הורה אפרוחים", להקת ילדים שפעלה במסגרת להקות "הורה ירושלים". להקה זו זכתה להצלחה רבה בהופעותיה בארץ ובעולם, צמחו בה רקדנים צעירים רבים והיא היתה דגם ללהקות אפרוחים בכל רחבי הארץ. ברכה גם הפיקה את מופעי להקות הילדים "ירוק תוסס" בפסטיבל המחול בכרמיאל. בתפקידה כמנהלת המדור למחול ואחר כך המדור לאמנויות הבמה באגף לאמנויות בעיריית ירושלים הפיקה מצעדי מחולות ביום ירושלים ופסטיבלים רבים בירושלים ובארץ. **ערכים ומורשת** – ברכה ראתה בריקודי העם ביטוי של התרבות הנוצרת בארץ, התורמת ללכידות החברתית, ופעלה רבות לשימור המורשת של ריקודי העם הראשונים כמורשת חיה, העוברת מדור לדור. ב-1996 זכתה ברכה בעיטור "יקירת ירושלים במחול". רבים זכו לברכת הדרכתה ולמדו דרכה לאהוב מחול וריקודי עם ולהכיר בערכם החינוכי. הרבים הללו ימשיכו לזכור אותה וללכת בדרכה.

אבל אנחנו עדיין בשלב מוקדם מדי בסיפור מכדי לבכות את סופו. הישגו הגדול של ניז'ינסקי לא היה רק באופן שבו רקד, אלא גם ביצירתו הייחודית, שלא היתה דומה למה שנראה על במות עד אז. יצירותיו היו חדשניות, מודרניות, אחרות ונועזות. הרקדן הקלאסי שריקודו ברוח הורד היה הישג של וירטואוזיות, הוא שהעלה על הבמה את **אחר צהריים של פאון** (1912), ריקוד משוחרר מכל החוקים, שכולו ערגה ותרנום של מצב אנושי כל כך – התעוררות נעורים של היצר – להפשטה דו ממדית, לסגנון מלא מתח של תנועה על מישור אחד. הוא גילם את הפאון (תפקידים השמורים בדרך כלל לנשים ברברות, בנות-ים, רוחות רפאים), שחציו חיה וחציו אדם, מול הפיות שנושיות מסתוריות. בסופו של הריקוד הגיע לסיפוק מיני רק מנגיעה בצעיף שהותירה הפייה הראשית כשנמלטה ממנו. היצירה חוללה שערורייה – בגלל הנושא, החשיפה, התנועה שלא נראתה כמוה – והממשלה כמעט נפלה. את הפואמה המעורפלת כחלום כתב סטפן מלרמה, את המוסיקה כתב קלוד דבייסי והפסל אוגוסט רודן, שנכח בקהל, יצא במכתב נזעם נגד ראשי הציבור וגינה את צביעותם ופחדנותם. דיאגילב, האמרגן הגאון, הורה לניז'ינסקי לחזור מיד על הריקוד, בהתעקשות על האמת שלו, על הפרובוקציה האלנגנטית המדהימה ביושרה שלה, בלי להירתע.

ניז'ינסקי המשיך ביצירה עם פוקין, עם ליאוניד מאסין (Massine), עם ניז'ינסקה (Nijinska) אחותו, עם סרג' ליפאר (Lifar). הוא חיבר למחול את כל האמנים הגדולים. פיקאסו יצר למענו תפאורות ותלבושות, קוקטו (Cocteau) כתב לו ליברטו, באקסט היה מעורב בליברית וכל יוצרי האמנות המודרנית עבדו לצדו, העלו הצעות, עברו מעיר לעיר, רבו והתפייסו. בלט רוס הפך לדבר המסעיר ביותר שראתה אירופה.

אחרי הפרידה בין דיאגילב לניז'ינסקי נעשו ניסיונות פיוס. ניז'ינסקי התקבל חזרה ללהקה, אבל מחלת הנפש שבה לקה החריפה. הוא ניסה ליצור אבל לא הצליח. יצירותיו היו הזויות מדי, למרות האהבה שהרעיפו עליו בנותיו הקטנות וידידיו. אשתו גוננה עליו בשארית חייו, בכל הטיפולים, הבדיקות והאשפוזים שעבר. ייסוריו הנפשיים מנעו ממנו לחזור לחיים, אבל באותה עוצמה שאיפיינה את ריקודיו הוא צייר וכתב. טירופו קיבל פן דתי והוא יצר ציורים דמויי סמלים מיסטיים מרתקים. מול הבידוד, הטירוף וההתנתקות של ניז'ינסקי מן העולם המשיך דיאגילב ליצור. הוא הפך לאזרח העולם, בן בלי בית, שלא יכול לחזור לרוסיה הסובייטית ונותר חסר עוגן מלבד כוחו הבלתי נלאה לחפש את החדש. הוא מת לפתע, ארצי וחסר ישע, ואהוב המשיך לחיות כמוקיון בודד של אלוהים, עד למותו בבית חולים בלונדון.

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

ניז'ינסקי, שגילם בדמותו ובריקודו את רוח הבלט, הלך צעד נוסף לעבר המודרניות שבשער ויצר את **פולחן האביב** (1913) למוסיקה של סטרווינסקי. הדברים ידועים: העגבניות שנורקו על הרקדנים, הצעקות והקללות שניסו להתחרות בעוצמת המוסיקה המהפנטת, אבל ההופעה נמשכה עד סופה. כך נוצר המחול שבו לא נותר זכר לשום תבנית של בלט קלאסי: כפות הרגליים בנטייה פנימה, זו לזו, במקום העמדה הבלטית שבה הבהונות פונות כלפי חוץ, הגו לא זקוף והידיים לצדי הגוף, בקצבים שונים מאלו של מחול הרגליים. קפיצות עילגות וצעדים סובכים, ניסיון לרקוד את רשת הריתמוסים, שהרקדנים הממומים התקשו לעקוב אחריה. בחזרות התגייסה מרים רמברג, שלמדה אצל ז'אק-דלקרוז, כדי לעזור בפענוח הקצב. ביצירה יש חזון של התעוררות הטבע, כפי שסטרווינסקי כתב במפורש (למרות התנכרותו המאוחרת ליוצר הגאון), ויש בה מחול שעין לא ראתה וסיפור של הנערה הנבחרת שמותה יעניק לטבע את הדחף הנכון כדי להתעורר משנת החורף שלו.

בלט רוס היה לשיחת העיר והעולם כולו. הלהקה יצאה למסע לארצות הברית וכבשה את העולם בחיבור החד פעמי בין בלט למחול חדשני. ניז'ינסקי יצר עוד מחול מודרני אחד – **משחקים** (1913) ברוח של משחק טניס, נושא של חולין שלפני כן לא נגעו בו – לא נסיכים ולא פולחנים, רק שתי נערות וגבר בבגדי טניס החורף שלו.

עברו מאה שנה מאז נולד האיש המבריק, החזק, שידע לשנות את העולם באמצעות האנשים שבהם האמין. ואולי הוא לא מת באמת ורוחו מחכה לשעת כושר, כדי לקום ולדחוף את האמנות למקום לא משוער, חדש ללא הכר.

בלט רוס היה לשיחת העיר והעולם כולו. הלהקה יצאה למסע לארצות הברית וכבשה את העולם בחיבור החד פעמי בין בלט למחול חדשני. ניז'ינסקי יצר עוד מחול מודרני אחד – **משחקים** (1913) ברוח של משחק טניס, נושא של חולין שלפני כן לא נגעו בו – לא נסיכים ולא פולחנים, רק שתי נערות וגבר בבגדי טניס החורף שלו.



פרל לנג  
Pearl Lang

# זיכרונות מעבודתי עם פרל לנג

אהובה ענברי

מיצירותיה בלהקת בת-שבע. באותה תקופה לימדתי באולפן בת-שבע והייתי בשלבי התפטרות מהלהקה. לשמחתי, לנג לימדה את השיעורים במקומי. הנייתי להשתתף בשיעורים שלה ולמדתי ממנה רבות. בסוף השיעור הראשון פנתה אלי ושאלה מדוע אינני בלהקה. הסברתי שאני בשלבי התפטרות וסיבותי עמי. היא ניסתה לשכנע שאשאר וארקוד בשתי היצירות שהעמידה ללהקה. אף על פי שמאוד רציתי לעבוד איתה, הסיבות לעזיבתי היו חזקות יותר וויתרתי בלב כואב.

עצמה וברוס מרקס, לעתיד סולן ב-American Ballet Theatre ובבלט השוודי. היצירה נוצרה בהשראת משל / אלגוריה שכתב רבי נחמן מברסלב. זאת היתה יצירה רבת דמיון, שניחנה ביופי מיוחד. יצאתי נרגשת מהיצירה ומהופעתה הנפלאה של לנג, שדמתה בעיני לבדולח.

פגשתי אותה לראשונה ב-1967, לאחר שראיתי כמה הופעות שלה על הבמה. הפגישה היתה בישראל, שאליה הגיעה כדי להעמיד שתיים

פרל (לאק) לנג, רקדנית וכוריאוגרפית אמריקנית, סוליסטית בלהקתה של מרתה גרהאם ומנהלת "תיאטרון המחול של פרל לנג" בניו יורק, נפטרה ב-24 בפברואר 2009. לנג, שהלכה לעולמה בגיל 87 בעת שהחלימה מניתוח באגן, נולדה בשיקגו למשפחה יהודית חובבת אמנות שהיגרה מרוסיה. בילדותה למדה בבית ספר יהודי ושם למדה להכיר את יופיה של השירה היידישית. בנעוריה ראתה את הלהקה של מרתה גרהאם בהופעה והחליטה להיות רקדנית. ב-1941 נסעה לניו יורק, כדי ללמוד אצל גרהאם ואצל לואיס הורסט (כוריאוגרפיה). לאחר תקופה קצרה התקבלה ללהקה ורקדה בה בשנים 1952-1942 ובהמשך כסולנית אורחת בין 1954 ל-1970.

החל ב-1970 הופיעה בתפקיד הראשי ביצירותיה של גרהאם, ובהן, *El-Penitente*, *Appalacian Spring*, *Primitive Mysteries*, *Appalacian Spring*, *Clytemnestra*, *Night Journey*, *Letter To The World*. הזיכרון הראשון שלי מפרל לנג היה מהופעתה בלהקה של מרתה גרהאם. עד היום אינני בטוחה אם ראיתי אותה בתפקיד "האישה באדום" *ביצירה שעשועי מלאכים* של גרהאם או שדימיינתי אותה בתפקיד זה. דמותה של האישה באדום, סמל האהבה, חצתה את הבמה בריצה מסוגנת באלכסון כמה פעמים לאורך היצירה והופיעה בכמה קטעי סולו ודואטים. גרהאם בנתה תפקיד שהתאים להפליא ללנג, שהיתה רקדנית לוחטת, בעלת יכולת לירית, רמה טכנית גבוהה וחדוות ריקוד.

ב-1952 היא הקימה להקה משלה, "תיאטרון המחול של פרל לנג", ויצרה כ-62 יצירות כוריאוגרפיות, שכחצית מהן התבססו על נושאים יהודיים. ביניהן ראוי להזכיר את *שירה*, *דיבוק והמגילה* לפי איציק מאנגער.

את *שירה*, למוסיקה של אלן הובנס, ראיתי בבכורה ב-1970. בתפקידים הראשיים רקדו לנג

במתרחש על הבמה", כתבה בין השאר. "אי אפשר להעלות על במה יצירת אמנות, כך שלא יישאלו שאלות על משמעותה או על איזו מהמשמעויות שלה נחשפת כרגע על הבמה. לכן, כמובן, כתוב את המוסיקה מתוך מה שאתה חש ולא על פי ההנחיה המילולית שלי".

ראיתי את לנג עם הלהקה של מרתה גרהאם עוד לפני שעליתי לישראל ב-1954. היא היתה רקדנית יפהפייה ומהפנטת ויחלתי להזדמנות לעבוד איתה. ב-1976 התבקשתי לחדש את המחול על *כנפי חופים* עם הלהקה בת-שבע. מכיוון שב-1967 הריקוד לא צולם באופן ראוי (בשבועות שלאחר המלחמה, חלק מאנשי צוות הבמה טרם חזרו ממילואים), השתתפתי בחזרות של לנג ושל מנהלת החזרות שלה בסטודיו בניו יורק. שם רשמתי לעצמי רשימות

# דברים לזכרה של פרל לנג – רקדנית, כוריאוגרפית, מנהלת אמנותית ומורה, 1920–2009

רינה גלוק

מפורטות, כדי שאוכל להוביל את החזרות לחידוש המחול עם הלהקה בת-שבע.

המשכתי לפגוש את לנג כמעט מדי שנה, בביקורי בסטודיו של גרהאם בניו יורק, ונהייתי להיווכח מקרוב באופן מלא ההשראה שבו לימדה. את הזמן שניתן לנו ניצלנו כדי להחליף רעיונות, לשוחח על משמעות הטכניקה של גרהאם ועל הדרכים שבהן יש להנחיל אותה לרקדנים. לנג אהבה את ישראל ותמיד דיברה על רצונה לחזור לכאן, כדי ליצור, ללמד ולפגוש חברים. בשנת 2001, כשהייתי בניו יורק, זכיתי לצפות בהופעה האחרונה של הלהקה.

כרקדנית, ככוריאוגרפית, כמורה וכמנהלת אמנותית פרל לנג היתה מעמיקה מאוד, מחויבת ללא פשרות ותובענית כלפי עצמה וכלפי הרקדנים שלה. כולנו נוצרו את זכרה בלבנו.

בשנות פעילותה הראשונות של הלהקה בת-שבע הגיע לישראל זרם קבוע ומתמשך של כוריאוגרפים, שנבחרו בקפידה על ידי מרתה גרהאם ועל ידי הברונית בת-שבע דה-רוטשילד, כדי ליצור ריקודים ללהקה שזה עתה נוסדה. פרל לנג, שהיתה רקדנית ראשית בלהקתה של גרהאם וניהלה את "להקת המחול פרל לנג", באה לישראל זמן קצר לאחר מלחמת ששת הימים, בקיץ 1967. היא הגיעה כדי להעלות על הבמה את *על כנפי חופים*, מחול שיצרה ללהקתה, ובאותו ביקור יצרה בשביל הלהקה בת-שבע את *לשונות האש*, שהבכורה שלה היתה ב-16 באוגוסט 1967. הלהקה בת-שבע הופיעה עם שתי היצירות בישראל וגם בסיוור האירופי הראשון של הלהקה, בשנת 1968. בהמשך הוזמנה לנג ליצור גם ללהקה בת-דור, שזה מקרוב נוסדה. ב-1980 חזרה לישראל פעם נוספת, כדי להעמיד על הבמה את יצירתה *שירה*.

