

גליון מס' 17 | מאי 2010 | מחיר 45₪ | ISSN 1565-1568

חורף אש

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel



ימים פתוחים לקראת שנה"ל 11-2010 - ביה"ס סנדסאל לתאטרון מחול ורקס מודרני תקיימו במהלך מאי-יוני-יולי בפארק יקום

התכנים הנלמדים בביה"ס מתאימים לרקדנים מקצועיים, רקדנים בראשית דרכם, שחקנים ואמני קרקס ולמעוניינים להתפתח בתכני ביה"ס.

ביה"ס מציע מסלול הכשרה המתמקד בשילוב התכנים הבאים: מחול-עכשווי, קלאסי, מודרני, אקרודאנס וקונטאקט אימפרוביזציה. מקצועות אוויריים-חבל, טרפז, טיסו, באנג'י ורתמות / ג'אלינג, אקרובלאנס, תיאטרון מסוגנן ופיזי, ליצנות.



לאורך הלימודים ייחשפו התלמידים לאמנות המופע ויעלו עבודות אישיות ויצירות בניהול אמנותי של ביה"ס על במה ובאירועים שונים. הקבלה ללימודים מותנית בהשתתפות ביום הפתוח וראיון אישי. ההשתתפות בהרשמה מראש. לקבלת פרטים והרשמה ליום הפתוח 0523-351662.

www.movecontact.com
sandcielcenter@gmail.com

בית הספר מוכר ונתמך על ידי משרד התרבות.
ניתן לשלם באמצעות פיקדון חיילים משוחררים

המופע - "מארשה" - מחול קרקס ואהבה גדולה

סיפור התמודדותם של זוג, מארשה ואביגדור, אל מול עולמה הפנימי וחלומותיה של מארשה. מאבק ודיאלוג בין העולם הפנימי והמאויים לבין העולם החיצוני ומוסכמותיו. "שיוט במרחבי הזמן והחלל, חוויה סוחפת ומרגשת". ארבעה רקדנים ואקרובטים היוצרים חלל קסום ומהפנט, מפתיע, מרגש ושובבי. מסע בין שמיים וארץ - מחול ואקרובטיקה אווירית. רקדנים: אילנה בלסן, ארתור אסטמן, נטע לי לוי, אמיר נר גאון / כוריאוגרפית: סנדרה אמסלם / הפקה: מרכז סנדסאל

לקבלת פרטים נוספים: 09-9524333, 0523-351662
sandcielcenter@gmail.com • www.movecontact.com



הזירה הבין תחומית מטפחת יוצרי מחול צעירים

1-2.5.2010
חשיפה ראשונה של "מחול חדש"
27-29.7.2010
פסטיבל "זירת מחול"



ניתן עדין להגיש הצעות לפסטיבל למייל:
direct@hazira.org.il einat@hazira.org.il
לפרטים נוספים טל: 02-6783378 www.hazira.org.il

מחול עכשיו אבל על לכתה של דבורה ברטונוב ז"ל
מורה, כוריאוגרפית, רקדנית,
מימיקנית וזוכת פרס ישראל למחול



קוראות וקוראים יקרים,

רצינו לפתוח את "דבר העורכות" בהגיגים הקשורים לנושא המרכזי של חוברת זאת – החינוך. אבל כמו שקורה לא פעם, המציאות פורצת קדימה, מסיטה את התוכניות מדרך ומבקשת לומר מלים משלה. הפעם היא עשתה זאת באמצעות פרסי ישראל במחול. שני הפרסים שהוענקו השנה מציינים שני קטבים של תקופות שונות. הראשון, שניתן למרכז סוזן דלל ובפועל למנהלו הנמרץ יאיר ורדי, מסמל את הפריחה העכשווית. על זכיית המרכז התבשרנו לפני למעלה מחודשיים, וכך התווסף ורדי לאוהד נהרין ולמשה אפרתי וחזק את המגמה של הענקת פרסי ישראל לאמנים הקשורים לעשייה העכשווית או לעשורים שחלפו זה מקרוב. היתה זאת הפתעה משמחת להתבשר על זכייתה של ירדנה כהן, שקיבלה את הפרס על מפעל חיים בקטגוריה של תרומה לקהילה.

ואכן, תרומתה של ירדנה כהן למחול לוקחת אותנו אל יישובי עמק יזרעאל של שנות ה-40, שם העלתה עם קהילת חברי "היישוב העובד" את מסכתות החג. אבל כהן היתה גם רקדנית ויוצרת עם שורשים עמוקים באדמת הארץ, מורה, מחלוצות "המחול המחלים" (שכונה לימים טיפול בתנועה). בימים אלה היא עומדת לחגוג את יום הולדתה ה-100 והיא, כפי שמקובל לכנות אישים שכמותה בסין העממית ובברית המועצות לשעבר, "נכס אמנותי חי". כהן זוכה בפרס בימים שהמחול בישראל חוגג 90 שנה וחתן פרס ישראל הוא מרכז סוזן דלל. כך חוברים העבר והווה. בחוברת הבאה אנו מתכננות לפרסם ראיון מקיף עמה. בהזדמנות זו ראוי להזכיר גם את יונתן כרמון ואת תרומתו למחול העממי ולהביע תקווה שבעתיד יקבל את ההכרה הראויה וגם לו יוענק פרס ישראל על מפעל חיים.

כאמור, החוברת מפנה את הזרקור לעבר החינוך. לא פעם, בגלל להט הריגוש המלווה את העשייה על הבמה, אנו נוטים לשכוח את הבית שבו גדלים הרקדנים, היוצרים, המורים והחוקרים. אם אנו רוצים להבטיח שהדור הבא שיצמח בתחום המחול בישראל יהיה איכותי, אם ברצוננו לקצור גם בעתיד פירות טובים ואולי משובחים יותר ואם אנו שואפים שגם אחרים יוכלו לענות על הצרכים של עולם המחול, המשתנה בקצב מסחרר, ראוי לעצור לרגע ולבדוק מה קורה בתחום החינוך. פנינו למגוון אנשי חינוך וקיימנו אתם ראיונות, כדי לנסות להאיר את המתרחש בין כותלי הסטודיו. עינב רוזנבליט ריאיינה את יאיר ורדי, ראש בית הספר למחול באקדמיה למוסיקה ומחול

בירושלים, מיכל רוזנצוויג ריאיינה את ראבעה מורקס על הנעשה במגזר הערבי. כדי לדעת איזו הכשרה מקבלים המורים למחול ג'ז והיפ-הופ, הילה קובריגרו-פנחסי ריאיינה את דנה מלר. רונית לנד, שעומדת בראש מגמת המחול בעיר ראמשייד בגרמניה, העלתה על הכתב את תפישת עולמה ותיארה את ניסיונה בתחום. שרי כץ-זיכרונות הציעה סילבוס לגיל הרך, לפי התוכנית שלומדים פרחי ההוראה במכללת "אורות", שיש בו מקוריות עקב החיבור בין הקניית ידע ביצירה והתאמתה לאוכלוסייה שומרת מסורת. על יוזמה של חיפוש דרך לשיפור ההוראה בשטח כותבת לבנה קורן, מנהלת מתנ"ס בקרית טבעון. פרויקט יצירתי / חינוכי יוצא דופן יושם ביוזמתו של יצחק רוזנבלום שבימים שבהם ילדים מכורים למשחקי מחשב הצליח לרתום אותם בהתלהבות מעוררת התרגשות ללימודי מוסיקה, אופרה ומחול. היבט היסטורי אפשר למצוא בראיון של יונת רוטמן עם עדה לויט, מחלוצות המורות בקיבוצים, ובמאמר של דן רון המתמקד במאמצי ההעשרה בסדנאות של מדריכי להקות ריקודי עם. מכיוון שכתבות בנושא זה המשיכו להגיע אלינו לאחר סגירת כתב העת, נפרסם אותן בחוברת הבאה.

מוקד נוסף בחוברת זאת הוא במת "הרמת מסך", החוגגת עשרים שנה לקיומה. מאמרה של רות אשל עוקב ומנתח את דרכה המפותלת של במה זו, שבאמצעותה באה לידי ביטוי הפריצה של היוצרים העצמאיים כיום, מתוך רצון להסיק מסקנות על תהליכים ארוכי טווח לאורך שנים. בחוברת נכלל גם ראיון עם נילי כהן, שיזמה את הבמה ועמדה מאחוריה גם בימים שהסירה נקלעה למים סוערים.

כפי שהבטחנו בחוברת הקודמת, אנו חוזרים לגילה טולידאנו ז"ל. הפעם באמצעות ראיון מקיף שערכה עמה אביבה אורי, שעבדה לצדה שנים בספרייה למחול, ובו שזור מפעל חייה של טולידאנו עם התפתחות המחול בישראל. במלאות מאה שנה להולדתה של אנה סוקולוב, שצוין ברחבי העולם, כתבה הניה רוטנברג על הקשר של סוקולוב עם ישראל, בעוד בספרייה למחול מתקיימת תערוכת צילומים משנות פעילותה בארץ. ועוד בכתב העת, ניתוח יצירות, תיעוד בכורות, ביקורת ספרים ואירועים בארץ ובעולם. קריאה מהנה.

רות אשל והניה רוטנברג

בשער: להקת הרקדנים מריה קונג
פלינג מאת אנדרסון בראס, יערה מוזס,
לאו לרוס וטליה לנדא
רקדנים: אנדרסון בראס ויערה מוזס
צילום: גדי דגון

מחול עכשיו
כתב עת למחול, גיליון 17, מאי 2010
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
עיצוב 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)
רות אשל: 04-8550738
dance.today.israel@gmail.com

הרבעון יוצא לאור בתמיכת:
משרד התרבות והספורט,
מינהל התרבות – המחלקה למחול

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות
© כל הזכויות שמורות
ISSN 1565-1568

2 | מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010

עשרים שנה לבמת "הרמת מסך" (1989-2009) | רות אשל 3

ראיון עם נילי כהן על "הרמת מסך" | רות אשל 9

ראיון עם גילה טולידאנו | אביבה אורי 12

מאה שנה להולדתה של אנה סוקולוב – הפרק הישראלי | הניה רוטנברג 18

"עמותת מיה ארבתובה" – שני העשורים הראשונים | ליאורה בינג'היידיקר 24

יהודה מאור – Ballet Master | יונת רוטמן 26

צורה ורגש ביצירותיהן של ענת דניאלי ונועה ורטהיים | שרון טוראל 28

היבטים בחינוך בתנועה ובמחול

עדה לויט – מחנכת במחול | יונת רוטמן 31

ראיון עם ראבעה מורקוס – "כאן הם
מוציאים את הלחצים שלהם" | מיכל רוזנצווייג 33

ראיון עם רכזת הקורס למדריכי ג'ז,
דנה מלר-אדלר | הילה קובריגור-פנחסי 36

"חשיפה לקלאסיקה": מתווה פרויקט
אינטר-דיסציפלינרי | יצחק רוזנבלום 40

מקומו של המחול בחינוך הכללי בגרמניה | רונית לנד 44

ראיון עם יאיר ורדי, ראש בית הספר למחול
באקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים | עינב רוזנבליט 46

עידוד הוראה ביוזמה מקומית: השתלמות
בית ספרית בבית ספר למחול בטבעון | לבנה קורין 49

כנסים, ספרים ופסטיבלים

על הספר *אודות הזמן בכתב תנועה* אשכול-זכמן
מאת ג'ון הריז ותוצאה ספיר | שרון רשף 51

אשנב קטן לנועה אשכול | נעמי פולני 52

על הספר *אודות הזמן בכתב תנועה* | ג'ון הריז 53

דברים על ספר מחול חדש: *רב-קוליות ושיח מחול בישראל* | דן רונן 54

Impulstanz — 26TH Vienna

International Dance Festival, 2009 | רחל בילסקי-כהן 55

בכורות יולי-דצמבר 2009 | אדווה קידר 58

המשתתפים בחוברת 61

Aviva Ori Interviewing Gila Toledano 67

תוכן עניינים באנגלית 68

רות אשל

במת "הרמת מסך" היא המסגרת החשובה
והמוערכת ביותר כיום לעידוד יצירה
מקומית בישראל. במאמר זה אני עוקבת אחר
הדרך הארוכה, רצופת המהמורות, שעברה
במה זו עד שהגיעה למעמדה הנוכחי, ומנתחת
אותה.

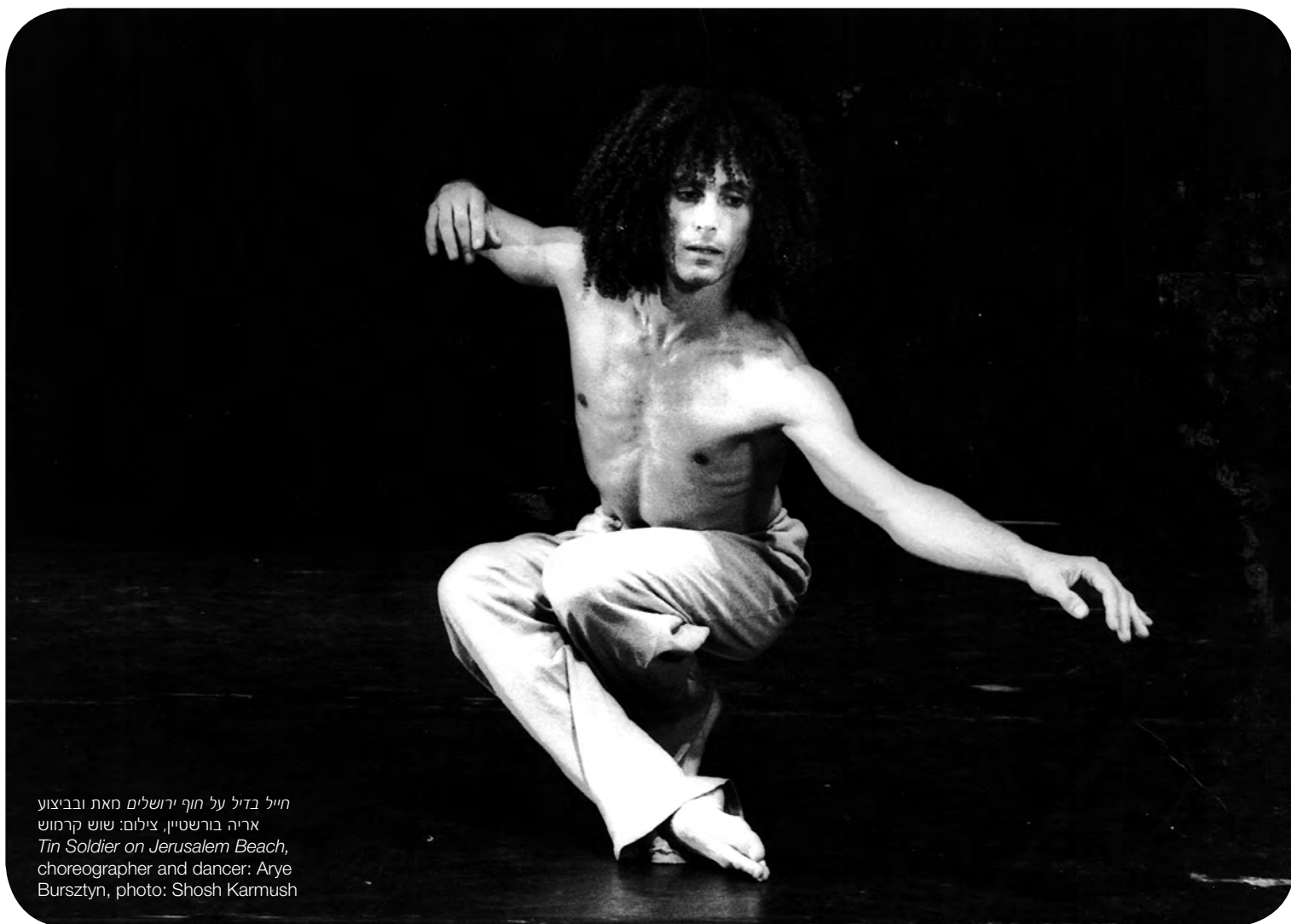
"הרמת מסך" נוסדה ביוזמת המחלקה למחול
שבמשרד החינוך, התרבות והספורט בראשותה
של נילי כהן. על השיקולים שהביאו להקמת
הבמה החדשה הסבירה כהן: "זיהיתי שלאמנים
הישראליים אין שום תנאים לעבודה והיה ברור
לי שברמת המאקרו צריך להתחיל לתת להם
הזדמנות. אחת הדרכים לעשות את זה היא
לבנות במות שמאפשרות ליוצרים הללו ליצור

עבודות ולהתנסות בהעלאת בכורות" (ראיון
לחגית פלג-רותם, *גלובס*, 26.11.2008).

במידה רבה אין הבדל בין יעדים אלה ליעדים
שהציבו לעצמם מייסדי במת "גוונים במחול",
שהחלה לפעול כבר ב-1984. אם כך, ממה נבע
הצורך בהקמת במה נוספת? כשנוסדה "גוונים
במחול" היא שימשה במה ליוצרים בראשית
דרכם (אף שחלקם היו רקדנים בעלי ניסיון
עשיר על הבמה), אבל לא היתה בית ליוצרים
ה"ותיקים" העצמאיים בתחום המחול הניסיוני,
שפרץ בשלהי שנות ה-70. אלה המשיכו
ליצור מחוץ למסגרתה. הבמה אמורה היתה
להיות מזוהה עם "מחול אחר" אוונגרדי, אבל
מרבית העבודות שהועלו במסגרתה בשנות
ה-80 השתייכו לזרם המרכזי. מבקרת המחול
שוש אביגל סיכמה את האכזבה: "האמצעים

הסגנוניים מיושנים ומשומשים. איש לא השתגע,
לא התפרע, לא עשה כל דבר החורג מהטעם
הממוצע ה'טוב' – וזה רע מאוד. אין זו אשמתם
של המבצעים, שרבים מהם אמנים מעולים לכל
הדעות. הוועדה שבחנה את הקבוצות והאמנים
שהציעו את עבודותיהם לפסטיבל, שבה היו
חברים אלידע גרא, נילי כהן, קנת מייסון ונורית
שטרן, לא כללה ולו נציג אחד של המחול
הניסיוני או האוונגרדי. מי שמארגן פסטיבל של
מחול חדיש בארץ, שבין המשתתפים אין למצוא
את עבודותיהם של רות זיידאיל, ירון מרגולין,
נאוה צוקרמן, רות אשל, אלי דור-כהן ורחל כפרי
ונציגים אחרים של הכיוון החדשני של המחול,
צריך להיות ברור לו, שלא מצא מדגם מייצג.
גם אם היו סיבות טובות ומעשיות לאי-שיתופם
של כל אלה שמנתי, ואחרים שלא הזכרתי את
שמותיהם, אי אפשר לארגן מפגש ניסיוני ללא

מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010 | 3



חייל בדיל על חוף ירושלים מאת ובביצוע
אריה בורשטיין, צילום: שוש קרמוש
Tin Soldier on Jerusalem Beach,
choreographer and dancer: Arye
Bursztyn, photo: Shosh Karmush

עשרים שנה לבמת "הרמת מסך" (1989-2009)

אלה העוסקים בניסויים. במלים אחרות, זה היה חתך מייצג של בינוניות וחצי־מחסדיות" (*מתרת ראשית*, 1984.29.8).

היצירה הראשונה שהועלתה ב"גוונים במחול" שהשאירה חותם היא *דירת שני חדרים* (1987) של ניר בן גל וליאת דרור. בניגוד לריקודים הקצרים שהועלו עד אז במסגרת הבמה, יצר הזוג תוכנית שלמה עם אמירה תנועתית חדשנית. היו יוצרים נוספים שהעלו עבודות ביכורים מבטיחות, ובהם תמי בן־עמי, מירב זימרי, אריה בורשטיין, תמר בורר, נועה דר וענת אסולין. חלקם המשיכו ליצור ולהתפתח כיוצרים חשובים.

הציפיה ש"גוונים במחול" תנסוק בדומה למקבילה שלה – פסטיבל עכו לתיאטרון אחר, שנוסד שנתיים קודם לכן – פינתה את מקומה להכרה שמדובר בתהליך הדורש נשימה ארוכה, הזקוק לתמיכה ממושכת ולהמתנה לא לוחצת. היה צורך להקים מסגרת של במת המשך ל"גוונים במחול", שתקלוט את קומץ היוצרים הנחושים להמשיך ולהתפתח, ואולי גם ליצור במה חדשה, משוחררת מהדימוי הבוסרי שדבק בבמה הקודמת. כהן: "יוצר לא נולד ביום. צריך לאפשר לו אורך נשימה להבשיל, לחפש, למצוא את השפה שלו, ואת זה אי אפשר לעשות בחשיפה חד פעמית (כמו בפסטיבלים), אלא צריך לתת להם מקום להמשיכויות" (ציטוט מראיון עם חגית פלג־רותם, *גלבס*, 26.11.2008). בבמה החדשה קיבלו היוצרים סיוע ביצירת המחול. גם במרכיבי ההפקה והפרסום היתה השקעה רבה יותר מזו שניתנה במסגרת "גוונים במחול". כך פעלו בתחילת שנות ה־90 שתי מסגרות קבועות שנתיות ליוצרים עצמאיים, שעצם קיומן עודד יצירה. שתיהן מומנו על ידי מינהל התרבות והפקתן היתה בידי מרכז סוזן דלל.

למרות הציפיות שנתלו בבמה החדשה, שקיבלה תמיכה מוגברת, ההבדל במוצר האמנותי של שתי המסגרות כמעט ולא ניכר עד אמצע שנות ה־90. שתיהן שיקפו השפעות סגנוניות זהות ובראשן השפעה של תיאטרון המחול של פינה באוש, עם שיירים שונתרו מרעיונות המחול הפוסט־מודרני האמריקני של שנות ה־60 וה־70. המכנה המשותף לכל אלה הוא אימוץ התנועה היומיומית ויצירת מחול שמתנער מהצגת יכולת וירטואוזית. בתחילת שנות ה־90 כבר היינו עדים לאימוץ טכניקות מתחומי אימפרוביזציית המגע, אמנויות לחימה של המזרח הרחוק וקפוארה מדרום אמריקה, כמו גם שימוש בווידיאו כחלק מהמגמה של שילוב טכנולוגיות חדשות. בשתי המסגרות, הוותיקה והחדשה, המשיכו לעלות ריקודים קצרים בהרכבים קאמריים והיוצרים, רובם רקדנים בעלי ניסיון, רקדו ביצירותיהם. עבודות נבחרות של "גוונים במחול" התווספו כיצירות אורחות ל"הרמת מסך", כדי לעבות את האירוע וגם כדי לתת לקהל הזדמנות נוספת

לצפות בהן. לא פעם אותו כוריאוגרף העלה יצירה משלו שנה אחת ב"גוונים במחול", עבר בהמשך ל"הרמת מסך" וחזר ל"גוונים במחול". כך כתב מיכאל הנדלזלץ על "הרמת מסך" (1990): "במרכז סוזן דלל מתכננים להרמת מסך, אירוע שיציג עבודות של כוריאוגרפים חדשים. העובדה שביוני נערך באותו המקום אירוע דומה, אינה מפריעה ליאיר ורדי, מנהל המרכז, שישב בוועדות הבחירה של שני האירועים, לקיומו של אירוע נוסף... ונשאלת השאלה אם לא עדיף היה לאחד את שני האירועים כספית וארגונית, וליצור בכך מסגרת אחת שתאפשר ליוצרים חשיפה תקשורתית רחבה יותר, ולקלה – פחות בלבול" (*הארץ*, 1990.18.10).

מעיון בלקט רשימות הביקורת והכתבות שעסקו ב"הרמת מסך" ופורסמו בתחילת שנות ה־90, מתברר שהעיתונות לא חסכה שבטה מהבמה החדשה, ממש כפי שלא היססה למתוח ביקורת על "גוונים במחול". ובכל זאת, המבקר חזי לסקלי זיהה ש"משהו השתנה" (*העיר*, 1989.22.12): "עד לא מזמן (הכוונה ל"גוונים במחול") היתה הרגשה ששולי המחול הם המקום שבו מתכנסים המובסים, אלה שרצו בכל מאודם להיחבק בזרועות הממסד, אבל היות ולא נסתייע, מצאו עצמם זנוחים בשוליים, מפרפרים ומקווים לחיבוקו של הדוב". אחרי צפייה ב"הרמת מסך" (1989) הוסיף לסקלי: "נפילות מבישות כמעט ולא היו במהלך שבוע הפרינג'. לרגע עלה בדעתי, שאם היו שולפים מתוך כל אחת מהלהקות את הטיפוסים המעניינים, אפשר היה להרכיב מהם אנסמבל נאה. משהו משתנה בשוליים".

ב"הרמת מסך" השנייה, ב־1990, הכתבות על הרך הנולד ומאמרי הביקורת עליו נשאואופיפחות סלחני. כך כתב אריה יאס (*מעריב*, 1990.26.10): "השורה התחתונה, אני שואל את יאיר ורדי, מנהל מרכז סוזן דלל – כמה פעמים עלה המסך, אחרי האירוע החגיגי שנקרא 'הרמת מסך', על אותה הצהרת הכוונה המדברת על אותם יוצרי החסרים את התנאים הפיסיים ההכרחיים ליצירתם... ורדי חושב, ועוד רגע, ואומר, בחצי אנחה, שנדמה לו, שלא היו עוד הופעות ועליות מסך. בכל אופן, לא ידוע לו על זה. וזו, בלשון המעטה, תמצית השורה האחרונה: המסך ירד ולא עלה יותר על היצירות שהועלו ב'הרמת מסך'. מצב עגום. היה קצת אור, והופ, אינו עוד. ובכל זאת, שוב יוצאת השיירה אל הדרך... ושוב פרחו התקוות על הבמה, ושוב התנוצץ אותו מבט פעלתני בעיניים. אולי הפעם יגלו אותם. אולי הפעם נכבוש את הארץ בסערה... הגבולות ניטשטשו ונתערפלו. כל רקדן – מלך". ב־1991 כתבה תקווה חוטר־ישי, מבקרת *ידיעות אחרונות* (1991.12.12): "אני לא רואה הבדל בין 'גוונים במחול', 'ערב הדואטים', 'הרמת מסך' ושאר ירקות. אבל אני רואה מיחזור והעלאת גירה". על "הרמת מסך" 1992, השלישית במספר, כתבה

גילה מצא־למפל (*מעריב*, 1992.23.10): "במרכז סוזן דלל ינידו תודה בקופה לעשרות (ואפילו לא למאות) שוחרי מחול שיבואו. רק שיגיעו ולא ישאירו את האולמות של הרמת מסך ובכורות מחול מיותמים".

רק במחצית שנות ה־90 הבשיל דור של יוצרים עצמאיים, מוכשרים ונחושים, שקיבלו אפשרות לחזור מדי שנה, לאגור ניסיון, להיחשף לתקשורת ולקבל הכרה. בשלהי שנות ה־90, תקופה שבה אפשר לציין כנקודת מפנה את *אויסטר* של ענבל פינטו ואבשלום פולק, "הרמת מסך" תפסה את מקומה כבמה החשובה של היצירה הישראלית במחול.

המנהלים האמנותיים

במת "הרמת מסך" החלה את דרכה ללא מנהל אמנותי, אבל עם ועדה אמנותית שעל חבריה נמנו אוהד נהרין, מירל'ה שרון, נורית שטרן, נילי כהן ויאיר ורדי. כך כתבה כהן (כהן, 2000, עמ' 6): "בשנים הראשונות הבמה היתה פתוחה לכל מי שהיה מעוניין ליצור, בתנאי שכבר העלה יצירות משלו קודם לכן. כשמספר היוצרים גדל, והצורך לבמה זו גבר, נעשתה הבחירה על ידי מנהל אמנותי אשר ליווה את היוצרים בייעוץ מקצועי לאורכו של תהליך היצירה, תוך הקשבה עמוקה לצורך שלהם בחיפוש אחר דרכי ביטוי חדשות וגיבוש שפה אישית".

בין היוצרים הבולטים שהעלו בכורות בשנים הראשונות של "הרמת מסך" היו בוני פיה וסמדר אימור (להקת סינפסה) עם *אזור הדמדומים* (1990) ו*מסע הציפורים הכבדות* (1991) – יצירות נקיות מהצטעצעות ומאופיינות בשימוש בחומרים תנועתיים פשוטים. אריה בורשטיין יצר את *מוכתם* (1990) ו*וחייל בדיל על חוף ירושלים* (1991) – שתי עבודות עם אמירה פוליטית עכשווית. שנה לאחר מכן העלה את *דרך אחת ודרך שתיים* – לראשונה יצירה ישראלית שחומריה התנועתיים הושתתו על אימפרוביזציית מגע. עבודה בשיטה זו היתה מקובלת בחו"ל, אבל נחשבה חידוש בארץ. ענת דניאלי, שהיתה עדיין יוצרת לא מוכרת, הפתיעה עם הסולו *וישמח משה* (1992) ללחן עממי מתוך תפילת שמונה עשרה. דניאלי עמדה על הבמה בעמידה פרונטלית, ברגליים צמודות ונטועות, אבל הצליחה לעורר מתח בזכות קשב פנימי ומוטיבים מינימליסטיים. איציק גלילי, בזמנו רקדן להקת בת־שבע ולימים כוריאוגרף ידוע הפועל בהולנד, יצר את *לנוכח פני* (1992) והכוריאוגרף הוותיק אמיר קולבן יצר את *איכה* (1992), מחול פוליטי סביב הקינה על חורבות ירושלים, שנוצר על רקע פרוץ האינתיפאדה הראשונה. נועה ורטהיים ועדי שעל יצרו את *ורטיגו* (סחרחרות גבהים), דואט משעשע של אהבה מוזרה של בחור החולם להיות טייס ואינו מרפה ממשחקי



אוקטובר מאת ענת דניאלי, צילום: גדי דגון

October by Anat Danieli, photo: Gadi Dagon

הטיס גם כשהוא מתנה אהבים עם חברתו. בשפת התנועה היה שילוב של תנועה יומיומית, טכניקות של קפוארה ואמנויות לחימה של המזרח הרחוק. בעקבות דואט זה הם ייסדו את להקת ורטיגו.

ב־1992 התקיימו שתי "הרמות מסך", באפריל ובאוקטובר. להוציא קומץ מאמרים שהתייחסו אל הבמה בחיוב, גם באותה שנה דיווחה הביקורות על חוסר העזה ועל חדשנות מעטה. גיורא מנור כתב כי המקצועיות של המסגרת השתפרה, אבל באמנות עצמה לא חל שיפור דומה (*על המשמר*, 1992.1.11): "שוב מרימים מסך על המחול הצעיר במרכז סוזן דלל, אבל למעשה לא נגלה לעינינו מפתיע, חדשני או מרגש במיוחד... המופע כולו הצטיין במקצועיות, בביצוע טוב והעדר כמעט מוחלט של העזה ניסיונית... בשורה כלשהי לא נגלתה, כשהורם המסך על המחול".

דויד דביר – מנהל אמנותי

בעקבות הניסיון שהצטבר מאז 1989, החליט המדור למחול שיש למנות איש מקצוע שיקבל אחריות לבמה. ב־1993 מונה דויד דביר למנהל האמנותי של "הרמת מסך". הוא היה מוכר כאיש מקצוע, כרקדן ותיק, ואולי חשוב יותר, כמי שיש לו כישורים מינהליים שאותם רכש כשהיה מנהל להקת בת־שבע (1989־1982). עם זאת, דביר עצמו לא היה יוצר, עובדה שנראתה כיתרון בשעתו, והיה מזוהה עם העשייה הקרובה יותר לזרם המרכזי, שבאה לידי ביטוי ברפרטואר של בת־שבע במחצית השנייה של שנות ה־80.

^[דרוש מקור]‏ דביר לא חיכה לפניות מצד יוצרים, כפי שנהגו מנהלי הבמה לפניו, אלא פנה לאלה שנראו לו כישרונים ומבטיחים והזמין מהם עבודות חדשות. בין היוצרים שאליהם פנה היו ענת דניאלי, נועה ורטהיים, נמרוד פריד, נועה דר, מימי רץ־ויזנברג, צמד היוצרים/הרקדנים מיה שטרן ותומר שרעבי ואמיר קולבן. נעשה מאמץ למנף את במת "הרמת מסך" והופעותיה התפרשו על פני שבוע שלם ונדדו לתיאטרון ז'ראר בכר בירושלים, לבית גבריאל בבקעת בית שאן ולכרמיאל. לצד ההופעות התקיימה גם תערוכת כרזות במחול. דביר העלה את הרמה המקצועית של ההפקה,

אבל היבול האמנותי היתר נועז באותה שנה נפל דווקא בחיקה של במת "גוונים במחול". הוצגו בה ריקודים כמו *ד"י כאן* (1993), עבודת הביכורים המרעננת של ענבל פינטו, שכללה התזות צבע, ו*עדשות מגע* של נועה ורטהיים ועדי שעל. זו היתה עבודה חדשנית לזמנה, שבה נעשה שימוש בסרט וידיאו שהוקרן על המסך האחורי. כך נוצרה רב־קוליות, של צפייה ברקדנים שעל הבמה ובה בעת בדו־שיח שהתנהל בינם לבין הסרט, שבו נראו החזרות על היצירה. שתי היצירות הועלו באותה שנה גם ב"הרמת מסך", כדי לאפשר לקהל רחב יותר לצפות בהן, אבל גם כדי להבטיח השתתפות של ריקודים איכותיים בבמה זו. באותה שנה יצרו ורטהיים ושעל את *אלקטרו* ל"הרמת מסך". הריקוד הזה דווקא לא צלח, מה שמעיד שהמוזה איננה כבולה לבמה זו או אחרת.

ב־1993, לראשונה, דיווחו העיתונאים שקהל רב הגיע למופעים של "הרמת מסך", אבל גם לאלה של "גוונים במחול". נערך גם יום־עיון לקניינים מטעם "אמנות לעם". לצד הלהקות הממוסדות היה היצע גדול של מופעים שהעלו יוצרים עצמאיים. המבקר גיורא מנור כתב שהאווירה בארץ השתנתה (*דבר*, 1993.15.10): "בארבע השנים האחרונות מסתמן שינוי בתחום היצירה של המחול בישראל. מקץ שנים של מיעוט יצירה כוריאוגרפית רצינית ואישית, יש שפע של כישרונות צעירים המבקשים ביטוי. לא שלפתע נולדו כישרונות, אלא שהאווירה השתנתה". בניגוד למנור, שהתלהב מעושר העשייה ומהכישרונות הצעירים שהתגלו, מיקדה גבי אלדור את הביקורת בבעיה של דלות השפה התנועתית (*חדשות*, 1993.8.11): "הרושם הכללי שהותירו מרבית העבודות שעלו במסגרת 'הרמת מסך' היה עגום. האופנה העכשווית במחול – ששמה את הדגש על הגו ומשקלו ומותרה את כפות הרגליים, הזרועות ואינספור הגוונים שיש בתנועה זנוחים – מושכת את הרקדנים אל הרצפה ומטיחה אותם זה בזה. רוב הזמן הם נושאים אחד את השני, מתגוששים או מתחבקים כאילו בזה מתמצה העולם כולו, או אולי כאילו אין כלל עולם, רק פרטים בודדים, מפוזרים. הדחייה של הווירטואוזיות שהיתה עיקר אמנותם של הרקדנים הפוסט־מודרניסטים בשנות ה־60, קיבלה טעם לזואי של מגושמות, תוך ויתור – כמו להכעיס – על פרטים: היא מאופיינת באחידות תנועתית, שלא נובעת דווקא מן הרעיון הדמוקרטי של 'כל אחד יכול לרקוד', אלא כמו מתוך איזו הסתגרות וחוסר עניין באמירה אישית מחייבת".

חלק משינוי האווירה שעליו דיבר מנור נבע מהתפוררות חומת ההפרדה בין מה שנחשב "מקצועי", דהיינו, הפעילות בלהקות הממוסדות, למה שנחשב חובבני ונוצר בשוליים. הפרדה זו איפיינה את המחול בישראל מאמצע שנות ה־60, אז הוקמו להקות בת־שבע ובת־דור. על מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010 | 5

4 | מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010

השינוי המהותי מעידה אולי יותר מכל הנכונות של להקת בת־שבע, אנסמבל בת־שבע ולהקת המחול הקיבוצית לעודד את רקדניהן ליצור לבמה החדשה. בין היוצרים לבמת "הרמת מסך" היו חברי הלהקות באותה עת, שנעזרו ברקדנים מהלהקות שהופיעו ביצירותיהם. העלאת קרנה של "הרמת מסך" והקשר שלה עם הלהקות תרמו גם לשיפור רמת הביצוע של הרקדנים ולהתמקצעות הכללית. בין יוצאי הלהקות אפשר להזכיר את איציק גלילי, ענבל פינטו, עידו תדמור ויוסי יונגמן מבת־שבע; ענת אסולין, זיו פרנקל ויסמין ורדימון מלהקת המחול הקיבוצית; וניר בן גל וליאת דרור מסדנת געתון. גם להקת תמר־ירושלים, שהתפרקה ב־1991, הותירה צעירים שהיו לכוריאוגרפים ובהם נועה ורטהיים, עדי שעל ונועה דר.

כדי לצייד את היוצרים בכלים ובידע עדכני, יזמו המדור למחול במינהל התרבות, מרכז סוזן דלל ולהקת בת־שבע קורס כוריאוגרפים (1992). המנהל האמנותי של הקורס היה אוהד נהרין. הקורס נועד לכוריאוגרפים ישראלים צעירים, בעלי ניסיון קודם בכוריאוגרפיה. במסגרת זו השתתפו הכוריאוגרפים בסדנאות עם אמנים ויוצרים מתחומים שונים ועסקו בעבודה כוריאוגרפית יזומה ומונחית. רקדני אנסמבל בת־שבע עמדו לרשות היוצרים שהשתתפו בקורס.

ההכרה שיש להמשיך ולחזק את הידע הכוריאוגרפי של היוצרים ולחשוף אותם לכוריאוגרפים עכשוויים בעולם הביאה לכך שגם בשנת 1993 נערך קורס כוריאוגרפיה. כמו בשנה שקדמה לה, היוזמה היתה של המדור למחול ומרכז סוזן דלל. באותה שנה בא לארץ מצרפת הכוריאוגרף ג'וזף נאדג', שתפישת עולמו היא של תיאטרון תנועה מזרח אירופי. הקורס התקיים באולפן למחול ולמוסיקה בקעת הירדן, בניהולו של שאול גלעד, והשתתפו בו כוריאוגרפים, רקדנים ושחקנים. הנושא המרכזי היה *וויצק*, עבודות נבחרות, בהן של שרון קאשי, יסמין ורדימון ואירים גורן, הועלו במרכז סוזן דלל.

דניאלה מיכאלי – מנהלת אמנותית

דביר היה המנהל האמנותי של הבמה שנה אחת, וכאמור העלה אותה על מסלול של עשייה מקצועית, אבל היה צורך בעידוד רב יותר להעזה ולאמירה אמנותית של מחול "אחר". צורך זה הוביל להחלטה להפקיד את הניהול האמנותי של הבמה בידיו של מנהל אמנותי ממדיום אחר – התיאטרון.

מדוע לרעות בשדות זרים ואם כן, למח דווקא בשדה התיאטרון? הפנייה למדיום אחר כדי לקבל השראה, להרחיב את האופקים, ליצור גירויים ולהסתכל על התחום מזווית אחרת לא היתה חידוש מיוחד. בישראל נהגו כך עוד

בשלהי שנות ה־70 ובאמצע שנות ה־80, אז כוריאוגרפים עצמאיים שיתפו פעולה עם פסלים והופיעו במיצנים. שיתוף פעולה הדוק בין תחומי יצירה שונים היה בעבר, בהשראת המחול הפוסט־מודרני, בין השאר לנוכח הקשר היצירתי בין מרס קנינגהם, ג'ון קייג' ורוברט ראושנברג. לטענתי, ההחלטה להפקיד את הניווט האמנותי של "הרמת מסך" בידי איש תיאטרון נפלה על רקע ההשפעה החזקה שהיתה לפינה באוש על המחול ועל התיאטרון ה"אחר".

מכל הסיבות האלה הוחלט למנות את דניאלה מיכאלי למנהלת "הרמת מסך" ב־1994. היא מילאה את התפקיד שנה וחצי. מיכאלי נבחרה, בין השאר, בגלל הרקע שלה במחול. היא היתה תלמידה למחול של דבורה ברטנוב ורינה

("מפגש הרמת מסך", 2005, עמ' 10): "אני מרגישה שהייתי אורחת לרגע. לא הייתי מספיק זמן כדי ללמוד את הבעיות, את הציפיות של היוצרים מתוך המערכת, ולהבין באיזו דרך יכול להיווצר דיאלוג בין המנהל האמנותי ליוצרים. כל האנשים כאן היו בשלב כזה או אחר של הנבטה ולא מתלהבים מהכוונה".

הרעיון של מיכאלי לא הצמיח את הפירות המקווים, כפי שכתבה אורה ברפמן (דבר, 15.12.1994): "פליני מת, ותוכנית 'הרמת מסך' בסוזן דלל שהוקדשה ליוצר הדגול הזה חיסלה אותו סופית. מסתבר שיש דור שלם של יוצרים שפליני לא אומר להם כלום מלבד תלבושות מטורפות... בערבי כוריאוגרפיה של יוצרים צעירים צריך לראות מה יש להם לומר, מה מעסיק אותם באופן

(ספרן הספרייה למחול), רקדן עם שיער שיבה, בחורף של חייו; עבודה מרתקת אחרת היתה *רוקטגריי* (כפר קטן בטוסקנה) של גליה פרדקין, שבה מככבת אישה בשמלת קריווילינה אדמדמה שמתחתיה מסתתר גבר המגן בסקסופון. יצירות נוספות שבלטו לטובה היו *עבודה לרקדנית*, *פסנתרן ופסנתר כנף* של תמר בורר, שבה רקדנית שוכבת־יושבת על פסנתר, כשכנף הפסנתר תוחמת את תנועתה כמו מסגרת לתמונה, או *אקולמאשה* של יסמין ורדימון, שעשתה שימוש מוקצן בהבדלי הגבהים בין רקדן גבוה לרקדנית "קטנה", הדומה לבובה.

בשנה שלאחר מכן ניסתה מיכאלי ליצור שיתוף פעולה בין כוריאוגרפים למוסיקאים ישראלים, כדי לקדם את שני התחומים. היא אפילו זימנה מפגש מקדים של כוריאוגרפים עם המוסיקאי אורי וידיסלבסקי. אבל כמו בשנה הקודמת,



Day Dream by Anat Grigorio, photo: Gadi Dagon

בהקץ מאת ענת גריגוריו, צילום: גדי דגון

הסתבר שלאמנים הישראלים יש אמירה הबוערת בעצמותיהם ברגע מסוים, ואותה ורק אותה הם רוצים וחייבים לומר. ב־1995 החליטה מיכאלי לבטל את "הרמת מסך", מכיוון שלטענתה לא היו מספיק חומרים טובים. אחר כך התפטרה.

ערן בניאל – מנהל אמנותי

עוד באותה שנה (1995) מונה למנהל אמנותי של "הרמת מסך" איש התיאטרון ערן בניאל. ההחלטה למנות בשנית מנהל אמנותי מתחום התיאטרון שיקפה את התפישה שדרוש ניסיון נוסף של מפגש בין מנהל מתחום התיאטרון לבמה הזאת. בניאל, בוגר האקדמיה למוסיקה ולאמנויות הבמה בלונדון (1966–1968), היה בעל ניסיון של כעשר שנים כשחקן תיאטרון, שימש מנהל אמנותי של תיאטרון החאן במשך

שש שנים והיה מנהל פסטיבל עכו לתיאטרון אחר (1988–1989). המחול תמיד סיקרן אותו ובנישואיו הראשונים היה בעלה של סולנית להקת בת־שבע נורית שטרן. באמצעותה נחשף לכוריאוגרפים מהעולם שבאו לישראל כדי לעבוד עם הלהקה בשנותיה הראשונות. על תפקידו כתב בניאל: "בגלל שאין לי כלים לפתור בעיות של פירואטים, יכולתי להתרכז בדרמטורגיה של העבודות. אם יש דבר שהוא חשוב בעיני ביותר, זה הדיאלוג... היכולת לעזור ליוצר בכך שאתה מציע לו מפגש עם יוצר נוסף – דברים שהם לפעמים חיצוניים כביכול ולפעמים אינטגרליים – זה בעיני אחד הדברים המרתקים" (בניאל בראיון עם רות אשל, "מפגש הרמת מסך", *מחול עכשיו* מס' 12, 2005, עמ' 11). בניגוד למיכאלי, התמקד בניאל בחיבורים ובמפגשים בין אמנים, בסיוע להקמת להקות אד־הוק לצורך העלאת יצירה חדשה

שלמות. בין העבודות הבולטות שהועלו בימיו של בניאל אפשר למנות את *ארץ של תפוזים עצובים* (1996), *חתונתה של אמה* (1997) מאת ברק מרשל, *עטוף* (1996) *ואויסטר* (1999) מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק; *בורדומינו* (1996) *ואיש חוטים* (1999) של נועה ורטהיים ועדי שעל (האחרונה בשיתוף עם להקת ארטוס ההונגרית); *חקירה* (1996) ו־The Dance of Nothing (1998) מאת ליאת דרור וניר בן גל; *תא* (1996) *ואורנוס* (1997) מאת עידו תדמור; *לונה* (1997) מאת ענת דניאלי, *אייזארוס־פרידה* (1998) מאת נועה דר, *זה ייגמר רע* (1999) מאת רונית זיו ועוד.

ב־1995 נוסד אירוע "חשיפה בינלאומית", ביוזמתם של יאיר ורדי, נילי כהן וקשרי תרבות של משרד החוץ, כדי לחשוף את המחול לקניינים מחו"ל. במת "הרמת מסך" הוצמדה ל"חשיפה בינלאומית" וכל אחד מהאירועים מינף את האחר. "הרמת מסך" תפסה את מקומה כאירוע החשוב של היצירה הישראלית במחול. גל אלסטר (*ערים*, 27.11.1998): "הרמת מסך", שהיה לפני שנים ספורות ערב צנוע, הפך לפסטיבל מפואר ויוקרתי החוגג עבודות של יוצרים עצמאיים בישראל. מרכז סוזן דלל הצליח להעניק למתחם שבנה בנוה צדק אווירה של חג אמיתי, ועל כך הם ראויים לפירגון".

נאוה צוקרמן – מנהלת אמנותית

ב־2001 מונתה נאוה צוקרמן למנהלת "הרמת מסך" ומילאה את התפקיד עד 2006. שנה לאחר מינויה נרתם פסטיבל ישראל, בראשותו של יוסי טליגן, להפיק את הפרויקט בתל אביב ובירושלים.

צוקרמן, כמו בניאל, באה מתחום התיאטרון. אבל בניגוד לקודמה, היא מוכרת כיוצרת בולטת בסגנון תיאטרון־תנועה. צוקרמן למדה מחול בצעירותה, הכירה את היוצרים העצמאיים הראשונים של שלהי שנות ה־70 ועקבה אחריהם. ב־1984 ייסדה את קבוצת תמונע ואת תיאטרון תמונע (1999). ביצירותיה הראשונות התנועה היתה מרכיב דומיננטי, למשל ב*חמש צעקות* (1986) *זה לא סרט* (1990). עם בחירתה כינסה מפגש עם היוצרים, כדי לשתף אותם בתוכניותיה ולדון בתהליכי העבודה לקראת הפסטיבל. צוקרמן: "ביקשתי מהיוצרים להתחבר לאמנים מתחומי התיאטרון, המוסיקה, האמנות הפלסטית והעיצוב, לא כדי לקשט את עבודתם, אלא כדי להוסיף לה עוד רובד, עוד ממד, שיעמיקו אצל הצופה את תחושת המעורבות והחוויה" (ראיון עם יעל אפרתי, *הארץ*, 21.5.2001). צוקרמן גם עודדה את היוצרים לעסוק יותר בנושאים של "כאן ועכשיו" בישראל. בין הבכורות שהועלו בתקופתה אפשר להזכיר את *אולם* (2001) *שתיים שעשוע ורוד* (2003) *וקרם תות ואבק*

^[1] מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010 | 7

שריפה (2004) מאת יסמין גודר ואיציק ג'ולי. **איטרת** (2001) של תמר בורר, **קראו לנו ללכת** (2002) מאת רננה רז, **בוץ** (2002) **ולפרק ת'צורה** (2005) מאת רונית זיו, **בואי נימלט** (2002) מאת ענת דניאלי, **רק אוויר** (2003) מאת שלומי ביטון, **Bliss** (2004) מאת רמי לוי לסולנית טליה פז, **נוס** (2005) מאת אמיר קולבן ולהקת קומבינע **ואושר** (2005) של מיה שטרן ותומר שרעבי.

מיקי גורביץ' – מנהל אמנותי

ב־2006 מונה במאי התיאטרון מיקי גורביץ' למנהל האמנותי של "הרמת מסך". הקשר הראשון שלו עם המחול נוצר באמצעות אמו, הרקדנית הילדה קסטן, מהסולניות של להקת גרטרוד קראוס. בתקופת כהונתו המשיכו כוריאוגרפים שהציגו קודם לכן ב"הרמת מסך" להעלות יצירות איכותיות. ביניהם היו רננה רז עם *קוזארות* (2006), עודד גרף ויוסי ברג עם *פוסט־מרתה* (2008), וכן רונית זיו, ענבל פינטו ואבשלום פולק, יסמין גודר ואיציק ג'ולי. צמחו דורות חדשים של יוצרים, ובהם איריס ארז, שלמה ביטון, ענת גריגוריו ומאיה לוי, ובעקביהם כבר מושכים עירד מצליח ומיכאל מילר.

לספר סיפור או לרקוד

הבחירה בארבעה מנהלים אמנותיים מתחום התיאטרון בזה אחר זה הטביעה את חותמה ב"הרמת מסך". לצד התרומה החיובית של הפנייה לעיסוק במקומיות ולשיתופי פעולה בין אמנים ממדיה שונים, בלט מרכיב בעייתי של שימוש הולך וגובר בטקסט. היכולת לעסוק בחומר עצמו, דהיינו בתנועה ובקומפוזיציה, פינתה את מקומה לריקודים שאינם עומדים בזכות עצמם אלא עוסקים בדרמטורגיה, בתכנים חובקי עולם שאליהם מתייחסת התוכנייה, שבינם לבין מה שנראה על הבמה יש קשר קלוש, במקרה הטוב. בתוכנייה של "הרמת מסך" (2008) כתב מיקי גורביץ', שהמחול הוא אמנות שבה "משמעות איננה נזקקת למלים, כל כך ברורה עד שאין כל צורך לדבר עליה". אלא שבניגוד לגורביץ', איש התיאטרון והטקסט שהוקסם מיכולתו של המחול להעביר משמעויות בלי שיידרש למלים, חלק גדול מהכוריאוגרפים דווקא נשבו בקסמה של המלה. אולי יש לכך קשר להנחיות של המנהלים האמנותיים ולסוג השאלות ששאלו את היוצרים על טיב העבודה המצויה בתהליך. ייתכן שאלה היו שאלות שהתייחסו לסיפור, למסר, לדמויות, למקום, לזמן ולהזות – ולא לתנועה עצמה בהקשר של זמן, מרחב, כוח וצורה. מטבע הדברים, יש לשער שיוצרים ראו בפנייה אל המלה גם מעין גשר אל עולמם של המנהלים האמנותיים.

"הרמת מסך" 2009

עם סיום כהונתו של מיקי גורביץ' היה ברור שתם עידן המנהלים האמנותיים מתחום התיאטרון. מינהל התרבות העלה רעיון מקורי: לפנות למספר להקות המזוהות עם יוצרים בעלי ניסיון, כדי שיבחרו לארח ולהנחות יוצרים צעירים יותר בתוכניותיהם. מאחורי רעיון זה עמדה השאיפה "לסייע לצמיחתו של דור מנהלים אמנותיים מתחום המחול וליהנות מהניסיון הנצבר של היוצרים הוותיקים" (נילי כהן, מתוך תוכנית "הרמת מסך", 2009). זאת גם היתה הזדמנות לגלות למי מהיוצרים הוותיקים יש כישורים טובים להנחות יוצרים צעירים. אלא שמטבע הדברים, היוצרים הוותיקים בחרו ביוצרים שהם עצמם טיפחו במשך השנים ועבדו אתם. כך יסמין גודר אירחה את איריס ארז, שרקדה אתה במשך שנים, ונמרוד פריד אירח את ענת גריגוריו שרקדה בלהקתו. להקת ורטיגו אימצה את אלעד שכטר, שרקד בה, וכיום הוא מנהל ורטיגו הצעירה.



תא מאת עידו תדמור, צילום: גדי דגון
Cell by Ido Tadmor, photo: Gadi Dagon

עצם הנכונות של מינהל התרבות להשתחרר מהתפישה השבלונית המסורתית המתייחסת להתנהלות של מנהל אמנותי ושל יוצרים פתחה אפשרויות חדשות. נשאלת השאלה למי היו היוצרים הצעירים פונים בבקשה להנחיה. אם היו פונים ליוצר שאצלו גדלו, או דווקא ליוצר אחר, שיכול להציב להם אתגרים ולפתוח להם נקודות מבט חדשות. ואולי עבודתו של כוריאוגרף צעיר, הקשורה קשר הדוק לתפאורה, כמו זו של גריגוריו ב"הרמת מסך" האחרונה, תצא עשירה יותר מהנחיה של אמן פלסטי? סוגיה נוספת שדורשת מחשבה היא, אם נכון להצמיד בכורה של יוצר צעיר ליצירה של כוריאוגרף ותיק יותר. אלה, ושאלות נוספות, יוצרות אווירה נכונה של חיפושי דרך, של מחשבה והתנסות, עד שתיווצר הנוסחה הטובה ביותר.

