

החולצה

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel



להקת פורטל

בין עולמות המחול



3 יצירות

המופיע:

כוראוגרפיה אורלי פורטל

לילת חוב

גנאווייה

בין הגלוי לנסתר

עיצוב תלבושות רקפת לוי
עיצוב תיאורה תמר אור
הפקה ענת צדרבאום
עריכת סאונד פליקס שפושיניק



צילום: עמית צימון ודפנה סלמן. עיצוב: אורטל פורטל

"...זכינו למופע שיש בו עדינות,
יופי וטעם משובח..." (גלריה, הארץ)
"...מיצוי מרתק של הכוריאוגרפיה..." (הבמה)

2/3 ז'ראר בכר ירושלים
יום ד' בשעה: 21:00
קרטיסים: 02-6251139

מלים של עורכת

הפעם אני רוצה להחליף את הכותרת "דבר העורכת" במלים על מעשה המרכבה של עריכת חוברת. אפשר לקבוע את נושא החוברת, להתקשר למחברים פוטנציאליים, לקבל את הסכמתם ולקבוע תאריך יעד לקבלת המאמרים. בקצרה: להיות בשליטה. אני מודה שאני פועלת אחרת, למרות ההכרה בחשיבות הדרך שתוארה זה עתה, שגם אותה אני מאמצת לפעמים.

בשבילי יצירת חוברת דומה למעשה היצירה הכוריאוגרפית. גם כאן מדובר באמנות וגם כאן מצויים הריגוש והלהט. יש, כמובן, כיוון כללי מוצהר: כתב העת ייתן במה למחול בישראל. אבל קיימת גם פתיחות וסקרנות לנושאים אחרים. שיקול אחר שמנחה אותי הוא חיפוש אחר סוג כתיבה מסוים. אפשר, במלוא הזהירות, להגיד שאני מחפשת כתיבה אקדמית, אבל גם פתוחה ומתקשרת. אני אוהבת את הכתיבה הישירה, שנוגעת במהות העניינים. בשביל כתיבה כזאת נחוצה עין שרואה בבהירות ומאתרת את מרכיב הליבה ובאותה בהירות מעלה את הדברים על הנייר. כמו שהתנועה אינה משקרת, בהתייחס לדבריה של מרתה גרהאם, כך גם הכתיבה מגלה הרבה על אישיותו של האדם הכותב. ידע, יושר וטעם טוב הם בעיני מרכיבים חשובים, ואת השילוב ביניהם אולי אפשר לכנות תרבות של כתיבה.

כמו שביצירה הכוריאוגרפית אני מקשיבה לרחשי הגוף, פותחת את הצינורות כדי לאפשר ל"בפנים" לפרוץ החוצה, כך אני מבקשת שהתכנים בחוברת ייוולדו מתוך הרצונות שבשטח, ישקפו את מה שמעניין חוקרים, מורים ויוצרים לכתוב באותו רגע. אני מאמינה בכוח הלהט פנימי של הכותב, שמאפשר לו לומר משהו בזמן מסוים, כמו רעב של הגוף שגורם לו ברגע ספציפי לנוע כך ולא אחרת. את הרגע החמקמק יש לתפוס ולהנצח במלה הכתובה. לכן כשאני פונה לעמיתים ולאחרים ומבקשת מהם לכתוב, אני נוהגת לשאול אותם מה בוער בתוכם. השאלה אינה נובעת מדלות ברעיונות לנושאי כתיבה, אלא מתוך תחושת עוצמה פנימית ואמונה, המאפשרת לשחרר לפעמים את רצועת השליטה ולתת מענה שמקורו בבעירה או ברעב של הרגע. התשובות שאני מקבלת בדרך כלל מגוננות לאין שיעור כמה שיכולתי לתכנן באופן

שכלתני. אני זוכרת את עצמי כרקדנית צעירה, בתקופה שבה הרקדנים ביקשו שהכוריאוגרף יגיע מוכן ויכתוב את הצעדים. רק אחר כך הגיעו כוריאוגרפים שיצרו עם הרקדנים, מתוך אמונה בכוח הפנימי שלהם, שמאפשר להם לשתף אחרים בתהליך.

כך נוצרות הלבנים הראשונות בפאזל. כמו בתהליך יצירה כוריאוגרפית, מתחילות להיוולד אסוציאציות הקשורות לעולם הפנימי של העורך ולמערכות ידע פנימי היוצרות הקשרים ביניהן. וכשהלבנים הראשונות מונחות מתחיל תהליך הקומפוזיציה. מה חסר, מה יש לחזק, מה עדיף אולי לדחות לפעם אחרת. ואם יש מאמר על נושא ספציפי, אולי יש מקום לחזקו במאמר נוסף המאיר פן אחר של אותו נושא? כך לפעמים, בלי שהתכוונתי לכך מראש, מתאספים כמה מאמרים על אותו נושא באותה חוברת. נוצר אקורד שאולי לא אני יזמתי את תחילת היוולדו, אבל תרמתי להמשך התפתחותו לכדי צליל ברור. אחרי כמה חוברות כאלה, שנולדות מתוך רצונות של הכותבים ומשקפות את הצרכים בשטח, מגיע הזמן לקבע עוגן באופן שכלתני, להציע נושא שיאתגר את הכותבים וישלח אותם לחקור מחוזות חדשים. אחר כך שוב אפשר להקשיב לשטח, לצאת לשיט ולתת לרוח ולגלים להוביל.

כך הצטרף למאמר של הילה קובריגרו-פנחסי על הרוטציה במפרק הירך מאמר יותר פילוסופי של עינב רוזנבליט על חוכמת הגוף. ואולי כהד למאמרים שהתפרסמו בשתי החוברות הקודמות התווסף הפעם מאמרו של רן בראון בנושא החינוך.

מתוך הסתכלות רחבה על הנושאים שעלו בחוברות האחרונות, כעל קומפוזיציה-על גדולה אחת, הבחנתי שקולם של היוצרים עצמם לא בא לידי ביטוי חזק דיו, בהשוואה לכמות המאמרים החוקרים את יצירתם. כך יזמתי את הפנייה לכוריאוגרפיות רונית זיו ואורלי פורטל, שהזמנו לשתף את הקוראים במחשבותיהן. בכתב העת מצוי גם מאמרה של רונית זיו, התווה מדוע בעיות כוריאוגרפיות נפתרות לעתים מאליהן ומדוע לא, מתי צריך "ללחוץ" ומתי לוותר כדי שאולי הפתרון יגיח, וכל זה מתוך פנייה למחקריו של ויקטור טרנר. אורלי פורטל

משתפת את הקוראים בתהליך שהתפרש על פני שנים, שבו יצרה מחול בטן עכשווי שהבשיל בתכניתה האחרונה. ובאותה הסתכלות רחבה אני גם מזהה שקולם של הרקדנים לא נשמע דיו ובעתיד אשתדל ליזום פנייה אליהם. כך שאני יוזמת פתיחת שערים, אבל משאירה את בחירת הנושאים הספציפית פתוחה.

יש גם שאיפה לאתר את הדור הבא של חוקרים ואנשי מחול ולתת להם במה. גידול הדורות הבאים הוא אחד היעדים החשובים שאני רואה בתפקידי כעורכת. לעורך אין דבר משמח יותר מהתחושה שהוא שותף במתן הזדמנות לדור הצעיר. הרי גם הוא עצמו קיבל הזדמנות כזאת מקודמו. אני חייבת תודה למבקר, החוקר והקולגה גיורא מנור ז"ל, על ההזדמנויות הרבות שהעניק לי.

והמערכת? אני מאמינה בסיעור מוחות, שהוא דרך לתת לרעיונות לצוף וליצור אסוציאציות, עד שהכל מתנקז ומתועל, מתבהר ומקבל מיקוד. ליצירת כתב העת מספר 19 התווספו למערכת יונת רוטמן ועינב רוזנבליט, שכתובתן מוכרת לנו ושמייצגות בעיני את הדור החדש של חוקרות איכותיות. פניתי לרונית זיו כדי להוסיף למגוון הקולות את הקול של היוצרת הכוריאוגרפית. ועדיין הפאזל של הרכבת המערכת לא התייצב סופית.

לקראת סגירת כתב העת התבשרתי על פרסום שלושה ספרים חדשים בשפה העברית: "נע ללמוד" מאת רחל שגב-טל ורינת גלילי, העוסק בחינוך; והספרים "טרפסיכורה בסניקס" של סאלי ביינס ו"מחול כאמנות במה" של סלמה ג'ין כהן, שתורגמו לעברית. לספרים אלה נתייחס ברצינות הראויה בחוברת הבאה.

זה המקום להתנצל על טעויות שנפלו בכיתובים שליוו חלק מהתמונות בכתבה "נזירות, הנתנות וירוס: מפתחות להבנת יצירתו של אוהד נהרין". הרקדנית בתמונה בעמוד 3, ביצירה אנאפאזה, היא אנה וייסמן; הצילום בעמ' 8 הוא מתוך *וירוס*; הצילום בעמ' 6 הוא של גדי דגון; ואילו צלם הפורטרט של נהרין בעמ' 8 הוא מקסים ואראט (Warrat Maxim).

ד"ר רות אשל

בשער: Otros, Compass
רקדנית: מיכל נתן
צילום: יוגב עמרני

מחול עכשיו
כתב עת למחול, גיליון 19, ינואר 2011
DanceToday
The Dance Magazine of Israel

עורכת: ד"ר רות אשל
reshel@research.haifa.ac.il
מערכת: ד"ר רות אשל, נאוה צוקרמן,
ד"ר דן הונן, יעל מירו, שרי כץ-זכרוני,
יונת רוטמן, עינב רוזנבליט, רונית זיו
יצוב גרפי: דור כהן
עריכה לשונית: רן שפירא
תרגומים: דפנה בריל
פרסומים: אדוה קידר
advakaedar@gmail.com

הדפסה וכריכה: א.א.א. הדפסות
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: קופת תיאטרון תמונע
eshel.ruth@gmail.com
dance.today.israel@gmail.com

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

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

2 | מחול עכשיו | גיליון מס' 19 | ינואר 2011



הרמת מסך 2010

גבי אלדור

אישונים מאת דנה רוטנברג,
רקדנים: אופיר יודלביץ, אורי שפיר,
צילום: גדי דגון
Private I's by Dana Rutenberg,
dancers: Ofir Yudilewitz & Uri Shapir,
photo: Gadi Dagon

מסך 1 ניהול אמנותי: תמר בורר

אב ונוצה
מיכאל גטמן

בחלל הבמה מרחף בקלילות מוט מתכת
בוהק, גדול, כמו אלו שאקרובטים ההולכים
על חבל מעל תהום אוחזים בידיהם. על הקרקע
מיכאל גטמן, רקדן עטור שבחים, ניצב על רגל
אחת, מחפש איזון אחר. לידו זוג משקולות
וידיים שאוחזות בהן. בהמשך יתגלה האדם
המחובר למשקולות האלו ויתברר גם שהוא כנר
וספורטאי.

העבודה של גטמן, הנאבק למצוא איזון בין כוח
המשכיחה המצמיד אותנו לקרקע לבין הרצון
להמריא, מתייחסת למיתוס של דדלוס ובנו

איקרוס. השניים הכינו לעצמם כנפיים מנוצות
והמריאו, אבל איקרוס התרומם גבוה מדי, הדונג
שהדביק את נוצות כנפיו נמס והוא נפל.

הרעיון של גטמן מרתק, אבל בביצוע הקשר בין
הדמות עם הכינור (ליוושה טובה), המשקולות
המחליפות ידיים והתנועה בין שתי הדמויות הולך
ומסתבך. כאשר כבר מצליחים לעקוב אחרי
המאבק בין גטמן והאישה הזר, אולי דמות אב,
אולי מוזה חמקנית (בשלב מסוים טובה מרחיק
את הכינור ומפרק את מחזיק התווים), חוזרות
לסיפור המשקולות שקשה מדי להרימן ותפקיד
הכנר מתפזר לכל רוח.

לא מוכרחים להבין את העלילה, אבל גם הריקוד
של גטמן הולך ונעשה לא ממוקד. לצד רגעים
יפים להפליא, שבהם גטמן וזרועותיו הפרושות
מצליחים לרגש, העבודה לוקה בעומס חזותי

שמפריע לרצף. ויתור על חלק מן הרמזים
למשמעויות חבויות יחשוף את שלד העבודה,
שיש לה כל הנתונים להיות מרתקת.

חולה בית
אריס ארז

הרקדן אסף אהרונסון נע על הבמה בצעדים לא
יציבים, כמבקש להיעלם, מתקפל לתוך עצמו,
עד שהוא פוגש ברקדן השני, אופיר יודלביץ'.
יחסים מסובכים - ספק התגוששות וספק רצון
להתחברות - מטלטלים אותם על הבמה. בשלב
מסוים יודלביץ' נעלם. הוא לא יוצא מן הבמה,
אלא משתחל מתחת למעטה הרצפה שאינו אלא
כיסוי דמוי קרטון. בהמשך מוענק לכיסוי הזה
תפקיד משמעותי, של תפאורה נושמת ומשתנה.

אריס ארז כותבת בתוכניה, שמושג הבית
מחול עכשיו | גיליון מס' 19 | ינואר 2011 | 3

- הרמת מסך 2010 | גבי אלדור 3
- יצירה בצומת שבין האותנטי למתחדש: סיפור אישי | רות אשל 6
- ריקוד בטן עכשווי - תהליך, יצירה | אורלי פורטל 10
- אידיאולוגיות, מושגים ומחול: מרי ויגמן ומחול ציוני | דנה מילס 14
- ראיון עם נדיה טימופייבה | שרון טוראל 17
- ראיון עם ואלרי פאנוב | מיכל רוזנצוייג 20
- ראיון עם אלכסנדר אלכסנדרוב | שרון טוראל 23
- רוטציה של 90 מעלות במפרק הירך, האומנם?
הנחיות שכיחות איכותיות לתנועה מול אפשרויות
קינסיולוגיות וביד-מכניות של הגוף | הילה קובריגור-פנחסי 25
- מה הגוף יודע? על חוכמת הגוף ועל האחדות
בין גוף לרוח בתורה הבודהיסטית | עינב רוזנבליט 27
- "ויהי אור" - הרהור על נקודת תפנית ביצירה | רונית זיו 30
- מחוה, מלה, מחול: יחסי מלה ומחול ביצירותיהם
של טרישה בראון וביל טי ג'ונס | אליס דור-כהן 32
- מה בין מחול עכשווי לחינוך הומניסטי? | רן בראון 39
- אוריינות תנועתית | שלומית עופר 44
- בכורות | אדוה קידר 49
- לרקוד בקצב אחר | אורטל כהן 54
- לונדון - שיחות על בלט - סתיו 2010 | ליאורה בינג-היידיקר 57
- הביאנלה למחול, ליון 2010 Biennale de la Danse, Lyon | אורה ברפמן 60
- Contemporary Belly Dancing - Creation Processes | Orly Portal 67
- Table of Content (English) 68

Askew, Kelly. *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Brunner, Edward. *Culture on Tour: Ethnographies of Travel*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Crosby, Jill. "A Felt Authentic Grounding – Intersecting Theories of Authenticity and Tradition." *Cord Proceedings*, 2007.

Davidheiser, Mark. "Engaging Globalization". *Anthropology News* 6 (September):4.

Kurath Prokosch, Gerturd. "Panorama of Dance Ethnology." *Current Anthropology*, Vol. 1, no.3, May 1960. Pp. 233-254.

Kaeppeler, Drienne. "Recycling Tradition: Hawaii Case Study". *Dance Chronicle*, Vol.27.No.3 2004, pp. 293-311.

Nanachewsky, Andriy. "Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories." *Dance Research Journal* 27/1 (Spring 1995): 1-15.

Van Ginkel, R. "the Makah Whale Hunt and Leviathan's Death". *Etnofor* 17 (1/2), 2004, pp.58-89.

הערות שוליים

¹ ראו מאמר מאת דון הורביץ על ריקודים של צעירי העדה במועדונים.

Dawn Lille Horwitz, "Ethiopian Dance in Israel", *Jewish Folklore and Ethnology Review*, vol.20, no.1-2, (Jewish Folklore and Ethnology Section of the American Folklore Society, 2000): 98-106.

ד"ר רות אשל חוקרת מחול, כוריאוגרפית ורקדנית. הופיעה בריסטלים של "מחול אחר" בשנים 1986-1977 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 התייעוד של המחול בישראל (1987-1991), עורכת שותפה של כתב העת *מחול בישראל* עם גיורא מנור (1991-1998), עורכת *מחול עכשיו* (החל מ־1993 ואילך). בעלת 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.



כל הריקודים של אורלי פורטל ולהקתה, כל הצילומים: דפנה טלמון
All pictures of Orly Potral Dance Company, all photos: Dafna Talmon

צלילי ילדות

גדלתי בשכונה שכל תושביה יוצאי צפון אפריקה. חוויתי את המקום כמו היה כפר מרוקאי שבו הזמן עמד מלכת, מוקפת באנשים פשוטים, אנשי משפחה, שחיו על פי המנהגים והתרבות שהביאו אתם מהרי האטלס הרחוקים.

את אהבת הריקוד והמוסיקה ספגתי שם, בבית הורי. אני זוכרת את החפלות (חגיגות מרוקאיות מסורתיות), שאבי היה עורך בביתנו. הוא היה שוחר מוסיקה ואף על פי שחי חיים פשוטים וצנועים, לא יותר מעולם על מוסיקה איכותית. את זיכרונות ילדותי מלווים צלילי להקות הנגנים, שאבי הזמין לחגיגות שערך. הם ניגנו מוסיקה

מרוקאית מסורתית ומוסיקה מצרית קלאסית, כמובן עם דגש מיוחד על שיריה של אום כולתום. לפעמים הייתי חוברת לאבי ושרה אתו דואטים בערבית, בצורה של שאלה־תשובה, או מסתכלת על הנשים רוקדות. כך גדלתי, בסביבה שופעת וניגודים בין חיים עמוסים בקשיי יומיום לבין התעלות הנפש לשמע צלילי המוסיקה הערבית.

בנעורי החלטתי להשאיר מאחורי עולם תרבותי זה. עזבתי את "הכפר" ויצאתי לבדי לעיר הגדולה, ללמוד באקדמיה למחול בירושלים. בעת שקיבלתי הכשרה כרקדנית בלט קלאסי ומחול מודרני, תפסה את מקומה של המוסיקה הערבית מוסיקה קלאסית מערבית.

נביעה פנימית של תנועה אינטואיטיבית. מסגרת ללא מסגרת

לאחר שהשלמתי לימודים תיכוניים באקדמיה למחול בירושלים הצטרפתי ללהקת קול ודממה (1987-1990), בניהולו של הכוריאוגרף משה אפרתי. אפרתי, יוצר ממוצא ספרדי, יצר עבודות

אינטואיטיבית הבאה מהקשבה למתרחש בגוף פנימה. לא יכולתי לפרק את מה שרקדתי או להבין את התנועות עד תום, אבל יכולתי לחוש בנביעה פנימית של תנועה אינטואיטיבית עוצמתית ומספקת, ברמות שלא יכולתי לחוש קודם לכן. הנשמה שלי השתחררה לחופשי, לעתים בפראזיות חייתיות ולעתים ברוך, בעדנה ואף בחוויית דיוק כמו זאת שמאפיינת אומנויות לחימה ותנועה קדומה.

המעבר היה מאתגר מאוד. ממסגרת תובענית של עבודה יומיומית בלהקה – באנסמבל בת שבע ובקול ודממה – אחרי חמש שנים רצופות של הופעות, שיפור הכושר הגופני וחיזוק השרירים, עברתי למסגרת ללא מסגרת. הרגשתי פחד לאבד את הטכניקה שבניתי עם השנים, פחד לוותר על הידע הגופני הקלאסי שרכשתי, פחד מפני הלא נודע. כך נאלצתי ליצור לעצמי מסגרת עבודה של תרגול יומיומי אחר ובניתי לעצמי סדרת תרגילים, כדי לתמוך בריקוד ולתחזק את הגוף. הגוף שלי החל להשתנות, שריריו התרככו וצורתו השתנתה. במשך שלוש שנים מרתקות נעתי לצדו של אריה,

ריקוד בטן עכשווי תהליך יצירה

אורלי פורטל

למדתי ממנו וביחד אתו. אחת לחודש העלינו, ביחד, מופעי קונטקט-אימפרוביזציה במרכז סוזן דלל. כך למדתי את אמנות האימפרוביזציה על הבמה במלוא עוצמתה.

בתום השנה השלישית לעבודתנו המשותפת, נסענו יחד למפגש אימפרוביזציה בטוסקנה שבאיטליה. עם עוד עשרים אוהבי תנועה חקרנו אלתור בתנועה בסטודיו ובסימטאות העיר. ודווקא שם, בכפר רוקטדרגי (Roccatederighi), צצה בתוכי תשוקה עזה לרקוד ולחקור את ריקודי הבטן. בשעה שכולם אלתרו ברחובות, מצאתי את עצמי מסתגרת בסטודיו, שמה מוסיקה ערבית קלאסית ורוקדת בשכיבה, מטלטלת את המים שבגוף ובמיוחד את המים שבאגן. כך הבנתי שיש

בתוכי תשוקה גדולה לחקור את ריקוד הבטן. הרגשתי שחזרתי הביתה.

בדרך חזרה ארצה אמרתי לאריה שיש לי חזון לחיבור בין שני עולמות המחול: מחול עכשווי־ מערבי וריקוד מזרחי. התשובה שלו היתה משמעותית ביותר מבחינתי: "אורלי, אם יש מישהו שיכול לחבר בין עולמות אלו – זאת את".