לנג הזדהתה עם הרקע היהודי שלה וככוריאוגרפית שאבה השראה משנות הנודים וההגירה של משפחתה. יותר ממחצית מבין 63 העבודות שיצרה עסקו בנושאים יהודיים אותיאררו סיפורים יהודיים. יצירה שעליה עבדה תקופה ארוכה היתה *הדיבוק*, מחול שהועלה לראשונה ב-1975. יצירה זו זכתה לגרסה קולנועית מאוחר יותר, בניצוחה של לנג ובכיכובו של השחקן הרקדן הנודע פליקס פייביש (Faibish) (לפני כמה שנים היתה לי הזכות לראות את הסרט יוצא הדופן הזה במרכז לינקולן בניו יורק). בראיון שערכה עם פייביש לאחר פטירתה של לנג, שפורסם בעיתון *The Jewish Week*, ציטטה אותו יהודית ברין-אינגבר: "השיר שלה (של לנג) היה על כך שאהבה חזקה ממוות וזוהי משמעותה האמיתית של הסיפור (*הדיבוק*)".

בעבודתה עם הלהקה בת-שבע, לנג שיתפה פעולה עם דני קרוון, אז מעצב במה ותפאורה, ועם המלחין סרג'יו נטרא. קרוון אומר: "העבודה עם פרל היתה מיוחדת ומרגשת. היה נעים לעבוד איתה. היא הביאה הרבה יופי פנימי ויופי חיצוני מיוחד. היא תמיד הלכה על קצות אצבעותיה, מלווה בספק שהיו בו הן אמת והן כוח היצירה. אני מתגעגע אל פרל – אישה, רקדנית, כוריאוגרפית, נשמה יהודית יפה".

נטרא שיתף אותי במכתבים שהחליף עם לנג בעת ששניהם שקדו על אותה יצירה – היא על המחול והוא על המוסיקה – כל אחד מהם ביבשת אחרת. במכתביה התעכבה לנג על הפרטים הקטנים ביותר במחול שיצרה, הקשורים לטקסט התנ"כי שממנו שאבה, ועל מה שתבעה התנועה מבחינת מוסיקלית. "התיאטרון שלנו הוא סוג של מקדש, שבו הקהל מצד אחד והמופיעים על הבמה מן הצד השני, מונעים כל אחד על ידי מתן אמון מלא

הניה רוטנברג

# גוונים במחול 2009



אור מרין, *Vanishing Point*  
צילום: אייל לנדסמן  
Or Marin, *Vanishing Point*,  
photo: Eyal Landsman

לקהל במסגרת הזאת – דרור וכן גל, ורטהיים ושעל, זיו ומרשל. כל אחד מהיוצרים הציג את העבודה שזיכתה אותו בפרס גוונים במחול וגם עבודה עכשווית. המפגש המחודש עם יצירות הביכורים של הכוריאוגרפים, המזכיר ביקור בארכיון או עיון בטקסטים מוקדמים של סופרים, מעורר סקרנות ומאפשר לבחון מה השתנה אצלם ומה השתנה אצלנו מאז הוצגה היצירה לראשונה – אם בכלל. האם יצירות הביכורים של יוצרים אלה מרתקות ומשמעותיות גם היום? אולי בשנים שחלפו אבד משהו מאופיין החדשני? האם המרכיבים הייחודיים לכל אחד מהאמנים הללו, "הקוד הגנטי" שלהם, נשמרו גם

את דרכם האמנותית במסגרת זאת אפשר למצוא את ליאת דרור וניר בן גל, תמר בורר, ענבל פינטו, ברק מרשל, יסמין גודר, עמנואל גת, רונית זיו, שלומי ביטון, ענת דניאלי, רננה רז, נעה ורטהיים ועדי שעל, איציק גלילי ואחרים. בשנים אחרונות בוטלה התחרות ועמה הענקת הפרס המסורתית. השנה, בניהולו של חנוך בן דרור, נפתח הפרויקט בערב חגיגי תחת הכותרת "אז והיום" – מחווה לחגיגות ה-15 לפרויקט ול-70 שנות פעילותה של קרן תרבות אמריקה-ישראל, שתרמה לפרויקט לאורך השנים. לערב זה זימן בן דרור כוריאוגרפים בעלי מוניטין בישראל, שכאמור נחשפו לראשונה

במת "גוונים במחול" היא מסגרת ליצירת מחול ישראלית מקורית. "גוונים במחול" יצאה לדרך ב-1984 ביוזמה משותפת של אמנות לעם, מינהל התרבות, המדור למחול, להקת תמ"ר ומפעלות דיסקונט. היא התקיימה כתחרות שנתנה במה וסיפקה תמיכה מקצועית להצגת עבודות ביכורים של יוצרי מחול בראשית דרכם. במסגרת הפרויקט מקבלים היוצרים הצעירים מענה לצרכים האמנותיים שלהם, כמו ייעוץ מקצועי אמנותי, סיוע כספי להפקת היצירות, פרסום, שיווק, תפעול ועוד. ואכן, לרבים מהזוכים שימשה התחרות פלטפורמה לזינוק לקריירה מקצועית. בין היוצרים שהחלו



פרל לנג (מימין) הלן מק'גי, ג'יין דאדלי במכתב לעולם מאת מרתה גרהאם  
Pearl Lang (right), Helen McGehee, Jane Dudley  
in *Letter to the World* by Martha Graham

כך חלשה. ביומה האחרון במרכז השיקום ביקר אותה בעלה ואליה התלוו ארמגרד ואיאן, רקדנים מסורים שעזרו לבני הזוג וטיפלו בהם בשנים האחרונות. כחצי שעה לאחר שיצאו היא לקתה בהתקף לב, שממנו לא התאוששה.

פרל לנג טיפחה דורות של רקדנים ויוצרים. רבים מהם הגיעו מרחבי ארה"ב, קנדה ואירופה להלוויה שנערכה בבית כנסת בניו-יורק ולערב לזכרה שנערך ב-Theatre Joyce. יהי זכרה ברוך.

**אהבה ענברי** רקדה בתיאטרון הבלט הישראלי של גרטרוד קראוס, היתה בהרכב הראשון של להקת בת-שבע ובת-דור. היתה רקדנית בלהקת המחול של אנה סוקולוב בניו יורק, מורה בכירה לטכניקת גרהאם, כוריאוגרפית שעבדה בישראל ובחול"ל ומנהלת החזרות של תיאטרון המחול של פרל לנג.

בספטמבר 1969 חזרתי לצפון אמריקה ולימדתי במישיגן ובטורונטו. מדי פעם, כשנסעתי לחופשה בניו יורק, נפגשנו. התחלתי לעזור בחזרות של להקתה של לנג כשאלן טיטלר – מנהלת החזרות הקבועה – היתה עסוקה בהוראה. חזרתי לגור בניו יורק ב-1974 והתמנית לנהלת חזרות קבועה.

ככוריאוגרפית, לנג הגיעה לחזרות עם חומר תנועתי ועם פרזות מוכנות ופיתחה אותם. הטכניקה שלה לא היתה פשוטה והיא הושפעה מהטכניקה של גרהאם, אבל היו בה ליריות, דרמטיות ואיכות שהיו אך ורק שלה. היא עמדה על ניואנסים בתנועה, שלא תמיד היה קל לרקדנים לבצע מיד, גם אם למדו אצלה והשתלחו בסטודיו של גרהאם. לא תמיד היתה לה הסבלנות להדגים שוב ולהסביר את כוונתה עד תום.

מאוד הניתי לעבוד איתה. למדתי להכיר את הדחף שהיה בה להמשיך וליצור, למרות הקשיים הכלכליים הכרוכים באחזקה של להקה קבועה. בלהקה היתה תחלופה רבה של רקדנים, אם כי חלקם שמחו לחזור ולעבוד איתה כשיכלו. הבנתי את התסכול שליווה אותה ואת המאמץ שהשקיעה כדי להתחיל כל פעם מחדש.

יחסי העבודה בינינו היו מבוססים על כבוד הדדי ועל חיבה רבה, שבאו לביטוי במישור המקצועי והאישי כאחד. לפעמים יצאנו יחד לחופעי מחול ולא פעם הוזמנתי לבית משפחתה בערב הג הפסח.

מאז שובי ארצה, ביולי 1992, שמרנו על קשר טלפוני והיתה בינינו מעין תחרות סמויה, מי תקדים את מי באיחולי חג שמח. תמיד התעניינה בנעשה בישראל בתחום הביטחוני, בתחום הפוליטי ועוד.

פגישתנו האחרונה היתה כשבאתי לביקור בארצות הברית ב-1994. לנג ובעלה, ג'ו, הזמינו אותי לארוחת ערב וחלק נכבד מהשיחה נסב על הנעשה בארץ. השנים האחרונות לחייה לא היו קלות. היא סבלה מבעיות לב, טיפלה בבעלה החולה במסירות פיסית ונפשית שלא תיאמן והמשיכה ללמד עד כשבועיים לפני שעברה את הניתוח באגן. לדברי הרופאים, הניתוח עבר בהצלחה אבל הותיר אותה חלשה מאוד והיא הועברה למרכז שיקום. התקשיתי לדמיין את פרל לנג, האישה החזקה שאינה מוותרת וממשיכה הלאה למרות הקשיים, כל

בעבודותיהם המאחרות והבשלות יותר?  
הריקוד הראשון שהועלה בערב חגיגי זה היה *זירת שני חדרים* של זוג הרקדנים ליאת דרור וניר בן-גל, שזכו בפרס הראשון בגוונים במחול 1987. יצירתם, שאותה אפשר לכנות זירית, מציגה מערכות יחסים בין בני זוג, על עליותיהן ומורדותיהן. בריקוד, העוסק בטקסט תרבותי המוטבע בגופו של הרוקד, הם משתמשים בתנועה יומיומית, ללא וירטואוזיות או מרכיבים



Blind Spot מאת נליה חצור, צילום: אייל לנדסמן  
Blind Spot by Galia Hatzor, photo: Eyal Landsman

קישוטיים. לבושים בחליפות שחורות הם נעים על במה ריקה בהתאמה, באחדות ובמסלולים ישרים. התנועה מרמזת על המודעות של כל אחד מהם לנוכחותו של האחר, אבל הם מסוגרים בבושה אישית, מרוכזים בעצמם ובתנועתם. תחושת הבדידות העולה מהריקוד, עכשיו כמו אז, חרפה ביותר והאופטימיזם שכרוכה בלחני המצעדים העליזים שמלווים את הריקוד רק מעצימה את הניכור. כיום משלבים דרור וכן גל את אמנותם עם אורח חיים בעל אמירה פוליטית-חברתית. בהאנגר אדמה במצפה רמון במדבר הם חיים ויוצרים בקהילה, שבה כולם שותפים בתהליכי היצירה. ההתרחקות של היוצרים מסצינת המחול התיאטרלי לכיוון של מחול בעל מודעות חברתית ניכרת בריקוד השני שהעלו, *תנועת הפנינים על רצפת הפרקט* (2008). לצילי מוסיקה צבעונית ותוססת נעים המבצעים בתנועה שאינה נראית כמורגלת או כמתיימרת להתייחס למסוכמות של ריקוד תיאטרלי. הניסיון לצקת את איכות התנועה האותנטית, המבוססת על איכויותיהם של המבצעים ומשלבת אמנויות לחימה, לתוך מרחב של מופע תיאטרלי – במת הפרוסיוניום של סוזן דלל המדגישה את האשליה התיאטרלית – לא מצליח לרגש. הריקוד העכשווי שלהם נראה כהתרחשות יומיומית של קהילת רוקדים מגובשת ואיכותית, אבל כזאת המייתרת את הצופים.

הריקוד *ורטיגו* זכה בשנת 1992 בפרס הראשון בתחרות *גוונים במחול*, ובהמשך היה גם לשם המייתרת את הצופים. כיוון שריקודים מסוג זה נהוגים בערב בערב, קטעים מתוך היצירה, כל עוד "הספיק להם האוויר"... הריקוד, העוסק בהתמודדות בין שני אנשים במשחק, בחום ובהומור, שומר גם כיום על החיות והרלוונטיות שלו. גם בני זוג אלה, שחולקים את חייהם המקצועיים והאישיים, הרחיבו ופיתחו את סגנון הריקוד המבוסס על טכניקת האלתור במגע (contact improvisation). הזרעים שנטמנו ביצירת הביכורים היא התפתחו עם השנים לדיאלוג בין הריקוד והאמנות לבין הסביבה. *רעש לבן* (2008), שיצרה ורטהיים, המבוסס על אלתור במגע בסגנון וירטואוזי, עוסק בחוויות החיים של האדם במאה ה-21. הריקוד מהפנט, מטריד ואלים מצד אחד אך בעל עוצמה ועדינות מצד שני, והלהקה נותנת תחושה של קבוצה חזקה המורכבת מרקדנים אינדיבידואלים שאינם מאבדים את ייחודם. כוחו של הריקוד וייחודו טמונים בשילוב בין מציאות יומיומית לאמנות, בלי לנטוש את מוסכמות התיאטרון, המשמרות את ההבחנה והפרדה בין קהל הצופים לפעילות המתרחשת על הבמה.

שתי העבודות שרונית זיו הציגה בערב זה, כמו רבות מעבודותיה לאורך השנים, עוסקות בנשים ובמגדר. המחול *רוז לא מחכה*, שזכה בפרס הראשון בגוונים במחול 1999, מציג את התסכול והזעקה, הכעס והחיימה של נשים הכלואות בעולמן בלי יכולת או רצון להשתחרר ממנו. הריקוד קטן וצנוע, וייחודו במסר המעורפל משהו שהוא נושא, בסמליות הלא סיפורית שלו. לעומתו *אישה א* (2008) הוא סיפור בתנועה על פנטזיות של נשים. מכיון שהריקוד אינו אמנות המיטיבה להעביר מסרים עובדתיים או סוגיות מורכבות כמו פנטזיות של נשים, הבחירה של זיו להציג בריקוד נרטיב דרמטי העוסק בנשים המתנחמות באובססיה לנעליים, לדוגמה, גורעת מעוצמתו. אופן הצגת הנושא אינו משאיר קצוות פתוחים, המאפשרים לצופה מרחב של פירושים ביחס לנצפה.

