

גליון מס' 21 | דצמבר 2011 | מחיר 45₪ | ISSN 1565-1568

החולצה

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel



ספרים חדשים!

ואיך רוקד גמל? גבי אלדור

סיפורה של משפחת אורנשטיין שהביאה איתה מגרמניה לישראל את מפעל חייה: המחול. האם מרגלית פתחה את הסטודיו הראשון למחול בתל-אביב בשנת 1922 והתאומות יהודית ושושנה רקדו ויצרו מהפכה בתחום התנועה והמחול המודרני בארץ ישראל.

גבי אלדור, נכדתה של מרגלית ובתה של שושנה שגדלה בסטודיו אורנשטיין ברחוב אחד העם בתל אביב, מספרת את סיפור חייהן וחיינו של יעקב אורנשטיין שהיה ארכיטקט חדשני בתל-אביב בת הזמן. אלדור מספרת את סיפורם בעזרת מכתבים ויומנים. הוצאת רסלינג, 222 עמ'.

בתמיכת מרכז הספר והספריות בישראל, המפעל לספרות יפה בסיוע משרד התרבות והספורט.



ריקודי-עם בישראל דן רונן

הספר "ריקודי-עם בישראל" הוא ניתוח מעמיק ומקיף של תופעת ריקודי-העם בישראל; ניתוח המציג את היקף התופעה, את הרקע לצמיחתם של הריקודים, את שורשיהם במסכתות החגים בקיבוצים, את תפקודם ומשמעותם התרבותית, החברתית והאידיאולוגית-ציונית, "אז והיום".

מטרת הספר אינה התרפקות על העבר בנוסטלגיה, אלא ניתוח תופעת ריקודי-העם בישראל בפרספקטיבה היסטורית הן מנקודת מבטם של יוצריהם הראשונים והן מנקודת מבט של ימינו. נאמר כי "המחול הוא מיקרוקוסמוס של תרבות" וריקודי-עם אפילו יותר. הוצאת כרמל, ירושלים. 238 עמ'.

בתמיכת מרכז הספר והספריות בישראל, המפעל לספרות מחול בסיוע מינהל התרבות/המחלקה למחול.



דבר העורכת

כתב העת מחול עכשיו פותח את שערו בנדיבות ליוצרים כותבים. מעניין אותנו לדעת מה חולף במוחם, אילו דימויים מעניקים להם השראה, מהן ההתלבטויות שמעסיקות אותם. במלים אחרות, אנחנו מבקשים להאיר את התהליך היצירתי באופן דו־שכבתי. איננו מסתפקים במה שמתחולל ברובד החיצוני, על הבמה, אלא שואפים לשקף גם את הנעשה ברובד הפנימי – במוחו ובדמיונו של היוצר. על כך כותבים רונית זיו, ענת שמגר, הלל קוגן, ליאו לרוס, שירה מדוצקי, דינה זיו, דפי אלטבב, עירד מצליח וגלית ליס. בראיון שערכה טליה פרלשטיין עם יוצרות מהמגזר הדתי מתוארים דימויים שונים מאלה שמעסיקים כריאוגרפים חילונים.

מכאן עולות תהיות על אופן הלימוד של הקומפוזיציה – אותו מאגר ידע שמציע אפשרויות לתרגום הרעיון או הרעב לתנועה לממדים של חלל, זמן, כוח וצורה. שאלת השאלות היא היכן הגבולות שמציבים המורים לעצמם בדו־שיח בינם לבין התלמיד. על כך במאמרים של אריה בורשטיין, יעל ונציה, אפרת מזור, הניה רוטנברג וורדה למברסקי. שתי האחרונות מראיינות את המורה הוותיקה אריאלה פלד. מהקצה השני של העשייה היצירתית, הן הנראית והן האצורה במוחו של היוצר, מצויה יצירה מסוג אחר. זוהי עשייה משלימה, ששואלת שאלות ורואה דברים באספקטים היסטוריים. כוונתי למחקר, לתיאוריה ולניתוח. אני מאמינה שהאחד מפרה את השני, אבל עדיין לא השכלנו לשלב בין השניים כדי ליצור עוצמה גדולה יותר. משה צוקרמן ודן רונן כותבים על יצירתיות בכלל, עינב רוזנבליט מאירה את הסוגיה של תהליכי יצירה במחול לפי תורת הזן מתוך התמקדות ביוצרות תמר בורר ומיה דונסקי. עינב קטן מנתחת את שדה 21 של אוהד נהרין.

מחקר מקורי המתפרסם בכתב העת הוא המאמר של יונת רוטמן בעקבות גילוי חליפת מכתבים בין תהילה רסלר ופרנץ קפקא. לראשונה מתפרסם מאמר על תולדות ריקוד הבטן בישראל, בעקבות ראיון שערכה יעל מירו עם רחל מילשטיין.

הגות מחול אפשר למצוא במאמר של אקים לבוביץ' ווילינסקי, שתורגם מרוסית על ידי אדה דוברובצקי ומלווה במלים מאירות של ליאורה בינג היידקר. בגיליון עשיר זה מתפרסמים גם ראיון שערכה שרון טוראל עם פסנתרנית שעלתה מברית המועצות לשעבר, רשימה של גבי אלדור על פסטיבל מונפלייה וסקירות של בכורות וספרים חדשים.

רות אשל
עורכת

יצירתיות - מחשבות על הקשריו ההיסטוריים-תרבותיים של מושג שגור בפי כל | משה צוקרמן **3**

הרהורים על הכשרת רקדנים ליצירתיות | דן רונן **7**

אינטימדאנס 2011, תיאטרון תמונע - יוצרים כותבים | הלל קוגן, ליאו לרוס, שיר מדוצקי, דינה זיו, דפי אלטבב ועירד מצליח **9**

להיענות לאידיעה: תהליכי יצירה במחול לפי תורת הזן | עינב רוזנבליט **14**

ריקוד בודד מול סביבה | ענת שמגר **18**

"אמנות כמו חיים" - ביצירה עם כתוביות | רונית זיו **23**

יצירתיות במגזר הדתי - מכללת אורות | טליה פרלשטיין **26**

הרהורים ומחשבות בתהליך היצירה של המופע גילה | גלית לוי **31**

מה אנחנו מלמדים כשאנחנו מלמדים מחול? ומה עם קונטקט-אימפרוביזציה? | אריה בורשטיין **34**

מחשבות על הנחיה בקומפוזיציה - ראיון עם יעל ונציה | אפרת מזור ויעל ונציה **38**

כל שיעור צריך להיות חוויה, כאילו לא יהיה עוד שיעור - ראיון עם אריאלה פלד | ורדה זהבי-למברסקי והניה רוטנברג **41**

הסך הכל של המרחב פורץ מעבר לסכום חלקיו - על שדה **21** לאוהד נהרין וחברי להקת המחול בת-שבע | עינב קטן **44**

שלושה מכתבים לתהילה רסלר | יונת רוטמן **48**

אקים לבוביץ' וולינסקי | ליאורה בינג היידקר **52**

קצות הבהונות | אקים לבוביץ' וולינסקי **53**

דיוקן: רוזיקה פויגלמן - פסנתרנית מלווה למחול | שרון טוראל **55**

"העובדה שהעזתי להופיע" - שיחה עם רחל מילשטיין, חלוצת רקדניות הבטן בישראל | יעל מירו **56**

על צמיחתה של התנועה לריקודי עם בישראל | יזרעאלה כהנא **60**

בכורות יוני 2011 - דצמבר 2011 | אדוה קידר **61**

מונפלייה, כלומר, מונטאגרי - יולי 2011 | גבי אלדור **67**

71 Three letters to Tehila Rössler | Yonat Rotman

72 Table of Contents (English)

בשער: קלרה מאת יורם כרמי, בלט ירושלים
רקדנית: נדיה טימופייבה
צילום: רבקה נתן-קובלסקי

מחול עכשיו

כתב עת למחול, גיליון 21, דצמבר 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 רונן, יעל מירו, שרי כץ-זכרוני,
יונת רוטמן, עינב רוזנבליט, רונית זיו
עיצוב גרפי: דור כהן
עריכה לשונית: רן שפירא
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
מכירות: קופת תיאטרון תמונע
03-5629462, באמצעות כרטיס ויזה
למוסדות: תיאטרון תמונע (דגנית - ניהול
כספים), 03-5611211 שלוחה 5
dganit@tmu-na.org.il
כתב העת יוצא לאור בתמיכת:



מועצת הפיס
לחברות ולאמנות



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

יצירתיות

מחשבות על הקשריו

ההיסטוריים-תרבותיים

של מושג שגור בפיו כל

משה צוקרמן

גאוני או מדען גאוני) או כבעל הישגים עילאיים בתחומים אחרים. טרנספורמציה זו לא נוצרה יש מאין, אלא נבעה בעיקרה מאידיאליזציה של תפישת האינדיווידואל בעידן המודרני, תפישה ששיקפה היטב את הסתירה ההכרחית שהתגלמה באותה אידיאליזציה עצמה: אותו עידן שהחל מזמר בקולי קולות את שיר ההלל לאוטונומיה של האדם היחיד (הנאור), הוא גם שיצר את התנאים החברתיים לעיקורו של האינדיווידואל מן האינדיווידואליות שלו. ראשי התיבות f.a.e. (frei aber einsam) – חופשי אך בודד) – סיסמתם הנודעת של הרומנטיקנים הגרמנים, זכו לתוספת משלימה בדמות היפוך הווריאציוני של האותיות, היינו e.a.f. (einsam aber frei – בודד אך חופשי), על ידי הרומנטיקנים עצמם. שילוב זה משקף היטב את יחסם השניוני של אנשי הרוח בני התקופה לקשר הסבוך שבין חירות ובדידות, שהחל לקרום עור וגידים עם פרוש העידן הבורגני על מכלול גילומיו החברתיים, הפוליטיים, הכלכליים והתרבותיים. בהתאם לספירה שבה פעלו החילו הרומנטיקנים הגרמנים את סיסמתם בעיקר על תחום הרוח והאמנות: הגאון היוצר (והלא מובן בתקופתו, כמתבקש) הוא בודד בחירותו – חירותו נקנית לו בבדידותו. אך נדמה כי סיסמה זו צופנת בחובה (מבלי דעת, מן הסתם) תחושה רווחת ביחס לדבר מה כללי יותר: החדווה לנוכח תהליך האינדיווידואליזציה של האדם, כפועל יוצא מהחירות הפוליטית (הפורמלית) אשר לה זכה, מחד גיסא, והחרדה מפני הניכור החברתי הולך ופושח כתוצאה מאותו תהליך אינדיווידואליזציה עצמו על אידיאולוגיות החירות הליברליות למיניהן ומנגנוני הדיכוי שנוצרו מאופן הייצור החדש, ואשר היו כרוכים אף הם בתהליך של "הפרטת" האדם, מאידך גיסא. היחיד אשר ניצב נפעם אל מול תפארתו הנשגבת של הטבע

לקיומו ולהמשך קיומו, יצירת התנאים – קרי, מעשה היצירה ככה – הופכת לממד בלתי נפרד ממהותו של האדם, ממד דומיננטי בזהותו העצמית. יש להדגיש את ההיבט החומרי של תובנה זו. התרבות, המשתבחת בעצמה, נוהגת להבליט את היות האדם "מותר מן הבהמה", כדברי קהלת. לא פחות חשובה מכך היא דיאלקטיקת ההכרה המשלימה, אשר לפיה אם אין קמה, אין תורה (כשם שאין קמה, אם אין תורה). אם ממירים את תפישת התורה, במובנה כדברי אלהים חיים, במושגה כיכולתיו המנטליות, האינטלקטואליות והרוחניות של האדם, הרי שפרדיגמת היצירה – כאטריבוט מובהק של הקיום האנושי – נשמרת בכל מקרה: הבסיס המטריאלי לקיומו של האדם, המותנה בפועלה של הדעת האנושית; והדעת האנושית, על תולדותיה התרבותיות השונות, המותנית בהקשרים המטריאליים של קיום האדם, אינם אלא מעשי יצירתו הציוויליזטרית של האדם. האדם אינו יכול שלא להיות homo faber, וככה הוא ניחן, על-פי מהותו, באיזשהו ממד של יצירתיות.