דרכה של במת "הרמת מסך" מייסודה ועד פריחתה כיום, היא פרק במאבק על האמונה ביכולתם של היוצרים העצמאיים בתחום המחול בישראל. היא מעוררת מחשבה עד כמה האמנות נזקקת ל"נשימה ארוכה", עד כמה אסור לשפוט לפי התוצאה המיידית, אלא יש

צורך בחזון ובנשימה של רץ למרחקים ארוכים. במת "הרמת מסך", החוגגת 20 לקיומה, לא היתה יכולה לשרוד ולהגיע למקום שהגיעה אליו, ללא הגיבוי והסיוע העקשני שקיבלה לאורך כל השנים ממינהל התרבות ומהגופים שחברו אליו.

ביבליוגרפיה

אשל, רות (עורכת), "מפגש הרמת מסך" – בהשתתפות דניאלה מיכאלי, ערן בניאל, נאוה צוקרמן, ענבל פינטו, אבשלום פולק, רננה רז, נועה דר, עדי שעל, רונית זיו, רות אשל, נילי כהן, *מחול עכשיו*, גיליון 12, אפריל 2005, עמ' 10-17.

כהן, נילי, "15 שנה להרמת מסך", *מחול עכשיו*, גיליון 12, אפריל 2005, עמ' 4-6.

שאלות לנילי כהן על הרמת מסך

מראיינת רות אשל

מדוע נוסדה "הרמת מסך" דווקא ב־1989? למה לא קודם או אחר כך?

"את היוזמה לייסודה של 'הרמת מסך' העלתה למעשה המחלקה למחול בשנת 1987. מספר היוצרים והלהקות בתחום המחול שפעלו בארץ בתחילת שנות ה־80 היה מצומצם. גם תקציב המחול היה נמוך מאוד. נהנו ממנו בעיקר הלהקות שפעלו אז: בת־שבע, הבלט הישראלי, להקת

מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010 | 9



נילי כהן
Nili Cohen

המחול הקיבוצית, קול ודממה וענבל. בצד הלהקות פעלו יוצרים עצמאים כמו מירל'ה שרון, רנה שינפלד, אושרה אלקיים, רינה שחם, רות אשל ועוד, אשר נהנו מתמיכה מזערית שלא איפשרה פעילות מלאה הכוללת הפקות ומופעים. הדור הצעיר יותר, שהתפתח במחצית הראשונה של שנות ה־80, שכלל אמנים ספורים, לא הצליח להתמודד עם המטלות הלוגיסטיות הכרוכות בהעלאת עבודה על במה ובפעילות שוטפת. בעצם לא היתה לו פעילות שוטפת סדירה. יצרנו את במת 'הרמת מסך' כדי לפתור בעיות אלו. פתחנו את שערי במה זו לפני יוצרים צעירים שחיפשנו, ואיפשרנו להם להעלות עבודה ללא תנאים מוקדמים. מופע ניסיוני ראשון התקיים ב־1988, באופן צנוע, על במת מוזיאון תל אביב, כשלבמה עדיין לא היה שם. באותה עת היתה הקמת מרכז סוזן דלל בשלבים מתקדמים. הואיל ולקחתי חלק בהקמת מרכז זה, בעיקר בהכנת הפרוגרמה לפעילותו, החלטנו במינהל התרבות להעלות במה זו, בבוא העת, במרכז סוזן דלל תחת השם 'הרמת מסך'. את השם הציעה מי שעמדה אז בראש המדור למחול, השופטת בדימוס הגב' רות טלגם".

אילו לקחים הופקו מההתנהלות של "גוונים במחול"?

"במת 'גוונים במחול' כבר היתה קיימת בעת שהוקמה במת 'הרמת מסך'. לכן היה זה אך טבעי להפנות ל'הרמת מסך', שהיתה במה ליוצרים בשלבים מתקדמים, יוצרים שכבר הופיעו ב'גוונים במחול', שטיפחה יוצרים בתחילת דרכם. השוני ברמת הוותק של קהל היעד של היוצרים בשתי הבמות הכתיב דרך התנהלות שונה. לכן גיבשנו קריטריונים שונים לכל אחת מהבמות".

אם המטרה היתה לתת במה ליוצרים ותיקים, האם הכוונה היתה ליוצרים כמו אושרה אלקיים או רות זיו אייל, או שרציתם "לגדל" את "בוגרי" גוונים במחול?

"המטרה בהקמת 'הרמת מסך' היתה להקים במה ליוצרים עצמאיים. הואיל ויוצרים ותיקים כמו אושרה אלקיים ורנה שינפלד פעלו כיוצרים עצמאיים באותה עת, היתה אפשרות לכלול אותם בתוכנית המשותפת לוותיקים ולצעירים 'הרמת מסך' – 'בכורות במחול'. בעצם היתה חלוקה לפי ותק. 'בכורות במחול' היתה מיועדת לוותיקים ואילו 'הרמת מסך' – לצעירים. לימים עשינו הפרדה בין 'הרמת מסך' ו'בכורות במחול' גם בתאריכי ההעלאה על הבמה. בהמשך אף בוטלה 'בכורות במחול'".

איך היה אפשר להבטיח רמה גבוהה יותר בסינון היצירות המועמדות ל"הרמת מסך", להבדיל מהמועמדות ל"גוונים במחול", ללא מנהל אמנותי?

"בשלב הראשון, מתוך רצון להגדיל את חלון ההזדמנויות ליוצרים צעירים, שמספרם היה קטן באותה עת, עקב הרצון לטפח בסיס רחב ככל האפשר של יוצרים ועל מנת שלא להחמיץ אף יוצר, הגמשנו גם את הקריטריונים האמנותיים. טרם נקבע מנהל אמנותי לבמה. הקמנו ועדה מקצועית אשר צפתה בעבודות שהוגשו ובחרה אותן. אולם כאמור, הסינון היה מצומצם מתוך כוונה תחילה".

מי ממנה את המנהל האמנותי ולכמה זמן?

"לימים, כשהוחלט למנות מנהל אמנותי, הוטלה הבחירה על המדור למחול שלייד המועצה הישראלית לתרבות ואמנות. המדור מינה ועדת חיפוש מטעמו למטרה זו".

מה היו השיקולים שהביאו לבחירה בדויד דביר למנהל אמנותי, ולא במי שקשור למחול ניסיוני?

"ועדת החיפוש העלתה את שמו של דויד דביר, שפרש אז מהניהול האמנותי של להקת בת־שבע. הובא בחשבון ניסיונו הן כרקדן והן כמנהל אמנותי והוא נבחר לתפקיד".

מה הסמכויות של המנהל האמנותי?

"סמכויותיו של המנהל האמנותי היו: בחירת המועמדים, שהיתה סמכות בלעדית שלו, ליווי והכוונה של היוצרים, תוך שימת דגש על כך שלא תהיה הכתבה או מעורבות אמנותית בעבודתו של היוצר".

מה הקשר של "הרמת מסך" עם יאיר ורדי ומרכז סוזן דלל?

"הקשר עם סוזן דלל היה מלכתחילה קשר שלמוסד מארח. בשנים הראשונות, כשמוסד המפיקים לא היה מפותח והיה קשה למצוא מפיקים עצמאיים, מרכז סוזן דלל קיבל על עצמו את ההפקה. לימים, כשהנהלים הציבוריים חייבו פרסום מכרז לתפקיד זה, הועבר תפקיד ההפקה לידי פסטיבל ישראל, אשר תרם רבות להצלחה".

האם היתה החלטה עקרונית ש"הרמת מסך" תעודד כוריאוגרפים בתחום המחול העכשווי? האם היתה החלטה עקרונית נגד בלט או מחול אתני? אם לא, מדוע הפכה "הרמת מסך" לבמה ליוצרים מודרניים בלבד?

"במת 'הרמת מסך' מעולם לא הגבילה את הסוגות השונות ביצירות שיעלו במסגרתה. כל עבודה שהוגשה נבחנה. אם עמדה במבחן האמנותי – התקבלה. במשך השנים עלו עבודות, אמנם בודדות, מתחום הבלט הקלאסי, הפלמנקו והמחול המזרחי. הסיבה לכך שהמחול העכשווי דומיננטי

בבמה, היא כנראה נטיות לבם של היוצרים".

למה מינו מספר פעמים מנהלים אמנותיים דווקא מתחום התיאטרון ולא היתה, למשל, פנייה למלחינים, פסלים וכדומה?

"בכל קדנציה מונתה ועדת חיפוש במקביל לפרסום בעיתונות. כל מי שהיה מעוניין הגיש מועמדות. הפנייה היתה לכל מי שמתאים. לא פנינו לתיאטרון ספציפית, לא הגבלנו מקצועות. צריך להבין שהדגש הוא על אמנות הבמה, וכנראה בשל כך לא היו מועמדים מדיסציפלינות אחרות. הוועדה בחרה את המנהל האמנותי אשר ענה על הקריטריונים האמנותיים שנקבעו".

מה המדיניות לגבי בכורות של להקות ממוסדות (למשל, בת־שבע) או להקות שכבר הופיעו מספר פעמים וכבר הגיעו ל"בגרות" (למשל, ורטיגו)? האם יש שלב ש"הרמת מסך" "מסיימת את תפקידה" לגבי אמן ותיק שהתמסד?

"'הרמת מסך' מיועדת ליוצרים עצמאיים, אשר אינם פועלים במסגרת של להקה ממוסדת. במה זו איפשרה בעבר ליוצרים שטרם הקימו לעצמם להקה הפועלת על בסיס קבוע ליצור כל עוד נבחרו על ידי המנהל האמנותי. עתה נקבע קריטריון המאפשר ליוצרים כאלה לעבוד (במידה שנבחרו על ידי המנהל האמנותי) עד חמש שנים ברציפות. זאת על מנת לאפשר לו להתפתח ולהתבסס במשך שנים אלו. לאחר מכן יוצאים יוצרים אלו לעבודה עצמאית במסגרת קבוצה או להקה, כמובן בתמיכה של מינהל התרבות, המוענקת בכפוף להמלצה של המדור למחול שלייד המועצה הישראלית לתרבות ואמנות".

מה היו הקשיים העיקריים בשנים הראשונות ומה השתנה לאורך ציר הזמן?

"בכל שנה הקושי המרכזי הוא בחירת היוצרים המתאימים לבמה זו. בעבר, כשמספר היוצרים היה קטן, לא הגבלנו כאמור את מספר היוצרים והבחירה האמנותית היתה גמישה. זאת בשל המדיניות לעודד את צמיחתו של דור יוצרים צעיר. איפשרנו למספר גדול יחסית של יוצרים לקיים, לעבוד ולחשוף את עבודתם על במה מקצועית. עם השנים, כאשר מספר היוצרים גדל ומספר הפונים הגיע לעשרות, היה צורך בקריטריונים יותר מהודקים ובשיקול דעת אמנותי שנמסר לידי המנהל האמנותי. מצד אחד היו יוצרים שנקלטו בשנים קודמות ומדיניות המשרד היתה לתת להם אפשרות להתפתח עד להתמסדותם. מצד שני נכנסו למעגל הפונים יוצרים חדשים. נוצר בעצם צוואר בקבוק (מבורך), שבשל סיבות תקציביות לא יכולנו לפתור אותו לחלוטין. כמו כן, במשך השנים התפתח רפרטואר של יצירות שנוצרו על במה זו. התעורר הצורך בחשיפתן על מספר

במות רב יותר. זהו קושי נוסף, שאתו התמודדנו באמצעות פיתוח כלים לניוד – הן במסגרת עמותת הכוריאוגרפים, במימון מיוחד שלנו, והן במסגרות אחרות".

מה היו ההצלחות הגדולות? מה היו הכישלונות?

"ההצלחות הגדולות היו בעצם ביסוסם של יוצרים ולהקות כמו 'ענבל פינטו ואבשלום פולק', 'ורטיגו', 'להקת יסמין גודר', 'להקת נוער דר' ועוד רבים וטובים, אשר נמצאים עתה בשורה הראשונה של המחול הישראלי. בצדם היו יוצרים שלא הצליחו לפתח להקה הפועלת על בסיס קבוע ופנו לכיוונים אחרים. אני מגדירה זו כישלון. אין ספק שעולם המחול נהנה מכך בדרכים אחרות".

איזו השפעה היתה לביקורת ולעיתונות על המופעים?

"הואיל ובמת 'הרמת מסך' מיועדת לטיפוח יוצרים צעירים ומאפשרת גם כישלונות, השפעת הביקורת היתה מינורית. לעומת זאת, הפרסומים בעיתונות תרמו בכך שהציגו במה זו כבמה ניסיונית, המבשרת את העשייה העתידית של המחול הישראלי. כך יצרו עניין סביבה וחשפו את היוצרים והמופעים לקהל הרחב, אשר גילה בהם התעניינות אף שהיו בשלבים ראשונים של התפתחותם האמנותית".

במבט לאחור, מה אפשר ללמוד מ־20 שנה של "הרמת מסך"? אילו מסקנות ניתן להפיק?

"במלאות 20 שנה לבמה זו, בתקופה שבה התפתח דור של יוצרים במחול אשר צברו מוניטין גם בארץ וגם בחו"ל, נעשה השנה ניסיון ראשון לאפשר לכוריאוגרפים ותיקים אלו לתפקד כמנהלים אמנותיים של יוצרים צעירים. אין ספק שזה מהלך חשוב ושיש להמשיך אותו. בימים אלו אנו מפיקים לקחים מניסיון זה, לקראת גיבוש המדיניות לעתיד".

איך היה נראה המחול היום ללא במה זו?

"במה זו הוקמה בעת שהיתה רק במה אחת, 'גוונים במחול'. המדיניות של 'הרמת מסך', לקלוט את היוצרים שהיו בתחילת דרכם ולאפשר להם להעלות יצירה שנה אחר שנה, להתמקד באמנותם ולגבש שפה וסגנון, בלי להיות טרודים בכל הלוגיסטיקה המורכבת והיקרה של העלאת יצירה על במה, היא שאיפשרה את התפתחותם עד לגיבוש להקה בראשותם. אני סבורה שמדיניות של רציפות עבודה העניקה ביטחון ליוצרים, איפשרה את התפתחותה של תשתית הלהקות הקאמריות והקטנות, כפי שהיא נראית היום, ביססה את העשייה המחולית הישראלית וסייעה ליוצרים לקבל הכרה ולזכות בתקציבים ללהקתם".

אביבה אורי מראיינת את גילה טולידאנו

עריכה: הניה רוטנברג

גילה טולידאנו, שהלכה לעולמה בגיל 82 באוקטובר 2009, מוכרת לאנשי המחול בשל הקשר המיוחד שלה עם שרה לוי־תנאי ותיאטרון־מחול ענבל והודות לתרומתה הייחודית להם ולספרייה למחול בבית אריאלה. לא רבים יודעים שאת דרכה בעולם המחול החלה כרקדנית ומדריכה בריקודי עם. הראיון שערכה עמה אביבה אורי ביולי 1999, באדיבות הספרייה למחול בבית אריאלה, חושף לפנינו גילה אחרת. הוא מאפשר לנו לעקוב אחר מחשבותיה, התלבטויותיה והחלטותיה בצמתים החשובים של חייה, כנערה וכאישה צעירה ואם לילדים קטנים. כל אלה קשורים להיסטוריה הייחודית של הזמן והמקום שבהם חיה – מדינה העוסקת בגיבוש תרבותה. הראיון מוצג כאן ללא שינוי (הסגריים העגולים הופיעו בטקסט המקורי), אבל הושמטו ממנו סוגיות שאינן קשורות באופן ישיר לנושא המחול.

אביבה: ספרי בבקשה על ההתחלה. איך הגעת לעסוק כמדריכה בריקודי עם?

גילה: "ההתחלה שלי בריקודי עם הייתה בשנת 1943. הייתי חברה פעילה בתנועת הנוער 'נורדוניה' (לאחר האיחוד עם פלג מ'מחנות העולם' הפך שמה של התנועה החדשה ל'תנועה המאוחדת'). התכווננו ליום התנועה, שהיה צריך להתקיים במעמד מנהיגי היישוב דאז. בחוצפה של בני נעורים ובחוסר הידע של אותם הימים, לקחתי על עצמי את ארגון מופעי האירוע, ביניהם רציתי לכלול הופעה של מחרוזת ריקודי עם. כאן נתקלתי בבעיה – אין למעשה ריקודי עם ישראליים, פרט לשניים־שלושה ריקודים – ימינה ימינה, צ'רקסיה וצ'רקסיה כפולה. בצד אלה רקדנו את הריקודים שהביאו החלוצים הראשונים והפכו להיות ריקודי העם שלנו – פולקה, קרקוביאק, הורה. קשה היה לדמיין מחרוזת להופעה חגיגית מריקודים אלה. פניתי לגורית קדמן (אז גרט קאופמן), מורתי לשעבר,

וביקשתי את עצתה. תשובתה הייתה: 'זו הבעיה'. היא סיפרה לי כי היא הפגישה יוצרי מחולות עממיים ממקומות שונים בארץ שיצרו ריקודים לחגים ואירועים שונים. כל אחד מהם היה סגור במקום שבו עבד ופעל – כדוגמת רבקה שטורמן, לאה ברגשטיין, שלום חרמון, זאב חבצלת וכן צעירים שפעלו בתחום זה במקומות יישוב שונים. המטרה הייתה לצאת מהסגירות – ללמוד אחד מהשני ולהפיץ את הריקודים, ובכך להפרות את היצירה העממית שהחלה להיווצר בארץ. זו הייתה ההתחלה של תנועת ריקודי העם.

"גורית הזמינה אותי לקחת חלק. כך התחילה פעילותי כמדריכה בתנועה לריקודי עם שהקימה גורית קדמן, פעילות שנמשכה כ־16 שנה. לא תמיד הנסיבות בארץ באותה תקופה (פלמ"ח ומלחמת השחרור) איפשרו לי רצף מתמיד, למרות שהשתדלתי לא להפסיד אף מפגש ו/או קורס.

"עם סיום מלחמת השחרור פנתה אלי גורית קדמן בהצעה לעזוב כל עבודה ולהתמסר רק להדרכת ריקודי עם, מאחר וישנה נכונות במשרד החינוך לנסות ולהכניס שיעורים של ריקודי עם במסגרת חוץ לימודית (בשעות שלאחר הלימודים הפורמליים). הייתה זו הצעה קוסמת ומפתה. כאן התחיל בשבילי פרק חדש ומעניין. חיים דגן היה מפקח משרד החינוך שנדלק לרעיון והחל להניעו. כאשר היינו צועדים במסדרונות משרד החינוך (שהיה ממוקם אז בתל אביב, בשדרות רוטשילד), היו מקדמים את פנינו: 'הנה שני משוגעים'. הדברים נאמרו ברוח טובה, אבל בלי כל ספק הדבר נראה כחלום במוח מתעתע. וכדרך כל חלום, רק המשוגעים לדבר פורצים את הדרך להגשמתו. החלום הפך שלנו. כעבור שנים אחדות, שלום חרמון החיה למציאות והניסיון הצליח מעל לכל הציפיות שלנו. במסגרת הפרויקט של 'בית הספר רוקד'. לימדתי בבתי ספר עממיים ברשת שהשתרעה מרחובות עד לפרדס חנה, זאת בנוסף לקבוצות

ולהקות ביישובים שונים. למעשה הפכתי להיות בקרב מדריכי ריקודי העם 'הפרופסיונלית' הראשונה, ובאותם הימים היחידה. כלומר, התמסרתי לעבודה רק בתחום זה, ולא כעבודה נוספת או כתחביב בלבד.

"העדפתי לעבוד ביישובי עולים ובשכונות, על פני עבודה עם נוער מ'פונק ושבע' מבתים מבוססים, כי שם הרגשתי שאני נחוצה ותורמת. בתקופה ההיא יישובי העולים היו ממוקמים בעיקר בספר, וחוי תנאים קשים ובדרך כלל ללא חשמל. במקומות אלה קיימנו את הפעולות שלנו לאור 'לוקסים' (פנסי שדה). רובה של עבודת המדריכים נעשתה ללא ליווי מוסיקלי וליווינו עצמנו בדרך כלל בשירה ובמקומות שניתן היה, הליווי המוסיקלי היה באמצעות התקליטים הקטנים שהוציאה גורית קדמן לכמה משירי הריקודים הנפוצים אז (*מים מים, הרמוניקה, הורה אגדתי* וכו').

"אספר לך מקרה אחד מאותה תקופה. לימדתי באחד מיישובי העולים ששכן לא רחוק מפתח תקוה, אבל נחשב ליישוב ספר מאחר ושכן קרוב לגבול של אז, גבול שלא היה שקט. היה זה אחד המקרים הבודדים שהיה לי מלווה באקורדיון. הרווח בשבילי היה כפול – גם מלווה ומה עוד, שהיה בעל אופנוע עם סירה כך שיכול היה להסיע גם אותי וגם את האקורדיון. יום אחד, ברגע האחרון, הודיע לי המלווה שנבצר ממנו לבוא. ידעתי כי חברי הקבוצה מחכים לי ומאחר ולא היה לי כל אמצעי להתקשר עם היישוב (לא היו טלפונים) על מנת להודיע להם שהשיעור מתבטל, נסעתי באוטובוס עד לפתח תקוה ומשם בטרמפים עד לשביל המוליך לחושב שהתארך לכמה קילומטרים. רק מתוך תחושת לבדי, למרות שהלילה כבר ירד. כמובן שעד שהגעתי מצאתי מושב חשוך וישן. למזלי פגשתי כמה נערים מקבוצת הרוקדים בדרכם הביתה. הם נדהמו לראות אותי. התנצלתי בפניהם על

האיחור הרב והסברתי להם מה קרה ואיך הגעתי למרות הכל. תגובתם הייתה: 'כולם כבר הלכו לישון. את רוצה להגיד שהלכת לבדך בחושך בכביש הראשי?' הם ליוו אותי והמתינו עד לבוא מכונית שתסיע אותי לפתח תקוה. שיעור כבר לא היה, אבל 'חווייה' ברוח התקופה הייתה.

"היתה לי קבוצה בשכונת שפירא, בדרום תל אביב. קבוצה של נוער קשה־יום שעבדו בכל עבודה כדי לעזור בפרנסת המשפחה. הם באו למפגשים סחוטים ועייפים מיום עבודה קשה ועם זאת לא ויתרו על אף מפגש. הם התעוררו לחיים כאשר התחילו לרקוד. ראיתי את השמחה קורנת מהם ואת מה שנותן להם הריקוד. הרגשתי שכאן מקומי, אם ביכולתי להביא קצת שמחה ואושר לנוער הזה. אירגנתי ערבים מיוחדים שאליהם הוזמנו ההורים ובני המשפחה, על מנת לקרבם ולשתפם בעשיית ילדיהם. ערבים אלה עוררו את הקבוצה לפעילות מוגברת בארגון הערבים, הכנת המועדון וכו'. לא היו תלבושות להופעה, אבל לא הרגשנו כל צורך בהן. הקבוצה הופיעה בתלבושת אחידה של חצאית / מכנסיים כהים וחולצה לבנה, אולי בתוספת מטפחת כלשהי. נושא התלבושות להופעה עדיין לא היה תנאי בל יעבור, לפחות לא כאשר היה מדובר בהופעות פנימיות קטנות, ובעיקר כשלא היה תקציב ל'מותרות' כאלה.

"אם מדברים היום על רייטינג וכיוצא בזה, הרי ה'שואו־אוף' היה קיים כבר אז. אף פעם לא אהבתי זאת ותמיד נלחמתי בזה. שנאתי את הרצון להפגין ולהתהדר – 'ראו מה אנחנו עושים'; החגיגות סביב העשייה ולא חשיבות העשייה עצמה. לכן תמיד בחרתי ללכת למקומות שהרגשתי שאני תורמת משהו, לא בשביל הכספים הגדולים, לא בשביל האגו שלי או כל דבר מסוג זה. כל זה לא עניין אותי. גישתי זו לעבודה נמשכה גם אחר כך בעבודותי האחרות. העשייה מעניינת אותי, נקודה! אני לא אומרת זאת על מנת להתהדר. זה יכול אולי להישמע



התמונות באדיבות הספרייה

הישראלית למחול, בית אריאלה

Photos: courtesy of the Dance Library of Israel, Bet Ariela

בית ספר רוקד – גילה טולידאנו מלמדת את ילדי ראשון לציון ריקודי עם. ראשית שנות ה־50 צילום: יונה ראשון לציון The "Dancing School"– Gila Toledano is teaching folkdances to the children of Rishon Le'Zion. Beginning of the 1950's, photo: Yona Rishon Lezion

ת: "שרה לימדה בקורסים הראשונים למדריכי ריקודי עם, שם פגשתי אותה לראשונה. את בעלה, ישראל, הכרתי באמצעות חברה קרובה שלי שעבדה אתו בהסתדרות המורים (ישראל היה מנהל משרדי הסתדרות המורים). ערב אחד ב־1950 נפגשנו שלושת הזוגות – ישראל ושרה, חברתי ובעלה ואני ובעלי – בהצגת תיאטרון הבימה. בהזדמנות זו שרה ביקשה להיפגש אתי. בפגישתנו היא סיפרה לי כי קיבלה הצעה מהקרן הקיימת וקרן היסוד להכין את חג המים שיתקיים בחג השבועות, לציון הנחת צינור המים לאחד עשר יישובי כביש הרעב שעלו להתיישבות בנגב. אין באפשרותה לקבל עליה עבודה זו, אלא אם אסכים לעבוד אתה. שרה תכין את תוכנית ההופעה; אני אקבל ממנה את החומר ואלמד את חברי היישובים שייקחו חלק באירוע (שרה הייתה מטופלת בשני ילדים קטנים ולא היה באפשרותה לצאת ליישובים ולהכינם לאירוע). אם אסכים להצעתה היא תודיע להם על נכונותה לקבל את הצעתם, בתנאי שתהיה זו עסקת חבילה – שרה וגילה. ודאי שהסכמתי.

"להצעה כזו שבאה ממנה לא יכולתי לסרב. לי זו הייתה הזדמנות ללמוד ישירות מיוצרת שכבר אז נחשבה ליוצרת גדולה. שמה של שרה הלך לפניה. עבודותיה ההמוניות בקיבוצים – רמת הכובש ומשמר השרון – היו מיוחדות ולא היה להן אח ורע באותה תקופה. כולנו, המדריכים, לימדנו בחוגים, בלהקות, הכינונו מופעי חגים ואירועים. הלימודים שלנו, למעשה, התרכזו בקורסים למדריכים בהם למדנו אחד מהשני ומיוצרים שבאו ללמד מעבודותיהם כדוגמת שרה, לאה ברגשטיין, רבקה שטורמן, זאב חבצלת ועוד. העבודה במחיצת אמן ברמתה של שרה היה בשבילי בגדר 'אקדמיה' – לראות יוצר בעבודתו; לחוות יצירה בהתהוותה.

"במהלך עבודתי עם שרה על חג השבועות והמים היא סיפרה לי שאספה בני נוער מהעדה התימנית והיא עובדת אתם. היא עדיין לא יודעת

כאילו אני רוצה לטפוח לעצמי על השכם, אבל לא. אני מציינת עובדות, וכפי שכבר ציינתי – אני לא הייתי יחידה. כמוני היו רבים אחרים. זה המשיך כך אצלי גם בעבודתי בענבל ובספרייה הישראלית למחול. היום הזמנים השתנו. הכל השתנה. אני יודעת שהיו אלה זמנים אחרים, אבל אני לא יכולה להשתנות ולמעשה גם לא רוצה".

ש: האם רקדת בלהקת "הפועל"?

ת: "הן, בוודאי. רקדתי בלהקה של 'הפועל', שהייתה בזמנו בהדרכת גורית קדמן. גורית הייתה הראשונה שהדריכה את הלהקה. למעשה, מהקבוצה של אז קם דור של מדריכי ריקודי עם. זו הלהקה הראשונה שהופענו בה עם השרלה והשר. אלה היו הריקודים שאתם חזרנו והופענו. התאמנו באולם נחמני בתל אביב, ששימש באותם הימים אולם ההתעמלות של הפועל. הקורסים למדריכי ריקודי עם התקיימו במקומות שונים בתל אביב – בית חינוך ברחוב טשרניחובסקי, בית פעילי ההסתדרות, ועוד, וכן מחוץ לתל אביב. היו מפגשים של שיש־שבת והיו קורסים שנמשכו שבוע ימים ואף יותר בתנאי מחנה־פנימייה. לא היה חשוב איפה נפגשנו, העיקר שרקדנו. היו לנו בהזדמנויות שונות הופעות שהייתי מכנה אותן – קטנות, לא 'בומבסטיות'. עוד לא היה הטירוף של נסיעות לחו"ל, שתפס תאוצה מאוחר יותר. הלהקה הראשונה שיצאה לסיוור בחו"ל, כללה מקצועית, הייתה ענבל ב־1957. אמנם כשלוש פעמים, אם אינני טועה במספר, השתתפה (גם) להקת חובבים של ריקודי עם ישראליים מהארץ בפסטיבילים של הנוער הדמוקרטי־הסוציאלי שאירגן זאב חבצלת מטעם תנועת השומר הצעיר. למטרה זו הוא הקים להקה אד־הוק. אני לא הייתי שייכת לזרם הזה של ישראל העובדת ולא לקחתי חלק בזה".

ש: איך נוצר הקשר שלך עם שרה לוי־תנאי וענבל?

לאן מכוונות פניה, אבל היא חשה צורך עמוק לעבוד אתם ולספוג מהאותנטיות שלהם. שרה ביקשה ממני לעזור לה בעבודתה זו. במושגים של אז הייתי כבר 'מקצועית', הרי לימדתי ועבדתי בתחום זה כבר כמה שנים. מהקבוצה הגדולה שאתם עבדה ומנתה כ־30 בני נוער נשארה קבוצה קטנה ומתמידה של שבעה שהם היו המייסדים של ענבל לעתיד לבוא. התחלתי את עבודתי אתם ב־1951, לאחר ההופעה בנגב. הייתי יושבת כששרה לימדה ואחר כך עשיתי אתם חזרות ו'מנקה' את החומר שלמדו משרה.

”אגב, גורית מאוד כעסה עלי על שכביכול 'בגדתי' בה והלכתי אחרי שרה. במשך כמה שנים היא המשיכה לשמור לי טינה על כך. אבל למעשה, בד בבד עם עבודתי עם שרה וקבוצתה המשכתי ללמד ריקודי עם ברחבי הארץ – חוגים, להקות, הופעות, הדרכה בקורסים למדריכים צעירים. המשכתי בכך עוד מספר שנים, עד לנסיעת ענבל לסיור הראשון בחו"ל ב־1957 שנמשך שמונה חודשים. בשובי מהסיור המשכתי ללמד פה ושם, אבל זה כבר היה סוף עבודתי כמדריכה לריקודי עם. היו לכך שתי סיבות, שאחת באה בעקבות השנייה: היתה לי אכזבה גדולה בנושא הקו שבו התפתחו ריקודי העם שלנו. חל שינוי בתפישת הגישה להופעות – שימת דגש על הרושם החיצוני וגימיקים שונים שהשפיעו על הגישה לריקודי העם בכלל. לדעתי, שינוי זה בא על חשבון עבודת יצירה שצריכה עדיין לחפש את שורשיה ודרכה. אמרתי – סליחה, לזה אינני מוכנה לתת יד. יש לזכור שאני מדברת על תחילת שנות ה־50. אנחנו עדיין בראשית הדרך. אנחנו עדיין לא יודעים מה יהיו ריקודי העם הישראליים; עדיין מחפשים ותרים אחר הזהות החדשה שלנו ותוכני ביטוייה, כפי שעושה רבקה שטורמן. הפנייה לכיוון החיצוני תפגע ועלולה אף להרוס את הבנייה האיסית והמעמיקה שעתידה להצמיח את הריקוד העממי הישראלי.

נוצר ערבוב – הבמה 'נכנסה' לריקוד העממי, ריקוד חברה. שכחו כי קיים הבדל בין ריקוד עם לבמה, לבין ריקוד העם הפשוט הנרקד בחברה; הריקוד העממי, כוחו בפשטותו שאותו יכול לרקוד כל אחד בכל גיל. ערבוב תחומים אלה, הכיוון המוטעה, גרם לזילות מסוימת. בהופעות פחות שמו לב לצעדי המחול ויותר שמו דגש על גימיקים למשיכת מחיאות כפיים. לא אהבתי זאת, אבל לצערי היינו רק קבוצה קטנה שחשבנו כך, ביניהם היתה תמר אליגור. התמרדנו ולא רצינו לקבל את השינוי שחל בריקודי העם. גרסנו שעדיין אנחנו נמצאים בתקופה ההתחלתית של ריקודי העם שלנו. אנחנו עדיין מחפשים את הייחוד, המאפיין והשייך וכל סטייה מדרך זו בשלב כה מוקדם, תטה את העשייה לכיוונים לא רצויים. היוצרים עדיין נמצאים אתנו והם לא אנונימיים. למדנו מהמקור ותפקידנו היה להעביר את הריקודים בדייקנות, כפי שלמדנו מהיוצרים עצמם. לא היה בכוחה של קבוצה קטנה זו לעצור

זה מתבטא בתרבותם המבטאת את אורחות חייהם והווייתם בשירה, בסיפורת, באגדות, בתנועה ובמחול. אדם לא יכול לבטא אורחות חיים שהוא לא חי אותם והם לא מוכרים לו. איש ההרים לא חווה פטה מורגנה (חיזיון שרב) שאיש המדבר חווה, ולכן לא יכול לספר ולשיר על תופעה זו; אדם שחי על יד הים ומתקיים מהדגה – ישיר ויספר על חוויותיו בים, על האסונות וההצלחות ותנועות מחולותיו ישקפו את תנועות הים. נוצרות האגדות סביב חוויותיו (בת הים המפתה את הדייגים למצולות); איש המדבר לא מכיר את הים והחיים בו...

”ריקודי העם נוצרו כאשר החברות היו סגורות, כאשר עדיין לא התפתחו אמצעי התחבורה והתקשורת. האנשים נולדו, חיו ומתו באותו מקום, ולעתים קרובות אף לא יצאו ממנו פרט לסביבתם הקרובה. בתנאים אלה התפתחה



ההוויה התרבותית־הפולקלורית ששיקפה את מערכת חייה של הקהילה שינקה, כפי שכבר ציינתי, מהגיאוגרפיה, הטופוגרפיה והאקלים. השוני המייחד את הפולקלור אינו מייצג רק את השוני בין העמים. במדינות בהן קיים שוני טופוגרפי ואקלימי באזורים שונים של אותה מדינה (גם ים וגם הרים) – קיים גם שוני בין אזור לאזור, בפולקלור שנוצר.

”עם התפתחות אמצעי התחבורה והתקשורת – נפרצה הסגירות ששמרה על הייחוד המקומי. על אחת כמה וכמה שאנחנו מדברים על המאה שלנו, שיותר ויותר העולם הופך (בה) להיות 'ליכפר' אחד גדול. משמעות ריקודי העם כיום הם הייחוד והזהות שכל עם שומר לאורך הדורות. זה לא מוצר חדש שנוצר במאות האחרונות ובוודאי לא במאה שלנו. בצד היות הריקוד העממי תו זהות של העם, וכאחד מעמודי התווך של תרבותו – הרי עצם הריקוד הוא צורך אנושי

בסיסי של הביחד החברתי והזוגיות.

”שונה הדבר לגבי התהוותו של ריקוד העם הישראלי. אצלנו התהליך שונה – מהסוף להתחלה. אנחנו עם החוזר למולדתו ההיסטורית הישנה־עתיקה. בתחילה אך טבעי הוא שהחלוצים הראשונים – בחורים ובחורות צעירים – חשו צורך להתכנס לאחר יום העבודה המפרך, לשיר ולרקוד. לא היה להם מה לרקוד אלא את הריקודים שהביאו עמם מארצות מוצאם. חלוצים אלה באו בעיקר ממזרח אירופה והביאו אתם את השירים הרוסיים ואת ריקוד הפולקה, הקרקוביאק וריקוד המעגל – ההורה. עם הזמן שונו ריקודים אלא וקיבלו צבע אחר מאחר והם נרקדו כאן, ולא שם; בהוויה אחרת ושונה משם.

”אבל דבר זה לא סיפק. הם רצו להתערות בארץ על נופיה ואקלימה; להכות שורשים

היתה זו עדת יהודי תימן שקסמה מאוד ליוצרים ולאמנים השונים וצעדי המחול שלה השתלבו מאוד בריקודי העם החדשים שנוצרו. עם הזמן חדרו גם אלמנטים נוספים של עדות ישראל אחרות.

”אצלנו ריקודי העם לא צמחו צמיחה איטית ואורגנית בחברה הומוגנית ובסביבה סגורה. אנחנו יוצרים את ריקודי העם שלנו. התקבצנו כאן ערב רב, כאשר הדבר היחידי המקשר בינינו הוא היותם יהודים בעלי אותם שורשי מסורת עתיקים ובעלי שאיפה אחת – לחדש את מולדתנו בארצנו הישנה. התרבות שלנו, הישראלית, תצמח מהערב רב הזה, והיא זו שתיאזר את הדבק המלכד לעם אחד. בשלב זה אנחנו נמצאים עדיין בתהליך התהוות. אי אפשר להגדיר מהו ריקוד העם הישראלי. הוא נעשה בצורה מלאכותית – מיקס לא מנופה



Gila Toledano with "Hapoel" senior dance group, dancing Sherale at the Daliah Festival, celebrating the 40th anniversary of Dalia Festival. 1984, photo: Arde.

ולא ברור ולעתים אף רדוד. אבל על דבר מסוים אפשר להצביע: קיימת אנרגיה מסוימת וצבע מסוים המאפיינים את הריקוד העממי שלנו. גם כאשר רוקדים ריקוד לא "ישראלי" – הוא נרקד אחרת, בצבע אחר. אנחנו יכולים לראות זאת גם בריקוד האמנותי. להקת בת־שבע נוסדה כלהקת רפרטואר של מחול מודרני. המבקרים בעולם ציינו שלמרות שזו להקת מחול מודרני כפי שיש אחרות בעולם, הרי זה לא אותו הדבר. ללהקה זו ישנם אנרגיה וצבע המאפיינים את ישראל המתחדשת, הדינמית. קווים מאפיינים אלה קיימים גם בריקודי העם שלנו”.

ש: יש לך ביקורת על הנעשה בתחום ריקודי העם הישראליים?

ת: "כן, יש לי בהחלט ביקורת על הנעשה בתחום זה. העשייה הפכה ל'תעשיית' ריקודי העם – כעסק לעשיית כסף; אינפלציה של

ריקודים חדשים ללא מחשבה יצירתית וחיפוש שורשים ודרך. חל טשטוש מוחלט בין ריקודי העם ומשמעותם לבין ריקודי חברה אוניברסליים אופנתיים. כל עבודת החיפוש אחר ריקוד העם הישראלי נעצרה בשלביה המוקדמים, עוד טרם גובשו. הדבר בא לידי ביטוי גם בלחנים והשירים המלווים את הריקודים. ריקוד עם בנוי ממספר צעדי יסוד המאפיינים את העם שלו ומלווים אותו מספר לחנים ושירים. אצלנו לכל שיר ולחן יש מספר ריקודים. לא בוחלים גם בשירים זרים שהם באופנה האוניברסלית, כגון שירי האירוויזיון. מתקבל הרושם שקיימת תחרות – מי יחבר יותר ריקודים ולא משנה מה איכותם מבחינה תנועתית ומוסיקלית.

”הביקורת שלי היא לא רק על הנעשה בריקודי העם והשירים המלווים אותם, אלא גם על השירים היום – לחן ומלים – מה שנקרא 'הזמר העברי'. זה דבר נורא. מלות השיר – זה לא שיר אלא קשקוש. ישנה ההרגשה ששרים קטעי פרוזה שאפילו לא ניתן לכנותה פרוזה טובה. כאילו שלוקחים קטע מעיתון ושרים אותו. זה אולי מתאים לפרודיה, אבל לא לשיר עם כפי שמחבריו מתיימרים לכתותו. גם כאשר מנסים לחרוז את השיר, זו חריזה לשם חריזה ואין כל קשר בין המלים ובוודאי לא כל משמעות.

”הלחן – האופנה, לתת לגיטימציה לזמר המזרחי, כביכול להוציאו מהארון. משתמשים באלמנטים מהמוסיקה המזרחית, אבל מאבדים את האיכות של מוסיקה זאת. המוסיקה המזרחית האמיתית והמקורית היא יפהפייה. השירים התימניים המקוריים מרגשים אותי כל פעם מחדש. ניתן לשיר אותם תוך מתן צבע עכשווי. לא חייבים לשיר אותם בדרך שהושרו בתימן במבטא המיוחד שלהם, מאחר והיום בישראל מבטא העברית שונה. מלות השיר הן פיוט אמיתי והמוסיקה המקורית נפלאה – ואז את רואה את היופי שיש בשירים אלה. הדבר מתייחס לא רק לשירי תימן אלא לשירי כל עדות ישראל. לפי שנים הייתי בהופעה שבה הופיעה שולי נגן בניצוחו של מנדי רודן. שולי שרה שיר מרוקני מקורי ולאחר מזה, התמזרת ביצעה אותו בג'ז. זו היתה חוויה יוצאת מהכלל והוכיחה דבר בסיסי וחשוב: את יכולה לבצע כל מוסיקה בכל סגנון מוסיקלי שתחפצי מבלי לאבד מאיכותו, כל זמן שאת נשארת נאמנה למקור ושומרת על האיכויות של שורשיו. לא ניתן לרמות באמנות.

”למרות הביקורת שיש לי על הנעשה בתחום ריקודי העם אצלנו, אני רוצה לסיים קטע זה בינמה אופטימית. הריקוד הוא צורך חברתי ואנשים רוצים לרקוד ולשיר. היום ריקודי העם הם לא נחלת מעטים, אלא מקיפים את העם כולו על הגילאים השונים. על כן, אולי עדיף עשיית יתר אף אם היא לא מבוקרת, מאשר 'בצורת'. אני מאמינה בעשייה. מעשייה רבה

מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010 | 15

14 | מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010

ניתן לנפות, מאי עשייה אין גם ממה לנפות.
אני מציאותית ויודעת שבעידן שלנו, כאשר אין
גבולות ומחסומים להשפעות המידיות הכלל
עולמיות, קשה מאוד ואף לא ניתן להתכנס
בקונסייה סגורה. על כן אני תולה תקווה בניפוי
שיעשה הזמן. אנחנו לא יודעים מה יישאר ומה
יהיה ריקוד העם הישראלי. העתיד יאמר."

ש:בואי ונחזור אחורנית – משהו על הביוגרפיה שלך, והאם למדת מחול ומוסיקה?

ת: ט"סו, נתחיל מהתחלה. נולדתי ב' 1927 בתל אביב. לשאלתך: מוסיקה מעט מאוד. את הבסיס המוסיקלי קיבלתי בתחילה במסגרת בית הספר. באותם הימים בכל בתי הספר נכללו שיעורי מוסיקה וציור במערכת השיעורים הרגילה, לא כמו היום שהם בגדר שיעורי העשרה או נלמדים במגמות מיוחדות או בבתי ספר לאמנויות. כנראה שהייתי ילדה מאוד מוסיקלית והמורה הנפלאה למוסיקה – מרים גרוס-לזין – דאגה שאקבל מלגה ללימוד גנינה. למדתי גנינה על כינור.

היו אלה ימים אחרים. המצב בארץ היה קשה. כאשר אני חושבת על כך, הרי לפי המושגים של היום היינו עניים, אבל, לא חשבו עצמנו כאלה. רובו הגדול של היישוב דאז היה במצב פחות או יותר כזה. היו גם אנשים אמידים, אבל הם לא הפנינו את מנת האפשר לללמוד אצל מורה פרטי. כספית לא חתה לאפשר לללמוד אצל מורה פרטי. היה אז מכון למוסיקה שבו לימדו נגינה על כלי נגינה שונים. את המכון הקים המורה למוסיקה, גרינשפון. הלימודים התקיימו בקבוצות... הייתי ילדה תוססת ואנרגטית ומסגרת של קבוצה כלל לא התאימה לי...

בגיל 14, לאחר ארבע שנים של לימוד גניזה הפסקתי לנגן... בתנועת הנוער מצאתי פורקן בתחומים השונים - 'השחקנית', 'הזמרת', רוקדת ואף ברוב חוצפתי - גם מנצחת על מקהלה בארבעה קולות... רציתי ללמוד לרקוד, אבל אמא שלי היתה אומרת: 'מה פתאום ללמוד לרקוד? לרקוד רוקדים רק הצוענים. מוסיקה כן. ללמוד מוסיקה, בבקשה. אבל לרקוד? זה לא!...' המשיכה שלי למחול היתה חזקה יותר מכל מחסום, והגעתי אליו באמצעות ריקודי העם. על כך אמי הגיבה: 'לאתי לך להיכנס למחול דרך הדלת, אז נכנסת דרך החלון'. אבל זו היתה כניסה מקרטעת. תשוקתי האמיתית לרקוד אף פעם לא באה על סיפוקה. לאורך כל השנים פעלתי בתחום המחול, אבל לא כפי שרציתי - לא הייתי רקדנית.

”גרמו לכך דברים שונים שחברו יחד – כאלה שאינם תלויים בי וכאלה התלויים בי. נכון הוא שלמחול עדיין לא היתה מודעות רחבה בארץ, והוא עדיין לא תפס את מקומו; נכון הוא שבבית היחס למחול היה שלילי ושגם לו היתה אפשרות כספית היו מונעים זאת ממני; אבל גם נכון שגם אני עצמי לא הייתי מספיק מודעת לצורך שלי לרקוד. גופי הגיב, אבל לא ההכרה בכך. גם כאן

כמו בניגוה, תנועת הנוער והערכים שהקנו לנו
הכתובי לוי: 'יש לעשות למען החברה והכלל.
בראש מעיינינו צריכה לעמוד המטרה של בניית
הארץ וההגנה עליה, ולא רצונותינו ומאוויו
האישיים, הקטנים'. את הפורקן של הצורך
לרקוד מצאתי בריקודי העם בהם יכולתי לחבר
בין הכללי לבין האישי הפרטי. אני יודעת שזה
נשמע היום נפוץ, מוזר ואולי אף מנוח. אבל לא
כך נראו הדברים בעינינו אז. האמנו בלב שלם
ובתום לב באידיאולוגיה זו ולא ניסינו לערער
אחריה.

"אני רוצה לספר לך משהו שיוכל להבהיר מה
 היה הריקוד בשבילי. כאשר התחלתי לעבוד עם
 ענבל הייתי נוכחת בחזרות, ולא פעם נאלצתי
 לצאת מאחר וחשתי כי אני עומדת לפרוץ בבכי.
 כל כך רציתי לרקוד. חשתי זאת ממש ככאב
 פיסי, אבל זה היה כבר מאוחר. הייתי כבר
 גשואה ואם לילדים קטנים. לא יכולתי להרשות
 לעצמי שינוי כה דרסטי שבלי כל ספק היה פוגע
 במשפחתי. אחרי הכל, כלל לא היה ברור לי אם
 אני מתאימה להיות רקדנית, ואם כן – לאיזו רמה
 אגיע. על מנת לדעת זאת היה עלי
 לנסות עצמי בעבודת שדה שבלי
 כל ספק היתה פוגעת במשפחתי.
 רק לכישרון גדול ישנה ההצדקה
 לצעד קיצוני כזה. דעתי היתה כי
 אין לי כל זכות מוסרית לערוך
 את הניסיון על גב משפחתי, ולכן
 זה מאוחר. ויתרתי והחלטתי: 'אם
 כך, תעשי כל שביכולתך למען
 משפחתך וישרתה'. נכנסתי כל כולי
 לפרויקט ענבל. ענבל לא היה
 מקום עבודה בשבילי. ענבל הפך
 להיות חלק ממני, הבית השני שלי
 שלעתיים אף פגע בבית הראשון.
 למשפחתי נשארה 'טרואמה'
 שקוראים לה ענבל. עד כמה

שהשתדלתי שהעבודה בענבל לא תפגע בביתי, ככל מה שעשיתי לביתי ובתנאים הקשים שהיו אז – לא עזר. הם הבינו עד כמה ענבל חשוב לי – וקינאו. ראו את ענבל כנזול מהם אמא במשרה מלאה. לא אחת שיכנתי בביתי מרקדני ענבל. בתי היתה אומרת שכאשר היא מגיעה הביתה, היא אף פעם לא יודעת את מי מהענבלים היא תמצא אצלה בחדר.

“כל כך רציתי לרקוד. הודות ללנה סקולוב השתתפתי בשיעורי הטכניקה שקיבלה הלהקה. שאלתי אותה אם אני יכולה להשתתף בשיעורים ותשובתה הייתה: ‘איזו שאלה זאת. מה פירוש האם אני יכולה? את חייבת להשתתף’. נעמדתי בסוף הקבוצה, בשורה האחרונה, ועל כך קיבלתי גערה ממנה: ‘ממה את מתחבאת מאחור? בואי קדימה, אני רוצה לראות אותך’. כך הייתי לוקחת שיעורי טכניקה בכל בוקר. הרקדנים עשו טכניקה במשך שעה וחצי ואני

שעה אחת ומשם הולכת להמשיך את העבודה בענייני הלהקה. כך כל בוקר במשך תקופה לא קצרה. איזה תענוג זה היה!"

ש: בואי נדבר על הספרייה למחול, בעיקר על ההתחלה.

ת: "פרשתי מעובר ב' 1977". פרישתי זה סיפור בפני עצמו ולא אכנס לזה. ב' 1984 התחלתי את עבודתי בספרייה למחול. בשנים בין לבין עשיתי דברים שונים, כולם בתחום האמנות. היתה לי אפיזודה קצרה עם להקת בת-שבע בתפקיד של סגנית המנכ"ל המיועדת לתפקיד המנכ"ל. זו היתה החלטה רגעית ובהחלט מוטעית – להחליף מנכ"לות של להקה שהייתי חלק בהקמתה ולהייתן שייכת שנים כה רבות במנכ"לות של להקה אחרת שכבר קיימת מספר שנים, מעוצבת בדרכה ושעם כל הערכתי לה אינני חשה עצמי שייכת אליה. מהר מאוד התעשתי הבינוני ששם לא מקומי ולא זה מה שאני רוצה לעשות. אחד הדברים שנתנו לי הרגשת זרות היתה העובדה שהחיים בלהקה, בכל הרבדים, התנהלו בשפה האנגלית.



Tirtza Hodes (on the right) Gila Toledano (on the left) at an instructors' meeting at the Pe'ile Hahistadrut House, no date, photo: Arde

“לאחר אפיזודה זאת עשיתי כמה פרויקטים ביניהם – במשך ארבע שנים ארגנתי את המופעים ב'עיר הנוער' של עיריית תל אביב, וכן ארגנתי את הקמת 'להקת צעירי תל אביב' מטעם העירייה. ואז, יום אחד פנה אלי ידיד גיורא מנור, מבקר המחול, וסיפר לי כי הספרייה למחול שהיתה עד אז חלק מהספרייה למוסיקה של עיריית תל אביב נרשמה כעמותה בשם 'הספרייה הישראלית למחול'. מונתה הנהלה ציבורית שבראשה עמד ברי סבירסקי, מי שהיה אז מנכ"ל להקת בת-דוד, וגיורא התמנה ליועץ האמנותי של הספרייה. הוא ביקש ממני – 'קחי את נושא הספרייה לידיך. בואי ותראי מה אפשר לעשות'. באתי. הדבר שנגלה לי היה עלוב ביותר. לספרייה הוקצה חדר לא גדול בקומה העליונה של בית הספרייה למוסיקה ברחוב ביאליק בתל אביב, שנקראה אז – 'הספרייה למוסיקה ולמחול'. הספרים וקלטות המחול היו

בספרייה למסויקה, בקומה הראשונה. ספרייה זו היא ספריית השאלה וגם הספרים והקלטות של המחול נמסרו בהשאלה (עד היום חסרים מאותה תקופה כמה עשרות ספרים ומספר קלטות נהרסו כליל). היו לא הרבה ספרי מחול וחלקם אף לא קוטלגו. מספר קלטות הווידאו עמד על כ־130. בחדר ששימש את הספרייה למחול היה מכשיר וידאו אחד; מפוזרים מספר תיקים לא מסודרים; ניירות, תוכניות שונות וקטעי עיתונות, בעיקר של להקות בחו"ל.

"הספרייה למחול הוקמה ב־1975, ביוזמתן של נשים בארצות הברית – אן וילסון (רקדנית לשעבר), אסטל סומרס (בעלת בית המסחר 'קפציו'), ומי סטרומ (שהיתה פעילה בקרן תרבות אמריקה-ישראל). הן הקימו גם את אגודת ידידי הספרייה, הממשיכה לפעול גם היום. בהסכמה עם צ'יץ', ראש העיר תל אביב באותו זמן, הוצרפה הספרייה למחול לספרייה למוסיקה. אגודת הידידים דאגה לספרים וקלטות וידאו וכן למימון אחראי לספרייה. הספרייה לא תפקדה כספרייה מסודרת ומאורגנת ועיקר פעילותה היתה פעילות



גילה טולידאנו

חוץ – שיתוף עם מוסדות להקרנת סרטי מחול.
בשנה וחצי לפני כניסתי לא היה אחד אחראי
לספרייה.