היחוד האמנותי של ברק מרשל, היוצר הרביעי שהשתתף במופע הפתיחה, הוא בשילוב המפתיע של חומרים אתניים וחומרים תיאטרליים. *זודה לאה*, שבו מתמודד מרשל עם זיכרון שמחת חייה של דודתו, לאה עובד שטורן, זכה בפרס הראשון בגוונים 1995. כמו אצל היוצרים האחרים, גם בריקוד זה אפשר לזהות במבט לאחור את המרכיבים שהופיעו גם

בריקודים מאוחרים שיצר מרשל – תיאטרליות והצגה של מגוון חומרים תנועתיים. *בזודה לאה* משלב מרשל חומרים אתניים – תנועות ומחוות ידיים – מתרבות יהודי תימן עם אנרגיה וקצב תוססים של תרבות המערב, המלווים בטקסטים ובשירה נפלאה מפיה של מלכה חג'בי. *מונגר* (2008), המבוסס על שילוב טקסטים – מחזה של ז'אן ז'נה, סיפורים וביוגרפיה של ברנו שולץ והסרט *גוספורד פארק* של רוברט אלטמן – עוסק בסיפורים של משרתים החיים במרתף של אחוזה. הריקוד, למוסיקה בלקנית, צוענית וטכנו, עשוי מתערובת דומה של תנועה אנרגטית ששזורים בה מוטיבים וחומרים אתניים ועכשוויים המוצגים זה לצד זה בסמיכות רדיקלית.

מרתק היה לצפות ביצירות הביכורים שנבחרו לערב זה ולראות שלמרות הזמן שחלף הן שמרו על עוצמתן ואיכותן. גם המפגש עם היוצרים היה מרתק. מרגש במיוחד היה ליהנות מאיכות הביצוע שלהם, שגברה גם על קשיים טכניים. הנקודה המשמעותית ביותר שבה אפשר היה בערב מיוחד זה היתה המרחק הניכר שעברו היוצרים שהשתתפו בו מעבודת הביכורים ועד יצירתם העכשווית. מה זה אומר על הדור החדש של *גוונים במחול*?



מיכאל מילר, במהירות האור, צילום: אייל לנדסמן  
Michael Miller, Speed of Light, photo: Eyal Landsman



דפי אלטבב, קו אווירי, צילום: אייל לנדסמן  
Altabab, Aerial Line, photo: Eyal Landsman Dafi

העיסוק של מרבית היוצרים בזוגיות – באהבה בין גברים, אהבה בין נשים ואהבה בין גברים ונשים. השפה התנועתית התבססה על תלות גופנית ויצירות הרבו להציג גופות שלובים וכרוכים זה בזה עד איבוד היכולת לתנועה עצמאית. מה יש לזה לומר עליהם, ועלינו? טעם מיוחד היה לריקודים של יוצרים שהציגו בגוונים במחול בעבר, שהיו מגובשים יותר ובעלי אמירה כוריאוגרפית מורכבת. הזוג תמי ורון יצחקי יצרו ורקדו *בזאת הפעם* זוגיות מכורכת ומקופלת, בהשראת סיפור הבריאה. הריקוד, שבו הציגו גישה נאיבית לאהבה עם נגיעות קלות של הומור העושה שימוש במרחב ובתבניות תנועה, הוא יצירה בשלה היכולה לעמוד בפני עצמה. גם יצירתה של אור מרין, *Vanishing point*, העוסקת בדיאלוג בין שתי דמויות (אור מרין וסתיו מרין), שתיהן קשורות לחבל המשתלשל מהתקרה, היא גרעין של יצירה שאפשר לפתח לריקוד. העבודה עוסקת במערכת יחסים של דמויות הכרוכות וסבוכות זו בזו, בעודן מנותקות מכוח המשיכה או מקרקע המציאות.

מכל העבודות שהועלו בגוונים במחול השנה בלטה יצירתו של מיכאל מילר, *מהירות האור*. ריקוד זה, שנוצר לשמונה רקדנים, עוסק בקבוצה הנעה בתנועה קצבית ואנרגטית. התצורות והתבניות שיצר מילר מציגות גוף של רקדנים הנע כחסות תנועה, שלפעמים איכותה מתפרצת, כאילו הונעה על ידי מכת חשמל, ובמקרים אחרים היא נובעת וזורמת. הכללתו בגוונים במחול של ריקוד זה, המיועד לקבוצה, מעלה על פני השטח את השלכות של עידוד וטיפוח כשרון כוריאוגרפי בנפרד מעבודה שגרתית עם להקה, קבוצה או מסגרת. איזו השפעה יכולה להיות לזה על התפתחותם של כוריאוגרפים צעירים, שאינם נחשפים לעבודה עם קבוצה? מה המשמעות של עבודה זאת על הצורך של היוצרים האינדיבידואלים לדאוג לעצמם למסגרת מתאימה? האם ליוצר צעיר יש אפשרות מעשית להשתלב במסגרת קיימת? ויותר מזה, כמה מקום יש בשדה המחול הישראלי להכיל את היוצרים הצעירים?

*Vanishing*. גוונים 3: נליה חצור – *Blind Spot*;  
דפי אלטבב – *קו אווירי*; שיר מדוצקי – *אולי זה מקור*; שקד דגן – *We are going back*.

המשתתף לרוב היוצרים השנה היה השימוש שעשו בשפה תנועתית בעלת מאפיינים אקספרסיביים. המסרים של מילון התנועות המורכב – תנועות זוויתיות, נגיעות שהופכות לדחיפות או תנועה עצורה במרחב אישי – אינם מתפענחים בקלות. בלטו במיוחד רון עמית ומור שני – *לו כרמלה*; ענת ועדיה – *אשתיש*; מיכאל מילר – *במהירות האור*. גוונים 2: תמי ורון יצחקי – *זאת הפעם*; ענת מירב – *העתק מספר 1 ב' של האובייקט*; אור מרין – *Point*

ד"ר הניה רוטנברג עוסקת בסוגיות אסתטיות ובמערכות יחסים בין ריקוד וציור בתרבות פוסט-מודרנית, מלמדת בבית הספר לאמנויות המחול במכללת סמינר הקיבוצים ועורכת שותפה של כתב-העת *מחול עכשיו*.

# כוריאוגרפיה בברזל – אנדריי קומנין



*כוריאוגרפיה בברזל* היא תערוכה של הפסל אנדריי קומנין (Koumanin), המועלית בחודשים יולי-דצמבר 2009 בחלל הספרייה הישראלית למחול בבית אריאלה בתל אביב. היצירות בתערוכה מציגות פסלים של ברזל חם בתנועה ויוצרות דיאלוג בין הברזל לריקוד.

קומנין יוצר את פסלי הברזל שלו במהלך ארוך של פעולות נפחות, הכוללות חימום של המתכת באש ועיצובה בפטיש. בתהליך מורכב, הכולל כמה מחזורים שבהם עוברת המתכת ממצב נוזלי למצב מוצק, הוא מחמם את הברזל לטמפרטורה של 1,000 מעלות צלסיוס. כשהמתכת נעשית רכה וגמישה, הוא מכה בה בפטיש, יוצק בה נפח וצר ממנה צורות ופיתולים. לאחר שנתן לברזל להתקרר ולקפוא הוא שב ומלהיט אותו, עד שהוא שב ונמלא תנועה. כך הוא ממשיך לעצב אותו, עד שהיצירה נעצרת בתנוחתה האחרונה.

קומנין, שנולד במוסקבה ב־1961, למד שם עבודה במתכת (1977-1982) ואחר כך השתלם בסדנה של ולידימיר סידורניקו במוסקבה (1987-1991), בסדנה של אורי חופי בעין שמר (1992-1994) ובסדנה של כריסטוף פרידריך בשווייץ (1996). לעולם התנועה הוא נקשר דרך אמו, נטליה שבשאי, רקדנית ומורה לשעבר באקדמיה הרוסית לבלט, וסבתו, ורה שבשאי, שהיתה כוריאוגרפית ומייסדת "המעבדה לריקוד יהודי" שפעלה במוסקבה

## רות אשל

הרקדות המתקיימות בפסטיבל כרמיאל, האמיתי של הפסטיבל כיום. ההמונים הרוקדים מצביעים ברגליהם על מקומו החשוב של הריקוד העממי הישראלי כסוגת מחול חיה ודינמית, הראויה ליחס רציני. בין מכלול המופעים שהועלו, יש חשיבות מרבית לשתי תחרויות: תחרות המחול העממי על־שם הרקדן אשרי חבר ז"ל, המיועדת ליצירת מחול עממי, ותחרות הכוריאוגרפים למחול ישראלי לבמה על־שם הרקדן אייל בן יהושע ז"ל. שתי התחרויות התקיימו השנה באתרים גדולים יותר, כדי לענות על העניין הגובר שהן מעוררות. תחרות הכוריאוגרפיה למחול ישראלי לבמה התקיימה באמפיתיאטרון הענק, כאירוע המרכזי ביום השני של הפסטיבל, שבעבר נועד ללהקה אורחת מחו"ל שהוזמנה במיוחד לאירוע. חשיבותן של שתי התחרויות נעוצה ביכולתן לשקף את המצב הנוכחי ביצירת המחול העממי כיום וכך להעלות שאלות נוקבות על דרכה של סוגה זאת.

בתחרות המחול העממי הועלו 12 ריקודים. מצאתי יופי בכך שבקבוצות שהדינמו את הריקודים היו מעורבים גם זקנים וגם צעירים, כולם במכנסי ג'ינס ובחולצות לבנות. הם הפיעו במחרוזות של ריקודי מעגל וריקודי זוגות לצלילי שירים ישראליים. במקום הראשון זכה הריקוד *נכון שאת כאן*, של הכוריאוגרפים נורית גרינפלד ומרקו בן שמעון, למוסיקה ולמילים של דניאל סלומון. זה מחול זוגות חביב במקצב הוואלס, שאמור לבטא אהבה, המתבסס על צירופים של תנועות מוכרות מריקודי העם הישראליים.

בפרס השני זכה הריקוד *רוקד ונעקד* של ישראל יעקבי, לנעימה תימנית. החומרים התנועתיים יפהפיים, עם התנועה המעודנת של יהדות תימן, הגל העולה בגוף וכפות הידיים המסתלסלות קרוב לגוף, אלא שהתנועות היו מורכבות מדי לריקוד עם. הריקוד בוצע בשני גושים רחוקים זה מזה, מפוזרים על המשטח הגדול של אולם הספורט, והתנועה העדינה הלכה לאיבוד במרחב. בתימן רקדו ריקודים אלה בצפיפות של חבורת המרקדים. בכל זאת, תענוג היה לצפות בריקוד. ריקודים נוספים היו אמורים להיות מתובלים בהומור, כמו ריקודים לשירים *דבר מצחיק קרה לי בדרך לסואץ*, לכוריאוגרפיה של ברי אבידן, או *רוח שטות* לכוריאוגרפיה של מיכל פלח. אבל לא מצאתי בתנועות כל הד של מצחיקנות או

השתטות והריקודים היו שגרתיים ומבוקרים. כך גם *ריקוד האש* של אלי סגל, שהתבסס על צעדי דבקה אבל הותיר את התנועה כחומה בצורה ומוגדרת, חסינת אש.

בצפייה ב־12 הריקודים שהשתתפו בתחרות בלט הפער בין השאיפות של היוצרים, שבאו לביטוי בטקסט שקרא המנחה, למה שהוצג על הבמה. לא היה קשר בין המילים לתנועה. אינני מחפשת תרגום תנועתי ריאליסטי לטקסט, אבל אני כן מבקשת למצוא בתנועה את תמצית האווירה או הרעיון שעומדים מאחורי השיר. מה שראיתי היה חיבורים שונים של משפטים מתוך לקסיקון התנועה המוכר של ריקודי העם. ההבדל העיקרי בין היצירות השונות היה במיקומם של אותם משפטי תנועה בתוך הריקוד. עם זאת, יש לציין לטובה שלא הוכנסו מרכיבים תנועתיים המזוהים עם מחול מודרני, קלאסי, ג'ז וכדומה. לא מצאתי את היצירתיות שנולדה מתוך פגש בין החומרים התנועתיים הקיימים של ריקודי העם לאווירת השיר ומלות השיר. בריקודים הנושאים שמות שונים הרקדנים מתקדמים, מתחלפים, רצים ומדלגים ללא סיבה ברורה. נראה שהמרכיב הדומיננטי היחיד בריקוד הוא הצורך להישאר בקצב שמכתיבה המוסיקה. מי שהתבונן בריקוד מסוים בלי לשמוע את המוסיקה שליוותה אותו, לא יכול להבין אם היוצר רצה להביע שמחה, אבל, כמיהה, אהבה או רגש אחר. בריקודים היו יותר מדי תנועות, כאילו היוצרים סבורים שמקצועיותם קשורה במורכבות המחול. לפעמים נדמה היה שהסיבוך מנסה לחפות על חוסר יכולת להרפות, להקשיב ביושר פנימה ולהיעז להיות אמיתי ופשוט.