כמו מים המחלחלים בסלע

כך אמר אריה ואני הלכתי לשם, מצוידת בידע ובחוויות רבות של תנועה אינטואיטיבית. מאותו רגע הפסקתי כל עשייה תנועתית אחרת והתמסרתי לעולם ריקוד הבטן. ימי התמלואו בתרגול עצמי, בלימוד ובחקירה בלתי פוסקת. חקרתי את אפשרויות התנועה במפרקי האגן, את החיבור בין תנועה לנשימה ואת משקל הגוף והאגן. התברר כי מימוש האפשרות להניח את משקל הגוף במלואו על הרצפה אינו סיפור פשוט בכלל. כל איבר והסיפור שלו. בהתחלה רק שכבתי שעות על הרצפה, כדי לאפשר למשקל הידיים, הכתפיים, הראש והאגן לנוח עליה. לאחר מכן התחלתי לחפש את האיכות של הרפיה אין־סופית בזמן תנועה. לאט לאט התפתחה והתגבשה סדרה של תרגילים ותנוחות, שמיושמים על הרצפה, בישיבה או בשכיבה על הגב. נוצרה סדרה של תנועות רפטטיביות, בעלות אופי מחזורי, שעם התרגול הולכות ונהיות קטנות ומדויקות יותר.

התחלתי לגלות ולחקור את איכות המים בגוף. תוך כדי התרגול, הגוף התחיל להיחוות כמכל מים גדול. המים נחשבים יסוד רגשי: הם שוטפים מחלחלים, סוחפים, עמוקים, מסתגלים, מציפים ומשתנים. ההרפיה, החלחול העמוק של המים אל תוך הרצפה והאדמה, וכן תנודות המים תוך כדי תנועה, הובילו אותי לחוויות פיסייות ורגשיות עמוקות שהעלו זיכרונות מודחקים ורגשות עתיקים. הפירוק הרגשי וההצפה שחוויתי בתקופה זו הובילו אותי להשלמה עם הגוף ועם עצמי ובסופו של יום לשמחה גדולה – לרגעי אושר גדולים מחוויה של תנועה ונוכחות מלאה בגוף.

אוצר חי ומשתנה. הפוטנציאל היצירתי שבאגן

כעבור שנתיים של התכנסות פנימה וחקירה מענגת הכרתי את אבי בני, נכנסתי להריון והמשכתי באותה חקירה תנועתית במצב חדש ומשתנה מיום ליום. התרגול בזמן ההריון היה מבחינתי תהליך מרתק, עמוק ומדיטיבי. הבנתי שהרחם מכיל בתוכו אוצר חי ומשתנה וחוויתי את הפוטנציאל היצירתי שנמצא באגן שלנו, הנשים.

התרגול התנועתי שלי הושפע והשתנה בעקבות השינויים הגופניים שחוויתי והתובנות שרכשתי. הבנתי שהתנועה חייבת לתמוך ולהגן על אזור

ראיון עם נדיה טימופייבה

שרון טוראל

רקע

נדיה טימופייבה (Timofeyeva) היא המנהלת האמנותית של להקת בלט ירושלים ובית הספר שבצדה. היא עלתה ארצה עם אמה וסבתה ב־1991, וכבר ב־1992 זכתה במקום הראשון בתחרות מיה ארבטובה לבלט קלאסי. אמה, נינה, היתה פרימה־בלרינה בבולשוי והחזיקה לימדה באקדמיה למוסיקה ולמחול על שם רובין בירושלים וב־2004 הקימה את בית הספר לבלט "נינה" ברחוב בלפור בבירה. ב־2006 פרשה נינה מהתחום ומאז מנהלת את בית הספר, שעבר לאיצטדיון טדי, בתה נדיה. ב־2007 קיבל בית הספר הכרה ממשרד התרבות וב־2008 קיבל גם מימון מעיריית ירושלים.

איך אמא התחילה לרקוד?

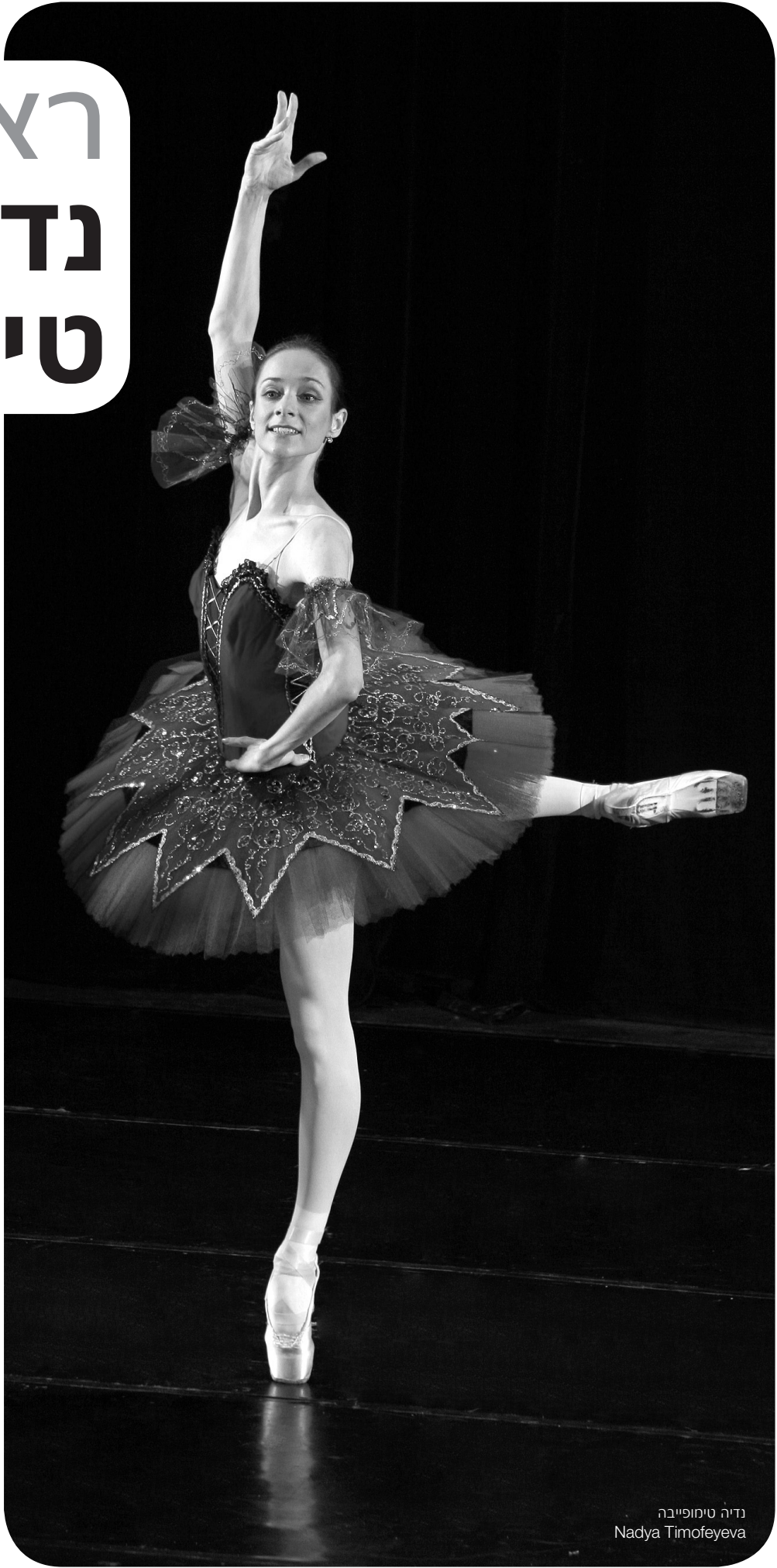
"סבתי היתה מורה לפסנתר באקדמיה וגנובה לבלט בסנט פטרבורג. בתקופת מלחמת העולם השנייה לא היה אוכל, ומישהו העלה את הרעיון לתת לאמא שלי קצת לרקוד ולהופיע, כדי שתקבל פרוסת לחם בתמורה. היו לה כמובן כל הנתונים והכישרון המתאים, וכך היא החלה לרקוד בבלט קירוב, עד שקיבלה הזמנה להיות פרימה־בלרינה בבולשוי".

ואת, האם היתה לך בחירה בדרכך?

"לא. לא היתה לי בחירה. מגיל שנה ראיתי את כל הופעותיה של אמי, נולדתי בבולשוי, לא חשבתי שיש משהו אחר בחיים".

את למדת בבית הספר שליד הבולשוי. מדוע אמא התאכזבה כשקיבלו אותך לתיאטרון הקרמלין?

"בסוף כל שנה מגיעים כוריאוגרפים מכל מחול עכשיו | גיליון מס' 19 | ינואר 2011 | 17



נדיה טימופייבה
Nadya Timofeyeva

מושגים פוליטיים וכוריאוגרפיים, שזורים זה בזה. מהמפעל הציוני, הופיע מאפיין נוסף הקושר את ויגמן אליהם בעבודותיהם של כוריאוגרפים שונים: התפישה הרואה בקהילה מקור לקשר רגשי בין אדם לאדמתו. אין זהו רק ניסיון לגשר בין דורות; מדובר בקשר שבין האדם לארצו, קשר עמוק, אינטנסיבי ואמוציונלי. המחול נתפש כאמצעי ליצירת קשר מחודש בין דורות שונים, בין אדם לאדמתו, הן בעבודתה של ויגמן והן בקרב ראשוני המחול הציוני. תפיסת הקהילה העל־זמנית, הקושרת בין דורות שונים, וההתייחסות לאדמה שנגאלת בדם, מהווה מקור השראה לויגמן ולכוריאוגרפים ציוניים רבים. גם בעבודתם של כוריאוגרפים ציוניים יש קשר למושג הקהילה, השואב מהפרשנות של ויגמן אך נפרד ממנה, בשל ההקשר השונה בתכלית. היישוב הציוני מבקש מהאינדיווידואל להירתם למבצע בניו האומה, אך זהו פניה לאינדיווידואל כישות מוסרית נפרדת מהקהילה, מקבל החלטות עצמאי שצריך לעבור תהליכי שכנוע תבוניים מעבר לאינדוקטרינציה הרגשית.

ביבליוגרפיה

Michael Freedon. (2003). *Ideologies and Political Theory*. Oxford: Oxford University Press. (2008).

Karina, Lialiana & Kant, Marion. *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*. New York, Oxford: Berghahn Books.

Manning, S. (1993). *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Life of Mary Wigman*. Berkely, London: University of California Press.

אשל, רות. (2000). "הבלט הקלאסי: בן חורג במחול הישראלי", *מחול עכשיו 2*, עמ' 2-8. ברטנוב, דבורה. (1982). *מסע אל עולם הריקוד*. תל אביב: רשפים.

גילה לוי־טולדאנו. (2006). *סיפורה של להקה – שרה לוי־תנאי ותיאטרון מחול ענבל*. תל אביב: רסלינג.

גיורא מנור. (1987). *חיי המחול של גרטרוד קראוס*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

דינה רוגינסקי. (2000). "ריקוד כפול", *מחול עכשיו 3*, עמ' 18-24.

דן רונן. (2002). "פולקלור לבמה ובמה לפולקלור", *מחול עכשיו 2*, עמ' 48-56.

_____. (2002). "ריקודי עם הם שירים", *מחול עכשיו 8*, עמ' 24-26.

הערת שוליים

¹ השינוי בתפקיד המקלה מתבסס על קריאתה של ויגמן בפילוסופיה של פרידריך ניטשה, אך קצרה היריעה מלדון בעניין זה כאן.

דנה מילס תלמידה לדוקטורט במחלקה למדעי המדינה באוקספורד. כותבת על הקשר בין מחול לפילוסופיה פוליטית, בהנחיית פרופ' מייל פרידן. בעלת תואר ראשון בפסיכולוגיה ובמדעי המדינה (בהצטיינות) ותואר שני במדעי המדינה (בהצטיינות) מאוניברסיטת תל אביב. בעבר לימדה מחול והיתה אסיסטנטית של הכוריאוגרפית אלמה פרנקפורט.

כשריקודי העם הישראליים נוצרו כחלק מהמפעל הציוני, הופיע מאפיין נוסף הקושר את ויגמן אליהם בעבודותיהם של כוריאוגרפים שונים: התפישה הרואה בקהילה מקור לקשר רגשי בין אדם לאדמתו. אין זהו רק ניסיון לגשר בין דורות; מדובר בקשר שבין האדם לארצו, קשר עמוק, אינטנסיבי ואמוציונלי. המחול נתפש כאמצעי ליצירת קשר מחודש בין דורות שונים, בין אדם לאדמתו, הן בעבודתה של ויגמן והן בקרב ראשוני המחול הציוני. תפיסת הקהילה העל־זמנית, הקושרת בין דורות שונים, וההתייחסות לאדמה שנגאלת בדם, מהווה מקור השראה לויגמן ולכוריאוגרפים ציוניים רבים. גם בעבודתם של כוריאוגרפים ציוניים יש קשר למושג הקהילה, השואב מהפרשנות של ויגמן אך נפרד ממנה, בשל ההקשר השונה בתכלית. היישוב הציוני מבקש מהאינדיווידואל להירתם למבצע בניו האומה, אך זהו פניה לאינדיווידואל כישות מוסרית נפרדת מהקהילה, מקבל החלטות עצמאי שצריך לעבור תהליכי שכנוע תבוניים מעבר לאינדוקטרינציה הרגשית.

מסקנות

מאמר זה ביקש להדגים את ההשפעה הכוריאוגרפית של מרי ויגמן על כוריאוגרפים ציוניים בראשית היישוב. השפעתה העיקרית ניכרה בשימוש במבנים המוניים בכוריאוגרפיות כדי ליצור תחושת יחדיו, וכן בשימוש כוריאוגרפי במקהלות, הן מדברות והן נעות, להעברת מסרים קהילתיים־פוליטיים. ויגמן והכוריאוגרפים הציוניים פעלו כחלק מאידיאולוגיה, שביקשה לבסס את עצמה בתקופות שונות בהיסטוריה וסיפקו מקרי מבחן מרתקים לדרך שבה מחול יכול להעניק פירוש מושגי ייחודי ברשת מורפולוגית אידיאולוגית. ויגמן והציונות חולקים מאפיינים משותפים רבים ובראשם דגש על קהילה כמכוננת את הפרט ורצון ליצור לגיטימציה מוסרית להשתייכות לקהילה. ויגמן פעלה בתקופה היסטורית דומה לזו שבה פעלו הכוריאוגרפים הציוניים וגם היא יצרה בהקשר של תנועת תחייה לאומית. אין זה המקום הנאציזם (פרשנות להרדר, ניטשה ועוד) או על הפילוסופיה הציונית כשבר בזמן. הנקודה שביקשתי לבסס במאמר זה היא, שמתוך מבנים אידיאולוגיים שונים בתכלית צמח פירוש דומה למושג ליבה, לפחות לפי התיאוריה של פרידן.

רבים מהכוריאוגרפים הציוניים שנידונו במאמר למדו אצל ויגמן ואצל אנשי מחול הבעה אחרים. כמו ויגמן, גם הם פעלו בתקופה שבה היה רצון ליצור קהילה, תחושת יחדיו וקשר בין־דורי; כמו ויגמן, גם הם ניסו ליצור דרך המחול קשר בין אדם לאדמתו. זהו קשר רגשי, עמוק ומכונן, שמביא עמו השלכות פוליטיות בנות קיימא. בשתי התקופות הנידונות אידיאולוגיה ומחול,

תרבות עממית עברית, לאומית וחילונית, מעין "פולקלור עכשווי" מודרני. כך נוצרה בישראל "תרבות עממית רשמית". תרבות זו הושפעה מהאידיאולוגיה הלאומית ומתודעה היסטורית מכוונת והופצה בפעילות יזומה על ידי "סוכני תרבות" כמו הטיול, החג, השיר וריקוד העם הישראלי. כאמור, ריקודי העם נוצרו כחלק מניסיון ליצור תרבות ישראלית חדשה; לפשר בין תחושת הזרות והניכור של הפרטים המרכיבים את העם החדש לבין השאיפה ליצור קולקטיב מלוכד ובעל תחושת קהילה. גרית קדמן (1987-1900) עמדה מאחורי מדור זה וגם מאחורי המפעל לטיפוח ריקודי עדות, שפעל מתחילת שנות ה־70 ועד שנות ה־90 (רוגינסקי, 2000: 19). מפעל חייה של קדמן, שביקשה ליצור זהות לאומית ישראלית חדשה באמצעות הריקודים העממיים, התבסס מפורשות על יצירת קשר מחודש בין העם העתיק וארץ האבות הקדומה לבין הלאומיות היהודית המתחדשת (רוגינסקי, 2000: 20). הן המנגנונים המוסדיים והן המאפיינים הכוריאוגרפיים ביטאו רצון ליצור קשר בין עבר רחוק, עבר קרוב, הווה ועתיד; הריקוד שימש כלי ובה בעת שיקף תפישת זמן ייחודית זו. דבורה ברטנוב ז"ל כותבת: "מדובר באדמה שקראה לחוזרים אליה, שחידשו איתה ברית אבות" (ברטנוב, 1982: 184). כאן ניכר אחד הסממנים המרכזיים ביותר של ריקודי העם – הקשר בין עבר, הווה ועתיד (רוגן, פולקלור לבמה ובמה לפולקלור: 2002). בדומה לתחושת האחוה הבינ־דורית שניסתה ויגמן לייצר בהתייחסותה לחייל הנופל, הפולקלור הישראלי ניסה לגשר בין דורות שונים, בין חיים למתים ובין הווה לעבר וכמוה ביקש ליצור חזון לעתיד. חיפוש האחוה הבינ־דורית קשור בטבורו לתחושת האחדות שביקשו ריקודי העם להעביר. הן המחול הציוני והן עבודתה של ויגמן רושחו היטב במנגנונים שלטוניים, שאפשרו את קיומם דה־פקטו וסיפקו להם משאבים ותמיכה. כך הפונקציה האידיאולוגית של המחול קיבלה דגש משמעותי; המחול היה חלק מרשת מוסדית, שביקשה ליצור לגיטימציה לאידיאולוגיה שבה היא תומכת.

ריקודי העם הישראליים הדגישו את עבודת האדמה ונתנו ביטוי לחלום הציוני על "יצרנות" ועל שיבה אל האדמה ואל העבודה. כמו בלהקות פולקלור של עמים אחרים, הלהקות הישראליות הציוני, כפי שהן מציגות גם היום, את החיים בכפר כ"חיים טובים", חיים שלמים ואופטימיים, חיים של פשטות, צניעות ושמחת חיים, חריצות ומוסריות, אף על פי שהמציאות לא היתה תמיד כזאת ובוודאי אינה כזאת גם היום. בין ההנחות שעמדו ביסוד הקמתן ופיתוחן של להקות הפולקלור הייצוגיות היתה ההנחה, שהן מבטאות המשכיות היסטורית ושהן מייצגות את "הרוח הישראלית האמיתית" במושגים של תרבות ופולקלור תמימים ולא פוליטיים (רוגן, 2002, ב': 53).

הרקדן והכוריאוגרף ואלרי פאנוב (לשעבר שולמן) היה אחד משלושת כוכבי הבלט הסובייטי שברחו למערב בשנות ה־60 וה־70 של המאה הקודמת. בעוד רודולף נורייב ומיכאיל ברישיניקוב ערקו כשהיו בסיבוב הופעות, פאנוב ואשתו אז, הבלר׳נה גלינה, ניהלו מאבק מתוקשר וממושך, שבסופו התאפשר להם לעלות לישראל ב־1974.

פאנוב התגורר בירושלים, אבל המשיך ליצור ריקודים ללהקות המובילות בעולם והיה כוריאוגרף ראשי ומנהל אמנותי בבית האופרה בברלין, בבלט הבלגי המלכותי – אנטוורפן ובבית האופרה בון – גרמניה. בבון פגש את אשתו השנייה, אילנה אורלוב. ב־1998 הקים הזוג קבוצת בלט קלאסי ובית ספר להכשרת רקדנים באשדוד, שאותם ניהלו בד בבד עם עבודתם בחו"ל.

בתחילה ניסו בני הזוג פאנוב להקים להקה בראשון לציון, בעקבות הזמנה מראש העירייה לשעבר, מאיר ניצן. משנוכחו לדעת שהסיוע שקיוו לקבל מבושש לבוא, עברו לאשדוד ושם הם נמצאים עד היום. אילנה פאנוב שמה קץ לחייה בסוף 2009.



ואלרי פאנוב

Panov Valery

מלבד להקתו של פאנוב ולהקת הבלט הישראלי הפועלת בתל אביב, נעשה בשנות ה־80 ניסיון להקים להקת בלט בישראל. אדם ואילנה פסטרוק ניסדו אז את בלט חיפה, שנסגר לאחר שנים ספורות.

בראיון עם ואלרי פאנוב ניסיתי להאיר את הקשיים שעמם מתמודד אמן עולה ולהבין את תפישת עולמו האמנותית. הראיון נערך ב־20 במאי השנה באשדוד, בעת שפאנוב היה בחזרות לבלט *היפהפייה הנמה*.

הקמת בית ספר ולהקת בלט בישראל. האם אתה מצפה שמבית הספר יצמחו רק רקדנים מבצעים או שיש לך תקווה שיבוא ממנו גם הכוריאוגרף הגדול הבא?

”שאלה קשה. ראי, כשרון הוא מתנה משמים, כמו כסף בכיס. אם יש – יש ואם אין – אין, כפי

20 | מחול עכשיו | גיליון מס' 19 | ינואר 2011



שכתב שלום עליכם. מי שחושב שאפשר ללמד מישהו להיות מוכשר, טועה. אתן לך דוגמה: אנחנו רוקדים את *היפהפייה הנמה* כשנה, לאורך העונה כולה. אחרי שאילנה (ילין־פאנוב ז"ל)

האם אתה רואה הבדל בין הפיסיולוגיה של תלמידי מחול ברוסיה בזמנך לזו של תלמידים שאתה פוגש היום בישראל?

”זה רק חינוך. למה מרצדס היא המכונית הטובה ביותר? מכיוון שמתחילת עידן המכונית מרצדס הצטיינה בייצור מכוניות, נבנתה מסורת, יש ממי ללמוד. קונקורנציה (תחרות). אותו דבר ברוסיה. לפני 300 שנה, לפני פטיפה, הסטנדרטים של הבלט הרוסי היו גבוהים מאוד.”