אבל העידן המודרני – ובתוכו במיוחד התקופה הרומנטית – לא הסתפק בתפישה כוללת זו על יצירתיותו של האדם, ולחלופין על מהותו של האדם היוצר: הוא העלה לגדולה את מושג "הגאון" והעמיד אותו במרומיה של הייררכיית היכולות והכישרונות האנושיים. אין זה שהמודרנה בגדה בכך בתפישת ה-homo faber. ככלות הכול, המונח הצרפתי génie (והגרמני Genie) נגזר מן המקור הלטיני genius, שפירושו "בורא" או "יוצר"; רק בשלב מאוחר יותר נתווספה למושג משמעותו כ"כישור" או "כישרון" אישיים, ודרך פירוש חדש-יחסית זה, להגדרת הגאון כאדם בעל כוח יצירה רוחני יוצא דופן (למשל, אמן

המושג "יצירתיות" צופן בחובו רובדי משמעות השונים ונבדלים. שלושת ההקשרים שבהם מועלה שם העצם "יצירה" במילון אבן-שושן, מורים על כך בבירור: יצירה מופיעה כמעשה בריאה, עשיית דבר חדש; כמפעלו של סופר או אמן, תולדת עשייתו של בעל הכישרון הייחודי בתחומי האמנות למיניהם (קטגוריה שאינה נפרדת מהקודמת); אבל גם, וחשוב לעניין הנדון כאן, כתוצר של מלאכה, של עבודה במובנה האומנותי גרידא, פרקטיקה של עשיית אובייקטים שימושיים. המונח homo faber, ששימש בעידן המודרני לקביעת מהותו של האדם במובנה האנתרופולוגי, הקנה לכך ביטוי גורף וממצה: האדם באשר הוא אדם הינו יוצר יוצר מעיקרו. המודרניות של מושג זה התגלמה, בין היתר, בניסיון להבחין את האדם המודרני, כמי שמשנה באורח פעיל את סביבתו, מהאדם הסביל של עידנים קודמים – לא רק צליין פסיבי הנע ונד בעולם (viator mundi), כתמונת האדם בימי הביניים, אלא גם מי שיוצר את העולם ושולט בו (faber mundi), כפי שהחל האדם להצטייר בתרבות המערב מאז תקופת הרנסנס. אפשר, כמובן, לחלוק על הבחנה זו ולטעון כי האדם היה מאז ומעולם יוצר עולמות חדשים משעה שהחל לשלוט בטבע על דרך עיבודו. הרי אין ציוויליזציה ותרבות אנושיות ללא השתלטותו ההיסטורית של האדם על הטבע ועיבודו הבלתי פוסק, בבחינת יצירת התנאים ההכרחיים לרפרודוקציה החברתית של האדם.

הסיפור המקראי מצביע על כך באורח שאינו משתמע לשתי פנים: גירושם של אדם וחווה מגן עדן מלווה בקללה (שאינה אלא מהותו הציוויליזטרית של האדם), כי בזיעת אפו יאכל לחם. כלומר, יהיה עליו לעבוד אם ירצה להתקיים ולשרוד. באשר לקיומו של האדם מותנה ביכולתו לייצר את התנאים

אצל קספר זויד פרידריך (בודד אך חופשי על פסגת ההר), הוא גם אותו יחיד שזרעי התחושה הטרום-מודעת באשר למשמעות שליטתו התעשייתית של האדם בטבע, להשלכותיה על חירותו של האינדיווידואל המודרני ובעיקר על צורת שעבודו החדשה (חופשי אך בודד בתוככי חברת ההמונים) כבר נטעו בו.

הבלטת האינדיווידואליות הזאת של הגאון היוצר דווקא בעידן, אשר חרף האידיאליזציה של האינדיווידואל דאג לאינטגרציה הולכת ונוברת של היחידים בתוככי המנגנונים החברתיים והפוליטיים של חברת ההמונים המודרנית, נבעה, לא מעט, מהצורך להתקומם נגד מה שהמנגנונים הללו חוללו: דווקא בשל הסטנדרטיזציה של החיים הבורגניים והאונימיזציה של הפרט, שכביכול "הוענקו" לו באורח מהפכני כל התנאים לשימור האינדיווידואליות שלו, גאה הצורך בדמויות החורגות מעבר לסטנדרטים המנומרים. דמות הגאון לא היתה אפוא רק דמותו של אדם מוכשר באורח חריג, אלא גם משטח הפרויקציה לחלומות ומאויים פרטיים, שהחיים המודרניים החלו מונעים יותר ויותר את מימושם (דווקא משום שהבטיחו את המימוש שלהם לכל). לא בכדי צומחת בתקופה זו קטגוריית האמן המבצע הווירטואוז, בדמותם של פרנץ ליסט, פרדריק שופן וניקולו פגניני – שלפחות במקרה של ליסט ופגניני הערצת מאזיניהם והמוניטין שיצאו להם העלו אותם למעמד ציבורי-תרבותי בר-השוואה למעמדם של מוככי-פופ במאה ה-20.

תופעה זו היתה כרוכה בבעייתיות רבת-השלכות, שנבעה בעיקרה מדיאלקטיקת היחסים בין היוצר, המבצע, היצירה והיצירתיות. פגניני עשוי לשמש כאן דוגמת-משל לעניין זה: ברליוז חיבר, כידוע, את *הרולד באיטליה* בהזמנת פגניני, אך משנכתבה היצירה סירב פגניני לנגנה מכיוון שתפקידה של הוויולה בתוכה נראה לו פחות-ערך, לא וירטואוזי דיו. אירוע זה מעיד, כאמור, על דפוס מעניין בדיאלקטיקה של העולם המוסיקלי בעידן הרומנטי-הבורגני. הערצת המלחין הגאוני – אשר אותותיה ניכרים בבירור בכך שבטהובן, עוד בחייו, הפך לגיבור תרבות בגרמניה – מוצאת את מקבילתה המשלימה בסגידה למבצע הווירטואוז. ככל שהפירוטכניקה של הנגינה הווירטואוזית השתלטה יותר ויותר על הקהל (ההולך ונעשה צרכן של תרבות), כך גברה תלותו של המלחין במבצע. בטהובן עדיין יכול היה לגעור בכנר שפנה אליו, בטענה שהקונצ'רטו לכינור שלו יוצר בעיות אצבוע חמורות, באומרו: "מה מעניינות אותי האצבעות שלך!" ברהמס כבר נועץ בכנר יוזף יואכים ביחס לתפקידו של הכינור בקונצ'רטו שהלחין לכלי זה, ואף הכניס בו שינויים בהתאם להנחיות הכנר. אבל בעוד שברהמס הקפיד על שמירת ההיגיון הפנימי של היצירה, על תכניה ועל הארגון של חומריה, ניכרת אצל מלחינים אחרים בני אותה תקופה אוטונומיזציה גדלה והולכת של

הווירטואוזיות, אשר הופכת לטכניקה מייצרת אפקטים לשמה. נדמה שפגניני – אשף כינור יוצא דופן גם במנחי עידן הווירטואוזים – תרם באמנותו ובהווייתו הייחודית כמבצע, יותר מכל אמן אחר (למעט, אולי, ליסט), להתפתחות זו. נגינתו המכשפת-במכוון הלמה היטב את הפטישיזציה של ההיקסמות ממנה: התפעלות משתנתת מביצוע אקרובטי רב-פעלולים של מה שאינו מצדיק, על פי תכניו, את הברק הפירוטכני. האין בסגידה ליכולת לוליינית זו כדי לסמן משהו מההיגיון הפנימי הטמון בתקופה שבה הסגידה הפכה לחילונית? האינדיווידואל, שזכה זה עתה לאידיאולוגיה החברתית שלו והיה זקוק לאל חדש שימלא את מקומו של האל שנרצח, התאווה למשהו שיאפשר לו להתעלות מעל הריק המנוכר של עולם ללא אל, עולם שקסמו הוסר ממנו. והנה הופיעה לפניו דמותו של מי ש"כרת ברית עם השטן", מבשרה של דת חדשה, דת הווירטואוזיות: האידיאולוגיה של הביצוע על חשבון התוכן. והרי ניתן לשאול: קטעי הארפג'יו של הוויולה בחלק האמצעי של הפרק השני ב*הרולד באיטליה* – רגע מופלא של התמזגותו של הרולד בשירת הצליינים, הרמוניה קסומה מאין כמוה של האינדיווידואל המשוקע בהווייתו האובייקטיבית בלי לאבד שמץ מהסובייקטיביות שלו – מה להן ולתביעות הנרקיסטיות של פגניני ליתר וירטואוזיות ביצירה?

שאלה זו אינה יכולה להישאל בלי להביא בחשבון את ההקשר ההיסטורי של האנקדוטה הנדונה כאן באורח פרדיגמטי. שכן, כשם שהעידן המודרני, כבר בראשיתו, מעלה לגדולה את האמן-המבצע, את הווירטואוזיות המקנה לו את ההון הסימבולי שלו ואת סגידת הקהל, המשליך עליו ועל יכולותיו הייחודיות את מאוייו הכמוסים, כך גם זוכים האמן היוצר, יצירתו ורוממותם התרבותית-החילונית למעמד חדש, שונה מעיקרו ממעמדם של יוצרים למיניהם ויצירותיהם הידועות בעידנים קודמים. אין זה שהחוויה האסתטית והערצת היופי לא היו קיימות לפני כן – הן היו קיימות (עם השינויים התדירים שהתחוללו בהן) מקדמת דנא. מה שהשתנה בעת החדשה, ובעידן המודרני בפרט, הוא מעמדו של האמן ויצירתיותו ומעמדה של היצירה ומופתיותה, כלומר, הסטטוס החברתי-התרבותי של היוצר והיצירה והערך הציבורי שהוקנה להם. שייקספיר, רמברנדט ובאך היו יוצרים ידועים בתקופתם, אך למעמדם האיקוני, להערצתם כ"גיבורי תרבות", זכו רק בעידן המודרני, שבו גם זכו יצירותיהם לקוניזציה תרבותית שלהן ולדירוגן כ"נצחיות". מבחינה זו, הקונפליקט האנקדוטי בין פגניני וברליוז מורה על משהו עקרוני, החורג מעבר לתביעותיו הקפריזיות של הווירטואוז המהולל: כשם שבטהובן אינו מעסיק את עצמו בבעיית האצבעות של הכנר המתלונן בפניו על קשיי הביצוע של יצירתו, גם ברליוז אינו יכול להרשות לעצמו להיענות לדרישותיו

של פגניני, ככל שאלה עומדות בסתירה לאופיה של יצירתו וקפירות את ההיגיון האמנותי המונח ביסודה. במלים אחרות: ברליוז עומד קטגורית על האוטונומיה של יצירתו אל מול דרישות המבצע, נחמות הקהל והתערבותו של כל גורם חוץ-אמנותי אחר העלול להופיע כבעל "תביעות" כלפי היצירה. הדברים אמורים במסקניות הצורנית המתגלמת ביצירה בבחינת ציות בלתי מתפשר לכללי המשחק של המעשה האמנותי, ברצינות כורחנית הנובעת מהיענותו של היוצר לחוקים האימננטיים של האקט האמנותי. אלה הם המקנים ליצירת האמנות את ההיגיון הקומפוזיטורי שלה – וליוצר את "חירותו". ברור, אפוא, שממד זה של אוטונומיית האמנות אינו תלוי ברצפיית היצירה על ידי הקהל, אלא אך ורק בצורך (בלתי מותנה בגורמים הטרונומיים כלשהם) של האמן לציית לתביעותיה הפנימיות של היצירה – ל"חוק התנועה של החומרים האמנותיים", כלשונו של אדורנו.