אם בתחרות המחול העממי הפשטות אמורה להיות ערך מרכזי ולחשוף את הגרעין, את הדי־אן־אי, של היצירה, הריקודים בתחרות מחול ישראלי לבמה אמורים להראות את הפיתוח של מרכיבים אלה. בתחום זה, יש לחשוף את השימוש במרכיבים הבסיסיים לצורך ביטוי אישי־אמנותי של הכוריאוגרף. ריקודים אלה גם לא נועדו לכל אדם בכל מקום. הם מותאמים לדרישות הבמה ומיועדים לצפייה פרונטלית בכוריאוגרפיה מורכבת, שמבציעה הם רקדנים חובבים אבל בעלי בסיס טכני כלשהו. בתחרות, שבה הועלו תשעה ריקודים לצלילי שירים מתוך פסטיבלי הזמר, השתתפו מבכירי הכוריאוגרפים של הריקוד העממי, יוצרים האמורים להציעד את התחום קדימה. בכל הריקודים ניכרה ההשקעה הגדולה בתלבושות ובליטוש היכולת של הרקדנים. לעומת זאת, לא מצאתי ניסיון להרחיב את הגרעין

# תחרויות המחול העממי בפסטיבל כרמיאל 2009

של ריקודי העם. מרבית הריקודים שכללו ציטוטים מלקסיקון התנועה של הבלט הקלאסי והמחול המודרני נראו כמיועדים להשתלב במחזות זמר, עם דגש חזק לעבר הבידור וה"שואו".

בפרס הראשון זכה המחול לשיר *ציפורים בראש* (מילים: שמרית אור, לחן: מתי כספי) לכוריאוגרפיה של איציק כהן, עם תלבושות של רועי יצחק ובביצוע להקת צבעי מחול חדרה. הריקוד מתאר חבורה עליזה של ציפורים, שבמוקד ההתעניינות שלה עומד דחליל מט לנפול. הכוריאוגרפיה עתירת דמיון והומור. החומרים התנועתיים נולדים מתוך הנושא והתלבושות היפות כוללות מעין חצאיות קצרות מנופחות, בגזרה זהה לגברים ולנשים. הרקדנים חובשים כובע המכסה את שיערם ומוארך כלפי מעלה, כמקור של ציפור. אינני יודעת מה הקשר בין ריקוד זה לריקוד עם, אבל אפשר בהחלט להיווכח בכישרון הכוריאוגרפי של היוצר. בפרס השני זכה הכוריאוגרף עמית אשרוביץ, עם להקת כרמי מחול כרמיאל, שיצר ריקוד לשיר *אם ייפול הכוכב שלי* (מילים ולחן: יאיר רוזנבלום).

במחול לשיר *נוח* (מילים: יורם טהרלב, לחן: מתי כספי), לכוריאוגרפיה של רחל לייצמן, שגם עיצבה את התלבושות, בביצוע להקת כפר אתא, הרקדנים מקפצים כאילו היו חיות. הם עוטים תלבושות מפוארות, עם נוצות ונוצצים למיניהם, שלא היו מביישים את קיזינו דה פריס. את המחול למילים *לך דודי לקראת כלה*, לכוריאוגרפיה של שלומי אילימלך שגם עיצב את התלבושות, ביצעה להקת תזווה מקרית מלאכי. המחול, שאמור לבטא קדושה, קיבל אינטרפרטציה שהזכירה הרמון בסרט הוליוודי. ריקוד נוסף, לשיר *אדון עולם* (מילים: רבי שלמה אלקבץ, לחן: גרשון פרסקו), של הכוריאוגרף ויוצר התלבושות ברי אבידן, הוא מעין מחול של שבט פרימיטיבי. לראשם של הרקדנים חבושות קרניים והם רצים וקופצים ללא סינון של החומרים התנועתיים ובלי עיצוב מיוחד. מתוך כל ההמולה נולדים, כלהטוט של קוסם או כגימיק, אדם וחוה שעלי תאנה מסתירים את איברייהם האינטימיים.

משתי התחרויות עולה שאלה אחת: לאן מנתבים את האנרגיה של מאות הצעירים, אולי האלפים, הרוקדים בלהקות הייצוגיות של ריקודי העם? אפשר לומר, במידה לא מבוטלת של צדק, שבלהקות אלה נעשית עבודה חשובה בנידול דור של צעירים אוהבי מחול. אבל לעשייה במתכונת הנוכחית, של "שואו" בידורי, יש מחיר תרבותי כבד של ויתור על חיפושים אמיתיים, הנעשים מתוך צניעות והכרה בחשיבות האתגר, מתוך מאמץ להציעד את המחול העממי הישראלי קדימה.

מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 | 39

**דימונה, 29.1**, תיאטרון תמונע

כוריאוגרפיה: אביב איבגי  
רקדנים יוצרים: שרון דביר, דפנה הורצ'ניק,  
עדי וינברג, לימור מלמד, רעות שץ  
מוסיקה: אורי דרומר  
תאורה: דני פישוף  
תלבושות: איריס נייס

**האושר האמיתי, 29.1**, תיאטרון תמונע

כוריאוגרפיה: אילנית תדמור  
רקדנים יוצרים: איילת דברת, ויקי חייט,  
מאור פרידמן, מריה רוזנפלד,  
שירי קפואנו קוונץ  
עריכה מוסיקלית: איליה דומנוב,  
דניאל דוידובסקי  
תאורה: דני פישוף

**רוקדים שופן, להקת הבלט הישראלי,**

31.1, המשכן לאמנויות הבמה  
כוריאוגרפיה: כריסטוף פסטור  
תאורה: בן ציון מוניץ

**פברואר**

**רמנגאר, 15.2**, אולם רפפורט, חיפה

כוריאוגרפיה: קרן ואבנר פסח  
רקדנים: הילה בונקר, נעמה גונצרובסקי,  
יסמין סיבוני, יונית מודן, מכלה עמנואל,  
מיכל שמאול, קרן ואבנר פסח  
שירה: יעל הורביץ ויהודה שוויקי  
גיטרה: איתמר שפירא ותומר אלמליח

**פולחן האביב, תיאטרון קליפה, 17.2**

היכל התרבות, תל אביב  
כוריאוגרפיה: עידית הרמן  
מוסיקה: איגור סטרווינסקי בביצוע  
התזמורת הפילהרמונית  
רקדנים: אלון שובה, דדי צדוק, זהר כהן,  
טקנורי קאוהדרה, לי מאיר, סתיו מרין,  
מיכל הרמן

**מרס**

**Trio Lotus, 5.3**, מרכז סוזן דלל

יוצרת ומבצעת: סיגל זיו  
רקדנים: לירונה בן יעקב ויעל מבור  
מוסיקה חיה ואלקטרונית: איליה מגנס

**ראשס, 11.3**

כוריאוגרפיה: ענבל פינטו, אבשלום פולק,  
רובי ברנט



הבלט הישראלי, **רוקדים שופן** מאת כריסטוף פסטור, צילום: עמנואל אוגד  
The Israel Ballet, *Dancing Chopin* by Christophe Pastor, photo: Emanuel Ogd

**אדווה קורן**

# בכורות ינואר-יוני 2009

תהליך מעניין מתרחש היום במחול העולמי. אחרי שקרעו את הבמה, נעזרו באורות רבי עוצמה, החרישו אוזניים, התפשטו, העליבו את הקהל או התחפפו אליו, סיפרו סיפורים או קראו טקסטים עלומים, עבודותיהם האחרונות של הכוריאוגרפים המובילים מתאפיינות במעין דממה והתכנסות. **אובייקטים כוריאוגרפיים** מאת ויליאם פורסיית (Forsythe), מיצג שהועלה בגלריה סנטראל בפתיחת פסטיבל האביב באוטרכט, מוגדר התנסות בהפרדת הכוריאוגרפיה מן המחול המבוצע. בעצם, הפרדתה מן הגוף. פורסיית, יוצר ענק ופילוסוף ששינה את תפיסת

מפעיל ומרתק במידה שלא תיאמן כמעט. לרום בל (Bel), הכוריאוגרף שרוקן את המחול מהמשמעות המסורתית של "ריקוד" והעמיד על הבמה שורות של אנשים שעמדו והביטו בקהל, וכך עירער את המשוואה האבסורדית למדי, שבה אנשים יושבים בחושך ומביטים באנשים אחרים הנעים על במה מוגבהת, פונה עתה "אל העבר כדי לראות את העתיד..." (זה היה המוטו של הפסטיבל, looking at the past to see the future). בסדרה של מופעי יחיד הוא העלה לבמה אמנים ותיקים, שסיפרו על ההיסטוריה שלהם כרקדנים ורקדו אותה. "רק לרקדן המבצע יש את הידע של הריקוד", אמר בל על כוס קפה במלון. מולו ישב לוץ פורסטר, רקדן גבוה ובלונדי, מכוכבי להקת המחול של פינה באוש המוכרת

# אובייקטים

## כוריאוגרפיים פסטיבל אביב באוטרכט, הולנד, 16-26 באפריל 2009

היטב בארץ.

פורסטר עלה לבמה בחליפה כהה וסיפר את סיפור חייו כרקדן. מדויק, אלגנטי, הוא הצליח להעלות בעיני רוחו של הקהל ריקודים שלמים תוך כדי דיבור המלווה איור קל בתנועה. הוא הרקדן המבצע את *the man I love* בשפת הסימנים. על הבמה הוא עשה זאת בליווי סאונד ובלעדיו, סיפר על אהובו שמת ותיאר כיצד למד את השיר באופן מזעזע בכנותו. לקראת סוף הערב אמר פורסטר "והנה אני כאן" – איש לא צעיר מול אולם מלא, מריע, נרגש עד דמעות. משפט שהוא כאילו תמצית הקיום על הבמה: הנה אני כאן.

זה גם מה שאמר ישראל גלבן (Galvan), שביצע פלמנקו ללא קישוטים של פולקלור, שמלות וכל האמצעים האחרים שמתלווים בדרך כלל לריקוד, ונותר עם הכלים הבסיסיים של המחול הספרדי. על במה שעליה הותקנו חיישנים שהגבירו את קול צעדיו, הוא עצמו הפך לכלי נגינה. גלבן השתמש בקסטנייטות, בקולו, בשיניו ובטפיחות על גופו, אבל העיקר היה הריקוד המלוטש, העשיר, המרתק את הקהל. הוא רקד לצד הבמה, בתוך ריבוע שבתוכו אבק לבן, יחף, דמות בתוך עננה, ללא סאונד. מלבד הריבוע, הוא רקד גם בתוך עיגול ועם כיסא. כל אחת מן הצורות-המגבלות הפעילה את דמיונו. עם הכיסא הוא יצר דיאלוג לירי, דרמה שלמה של אהבה.

גלבן הוא אמן מסעיר. על רקע המחול שלו, באולם שחלונותיו פונים אל אור הדמדומים המתארך, המשיך העולם בהילוכו האטי והשלי. זה לא הפריע לרקדן וגם לא לצופים. האמנות, כמו בתחומים אחרים, יורדת מהיכל השן ומצטרפת לקהל. אפשר להרגיש רווחה והכרת תודה.



ישראל גלבן Israel Galavan  
כל הצילומים הם של אנה וי-קואיז  
All pictures by Anna V-Kooij  
ג'רום בל Jerom Bel



ויליאם פורסיית William Forsythe

של שני אובייקטים, שאנו מנסים לתת להם משמעות? במקום אחר מוצב צג של פרומפטר – כמו אלה המשמשים מגישי חדשות בטלוויזיה – שעליו רץ טקסט שכולו אומר "לא ידענו, לא היינו בסביבה, חשבנו שזה יעבור, לא ידענו את הפרטים – אנו שחשבנו שעשינו מספיק, שלא הרגשנו בחיפוף הדבר". זה טקסט מרגש, העוסק באחריות אישית, בנקיטת עמדה. בשימוש המקובל, הפרומפטר מיועד לקריין יחיד, אבל באמצעות מועברים מסרים במדיום של תקשורת המונים. מגילה ארוכה, שסופה אינו נראה, המנוקבת כולה כאילו נכתבה בכתב ברייל, משתלשלת מן התקרה. זהו אובייקט המרמז על עיוורון, בדומה לכפיתה העצמית של פורסיית, שם החבל העבה מכסה את עיניו בשלב מסוים. המיצג מעורר התרגשות,

החלל והזמן על במת המחול, מחפש היום "ידע", תשתית מוצקה, אולי גריד מחולי, שבאמצעותו אפשר יהיה להתבונן בכוריאוגרפיה כאובייקט כמו מדעי, הניתן לשחזור ובדיקה.

באי הגלריה התכבדו בין וראו מקרוב את פורסיית, שעמד נשען על הקיר, נרגש, כל ישותו אומרת חיות ועניין. הוא שוחח עם כולם והיה קשוב וישר. על מתלה בגדים ארוך נתלו סוושירטים ועליהם כתובת שנכתבה במהופך או בכתב ראי. זה זמן רב שפורסיית עוסק בתעתועי תפיסה. למשל, את פני הקהל שבא לצפות בעבודתו *אובדנו של הפרט הקטן* (שהועלתה גם בישראל) קידם המשפט "ברוכים הבאים למה שאתם חושבים שאתם רואים". בעבודה הנוכחית לבש כל אחד מהנוכחים את אחת החולצות, בתחושה מעורבת של יראת כבוד, מבוכה ושעשוע, ואחר כך ניסה להבין את הכתובת כשהתייצב בתנוחות שונות מול גוש של מראות מתעתעות. היו שנשכבו על הרצפה, אחרים עמדו על הראש. נדמה היה שרק יהודים, כמו תלמידי חדר תימנים שלמדו לקרוא בתנ"ך מכל זווית ומכל צד, בגלל הצפיפות בכיתה, הצליחו לפענח את הכתובת. בסרט וידיאו

רקדנים: עידו בטש, נגה הרמלין, שי הרמתי, שיר מדוצקי, אנדרס מרק, צביקה פישון, שי פרת, דנה שובל, ניר תמיר

**11.3, TAD**, מרכז סוזן דלל  
כוריאוגרפיה: טליה בק  
תלבושות: טליה בק, ענבל פינטו  
משתתפות יוצרות: שי הרמתי, דינה זיו, שיר מדוצקי, שי פרת, דנה שובל  
מוסיקה מקורית: תום טללים, Cat power

**25.3, כתום**, תיאטרון תמונע  
כוריאוגרפיה: תומר שרעבי  
בשיתוף אנסמבל "מיה תומר"

**27.3, באוזן**,  
כוריאוגרפיה: דנה רוטנברג  
רקדנים יוצרים: אושרת בנון, הגר טננבאום, עידן פורגס, יוהנה רוגאן

**בכורות שהועלו במסגרת גוונים במחול במרכז סוזן דלל**

**19.3, במהירות האור**,  
כוריאוגרפיה: מיכאל מילר  
רקדנים: נועה אלגזי, נועה שילה, יונית יודלביץ, שירה באר-גורביץ, שי פראן, מיכאל מילר, איילה פרנקל, אופיר יודלביץ  
מוסיקה: Alva Noto, Rustavi choir