”גִּיּוּרָא ואני החלפנו מחשבות, מה יש לעשות.
עם כניסתי דבר ראשון התחלתי לעשות סדר
על מנת לדעת מה יש בכלל. אין לי ולא היתה
לי הכשרה של ספרנית. מעולם לא למדתי
ספרנות ולא ארכיונאות. כמי שבאה מעולם
המחול, שאלתי את עצמי מה הייתי אני מבקשת
מספרייה כזו. קודם כל הגעתי למסקנה שלא
יתכן ספרייה ישראלית למחול שאין בה כמעט
דבר על ישראל. כצעד ראשון החלטתי לתקן את
המעוות. ברור היה לי שיש להתחיל מפגישות
עם רקדניות ותיקות ואיסוף חומר. נפגשתי עם
רבקה שטורמן ועם יהודית אורנשטיין. ראייתנו
אותן וקיבלתי מהן חומר רב עליהן ועל עבודתן.
ממש באותם הימים פנתה אלי נילי כהן –
הרפרנטית של המחול במשרד החינוך והתרבות
– וסיפרה לי על רעיון שמסווג כבר שנותיים:

תיעוד המחול בישראל. המקום המתאים ביותר לביצוע פרויקט זה הוא הספרייה למחול. כעת, כאשר התחלנו להחיות את הספרייה הגיע הזמן להתחיל בפרויקט זה. האם אני מוכנה לקחת על עצמי את הנושא כאשר משרד החינוך והתרבות יממן את ביצוע הפרויקט? דבר זה השתלב היטב בחשיבתי לגבי הספרייה וכך החל לפעול פרויקט תיעוד המחול בישראל, שעם השנים גדל והתפתח והפך להיות תחום מרכזי בספרייה הישראלית למחול וייחודי בעולם. לאורך כל השנים האגף לתרבות ולאמנות במשרד החינוך והתרבות ממשיך לממן פרויקט זה.

”נעזרתי באנשי שטח שאספו חומר לארכיון. הראשון ביניהם היה צבי פרידהבר. עתה עמדה בפני השאלה: איך מקטלגים את החומר ובונים את הארכיון, והרי אין לי כל ניסיון בכך. ושוב יצאתי מנקודת מבט של ‘מה אני מחפשת, ואיך אני מוצאת משהו שאני צריכה בארכיון’. בניתי מפתח לקטלוג החומר ויחד עם שלום חרמון, שהצטרף להנהלה הציבורית, עלינו לירושלים ל”ד”ר מוסק, מי שהיה סמנכ”ל נגזר המדינה. שטחנו בפניו את הנושא. הוא גילה התעניינות רבה וביקש לבוא לספרייה ולראות את החומר. הוא הגיע לספרייה וקיבל ממני הסברים

והראיתי לו את מפתח הקטלוג שהכינותי. תגובתו הייתה: 'את יודעת, המפתח הזה אינו דומה אלא מפתח קטלוג מוכר. אבל נראה לי כי הוא הנכון לנושא שלכם. לדעתי, אף אחת משיטות הקטלוג המקובלות לא יכולות לענות על הצרכים שלכם שהעלית בפני'. הוא סמך את ידיו על שיטת קטלוג זו. העליתי בפניו כמה בעיות והוא פתר לי אותן וגם לימד אותי איך לפתור בעיות עתידיות שעלולות לעלות. זו הייתה העזרה הגדולה והחשובה ביותר שקיבלתי בתחילת דרכי ופרצה לנו את הדרך להמשיך. הדבר החשוב לנו היה שהוא אישר את דרך עבודתנו.

“הארכיון הוא רק תחום אחד בעבודת הספרייה מעניין איך התפתחו תחומים נוספים שגיבשו את אופיה ודרך תפעולה של הספרייה למחול. יום אחד הגיעה מורה למחול וביקשה להביא תלמידים שלה לספרייה על מנת להראות להם סרטי וידאו במחול. שאלתי אותה מה ברצונה להראות לתלמידים והסתבר לי כי לא היה כל קשר הגיוני ביצירות בהן חפצה. שאלתי אותה למה בחרה דווקא ביצירות אלה ותשובתה הייתה – כי זה מה שהיא אוהבת. אמרתי שלדעתי זו גישה לא נכונה. בתחילה יש לתת לתלמידים רקע והסבר על מה שהם עומדים לצפות בו, אבל יתרה מזאת. לדעתי עדיף להתרכז ביצירה

אחת, לנתח ולהסביר אותה; או באסכולת מחול מסוימת וכהדגמות להסברים להראות קטעי נחול. התלמידים שלה היו צעירים מאוד וחסרי כל רקע תיאורטי. הסברתי לה כי יהיה להם קשה מאוד לצפות ביצירות שלמות לא מוכרות ולא מובנות. הם יתעייפו, יאבדו עניין ויהיו קצרי רוח. הדברים שכנעו אותה והיא ביקשה ממני, אם אהיה מוכנה לתת הרצאה לתלמידים. לא ידעתי אז שנפתח בזה פתח לפעילות חשובה של הספרייה. הדברים התחילו להתגלגל במהירות. עוד ועוד מורים החלו לבוא ולבקש לקבל הרצאות בליוויי סרטי וידאו.

”ועוד סיפור. יום אחד הגיע לספרייה מישהו שיש לו קונסרבטוריון פרטי. הוא ביקש להביא את תלמידיו לספרייה, על מנת ללמדם את הקשר בין מוסיקה למחול. בנינו יחד תוכנית וקבענו שהוא יכין אתם מראש את החומר הנוגע למחלני יצירות המחול שיראו. הגיעו ילדים צעירים בגילאים 7-10. המרגש היה שכעבור זמן מה אדם זה הגיע שוב והביא עמו מתנה לספרייה: אלבום ובו ציורים, שירים וסיפורים שהכינו הילדים בעקבות הקורס בספרייה וההרצאה שקיבלו. נבנה תחום חשוב בעבודת הספרייה, שהלך והתפתח ומקיף לא רק תלמידים, אלא ניתנות הרצאות לקהל הרחב במסגרות שונות.

"תחום נוסף שהתפתח בספרייה – ייעוץ בהכנת עבודות תיאורטיות במחול. גם תחום זה החל באופן אקראי ולא מתוך תכנון מוקדם. היום הדבר מובן כחלק מעבודת הספרייה.

"עבודת הספרייה הלכה והתבהרה ועם הזמן גובשו דרכי פעולתה. ראינו חשיבות רבה בחינוך למחול, וככזאת היא ייחודית בקרב ספריות למחול בעולם. השאלת הספרים והקלטות הופסקה. הספרייה הפכה למקום עיון, לימוד ומחקר ולא ספריית השאלה. הספרייה ואוספיה הלכו וגדלו והמקום היה צר מלהכילה. בהסכם עם עמותת הספרייה הישראלית למחול ועיריית תל אביב עברה הספרייה, בשנת 1986, למשכנה החדש בבית אריאלה. שינוי המקום נתן תנופה רבה להתפתחותה. במשך השנים נבנה צוות נפלא של אנשים מסורים ומקצועיים שתורמים רבות לפיתוחה של הספרייה.

"ולסיום, אני לא ייסדתי את הספרייה אבל אני
בניתי אותה למה שהיא היום. כמובן, בשיתופו
של גיורא מנור, ההנהלה שנתנה לי גיבוי לאורך
כל השנים וצוות עובדי הספרייה. אני מאמינה
בעבודת צוות. ב־1977 פרשתי לגמלאות. אבל
אני ממשיכה לעשות למען הספרייה, כמיטב
יכולתי".

הניה רוטנברג

ב־9 בפברואר 2010 מלאו מאה שנה להולדתה של אנה סוקולוב (1910–2000), רקדנית, כוריאוגרפית ומורה למחול מודרני. הקריירה האמנותית המרתקת שלה התפרשה על פני שלוש ארצות־מולדת: בניו יורק יצרה ללהקות המחול שלה, במקסיקו ייסדה את להקת המחול המודרנית הראשונה – היונה הכחולה (1939) ובישראל הקימה את להקת המחול המודרני התיאטרון הלירי (1962). בשנת המאה להולדתה יתקיימו בארצות הברית, במקסיקו, בהולנד ובישראל חגיגות שבהן יועלו מבחר מריקודיה, כמו *חדרים* (1955), *קדיש* (1945) ו*מתוך היומנים של פרנץ קפקא* (1980) וישוחרז המחול *Murals* (1980). כן יוצגו מחקרים העוסקים בהקשר ההיסטורי והחברתי של עבודתה, יוקרנו סרטי וידיאו נדירים ובספרייה למחול במרכז לינקולן בניו יורק תוצג תערוכה המשרטטת את הקריירה המגוונת שלה. בישראל מציגה הספרייה למחול בבית אריאלה תערוכת צילומים מאוסף הספרייה (אוצרות ומחקר: מחברת מאמר זה), המאפשרת הצצה לפרק מרתק נוסף בחייה – יצירתה בישראל.

סוקולוב, שגדלה בשכונת עוני במנהטן למשפחה של מהגרים יהודים מרוסיה, עשתה את צעדיה המקצועיים הראשונים כרקדנית בלהקתה של מרתה גרהאם (Graham, 1929-1939). ריקודיה המוקדמים, שהתאפיינו במחאה חברתית – זעקה נגד הפשיזם בגרמניה, באיטליה ובספרד או נגד ניצול ההמונים, התגבשו בהמשך הדרך לסגנון המציג מנעד רחב של רגשות אנושיים ואהדה לבודדים ולמדוכאים. בריקודיה אין היא מספרת סיפור, אלא מעמידה את האדם בן זמנה במרכז, מחברת ערכים אנושיים עם ערכים כוריאוגרפיים. את עבודותיה היא מציגה באמצעות שילוב שתי האמנויות שתמידי ריתקו אותה – המחול והתיאטרון, בלי לוותר על היסוד הוויזואלי.

הקשר של סוקולוב עם היהדות כמקור השראה לריקודיה החל עוד בתחילת הקריירה האמנותית שלה. את *גלות* יצרה ב־1939 כתגובה למצבם מעורר הדאגה של היהודים בגרמניה הנאצית. במקסיקו, כשנחשפו הזוועות של שואת היהודים באירופה, יצרה את הסולו המפורסם שלה *קדיש* (1945, מוסיקה: מוריס רוול). בריקוד היא כורכת סביב האמה והראש רצועות תפילין, אובייקט שהוא חלק מפולחן התפילה היהודי המסורתי, וכך שמה דגש על תחושות של עוצמה יהודית ואומץ לצד תחושת האובדן. שנה לאחר מכן יצרה את הסולו *הכלה* (1946, לחוסיקה יהודית מסורתית) שהתבסס על המנהגים המקובלים בחתונה יהודית אורתודוקסית.

הקשר של אנה סוקולוב עם ישראל נוצר ב־18 | מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010

1954, בתיווכו של הכוריאוגרף האמריקני ג'רום רובינס (Robbins). לצד רובינס, שהשפיע לא מעט על התפתחות המחול בישראל, נחשבת סוקולוב אמנית שיצרה במחצית הראשונה של שנות ה־50 תפנית במחול הישראלי. אם עד אז מקור ההשראה של היוצרים בישראל היה מחול ההבעה המודרני־אירופי המבוסס על אימפרוביזציה, בהשפעת השניים החל מעבר למחול המודרני האמריקני, הנשען על על שפת ריקוד טכנית (Brin Ingber, 1992).¹ מאמצע שנות ה־50 עד לתחילת שנות ה־80 סוקולוב יצרה והעמידה ריקודים במסגרות שונות, אבל גם העבירה שיעורי קומפוזיציה ולימדה ריקוד בטכניקת גרהאם, בתמיכת קרן תרבות אמריקה־ישראל. היא לימדה גם בקורסי הקיץ של האקדמיה לחוסיקה ומחול על שם רובין בירושלים (מישורי, 1978/1979; Warren, 1991). אבל השפעתה של סוקולוב

את הקשר המתמשך שלה עם להקת בת־שבע ואת עבודתה הפחות ממוקדת עם קבוצות מחול אחרות.

טיפוח מיומנויות ריקוד ייחודיות בתיאטרון־מחול ענבל

סיפור האהבה של סוקולוב עם ישראל החל בקשר בינה לבין תיאטרון־מחול ענבל, שנוצר בעקבות שיחת טלפון מרובינס בדצמבר 1953. רובינס הגיע לישראל ב־1951, בהזמנת קרן נורמן לתרבות (לימים קרן תרבות אמריקה־ישראל), כדי לבחון את מצב המחול במדינה הצעירה. הוא הבחין בכישרונה יוצא הדופן של שרה לוי־תנאי והמליץ לתמוך בה ובלהקתה. מאחר שלוי־תנאי ורקדניה חסרו התנסות בטכניקה תיאטרלית ולא היתה להם הכשרה מקצועית בריקוד שאיפשרה להציג תיאטרון־

מאה שנה להולדתה של אנה סוקולוב הפרק הישראלי

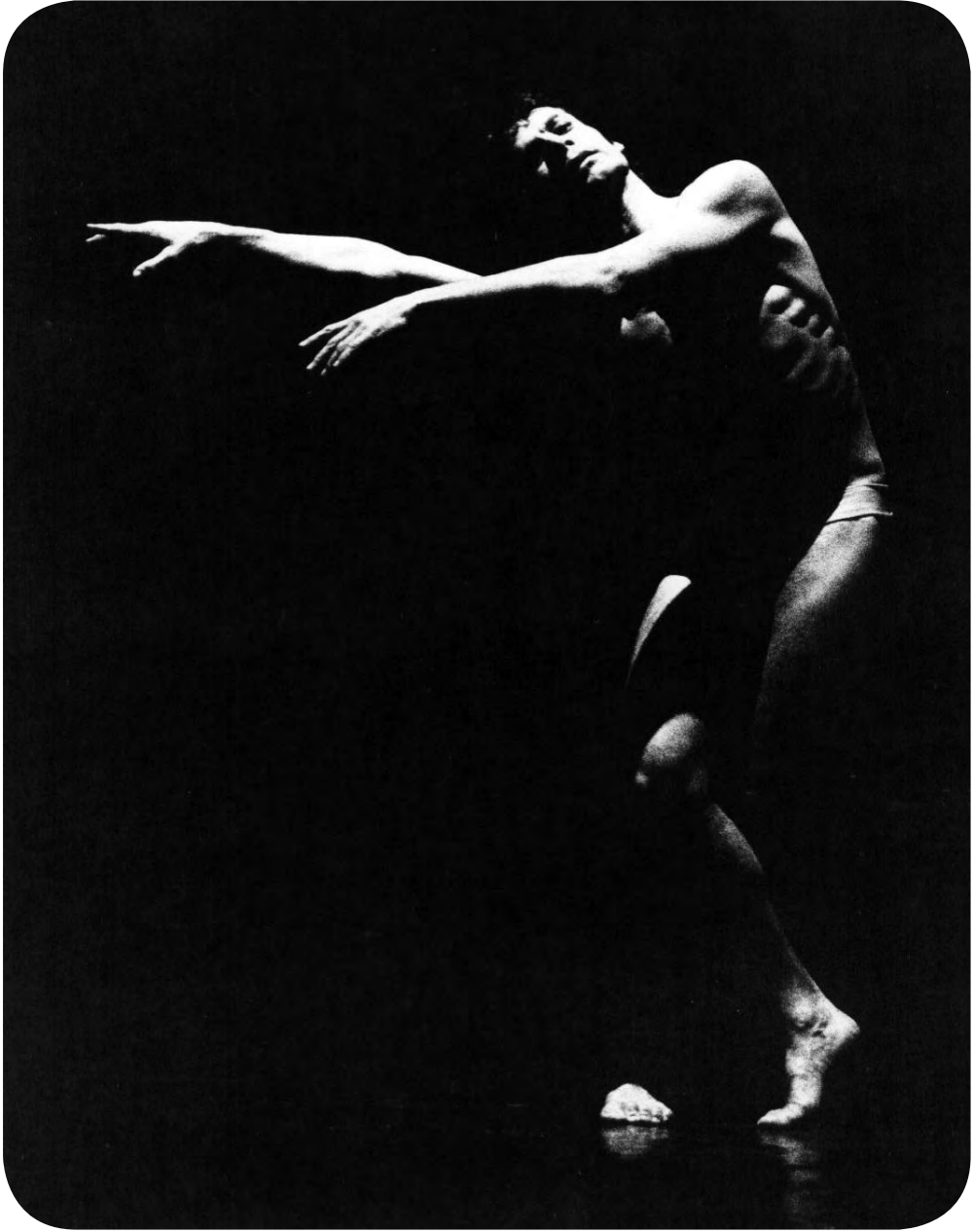
מחול מלוטש, המליץ רובינס להגיש להם עזרה מקצועית. את הבחירה בסוקולוב לתפקיד זה נימק כך: היא היתה כוריאוגרפית בעלת מוניטין בינלאומיים; ליזכותה נזקפה הקמת להקות מחול בניו יורק ובמקסיקו; היא הרבתה להשתמש בנושאים יהודיים בעבודותיה.

סוקולוב באה לביקור בישראל, בלוויית רובינס, ב־1953. זה היה ביקור שהשפיע על חייה וגם על התפתחותו של תיאטרון־מחול ענבל. הדו"ח שכתבה בעקבות הביקור השפיע על החלטותיה של קרן תרבות אמריקה־ישראל, שהעמידה לרשות לוי־תנאי כלים ארגוניים להגשמת יצירתה (מנור, 2002). עיקר המלצותיה של סוקולוב נגעו לצורך בארגון מקצועי ושיטתי של יום העבודה של הלהקה. בעניין זה אמרה: "הכנסת משמעת בשיטת העבודה והוראת טכניקה במידה מסוימת עשויות להעניק להם יכולת ביצוע משופרת"

שיר (פואמה), דצמבר 1973, להקת בת־שבע, רקדן אהוד בן־דוד צילום: יעקב ואלכס אגור. הצילומים באדיבות הספרייה הישראלית למחול, בית אריאלה

(בתרגום מנור, 2002, עמ' 40). היא הסכימה להעביר שיעורי טכניקה לרקדני הלהקה והציעה שיהודית אורנשטיין תשמש מורה למחול בענבל בתקופות שבהן לא שהתה בישראל (בשכר חודשי). היא המליצה כי לענבל יהיה יום עבודה של שבע שעות, שיכיל שעה של לימוד טכניקה, שעה של הדרכה בתנועה על ידי לוי־תנאי ועוד חמש שעות שיוקדשו לחזרות וליצירת עבודות חדשות. כן הדגישה כי חשוב למצוא ללהקה מקום עבודה קבוע, שיאפשר לה פעילות שוטפת ובלתי מופרעת.

העבודה של סוקולוב עם רקדני ענבל הולידה התלבטויות: כיצד לטפח את מיומנות הריקוד המקצועית שלהם, בלי לפגום באיכויותיהם הייחודיות. היא התייחסה לכך בדו"ח הראשון שכתבה: "יכולתה היצירתית של שרה לוי ותחושת הכוריאוגרפיה והצורה (המבנה הכוריאוגרפי)



Poem, December 1973, Bat Sheva Dance Company, dancer: Ehud ben David, photo: Yaakov and Alex Agor. Photos: courtesy of the Dance Library of Israel, Bet Ariela

שלה כה חזקות, שכל המגיע מבחוץ הוא בגדר פולש (לתחום לא לו)" (אצל מנור, 2002, עמ' 40). בשיעוריה למדו רקדני ענבל להבחין ביכולותיהם הגופניות, לנצל את הזמן בצורה יעילה, לארגן את האנרגיה שלהם היטב ואפילו כיצד להתאפר, לדאוג לתלבושות ולהתנהל בחזרות ובמופעים. שנים לאחר מכן, בסיור המוצלח שאירגן ללהקה סול יורוק (Hurok). גילה טולידאנו, שהיתה יד מינה של לוי־תנאי בענבל באותן שנים, אמרה: "בשלב זה החלו שנים של עבודה פורייה ואינטנסיבית" (שם, עמ' 88).

להפתעת הכל, לוי־תנאי נתנה אמון בסוקולוב ואיפשרה לה יד חופשית בניהול חזרות הלהקה. אבל לא הכל ראו בחיוב את מעורבותה של סוקולוב (כמו את המעורבות של רובינס) בעבודת ענבל, אף על פי שהביאה לשיפור טכני

בלי לפגוע בייחודיות של הלהקה. השוללים טענו שלא חסרים אנשים מוכשרים מקומיים ושאין צורך להביא מישהו מבחוץ; אחרים סברו שהשיפור המקצועי, שהושג באמצעות אימון אינטנסיבי בטכניקות של מחול מודרני אמריקני, רק מרחיק את הלהקה מהאותנטיות של הפולקלור התימני. גורית קדמן, לדוגמה, סברה שכיוון זה של התפתחות אמנותית זר למהותה של ענבל (Warren, 1991; טולידאנו, 2005).

יצירה בישראל

לצד העבודה המרוכזת עם ענבל, החלה סוקולוב להעביר שיעורים בטכניקה של מחול מודרני ובכוריאוגרפיה בסמינר לוינסקי. עד סוף שנות ה־50 היא היתה לחלק בלתי נפרד מעולם המחול בישראל – למרות החלטתה שלא להשתקע כאן (מישורי, 1978/1979). לשיעוריה באו תלמידים מכל רחבי הארץ, שרצו ללמוד את שיטות העבודה שלה ולהתמחות בסגנון המחול האמריקני. לחגיגות העשור של ישראל בחרה סוקולוב שלושה עשר רקדנים מוכשרים – שישה מהם חברי הלהקה של האופרה הישראלית – שהציגו את תוכנית המחול הראשונה שלה בישראל.³ בתוכנית זאת הציגה שני ריקודים: *אופוס ג'ז* (1958, וריאציה על *אופוס 58*)⁴ לחוסיקת ג'ז של תיאו מאסרו (Macero); גרסה חדשה *למעשה בחייל* (1954) לחוסיקה הניאו־קלאסית של איגור סטרווינסקי. הכרטיסים לשני המופעים, שהתקיימו בבית האופרה החדש בתל אביב בשני סופי שבוע באוגוסט 1958, נמכרו מראש.

ב־1957 יזמו הרקדניות הצעירות נעמי אלסקובסקי, רנה גלוק ורינה שחם את קולקטיב המחול המודרני – בימת מחול.⁴ בימת מחול, האנסמבל היחיד שפעל בישראל באותו זמן, הוקמה בשל קשיים אובייקטיביים בהפקת מופעי מחול. האנסמבל יצר והופיע כשנתיים והיה לו קהל צופים נאמן. סוקולוב הזמנה לראות את הקבוצה והציעה להעמיד אותה אחת מעבודותיה. *פואמה של התעלות* (1956, מוסיקה: אלכסנדר סקריאבין)⁵ הועלתה בתוכנית השנייה של הקואופרטיב, ביולי 1959, בעזרת מלגה מקרן תרבות אמריקה־ישראל. הביקורת היתה אוהדת בכל הנוגע לאיכות המופע, אבל היו צופים שהזדעזעו מגילויי הארטיקה ומהרמזים לאהבה המוסקסואלית שהיו ביצירה (Warren, 1991). בסתיו באותה שנה יצרה סוקולוב גם את הכוריאוגרפיה לאופרה *אלכסנדרה החשמונאית* (1959, מוסיקה: מנחם אבידום; ליברית: אהרון אשמן; תלבושות: דורף) שהועלתה באופרה הישראלית.

ההתנסות בעבודה עם אנסמבל בימת מחול הביאה את סוקולוב למסקנה שאין היא רוצה להסתפק באימון רקדני ענבל או בהעלאת יצירה

מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010 | 19

מפעם לפעם. היא החליטה להקים קבוצת מחול מודרנית רפרטוארית קבועה בניהולה. ב־24 במאי 1962, בעקבות ההחלטה, הוקמה להקת המחול התיאטרון הלירי (Lyric Theatre) שהיתה לגולת הכותרת של פעילותה של סוקולוב בישראל. החלטתה לשהות בישראל רק חלק מהשנה ושהלהקה תציג רק את עבודותיה, הקשתה על התנהלות הלהקה. בדומה ללהקה שהקימה במקסיקו, גם רקדני התיאטרון הלירי התקשו לנהל באופן שוטף את הלהקה בהיעדרה. חלקם נטשו, התמיכה הכספית בלהקה הופסקה והיא נסגרה לאחר פעילות של שנתיים בלבד (1962–1964). כל זה אינו ממעיט מחשיבותה. נתן מישורי (1994), שהיה פסנתרן הלהקה וכתב את המוסיקה לכמה מיצירותיה של סוקולוב, טוען שחשיבות פעילותה של הלהקה נעוצה בהיותה בסיס למהפכה שגרמה לברונית בת־שבע דה רוטשילד, בשלב מאוחר יותר, להקים את להקת בת־שבע. התיאטרון הלירי גם היתה הלהקה הממוסדת הראשונה בישראל שרקדניה, פקידיה והפסנתרן שלה קיבלו משכורות חודשיות, גם אם אלה היו צנועות.⁶

אליעזר פרי, יו"ר ההנהלה הציבורית של קרן תרבות אמריקה־ישראל, פנה לסוקולב בהצעה להקים להקת מחול והיא נענתה והכינה תוכנית פעולה שהוגשה לוועדה.⁷ וורן (Warren, 1991), הביוגרף של סוקולוב, כתב שהיא הציעה להקים להקה של עשרה רקדנים, שתתאמן במשך שלושה חודשים ותעבוד על יצירות של סוקולוב, ותופיע במשך שלושה חודשים נוספים. במחצית השנה של העבודה יקבלו אנשי הלהקה משכורת ויופיעו ארבע פעמים בשבוע – בתל אביב, בחיפה, בירושלים ובקיבוצים. ההופעות יועלו ללא תפאורה, על במה פשוטה ועם מוסיקה מוקלטת. הצעתה לשלם משכורת לרקדנים היתה מהפכנית לזמנה. אמנם תיאטרון־מחול ענבל כבר היה להקה קיימת, אבל עד אז איש לא הבין את החשיבות של תשלום משכורת לרקדנים המועסקים בקבוצת מחול קבועה. כמה מחברי הוועדה אף הוטרדו מההצעה, מכיוון שחששו שהעסקתה של כוריאוגרפית זרה תפתח פתח ליוצרים זרים, שיביאו לישראל את הרקדנים שלהם (Warren, 1991).

מבחני הכניסה לתיאטרון הלירי התקיימו באפריל בסטודיו של קטיה מיכאלי. לבבחים הסבירה סוקולוב, שהיוזמה התיאטרונית שעליה היא שוקדת תשלב משחק וריקוד לשלמות אמנותית אחת. מרבית הרקדנים שבאו להיבחן חזרו לישראל לאחר שלמדו מחול בארצות הברית. חלקם למדו בסטודיו של גרהאם, אחרים היו בוגרי בית הספר הגבוה לאמנויות ג'וליאрд, אבל היו גם רקדנים שלמדו בסטודיו של רינה שחם ורנה גלוק (אשל, 2009). בבחינות ללהקה התבקשו הרקדנים לרקוד ולקרוא. גליה גת



מספרת (מישורי, 1978/1979, עמ' 13), שהיא התבקשה לספור מאחת עד עשר ואת הספרה "עשר" לצעוק. ללהקה נבחרו רינה שחם, אברהם צורי, זאבה כהן (הגיעו מבימת מחול), רנה שינפלד, גליה גת, אהוד בן־דוד, יגאל פז, ליאורה חכמי, דליה חרל"פ, דליה קמחי ויהודית רון, והשחקנים יצחק בן־נסים, שמעון סיאני, אברהם רוד ויוסף קיפניס.

הרקדנים למדו מדי יום אצל המורים המועדפים עליהם ונפגשו לחזרות, שאותן ליווה בפסנתר נתן מישורי. החזרות התנהלו בסטודיות של קטיה מיכאלי, חסיה לוי־אגרון, תיאטרון־מחול ענבל ומיה ארבטובה ובאולם ההתעמלות של סמינר ליונסקי. סגנון התנועה המיוחד של סוקולוב הלהיב את הרקדנים, מכיוון שלא הכתיב מראש חומרים תנועתיים אלא ניזון מחומרים שעלו בתהליכי אלתור. מיכאל אוהד (1962)

מתאר את העבודה לקראת המופע הראשון: תוכניתו הראשונה של התיאטרון הלירי, שהועלתה ב־4 ביולי 1962 באולם נחמני בתל אביב, אכן הדגישה את מערכות היחסים בין ריקוד, תיאטרון ומוסיקה. התוכנית כללה שלושה ריקודים, שדרשו מהרקדנים רגישות דרמטית

חזקה: *האוצר* (מחזה: י. ל. פרץ; במאית: אנה סוקולוב; מוסיקה: נתן מישורי; תפאורה: שלמה צפריר);⁸ ושני ריקודים מהרפרטואר של סוקולוב: *סיפורו של חייל* (1954)⁹ ו*חלומות* (1961, בהשראת *אחרון הצדיקים* של אנדרה שוורץ־בארט; מוסיקה: י"ס באך, אנטון וברן, תיאו מאסרו; שיר: יוסי בן־אביגדור; סולנית: רנה שינפלד), שעסק בנושא השואה והועלה בהמשך על ידי להקת בת־שבע (1978) ולהקת קול ודממה (1979). לאחר הבכורה וכמה הופעות בתל אביב יצאה הלהקה לסיור של כ־40 הופעות בישראל. במופעים שהתקיימו מחוץ לערים הגדולות הופיעו הרקדנים בתנאים קשים. הם רקדו על במות עץ מחוספסות, על משטחי בטון או על שולחנות שהוצמדו ויצרו במה מאולתרת, וטיפלו בעצמם בכל ההיבטים של המופע.

הצופים והביקורת התקשו להבין את הריקודים והתנועה המופשטים. אשר נהור (8.7.1962) ביקר את איכות המשחק באוצר וב*מעשה בחייל* ושיבח את רינה שחם בתפקיד הנסיכה באחרון. לעומת זאת, הוא שיבח את *חלומות* ואמר: "כאן אין משחק אלא תנועה גרידא, שהיא שטח הפעולה הלגיטימי של הלהקה הצעירה... לעתים תכופות מביאה התנועה לידי ניתוק גמור של הקשר לנושא. במקרים כאלה תמה הצופה על התנועות המופשטות, הנעדרות תוכן ומשמעות ועליהן לעמוד בזכות עצמן" (שם).

בסתיו 1962, כשסוקולוב התכוונה לעזוב את ישראל, פנו אליה הרקדנים וחבריה וביקשו שתשקול השתקעות כאן. אליעזר פרי אף הציע לה בית ברובע האמנים

ביפו. סוקולוב חשה שהיא זקוקה לניו יורק כדי למלא את המצברים האמנותיים שלה, ומעבר לכך היו לה שם התחייבויות שונות. כשעזבה את ישראל נדרשו הרקדנים לדאוג לפעילות של הלהקה, אבל תשלום משכורתם הופסק. ההנהלה הציבורית סברה שהיוזמה תמשיך לפעול בעצמה, עד שסוקולוב תחזור. התוצאה היתה מנוגדת לציפיות: הרקדנים מיעטו להופיע וגאלצו לעבוד בכל עבודה כדי לשרוד כלכלית עד שסוקולוב תחזור (בהיעדרה היה צורי אחראי על הקבוצה). כמה רקדנים הציעו ליצור ריקודים ללהקה בהיעדרה של סוקולוב, אבל היא סירבה מכיוון שרצתה להשאיר בידיה את השליטה האמנותית בלהקה (Warren, 1991).

סגנון העבודה הזה, שבו סוקולוב היתה בישראל ועבדה עם הלהקה רק חצי שנה, שיבש את הרצף והכביד על הרקדנים. חלק מהרקדנים הסכימו לצורת עבודה זאת, אבל אחרים החליטו

לעזוב כבר לאחר התוכנית הראשונה. רינה שחם עזבה מכיוון שחיפשה מקום ליצור, רנה שינפלד עזבה מיד לאחר תחילת החזרות לקראת העונה השנייה ויוסי קיפניס עזב מפני שרצה להתבסס בניו יורק. גליה גת אמרה בדיעבד: "...[סוקולוב] לא יכלה לשאת את המחשבה שיהיה לה שותף" (אצל אשל, 1991, עמ' 110). צורי סבור, לעומת זאת, שאילו היו הרקדנים מתאחדים ודורשים לעבוד עם יוצרים מקומיים, סוקולוב היתה משלימה עם השינוי, אלא שהרקדנים העריצו אותה ולא היו מעוניינים בכך" (אצל אשל, 1991, עמ' 110).

היוזמה השיתופית של העונה הראשונה – התחלקות בחובות אדמיניסטרטיביים בין החברים – התמסדה לקראת העונה השנייה ואברהם צורי מונה לעוזר מנהל. תוכנית זאת, לעומת הראשונה, היתה על טהרת הריקוד והועלתה באוקטובר 1962. הריקודים היו *ארבעה פרקי ג'ז* (1962, מוסיקה: תיאו מאסרו; תופים: ברוך לוי), *אופוס 62* (1962, מוסיקה: תיאו מאסרו) ו*חלומות* (1961), שהועלה בשנית.



Rooms,1963

חדרים, 1963

המבקר אשר נהור (14.10.1962) כתב על התוכנית: "...הצופה חייב לעשות מאמץ, כדי לפענח את שפת־התנועות החדשה של אנה סוקולוב, שהיא מופשטת ובנויה על היסוד של אי־סימטריה, בעוד הוא רגיל להרמוניה בריקוד המקובל... היא מבקשת לזכות בהזדהות הצופה דווקא בדרך של הלם, של תנועה ומערך בלתי רגילים... ובכל זאת, יש לברך על הבמה החדשה, שאינה הולכת בקו ההתנגדות הקלה ביותר, כי אם מבקשת לפלס לה שביל משלה בתחום הריקוד". אילן רייכלר (1962), שהתייחס לריקוד *חלומות* בתוכנית השנייה, כתב: "אתה מסתכל ב*חלומות* ונוצרת אצלך התחושה כאילו פתחת מכתבים אישיים. תחומים אישיים אלה הם, אולי, שמרתיעים צופים רבים כל כך והם שגרמו להסתייגות שבאה לידי ביטוי הן בתגובות שבכתב והן שבעל־פה, אך דווקא תחומים אישיים אלה שב*חלומות* הם הם שהופכים את היצירה לכנה, לבעלת ערך ולמשכנעת".

כשחזרה סוקולוב לישראל, בסוף אביב 1963, הצטרפו ללהקה רקדנים חדשים – משה רומנו, ינון נאמן ומרים פרבר. התוכנית השלישית והעשירה שהוצגה ב־1963 כללה את הריקודים *חדרים* (1955, מוסיקה: קניון הופקינס), עבודה העוסקת בבדידות של אנשים שאינם יכולים לתקשר עם אחרים אלא רק ברמה שטחית. היצירה, שאין בה גיבורים או דמויות מרכזיות, מציגה תחושות של אנשים ולא את אופן הפעולה שלהם בעולמותיהם המבודדים. עודד תירם (1962) כתב שבריקוד זה סוקולוב העניקה לצופים "מטעמה של חווית מחול אמיתית". *סויטה לירית* (1953, מוסיקה: אלבן ברג), הציגה עולם דימויים שהיה הבסיס לרבים מריקודיה של סוקולוב – הייאוש והבדידות של האדם במאה ה־20, דיכוי מיני וכל הפחדים והערגות הקשורים לניכור בעולם המודרני. על *סויטה מס' 5* (מוסיקה: י"ס באך; נגן צ'לו: עוזי ויזל) כתב אליקים ירון (1962): "זוהי יצירת מחול, שביכולתה להתמודד עם רבות במיטבה".

בתקופה זאת החלה הביקורת להתייחס גם לסגנון הכוריאוגרפי של סוקולוב. אליקים ירון (1962) מתח ביקורת על העובדה שהלהקה איבדה את ייחודה הראשוני – שילוב בין תיאטרון ומחול – וכתב: "הזיקה בין שמו לבין תוכנו הפכה למקרית ביותר". יהודית אורנשטיין (1963) כתבה: "...אנה סוקולוב (מצאה) את הדרך חזרה, מהמגמה התיאטרונית של התוכניות הקודמות, למגמת המחול הטהור, בן זמננו. ושינוי זה חיובי ביותר". היא שיבחה את האיכות הממושמעת והמלוטשת של הלהקה וסיכמה: "אך ודאי הוא, כי בתוכנית זו הצליחה אנה סוקולוב שוב להעשיר ולהגדיל את

חלקה ואת תרומתה החשובה למחול בישראל". א' בן־מאיר (1963) כתב: "אין ספק שהתיאטרון הלירי' הוא הבמה הרצינית ביותר אצלנו לריקוד מודרני. התוכנית השלישית אף עולה על שתי התוכניות הקודמות וניכר שהלהקה אף מגובשת ומלוכדת יותר מאשר אשתקד". בעונה זאת פיתחה סוקולוב את הצורה של הרצאה־מודגמת.

השינויים האישיים הרבים שהתרחשו לאחר התוכנית השלישית מרמזים שהדברים לא התנהלו על מי מנוחות (Warren, 1991). ואכן, באותה שנה, שהיתה פורייה מבחינה אמנותית, הודיעה הברונית בת־שבע דה רוטשילד על הקמת להקה מודרנית רפרטוארית חדשה שבסיסה בתל אביב – להקת בת־שבע. הברונית, שהיתה חברה גם בוועדה של קרן תרבות אמריקה־ישראל ותמכה בלהקת מרתה גרהאם, החליטה לצאת ביוזמה אמנותית משלה

מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010 | 21

20 | מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010

במקום לתמוך באחרים. כשרוטשילד הודיעה על הבחינות ללהקה, היא הוסיפה שהרקדנים הפוטנציאליים יקבלו משכורת מלאה, שתוכניות הלהקה החדשה יכללו כוריאוגרפיה, מוסיקה, תלבושות ותאורה של מיטב היוצרים, שגרהאם תתמוך בה אמנותית ותעביר אליה גם עבודות מהרפרטואר של להקתה ושבת־שבע תצא לסיורי הופעות בעולם (Warren, 1991). ההכרזה היתה מכה משמעותית ללהקה הצעירה של סוקולוב. בחינות הכניסה ללהקת בת־שבע התקיימו בשנת 1964, כשסוקולוב שהתה בחו"ל. לבחינות ניגשו רוב רקדני התיאטרון הלירי וכמה מהם – כמו אהוד בן־דוד וגליה גת – החליטו להצטרף לבת־שבע.

למרות הכל החליטה סוקולוב להמשיך לעבוד עם הלהקה. לרקדנים שנשארו, אברהם צורי, ינון נאמן וליאורה חכמי, הצטרפו עופרה בן צבי, גדעון אברהמי, יוהנה פלד ואברהם מנצור, ורינה שחם כאמנית אורחת. הרקדנים עבדו ללא שכר והחזרות התנהלו על רצפת האבן של מבואת התיאטרון הקאמרי, שם גם התקיימו ההופעות (מישורי, 1978/1979). התוכנית הרביעית, שזכתה להצלחה ולהכרה, כללה את העבודות *אודה* (1964, פואמה לירית, מוסיקה: אלכסנדר בוסקוביץ ובהמשך אדגר וארסה), *צורות* (1964, מוסיקה: מאסרו) ו*השאלה* (1964, מוסיקה: וברן). למרות הכל, התיאטרון הלירי לא יכול היה להתחרות בלהקת בת־שבע. המפעל החלוצי, שנוצר והתקיים בזכות האמונה האמנותית והמאמצים של סוקולוב וכמה מהרקדנים, התפרק.

סוקולוב מצאה דרכים אחרות לעבוד וליצור בישראל, ומשימותיה השתנו משנה לשנה. ב־12 בספטמבר 1964 היא יצרה את התנועה למחזמר *שלמה המלך ושלמי הסנדלר* לתיאטרון הקאמרי (מחזה: סמי גרומן; תרגום: נתן אלתרמן; מוסיקה: סשה ארגוב; תפאורה: אריה נבון; שחקנים: אילי גורליצקי, יונה עטרי ורחל אטאס).‏ ¹⁰‏ היא לימדה כמה עונות בסטודיו למשחק של ניסן נתיב, ושנים רבות לימדה מחול ויסודות הכוריאוגרפיה בקורסי הקיץ במחלקה למחול באקדמיה למוסיקה בירושלים, ביוזמתה של פרופסור חסיה לוי־אגרון (מישורי, 1978/1979). כל אותו הזמן המשיכה סוקולוב לעבוד עם רקדני ענבל והיתה לחברה קרובה של שרה לוי־תנאי. בשנות ה־70 החלה בענבל תקופה של יצירה פורייה, לאחר שנות משבר ארוכות, וסוקולוב הוזמנה ליצור ללהקה. ב־1976 היא יצרה את *שיר השירים* ללהקה (מוסיקה: בן־ציון אורגד; תלבושות: שרגא וייל; תפאורה: אבשלום סלע; רקדנים: שרה שיקרשי, ציון נוריאל, עמוס ויטורי, דליה נדב, דרורה ויצמן, תמר כהן, עופרה פלקסמן, אהרון סקראצי, מנשה יעקוביאן, שמעון וייצמן).

ב־1972 התמנה ויליאם לותר (Luther), רקדן,

כוריאוגרף ומורה אמריקני, למנהל להקת בת־שבע (עד 1974). הוא הזמין את סוקולוב להיות כוריאוגרפית אורחת בלהקה שבאופן עקיף תרמה ליצירתה עשר שנים קודם לכן.‏ ¹¹‏ התוכנית שהכינה לבת־שבע כללה שלוש יצירות חדשות.‏ ¹²‏ *שיר* (1973, מוסיקה: צ'רלס אייבס; תאורה: חיים תכלת) נוצרה כסולו, שבוצע לסירוגין על ידי לותר ואהוד בן־דוד. *לזכר מספר 52436* (1973, מוסיקה: תדיאוש בירד; תאורה: חיים תכלת), סולו לרנה שינפלד, עסקה בשואה. הריקוד, שהתקבל על ידי הביקורת בהסתייגות בעיקר בגלל חוסר היכולת להתמודד עם הנושא הטעון, לא הועלה מעבר לבכורה (גלוק, 2006).

מדבריות (1973, מוסיקה: אדגר וארזה; תאורה: חיים תכלת) התקבל יפה על ידי הביקורת. גלוק (2006) מספרת שעם פרוץ מלחמת יום הכיפורים, ב־6 באוקטובר, נקטעה עבודתה של סוקולוב, שעזבה בבהלה את ישראל באמצע העבודה על *ידידות* (1973, מוסיקה: צבי אבני). שלושת ריקודיה הראשונים, שתועדו בסרט עוד לפני עזיבתה, הועלו על ידי הלהקה ב־3 בדצמבר 1973, ואילו *ידידות* לא הושלם ולא הועלה על במה מעולם.

ביולי 1976 העמידה

סוקולוב עם להקת בת־שבע, לפסטיבל ישראל, את הדואט *פואמה של התעלות* (1956) עם רנה שינפלד ודרק לינטון, בתוכנית לציון חגיגת העצמאות ה־200 של ארצות הברית. ב־11 באוקטובר 1977 היא העלתה בבת־שבע את *חדרים* (1955) ושיתפה רבים מצעירי הלהקה בעבודה שחייבה מאמץ גופני ונפשי רב (גלוק,

1976) ומני דה־פלינג (1977) ראו ביצירה נכס צאן ברזל של המחול המודרני. דה־פלינג הוסיף, כי למרות זאת "חסר בתוכנית זו משהו שריח חדשנות עולה ממנו".

שנתיים לאחר מכן, ב־1978, יצרה סוקולוב את *מחווה לגרטרוז קראוס* (מוסיקה: מוריס רוול) עם להקת בת־שבע וסטודנטים של המחלקה לריקוד באקדמיה על שם רובין בירושלים.‏ ¹³‏ ב־12 באוקטובר 1978 היא העלתה עם בת־שבע את *חלומות* (1961)‏ ¹⁴‏ ויצרה את *תמונות מהמוסיקה של צ'רלס אייבס* (1978, מוסיקה:

צ'רלס אייבס; תאורה: חיים תכלת).‏ ¹⁵‏ ללהקה הקיבוצית היא יצרה באותה שנה את עם *הלילה הזה* בהשראת שירתה של לאה גולדברג (1978.2.9, בשמה האחר: *שתי פואמות לפי לאה גולדברג*; מוסיקה: מרק קופיטמן; תלבושות: ברטה קווארץ; תאורה: אריק ברהום).‏ ¹⁶‏ לסדנת המחול הירושלמית (של פלורה קושמן) היא העמידה את *סויטה לירית* (1953).

שנה לאחר מכן עבדה סוקולוב עם בת־שבע 2 והתיאטרון העירוני בחיפה על מחזה־מחול *כנפיים* (1979, מוסיקה: מרק קופיטמן; טקסט: ישראל אלירז; תלבושות: גילה להט), שעסק בסיפורה של חנה סנש.‏ ¹⁷‏ רינה שחם, שעזרה



אנה סוקולוב, צילום: מולה הרמתי Anna Sokolow, photo: Mula Haramati

לסוקולוב בחזרות, סיפרה שביצוע הכוריאוגרפיה, שהתבססה בעיקר על אימפרוביזציה, היה חלש בשל חוסר הניסיון של הרקדנים הצעירים. באותה שנה (1979) היא העלתה את *חלומות* (1961) עם להקת קול ודממה. ב־1982 העלתה סוקולוב עם להקת בת־שבע את *כלולות* (מוסיקה: איגור סטרוינסקי; תלבושות: איריס טאומן־רייך; תאורה: חיים תכלת).‏ ¹⁸‏ היא יצרה באותה שנה עם תלמידי הסטודיו למשחק של ניסן נתיב את המחזה בתנועה *לוס מראנוס* (1982, במאית: אנה סוקולוב; מוסיקה: שירי עם בלאדינו) שהיה מורכב מחמישה חלקים: יהודים בחשאי, קינה, שפינוזה, דורמה דורמה והצלה.‏ ¹⁹‏

עבודתה האחרונה בישראל היתה בשנת 1989, אז יצרה את המחזה־בתנועה *מערת המכפלה* (1989, סופר ובמאי: פיליפ דיסקין; מוסיקה: ציפי פליישר, איל מני).‏ ²⁰‏

לסיכום, המפגש של סוקולוב עם עולם המחול בישראל הטביע בו חותם ופתח דרכים חדשות להתפתחותו. עבודתה האינטנסיבית עם תיאטרון־מחול ענבל, לצדו של רובינס, איפשרה את המעבר מלהקת חובבים לתיאטרון־מחול מקצועי. היא חינכה דור של רקדנים, שיקללה את הטכניקה שלהם, יצרה קנה מידה חדש להערכת מופעי מחול מודרני בארץ והגבירה את המודעות למחול. בתיאטרון הלירי היא העלתה 11 יצירות, שחלקן נוצרו בעקבות המפגש עם התרבות והנוף בישראל וחלקן היו מהרפרטואר העולמי שלה. סגנון הריקוד שהציגה היה שונה משל הדור הקודם. בכך הוא היווה תרומה משמעותית לנוף המחול המתגבש והכין את הקרקע לקבלת הסגנון הגרהאמי של להקת בת־שבע הצעירה, שלה גם הורישה את מיטב רקדניה. כפי שאמרה יהודית גוטליב (Guttleib)‏ ²¹‏ במסיבת הפתעה שערכו לסוקולוב בענבל לציון 30 שנות עבודה – היתה זאת סוקולוב שהניחה את התשתית שהובילה בהמשך להקמת להקות מחול מקצועיות בישראל (Warren, 1991).

הערות

¹ הנציגות הבולטות של מחול ההבעה האירופי בישראל הן האחיות יהודית ושושנה אורנשטיין, גרטרוז קראוס, קטיה מיכאלי, טילה רסלר ודבורה ברטונוב.

² המועצה לתרבות ואמנות ובה המדור לתיאטרון ולמחול הוקמה על ידי משרד החינוך והתרבות ב־1959.

³ לפירוש עבודותיה בישראל ראו רוטנברג (2010).

⁴ אלסקובסקי היתה רקדנית ראשית בלהקתה של קראוס, גלוק ושחם היו שתי מבצעות ויוצרות שהתחנכו על המסורת של מחול מודרני אמריקני.

⁵ רקדנים: רינה שחם, אורי אורן, לאה לוינ, אברהם צורי, אביבה נמר, נעמי בן־דוד, אמנון כהן, עפרה בן־צבי, אהוד בן־דוד, זאבה כהן ויהודה בז'רנו.

⁶ אשל (1991) כותבת ששכר הגברים היה 125 לירות בחודש, מכיוון שלא פירנסו משפחה.

⁷ בוועדה זאת היתה חברה הברונית בת־שבע דה רוטשילד, שלימים הקימה את להקות המחול בת־שבע ובת־דור. התורמים למפעל היו קרן לינה רובינס, קרן רבקה הרקנס והרב ארתור לליווילד מקליוולנד.

⁸ משתתפים: קריין: יצחק בן־נסים, שמרל: יוסי קיפניס, אשתו: דליה חרל"פ.

⁹ משתתפים: קריין: יוסף קיפניס, חייל: יצחק

בן־נסים, שטן: שמעון סיאני, נסיכה: רינה שחם.

¹⁰ לקראת היציאה לחו"ל עם ההפקה הצטרפו חלק מרקדני בת־שבע, שלהקתם היתה שרויה במשבר (גלוק, 2006).

¹¹ לותר רקד עם סוקולוב כסטודנט בג'וליארד, בהפקה של*חדרים* (1955) בלהקת אלווין איילי, וכחבר בלהקת London Contemporary Dance Theatre.

¹² באותה תקופה היא היתה הכוריאוגרפית היחידה, חוץ מגרהאם, שהוזמנה להרים לבת־שבע תוכנית שלמה.

¹³ רקדנים: דליה ברקאי, אליס כהן, דיאנה אדלשטיין, דפנה אייבינדר, ליאורה גרוסמן, מירי יעבץ, טליה כדורי, ליאורה קוסי, איבי ליפשיץ, ענת מרנין, מיכל שחק, נאווה זיו וענת שרון.

¹⁴ רקדנים: לאה אברהם, נירה פז, פמלה שרני, שלי שיר, דבי סמוליאן, נורית שטרן, ג'יי אוגן, פר־אולוף פרנולנד, אמיר קולבן, דאגלס נילסן ודוד עוז.

¹⁵ רקדנים: לאה אברהם, סאלי אן פרידלנד, רות קליינפלד, פמלה שרני, שלי שיר, דבי סמוליאן, אילנה טון, ג'יי אוגן, פול בלום, פר־אולוף פרנלונד, אמיר קולבן ודוד עוז.

¹⁶ רקדנים: תמנע יריאל, אפרת לבני, איריס פרנקל, מרת רייפלד, זכרי דגן, שלמה זגה, חגי סורצקי ומייק לויין.

¹⁷ שחקנים: תחיה דנון, רחל מרקוס, פיני הלר, עזרא כפרי, עמי טראוב. רקדנים: אירית גולד, ליאורה גרוסמן, מירי יעבץ, מיכל ישראלי, שי לוי, וצורפו אליהם: רון בן־ישראל, אטנאסיוס גאדאנידיס, שמשון קריסטל.

¹⁸ רקדנים: שלי שיר, דויד דביר, נירה טריפון, עודד הררי, אליס דור־כהן, אמיר קולבן, עם חיים און, איריס גיל, נתן גרדה, ארז לוי, גיל נגרין, גליה פאבין, גרי פיינגולד, איריס פרנקל, רטו שלנינגר, יוסי תמים.

¹⁹ משתתפים: אילנה בדש, עפר בן־דור (אורח), יואב דלל, יעל פיילר (אורחת), אורנה גלפנד, אברהם הורוביץ, ציפורה ליכטנשטיין, ויקי מורן, ליאור נחמן, דני רות.

²⁰ רקדנים: אברהם: מרדכי אברהמוב, יצחק; עפר חלף, שרה: זיוה שוחט, הגר: חנית רפאלי, ישמעאל: אלברט סויסה. קריינים: רוזלינד גלזר, ארתור אינגרם, חליל חאלד, חנה יפה, רובין טויט.

²¹ לגוטליב היה תפקיד מרכזי בהבאת סוקולוב לישראל בשנת 1953.

ביבליוגרפיה

אוהד, מיכאל. *דבר השבוע*. 1962 (גזיר עיתון, חסר תאריך מדויק ומספר עמוד).

אורנשטיין, יהודית. התוכנית השלישית בתיאטרון הלירי. הארץ. 1963 (גזיר עיתון, חסר תאריך מדויק ומספר עמוד).

אשל, רות. *לרקוד עם החלום: ראשית המחול האמנותי בארץ בישראל 1920–1964*. ספרית הפועלים, הספרייה למחול בישראל. 1991.

בן־ישראל, רון. יומן עבודה: אנה סוקולוב מכינה את ההצגה "כנפיים". *מחול בישראל*. שנתון 1980. עמ' 22–26.

בן־מאיר, א'. "'התיאטרון הלירי"' בתוכניתו השלישית. 1963 (גזיר עיתון, חסר שם העיתון, תאריך מדויק ומספר עמוד).

גלוק, רינה. *להקת המחול בת־שבע 1964–1980: סיפור אישי*. ירושלים: כרמל, 2006.

דה־פלינג, מני. "'חדרים' במצב טוב: יצירתה של אנה סוקולוב בלהקת 'בת־שבע'". (גזיר עיתון, חסר שם העיתון, תאריך מדויק ומספר עמוד).

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

ירון, אליקים. התיאטרון הלירי בתכניתו השלישית. 1962 (גזיר עיתון החסר שם העיתון, תאריך מדויק ומספר עמוד).

מישורי, נתן. מ"התיאטרון הלירי" ועד ימינו. *מחול בישראל*. שנתון 1978/1979, עמ' 10–15.

מנור, גיורא. מחול הכסאות הבוודים. 1976 (גזיר עיתון החסר שם עיתון, תאריך מדויק ומספר עמוד).

מנור, גיורא. יוצרת של שלוש ארצות־מולדת: אנה סוקולוב 1912–2000. *מחול עכשיו*. גיליון 2, יולי 2000, עמ' 18–20.

מנור, גיורא. *דרכה הכוריאוגרפית של שרה לוי־תנאי*. תל אביב: הוצאת מרכז אתני בינתחומי ענבל, 2002.

נהור, אשר. הזיווג לא עלה יפה. *ידיעות אחרונות*. 8.7.62 (גזיר עיתון החסר מספר עמוד).

נהור, אשר. על טהרת התנועה המופשטת: התיאטרון הלירי של אנה סוקולוב – תכנית שניה. *ידיעות אחרונות*. 14.10.62 (גזיר עיתון החסר מספר עמוד).