גם פוסטולט האוטונומיה של האמנות לא התגבש במנותק מדפוס התכוונותה המרכזי של המודרנה בכללה: כתולדה של המהפכות ההיסטוריות הגדולות (התעשייתית והצרפתית), אך לא פחות מכך גם של הנאורות המערבית, השתבחה המודרנה בהצבתו של האדם במרכז ההוויה, עיקר שאותו ביססה ונימקה ברוממות סגולתו של האדם כיצור תבוני במהותו. תבוניותו היא זו המאפשרת לו, לא רק לחשוב על הווייתו ולהמשיג אותה, אלא גם לשלוט בה, לעצב אותה ולהיעשות "אדון לגרולו". תפישת ריבונותו של האדם התבוני בעידן המודרני הסתברה אפוא כבעלת השלכות מופשטות ומעשיות כאחד: הגדרתו הפילוסופית של האדם כריבוני היתרגמה לפרקטיקות פוליטיות וחברתיות כמו האוניברסליזציה של זכויות אדם ואזרח כזכויות מולדות ו"טבעיות". ואילו תפישת הזכויות והחירויות המולדות הפכה לתביעה אופרטיבית לשינויה ההיסטורי של ההוויה הפוליטית והחברתית שבה שרוי האדם. לא זאת אף זאת, העמדה שלפיה האדם הוא המעצב את הוויית חייו, שינתה מן היסוד את פרספקטיבת פועלו של האדם בהיסטוריה – העתיד "נפתח" בפניו, הוא מסוגל להתיימר לתכנן אותו, להציב לעצמו יעדים ותכליות ואף לממש אותם. מה שיוחס לאדם כפרט הושלך גם, במוקדם או במאוחר, על הווייתו הקולקטיבית של האדם ופרספקטיבת העתיד שלה: ההיסטוריה נתפשה כפרוגרסיבית מעיקרה. הווה אומר, כמתנהלת בשלבים שהולכים ומתקדמים, משתבחים ומשתכללים בדרך למימוש יעדו של הקולקטיב האנושי: שחרור האדם.

דפוס חשיבה זה משיק לעניין הנדון כאן. שכן, קידמה היסטורית התפרשה כשרשרת של תקופות ועידנים, שבה כל תקופה מצמיחה מתוך עצמה את התנאים להתהוות תקופה עוקבת, מתקדמת

בהשוואה לזו שממנה צמחה. בתוך כך, כל תקופה ותקופה מתאפיינת (ולמעשה מתעצבת) ברוח זמן ייחודית לה (Zeitgeist, בלשוננו של הפילוסוף הגרמני הגל), רוח זמן המכנסת ומאחדת את כל הישגיו הרחניים-התרבותיים, הפוליטיים והחברתיים של השלב ההיסטורי המסוים – ולפחות מבחינתו של הגל, קידמה אישית ואנושית פירושה בעיקרה היות "על גובה הזמן" (auf der Höhe der Zeit), כלומר, ניכוס תודעתי ומעשי של תוצרי התרבות החדשים והמתקדמים ביותר. תביעה מהותית זאת לא פסחה על תחום היצירה האמנותית, ובעצם הגדירה מחדש את משמעות הישגה ומופתיותה. מכיוון ש"גובה הזמן" משמעו הוויה מתקדמת, התפרשה ההיצמדות למצב שאבד עליו כלה (משום שאינו נסמך על הישג "גובה הזמן") כפיגור, כהתכחשות ל־state of art, כאנכרוניזם והעדר רלוונטיות. יש להבין זאת כראוי: היות "על גובה הזמן" נתפש ככורח, ולפיכך מתפרש גם הפיגור (ואתו אובדן הרלוונטיות) כהכרחי ביחס לשלב התפתחותו האובייקטיבי של העידן המסוים. על רקע זה החלה האמנות פורעת באורח מואץ את צורתה: פריעת הצורה השגורה, הפרת הכללים המסורתיים, היחידוש התמידי של אמצעי המבע ועיגום החדשני בארגון החומרים של קומפוזיצית היצירה – כל אלה הפכו לפוסטולט תובעני של המודרנה, אשר בבואה לשמר את מעמדו של "גובה הזמן" המשתנה, התעקשה על חריגה תמידית מן הקיים האמנותי, על שינוי הצורני ועל קביעת סטנדרטים משתנים-תדיר של ה־state of art. די אם מתבוננים בשינויים הצורניים הקיצוניים שמחולל בטהובן במעבר מיצירה ליצירה במכלול הסימפוניות שלו, עד להתכנסות תהליך ההתפתחות כולו בסימפוניה התשיעית, המנפצת את כל המוסכמות הנהוגות עד אז בתחום הז'אנר הסימפוני, כדי להבין את אתוס היצירה המהפכני ומעמד היצירתיות הנובע ממנו, המפעמים בעידן המודרני ומניעים אותו.

צדדים שונים להתכוננות זו של העידן המודרני (התכוננות הקשורה בעיקרה למהפכתו הפוליטית, החברתית, התעשייתית והכלכלית של העידן). מצד אחד, היא השתיתה את השאיפה לחדש-המתקדם על אתוס של גילויים ומימוש פוטנציאלים תרבותיים הגלומים בקולקטיבים האנושיים. שאיפה זו נחשבת עד עצם היום הזה לסגולה, עיקר עליון הנסמך על אמונה בלתי מעורערת באדם ובכוחות הקידמה המעצבים את נתיבי ההיסטוריה שלו. מצד אחר, מתגלה אותה התכוננות עצמה כאידיאולוגית בהנחות היסוד שלה, ואולי אף באשר לתפישת המציאות שלה. אפשר להדגים זאת באמצעות הקביעה על "מות הציור", שטילטלה את עולם האמנות במחצית השנייה של המאה ה-20 והציקה לו ללא לאות. ההכרזה על מות הציור טומנת בחובה כמה הנחות, אשר כלל לא ברור אם היוצאים בהכרזה זו אמונים עליהן; כל זאת בהנחה שהדברים אינם אמורים בתיאור מצב גרידא, אלא בהצהרה בעלת התכונות ערכית. ראשית, הטענה בדבר "מות הציור" מניחה,

מניה וביה, שההיסטוריה של האמנות מושתתת לא רק על היסטוריה של ז'אנרים, אלא גם על היסטוריה של מדיומים, ושזאת אינה סתם היסטוריה, אלא היסטוריה בעלת כיוון טלאולוגי כלשהו, עמום ככל שיהא. שנית, תפישת "מות הציור" מניחה שלציור יש פונקציה חוץ-אמנותית כלשהי, שאבד עליה כלח מבחינה היסטורית. הסיבה למותו של הציור, על פי תפישה זו, טמונה בכך שהפך לאנכרוניסטי בשל התפתחויות שאירעו מחוץ לתחום הציור עצמו. שלישית, ההתפתחויות המובהקות מחוץ לתחום הציור נוגעות לשינויים הרדיקליים שהתחוללו במאה ה-19 בתחום הטכנולוגי בכלל, ובספירה של תנאי הייצור האמנותי בפרט. הצילום הוא דוגמה אחת בלבד לשינויים המהפכניים שהתרחשו לא רק במישור הרצפציה האמנותית, אלא גם ברמת המולטי-מדיאציה המסקנית של האמנות בכללותה. רביעית, כנראה בלי להתכוון לכך, יוצא הביטוי "מות הציור" מנקודת הנחה בדבר קידמה כלשהי בתחום האמנות, שאם לא כן, אי אפשר להבין את פשר ההצהרה על האנכרוניזם של המדיום. מושג האנכרוניזם יוצא מתוך הנחה שדבר מסוים כבר אינו הולם את תקופתו. מתברר, כי לא זו בלבד שמודרניסטים ופוסט-מודרניסטים כאחד שותפים למכלול ההנחות הסמויות הללו, אלא שהציור עצמו כלל לא מת – הוא מעולם לא חדל להתקיים כפרקטיקה נושמת, חיה ובעטת, אשר אינה מתחשבת בקביעותיו הנקורפיליות של השיח האמנותי הגבוה. האם יש להסיק מכך שהציור הוא תודעתה הכוזבת של האמנות בת זמננו?

מעבר לתשובה אפשרית לשאלה זו, עולה מאופן זה של הצגת הדברים כי מושג היצירתיות עצמו ראוי לרוויזיה מהותית באשר למובנו השגור, לפחות ככל שמובן זה אמון על הכישרון האינדיווידואלי (של הגאון, במקרה העילאי) כעל קריטריון מובהק ובלעדי ליצירתיות. שכן, אם חושבים על תרבות הגילויים (ופוסטולט פריעת הצורה הצפון בה) כעל פרקטיקה של תגובה לקיים (בשדה האמנותי), תגובה זאת עצמה חייבת להיות מערכתית בחשבון אחרון, חרף העובדה שיחידים הם אלה המגלמים אותה באורח ממוקד ומוחשי: לא היחיד מגיב על רוח של זמן היסטורי שהגיע לקצו, אלא המכלול השלם של הזמן החדש (או לפחות הקואורדינטות המרכזיות הקובעות את מהותו). אף שמושג האוונגרד רומז לצעידה "בראש המחנה" אל עבר העתיד, המחנה כולו צועד כבר אל עבר עתיד זה, גם כשאינו מסוגל עדיין לבטא זאת באורח מודע, בהיר וחד. במובן זה, אפשר לשאול מה היה קורה אלמלא הופיע פיקסו בשדה הציור המודרני בתחילת המאה ה-20 ועירער מן היסוד את תפישת הפיגורטיביות הקלאסית-הרומנטית; אלמלא יצר ארנולד שנוברג את שיטת ההלחנה החדשה שלו, שסתמה את הגולל על מסורת קומפוזיציה טונלית בת מאות שנים; אלמלא חיבר ג'יימס ג'ויס את *הדבלינאים*, סמואל בקט את *מחכים לגודו*, איגור סטרווינסקי את *פולחן האביב*

ואנדרה ברטון את *המיניפסטים הסוריאליסטיים* (אם למנות כמה דוגמאות מתוך אוקיינוס של מהפכנים, פורעי צורה ואוונגרדיסטים בשדה התרבות המודרנית). אין זו שאלה שאפשר לענות עליה בקלות, אך מותר לטעון בוודאות, בלי להמעיט מגאונותו של אף לא אחד מבין היוצרים המהוללים הללו, כי הפיגורטיביות בציור, הטונליות במוסיקה, הנרטיביות הליניארית בסיפורת והמבנה העלילתי של המחזאות המסורתית היו מגיעים לקצם באורח כלשהו, לא בגלל דחף אינדיווידואלי כזה או אחר, אלא משום שהפרוטוגוניסטים בתחומי האמנות השונים של שדה התרבות בתחילת המאה ה-20 עצמם היו חדורים בתחושה הדוחקת שהיסודות המסורתיים של תחומי האמנות שלהם מיצו את עצמם, שכבר לא היה מה לעשות ומה לומר במסגרת הכפוייה של הכבלים האסתטיים הקונוונציונליים, כבלים אסתטיים שכבר לא היה אפשרי לבטא באמצעותם את רוח הזמן החדשה, שנעה באורח מאיים אל עבר מלחמת העולם הראשונה, ואף יותר מכך לעבר זו שבאה בעקבותיה. סטפן צוויג, המבכה את אובדן *העולם של אתמול*, אינו כותב מתוך נוסטלגיה גרידא אלא גם, ובעיקר, מתוך ידיעה ברורה שאת האבוד אין להשיב עוד. מוריס ראוול חייב לרסק את הוואלס, צורת הריקוד המובהקת של המאה ה-19, משום ש"המאה הארוכה" הזאת, שתחילתה ב־1789, הגיעה סופית לקצה ב־1918. ואסילי קנדינסקי וקזימיר מלביץ' פונים אל ההפשטה הרדיקלית (ואפילו לרדוקציה המינימליסטית שלה), משום שהם חווים את משבר פרדיגמת הייצוג (לא רק בתחומי הציור ולא רק בתחומי האמנות). ידועה האמירה, אשר לפיה ניצבים גם הגדולים שביוצרים בכל תחומי הרוח על כתפיהם של ענקים. ראוי להוסיף לכך שלא רק על כתפי ענקים ניצבים יוצרים אלה, אלא גם בתוככי מכלולים אדירים של אין-ספור פרקטיקות תרבותיות שהולידו את השדה שמתוכו צמח היוצר המסוים, הזינו את השדה הזה, פירנסו את תשתיתו ועיבו אותו במשך דורות. היסטוריה ארוכה וגדושה של יצירה ויצירתיות מתכנסת לפועלו של היוצר המסוים, אך היסטוריה שעקבותיה נמחקו ופעיליה נשכחו, אך אותותיה ניכרים עדיין, ולו באורח סמוי, בפועלו העכשווי של היחיד היוצר כאן ועכשיו.