**19.3, אשתיש**,  
כוריאוגרפיה וביצוע: ענת ועדיה  
מוסיקה: Battles, Amon Tobin, Dntle

**19.3, לו כרמלה**,  
כוריאוגרפיה וביצוע: רון עמית ומור שני  
מוסיקה: Ryoji Ikeda, Alva Noto, Pan Sonic

**19.3, זאת הפעם**,  
כוריאוגרפיה וביצוע: תמי ורון יצחקי  
מוסיקה מקורית: יהודית מזרחי  
תלבושות: שרון פרדו

**19.3, העתק מס' 1 של האובייקט**,  
כוריאוגרפיה וביצוע: ענת מירב  
מוסיקה מקורית: אבנר גרשוני

**19.3, Vanishing point**,  
כוריאוגרפיה: אור מרין  
ביצוע: אור מרין וסתיו מרין  
מוסיקה: אורן נחום



להקת בת-שבע, הורה מאת אוהד נהרין, צילום: גדי דגון  
Bat-Sheva Dance Company, Hora by Ohad Naharin, photo: Gadi Dagon

**19.3, We are going back**,  
כוריאוגרפיה: שקד דגן  
רקדנים: אדם בן צבי, עידן פורגס  
מוסיקה: Love, Caribou, Susumu yokota

#### אפריל

**10.4, שדה תעופה**,  
ליאת דרור וניר בן גל  
להקה, האנגר אדמה, מצפה רמון  
כוריאוגרפיה: ליאת דרור  
רקדנים: מיכל אורן ארזי, הדס אנטמן,  
מיכל הרדה, אביטל איפרן, אלינור סויפמן,  
אליק גלעד, נבו רומנו  
עריכה מוסיקלית: יוסף אליאסי

**19.3, Blind spot**,  
כוריאוגרפיה: גליה חצור  
רקדנים: אופיר גז וגליה חצור  
מוסיקה: לירון משולם

**19.3, קו אווירי**,  
כוריאוגרפיה: דפי אלטבב  
רקדנים: דפנה מירו, עדי פלד,  
אילת יקותיאל  
מוסיקה: גולן טוהר

**19.3, אולי זה מקור**,  
כוריאוגרפיה וביצוע: שיר מדוצקי  
מוסיקה: Wang Changcun

**24.4, Infimum**, מרכז סוזן דלל  
כוריאוגרפיה: מיכאל מילר  
רקדנית: שי פארן  
מוסיקה: Violin phase by Steve Reich

**24.4, 211/212**,  
כוריאוגרפיה: מיכאל מילר  
רקדנים: איילה פרנקל, שי פארן,  
מיכאל מילר  
מוסיקה: וריאציות גולדברג, באך

**בכורות במסגרת הזירה הבינתחומית בירושלים בנושא "קולה של המלה"**

**11.4, וריאציה על "מקום בטוח"**,  
כוריאוגרפיה: גילת אמוץ  
רקדנים יוצרים: מאיה ברניר, רן בן-דרור  
שירה: גילת אמוץ  
מוסיקה: אורי דרומר

**11.4, הומונימי**,  
כוריאוגרפיה וביצוע: מאיה וינברג  
מוסיקה מקורית: יניב וינברג  
טקסטים: שחר בראון, רוני הורש,  
זיגמונד פרויד, מיכל וינברג, ינון פרס,  
יניב וינברג, אליס מילר,  
אייל שלף, ג'וליה קריסטבה

#### מאי

**17.5, הראשים המתחלפים (האיוודאנה)**,  
הזירה הבינתחומית, המעבדה, ירושלים

מחזאי: גריש קרנאד  
בימוי, כוריאוגרפיה ועריכה: נועה דר  
מופיעים: לני שחף בנאי, עלי סולימן,  
ראידה אדון, רונן יפרח, יובל שחם,  
עינת בצלאל, אופיר דגן  
מוסיקה מקורית: אורי פרוסט  
תלבושות ואביזרים: ענבל ליבליך  
תאורה: חני ורדי

**17.5, לי**, תיאטרון תמונע  
כוריאוגרפיה וביצוע: גילת אמוץ  
תלבושות: אילנה ברושטיין  
מוסיקה: שירה חיה  
תאורה: אורי רובינשטיין

**17.5, ריק**, תיאטרון תמונע  
כוריאוגרפיה (מחודשת): גילת אמוץ  
רקדנית יוצרת: עילאיה שליט  
תלבושת: מירב אוחיין  
מוסיקה: אורי דרומר

**18.5, רוקסי**, ורטיגו הצעירה,  
מרכז ז'ראר בכר  
רקדנים יוצרים: אלעד שכטר,  
רינה ורטהיים קורן, אלכס שומרק  
מוסיקה: ידידי ארז, תפוחים  
תלבושות: חגית בנימין  
רקדנים: מור דמר, אסף אהרונוסון,  
לנה פלד, יערה צבר, תומר נבות, גל אנצ'ל,  
עדי אלזם, טל מינקוביץ, סיון מדיוני

**30.5, לי**, תיאטרון תמונע



נע באוזן מאת דנה רוטנברג  
In the Ear by Dana Rottenberg

כוריאוגרפיה: מרב כהן  
רקדניות: ורדית זמיר, מרב כהן  
מוסיקה מקורית: kezusto  
תלבושות: אורין לינדר

#### יוני

**5.6, איש אישה ורוח זר**,  
במסגרת פסטיבל ישראל  
מופע משותף לכוריאוגרף ומעצב תאורה:  
אורי מורג ויורם כרמי  
שחקנית: טל מורג  
רקדנים: איציק גבאי, נופר לוינגר

**9.6, הורה**,  
כוריאוגרפיה: אוהד נהרין  
רקדנים: להקת בת-שבע  
מוסיקה: איסאו טומיטה

**12.6, אשה תנין**, תיאטרון תמונע  
כוריאוגרפיה וביצוע: תומר שרעבי, טל קול,  
שיר גל, שירלי לשד, עדי נועם

**12.6, פיבושת**, תיאטרון תמונע  
כוריאוגרפיה וביצוע: אמנון אבוטבול  
ותומר שרעבי  
עיצוב תאורה: נטע קורן

**12.6, Harmony Sucks**,  
תיאטרון ז'ראר בכר, ירושלים  
כוריאוגרפיה: עפרה אידל  
רקדנים יוצרים: עמית גררה, שני בדיחי,  
עדי אלזם, עפרה אידל  
מוסיקה: Aphex Twin, Calla, Sigur Ros, Prodigy  
פיתוח קונספט קונסטלציית וידיאו:  
רובי אדלמן  
תלבושות: אתי בן חור, עפרה אידל  
אמן וידיאו: סשה אנג'ל

**13.6, נזיר-נירוונה**, מרכז לתיאטרון עכו,  
האנסמבל של החממה למחול  
יוצרים מבצעים: מרב כהן, מיכל מסיקה,  
יסמין פרבר, משה שכטר  
ליווי אמנותי: סמדר יערון, אסנת שנק

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



## אינדקס מחול עכשיו 1-15 לפי שמות מחברים

### עריכת האינדקס: רות אשל ומיכל רזנצוויג

#### מקרא: חוברת מס' 9, שנת 2002, עמודים 36–37: 9(2002):36–37

אבנשטיין **ישראל רועי**, תחרות מיה ארבטובה,

9(2002):36-37
**אובל ישראל, עמי ים – עמי יער** – מכליה לתחייה (יחד עם רות אשל), 8(2002):18-19
**אילון אבידה**, לזכרם של אלה שהלכו לעולמם – דורה סאודן, ו1(2000):20-23
**אלדור גבי**, כולנו שווים וכולנו מלכותיים – 50 שנה לנוי יורק סיטי בלט, ו1(2000):6-11
פסטיבל מונפלייה: הגוף

השקוף, הגופחפץ, הגוף הממשי, הגוף המדומה, ו1(2000):55-52

פריז: בין בוביני לאופרה

– ה"באניולה" ומופעי המחול של אוהד נהרין ומץ אקי, 2(2002):24-34

הבלט הקלאסי כמחול אתני,

3(0002):61-71

גוף זעיר, גוף זעיר על הקיר

– פסטיבל מונפלייה 3(2000):53-55
**“בלתי נראה לעין אלא בכאב**

הסופי” – על אוהד נהרין 4(2001):6-11

סקירת ספרים – *אימפריה*

*של אקסטזה*, 4(2001):85

*וירוס* – יצירתו החדשה של

אוהד נהרין, 5(2001):78-79

פולניה, לא בשחור לבן,

6(2001):82-92

תקווה מתוך האין – *עמי ים*

– *עמי יער*, 8(2002):20-23

הרוחצות באור, 9(2002):2-5

הרמת מסך – פחד,

10(2003):3-2

הילום מלוטש שלא איבד

מחיותו – ראיון עם טליה פז, 12(2005):30-34

סקירת ספרים: מלכה בלי

ארמון [על מיה ארבטובה], 13(2005):70-73

מכתב ממונפלייה,

14(2008)\_56\_54

מחול עד 1938, מחול היום,

15(2005):58

**אליאש־ציין מאירה**, אסתטיקה לא ארוטית

– על *חלומו של מינטאור*, להקת בלנקה לי

2(2002):68-71

זירת מחול 2008,

14(2008):52-53

**אלסטר גל**, מחול ממולדת התיאטרון – על

*מדיאה*, תיאטרון מחול אדאפוס 2(2002):68

כבוד המילה, 8(2002):10-11

**אלקייס־רונן אשרה**, לאפשר לדברים לזרום

– על תהליך היצירה, 6(2001):53-54

**אלרון שרי**, הסילפידה מתה, תחי חוה! – נשים

ביצירות מחול בנות זמננו, 4(2001):22-26

כוריאוגרפיה בינלאומיים של סיין סנט דניס,

9(2002):44-48

מה שרואים מפה לא רואים

משם, 15(2009):42-44

**בינג־היידקר ליאורה**, Turn Out רגליים פתוחות היטב – תרומתה של הפתיחה בתולדות הבלט, ו1(2000):29-31

“הפתיחה בבלטים עכשוויים

– מהמאה ה־19 למאה ה־21, 2(2002):30-33

*זולה* [על ארכיפובה גרוסמן],

8(2002):30-31

הרהורים על הכנה,

11(2004):68-71

“שוני – זה כל ההבדל...”

– הרהורים על עיקר וטפל בהוראת הבלט הקלאסי, 12(2005):40-43

בגוף ראשון יחיד,

31(2005):13-16

טֶקסט(ירות),

14(2008):24-26

**ביקלס שלי**, קינסיולוגיה – מאנטומיה למחול, 5(2001):18-21

הבלט *פה דה קאטר* – ארבע

פנים לבלרינות בתקופה הרומנטית בצרפת (יחד עם הילית זלצרמן), 13(2005):17-22

**בן־צבי לאה**, לרקוד עם גטררוד קראוס,

2(2002):60-61

**בניאל ערן**, חממות מחול ליוצרים עצמאיים, 11(2004):46-47

“להציב סימני שאלה שוב

ושוב” – ראיון עם פרנצ'סקה ספינאצי,

21(2005):17-19

**בר גבי**, איפור במה לריקוד, 9(2002):28-31
**בר־מאיר לאון חילכה**, ידע מחולי – מה זה, בשביל מה זה? מעמדו של המחול כאמנות שוות ערך, 5(2001):10-15

מחשבות על צמיחה אישית –

האם היא אפשרית בשיעור המחול המסורתי?