אני רוצה לחזור אתך לשנים הראשונות שלך בארץ. הגעת לכאן ב־1974, כאשר היה קשה ומסוכן מאוד לצאת את גבולות רוסיה. ספר לי כיצד זה קרה.

”האנשים המעטים שהצליחו לצאת את גבולות ברית המועצות באותן שנים היו צעירים משכילים, אשר החלו למרוד בשלטון המדכא של התקופה. החלה מהפכה אינטלקטואלית, משהו היה חייב להשתנות. אנשים כמו המוסיקאי מסטיסלב רוסטרופוביץ' והסופר אלכסנדר סולז'ניצין יצאו נגד השלטון. הממשלה לא היתה מוכנה לכך ואנשים נענשו על ידי הק־ג־ב, ולא רק במאסרים. ניסו להרעיל אותי ממש. זאת היתה

ראיון עם ואלרי פאנוב

מיכל רוזנצוויג

מלחמה נגד אנשי הרוח מתנגדי המשטר.”

מה עשית בהגיעך?

”באותה תקופה כבר הייתי רקדן וכוריאוגרף ידוע באירופה כולה. לחזור לרוסיה לא איפשרו לי, אף על פי שברוסיה יש כבוד לכשרון. הזמינו אותי ליצור בלהקות בלט ברחבי העולם. כתבתי ספר ביוגרפי על התקופה ההיא ואני עתיד להפיק סרט על חיי, *לרקוד את חירותי*, בישראל ובעולם.”

את הלהקה שלך הקמת באשדוד.

”אילנה, אשתי המנוחה, הקימה את הלהקה. היה לה חזון, להקים להקת מחול רצינית. אני אהבתי אותה ורציתי למלא את מבוקשה. מרגע שהחלטנו ביחד על הקמת הלהקה ובית הספר, הקרבנו הרבה מאוד בעבורם. עבדנו מהתחלה ללא תמיכה. בנינו ובנינו.”

הריקודים מתוך הבלט סינדולה מאת ואלרי פאנוב

מה היתרונות ומה החסרונות של הקמת הלהקה באשדוד?

”בכל מקום זה קשה, מרגע שמתערב הפן העסקי. באמנות יש קושי. לשמחתי, ב־12 השנים שהלהקה פועלת, יש לנו רק הצלחה. אנחנו מוכרים מופעים והקהל שלנו גדל. אילנה השתמשה בשמי ובמוניטין שלי. בשנים הראשונות הייתי עורך שיחות עם הקהל לאחר כל הופעה וזה עורך עניין. היא עשתה הכל למען בניית הלהקה. אחרי הקירוב, הבולשוי, האופרה של וינה ועוד, היו כאלה שאמרו, 'מי צריך את הפאנוב הזה?' כולם אומרים שהוא מפורסם, זה הכל.”

אבל באשדוד יש מי שמגיע מהתרבות הרוסית, לא?

”אמת, אבל זה לא תמיד בא לביטוי בתמיכה מגורמים פורמליים. עכשיו, עם ראש העיר יחיאל



All pictures from Cinderella by Valery Panov

עד כמה אתה משתמש בהומור כשאתה מלמד כוריאוגרפיה?

”אתה צוחק – משמע אתה יודע. אני משתמש בהומור כל הזמן. הדבר הראשון באמנות הוא יופי ואהבה. בגלל זה אני לא אוהב מחול מודרני, אף על פי שיש לי כבוד לכל כשרון. זה נוקשה מדי בשבילי, מכוער מדי.”

הרקדנים שלך אומרים שאתה משתמש הרבה בזרועות. מדוע?

”להשתמש בזרועות בכשרון, זאת התבונה הנעלה ביותר. בדרך כלל, לרקדנים אין ידיים. איתי השילוב, יוצא ממנו משהו רענן, אנושי. אני יוצר מחולות אבסטרקטיים ורוצה להעלות אותם גם כאן, אבל אני מקבל את הרושם שהקהל לא מבין. עוד לא.”

מחול עכשיו | גיליון מס' 19 | ינואר 2011 | 21



אלכסנדר אלכסנדרוב בקופליה, 1990
Alexander Alexandrov in Coppelia, 1990

ראיון עם אלכסנדר אלכסנדרוב

שרון טוראל

המנהל שלה, גאזייב מראט (Gaziyev Marat). הוא אמנם לא הציע לי את המשכורת הגבוהה ביותר, אבל רציתי מאוד לרקוד אצלו. הגעתי ללהקה ממש לקראת יציאה לסיבוב הופעות, ומיד קיבלתי את פה דה דה מתוך גיזל בתפקיד הראשי. שבועיים ימים בלבד עמדו לרשותי להתאמן על התפקיד. לאחר חודש רקדתי את התפקיד הראשי בהסילפידות של פוקין (Les Sylphides).

כשגאזייב עבר לקייבנו במולדביה, עברתי אתו. שם כבר הייתי רקדן ראשי, קיבלתי משכורת בהתאם ורקדתי את כל הרפרטואר של הבלט הקלאסי: דון קישוט, אגם הברבורים, מפצח האגוזים, גיזל, הסילפידות של טגליוני, קופליה ועוד... אשתי היתה הפרימה-בלרינה, ואת כל התפקידים הללו רקדנו יחד.

מדוע עליתם לארץ?

חשנו באנטישמיות. למרות היותנו רקדנים ראשיים, מעולם לא קיבלנו פרס כלשהו ולא זכינו בהכרה או בכבוד. היה מקובל שלאחר בכורה, שאליה הגיעו שרים רבים, שגרירים ואנשים חשובים נוספים, היו הרקדנים מקבלים פרסים. תמיד הצביעו בעדנו, אבל מעולם לא קיבלנו שום דבר. אשתי ואני עבדנו ללא הפסקה, גם אם היינו חולים וגם אם מסע ההופעות

וחצי לכל היותר, אחר כך הרקדנים צריכים ללמוד כמה חודשים. זה מהשמים (צוחק). לכן כוריאוגרפיה היא אמנות נעלה. היא מכילה בתוכה גם פילוסופיה, גם אסתטיקה, גם תרבות. האישיות שלך נוצקת פנימה."

האם אתה תופש את העיסוק בכוריאוגרפיה כיעוד?

"אני כוריאוגרף מגיל 7, נולדתי ככה. אני גם מצייר, בעיקר בשמן, לרוב פורטרטים. ההשכלה שלי כוללת גם מוסיקה, מגיל צעיר מאוד. אני פייטר (לוחם) חזק, פרטנר חזק. הייתי גם רקדן מודרני חזק, עבדתי עם מרתה גרהאם שנים רבות."

הושפעת ממנה ככוריאוגרף?

"לא ממש. יותר ממי שעסק בחומרים קלאסיים כמו יירי קיליאן, מוריס בז'אר, ג'רום רובינס בספור הפרברים. אני רקדתי בברודוויי כמעט עשרים שנה, כמעט יומיום. אשתי הראשונה רקדה בברודוויי בהפקה גדולה מאוד. אני חושב על זה ובוכה. לפחות אני רואה את החלום שלה מתגשם."

מה אתה שואף להשיג בעתיד?

"בעתיד הקרוב אני מקווה להביא את סינדרלה לקהל הרחב, רומיאו ויוליה בירושלים בהפקה משותפת ליהודים וערבים והמלך דויד – בלט ענק. להמשיך ולפתח את הלהקה ובית הספר. כעת ראש העיר החל לבנות בשבילנו מרכז בעיר. כואב לי שמה שאילנה נתנה בזיעה היא לא יכולה לראות עכשיו. אילנה אהבה אותי מאוד וחשבה שאני הכי טוב בעולם, והבחירה שלה בלהקת בלט בארץ נבעה מכך שהיתה ציונית גדולה. היא וכל משפחתה."

מיכל רוזנצוויג ילידת הרצליה,

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

איך היית מאפיין את היחסים שלך עם הרקדנים?

"אני לא נמצא בקשר הדוק עם הצעירים ביותר. הם מסתכלים עלי כמו על איזו בבוסקה זקנה ומפורסמת (צוחק). עם הרקדנים זה משתנה. אני חושב שכל אחד מהם רוחש כבוד, אבל עם כל אחד יש תהליך שונה. חלקם חברים טובים, אנחנו ביחד הרבה שנים."

איך הגיבה הלהקה אחרי מות אילנה?

"אף אחד לא עבד חודשיים, עדיף לא לדבר על זה."



איך אתה זוכר את היצירות שלך?

"אני פשוט זוכר. זה בדם שלי. אני זוכר שהופעתי בבתי אופרה גדולים באירופה וכל הכוריאוגרפים ישבו עם רשימות וסקיצות של הריקודים. אני הייתי עולה לבמה וזוכר כל פרט, וכולם היו מתלחשים מאחורי: 'איך הוא עושה את זה?' (צוחק). אם אתה לא מוכשר במקצוע שלך, עדיף שלא תעסוק בו. תחפש את הדבר שאתה מוכשר בשבילו. אני יוצר ריקוד שלם בחודש

פליסצקאיה (Plisetskaya), ואסילייב (Vasiliev) – הטופ של הרקדנים, עם ידיים פנומליות, מלאות הבעה, בכל קפיצה ובכל פירואט. את זה לא לומדים בבית הספר, רק בתיאטרון ורק רקדנים ראשיים."

מה יש בזרועות שכל כך חשוב?

"הזרועות מרחיבות את אוצר המלים התנועתית והן מלאות ברגש ובהבעה. הזרועות מניפות אותי מעלה. אם אני כרקדן לא משתמש בהן כדי להתרום, זה לא בלט. הרקדנים שלי לא פחות טובים מרקדנים בגרנד-אופרה. אני מלמד 'חד עם ידיים'. זאת עבודה קשה."

שאלתי את הרקדנים על הסגנון שלך והם הדגישו את הזרועות במפורש.

"כשאני עובד אתם הם אומרים לי: ואו, מר פאנוב, או ידיים או רגליים, לא הכל ביחד (צוחק). הרקדנים עובדים קשה, משתדלים ורוצים לקבל, לא כולם. אלה שידועים להניע את הזרועות ללמדו אצלי הרבה שנים."

הגיע למחוזות מרוחקים ולא אטרקטיביים. לאחר האסון בצ'רנוביל, איש מחברי הלהקה רצה לנסוע לשם. אשתי ואני נסענו. היינו מעין סלבריטאים במולדביה. אנשים רבים הכירו אותנו, קהילה גדולה מאוד הגיעה לכל מופע שהעלינו. כבר אז הייתי מורה ולימדתי בקולג' בקישינב עשר שנים בקירוב, ואף אחד לא מצא לנכון לתת לי פרס כלשהו. מנהל התיאטרון שלנו הבטיח לי באופן אישי שיעניק לי פרס, אבל גם לאחר שמונה לסגן שר התרבות, הוא לא מצא לנכון לעשות זאת. כשנפגשתי אתו, הוא אמר לי: "אנחנו נותנים קודם כל לאנשים שלנו, אתה יהודי". עלינו לארץ ב־1991 והתקבלנו כאן בחמימות רבה.

איך היתה תחילת הדרך בארץ?

כשהגענו, נירה פז הזמינה אותנו ללהקה קטנה שהיא בנתה. יאיר ורדי הזמין אותנו לסוזן דלל, שם רקדנו פה דה דה מתוך *אגם הברבורים*, ובפסטיבל כרמיאל הופענו עם בת שבע *בדון קישוט*.

הפער בין בריה"ם וישראל היה גדול מאוד. הוא בא לידי ביטוי ברמת הביצוע ובמסורת הבלט הקלאסי, שהיתה עמוקה מאוד במקום שממנו הגענו. עם זאת, יש כאן מורים ממקומות רבים בעולם. כל אחד מלמד לפי שיטתו, והדבר טוב ומפרה. התקבלתי מיד לבת דור הן כמורה והן כרקדן. רקדתי בלהקה כשש שנים והמשכתי ללמד עד שגינט אורדמן נפטרה. אשתי התקבלה מיד לבלט הישראלי ורקדה שם כארבע שנים. משהו נפתח בי כשעליתי ארצה. אשתי טוענת שאני כמו פרח שהיה סגור בבריה"ם וכאן בארץ הוא נפתח. ייתכן שבגלגול הקודם חייתי כאן, כי כאן אני מרגיש חופשי. ישראל היא ללא ספק ביתי.

איך המעבר מהיותך רקדן לתפקיד של מורה? האם לא חסרים לך אורות הבמה?

כשעליתי לארץ הייתי בן 32. הופעתי רק עוד שש שנים נוספות, כי נהוג לפרוש בסביבות גיל 38. האמת, אורות הבמה לא חסרים לי. ההוראה ממלאת אותי. נולדתי להיות מורה. אני כל כך נהנה ללמד, ויש לי אהבה רבה לתלמידים שלי. מורה, לפני הכל, צריך להיות אדם טוב. בשיעורים שלי אני מרגיש כל תנועה, מלמד מהבטן. אם יש מקום שאני לא מרגיש כך, אני לא נשאר שם. לכן אני יכול ללמד סביב השעון.

למעשה, ההוראה החלה הרבה קודם. עוד בהיותי בקישינב לימדתי. כשהגעתי לארץ, אורדמן נתנה לי ללמד שיעורים קבועים בבת דור. בנוסף לזה, בת שבע חיפשו מורה קבוע ולימדתי גם שם. עם כל זה, הזמינו אותי לבחון ב"רקדן מצטיין" ופעמיים בתחרות "מיה ארבוטה", ותוך כדי כך

הגשתי תלמידים רבים לתחרויות. מעבר לזה הזמינו אותי ללמד בארה"ב, בברזיל, בהולנד, באוסטרליה, באנגליה, בקרוואטיה, בגרמניה ובספרד.

האם אתה מלמד את שיטת וגנובה (Vaganova) באופן טהור?

גם תלמידתה של וגנובה, שהיום היא בת למעלה משמונים, איננה מלמדת את שיטתה של וגנובה באופן טהור. הבלט מתקדם כל הזמן, הוא מתעדכן ומתחדש. גם בסנט פטרבורג לא מלמדים וגנובה באופן טהור, כי הם רוקדים ריקודים של ביל פורסיית (Forsythe) ושל נאצ'ו דואטו (Nacho Duato) והדבר מחייב מיומנויות נוספות.

כמורה בבת שבע נסעתי הרבה בעולם, וכך היתה לי הזדמנות להיכנס לשיעורים של מורים



אלכסנדר ומרגריטה אלכסנדרוב בלה ביאדרה, 1990 Alexander and Margarita Alexandrov in La Bayadere, 1990

רבים, להסתכל, ללמוד ולהעשיר את שפת ההוראה שלי. כל עוד יש שיטה מדויקת, מובנית וברורה, אפשר להסביר באופן מתודי וללמד נכון ומדויק.

שיטת וגנובה בנויה לתוכנית של שמונה שנים. איך מלמדים סטודנטים באקדמיה את מיומנויות השיטה במשך ארבע שנים?

השיטה התעדכנה והיא מעתה למשך תשע שנים. עם זאת, שיטת העבודה שלי שונה: אני מלמד כל כיתה לפי הרמה שלה. אני צועד בקצב של המתקדמים בכיתה כדי למשוך את כל השאר אחריהם כלפי מעלה. ברבים מהמקרים אין צורך להתחיל ממש מההתחלה, כי לרוב התלמידים יש רקע.

האם הבלט הקלאסי בעיניך הוא הבסיס לכל?

אני מאמין שזהו בסיס מצוין לבנות רקדן. יש טכניקות רבות, אבל כולן יוצאות מהקלאסי. גם אם רקדן פונה למחוזות אחרים לאחר מכן, הבלט מחזק מאוד את הגוף ומאפשר מיומנות וטכניקה טובים מאוד.

האם ניסית ללמד אנשים לא מיומנים?

כן. אין חשיבות לשאלה אם עומדת לפני להקה מקצועית או אנשים שבשבילם הריקוד הוא תחביב. מה שחשוב זה הנכונות לבוא לשיעור, האהבה לריקוד והרציונות שבאה עם זה.

מה אתה חושב על כל תוכניות הטלוויזיה כמו נולד לרקוד ורוקדים עם כוכבים?

כל מה שחושף אנשים לריקוד הוא חיובי בעיני. אינני צופה בכל זה, כי אני מלמד.

מהם מקורות ההשראה שלך? אילו תחומי אמנות נוספים אתה אוהב?

אני נהנה מאמנות רק כשאני בחו"ל, כי אז יש לי זמן. אני מאוד אוהב מוסיקה קלאסית. את הזמן הפנוי שיש לי אני מקדיש לאשתי ולבנותי האהובות. כשבוריס אייפמן (Eifman) היה בארץ, הלכתי להופעה והתרגשתי מאוד. הדבר הטעין אותי באנרגיות ונתן לי passion רב.

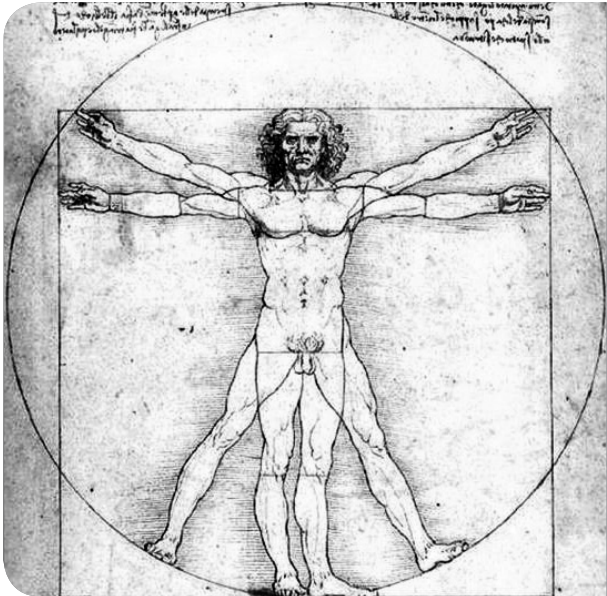
תרצה להגיד כמה מלים לסיכום?

בעבר היו מעט מורים לקלאסי ומעט רקדנים באופן יחסי. היום יש רבים. אני חושב שהציונות שלי באה לידי ביטוי בדורות של תלמידים שחינכתי על ברכי הבלט הקלאסי. זוהי תרומתי למדינת ישראל.

הערה: התלמידים באקדמיה ביקשו להוסיף כי השיעורים עם אלכסנדרוב הם חוויה במלוא מובן המלה. הם מלאי הומור, אלכסנדר מוצא כינוי חיבה לכל תלמיד, מעניק להם תשומת הלב חמה ואוהבת והוא מקצועי ומדויק. הוא מודע לעובדה שרבים מהם יהיו מורים בעתיד, ולכן שם דגש רב על כך, והוא מהווה דוגמה אישית מצוינת. גם אם הוא נכנס לשיעור החמישי שלו באותו יום, האנרגיה תהיה בדיוק כמו בשיעור הראשון.

שרון טוראל מאסטרנטית באקדמיה למוסיקה ולמחול על שם רובין בירושלים. בעלת תואר שני בהצטיינות מהאוניברסיטה העברית בחקר סכסוכים.מרצה בתחום תולדות המחול במסגרת השתלמויות ללימודי תעודה וכותבת ביקורות מחול. רקדנית ומורה לריקוד מזרחי.

רוטציה של 90 מעלות במפרק הירך, האומנם? הנחיות שכיחות איכותיות לתנועה מול אפשרויות קינסיוולוגיות וביו־מכניות של הגוף



האדם הויטרובי מאת לאונרדו דה וינצ'י, 1942 The Vitruvian Man by Leonardo da Vinci, 1942

הילה קובריגרו־פנחסי

היה להם בסיס אנטומי טוב יצרו את הרוטציה למראית עין, מתוך שילוב רוטציה של כף הרגל והברכיים, והפציעות לא איחרו לבוא. ההנחיה המפורשת הזאת התגנשה עם האנטומיה. לימודי אנטומיה וקינסיוולוגיה הביאו מורים למחול להבנה, שהנחיית התלמידים לעמוד ברוטציה של 90 מעלות בכל רגל, במידה שאין לה בסיס, גוררת פציעות ומיותרת. כעת ברור שגם הרקדנים הטובים ביותר אינם יכולים לעמוד בדרישה לבצע רוטציה כזאת, וגם הם חשופים לפציעות במידת מה. על כן ההנחיה המתבקשת היא לרוטציה החיצונית האפשרית (מעמידה שישית לעמידה ראשונה), ללא "תיקוני" כף רגל וברך, מתוך שימוש נכון בששת מסובבי הירך העמוקים (Six deep rotators). זו ההנחיה המדויקת והבריאה ביותר, שגם הולכת יד ביד עם האסתטיקה. לא כולם נועדו להיות רקדנים מקצועיים ומי שגופו מסוגל לכך אכן יביא את עצמו, דרך הנחיה זו, לרוטציה המקסימלית.

הנחיה: הנפת הרגל לפנים ב־GRAND BATTEMENT
המשרירים שמאחורי הירך

זה שנים רבות שומעים תלמידי המחול את ההנחיה הבאה בתרגיל Grand Battement לפנים – "הרימו / הגיפו את הרגל מלמטה". Grand battement לפנים היא פעולה שמערבת כיפוף (Flexion) במפרק הירך. את כיפוף הירך לפנים מבצעים שני שרירים הממוקמים בקדמת הירך: השריר הארבע־ראשי (Quadriceps)

ושריר המותן כסל (Illiopsoas). ההנחיה להניף את הרגל מתוך שימוש בשרירים האחוריים

בקרב העוסקים במחול, אין חולק על ההצהרה "המחול הוא אמנות". אבל יהיו גם יהיו כאלה שירימו גבה, או אף ימחו נמרצות, לשמע האמירה "המחול הוא סוג של פעילות גופנית". המחול הוא אכן אמנות. באמצעותו כוריאוגרפים נותנים ביטוי למתחולל בנככי נפשם או לפילוסופיה שבה הם דוגלים. למחול אסתטיקה משלו. עם זאת, אנו מרבים לשכוח כי המחול הוא גם פעילות העוסקת בגוף וככזה הוא שבוי באנטומיה ובמגבלותיה. יכולתו של הגוף, למרות הניסיונות לאמנו, מוגבלת על ידי הגנטיקה וחוקי הפיסיקה.