רוטנברג, הניה. רשימת עבודותיה של אנה סוקולוב בישראל. *קולות המחול*. 2010. נדלה בתאריך 7.2.2010. http://www.dancevoices.com/he/dance-in-israel/129-2010-02-06-21-02-54.

רייכלר, אילן. "'על החלומות' – תכנית ב' של להקת א. סוקולוב: על תכנית ב' של להקת א. סוקולוב". *למרחב*. 1962 (גזיר עיתון החסר תאריך ומספר עמוד).

תירם, עודד. תכנית ב' בתיאטרון הלירי. 1962 (גזיר עיתון החסר שם עיתון, תאריך מדויק ומספר עמוד).

Brin Ingber, Judith. Shalom: Hellow or Goodbye to Israeli Modern Dance After the American Invation? *Society of Dance History Scholars*. University of California, Riverside, 1992, pp. 243-253.

Warren, Larry. *Anna Sokolow: The Rebellious Spirit*. Princeton, NJ: A Dance Horizons Book. 1991.

מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010 | 23

רבות מן היוזמות היותר חשובות בתחומי האמנות נרקמות בידי משוגעים לדבר. לפעמים בא אחריהם חצנאט שמרצף במזומנים את דרכם להגשמת החזון, לפעמים לא. לפעמים עולה בידם של בעלי החלומות לגייס למפעלם קבוצה של תומכים, עוזרים אושותפים, המצליחים לממש את הרעיון בעזרת תרומות זעומות. על האחרונים נמנית עמותת מיה ארבטובה, שהצליחה לקיים פרויקטים חינוכיים ותרבותיים לתפארת בתקציב צנוע של כ־100 אלף שקל בשנה, רובו המכריע מתרומות פרטיות.

ב־26 בדצמבר 2009 העניקה העמותה אות הוקרה לנירה פז – המשוגעת לדבר, בעלת החלומות הבלתי נלאית ומנוע הטורבו שמאחורי פעילותה (שעשתה הכל בהתנדבות). באירוע ציינה העמותה 20 שנות פעילות, שכללו ארגון של תחרויות בלט נושאות פרסים, עריכת ערבי גאלה שבהם השתתפו החטיבות העליונות של בתי הספר לבלט ברחבי הארץ וסולנים אורחים מרחבי תבל וכינוס של סדנאות בלט לתלמידים, בהדרכת מורים מישראל ומחו"ל. את מגוון הפעילויות הללו מכתירה למעשה פעילות אחרת, המקנה תוקף לעצם קיומה של העמותה ולתכלית שלשמה נוסדה: הנצחת שמה של מיה ארבטובה, רקדנית וחלוצה בתחום הוראת הבלט בארץ. אלבום מפואר, שופע תמונות ועתיר עניין הסוקר את מפעלה של ארבטובה (שנכתב ונערך על ידי רינה שרת והופק על ידי העמותה), מוצע לרכישה באתר האינטרנט של העמותה.

הנצחתם של מורים לריקוד היא משימה שמקבלים על עצמם תלמידיהם, אלה שמשנת המדריכים רשומה בגופם. אם יש משמעות להעברת מסורת אמנותית מדור לדור, היא מתגלמת במיטבה בתחום המחול. העברת הזיכרון למשמרת הדורות הבאים היא לב־לבה של אמנות זו, הנמסרת מיד ליד, ואולי מוטב לומר, מרגל לרגל, השוזרת בדרכה מעין חוט כוריאוגרפי: מתווה חי ורוטט של תולדות. הסיבה לכך אינה העדר כתב תנועה (כאלה יש היום למכbir), אלא העובדה שהגוף, כשלעצמו, חומק מכל אמצעי תיעוד דו ממדי. הקורפוס של המחול נתון לעולם בתוך הגוף הרב ממדי, החי. יתר על כן – מורים למחול ממעטים להעלות תיאוריות על הכתב, אבל מסירת הידיעות שבידיהם באופן מעשי מטמיעה בתלמידיהם לא רק את ה"מה"

אלא גם את ה"איך" ואת אופן ההעברה, כלומר, לא רק את רזי הביצוע אלא גם את אמנות ההוראה עצמה.

כינון העמותה על בסיס זה מאיר עניין שבדרך כלל נעדר משדה הראייה הציבורי: הכשרת

נוטים לשכוח שהתנופה הטבעית תחזיר אותה תמיד לצד השני. רקדן הניצב באור הזרקורים חוזר יום אחר יום להתאמן ב"פלייה" בסטודיו השקט. חייו הם מעבר מתמיד בין אפרוריות לאופוריה וכדי שיוכל לשרוד ולהתפתח הוא נזקק, בין השאר, בדיוק לתכונה הזאת: היכולת

"עמותת מיה ארבטובה" העשורים הראשונים ליאורה בינג-היידקר

רקדנים, כחלק ממכלול רחב יותר של יחסי מורה־תלמיד־אמן־קהל, שסביבם מתנהל השיח המחולי. לטעמי, ערכה הגדול של פעילות העמותה, שעניינה הראשון והמרכזי היה "תחרות מיה ארבטובה לבלט", הוא עצם התייחסותה, גם אם בדרך עקיפה בלבד, לקשר האמיץ שבין החצר האחרית של עולם הבלט, הממשק שבין מורה לתלמיד, לבין חזיתו הבימתית הנוגעת ליחסי רקדן וצופה. אם פעילות העמותה לא עוררה תהודה תקשורתית מספקת, סביר להניח שהסיבה לכך נעוצה בראש וראשונה בעובדה שבאמת אין שום זוהר בלימוד, ואולי גם אסור שיהיה. כוכבים אינם נולדים לפתע, גם אם התגלותם לאור הזרקורים מתחוללת לכאורה כהרף עין. ביחסים המורכבים שבין עולם הזהר לעולם הצללים של אולפני המחול, המטוטלת נוטה לפעמים יתר על המידה לצד אחד, ואז אנו

לחיות לקצב המטוטלת. הדיכטומיה שבין שני הקטבים עומדת גם ביסוד הניסיון לאמוד את ערכן של תחרויות בתחומי האמנויות. מצד אחד תחרות מחול היא אירוע מכובד, שהכל מכירים בתרומתו החשובה לקידום מצוינות בתחום. מצד אחר, רבים רואים בתחרויות תופעה המעוררת דחייה ותיעוב עמוק, בהיותה אירוע אנטי־אמנותי ואנטי־חינוכי מובהק. "תחרויות הן לסוסים, לא לאמנים", אמר בלה ברטוק. הפילוסוף היהודי קרישנמורטי, שאמר כי למידה אמיתית מתרחשת רק כשרוח התחרות פנה, ביטא היטב גם את האני מאמין של משה פלדנקרייז, שסבר כי תנאים של למידה מנוגדים מכל וכל לתנאים של תחרות. קשר חיובי בין תחרות ללמידה או בין תחרות לאמנות הוא אולי עניין מופרך, אבל דומה שהקשר בין מצוינות לתחרויות כלל איננו מוטל בספק. לזכותה של

תחרות מיה ארבטובה ייאמר שהיא הצליחה, בדרכה, ללהטט בין הקצוות. לא רק בין הזיעה לזוהר, אלא גם בין חינוך ואמנות לברק טכני ותחרותיות. בתוך כל אלה, מארגני התחרות הצליחו להימנע מלחטוא בניתוק הקשר בין עבודה לתוצר.

ראוי לשאול אם התחרות הסתפקה ברישום הטלטלות, השינויים וההתפתחויות שפקדו את הבלט הישראלי בשני העשורים האחרונים – באמצעות המראה שהציבה לפני העוסקים בתחום – או שמילאה בעצמה תפקיד משמעותי ביצירת השינויים ובנייתובם. האם התחרות העלתה את קרנו של הבלט הקלאסי בישראל ושיפרה את רמתו? האם יש כיום, באופן יחסי לגידול האוכלוסייה, יותר אולפנים, יותר מורים ויותר תלמידים העוסקים בבלט באופן מקצועי יותר והאם יש לתחרות מיה ארבטובה קשר ישיר לכך?

קשה להשיב על כל השאלות האלה. המשתנים רבים מכדי להסיק מסקנות חד משמעיות. יתר על כן, כיום לא ידוע לי על סטטיסטיקה רשמית כלשהי הממפה את התחום. עם זאת, גלוי וידוע שאולפנים בעלי מוניטין נסגרו (בת־דור, למשל) ואחרים עלו לגדולה. מורים נפלאים הלכו לעולמם (ג'נט אורדמן, קאי לוטמן, שילה לוי, נתניה רימון, מרים רייף ועוד רבים) ואחרים באו במקומם. בעשרים השנים האחרונות חל שינוי מהותי נוסף בתחום החינוך למחול, עם פריחתן של מגמות מחול בבתי הספר, בעוד אי אלו אולפנים רציניים נמחקו מן המפה; ועדיין לא דיברנו על תחרויות מחול טלוויזיוניות, שגנבו את לב הציבור על חשבון תחרויות הבמה. לרגעים נדמה היה שהבלט הקלאסי מאבד אחיזה ולעתים נדמה שההיפך הוא הנכון וסגנון זה דווקא תופס גובה. כך או כך, מארגני התחרות לא אמרו נואש. ההצגה נמשכה, בשינויים קלים, עם כיוון הרוח ונגדו. התחרות, בניהולה של פז, תמיד כיבדה את המורים ואת התלמידים. היא השתדלה ואף הצליחה להתייחס בכובד ראש לעצם הלמידה, לקדם אותה ואף להשביחה. העמותה, למשל, התמקדה בתחום ה"פה דה דה" (pas de deux), שמטבע הדברים לא זכה לטיפול הולם במסגרות החינוכיות המצויות. סדנאות אלה, שהעמותה יזמה בשיתוף עם מתא"ן, וסדנאות נוספות עם סוזן פרל, מרטין פוטקה וראובן פורמברג, תרמו גם לתלמידים שלא השתתפו

בתחרות באופן פעיל והביאו להרחבת הדעת בקרב דור שלם של תלמידים. חבל שחלק ניכר ממשתתפי התחרות מצאו את עצמם בסופו של דבר מחוץ לגבולותינו. לא זה המקום להיכנס לעובי הקורה ולבחון את תחום החינוך למחול לעומקו, לא כל שכן את מרחב המחיה של הבלט הקלאסי בישראל. אולם העמותה – בדרכה שלה – מצאה פתרון א־הוג גם לסוגיה זו. היא הזמינה חלק מבוגרי התחרות העובדים באירופה ובארה"ב להשתתף במופעי הגאלה שיזמה, לצד מספר נכבד של רקדנים ישראלים נוספים הפועלים בחו"ל.

הכרטיסים למופעי הגאלה נחטפים היום כמו לחמניות חמות ("בשנים הראשונות צריך היה לרוץ אחרי האנשים שיקנו כרטיסים"), פעילותה של העמותה לעידוד הבלט הקלאסי כתופעה



בימתית נותרה אפיזודה שולית בלבד. נירה פז, שתפרוש השנה מניהול התחרות, סבורה שהדבר קשור בעובדה שהתחרות פונה לקהל צרכנים צעיר. ייתכן שהצדק עמה. ובאמת, מי מתעניין בבלט מלבד קהילה קטנה של מורות לבלט, של ילדות טובות עם קוקו וטוטו ומקסימום כמה נערים עדינים? ייתכן שהצדק אתה. הלב מתקומם ומדמם, אבל מטוטלת – דרכה לחזור וחינוכו האסתטי של האדם אולי עוד ישוב לתפוס את המקום הרם הראוי לו, ברוח חזונו של שילר. בינתיים לא נותר אלא להסיר את הכובע בפני העמותה ובפני נירה פז על מפעלם הנאה ולהחזיק אצבעות שיהיה לו המשך ראוי בעתיד.

פרטים על פעילות העמותה אפשר לקרוא באתר המקוון שלה: www.arbatova-competition.com

יונת רוטמן

רבים מכירים את יהודה מאור כרקדן בולט בלהקת בת־דור בשנות ה־70, אז הופיע כפרטנר של ג'נט אורדמן לא מעט פעמים. מעטים יחסית יודעים על הקריירה המפוארת של מאור ב־30 השנים האחרונות, שבהן חי בארצות הברית, כמורה אומן לבלט קלאסי (Ballet Master). המוניטין שצבר משכו אל הסטודיו שלו בסן־פרנסיסקו רקדני בלט מכל העולם וביניהם אמנים מפורסמים כמו רודולף נורייב (Nureyev), נטליה מקרובה (Makarova), מיה פליסצקאיה (Plisetskaya) ואחרים. אתאר כאן את ההיסטוריה שלו כמורה אומן, את המתודולוגיה שבה הוא משתמש, את אופן העבודה שלו עם אמני הבלט המפורסמים ואת תפקידו החדש בכפר המחול בגעתון. הציטוטים הנכללים בכתבה לקוחים מראיון שקיימתי עם מאור בגעתון ב־22 בינואר 2010.

יהודה מאור –

מאור נולד בקיבוץ יגור ב־1945. לדבריו, מגיל צעיר ידע שהוא רוצה להיות רקדן. המורה הראשונה שלו בקיבוץ היתה קטיה דלקובה, ששהתה זמן קצר ביגור עם בעלה פרד ברק והיתה בין המורים הראשונים שפעלו בישראל והיו בעלי הכשרה במחול מודרני אמריקני. בגיל 10 החל מאור לרקוד אצל ירדנה כהן בחיפה, ובד בבד רכש השכלה בבלט קלאסי בסטודיו של ארכיפובה גרוסמן וגם בתל אביב, אצל מיה ארבטובה.

ב־1965, כשהיה בן 20, עבר מאור לגור בתל אביב. "כשהגעתי לתל אביב לקחתי שיעורים בסטודיו של להקת בת־שבע", הוא מספר. "במקביל הייתי בין התלמידים הראשונים של ג'נט (אורדמן) עוד בתקופה שלימדה במרתף קטן, ולפני ששימשה מורה בלהקת בת־שבע. בזכות ההיכרות שלי עמה, היא הזמינה אותי להצטרף ללהקת בת־דור שנוסדה ב־1967".

למאור סיפורים רבים על התקופה שבה רקד בלהקת בת־דור, בשנים 1967-1978, ועל הקשר המיוחד שלו עם אורדמן. לדבריו, "לצד הקשיים,

בלהקת בת־דור ניתנה לי הזדמנות להכיר אנשי מחול מובילים – כוריאוגרפים ומורים – מכל העולם. בזכות נדיבותה של בת־שבע דה רוטשילד הכרנו את עולם המחול הבינלאומי". בין המורים והכוריאוגרפים שאצלם למד בלהקה היו אינסה אלכסנדרוביץ' (Alexandrovich) מהבולשוי, בנג'מין הרקבי (Harkarvy), שבאותה תקופה ניהל את בית הספר ג'וליארד בניו יורק, איילין וורד (Ward) וקנט מסון (Mason) מהבלט המלכותי הבריטי ועוד.

בשנים 1978-1980 רקד מאור באופן חלקי בלהקת בת־דור ורוב הזמן שהה בניו־יורק, שם החל ללמוד וללמד. "באותן שנים כבר הייתי רקדן מבוגר וסבלתי מדלקת בגיד אכילס, שגרמה לי כאבים", הוא מספר. "המפנה חל כאשר התחלתי לקחת שיעורים אצל המורה מגי בלאק (Black), שגרמה לי לעבוד על הגוף בצורה נכונה". בלאק היתה מורה מפורסמת



יהודה מאור ונטליה מקרובה
Yehuda Maor and Natalia Makorova

נפרד שקיבלה בסטודיו, היא לקחה שיעורים עם כל הרקדנים ולא למדה אצלי באופן פרטי. כאשר היתה נכנסת לשיעורים, מקרובה התנהגה כמו אחרון התלמידים. כל הגינונים שמאפיינים רקדנים במעמדה נעלמו ברגע שהחלה לעבוד בסטודיו. תכונה זו איפיינה את כל הרקדנים, מפורסמים יותר ומפורסמים פחות, שעבדו אצלי בסטודיו". מקרובה למדה אצל מאור ארבע שנים. בתקופה זו, אף על פי שכבר רצתה לפרוש בשל גילה המתקדם, החליטה – במידה רבה בזכות השיעורים אצל מאור שחיוזקו את גופה – להמשיך ולרקוד. "בעבודה עם מקרובה למדתי הרבה מאוד דברים. רק אחרי ההיכרות עמה ועם דרך עבודתה התחלתי ללמד שיעורים על פוינט", הוא מספר.

מאור מתאר את שנות ה־80 וה־90 כשנים פוריות שלו כמורה, שמצד שני לוו בעצב מכיוון שרבים מהרקדנים שהכיר הלכו לעולמם בשל

Ballet Master

מחלת האיידס. אחד הרקדנים המפורסמים שמתו מהמחלה היה נורייב. בתחילת שנות ה־90 הוא הגיע לסטודיו של מאור כשכבר היה בשלבים מתקדמים של המחלה, ולכן קיבל שיעורים פרטיים. "למרות הסיפורים ששמעתי מהרקדנים שעבדו עם נורייב על אישיותו הנוקשה ועל התנהגותו כלפי רקדנים, בשיעורים שלי הוא התנהג כתלמיד למופת. הוא היה קשוב, קיבל הערות ועבד בצורה מאוד יסודית".

מתחילת שנות ה־80 מאור עשה לעצמו שם של מורה אומן לבלט קלאסי. הוא הוזמן ללמד בבתי ספר מובילים ובמרכזי מחול בארצות הברית ובאירופה, דוגמת Broadway Dance Center, Salzburg Experimental Dance Academy, California Dance Art ועוד. במשך שנה היה מנהל האקדמיה לאמנויות הבמה בהולנד, הוזמן ללמד כמורה בלהקות מחול חשובות כמו להקתו של אלווין איילי (Alvin Ailey American Dance Theater), בבלט סקיפנו (Scapino Ballet), בבלט קולברג (Cullberg Ballet), בבלט האמריקני (American Ballet Theater) ועוד.



כל השנים הללו שמר על קשר גם עם הקולגות בישראל. הוא הוזמן ללמד בלהקת בת־שבע ובלהקת המחול הקיבוצית. לפני כשנה וחצי הוזמן על ידי להקת המחול הקיבוצית לעבוד בארץ ומאז קבע את משכנו בכפר המחול בקיבוץ געתון.

במסגרת עבודתו שם הוא מנהל את פרויקט "מסע" מטעם הסוכנות היהודית. הפרויקט נועד להביא לכפר המחול רקדנים מכל העולם. הרקדנים באים לגעתון לחמישה חודשים, שבהם הם רוקדים ולומדים על ישראל. לאחר מכן, בשובם לארצותיהם, הם אמורים לשמש מעין שגרירים של ישראל. לפני בואם לפרויקט מאור מקיים אודישנים בחו"ל ובזכות המוניטין שלו מגיעים רקדנים רבים לפרויקט. חלקם אף נשארים בארץ לאחר תום הפרויקט, כרקדנים וכמתלמדים בלהקת המחול הקיבוצית הצעירה.

בד בבד עם ניהול פרויקט "מסע", מאור עובד כמורה באולפן המחול בגעתון, בסדנה ובלהקת המחול הקיבוצית. כשהוא מתבקש לחוות דעה על רמת המחול בישראל ועל

הרקדנים כאן, אומר מאור: "הרמה של המחול המודרני מאוד גבוהה. יש הרבה ריקודים יפים ויצירתיים, בהשוואה למחול המודרני בארצות הברית. המחול בארץ מאוד מתקדם ויש ליוצרים ולרקדנים הרבה מה להציע. עם זאת, לרקדן הישראלי יש הרבה מה ללמוד בשיעורי הבלט הקלאסי. בארץ אין מסורת של הוראת בלט ואין מספיק כבוד למעמד המורה. בארצות הברית לא מקובל, כמו בארץ, לענות למורים, לדבר באמצע השיעור, להציע הצעות או לצאת באמצע השיעור".

מאור מדגיש שדווקא אצל התלמידים הצעירים הוא מגלה יותר משמעת ונכונות לעבוד, אבל החשיפה שלהם לרקדנים מקצועיים מקנה להם גינונים שמפריעים להם לעבוד. עם זאת, הוא מוסיף, "למרות שלהרבה רקדנים מקצועיים קשה עם הגישה שלי, מכיוון שהם למדו בארץ לפי הגישה הרוסית שרווחת בהרבה בתי ספר, חלק מהם מפנימים את שיטתי, משתמשים בגוף בצורה נכונה ומצליחים לשפר את היכולת הטכנית".

אחת מתקיימים בה הספונטניות והתכנון; הפעולה שנובעת מתשוקה; הצורה שנבנית מהגשמה של יצירת אמנות, מספונטניות ומרגש (שם, עמ' 178).

ברצוני לבחון את תהליך היצירה על סמך ההיבטים הנדונים. מה קודם למה בתהליך היצירה: האם מתחילים מרעיון ומחפשים את השפה הצורנית שלו, או שמא הגוף מדבר בשפתו ואז, בשלב מאוחר יותר, הצורה מתחברת אל מחוזות הנפש? בנוסף לכך ייבחן **הקשר** בין תהליך היצירה **לתוצאה הסופית**: האם תהליך שנובע מחקר של צורה מסוימת יהיה צורני בלבד, או שמא הדברים אינם כה הדוקים? האם בסופו של תהליך ריקוד הוא תמיד אקספרסיבי?

בעמוד זה: היית בסרט? מותה של גברת מאת ענת דניאלי,

רקדנים: מורן אברגיל, לילי לדין, דורון רז, אורן טישלר, צילום: דורית טלפז

This page: Have you been to the Movie: Death of a Lady? by Anat Danieli, dancers: Moran Abergil, Lili Ladin, Doron Raz, Oren Tishler, photo: Dorit Talpaz

בעמוד הבא, תמונה עליונה: היית בסרט? מותה של גברת

מאת ענת דניאלי, רקדן: אורן טישלר, צילום: דורית טלפז

Next page, up: Have you been to the Movie: Death of a Lady? by Anat Danieli, dances: Oren Tishler, photo: Dorit Talpaz

בעמוד הבא, תמונה תחתונה: רעש לבן מאת נועה ורטהיים,

להקת ורטיגו, צילום: גדי דגון

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

שרון טוראל

במאמר זה אני מבקשת לבחון שני היבטים של הריקוד – ההיבט הצורני (form) וההיבט הרגשי (feeling) – כפי שהם באים לביטוי בהרצאותיהן של היוצרות ענת דניאלי ונועה ורטהיים. שתיהן דנו בהיבטים אלה בדרך זו או אחרת, כשתיארו את תהליך היצירה שלהן וסיפרו מה עובר עליהן בבואן לסטודיו. מבחינת האמן, הסטודיו הוא המקום הראשון שבו נבחנות הקונספציות, נבדקת הפילוסופיה האמנותית ומתגבשים הרעיונות (Langer 1953, p. 9). קונסטרוקציה של ריקוד מקורה בהתנסות ריקודית של האמן בסטודיו. ההתנסות עצמה היא שמביאה לגלעין, לאקורד הבסיסי של הריקוד, שממנו כל השאר הולך ומתגבש (שם, עמ' 206). השימוש המפורסם ביותר בעקרונות אלה, צורה ורגש (form and feeling), נעשה באמצעות החלת המושגים שטבע ניטשה, אפולוני מול דיוניסי, על כל יצירת אמנות, צורנית או אקספרסיבית באופן טהור. קורט זקס (Curt Sachs) מכנה זאת אתוס מול פתוס (Langer, p. 17). הניה רוטנברג בוחנת את המתח בין שני קצוות אלה כמתח בין הפשטה (abstraction) לבין הבעה (expression). תהליך ההפשטה נעשה באמצעות הדגשת צורות יסוד בריקוד, ואילו תהליך ההבעה עוסק ביכולת הביטוי היציריתית והאישית של האמן (רוטנברג [א], 2000, עמ' 12).

הדיון מורכב, מכיוון שאין מדובר במושגים לוגיים בעלי קוטביות מנוגדת, האחד שלילי והאחר חיובי. כשמדברים על רגש, האסוציאציה היא ספונטניות, ללא פורמליות צורנית ואולי אפילו בהעדר צורה. צורניות טהורה, לעומת זה, מרמזת על פורמליות, על סדר או חוק ועל חוסר feeling (Langer, p. 17). הסתירה יוצאת הדופן ששוכנת באמנות המחול היא, שבעת ובעונה

שאחת מהן מסמלת את השנייה (שם, עמ' 27).

מיפגש עם היוצרות

נועה ורטהיים פתחה את הרצאתה בהצגת השאלה "איך מחברים גוף לרעיון שבא מהמוח"



של חיי יומיום ויצירה בכפר אקולוגי. בין השניים אין ניתוק כמו זה שחשה כשחיה בעיר. צניעות, חיסכון ושמירה על הסביבה ברמה הרעיונית הכתיבו חיסכון תנועתי כמו בשיטת פלדנקרייז: מינימום של מאמץ בתנועה. מתוך רעיון זה פיתחה ורטהיים, תוך כדי עבודה עם



מחדש ליקום, לאנגריית החיים הקושרת אותנו לאדמה, לבני האדם. לשוב להיות חלק מהשלם ולא להשתלט עליו", כפי שנכתב בתוכנייה המלווה את היצירה. עם זאת, "לא נכון להתאהב ברעיון ולאנוס את התנועה. היצירה אומרת לי מהו" (ורטהיים, 2009). נראה כי אף על פי שהתהליך מתחיל ברעיון, חשוב לתת לגוף להגיב לרעיון זה, "כמו מתוך אינסטינקט" (שם).

האמצעים התנועתיים (form) של ורטהיים הם שפה אישית שמשלבת תנועה יומיומית עם תנועה זורמת המבוססת על אלתור במגע (contact improvisation) ואמנויות לחימה מהמזרח, עם תנועה מהירה, פיסית, מקוטעת ומלאת סכנות. גם מרחב התנועה נע בין מרחב אישי המתקיים על ציר אנכי, ההתרחקות מהרצפה וההתקרבות אליה, כפי שתואר, לעומת תנועה שפורצת את גבולות הגוף החוצה אל מרחב כללי, ואז יש נפילות וגלגולים. בעבודה יש קטעי סולו מדיטיביים, לעומת קטעי קבוצה מהירים, נזרקים ובועטים. המוסיקה מוסיפה לרעש התנועתי, חלק מהתלבושות מזכירות מותגים ויש גם תלבושות עם גוון אישי המאפשר ביטוי ייחודי, כפי שאומרת רוטנברג: "ייצוגי טבע מול ייצוגי התרבות" (2008, עמ' 10).

להיכנס לתהליך העבודה עם סיפור... החומר התנועתי מגיע ממקומות גרפיים של קומפוזיציה... נוח לי להתחיל מהחומר התנועתי... המוטיבציה שלי היא בתנועה (בצורה), זה העיסוק שלי... המחול כבחירה תנועתית ולא כאלמנט דרמטי. אפילו טענו נגדי שהעבודה 'מהלכים מתוכננים לשקט' איננה עבודה לקהל, אלא למי שמתעסק בקומפוזיציה. השפה בסטודיו מאוד גרפית, עניינית, תנועתית" (שם). ואכן, בביקורת שכתבה רות אשל על *היית בסרט? מותה של גברת* (בכורה ב־2007), ניכר כי הניתוח הוא גרפי: "דניאלי מוכרת כאמנית עם טעם מעודן ומינימליסטי, הרקדנים טובים וכך גם הביצוע של החומרים התנועתיים. הרקדנים נעים במדייק באוניסונו בחלל כאילו היו אדם אחד וכשהם מתפרקים להרכבים קטנים יותר ניכרת השפעה של אימפרוביזציית מגע. שמירת מגע בין הרקדנים שמובילים זה את זה, דוחפים, מתגלגלים, מפעילים זה את זה כאשר כל תנועה מובילה לפתרון תנועתי חדש שמכנס או פורש את הרקדנים במרחב" (אשל, *הארץ*, 15.7.2007).

דניאלי מתארת תהליך שתחילתו בצורה. היא נכנסת אל הסטודיו ויוצרת חומר תנועתי שמקורו במקומות גרפיים. אחד הכוריאוגרפים שעסקו בצורה באופן מובהק היה מרס קנינגהם (Merce

ביצירותיהן של ענת דניאלי ונועה ורטהיים

צילום: דורית טלפז, היית בסרט? מותה של גברת מאת ענת דניאלי, 2007

(Cunningham). לא בכדי דניאלי מספרת שלמדה אצלו שנים אחדות ושהשפעתו עליה היתה רבה (הרלב, 2001, עמ' 54). גם לנגר טוענת, בדיוק כמו שדניאלי מתארת את דרך העבודה שלה, כי צורה הולמת ושלמה צריכה להיות נקודת המוצא – אם הריקוד הוא אמנות צורנית. איך צורה יכולה להיות נקודת מוצא לתגובה רגשית? ייתכן שכאן מונח סוד הריקוד, בניית האשליה על ידי עולם סמלי (Langer, 1953, p. 178).

עם זאת, מאוחר יותר טענה דניאלי בהרצאתה, כי "מתוך החומרים התנועתיים מתחדד נושא... זה כמו חפירה ארכיאולוגית, אט אט עולה השם המפורש ואז עובדים בצורה יותר מילולית... החומר התנועתי הוא כמו פתח שפותח את כל הצינורות... בהתחלה זו התנועה, אחר כך הדברים מציפים". דניאלי מתייחסת בתחילה רק אל הצורה ועם זאת היא טוענת כי "הצורה מכילה את הרגש ואת התוכן, אין הפרדה בין

הרקדנים, את התנועות לריקוד: לאחר שנבדק החיסכון התנועתי, היא פיתחה וריאציות על חיסכון תנועתי זה. למשל, שימוש בהיפוך: יהיה מקסימום תנועה כקונטרסט, או שמה שמעל לקרקע יהיה באוויר. חוקים נוספים נכנסו לתהליך היצירה, כמו שוויון בין האיברים (ורטהיים, 2009).

צילום: דורית טלפז, היית בסרט? מותה של גברת מאת ענת דניאלי, 2007

מתוך הרצון לחזור אל האדמה ולחיות חיים טבעיים יותר, נולד תהליך של חיפוש תנועה, המושפעת כל הזמן, במודעות, מכוח הכובד: "התמסרות לאדמה". "אם אנחנו על הקרקע, אפשר להיות עם פחות מאמץ. לקחת מהאדמה בצניעות ולהחזיר, כל זאת מביא בסופו של דבר אל חיים פחות מאומצים, פשוטים יותר, טבעיים יותר" (שם). "ההתנגשות בין השקט הפנימי וההתמסרות הטוטלית של הגוף לכוח הכבידה, לבין הרעש של הסביבה וה'באד' שקיים בתוכנו. רעש לבן רוצה להתמסר לכוח הכובד ולהתחבר

צורה ורגש

כדי ליצור שפה בהירה וברורה לכותב ולקורא בתהליך הניתוח, יש לברר מושגי מפתח. מהו אותו רעיון? האם רעיון הוא סמל? מהו, אם כן, סמל? אלברט קוק (Albert Cook) מדבר על קונספט או רעיון ולא על סמל. ססיל די לואיס (Cecil Day Lewis) מדברת על סמל כסימן עם משמעות מילולית, המעוגן כמוסכמה. קולינגווד (Collingwood) מדבר על סמל כסימן שנבחר בכוונה תחילה. דייוויד דאיכס (David Daiches) מדבר על ביטוי שמציע יותר ממה שהוא אומר. סוזן לנגר מסכמת ומגדירה סמל ככל רעיון או מחשבה שלפיהם אנו יכולים לעשות אבסטרקציה או הפשטה (Langer, p. 17).

כשמשחו מבוטא נכון ובאופן מלא, ההתבוננות מביאה להבנת הקונספט, הרעיון. סמל יהיה מובן בשעה שאנו מעלים בדעתנו את הרעיון שהוא מציג (שם, עמ' 26). מובן שצריכה להיות איזושהי מוטיבציה של בחירה בין שתי מערכות,

הדברים... דווקא ממקום של רגישות וכבוד לתנועה ולא ממקום של זלזול. ממקום של הבנה שהכל כל כך טעון" (2008). מדברים אלה נראה כי היא מדברת בשפה שהיא צורה, אך הצורה מכילה את הרגש.

אחרי שכל הצינורות נפתחים ועולה "השם המפורש", דניאלי ורקדניה עובדים באופן מילולי יותר. בעבודה *היית בסרט? מותה של גברת* הרקדנים התבקשו לעבוד עם דימוי של משפחה. לדעת דניאלי, משפחה היא קשר בלתי אפשרי, קרוב ותובעני, שלא ניתן לסיפוק.

לדבריה, "התוכן הפיסי מייצר את התוכן הסיפורי. כדוגמה לכך ניתנה הנחיה לרקדנים לקחת אחד את השני, כאשר הנלקח לא מתנגד והלוקח עושה זאת בתובענות. הצורה הגרפית יצרה משחקים משפחתיים, רוטינה שחוזרת בדרכים שונות, מניפולציה".

גם מתוך תיאור של עבודה אחרת של דניאלי (*לוותר על קלינט*, 2002) נראה כי זו שיטת העבודה שלה: העבודה החלה עם אימפרוביזציות של קומפוזיציות שיוצרות קשת, כדי לעורר אסוציאציה של גשרים אצל הרקדנים. דניאלי חשבה על הסרט *הגשרים של מחוז מדיסון*. מכאן התעוררה השאלה איך יכלה מריל סטריפ לוותר על התאהבות גדולה בקלינט איסטוד. שם העבודה הוביל את דניאלי לכיוונים של ויתור כסוג אחר של גבריות, סוג רך, בוגר ולא כוחני (הרלב, 2001, עמ' 50). גם כאן ניכר כי הצורה הובילה לרעיון. אולם גם אם זאת דרך העבודה שלה, בתוצר הסופי "נחשף הצופה לעבודה שקטה ותובענית שחוזרת עמוק. עבודה שצופנת הרבה סודות ואמירות קטנות ופשוטות על החיים... הנושאים חוזרים על עצמם: בדידות, תלות, חוסר יכולת להתבטא..." (הרלב, 2001, עמ' 50). לדברי אשל, נקודת המוצא היא המוות (הארץ, 2007.15.7).

אם כך, מהי התוצאה הסופית? נראה כי הדברים אינם כה הדוקים. האם ריקוד הוא תמיד אקספרסיבי בסופו של תהליך?

מהמאמר של הרלב, נראה כי עבודותיה של דניאלי צופנות הרבה סודות ואמירות על החיים. הן עוסקות בנושאים כמו מוות, בדידות, תלות וכדומה. גם דניאלי עצמה מעידה כי מתוך הצורניות הנרקדת בסטודיו נפתחים כל הברזים. על ורטהיים אומרת אשל, כי המשפטים התנועתיים שלה, באורכים שונים וללא קצב קבוע, הם כמו "פיסות מחשבה של מוח קודח" (אשל, 2008, עמ' 6).

נראה כי גם אם ורטהיים ודניאלי מגיעות אל הסטודיו מנקודת מוצא שונה, בשביל שתיהן הריקוד הוא כלי להעלות את תחושותיהן בדרך סמלית. הצורות התנועתיות הופכות לחוויה

בעלת תוכן אסתטי ורגשי ונרקמות ליצירה. לטענתה של לנגר, כל עבודה צריכה להכיל גם צורה וגם רגש (1953, עמ' 18). גם אם המוטיבציה שלהן בהיכנסן לסטודיו שונה, כלי העבודה דומים: שתיהן משתמשות באימפרוביזיית המגע ויוצרות עבודה שמבטאת רגש. יתר על כן, כשם שנועה ורטהיים השתמשה בפילוסופיית החיים של פלדנקרייז וחיפשה אמצעים צנועים כדי להגיע לחוויה השלמה, כך גם ענת דניאלי מושפעת ממנו, "מינימום מאמץ, מקסימום תוצאה... באילו אמצעים הכי בסיסיים אפשר לייצר את החוויה הכי גדולה".

המחול בישראל ברובו אקספרסיבי. אם הבלט הקלאסי מאופיין בקווים ארוכים שמקרינים ביטחון ורוע, כתוצר של היסטוריית מעמדות קבועה וברורה ועולם נוצרי מוצק ומעוגן בהיסטוריה, לדברי אשל (2008, עמ' 6), המחול בישראל מאופיין בכוח פנימי ובאנרגיות אצורות באיפוק, כתוצר לוואי של האינטנסיביות שבה אנו חיים ושל הניסיון להמשיך לחיות בעולם "כאילו נורמלי". אשל מעלה סברה נוספת – שהאנרגיות האצורות קשורות לכך שהיהודי לדורותיו, כמו גם הישראלי במדינה מוצפת שמש, הם עתירי הבעה. לא ניכור ושכלתנות יש במחול הישראלי, אלא מסר מופשט המוצג באיפוק. לטענתי, הדברים מתיישבים עם שימת דגש על תוכן הבא עם הפשטה, בלי צורך בייצוג מוגדר, אלא מתוך חיים בשלום עם הפשטה של האלוהות ועם פסוקים כמו "לא תעשה לך פסל וכל תמונה". הזיכרון הגנטי הזה חי בכל יוצר, גם אם בתת מודע, והוא מרכיב את הטקסט של הגוף ואת הפרשנות.

סיכום

ריקוד מודרני איננו שיטה, כי אם נקודת השקפה. בבסיסה עומד הרעיון כי חוויה רגשית יכולה לקבל ביטוי בתנועה (Langer, 1953, p. 178). השימוש בתנועה, באמצעי הפשטה או בסמל מאפשר לכוריאוגרף ולצופה להתרחק מנושא הריקוד, שיכול להיות רגיש או שנוי במחלוקת, וכך ניתן לדון בו בלי לגלוש לרגשנות. כדי ליצור עבודה אמנותית עם כללים משלה, יש להפחית את היסודות האישיים בריקוד (רוטנברג, 2000, עמ' 17). עם זאת, יש תחושות אובייקטיביות שעוברות דרך האמנות כחלק אימננטי מאישיותו של האמן, תחושות ורגשות שעברו בלי להתכוון, שאינם עומדים בפני עצמם, Langer, 1953, p. 20). כל יוצר נושא אתו את אישיותו ואת התימות שלו (Langer, p. 206). המרכיב הראשון באמנות הוא לרוב צורות שנמצאו בסביבה התרבותית, אשר מוצאות את מקומן בסופו של דבר באלמנטים אמנותיים פרי דמיונו של האמן (Langer, p. 179). שתי העבודות של שתי היוצרות השונות הן אקספרסיביות בתוצר הסופי, אבל מעצם העובדה שחוויה רגשית שונה מאדם לאדם, הן נבדלות זו מזו.

ביבליוגרפיה

Langer Suzanne, K. *Feeling and Form — A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York, Charles Scribner's Sons, 1953.

אשל, רות. "פריחת המחול העכשווי בישראל כיום", *מחול עכשיו*, גיליון 14, אוקטובר 2008, עמ' 3-8.

_____. "נקודת המוצא היא המוות", *הארץ*, 15.7.2007. http://www.haaretz.co.il/hasite/spages/881925.html

הרלב, שי (שטיינברג). "לה לה לה היוםון קרעחץ", *מחול עכשיו*, גיליון 4, מארס 2001, עמ' 50-55.

רוטנברג, הניה. "בין הפשטה והבעה", *מחול עכשיו*, גיליון 1 (14), אפריל 2000, עמ' 12-16. _____. *"רעש לבן: מחול אקולוגי"*, *מחול עכשיו*, גיליון 14, אוקטובר 2008, עמ' 9-11.

הרצאה של ענת דניאלי מיום 27 בנובמבר 2008.

הרצאה של נועה ורטהיים מיום 8 בינואר 2009. תוכנית ההופעה *רעש לבן*.



תלמידי מבואות עירון Mevoot Eron Students

עדה לויט – מחנכת במחול

יונת רוטמן

ראוי לשפוך אור על דמותה של עדה לויט (1927) בגיליון הנוכחי, העוסק בחינוך ובמחול. שני התחומים שזורים בחייה של לויט וכך גם ההיסטוריה של מדינת ישראל, שבה בחרה להקים את ביתה. בראיון שערכתי עמה בביתה בברקאי, לצורך הכתבה, נמצאו על שולחנה שני מסמכים המסמלים את פועלה במחול ובחינוך. האחד – קלסר ובו צילומי ריקודים לחגים בברקאי שהכינה עם תלמידיה הרבים לאורך השנים. הצילומים מלווים בהסברים והם עתידים להופיע כפרק בספר שעליו היא עובדת בימים אלו. השני – עבודת דוקטורט שנתנה לה תלמידתה שלומית עופר, שכותרתה "פיתוח שפת ייצוג סימבולית לתנועה על ידי ילדות כיתה ד'".

לויט מדגישה שכל חייה שאפה לחנך באמצעות המחול. אף על פי שעסקה במחול ברמה



ידעה לשלב בין העיסוק באמנות המחול ברמה מקצועית לבין העיסוק בתחומי החינוך והחברה.

המקצועית במחול. "למדתי חמש שנים בבית הספר למחול במנהטן, The New Dance Group", היא מספרת. "בבית הספר הזה לימדו טובי המורים למחול, כמו סופי מסלו (Sophie Maslow), ג'יין דדלי (Jane Dudley) ופרל פרימוס (Pearl Primus). כשהייתי בת 17 למדתי שנתיים גם פסיכולוגיה וחינוך ב־Brooklyn College".

לויט נולדה בברוקלין שבניו־יורק להורים שהיגרו מרוסיה. היא גדלה בבית ציוני, שם למדה עברית מאמה וריקוד מאביה. כיאה לבת למשפחה ציונית נלהבת, היתה לויט חברה בתנועת נוער (השומר הצעיר), שבה היתה פעילה ומעורבת מאוד. בתקופת פעילותה בתנועת הנוער, התגלה אצלה כישרון ריקוד. לכאורה אפשר היה לצפות כי יתפתח קונפליקט בין מאווייה לעסוק בריקוד לבין הפעילות בשומר הצעיר; אבל לויט תמיד

כאן הם מוציאים את הלחצים שלהם



תפילה, כוריאוגרפיה ובצוע: ראבעה מורקוס Prayer, choreography and dance: Rabeah Murkus

ערבית ראשונה, נפגשנו לשיחה על חינוך, מחול ויצירה.

ספרי לי על התלמידים שלך. מאיפה הם מגיעים ואילו שיעורים את מלמדת?

”אני מלמדת משנת 1990 ברוב הכפרים בגליל, וזה עשר שנים אני מלמדת רק בכפר יאסיף ובשפרעם בסטודיו למחול. התלמידים שלי מגיעים מכל אזור הגליל והצפון – כפר יאסיף, עכו, מעלות, פסוטה, מעיליא, תרשיחא, ג’דיידה, אל־מכר ואבו־סנאן. תלמידים בגיל שנתיים וחצי (אני מלמדת) תנועה לגיל הרך יחד עם ההורים – משחקי מחול קוראים לזה – ובהמשך

הוא התבלט בכמה תחומים. ראשית, מספר רב של תלמידים גברים למדו בו. לויט עודדה מאוד את המחול בקרב המין הגברי ושמה דגש רב על הכשרתם. שנית, היא עודדה את מורי האולפן להשתתף בהופעות סוף שנה, יחד עם התלמידים. שלישית, היא הקימה בשנות ה־80 סדנת מחול לבוגרי האולפן. הסדנה הופיעה באירועי מחול שונים ברחבי הארץ וגם במועצה, וקיבלה את הפרס השני בתחרות הכוריאוגרפיה על שם גרטרוד קראוס שנערכה בתחילת שנות ה־90.

בשנים 1950–1964 יצאה לויט כמה פעמים לשליחות בארה”ב מטעם הסוכנות היהודית. בתקופות אלו, לצד פעילותה בסוכנות, השתלמה באוניברסיטה בתחומי הפסיכולוגיה השונים. גם בתקופה זו גייסה את הידע שלה במחול לצרכים חינוכיים ולהעלאת נערים לארץ. ”הקמתי שם קבוצה של מחול מודרני משולב בריקודי עם, שנקראה ’מחוללי שומריה’. אחד המופעים הגדולים שבהם השתתפה הקבוצה היה לרגל 15 שנה לעצמאות ישראל”. במופע גדול זה צפו 10,000 איש.

רק ב־1965, שנה לאחר שחזרה לישראל מהשליחות בארה”ב, קיבלה לויט מטעם הקיבוץ ”ימי מחול”. ”לראשונה יכולתי לעסוק בתחומי המחול בשעות העבודה. כך יכולתי ללמד מחול יומיים בשבוע. לימדתי נערים ונערות בבית הספר האזורי מבואות עירון וגם הדרכתי קורס בסמינר הקיבוצים, בנושא ’חינוך דרך תנועה ומחול’.” החוגים והשיעורים למחול שקיימה בבית הספר האזורי מבואות עירון, עם המורים אמירה מרוז ומיכה נס, היו התשתית להקמת אולפן למחול אזורי מנשה בשנת 1975.

את תחום התרפיה במחול פיתחה לויט עם השנים. בשנות ה־80, לצד האולפן למחול, פתחה מחלקה לתרפיה במחול. בסוף שנות ה־90, אז סיימה לנהל את האולפן והעבירה את המושכות לפיט אברהמי, ניתבה את מרצה לעבודה כמרפאה בתנועה וכמנהלת של מחלקה זו.

במשך השנים היתה לויט פעילה במסגרות רבות נוספות: היא הרצתה בסמינרים על מחול וחינוך, יזמה במחלקתה קורס בתחום התרפיה במחול, כתבה מאמרים ועוד. לאורך כל הדרך טיפחה תלמידים רבים, ששמרו אתה על קשר גם כאנשים בוגרים. היא עדיין מעורבת באולפן מנשה, שאותו ייסדה, מרגישה אחריות כלפיו ונפגשת עם המנהלת החדשה שלו, דיתי תור.

בימים אלו שוקדת לויט על ספר שמסכם את פעילותה רבת השנים. בחדר העבודה שלה בביתה היא יושבת על הספה ומכתיבה את הטקסט לבעלה, שיושב מול המחשב. הספר של לויט יכיל ארבעה פרקים עיקריים. הראשון יעסוק במחול חינוכי, ובו תשתמש בראיונות שערכה עם תלמידיה הרבים; השני יתמקד ברעיונות לחוגי מחול, בעיקר בתחום היצירה והכוריאוגרפיה; השלישי יוקדש למחול בחגי הקיבוץ וילווה בתמונות ובהסברים על הריקודים השונים שיצרה לויט; הרביעי יעסוק בתרפיה ובו תציג שני מקרים שבהם טיפלה בנערות שלקו באנוורקסיה. כל פרקי הספר הם למעשה סיכום פעילותה הענפה והברוכה כמחנכת במחול.

הערות

¹ כל הציטוטים נלקחו מתוך ראיון עם לויט, שהתקיים בביתה בברקאי ב־5.1.2010.

בשנים 1950–1964 יצאה לויט כמה פעמים לרכדנית. ”חשבתי שלא אעלה לארץ מהר, ושאתחתן רק בגיל 30”. אבל הגורל רצה אחרת. ב־1947 הכירה את בן זוגה, אריה, ונישאה לו כעבור זמן קצר. באותה תקופה קיבלה מילגה ללימודים בבית הספר של מרתה גרהאם (Graham), אבל במצוות התנועה, בשל נישואיה, נאלצה לעבוד במרכז היהודי בהמילטון. בעבודתה שם גייסה את כישורי המחול שלה, לימדה מחול מודרני, עסקה בכוריאוגרפיה ואירגנה להקה שכל חבריה היו יהודים.

ב־1948 שמעה עם בעלה ברדיו את ההכרזה על הקמתה של מדינת ישראל, ושניהם החליטו לעלות לארץ. עדה הגיעה לישראל זמן קצר לפני בעלה, בסוף 1948, באוניית מעפילים. באונייה, שהיתה עמוסה נחתים אמריקנים ועולים צעירים מצפון אמריקה, הזדמן ללויט מפגש מיוחד עם אישיות חשובה בתחום המחול בארץ. ”המסע היה ארוך ומשעמם וכעבור שבוע החלטתי ללמד מחול ולרקוד עם האנשים על סיפון האונייה. בעודי מדגימה תנועות שמעתי מאחורי את המשפט 'not this way, that way' במבטא גרמני כבד. הסתובבתי לראות מי מעיר לי על תנועותי, וראיתי לפני אשה נמוכת קומה שהחלה מיד להדגים מתנועותיה”. זאת היתה גרטרוד קראוס, שבדיוק חזרה ממסע הופעות שערכה בארה”ב. במפגש ביניהן למדה לויט לראשונה על המחול בארץ והוא היה הראשון בסדרה ארוכה של מפגשים בין השתיים במשך השנים.



אדה לויט

מאז הקמתו של האולפן הקפידה לויט על שני עקרונות, העומדים לכאורה בסתירה זה לזה – הפיכת המקום לבית המעניק לתלמידים תחושה נעימה; וחתירה בלתי מתפשרת להפיכת האולפן לבית ספר מקצועי למחול, בעיקר בזכות המורים הטובים שהצליחה להביא. לויט מספרת כיצד הצליחה להביא לאולפן את רקדן להקת בת־שבע רוג’ר בריינט (Bryant):

”ראיתי אותו בהופעה עם בתי. מיד בתום הערב נכנסתי לחדר ההלבשה והצעתי לו להיות מורה באולפן”. בנוסף לבריינט, שלימד מחול מודרני בתשע השנים הראשונות של האולפן, לימדו בו מורים מקצועיים כגון אמיר קולבן, תמי בן־עמי, מרים ורובל, חפציבה אברהם, טלי חרמון־אשל, ויקטוריה גרין, דבורה הופמן, אמירה קדם, פיט אברהמי (שניהלה את האולפן לאחר פרישתה של לויט) ועוד.

האולפן למחול מנשה הצטרף לשורה של אולפני מחול בחסות המועצות האזוריות, שפעלו באותה תקופה במתכונת דומה לזו שיצרה לויט. עם זאת,

לויט מספרת שמלכתחילה ראתה את עצמה כרקדנית. ”חשבתי שלא אעלה לארץ מהר, ושאתחתן רק בגיל 30”. אבל הגורל רצה אחרת. ב־1947 הכירה את בן זוגה, אריה, ונישאה לו כעבור זמן קצר. באותה תקופה קיבלה מילגה ללימודים בבית הספר של מרתה גרהאם (Graham), אבל במצוות התנועה, בשל נישואיה, נאלצה לעבוד במרכז היהודי בהמילטון. בעבודתה שם גייסה את כישורי המחול שלה, לימדה מחול מודרני, עסקה בכוריאוגרפיה ואירגנה להקה שכל חבריה היו יהודים.

ב־1948 שמעה עם בעלה ברדיו את ההכרזה על הקמתה של מדינת ישראל, ושניהם החליטו לעלות לארץ. עדה הגיעה לישראל זמן קצר לפני בעלה, בסוף 1948, באוניית מעפילים. באונייה, שהיתה עמוסה נחתים אמריקנים ועולים צעירים מצפון אמריקה, הזדמן ללויט מפגש מיוחד עם אישיות חשובה בתחום המחול בארץ. ”המסע היה ארוך ומשעמם וכעבור שבוע החלטתי ללמד מחול ולרקוד עם האנשים על סיפון האונייה. בעודי מדגימה תנועות שמעתי מאחורי את המשפט 'not this way, that way' במבטא גרמני כבד. הסתובבתי לראות מי מעיר לי על תנועותי, וראיתי לפני אשה נמוכת קומה שהחלה מיד להדגים מתנועותיה”. זאת היתה גרטרוד קראוס, שבדיוק חזרה ממסע הופעות שערכה בארה”ב. במפגש ביניהן למדה לויט לראשונה על המחול בארץ והוא היה הראשון בסדרה ארוכה של מפגשים בין השתיים במשך השנים.

עם הגיעם לישראל התיישבו בני הזוג לויט בכפר מסריק. ”בקיבוץ גילו שיש לי הכשרה בתחום המחול, ובתוך חודשיים איפשרו לי ללמד את הילדים מחול יומיים בשבוע וליצור ריקודים לחגים”. בין תלמידיה בלטו חרמונה לין, כוריאוגרפית וממייסדות ארגון המחול האמנותי הקיבוצי, ונעמי בהט, שניהלה כעבור שנים את המחלקה למחול בסמינר הקיבוצים.

ב־1950 עברה לויט עם גרעין שאליו השתייכה לקיבוץ ברקאי, שם עברה הכשרה כשנה ועבדה כנגנת, אבל חלומה להמשיך לעסוק במחול לא גווע. בברקאי לא קיבלה ימי עבודה לצורך העיסוק במחול, אבל המשיכה לעבוד בתחום על חשבון זמנה הפרטי. היא יצרה ריקודים רבים לחגים בקיבוצה ובקיבוצי הסביבה; לימדה מחול לאחר שעות העבודה; והיתה חברה בפורום המורות למחול שהתגבש בקיבוץ הארצי בהנהלת רחל עמנואל, שאחת מחברותיו היתה יהודית ארנון. במסגרת הפורום הן למדו ולימדו בקורסים שונים, שבהם נפגשה שוב עם קראוס, אחת המורות הדומיננטיות והמשפיעות שלהן. קראוס, בגישתה היצירתית, חיזקה אצל לויט את התפישה שייחסה חשיבות למחול ואת הראייה שהיצירה במחול יכולה לשמש כלי חינוכי ופדגוגי.