12(2005):56-61

הגוף הדינמי במרחב – כנס

בינלאומי במרכז לאבאן בלונדון, 15(2009):57

**ברין־אינבר ג'ודי**, מחול במקום פולחן – על מופעי המחול של זאבה כהן וצבי גוטהיינר בניו־יורק, 2(2002):68-71

רוקדים אל המילניום – הוועידה הבינלאומית למחול בווישינגטון 3(2001):51-52

**ברנקוף אסטריד**, סיפורי מחול: גישה אנליטית לנרטיב (סיפור המעשה) של *בלט פנטסטיק*, 14(2008):27-29

**ברנשטטר גבריאלה**, מושגי הגוף במחול העכשווי, 3(2005):9-12

**ברפמן אורה**, מחול בפסטיבל ישראל 2000, 1(2000):40-42

פסטיבל קאן: פורסייט מזייף

ו1(2000):49-51

“דרך המשי” – הביאנלה

למחול, ליון 2000, 4(2001):89-94

פסטיבל קאן, 8(2002):54-57

פסטיבל המחול של אוסז,

9(2002):40-43

פסטיבל ליאון,

10(2003):46-49

השוליים ה”סהרוריים” של

פסטיבל מונפלייה, 11(2004):87-98

האחת עשרה למחול, 12(2005):85-94

פסטיבל מחול קופיו,

13(2005):74-79

פסטיבל מונפלייה,

13(2005):80-85

**גביש לילך**, על קו התפר: קונטקט

אימפרוביזציה ומחול בישראל, 15(2009):54

**גולדמן ורה**, ביחס לגוף – שיח אמנים,

13(2005):44-45

**גורן־קדמן איילה**, הדבקה וגלגליה – זיקת

גומלין בין הדבקה במגזר הערבי והיהודי

בישראל, 3(2000):10-15

מהרי קווקז לישראל – להקת

מטאייב, סיפורה של להקה, 5(2001):55-59

היש עתיד למחול האתני

בישראל? 15(2009):15-17

**גלברד ניסן**, הרקדן הוא גוף המחזיר אור,

9(2002):24

**גלוק רנה**, לזכרם של נורמן מוריס וגלן טטלי,

14(2008):43-44

**גרוסמן ולנטינה ארכיפובה**, התנועה, אין היא

יכולה לרמות ולשקר – רשמים ובעיות של

מורה למחול בארץ, 8(2002):32-35

**גרפינקל יוסף**, ריקוד בראשית החקלאות,

5(2001):4-9 – גם באנגלית, עמ' 86-91

**גת גליה**, אנה סוקולוב – מורה לאורך כל הדרך, 2(2000):22

**דור־כהן אליס**, ראו, המפלצת בתוכנו – על

תהליך יצירת *הקץ לתום*, 6(2001):28-33

**דוראן סילביה**, ביחס לגוף – שיח אמנים, 13(2005):44-45

**דנקוורס לינדה**, טכנולוגיה ככלי כוריאוגרפי – על וירטואליות וייצוגה *בטרילוגיה* של להקת רנדום, 3(2000):72-74

מחול חדש: זרמים עכשוויים

במחול האירופי , 5(2001):70-71

**דרומר אורי**, הגוף הוא פוליטי,

13(2005):32-34

**דרור ליאת**, ריקוד הוא ... 11(2004):31-33

**הלוי שרון**, לשבור את הסטריאוטיפ – מגדר ומחול, 4(2001):12-21

**הרלב (שטיינברג), שי**, לעשות משהו עם

הטבע הזה – שיחה עם רנה שיינפלד,

ו1(2000):24-28

רוקדות מהבטן – על *מורנה*

*אמורה*, 3(2000):24-29

\_\_\_\_\_. להתקדם פנימה – שיחה עם

עידו תדמור, 2(2000):34-37

\_\_\_\_\_. לה לה לה הימנן קרעחץ

– ראיון עם ענת דניאלי, 4(2001):50-55

\_\_\_\_\_. החזותי והמילולי נותנים יד

– להקת נעה דר, 5(2001):52-55

\_\_\_\_\_. מה שהגוף אינו יכול ומה

שהנפש זקוקה לו [על *כח האיזון* של להקת

ורטיגו] 6(2001):58-61

\_\_\_\_\_. אין לה צורך להגיע שי הרלב

מראיין את אשרה אלקיים־רון,

8(2002):12-17

\_\_\_\_\_. ורה גולדמן – אתנוגרפית של

מחול, 10(2003):4-9

**הררי דרור**, הגוף הוא פוליטי, 13(2005):32-34

**ואן הטרן לוסייה**, איציק גלילי: הכאוס שאנו

עושים מהחיים, 8(2002):44-47

**וייס סמדר**, הדרמה כלואה בצורה – אתר

לימודי מחושב על טכניקת המחול של מרתה

גראהם, 3(2000):58-60

\_\_\_\_\_. דימוי ומילה *ביכרון דברים*

(1994), 8(2002):36-39

**זיו רונית**, ביחס לגוף – שיח אמנים,

13(2005):44-45

**זלצרמן הילית (יחד עם שלי ביקלס)**, הבלט

*פה דה קאטר* – ארבע פנים לבלרינות בתקופה

הרומנטית בצרפת, 13(2005):17-22

**חרמון פרם־שי**, כפרי מחול בישראל,

15(2009):45-47

**טולידאנו גילה**, להקת אסקסטה – מחול

אמנותי בהשראת פולקלור אתיופי,

3(2000):30-34

**כהן זאבה**, כיצד ומדוע נעשיתי יועצת, בוחנת

ומפקחת בכירה בנושא המחול ב”ארגון לתואר ראשון בינלאומי לתלמידי תיכון” – IB,

15(2009):32-35

**כהן גילי**, חמש עשרה שנה ל”הרמת מסך”,

12(2005):5-6

**לאפין סמיון**, אש התשוקה – רומנטיקה לשמה

– פסטיבל פלמנקו במרכז סוזן דלל,

5(2001):76

**לוי־אגרון חסיה**, לזכרם של אלה שהלכו

לעולמם – דורה סאודן, ו1(2000):20-23

**ליבן אילנה**, בעקבות המסורת ה”אתונאית”:

חינוך לכל – תפיסות חינוכיות במחול

והשתקפותן בבית הספר למחול בגעתון, 5(2001):42-43

**למברסקי ורדה**, [על הדיסק] שיטת אלכסנדר

עם ג’יין קוסמינסקי, 14(2008):57-58

**לנד רונית**, גופים מועדים לכישלון – על המחול של שסה וולץ, 3(2000):64-67

מחול עכשיו | גיליון מס’ 16 | דצמבר 2009 | 45





## אינדקס מחול עכשיו 1-15 לפי נושאים

**עריכת האינדקס: רות אשל ומיכל רוזנצוויג**

**מקרא: חוברת מס' 5, שנת 2000, עמודים 49-51: 5(2000):49-51**

<b>אביזרים</b>	<i>הפתיחה</i> בבלטים עכשוויים – מהמאה ה־19 למאה ה־21 מאת ליאורה בינג־היידקר, 2(2000):30-33
<b>איפור</b>	בלט שטוטגרט חוגג 40 שנה לתקופת קרנקו מאת גיורא מנור, 8(2002):40-41
<b>אסתטיקה ותיאוריה</b>	הבלט <i>פה דה קאטר</i> – ארבע פנים לבלרינות בתקופה הרומנטית בצרפת מאת שלי ביקלס והילית זלצרמן, 13(2005):17-22
<b>אביזרים</b>	בגוף ראשון יחיד מאת ליאורה בינג־היידקר, 31(2005):13-16
<b>מחול בספרות היפה – עדות אישית ומשמעות חברתית מאת נעמי בהט־רצון,</b>	בלט באשדוד מאת עינב רוזנבליט, 11(2000):6-11
<b>סוזן לנגר – ביטוי ורגש באמנות המחול מאת אסתי נגלר,</b> 11(2004):34-38	
<b>מה שרואים מפה לא רואים משם מאת רחל בילסקי־כהן,</b> 15(2009):42-44	
<b>ביקורת</b>	
<i>אני הלכתי אז</i> – מופע רב תחומי במסגרת התיאטרונטו מאת ציונה פלד, 4(2001):78-79	
אסתטיקה לא ארוטית – על <i>חלומו</i> של <i>מינוטאור</i> , להקת בלנקה לי, מאת מאירה אליאש־צ׳יין, 2(2000):68	
<i>בהמות</i> לא לגמרי כשרות [על עידו תדמור] מאת גיורא מנור, 3(2000):80-81	
בכורות בבת־שבע: <i>שארית וכשהתרנגול קרא בקול הכלה הירוקה התעופפה מעל כיכר הכפר</i> מאת רות אשל, 1(2000):65-67	
חגיגה בעמורה: חוטאים בשמחה [על עידו תדמור] מאת גיורא מנור, 1(2000):64	
<i>חיוכו של כרונוס</i> : בחיפוש אחר הזמן [על אמיר קולבן] מאת הניה רוטנברג, 1(2000):62-64	
<b>בלט קלאסי</b>	
Turn Out, רגליים פתוחות היטב – תרומתה של הפתיחה בתולדות הבלט מאת ליאורה בינג־היידקר, 1(2000):29-31	

48 | מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009

כמו בכת מחוללים – סדנת המחול מתנ״ס ״מטה אשר״ מאת רות אשל, 5(2001):38-41

ללמד את הבלתי ניתן ללימוד: תפקידו של המורה לכוריאוגרפיה מאת סיקי קול, 6(2001):44-45

לשון המחול מאת הניה רוטנברג, 8(2002):64

מחשבות על צמיחה אישית – האם היא אפשרית בשיעור המחול המסורתי? מאת מילכה לאון, 12(2005):56-61

על בית הספר למחול בת־דור מאת עידו תדמור, 2(2000):76-77

עמוד השדרה הוא שרשרת פנינים – שימוש בתנועה ובדימוי אצל ילדים בלמידה על גוף האדם מאת רונית פיינגולד, 5(2001):22-26

״קשה להיות כוריאוגרף״ מאת צופיה נהרין, 6(2001):26-27

״שוני – זה כל ההבדל״ הרהורים על עיקר וטפל בהוראת הבלט הקלאסי מאת ליאורה בינג־היידקר, 12(2005):40-43

### היסטוריה כללית

אלה שלא רקדו [דיאגילב, רוטשילד, רמבר ואחרים] מאת גיורא מנור 11(2004):61-67

להכיר את ״המחול של ההיסטוריה״ מאת תחיה רייזמן, 7(2002):22-27

ריקוד בראשית החקלאות (גם באנגלית, עמ' 86-91) מאת יוסף גרפינקל, 5(2001):4-9

### וידיאו דאנס, צילום, טכנולוגיה

בובות ממוכנות ומרחבים וירטואליים – השפעת התמורות הטכנולוגיות על המחול מאת הניה רוטנברג, 2(2000):14-17

הדרמה כלואה בצורה – אתר לימודי ממוחשב על טכניקת המחול של מרתה גראהם מאת סמדר וייס, 3(2000):58-60

טכנולוגיה ככלי כוריאוגרפי – על וירטואליות וייצוגה ב״טרילוגיה״ של להקת רנדום מאת לינדה דנקוורס, 3(2000):72-74

מאורי צבי גרינברג עד קוסובו – מבט אל תהליך העבודה של *בקץ הדרכים*: מחול אורטורי ממוחשב מאת ציונה פלד, 2(2000):38-41

מזווית ראייה של צלם מחול מאת כפיר בולוטין 15(2009):29-31

קולנוע שהמחול נכנס בתוכו – שיחה עם אליסון מארי מאת מרתה ענבר, 3(2000):48-50

### טקסט ומחול

*עמי ים – עמי יער* – מכליה לתחייה (יחד עם ישראל אובל) מאת רות אשל, 8(2002):18-19

דימוי ומילה ב*זיכרון דברים* (1994) מאת סמדר וייס, 8(2002):36-39

החזותי והמילולי נותנים יד – להקת נעה דר מאת שי הרלב (שטיינברג), 5(2001):52-55

טְקֶסט(רות) מאת ליאורה בינג־היידקר, 14(2008):24-26

כבוד המילה מאת גל אלסטר, 8(2002):10-11

לשכוח את המילים: טקסט ביצירתה של יסמין גודר מאת עינב רוזנבליט, 14(2008):12-16

מחול ממולדת התיאטרון – על *מדיאה*, תיאטרון מחול אדאפוס מאת גל אלסטר, 2(2000):68

מלה תנועה מלה – מקום המלה מקום התנועה מאת נאוה צוקרמן, 14(2008):20-23

עיבוד טקסטים – *פולחן האביב* של עמנואל גת מאת הניה רוטנברג, 12(2005):35-39

ראיון עם היוצרת רות קנר: תיאטרון, תנועה, טקסט והיחס ביניהם מאת יונת רוטמן, 15(2009):48-49

תקווה מתוך האין – *עמי ים – עמי יער* מאת גבי אלדור, 8(2002):20-23

### לזכרם של אלה שהלכו לעולמם

ג'אנט אורדמן: אשה שהגשימה חלום ושברה אותו [על להקת בת־דור] מאת סיקי קול, 14(2008):38-39

*והיה ככלות* רקוויאם לג'אנט אורדמן [על להקת בת־דור] מאת רות אשל, 14(2008):40-42

לזכרה של הדה אורן מאת רות אשל, 14(2008):45-46

זכרי דגן [על להקת המחול הקיבוצית] מאת גיורא מנור, 1(2000):20-23

בת שבע דה־רוטשילד (גם באנגלית, עמ' 4(2001):32-38)

80-78) מאת גיורא מנור, 1(2000):20-23

דורה סאודן מאת חסיה לוי־אגרון ואבידה אילון, 1(2000):20-23

יוצרת של שלוש ארצות־מולדת – על אנה סוקולוב, 1912-2000, מאת גיורא מנור, 2(2000):18-21

ליה שוברט, ג'רום רובינס, אירנה גיטרי מאת רות אשל, 1(2000):20-23

נורמן מוריס וג'ן טטלי מאת רנה ג'לוק, 14(2008):43-44

מילים לשרה [לוי־תנאי, גיורא [מנור] וקאי [לוטמן] (גם באנגלית, עמ' 92-95) מאת רות אשל, 13(2005):4-8

רינה שחם הלכה לעולמה מאת עפרה בן־צבי סרוסי וגיורא מנור, 11(2004):4-6

### לקראת מופע

המלט הרוסי מאת יוסי תבור, 6(2001):74-75

זה לא ברבור זה ברווז – לקראת ההופעה *אגם הברבורים* של מתיו ביורן מאת יונת רוטמן, 1(2000):43

כרמן והמוסכניק מאת הניה רוטנברג, 5(2001):60-61

מחול במשכן – העונה השביעית [להקות רנדום, רוזאס, סשה וולץ, בת־שבע] 2(2000):66-67

### מגדר

הגבר קוצר והאשה מאלמת אלומות – שוויון המינים בריקוד העם הישראלי מאת דן רונן, 4(2001):39-45

המין השלישי של פוקן – קריאה עכשווית ב*רוח הורד* מאת הניה רוטנברג, 4(2001):27-31

הסילפידה מתה, תחי חוה! – נשים ביצירות מחול בנות זמננו מאת שרי אלרון, 4(2001):22-26

לשבור את הסטריאוטיפ – מגדר ומחול מאת שרון הלוי, 4(2001):12-21

מתחלפים בתפקידים, מי אנחנו? מה מקומנו? – מגדר במחול הישראלי מאת רות אשל, 4(2001):32-38

מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009 | 49



מחול (Conseil International de la Danse (CID) מאת רות אשל, 12(2005):81-84

ה"באניולה" למחול (ליון 2000), "דרך המשי" מאת אורה ברפמן, 4(2001):89-94

ה"באניולה" למחול (ליון 2002) – פריס: בין בוביני לאופרה ומופעי המחול של אוהד נהרין ומץ אק מאת גבי אלדור, 2(2002):42-43

ה"באניולה" למחול (ליון 5002), "אירופה", הביאנלה האחת עשרה למחול מאת אורה ברפמן, 12(2005):85-90

הגוף הדינמי במרחב – כנס בינלאומי במרכז לאבאן בלונדון מאת מילכה לאון, 15(2009):75

התמסרות להתרשמות – על תוכנית "העולם החדש" ופסטיבל האביב – לונדון 2000 מאת הניה רוטנברג, 2(2000):44-47

חויית מחול דחוסה – מפנשי כוריאוגרפיה בינלאומיים (2002) בסיון סנט דניס (Seine-Saint-Denis) מאת רחל בילסקי־כהן, 9(2002):44-47

כנסים: מחול עד 1938, מחול היום מאת גבי אלדור, 15(2009):60

מחול באוגוסט (2001) – על פסטיבל המחול הבינלאומי בברלין מאת רחל בילסקי־כהן, 4(2001):86-88