היות שהמחול משלב בתוכו אסתטיקה אמנותית ועיסוק גופני, לפעמים יש התנגשות בין ההנחיות האיכותיות לבין התנועה הלכה למעשה. ההנחיות שנותנים המורים למחול אכן משפרות את איכות התנועה, אבל במקרים מסוימים הן מנוגדות לפעילות שמתרחשת הלכה למעשה בשרירים, קרי הפעילות הקינסיולוגית והביו־מכנית של הגוף. במאמר זה אבחן שלוש הנחיות בסיס אנטומי, קינסיולוגי וביו־מכני או שמקורן רק בדגש על איכות התנועה.

TURN OUT (רוטציה חיצונית) של 90 מעלות במפרק הירך – אפשרי או בלתי אפשרי?

האסתטיקה של המחול מייחלת לרוטציה חיצונית במפרק הירך. עם השנים והשיפור בטכניקה, עלתה דרישה לרוטציה של 90 מעלות בכל

^[1] מחול עכשיו | גיליון מס' 19 | ינואר 2011 | 25



Alice Dor Cohen interviews Bill T. Jones (Jerusalem 2010), photo: Doron Adar

אליס דור כהן מראיינת את ביל טי ג'ונס (ירושלים 2010), צלם: דורון אדר

מחווה, מלה, מחול: יחסי מלה ומחול ביצירותיהם של טרישה בראון וביל טי ג'ונס

אליס דור כהן

המחווה ברור פחות מתחילתה (Hadar, 1997). נראה שברגע שהמחווה סיימה את תפקידה אין בה צורך והיא מתפוגגת. על סמך ממצאים אלה, אנסה להבין את המורכבות של יצירת מופע מחול המשלב דיבור ואת הקשיים הכרוכים בביצועו, מתוך הנחה שהמורכבות נובעת מקשרים נירולוגיים אלה ומתפקידה של המחווה בהפקת הדיבור בחיי אנוש.

כדי להמחיש את הצדדים הדומים בין יחסי מלה-מחווה בחיי היומיום לקשר בין תנועה ודיבור ביצירות מחול, וכן את ההבדלים בין שתי מערכות קשרים אלה, ערכתי טבלה המעמידה זו מול זו את המלה והמחווה בחיי היומיום ואת הדיבור המופיע ביצירת מחול (ראו טבלה מס' 1).

במאמר זה אבחן כמה מרכיבים של יחסי מלה ומחול ואנסה להראות כיצד, לדעתי, באה לידי

ב-30 השנים האחרונות התפתחה תופעה מעניינת באמנות המחול: השילוב של מלה ותנועה. ככוריאוגרפית ומבצעת, שבין השאר משתמשת ביצירתה בשילוב זה, אני מוצאת שהחיבור בין מלה לתנועה הוא עניין מרתק ומורכב מאוד. ההתלבטויות והקשיים שחוויתי בתהליך היצירה שלי הם שכיוונו אותי להעמיק ולבדוק כיצד יוצרים אחרים משלבים מלה ותנועה, כיצד הם מתמודדים עם סוגיות שאני חווה כמעוררות קושי ואילו פתרונות הם מציעים!

כדי להבין את היחסים בין תנועה לדיבור קולי פניתי לחקור את התופעה המוכרת והשגרתית ביותר בחיי היומיום, שלמרבה הפלא אנו מקבלים כמונת מאליה. כונתי למחוות הגופניות המתלוות לדיבור הקולי. תופעה זו מעוררת שאלות רבות. מערכת היחסים בין מלה לתנועה מחזירה אותנו אל מקורות התקשורת האנושית. לפי ליקי ולוין (1980, עמ' 20), "שפת המחוות בשילוב עם קולות עתירי-מבע ותנועות בשרירי הפנים היתה אולי 'הניסיון הראשון' של האבולוציה ההומינידית בעידן הפליוקני (לפני 2-5 מיליון שנה) לפרוץ את מחסום התקשורת, שהוחלפה בשפה הקולית רק בשלב מאוחר יותר..."

מקובל כי בוגרי הטקסים בקרב שבט הנדמבו זוכים לעיטור המציין כי עברו את טקס החניכה. מהו האות המוענק ליוצרים בסטודיו? האם מדובר במציאת פתרון, בתחושה החדשה שמלווה רגע זה ונחרטת בתודעה או בהכרה ובהערכה מצד הרקדנים השותפים לתהליך?

עבודת המחקר שלי, "מחווה, מלה, מחול, יחסי מלה ותנועה בחיי היומיום ובמחול", שהתבססה בעיקר על מחקריהם של הדר (Hadar, 1997), רים (Rime, 1991) והול (Holle, 2007), מניחה שבחיי היומיום קיימים תהליכים נירולוגיים אוטומטיים שמשפיעים על היחסים בין דיבור למחווה וכי הפקת המחווה והפקת הדיבור כרוכות זו בזו. גם חוקר המוח פינקר (2007) טוען, שבאבולוציה האנושית קדמה המחווה להבעה המילולית הקולית, ושהיא גם מקדימה את המלה או באה בד בבד אתה בתהליך הפקת הדיבור. כלומר, בעזרת המחשה תנועתית של הדבר שהדובר רוצה לומר, הוא מחפש ומוצא את המלה הנכונה ב"ספרייה" שבמוחו. מחקרים אחרים מראים את הקשר בין מערכות העצבים (ניורוני המראה), שמעורבים בקשר בין המחווה לדיבור. בבדיקות שנעשו בסורק fMRI נצפו פעולות בצד השמאלי של המוח, בעיקר כשהתנועה והדיבור תאמו זה את זה (לדוגמה: הדובר אומר "בניין גבוה" ומרים את ידו). הממצא מחזק את ההשערה, שהאזור האחראי לקשר בין הדיבור והמחווה הוא אותו אזור במוח (Holle, 2007).

מחקרים אלה אפשר להסיק שהמחווה אינן בגדר איור למלים ותו לא, אלא שהן חלק מעצם הפקת הדיבור (לראיה, גם אדם שמדבר בטלפון משתמש במחווות ידיים). לפי תיאוריה זו, אחד מתפקידיה המרכזיים של המחווה הוא לעזור בשליפת המלה הנכונה מ"הספרייה" שבמוחנו

ב-30 השנים האחרונות התפתחה תופעה מעניינת באמנות המחול: השילוב של מלה ותנועה. ככוריאוגרפית ומבצעת, שבין השאר משתמשת ביצירתה בשילוב זה, אני מוצאת שהחיבור בין מלה לתנועה הוא עניין מרתק ומורכב מאוד. ההתלבטויות והקשיים שחוויתי בתהליך היצירה שלי הם שכיוונו אותי להעמיק ולבדוק כיצד יוצרים אחרים משלבים מלה ותנועה, כיצד הם מתמודדים עם סוגיות שאני חווה כמעוררות קושי ואילו פתרונות הם מציעים!

כדי להבין את היחסים בין תנועה לדיבור קולי פניתי לחקור את התופעה המוכרת והשגרתית ביותר בחיי היומיום, שלמרבה הפלא אנו מקבלים כמונת מאליה. כונתי למחוות הגופניות המתלוות לדיבור הקולי. תופעה זו מעוררת שאלות רבות. מערכת היחסים בין מלה לתנועה מחזירה אותנו אל מקורות התקשורת האנושית. לפי ליקי ולוין (1980, עמ' 20), "שפת המחוות בשילוב עם קולות עתירי-מבע ותנועות בשרירי הפנים היתה אולי 'הניסיון הראשון' של האבולוציה ההומינידית בעידן הפליוקני (לפני 2-5 מיליון שנה) לפרוץ את מחסום התקשורת, שהוחלפה בשפה הקולית רק בשלב מאוחר יותר..."

מקובל כי בוגרי הטקסים בקרב שבט הנדמבו זוכים לעיטור המציין כי עברו את טקס החניכה. מהו האות המוענק ליוצרים בסטודיו? האם מדובר במציאת פתרון, בתחושה החדשה שמלווה רגע זה ונחרטת בתודעה או בהכרה ובהערכה מצד הרקדנים השותפים לתהליך?

השאלה שאותם גילה טרנר: שבירה (של היחסים), משבר, התפייסות, איחוד מחדש, קיימים גם ביחסים של היוצר עם יצירתו ועם שותפיו ליצירה, רקדניו. שני המרכיבים הללו, היצירה והרקדנים, קשורים קשר הדוק. ברגע היציאה המשותפת לתחילת תהליך היצירה מתקבלות ההחלטות סביב הרעיון ובהמשך מגיע שלב הקרע, שלרוב מתאחה. בעקבות האיחוי בא שלב של איחוד מחדש בין היוצר ויצירתו ומלאכת היצירה נשלמת.

במידה שהתנאים מבשלים ומאפשרים, יש איחוד מחדש בין היוצר ויצירתו. אבל אם אחד מהגורמים המרכיבים את המבנה של המצב הספי חסר, יתקיים פירוק שיוביל למהלך של ביטול מופע הבכורה או דחייתו.

תהליך היצירה עצמו, גם אם הוא מתרחש ב"מגרש הביתי", מאופיין בהתרחקות מחברים ומבני משפחה. השותפים ליצירה הופכים להיות קרובים ביותר, כמו קהילה קטנה. כמו שציין טרנר, הקבוצה המלווה (הקומיוניסט), שחווה רגעים אלו ביחד, היא חלק הכרחי במעבר משלב לשלב בטקס החניכה. בתהליך היצירה אפשר לראות קבוצה זו, שמורכבת מהרקדנים והשותפים ליצירה, שמלווים ברגעים הללו ואף הם חווים שינוי והתחדשות. בעצם הבחירה של הרקדנים ואנשי הצוות טמון הסיכוי ליצור משהו חדש בלי לפחד לחטוא. אין דבר שישבר. נהפוך הוא, היפוך סדרי העולם חיוני ליצירת החדש.

כאמור, טקס החניכה מתקיים ביצירה מתוך הזמן והמקום המוכרים. כך גם תקופות היצירה, המאופיינות לא פעם בצורך להרחיק ממקום המגורים ולעבוד בחו"ל. היוצר נוסע למקום חדש, הרחק מהידוע והיומיומי, כדי להאיץ את תהליך היצירה. כך הוא יכול בקלות יחסית להתרחק מהעולם הישן שמלווה את חייו ואת יצירתו. עול המסורת, החברה, המשפחה, אינו רובץ על כתפיו. אלה תקופות דרמטיות ורחיפות ואחריו חוזר היוצר לארצו וחש שדרכו היצירתית התפתחה.

נקודת המפנה באירוע שמתואר בסטודיו למעשה דומה לשינוי בתוך המבנה. השינוי המבני הוא שאפשר ליוצרת לעבור דרך מצב סף, מצב גבול, התהליך היצירתי. בניגוד גמור לאירוע השני, שבו לא הצליח להתחולל השינוי במבנה, היוצרת המשיכה להתבונן בריקוד שנוקד לפניה. היא חשה זרות ממנו, כאילו התחולל במרחק של קילומטרים ממנה. היא הפסיקה את התהליך, כי עמוק בתוכה הבינה שלא עברה את מצב הסף שכה ייחלה לו, שהוא חיוני ליצירה. מצב הסף מאפשר את הכאוס, את החיפוש היצירתי, את החקירה. זהו מצב פורה, שיש בו הצפה של אפשרויות רבות. היא הרגישה בחסרון המצב הלימינלי בחדר החזרות. זה המצב שגורם

ההבנה שתהליכי יצירה או "נחמות יצירתיות" אינם עניין פרטי וכי אין מדובר רק בשטת העבודה של יוצר זה או אחר, אלא בחלק ממרקם וממארג של אמונות ומנהגים המקובלים בחברות שונות, בשינויים תרבותיים ובתבונות על טבע האדם, מאפשרת העזה, יוצקת ביטחון ומוציאה יוצרים מהבדידות שהם חווים.

כאמור, טקס החניכה מתקיים ביצירה מתוך הזמן והמקום המוכרים. כך גם תקופות היצירה, המאופיינות לא פעם בצורך להרחיק ממקום המגורים ולעבוד בחו"ל. היוצר נוסע למקום חדש, הרחק מהידוע והיומיומי, כדי להאיץ את תהליך היצירה. כך הוא יכול בקלות יחסית להתרחק מהעולם הישן שמלווה את חייו ואת יצירתו. עול המסורת, החברה, המשפחה, אינו רובץ על כתפיו. אלה תקופות דרמטיות ורחיפות ואחריו חוזר היוצר לארצו וחש שדרכו היצירתית התפתחה.

ההבנה שתהליכי יצירה או "נחמות יצירתיות" אינם עניין פרטי וכי אין מדובר רק בשטת העבודה של יוצר זה או אחר, אלא בחלק ממרקם וממארג של אמונות ומנהגים המקובלים בחברות שונות, בשינויים תרבותיים ובתבונות על טבע האדם, מאפשרת העזה, יוצקת ביטחון ומוציאה יוצרים מהבדידות שהם חווים.

במחקרים אלה אפשר להסיק שהמחווה אינן בגדר איור למלים ותו לא, אלא שהן חלק מעצם הפקת הדיבור (לראיה, גם אדם שמדבר בטלפון משתמש במחווות ידיים). לפי תיאוריה זו, אחד מתפקידיה המרכזיים של המחווה הוא לעזור בשליפת המלה הנכונה מ"הספרייה" שבמוחנו

במידה שהתנאים מבשלים ומאפשרים, יש איחוד מחדש בין היוצר ויצירתו. אבל אם אחד מהגורמים המרכיבים את המבנה של המצב הספי חסר, יתקיים פירוק שיוביל למהלך של ביטול מופע הבכורה או דחייתו.

תהליך היצירה עצמו, גם אם הוא מתרחש ב"מגרש הביתי", מאופיין בהתרחקות מחברים ומבני משפחה. השותפים ליצירה הופכים להיות קרובים ביותר, כמו קהילה קטנה. כמו שציין טרנר, הקבוצה המלווה (הקומיוניסט), שחווה רגעים אלו ביחד, היא חלק הכרחי במעבר משלב לשלב בטקס החניכה. בתהליך היצירה אפשר לראות קבוצה זו, שמורכבת מהרקדנים והשותפים ליצירה, שמלווים ברגעים הללו ואף הם חווים שינוי והתחדשות. בעצם הבחירה של הרקדנים ואנשי הצוות טמון הסיכוי ליצור משהו חדש בלי לפחד לחטוא. אין דבר שישבר. נהפוך הוא, היפוך סדרי העולם חיוני ליצירת החדש.

נקודת המפנה באירוע שמתואר בסטודיו למעשה דומה לשינוי בתוך המבנה. השינוי המבני הוא שאפשר ליוצרת לעבור דרך מצב סף, מצב גבול, התהליך היצירתי. בניגוד גמור לאירוע השני, שבו לא הצליח להתחולל השינוי במבנה, היוצרת המשיכה להתבונן בריקוד שנוקד לפניה. היא חשה זרות ממנו, כאילו התחולל במרחק של קילומטרים ממנה. היא הפסיקה את התהליך, כי עמוק בתוכה הבינה שלא עברה את מצב הסף שכה ייחלה לו, שהוא חיוני ליצירה. מצב הסף מאפשר את הכאוס, את החיפוש היצירתי, את החקירה. זהו מצב פורה, שיש בו הצפה של אפשרויות רבות. היא הרגישה בחסרון המצב הלימינלי בחדר החזרות. זה המצב שגורם

ההבנה שתהליכי יצירה או "נחמות יצירתיות" אינם עניין פרטי וכי אין מדובר רק בשטת העבודה של יוצר זה או אחר, אלא בחלק ממרקם וממארג של אמונות ומנהגים המקובלים בחברות שונות, בשינויים תרבותיים ובתבונות על טבע האדם, מאפשרת העזה, יוצקת ביטחון ומוציאה יוצרים מהבדידות שהם חווים.

כאמור, טקס החניכה מתקיים ביצירה מתוך הזמן והמקום המוכרים. כך גם תקופות היצירה, המאופיינות לא פעם בצורך להרחיק ממקום המגורים ולעבוד בחו"ל. היוצר נוסע למקום חדש, הרחק מהידוע והיומיומי, כדי להאיץ את תהליך היצירה. כך הוא יכול בקלות יחסית להתרחק מהעולם הישן שמלווה את חייו ואת יצירתו. עול המסורת, החברה, המשפחה, אינו רובץ על כתפיו. אלה תקופות דרמטיות ורחיפות ואחריו חוזר היוצר לארצו וחש שדרכו היצירתית התפתחה.

נקודת המפנה באירוע שמתואר בסטודיו למעשה דומה לשינוי בתוך המבנה. השינוי המבני הוא שאפשר ליוצרת לעבור דרך מצב סף, מצב גבול, התהליך היצירתי. בניגוד גמור לאירוע השני, שבו לא הצליח להתחולל השינוי במבנה, היוצרת המשיכה להתבונן בריקוד שנוקד לפניה. היא חשה זרות ממנו, כאילו התחולל במרחק של קילומטרים ממנה. היא הפסיקה את התהליך, כי עמוק בתוכה הבינה שלא עברה את מצב הסף שכה ייחלה לו, שהוא חיוני ליצירה. מצב הסף מאפשר את הכאוס, את החיפוש היצירתי, את החקירה. זהו מצב פורה, שיש בו הצפה של אפשרויות רבות. היא הרגישה בחסרון המצב הלימינלי בחדר החזרות. זה המצב שגורם

טבלה מס' 1: מלה, מחווה, מחול

מלה ומחווה בחיי היומיום	תנועה ומלה במחול
<ol style="list-style-type: none">ההמיספירה השמאלית בקליפת המוח הקדמית עוסקת בשפה: ביטוי מילולי, ביטוי המחוות במרחב ופענוח שפתיים (פינקר, 2007). הפקה בתהליך אוטומטי. תפקידה העיקרי של המחווה הסמלית הוא לעזור לדובר לשלוף את המלה הנכונה מה"ספרייה" שבמוחו. המלה והמחווה יוצרות אפקט רטורי, שמגביר ומעצים את המשמעות של הנאמר. המחווה משקפת את הנאמר. למשמעות המלה מיוחסת חשיבות עיקרית. המחווה יכולה לעזור להבין את משמעות המשפט המילולי. תזמון מדויק בין מחווה למלה: הפקתן מתרחשת בד בבד, או שהמחווה באה לפני המלה. המחווה מתרחשת בעיקר בזרועות, באמות, בכפות הידיים ובאצבעות. תנועות קצרות וקטנות, שמבוצעות בעיקר מול החזה.	<ol style="list-style-type: none">בגלל הקשר ההדוק, בדרך כלל, בין המלה למחווה בחיי היומיום, נוצרת אצל הרקדן המדבר הכנעת (השתקת) המחווה האוטומטית והלבשה "מלאכותית" של תנועה (או של דיבור). הפקה בתהליך מתוכנן. התנועה והטקסט ידועים מראש. לפיכך, הפונקציה של תפקיד המחווה בשליפת המלה מדוכאת. שפת המחול – חידתית, מסתורית, לא ניתנת לתרגום חד משמעי. לשון המלים – נשאית של מסר לוגי ברור. המלה ממשיגה, אמנות המחול מציגה. המלה והתנועה יוצרות אפקט תיאטראלי־מחולי, שמגביר ומעצים את החוויה החושית והאסתטית. הטקסט יכול לעזור לצופה להבין במה מדובר. שימושים שונים, יצירתיים ומתוכננים בתזמון בין הטקסט למחול. אפשרויות תנועה אין־סופיות. הגודל, המקצב והדינמיקה נתונים לבחירה (מתוכננים).

ביטוי ההשפעה של הניורולוגיה האוטומטית שהיא חלק ממנגנון הדיבור בחיי היומיום, בריקודים המשלבים דיבור. אתמקד בשתי יצירות מחול בנות זמננו. האחת, *Accumulation* (1978) *with Talking Plus Watermotor*, של הרקדנית והכוריאוגרפית האמריקנית טרישה בראון (Brown, נולדה בשנת 1936), מהיוצרות העכשוויות המרכזיות. השנייה, *The Breathing Show* (1999) של ביל טי ג'ונס (Bill T Jones), רקדן וכוריאוגרף ממוצא אפרו־אמריקני (נולד בשנת 1952). שתי היצירות מיועדות לרקדן אחד, סוגיה שהקלה על ניתוחן.

בחרתי לנתח את יצירתה של בראון בשל הקשר הבלתי רגיל שמתקיים בה בין תנועה טהרנית (חסרת פשר) ופורמליסטית, לבין דיבור בעל משמעות. מבחינה זאת היא עומדת בניגוד למשמעות הדומה שבין מחוות לדיבור בחיי היומיום. סיקרן אותי להבין כיצד הכוריאוגרפית יצרה את האקורדציה (תיאום) בין התנועה למלה ומה הופך את יצירתה למעניינת בעיני. יצירתו של ג'ונס, לעומת זאת, מדגימה באופן מרתק

Accumulation. הריקודים הללו, המוצגים ללא דיבור, מורכבים מאותו חומר תנועתי, שמועלה במגוון דרכים: סולו, רביעיית נשים המבצעות אותו בשכיבה ועוד. גם היצירה שבחרתי מתאפיינת בהתווספות של תנועות למוטיב הבסיסי (רטוציות נשנות בסדר מובנה: כפות ידיים מאוגרפות והבוהן מזדקרת לצד), אך היא משלבת גם חלקים מהיצירה *Watermotor* (1978) ושני טקסטים: באחד היא מספרת על תהליך היצירה של המופע ובאחר על התחושות והמחשבות שלה.