וראוי להתעכב כאן בקצרה על היבט אחרון של מושג היצירתיות. זהו היבט מיוחד, אופייני לתקופתנו. דומה שאין זה מקרה שהפילוסופים הגדולים של האמנות, עד עמוק לתוך המאה ה-20, לא השתמשו במושג היצירתיות. המונח הקרוב ביותר למושג זה הוא, אולי, "הכוח המדמה" של קאנט. הסיבה לכך כרוכה מן הסתם בעובדה שאנשי ההגות יצאו מן ההנחה שהיצירה מגלמת את מה שהוליד אותה והיווה תחנה בדרך להיווצרותה, ולפיכך יש לעסוק בה ולא בפסיכולוגיה של היוצר או בביוגרפיה שלו

ככזאת. אישיותו של בטהובן אינה רלוונטית לגאונות יצירתו, ואילו יצירתו גאונית בשל מה שיש בה (במנותק מבטהובן האיש), ומה שיש בה מתייחס לשדה האמנותי ולהקשרים האסתטיים-התרבותיים שבתוכם ובתגובה אליהם צמחה היצירה. אבל אם כבר ביחס לבטהובן ספק אם יש טעם לדבר על יצירתיות, מתרוקן מושג זה סופית מתוכנו שעה שיצירתיות הפכה לכישור מבוקש בשירותן של פרקטיקות תכליתיות בתחומי הפרסומת, העיצוב והשיווק; שעה שהפכה לסחורה בחוגים "לפיתוח יצירתיות", מקור פרנסתם של מקצועני coaching למיניהם; שעה שנעשתה מסד "לפתרון בעיות", בבחינת לימוד טכניקות להתמודדות עם החיים בכלל ועם סגנונות חיים (lifestyles) בפרט; שעה שמתוך עיוות דרמטי של תפיסת הדמוקרטיה והתמסרות-מרצון לפופוליזם נלוז ודכאני היא מתייחסת לתוצריה הסטנדרטיים, המנרמלים והקלישיאיים של חרושת התרבות ושל גדודי ה-creative producers שלה כאל תולדות אותנטיות של יצירתיות; שעה שהיא משיקה, מניה וביה, להישגיהם המפוקפקים של תוצרי ההשכלה למחצה (שכבר ניטשה נהג להתפלץ ממנה ובז לה בכל הזדמנות). בנקודה זו ראוי היה לפתוח בדיון נרחב על היעשותה של היצירתיות לסיסמת הפלאים של העידן העכשווי, כדברי איש החינוך הגרמני הרטמוט פון-הנטג. אבל זה כבר מצריך עיון נפרד – הגם שלא בלתי-קשור לדברים שהועלו במאמר הנוכחי.

ביבליוגרפיה

הורקהיימר, מקס ותיאודור אדורנו, *תעשיית התרבות*, בתוך: מבחר אסכולת פרנקפורט, תל-אביב, 1993.
צוקרמן, משה. *חרושת הישראליות*, תל-אביב, 2001.
צוקרמן, משה. *חיפזון האדם*, תל-אביב, 2003.
Raymond Williams, *Culture*, Glasgow, 1981.
Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, Minnesota, 1991.

פרופ' משה צוקרמן מלמד משנת 1990 ב"מכון כהן להיסטוריה ופילוסופיה של המדעים והרעיונות" באוניברסיטת תל-אביב. בשנים 2000-2005 היה גם ראש "מכון מינרבה להיסטוריה גרמנית" באוניברסיטת תל-אביב. משנת 2009 משמש מנהל הפעילות האקדמית במוזיאון פריד בווינה. תחומי המחקר וההוראה שלו הם היסטוריה ופילוסופיה של מדעי החברה, הרוח והתרבות; הגותה של אסכולת פרנקפורט; תיאוריה אסתטית וסוציולוגיה של האמנות; השפעת השואה על התרבויות הפוליטיות של ישראל וגרמניה.

הדחף ליצירה בכל תחומי החיים קיים אצל הרוב בני האדם. חינוך ליצירה הוא תהליך המתחיל בלידה ונמשך כל החיים. היצירתיות מסייעת להתמודד עם הבעיות הניצבות בפני כל אדם ובפני המין האנושי כולו. היצירתיות תרמה בעבר לקידום התרבות האנושית והיא תמשיך ותתרום לכך גם בעתיד. דחף היצירה קיים אצל כל בני האדם, אבל לא כולם ניחנו באותה סקרנות ובאותו צורך לשאול שאלות, לפקפק במובן מאליו, באותה נכונות להיות מעורבים, לחפש פתרונות לבעיות, להעז, לחדש ולברוא; אפשר לחנך ליצירה, אפשר לפתח כישרונות יצירתיים, אבל אי אפשר ליצור כישרון ליצירה אצל מי שאין לו הכישרון והרצון.

איך מכשירים רקדנים ליצירה בלי להשפיע על היוצר? התשובה היא – בעיקר על ידי מתן הזדמנויות ליצירה וחינוך ליצירה. ביסוד החינוך הזה עומד הכבוד לאדם היוצר. זהו חינוך הומניסטי, ששם במרכז את הכבוד לזולת ולערכים כמו אמפתיה, אכפתיות, מעורבות, אחריות וכדומה. היצירה נובעת מהאדם עצמו, מאישיותו, מאופיו, מהשקפת עולמו, מחינוכו, מהכישרונות שלו ומההזדמנויות ליצור שזכה בהן בחייו; עם זאת, כישרון שלא ניתנו לו הזדמנויות יתקשה לבוא לידי ביטוי.

מהי יצירתיות?

אריקה לנדאו (2001, עמ' 20-25), שעסקה בקידום נוער ליצירתיות ולמצוינות, הגדירה יצירתיות כך: "העזה לצאת לקראת החדש, להיות שונה, להיות עצמך". צופיה נהרין (2000, עמ' 15), שלימדה חינוך דרך מחול, קומפוזיציה וכוריאוגרפיה, כתבה: "יצירתיות היא תעלומה, היא נמצאת בכל אחד, אך איננו מבינים אותה". כהגדרה ליצירתיות הציעה נהרין את המושג "מורכבות". המושג מתייחס למורכבות של היצירה וגם של היוצרים: "לאנשים יוצרים יש נטיות חשיבתיות ומעשיות משולבות, שאצל רוב האנשים נמצאות בנפרד" (שם).

הקושי להגדיר יצירתיות נובע מכך שה"יצירתיות" כוללת את כל חוויות האדם. היצירתיות היא ראי לפשו של האדם ומושגים כמו "יצירתיות" ו"אמנות", מעצם מהותם, משתנים כל הזמן. כדבריו של הסופר והוגה הדעות מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "כל יצירה אמנותית גדולה מולידה חוקים חדשים". במלים אחרות, כל יצירה היא בריאה של משהו חדש, שלא היה קיים קודם.

יצירתיות יסודה בסקרנות, בשאלת שאלות, ברצון לחפש ולפתור בעיות ואפילו ליצור אותן; בעיקר היא ממוקדת בספקנות ובפקפוק בנוגע לידוע ולמובן מאליו, כדבריו של הסופר ולדימיר נבוקוב (Nabokov): "אמן אינו מקבל שום דבר כמובן מאליו". ביטוי יפה לספקנות אפשר

למצוא בבית משירו של המשורר האמריקני קרל סאנדברג (Sandburg):

הספקן

בכל פעם כשנדמה היה לנו
שמצאנו את התשובה לשאלה כלשהי
התיר אחד מאתנו את החוט של הבד
הסיני העתיק המגולל שעל הקיר, כך
שהציור צנח
ולעינינו נראה האיש על הספסל, אשר
כל כך פקפק.

סטיב ג'ובס, מנכ"ל חברת אפל שהלך לעולמו לאחרונה, הצטיין בקנה מידה עולמי ביצירתיות טכנולוגית ושיווקית. בהרצאה שנשא לפני סטודנטים באוניברסיטת סטנפורד בארצות הברית ב-2005, הוא הציע דרכים לפיתוח כושר היצירתיות. הרעיונות שהועלו מתאימים ליצירתיות בכל תחומי החיים. בין השאר אמר ג'ובס:

"הרבה דברים שהתגלגלתי אליהם במקרה, כתוצאה מסקרנות ואינטואיציה וממקרייות, התגלו כבעלי ערך עצום בשלב מאוחר יותר בחיי. מקורות החדשנות והיצירתיות נמצאים מתחת לפניס. עליכם רק לפתוח את העיניים.

"אתם חייבים לבטוח במשהו: הטוב ביותר הוא לבטוח באומץ ביעודכם בחיים.

"האמונה שהנקודות יתחברו במהלך הדרך תיתן לכם את האומץ ללכת בעקבות הלב שלכם, אפילו כשהוא מוביל אתכם מחוץ לשביל הסלול של חייכם.

"אהבו את מה שאתם עושים.

"התייחסו לכל יום כאילו הוא היום האחרון בחייכם; אם תחיו כל יום כאילו זה יומכם האחרון, יום אחד תגלו בוודאות שזה נכון; ואם זה יומכם האחרון, האם עדיין תרצו לעשות בהמשך את מה שכבר תיכננתם? אדם מיוחד משינוי, מכיוון שהוא חושש להפסיד משהו. אבל מאחר שאל מותכם תגיעו עירומים – אין לכם מה להפסיד. הישירו 'רעבים', הישירו 'שטותיים'."

יצירתיות כביטוי של דילמות ושל התמודדות עם הבלתי נודע

יצירתיות אינה מקצוע ואינה שיטה או טכניקה. היא גישה לחיים ויש לה תרומה רבה להתמודדות של האדם עם דילמות יסודיות. למשל, המתח בין חופש למסגרת, בין המשכיות לשינויים, בין חזון למציאות, בין ישן לחדש ועוד. לדברי אלברט איינשטיין (Albert Einstein), היצירתיות ביסודה היא דיאלוג פורה בין הישן והחדש. הבסיס לדיאלוג הוא ההכרה "אל תחששו מדעה חדשה. כל הדעות הישנות היו פעם חדשות". הדיאלוג בין החדש והישן

"האדם הוא סך הכל של יצירותיו"

פרנסיס בייקון (Francis Bacon)

הרהורים על הכשרת רקדנים ליצירתיות

דן רונן

מבוסס גם על ההכרה ש"מי שאין לו ישן, גם חדש לא יהיה לו" (רונן, 1999, עמ' 717-743).

היטיב להציג דיאלמה זהה הצייר פול גוגן (Gauguin): "האמנות היא או חיקוי או מהפכה". הקשר החשוב בין ישן וחדש הודגש על ידי בנימין זאב הרצל בסיום ספרו *מדינת היהודים* (אלטנוילנד): "כל מעשיהם של בני האדם היו פעם חלומות. כל מעשיהם יהיו ביום מהימים חלומות".

היצירתיות נדרשת כדי לסייע בהתמודדות עם הבלתי נודע והבלתי מובן; כמו שאמר לואיס קרול, מחבר *אליס בארץ הפלאות*: "השיעור החשוב ביותר שלמדתי בחיי הוא כי הבלתי ידוע רב מהידוע והבלתי מובן רב מהמובן". ואילו המשורר שארל בודלר (Baudelaire) טען שהבלתי ידוע הוא המניע את תהליך היצירה: "דרך הבלתי ידוע אנו מגיעים אל החדש".

המחול ביסודו הוא שפה של תקשורת באמצעות סמלים תנועתיים. לכן הדימוי הסמלי של המחול הוא "חיים". למרתה גרהאם (Graham) מיוחסת האמירה "מחול וחיים קשורים זה בזה כמו תאומים, כי שניהם משתמשים בגוף". על הקשר ההדוק בין המחול והחיים כתב הסופר ג'ורג' ברנרד שו (Shaw): "הריקוד הוא ניסיון לגלות את הריתמוס של החיים". שו גם הגדיר את היצירתיות במשפט מבריק: "רוב האנשים שואלים 'מדוע?' אני שואל 'מדוע לא?'". צופיה נהרין (2000, עמ' 17) מנתחת את הקשיים בקשר שבין הגוף ליצירת המחול. הסיבות לקשיים הן, לדעתה: "חוסר הפרדה בין היוצר לחומר היצירה – הגוף משמש כלי להתנהגויות ולתקשורת יומיומית. המטענים התנועתיים הרבים יכולים לסייע ליצירה, אבל הם גם גורם מעכב ומפריע. שיטות הוראת המחול מפרידות את העבודה הטכנית עם הגוף מן היצירתיות".