מחול בפסטיבל ישראל (2000) מאת אורה ברפמן, 1(2000):40-42

סוריאליזם ספרדי – פסטיבל המחול השנתי בוולנסיה (2001) מאת גיורא מנור, 6(2001):80-81

פולניה, לא בשחור לבן (2001) מאת גבי אלדור, 6(2001):82-92

פסטיבל בורגנוויל: אוגוסט בורגנווויל – כוריאוגרף לכל עת מאת דניאלה שפירא, 31(2005):86-91

פסטיבל האביב בהודו (2002) מאת רחל בילסקי־כהן, 8(2002):58-61

פסטיבל מונפלייה (1999) – בלי פילוסופיה מאת גיורא מנור, 1(2000):56-61

פסטיבל מונפלייה (1999) – גוף זעיר, גוף זעיר על הקיר מאת גבי אלדור 3(2000):53-55

פסטיבל מונפלייה (2000): הגוף השקוף, 52 | מחול עכשיו | גיליון מס' 16 | דצמבר 2009

הגופחפץ, הגוף הממשי, הגוף המדומה מאת גבי אלדור, 1(2000):52-55

פסטיבל מונפלייה (2004), השוליים ה"סהרוריים" של פסטיבל מונפלייה מאת אורה ברפמן, 11(2004):87-91

פסטיבל מונפלייה (2008), מכתב ממונפלייה מאת גבי אלדור, 14(2008):54-56

פסטיבל מונפלייה (2005) מאת אורה ברפמן, 13(2005):80-85

פסטיבל המחול של אוזס (2002) מאת אורה ברפמן, 9(2002):40-43

פסטיבל ותחרות כוריאוגרפיה בהולנד (2000) מאת גיורא מנור, 1(2000):57

פסטיבל ליאון (2002) מאת אורה ברפמן, 10(2003):46-49

פסטיבל קאן (1999): פורסייט מזייף מאת אורה ברפמן, 1(2000):49-51

פסטיבל קאן (2001) מאת אורה ברפמן, 8(2002):54-57

פסטיבל מחול קופיו (2005) מאת אורה ברפמן, 13(2005):74-79

פרויקט מים (2008) – מחוות זיכרון לכבודם של ילדים יתומים שנרצחו בשואה מאת הניה רוטנברג, 15(2009):61

פרס על שם גיורא מנור לרקדנים מיה שטרן ותומר שרעבי (2009) מאת הניה רוטנברג, 15(2009):60

רוקדים ביריד (2000) – יריד המחול השלישי באסן מאת גיורא מנור, 3(2000):56-57

רוקדים אל המילניום (2000) – הוועידה הבינלאומית למחול בוושינגטון מאת ג'ודי ברין־אינגבר, 3(2000):51-52

**ריקודי עם ומחול לבמה בהשראה אתנית**

אילנה כהן פורשת ופורשת כנפיים מאת הניה רוטנברג, 15(2009):59

אש התשוקה – רומנטיקה לשמה – פסטיבל פלמנקו במרכז סוזן דלל מאת סמיון לאפין, 5(2001):82-83

"כאגדת רבקה" – עם מותה של רבקה שטורמן מאת דן רונן, 4(2001):4-5

הבלט הקלאסי כמחול אתני מאת גבי אלדור, 3(2000):16-17

הדבקה ונגלוליה – זיקת גומלין בין הדבקה במגזר הערבי והיהודי בישראל מאת איילה גורן־קדמן, 3(2000):10-15

הורה ירושלים כמשל מאת דן רונן, 7(2002):28-33

היש עתיד למחול האתני בישראל? מאת איילה קורן־קדמן, 15(2009):15-17

הישראליות בעיני הגעגוע – "כרמון" במחול מאת דן רונן, 5(2001):44-48

ורה גולדמן – אתנוגרפית של מחול מאת שי הרלב־שטיינברג, 10(2003):4-9

לדוג את האסקסטה – תהליכי יצירה לבניית מחול אתיופי עכשווי [על להקות אסקסטה וביתא] מאת רות אשל, 15(2009):18-24

להקת אסקסטה – מחול אמנותי בהשראת פולקלור אתיופי מאת גילה טולידאנו, 3(2000):30-34

לרקוד "כל החיים" מאת דן רונן, 15(2009):40-42

מהרי קווקז לישראל – להקת מטאייב, סיפורה של להקה מאת איילה גורן־קדמן 5(2001):56-59

מחול לכל – על רב־תרבותיות בישראל והשפעתה על התפתחות המחול מאת דן רונן (גם באנגלית, עמ' 84-89), 3(2000):4-9

פולקלור לבמה – ובמה לפולקלור מאת דן רונן, 2(2000):48-55

פסטיבל כרמיאל 2002 מאת הניה רוטנברג, 9(2002):38-39

פסטיבל המחול בכרמיאל – לאן? מאת דן רונן, 14(2008):50-51

צמתים של חיבור ופירוד בין המחול לבמה לבין המחול האתני בישראל מאת רות אשל (גם באנגלית, עמ' 62-67), 5(2009):3-19

שרה לוי־תנאי ורינה ניקובה: הבדלים בביסוסו של מחול עברי בהשראה תימנית מאת דינה רוגינסקי, 14(2008):30-35

רואים הורה – מופע להקות הורה ירושלים מאת רחל בילסקי־כהן, 7(2002):34-37

רוקדות מהבטן – על *מורנה אמורה* מאת שי הרלב־שטיינברג, 3(2000):24-29
ריקוד כפול – ריקודי עם ועדות בישראל מאת דינה רוגינסקי, 3(2000):18-23

ריקוד ספורטיבי [על ריקודי נשף] מאת מיה בהיר, 8(2002):42-43

ריקודי בטן: אוריינטליזם, אקזוטיזציה ואקזוטיזציה עצמית מאת דינה רוגינסקי, 12(2005):76-80

ריקודי עם הם שירים מאת דן רונן, 8(2002):24-25

ריקודי פולקלור כמקור השראה למחול האמנותי מאת דן רונן (גם באנגלית, עמ' 94-99), 11(2004):75-81

שישים שנה לכנס דליה הראשון 1944-2004 – שינויים במחול העם הישראלי מאת דינה רוגינסקי, 11(2004):24-30

שלושים שנה ללהקת עמקא מאת דן רונן, 12(2005):75-75

## תאורה

הנשק הסודי מאת ג'ודי קופרמן, 9(2002):7-10

הרוחצות באור מאת גבי אלדור, 9(2002):2-5

הרקדן הוא גוף המחזיר אור מאת ניסן גלברד, 9(2002):24

מהנר ועד ל־Moving Light – התפתחות תאורת הבמה מהמאה ה־16 ועד למאה ה־20 מאת דן רדלר, 9(2002):11-17

עיצוב תאורה למחול – דילמות בין עיצוב פלסטי לעיצוב חלל מאת בן ציון מוניץ, 9(2002):18-23

### תיאטרון־תנועה

המרד הגדול והשיבה אל השורשים – השפעת מחול ההבעה על תיאטרון־תנועה בישראל (גם באנגלית, עמ' 50-55) מאת רות אשל, 10(2003):10-17

כוריאוגרפיה או בימוי מאת רונית לנד, 8(2002):26-27

מהו תיאטרון התנועה? הגדרת המושג תיאטרון־תנועה מאת רות אשל, 5(2001):27-33

ניצחון האבסורד בתיאטרון המחול מאת גיורא מנור, 2(2000):8-13
רותי תמיר – בפנטומימה, מאחורי כל מבט עומד גם סיפור מאת עינב רוזנבליט, 10(2003):34-35

תיאטרון ומחול – נקודת מפגש מאת רות אשל, 8(2002):4-9

### תרפיה בתנועה

הגוף זוכר (ואינו סולח) – נקודות ציון בהתפתחות התרפיה בתנועה מאת דיתה פדרמן, 4(2001):64-67

stage. Like bats hanging on the tree's branches they dance in an upside-down world, their legs in the sky and their heads close to the floor.

To sum up, in *Tetris*, by means of the dialogue with the visual art, Dar engages in extending the dance boundaries when she investigates the issue of the performance space and its viewing experience. She says, "What we have here is the breaking of boundaries and testing at every given moment how far this boundary can be taken (Yudilevitz, 2006). If in avant-garde the criticism drawn by the art is directed towards the functional definitions of the art establishment in a bourgeois society, in *Tetris* Dar tones down the avant-garde ideas and presents them as part of the mainstream dance. Like in the avant-garde, Dar rejects the voyeurism act as part of the viewing experience in a dance performance and demands total involvement of all the action participants. She also turns the space between the performance and the audience into the central occurrence arena. By means of this inquiry, *Tetris* extends the boundaries of the world of dance as a theatrical art.

### Notes

- <sup>1</sup> Proscenium stage is a rectangular shaped elevated stage, extending at the end of the hall from wall to wall. The proscenium arch is a quadrilateral opening in the wall separating the hall from the stage –the imaginary "fourth wall" – through which the audience watches the occurrence on the stage.
- <sup>2</sup> For elaboration on the Ballet de cour see Rottenberg, 2008.
- <sup>3</sup> Teatro Olimpico was first built in the city of Vicenza in the years 1580-1585.
- <sup>4</sup> Cage was inspired by the theatrical ideas of Antonin Artaud, by the use Marcel Duchamp made of chance procedures and the Zen philosophical doctrine of the non-development.

- <sup>5</sup> Moholy-Nagy was an abstract painter, who started engaging in artistic design in the Bauhaus.
- <sup>6</sup> Banes (1987) claims that the other important subjects the avant-garde group related to were: history, new usages of time, space and body; and problems of defining dancing.
- <sup>7</sup> *Tetris* is a name of a computer game, in which the player has to direct shapes falling slowly from the screen's upper part and arrange them at the bottom of the screen without any spaces. The name of the game is derived from the Greek name "Tetra" meaning "four", because the shapes in the game consist of four squares.
- <sup>8</sup> Creating dancers: Lilly Ladin, Oren Tishler, Irad Matzliach, Adaya Fershkovsky, Nahshon Stein, Coralli Ladam, Shira Rinot.

### Bibliography

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. U.S.A.: Wesleyan University Press, (1977) 1987.  
 Connor, Steven. *Postmodern Culture: An Introduction to Theories of the*

*Contemporary*. Oxford: Blackwell, 1997.  
 Eshel, Ruth. At the mercy of the gigantic reptiles. *Ha'aretz*, 26.4.2007. [Hebrew]  
 Goldberg, RoseLee. *Performance Art*. London: Thames and Hudson, (1988) 1996.  
 Gropius, Walter. Introduction in Gropius Walter & Wensinger, S. Arthur (Eds.). *The Theater of the Bauhaus*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1961, pp. 7-17.  
 Moholy-Nagy, Laszlo. Theater, Circus, Variety in Gropius Walter & Wensinger, S. Arthur (Eds.). *The Theater of the Bauhaus*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1961, pp. 49-72.  
 Rottenberg, Henia. *The Revolution of the Theatrical Dance: The Renaissance Period*. Voices of Dance: Israeli dance forum. [Hebrew] [www.dancevoices.com/he/dance-discourses/40-2008-10-22-18-50-02](http://www.dancevoices.com/he/dance-discourses/40-2008-10-22-18-50-02), 22 October, 2008. Retrieved on July 20, 2009.  
 Yodilevitch, Merav. To detach the head from the body. *Yediot Aharonot*, 16.11.2006. [Hebrew]

Dr. Henia Rottenberg is a dance researcher engaged in the relationships between dance and painting in postmodern culture. Her article "Dancing and Drawing the Past into the Present" is part of *Decentring Dancing Texts* (ed. Janet Adshead-Lansdale, Palgrave Macmillan, 2008). Her article "The Enigma of Oyster" is part of *Dance Discourses in Israel* (she is its co-editor with Dina Roginsky, Resling, 2009, Hebrew Version). She teaches at the Kibbutzim College of Education, co-editor of the magazine *Dance Today* with Ruth Eshel. In 2008 Henia was engaged in research on coding Sara Levi-Tanai's dance language on a Kibbutzim College of Education grant.



למכירה חוברות אחרונות של כתב העת "מחול בישראל" מספרים 1-13 בעריכתם של גיורא מנור ז"ל ורות אשל. החוברות מהוות תעוד של המחול בישראל לשנים 1993-1998. מחיר כל חוברת 45 ש"ח לרכישה: תיארון תמונע (דגנית) 03-5611211 שלוחה 6 או, [dance.today.israel@gmail.com](mailto:dance.today.israel@gmail.com)



למכירה ספרים אחרונים של הספר  
 לרקוד עם החלום ראשית המחול  
 האמנותי בארץ-ישראל –  
 1920-1964 מאת רות אשל

כריכה קשיחה, 121 עמודים  
 מחיר הספר 100 ש"ח כולל משלוח

לרכישה נא להתקשר:  
 04-8550738  
[reshel@research.haifa.ac.il](mailto:reshel@research.haifa.ac.il)

Cunningham was improvising a dance in the aisles, on the ceiling a movie was being screened sliding down onto the walls, Cage was reading a text on music and Zen Buddhism, and David Tudor was playing a tuned piano (Goldberg, 1996). In Black Mountain College a new paradigm was generated.

Asignificant contribution to the discourse regarding the space concept in relation to the perspective, which found expression in this event, was related to the pioneering work taking place even earlier at the Bauhaus School in Europe (1913-1933). It was introduced to the Black Mountain College in the fall of 1933 by the artist Josef Albers, a former teacher in the Bauhaus, who invited Xanti Schawinsky (1936) to extend the stage experiments, relying on the initiatives of Laszlo Moholy-Nagy in the Bauhaus.<sup>5</sup> These engaged in creative relationships stemming from the separation between the stage and the viewer. Moholy-Nagy claimed that in order to create stage activities in which the viewer would not be a silent partner, but would participate in the action, new mechanical means were required, which would replace the act of voyeurism towards the stage (Moholy-Nagy, 1961). Later on Walter Gropius, the Bauhaus director, designed the Total Theater, a building composed of stages in three different shapes. Each could be used with a simple mechanism, and on each diversified performances could be put on (drama, opera, cinema and dancing), according to the director's requirements (Gropius, 1961, p. 12).