בראיון עם קלאוס קרטיס (Kertess) מספרת בראון (Brown, 2004) כיצד התחילה לעסוק בשילוב בין ריקוד לדיבור. היא אומרת: "ב־1973 הרציתי באנגלית בפריס; חשבתי שאני לא יכולה להסביר שם לאיש את הדברים שאני עושה, לכן החלטתי לדבר תוך כדי ביצוע *Accumulation*... ב־1978 החלטתי לעשות את זה מורכב יותר ולהוסיף עוד ריקוד, שהיה אינטנסיבי מאוד. היה לי מאבק גדול מאוד בנוגע לביצוע הריקוד הזה. אלה היו שני ריקודים שונים כל כך... בריקוד *Watermotor* התנועות הן מימטיות ומדי פעם יש תנועות המבטאות רגש... ופתאום – תנועה עצבנית של היד. אני אוהבת לעשות דברים מפתיעים וגם לבדוק שיווי משקל. את התנועות האלה הכנסתי לריקוד..."

הטקסטים – הסיפורים שבראון מספרת ביצירה – נשמעים כמו ספק הרצאה ספק שיחה אישית ואינטימית עם חברה. הם עומדים בניגוד לתנועות הפורמליסטיות, חסרות הרגש, המונוטוניות, שחוזרות על עצמן בווריאציות ללא הפסק. תוך כדי התנועה בראון מספרת לקהל כי בתחילה ארך הריקוד ארבע דקות ונרקד לצלילי היצירה *Uncle John's Band Lyrics* של ה־*Grateful Dead*, ולבסוף הוא ארך 55 דקות ונרקד ללא מוסיקה. היא ממשיכה ומספרת כי המשיכה להתאמן על הריקוד בזמן חופשה, על זיונה הנשקפת לימ. "יום אחד הופיע זר מצד ימין שלי ולא חשוב מה עשה, הוא לא הצליח לגרום לכך שסוסו יעבור אותי..." היא מספרת. בחלק אחר בראיון היא אומרת, שבשבילה לרקוד ולדבר יחדיו זה כמו לפתוח מכונת כביסה באמצע פעולתה ותוך כדי כך לכתוב במכונת כתיבה (Brown, 2004a).

בייתוח היצירה רציתי לבחון, בין השאר, אם שילוב המלה בתנועה מובנה וארוג בכוריאוגרפיה של בראון בסנכרון מדויק, עד כדי כיוון של תנועה ספציפית למלה ספציפית, מיד בסמוך אליה או לפניה. כן רציתי לבחון אם הקשר בין המלים לתנועות קיים גם בהפוגות, או שמא יש שם מידת חופש גדולה יותר. לא הצלחתי למצוא ראיות לכאן או לכאן. אני מסיקה, שהבחירות שלה מתוכננות מראש על סמך המבניות שחוזרת על עצמה (ראו טבלה מס' 2) ועל סמך ההתחלה

והסיום של הריקוד, היוצרים סיפור מסגרת וקשה להניח שהם אקראיים. בראון פותחת את הריקוד בווריאציות מילוליות על הפועל "התחל" ומסיימת בווריאציות מילוליות על הפועל "סיים". מעניין שגם ג'ונס – כפי שנראה בהמשך – משתמש בווריאציות על המלה "סוף" (ג'ונס ובראון הכירו זה את זה ואולי השפיעו זה על זה).

המשפט התנועתי הבסיסי (שהוא מוטיב היצירה *Accumulation*) מורכב בעיקר מעבודת ידיים. לפיכך אסתפק בתיאור עבודת הידיים והחלק העליון של הגוף – אף שכל הגוף שותף לביצוע – כדי להשוות אותן למחוות בחיי היומיום. בחרתי לנתח קטע מסוים מתוך המחול, משום שחשתי שיש בו מקצב ומבניות ברורה, יחסית, אשר עשויים לעזור לי לבחון ביתר דיוק את ההתאמה בין הטקסט למחוות. מצאתי שאפשר לחלקו לחמש תיבות, ושאף על פי שהריקוד אינו מבוצע עם מוסיקה, אפשר להבחין בו במקצב של 4/4 לתיבה. המשפט המילולי, שבראון אומרת תוך כדי המשפט התנועתי, הוא: "The next time it was fifty five minutes long and in silence" ("בפעם הבאה זה נמשך 55 דקות ובדממה").

טבלה מס' 2: תיאור עבודת הידיים והחלק העליון של הגוף מהדקה ה־10:2

תיבה ראשונה – 4 ספירות ראשונות נקודת מוצא: עמידה על שתי רגליים מקבילות ברוחב האגן, חזית לאפס (לקהל), שתי הידיים כפופות כך שהזרועות צמודות לצדי הגוף והאמות מקבילות לרצפה וזו לזו ברוחב החזה, פנים האמות פונה כלפי הרצפה, כפות הידיים מאוגרפות (בהמשך ישיר לאמות) באגודלים מזדקרים החוצה, שפונים האחד אל השני במתיחה מקסימלית מכפות הידיים.

מהלך א': ספירה ראשונה – יד ימין שהיתה כפופה, פנים האמה פונה כלפי מטה, מתיישרת לפנים (עדיין, בזווית של תשעים מעלות לגוף) מתוך רוטציה ימינה, כך שגב היד פונה לרצפה (מה שנראה ומורגש כמסירת התנועה כלפי הקהל). בד בבד עם פעולה זו, אמת שמאל עושה אותה רוטציה לשמאל אבל לא מתיישרת, כך שהזרוע נשארת לצדי הגוף. אפשר לספור את מקצב המשפט התנועתי ולראות שמדובר ב־4/4 (מטרונום 84-80=1). בראון מתחילה ליישר את יד ימין בקדמה לרבע הראשון ואז גם נאמרות המלים "The next", ואילו הספירה הראשונה נופלת על המלה time, בשיא הושטת היד קדימה, מה שיוצר מעין סינקופה. תוך כדי פעולה זו, יד ימין + דיבור, יד שמאל מבצעת את הרוטציה בסיבוב שמאלה (כמתואר לעיל). במהלך א' נוצר מצב שבו שני האגודלים פונים האחד מהאחר.

מהלך ב': ספירה שנייה – יד ימין מתכופפת ועושה את תנועת הרוטציה שמאלה (ברורס ליישור

	מהלך ב' – יד שמאל	מהלך א' – יד שמאל	מהלך א' – יד ימין	תנועה	
	2 , 3 , 4	על קדמה וספירה 1	על קדמה וספירה 1	זמן	
1.		The next time	The next time	דיבור	
				המחשת תנועה	
				המחשת דיבור	
2.				דיבור	
				המחשת תנועה	
				המחשת דיבור	
3.	minutes long	it was fifty five	it was fifty five	דיבור	
				המחשת תנועה	
				המחשת דיבור	
4.				דיבור	
				המחשת תנועה	
				המחשת דיבור	
5.	2	על קדמה וספירה 1	על קדמה וספירה 1	זמן	
		end in silence	end in silence	דיבור	
				המחשת תנועה	
				המחשת דיבור	
		מהלך ג' – יד שמאל	מהלך ג' – גב+ראש	תנועה	
				דיבור	
		3 , 4	3 , 4	זמן	
				המחשת תנועה	
				המחשת דיבור	

מפתח:

ברוטציה של שתי האמות פנימה, אין דיבור.

תיבה רביעית – 4 הספירות הבאות.

חזרה מדויקת על המשפט התנועתי בשני המהלכים, ללא דיבור כלל.

תיבה חמישית – 4 הספירות הבאות.

מהלך א': ספירה ראשונה – חזרה מדויקת על המשפט התנועתי, בהבדל בפרט אחד: המלה "and" נופלת על הספירה הראשונה, כשהיד מתיישרת סופית.

מהלך ב': בספירה השנייה, כשהיד מתכופפת, בראון אומרת את המלים "in silence" (במקביל ליד הימנית, היד השמאלית עושה את שתואר לעיל).

מהלך ג': בשתי הספירות הבאות – 3, 4 – בראון מבצעת קפיצה תוך כדי השלכת פלג הגוף העליון והראש כלפי מטה, הנפת זרוע שמאל כפופה מחול עכשיו | גיליון מס' 19 | ינואר 2011 | 35

דמותו של "הבוגר הרצוי", הרקדן, משפיעה כמובן גם על בחירת התכנים בשיעור המחול העכשווי. זוהי תופעה של אקלקטיות מודעת ומכוונת במיזוג התכנים. בתכנים אלו ניתן למצוא השפעות של סגנונות מחוליים לצד השפעות של טכניקות סומטיות שונות. מסקנה זו עולה בקנה אחד עם תופעה המוכרת בספרות המקצועית בשם אקלקטיות או בריקולאז'. התופעה מאפיינת את המחול העכשווי וגם את תהליך ההכשרה הפיסית. האקלקטיות באה לביטוי בהפקעתן של פרקטיקות תנועה שונות, מסורות מחול קיימות ושיטות אימון מאמנויות אחרות, שכולן נפגשות מחדש בגוף הרקדן או בשיעור. זהו הבריקולאז'.

בשדה המחול המודרני מאז שנות ה־80 של המאה ה־20. הן הפכו לחלק כמעט אינטגרלי מחינוכו של הרקדן העכשווי והכיני הכולל שלהן הוא פרקטיקות סומטיות. אקלקטיות זו נתפשת כתהליך יצירתי, מכוון ורפלקטיבי, שתכליתו הבניית הידע האישי באמצעות בחינה דיאלקטית של התכנים והמפגש שלהם בגוף הרקדן (Bales & Netti-Fiol, 2008; Beavers, 2008; Dempster, 1998; Foster, 1997). מעניין לציין, שגישה אקלקטית בהוראת המחול אינה תופעה חדשה. זו איפיינה כבר את הפדגוגיה החלוצית שהציגו רות סט' דניס (St. Denis) וטד שון (Shawn) בבית הספר דנישון ובלהקתם, מתוך תפישת עולם הספר דנישון באמנות המחול היא רחבה מכדי שיעשה בה שימוש בשיטת הוראה אחת (רוטנברג, 2008). השוני הוא שבבית ספרם האקלקטיות קיבלה ביטוי באמצעות הוראה של מגוון סגנונות שונים אך נפרדים, ואילו כאן מדובר בעירוב תכנים רבים במתודה אחת.

בהתאם לזאת, תוכנית הלימודים היא דינמית והתכנים בה מאורגנים כ"עקרונות", ללא קידוד אסתטי קבוע של אותם עקרונות כמרכיבים בשיעור. עקרונות אלו מנוסחים כבעיות שיש לפתור או כחושא לחקירה. ניסוח הידע כעקרונות או כבעיות שיש לפתור אופייני לגישה החדשה בחינוך, כפי שמציג אותה הרפז (2007). בגישה זו הידע כולל "רעיונות גדולים" ו"בעיות מהותיות", המסייעים לתלמידים להבין את העולם ולחשוב עליו והמאורגנים בתוכנית לימודים גמישה. גם השימוש האקלקטי בתכנים הוא ממאפייניה של הפדגוגיה החדשה. אלוני (2008), למשל, מצביע על כך שלצורך טיפוח אישיות עשירה ורב צדדית דרושות התנסויות בדיאלוגים רבים ומגוונים.

מתוך כל אלה התלמיד, הן בחינוך הדיאלוגי והן במחול העכשווי, נתפש כבעל ידע ומסוגלות,

42 | **מחול עכשוי** | גיליון מס' 19 | ינואר 2011

המורה, באשר החינוך הוא פעילות המכשירה לחיים אנושיים מלאים וראויים.

עוד בשנת 1994 הצביעה ד"ר רות אשל⁴ על סכנת השטחיות הטמונה באימוץ גישה המאפשרת לכל מורה לעשות כהבנתו, כשהוא מלמד על פי דרכו, מתוך עירוב שיטות הוראה קיימות. ביקורת דומה הושמעה גם כלפי "החינוך החדש", הדוגל במתן חופש מוחלט לתלמיד ובמעור ההוראה. מורת רוח זו הובילה בסופו של דבר להיווצרות מודל שלישי, אשר מצא את דרך הביניים בין מסגרת נוקשה לבין חופש מוחלט בדמותו של אותו "חופש במסגרת" (הרפז, 2007). בדומה לכך, המודל הנשאף של המורה למחול אשר מועלה כאן אינו מצביע על שטחיות. נהפוך הוא,

המורה נדרש לעבודה מעמיקה ובלתי פוסקת של התבוננות ביקורתית, עיבוד ידע ופיתוח שפה. זאת ועוד, ממש כשם שהספרות מתארת את רקדן המחול העכשווי כמי שנדרש להבנות מחדש את התובנות שלו בכל עת, ולכן להמשיך ולהימצא בתהליך של למידה מתמדת (Bales, 2008; Dempster, 1998). כך גם על המורה מוטלת האחריות לבדוק שוב ושוב מה הוא מלמד ומה לומדים התלמידים (בורשטיין, 2008). גם הדרישה לקיים תוכנית לימודים גמישה ודינמית מחייבת את המורה להימצא בבחינה מתמדת של החומר הנלמד ודרכי הוראתו, להיות "עם היד על הדופק" ולוודא שלמידה מיטבית אכן מתרחשת.

בשנים האחרונות מורגשת פריחה כוללת במחול העכשווי בישראל (אשל, 2008). במוסדות להכשרת רקדנים, במגמות המחול ובבתי ספר פרטיים פועלים מורים רבים העוסקים בהוראתו. ברוח החינוך ההומניסטי העולה מתפישתן של המורות הנחקרות, יש לקוות כי העוסקים במלאכת הוראת המחול ימצאו לנכון להמשיך ולשאול שאלות משמעותיות ולהימצא בדיאלוג מתמיד עם החומר, עם ההוראה ועם התלמידים. עוד ראוי כי מוסדות המכשירים מורים למחול ייתנו דעתם לשאלה כיצד אפשר להכשיר מורים כאלה, כיצד אפשר להעניק להם כלים לברור את העיקר מתוך מאגר הידע העצום שכבר קיים בעולמנו, להפנימו, לעבדו ובסופו של דבר – לסייע בצמיחתם של רקדני הדור הבא.

הערות

¹ המאמר מבוסס על עבודת גמר, שנכתבה במסגרת המסלול למורים בפועל בבית הספר לאמנויות המחול במכללה לחינוך, לטכנולוגיה ולאמנויות, סמינר הקיבוצים. תודה מיוחדת למנחה, הגב' רנה בדש, על הנחייתה שהיתה הד לדיאלוג החינוכי כפי שהוא מתבקש בפדגוגיה ההומניסטית העכשווית.

² ראשיתה של מחשבת החינוך ההומניסטית הקלסית ביוון העתיקה והמשכה בגלגולים שונים ברומא, ברנסנס ובעת החדשה עד לימינו אלה. במאה ה־18 התפתחה גם גישה רומנטית־נטורליסטית ותרפויטית בפילוסופיה החינוכית של רוסו, שגלגוליה הנוכחיים בחינוך הפרוגרסיבי ובפסיכולוגיה ההומניסטית. מן המחקר הפנומנולוגי והכתבים האקזיסטנציאליסטיים

התפתחה גישה אקזיסטנציאליסטית, ובשנות ה־60 התגבשה גישה רדיקלית, שמיוצגת כיום

על ידי הפדגוגיה הביקורתית (אלוני, 1996).³ בהמשך לכך, בניגוד לגישות שרווחו בעבר במחול המודרני, שהתנגדו לבלט הקלסי, רקדנים במחול העכשווי גם לוקחים שיעורי בלט כחלק מהליך ההכשרה והאימון שלהם.⁴ במאמר "הוראת המחול המודרני", שפורסם בגיליון השלישי של *מחול בישראל* (1994).

ביבליוגרפיה

אלוני, נ. "עלייתו ונפילתו של החינוך ההומניסטי: מהקלאסי לפוסט מודרני" בתוך: א. גור זאב (עורך). *חינוך בעידן השיח הפוסט־מודרני* (עמ' 13-42). ירושלים: מאנגס, האוניברסיטה העברית, 1996.

_____. "הוראה דיאלוגית: בהמתנה לתימוש",

הד החינוך, 83 (2), 2008, עמ' 62-65.

אשל, רות. "הוראת המחול המודרני", *מחול בישראל: רבעון לענייני מחול*, 3, 1994, עמ' 9-6.

_____. "פריחת המחול העכשווי בישראל כיום", *מחול עכשיו*, 14, 2008, עמ' 8-13. בורשטיין, אריה. "מה אנחנו מלמדים כשאנחנו מלמדים מחול? ומה לגבי קונטקט אימפרוביזציה?", בתוך ה. רוטנברג (עורכת), *מחשבות־מחול: 30 שנה לבית הספר לאמנויות המחול*, 2008 (עמ' 18-22). תל־אביב: סמינר הקיבוצים, המכללה לחינוך, לטכנולוגיה ולאמנויות.

בר מאיר לאון, מ. "מחשבות על צמיחה עצמית: האם היא אפשרית בשיעור המחול המסורתי", *מחול עכשיו*, 12, 2005, עמ' 56-61.

דושינקי, ל. וצבר בן־יהושע, נ. "אתיקה של המחקר האיכותי", בתוך נ. צבר בן־יהושע (עורכת), *מסורות וזרמים במחקר האיכות*, תל אביב: דביר, 2001, עמ' 368-343.

הרפז, י. "המודל השלישי בחינוך". *מחשבה* רב־תחומית בחינוך *ההומניסטי*, 2, 2007, 25-49. נווה, א. "הוראה ולמידה דיאלוגית: יעדים וגורמי חסימה", *מחשבה רב תחומית בחינוך ההומניסטי*, 2, 2007, עמ' 17-23.

צבר בן־יהושע, נ. *המחקר האיכותי בהוראה ובלמידה*. תל אביב: מודן, 1995.

רוטנברג, הניה. "תמורות בטכניקת המחול במאה העשרים", 2008. *קולות המחול*, נדלה ב־3 בינואר, 2010, מאתר קולות המחול: http://www.dancevoices.com/he/dance-discourses/31-2008-09-04-17-42-50

רוסקין ברגר, מרים. "חינוך במחול במאה ה־21", *מחול עכשיו*, 11, 2004, 72-74.

שקדי, א. *מלים המנסות לגעת: מחקר איכותני* –

תיאוריה ויישום. תל־אביב : רמות, 2003.

Bales, M. "A Dancing Dialectic", in M. Bales & R. Netti-Fiol (Eds.), *The Body Eclectic: Evolving Practices in Dance Training* (pp. 10-21). Champaign: University of Illinois Press, 2008.

_____. "Ballet for the Post-Judson Dancer". Ibid.

_____. "Falling, Releasing, and Post-Judson Dance". Ibid, pp. 153-164.

_____. "Introduction: Deconstruction and Bricolage, and Other Themes of the Post-Judson Era". Ibid, pp. 1-9.

_____. "Training as the Medium through Which". Ibid, pp. 28-42.

_____. "Preface". Ibid, pp. vii-xi. Baston, G. "Teaching Alignment". Ibid, pp. 134-152.

Beavers, W. "Re-Locating Technique". Ibid, pp. 126-133.

Berardi, G. "Mind Matters", *Dance Teacher*, 30 (5), 22a, 2008.

Dempster, E. "Women Writing the Body: Let's Watch a Little How She Dances", in A. Carter (Ed.), *Routledge Dance Studies Reader* (pp. 223-229). London: Routledge, 1998.

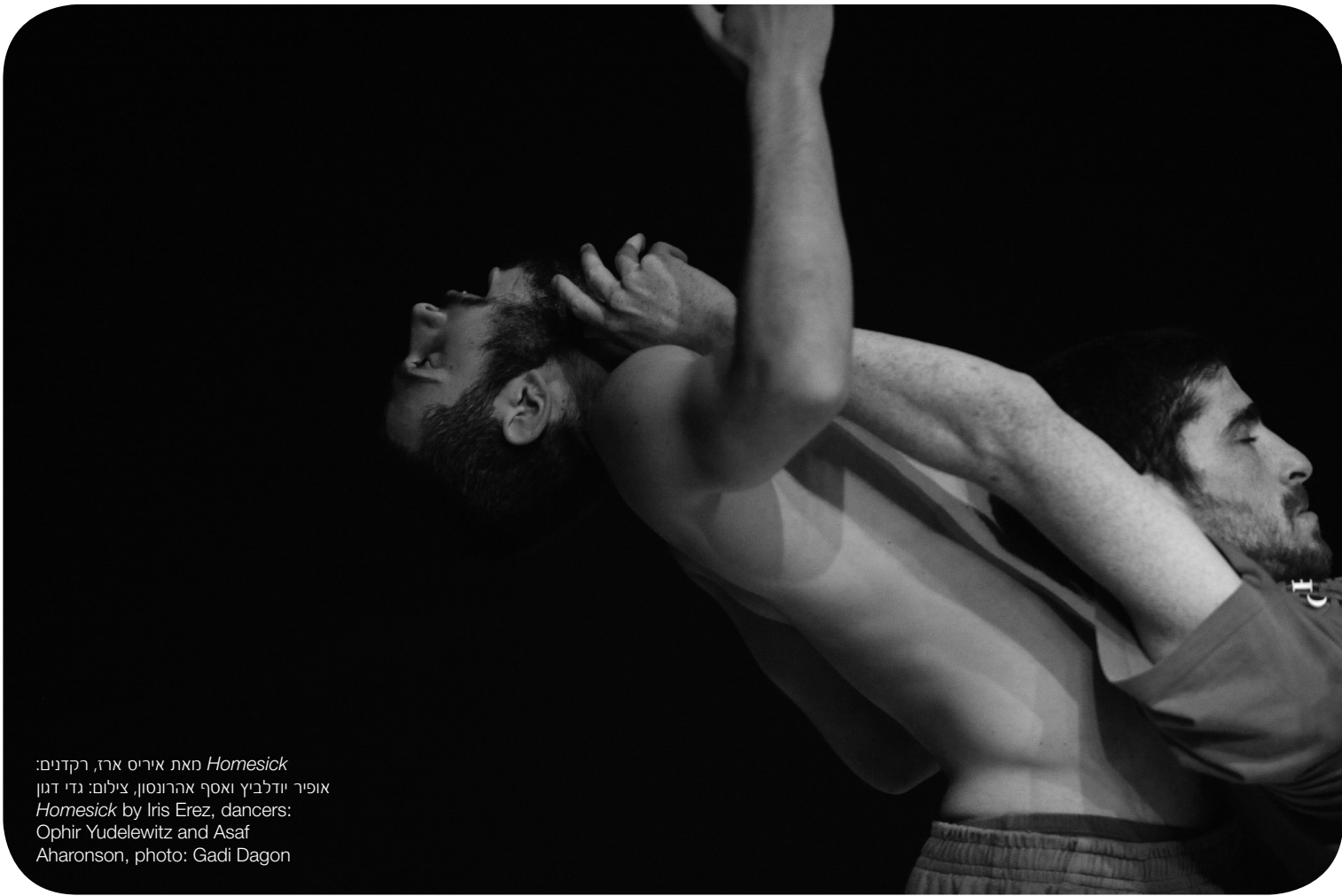
Fortin, S. "Somatics: A Tool for Empowering Modern Dance Teachers", in S.B. Shapiro (Ed.), *Dance Power and Difference* (pp. 49-71). Champaign: Human Kinetics, 1998.