חינוך ליצירתיות

ההכשרה ליצירתיות היא חינוך לערכים כמו כבוד האדם, חופש היצירה ואומץ לב. היא מתבססת על הרחבת ההתפתחות האינטלקטואלית,

שותפים ביצירה של כוריאוגרף ומבטאים את עצמם בהתנסות ביצירה עצמית. צופיה נהרין מציינת כי "הכוריאוגרף היוצר בוחר את החומרים שלו מתוך אוצר התנועה האיך-סופי, ובעזרת הרקדן, המוסיקה, התאורה, התלבושות, התפאורה, מארגן אותם לצורה המכילה את התכנים שבחר" (רונן, 2000, עמ' 46-53).

התמודדות עם ביקורת

אחת השיטות להתמודד עם חוסר ביטחון, חרדה וחשש מביקורת היא גישה משחקית וניסיונית לרעיונות, לעובדות, לנתונים ולהנחות. במחול מוחלת גישה זאת על תנועות, צורות, תפישת משמעות החלל, קצב. במשחק אפשר להתנסות בחידושים מבלי להסתכן ממש. עם זאת, ראוי לזכור את אמרתו של איינשטיין "אלוהים אינו משחק בקובייה" (דוגמה להתמודדות עם חשש מביקורת היא שיטת "סיעור המחוחות", שהונהגה בתורת המינהל; ביסודה של השיטה דרישה מהמשתתפים להגיב תגובה מיידית, ישירה ומהירה על בעיה, למציאת פתרון. המהירות אינה מאפשרת להסס או לחשוש מביקורת ומתחושת כישלון).

ביבליוגרפיה

- דה-בונו אדוארד, *יצירתיות רצינית*, הוצאת מכון תל ומכון ברנקו וייס, 1995.
- _____. *מדריך לחשיבה יוצרת*, הוצאת כנרת, תל אביב, 1988.
- _____. *שש נעלי פעולה*, הוצאת כנרת, 1987.
- דסטרובסקי – "פורום דסטרובסקי לחינוך למוסיקה ומחול" – "ניירות עמדה בנושאי לימודי המוסיקה והמחול במערכת החינוך", יוני 2010.
- כהן ירדנה, "המחול כגורם מחנך", *אמנות וחינוך בחינוך המשלים*, חיים דגן (עורך), חוברות 4-5, משרד החינוך והתרבות, 1966.
- לנדאו אריקה, *האומץ להיות מוכשר*, דביר, תל אביב, הוצאה שנייה, מורחבת ומתוקנת, 2001.

תפישות אסתטיות, העמקת ההכרה העצמית, יכולת התקשורת עם הזולת וגיבוש ערכים כבסיס למגוון רחב של מיומנויות מעשיות ותפישתיות. על בסיס זה אפשר להכשיר במחול להתמודדות עם בעיות, לפיתוח יכולת ליצור צורות קינסטטיות לפיתוח תפישות מרחביות, משחקיות ותקשורתיות ועוד (דוסטרובסקי, 2001, עמ' 6).

יצירתיות נתפשת אמנם כחשובה בכל תחומי החיים, אבל היא קיימת, מקובלת ובלטת יותר באמנות ובמדע. רוב בני האדם נעזרים ביצירתיות לפתרון בעיות, אבל לא כולם הם אנשי מדע ואמנות. לדברי הסופר והפסיכותרפיסט פאול גודמן (Goodman), "רוב האנשים הם יצירתיים במידה זו או אחרת, אך רק מעטים הם אמנים".

למרות זאת, החינוך ליצירתיות אינו תופס את מקומו הראוי; מערכות החינוך הממוסדות, חלקן עדיין חוששות להתמודד עם חופש יצירה ועם הדרישות לשינויים, המוזנות מביקורת על המצב הקיים. מערכות חינוך חוששות מערעור המוסכמות והמובן מאליו, מקריאת תיגר על סמכויות ומהצעת פתרונות לא מקובלים. דווקא משום כך, וכדי לשנות, לחדש ולהתקדם, חשוב לחנך ליצירתיות.

חשיבות לימודי המוסיקה והמחול באה לאחריה ליד ביטוי בניירות עמדה, שהוגשו לשר החינוך והתרבות על ידי "פורום דוסטרובסקי לחינוך למוסיקה ולמחול" (2010). במסמכים אלה נקבע כי "החינוך למוסיקה ולמחול הוא זכות יסוד של כל ילד וחובה על מערכת החינוך לממשה ולפתוח בפני כל התלמידים את עולמות המוסיקה והמחול, במסגרת מקצועות החובה החינויים לאיכות החיים".

שיטת ההכשרה המקובלת ליצירתיות במחול בבתי הספר לאמנות היא סדנאות, שבהן מקנים לרקדנים שפה וכלים ליצירה ובעיקר התנסות מעשית ביצירה. בסדנאות הרקדנים



..... "יצירתיות היא ...", מחול עכשיו, גיליון 6, ספטמבר 2001, עמ' 20-25.

..... הפסיכולוגיה של היצירתיות, משרד החינוך והתרבות, הפיקוח על הוראת הציור והאמנות, 1970, עמ' 14.

נהרין צופיה, הזמנה למחול - תהליכי יצירה בתנועה, הוצאת ספרים אח בע"מ, קרית ביאליק, תש"ס 2000.

..... "קשה להיות כוריאוגרף", מחול עכשיו, גיליון 6, ספטמבר 2001.

רון דן, "החינוך האמנותי במדינת ישראל", יובל למערכת החינוך, אלעד פלד (עורך), הוצאת משרד החינוך והתרבות, תשנ"ט, עמ' 717-743.

..... "כוחות יצירתיים טמונים בכל אדם", מחול עכשיו, ספטמבר 2001, עמ' 46-53.

שינמן שפרה, "מיתוסים ופרדוקסים בחינוך האסתטי בישראל, מבט רטרופקטיבי", יובל למערכת החינוך, אלעד פלד (עורך), הוצאת משרד החינוך והתרבות, תשנ"ט, 1999, עמ' 743-765.

Eisner E.W., *Education Artistic Vision*, Macmillan Co., 1972.

Gardner Howard, *Creating Minds*, Basic Books, New York, 1993.

Maslow A.H., *The Psychology of Sciences A Reconnaissance*, New York, Harper and Row, 1996.

ד"ר דן רונן מוותיקי תנועת ריקודי העם, יו"ר סיאוף - אגודה בינלאומית של פסטיבלים לפולקלור וחבר ההנהלה העולמית שלה. בעבר מנהל אגף התרבות והאמנות במשרד החינוך והתרבות. יועץ פדגוגי לשלושה שרי חינוך ותרבות, יו"ר הוועדה המקצועית הראשונה למחול במשרד החינוך וכיום יו"ר להקת הבלט הישראלי ולהקת קולבן דאנס. לאחרונה יצא לאור ספרו *ריקודי עם בישראל*, בהוצאת כרמל ירושלים, במסגרת המפעל לספרות מחול.

ציפיות גבוהות מאת דפי אלטבב, צילום: גדי דגון
High Expectations by Dafi Altebab,
photo: Gadi Dagon

אינטימדאנס 2011 תיאטרון תמונע יוצרים כותבים



מלים של עירד מצליח

מנהל אמנותי-שותף עם נאוה צוקרמן, בפסטיבל אינטימדאנס - תיאטרון תמונע

הקול הקורא יצא למרחב ללא דרישות מוקדמות. הבקשה המנחה שנלוותה אליו היתה להתחיל וליצור מתוך פעולת העתקה, ציטוט, שעתוק, מתוך מה שהיוצרים בחרו וזיהו, כל אחד לעצמו, כנכון. המחול שימש מקור להשפעה ולכתיבה, פעולה מקובלת בעולם המחשבה והאמנות.

לאחר מכן הפנינו את תשומת הלב למספר יצירות שלא מעולם המחול, שבבסיסן התשוקה לזירה. אל ההכרה בבמה ובמעשה היצירה לבמה, כחלק ממסורת של טקס, של חווייה חושית, של קורבניות ותעוזה. שאלת "מרחב הזמן" ושאלת "החלל" ריחפו באוויר וליוו את התקשורת.

ולבסוף, כחותר מתוך התבוננות בתהליכים היצירתיים ובאופיה של הזירה הספציפית - תיאטרון תמונע - נדרשו היוצרים למקד את היצירה ולהכיל זיקה אל הקיר הרביעי, זמניותו והגדרת החלל שבו, על מערכת המחול שהוא טובע והשלכתן על הפוליטיקה וההיררכיה שביצירה.

אינטימדאנס הוא כותרת. האינטימיות שלו נובעת מהאופן, ממקום העצירה, מההזדמנות להתבונן, מהרצון לקיים בית, אבל אין מטרתו לכפות אינטימיות על השפה האמנותית. ככל יצירה, הוא מבקש להיות רלוונטי למקום ולזמן.

במפת העשייה, פסטיבל אינטימדאנס מבקש להיות קטליזטור וכוח משפיע על פעולת היצירה ופעולת תיווכה לקהל. אנו זקוקים לאפשר לעצמנו, ובכך לתת לשותפנו, את הרשות לבחון ולהיבחן.

יצירה, אנו מאמינים, היא חלק מתרבות ואינה ישות עצמאית בראשיתית. לנו האפשרות, בתור הקיצון, לנסות ולמתוח את המעטפת.

מעניין אם הצלחנו. מהי הצלחה? היצירות עמדו, הכרטיסים נמכרו, הביקורות פורסמו, הפסטיבל תם.

היוצרים, כל ה-16 שהשתתפו וכל אלו שחלקו אתנו חלק מהדרך, ממשיכים. היצירה נמשכת.

מעניין מה החלק של המפגש שלנו בדרכם של כל אחת ואחד מהיוצרים ומה השפעתנו עליהם ובכך, בתקווה, על השדה, שהרי גם אנו מונעים מתשוקה ומאגו יוצר.

ניהול הפסטיבל היה בשבילי מסע "נחשי" שכזה. אתה המפתה-הזומם, אבל לא לך התפוח. אתה פשוט ניזון מהרגע שבו המהלכים המתוכננים גוועים ואדם וחיה, היוצרים, מגוללים יצירה חדשה, "הבכורה", וכל שנותר לך הוא להתפתות בעצמך בעיניים מתלכסנות.

פולחן האביב שלי

הלל קוגן

המחשבה ליצור גרסה משלי ליצירה פולחן האביב, על פי המוסיקה של איגור סטרווינסקי, מקננת בלבי זה כעשר שנים. השנה, במסגרת ההזדמנות שקיבלתי להשתתף בפסטיבל אינטימדאנס בתיאטרון תמונע, החלטתי להוציא את הפרויקט אל הפועל. פולחן האביב שלי סובב סביב הקונפליקט של הקורבן בין התודעה ללב, בין הצד החייתי לצד התרבותי שבו ובין היותו נאמן לבוגדנות שבו.

מלכתחילה ידעתי שזהו פרויקט תובעני ושאפתני, הן בשל המטען ההיסטורי הכבד שיצירה זו נושאת עמה מאז נוצרה בידי סטרווינסקי וואצלב ניז'ינסקי והן בשל עשרות הגרסאות הכוריאוגרפיות שנוצרו לה, מאז שהפכה למיתוס בתולדות המחול בפרט והאמנות בכלל.

ההחלטה ליצור גרסה משלי הציבה לי אתגר לא פשוט ובצדו עמדו שני תנאים שמצאתי לנכון להציג לעצמי: מחויבות להיצמד ללא פשרות לפרטיטורה המוסיקלית של סטרווינסקי, להישמע למקצב המוסיקלי ולציית לו, ללכת עם המלודיה ולהישען עליה; יצירת כוריאוגרפיה למבצע יחיד, כלומר, ריקוד סולו.