לא באים לשיעור כדי להיענש. אני רוצה שהם יבואו לשיעור ויעבדו אתי, ויהנו ויראו את החיים בכלל ממקום רחב יותר, לא צר. אני שואפת שהמחשבה שלהם והיצירתיות שלהם יגדלו. מבחינת חינוך, אני גם נותנת חפצים, סיפורים, מוסיקה, הקשבה, משחק ביחד, עבודות הנבנות על פי תמונות, על פי וידיאו, כדי לתת כלים ליצור. יש ילדות שבאות מהבית מאוד יצירתיות, מאוד כיף לעבוד אתן, אבל החלל סגור אצלן. אז (צריך) לפתוח להן את זה, שיגדילו את התנועה שלהן, שייכלו רחוק. גם המפגש עם הפרטנר, עם הקבוצה, עם החפץ, או בנייה של טיול בתוך החלל ופיתוח הדמיון הם דברים מאוד חשובים. העבודה שלי באה עם הרבה דמיון, גם אם אני מלמדת טכניקה קלאסית. איך ילד יבין שהוא צריך לעשות פלייה בראשונה ולפתוח את כפות הרגליים שלו וגם את הברכיים, ממש בצורה טובה, ולא לקחת את האגן אחורה כמו ברווז? אני בונה את זה מהדמיון. כך גם את המחשבה איך לעשות טונדו בלי לקחת את כל הגוף קדימה, איך לקפוץ, איך להתגלגל, איך להרים את הידיים. פעם היו מחזיקים גביעים בידיים, אז אני נותנת להם להחזיק כוס ביד ואז לשחרר. לפעמים מחזיקים עיפרון. אני משתמשת בהרבה שיטות וחפצים, בעיקר בעבודה עם גילאים קטנים. עם הגדולות עובדים יותר בדמיון מודרך, אם בקלאסי ואם במודרני. אני ממש מאמינה בזה, ויש תוצאות טובות. אני חושבת שחלק מהם יגדלו ויהיו מורים למחול וחשוב שיהיה להם מספיק ידע להעביר את השיעורים. ככה אני משיגה את המטרות שלי יותר מהר. אני גם משתמשת הרבה במוסיקה שאני יוצרת. אני שרה את קצב התרגיל והילדים זוכרים אותו יותר טוב. הם לומדים את השיר ואז הריקוד מבחינתם הוא שיר. כשהם עולים על במה, גם אם הם לא פותחים את הפה, המנגינה מתנגנת בראש שלהם וזה מפתח אצלם את האוזן המוסיקלית. ברגע שילד יודע לספור, הוא יודע לרקוד".

יש לזה קשר להישגים שלהם בלימודים?

"כן, לתלמידים אצלי יש ציונים ממש גבוהים. תשמעי, מה מביא ילד לעמוד שעה בכיתה, לעשות קלאסי מול הבר? התמדה. זה מתחיל מילדות. תארי לעצמך ילדה שהתחילה בעשר דקות מול הבר בטרום בלט בכיתה א' וחזרה על התרגילים האלה. זה לא קל להיות שם, ילד רגיל רוצה לרוץ. חשוב לי לציין שאני לא הורסת את הריקוד החופשי, מאוד חשוב לשמור את מה שהם באו ממנו, כי זאת האמת שלהם. צריך לתת את זה במינון נכון בילדות ולהקשיב גם לילדים. את כמורה מתכננת שיעור וקורה משהו שמשנה את מערך השיעור. עלי לדעת לא להתעקש, לזרום עם הילדים. ברגע שאני זורמת, אני חוזרת למסלול. לאט לאט התלמידות שלי נכנסות לסוג של ריקוד. ככה זה גם בבית ספר, בהדרגה הם יכולים לשבת יותר זמן ללמוד. גם

אם הם יודעים שיש להם מבחן ואחר כך שיעור אצלי, הם לא יעלמו מהשיעור".

איך משתלבים לימודי המחול בבית הספר, אם בכלל? האם יש בגרות במחול?

"קודם כל, עם תלמידים בגיל של בחינות בגרות אני צריכה להיות יותר גמישה. אני לא רוצה לקבל אחריות על כישלון בבגרויות. זה מאוד חשוב שישלימו בגרויות, כדי שימשיכו ללמוד. יש הדדיות שנבנית לאורך שנים, בגלל זה אני לא קופצת ממקום למקום ללמד. אני מאמינה בתהליך ארוך, שבונה אמון ואת רואה את תוצאות החינוך שלך כמורה. בנוגע למחול בתוך בית הספר, אנחנו בתהליך. אני מלמדת עכשיו אותם תכנים שהם לומדים לבגרות בסטודיו שלי, מפני שכבר שלוש שנים אני מנסה לפתוח מגמה מחול ראשונה במגזר הערבי, ואני בתהליך הדורש הרבה סבלנות. בינתיים יש לי תלמידות שרוצות לעשות בגרות, אבל אני צריכה לרכז אותן במקום אחד, כי אני לא יכולה לפתוח מגמה בכל בית ספר. יש לי שישה תלמידות ותלמידים שלמדו בנעתון, ועכשיו עוד תלמידות שיעברו אצלי. הן כרגע בכיתה ט' ואני מאמינה שאם זה יסתדר נפתח בספטמבר את המגמה, ובעוד שנתיים תהיה לי קבוצה גדולה שתעבור בגרות. אצלנו במגזר הערבי מאוד חשובה התעודה, בעיקר במחול, שלא נחשב תחום מקצועי".

האם יש בבתי ספר ערביים מגמות אמנות אחרות?

"יש מגמות תיאטרון ותקשורת. במחול אין לנו אפשרות לפתוח מגמה בבית ספר אחד. אני רוצה לבקש מהמפקחת על המחול (במשרד החינוך) ליצור מסגרת גמישה. כלומר, שהם ילמדו את השיעורים המעשיים אצלי ואז יורידו להם שעות מבית הספר. את התוכן העיוני – תולדות המחול, אנטומיה ומוסיקה – ילמדו בימים מרוכזים. אצלנו נהוג שכל ילד נשלח לבית ספר שקרוב לכפר שלו. בעבר זה היה ככה גם בנעתון. כל אחד למד בבית הספר שלו ועשו את הבגרות שם (בנעתון). רק לפני שנתיים החליטו להעביר את הבגרות לכברי. זה מה שאני רוצה, שנלך לגרסה הישנה, בשביל לחזק את המגמה במגזר הערבי. אם המגמה תהיה בנויה כמו שצריך, יגיע אלי עוד נוער. לא הכרחי שיעשו חמש יחידות בגרות, שיעשו שלוש יחידות או יכתבו עבודת גמר".

איך הורי התלמידים מתייחסים למחול?

"זה היה תהליך (שהתפתח) לאורך הרבה שנים. בהתחלה היה מיעוט של שלושה-ארבעה כפרים שבהם לימדתי בלט. עכשיו בכל כפר דורשים מורים. בנוגע ללהקה – אני רוצה שזה יהיה הבית החם לערבים שרוצים לרקוד וליצור במחול.

בעבר ההורים שלחו ילדים ללמוד דבקה והיום הם לומדים בלט – בנות בעיקר. בנים הולכים בעיקר להיפ־הופ וברייק־דאנס. עכשיו הקפוארה נכנס חזק, וגם ריקודים סלוניים התחילו להתעורר. תשמעי, זאת עבודה שנעשתה בחריצות גדולה. למשל, מי שלמד אצלי כבר התחתן, את יודעת, והילדים שלו באים אלי. הם לא המשיכו לרקוד, המשפחות לא תמכו בזה שירקדו. הלהקה שלי היום מורכבת מתלמידים שאני גידלתי מאפס, ועכשיו התחילו ממש לרקוד כלהקה. אני מאמינה שהם ימשיכו לרקוד, כי חלק מהן גם מלמדות. התלמידות שלי בנות 22-24 והן מתפרנסות מזה. רציתי שהבנות האלה ייצאו ויעשו אודישנים בתל אביב, אבל עדיין יש פחד לצאת מהחממה הזאת של המגזר הערבי. אין להם בעיה לעשות סדנאות ועבודות משותפות, אבל להקת 'רימאז' היא הבית שלהם. בין השאר זה ככה כי המסגרת גמישה.



להקת רימאז במופע Palestine the Exodus and the Odyssey מאת ראבעה מורקוס, רקדן: איימן ספיייה, צילום: ניקולה עודי

Rimaz Dance Company, Palestine the Exodus and the Odysse by Rabeah Murkus, dancer: Aiman Safieh, photo: Nicola Odeh

אנחנו עדיין לא עובדים יום־יום, כי אין לנו תקציב. אני לא משלמת להם עם תלוש משכורת. אנחנו רק בתחילת הדרך. רק על מופע אני משלמת להם ועל דלק – והחזרות הן בחינם. לפעמים אני מוציאה מהכיס שלי, או מתקציב בית הספר למחול. אין כסף. הן מבילות שזה תהליך. אם הן לא היו מבינות, הן לא היו אתי. זה סוג של מאבק. מצד אחד, ההורים לא מסכימים שהילדות שלהם יהיו רקדניות ומצד שני הם רואים שהן מלמדות ומתפרנסות. למשל, בשפרעם או במקומות קטנים נתתי לאחת מהן שש שעות שתלמד במקומי, כי צריך לתת להן צ'אנס. למשל, אם אני עכשיו אצא לחופש, אני צריכה שילמדו במקומי. זה נהדר, כי הן יודעות את השפה שלי".

האם הן נעזרות בך כמורה מלווה?

"כן, קרה בעבר שלא יכולתי להדגים ונתתי הנחיה והבנות הדגומו, כמו סטאז'. הרבה בנות שרקדו אצלי הלכו ללמוד באוניברסיטה וחזרו לרקוד אצלי. ואז גם יש להן הכוח להגיד להורים, אני לא רוצה להמשיך בלימודים, אני רוצה לרקוד. תארי לעצמך, מותר להן לגור בתל אביב או בירושלים כשהן לומדות מקצוע רגיל באוניברסיטה, אבל לא אם הן לומדות מחול. לכן הן מחכות עד שיתחזקו וחוזרות. אני לא יודעת כמה אני עושה. אולי זה משהו קטן, אבל אני רוצה שיהיה להן לאן לחזור, מצדי שיבואו רק בסוף השבוע לרקוד. גם בנצרת יש מורה שמלמדת קלאסי ומודרני. שתינו נלחמות בתופעה של מורים לא מיומנים, וכאלה יש המון במגזר. אלה מורים לא מקצועיים, שאומרים שהם מלמדים בלט, אבל



להקת רימאז במופע Palestine the Exodus and the Odyssey מאת ראבעה מורקוס, רקדניות: מריה דלה, מונא משיעל, צילום: ניקולה עודי

Rimaz Dance Company, Palestine the Exodus and the Odysse by Rabeah Murkus, dancers: Maria Dally, Mona Msheal, photo: Nicola Odeh

זה לא בלט. הם מלמדים לעלות על נעלי פוינט, אני לא מלמדת את זה. אני מכירה איזה אוקראיני שמגיע ממחול פולקלור. שאלתי אותו: למה אתה מלמד לעלות על פוינט אם לא הגעת ממחול קלאסי? הוא אמר לי: 'עזבי אותך, ראבעה, אלה ערבים, הם לא יודעים מה זה בלט'. אמרתי לו 'סליחה, אתה נשוי לערבייה ויש לך ילדות ערביות ואני לא מרשה לך'. זה חוסר אחריות. אני נלחמת באנשים שהורסים את המחול. אני חברה בוועדת סל תרבות. שולחים אותי בעיקר למגזר הערבי, ואני רואה מחול ערבי שהוא אסון – סתם תנועות באוויר, ריצות, ספורט, תאורה ותפאורה על הפנים, ואני מתביישת ולא מאשרת".

מה יש בסל התרבות שמיועד למגזר הערבי?
"יש תיאטרון. הרפרטואר בסדר יחסית. ללהקה שלי אסור להיכנס לסל תרבות (כי אני חברה בוועדת סל תרבות) וזה ניגוד אינטרסים... אחרי שאצא מהוועדה, אגיש את הלהקה. לפעמים אני רואה הצגה מאוד לאומנית, פלסטינית יותר ממני. מלחמה, אינתיפאדה, נגד יהודים, ממש פונדמנטליזם. אתה לא יכול לעשות דבר כזה ולהגיש את זה לוועדת הסל, וגם לא לתלמידים, מכמה סיבות".

אשר ליצירה שלך, להבנתי כוונתה לחבר את הקהל והרקדנים לזהות שלהם, לאירוע שקרה לעם, לסבא ולסבתא...

"בדיוק, כי הפצע עדיין פתוח. הרי ההורים שלי עברו את זה, את המלחמה. לאומני זה יותר רע, זה משהו שאתה מצית. וגם אין בזה אמנות, אין בזה מחול".

ספרי לי על העבודה.

"שם העבודה 'אל־סירא ואל־מסירה', או 'אקסודוס והאודיסיאה'. קשה לתרגם לעברית במדויק, אל־סירא זה הנרטיב ואל־מסירה – התהלוכה או מהלך של חיים. העבודה התחילה מהאהבה שלי לשני אמנים פלסטינים בשם איסמעיל ותַמָאם שְמוּט, פליטים שחיו יחד בירדן. איסמעיל מת לפני שלוש שנים. המפגש הראשון שלי עמו היה ב־1997. אבי, סוחר אמנות, היה חבר שלו. איסמעיל צייר הרבה את העם הפלסטיני לפני הנכבה ואחריה, ואשתו תמאם עדיין מציירת. אולי מכיוון שאני רקדנית, אני רואה בציוריו תנועה, חיים, צבעוניות. בציורים של תמאם יש צבעים חזקים והרבה פרטים. הציורים העסיקו אותי זמן רב. לפני שנתיים וחצי החלטתי שאני לוקחת כמה ציורים ומחיה אותם על הבמה, את ההיסטוריה של העם הפלסטיני. גם מי שלא מכיר את הסיפור רואה דרך הציורים שיש כאן עם שנושם ויש לו חלום, ומשם זה התחיל. את תהליך העבודה בניתי עם פיראס בעלי, גם הוא אמן, והתחברנו לאותו דבר בציורים. התחלנו לעבוד עם הרקדנים ובמשך שנתיים וחצי לא יכולנו לצאת עם זה כי לא היתה לנו תמיכה כלכלית משום כיוון. אם נבקש מהיהודים יגידו שזה פלסטיני, ואם נפנה לפלסטינים יאמרו שאנחנו ישראלים. החבר'ה שעבדו אתי עברו תהליך של למידה. ביקשתי מהם שיפגשו אנשים שעברו את הנכבה, ויראו סרטים. בתקופה הזאת למדנו על הציורים, מה מאחורי כל ציור, וגבנו עבודות קומפוזיציה בהדרכתי ובשיתוף אתם. חשוב לי שהתנועות יבואו מהגוף שלהם, כי הם נמצאים על הבמה, וגם שיבינו את השפה שלי. אחר כך נסענו לירדן, אני ופיראס, וביקשנו רשות מהמשפחה להשתמש בציורים. הופתעתי מאוד כשתמאם הסכימה. הוא אמן פלסטיני חשוב מאוד, הראשון שעשה תערוכה בעולם בנושא הפליטים הפלסטינים בקהיר ב־1958. בחרנו ביחד מתוך

סדרת תמונות שציירו זוג האמנים ב־1997, לאחר ביקור ראשון בארץ מאז 1948. הם ביקרו בבית שבו גרו אז, וחזרו לעמאן לצייר את כל הרגשות. הם ציירו את הילדות, השמחה, כאב הפליטות ואז האינתיפאדה. את החלום וחיי הפליטות ואת אוסלו. תמאם נתנה לנו סרטים עליה ועל בעלה והקרנו אותם ללהקה. לרקדנים נפתח משהו והחיבור הפך חזק יותר. בארץ אי אפשר ליצור דבר שלא קשור למלחמה, או לצבא. תראי את רמי באר – על השואה, על הצבא. יש לעבודה כמה רבדים, כל פעם נוסף משהו. במאי קיבלנו הזמנה מתמאם להופיע באזכרה של בעלה. היו הרבה אנשים חשובים, מחמוד דרוויש היה חבר טוב שלו. העלינו את המופע בירדן, פעם ראשונה ראו מחול פלסטיני מתוך ישראל, שמספר את הסיפור שלהם. יום לפני כן הוזמנו לביתה. אז התמונה הושלמה מבחינת הרקדנים. נכנסו הביתה, הם ראו את התמונות, ראו את תמאם, הרגישו אותה, הם בכו, חיבקו אותה וצילמו את התמונה האחרונה שאיסמעיל צייר. היא עטפה אותם, אפילו שעוד לא ראתה את העבודה, בטחה בנו. בהופעה החבר'ה רקדו ובכו. היה יותר רגש והיתה להם נוכחות מיוחדת על הבמה".

איך בנוי הריקוד?

"כל תמונה בימתית מורכבת בהשראת כמה תמונות מצוירות. יש שמונה תמונות, סולו, דואט וקבוצה".

מה התפקיד של אמל, אחותך הזמרת, במופע?

"אני משתמשת במוסיקה של בעלה. גיליתי שהציירים מאוד אוהבים את השירה של אחותי ולמעשה, הם האזינו לשירים בזמן שציירו. הופתעתי לגלות את זה באזכרה. עשו עליו סרט והשתמשו בשירים של אמל. היא מייצגת דמות שמופיעה כמוטיב בציורים, דמות של אישה אוחת עששית, האור, התקווה. בהתחלה אני גילמתי אותה, אבל במופע בירדן שילבתי את אמל, שגם שרה על הבמה. השתדלתי שהנוכחות שלה תהיה עדינה, ולא תיקח מהכוח של הרקדנים".

לסיכום, איך את רואה את התקדמות התהליך ואת עתיד הלהקה?

"לשמחתי אנחנו מוזמנים עם המופע לפסטיבל מחול עכשווי ברמאללה, וכנראה גם לאירופה. אני מקווה שאצליח לזכות בתמיכה כלכלית נוספת ולהמשיך ולפתח גם את הסטודיו וגם את הלהקה. אני עובדת קשה, אבל גם קוטפת את פרי עמלי".

הוראת מחול הג'ז בארץ

ראיון עם רכזת הקורס למדריכי ג'ז, דנה מלר־אדלר

הילה קובריגרו־פנחסי

מחול הג'ז צמח משילוב בין תרבויות העבדים שהגיעו מאפריקה לארצות הברית לבין המחול החברתי האופייני לכל תקופה. לפיכך, עם שינוי המחולות החברתיים מתקופה לתקופה השתנה גם הג'ז והשתכלל. מחול הג'ז מאופיין בתנועה על מקצבים משתנים והפרדות גוף (isolations) ומורכב ממגוון סגנונות: ג'ז לירי (lyrical jazz), שבו אלמנטים מהבלט הקלאסי שולבו במחול הג'ז; ג'ז מודרני (modern jazz), המשלב אלמנטים מן המחול המודרני; ג'ז אפריקני (afro jazz), המשלב אלמנטים אפריקניים; ג'ז לטיני (latin jazz), שאימץ אלמנטים מן הסלסה וממגוון ריקודים לטיניים; פאנקי ג'ז (disco/funky jazz), שבו אלמנטים מן הדיסקו; וג'ז תיאטרלי (theatre jazz) – סגנון המשלב אלמנטים של משחק, שירה וריקוד. הריקודים בו נחשבים המקצועיים ביותר בעולם הג'ז והם חלק אינטגרלי מקידום עלילת המחזה. בשנים האחרונות הצטרפו לכל אלה סגנון הרחוב (street), ההי־הופ וסגנונות נוספים.

המורים הראשונים לג'ז בישראל, רות האריס, שמעון בראון, אלידע גרא, ג'ון קליין ואחרים, לימדו ג'ז על פי סילבוס מסודר, המשלב בתוכו אלמנטים מן הבלט הקלאסי ומהמחול המודרני, ובעיקר התמקדו בטכניקת לואיג'י (Luigi) ובסגנון הג'ז התיאטרלי. הם לימדו באקדמיה למוסיקה ומחול על שם רובין, שדרשה רמה טכנית ברורה: טכניקה בסיסית בבלט קלאסי ובמחול מודרני. הפופולריות של מחול הג'ז עלתה עם הקמתה של להקת הג'ז הראשונה בארץ, בשנת 1967, "ג'ז פלוס" שמה. את הלהקה הקים שמעון בראון, שהוכשר בארצות הברית. הוא לימד את טכניקת לואיג'י, רקד ויצר את הכוריאוגרפיות ללהקה. אתו רקדו גליה גת, רות לרמן ויונה לוי, כולם רקדנים מקצועיים יוצאי להקת בת־שבע.

הלהקה היתה פופולרית מאוד והופיעה בתוכנית שבועית בטלוויזיה.

בשל השימוש במוסיקה עכשווית נתפש הג'ז כסגנון מחול ידידותי בעיני ההמונים, שרצו גם לחוות את חוויות הריקוד. מרכזי המחול ביקשו לקיים שיעורי ג'ז, אך מכיוון שלא כולם ידעו מה לדרוש ולמה לצפות, מורה שלימד תנועה עם מוסיקה עכשווית נחשב "מורה לג'ז" ושיעוריו נכללו במערכת השעות בסטודיו. ככל שהיו יותר תלמידים, השיעור השתלם יותר לסטודיו מבחינה כלכלית והדרישה גברה. ביקורת על איכות תוכנית הלימודים ועל רמת ההוראה עוד לא היתה קיימת. הצורך במורים מיומנים לג'ז שיהיו בעלי ידע טכני הביא לפתיחת קורס מדריכי ג'ז בבית הספר למאמנים ולמדריכים על שם נט הולמן במכון וינגייט. דיאנה איסן פתחה את הקורס, הקיים כבר עשרים שנה, וכעבור שנה עברו מושכות הריכוז לידי שרי כץ־זכרוני, שניהלה אותו 17 שנה. בארבע השנים האחרונות מרכזת אותו דנה מלר־אדלר.

מלר־אדלר החלה ללמוד מגיל צעיר בלט קלאסי, בשיטת R.A.D (Royal Academy of Dance) אצל המורה פט נידלמן. בהמשך התחנכה בשיטת וגנובה (Vaganova) בסטודיו של אלכסנדר ליפשיץ בירושלים והמשיכה את לימודיה בתיכון של האקדמיה למחול על שם רובין. בסיום לימודיה נסעה לספרד, שם השתתפה בשיעורי בלט קלאסי בבלט מדריד. כשחזרה נרשמה לאקדמיה למוסיקה ומחול על שם רובין, שם למדה לתואר ראשון ולתעודת הוראה במחול. כבר בשנה הראשונה ללימודיה החלה ללמד. בהמשך החלה ליצור וככוריאוגרפית זכתה במקום הראשון בתחרות הג'ז בכרמיאל ובמקום הראשון בתחרות הג'ז של גביע ברודוויי (Broadway Cup) בלינקולן סנטר. בנוסף יצרה כוריאוגרפיה לטקס המשואות הארצי בהר הרצל ולטקסים ממלכתיים אחרים. כיום היא עובדת עם הלהקות בסטודיו "רותינע"

והשנה החלה לעבוד בסטודיו עם להקה מקצועית, שמתכננת להופעת הבכורה בתחילת הקיץ. בנוסף, מלר־אדלר מלמדת בהשתלמויות מורים שונות ובקורסי קיץ, כמו קורס הקיץ של הלהקה הקיבוצית.

בראיון עמה ניסיתי לבחון היכן עומד החינוך לג'ז היום, דרך התבוננות בהכשרת מדריכי הג'ז. האם חלה התקדמות בתפישה של הוראת הג'ז? אם כן, כיצד היא באה לידי ביטוי אצל המדריכים החדשים? לבסוף, האם דרך השינוי בהוראת מחול הג'ז משתנה גם התפישה של המחול עצמו?

מה היתה האינטראקציה הראשונה שלך עם הוראת מחול הג'ז?

"במקרה פנו אלי מסטודיו למחול בירושלים וביקשו שאלמד ג'ז. עד אז ההיכרות שלי עם הג'ז היתה מינימלית: סמסטר אחד עם המורה לג'ז מירי גולדשלג, תלמידתה של אלידע גרא, בתיכון של האקדמיה. סגנון הפאנק היה מאוד חזק. כדי להכין את עצמי להוראת הסגנון, כבר בהתחלה צפיתי ב־MTV. אז זה היה הערוץ שהכתיב את האופנה בתחום הריקוד המסחרי (commercial dance). מצאתי איך

אני משתמשת בכלים שלי, בטכניקה הקלאסית, ואיך אני שוברת את הסגנון כדי לשלב אותו בעולם הפאנק. הכנסתי לשיעור את הפרדות הגוף והאלמנטים הספציפיים לג'ז. כעבור כמה שנים נסעתי לניו יורק והשתתפתי בשיעורי ג'ז. הרגשתי שזהו המקום שלי. מאוד אהבתי את התיאטרליות והווירטואוזיות. באספקטים הללו, הג'ז מאוד דומה לבלט קלאסי. בתחילת הדרך הייתי משתמשת בגימיקים, גם כדי לחפות על טכניקה לקויה וגם להוציא מהרקדנים את ההופעה הדרמטית שרציתי להגיע אליה. הקפדתי לתת אלמנטים טכניים שהם מסוגלים לעשות. ולעשותם טוב. לא "לקפץ" בשלושה פירואטים, אלא לעשות פירואט אחד טוב ונקי. וירטואוזיות יכולה להגיע מהעוצמה ומהאחידות ולא רק מהיכולת למתוח את הרגל. הדרך להצלחה תלויה, לדעתי, בהתאמת החומר הטכני לרמת התלמידים. כבר מהתחלה הכנסתי את התיאטרליות. בכוריאוגרפיה יצאתי מנושא, וזה הביא אותי ליצור ריקוד ג'ז בעל ערך מוסף. כך התיאטרליות השתלבה. כוריאוגרפיה טובה, לדעתי, היא יצירה הבנויה למוסיקה ספציפית. זה מה שמבחין את היצירה מעוד קומבינציה בשיעור. אם אפשר לבצע אותו ריקוד על מוסיקה אחרת, הכוריאוגרפיה איננה טובה

בעיני. עם הזמן, הסגנון שלי השתנה בעקבות התפתחויות בחיי האישיים. התבגרתי. היום החומרים והשפה שלי שונים לגמרי. מכיוון שאני מגיעה מרקע קלאסי חזק, הג'ז שלי הוא טכני מאוד ואני משלבת את סגנון הג'ז התיאטרלי, ג'ז מודרני וג'ז לירי".

מה לדעתך קורה בג'ז היום?

"עד לפני שנתיים־שלוש, כל אחד שידע לזוז מעט לצלילי מוסיקה עכשווית קרא לעצמו מורה לג'ז. הפריע לי שלוקחים תחום רציני, עם טכניקה שיכולה לפתח רקדנים, אמנות לשמה עם תוכן רציני ועם מגוון סגנונות, והופכים אותו לרדוד וללא תוכן. מי שידע מלכתחילה להכניס מורים עם טכניקה היו רק מגמות המחול הרציניות, שם המורים היו עם טכניקה וידע. הרגשתי שהתחום היה פרוץ. זה עשה שם מאוד רע לג'ז! מרכזי המחול הנחשבים הרחיקו את עצמם מג'ז. עם זאת, לא היה אפשר להתנגד לפופולריות הגדולה שלו והג'ז אכן נכנס לתוכנית הסטודיו. עקב חוסר בידע והבנה של המקצוע, לא היתה עליו בקרה. שום פיקוח לא היה, לא על המורים ולא על החומר הנלמד. הג'ז נחשב ריקוד עממי, שלא דורש לימוד יסודי. הייתי נתקלת ברקדנים ברמה

Fosseble מאת הילה קובריגרו־פנחסי, להקה ייצוגית יד חריף מטה יהודה, צילום: "מבעד לעדשה" Fosseble by Hila Covrigaro-Pinhasi, Yad Harif official dance group Mate Yehuda Photo: Mibaad La-adasha

נמוכה מאוד, שטענו כי רקדו ג'ז כל השנים ולא היה להם כלום מלבד אוסף של תנועות פשוטות, שלא נדרשת בשבילן שום מיומנות מיוחדת. אני רואה את זה עד היום. בתקופה האחרונה אני מרגישה שחל שיפור, שאותו אני מייחסת בעיקר לחשיפה למחול בתקשורת ולנגישות שמאפשר האינטרנט. החשיפה עשתה המון. הביקוש למחול, ובעיקר לג'ז, גדל. עם זאת, התלמידים יודעים לדרוש טכניקה. אני לא חושבת שבחו"ל נולדו רקדנים טובים יותר. המנטליות היא זו שתקבע את טיבו של הרקדן. מורה או תלמיד שרוצה להיות מדריך מוסמך מגיע לקורס, כדי להבין איך מעמידים רקדנים מוכשרים ומקנים להם מנטליות נכונה".

מי מגיש מועמדות ומגיע למבחן קבלה?

"מגיעים רקדנים ומורים מכל הארץ, בעלי רמה טכנית מגוונת, עם או בלי ניסיון בהוראה. לכולם יש רצון אחד – להפוך למדריך לג'ז. יש כמה תנאי קבלה בסיסיים, כמו בריאות תקינה, גיל 17 ומעלה, תעודת בגרות מלאה וניסיון קודם במחול. אחרת לא יהיה אפשר להנפיק תעודת מדריך. אפשר ורצוי לצרף מגוון המלצות מהמקומות השונים שבהם הם רקדו ולמדו".

ממה מורכב מבחן הקבלה?

"מבחן הקבלה מורכב משלושה חלקים: אודישן קבוצתי, שאני מעבירה; הצגת קטע אישי; וראיון אישי. האודישן הקבוצתי מתחיל בבר. התרגילים מאוד בסיסיים: פלייה (plié), בטמן טונדו (battement tendu), פסה (passé), ודבלופה (développé). אם אני רואה שיש לי נבחנים בעלי ידע, אני מעלה את רמת התרגילים כדי לחדד מבחינתי את רמתם. בשלב הזה אני מבקשת, לדוגמה, פירואט (pirouette) על הבר ובלאנס (balance) בעמידות השונות. אחר כך אני מעבירה את הנבחנים לעבודה במרכז. אלמנטים קלאסיים במרכז. הרבה פעמים אני מרכיבה תרגיל פור־ד־ברה (port de bras) – עבודת ידיים. עבודת ידיים מראה הרבה על עבודת גב נכונה. בסוף המבחן במרכז אני מבקשת קפיצות. לאחר מכן עוברים לבצע אלמנטים נבחרים מהפינה. חשוב לי לראות איך הם זזים בחלל. מהפינה אני עושה שסה (chasse) וטריפלט (triple) – בתרגיל הזה נופלים לצערי המון נבחנים. לסיום אני מעבירה להם קומבינציה באורך של שתי שמיניות ורואה איך הם מסתדרים עם קליטה ועם חומר אחר משלהם. אחר כך מתחיל החלק השני – אחד אחד הם מראים לי קטע אישי".

"בחלק השלישי נערך ראיון אישי. בראיון אני לא רק שואלת איפה רקדת וכמה זמן, אלא גם מתי הלכת בפעם האחרונה לראות מופע מחול. חשוב לי לדעת עד כמה הם חשופים לעולם המחול ולתרבות בכלל. אם הם עתידים להיות מדריכים הם יהיו מחנכים, ואיך תהיה מחנך טוב ללא חשיפה תרבותית? חשוב לי לדעת אם הם ערים לכך שעליהם להיות צרכני תרבות".

מבחן הקבלה בהחלט מקיף. מי מצליח להתקבל?

"העדיפות היא כמובן לרקדנים שיש להם רקע, טכניקה טובה ובסיס טוב. רקע בבלט קלאסי עדיף מאשר במחול מודרני. אני מחפשת בשלות, כי מי שיהיה מדריך יעמוד מול כיתה וצריכה להיות לו בשלות מסוימת כדי שיקבל אחריות לתלמידים ויידע לקבל החלטות נכונות ורציונליות. חשוב מאוד – אם מגיעים אנשים ללא רקע ובסיס והם לצערי כבר מלמדים, אני מקבלת אותם אוטומטית. מכיוון שאין אני יכולה לומר להם להפסיק ללמד, אני מעדיפה לקבל אותם, להכשיר אותם, ללמד אותם ולהראות להם כמה חסר להם, כמה הם עוד צריכים ללמוד והיכן יוכלו לרכוש הכשרה נכונה. אני מעדיפה לקבלם מאשר לשלוח אותם שימשיכו ללמד ללא ידע. חשוב לי שיתקנו את הטעויות שלהם. מדובר גם באנשים שמגיעים ממקומות רחוקים מהמרכז, שלא עמדו לרשותם אפשרויות רציניות ומרכזי מחול. בנוסף, מעניינת אותי השפה האישית של

הנבחנים. אם אין לרקדן רקע טכני רב, אבל אני מזהה תכונה יצירתית בתנועות או שפה אישית מעניינת, זה מספיק כדי שאקבל אותו. בקורס כבר אקנה לו את הכלים החסרים. בעניין רמת השיעורים לו כמורה – השטח יעשה את שלו. אני יודעת שלפחות תרמתי למקם אותו".

לפי התיאור של מבחן הקבלה, אני מבינה שהקבוצה איננה הומוגנית. איך זה מסתדר?

"הקבוצה מאוד לא הומוגנית, היא לעולם לא תהיה הומוגנית ואין צורך בכך, שהרי לא כל המורים ילמדו באותה הרמה. בנוסף, כולנו יודעים שלא כל רקדן טוב הוא מורה טוב. הרמה חשובה, אבל היא לא הכל. חשוב לי שהם ילמדו נכון ושרמת ההסבר תהיה גבוהה יותר מרמת הביצוע. רמת השיעורים איננה נמוכה והחומרים הם בהתאם. כמובן, ישנה שונות טכנית. אלה שמגיעים עם רקע טכני חלש מבינים שהם חייבים לקחת שיעורים נוספים כדי להתפתח. רוב הרקדנים שמגיעים עם רקע טכני חזק לא מרגישים שהם דורכים במקום. ראשית, הם מחדדים את עצמם מבחינה טכנית: הרי גם ברישניקוב עושה פלייה על הבר כל יום. שנית, הם פנויים יותר להתבונן על דרך ההוראה שלהם. רקדן שהיה עסוק בקבוצה וחסם את עצמו להתפתחות, לצערי נשאר במקום. אסור לשכוח: אני מכשירה מדריכים ולא רקדנים. מי שרוצה להתפתח כרקדן צריך להיות אחראי ולקחת עוד שיעורים. בשורה התחתונה, כולם יקבלו אותה תעודה והשטח יהיה המבחן האמיתי שלהם".

כיצד את מצליחה לשקף לכל אחד היכן הוא עומד מבחינת היכולת הטכנית ואיך יוצרים אינטגרציה?

"לרקדנים שהצד הטכני שלהם חלש, פתיחת הקורס היא סטירת לחי. אני מעבירה שיעור קלאסי ברמה גבוהה והם מגלים שהדרך עוד ארוכה. לא פשוט להם – כבר בשיעור הראשון הם מקבלים מדד נכון לרמתם. הם מגיעים ממקומות שלא היו בהם הרבה אופציות, שם הם היו כוכבים וכך הם חושבים עד לשיעור הראשון. הם לא יודעים שג'ז נראה אחרת ולכן השיעור הראשון ממחיש להם את החוסר. בהתחלה חלק מהקושי הגדול הוא להבין 'למה הם צריכים את זה?' 'מה הקשר?' בהמשך הם מבינים ועושים את ההקשרים, ואני יודעת שהצלחתי כאשר הם מבקשים עוד שיעורי קלאסי. לעומתם, הטכנאים שבקבוצה מבינים כבר בשיעור הראשון שיש מענה נכון ליכולת שלהם. הם אמנם פנויים יותר לשים לב לדרך ההעברה של השיעור, אבל עוד מבצעים אותו כרקדנים ולא כמדריכים. רק בשלב המתודיקה העיונית הם כולם עושים את ההקשר".

מהי מערכת השעות?

"הקורס מורכב משלושים מפגשים. הם מגיעים פעם בשבוע ביום שישי בשעות 8:00-14:30. הלימודים מחולקים לארבע שעות אקדמיות עיוניות (שעה אקדמית – 45 דקות) וארבע שעות אקדמיות מעשיות. יש חלוקה לתורת הענף ותורת האימון. את תורת הענף מרכיבים המקצועות הישירים של התחום מבחינה מעשית ועיונית. השיעורים המעשיים כוללים: ג'ז על סגנונותיו, בלט קלאסי, מחול מודרני, קומפוזיציה, אימפרוביזציה. שיעורי העשרה: פלמנקו, תיאטרון מחול. השיעורים העיוניים: מתודיקה בכלל ומתודיקה של הג'ז בפרט, הפרעות אכילה, תולדות המחול ותולדות הג'ז. תורת האימון היא יותר שיעורים עיוניים כמו אנטומיה, פיסיולוגיה, פציעות ספורט ותזונה. בנוסף, אני מכניסה שיעורים של פסיכולוגיה של גיל ההתבגרות".

מהו המשקל העיוני והמעשי בתורת הענף?

"הסמסטר הראשון, הכולל 15 מפגשים, הוא יותר חווייתי. חשוב לי שיחוו את החומר על הגוף, שיחוו את השיעורים באופן פיסי. הם לפעמים שואלים: 'למה לא מתחילים ללמוד מתודיקה מהתחלה?' אני עונה שחשובה לי החוויה הגופנית, הקושי או הקלות של אלמנטים מסוימים נלמדים לא רק באמצעות ראייה או סימון, אלא מתוך עשייה. השיעורים מתמקדים בשיעורי בלט קלאסי, מחול מודרני וג'ז על סגנונותיו. בכל יום הם עוברים שני שיעורים מעשיים, שאחד מהם הוא תמיד ג'ז. אני מלמדת ג'ז מחזות זמר, ג'ז מודרני, ג'ז לירי ובלט קלאסי. לכל שאר הסגנונות אני דואגת להביא מורים מובילים בתחומם, עם הכשרה ראויה. חשוב לי שילמדו אצל עוד מורים. עלי לציין שכל השיעורים מועברים בצורה מתודית. כל מלה שאני אומרת היא מתודית, מהשיעור הראשון. כך המתודיקה בעצם קיימת כבר בסמסטר הראשון. החוויה הפיסית מלווה בתיקונים ובהתנהלות שיעור נכונה. כך נבנה הקשר בין הסמסטר הזה לסמסטר הבא".

"בסמסטר השני אני נכנסת לנבכי המתודיקה, שתופסת חלק ניכר משעות הלימוד. אני מפרקת, מסבירה אלמנטים ובעצם מלמדת את הסטודנטים איך ללמד. מכיוון שבסמסטר הראשון הם חוו את התנועה על גופם, ההקשר בין ההנחיה לביצוע ובין הביצוע עצמו הופך לנהיר, מקיף ושלם. לדוגמה: הם יוצרים את הקשר בין החוויה האישית של ביצוע פלייה מדויק ובין ההנחיות שעליהם לתת לתלמיד כדי שגיע לאותו ביצוע מושלם. האלמנטים שבהם אני מתמקדת הם הבסיס. הם לקוחים מעולמות הקלאסי, המודרני וכמובן אלמנטים ספציפיים לג'ז. בהמשך אני מדברת על החשיבות של אלמנט מתפתח בשיעור, כיצד

לבנות שיעור ודינמיקה נכונה של שיעור. היות שלא כל התלמידים מלמדים ומי שמגיע לקורס ומלמד עוד צעיר מבחינת הניסיון, אני מדברת אתם על התמודדות עם בעיות בשטח, כמו סידור שורות, הקראת שמות, תלבושת, משמעת, הצבת גבולות שאינם נוקשים מדי. בשיעורי המתודיקה אני חוזרת לתחילת השנה, לשיעורים המעשיים שנלמדו, ומתחילה לפרק אותם ולהסביר את השפה מתוך התמקדות בזווית של המורה – לא של הרקדן. אני לא מלמדת איך לעשות אלמנט מסוים, אלא איך ללמד לעשות אותו. בשיעורים הללו אני מסבירה את ההבדל בין גילאים שונים ומה מתאים ללמד בכל גיל. למשל, אני לא מאמינה שיש ללמד ג'ז בגילאי היסודי הצעירים אם הציבור מבקש זאת, ואני מסבירה איך ללמד טכניקה במסווה של ג'ז, איך נגרום לתלמידים לעבוד על אלמנטים קלאסיים בלי שירגישו שמדובר בשיעור קלאסי ויקבלו את היסודות הנכונים. אני מלמדת אותם לעבוד לפי נושא, לתת ערך מוסף למה שהם מלמדים. שיעורי המתודיקה מסתיימים כאשר כל אחד מהסטודנטים מעביר אימון מדריך באורך של 45 דקות".

"בסמסטר הזה אני מכניסה גם את האימפרוביזציה והקומפוזיציה. הם מתחילים בנקודת מוצא שלא מאפשרת לי להכניס אימפרוביזציה וקומפוזיציה בסמסטר הראשון. ראשית, הם עוד בשלב ההיכרות, שלב שבו הם לא חשים בנוח אחד עם השני. שנית, אין להם עדיין מספיק בסיס תנועתי כדי שיוכלו לקבל כל מה שאפשר משיעורי האימפרוביזציה. התזמון חשוב ומשרת אותי גם בצורה נוספת: מי שכבר מלמד בשלב זה מתחיל בתכנון הריקוד לסוף השנה והשיעורים הללו, אחרי החוויה שעבר בסמסטר הראשון, ישרתו אותו נכונה".

נשמע שלימודי המתודיקה מאוד משמעותיים להם, בדומה לכל מורה צעיר. איזה שינוי את רואה שחל בהם בעקבות לימודי המתודיקה?

"אחרי שהם לומדים מתודיקה, הם מתחילים לשם לב לטעויות של מורים אחרים. מתעוררת תשומת הלב שלהם כמורים. בדיעבד הם עושים את ההקשר לשיעורים בסמסטר הראשון. אחרי שיעורי המתודיקה אני מרגישה שהם מתחילים לבחון את עצמם. לבחון אם משהו שעשו שנים, כי כך למדו, אכן נכון? אני גם שואלת אותם הרבה שאלות – שיתרגלו את השפה. חשוב לי שידברו בשפת המחול. כל השנה, ובמיוחד באימון המדריך, אני נותנת במה לסטודנטים למשוב הדדי ביניהם. העמידה בעמדת המתקן מאפשרת לסטודנטים לבחון ולהעמיק את השימוש בשפה".

"הדגשים קיימים מהיום הראשון. בכל שיעור אני חוזרת על אותם הדברים, עד שזה מחלחל.

יציבה נכונה לא תלמד בשיעור אחד, חשוב לי ללמד נכון מההתחלה, מפני שהרגלים לא טובים קשה לשנות. אני רואה שהם נפתחים להערות ולאט לאט משנים הרגלים לא טובים ומשתפרים. התהליך כלל איננו קל להם. תיאורטית אפשר להבין הכל, אבל היישום דורש המון זמן. בשלב הזה הם גם מבינים את האחריות שלהם כלפי תלמידים. מהשיעור הראשון אני מקנה להם הרגלי עבודה: מקפידה על עמידה בזמנים, תלבושת, רבע שעה לפני שיעור מחול להתחמם, שמירה על שקט בשיעורים, וכשקבוצה אחת עושה מהפינה, זה הזמן להתאמן. אני מאמינה במנטליות במידה רבה ואני מאוד פדנטית. אני גם רואה שזה עובד ומצליח והם מיישמים את זה הלאה".

יש דילמות שעולות אצל הסטודנטים בשלב לימודי המתודיקה?

"כן, בהחלט. הרבה מרכזי מחול לא שייכים לאנשי מקצוע אלא לאנשי עסקים, שרואים בסטודיו עסק ולכן יש להם דרישות ברמה פופולרית. אני מלמדת את המדריכים להלך על החבל הדק שבין האמנות המקצועית לדרישה העממית. אני מנחה להיות נחמד ועם זאת אסרטיבי, מה שלדעתי כל מורה צריך בכל מסגרת שבה הוא מלמד. הדומיננטיות לא נפגעת אם המורה הוא סימפטי. בשיעור הראשון אני מנחה בפירוש לא להתעכב על טכניקה. ראשית, יש להקנות לתלמידים חוויה ריקודית, שיבואו לרקוד בכיף ובהנאה. אחרי שהתלמידים כבר להוטים להגיע לשיעור, אפשר להתייחס לנושא הטכני".

מהו אימון מדריך מוצלח בעינייך?

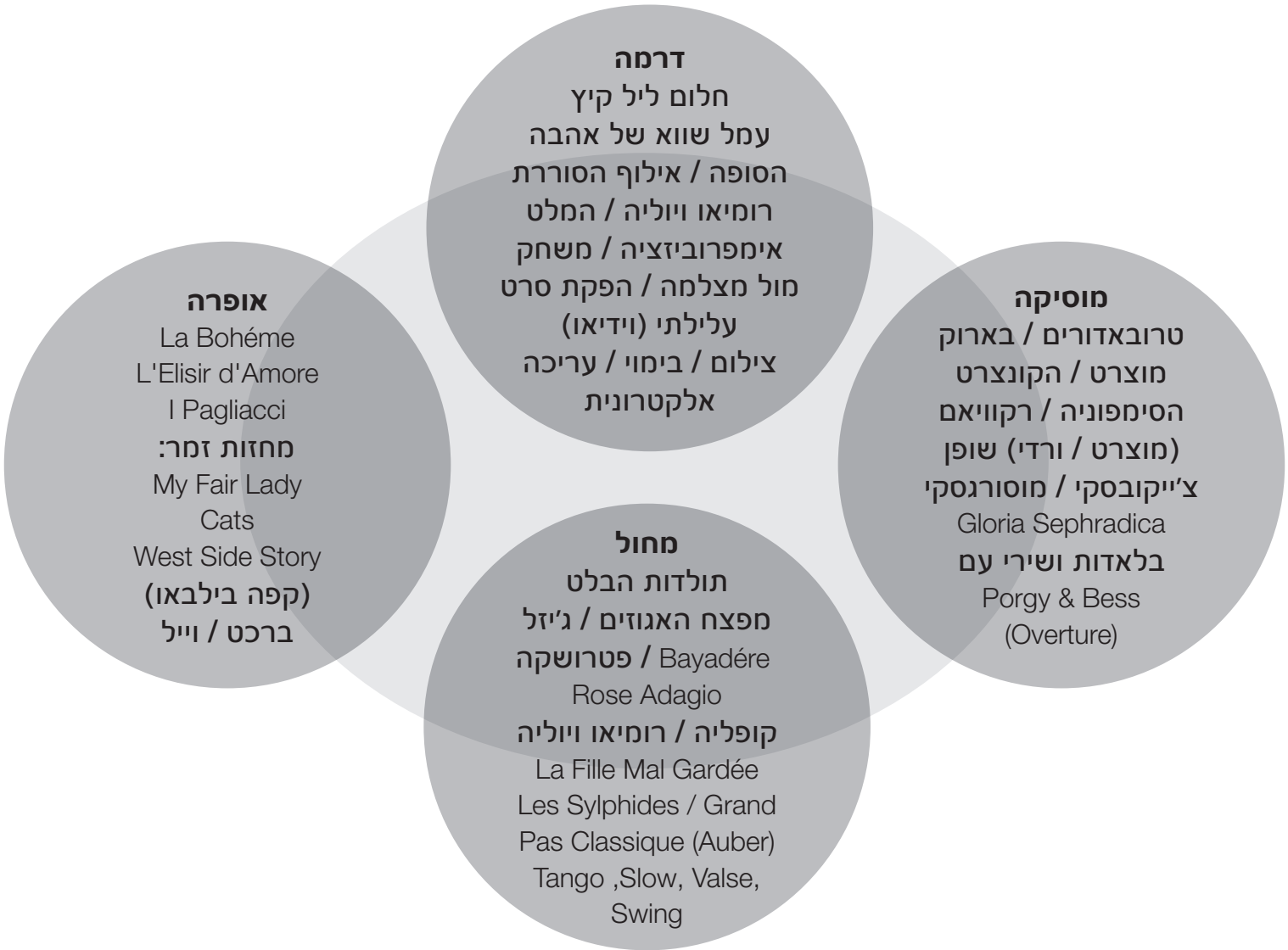
"כשאני רואה שיש יישום מלא ונכון של כלל החומר שנלמד מתחילת השנה. לתלמידים אני אומרת: 'אני עושה לכם שטיפת מוח, אבל אני לא רוצה שתיראו כמו חיילים'. כל אחד צריך לקחת את ההנחיות שלי ולשלב אותן בעולם התוכן שלו, לפי יכולותיו. עליהם להפנים את החומר ולשלב אותו בחומרים שלהם. אני אומרת להם: 'אל תהיו רובוטים'. הם צריכים להקפיד לצקת את ההנחיות לחומרים ולשפה שלהם, כך שיהיו נכונים. בצורה הזאת ברור שחלק ילמדו גילאים צעירים יותר וחלק ילמדו גם מתקדמים. יש קריטריונים שעל פיהם אני מעריכה את אימון המדריך: יכולת ביצוע, מתודיקה בלימוד התרגיל, דרך פירוק התרגילים, אינטונציה, עמידה מול קהל, קצב וספירה נכונה, בחירה מוסיקלית, הדרגתיות השיעור וקו מנחה לשיעור. כשאני רואה שיעור כזה, אני יודעת שהצלחתי".

מדברייך אני מבינה שכרכזת את מאוד קשובה ומקבלת מקום מרכזי בעיני הסטודנטים. איך את רואה את תפקידך כרכזת הקורס?

"אני מאוד נוכחת כרכזת. בוודאי בשיעורים שאני מעבירה, אבל אני גם צופה בשיעורים ובהרצאות הנוספות שהם עוברים. הצפייה בסטודנטים בשיעורים האחרים ובאינטראקציות אחרות עוזרת לי להרכיב תמונה מלאה של כל אחד ואחת מהם. אני נמצאת אתם לכל אורך הדרך ומראה להם שגם לי כיף ללמוד ולהשכיל. אין לי שיגעונות גדלות. עם זאת, אני בהחלט רוצה להיות משמעותית כרכזת הקורס ולהשפיע בחלקת האדמה שלי. הקורס שבניתי הוא מאוד מרכז. יום בשבוע על פני תשעה חודשים זה לא הרבה, אבל זה בהחלט יכול להביא אותם לרמת הבנה ויישום טובה. כמובן, גם כרכזת משנה לשנה אני משתנה. אני מאוד ערה לתהליכים שמתרחשים בעולם המחול והתהליכים מקבלים ביטוי במערכת השעות של הקורס. הסטודנטים החכמים הם אלה שמבינים שקבלת התעודה בסוף הקורס היא רק תחילת הדרך. אני מלמדת אותם להיות מדריכי ג'ז. התעודה איננה תואר אקדמי, אבל אני מרגישה שמ המקום הזה הם מתפתחים. ואכן, יש כאלה שרוצים להתקבל אחר כך לאקדמיות הגבוהות".

עלי להודות כי היחס למחול הג'ז נתפש בעיני כפרדוקס. מצד אחד שיעור ג'ז הוא העדיפות האחרונה בכל תוכנית לימודים אקדמית שמכשירה רקדנים או מורים בארץ ובעולם. מצד שני זה המחול הפופולרי ביותר, והביקוש ללמוד אותו ולמורים שילמדו אותו גדול. בעקבותיו נוהרים רבים לסטודיו למחול הקרוב ודרכו הם נחשפים לכלל טכניקות המחול ומשתכללים בהן. לעתים קרובות אף מגיעים לאקדמיות המסודרות. מה דעתך?

"הג'ז הוא אמנות. אני מרגישה שאני מעבירה שיעור מודרני טכני בשילוב אלמנטים שלא קיימים במחול המודרני או בבלט הקלאסי. ברגע שמרכזי המחול יקפידו לקבל תחת חסותם מורים ומדריכים בעלי תעודות מסודרות, לא דווקא את הרקדן התורני שהופיע בטלוויזיה, תעלה רמת הג'ז בארץ. כשתהיה הכרה בכך שהכשרה וטכניקה טובה בשיעור הם שילוב מנצח, הג'ז יוכל להתפתח הלאה. הג'ז ייתפש ברצינות ויוכנס למגמות המחול. אני מקווה שיכירו בכך שבג'ז נמצאים כל האלמנטים הטכניים ושהוא מהווה אמצעי ביטוי שונה ומיוחד מבחינה תנועתית. יש בו משהו מאוד זורם. לדעתי, הגבול בין הג'ז הלירי והמודרני לשיעור מודרני עכשווי מטושטש היום. בוודאי שישנה פילוסופיה אחרת וקיימות בחירות מוסיקליות שונות, אבל יש דמיון תנועתי מאוד גדול. כיום, ששיעורי הבגרות במודרני הם עם שונות כל כך גדולה, אני חושבת ששיעור ג'ז יכול בהחלט לעמוד בקריטריונים של בחינת בגרות. אני מקווה שאכן יהיה לג'ז מקום של כבוד גם כמקצוע בגרות במגמות המחול".



"חשיפה לקלאסיקה"

מתווה פרויקט אינטר-דיסציפלינרי

פרויקט קולנוע ומחול עם ילדים ללא ניסיון קודם.

חניכי חל"ד (ילדים מחוננים) וילדים מהשורה, בבתי ספר רגילים. תיעוד וידיאו.

המאמר מוקדש לזכרו של וולטר סורל (Walter Sorell), ענק בין מבקרי המחול

יצחק רוזנבלום

יסודות אוניברסליים

"שׁוּבִי שׁוּבִי הַשּׁוֹלֵמִית, שׁוּבִי שׁוּבִי וְנַחֲזֶה-בָּךְ; מִהַתְחַזֵּז, בַּשּׁוֹלֵמִית, מִמַּחֲלַת, הַמַּחֲנִיָּם. מִהַיָּפוּ פְּעֻמֶּיךָ בְּנַעֲלִים בְּתֶנְדִּיב"

מרכיבי הפרויקט

מַחֲזָה, מַחֹל, יְפִיּוּת, פְּעֻמָּה.
"התנועה היא מהות החיים, הריקוד ביטויה הסופי", וולטר סורל

מטרות הפרויקט

חשיפה לתחומי אמנות ומעורבות בהם: הבעה, דרמה, מוסיקה, אופרה, בלט, קולנוע (וידיאו). עידוד ניתוח ביקורתי של מרכיבי היצירה הנלמדת. יישום מקסימלי של הידע הנרכש (לומדים על מנת לעשות).