Foster, S.L. "Dancing Bodies" in J.C. Desmond (Ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* (pp. 235-257). Durham: Duke University Press, 1997.

Monten, J. "Something Old, Something New, Something Borrowed". in M. Bales & R. Netti-Fiol (Eds.), *The Body Eclectic: Evolving Practices in Dance Training* (pp. 52-67). Champaign: University of Illinois Press, 2008.

Nettl-Fiol, R. "Deconstruction" in M. Bales & R. Netti-Fiol (Eds.), *The Body Eclectic: Evolving Practices in Dance Training* (pp. 85-88). Champaign: University of Illinois Press, 2008.

רן בראון רקדן, יוצר ומורה למחול עכשווי. בוגר סמינר הקיבוצים (B.ED.) והסדנה למחול שבקיבוץ געתון. חבר צוות ההיגוי במחלקה למחול, איגוד אמני ישראל. עורך את *מעקף* – כתב עת מקוון למחול, תיאטרון חזותי ומיצג.



Homesick מאת איריס ארז, רקדנים:
אופיר יודלביץ ואסף אהרונוסון, צילום: גדי דגון
Homesick by Iris Erez, dancers:
Ophir Yudelewitz and Asaf
Aharonson, photo: Gadi Dagon

Ui, 30.7, מרכז אתני רב־תחומי ענבל
כוריאוגרפיה: דנה כ"ץ
ביצוע: מור גור אריה ודנה כ"ץ
מוסיקה: אלבה נוטו
תאורה: דני קינן

אלאדין ומנורת הקסמים, 5.7,
מרכז אתני רב־תחומי ענבל
כוריאוגרפיה: רוני ברנדשטטר
רקדנים: קרן שבת, אלכס מישק,
מריאן אורניצב, קובי משה, טפת אוסטפילד,
לירון כהן, בר טהר, מתן ריכליס, מלכה חגיבי
עיבוד ובימוי: רענן פררה ומשה בן שושן
עיצוב תפאורה: בתיה סגל־פיק ומיכאל פיק
תלבושות: אלה קולסניק
מוסיקה: שי אלון
תאורה: אינה מלקין ומישה צ'רנייבסקי

באנו, 9.7, מרכז אתני רב־תחומי ענבל
במסגרת פסטיבל מחולהט
כוריאוגרפיה: נעה דר
רקדנים: קוראלי לאדם, אלון ברכה, נעה שילה
מוסיקה מקורית: רועי ירקוני
תלבושות: עינת ניר
עיצוב במה: נעה דר
תאורה: אסי גוטסמן

הסוסה, 28.07, מרכז ברוך, כרמיאל
תיאטרון מחול רנה שינפלד
כוריאוגרפיה: רנה שינפלד
רקדנים: רנה שינפלד, ג'ואנה עופר,
יפעת אהרוני, רחל לי לביא, הדס יעקובי,
עדי אנשל, אביב חלפון
טקסטים: רנה שינפלד
מוסיקה: Frank Sinatra, John Cage,
David Darling וחיה אלברשטיין
וידיאו: יובל כהן
תלבושות: ענבל ליבליך
תאורה: יעקב ברסי

Glory Monster, 17.7, תיאטרון קליפה
במסגרת פסטיבל קליפה אדומה
כוריאוגרפיה: מיכל הרמן
רוקדות: מור נרדימון, מיכל צנקל,

אוריין מיכאלי, סתיו מרין
תלבושות: יעריית אליהו
עריכה מוסיקלית: קרן ביטון / אולפני דיבי
רק היום, 8.7, תיאטרון המעבדה
להקת המחול טרנטולה
רקדנים: סנונית ברבן, ליל גורן, מרב שחף,
אהרון מנור
מוסיקה: קולאז' בעריכת שאול בוסתן

אוגוסט

Uo', 31.8, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: רייצ'ל ארדוס
רקדנים: אסף אהרונוסון, אלון ברכה,
אורי לנקינסקי, ענת מרון
מוסיקה מקורית: אלברטו שוורץ
תלבושות: שני אלקין
וידיאו ארט: אפרת עיני
תאורה: יעקב ברסי

מתוך בחירה, 27.8, מרכז סוזן דלל
במסגרת פסטיבל מחולהט
כוריאוגרפיה וביצוע: דפי אלטבב
פסקול: איתמר צור
תלבושות: רומי קיסילוב ודפי אלטבב

ציצושקה, 28.8, אולם ירון ירושלמי
מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: אודליה קופרברג
רקדנים: מיה ברינר וישראל אלוני
מוסיקה, עיבוד, עריכה ומקורית: דידי ארז
עיצוב תאורה: תמר אור
תלבושות: חגית בנימיני, לי מאיר

Danzas Espanolas, 14.8, מרכז סוזן דלל
במסגרת פסטיבל מחולהט
סילביה דוראן ולהקתה מארחת את David
Sanchez

כוריאוגרפיה: סילביה דוראן, חואנחו לינרס,
מנואל בטנסוס, אנטוניו פרז, דוד סנצ'ז
רקדנים: גינת קליד, חן מגן,
מורן רון, נועם רז, דוד סנצ'ז
רקדנית אורחת: שוהם ברמן
פסנתרנית: טטיאנה פוטפייו

תאורה: יעקב ברסי
תלבושות: ברטה קוורטץ ז"ל, אביב רון
מנקס מדריד

Top Secret, 29.8, מרכז סוזן דלל
במסגרת פסטיבל מחולהט
כוריאוגרפיה וביצוע: ענת גריגוריו
מוסיקה מקורית והפקה מוסיקלית: חן מצגר
אדר

עיצוב תלבושות: איילת שקד ואלון בירגר

מוזאיקה, 10.8, אולם ירון ירושלמי,
מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: סיגל זיו
רקדנים: לירון בן יעקב, קרן אהרוני, מור גפן,
שרון נחום, שרון שיגי, סיגל זיו
מוסיקה: לקט מוסיקת עולם

ספטמבר

אלף לילה ולילה, 28.9, תיאטרון חולון
במסגרת פסטיבל צילייל ילדות
כוריאוגרפיה ודרמטורגיה: יורם כרמי
מחזה ובימוי: מאור זגורי
רקדנים: להקת המחול פרסקו – יורם כרמי
תלבושות: מאור צבר
תאורה: אורי מורג
מוסיקה: עמית פוזננסקי
שחקנית: מורן ארג'נטרו

שואה לייט, 26.9
במסגרת פסטיבל עכו 2010
כוריאוגרפיה: רובי אדלמן
משתתפים: איילה פרנקל, רעות ויינברגר,
סשה אנגל, רם מזרחי, גליה רפאל, רובי אדלמן
מוסיקה מקורית: סשה אנגל ויניב ויינברג
אמן וידיאו: סשה אנגל
עיצוב תלבושות: איה גבריאל
עיצוב תאורה: שחר ברקת
ליווי אמנותי: אנדריאס שאפנברג
הפקה: מחול שלם – בית עכשווי למחול
ע. הפקה: דודי שץ
בניית תפאורה ואביזרים: מקסים פרננד

אוקטובר

Animal Lost, 3.10,
מרכז אתני רב־תחומי ענבל
כוריאוגרפיה: יוסי טייב, מאור אבני
רקדנים יוצרים: יוליה גירץ, סירי וולתורן,
פייר אנוק, סורון אורופ, עודד גרף ויוסי ברג

סוד הייחוד, 27.10, המעבדה ירושלים
כוריאוגרפיה ובימוי: סמדר אימור
בהשתתפות: קרן אלון־גולן, סופיה שיסטיק,
דנה רוניק, חמוטל פליישר, יעל כהן,
דפנה שפירא, דלית שסקין, ברניקה שניידר
יצירה ווקלית: רלי מרגלית
מעצבת תלבושות: רקפת לוי

מיס ברזיל, 14.10, תיאטרון ירושלים
מריה קונג בשיתוף עם הכוריאוגרף עידן כהן
רקדנים יוצרים: אנדרסון בראס, טליה לנדא,
לאו לרוס, יערה מוזס
יוצר: עידן כהן
רקדנים: אנדרסון בראס, ארתור אסטמן, דניאל
גל, טליה לנדא, יערה מוזס, שניר נקר, שרון וזנה
מוסיקה: ביזה, ברטוק, טל בן־ארי,
David Bowie, Mad Zoo Remix,
Wilson Simonal, Max De Castro,
DJ Patife Remix

עיצוב תלבושות: מיקי אבני
עיצוב תאורה: אבי יונה בואנו (במבוי)
עיצוב תפאורה: יוסי טייב, מאור אבני
עיבוד ועריכה מוסיקלית: טל בן־ארי
עיצוב דימוי: אורי בן שבת

שאול, 27.10, תיאטרון המעבדה ירושלים
במסגרת מחול ברוח
רקדנים יוצרים: מאיה מיכלל, אפרת הנדלר,
רובי אדלמן, עפרה אידל
מוסיקה: Dj Antoine – Arabian Adventure,
Lost Aim Slumberegg
עיבוד מוסיקלי ולחן: רמי טרייסטמן
תלבושות: תמר לוית
דרמטורגיה: אסף מזרחי
דרמטורגיה ותנועה מונולוג: איציק גבאי
טקסט תפילה: מתוך "תפילה קודם התפילה"
ר' אלימלך מליז'נסק
טקסט פסקול: שיעור בתורת ברסלב מאת רבי
אליעזר ברלנד
טקסט מונולוג: עפרה אידל, איציק גבאי
הפקה: מחול שלם

הדומם והמחכה לתורו, 26.10,
תיאטרון המעבדה ירושלים
במסגרת: מחול ברוח
כוריאוגרפיה: נעה דר

רקדנית: נעה דר
טקסט: שאול טשרניחובסקי
מוסיקה: אריק שפירא
עיצוב במה ותלבושות: נעה דר
תאורה: שי יהודאי

אלוהים ישמור, 28.10,
תיאטרון המעבדה ירושלים
במסגרת פסטיבל מחול ברוח
כוריאוגרפיה: נמרוד פריד
רקדנים יוצרים: להקת תמי – איציק גבאי,
אלינור צ'רטוק
מוסיקה חיה: מאת אריק סאטי; פסנתר:
אלכסיי פוליאנסקי
ניהול חזרות: נירה טריפון
תלבושות: ענבל בן זקן, אלינור צ'רטוק
תפאורה וניהול אומנותי: טליה בר־און פריד

נובמבר

באחו, 29.11, המעבדה ירושלים
להקת DeDe Dance
כוריאוגרפיה: יערה דולב
רקדנים: נועה שביט, אורן טישלר,
מיכל גימלשטיין,
עדי אלם, נועה גימלשטיין
מוסיקה: משה בן משה, ויוולדי



אנדרטאות מאת רותם תש"ח. רקדנים: רן בראון, כרמית בוריאן ורותם תש"ח, צילום: גדי דגון
 Monuments by Rotem Tashach, dancers: Ran Brown, Carmit Borina, Rotem Tashach, photo: Gadi Dagon

עיצוב תלבושות: מאור צבר
 עיצוב במה: כנרת קיש
 ליווי אמנותי וניהול חזרות: עמית גולדנברג
 הפקה: אופיר גז
 ניהול טכני: אלון כהן

אלסקה, 12.11, מרכז אתני רב־תחומי ענבל
 כוריאוגרפיה: מיה שטרן
 רקדנים: רוזלינד נקטור,
 אוליביה קורט מסה, מיה שטרן
 עיצוב תלבושות: ענבל ליבליך

חינוך גופני, 17.11, אולמות האבירים, עכו
 כוריאוגרפיה: מאיה לוי, חנן אנגדו מרס
 רקדנים: אורי שפיר ונעה פארן
 מוסיקה מקורית: מאי לב
 עיצוב תלבושות: שירה וויז, ברק אביעם
 איש־שלום

כביש מס' 1, 27.11,
 תיאטרון המעבדה ירושלים
 במסגרת מחול ברוח
 כוריאוגרפיה: תמי ורון יצחקי
 רקדנים: אמיתי שטרן, אהוד שגב, חנניה שוורץ,
 אהוד שטיין, אלון בן יעקב
 תלבושות: אהרון מנור

Otros, 28.11, מרכז סוזן דלל
 Compas להקת הפלמנקו הישראלית
 כוריאוגרפיה:
 מספרד: Rafael Amargo, Miguel Angel,
 Miguel Canas, Inmaculada Ortega,
 Manolo Marin, Javier Cruz
 מישראל: אריק אלפסי
 ניהול אמנותי: מיכל נתן
 ניהול מוסיקלי וגיטרה: יחיאל חסון
 שירה: שוקי שוויקי
 כלי הקשה: מוי נתנזון
 עיצוב תלבושות: גלינה גולצמן
 עיצוב תאורה: יעקב ברסי

זנבוסוס, 24.11, מרכז סוזן דלל
 במסגרת פסטיבל הרמת מסך
 כוריאוגרפיה: עפרה אידל
 רקדנים יוצרים: רובי אדלמן ועפרה אידל
 מוסיקה: Slumbermusic
 עיבוד מוסיקלי: רמי טרייסטמן
 תלבושות: תמר לוית

מה זאת עשית, 24.11, מרכז סוזן דלל
 כוריאוגרפיה: תמי ורון יצחקי
 רקדנים: גליה צור, איילה פרנקל, יגאל פורמן
 עיצוב תלבושות: דנה פלמון, ימימה כרמל
 מוסיקה: אורי דרומר

אנדרטאות, 24.11, מרכז סוזן דלל
 כוריאוגרפיה: רותם תש"ח
 רקדנים יוצרים: כרמית בוריאן, רן בראון
 עיצוב תלבושות: כרמית בוריאן, רן בראון,
 רותם תש"ח
 מוסיקה: משירי "ארץ אהבתי"
 מאת חוה אלברשטיין
 ייעוץ אמנותי: ומוזיקלי רן שבי, רן בנגו

אב ונוצה, 25.11, מרכז סוזן דלל
 כוריאוגרפיה וריקוד: מיכאל גטמן
 כנר: ליושה סובה
 עיצוב במה ותלבושות: עירד מצליח,
 מיכאל גטמן
 מוסיקה מקורית: ליושה סובה
 עריכת מוסיקה: מיכאל גטמן
 מוסיקה נוספת: באך, שטוקהאוזן, ויוולדי, ריזה

Homesick, 25.11, מרכז סוזן דלל
 כוריאוגרפיה: איריס ארז
 רקדנים: אסף אהרונוסון, אופיר יודילביץ',
 תמי ליבוביץ'
 עיצוב פסקול: Reckless Feet
 מוסיקה: Mount Eerie, A Silver Mt. Zion, Reckless Feet
 עיצוב תלבושות: ענבל ליבליך, תמר לוית

המופע, 27.11, מרכז סוזן דלל
 כוריאוגרפיה: מאיה ברינר
 יוצרת שותפה: שני בן חיים
 רקדניות: מאיה ברינר, שני בן חיים
 מוסיקה: יובל מסנר
 עיצוב תלבושות: אדם קלדרון

Check-In, 27.11, מרכז סוזן דלל
 כוריאוגרפיה: גילי נבות־פרידמן
 רקדנים יוצרים: יניב אברהם, אלה רוטשילד,
 מאמי שימזאקי, דורון רז
 מוסיקה: ביניה רכס
 עיצוב תלבושות: אלין שטרן

אישונים, 27.11, מרכז סוזן דלל
 כוריאוגרפיה: דנה רוטנברג
 רקדנים: אורי שפיר ואופיר יודילביץ'
 מוסיקה: נועם ענבר ואדם שפלן
 עיצוב תלבושות: חגית אביר

מאבקים לאהבתה של המאה ה־21,
 26.11, מרכז סוזן דלל
 כוריאוגרפיה: אריאל כהן
 רקדנים: אסנת קלנר, גבריאל שפיצר, נעה כהן,
 עדי פלד, שקד דגן
 מוסיקה: משה קוטנר אקא "מישל לה
 היסטריק"
 עיצוב תלבושות: אריאל כהן, יפעת קנפי

ראשומון, 26.11, מרכז סוזן דלל
 כוריאוגרפיה: שלומי פריג'
 רקדנים יוצרים: רוני נגר, טליה פז,
 ממי שימזאקי, איה שטיינגמן
 מוסיקה: Throbbing gristle, Kurtag, Stockhausen, prokofieve
 עיצוב תלבושות: אלקסה רוניק
 עיצוב במה: ארז יוסף
 עיצוב פסקול: שלומי פריג'
 איפור וסטיילינג: ליטל נווה

הפוניסים, 26.11, מרכז סוזן דלל
 כוריאוגרפיה: אלעד שכטר
 רקדנים: אלעד שכטר, יפתח מזרחי, ענת יפה,
 קוראלי לאדאם
 מוסיקה: משה בן־משה
 עיצוב תלבושות: ובמה חגית בנימין־גרציאני
 ניהול טכני: דני פישוף – מג'נטה

דצמבר

טורוס, 8.12, אולם נחמני
 כוריאוגרפיה: ענבל פינטו ואבשלום פולק
 רקדנים: עינת בצלאל, לזארו גודוי, נגה הרמלין,
 שי הרמתי, אריאדנה מונטפורט, יוקה סייק,
 צביקה פישזון
 עיצוב תלבושות במה ופסקול: ענבל פינטו
 ואבשלום פולק
 עיצוב תאורה: יואן טיבולי

מעצמה, 8.12, אולם נחמני
 כוריאוגרפיה: טליה בק
 רקדנית: שיר מדוצקי
 עיצוב במה ותלבושות: טליה בק
 מוסיקה מקורית: תום טללים
 עיצוב צל: נעם דובר ומיכל צדרבאום

What on Earth, 9.12, מחסן 2, נמל יפו
 במסגרת פסטיבל מחול שלם
 בימוי וכוריאוגרפיה: מתן זמיר, ניקולה מאשה
 רקדנים יוצרים: מיכל אגסי, לילך לבנה,
 אנדראס מרק, גל נאור, יסמין פרבר
 עיצוב פסקול: פנדה פורן (עלמה בן יוסף,
 תומר רוזנטל)
 עיצוב תלבושות ואיורים: מקס אן
 עיצוב תאורה: אבי יונה בואנו (במבי)
 עיצוב תפאורה ואביזרים: מתן זמיר,
 ניקולה מאשה
 ניהול אמנותי: סמדר יערון
 דרמטורגיה: אסנת שנק

מתוך בחירה שנייה, 26.12, תיאטרון תמונע
 כוריאוגרפיה: דפי אלטב
 רקדנית יוצרת: רוזלינד נקטור
 פסקול: איתמר צור

שלולית, 30.12, המעבדה ירושלים
 כוריאוגרפיה: ענת יפה
 רקדנים יוצרים: אלון קרניאל, אייל ויזנר,
 ענת יפה
 עיצוב פסקול: בניה רכס
 עיצוב תאורה: מרטין עדין
 תלבושות: אופיר חזן
 ליווי אמנותי: שחר דור

ריקוד ופסל, 27.12,
 הזירה הבין תחומית ירושלים
 כוריאוגרפיה וביצוע: ענת שמגר
 פיסול: אביטל כנעני
 מוסיקה: קיקי קרן הוס
 נגינה בצ'לו: דן ויינשטיין

מראות ים, 30.12.10, מרכז סוזן דלל
 כוריאוגרפיה: תרצה ספיר
 ביצוע: קבוצת ריקודנטו
 עריכת מופע וקישורים: שרון רשף־ארמוני
 תאורה: יעקב ברסי

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



לרקוד בקצב אחר

אורטל כהן

המורה. אהבתי את הרעיון של מסגרת מסודרת וכבר ביום המחרת שלאחר בואי התייצבתי באקדמיה. מוקפת בילדות ובנערות הודיות הסתובבתי מחויכת, חוקרת את האקדמיה. נכנסתי לאולם גדול שבו התקבצו לאט־לאט כ־15 נערות בחמש שורות. ביניהן הצלחתי לזהות זרה אחת. הן היו בנות 14 עד 20. במראה שממול ניסיתי למצוא את עצמי בין כל כך הרבה נערות, לשווא. הגורו, שישבה על שטיח מולי, זכתה לקבל ברכה מכל אחת שנכנסה לחדר וכלל לא שמה לב לנוכחותי. אחת אחת הן התכופפו לפניה, נגעו בידן הימנית בכפות רגליה ולאחר מכן נגעו בראשן ובלבן. התלבטתי אם עלי לנהוג כמותן. כשהחל השיעור, ניסיתי לעמוד בקצב במשך שעה. נגן התוף ישב לצד הגורו והיא הצטרפה אליו בצלצלים קטנים שהוצמדו



כהן אורטל בתנוחת אודיסי Ortal Cohen in an Odissi position

נסעתי להודו לחפש מהי משמעות הריקוד (בשבילי, למצוא פירוש אישי למחול כבחורה מערבית, שגופה מכיר רק את שפת הבלט הקלאסי וששפת המחול ההודי שונה כל כך מעולם המושגים שלה. ביקשתי את הקשר בין שני העולמות.