התנאי הראשון נראה לי רלוונטי, מתוך ההערצה הגדולה שיש לי למוסיקה זו ומתוך הוקרת תודה למלחין על שעורר בי את ההשראה. התנאי השני נדמה לי נכון כאשר התבוננתי בעלילת הבלט המקורית, העוסקת בהעלאת קורבן, וכששאלתי

במציאות הישראלית, ההקרבה העצמית היא לפעמים גם ביטוי לימוש של יצר כיבוש ושל הפגנת כוח שקיים בנו כחברה. לטעמי, הישראלי אינו שונה מהאויב באהבתו למולדת ובנכונות שלו להקריב את עצמו למענה. האחד מקריב את עצמו כשאחיד המתאבד למען עתיד עמו, האחר מקריב עצמו כלוחם המתנדב לסיירת מובחרת (שימו לב, אנו אומרים להתנדב לסיירת, לא להתגייס לסיירת).

מתוך ההיצמדות למוסיקה של סטרווינסקי ביקשתי להוציא אל הפועל את הדימויים הגרפיים שהתעוררו אצלי בהאזנה. מצאתי במוסיקה טקסט, שעליו אני מצויר את תמונותיו של הריקוד. גיליתי שהליכה בדרך זו מביאה אותי ליצירת שפת ביטוי קלישאתית וגימיקית. הסצינות שיצירתי, הצעדים התנועתיים והחומרם התיאטרליים, היו גסים וגרוטסקיים ובתחילה כיוון

את עצמי כיצד אנו מקריבים קורבן בימינו. הבנתי שהיום, בניגוד לעבר, כשיותר ויותר חוויות שהיו פעם קהילתיות נהפכו להתנסויות אישיות, גם פעולת ההקרבה היא אקט יחידני ולא אקט קבוצתי. מכאן באה ההחלטה על סולו במקום יצירה לקבוצת משתתפים.

טקסי הפולחן הפגאניים הקדומים, דוגמת אלה שעוררו בסטרווינסקי ובניז'ינסקי השראה בפולחן האביב שלהם, היו אירועים קהילתיים שבהם הקורבן נבחר בידי הקבוצה ומתוכה. בסיפור היצירה המקורי נבחרת נערה בתולה מבני השבט להיות קורבן האביב. היא נבחרת בעל כורחה, בלי שניתנת לה אפשרות בחירה משל עצמה. זהו למעשה סיפור על גורל.

ביצירה שלי, הסיפור הוא על חופש בחירה, לא על גורל לדעת, בימינו הקרבת הקורבן היא אירוע עצמי ופרטי, תוצאה של בחירה ושל הקרבה עצמית למען הקהילה. בישראל, למשל, אתה נדרש לציית לחוקי המדינה ולשרת אותה, אלא שאתה עצמך בוחר מתוך חופש להקריב את עצמך למענה, להתנדב לשרת אותה. בניגוד לפולחן של סטרווינסקי וניז'ינסקי, אקט ההקרבה היום הוא אקט אלטרואיסטי מובהק, שנעשה על חשבון העצמי ולמען האחר מתוך בחירה. אלא שבדמיון הוא גם אקט של ראוותנות, של גאווה פטרויותית ושל שאיפה הרואית להיות גיבור ההתנדבות וההקרבה העצמית למען האחר אין חשאיות ופרטיות. הן אקטים שנוקטים במופגן, כאות של ראוה.



פולחן האביב מאת הלל קוגן, צילום: גדי דגון
The Rite of Spring by Hillel Kogan, photo: Gadi Dagon

זה עורר בי סלידה. מאוחר יותר גיליתי שדווקא דרך מיצוי הגימיקים והקלישאות אוכל להגיע לאמירה נוקבת יותר, ואולי אף בעלת רבדים רבים יותר.

היצירה שלי משופעת אבזרים ודימויים שחוקים וקלישאתיים של כוח, גלובליזציה ויצרים: על הבמה דגלים, כפפות אגרוף, קטשופ בתפקיד דם, קוקה קולה בתפקיד מי טיהור, שטרות כסף, הינומת כלה לבנה, מכנסי עור, אקדחים ועוד.

מאפיין נוסף שהבאתי ליצירה הוא השימוש בציטוטים מכוריאוגרפים אחרים שיצרו בעבר פרשנות לפולחן האביב. כך הפכה הגרסה שלי למעין פנתיאון של רוחות רפאים מההיסטוריה של פולחן האביב. אני משייט בין סגנונות ומצטט כוריאוגרפים אחרים, כמו פינה באוש, מוריס בז'אר, כמובן ניז'ינסקי עצמו ואחרים.

חשבתי גם, שראוי שהיצירה תתייחס למשמעויות הסמליות של האביב ושאלתי את עצמי כיצד אוכל להשתמש במשמעויות אלה ליצירת חומרים כוריאוגרפיים ודרמטורגיים. האביב, כחלק ממחזור הטבע, הוא זמן ההתחדשות, שמסמל את תחילת החיים ואת פריחתם. בטבע, האביב הוא תקופת זמן מוגבלת וקצובה, שבה בעלי חיים רבים מממשים את פעולות החיזור וההזדווגות. זאת התקופה שבה הזכרים מתחרים בזכרים אחרים וכובשים את הנקבות. בצורה מטפורית, מתוך המונחים הביולוגיים ניתן לדבר גם במונחים חברתיים על אביב כעל תקופה של כיבוש. כך הפיתוי, הכוחניות והיצרים עולים ביצירתי על הבמה, בדמותה של רקדנית בטן פתיינית המשליכה שטרות כסף על הקהל, בדמותה של זונה שמוכרת את חלקי גופה ואת שטחי מדינתה במכירה פומבית ובדמותו של מתאגרף שהוא בין קוף לאדם, המבצע אקט מיני בצעיף לבן המדומה לכלה בתולה.

התחום הביולוגי של הטבע פועל ביצירתי כהשראה מטפורית לעולם החברתי: האביב כזמן קצוב, זמן של מלחמה, זמן של מערכה מתוכננת. הבמה היא זירת קרב, זירת אגרוף ובה מוקצב זמן מוגבל למשחק של כוחות, שבו מישהו מפסיד והופך לקורבן. גם במלחמות בין עמים יש זמן קצוב להפגנת כוח ולכיבוש. אין כיבוש לנצח.

הנפשות הפועלות בפולחן האביב בגרסה שלי הן דמויות טרגיות בריבוע, מכיוון שכל אחת מהן זוכה להיות קורבן וכל אחת מהן מגלמת בתורה גם את תפקיד הרוצח. כך קורה שהאם הזועקת על מות בנה בקרב אווזת באקדח בתמונה אחרת ופוצחת במחול של נקמה. אף לא אחת מהדמויות אינה מנצחת במשחק הכוח. הפטאליות של האחריות של כל פרט לסבלם של האחרים היא מוטיב מפתח ביצירתי. כאשר הרקדן־הרוצח מבקש להיטהר מהדם שעל ידיו,

ופונה לשטוף את עצמו במקלחת של קוקה קולה, הוא מגלה שאין לו דרך של ממש להתנקות בלי שיהם את עצמו מחדש.

- Big Bad Horny Pony

כוח של מאמץ משותף שיר מדוצקי ודינה זיו, בשיתוף הרקדן עידו בטש

כשהתבקשנו לכתוב על התהליך היצירתי שעברנו, מתוך דיאלוג עם המנהלים האמנותיים, התברר לנו שיש עניין רב בתקופה שבה יצרנו את החלק הראשון של היצירה (דואט בביצוענו). החלטנו להתמקד בחלק זה ולהעמיק בו.

לנושאים שהעסיקו אותנו בתחילת התהליך היה קשר להיותנו שתי יוצרות המקיימות תהליך אמנותי משותף. התברר לנו כי העשייה המשותפת, האיחוד המוחלט לקראת יעד זהה ועוצמת שאיפותינו הם נושאים שאנו רוצות לחקור ברמה האמנותית ולמקם בלב היצירה. לשם כך התחלנו בחיפוש המושגים שנראו לנו רלוונטיים ובהגדרתם. התמקדנו בטמיעה הדדית, בתלות הדדית, בזהות (same), בהזדהות, במשיכה ובהקרבה. החלטנו לנטרל את המושגים האלה מן הקונטציות הרגשיות שלהם על ידי התייחסות בלעדית לקונטציות הפיסיות שכרוכות בהם. החלטה זו היתה קונטרה למקור האישי והרגשי שממנו נבעו הבחירה של המושגים והעיסוק בהם.

התחלנו לחפש שפה תנועתית שתתמוך במושגים שעניינו אותנו, ונעזרנו בתרגילים שונים כדי לייעל



Big Bad Horny Pony מאת שיר מדוצקי ודינה זיו, צילום: גדי דגון
Big Bad Horny Pony by Shir Medvetzky and Dina Ziv, photo: Gadi Dagon

את החיפוש. לדוגמה, הצבנו לעצמנו יעדים שאליהם ניסינו להגיע רק בעזרת מאמץ פיסית משותף של תלות, של טמיעה הדדית (למשל, להגיע למקום מסוים בסטודיו). בהדרגה הקשינו על עצמנו עוד ועוד. המצבים הקיצוניים שאליהם הגענו בסופו של דבר משכו אותנו ועוררו אצלנו עניין רב. עניינה אותנו העוצמה שהתגלמה בקיצוניות זו, העוצמה הרגשית שבכוחו של מאמץ פיסית משותף. דבר נוסף שמשך את תשומת לבנו כשבחנו את קטעי הווידאו שתיעדו

את החזרות, היה האיכות החייתית שהתקיימה בחומרים הללו. מכיוון שמבחינה פרקטית היה לנו קל יותר לעבוד בתמיכה של ארבע הגפיים, ומכיוון ששמנו דגש על הפן הפיסי לעומת הפן הרגשי, נדמינו בעיני עצמנו פחות לשתי נשים ויותר לחיות משונות המתקיימות בשטח חופשי וטבעי. חוויית הצפייה בקטעי הווידאו דמתה לצפייה בסרט טבע. חוויה זו הציתה בנו עניין חדש והעלתה את השאלה כיצד "יוצרים" מבנה שנראה טבעי, לא מאורגן וחד פעמי, שעה שעצם פעולת ההבניה דורשת ארגון של עין חיצונית ועצם מושג הפרפורמנס (Performance) דורש מידה מסוימת של חזרה, או לכל הפחות החלטה מראש. התשובה המתבקשת מאליה היתה השימוש באימפרוביזציה, שהיה מאפשר במידה זו או אחרת התרחשות חד־פעמית ולא צפויה מראש. כשניסינו להשתמש באימפרוביזציה, נוכחנו לדעת שלא תמיד הצלחנו להעביר תחושה של "טבעיות". מעבר לכך, רוב הניסיונות לקו בשימחון ובהעדר כוח בימתי. הבנו שאין זה הפתרון לשאלה שהעסיקה אותנו ושאינו ביכולתנו להתחמק מהפרדוקסליות שבניסיון ליצור את מה שהגדרנו בינינו לבין עצמנו "מבנה טבעי".

ב"מבנה הטבעי" שלנו ניסינו לחקות את התפישה שלנו בנוגע לשטח טבעי, שבו חיות מסתובבות חופשיות, נעות בפתאומיות בין מצבים של סכנה למנוחה, דוהרות לשם ההנאה שבדבר, חוקרות את אזור המחיה שלהן, פולשות לשטחים של אחרים, מאיימות, מאוימות ומספקות את יצריהן ואת סקרנותן. כשנכנס צופה לשטח כזה הוא יכול להוות איום, טרף או עוד חלק מהטריטוריה של החיות. הן יכולות להתייחס אליו או להתעלם ממנו כאוות נפשן.

מבחינת השפה התנועתית, הרגשנו שאנו צריכות ליצור חומרים תנועתיים חדשים, שחלקם יתאפיינו במעברים חדים ופתאומיים וחלקם ידמו לפרצי אנרגיה אשר ניצתים, דועכים וניצתים מחדש. כך רצינו לבטא קיום יצרי וראשוני בצלו של איום הישרדותי.