The multimedia event in Black Mountain College and the ideas of the type performed in it had a distinct affect on the Judson Dance Theatre artists' group, operating in New York in the 1960's. The experiments and inquiries of this group of artists – Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Simone Forti and others – challenged the way dance was comprehended till then, the conventional training methods in the field and the institutes in which it was

being taught (Connor, 1997). Space was one of the radical issues to which the artists related to in the Judson Dance Theatre, in the sense of its use within the dance and everything regarding the terms such as the location and the viewing experience.<sup>6</sup>

Among the performances created by artists in unconventional sites we may note Simone Forti's first works, *See-Saw* and *Rollers* (both in 1960), presented in an art gallery. The use Forti made in a different space broke the conventional concepts in modern dance but also diverted the dance activity from the dance world to the world of



art. By this mere action she placed the choreographer next to the visual artist, whose status was considered more serious. Meredith Monk, another choreographer, demanded from the audience that came to watch her work *Vessel* (1971) to move from one place to another during the performance: from the Guggenheim Museum to proscenium theatre, and from there to her own attic. Trisha Brown, on the other hand, created *Roof Piece* (1971), in which dancers, located on twelve building roofs in Manhattan, tried to repeat with maximum accuracy the movements

of their colleagues. These works, performed in unconventional sites, had real effects on the choreography concept and the viewers' observation experience. Yvonne Rainer deserted the viewer's voyeuristic gaze in her work *Trio A* (1962), in which she focused the viewers' attention on movements based on carrying out an assignment. Another creator, who undermined the position of the narcissist performer, was Trisha Brown. In the dance *Insider* (1966) she challenged the viewers, looking straight at them while she was moving to and fro on the edge of the stage.

Judson Dance Theatre had in fact a faithful audience – artists, intellectuals and people neighboring on the church – but in the first years of the group's activity the critique inclined to ignore it (Banes, 1987, p.13). Similar to other avant-garde movements, the affect of the Judson Dance Theatre on the dance world was marginal at the time. The group gained its appropriate esteem only *post factum*. The movement experiments of Judson group, which were excluded from the main stream due to their being part of a marginal avant-garde movement, relented with the years and permeated into the dance main stream. They did much more than that. These experiences changed the way the art of dancing was perceived and opened a window for the choreographers enabling them a free choice in the choreographic, styling, space and other performance aspects, as is seen in *Tetris*.

#### The boundaries of intimacy

The viewer in *Tetris*, a game-performance<sup>7</sup>, faces the viewing experience upon entering the studio. As in a secular ceremony, each one of the viewers – all together 69 – passes through a narrow gate where he/she are required to take off their shoes, their height is measured and respectively they receive stools in various sizes. The viewers, led by the dancers, are seated on the stools in front of the raised

stage. This way, already upon entering the dance site Dar breaks the solidarity of the way of looking by actually drawing the viewers' attention to the extraordinary stage and focusing their attention on the notion of the physical-mental distance between the viewer and the performer.

After all the viewers have gathered, a voice asks them to get under the raised stage and place the stools in the marked places. The voice continues instructing them to cautiously mount the stools and push their heads through the open holes in the raised dance floor. The scenery revealed to the viewers is a field of "decapitated" heads, without a body, with pairs of eyes looking with embarrassment and mouths laughing with uneasiness. The embarrassment intensifies when the seven dancers<sup>8</sup> start moving between the heads, to the original music of Uri Frost. They crawl and move among the heads, which are protected by a metal lattice around them, or stretch themselves over them. The movement, taking place at the viewers' eye level and in close proximity, is an extraordinary perspective for a dance. It enables the dancers to see the reaction of the viewers who are riveted to their places, and create a direct, but also a manipulative contact with them.

On the other hand, the viewers, who are confined to their places, see the dances from very close and experience the proximity sharply. They notice their effort, their sweat and even the bruises on their body. Moreover, the penetration into the dancers' intimate space – the physical and the mental – exposes the viewers to the manipulation of twisting bodies touching each other with passion, the

sensual wiggling movement of thighs or dancers trying to undress each other. The movement of erotic ingredients builds up till it reaches its peak and falls apart with the sounds of foot stamping threatening the wooden floor, when bodies jump up in the air and almost touch the ceiling, or when the dancers jump and skip between the heads which feel unprotected. The viewers can indeed choose whether to watch a female dancer taking off her outfit, pouring water on herself and crying, or to look away; but the great proximity and the blurring of the safe distance boundaries between the dancers and the viewers raise questions engaging in the encroachment of the personal space, and the tension generated from the excitement and the temptation



evoking due to the physical proximity. Dar and Shamia-Ofer trap the viewers in a unique space, but also enable them to decide whether they want to get away or when to return to the occurrence. The viewers, who decide to slide down beneath the stage surface for a short rest from the intensity of the performance, face a no less surprising surrealistic scenery – a world bustling with a passive movement of "decapitated" bodies. If previously the viewers and the dancers tackled with heads separated from the bodies, now they tackle with headless bodies. The separation between the "thinking" head and the "feeling" body exhibited as a peel intensifies due to the passivity of

the viewers' hanging bodies separated from their heads as opposed to the active and moving dancers.

A video, filmed during the performance without the viewers' knowledge and screened on a huge screen empowers the head detachment experience from the body. Eshel (2007) describes it by saying, "The passive bodies which remained under the ceiling/stage recalled meat suspended on hangers at the butcher's or a cemetery of torsos and limbs". After the viewers watch with embarrassment the video film exhibiting their facial expressions, where exactly they are looking or how they feel, also become aware of their body movement and the movements of the other performance viewers beneath the stage. A lifted leg or a scratching hand is part of the flabby and passive body movement captured by a candid camera. Beyond the stripping exposure, watching the video film raises also a complex network of looks: of the viewers looking at themselves watching the dancers and the other viewers, and of the dancers looking at the viewers and the other dancers. Dar conducts them all by operating the camera and directing the lens. Furthermore, observing the performance through the video film emphasizes the common experience to both the viewers and the dances, but at the same time also enables them to observe the occurrence from a distance.

The last part of the dance is apparently of a traditional nature. The viewers leave their places under the stage and move to watch the dance, seated on stools facing the stage. But then, when the viewers are back to the safe and secure space, they watch the dancers squeeze through the openings, through which the viewers' heads have emerged, and move between the two spaces – above and underneath the stage floor, and particularly on the bottom part of the

All pictures in this article  
are of *Tetris* by Noa Dar,  
photographer: Tamar Lam

# Fringes at the Center: *Tetris* by Noa Dar

By Henia Rottenberg

>>>

In the dance *Tetris* (2006), the choreographer Noa Dar and the plastic artist Nati Shamia-Ofer collaborate in a dialogue generating a unique performance space in which the viewers observe the occurrence from the place where the dancers' feet meet the dancing floor. Shamia-Ofer created a special structure – a raised wooden floor, in which openings were made. The viewers stand under the surface, insert their heads through the openings and watch the dancers' movement. In *Tetris* the viewers do not hide in the darkness of the auditorium, but penetrate the performance by sticking their heads through the holes ruptured in the surface. On the one hand, the dancers move above the viewer's heads, being exposed and naked to their penetrating looks, yet on the other hand they can use the great vicinity to seduce or threaten the audience. This extraordinary relationship created in the dance is not necessarily friendly; it is deterring and may even be menacing, and as such it undermines the traditional and common balance between the viewer and the performer. This extraordinary space removes the audience from the secure theatre auditorium, allowing it to participate in a different and challenging occurrence, constituting an integral part of the dance design.

*Tetris*, the dance I wish to examine here, deals with "a renewed examination of the viewer/performance/space relationship" (quoted from the programme and translated by the author). In these relationships movement, material and space are involved. The manipulation of the holed stage enables Dar to break the safe and familiar distance between the performer and the viewer and its accompanying conventions. The location in an unfamiliar territory enables the *Tetris* viewers a fresh dance observation experience. They can see from very close the skin surface and the sweat, but they can also focus on observing the dancers' various body parts without seeing the body move as a whole. This article will examine

how the holed stage and the intimacy imposed on the viewers challenge the viewer-performer relationship thus affecting the tension created between closeness and distance, between fixation and movement, between alienation and involvement in the common experience.

In the context of *Tetris*, the term "Fringes at the center" outlines the dance boundaries between two distinct domains: between the avant-garde fringes and the repertoire center. This dance was in fact ordered by a framework aspiring to belong to the fringes, the Acco Festival of Alternative Israeli Theatre 2006 – and was even awarded for its innovation – however this discussion does not engage in the artist's position in the avant-garde fringes, nor in the repertoire centre or in the space between them. This article also does not engage in geographical fringes and center, despite Dar's position as an artist in the "center" and despite the tension accompanying the need to reach a certain space in which she chooses to present the work (the studio), in order to watch *Tetris*. The article also does not engage in the question of social fringes and center and the relationships between them and does not relate to the artist's political involvement or to the social assertion that might emerge from this work. This article will engage in the esthetic expression of fringes and center in *Tetris*. It will present the innovative conceptions, in which the dance artists of the avant-garde, thriving in the second half of the 20<sup>th</sup> century in New York, engaged in. In relation to that I will discuss the manner in which Dar chose to handle the issues that were presented as part of the fringes and the way she transfers them to the heart of the institutional theatric dance.

## The stage shape and the viewing experience

The affinity between the stage shape and its affect on the viewing experience developed with the first theatrical dance

performances in the West, which started thriving in the 16<sup>th</sup> and the 17<sup>th</sup> century. These performances, which preceded the invention of the proscenium stage<sup>1</sup>, were put on in extensive halls in which most of the audience was seated in raised balconies surrounding the dance floor from three sides. Since most of the viewers saw the performance from above, their attention focused mainly on the configurations and formations created on the floor by the dancers, amateurs of the aristocratic class.<sup>2</sup> The invention of the proscenium stage in Italy (1580), by Andrea Palladio, has quickly spread in the western world and its imprint on the development of theatrical dance is marked to date.<sup>3</sup> The auditorium shaped hall emphasized the strengthening of the professional dancer's status, the frame and the picturesque illusion on the stage, but most of all it brought about the separation between the viewer and the performer. In performances taking place on a proscenium stage the viewers sit in a darkened hall, a situation allowing distance and non-involvement in the occurrence on the stage. As a result of this separation social alienation has developed between the viewer and the performer.

Ever since it was invented, the proscenium stage has been considered the centre of the theatrical essence in the west. In most traditional theatres the auditorium was firmly determined as a theatrical form, in which the artists are on the stage and the audience sits and watches them from the hall. Criticism on institutional dance in the 20<sup>th</sup> century – the ballet and the modern dance – has led to the change in the way the performance space is perceived by the artists. In 1952 the composer and theoretician John Cage (1912-1992) together with the dancer and choreographer Merce Cunningham (1919-2009) organized a multimedia event at the Black Mountain College.<sup>4</sup> In this event the viewers were seated in a square arena demarcated by diagonal passages into four triangles.

# Table of Contents

On the cover: The Kibbutz Dance Company, *60 Hz* by Rami Be'er  
Photographer: Michael Cohen

## Dance Today

The Dance Magazine of Israel  
Issue no. 16 December 2009

Editors:

Dr. Ruth Eshel and Dr. Henia Rottenberg

reshel@research.haifa.ac.il

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

Graphic Design: Dor Cohen

Text Editing: Ran Schapira

Translations: Daphne Brill

Printing and Binding: A.A.A Print

Publishers: Tmuna Theatre

Address: 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:

Tmuna Theatre (Deganit)

dance.today.israel@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

Fringes at the center: *Tetris* by Noa Dar | Henia Rottenberg **3**

Naked in their Shells: Clipa Theatre for performing art | Einav Rosenblit **7**

The Israeli charm-point at the fringe of the New York boiling dance scene, 1928-1931 | Sari Elron **12**

Thoughts about center and periphery following Heinrich Von Kleist | Liora Bing-Heidecke **15**

God hates a boasting language: The unique role of movement and dancing in tackling the center-periphery relationship in the Greek polis, as expressed in a tragedy | Dana Miles **18**

"Getting away from the city, dancing with you in the desert: third phase in the project of Arab-Jewish co-existence in dancing" | Rina Badash **21**

Yair Shapira Conference: a mirror reflecting the central place of the periphery dancing schools in the field of dance education in the country | Yonat Rotman **25**

## In their Memory

100 years to Diaghilev's Russian Ballet | Gabi Eldor **29**

Bracha Dudai, 1937-2009, A Web of Deeds | Dan Ronen **31**

Words in memory of Pearl Lang – dancer, choreographer, artistic director and teacher 1920-2009 | Rina Gluck **32**

Pearl Lang | Ahuva Inbary **33**

## Conferences, Festivals

Gvanim Bemachol (Shades of Dance) 2009 | Henia Rottenberg **35**

Choreography in Iron – Andre Komnin | Henia Rottenberg **38**

Folk dance competitions in Karmiel Festival 2009 | Ruth Eshel **39**

Choreographic objects: Spring festival in Utrecht, Holland, April 16-26 | Gabi Eldor **40**

Premieres January-June 2009 | Adva Koren **41**

Machol Achshav Index according to authors' names, 1-15 | Ruth Eshel & Michal Rosenzweig **44**

Machol Achshav Index according to subject, 1-15 | Ruth Eshel & Michal Rosenzweig **48**

*Tetris*, translated into English by Daphne Brill | Henia Rottenberg **59**

Table of content in English **60**





# רב-קוליות ושיח מחול בישראל

עורכות: הניה רוטנברג ודינה רוגינסקי



רסלינג

רב-קוליות ושיח מחול בישראל מציג לראשונה בשפה העברית קובץ מאמרים מחקריים בתחום המחול ובוחר את ריבוי הקולות הנארגים בשיח המחול העכשווי בישראל. הספר בוחן את התנועה והמחול המתקיימים במרחב הישראלי, ואת יחסי הגומלין הנרקמים בתוך מרחב זה עם רעיונות אמנותיים, מסורות תרבותיות, צורות מחול ומרחבים גאוגרפיים אחרים. מתוך דיון זה עולה סוגיית המפתח של חיפוש אחר ביטוי ייחודי ישראלי ויצירתה של מקומיות בתוך שפת המחול והתנועה האוניברסלית. הספר יצא בהוצאת רסלינג, מחירו 89 ₪ וניתן לרכשו בחנויות הספרים.