המסע שלי החל כשראיתי לראשונה את מחול האודיסי, מהסגנונות העתיקים ביותר בהודו ואחד משמונת הסגנונות של המחול הקלאסי ההודי. כל סגנון מגיע מאזור אחר בהודו, לכל אחד מהם אמצעי ביטוי משלו והוא מלווה במוסיקה מקומית אופיינית לאזור, אבל הנושאים משותפים לכולם והם לקוחים מכתבי הקודש הדתיים. האודיסי, הבחנתי מיד, הוא היפה ביניהם. נשביתי בקסמם של רקדני האודיסי ובעיקר בקסם של הרקדניות. הרכות והיפוי, התנוחות הדקורטיביות, תנועות הגוף העדינות בעיטורן היוצרות תבניות מרתקות בחלל, המוסיקה הניעימה והמלים שהתחברו אליה באופן כה שלם, תנועות הידיים המסוגנות והבעות הפנים המרגשות – כל אלה ריתקו אותי. השירה שליוותה את המופע היתה בסנסקריט, ובכל זאת הרגשתי שאני מבינה את השפה ונשאבת לתוך עולם דמיוני שבו האלים נלחמים ואוהבים.

מה שנראה על פניו כעניין פשוט – חיפוש אחר מורה – התגלה כמסע מתיש. נסעתי הלוך ושוב ברחבי הודו, בין מורים ומוסודות, התדפקתי על דלתות שונות והבנתי שהמושג מורה לריקוד אינו קיים. בהודו מחפשים אחר גורו, דמות רוחנית בעלת ידע, והרוחניות היא לב האמנות. לא בקשה להבחין שהאמנות התפתחה מתוך תשוקה רוחנית, שהיא הולכת יד ביד עם הדת עוד מתקופות עתיקות ושנושאי הסיפורים המתוארים בה לקוחים מהדת. בעוד הדת היא אמונה, הרוחניות היא חוויה שמימית והדחף לאמנות הוא יותר רוחני מאסתטי. הרקדן המתמסר לאל נהנה מהריקוד ומהמוסיקה, עובר למצב תודעה רוחני וכך מקדיש את הריקוד לאל, כמחווה שנועדה להשביע את רצונו. על פניו הריקוד משדר יופי ואסתטיקה, אבל מאחורי כל מבט וכל תנועה מסתתרת משמעות.

תרתי את הודו לאורכה ולרוחבה, ביקרתי במגוון מקומות, למדתי אצל מורים שונים, התאמנתי בלימוד השפה החדשה שנוצרה בגופי, אבל המורה המתאים איחר לבוא. החלטתי לבקש מילגת לימודים, שכלל לא היה ידוע לי מה בדיוק היא כוללת, וכך נחתתי בדלתי. הפעם, לשם שינוי, היו בידי כתובת של אקדמיה למחול ושם

למחרת, מרוב התרגשות, הגעתי מוקדם וצפיתי בשיעור של הבנות הקטנות – עשר ילדות בנות שש. גורג'י הסתובבה ביניהן עם המקלות, שבהם אחזה באינם ליד כל תלמידה שחרגה מן השורה או שעמידתה היתה לא יציבה. הילדות ציחקקו ביניהן, אבל השתתקו בכל פעם שהיא שלחה בהן מבט. כשהסתיים השיעור הן פנו לכפות רגליה והודו לה בביישנות, במלים של כבוד והערכה. בסלון ביתה של גורג'י היו מראה גדולה לאורך הקיר, פסל של ג'אנגאת, האל של מדינת אוריסה, ופסל של האל שיווה בדמות רקדן. על הקיר תמונה של רקדן, גורו שאינו בין החיים, מושא הערצה של גורג'י, ולידו תמונות של גורג'י בהופעה, כשהיא בתנוחה מתמסרת ברגע שמימי עד כדי הערצה.

יומיום נפגשנו עם גורג'י ארבעתנו, הזרות, למשך שלוש שעות. לכך הוספנו שעתיים של אימון, שבו עבדנו בעצמנו על הצעדים הבסיסיים, מתקנות זו את זו. מדי פעם הצטרפו אלינו שלושת הרקדנים ההודים הצעירים. שניים מהנגנים היו מגיעים תכופות – נגן פקוואג'י, תוף שמנגנים בו בשני צדיו, ונגן הרמוניום – שליוו את שירתה של גורג'י. לאחר האימון היינו מתיישבות על הרצפה והטבחיית הגישה לנו ארוחה ומטעמים הודיים. נהניתי להתאמן עם רקדניות מערביות, הרגשתי טוב בחברתן ושמחתי שהן יותר מיומנות ממני, שכן הבנתי שכך אוכל להתקדם במהירות. התחלתי מהצעד הראשון, ״בהומי־פראנאם״, קידה לאמא אדמה. בצעדים אלו מתחיל הרקדן את האימון או את ההופעה ובהם הוא גם מסיים אותם. זוהי תפילה, ברכת כבוד, שבה מבקש הרקדן מחילה מאמא אדמה שאותה הוא עומד לרמוס. גורג'י קמה להדגים, הניחה בעדינות שתי ידיים על הקרקע, אספה אותן יחד והניחה על ראשה. עם התנועות הסבירה שמחול האודיסי נחשב הסגנון העדין והנשי ביותר. התנועות העדינות והמעוגלות, אבל היציבות, היו מוכרות לי מהבלט הקלאסי.

גורג'י הדגימה לי את התנוחה הבסיסית של אודיסי, ״הטריבהנגי״, התנוחה הפיסולית. התנוחה מתקבלת על ידי חלוקת הגוף לשלושה חלקים, שהם שלושה מצבים שפועלים יחד: הראש, הטורסו והגפיים. כשהטורסו מוטה לכיוון אחד, הראש והמותן נוטים לכיוון ההפוך. כך נוצרת תחושת חצי ישיבה בטכניקה הבנויה על פי עיקרון של חלוקה לא שווה של המשקל והעברת המשקל מרגל אחת לאחרת. ה״ישיבה״ האודיסית, ברגליים כפופות, היתה החלק הקשה ביותר בלימוד. גורג'י התעקשה לומר לי ״לשבת״ בתנוחה זו פעם אחר פעם, בעיקר מכיוון שהייתי הגבוהה מכולן.

בתוך מחברת עבה כתבתי יום יום את הצעדים, הספירות והתווים שגורג'י הכתיבה לנו, ובבית המשכתי לשנן אותם בקול. נדהמתי לגלות את הדרך שבה אפשר לכתוב את שפת הריקוד. לריקוד האודיסי חוקים רבים ומדויקים, החל

על פי מדידת הזמן והקצב; נריטייה – ריקוד הבעתי; ונאטיה – דרמה ומימיקה. מחוות הידיים, המודרה, מהותית בריקוד ההודי הקלאסי ומבדילה אותו משאר סוגי הריקוד בעולם. בכל הטקסטים על המחול ההודי מפורטת חוקיות משוכללת, המתייחסת למודרות. תנועות הידיים הן אמצעי הבעה ושפה שלמה, שבאמצעותה אפשר לתאר את משמעות השירים.

מרכיב חשוב באודיסי הוא תנועת הראש. תמיד נדרשתי לזכור שאת הפנים והראש יש להזיז בתיאום ושהרטט בפנים יקבל אותה משמעות כמו הרטט בראש, האחד משתלב בשני. חשיבות דומה מיוחסת לתנועת הצוואר, שמכילה מגוון תנועות שמעצימות את יפי הריקוד וביטוי התנועה. את תנועת הצוואר למדתי מייד והרגשתי כי היא רלוונטית לאימון הראשוני בריקוד ולפיתוחו. אבל שילוב כל האלמנטים יחד בצורה הרמונית הפך את המחול לשפה חדשה, שבה כל חלק בגוף משתתף בצורה עצמאית. גורג'י ייחסה חשיבות רבה לתנועות העיניים וטענה שביטוי התנועה אינו יכול לפרווח בשלמותו ללא תנועת העיניים המתאימה. לדעתה, תגובת הקהל וההזדהות הרגשית שלו תלויות במידת המיומנות של הרקדן ובשליטתו בתנועות העיניים.

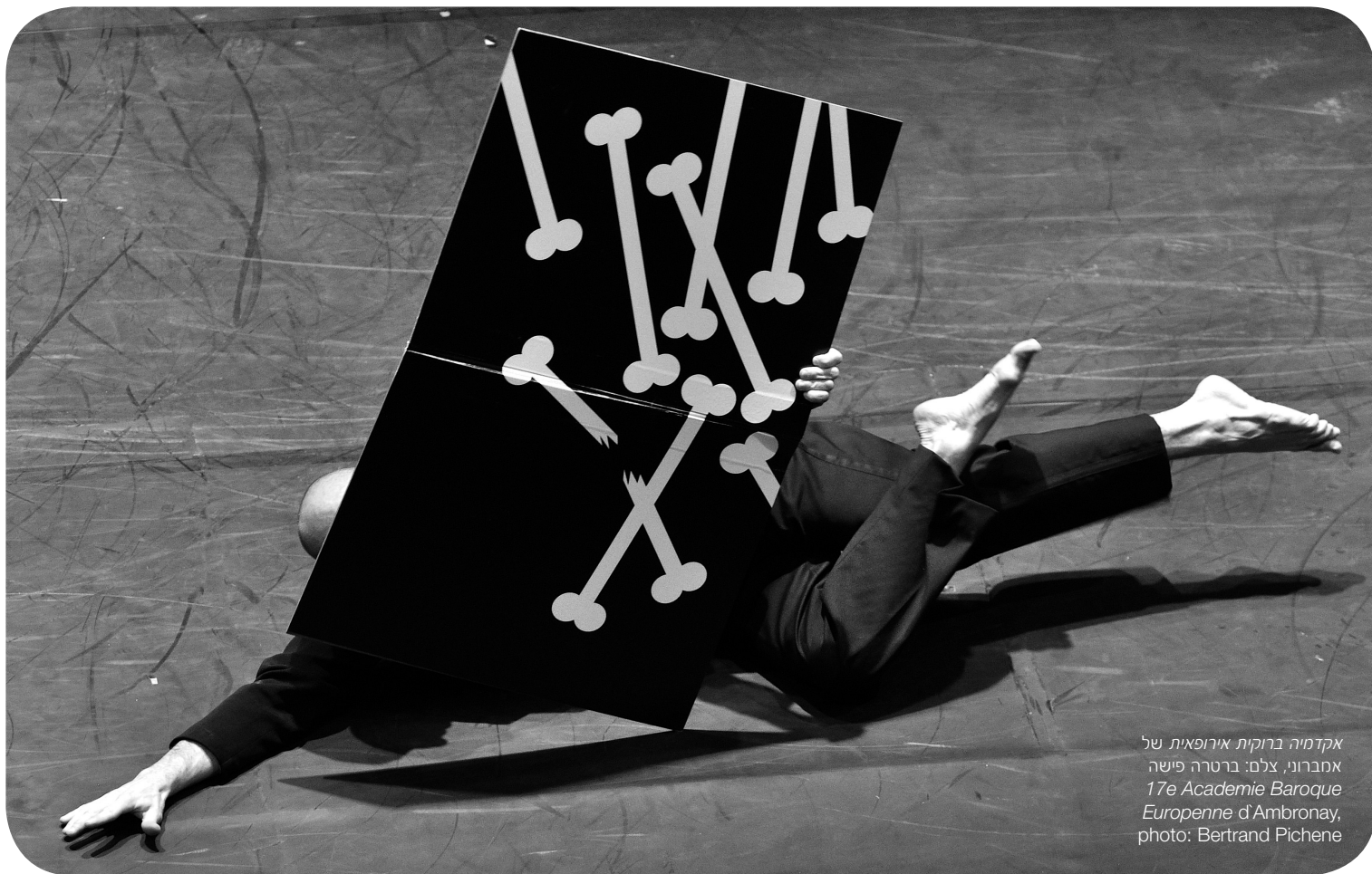
לאחר ארבעה חודשים גורג'י כינסה אותנו לשיחה והחלה לספר על מופע שהיא מעלה כשבועיים לאחר מכן. היא הסתובבה אלי ואמרה שהיא רוצה שאופיע אתה ועם הבנות. שתקתי. עוד לא הספקתי ללמוד את הריקוד היטב ובלבי היו חששות רבים: איך אוכל לרקוד בלבוש המאסיבי המסורתי המיועד להופעה על במה? איך אעטה לגופי תכשיטים רבים כל כך, איך אתמודד עם שכבות האיפור הרבות ועם הפעמונים הכבדים שיהיו מלופפים לרגלי? היא חיכה ושתקה. בשבועיים שקדמו להופעה ייחלתי לכך שגורג'י תשנה את דעתה ואני אשיל מעלי את האחריות הרבה, אבל ככל שקרב המועד הרגשתי שאני מוכנה. גורג'י פתחה דלת לחדר קטן ובו בדים בוהקים וצבעוניים. הייתי צריכה לבחור תלבושת ותכשיטים והתרגשתי מכל פרט קטן. ביום המופע התקבצנו יחד. הבנות התכוננו, כל אחת בדרכה, בשקט מופתי. גורג'י סירקה את שיערי ואיפרה אותי בריכוז. הבטתי בפניה, בעיניה שיודעות כל כך הרבה. חשבתי על כך בכל פעם כשכרעתי לברך אותה, כשידי נגעה לקחת ולו רק מעט מן הידע שלה. רגע לפני העלייה לבמה, התקרבתי לרגליה של גורג'י, לבקש את ברכתה. אצבעות ידי שנצבעו באדום, מנהג קבוע בהופעות שנועד להבליט את יופיין למרחוק, התערבבו בצבען האדום של אצבעות רגליה. היא הביטה בי בעיניה, שעכשו נראו אף גדולות יותר עם האיפור השחור שבו הציפו אותן, וחיוכה השלו ביקש ממני רק להיות.



אורטל בתנוחת הטריבהנגי Ortal in the Tribhangi position

בהגדרת תנועות הרגליים וכלה בצעדים המסודרים לפי סדר, שעברו במשך הדורות כמסורת ממורה לתלמיד. גורג'י האב היה מגיע אחת לכמה חודשים ובוחן אותנו אחת אחת, מעיר ומחמיא באותה אדישות. הוא כבר היה מבוגר והליכתו איטית, אבל רגליו נראו חזקות.

שיטת הלימוד והצעדים נכתבו כטקסטים בין המאה ה־15 למאה ה־18 לספירה. אחד הטקסטים החשובים בהם הוא ה״נאטיה שאסטר״ה, שמחלק את הריקוד לשלושה חלקים: נריטה – הריקוד הטהור, שמתחלק



אקדמיה ברוקית אירופאית של אמברוני, צלם: ברטרה פישה
17e Academie Baroque
Europenne d'Ambronay,
photo: Bertrand Pichene



ההודים הרוקדים, צילום: ברטרה פישה
Les Indes Dansantes,
photo: Bertrand Pichene

הביאנלה למחול, ליון 2010 (9 בספטמבר עד 3 באוקטובר) Biennale de la Danse, Lyon

מנהל האמנותי של הביאנלה למחול בליון, ג'י דארמה (Guy Darme), בחר לקרוא למהדורה האחרונה שלה *הדרך* (Encore!). ואכן, רוח נוסטלגית ריחפה מעל הביאנלה. ברי השם מסמל געגועים וצורך לסכם דברים. תחושה זו מתקשרת לעובדה שזאת כנראה הפעם האחרונה שדארמה, שייסד את הביאנלה וניהל אותה מראשיתה וכן ייסד וניהל את המרכז למחול הנודע "מייזון דה לה דאנס" (Maison de la Danse), יורד מכיסאו אחרי למעלה משני עשורים והתקף לב אחד ומעביר את המושכות לדומיניק הרווה (Dominique Hervieu).

הרווה היא שותפה ללהקת מונטלבו־הרווה, שידעה הצלחה מסחרית בינלאומית וגם ביקרה בישראל פעמים אחדות. בעקבות מינויה

תקריב ענקיים ווידאו־ארט של דמויות דמיוניות. כאן הם השתמשו בצילומי ארכיון בשחור-לבן מנגטאות השחורים בשנות ה־40-30 של המאה הקודמת. בחלק מהצילומים הושתלו תמונות של רקדנים בתוך הדימויים החזותיים הארכיוניים. הרקע וההתרחשות מתקיימים בשלושה מפלסים, שמעצימים את הגודש האופראי של המחזה.

השבוע הראשון של הביאנלה דמה למסע במנהרת הזמן, שכיסה את מאה השנים האחרונות. המסע החל בפולחן האביב החדשני של ניז'ינסקי מתחילת המאה ה־20, בביצוע בלט מונטה קרלו, נמשך באייקון פוסט־מודרניסטי כמו טרישה בראון (Trisha Brown) והסתיים בפרמיירה של מאגי מארן (Maguy Marin) ובפוליטיקל מאדר (Brown Political)

(Mother) הרוקיסטית של חופש שכטר. במבנה הרטרופקטיבי השתדל דארמה לכלול עבודות המשקפות את הזמן שבו נוצרו ויצירות חדשות, שאולי יהיו חלק מההיסטוריה בעתיד.

בלט מונטה קרלו (Les Ballets de Monte Carlo), כמו להקות בלט גדולות מהשורה הראשונה, כמעט ואינה מגיעה לפסטיבלים בפריפריה בגלל העלויות הגבוהות. כאמור, בליון העלתה הלהקה את פולחן האביב (The Rite of Spring) שיצר ואצלב ניז'ינסקי (Nijinsky) לבלט רוס על פי המוסיקה החדשנית של איגור סטרווינסקי (I. Stravinsky). המחול שואב את תכניו מפולחן רוסי קדום מהעידן הפגאני, שבו נהגו להקריב בתולה כדי להבטיח את שובם של האביב ותקופת הצמיחה והפריון. שערווייה אדירה התחוללה בפרמיירה של פולחן האביב בפריז של 1913, בעיקר בגלל המוסיקה החדשנית. ככלל, אפשר לומר שהמוסיקה ניצחה. יצירה זו נשמרה טרייה לחלוטין, ואילו המחול שנוצר אז מעניין בעיקר בגלל היותו סמן בולט של המודרנה המתהווה, מעין אבן פינה מקבילה לעלמות מאביניון של פיקסו. היום אנחנו יכולים רק לשער איך נראתה ההפקה הראשונה. עבודת השחזור של מיליסנט הודסון וקנת ארצ'ר (Millicent Hodson, Kenneth Archer) שש שנים. גרסתם נחשבת לנאמנה ביותר למקור ונכללת ברפרטואר של ג'ופרי בלט, בלט האופרה של פריז, רויאל בלט ועוד. במחצית השנייה של

הערב העלתה הלהקה את אלטרו קאנטו (Altro Canto) של מנהלה האמנותי ז'אן־קריסטוף מאיו (Jean-Christophe Maillot). כזכור, בביקורה האחרון בישראל הופיעה בלט דה מונטה קרלו גם עם יצירה זו.

ציפורנים (Nelken, 1982) של פינה באוש (Pina Bausch) ותיאטרון המחול וופרטל (Dance Theater Wuppertal) היא עוד אבן יסוד במחול של המאה ה־20, לצד קפה מילר ופולחן האביב שלה. באוש, שמתה לפני שנה, היתה מהיוצרות החשובות של המאה הקודמת. לצערנו, הפסיקה לכלול את ישראל בלוח הסיוורים של הלהקה בעקבות הסכסוך עם הפלסטינים. דומיניק מרסי, הרקדן הראשי שלה שמשמש היום כמנהל האמנותי של להקתה, טוען כי באוש מעולם לא אמרה כי סיוורים שנקבעו בטלו בגלל סיבות פוליטיות.

הסתבר כי חלק ניכר מרקדני תיאטרון המחול וופרטל הם בני 50 ומעלה. הם רקדו אותם תפקידים שביצעו במקור לפני 30 שנה. פניהם נראים מוכרים מאוד, בעיקר הודות לסרטה הדוקומנטרי של שנטל אקרסן. הנה דומיניק בשמלה שחורה כלבי הזאב מקפיאי הדם, הנערה החשופה עם האקורדיון בשדה אין־סופי של פרחים והתהלוכות המתמשכות, כמעט מתנגנות מאליהן. הרקדן שביצע את "הגבר שאותו אוהב" בשפת הסימנים היה אז בשיא פריחתו. היום, כשהוא פושט את

החולצה, שריריו הם שרירי גבר מבוגר, אבל הוא מרשים אף יותר משום שלאישיותו יש משקל רב יותר. זאת ההרגשה שמעוררת כל החבורה המיוחדת הזאת.

התרומה האמריקנית החשובה ביותר להתפתחות המחול במאה ה־20, שענפיה ממשיכים להשתרג אל תוך המחול העכשווי, היא הפוסט־מודרניזם. מרבית היוצרים בתחום זה צמחו סביב כנסיית ג'דסון (Judson Church, NY), שהיתה לאסכולה בפני עצמה ולמוקד האוונגרד בזמנה. אחת מהפעילות בתחום היתה טרישה בראון, שלימים התמסדה ונהפכה לסמל המחול הפוסט־מודרני, בעיקר שמשום שבאירופה ממשיכים לקשור לה כתריום. בליון בראון העלתה עבודות מוקדמות שהוצגו בפארק ואילו על הבמה הציגה ארבע יצירות חדשות ובהן עבודה שיצרה בשנה שעברה, בהיותה בת 73. היא עדיין נמרצת, אבל כנראה סובלת מהפרעה קוגניטיבית מתקדמת. עם זאת, ביצירה מהשנה שעברה היו רעננות וחוץ שחסרו בעבודות קודמות שלה, שנכפה עליהן לפעול במסגרת התוויות של חוקים נוקשים, מקובעים, של התנהלות בחלל. אין להגיים בחשיבותו ההיסטורית של המחול הפוסט־מודרני, אבל רבות מהעבודות של שנות ה־60 קשה לתאר כמסעירות.

מי שחיפש מכת אדרנלין בפסטיבל קיבל מנה גדושה במופע שהעלה חופש שכטר, ישראלי

that are not dependant on social commands. Thus I could embark on my way in the area of Oriental Dance, with deep understanding of the women's oppression roots in society. Then the true celebration began. I set out on my way in the belly-dance world and found wonderful women dancing like Goddesses, who became my voyage companions. I gave lessons in big festivals in the country that exposed me as a dancer raising the consciousness to my work as a teacher and I became an important and welcomed part of this world.