תימוכין לפרויקט

תכלית החינוך היא ללמד אותנו לאהוב את היופי", אפלסון

אפלטון ראה ביופי מטרה חינוכית כשלעצמה. עד לשעת כתיבת שורות אלה, חוט השני לא נקטע. הוויכוחים הם על דרכי ההשמה ועל הגילאים המומלצים "להתחלה".

ערך מוסף לפרויקט

להתרגש בלי להתבייש

"...כאשר אני לבדי, עם תווי המוסיקה שהלחנתי... מרוב התרגשות דמעות זולגות מעיני". ורדי

- מארצות הברית? מי זה יכול להיות?
- "יצחק? שלום זאת אני... רציתי לספר לך שראיתי את מפצח האגוזים, בקולנוע. אתה יודע? ראיתי את כל הבלט"
- "נהדר! אבל מה פלא כל כך שראית את כל הבלט?"
"ראינו את כל הבלט, עם כל הכיתה, ויותר מפעם אחת".
- "לא אמרתי 'ראיתי', לא שמעת טוב. אמרתי 'בכיתי'.

בכיתי את כל הבלט... מהתרגשות".

(תלמידת כיתה ג', בית הספר המסורתי על שם פרנקל, ירושלים. השתתפה בפרויקט מכיתה א')

אבל ביום-יום, כך זה נשמע:

"לא נמאס לך מהשטויות האלה? בלט? ועוד עם טייץ, מה? ת'לא נורמלי?"

הדיאגנוזה של ד"ר שֶׁה־לְבִיא: דום נשמה!

בנדיבותה הרבה, ד"ר רות אשל הציעה לי לספר מעט על עבודתי. ניגשתי למלאכת הכתיבה כשבאמתחתי למעלה מחמישים שנות ניסיון, בארץ ובחו"ל, ותיעוד המאשש הישגים משמעותיים. נשאר לי להקליק על "SEND"

ולטפוח לעצמי על השכם... לא הקלקתי.

מיקדתי את תסכולי בשאלות ביקורתיות, רציתי להבין. ילדים רבים לומדים בלט בחוגים פרטיים ובבתי ספר שבהם הבלט הוא נושא חובה. מדוע רובם מפסיקים לרקוד? מדוע העדר השכלה בלטית? איך קורה שאמנות קסומה של קלילות מלאכית, של תנועות זורמות בטבעיות ושל "כמעט רחיפה", של "Dancing of the steps", נהפכה לגולמנות מאומצת של "Execution of the steps" מיוזעת, מאולצת כל כך? נמלכתי בדעתי... ולא הקלקתי.

רק מתוך כעס, מצאתי את סיבת כעסי... כעס על עצמי... כי אולי ניתנה לי הזדמנות לעשות יותר ואולי, וגם אז... לא הקלקתי?

אינני רקדן ואינני מלמד בלט או מוסיקה. על עצמי אוכל רק להעיד שזכות גדולה היתה לי להימצא במחיצתם של טובים, משכילים ומוכשרים ממני. כמנהל חל"ד זכיתי להיות חלק מהצוות בראשותו של פרופסור זאב איינזשטט, שהתווה את הקונצפט האינטר־דיסציפלינרי בכל תחומי הסילבוס. סרטי הווידאו ממחישים קורטוב מהתוצאות.

ה"למה" של עיסוקי כל חיי כמעט, בחינוך, נעוץ בחוויה קסומה בילדותי. מורה (לפני המלחמה היה עיתונאי, מבקר אמנות) דיבר אתנו בגובה העיניים, סיפר לנו על עצמו ועל מולדתו, איטליה, על עבודתו עם מאסטרו טוסקניני, על בית האופרה. הקשבנו רתוקים. פעם סיפר לנו על סיור ביוון והעביר בינינו צילומים מהאקרופוליס: "הביטו בקריאטידות", אמר, "הביטו בקריאטידות וראו את היופי בהתגלמותו". יום אחד השמיע לנו מתוך גרמופן, כשהוא מתרגם לנו בלחש מתוך הטקסט, את ה־Lacrimosa ברקוויאם של ורדי ובזה של מוצרט, כשהוא מצביע על השתלשלות המלים מהלטינית לאיטלקית ולצרפתית. אחר כך ביקש מאתנו להשוות ולהצביע על הדומה והשונה ביו שתי היצירות. אנחנו? להשוות בין מוצרט לוורדי? ואו! היינו המומים. כשלעצמי, הבנתי אז שזה מה שאני רוצה לעשות בחיים. כמוהו להושיב ילדים סביבי, כמוהו לספר להם על אופרה, להציע להם להשוות בין מלחין למלחין, לחשוף אותם ליופי בהתגלמותו.

יותר מ־60 שנים עברו מאז. תקוותי היא כי הילדים שהדרכתי זכו, ולו רק במעט, להידבק באבק אהבה ליופי והשכילו להפנים כי מחול נרקם בנבכי הנפש הפיוטית החבויה בכל

אחד מהם. כי חוויית *פֶּטְרוּשְׁקָה* ומפצח האגוזים בכיתה ג', *רומיאו ויוליה* בכיתה ד', *חלום ליל קיץ* ו*הרקוויאם* של ורדי בכיתה ה', *CATS* וג'יזל בכיתה ו', *לֶה בּוֹהֶם* ו*הלילה השנים עשר* בכיתה ח', העצימה את יכולתם לראות באופרה ובבלט יותר מקישוט בּוֹבּוֹנֵירי של "עושי פזוזת".

למי בעיקר, יועד המאמר?

למתעניינים בתחום החינוך דווקא.

לכל מי שרואה בבלט ערך אנושי עליון.

הבעה, דרמה ומחול בכיתה א'

רודריגו, *קונצ'רטו דה ארנחואז*, "אדג'יו" Rodrigo Concierto de Aranjuez, "Adagio" לכל אורך הדרך, דרמה מתמזגת במוסיקה, מוסיקה במחול, מחול בשפת הקולנוע. לכל אורך הדרך מצלמים את תרגילי העבודה והילדים צופים בתוצאה ומשווים בין העבודות שלהם לעבודות של קבוצות אחרות.

בית הספר המסורתי על שם פרנקל ירושלים. מתווה שיעור:

יושבים על כריות או על שטיח. מאזינים לאדג'יו ולאחר שתיים־שלוש דקות אני שואל, אבל ממש בלחש: זה יפה? מי אהב? זה עצוב? שמח? איטי? מהיר? (עד כאן הצעתי מרכיב אחד - יופי, אהבה, עצב - כשניו אני מנסה לדובב את הילדים לדבר, כשאני מקפיד שהילדים ידברו ואני אספק את השאלות: מי אמר שזה יפה? למה אתה חושב שזה יפה? ובונה את שאלותי משני מרכיבים: יופי + עצבות. "האם זה יפה מפני שזה עצוב?" "האם אהבת מפני שזה שמח?" יכול להיות גם יפה גם עצוב ביחד? (עד כאן המרכיבים היו מופשטים. מכאן אני משלב מרכיב גשמי) אפשר עצוב בכפיים? אפשר שמח בכפיים? ברגליים? אפשר בידיים ורגליים יחד? איך הולך איש זקן? מלך/מלכה? איך מקפצת ילדה בחבל? איך הולכים חיילים? (מארגן תהלוכה) *מארש החתונה* של מנדלסון, מתוך *חלום ליל קיץ* (אופוס 61). ננסה בלי מוסיקה בכלל? בהמשך אני מוסיף ומשלב מרכיבים ויזואליים, מראה כרטיסים בצבע אחיד ושואל לצבע. כשהם עונים, למשל, "אדום!" אני דורש מהם להביע דעות: האם יש צבעים מפחידים? עצובים? שמחים? מדובב אותם להביע שמחה, כעס או כיעור בציור. מציירים וגוזרים מסכות מפחידות או מצחיקות ורוקדים עם מסכות על הפנים (תחילה בוחרים מוסיקה שמחה למסכות שמחות, "מפחידה" למסכות מפחידות) שאול: "אפשר מסכות מפחידות עם מוסיקת קרקס?" מצלמים וצופים. שאלה שלפעמים עולה: "למה נראה לנו שמסכה מצחיקה דווקא מפחידה עם מוסיקה של קרקס?" הילדים לומדים על מוסכמות במה ומאלתרים סיפור/מחול עם דוגמאות של "aparte" בפנטומימה ו/או במלל לצלילי ה־Bouré של פרטוריוס (Praetorius).

שלוש דוגמאות הפעלה על מוסיקה בשמיעה ראשונה:

מוסורגסקי, *תמונות בתערוכה*, הסימפונית של לונדון, קלאודיו אבאדו Mussorgsky. "Pictures at an Exhibition", London Symphony Orchestra. Claudio Abbado.

מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010 | 41

40 | מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010

"Gnomus" (vivo) זמן (2:22) אני מדגים הליכה מעוותת, כעין שילוב מפלצתי בין רובוט ל"פרנקנשטיין" ולשמע המצלתיים מתמוטט ונופל. וכך במקומות המזמינים נפילה. זה תרגיל תנועה שילדים אוהבים.

"Bydlo" (Sempre moderato, pesante) זמן (3:16). הקטע מתאר פסיעות איטיות וכבדות של שוורים הרתומים לעגלה ב--< fortissimo crescendo (כך בתזמור של ראוול). אט אט העגלה הכבדה מתרחקת והמוסיקה דועכת. מניחים כרית על שטיח קטן או על שמичה ולפי התור מושיבים על הכרית את אחד הילדים ולפי התור ארבעה ילדים אחרים מושכים את "העגלון" מנקודה לנקודה.

"שמואל גולדנברג ושמוייל" זמן (2:07) שני יהודים מתווכחים ביניהם. האחד עשיר והשני עני. כליווי מוסיקלי לפנטומימה. לכל פרוטוגוניסט המוטיב המאפיין אותו. שמואל גולדנברג (Andante, grave energico) שמוייל (Andantino). על זה בונים הצגה עם פנטומימה ומחול.

כיתה ב'

כהכנה ל**מפצח האגוזים** וגם ל**פֶּטְרוּשֶׁקָה**, הילדים בכיתה ב' נחשפים לקומדיה דל';ארטה (Commedia dell'arte).אני משתדל לאתגר את הילדים באופן שוטף לחשיבה ביקורתית ודורש מהם לחשוב ולחשוב שנית. באמצעות תרגילי משחק מצולמים, הילדים בוחנים את עצמם על הצג ותמיד מיישמים את הידע שנרכש: סרטים קצרים של שתיים־שלוש דקות וסרט עלילתי של כ־20-30 דקות כל שנה. במקרה המתועד, הילדים בחרו כנושא את עולם האגדות. עבודת הגמר, הסרט "הפייה יפיפית" הופק בכיתה ב' והוצג בערב "גאלה".

כיתה ג'

תרגיל הלחנת ליברית צ"ייקובסקי,*קפריצ'ו איטלקי* (אופוס 45),התזמורת הפילהרמונית הסלובקית, ביטריק רוצ'זה. Tchaikovsky. Capriccio Italien (Op. 45), Bystrik Rezhchua. Slovak Philharmonic Orchestra.

הילדים חולקו לשלוש קבוצות. השמענו את החלק הראשון, עד הדקה ה־03:08, והקבוצות התבקשו "להלחין" ליברית ליצירה כלשהי באורך של כשתיים־שלוש דקות. יכול להיות כל דבר: הצגה, מחול, תסכית רדיו, מופע קרקס, פנטומימה. כל קבוצה קיבלה טיפ קסטוט נייד והעתק של היצירה (מקוצרת ל־03:08 דקות). על מנת לאפשר עבודה רגועה, בלי שהרעש יפריע לקבוצות האחרות, הילדים ישבו בפינות נפרדות במגרש המשחקים. הקבוצות קיבלו 30 דקות. לאחר מכן שלוש ההצעות הובאו להצבעה בכיתה (מובן מאליו שהקבוצה לא מצביעה בעד העבודה

שהגישה). וזה תוכן הליברית שזכה במקום הראשון מתוך שניים: ב־17 השניות הראשונות המסך סגור. בשנייה ה־18 המסך נפתח לאט. בשנייה ה־37 נכנסים בשתי שורות נושאי ארון קבורה שקוף כמו זה של שלגייה. בארון מונחת מתה נסיכה יפהפייה. נושאי הארון צועדים באיטיות ובמלכותיות רבה 14 צעדים כפולים. בדקה ה־2:15 מניחים לאט־לאט את הארון על כן שיש וכולם כורעים ברך לאט־לאט ובוכים על מות הנסיכה. החל מהדקה 2:53 המסך נסגר באיטיות עד הדקה ה־03:08.

עבודה ספציפית על מפצח האגוזים

הילדים שמעו על ההשמטות של קטעים אלימים מתוך הסיפור המקורי של *מפצח האגוזים*, כגון האפיזודה של ארון הזכוכית שנשבר ופוצע את הגיבורה, על הדמות של פֶרְלִיפֶט שנעלמה כליל, על שינוי שם הגיבורה מ"מארי" במקור ל"קלרה" ובעיקר על "המתקת" דמות ההורים (בסיפור המקורי של הופמן הם ממש לא סימפטיים). על שני שירי העם הצרפתיים שצ"ייקובסקי שילב בבלט:

"Bon voyage, monsieur Dumollet" - Petit galop des enfants et entrée des parents (presto). La mère Gigogne et les polichinelles (allegro giocoso) - "Cadet Rousselle a trois maisons".

רגישות, אינטלקט והפנמה

רגישותם האינטלקטואלית שלילדים,כישרונותיהם לקלוט בחושים חדים מרכיבים דרמטיים ולתת להם ביטוי אמנותי גם בשפת הקולנוע, גם בשפת המחול, מדהימים. פעמים רבות, כשחששתי שמא "פלטתי" דברים שתוכנם כאילו עבר מעל לראשם, הופתעתי מיכולתם להפנים מושגים מופשטים ומורכבים כאחד. בצילומי *ג'יזל* אמרתי לאבשלום שאינני אוהב כלל את התאורה הערפילית מדי (אבשלום כבר היה חייל בשירות סדיר ולקח חופשה, כדי לנהל את צוות ההפקה). מיד שלך לי: "אתה לא זוכר שבכיתה ד' לימדת כי היופי המיוחד של קטעים חלומיים כמו הקטע הזה הוא דווקא בזה שהם 'מעורפלים' ותלושים מאווירה של 'מציאות'?"

מפצח האגוזים

כיתה ג', בית הספר המסורתי על שם פרנקל ירושלים

שלא כמו כשמצלמים בפילם, בווידיאו ניתן לצפות בחומר המוקלט בו במקום. אחרי שצילמנו את "מלחמת העכברים" (Allegro vivo) הילדה המגלמת את קלרה טענה כי היא אינה מסוגלת לבטא בצורה משכנעת צער על מות המפצח בפרק זמן קצר (בחזרות: פחות מעשרים שניות). לכן ביקשה לצלם את כל

הקטע מחדש בסולו של למעלה משתי דקות. ארבעה ילדים, שתי בנות ושני בנים, פנו בבקשה לביים (אבל ביקשו לביים לבד!) ולצלם מחדש את כל ה־Grand Pas de Deux. אבל כל אותו אחר הצהריים כבר היה תפוס עם צילומי *פֶּטְרוּשֶׁקָה*. "אין דבר! נבוא בשעות הערב, אחרי שתסיים את צילומי *פֶּטְרוּשֶׁקָה*". לא שאלו אותי אם בכלל אני מוכן לזה (כמעט נישקתי אותם). התלהבותם פרצה את כל גבולות הנימוס. צולם מחדש כל ה־"Grand Pas de Deux", שהפך ל־"Petit Pas de Quatre", בתוספת של זיקוקין דינור ומורה סחוט וגמור. *מפצח האגוזים* הוקרן להורים בערב גאלה חגיגי.

טייץ, אמפתיה ורלוונטיות

בני נוער מצטיירים לפעמים כרדודים, נטולי אמפתיה, אטומים ליופי ולריגושים. בכך מתעלמים מהפוטנציאל הצפון בכל ילד. בני נוער רבים גדלים בעולם שמפאר קודים מצ'ואיסטיים. בעולם שבו לא גברי להתרגש, ובמציאות שאין בה מקום לנימוסי חיזור ורומנטיקה, איך לגרום להם "לשים", כלשונם, על פֶּטְרוּשֶׁקָה הנלעג בעיניהם? איך לעורר אצל ילד בן 12 (אחלה גבר!) אמפתיה לאמנות מעודנת כמו בלט? ומה באמת אכפת לו מהטרגדיה של ג'יזל, אחת שמתאבדת בגלל נסיר, ועוד נסיר חָנוּן? לך בקש ממנו לגלם תפקיד, לעשות פוזות רומנטיות. "ועוד... מה? יצחק, הגזמת... ללבוש טייץ? תגיד, חשבת מה יגידו עלי?"

ובכל זאת, מצאתי אצל רבים מהם צימאון ספון לרוך, ליופי, לעדינות. אם כי, מהול בחשש אמיתי שמא עדינות נפש תתפרש בעיני החבר'ה כנטייה נשית. אבל ילדים אלה יודעים להעריך את מי שנוהג כלפיהם בפְּרִיות ונותן להם צ'אנס להתבטא כפי רוחם והבנתם. ביקשתי מכמה ילדים להביע את דעתם על גיבורי העלילה ועל אופן התנהגותם בעלילת הבלט. "אני במקום, איך קוראים לו? שומר היער? לא הייתי שם עליה!" ופה ושם ניצוץ זעיר של אמפתיה. הצנייות לא שרדה את הקטעים הדרמטיים ובסרט, כל הדמעות הן דמעות אמת. יותר מפעם נשאלתי: "יצחק, תגיד ת'אמת, למה מה שאתה מלמד אותנו תמיד זה דברים כמו שייקספיר, מוסיקה קלאסית, אופרה? זה מפני שזה יותר תרבותי ממה שאנחנו אוהבים?" מבוגר שישכיל לדבר עמם בגובה העיניים, יתייחס אליהם כאל בוגרים ולא יזלזל בכבודם ו/או בטעמם, שלא יתחלחל לשמע הצעה כמו "למה לא נעשה קטע של מייקל ג'קסון? או, אתה ידע מה, סמנתה פוקס?" מבוגר כזה יזכה לא פעם לשיתוף פעולה מדהים, גם אם מבחינתם של הנערים מדובר בהשתתפות בפרויקט לגמרי חנוני. שותפות כזאת מניבה, לא פעם, הפתעות מהסרטים.

לקראת ג'יזל (שנתיים לפני פרויקט ג'יזל)

בית ספר ממלכתי "לוריא", ירושלים, כיתה ו' לבית הספר "לוריא" מעט שנות התנסות בתוכנית חל"ד – שלוש שנים לעומת כעשר שנים בבית הספר המסורתי על שם פרנקל. הילדים הספיקו להפיק כמה סרטי וידיאו קצרים:

דון ד'ואן מנייר, קומדיה (30 דקות).

מפיקים את הסערה (של שייקספיר), סרט עלילתי (30 דקות).

רומיאו ויוליה, קומדיה מבוססת על ההצגה (כ־40 דקות).

עם צוות המדריכים, הכנו את הסגמנטציה של הסינופסיס ליחידות צילום (Shots). לעזר רב היה לנו הספר The Ballet Called Giselle של Cyril Beaumont. החלטנו לשלב בין הגרסה של קירוב (Pure Stage) לגרסה של American Ballet Theater היותר קולנועית.

עם הילדים למדנו על הרקע ההיסטורי של הבלט הרומנטי ועל ההצלחה המסחררת של הבלט *ג'יזל*. ואולי חשוב מכל, עם אותם יחידי סגולה המשתוקקים ליותר, המבקשים "להישאר עוד מעט" (ולא אחת הצטרפו הורי ילדים, נגועים אף הם בחיידק האש הקדושה, "חולים" על ריח הבמה, כמהים להתאחד עם נפש היצירה). ואני, כל כולי אתם, למענם, ואולי יותר למעני מאשר למענם, בפינה בתוך אולם החזרות הריק והגדול כל כך פתאום, ממתיק אתם את סוד הליברית, עד שמישוה מבחין באחד האחים הקטנים שנרדם באחת מפניות סט הצילומים.

GISELLE

שלוש בנות קיבלו על עצמן לעזור בהכנת כוריאוגרפיה מקורית ולהכין קטעי סולו. נבחרה התלמידה שתגלם את ג'יזל. למטרת צפייה ולימוד נתתי להן את קלטת הווידיאו של *ג'יזל* בביצוע של בלט קירוב (Kirov) עם גלינה מזנצבה (Galina Mezentseva) בתפקיד ג'יזל. זמן מה אחרי צילום הסרט הגיעה מזנצבה להופעה בארץ. הצלחתי להפגיש אותה עם הג'יזל שלנו ועם עוד חלק מהילדים. חוויה לכל החיים. אבל לא נמצא מועמד לתפקיד לואיס (הנסיך), בן שיסכים לגעת בידה של בת. ההצעה "לייבא" את לואיס מבית ספר אחר התקבלה באנחת רווחה. עופר עמרם, תלמיד כיתה ו' בבית הספר המסורתי על שם פרנקל, הסכים "להגר" מדי פעם לבית הספר לוריא (בסיועה המדהים של המנהלת, ברברה ליזן). בלי להניד עפעף ומיד עם הגיעו, עופר נטל את ידה של ג'יזל, כשהוא – שומו שמים – לובש טייץ! הצחקוקים פסקו ברגע שעופר אמר להם: "אתם רוצים לעשות את *ג'יזל*? אז תתבגרו!"

שתי בנות מכיתות ו' בבית הספר פרנקל הכינו

בשבילי כוריאוגרפיה משלהן למחולות האיכרים. צילמתי אותן ובאמצעות הצפייה גם לי יצא ללמד צעדים. באמת! התערבותי האישית בהדגמת צעדי הוואלס חייבה אותי לקבל אחריות על ה"פאשלות". על סט הצילומים, כל הבנים כבר דיזו וקיפצו בהתלהבות לצלילי ה־"Pesante" וה־"Polacca", אווזים ביד הבנות כמו גדולים, לובשים טייץ בלי תסביך.

אז מה אמרו החבר'ה? על החשש מפני מה שיאמרו כבר כתבתי. ביומיים האחרונים שקדמו לצילומים קיימנו חזרות גם בשעות הערב. הצלילים שבקעו מהמגבר משכו שכנים מהרחוב הסמוך וגם... כמה מהחבר'ה! הייתי מוכן להמר שה"קבליירים" הצעירים שלי ינטשו את ה"בלריות" וירצו להתחבא איפה שרק אפשר. טוב שלא הימרתי. אז מה אמרו החבר'ה? תחילה היו מופתעים, אבל אט־אט התפשט על פניהם מין חיוך מעודד, האומר משהו כמו Cool! והגיעו גם כמה אמהות ושכנות. הן ביקשו לדעת איך קוראים למוסיקה הזאת, התעניינו במחולות ועודדו את הילדים. זאת היתה כעין קדם־פרמיירה. הצטערתי כשזה נגמר. הווידיאו הוקרן בתיאטרון ירושלים, בחסות נספח התרבות של שגרירות צרפת בישראל, לציון 150 שנה לבכורה של *ג'יזל*. בנוסף להשתתפות ב"חשיפה לקלאסיקה", חניכי חל"ד השתתפו (פעם בשבוע) בחוגים בתחומים נוספים.

EPILOGUE (affanoso)

"Our whole educational system suffers from this evil. An exaggerated competitive attitude is inculcated into the student, who is trained to worship acquisitive success as a preparation for his future career." Albert Einstein

הורים רבים מיישרים קו עם תפישת עולם שלפיה הולכים לבית הספר כדי להתקבל לאוניברסיטה או למוסד אחר, רק כדי להגיע לגיוב מכניס. אמנות, מוסיקה, שירה פיוטית, אופרה, בלט, נתפשים בעיני רבים מהם כפנטזיות בלתי מועילות, שאין מניבות כסף. לך דבר אתם על אהבה ועל "לתקשר עם הזולת" לא רק בענייני מדדי בורסה והשקעות.

קידושים כוריאוגרפיים

ה־Pas de deux "The pas de deux is a relationship in nature, between a man and a woman; in line and balance, between two bodies;" Richard Austin, Images of the Dance נסה לדבר על ה־Pas de deux כמפגן שבעתיים מזוקק של נימוסי חיזור, וכאחד הריקים תיחשב. כך לצערי דועכת כל תקווה כי מהמופלא של ה־"Rose Adagio" תצמח בשורה חיונית,

ועכשווית כל כך: הורדת סף האלימות בינינו, בין אדם לחברו, בין איש לאשתו.

באווירת מתנק מתמשכת, מורים רבים הופכים בעל כורחם, לספקי מידע מעוקר, פרווה ככל האפשר. שרק לא יחייב. את האווירה העכורה הזאת, ואף גרועה ממנה, פגשתי גם באירופה הנאורה.

בישראל דווקא זכיתי בתמיכתם של איש מדע ומחנך מחונן, נציג האוניברסיטה העברית בהנהלת חל"ד, הפרופסור זאב אייזנשטט, ושל מנהלת בבית הספר המסורתי על שם פרנקל בירושלים, הגברת ברברה ליזן. וכך נתברכתי בעבודה אתגרית ופורייה, בשנות יצירה מהנה שהניבו גם קרן גם פירות. ומה הלאה? טובים ומוכשרים ממני יפלוסו דרכם. ואם בניסיוני ימצאו עניין כלשהו, אשמח לעזור.

ביבליוגרפיה

Aronoff, W. *Frances Music & Young Children*. Turning Wheel Press, New York, 1979.

Austin, Richard. *The Ballerina*. Vision Press Limited, 1974.

Austin, Richard. *Images of the Dance*. Vision Press Limited, 1975.

Richard Beaumont, *W. Cyril. The Ballet Called Giselle*. C.W.Beaumont, London 1944.

Blasis, Carlo. *Traité Élémentaire Théorique & Pratique de l’Art & de la Danse*. Milan 1820.

Gautier, Théophile. *Histoire de l’Art Dramatique en France*. Ed. Hetzel, Paris, 1859.

Guest, Ivor. *The Dancer’s Heritage*. The Dancing Times, London, 1966, 1967.

Hoffmann, E.T.A. *Nutcracker*. Crown Publishers, New York, 1984.

Neelands, Jonothan. *Making Sense of Drama*. (Heinemann Educational Books, 1987.

Saint-Denis, Michel. *Training for the Theatre*. (Theatre Arts Books, New York, 1982.

Sorell, Walter. *The Dancer’s Image, points & counterpoints*. Columbia University Press, 1971.

Warrack, John. *Tchaikovsky*. Charles Scribner's Sons, New York, 1973.

Wootton, Margaret. (Ed.) *New Directions in Drama Teaching*. Heinemann, London, 1982.

מקומו של המחול בחינוך הכללי בגרמניה

רונית לנד

במסלולים השונים להכשרת מורים למחול באקדמיות ובאוניברסיטאות בגרמניה מבחינים, בשנים האחרונות, בין מגמות להוראת "אמנות המחול" למגמות להוראת "תרבות המחול".

הבחנה זו מנסה להביא לידי ביטוי את הרצון להבדיל בין הקניית כלי האמנות הצרופה, שבמרכזה עומדת היצירה האמנותית, לבין הקניית מודעות גופנית, רגישות אסתטית ומיומנות קינסתטית לכל אדם מן השורה. זו הבחנה חדשה יחסית בדיון האקדמי האירופי, וברצוני להקדיש מאמר זה להשלכותיה החינוכיות והחברתיות.

האקדמיה לחינוך לאמנויות ברמשייד, שם אני מנהלת את המסלול למחול בעשרים השנים האחרונות, קיבלה על עצמה, בהוראת משרד החינוך הגרמני, ליזום, להנחות ולרכז דיון זה. הדיון נועד לבדוק מושגים בסיסיים בשאלת הלמידה בכלל ולהתרכז בשאלות המרכזיות הבאות:

- מה משמעותה של הלמידה הגופנית בכל האמור בלמידה הקוגניטיבית.
- מהמשמעותה של הלמידה האינטרדיסציפלנרית בעיצוב חיי היומיום של ילדים ובני נוער.
- מהן ההשלכות התרבותיות, הפוליטיות והחברתיות של ההתנסות והחווייה התנועתית.
- אילו תהליכי למידה מעצבים את היומיום בבית הספר והאם הם ראויים להתבוננות מחדש דרך ראי המחול.

הדיון בתרבות המחול שם לו למטרה לבדוק תהליכים חינוכיים ודפוסי למידה, דרך ההיבט היצירתי שלהם. תהליך לימודי נחשב יעיל, אם הוא משקף את ההיבטים הפרוצסואליים שטמונים בו. מהותה של הלמידה היא הפנמת התהליך הנלמד, עוד לפני הפנמתו של החומר הנלמד. ההתנסות בהיבטי התהליך היא שמעניקה ללומד את הרצון, החשק, הסיפוק והעניין בחומר הנלמד.

על פי חשיבה זו, יש להציב במרכז ההתרחשות הלימודית את התפתחותו האישית של הלומד.

44 | מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010

תהליכים ארוכים, המלווים בהתבוננות אמנותית, גופנית, חברתית ואישית, ראויים לניתוח מעמיק ולהסקת מסקנות שמחייבות שינוי בבית הספר כאתר למידה.

במרכז הנרטיב עומדות תפישות פדגוגיות שמשלבות את הגוף והתנועה בכל התנסות לימודית. החיפוש אחר התנסויות שמדגישות את הבלתי אמצעי בחוויה היצירתית, פונה אל הרבדים האמפטיים־הרגשיים של הלומד. בכל תהליך ריפוי ממלאים לא רק התרופה או הטיפול, אלא גם תשומת לבו של המרפא וקשרי האמון שנרקמים בינו לבין החולה, חלק ניכר מההצלחה. על פי פלסנר וחוקרים אחרים מתחום הניורולוגיה ומדעי החברה, קיימות הקבלות רבות בין תהליך ריפוי להתנסות לימודית. באקדמיית רמשייד, המחקרים האקדמיים בתחום החינוך למחול מלווים לעתים קרובות בהתבוננות תרפויטית ובהסקת מסקנות של לאחר מעשה. חלק מן המסקנות באות לידי ביטוי בפרסומים של משרד החינוך והמועצה לתרבות. הנה כמה מהן:

- העיסוק הקבוע במחול, במסגרת יומיומית קבועה וכחלק משגרת בית הספר, מטפח את היכולת לבנות אישיות ייחודית.
- החשיפה למחול מאפשרת לכל צעיר, מכל שכבות האוכלוסייה, עיסוק ביכולתו במישור החברתי והתקשורתי. היא מאפשרת נוכחות אותנטית והזהדות עם האני, כחלק מן הכלל החברתי.
- מקומם של הגוף ושל שפת התנועה האישית משקף את מקומו של האני ואת השתלבותו בקבוצה.
- מיומנותה של הקבוצה בשילוב הביוגרפיות הסנסומוטוריות של מרכיביה, משקפת את יכולתה לפתח אינטראקציה ומודעות קבוצתית.

מובן שגם החינוך ההומניסטי עומד במרכז השיח האקדמי. אבל בעוד החינוך ההומניסטי הוורבלי והקוגניטיבי זכה לתשומת לב אקדמית רחבה,

נדחק החינוך ההומניסטי הלא מילולי בגרמניה לשוליים. מיומנויות הישרדותיות משחקות תפקיד חשוב בכל שיח על עתידו של הדור הצעיר ועל הפרספקטיבות שפתוחות לפניו. בשיח זה בולטת ההתעלמות מן היכולת הקינסתטית, שהאני זקוק לה בהתמודדותו עם אתגרי הקיום הפוסט־מודרני. החסר באחדות ובחד משמעות בתחום הערכים החברתיים והתרבותיים מערער את המודעות האישית של הדור הצעיר וגורם לו לשווע לתמיכה פדגוגית הבנויה על מודלים חדשים של דידקטיקה יצירתית.

יצירתיות וקוגניטיביות, מושגים שבמודלים הדידקטיים הקלאסיים עמדו בסתירה זה לזה, נחקרים על פי הנרטיב העכשווי בחפיפה ובהשלמה הדדית. "המחול בראש" הוא מונח

שמופיע במחקרים רבים, בהשראת עבודתם המשותפת של רקדנים, כוריאוגרפים וניורולוגים. הוא בא לידי ביטוי בפרסומים כמו מחקרם של יוהנס בירינגר וג'וספיו פנגר "מחול בראש - מחול וקוגניטיביות", שיצא במסגרת פרסומיה של החברה הגרמנית לחקר המחול בשנת 2005.

מודלים דידקטיים עכשוויים מחייבים חשיבה פלורליסטית והתמקדות בגילוי האני האותנטי ובחשיפתו בתהליך הלמידה. ההתמקדות בחשיבותה של הקבוצתיות בהקניית מיומנויות הומניסטיות צובעת את תהליכי הלמידה במסלולי הכשרת המורים למחול כמעט תמיד בגוון אימפרוביזטורי. אין להתעלם מן העובדה, שגוון זה משמש לאינסטרומנטליזציה של המחול כאויב הקוגניטיביות. הרצון לגבש מודל חינוכי שחורג מתהליכי הלמידה הקונוונציונליים חוגג את היצירתיות והספונטניות בלבד ומעמיד את הביטוי הקבוצתי בראש מעייניו, ספג ביקורת נוקבת בקונגרס האחרון למחול, שהתקיים בנובמבר 2009 בהמבורג שבצפון גרמניה. קונגרס זה המשיך את המסורת של מפגשי מחול גרמניים, שימי הזוהר שלה היו בתקופת המחול האקספרסיוניסטי. הביקורת התמקדה בכמה נקודות, שכולן נוגעות ליכולתו של ענף חקר המחול לעקוב אחרי ההתפתחויות הפלורליסטיות שבעיסוק בחינוך למחול בשטח. הדגשת הייחוד האינדיווידואלי בהתנסות התנועתית, או במלים אחרות ההתנהלות על פי העיקרון "כל מורה ושיטתו האישית", "כל כוריאוגרף וסגנונו האישי", סותרת, לדעת מבקרי השיטה, את עקרון הענקתם של אפשרויות ומשאבים שווים לכל תלמיד. מבקרי השיטה תובעים התבוננות סטרוקטורלית דווקא על תהליכים יצירתיים, כדי בראש ובראשונה למנוע חובבנות בעיסוק הכמעט "המוני" במחול. אינטגרציה מכוננת של תיאוריה ומעשה במסגרת כל פרויקט מחול היתה מן הדרישות הבולטות ביותר בקונגרס.

האקדמיה לחינוך לאמנויות ברמשייד הכינה, לקראת הקונגרס, מסמך המתווה בקווים כלליים את האופן שבו אפשר להקנות מיומנויות גופניות ואסתטיות ועם זאת להבטיח את השמירה על איכותן הגבוהה, ללא ויתור על היעדים החוץ־אמנותיים שהחינוך למחול הציב לעצמו. ממד חדש בשיח מדגיש את ההקבלה בין תבניות אמנותיות לבין מרקמים חברתיים ותרבותיים. שיח זה בא לידי ביטוי בדרישה לשלב:

- חינוך ומודעות תנועתית בכל תחומי הלימודים בבית הספר.
- קיום דיאלוג תמידי בין השטח למחקר האמפירי.
- בניית מערכות אלטרנטיביות למשרד החינוך והמועצה לתרבות, לקיום דיאלוג בין מסגרות חינוכיות למסגרות אמנותיות מקצועיות.

החינוך למחול בגרמניה שם לו למטרה, ללא

ספק, עיסוק במכלול ההתנסויות האסתטיות ומתן ביטוי להלכי הרוח החברתיים בגרמניה. אלה תובעים מן האני בחברה לשלוט במיומנויות טכניות, תקשורתיות, קוגניטיביות ואמוציונליות בעת ובעונה אחת. הקניית יכולת להתמודד עם מרקמים מובנים, בד בבד עם יכולת אלתור ספונטנית (המונח **אימפרוביזציה** מקפל בתוכו גם את היכולת לשפר), דורשת התמודדות עם מודל חיים פלורליסטי ואלטרנטיבי למסגרות חיים מוכרות ובטוחות.

באמצעות השילוב בין תהליכים רגשיים, תודעתיים וחשיבתיים, מתאפשרת פתיחת מרחב חדש להתפתחות משמעותה האובייקטיבית של הזהות האישית והחברתית. עבודה באמצעות האימפרוביזציה, ברוב המקרים על פי שיטתה של אנה הלפרין, מהווה באקדמיה לחינוך לאמנויות מרכיב חשוב ודומיננטי במכלול שיעורי המחול. השימוש בשיטתה מאפשר התנסות ולמידה, הן בתחומי חיים מעשיים והן בתחומי החוויה האסתטית.

לסיכום, כמה נקודות העומדות במרכז השיח החברתי־התרבותי בגרמניה, שהחינוך למחול מנסה לתת להן תשובות יצירתיות ולהעניק להן מרחב התנסות חדש, מלווה במוטו של הסופר והמשורר הגרמני פרידריך הבל: "החיים הם, אולי, כמו המרחב והזמן, רק מושג מופשט":

- התמודדות עם ערכי הצריכה הפוסט־מודרנית.
- התמודדות עם נוף התקשורת הגלובלית.
- התמודדות עם תחרות, סובלנות וסולידריות.
- התנסות בחוויות האני האותנטי כחלק מן הקבוצה האותנטית.
- פיתוח הדמיון האמנותי ככלי להתמודדות עם אתגרי היומיום.
- משמעותו של הגוף בנרטיב התרבותי העכשווי.
- הכרת היכולות האישיות והערכתן כחלק ממשאבי הקבוצה.

עינב רוזנבליט

יאיר ורדי, יליד 1948, החל את דרכו כרקדן וכוריאוגרף בלהקת בת-שבע, ובהמשך רקד בלהקות שונות ברחבי העולם. ורדי הוא מנכ"ל מרכז סוזן דלל מאז הקמתו ב־1989 והוא משמש גם ראש בית הספר למחול באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. במסגרת פועלו כמנכ"ל סוזן דלל יזם ואירגן פסטיבלים של מחול מקומי ובינלאומי כמו "דאנס אירופה", "חשיפה בינלאומית", "תל אביב דאנס" ורבים אחרים. ורדי הוא חבר בוועדות שיפוט בינלאומיות, יועץ אמנותי לפסטיבלים וחבר בקרן למצוינות בתרבות. בשנת 2009 נמנה על זוכי פרס א.מ.ת. בתחום התרבות. מרכז סוזן שהוא עומד בראשו קיבל את פרס ישראל במחול לשנת 2010.

בית הספר למחול באקדמיה כולל את החוג למחול והכשרת הרקדן, החוג לתנועה וכתב תנועה, המסלול לכוריאוגרפיה כמו גם החוג למחול בבית הספר התיכון שליד האקדמיה והקונסרבטוריון. ורדי מבקש לערוך אי-אלו שינויים באקדמיה, ובין השאר ליצור בה מבנה פדגוגי חדש. באתר האינטרנט של הפקולטה נאמר כי ייעודה הוא "להפוך את האקדמיה למחול למוסד המוביל בחשיבה עכשווית, מקורית, עם ראייה חדשנית הניזונה מסביבה יוצרת ודינמית... בוגר הפקולטה יגלה כבוד לאדם, יהיה יוצר, חושב ומורה, יוביל גישה חדשה במערכת המחול בישראל".

בפגישה עם ורדי ביקשתי לדעת אילו מהיעדים שהוצבו כבר מומשו ואילו קשיים התגלו בדרך, אם התגלו.

כשנכנסת לתפקידך באקדמיה, אמרת שאתה רוצה לעשות שינוי פדגוגי, להוסיף לתוכנית או לשנות אותה. מה מכל זה עשית?

"תחום המחול נפתח לכל מי שמעוניין לרקוד, וכמעט כל התלמידים בחוג למחול באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים רוצים להיות מורים, לא צריך להיות רקדן מצוין כדי לרקוד... אני מחפש הקשבה, תחושה שהאדם רוצה את זה מאוד, וגם אם הוא חסר את הידע הפיסי, אפשר להטמיע בו את הידע".

"עשינו הרבה מאוד ואנחנו עדיין עושים; אנחנו בתהליך כל הזמן. ברור שבסקטור האקדמי הדברים האלה לוקחים זמן, ואני מכבד את זה. יש בסיס נתון שעל פיו אנחנו פועלים. זה הבסיס, אבל הוא מושפע מהשינויים שקורים בתחום המחול ובתחום הוראת המחול בארץ. אנחנו קשובים לצרכים שבאים מהשטח. אכן טענתי שהצד הפדגוגי לא מספיק חזק אצלנו".

למה הכוונה?

"ללימודים העיוניים בתחום המחול יש בעיה של אקדמיות. היום יש מי שיעביר את החומר, יש יותר ויותר אנשים שאמונים על החומר. בעבר לא ניתנו די שעות ולא הושם די דגש על חשיבות המידע על ההיסטוריה של המחול, על איפה היה המחול... על מה אנחנו מבססים את כל תורת ההוראה שלנו..."

"היום אנחנו מאפשרים יותר שעות לימוד וכך אפשר להעלות נושאים נוספים ולהעשיר במפגשים נוספים. במקביל דרשנו מהתלמידים יותר עבודה עצמית, יותר השקעת שעות. כל הרעיון של הלימודים האקדמיים מבוסס על היוזמה האישית של הסטודנטים. האקדמיה יכולה רק לגרות את הסטודנט בראשי פרקים ללמוד את החומר בעצמו. בגלל המקצוע הפיסי, ברור שהדגש מושם על החלק המעשי: שיעורי גרהאם, קנינגהם, יצירה, גאגא, הם שיעורים שדורשים יותר שעות באקדמיה ולוקחים את האחוז הגדול יותר של שעות ההוראה. השיעורים העיוניים נתונים להשקעת התלמיד בזמנו הפנוי".

איך אתה גורם לכך שלימוד מאמרים על מחול ייראה אטרקטיבי לתלמידים הרקדנים? האם הם באמת משקיעים בבית בלמידת החומר העיוני?

"הם חייבים להגיש עבודות בסוף השנה, שם אפשר לראות אם הסטודנט השקיע או לא השקיע".

אבל המקום מצליח לעורר בהם בעירה פנימית גם באשר ללמידה אקדמית?

"הייתי רוצה לחשוב שכן. אני חושב שהם רואים שאנחנו משקיעים הרבה יותר זמן בהוראת תולדות המחול. כל שבועיים אנחנו מביאים עוד העשרה ועוד הרצאה בכל התחומים שאנחנו נוגעים בהם. הרי אי אפשר ללמוד הכל. בנוסף לכל ה־42-44 שעות לימוד שיש להם, שזה המון, הם נדרשים לשמוע הרצאות העשרה".

ואיך הם מגיבים לזה? מגמת מחול היא הרי גם סיטואציה משברית...

"זה קשה אבל גם אתגרי. אני חושב שבהתחלה הם לא יודעים למה הם נכנסים, אולי זה דבר טוב, פתאום כל העוצמה נופלת עליהם..."

יש נשירה?

"השנה נשרה אחת משנה א'. בדרך כלל נושר סטודנט אחד בכל מחזור. זה מעט מאוד. יש באקדמיה מחלוקת בנוגע לייעודה – הכשרת רקדנים או הכשרת פרחי הוראה. השניים

קשורים זה בזה. ייעודה של האקדמיה הוא מתן תואר ומתן תעודת הוראה למי שלמד במסלול המתאים. כדי להשיג את שני הדברים האלה, בתחום שהוא מאוד פיסי, על התלמיד לעבור ארבע שנים בלימוד פיסי של ריקוד. רבים מגיעים לאקדמיה לקבל הכשרה לרקוד, ומשפרים את יכולתם הריקודית".

מה יש יותר? כאלה שבאים בשביל התעודה או כאלה שבאים כדי לרקוד?

"כולם רוצים תעודת הוראה".

הם מגיעים עם רקע רקדני?

"רובם, לא כולם".

יש קונפליקט בין הצורך לרקוד לרצון להיות מורים. זאת בעיה שבטח עולה כל הזמן – לרקוד זה מאוד נרקיסיסטי, לעבוד בחינוך פחות. להיות רקדן זה די נוצץ ולהיות מורה פחות. איך אתם מיישבים את הסתירה?

"אני לא יודע, זה לא מדויק. יש כאלה שנרשמים כדי להיות מורים. כדי להגיע לידע הם חייבים לעבור את המסלול, יש כאלה שרוצים לקבל תואר ותעודת הוראה וגם לרקוד. הלימודים מכניסים אותם למעגל העשייה. האפשרויות הפתוחות לפניהם הן הפרויקטים של היוצרים העצמאים. תוך כדי כך הם משתלבים בכל המילייה של המחול הישראלי. יש בזה רווח כפול – הם לומדים לתעודת הוראה, ובינתיים משתמשים בזמן המועט שלהם כדי לרקוד וכדי למצות את הבעירה הזאת, וכולם רוקדים.

"אני גם רואה את המצוקה – יש כאלה שמקבלים דרך האקדמיה כלים, ואז צצה דילמה אם להשקיע בריקוד או בתואר. מה שרובם עושים, זה לגמור את התואר ולקבל תעודת הוראה. הם משתלבים במערך המחול בישראל לתקופה מסוימת, עד שהם מרגישים שמיצו את הצורך או שהם לא מספיק טובים. כאן [בסוזן דלל] מסתובבים הרבה מהם. זו התנסות מאוד חשובה בשבילם. ההתרחשות האינטנסיבית של יצירה צעירה מאפשרת להם לרקוד, גם אם לא התקבלו ללהקות הגדולות... מתוך 57 יוצרים צעירים מישהו בטוח ייקח אותם לעבודה. הקשרים נוצרים גם אחרי שכוריאוגרפים באים ללמד אצלנו".

כמו שאתה מציג את זה, המצב נשמע ממש אופטימי. יש הדדיות בין סוזן דלל לבין האקדמיה: בין הלמידה לבין המימוש בפועל.

"אנחנו פיתחנו את ההדדיות הזאת ואנחנו מעודדים אותה. כשסטודנט אומר לי שיש לו חזרות, אני מאפשר לו ללכת בתנאי שישלים את החומר".

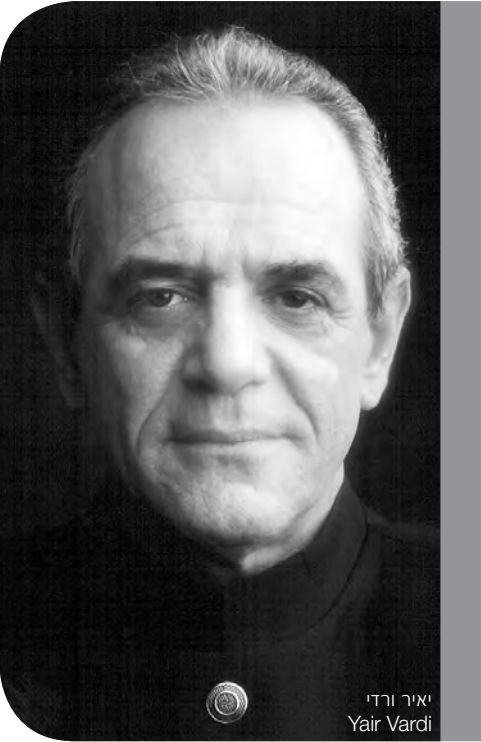
אילו מסלולי לימוד יש?

"יש מסלול מחול ומסלול תנועה, ויש מסלול כוריאוגרפיה משנים ג' וד'. התוכנית הבאה היא לנסות להגדיר את המסלול הזה חוג לכוריאוגרפיה, עם כל המשתמע מכך. בעתיד אני רוצה שיהיו ארבעה מסלולים: מסלול מחול, מסלול כוריאוגרפיה, מסלול תנועה ומסלול תרפיה, וכל אחד יצטרך לבחור מקצוע ראשי. השנה יישמנו מבנה יותר אוניברסיטאי באקדמיה. בשנה הראשונה הם טועמים מכל טוב – רפרטואר, מורשת, גאגא, תנועה, מודרני, קלאסי. בשנה ב' הם בוחרים במה הם רוצים להתמקצע יותר. הם בוחרים מקצוע ראשי ומקצוע משני. בשנה ג' מתכווננים יותר. יש כאלה שרוצים רק כוריאוגרפיה, או רק תנועה. כל שנה ממוקדת יותר בכיוון שהסטודנט בוחר. בשנה ד' הוא עסוק רק במה שבחר. החשיבה היא כיום יותר אוניברסיטאית – בחירה אילו חוגים רוצים – כי חשנו שאנחנו יותר פתוחים למה שקורה היום, וגם קשובים למה שהסטודנטים מבקשים; למשל, באה דרישה מהשטח שבשנה א' יהיה יותר בלט קלאסי. יש להם ארבע פעמים בשבוע, והם רוצים יותר, אז אני מאפשר יותר. הם לומדים מ־9:00 עד 18:00, למעט יומיים בשבוע, שבהם עובדים אחרי הצהריים. האקדמיה גם נותנת הרבה מלגות. אנחנו מאוד עוזרים, מאוד משתדלים, שמי שמגיע יוכל ללמוד ולהתפנות מעיסוקיו האחרים".

אתה חוזר ואומר שאתם מנסים להתאים את המוסד להלוך הרוח הקיים עכשיו, למה שמתרחש עכשיו במחול. למה כוונתך?

ראיון עם יאיר ורדי

ראש בית הספר למחול באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים



יאיר ורדי Yair Vardi

לתת יותר תשומת לב לרמה שאנחנו דורשים מהם. מה שקרה זה שכולם באו לשיעורים הנוספים. מחובתו של התלמיד לשאוף להגיע לרמה הנדרשת. אני יכול לבקש, אני לא יכול לעשות את זה בשבילם".

קורה לך שאתה מסתכל על שיעור פתוח ונזעק מהרמה הטכנית הנמוכה?

"קורה. יש תלמידים שאנחנו ממליצים להם להישאר עוד שנה בגלל הרמה הטכנית. המסר הוא תמיד לעודד, לא להשפיל, לא לדכא, אבל יש מקרים דרמטיים שבהם אנחנו לא לוקחים".

היום לא נעצרים בלהיות רקדנים, כולם רוצים להיות כוריאוגרפים.

"מתפקידנו לאפשר את הדברים האלה, גם אם לפעמים ממאה יוצא רק כוריאוגרף אחד מוכשר".

יש במסלול הזה הרבה מקום לרחשי לב בעייתיים אצל הסטודנטים. בריקוד, אולי יותר מאשר באמנויות אחרות, יש הרבה השוואה, הרבה תחרותיות. האם המערכת נותנת מענה למה שמתעורר?

"עד כמה שהיא יכולה, היא קשורה לרחשיו של הסטודנט. אנחנו רואים אם יש מישהו שמשתנה, שיכולתו הפיסית משתנה. אנחנו לא פסיכולוגים, אבל אנחנו רואים את השינויים שקורים עם השנים, ואנחנו שמים עין על מה שקורה, לפעמים בשיחה מעודדת. זה עולם שלם של סטודנט שאנחנו חייבים להיות מאוד קשובים אליו. אני

"מה ששונה זה שהמחול נפתח לכל מי שרוצה לרקוד".

זה לא יוצר בעיה? באתר של הפקולטה אתה אומר: "תפישת התנועה והריקוד בפקולטה לא דורשת מבנה או פרופורציות גוף מסוימות. המועמדים ללימודים יכולים להיות בעלי ניסיון והכשרה בכל דיסציפלינה של ריקוד ותנועה". זאת אומרת שהם לא צריכים להיות עם turn-out מושלם ופוינט בשמים. איך זה מתיישב עם האוריינטציה למצוינות של בית הספר ושל המקצוע? האם צריך להיות רקדן טוב כדי להתקבל, או מספיק שאני מאוד רוצה לרקוד ומוכנה לעמוד בלימודים המפרכים הללו? כיצד מיושב המתח בין הפתיחות לכל אחד לבין הכשרה למצוינות?

"כשאני רואה מה קורה כאן על הבמה, זה אכן כך: לא צריך להיות רקדן מצוין כדי לרקוד. אני מחפש הקשבה, תחושה שהאדם רוצה את זה מאוד, וגם אם הוא חסר את הידע הפיסי בגוף ואת ההבנה, יש אפשרות להטמיע בו את הידע. יש כאלה שבאים ללא כל הבנה מה נדרש, יש כאלה שהתעסקו יותר בתנועה והמחול בשבילם הוא דבר לגמרי חדש, ויש הפוך, הכיתה היא לא הומוגנית".

איך המורים מתמודדים עם ההטרוגניות של הכיתה?

"המורים מכוונים למעלה, סוחבים אותם למעלה, על זה הסכמנו. השיעור משתדל להיות מיועד לרמה הממוצעת של הכיתה, עם דרישה גבוהה. לכן הוספנו שיעורים נוספים לתלמידים שרוצים

תמיד מנסה לתת את הסיכוי עד הסוף. אנחנו מאוד הולכים אל הסטודנטים. אנחנו יותר מדי מלטפים לטעמי, אבל זה גם תפקידנו".

זו מסגרת מאוד מאוד תובענית, וכמו שזה אינטנסיבי פיסית, באותה מידה זה אינטנסיבי מנטלית. מחול, כמו שהוא מרומם, יכול גם לפצוע. האם אתה חושב איך להפחית את הקושי במקצוע?

"אני חושב שזה נפלא שאנחנו לא שבעים מעצמנו. אני חושב שזה בא לידי ביטוי בתהליך שכל אחד עובר עם עצמו. אנחנו מנסים לחוש את הדופק של כל סטודנט, מה מצבו, ואולי על ידי כך לראות מה קורה אתו. אנחנו רואים את הבעייתיות, אבל היא נובעת מתוך לבטים אישיים של התלמיד, שלא תמיד נוח לו לשתף בהם. הגיל של הסטודנטים לא כל כך מאפשר פתיחות כזאת, אבל יש קשרים מאוד יפים בין התלמידים לבין המורים. היחסים בוגרים והם מתנהלים ביושר, באמון מוחלט בין שני הצדדים. אנחנו בוחרים מורים שיש להם ידע רב וביטחון במה שהם עושים. יש הרמוניה מאוד יפה. אני רואה פיסית את מה שקורה בין התלמידים לבין המורים. ללא כל ספק, הקשר עם התלמידים נפלא".