מבחינת הפרפורמנס, חיפשנו דרכים לחדד את חושינו כדי שיהיו זומים לחושיהן המחוודים של החיות וללמוד להשתמש בהם באופנים חדשים. לדוגמה, גילינו ששחרור שיערו, כך שהוא מסתיר את פנינו, מגביל את יכולתנו לראות האחת את השנייה (וגם משווה לנו מראה חייתי). זה הוסיף אלמנט של סכנה לחזרות ואילץ אותנו להשתמש בחושינו באופן שונה מזה שאנו מורגלות בו: הסתמכנו פחות על הראייה והקשבנו יותר לרעשים שמייצר המפגש שלנו עם הרצפה, כדי לסנכך את התנועות שלנו וכדי לחוש עד כמה

מלים של דפי אלטב

כיוצרת, יש תמיד איזה נושא שמעסיק אותי, בוער בתוכי וממנו אני רוצה ליצור. אני רואה שלט ברחוב שמגרה לי את הדמיון, סיטואציה שמעוררת אותי לרצף של מחשבות או עניין שאני מתגלגלת אתו שנים בראש ופתאום קראתי איזו שורה, שמעתי איזה משפט והאסימון נופל. משם, מתוך תמונת מצב / משפט / אמירה / צילום של סיטואציה, אני מתחילה את הסיפור.

לסיפור תמיד תהיה איזו נגיעה אלי, התייחסות אישית שלי לדבר. אחרת אני מאבדת עניין והעבודה נשארת ריקה, ללא אמירה אישית. אני רוצה שלעבודות שלי תהיה אמירה אישית. רק ככה הן יוכלו לגעת בצופים.

תחילת תהליך היצירה של ציפיות גבוהות היתה שונה מתהליכי יצירה של ריקודים קודמים שלי, מתחת לשטיח (הרמת מסך 2009) או מתוך בחירה שנייה (דצמבר 2010). בסמוך לבכורה של מתוך בחירה שנייה (סולו לרקדנית, שבעבר בוצע על ידי ופוחה ב-2010 על הרקדנית רוזלינד נוקטור ליצירה של 21 דקות), התפרסם קול קורא לפסטיבל אינטימדאנס.

ששבורים שיא, למשל מגיעים לקו הגמר בריצה של 10 ק"מ, רוצים לשבור את השיא הבא, 15 ק"מ. ואחרי שיוצרים יצירת סולו עם רקדנית אחת מדהימה, רוצים שביצירה הבאה יהיו שתיים. בשנתיים האחרונות אני מרגישה תחושת מינוף אדירה וקשה לי לקחת הפסקה ממנה. לא שאני מסתובבת בתחושת חוסר סיפוק כל הזמן, להפך. אני מאוד מסופקת מהיצירות שלי ואני מרגישה שזה הזמן לשעוט קדימה, כשיש בי כל כך הרבה יצירתיות לפרוק.

אני אוהבת "להזיע" כדי להשיג. אני לא אוהבת שזה בא בקלות מדי. זה חלק מהצורך "להרגיש". כשהיצירה נולדת, תחושת הסיפוק גדולה יותר אם התהליך שהביא אותה אל הבמה היה מאוד אינטנסיבי. יש אנשים שילחצו את ידך ביד רפה ויש כאלו – כמוני – שימחצו אותה, אם באמת "נעים לי מאוד להכיר". אני צריכה להרגיש חזק את האדם שמולי, כדי להתחבר אליו. כך נולדה האמירה האישית שלי על היצירה ועכשיו הגיע הרגע לנסות לתרגם אותה ליצירה שלמה, שלא תישאר בגדר חומר תנועתי בלבד. כאן הגיע המשבר. יותר מחודש עשיתי כל מיני ניסיונות. ניסיתי, עם הרקדניות ולבדי, עם עירד ובלעדיו, להבין איך ממשיכים את היצירה אחרי ששברתי שיא.

להתחקות אחר צבע מסוים או משיכת מחכול מסוימת שתוביל לאיכות ציור כזאת או אחרת. העתקה מייצרת טכניקה, איכות. באמצעותה אפשר לצייר כל דבר אחר, לאו דווקא להעתיק את הציור המקורי. האמת, רווח לי כשהבנתי את פירוש המלה להעתיק.

בעולם המחול בכלל ובישראל בפרט, יש אנטגוניזם מסוים כלפי המלה הזאת. היא כמעט נחשבת מלת נגאי. אתה מעתיק, משמע אתה לא מקורי. בעיני זה קצת תמוה, שכן להיות מושפע מיוצר או מיצירה שאני מאוד מעריכה, זאת ברכה. לכל יוצר יש מקורות השפעה: כוריאוגרפים מושפעים מבמאים, ציירים מפסלים, מוסיקאים ממוסיקאים קודמים להם. בחרתי וידיאו־דאנס קצר של אן־תרזה דה־קירסמייקר (להקת רוזאס), יוצרת שאני מאוד מעריכה, ששפת התנועה שלה מדברת אלי, וצפיתי בו.

נתתי לרקדניות שאתן עבדתי (רוזלינד נוקטור ואוליביה קורט מסה) לצפות בווידיאו פעם אחת בלבד וביקשתי מהן לנסות לבחון באימפרוביזציה כיצד השפיעה איכות התנועה שבוידיאו על התנועה האישית שלהן. לא למדנו תנועות מהווידיאו. נתנו לראש ולגוף לזכור מה שראו לרגע, ולייצר משהו חדש מתוך החוויה הרגעית שחוו. נוצרה איזו תנועתיות שמגיעה לשיאים קצרים, מתפרקת ונבנית מחדש.

באותו זמן, במקרה, השמיע לי בן זוגי, ניני משה, יצירה ששמע בסיוור של מקהלה שתיעד כצלם. היצירה, מתוך רומיאו ויוליה, מבוצעת על ידי מריה קאלאס. כששמעתי אותה הבנתי שבחירתי בווידיאו של רוזאס לא היתה מקרית, מכיוון שהאיכות המוסיקלית של היצירה ששמעתי היתה דומה מאוד לאיכות התנועתית שראיתי אצל רוזאס, אליה נמשכתי ובה גם בחרתי כמקור ההשפעה שלי. במוסיקה של קאלאס, כמו אצל רוזאס, היצירה משופעת בשיאים תנועתיים קצרים ובכל פעם שהמאזין בטוח שהגיעה לשיא, היא יורדת ממנו לרגע ומגיעה לשיא גבוה ממנו. אז התחלתי להבין איפה האמירה האישית שלי על היצירה ובמה אני רוצה לעסוק. אם כך, בשונה מעבודות קודמות, שבהן בחרתי בנושא ומשם נולדו החומר התנועתי והפסקול, הפעם התהליך היה בדיוק הפוך. התנועתיות של רוזאס, שאותה בחנתי, בצירוף עם המוסיקליות של קאלאס, יצרו את התוכן של היצירה ואת האמירה האישית שלי כלפיו. כך כתבתי על היצירה: "להגיע לשיא, לשבור אותו, להציב רף חדש ואז להגביה אותו. להתיש את עצמי, בשביל להרגיש".

ככה אני מרגישה בשנתיים וחצי האחרונות ועם התחושה הזאת היה לי קל לפצח את היצירה. אלו תחושות שמוכרות לי מחיי האישיים בשנים האחרונות. אני מתכוונת, למשל, לתחושה שאחרי

אנו קרובות זו לזו או רחוקות זו מזו. בנוסף ניסו שלא להגיע לינוחות ולאוטומטיות הנבעות מאימון יתר. הרגשנו שכשהביצוע שלנו מאבד את הסכנה ההתחלתית ונהיה מהוקצע מדי, כוחו פוחת. ניסו לזוטר על השליטה המוחלטת בו לטובת חוויה אותנטית, פנימית וחיצונית כאחד. הניגוד שבין התנהלות בתוך שטח עיוור לבין יצר עז להשתלח יצר תחושת סכנה ממשית ומטרידה.

כשהתעסקנו ביחס של הדמויות לקהל, ניסו לקיים יחס אמביוולנטי. את העבודה בחרנו לפתוח בדהירה "עיוורת" אל הקהל, שעטה משתלחת היכולה להתפרש כתקיפת הקהל. אולם רגעים ספורים לאחר ששתי הדמויות החייתיות נעצרו מולו, הן פנו לאחור בחוסר עניין ועברו לעיסוק אחר – הן התעלמו מקיומו. גם הניגודיות שבשפה התנועתית האלימה, התובעת תשומת לב לטוטליות ולסכנה שבה, מול ההסתרה של פנינו, העצימה את היחס האמביוולנטי. מעבר לכך, העיסוק בתלות, בטמיעה, במשיכה וכדומה יצר רגעים אינטימיים מאוד בין הדמויות. הקיום הנוגשנטי של אינטימיות זו אל מול הקהל היה כאמירה על יחסן לקהל – אם אין הוא איום או טרף, אין הוא משמעותי. אין חשיבות לנוכחותו או היעדרותו. הוא אינו יכול לשנות את טבען.

מרגע שסיימנו לבנות את מהלך הדואט ועד הפרמיירה לא שינינו, לא הוספנו ולא גרענו ממנו דבר. זהו החלק האהוב עלינו ביצירה, המבטא את עיקר התהליך שעברנו ואשר ביצעו החושפני והפגיע היה מבחינתנו עליית מדרגה כיוצרות ומבצעות.

לכבוש שיאים ולהרחיק אותם –

דפי אלטב על תהליכי היצירה

של עבודתה ציפיות גבוהות

רקדניות יוצרות: רוזלינד נוקטור ואוליביה

קורט מסה, בימוי: ניני משה

לרוב פסטיבלים מבקשים לראות סקיצה של יצירה שעליה עובד הכוריאוגרף ובהמשך מתחילים לפתח אותה, עד שהיא מוכנה לעלות על הבמה. הפעם, לעומת זאת, בשיחה עם עירד מצליח (מנהלו האמנותי של הפסטיבל ביחד עם נאוה צוקרמן), התברר שהוא מבקש ממני להכין משימה ולבוא אתה לפרזנטציה. ההנחיה היתה לבחור יוצר או יוצרת שהשפיעו עלי (המלה "השפיעו" היתה לא ברורה ולא היה ניסיון להבהיר אותה בפני), לקחת יצירה שלו/ה ולהעתיק אותה. שאלתי את עירד מה זה "להעתיק". הוא הסביר שאני יכולה לתת למשימה פרשנות משלי. הוא יכול לומר לי רק, שאצלו הגיע הרעיון מתחום הציור.

פניתי למקור המידע שלי בתרבות הציור, חברתי הציירת עדי ארני, וגיליתי שקיימת טכניקה שנקראת "העתקה", שבעזרתה אפשר

קאלאס סיימה לשיר אחרי ארבע דקות והבנות סיימו בשיא ווקלי ותנועתי. אני מתארת איפה הסתיימה היצירה לפני המשבר ומשם לא מצאתי דרך להמשיך. כל משפט תנועתי אחר שניסיתי להוסיף, אחרי מה שנוצר, לא עבד. כל יצירה מוסיקלית שניסיתי לשמוע אחרי מריה קאלאס, כדי להמשיך את היצירה, גם לא עבדה. הרבה חומרים תנועתיים התעופפו בסטודיו, אין-ספור אימפרוביזציות נוסו, וכלום לא עבד. שום דבר לא התאים.

שאלתי אנשים, חלקם מהתחום וחלקם לא, מה הם היו מדמיינים שהיו רוצים לראות אחרי מוסיקת אופרה מדהימה וריקוד שנירקד באוניסונו ברמה גבוהה. מישהי אמרה לי, שרק כלבים ותינוקות על הבמה יכולים להתחרות בזה. אני חשבתי לשים את ההורים שלי בסלואו (Slow) זוגי צמוד על הבמה.

ואז דיברתי עם נאוה. היא שאלה שאלות. לא היה לי קל למצוא את התשובות. השאלות חפרו בנבכי תחושותי – מה אני מרגישה אחרי ומה בוער בי, מה אני מרגישה שאמרתי עד עכשיו. היא הציעה לשלב ביצירה דיבור, ואני, לא היה לי שום קשר לטקסט. אף פעם לא השתמשתי בטקסט, לא ידעתי איך עושים את זה. חשבתי שאין סיכוי שזה יעבוד, אבל הרגשתי שאני חייבת לנסות. אז ניסיתי. ביקשתי מרוזי, אחת הרקדניות, שאחרי שהיא מסיימת לרקוד תקום ותגיד משהו על מה שהיא מרגישה ביחס למה שרקדה ולא תפסיק לדבר עד שלא אגיד לה. זה כל כך התאים, שלא יכולתי להתווכח עם העובדות.