Between the Worlds of Dance

Along with my increasing deepening in the field of belly-dance, I returned to improvisation. I made contact with a group of friends and together we explored improvisation in movement, live music on stage and in the studio. Returning to the world of contemporary dance and improvisation was filled with a wider recognition of my body and my internal self together with an ability to take apart large movement into small movement and the understanding of more delicate components in movement. The worlds of belly-dance and contemporary dance, of the natural movement and improvisation began connecting within me and permeating into each other. I discovered that the floor exercises were suitable also for improvisation whereas the belly-dance lessons received an additional volume of movement exploration stemming from the world of contemporary dance and improvisation. The dance has become full of complex details and relationships between the various body parts. The more I delved in what was happening in the body movement in its various components, I felt satisfaction with a simple organic movement and I had no need for demonstrating extroverted physical technique.

During my common work with the Improvisation Ensemble I met Shay Dayan, a gifted researcher and musician. Together we gave mutual courses of movement and music. In the seminars, which we named "On the Way Home", we investigated the

complexity and difficulty of being at the same moment present and alert. With his encouragement my voice opened-up and I began singing. I sang from the same places I dance: from being attentive to the movement of the voice within the body. The vocal channel was opened to me, connecting me to the deep worlds of the sub-consciousness.

The studying continued and the attention to breathing, to the internal space, the search for effortless movement received a particular reverberation and deepening in the Vipassana course I attended. Following it I was captured by the charms of Vipassana Meditation which I practice each morning and night to date. Following this course I felt that I was able to implement the physical insights relating to flow and effortless movement also in my private life. The dance and movement insights permeated also to my everyday life, to my relationship with myself and my surroundings. I deepened also the study about the body movement and its intelligent in the framework of the Feldenkreis Instruction course, where I found my movement mentor and where I received a scientific confirmation to the many physical experiences I have been exposed to along the years.

Crammed full with the knowledge I had acquired in my studies and the many hours of self-practice and a sense of inner peace I felt I was ready to create a work reflecting and combining the various world I had visited. The moment has come when I felt that the youth mission I had embarked with Arie Burshtein's blessing has reached its peak. The various world of dance I had been exposed to blended within me in a deep and complete manner. I felt ready to create the first dance creation reflecting it.

Three creations (2010) – The Portal Company Premiere

The Portal Company was established from experienced loyal dancers who had accompanied me in my work for

years. They were joined by additional dancers of various dance-field backgrounds. Thus began our mutual journey to the world of choreography and creation, which was good and significant as far as I was concerned. I created what was natural for me, the simple movements connected to ancient, rooted and tribal experiences that had dwelled within my body for years. I transferred them to the dancers by means of many rehearsals, as customary in the world of folklore, where movement internalization is via repetition. Repetition enables creating the magic through simplicity of movement, efficiency and accuracy.

The work with the dancers lasted a year, in which they underwent together a deep process of casting old habits and acquiring new ones. The learnt how to work as a group, as a tribe, when the dance serves not only the individual but also the entire group and what exists beyond it – that big movement that passes on to the viewer and feeds it with joy, vitality and significance. The show was first staged at the "Maholohet Festival" (Summer Dance) at Suzanne Dellal Center.

The company is currently working on staging a new creation, in the forthcoming summer, in which we will continue investigating the connection between the worlds of dance, the dance performance from a place of thanking and not pleasing, the possibility of dancing sensual belly-dancing from a place of internal freedom and joy, the effortless movement from a place of simplicity and accuracy and the extent of folklore relevance to our contemporary life.

Orly Portal choreographer, creator and dancer with 20 years of experience. Danced in Efrati's Kol Demama, in the Bat Sheva Ensemble and in Improvisation Ensemble, of which she is a member, that investigates the art of improvisation. Nowadays she is investigating Dr. Moshe Feldenkreis' theory, creates and dances between the worlds of dance.

ובתנועה. שכטר פועל עדיין במסגרת המחול העכשווי, אבל מארן ויתרה על המחול כפי שהוא מוכר לנו והיא עסוקה בתנועה שמשרתת אג'נדה אמנותית מושגית. שבעת רקדניה פועלים כנמלים עמלניות, באים ונעלמים בחטף לפני שהצופה מספיק למצמץ. חלקי סט מוסטים, משתנים, מוזזים ונגררים החוצה, עשרות פריטי ריהוט, לבוש ומזון מובלים ומוצאים באותה נחישות. כלים נשברים, כלים עוברים ניסיונות רפאות עקרים. אנשים נמלטים מפני מלחמה קרבה, נחבאים מסיוטים. הבמה רוחשת התנהלות תזזיתית וסצינות שלמות מתחלפות בתוך שניות. לאט לאט כל הפעילות הפכת מאיום קיומי גדוש אימה למין קומדיית מצבים, שבסופה שולחן עמוס במאכלים שהפכו לחיזיון כאוטי רווי חומרים, טעמים וצבעים, שכמו עוגות קרם נמרחים על גופות הרקדנים ועל הבמה כולה. הכל נגמר בקרשנדו, ורק משיירי המסך אפשר לנשום.

מארן מרבה לדבר באופן שוטף ומרשים על מקורות היצירה שלה. נושאים חברתיים תמיד העסיקו אותה – סוגיות כמו הגדרות תרבות, חמלה, קולוניאליזם ושימור זכר הנופלים והמושגים במחנות הנאציים. היא לא נזקקת למלים, כי האינטנסיביות עולה ופורצת מבפנים. מארן היא אשה מרשימה ביותר, נבונה ורגישה כמימוזה. יש בה צניעות מאוד לא מצויה, במיוחד בקרב יוצרי מחול. האוטנטיות שלה ניכרת עד לצמה המדובללת ששמוטה על כתפה ובכל הדרך האמנותית שעשתה בעשורים האחרונים.

מארן נחשבה מאז ומתמיד יוצרת רצינית ואף זכתה להוקרה מכל המובנים, אבל מעטים היוצרים שמצאו דרכים חדשות בעלות תוקף אמנותי פורץ גבולות לבטא את עצמם, במיוחד בשלב מתקדם של הקריירה שלהם. האשה הקטנה-גדולה הזו היתה האבן הנוצצת בכתר תוכנית הביאנלה שרקח דארמה לפני פרישתו.

יש לקוות כי בביקורה הבא בישראל נראה מהעבודות היותר מאתגרות שלה, אולי אחת מארבע האחרונות: *אומולד, טורבה, הא הא וסלבה*. עד עכשיו הועלו בישראל עבודות שמרניות יותר שלה, אולי מתוך ההנחה הפטריונית שהקהל הישראלי לא יבין יצירות מסוימות או שאינו בשל לכך. כל עוד יימנע מהקהל להיחשף לזרמים החדשים הללו, לא תהיה לו הזדמנות להכיר אותם ואולי גם לרחוש להם הוקרה.

אורה ברפמן עיתונאית ומבקרת מחול. החל מ-1982 היתה מבקרת המחול של העיתונים *כלבו* ו*דבר*. בתשע השנים האחרונות היא מבקרת המחול של *הירוסלם פוסט*. יצרה וביימה את הסרט *ברגליים יחפות* (1993), סרט דוקומנטרי על עבודתה של שרה לוי-תנאי. יו"ר ועדת פרטואר מחול של סל תרבות. מייסדת ועורכת של האתר "ריקוד דיבור".



Les Indes Dansantes, photo: Manon Milley

ההודים הרקודים, צילום: מאנון מיליי

שיצר. כמו בקירשל אוהד נהרין בזמנו, גם כאן חולקו לקהל אטמי אוזניים. על הבמה היו עשרות רקדנים ושמונה נגנים, חמישה מהם עם גיטרות חשמליות. רמת הרעש היתה נסבלת בקושי, גם למי שהשתמש באטמי אוזניים, ורמת האדרנלין היתה בהתאם. העבודה מורכבת מפרגמנטים, פיסות קצרות בעלות גוון פוליטי. התנועה עכשווית מאוד ולא אחת היא קרובה מאוד לזו של נהרין, בעיקר באנרגיות הרפטיביות והרוקיסטיות. הרקדנים חזקים ותנועתם סוחפת, אם כי נדמה שהערב פחות מהודק מ-Uprising ששכטר העלה במשכן לאמנויות הבמה בתל אביב. בניגוד לשכטר, יצירתה של מארן עוסקת בגודש

שרקד באנסמבל בת שבע וקצת בבת שבע עצמה והפך לא מכבר לילד הפלא של המחול באנגליה ובעולם כולו. יצירתו של שכטר *אמא פוליטית* (Political Mother) עוררה באזז וכך גם הפרמיירה של *Salves* מאת מאגי מארן (Maguy Marin), הכוריאוגרפית החשובה ביותר הפועלת כיום בצרפת. אורחים רבים, חלקם בעלי שם בתחום, באו לליון במיוחד כדי לראות את שתי העבודות האלה.

שכטר הוא היום כוכב על במת התיאטר דה לה ויל – המכה של פריז – *אמא פוליטית*, שהושקה לאחרונה, היא העבודה הראשונה באורך מלא

two worlds of dance: contemporary western dance and oriental dance. His reply was most significant for me, "Orly, if there is anyone who can combine between these worlds – it is you".

Like water permeating a rock

This is what Aryeh said and I went off equipped with knowledge and many experiences of intuitive movement. As of that moment I have stopped any other movement activity and devoted myself to the world of belly-dancing. My days were filled with self-practice, ceaseless study and exploration. I investigated the movement options at the pelvis joints, the connection between movement and breathing and the body weight and the pelvis. It turned out that materializing the option of putting the entire body weight on the floor is not that simple at all. Each organ has its story. At first I lay down on the floor for hour, allowing the weight of the hands, shoulders, head and pelvis rest on it. Then I began searching the quality of endless relaxation during movement. Gradually series of exercises and positions were formed and developed, implemented on the floor, while sitting or lying on the back. A series of repetitive movements, of a cyclic nature, was created, increasingly becoming smaller and more accurate with practice.

I began investigating and discovering the body water quality. In the course of practice, the body began being experienced as a large water container. Water is considered an emotional element: it is flowing, permeating, sweeping away, deep, adaptable, flooding and changing. Relaxation, the water's deep permeation into the floor and the ground, as well as the water's fluctuation during movement led me to deep physical and emotional experiences which evoked repressed memories and ancient emotions. The emotional dismantling and the flooding I experienced during this period led to

my coming to terms with myself and my body and ultimately to a great joy – to big moments of happiness from experiencing movement and full presence in the body.

A vivid and varying Treasure. The creative potential of the pelvis

After two years of introversion and a delightful exploration I met the father of my son; I became pregnant and continued that same movement exploration in a new and daily varying condition. Practice in the course of the pregnancy was a fascinating, deep and meditative process. I realized that the womb contains in it a vivid and varying treasure and I experienced the creative potential laying within our, the women's, pelvis.

My movement practice was affected and varied following the physical changes I had experienced and the insights I had acquired. I understood that the movement had to support and protect the abdomen and lower back area. These insights accompany me to date in and outside dancing: the ability to connect to creativity and fullness via the pelvis; the feeling that the belly is round and multi-dimensional (and not



flat) and the need to keep it soft and protected.

I also learnt to be mother to my son and to contain his feelings. I had to learn how to combine my practice in my new life – all that forced me to be more concentrated during practice and the lessons I took. Motherhood has been, and still is a significant stage in my life. The internal change I underwent affected significantly the manner of my work and the way I related to my body.

From the internal to the external

The experience that commenced on the most intimate lever, on the carpet in my living room, sought to emerge. I began performing and exposing what I had discovered about myself and belly-dancing. I performed solo parts "From the Belly" I created for the Gevanim Bemakhol Festival, (1997), and Acco Festival (1996), together with some senior musicians in Israel. I also performed in Israel Festival with the distinguished musician Omar Faruk and "Bustan Avraham" band. These experiences, the encounter with talented musicians, creating choreographies and improvisation on live shows were a big and exciting



achievement. The entire culture I had absorbed and the movement experiences I investigated received a different, accurate expression. The work with these rare musicians allowed me to demonstrate virtuosity on the stage and feel as if my body were a musical instrument.

Along with these empowering experiences, I had some confusing and uncomfortable experiences at a few private events performances. These experiences evoked in me repulsion and resistance to belly-dance and there were times I felt despicable and impure after a performance. At that time I felt that the viewers were demanding and they expected me as a belly-dancer to grant them satisfaction and entertainment. I did not always connect to the message conveyed by a belly-dancer, who dances in order to please the audience, both men and women, who desires to be the best, sexier than all her friends and desired by all men. These performances, which have been held on a non-professional

stage where there is no clear line between the dancer and the audience, were harsh experiences. I felt as if I were confined in sweet sticky honey in front of the viewers' desiring eyes.

These experiences evoked many questions regarding the essence of my being a belly dancer. I asked myself whether I was in the right field. Coping was not simple since I was attracted to the dance itself and the vibration in my body. However, I did not connect to what came along with the performance before an audience. I did not connect to the provoking costumes and the physical exposure common in this area. I felt a big gap between the empowering experience I had through the intimate movement of belly-dance and the sense of humiliation I felt after performances of this sort. I wanted to bring to the audience the physical and emotional depth I experience while dancing, however I felt that I did not always know how to protect myself against the exigent audience. The concept according to which a belly-

dancer should please the audience observing her confronted me with a painful situation rooted in our society on a much wider level – women are required to please men and satiate their caprices.

Confused and puzzled in view of the conflict that evoked within me I continued learning and exploring, deepening the movement and understanding its physical and emotional, feminine and sensual source. I hardly performed as a belly-dancer, and when I gave a performance on a stage, far away from the audience's desiring eyes. The more I deepened my investigation and understanding of what was occurring within my body, the confusion and embarrassment blurred till they disappeared. Furthermore, the moment I could see myself as part of these women to whom social conditions caused pain and I began feeling compassion towards them and identifying with them, I was able to break the frameworks and become a free, sensual and rooted person related to culture and depths

Contemporary Belly Dancing - Creation Processes

Orly Portal

dancer, the Arabic music was replaced by classical Western music.

Internal Gushing out of Intuitive Movement. A Frameless Framework

Having completed my high school studies at the Jerusalem Academy of Music and Dance I joined the Kol Demama (Voice Silence) Company (1997-1990), directed by the choreographer Moshe Efrati. Efrati, a creator of Sepharadi origin (Jew of Spanish origin), created works combined of classical ballet and modern dancing, using Spanish music in some of his works. Already at that time I felt a strong connection to the oriental musical motifs and I connected well to the intensity and sensuality in the special movement of his works. At the end of three years I joined the Bat Sheva Ensemble, directed by Ohad Naharin (1990-1992).

My connection to the world of improvisation and contact began when the choreographer Aryeh Burshtein came to work with the Bat Sheva Ensemble and selected me for the solo work he created. Following the work with Burshtein I decided to take

a courageous step; I left the Bat Sheva Ensemble and stopped practicing classical and modern technique in favor of investigating natural movement and intuitive flow stemming from being attentive to what occurs to the body from within. I was unable to take apart what I was dancing or fully understand the movements, but I could sense the internal gushing out of intensive and satisfying intuitive movement, in levels I could not feel before. My soul went free, sometime in a beastly wildness and sometimes with tenderness and pleasure as even with an accuracy experience similar to the one characterizing war arts and ancient movement.

The shift was very challenging. From a very demanding daily work at a troupe – The Bat Sheva Ensemble and KolDemama – following five consecutive years of performances, enhancing the physical fitness and strengthening the muscles, I moved to a frameless framework. I was afraid to lose the technique I had built along the years, I feared to give up the classical physical knowledge I had acquired, I feared the unknown. Thus I had to create for myself a different working framework of daily practice and I built a set of exercises to support the dance

and maintain the body. My body began changing, its muscles softened and its shape modified. For three intriguing years I moved along Arie, learning from him and together with him. Once a month we staged, together, contact-improvisation performances at Suzanne Dellal Center. This is how I studied the art of improvisation on the sate at its full intensity.

Upon the end of the third year of our common mutual work we went together to an improvisation get-together in Toscana, Italy. With additional twenty other movement-lovers we explored improvisation in movement at the studio and the city alleys. Of all places it was there, at Roccatederighi Village, that my strong passion emerged within me to dance and investigate belly-dancing. While everybody was improvising in the streets I found myself secluded in the studio, putting on classical Arabic music and dancing lying down, shaking the water in my body and particularly the water in my pelvis. Thus I understood I had a great passion in me to explore belly-dancing. I felt that I returned home.

On the way back home I told Arie that I had a vision of combining between the



כל הריקודים של אורלי פורטל ולהקתה, כל הצילומים: דפנה טלמון
All pictures of Orly Potral Dance Company, all photos: Dafna Talmon

Since childhood I have been exposed to the Arabic culture. I lived and breathed its music, voices, reminiscences and dances. Since then, I have walked away and returned, responded and retreated, moving back and forth into this culture and away from it to the point where I learnt how to blend within me the Orient and the West and how to combine into the body and the soul what I learnt with what I had already known. The amalgamation has generated an entire dance show, comprised of three works of art. The performance was created for a dance troupe established particularly for this project: "Portal Company: Between the Worlds of Dance". In this article I chose to relate and to recall, together with you, the path I went through and the major stations I visited on the way to creating the show and establishing the dance company.

Sounds of Childhood

I grew up in a neighborhood whose entire residents were of North-African origin. I experienced the place as if it were a Moroccan village where time had stopped, surrounded by simple people, family people living according to the customs and culture they had

brought with them from the remote Atlas Mountains.

My love for dance and music I absorbed there, at my parents' home. I remember the Haflas (traditional Moroccan festive meals) my father held at home. He was a music-lover and though he led a simple and modest life he never relinquished qualitative music. My childhood memories are accompanied by the sounds of musician bands my father invited to the festivities he held. They played traditional Moroccan music and classical Egyptian music, obviously with special emphasis on the

songs of Umm Kulthum. Sometimes, I would join my father and sing duets in Arabic, in a question-answer form, or watch the women dance. This is how I grew up, in an environment abounding in contradictions between life laden with daily hardships and rising of the soul when listening to the sounds of the Arabic Music.

In my youth I decided to leave this cultural world behind me. I left "the village" and moved alone to the big city to study at the Jerusalem Academy of Music and Dance. While I was being trained as a classical ballet and modern

Table of Contents

On the cover: *Otros*, Compass
Dancer: Michal Natan
Photographer: Yogev Amrani

Dance Today

The Dance Magazine of Israel,
Issue no. 19, January 2011

Editor:

Dr. Ruth Eshel

reshel@research.haifa.ac.il

Contributing Editors: Dr. Ruth Eshel,
Nava Zuckerman, Dr. Dan Ronen,
Yonat Rotman, Sari Katz-Zichroni,
Einav Rosenblit, Ronit Ziv

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

E-mail: tmu-na@tmu-na.org.il

Subscriptions and Sales: Tmuna Theatre
box office, Tel: 03-5629462

Eshel.ruth@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

Editors' Note | 1

Raising the Curtain 2010 | Gaby Aldor 3

Creation in the junction between the authentic
and the renewed: a personal story | Ruth Eshel 7

Contemporary belly dancing - creation processes | Orly Portal 10

Ideologies, concepts and dance: Mary
Wigman and Zionist Dance | Dana Miles 14

Interview with Nadya Timofeyeva | Sharon Tourel 17

Interview with Valery Panov | Michal Rosenzweig 20

Interview with Alexander Alexandrov | Sharon Tourel 23

A 90 degree rotation in the hip joint, is that so?
Qualitative frequent directions for movement as
against Options of kinesiology and bio-mechanisms
of the body | Hila Covrigaro-Pinhasi 25

What does the body know? About the body's
intelligence and the unity between the body and
the spirit in the Buddhist theory | Einav Rosenblit 27

"Let there be light" – Reflection on a
turning point in the work of creation | Ronit Ziv 30

A gesture, a word, dance: the word-dance relationship
in the works of Trisha Braun and Bill T. Jones | Alice Dor-Cohen 33

What's between contemporary dance
and humanistic education | Ran Brown 39

Movement literacy | Shlomit Ofer 44

Premiers July-December 2010 | Adva Keidar 49

Dancing to a different rhythm | Ortal Cohen 54

London – Talks about ballet – Fall, 2010 | Liora Bing-Hiedeker 57

Dance Biennale, Lyon 2010 | Ora Brafman 60

Contemporary belly dancing - creation processes | Orly Portal 67

Table of Content (English) 68

כתב העת מחול עכשיו מברך את הוצאת הספרים החדשים בעברית



טרפסיכורה בסניקס

מחול פוסט-מודרני
סאלי ביינס
מאנגלית: ניב סבריאגו
400 עמ', 114 ש"ח
אסיה הוצאה לאור
asia011@netvision.net.il
לפרטים נוספים: מרב שאול
050-7400317

נע ללמוד

שילוב תנועה בהוראת
תכנים לימודיים בגן
ובכיתות הראשונות
בבית הספר היסודי
רחל שגב-טל, רינת גילי
מחיר 40 ש"ח
הוצאת מכון מופ"ת ותמה
www.bookme.co.il
03-5580111

מחול כאמנות במה

אסופת רשימות על
מחול, מ-1581 ועד ימינו
ערכה סלמה ג'ין כהן
מאנגלית: ניב סבריאגו
400 עמ', 114 ש"ח
אסיה הוצאה לאור
asia011@netvision.net.il
לפרטים נוספים: מרב שאול
050-7400317

Shoulder Dancing כתפיים רוקדות



**Ruth Eshel's film about her life-work with
Eskesta and Beta Dance troupes**

הקרנת הסרט **כתפיים רוקדות** (52 דק') בבימויה של רות אשל ושיחה עם היוצרת
ניתן לקיים יום "מחול אתיופי" שיכלול הקרנת הסרט **כתפיים רוקדות**,
הרצאה על תהליכי יצירה למחול אתיופי עכשווי, סדנת ריקוד כתפיים והופעת להקת ביתא
לפרטים: eshel.ruth@gmail.com