הסטודנטים רוצים להיות מורים?

"כולם רוצים להיות מורים. אני לא יודע אם כולם יהיו מורים טובים, אבל כולם רוצים".

להיות מורה זה פחות מושך מלהיות רקדן. איך אתה מעביר לתלמידים את המסר שללמד זה טוב לא פחות?

"כולם עובדים בתחום, יש כמה שמשקיעים יותר בהוראה, וחלקם יותר במחול".

אתה יכול לזהות בעיות במסלול?

"יש קצת רגרסיה במספר הנרשמים לאקדמיה. אני חושב שזה תקופתי. יש לפעמים מחזורים גדולים מאוד. אני חושב שזה מקרי".

אילו בעיות בכל זאת יש?

"הייתי רוצה יותר מורים ויותר שעות הוראה. הקמתי אנסמבל של מחול. הם משקיעים כל שבוע שש שעות מזמנם ללא תמורה, והתמורה היחידה זה לרקוד – הזכות לעבוד עם יוצר ישראלי שווה בשבילם הכל. יש לפעמים אכזבה בקרב אלה שלא מתקבלים, אבל זה לא דרמטי. אני לא יודע על בעיות חברתיות".

באתר הפקולטה אתה מדבר על מסלול "איכותי", "הוראה איכותית", "רקדנים איכותיים", "חשיבה איכותית" – למה כוונתך?

מה לא איכותי כיום שביקשת כדיקן לשנות ולהפוך לאיכותי יותר?

"ההבנה. להבין מה אתה עושה. אני מבקש לבדוק כל פעם מחדש אם מה שיש זה טוב, ואני מכריח את המורים ללמוד יותר ומטמיע איכות וחשיבה עמוקה כדי להתרומם מעל הרדידות הכללית. אנחנו מנסים להטמיע את החשיבות של האיכות בכל מקום. אני מוכרח להגיד שאצלנו כל החבר'ה הבוגרים עסוקים בתחום. מי שלא, עזב כבר בדרך. זה יפה שהם שומרים על קשר אתנו. אנחנו יודעים איפה הם ומה הם עושים. הייתי רוצה שהסטודנט יבין את ההשלכות שיש ללימודים על התפתחותו האישית ואת התרומה שלו לחברה שהוא חי בה".

אתה יכול לתת דוגמה? מה יידע הבוגר האידיאלי של המסלול? מה אתה רוצה לתת לאישיות שלו?

"שיבין מה התחום הזה נותן לנו. המחול מאפשר ייחוד מול הרדידות הממוצעת הקיימת בחברה הישראלית ביחס לאמנות וליצירה, ואני מצפה מהם שיהיו מעל הממוצע הזה. בחוברת האחרונה של סוזן דלל כתבתי שאנחנו עבדים לעגל הזהב המסחרי, שפושה בכל אורחות החיים שלנו. אני מדבר על הסגידה לכסף ולשטחיות במקום סגידה ליצירה קומוניקטיבית. אני רוצה שתלמיד שיסיים את המסלול יידע מה מקורותיו של המחול, יידע את המקור ההיסטורי שלו וגם יידע לקרוא נכון שיר ומחזה. אלה הדברים שאנחנו מעבירים גם בסוזן דלל במסגרות הקיימות. דרך האקדמיה אני יכול רק לעורר את הרצון להיות טוב יותר ולא להיכנע לכוחות מסחריים או אחרים. בסוזן דלל לפעמים האולמות לא מלאים, כי יש משהו טוב יותר במקום אחר. המקום האחר הוא לא ברמה שאני מצפה. אני יכול לדרוש רמה גבוהה יותר, לתת את הכלים ליישום, אבל היישום צריך לבוא מהתלמיד עצמו. לכן יש כאלה שלא עומדים בדרישות. יש גבול מסוים שהמורה או האקדמיה יכולים לתת – עד כאן אנחנו נותנים, מכאן זה שלכם".

"אני מנסה להעשיר אותם מכל עבר – בלט, מודרני, גאגא, רפרטואר – אבל התלמידים יהיו אלה שיישמו את זה בסופו של דבר, עם תלמידיהם או על הבמה".

השאיפה הזאת לעומק שאתה מתאר, זה לא תובעני מדי לאישיות של התלמידים?

"אני מסתכל על מה שקרה למחול בארץ. לנו בסוזן דלל יש חלק ניכר בכל זה. המוטו שלי מלכתחילה היה לשאוף למצוינות, לדרוש איכות גבוהה מאוד. אבל יש סטודנטים שלא רוצים להיות מצוינים, או לא יכולים להיות כאלה. אני

מנסה לתת את הכל כדי לאפשר את זה".

איך אתה מתמודד עם התסכול שלהם כשהם לא מצליחים?

"הם שמחים לבוא ללמוד. אני מנסה להעשיר אותם בעוד דברים. אני חושב שיש משהו נכון במתח של למידה. אני רואה את התלמידים מאוד שמחים. היתה לי השבוע שיחה מדליקה עם שנה א'. הם אמרו שנפלא להם במסלול. השנה מיסדנו פתיחות כדי לאפשר טעימות ללמידה, ובשנה הבאה נראה לאן הם יפנו. בשנה הבאה הם יצטרכו להתמקד. מי שרוצה לעשות תעודת הוראה חייב במסלול מסוים. גם אנחנו כל הזמן לומדים מהשטח, ואני מנסה להעשיר אותם כל הזמן".

מה הייחודיות של האקדמיה ביחס למסגרות אחרות להוראת מחול בארץ?

"לנו יש הרבה דגש על הריקוד עצמו. אנחנו יותר ביצועיים. יש אפשרויות ליתר ביצוע, ואני מנסה לאפשר את המרחב ואת הידע של לגעת בהמון דברים בדרך. כל שיעור שאנחנו מוסיפים עובר מבחן של שנה שלמה. אני לא יכול לשחק יותר מדי. יש מקצועות ראשיים שאני מחויב להם מבחינת המועצה להשכלה גבוהה ותעודת ההוראה. הם רוצים גם רליס, גם פלדנקרייז, גם פילאטיס, יש שנים שהם מקבלים גם מזה וגם מזה".

איזה קושי אתה יכול לאתר?

"הדימוי שלנו לא מספיק טוב. אולי זו סטגנציה. אני קשוב לזה. אולי חושבים שירושלים מרוחקת, מסוכנת, אולי יש דימוי של הוראה מיושנת. כשהציעו לי בעבר להצטרף לאקדמיה, אמרתי 'לאן להצטרף, מה יש באקדמיה'. הפעם התרציתי כי הנסיבות איפשרו את זה, ואני מנסה לעשות חיבור בין סוזן דלל לאקדמיה – את זה לטפח. הקשר עם מרכז הארץ ועם סוזן דלל אולי ירים את הדימוי של האקדמיה. ירושלים, כמו שהיא מרוחקת, יכולה להיות אקזוטית. יש לנו היום חבר'ה צעירים שמלמדים, אבל הדימוי עתיק. המציאות משרדת שזה אחרת, אבל זה עניין של זמן. אני לומד המון, בודק מה לשפר. אני גם בונה שני אולמות סטודיו עכשיו. מי עוד בנה סטודיו? כל ההחלטות שלנו מתקבלות בצוות, אנחנו מגיעים להבנה. עצם זה שאני משתף את כל המורים נותן להם תחושה של שייכות".

זה נשמע קצת כמו חברת היי־טק, שמשתפים את העובדים בפעילויות כדי להעמיק אצלם את תחושת השייכות.

"יזמות כוריאוגרפית מאוד דומה ליזמות בהיי־טק. יזמות זה דבר נפלא, אין דבר יפה מזה".



מכבסת תולה מאת יעל קליק, רקדנית: אירן קמישב, צילום: יעל קליק
Washing and hanging by Yael Klick,
dancer: Irene Kamishav, photo: Yael Klick

עידוד הוראה ביוזמה מקומית: השתלמות בית ספרית בבית ספר למחול בטבעון

לבנה קורין

היפ-הופ וסדנאות רפרטואר. בית הספר פועל להעניק לתלמידיו ידע מקצועי וכלים אפקטיביים באמנות המחול; לחנך באמצעות המחול לערכי תרבות והתנהגות; ולהתאים את עצמו לצורכי הקהילה, מתוך הקשבה ורגישות.

אין זה סוד שבבית ספר כשלנו, שבו קבלת התלמידים אינה סלקטיבית ודלתו פתוחה בפני כל החפץ ללמוד מחול, כיתת המחול איננה הומוגנית. גם מלאכת ההוראה קשה ומורכבת, מכיוון שהתלמידים אינם בוחרים באותו "סל שעות" בשבוע. השאלה העיקרית שעמה מתמודדים המורים היא כיצד ללמד ומה ללמד, כדי שהתלמידים יבינו כי אמנות הריקוד היא עשייה חינוכית ומקצועית מורכבת, הדורשת מהם להגיע לשיעורים מתוך הבנה ברורה שהם

יצאו לתהליך ארוך טווח, שאינו מתמצה בהנאה רגעית. המורה, לעומת זאת, נדרש לבוא מוכן ומוזע ליעדים ולמטרות, כדי שיוכל ללמד את הגישה הזאת. עליו להיות בקיא בחומר שהוא מלמד, להתאים את החומר ליכולת הכיתה, להקשיב ולהבחין אם התלמיד לומד ומשתפר בביצועיו הפיסיים ולא רק "להעביר את שיעור המחול".

בנוסף לכך, כל אחד מהמורים המלמדים בשני תחומי ההוראה העיקריים – הבלט הקלאסי והמחול המודרני – מגיע מרקע ייחודי ועם ניסיון מקצועי שונה. חלק מהמורים היו רקדנים בלהקות ואחרים מגיעים לאחר שלמדו הוראת מחול באקדמיה. לפיכך חשוב שהמורים יכירו את דרכי העבודה של עמיתיהם, כדי ליצור

מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010 | 49

It's About Time

על הספר

אודות הזמן

בכתב תנועה

אשכול-וכמן

מאת ג'ון הריז

ותרצה ספיר

שרון רשף-ארמוני

הספר *אודות הזמן* סוקר את נושא הזמן ובספרות כתב התנועה, שנועה אשכול הוציאה לאור או שפורסמה ברשותה. הספר, הראשון שיצא לאור מאז מותה, הוא רגע חשוב בזמן בהיותו הראשון מסוגו. הספר עשוי להיות נקודת מוצא לשיח המתמשך על כתב התנועה אשכול־וכמן (EWMN) ועל דרכי השימוש בו ולשמש נקודת הפתיחה של מחקר על מחקר. כתב התנועה אשכול־וכמן הוא אחד מארבעה כתבי תנועה בינלאומיים עיקריים הקיימים כיום, הנבדלים זה מזה בתפישה ובייצוג. שלושת האחרים הם כתב התנועה לאבאן (Kinestography Laban), כתב התנועה בנש (Benesh MN) וכתב התנועה הסיני (CMDN).

כתב התנועה אשכול־וכמן משקף את התפישות והכוונות שמתוכן נוצר. מצד אחד הוא שואף לייצוג יעיל, מדויק וחסכוני של מרכיבי התנועה והריקוד: כיוון, טווח, מסלול, משך ומהירות. מצד אחר, בעת התהוותו הוא הושפע ושאב השראה מגישות ומתפישות עולם שעיצבו את פני האמנות והמההגות ומתמורות שחלו בתחומים אלה לאורך המאה ה־20.

פרופ' נועה אשכול ז"ל, יוצרת כתב התנועה אשכול־וכמן, היתה מורה ועמיתה של מחברי הספר – ג'ון הריז ותרצה ספיר – במשך שנים ארוכות. כתב התנועה שיצרה, יחד עם **פרופ' אברהם וכמן**, משמש במסגרות הוראה שונות תשתית תיאורטית איתנה לניתוח תנועה ולהבנתה. כמו כן, הוא עשוי להיות כלי לשכלול הקוארדינציה והמחשבה ולפענוח תנועת הגוף במרחב ביחסיו המורכבים עם המשקל ועם הזמן. הוא מאפשר

בתהליך עצמו בחנו במשותף כיצד אנו נערכים מעשית להוראה ארוכת טווח וכיצד אנו לומדים לפתח תרגיל ונושא תנועתי. עסקנו בבחינת מידת החשיבות ובתרומה שבהכנת השיעור ורישום הערות בנוגע לשיעור. כל אלה חשובים במיוחד בהוראת מחול במסגרת לא פורמלית, מפני שהמפגש עם התלמיד הוא לעתים לשיעור אחד בשבוע. כמו כן ראינו כיצד תורם הסילבוס לבניית רצף היכולות של התלמיד ולקליטת כיתות המשך לתוך קבוצה בוגרת יותר.

ההשתלמות הבית ספרית שקיימנו איפשרה מתן חיזוקים וכלים למורים להתמודדות עם מגוון סוגיות. לדוגמה, עסקנו בהגדרת יעד ההוראה. שאלנו את עצמנו אם כמורים אנחנו יודעים מהו

למדנו שמורים למחול נעשים מודעים יותר, ככל שהם מתייחסים לשיעורים שהם מלמדים כמקורות של ידע משמעותי לתלמיד. ככל שמודעותם לעניין זה גוברת, הם יעשו את עבודתם באופן מקצועי יותר, מתוך חשיבה והתכוננות להעשיר את התלמיד בידע חדש.

בשלב מוקדם זה קשה למדוד את ההשלכות של המפגשים על תהליכי ההוראה של המורים למחול בבית הספר, אבל אפשר לצטט מעט מדבריהם, המתייחסים להעצמה שלהם כקבוצה: "המפגשים הפנים בית ספריים נותנים תחושה של גיבוש וביחד, אווירה אינטימית ולא מאיימת", אמר אחד. מורה אחר הדגיש, מלבד הקשר של המורים בינם לבין עצמם, את התרומה של הקשר של המורים עם המסגרת שבה הם מלמדים: "יש דבר אחד משותף לכולנו, כמובן בנוסף להיותנו מורים למחול שמתמודדים עם אותם תהליכים. מקום העבודה שלנו הוא מקום שנותן ולא רק מקבל. זה מקום עבודה שמעניק למידה גם למורי ולא רק לתלמידיו". מורים אחרים התייחסו ליכולתם להתייחס להוראה שלהם: "התרומה גדולה בהשתלמות שעשינו.

אני שמחה מכל תהליך ופעילות שניתן להפיק מהם הארה, תשומת לב והדגשה של דברים ש'השארנו בפינה', כמו למשל הקונטרקשיון שנמצא ביסודות השפה התנועתית שלנו ולא מרפה גם כשאנחנו קוראים לו בשמות אחרים או מתעלמים ממנו, כי הוא 'מסרט אחר'". או: "תמיד טוב, חשוב ונכון להתבונן על עצמנו, לחקור וללמוד לעומקם של דברים. כך נעבור דרך כמורים וכמחנכים ונרגיש שאנו תורמים לכולם ולעצמנו".

יותר מכל חשוב לציין כי שאיפתנו המרכזית היא שבתהליך הלמידה בשיעור הריקוד יחוש התלמיד לא רק שינוי פיסי, אלא גם שינוי מנטלי.

בתהליך עצמו בחנו במשותף כיצד אנו נערכים מעשית להוראה ארוכת טווח וכיצד אנו לומדים לפתח תרגיל ונושא תנועתי. עסקנו בבחינת מידת החשיבות ובתרומה שבהכנת השיעור ורישום הערות בנוגע לשיעור. כל אלה חשובים במיוחד בהוראת מחול במסגרת לא פורמלית, מפני שהמפגש עם התלמיד הוא לעתים לשיעור אחד בשבוע. כמו כן ראינו כיצד תורם הסילבוס לבניית רצף היכולות של התלמיד ולקליטת כיתות המשך לתוך קבוצה בוגרת יותר.

ההשתלמות הבית ספרית שקיימנו איפשרה מתן חיזוקים וכלים למורים להתמודדות עם מגוון סוגיות. לדוגמה, עסקנו בהגדרת יעד ההוראה. שאלנו את עצמנו אם כמורים אנחנו יודעים מהו



סוויטה מאת איריס מרקו, בוגרים 2008-9 2008-9 by Iris Marko, Alumni

היעד הכללי שלנו ואם ברור לנו מהו היעד בכל שיעור. האם היעדים של תחומי המחול (מחול קלאסי, בלט מודרני) שונים או זהים? סוגיות אלו ואחרות המתעוררות בתהליך ההוראה, שבהן דנו בהשתלמות, היו משמעותיות מאוד למורים. כפי שצינה אחת המורות: "התכנים שעולים ממוקדים ורלוונטיים לעבודה היומיומית שלנו". הצרכים שלנו החלו להתבהר מתוך בחינת הקשיים וההישגים של תלמידיו ומתוך הרצון שלנו לשכלל ולקדם ביתר שאת את היכולת המקצועית שלנו ושל תלמידיו.

לאחר מפגשים אלו יכולתי לראות, כמנהלת

מכנה משותף לעבודתנו מתוך היכרות והידברות בשפה מקצועית, המכירה בסגולותיו של כל אחד מחברי הצוות. חשוב שיהיו קווים מנחים ועקרונות משותפים לכל הצוות, אשר יאפשרו לנו להיות צוות פורה ומפרה. בבית ספר כשלנו החשיבות של העקרונות המשותפים גדולה במיוחד, מכיוון שמורים שונים מלמדים אותו תלמיד, וכך לכל מורה יש חלק בפזל הבונה את התמונה השלמה – הכשרת התלמיד כרקדן.

בשיחות שהמורים מקיימים ביניהם התעוררו שאלות רבות. אחת מהן היתה כיצד אנחנו יכולים לאפשר לתלמידיו ללמוד בצורה הנכונה להם, כך שיוכלו מצד אחד לרכוש כלים טכניים לביצוע התנועה ומצד שני ילמדו להשתמש בגוף גם ככלי ביטוי רגשי והבעתי.

לנוכח הדברים הללו החלטנו לפתוח השנה בהשתלמות מורים כמיזם פנימי, שיצא לדרך מתוך צורך אמיתי לתגבר ולהעצים את הצוות הפועל בבית הספר. המוטו של ההשתלמות היה "עידוד הוראה נכונה". זו באה לידי ביטוי ביכולת של המורה למחול לתת כלים והכוונה לתלמיד לביצוע תנועה איכותית (טכנית, רגשית והבעתית). כמנהלת בית הספר חשתי כי הצוות זקוק להכוונה, כדי להבין לעומק את ה"אני מאמין" של בית הספר למחול. זה מתחיל מנושאים כמו בחירת הדגשים בשיעורי המחול או הגדרת היעדים של שיעור המחול. ההשתלמות יצרה התחלה של תהליך לשיפור כלי ההוראה, מתוך ליבון משותף של סוגיות הקשורות לקהל היעד של בית הספר ושל המורים העובדים בו והצפת שאלות בנוגע לדרכי עבודה והבדלי גישות מעשיות ומתודיות. מטרתנו המשותפת היתה לתרום ולהיתרם איש איש ממקומו, לטובת העלאת רף ההוראה ובאמצעי זה להביא להטבת ביצועי התלמידים.

ההשתלמות נבנתה על פי מקצועות הוראה. בכל תחום (בלט קלאסי ומחול מודרני) התקיימו שלושה מפגשים, כל אחד מהם של שלוש שעות. הסוגיות שבחרתי להדגיש במפגשים שיקפו כי מלאכת הוראת המחול אינה מתמקדת בלימוד תרגילים בלבד, מכיוון שמאחורי כל תרגיל יש היבט פיסיים ורגשיים. עבודה על שני ההיבטים הללו בביצוע התרגיל מאפשרת מימוש ברמה גבוהה יותר של כישורי התלמיד. סוגיות נוספות שהועלו בהשתלמות היו התאמתו של התרגיל לגיל התלמיד ואיתור נקודות התרומה ונקודות החולשה של התרגיל. המפגשים נועדו להדגים את שני ההיבטים מרכזיים בהוראת המחול בכלל והמחול המודרני בפרט, כראי לשכלול גוף התלמיד.

ריקודנטו, היתה ראש בית הספר לאמנויות המחול במכללת סמינר הקיבוצים בשנים 2000-2007 והקימה במסגרתו את מסלולי הלימוד למורים בפועל ולתיאטרון־מחול ואת הקורס ליישום כתב תנועה בטיפול בלקויות למידה. ספיר היא רכזת לימודי כתב התנועה בסמינר משנת 1987.

הספר *אודות הזמן* בכתב *תנועה אשכול־וכמן* (2009, תל־אביב: מישב, ISBN 978-965-978-965-5) דן – בחלקו הראשון – במרכיב הזמן בתופעות מחול ותנועה, ומדגים את דרכי ייצוגו בכתב התנועה. בחלק זה, הכתוב בעברית

להציע מסגרת רעיונית וחושנית ליצירה.

ג'ון הריז היה קולגה של נועה אשכול מתחילת דרכה, רקדן בקבוצת "ריקוד קאמרי" ושותף לכתיבת הטקסטים המבארים בספרות EWMN. הוא יוצר וחוקר, כותב והוגה במסגרת כתב התנועה אשכול־וכמן מאז היווסדו. הריז הוא מורה לטאי צ'י יוצר של אמנות חזותית – כוריאוגרפיה בדו־ממד.

תרצה ספיר היתה תלמידה וקולגה של נועה אשכול. היא יוצרת, רושמת, כותבת וחוקרת במסגרת כתב התנועה, הקימה את קבוצת

ובאנגלית, מובאות דוגמאות מאירות עיניים שנוצרו לשם הבהרת הרעיונות, יחד עם מובאות מספרים שיצאו לאור במשך השנים. במקראה רחבת ההיקף, המהווה את חלקו השני של הספר, מופיעה סקירה של כל הספרים אשר יצאו לאור בהוצאת האגודה לכתב תנועה בישראל מאז הקמתה. באמצעות הסקירה מוצגות הדרכים השונות לייצוג הזמן שנוקטו בכתב תנועה זה. הספר פורש את הקיים בצורה סדורה ומכוונת. מובאות בו דוגמאות רבות ושונות, ובאמצעותן מתוודע הקורא לדרכים הקיימות לייצוג הזמן. בסיווג העניינים הנידונים בספר לנושאים ולפרקים טמונה השקפתם של המחברים. ניכרת בחירתם להניח את החומרים זה לצד זה, וגם זה לאחר זה, בהסתמך על התפתחותו הכרונולוגית של תחום ייצוג הזמן בכתב התנועה; בד בבד ניכר ניסיונם לארגון החומר ולסיווגו על פי היגיון התפתחותי מסוים – נאמר, מן הפשוט אל המורכב.

אין בספר חתירה להוכיח דבר מה, ועם זאת הוא מקיף את רוב רובם של סוגי ייצוג הזמן שהניב מפעל חייה של אשכול. הספר אינו מסיק מסקנות. הוא שואף להצגה נאמנה של הדרך שסללה אשכול, באמצעות הבאת דוגמאות טקסט כלשונן וביאורן. יש בספר שאיפה מוצהרת וברורה להציג את הרעיונות והמגמות שעמדו ביסוד בחירות הייצוג כלשונם, על-פי רוחה של מייסדת הכתב ומורתם של הכותבים, והמאמץ שלהם להבין אותה ואת יכולתה כמיטב יכולתם.

הדין בזמן כחומר בר־ניתוח וכמרכיב אפקטיבי של

האמנויות עתיק יומין. בדיון זה נפגשים תחומי דעת שונים ומגוונים. כחומר תנועה נתבע מהשואפים לייצגו – להגדיר את טבעו, כדי לסמלו. בספר זה מוצגות הדרכים השונות של ייצוג זמן שנועה אשכול בחרה כדי לייחד את תופעות התנועה ולבטא את השקפת העולם שבבסיסן. הטענה כי השקפות עולם הטבועות בחומר התנועה המיוצג משפיעות על דרכי הייצוג שלו או קובעות אותן היא מן החשובות בספר זה. למשל: בקצה אחד של סולם ייצוגים זה נמצא העדר מוחלט של ייצוגי משך, והוא נועד לבטא את החתירה לביצוע תנועה במשך זמן אישי (לשיטתו של משה פלדנקרייז) או לביצוע תנועה במשך זמן, הנובע מקבלת הנשימה (בטאי צ'י). בקצה האחר של הסקאלה נמצא תיאור מדויק של משכים יוחסי זמן, המיוחסים לתזמון של קטע מוסיקה מסוים או למשכי תנועה אחרים המתוזמנים במדויק, כמו בסגנונות המחול המערבי ומחולות העם.

בספר זה מוצגים תווי תנועה ומוסיקה יחד כרעיון מובנה, בהתבסס על הכרה בציר הזמן כמכנה משותף אפשרי, ואפילו טבעי, של אמנויות המוסיקה והמחול/ תנועה. לאור הכרה זאת, מובאים הניסיונות שנעשו לייצוגם יחד.

ראויה לציון מיוחד ההבחנה שנעשית בספר בין תנועת הגוף הפיסי, הטומנת בחובה מסלול בטווח מסוים (דרך), וממנו נגזרת מהירות, לבין ביטוי משך הזמן בתיווי מוסיקה, שהמושג מהירות בהקשר שלו מתייחס לתופעה פיסיקלית בלתי נראית (לכאורה, לא מוחשית), ואשר ייצוגה נעדר.

כוחו של הספר בהיקף החומרים שנבחרו להצגה ובאיכותם, ביסודיות של הסקירה ובנאמנותה ההיסטורית. הוא אף מתאר ומבאר, על-פי השקפת הכותבים, את בחירות הייצוג השונות ואת סיבותיהן. בעקבות ניסיונם כרושמים וכחוקרים של התחום לאורך השנים, יצאו הכותבים מנקודת הנחה כי בחירות הייצוג שנעשו מכוונות ומדויקות ושהן נועדו לגשר על פערים בין התיאורטי לרעיוני, בין הפיסיקלי למוחשי ובין הסכמטי והקריא למדויק. בספר נחשפת השקפה זאת בבירור לראשונה.

ייצוגם של תנועה ומחול בתווים הוא תחום צעיר, יחסית לאמנויות התיאטרון והשירה, המיוצגות בשפת דיבור, ולאמנות המוסיקה. התמורות שחלו בתחום הזמן במוסיקה (ובכלל זה, בדרכי הייצוג שלו) במחצית השנייה של המאה ה־20, והפיתוחים הטכנולוגיים שעוררו ואיפשרו אותן, שעומדים לפתחנו ביתר שאת בראשית האלף הנוכחי – מרמזים, אם לא מבשרים, על אפשרויות התפתחותן של דרכי החשיבה והייצוג של תחום הזמן בהקשר של תנועה / ריקוד.

הספר *אודות הזמן בכתב תנועה אשכול־זכמן* עשוי לשמש תשתית איתנה לחקר הדרכים הקיימות היום לייצוג זמן במסגרת תיווי תנועה וריקוד, ולפיתוח ייצוגים חדשים בדרך אחראית ומושכלת, על בסיס ההבנות שבו.

* שרון רשף־ארמוני היא תלמידה וקולגה של תרצה ספיר, והיתה מעורבת בהגהה של הספר במשך התהוותו.

על הספר

"אודות הזמן

בכתב תנועה"

ג'ון הריז

מתוך הרצאה משותפת עם תרצה ספיר, ביום עיון לרגל שנתיים לפטירתה של נועה אשכול; סמינר הקיבוצים, 5 בינואר 2010.

אנחנו מזמינים אתכם למסע בזמן. כדי להתחיל, הרשו לי להפוך את כיוון חצי הזמן ולהעביר אתכם 60 שנים לאחור, לבית ספר אחר למחול שהקים זיגורד לידר (Leeder) בלונדון. שם פגשתי סטודנטית יוצאת דופן, שעישנה כמו ארובה ורקדה... כמו פאון (יצור מיתולוגי, חצי אדם וחצי חיה).

שמה היה נועה שקולניק והיא באה מישראל – מדינה שנולדה פחות משנה קודם לכן. בישראל סיימה לימודים אצל תהילה רסלר, מורה לריקוד מודרני גרמני מהאסכולה של רודולף לאבאן (Laban). היא חיפשה כתב ריקוד שיאפשר קומפוזיציה על הנייר, כפי שמלחין מחבר את יצירותיו בעזרת תיווי מוסיקלי.

אבל לאבאן איכזב – וכך גם לידר.

היא הזמינה אותי להצטרף לחיפושיה, שהתחילו במטבח בדירת מגוריה. לשם התגלגלו ציירים, אנשי הבוהמה הלונדונית, ישראלים חולפים וישראלים שוהים: תאודור ביקל, משה פלדנקרייז, המלחין הרברט ברין ואחרים. בשיחות נועה היתה המובילה בוויכוחים ועל פי רוב גם ניצחה בהם. אבל הנקודה החשובה היא, שמתוך כך הגיעה לתפישת תנועה מעגלית של אברים בודדים, כבסיס לכל תנועות גוף האדם.

על הספר

"אודות הזמן

בכתב תנועה"

היא חזרה לישראל והתחילה ללמד. הצטרפתי לשיעורים, שבהם עודדה את המשתתפים לנסות לשמר על נייר את קטעי התנועה שהם ממציאים. אחד הסטודנטים, אברהם וכמן, הציע שימוש במערכת קואורדינטבית המתאימה לשרשרת אברי גוף האדם, במתווה היררכי של קואורדינטות ספריות (כדוריות).

עכשיו התפתחה מערכת כתיבה, שהתבססה על שלושה סימנים בסיסיים ועל המספרים השלמים לייצוג הגוף במרחב, בתוספת מסגרת לייצוג הגוף בזמן. התפתחות כתב התנועה התחילה בתובנה של תנועה מעגלית פשוטה כדבר בסיסי, שצמח למושג של **תנועה סימולטנית** הודות לעובדה שאלמנט בסיסי, הניתן לאימות פיסי, איפשר גם ניתוח וגם שילוב: גילוי מצד אחד והמצאה מהצד האחר.

העקרונות שהזכרתי, ואחרים, נוסחו ויצאו לאור בספר ב־1958, שוב באנגליה. בשנים שלאחר מכן, שיטת הכתב נבדקה בתחומים שונים ומשונים במסגרת פרויקטים שסוכמו בכ־30 ספרים. לקראת סוף חייה, נועה תיכננה סדרת חוברות על כל נושאי הכתב, מתוך בדיקה מחדש של אופן הטיפול בהם בספר הראשון.

הספר שאנחנו מציגים היום אינו מתיימר להשלים את העבודה שנועה לא סיימה, אלא מהווה תיעוד חלקי של השיטה בצורה שבה היא השאירה אותה. "חלקי", מכיוון שהוא מתמקד ב**זמן**, כפי שהוא נראה מבעד לעדשה של כתב התנועה. עם זאת, ברור שממד הזמן כרוך באופן ישיר כמעט בכל היבט של רישום תנועה.

חקרנו וסרקנו את כל הספרות שנועה יצרה, כדי למצוא את ההסברים הברורים ביותר של העקרונות וכן דוגמאות ליישומים שלהם. את החומר הזה ערכנו כטקסט מדרג ללימוד אספקט הזמן וייצוגו בסימנים גרפיים. לעתים קרובות נאלצנו לצטט משפט מספר אחד בתוספת הבהרה מספר אחר, וזו לחזור לראשון בציון השינוי שנעשה לעומת הגרסה המקורית. כך נוצר מארג חדש, אך תמיד מתוך שמירה על חוטי המחשבה המקוריים.

הספר כולל:

- טקסטים באנגלית – שפת המקור של רוב ההסברים שפורסמו.
- תרגום לעברית של הסברים אלה, עם ציון מדוקדק של כל המקורות.
- מקראה המצורפת בין שני החלקים הללו, שכוללת דוגמאות כתב קצרות מהספרות שיצאה לאור.

...כדי לסגור מעגל, נשוב ונפגוש בסטודנטית יוצאת הדופן, שתהיה לימים מורה ומחדשת, יוצאת דופן בעליל. זו אותה סטודנטית שעיצבה אז דמויות להצגת תיאטרון צלליות שהצגנו, בשם *מגדל בבל*, במסיבת סיום בסטודיו של זיגורד לידר בלונדון. לא מזמן, כדי ליצור וידיאו, אפשר היה באמצעות מערכת אשכול־זכמן לנתח ולהגדיר אחדות מדמויות אלה. חלפו 60 שנה והן שימשו בסיס לסדרת וריאציות – הנקראת (כמובן) *בבל* – קומפוזיציה שנכתבה בשפת התנועה הקרויה כתב תנועה אשכול־זכמן.

דברים על ספר מחול חדש: רב־קוליות ושיח מחול בישראל

הניה רוטנברג ודינה רוגינסקי – עורכות

דן רונן

לסדרת "ספרי מחול" נוסף נדבך חשוב, ספר חדש שעניינו העולם המגוון של המחול הישראלי – שפות וסגנונות, יצירה וביצוע, גוף ותנועה, הבעה, שורשים ורבדים, חינוך למחול, חיפושי דרך ועוד. הספר הוא אסופה של מאמרים ומחקרים מקוריים הרואים אור לראשונה, שקובצו תחת הכותרת רב־קוליות ושיח מחול בישראל (ערכו: הניה רוטנברג ודינה רוגינסקי, הוצאת רסלינג 2009, סדרת "ספרי מחול" בתמיכת מרכז ההדרכה לספריות בישראל ומשרד התרבות והספורט, מינהל התרבות המחלקה למחול).

הספר הוא אכן רב־קולי בגישתו ובהיקפו, בנושאו ובעומק השיח שבו. כותבות המאמרים, החוקרות והעורכות הן מהמובילות בשיח המחול בישראל. אסופת המאמרים היא מגוון עשיר של ידע מחול, של זוויות התבוננות מעייניות, של הגות ושל "חשיבה מחולית".

לא רק אוהבי מחול, אנשי מחול וחוקריו, אלא כל אדם המבקש להרחיב ולהעמיק את הידע שלו ולהעשיר את עולמו, כל המתעניין במחול כאמנות המתאמצת "לגלות את הריתמוס של החיים" (ברנרד שואו) ולנו את עצמנו; כל המנסה להבין את המחול כתופעה תרבותית, חברתית, אנתרופולוגית, אידיאולוגית – ימצא בספר חומר למחשבה ומראות מסקרנות. המאמרים הם שיח מעמיק ומרחיב דעת בתחומי מחול מגוונים, התורם להבנה מעמיקה יותר של עולם המחול בישראל. זהו עולם תוסס ומרתק, פורץ דרך ומשתנה החותר לשלמות שאולי לא תושג לעולם, אם כי עצם החתירה וחיפוש הדרך הם ממידותיה של האמנות.

אמנות המחול היא מתחומי האמנות היצירתיים והפוריים בישראל; הספר פותח צוהר להתבונן בעולם זה ולחוות אותו בצורה מושכלת יותר. המחול הוא שפה, שכל שאנו מכירים אותה ולומדים אותה, כן גדלה ההנאה ומעמיקה יכולת ההתבוננות בהתנהגות האנושית המורכבת. במבט ראשון, מגוון הנושאים הנדונים בספר עשוי להיראות רחב ומתפשט מדי; אבל לאחר העיון בו מתברר שמגוון זוויות הראייה המוצגות בו הוא כלי חשוב ללימוד תחום המחול בישראל. המאמרים כתובים בדיוק הנדרש ממחקרים; אבל הכתובות אינן מסתגרות בעולם האקדמי והמחקרים מרחיבים אופקים ומעוררים את



הלא נודע ולחוות את הלא מובן; כפי שאמר רבי נחמן מברסלב: "חייב אדם לרקוד כל יום ריקוד אחד לפחות, אם במעשה ואם במחשבה". בספר עשרה מאמרים מקוריים – כמה מהם מסתמכים על עבודות דוקטורט ואחרים הם סיכומי מפעלי חיים של הכותבות. הספר מחולק, ככתוב בהקדמה, לארבעה שערים המתמקדים בתת נושאים בתוך המסגרת הכללית של מחול בישראל: מבט היסטורי, תרבות וזהות, גוף ומגדר, יצירה ויצירתיות. יהודית ברין־אינגבר, במאמר אוטוביוגרפי, מנתחת את התפתחות המחול בישראל, את ההשפעות השונות עליו ואת יחסי הגומלין בין

החשיבה והסקרנות אצל כל קורא. לפי תורת הזן, הגישה למחול צריכה להיות "אל תחשוב, תרקוד". אבל האדם מחפש יותר. הוא יצור סקרן, הרוצה להכיר וללמוד את עצמו ואת עולמו; מכיוון שאמנים "אינם מקבלים שום דבר כמובן מאליו" (נבוקוב) ודווקא משום שכדברי אליס בארץ הפלאות "השיעור החשוב ביותר של החיים הוא שהלא נודע רב על הנודע והלא מובן על המובן", הלימוד וההיכרות המעמיקה עם עולם המחול שמאפשר הספר, מסייעים לגלות ולהבין את כוחו של המחול, לגלות את

יונת רוטמן בוחנת את היצירות של משה אפרתי וברק מרשל.

שרי אלרון מתמקדת בזהות העברית האמנותית המורכבת של עבודותיה של רינה ניקובה, שהועלו על ידי להקת הבנות התימניות שהקימה בשנות ה־30 של המאה שעברה – להקת הבלט התנ"כי.

השער "גוף ומגדר" עוסק, ככתוב בהקדמה, "בהקשר מגדרי וגופני של המחול תוך ניתוח אתנוגרפי". המאמרים בשער זה עוסקים "בקודים תרבותיים וערכים חברתיים המוחדרים לגוף ומוצפנים בו", קודים "שפענוחם עשוי להוביל להבנה עמוקה יותר של ההתנהגות החברתית". דליה לירן־אלפר בוחנת את "מידת הפרטיקולריות לעומת האוניברסליות של לימוד בלט בישראל". דבורה חפץ מדווחת על תצפית במשתתפים בחוגי סלסה למבוגרים ועל מרכיבי התקשורת הלא מילולית המתרחשת בחוגים אלה.

נעמי בהט־רצון דנה בזווית הנשית של מחוללות בחגיגות חתונה בקהילות יהודיות אחדות ובהן קהילות יוצאי תימן, כורדיסטאן, גיאורגיה, בוכרה, אתיופיה, קהילות מצפון אפריקה והקהילה החסידית.

השער הרביעי עניינו "האופנים השונים של יצירתיות בשדה במחול בישראל".

נירה על דור כותבת על היצירה הייחודית בתחום חקר התנועה וכתב המחול בישראל.

הניה רוטנברג עוסקת ב*אויסטר*, יצירתם של ענבל פינטו ואבשלום פולק – מופע שהוא אירוע אמנותי. הניתוח חושף מארג דימויים וטקסטים "המעשיר את הריקוד וגם סולל את הדרך לקריאה אמנותית 'שואלת ולא רק משכפלת'".

עשרה מאמרים המגלים עולם מחול עשיר ומגוון, השווים עיון. כמו שאומר פתגם רוסי: "מי שיש ריקודים בחייו, לעולם לא יהיה אבוד".

רחל בילסקי כהן

הפסטיבל הבינלאומי Impulstanz יצא לדרכו ב־1984 ומאז הוא מתקיים מדי שנה בשנה בווינה, בחודשים יולי ואוגוסט. הפסטיבל נמשך כחודש, בניהולו האמנותי של Isamel Ivo. בקיץ האחרון הייתי שבוע בווינה וראיתי עשרה מופעים, שהוצגו באולמות שונים בעיר. מלבד המופעים התקיימו במשך ארבעה שבועות ב־Arsenal, מתחם גדול בשולי העיר, סדנאות בהדרכת מורים מקצועיים המתמחים במגוון תחומים של מחול ועבודת גוף.

למרות הארגון המצוין, לטעמי חסרה בפסטיבל אווירה פסטיבלית. בניגוד לפסטיבלים רבים אחרים, לא היה בו מרכז שבו יכלו להיפגש האמנים ואנשי המקצוע, ובמקום זה פוזרו המופעים המגוונים באתרים שונים. מרכז הפסטיבל ונקודת הכובד העיקרית שלו, כך

הוסבר לי, הוא מתחם Arsenal על הסדנאות שמתקיימות בו. שהייתי יום שלם בסדנאות, ואכן המורים היו משובחים והקהל שהשתתף בהן היה רב ונלהב.

Maguy Marin — Description d'un Combat (2009)

צרפת

החיצוין המופלא הזה הוא עיבוד לבמה לפרקים מן האפוס ההומרי, *האיליאדה*, שערכה מגי מרין. עלילת האפוס מתארת, כידוע, את מלחמתן של קואליציית ערים יווניות נגד טרויה, בנקמה על חילול כבודו של מנלאוס מלך ספרטה. פאריס, בנו של מלך טרויה, פיתה את הלנה היפה, אישתו של מנלאוס, וברח אתה. היוונים הטילו מצור על טרויה, אך לא הצליחו לפרוץ את חומותיה עשר שנים. מחוץ לחומות התנהל מדי פעם דו־קרב בין אחד הטרויאנים לאחד היוונים. באיליאדה



מגע אחרון תחילה מאת מיכאיל שומכר, ירי קיליאן וסבין קופפרברג
Last Touch First by Michail Schumacher, Jiri Kylian and Sabine Kupferberg

IMPULSTANZ – 26TH VIENNA INTERNATIONAL DANCE FESTIVAL, 2009

מתואר בפרוטרוט דו־קרב בין אכילס, אחד המפקדים החשובים של היוונים, ובין הקטור, בנו של מלך טרויה, שבסופו אכילס הרג את הקטור וביזה את גופתו.

לפני הצופים בחיצוין שיצרה מגי מרין מתגלה במה אפלולית, הזרועה תלוליות אפורות־חומות. על התלוליות וביניהן מפוזרות יריעות בד. תשעה שחקנים עומדים בשורה חזיתית בקדמת הבמה, לבושים בבגדים יומיומיים – מכנסים וחולצות בצבעים קודרים. השחקנים מתחילים לתאר את העלילה, לפי הטקסט של הומרוס בתרגום לצרפתית, ומספרים את כל מהלך הקרבות. ברקע מושמע פסקול של המיית גלים וסערות בים. השחקנים נעים על הבמה מתלולית לתלולית ובין התלוליות, ובהדרגה מרימים את יריעות הבד ומתעטפים בהן. היריעות מתגלות כבגדי לוחמים. חלקן הן מדים של חיילים מן השורה, אחרות גלימות מפוארות של מצביאים

ומנהיגים. מתגלים גם הדגלים של שני המחנות. ככל שהקרב מתקדם ונהרגים עוד ועוד לוחמים משני הצדדים, הצבע השליט של התאורה ושל יריעות הבדים הופך לאדום. המתח עולה, הקרבות נעשים יותר ויותר עקובים מדם. בסוף מתרוקנת הבמה ומתגלים שריונות המתכת המרוסקים של החללים.

בקרבות אין מנצחים: שדה הקטל זרוע בחללים מכל הצבאות שהשתתפו במלחמה ושל מנהיגיהם. במלחמת טרויה נהרגו 30,000 חיילים ואזרחים. בשביל מה? בשביל השבת כבודו של מנהיג כלשהו? תיאור של קרב הוא חיזיון רב עוצמה, מרתק, דרמטי, מרהיב וגם אסתטי מאוד, ובו בזמן הוא מבעית ומצמרר. המופע הוא יצירת מופת חד־פעמית, שעשויה בדמיון רב ובמקצועיות מושלמת. התפישה הבימתית של מגי מרין הזכירה לי עבודות של רינה ירושלמי. המגבלה העיקרית של החיזיון המרתק הזה היא שהטקסטים, ציטוטים ארוכים ומדויקים מן ה*איליאדה*, נאמרים בצרפתית, ללא תרגום. אמנם שעה קלה לפני תחילת המופע חולק לצופים תרגום של הטקסט לגרמנית או לאנגלית, אבל מי יכול להספיק לקרוא זאת לפני שהמופע מתחיל? הצרפתים עדיין חושבים שכל העולם מבין, או מן הראוי שיבין, את שפתם. אפשר היה לפתור מגבלה זאת בקלות, באמצעות תרגום בו־זמני ללשון המקום. תיאור של קרב הוא אחת היצירות המפעימות והמרשימות ביותר שראיתי אי פעם.

Jiri Kylian, Michail Schumacher, Sabine Kuperberg: *Last Touch First* (2003)

הולנד

על היצירה עבדו במשותף שלושה יוצרים והיא מיועדת לרקדנים מבוגרים. השלושה החליטו ליצור אותה אחרי שלהקת NDT3, שקיליאן הקים בשעתו בשביל רקדנים מבוגרים מתיאטרון המחול ההולנדי, התפרקה.

Last Touch First היא יצירה קאמרית משובחת של תיאטרון מחול. משתתפים בה שלושה זוגות – שלושה גברים ושלוש נשים (במקור רוקדת ביצירה גם סבינה קופרברג, אך היא נפצעה בתאונת מחול ועל כן לא רקדה בווינה). היצירה מזכירה במובהק מחזות של אנטון צ'כוב. תפאורת החדר שבו מתרחש הסיפור, התלבושות התקופתיות בלבן ובבז' והגיגונים של הדמויות כאילו לקוחים מאחת מיצירותיו לתיאטרון. גם ההתרחשויות והיחסים בין שלושת הזוגות קרובים לעולמו של צ'כוב. ביצירה מוצגת דינמיקה של יחסי אהבה, קנאה, חיזור ואף החלפת בני זוג. היחסים בין הדמויות נעים בין בדידות, אהבה ורוך לבין שנאה ותוקפנות ולרגעים הם מגיעים לטירוף.

העבודה עשויה במקצועיות מדוקדקת, הביצוע ועיצוב הדמויות מושלמים והם טוענים את האווירה במתח. בתחילת היצירה האירועים כאילו מתרחשים בהילוך איטי, אך הקצב הולך

ומתעצם וככל שהיחסים מסתבכים ומתערערים נוצרת אנדרלמוסיה. בסוף יש רגיעה וששת הרקדנים יושבים בקדמת הבמה, פונים אל הקהל, אבל עיניהם עצומות.

היצירה ממש מהפנטת באינטנסיביות שלה ובמעברים האמצוינוליים החדים שיש בה, המעוצבים ביד אמן. לצופה נשאר מרחב לפענוח המשמעויות והדמויות והוא יוצא מהמופע עמוס חוויות רגשיות ומועשר בהתנסות תיאטרונית־מחולית ייחודית, משובחת ויוצאת דופן.

Eszter Salomon and Christine de Schmidt — *Dance No. 1 / Driftworks*

הונגריה ובלגיה

דואט שמתאר את התהליך האבולוציוני ההדרגתי שעבר האדם – משכיבה, דרך זחילה ועד לעמידה זקופה. שתי נשים, אסטר סלומון וכריסטין דה שמידט, לבושות בבגדים לבנים. בחלק הראשון הן שוכבות פרקדן על הבמה בדממה. אין קולות. בהדרגה מתחיל גופן לרטוט רטיטות עדינות, שהולכות ומתגברות. הרקדניות מתרוממות בהדרגה, חלק גוף אחרי חלק גוף. הן מגיעות לישיבה, מוסיפות תנועות אקספרסיביות בזרועות ולבסוף מגיעות לעמידה. בכל החלק הזה של היצירה כל אחת מהן היא ישות בפני עצמה ואין שום קשר ביניהן. הקשר הוא רק צורני, בהעמדה המדויקת של האחת ביחס לאחרת. בהדרגה מתווסף לתנועה פסקול.

בחלק השני מתפתחת בין שתי הנשים אינטראקציה אנושית רבת הבעה, שכוללת חיפוש, תהייה, מפגשים ופרידות. יש ביניהן יחסים של רוך, שעוברים לאלימות, יש אפילו תנועות של מכשפות מפלצתיות – הערה על הטבע האנושי של ההומו ספיינס. הן מדברות ומביעות את עצמן גם בווקליזות מרשימות. בתנועותיהן יש משחקיות והומור, לאמור, הן מציגות את כל קשת היחסים בין בני אדם. בסיום הכל נרגע. שתי הנשים עומדות בדממה בגבן אל הקהל. יש שניות אחדות של דממה וקיפאון.

הדואט הזה מרשים ביותר. הוא מקורי, עשיר ובנוי לתפארה. הביצוע דקדקני ומושלם. שתי הרקדניות מציגות שליטה מוחלטת בגופן – מן הרטט המזערי ועד לתנועות חובקות חלל בכל הגוף. יש בדואט רגעי שקט מדיטטיביים יפים. כשהצופים הולכים לדרכם, מלווים אותם הרהורים על צמיחתו והתפתחותו של ההומו ספיינס, לטוב ולרע.

Antonija Livingston — *The Part Knda*

מופע יחיד של שחקנית/רקדנית מאוד מיומנת, מדויקת ומגוונת, ובעלת נוכחות במה כובשת. היא פרפורמרית מעולה. ליווינגסטון מחליפה תפקידים ומתחפשת לשתי דמויות שונות. זה מופע מטורף לגמרי, עתיר אסוציאציות ובלתי מפוענח, שמעורר עניין רב.

בחלק הראשון, באמצעות אביזרים רבים – מטף לכיבוי אש, עציץ ורדים ענק, פיאה שחורה מרהיבה, ספה אדומה ועוד – היא יוצרת עולם הזוי וסוריאליסטי, שבו היא נעה בחן ובגמישות ומבצעת פעולות חידתיות ועשירות בהומור. בחלק השני היא מופיעה כדמות שמזכירה סנטה קלאוס, בעל זקן עבות לבן ושדיים ענקיים. כאן היא מוסיפה ווקליזות מצוינות. האוויר יוצא מן הציצים המנופחים ונשאר סנטה קלאוס מן האגדות. המשפט המסיים הוא: "כל מה שראיתם לא ניתן להסבר. בעולם הדמיון עשה ככל העולה על רוחך". סיום הולם ביותר למופע מרתק.

Magy Marin — *Umwelt* (2004)

צרפת

Umwelt היא מלה גרמנית, שפירושה העולם שסביבנו. בירכתי הבמה יש פרגודים ועליהם מראות. תשעה רקדנים/שחקנים נכנסים לסירוגין מתוך הפתחים שבין המחיצות, מתעכבים לרגע קצר וחוזרים ונעלמים בתוכם במצעד שנמשך ללא הפוגה. השחקנים מניחים לבד או בזוגות, ולפעמים גם כולם ביחד. בכל פעם שהם יוצאים מבין הפתחים, השחקנים מחליפים בגדים ומחזיקים אובייקטים שונים. מדי פעם יש הפסקה קצרה, שבה אחד השחקנים מתעכב לרגע במרכז הבמה. נוצרת שרשרת ארוכה של דימויים – חלקם מחיי היומיום, חלקם דמיוניים ואחרים ממש סוריאליסטיים. למשל: פיאות פרועות, גלימות אקזוטיות, בגדי ביקיני, חלוקים של רופאים, שמלות ערב מפוארות ועוד ועוד. הדמויות מחזיקות אובייקטים שונים ומשונים: עיתונים, קסדות, עציצי פרחים, מצלמות, מתעלסות, גם פועלות – מפזרות אשפה, מצלמות, מתעלסות, מתפשטות ומתלבשות, נושאות בובת תינוק ועוד. התמונות חולפות ביעף. אין כמעט אינטראקציה בין הדמויות, אבל הקצב האחיד, החזרתיות והפורמט המדוקדק של מהלך האירועים מאחדים את שפע הדימויים המתחלפים לכדי יצירה אחדותית, שבנויה בדקדקנות. הכל מלווה במוסיקה אלקטרונית, שמחקה סערה שמתגברת ושוככת חליפות. מה פשר כל ההתרחשות המוזרה ויוצאת הדופן הזאת? מגי מרין רוצה לעמת אותנו עם המוזריות, הניכור והבלבול שבחיים בעולם צרכני וקליפי. הדמויות ספק תועות בעולם עמוס וקר, ספק יוצרות בהתנהגותן את הבלבול והניכור. Umwelt היא יצירה מאוד מקורית, מאתגרת ועשויה היטב, אבל מוזרה ולפרקים גם מביכה ובלתי מפוענחת.

Delagado Fuchs — *Mantau Long Laine Marine*

בלגיה

דואט הומוריסטי עם קטעים של סטנד־אפ פראי ותלבושות מטורפות. האמנים שואלים מה מותר לעשות כדי לזכות בתשומת לבו של הקהל, מהם גבולות הטעם הטוב? אפשר לראות, אבל לא חובה.

Andrea Maurer and Thomas Brandstatetter — *Performance Must Go*

אוסטריה

בחור ובחורה בסרבלי עבודה עולים על הבמה כפועלי במה. בידיהם קרשים, כלי עבודה ומקרן שקופיות. הבחורה מקימה מבנים של תפאורה מקרשים ומפרקת אותם. נראה שהרעיון הוא להביא למודעות הצופים את המתרחש מאחורי הקלעים. ברעיון טמון פוטנציאל, אבל הוא לא מומש. למרבה הצער העבודה משעממת, חסרת דמיון, עלובה. הנחמה העיקרית היתה שהיא הסתיימה כעבור זמן קצר.

בתמונה אחרת שלוש נשים הרות יושבות בעגלות גדולות של סופרמרקט וכורעות ללדת. מה הן יולדות? עוד ועוד מוצרי צריכה מכל הסוגים – החל באבקת כביסה וכלה בבקבוקי קוקה קולה. יש עוד דוגמאות לרוב, אבל שתי אלו יספיקו כדי להמחיש את הדמיון הפורה, העשיר והחולני של פאבר. נכון, מדובר ביוצר מקורי, מבריק, מקצועי ורב המצאות. הוא נועז ואיננו עושה חשבון לאיש. תהילתו בצרפת והוותק שלו על הבמה מאפשרים לו זאת. ביצירה יש הברקות של בימיו ומשחק, ופה ושם גם רגעים מצחיקים, אבל לטעמי הסך הכל כל כך דוחה, מבעית ומוגזם, שיפה לו האמרה "יותר מדי זה פחות מדי".



Story of a Combat by Maguy Marin

Michikazu Matsune and David Subal — *One Hour Standing for Installation*

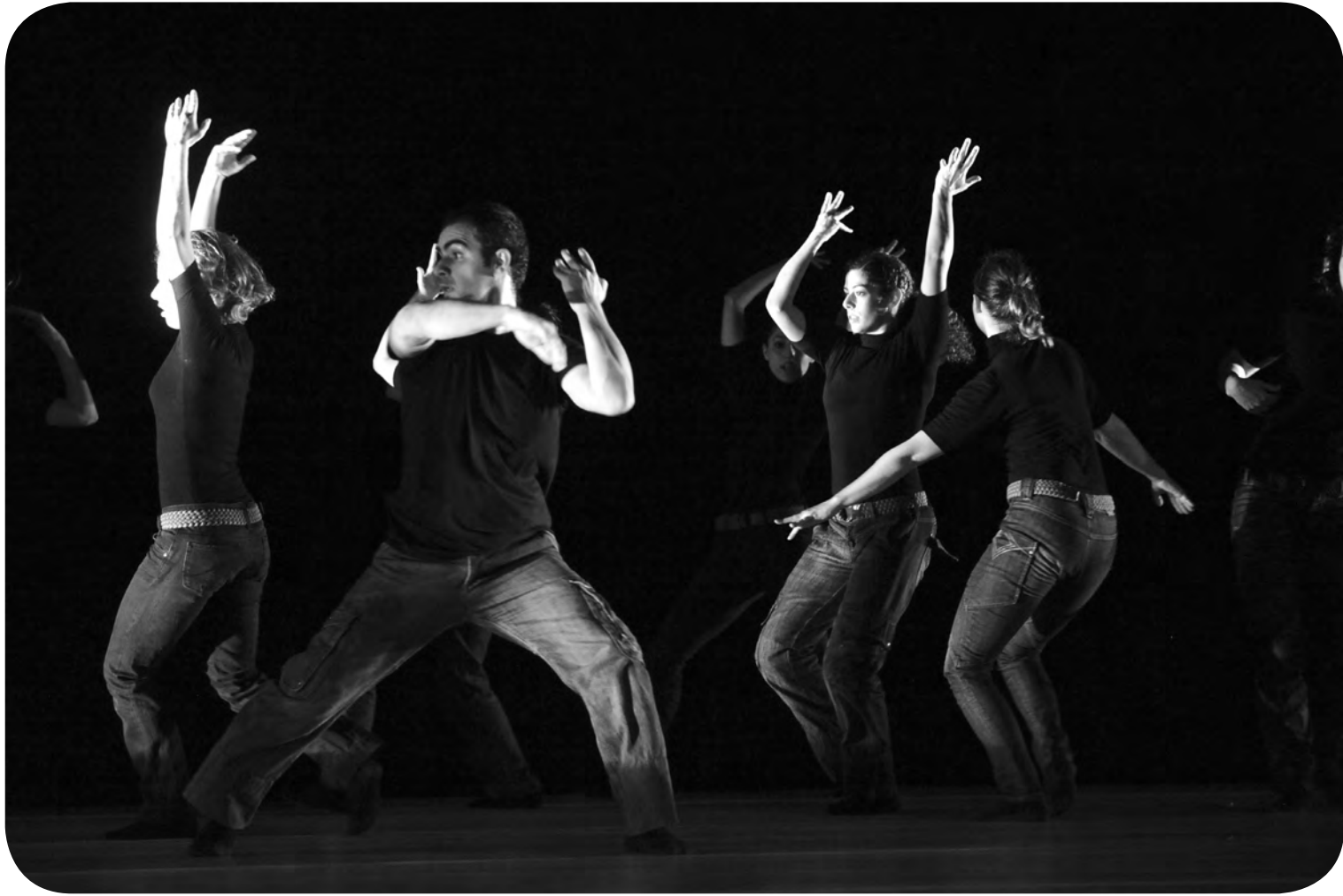
אוסטריה

שני היוצרים האוסטרים הפיקו פרויקט מאוד מקורי ומעניין. הם בחרו 24 אתרי תיירות מפורסמים בעולם ונסעו אליהם. שניהם עמדו במשך שעה שלמה, דוממים וללא נוע, לפני המונומנטים. הכל צולם במצלמת וידאו. אחר כך ערכו את הצילומים והציגו אותם באולם על מרקעי וידאו, מרקע לכל אחד מן המקומות, שעה לכל אחד מן המקומות. האמנים ביקשו להתייחס לתיירות ולהתנהגויות של תיירים. היה מעניין להיווכח, שברוב האתרים העוברים והשבים לא התייחסו לשני הבחורים, שהיו נטועים על מקומם כפסלים דוממים, ללא ניד עפעץ. כל העוברים והשבים התעלמו מהשניים. רק במקסיקו, נגעים שהזדמנו למקום הציקו להם וניסו לקבל מהם תגובה ולהציא אותם משלוותם, אך ללא הצלחה. השניים נותרו בדממתם שעה שלמה.

Fumiyo Ikeda and Tim Etchells — *In Pieces*

בלגיה ואנגליה

מופע יחיד של פומיה איקדה, שאת תוכנו הגה וכתב טים אטשל, איש תיאטרון בריטי. איקדה היא רקדנית ראשית בלהקה המפורסמת של Rosas, Anne Teresa de Kersamaker. הכוריאוגרפית, בת 40 ומעלה, היא רקדנית טובה, מנוסה ומיומנת. העבודה, כך נאמר, נוצרה בהשראת משפטים של פרנץ קפקא, אבל לא מצאתי לכך שום רמז. זו יצירה ארוכה מאוד, מיינעת, עמוסת מלל ואסוציאציות מחייה של איקדה, שבין השאר אינה נמנעת מהתייחסות לגילה. לזכותה של איקדה ייאמר שהיא רקדנית מצוינת, שמסוגלת לעבור כהרף עין ממצב רוח אחד לאחר. חבל שהטקסטים הארוכים והמקוטעים היו מרכיב דומיננטי כל כך בעבודה. הייתי מעדיפה לראות את הרקדנית המצוינת הזאת רוקדת יותר ומדברת פחות.



במהירות האור מאת מיכאל מילר, צילום: גדי דגון

At the Speed of Light by Michael Miller, photo: Gadi Dagon

בכורות יולי–דצמבר 2009

אדוה קידר

יולי

איש אישה ורוח זרה, 17.7, מרכז סוזן דלל במסגרת פסטיבל מחלולות להקת המחול פרסקו כוריאוגרפיה: יורם כרמי ואורי מורג משתתפים: טל בן־סירא, נופר לוינגר, איציק גבאי עיצוב תאורה: אורי מורג מוסיקה מקורית: נדב רובינשטיין עיצוב אביזרים וחלל: במבי פרידמן עיצוב בובות: אלית ובר

אוסף פרטי, 19.7, מרכז סוזן דלל במסגרת פסטיבל מחלולות כוריאוגרפיה: סאלי אן פרידלנד

שערי ירושלים, 25.7, מרכז סוזן דלל במסגרת פסטיבל מחלולות להקת קולבן דאנס כוריאוגרפיה: אמיר קולבן

אוגוסט

ארתלנה, 10.8, מרכז סוזן דלל במסגרת פסטיבל מחלולות כוריאוגרפיה וביצוע: ארתור אסטמן ואילנה בלסן

דברי איתי, 15.8, מרכז סוזן דלל במסגרת פסטיבל מחלולות כוריאוגרפיה: אליס דור כהן משתתפים: אליס דור כהן, אמנון דמתי, רקדנית אורחת: טליה פז

מטריצה, 21.8, מרכז סוזן דלל במסגרת פסטיבל מחלולות כוריאוגרפיה: דפי אלטבב רקדנים יוצרים: אופיר נג'רי, שי פארו, שלי לאוטמן, עדי פלד, אילת יקותיאל פסקול: איתמר צור תלבושות: רומי קיסילוב

עיצוב תאורה: אורי רובינשטיין ניהול חזרות: מאמי שימיזאקי

האושר האמיתי, 23.8, מרכז סוזן דלל כוריאוגרפיה: אילנית תדמור פסקול קולאז': איליה דומנוב מוסיקה: yoshio machide, nizza, cyro baptista, gentle people רקדנים יוצרים: איילת דברת, ויקי חייט, מאור פרידמן, מריה רוזנפלד, מיכל ברנקופף, שירי קפייאנו־קוונץ, תום גולדהנד

אגם הברבורים, 25.8, מרכז סוזן דלל במסגרת פסטיבל מחלולות כוריאוגרפיה: עידן כהן מוסיקה: פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי רקדנים: רעות לוי, רויטה קומיסרשיק, דניאל גל

גאות, 27.8, מרכז סוזן דלל כוריאוגרפיה: רונית זיו רקדניות: כרמית בוריאן, רוני ברנדשטטר, רונית זיו

שירה: אפרת בן צור מוסיקה: רן בגנו תלבושות: קרן זרקא

בלי למצמצץ, 28.8, מרכז סוזן דלל במסגרת פסטיבל מחלולות כוריאוגרפיה: אודליה קופרברג מוסיקה מקורית: אלון עדר רקדנים: מיה ויזר, שני תמרי, ספי קרנץ, דנה זכריה, דניאל וייס תלבושות: שרון איגל תפאורה: עודד רימון תאורה: תמר אור

ספטמבר

פלינג, 10.9, אולם נחמני, תל אביב להקת מריה קונג רקדנים יוצרים: טליה לנדא, לאו לאריס, יערה מוזס, אנדרסון בראס כנרת: יעל ברולסקי מנהלת הלהקה: זהר אשל עכו מעצבת תלבושות: מיקי אבני



אנו מאת נועה דר, צילום: תמר למ Us by Noa Dar, photo: Tamar Lam

מעצב תפאורה ופיתוח טכנולוגי: אורי בן שבת מעצבת תאורה: פליס רוס מוסיקה מקורית: טל בן ארי מוסיקה: הרסידנס, אמון טובין

אוקטובר

4 גברים, אליס, באך והצבי, 14.10, המעבדה, ירושלים כוריאוגרפיה: יוסי ברג ועודד גרף רקדנים יוצרים: הלל קוגן, עירד מצליח עודד גרף ויוסי ברג מוסיקה: יוהן סבסטיאן באך עיצוב תלבושות, במה, תאורה והפקה: יוסי ברג ועודד גרף

נובמבר

רוסטר, 12.11, בית האופרה, משכן לאמנויות הבמה הפקה משותפת של האופרה הישראלית ומרכז סוזן דלל במסגרת פסטיבל תל אביב דאנס כוריאוגרפיה: ברק מרשל מוסיקה: קולאז' בעריכת מרשל וגיורי פוליטי מעצב תפאורה: סרגיי ברזין רקדנים: שי בדיחי, עינת בצלאל, יואב גרינברג, ליאור כהן, ענבר נמירובסקי, נעמי נסים, עידן פורגס, יגאל פורמן, הראל קיי, ענבל שחר, גבריאל שפיצר, שירן שרעבי

מאנא, 24.11, מרכז סוזן דלל במסגרת הרמת מסך להקת המחול ורטיגו כוריאוגרפיה: נועה ורטהיים מוסיקה: רן בגנו רקדנים: אלון קרניאל, איל ויזנר, רינה ורטהיים קורן וובה זאק, אינס לוררקה, גיל קרר, רות ולנסי, שניר וקר

רוני, 24.11, מרכז סוזן דלל במסגרת הרמת מסך ורטיגו הצעירה כוריאוגרפיה: אלעד שכטר מוסיקה: רן בגנו רקדנים: יהלי אלימלך, מור דמר, עדי אלזם, תומר נבות, עדי פלד

Subtext, 25.11, מרכז סוזן דלל במסגרת הרמת מסך כוריאוגרפיה: נמרוד פריד רקדנים יוצרים: להקת תמי־איציק גבאי, שני ברייטנר, אלינור צ'רטוק מוסיקה חיה מאת: יו"ס באך – פרליוד מס' 1 לפסנתר ואימפרוביזציה על מוסיקת בארוק

פסנתר: רודיקה פויגלמן תלבושות: ענבל בן זקן עיצוב תאורה: יעקב ברסי

בהקיץ, 25.11, מרכז סוזן דלל במסגרת הרמת מסך כוריאוגרפיה: ענת גריגוריו רקדנים ושותפים ליצירה: רקדן אורח – עידו תדמור, ענת גריגוריו, יהונתן סוטחי

מתחת לשטח, 25.11, מרכז סוזן דלל במסגרת הרמת מסך כוריאוגרפיה: דפי אלטבב רקדניות: מרים אנגל, שלי לאוטמן, דפנה מירו, מירב דגן פסקול: איתמר צור תלבושות ועיצוב חלל: רומי קיסילוב



טראוט מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק, צילום: אסף אשכנזי Trout by Inbal Pinto and Avshalom Pollak, photo: Asaf Ashkenazi

אוהבים אש, 27.11, מרכז סוזן דלל במסגרת הרמת מסך כוריאוגרפיה: יסמין גודר שותף ליצירה ודרמטורגיה: איציק ג'ולי מופיעים יוצרים: יסמין גודר, ערן שני אמן אורח: יוחאי מטוס מוסיקה: שטראוס, סיבליוס, שוסטקוביץ', שוננברג, שופן, פיירו, צ'ייקובסקי, חצ'טוריאן עיצוב תלבושות ואביזרים: עינבל ליבליך, יסמין גודר, ערן שני, זוהר גטסמן עיצוב תאורה: אורי רובינשטיין עיצוב ועריכת סאונד: אייל שינדלר סאונד: אורן כהן

נימביה, 27.11, מרכז סוזן דלל במסגרת הרמת מסך כוריאוגרפיה: איריס ארז רקדנים יוצרים: אסף אהרונסון, לי מאיר, מאיה ויינברג

אנו, 29.11, מרכז סוזן דלל במסגרת הרמת מסך להקת המחול נועה דר כוריאוגרפיה: נועה דר רקדנים: קוראלי לאדם, נועה שילה,

אלון ברכה מוסיקה מקורית: רועי ירקוני נגנים: רו וינטראוב – נבל, בוריס מרצינובסקי – אקורדיון, גליה חי – ויולה ברכת כוהנים: לחן – מאיר שעשוע שירה: אבי בללי תלבושות: עינת ניר עיצוב תאורה: חני ורדי עיצוב במה: נועה דר

אדומות, 29.11, מרכז סוזן דלל

במסגרת הרמת מסך כוריאוגרפיה: מאיה ברנר רקדניות יוצרות: שני בן־חיים, ריטה קומיסרצ'ק, מאיה ברנר מוסיקה מקורית: יובל מסנר



מאנא מאת נועה ורטהיים, רקדנית: רינה ורטהיים, להקת ורטינו, צילום: גדי דגון

Mana by Noa Wertheim, dancer: Rina Wertheim, Vertigo Dance Company, photo: Gadi Dagon

Unter den linden, 29.11, מרכז סוזן דלל

במסגרת הרמת מסך כוריאוגרפיה: עירד מצליח רקדנים: נועה שילה, אלון ברכה, עירד מצליח מוסיקה מקורית: רועי ירקוני

פה גדול, 30.11, מרכז סוזן דלל

במסגרת הרמת מסך כוריאוגרפיה: ניב שינפלד ואורן לאור בשיתוף קרן לוי

ביצוע: קרן לוי, אורן לאור, ניב שינפלד מוסיקה מקורית ועריכת פסקול: ידידי ארז מוסיקה: "קוראים לנו ללכת" – אפי נצר "הימנון חטיבה 7" מלים: אביגדור קהלני מוסיקה: אורי וידיסלבסקי



מתחת לשטיח מאת דפי אלטבב, צילום: גדי דגון Beneath the Carpet by Dafi Altabeb, photo: Gadi Dagon

חסר שם, 30.11, מרכז סוזן דלל

במסגרת הרמת מסך כוריאוגרפיה: נועה שדור משתתפים: אנדראס מרק, אלכס שמורק

דצמבר
אינפראדום , 1.12, היכל האמנויות הרצליה כוריאוגרפיה: רמי באר להקת המחול הקיבוצית מוסיקה: באך, NINE INCH NAILS, אנימל קולקטיב

Blossom, 1.12, מרכז סוזן דלל

במסגרת הרמת מסך

כוריאוגרפיה: יערה דולב

רקדנים: נועה רוזנטל, אלעד לבנת, עידן יואב, סדירה סמית', אורן טישלר, נועה שביט, שחר לוי

מספר 6, 1.12, מרכז סוזן דלל

במסגרת הרמת מסך

כוריאוגרפיה: מיכאל מילר

רקדנים: נועה רוזנטל, אלעד לבנת,

עידן יואב, סדירה סמית', אורן טישלר,

נועה שביט, שחר לוי

טראוט, 5.12, אולם ירון ירושלמי

מרכז סוזן דלל

להקת המחול ענבל פינטו

כוריאוגרפיה: ענבל פינטו

רקדנים: טליה בק, שי הרמתי, נגה הרמלין, דנה שובל, אריאדנה מונטפורט, ניר תמיר,

עידו בטש, צביקה פישזון

מוסיקאים: חברי ה־KITCHEN ORCHESTRA

מרובע, 8.12, המעבדה ירושלים

במסגרת פסטיבל ריקודי חדר

חיבור וניהול אמנותי: עמוס חץ

ביצוע: טרנטולה – מעיין ליבמן־שרון,

נחם בייטנר, רחלי זהר, סמדר כהן

מפות, 8.12, המעבדה ירושלים

במסגרת פסטיבל ריקודי חדר

ניהול אמנותי: עמוס חץ

חיבור וביצוע: שרון הללי־אסא

עינת רווה־גולן, עמוס חץ

עצים, 8.12, המעבדה ירושלים

במסגרת פסטיבל ריקודי חדר

כוריאוגרפיה וביצוע: עמוס חץ

רהיט, 8.12, המעבדה ירושלים

במסגרת פסטיבל ריקודי חדר

כוריאוגרפיה וביצוע: רוני הלר

פסיעות, 8.12, הזירה הבין תחומית

ירושלים

במסגרת פסטיבל ריקודי חדר

מאת: סמואל בקט

תרגום: שמעון לוי

בימוי: שרון כהן

תפאורה ותלבושות: אורטל שוטלנד

שחקניות יוצרות: מיקי ברקן, ענת רוסמן

אוריגמי , 29.12, מרכז ז'ראר בכר
פסטיבל מחול שלם כוריאוגרפיה: אור מרין עיצוב במה ותלבושות: אור מרין עיצוב פסקול ודרמטורגיה: אורן נחום רקדניות יוצרות: מיכל צנקל, מורן אברג'יל, ענבל שחר מוסיקה: ג'רג' ליגטי ייעוץ אמנותי: מאיה לוי טקסט מתוך: "טריו רפאים" מאת סמואל בקט

מה קול אחד אומר? 30.12, מתנ"ס נוה יוסף

להקת המחול האתיופית ביתא

כוריאוגרפיה: אדם מקני ודניאל בנקס

רקדנים יוצרים: סלומון טפטה, דניאל ברההנה,

מזל דמוזה, סנדקה מהרט

עיצוב תלבושות: מאור צובר

מוסיקה: קולאז' מוסיקה אתיופית

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

בִּיגוּן (**BodyWays.org**) **מפגש אמנויות בתנועה**

אביבה אורי נולדה בתל אביב ומגיל 14 החלה ללמד ריקודי עם בישראל. המשיכה בהדרכה בישראל ובארצות הברית (בשליחות הסוכנות) והעבירה בישראל השתלמויות למדריכי ריקודי עם. השתתפה בכנס דליה השני (1947) והרביעי (1958). מ־1994 היא עובדת בספרייה הישראלית למחול בבית אריאלה בתל אביב, ומטפלת בעיקר בארכיון ריקודי העם הישראלי.

ד"ר רות אשל חוקרת מחול, כוריאוגרפית ורקדנית. הופיעה ברסיטלים של "מחול אחר" בשנים 1977-1986 ובתוכניות שהעלתה בבתי ספר במסגרת נוער מוסיקלי (1978-1989), מחברת הספר *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964*, תחקירנית הספרייה למחול להקמת ארכיון התיעוד של המחול בישראל (1987-1991), עורכת שותפה של כתב העת *מחול בישראל* עם גיורא מנור (1991-1998), עורכת *מחול עכשיו* (1993-2006) ובהמשך עורכת שותפה עם ד"ר הניה רוטנברג. תואר שלישי מאוניברסיטת תל אביב, הפקולטה לאמנויות, בנושא "תיאטרון־תנועה בישראל 1976-1991", מבקרת מחול של עיתון הארץ החל מ־1991. מנהלת אמנותית וכוריאוגרפית של להקות המחול האתיופיות אסקסטה וביתא, כותבת ספר על התפתחות המחול בישראל.

רחל בילסקי כהן – יועצת מחול לפסטיבל ישראל, מרצה במכון כרם, באקדמיה לאמנות ולעיצוב בצלאל, במכון ון ליר, באמנות לעם ובמכון גתה. למדה במרכז לאבאן לאמנות התנועה באנגליה.

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

ג'ון הריז פגש לראשונה את נועה אשכול ז"ל בלונדון בשנת 1948. הוא היה לבן־שיחה, תלמידה הראשון וחברה לעבודה. כן שיתף פעולה עמה בהכנת הספר הראשון בנושא כתב תנועה אשכול־זכמן. היה חבר בראשונה מבין קבוצות המחול של נועה אשכול, קבוצת "ריקוד קאמרי". בשנות ה־60 של המאה ה־20 החל ליישם את כתב התנועה אשכול־זכמן באמנות ויזואלית. כיום הוא ממשיך בעבודה זו, במיוחד בחיבור את אמנות וידאו מופשטת באמצעות כתב התנועה אשכול־זכמן. כתב שני ספרים בנושא תיוו אמנות ויזואלית ופירסם מאמרים בנושא בכמה כתבי עת.

שרון טוראל היא מאסטרנטית למחול באקדמיה

למוסיקה ולמחול על שם רובין, ירושלים. בעלת תואר שני מהאוניברסיטה העברית בחקר סכסוכים. מרצה בתחום תולדות המחול במסגרת השתלמויות ללימודי תעודה וכותבת ביקורות מחול. רקדנית ומורה למחול מזרחי. sharontr@gmail.com

נילי כהן, ילידת ירושלים, בעלת תואר שני מהאוניברסיטה העברית בירושלים, בתולדות האמנות ובמחשבת ישראל. למדה שנה אחת באקדמיה למחול על שם רובין בירושלים. מנהלת את המחלקה למחול במשרד התרבות מאז 1982. היום ממלאת את תפקיד סגנית ראש מינהל תרבות במשרד התרבות ומנהלת המחלקה למחול.

שרי כץ־זכרוני סיימה לימודי M.A. במינהל חינוך גופני (1995) באוניברסיטה של מדינת איידהו. בעלת תואר B.Mus ותעודת הוראה מהאקדמיה למוסיקה ומחול על שם רובין, ירושלים. סיימה לימודי תעודה בהתמחות בהדרכה פדגוגית, מכון מופ"ת. היתה רקדנית ומורה בלהקת ירושלים למחול בן זמנו, ראש תחום מחול ורכות ומורה של קורס למדריכי ג'ז במכללה לחינוך גופני על שם זינמן במכון וינגייט. מדריכה פדגוגית ואחראית תכנים לגיל הרך במכללת אורות ישראל, מקימה ומרכזת קורס למדריכות מחול במגזר החרדי בשיתוף המכללה לחינוך גופני במכון וינגייט, מרצה בהשתלמויות ובוחנת בפיקוח על הוראת המחול. מנחה סדנאות בכינוסי "תנועה ישיר לגיל הצעיר" – המכללה לחינוך גופני במכון וינגייט וחברה בצוות החשיבה "אוריינות מחול", מכון מופ"ת.

ד"ר רונית לנד מחקיקות מגמות המחול התיכוניות בישראל. מנהלת המגמה למחול של העיר רמשייד (Remscheid) בגרמניה. השתתפה בתוכניות רדיו וטלוויזיה רבות בארץ ובחו"ל.

נעמי פולני, ילידת תל אביב, 1927. השכלה תיכונית (גימנסיה הרצליה). תעסוקה: תיאטרון; מחול (תלמידה של נועה אשכול); מוסיקה (תלמידה של הרברט ברין). מאז חברותה בלהקת הצ'יזבטרון – להקת העונג והבידור של חטיבת הפלמ"ח – לא פסקה פעילותה עם להקות זמר ומשחק עד עצם היום הזה.

הילה קובריגרו־פנחסי בעלת תואר שני M.Pe מטעם המכללה לחינוך גופני על שם זינמן במכון וינגייט, במגמת מדעי החיים. בעלת תואר ראשון B.Ed ותעודת הוראה מטעם סמינר הקיבוצים ותעודת מדריך לג'ז מבית הספר למאמנים ומדריכים במכון וינגייט. רקדה אצל עדינה פלדמן, השתתפה במחזות זמר כמו *סיפור הפרברים* ו*שורת המקלה* והשתלמה במרכזי מחול מובילים בארצות הברית. מלמדת במגמת המחול בתיכון חדרה, בתיכון של האקדמיה, במסלול להכשרת מדריכי מחול מטעם בית הספר להשתלמויות של מכון וינגייט, מנהלת אמנותית של הלהקה הייצוגית במרכז לאמנויות יד חריף.

לבנה קורין היא מנהלת בית הספר למחול בקרית טבעון זה עשר שנים. היא מורה למחול מודרני ולקומפוזיציה, ומלמדת בטבעון ובבתי

רשימת המשתתפים בחוברת

ספר למחול אחרים. מסיימת את לימודי התואר הראשון בהוראת מחול במכללת סמינר הקיבוצים. עסקה בייעוץ ובליווי בתי ספר למחול מטעם החברה למתנ"סים באזור הצפון.

ד"ר יצחק רוזנבלום היה מנהל חל"ד (חוגים לשוחרי דעת), האוניברסיטה העברית, ירושלים.

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

עינב רוזנבליט היא דוקטורנטית בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב; עבודת המחקר שלה עוסקת בחיבור בין מחול עכשווי לזן בודהיזם. בעלת תואר שני מהתוכנית הבינתחומית לאמנויות באוניברסיטת תל אביב. מרצה למחול במכללת אורות ישראל ומנחה של קבוצת מדיטציה בתנועה בפסיכו־דהרמה, בית ספר לתורת הנפש הבודהיסטית. חברה בקבוצת עבודה של מפמ"ר מחול לפיתוח תוכנית לימודים מתוקשבת בתולדות המחול. בוגרת מכון כרם להכשרת עובדי הוראה, בעלת תואר ראשון מהאוניברסיטה העברית בירושלים.

מיכל רוזנצווייג, ילידת הרצליה, 1980. בוגרת תנועת הנוער העובד והלומד, בית הספר למחול "הקבוצה ביפו" ובעלת תואר B.Ed בהוראת תיאטרון מחול מסמינר הקיבוצים. יוצרת הסולו *דינאמי* והטריו *Play-Mo-Beast* וכותבת *במחול עכשיו*.

ד"ר הניה רוטנברג היא חוקרת מחול העוסקת בסוגיות אסתטיות ובמערכות יחסים בין ריקוד וציור. פירסמה את המאמר "אויסטר: האניגמה של הפנינה" בספר *רב־קוליות ושיח מחול בישראל*, שערכה עם ד"ר דינה רוינסקי (רסלינג, 2009). מלמדת בבית הספר לאמנויות המחול במכללת סמינר הקיבוצים ועורכת שותפה, עם ד"ר רות אשל, של כתב העת *מחול עכשיו*.

ד"ר דן רונן – מוותיקי תנועת ריקודי העם, יו"ר סיאוף – אגודה בינלאומית של פסטיבלים לפולקלור וחבר ההנהלה העולמית שלה. בעבר מנהל אגף התרבות והאמנות במשרד החינוך והתרבות.

שרון רשף־ארמוני היא ראש בית הספר לאמנויות המחול של סמינר הקיבוצים משנת 2007. דוקטורנטית באוניברסיטת מידלסקס, לונדון, בנושא סמיוטיקה של כתב תנועה. בעלת תואר שני בשילוב אמנויות, לסלי קולג', 1999. תואר שני בשילוב אמנויות, ובסרטי קולנוע, כוריאוגרפית בהצגות תיאטרון ובסרטי קולנוע, ביניהם *יאקיש ופופצה*, תיאטרון גשר; *חי בסרט*, פסטיבל תיאטרונטו; *רעב*, תמונע. רקדנית בקבוצת ריקודנטו העוסקת בריקוד, רישום, מחקר והוראת כתב תנועה אשכול־זכמן. מלמדת קומפוזיציה, תיאטרון־מחול, כתב־תנועה.

already married and a mother of small children. I could not afford such a drastic change that would doubtlessly harm my family. After all, it was not at all clear to me whether I was cut out to be a dancer, and if so – which level I could reach. In order to find out I would have to try myself in field work, which would undoubtedly harm my family. Only a great talent can justify such an extreme step. I believed that I had no moral right to make the experience on my family's back, therefore it was too late. I gave up and decided: "If that is the case, do whatever you can so that others will dance". I completely plunged into the Inbal project. Inbal was not a place of work for me. Inbal became part of me, my second home that sometimes even affected my first home. My family remained with a "trauma" called Inbal. No matter how hard I tried that the work in Inbal would not affect my home, everything I did for my home and in the difficult conditions that existed at that time – it did not help. They understood how important Inbal was for me – and they were jealous. They regarded Inbal as robbing the full-job mother from them. More than once I lodged some of Inbal's dancers at home. My daughter used to say that when she came home she would never know who of the Inbal members she would find in her room. I wanted to dance so badly. Thanks to Anna Sokolov I attended the technique lessons the dance group received. I asked her if I could participate in the lessons and her answer was, "What kind of a question is that? What does it mean 'may I participate?' You must participate". I stood at the end of the group, on the last row, and for that I was scolded: "What are you hiding from in the back? Come forward, I want to see you". This is how I took technique lessons each morning. The dancers practiced technique for an hour and a half and I only one hour, and from there I went to my work regarding the group's affairs. This happened each morning for quite a while. What a pleasure!

Let's talk about the Dance Library
I retired from Inbal in 1977. My retirement is a story in itself and I will not get into it. In 1984 I started my work at the Dance Library. In the years in between I did various things, all in the field of art. I had a small episode with Bat-Sheva dance group where I serves as vice CEO, designated to the role of CEO. This was a momentary and definitely wrong decision – to exchange being the CEO of a group I took part in establishing, and to which I belongs for so many years with the role of CEO of another, already existing group, designed in its own way, and where, with all due respect, I did not feel I belonged to. Very quickly I came to my senses. I understood that it was not the place for me and not what I wanted to do. One of the things that gave me this feeling of strangeness was the fact that life in the group, in all its strata, was conducted in English. After this episode I carried out some projects, among them – I organized, for 4 years, performance in the "Youth Town" in Tel-Aviv, and I organized the establishment of "The Tel-Aviv Youngsters' Group" on behalf of the municipality. And then, one day my friend Giora Manor, the dance critic addressed me and said that the dance library, which was till then part of the Tel-Aviv music library, registered as a fellowship named "The Dance Library of Israel". A public director was appointed, headed by Bari Svirsky, who was at the time the general manager of Bat-Dor Dance Company, and Giora was appointed the artistic advisor of the library. He said to me – "take the library into your hands. Come and see what can be done". So I came. What was revealed to me was rather poor. The library was allocated a rather small room on the top floor of the music library on Bialik

Street in Tel-Aviv, which was called then – "The Music and Dance Library". The dance books and the cassettes were in the music library, on the first floor. This library is a lending library, and also the dance books and the cassettes were lent out (to date some dozens of books from that period are missing and some cassettes were totally ruined). There were not many dance books and some of them were not even catalogued. There were about 130 video cassettes. In the room serving the dance library there was one video device; some scattered and unorganized files; papers; various programs and press cuttings mainly of dance companies abroad. The dance library was established in 1975, initiated by women in the



Gila Toledano

United States – Ann Wilson (former dancer), Estelle Sommers (the owner of "Capezio"), Yami Strum (who was active in America-Israel Cultural Foundation). They established the Friends Association of the Library that continues working also today. With the consent of Shlomo Chich, the Mayor of Tel-Aviv at the time, the dance library was attached to the music library. The Friends Association worried about the books and the video cassettes and took care of financing a person in charge of the library. The library did not function as an organized orderly library and its main activity was foreign-activity – cooperation with institutions for screening dance films. A year and a half prior to my arrival, there was no one in charge of the library.

Giora and I exchanges thoughts about what to do. Upon my entering the job, I started first to put things in order to see what existed. I am not trained, nor was I trained then as a librarian. I have never studies librarianship or archivism. As someone coming from the world of dance, I asked myself what I would look for in such a library. First, I reached the conclusion that it was not possible to have an Israeli dance library almost without anything about Israel. As my first step I decided to make amends. It was clear to me that meeting with old dancers and collecting material was the first step to take. I met with Rivka Shturma and Yehudit Orenstein. I interviewed them and received from them much material about them and their work. In



Tirtza Hodes (on the right) Gila Toledano (on the left) at an instructors' meeting at the Pe'ile Hahistadrut House, no date, photo: Photo Arde

those very days Nili Cohen, the dance referent at the Ministry of Education addressed me and told me about an idea that had been revolving around for about two years: documentation of the dance in Israel. The most suitable place to carry out this project is the Dance Library. Now, as we were beginning to revive the library it was time to start this project. Was I ready to take upon myself the subject when the Ministry of Education and Culture would finance the project? This fitted well in my thinking about the library, and thus, the project of dance documentation in Israel commenced [Zvi Friedhaber and Ruth Eshel interviewed and brought materials to the archive]. It has grown and developed along the years and

turned into the central field in the Dance Library in Israel and the unique one in the world
Throughout the years, the Culture and Art Department in the Ministry of Education and Culture continues financing this project. The archives is only one field in the library's work. It is interesting how additional fields have developed, consolidating the dance library's character and way of action. One day a dancing teacher asked to bring her students to the library in order to show them video dancing films. I asked her what she wanted to show her students and I realized that there was no logical connection between the works of art she desired. I asked her why she had selected those works of art in particular and her answer was – because this is what she liked. I told her that in my opinion that was an incorrect approach. The students should be given first some background and explanation regarding what they were about to see, but furthermore, I believed that it was preferable to concentrate on one piece of work, to analyze and explain it; or, on a certain dance school of thought , and as demonstrations to the explanations - to show some parts of dances. Her students were very young and had no theoretical background. I explained to her that they would find it very difficult to watch complete, unfamiliar and uncomprehended works. They would get tired, loose interest and would become impatient. My words convinced her and she asked me if I would be willing to give her students a lecture. I did not know then that this opened an important library activity. Things developed quickly. More and more teachers started requesting lectures accompanies by video films. And one more story. One day someone, who has a private conservatoire came

to the library. He asked to bring his students to the library in order to teach them the connection between music and dance. Together we devised a program and we decided that he would prepare them in advance regarding the composers of the dance works they would see. Children at the age of 7-10 arrived. The exciting thing was that after a while this person came again and brought the library a present: an album with drawing, songs and stories the children prepared following the course in the library and the lecture they had attended. A new important domain of the library work has been devised, which has developed and encompassed not only students, but lecture are given to the open public in various frameworks. An additional area that has developed in the library – counseling in preparing theoretical dance papers. This area too has commenced by chance without early planning. Nowadays this is obviously part of the library's work. The library's activity was gradually clarified and with time its ways of action were consolidated. We saw great importance in dance education, and as such it is unique among the dance library in the world. Lending books and cassettes has stopped. The library has turned into a place of study and research and not a lending library. The library and its collections have grown and the place was too small. With the agreement of the Association of the Dance Library in Israel and the Municipality of Tel-Aviv, the library was relocated, in 1968, to its new dwelling in Bet Ariela. The relocation gave a big boost to its development [...]. I did not establish the library, yet I turned it to what it is today, obviously, in cooperation with Giora Manor, the management, which backed me up along all the years, and the library staff. I believe in team work. In 1977 I retired. However, I continue doing for the library the best I can.

How was your relationship established with Sara Levi Tanai and Inbal?

Sara was teaching the first Folkdance instructors' courses when I first met her. I met her husband, Yisrael, through a close friend of mine, who worked with him at the Israel Teachers' Union (Yisrael was the office manager of the Teachers' Union). One evening in 1950 the three couples met – Yisrael and Sara, my friend and her husband and I and my husband – at a theatre play at Habima. On this occasion Sara asked to meet with me. In our meeting she told me that she was offered by Keren Kayemeth Lelsrael (Jewish National Fund) and Keren Hayeson (United Israel Appeal) to prepare the Water Festival that was going to take place on Shavuot (Pentecost), marking the laying of the water pipe to the eleven 'hunger road' settlements, which had settled in the Negev. She could not accept this job unless I agreed to work with her. Sara would prepare the performance program; I would receive the material from her and teach the settlements' members who would participate in the event (Sara had two little children and was unable to go out to the settlements and prepare them for the event). Should I accept her offer, subject to its being a package deal – Sara and Gila. Of course I agreed.

In the course of my work with Sara on the Feast of Shavuot and the Water she told me that she had assembled youth of Yemenite origin, and that she was working with them. She was not sure yet where she was heading, however, she felt a deep need to work with them and absorb their authenticity. Sara asked me to help her with this work of hers. In terms of that time I was already considered "a professional" since I had studied and worked in this field for several years. From the large group of about 30 youngsters she worked with remained a small and assiduous group of seven, who are the founders of the future Inbal. I started working with them in 1951, after the performance in the Negev. I used to sit when Sara was

teaching, and then I gave the rehearsals and "cleaned" the material they had studied from Sara.

By the way, Gurit was very angry with me for supposedly having "betrayed" her and followed Sara. For several years she continued bearing a grudge against me. But in fact, at the same time as I was working with Sara and her group I continued teaching folkdances throughout the country – dance study circles, groups, performances, giving courses for young instructors. I went on doing it for several years longer, up to Inbal's first trip abroad in 1957 which lasted 8 months. Upon my return from the tour I continued teaching here and there, but this was already the end of my work as a folkdance

are still at the beginning of the road. We still do not know what the Israeli folkdances will be like; we are still searching and seeking our new identity and the contents of its expressions, as Rivka Shturman is doing. Turning to the external will harm and might even destroy the slow and in-depth construction, which will eventually produce the Israeli Folk Dance. A mixture was generated – the stage "got into" the folk dance, the social dance. It was forgotten that there is a difference between a folkdance for the stage, and the simple folkdance danced in society; the power of folkdance lies in its simplicity, which can be danced by anyone at any age. The mixture of these domains, the wrong direction caused



Gila Toledano with "Hapoel" senior dance group, dancing *Sherale* at the Daliah Festival, celebrating the 40th anniversary of Dalia Festival. 1984, photo: Photo Arde.

instructor. There were two reasons, one following the other: I experienced great disappointment concerning the line our folkdances developed. A change occurred in the concept of the approach towards performances – emphasis on external impression and various gimmicks that affected the approach towards folkdances in general. In my opinion, this change was at the expense of the work of creation that should have still been seeking its roots and its way. I said – sorry, I am not willing to give a hand to this. We should remember that we are talking about the beginning of the 1950's. We

certain contempt. In the performances, less attention was given to the dancing steps and more emphasis was given to gimmicks and to drawing applause. I did not like it, but unfortunately, we were only a small group who thought so, among them was Tamar Elyagon. We rebelled and we did not want to accept the change in the folkdances. We maintained that we were still at the initial period of our folkdances. We were still searching the uniqueness which characterizes and fits in and any diversion from this way at such an early stage would divert our doing to undesirable directions. The [dance]

creators are still with us and they are not anonymous. We have learnt from the original and it was our duty to pass on the dances accurately, as we have studied from the creators themselves. This small group did not have the power to stop the drift (unfortunately I was not wrong. The facts in the field – the shallowness and the inflation of the folkdances prove it). The establishment was stronger. They wanted to send folkdance group to perform abroad and then of course it was important how they look. The merrymaking and revelry started around this.

How would you really define folkdances in general and an Israeli folkdance in particular?

Our folkdances did not grow slowly and organically in a homogeneous society and a closed environment. We create our own folkdances. A motley population has gathered in the country when the only element linking us together is our being Jewish, having the same ancient traditional roots and with one aspiration – to renew our homeland in our ancient country. Our culture, the Israeli one, will emerge from this heterogeneous crowd, and it is that which will generate the glue uniting us into one people. At this stage we are still in the formation process. It is impossible to define what the Israeli folkdance is. It was created in an artificial way – a non-sifted and unclear mix and sometime even shallow. However, one prominent element can be pointed out: there is certain energy and a certain color characterizing our folkdance. Even when a "non-Israeli" dance is danced – it is performed differently, with a different color. We can see it also in the artistic dance.

Do you have any criticism regarding what is being done in the field of Israeli folkdances?

The doing has turned into the "industry" of folkdances – as a business of making money; an inflation of new dances without any creative thinking or search for roots and means. A complete blur

has occurred between folkdances and their significance and fashionable universal social dances. The entire work of search for the Israeli folkdance has stopped in its early stages, prior to their consolidation. This is also expressed in the melodies and songs accompanying the dances. A folkdance is built up from several basic steps characterizing its people and several melodies and songs accompany it. With us, each song and melody has several dances. Even foreign songs, which are universally fashionable, such as Eurovision songs are not abhorred. One gets the impression that there is a competition – who will compose more dances regardless of their movement or musical quality.



Despite my criticism about what is happening in the field of our folkdances, I would like to end this section in an optimistic note. Dancing is a social need and people want to dance and sing. Nowadays, folk dancing is not shared only by few, but encompasses the entire nation on its various ages. Therefore, maybe excessive doing, although uncontrolled, is better than a "drought". I believe in doing. From much doing - sifting is possible; if there is no doing there is nothing to sift. I am realistic and I know that in our era, when there are no boundaries and barriers against immediate world-wide

influences, it is very difficult, or even impossible, to withdraw into a closed shell. Therefore, I put my hope on the sifting that time will perform. We do not know what will remain and what the Israeli folk dance will be. Only the future will tell.

And something about your biography

I was born in 1927 in Tel-Aviv. [...] I wanted to study dancing, but my mother used to say, "How come dancing? Only Gypsies dance. Music - yes, to study music? That is all right; but to dance? No!" My attraction to dancing was stronger than any barrier, and I attained it through folk dancing. On this my mother reacted, "I didn't let



Dancing *Im Ba'arazim* by Rivka Shturman. Beginning of the 1950's. photo: Yona Rishon Lezion

Folkdance Instructors' course, October 1954. Gila Toledano with Yankale Katzhi, photo: Arde

you enter the dancing world through the door, so you entered through the window". But this was an unsmooth entrance. My true desire to dance has never been satisfied. All along the years I operated in the field of dancing, but not as I wanted – I was not a dancer. [...] I want to tell you something that might clarify what dancing meant to me. When I started working with Inbal I was present in the rehearsals, and more than once I had to leave because I felt I was going to burst into tears. I wanted so badly to dance. I truly experienced it as a physical pain, but it was already too late. I was

Aviva Ori

Interviewing

Gila Toledano

Editing: Ruth Eshel

Gila Toledano, who passed away at the age of 82 in October 2009, is known to the dance community due to her contribution and special relationship with Sara Levi Tanai and the Inbal Dance theatre and with the Dance Library in Beit Ariela. Following are translated from Hebrew parts of the interview Aviva Ori held with her in July 1999, by courtesy of the Dance Library at Beit Ariela.

How did you come to engage as a folk-dancing instructor?

I started with folk dancing in 1943. I was an active member of the youth movement "Gordonya" (after the reunion with a branch of "Machanot Haolim" [the newcomers camps], the new movement was called "Hatnu'a Hame'uchedet" [the United Movement]). We were getting ready for the Movement's Day, which was due to take place in the presence of the Yishuv leaders at that time. With the 'chutzpah' [impudence] of youth and the lack of knowledge of those days, I took upon myself to organize the event performances. Among them I wanted to include a performance of a medley of folkdances. Here I encountered a problem – in fact, there are no Israeli folkdances, excluding two or three dances – Yemina Yemina, Cherkesiya, and Cherkesiya kfulla. Along with

those, we danced the dances the first pioneers brought to the country and turned them into our folkdances – Polka, Krakoviak and the Horah. It was hard to imagine a festive performance composed of these dances. I turned to Gurit Kadman (then Gert Kaufmann), my former teacher, and asked for her advice. Her answer was: "This is the problem". She told me that she had brought together folkdance creators from various parts of the country to create dances for various holidays and events. Each one of them was confined to the place where he worked and operated – like Rivka Shturman, Lea Bergstein, Shalom Hermon, Ze'ev Havatzelet as well as youngsters who operated in this field in various settlements. The goal was to get out of this confinement – to learn from each other and disseminate the dances, thus fertilizing the folk creation that was beginning to form in the country. This was the beginning of the folkdance movement.

Gurit invited me to participate. This is how I started my activity as an instructor in the folkdance movement set up by Gurit Kadman, an activity that lasted about 16 years. The circumstance in the country at that time (the Palmach and the War of Independence) did not always enable me on-going activity, though I tried not to miss any meeting and/or course. Upon the end of the War of Independence Gurit Kadman

offered me to leave any other work and devote myself to instructing folk dances, since there was readiness in the Ministry of Education to try and introduce folkdance lessons into the extra-curricular framework (after the formal school hours). This was an appealing and tempting offer. Here a new and interesting chapter started for me.

Haim Dagan was a supervisor at the Ministry of Education, who favored the idea and started setting it in motion. Walking down the corridors of the Ministry of Education (then located in Tel-Aviv, on Rothschild Ave.) we were greeted with the words: "Here are the two madmen". The words were said in good spirit, yet doubtlessly it looked like a dream in an illusive brain. And like any dream, only people with a passionate interest make the way for its materialization. The dream came true and the experience succeeded way beyond our expectations. After several years, Shalom Hermon revived it in the framework of the "Dancing School Project". I taught in elementary schools in a network deployed from Rehovot to Pardes Hannah, and that in addition to groups and dancing troupes in various settlements. In fact, I became the first "professional" amongst the folkdance instructors, and in those days the only one. I devoted myself to working only in this field, and not as an additional job or a hobby.



Photos: courtesy of the Dance Library of Israel, Bet Ariela

The "Dancing School" – Gila Toledano is teaching folkdances to the children of Rishon Le'Zion. Beginning of the 1950's, photo: Yona Rishon Lezion

I preferred working at newcomers' settlements and in the suburbs rather than with "spoiled and sated" youth from well-established homes, because there I felt I was needed and contributing. At that time the newcomers' settlements were located mainly near the border, and their living conditions were hard, generally without electricity. In these places we held our activities in the light of field lanterns. Most of the instructors' work was done without any music and we generally accompanied ourselves with singing, where it was possible. The musical accompaniment was by means of small records, issued by Gurit Kadman for a few of the dance songs which were popular then (Ma'im Ma'im, Harmonica, Horah Agadati ect.).

I'll tell you one incident from that period. I was teaching in one of the newcomers' settlements located not far from Petch Tikva, but was considered a border settlement since it was located near the border at that time, a border that was not quiet. It was one of the single cases in which I had an accordionist to accompany me. My gain was doubled – I had an accompanist and in addition, he owned a motorcycle with an extra side seat so he could drive me and my accordion. One day, my accompanist informed me in the last moment that he was unable to come. I knew that the group members

were waiting for me, and since I had no communication means with the settlements (there were no phones) to let them know that the lesson was cancelled, I went by bus up to Petch Tikva and from there hitchhiked up to the path leading to the Moshav (small holders' cooperative settlement) that was several kilometers long. Only due to my sense of responsibility did I walk this distance alone, although it was already dark. Obviously, by the time I arrived I found a dark sleeping Moshav. Fortunately, I met several boys from the dancing group on their way home. They were astounded to see me. I apologized for the big delay and explained to them what had happened and how I came despite everything. Their reaction was: "Everybody has already gone to sleep. Do you want to tell us that you have walked alone in the dark to the main road?" They accompanied me and waited till a car that would take me to Petach Tikva arrived. There was no lesson, but I surely had "an experience" in the spirit of the period.

Did you dance in the "Hapoel" Dance Group?

I danced in the "Hapoel" dance group that existed at the time, with Gurit Kadman as the instructor. From that group the generation of instructors emerged. This is the first group in which we performed the *Sherale* and

the *Sher* [*Hassidic music and dances-DB*]. These were the dances that we rehearsed and performed. We trained at the Nahmani Hall in Tel-Aviv, which served in those days as Hapoel's Gym hall. The courses for folkdance instructors took place in various locations in Tel-Aviv – Bet Hinuch (The house of Education) in Tchernichovsky St., Bet Pe'ilei Hahistadrut and more, as well as outside Tel-Aviv. There were Friday-Saturday gatherings and there were courses that lasted a week and even more in camp-boarding-school conditions. It did not matter where we met the main thing was that we danced. We had, on various occasions, performances that I would call – small ones, not "bombastic" performances. At that time the madness of travelling abroad, which was accelerated later, did not exist yet. The first dancing group that went abroad on a tour, as a professional group, was Inbal in 1957. It is true that about three times, if I am not mistaken about the number, also an amateur Israeli dance group of Israeli folkdances took part in festivals of the Social Democratic Youth organized by Ze'ev Havatzelet, on behalf of my movement – Hashomer Hatza'ir. For this purpose he established a group ad-hoc. I did not belong to this trend of the Working Israel and took no part in it.

On the cover: Maria Kong Dancers Company, *Fling* by Anderson Braz, Talia Landa, Leo Lerus, Yaara Moses
Dancers: Anderson Braz and Yaara Moses
Photographer: Gadi Dagon

Dance Today

The Dance Magazine of Israel
Issue no. 17 May 2010

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)
Ruth Eshel: 04-8550738
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

Table of Contents

Editors' word | 1

Twenty years to the "Curtain Up" (1998-2009) | Ruth Eshel 3

Interview with Nili Cohen on "Curtain Up" | Ruth Eshel 9

Interview with Gila Toledano | Aviva Ori 12

The 100th anniversary of
Anna Sokolow – The Israeli Chapter | Henia Rottenberg 18

The Mia Arbatova Ballet Competition –
The two first decades | Liora Bing-Heideker 24

Yehuda Ma'or – Ballet Master | Yonat Rotman 26

Feeling and Form in the works of Anat Danieli & Noa Wertheim | Sharon Tourel 28

Aspects in Education, Movement and Dance

Ada Levit – Educator in dancing | Yonat Rotman 31

Interview with Rabeah Murkus – "Here they
take out their pressures" | Michal Rosenzweig 33

Interview with the Jazz instructors'
coordinator, Dana Maller-Adler | Hila Covrigaro-Pinhasi 36

"Exposure to Classics":
An inter-disciplinary project layout | Yitzhak Rosenblum 40

The place of dance in Germany's general education | Ronit Land 44

Interview with Yair Vardi, head of the Dance School
at the Jerusalem Music and Dance Academy | Einav Rozenblit 46

Local initiative of encouraging instruction:
School additional Studies at Tiv'on School of Dance | Levana Korin 49

Conventions, books and festivals

On the book *About the Time in Eshkol-Wachman's
movement notation* By John Harries and Tirza Sapir | Sharon Reshef 51

A small window to Noa Eshkol | Neomi Polani 52

On the book *About the Time in Movement Notation* | John Hariz 53

Words about a new dance book:
Dance Discourse in Israel | Dan Ronen 54

Impulstanz-26th Vienna International
Dance Festival, 2009 | Rachel Bilski-Cohen 55

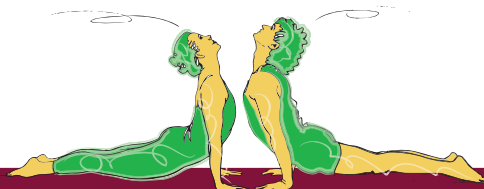
Premiers July-December 2009 | Adva Keidar 58

The participants in the magazine 61

Aviva Ori Interviewing Gila Toledano (English) 67

Table of Content (English) 68

ASHTANGA



מכללת משכן היוגה

מירי וגלעד חרובי

קורס להכשרת מדריכי יוגה לחדרי כושר ומתנ"סים - חצי שנה
קורס יוגה תרפיה למורים - שנתי
קורס השתלמות למורים - שנתי
קורס מדריכים לילדים ותינוקות

אין צורך בידע מוקדם

שיעורי יוגה סדירים כל יום - כל היום!

שד' רוטשילד 32 ת"א | 052 - 3614994 | www.ashtanga-yoga-israel.com

ממי דר קוראייטיב

הסטודיו לפלמנקו של מיכל נתן

מיכל נתן, מוסמכת בכירה להוראת מחול, רקדנית וכוריאוגרפית מצליחה ומנהלת אמנותית של להקת הפלמנקו הישראלית Compas, מקיימת שיעורי פלמנקו ברמות שונות, בסטודיו המרכזי בתל אביב ובשלוחות נוספות ברחבי הארץ.

קבוצות למתקדמים, לבינוניים ולמתחילים

קבוצות בליווי נגן גיטרה

קבוצות לטכניקה ולכוריאוגרפיה

קבוצת ילדים

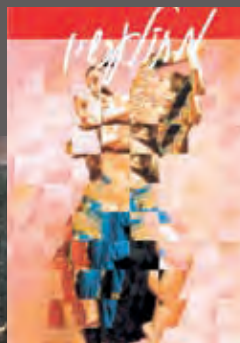
מסלול לקידום מקצועי ועתודה ללהקה

הקבוצות פתוחות לנשים ולגברים גם ללא רקע מוקדם. בסטודיו פועלת ומתאמנת באופן קבוע להקת הפלמנקו הישראלית compas, להקה מקצועית, רפרטוארית המופיעה בארץ ובעולם.

רחוב המסגר 60, תל אביב, 03-6959536, flamencompas@gmail.com • www.flamenco.co.il

מחול אש

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel



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

בתמיכת משרד התרבות והספורט,
מינהל תרבות - המחלקה למחול

לרכישה: תמונע 03-5629462, רות אשל 04-8550738