הדיבור מאפשר לפרוט את היצירה התנועטית למלים ורבליות וכך לחבור אל חוויית הצפייה, להזדהות עם הצופה, קצת לצחוק אתו ועליו, קצת לצחוק עליו ולהסביר מה אני מרגישה אחרי שרקדתי ריקוד כה

אינטנסיבי עם מוסיקה שאי אפשר להתחרות בה. ותוך כדי הבנת הטקסט התבהר מבנה העבודה.

אם אני מדברת על כך ששברתי שיא ועדיין יש לי תחושה שחסר לי משהו, עדיין זה לא מספיק, כל שנתר הוא לחוות שוב אותו שיא. לא לחפש שיא אחר, חוויה אחרת, אלא לחוות אותה חוויה שוב ושוב.

העבודה נפתחת ונסגרת בקטע תנועתי זהה. חוויית הצפייה היא, שנדמה שהקטע הפותח אינו זהה לקטע הסוגר, מכיוון שאף פעם אי אפשר

להרגיש בדיוק אותו דבר כמו בפעם הקודמת (אבל הקטעים זהים). הצופה עבר איזו חוויה בין הפעם הראשונה שבה צפה בחלק הראשון של הריקוד ושמע את הטקסט, לבין הפעם השנייה. בפעם השנייה, אותו ריקוד נראה שונה. המשקפיים שהצופים מרכיבים בחלק השני של היצירה (הזהה לראשון), שונים מאלו שהיו לעיניהם כמה דקות קודם לכן. הפעם, בשונה מתהליכי יצירה קודמים, תנועה נטו הובילה לרעיון שהוביל לאמירה אישית.

דעה קדומה ליאו לרוס

תהליך יצירת הסולו החל עם "הפרויקט המרוזם" (Project Implicit) באוניברסיטת הרווארד (<https://implicit.harvard.edu/implicit/demo/takeatest.html>). זהו ניסוי "הפועל" כמוצג במוזיאון למדע שימושי, המאפשר לגולשי האינטרנט לחוות את הדרך שבה המוח האנושי מציג השפעות אסוציאטיביות וסטריאוטיפיות הנשענות על דעות קדומות, שרכש מהסביבה הסוציו-תרבותית שלו. ניסויים אלו שואפים להביא למודעות את ההכרה בכך שכולנו בעלי דעות קדומות, גם אם מישהו בודד את עצמו באמצעות מחסומים מוסריים חזקים. המודעות הזאת השתקפה בי ובמצבים שבהם נתקלתי בחיי ובמיוחד בישראל, בגלל צבע עורי.



דעה קדומה מאת ליאו לרוס, צילום: גדי דגון
Prejudice by Leo Lerus, photo: Gadi Dagon

פסטיבל המחול "אינטימדאנס" הציע שכל התהליכים היצירתיים יתחילו ממקום של "העתקת" עבודות אמנות קדומות. נקודות המוצא שבהן בחרתי היו יצירתו של מרס קינגהאם (Merce Cunningham) *ציפורי חוף* (Beach Birds, 1993) ואירוי של שארל לה ברון (Charles Le Brun) על קלסטר־פנים. העניין שמשך אותי היה הגישה של שתי העבודות לקונספט פשוט. בשתייהן הוצג תיאור של הקונספט באמצעות שיטה קפדנית, המגישה באופן ברור את תמצית הנושא. עבודתו של לה ברון היתה משמעותית יותר בעיני, מאחר שהיא מזינה דעות קדומות.

ב־6 באפריל היתה בשכונת נווה שאנן בתל אביב הפגנת מחאה נגד מהגרים. ההתבטאויות הצעקניות שנשמעו שם היו עמוסות סטריאוטיפים ודעות קדומות על שחורים ותיארו אותם באופן גזעני. בעקבות האירוע עלה בי רצון להשתמש בקולי. ייתכן שאוכל להעלות למודעות בעיה שלדעתי טופלה בעיקר מנקודת מבט אחת. לכן החלטתי להגביר את עוצמת הקול ביצירת הסולו ולפנות לקהל בצורה ישירה יותר. כאן הגיעה ההחלטה לכלול (ביצירה) חבל ולהשתמש בשירה של נינה סימון Mississippi Goddam. החלטתי לבנות את הסולו באופן שבו אשחק בדעות קדומות ואכוון את הקהל לנקודה אקוטית.

נקודה 1 לפתות ולשמש את הצפייה למופע

בגלל עלילת היצירה, הרגשתי שחשוב להתחיל בחלק שמעביר סיפור לאופים. כמו כן, היה הכרחי להבטיח שמה שיראו הצופים על הבמה ייצג ערך. החלטתי להביא כנות, ענווה ושימוש בעושר התרבותי של השחורים. היה חיוני שיהיה אתי "קיר רביעי" בהעברת החלק המספר במשימה.

נקודה 2

רציתי שהצופים יהיו מעורבים בהעזה או בחוצפה הנדרשת כדי לעלות לבמה. באומץ לטפל ברגע, שהוא משימה של תחכום (דקות הבחנה), הקשבה לעצמך ומודעות לרטט שהקהל עצמו מביא, בעיקר בלי להיות מודע לכך.

ביצירה יש גם משחק בסאב־טקסט (דברים המשתמעים באופן לא מפורש, בין השורות): הבנתי שאם אחבר את עצמי לחבל שמישהו מהצופים אחראי להחזיק בו, ייווצר דימוי מאוד ברור. לכולנו היתה אסוציאציה במוחנו... אדם שחור קשור ברצועה המוחזקת ביד "לבנה".

לישראל אין היסטוריה של התעללות או פשעים נגד האנושות... נגד שחורים. עם זאת, המציאות שאני חווה שונה. ביומיום אני חש כאן במציאות שיש בה דעות קדומות... למשל, כשאני הולך למסעדה או למקום אחר והמארח צועק "אין עבודה!" מייד כשהוא רואה אותי מתקרב. זה מוביל לנקודה השלישית...

נקודה 3

שם הלחן הוא Mississippi Goddam. שירה הקטע הבא הוא *פינת הרחוב המדמם*. שירה של נינה סימון הוא פלא אמנותי. היא הביאה בחשבון שכדי להצליח לפנות אל הקהל שלה עם המסר האישי והמאוד פוליטי שלה, עליה לעטוף את התוכן באיזון הנכון; כך נוצר שיר ג'ז קצבי, שנשמע יותר כ"מנגינת מופע".

להיענות לאי-ידיעה: תהליכי יצירה במחול לפי תורת הזן

עינב רוזנבליט

בדעתו איך לבצעו, פשוט לבצעו... האמנות האמיתית חסרת תכלית היא, נטולת כוונות. ככל שתתקש יותר ללמוד את הירייה כדי לפגוע יפה במטרה, כן תצליח פחות בפגיעה וכן תתרחק מהירייה הנכונה. המכשול הוא הרצון שלך, הרצוני מדי².

הירייה הנכונה תבצע, לפי המורה, כשהתלמיד לא יתכוון אליה. ההשתדלות והרצון המופרז של התלמיד עשויים דווקא לעכב את התקדמותו. מאמץ מוגזם להצליח יוביל לכישלון ולהחטאת המטרה. הדברים יפים לא רק לאמנות הסיף, אלא גם לעבודה על יצירת מחול.

תהליך היצירה במחול נידון בראיון שערכתי עם נעה ורטהיים, המנהלת האמנותית של להקת ורטיגו. בשנים האחרונות הלהקה שוכנת בקיבוץ נתיב הל"ה, שם הקימו ורטהיים ובן זוגה, עדי שעל, כפר אקולוגי שבו הם עובדים, רוקדים, מלמדים ומגדלים את ילדיהם. שפת התנועה הייחודית של ורטהיים נולדת מתוך מחקר מעמיק שהיא עורכת על איכויות הגוף ועל יכולותיו. בשיחתנו על תהליכי עבודה בסטודיו אמרה ורטהיים:

"...הרעיונות הכי טובים והמוטיבים התנועתיים לא באים לי בסטודיו. אני יכולה לחכות בתור איפשהו, ואז מגיע אלי מוטיב תנועתי. אחר כך אעבד אותו בסטודיו, ונשקיע עבודה קשה עם הרקדנים כדי להפוך אותו לשלהם, אבל אני לא נכנסת לסטודיו בבוקר במאבק שיבואו המוטיבים, אלא רק מפנה להם מקום להגיע. החזרה אינה משמשת אותי למציאת מוטיבים אלא דווקא לפינוי מקום, כדי לאפשר למה שכבר נוכח בי לעלות, ובכל פעם עולה תנועה חדשה" (ראיון עם ורטהיים, מאי 2011).

יצירה, לפי ורטהיים, אינה המצאה של היוצר, אלא להפך: היוצר מוותר על הצורך להמציא משהו ואז נולדות התנועות. אלא שכדי "לפנות מקום" ליצירה נדרש אימון אינטנסיבי, כדבריה: "הרקדן צריך לתרגל את החיבור להיכן שהגוף שלו נמצא בכל רגע. הגוף הוא מצד אחד הדבר המוכר ביותר ומצד שני לפעמים מתפתחת זרות בין החוויה הפנימית לבין המעטפת הצורנית /

ד"ר יויד גורדון (David Gordon), מייסדי המחול הפוסט-מודרני האמריקני, התייחס כך לתהליכי עבודה במחול:

"הכתיבה על חייו של מישהו, בהקשר של עבודתו, מתעלמת מהימים והשבועות שבהם דבר אינו קורה, או שום דבר טוב אינו קורה, ומהזמן שבו נותרים רק ספקות... לפעמים, מה שנראה כתוכנית (יצירתית - ע"ר) אינטליגנטית, שנוצרה מתוך ראיית הנולד, הוא בעצם רשת של מקריות וגורל, טיפשות ופרנויה, המשתנים לאגרסיביות, פסיביות, קנאה, נאיביות, חוש המור... וזמן ועוד זמן!"

נהוג לחשוב שהתהליך היצירתי כולו עשייה. למעשה, לפי גורדון, יצירה נולדת גם מרגעים שלא נוצר בהם שום דבר חדש. יצירתיות אין פירושה רק פרודוקטיביות, אלא גם הסכמה לשהות ברגעים שבהם אין התקדמות כלל. בתהליך היצירתי נתבעת היענות לכל רגע, גם לרגע המוצף בהשראה וגם לזה שלכאורה לא מתפתח בו דבר. במאמר זה אבאר את משמעותה של היענות זו, באמצעות קטעי ראיונות עם יוצרות מחול ובעזרת עיקרים מתורת הזן.

מדיטציית זן (zazen) היא אימון בהתבוננות דמומה, המבוצע בישיבה. בישיבה מסוג זה התודעה נתבעת רק להיענות למה שמתרחש. כדי ללמוד איכות תודעתית כזאת נדרש המתרגל להתאמן במדיטציה באופן סדיר. לפעמים אלה אימונים מפרכים. כך גם במחול. אמן המחול נדרש להקדיש פרק זמן ארוך לאימון אינטנסיבי ומתיש. אימון כזה הכרחי, כי הוא מאפשר גם רגעים אחרים, שאין בהם מאמץ והשתדלות ליצור, אלא רק קשב לקיים. ברגעים כאלה היצירה נולדת מעצמה.

בספר זן באמנות הקשת (הריגל, 1990) מתאר המחבר שיחה של מורה סוף עם תלמידו: "מורה אמר לתלמידו: ...הירייה היא נכונה רק כאשר היא מפתיעה גם את היוצרה... התלמיד צריך לא לחשוב על הדבר שעליו לעשותו ולא לשקול

מהסיבה הזאת בחרתי לעטוף את הטקסט באנימציה של שירת קריוקי משותפת. טקסטים של קריוקי בעברית יוצרים הגבלה בין המלודיה, החריזה והמלים של שיר. רציתי להביא שיר שנכתב ב-1963 על ההפרדה הגזעית של קהילת השחורים אל המציאות האקטואלית בישראל.

בחרתי לעשות זאת כדי לאזן את המסר. הבאתי בחשבון שעטיפה של טקסט פרובוקטיבי וברור במסגרת הומוריסטית / סרקסטית תיצור אצל הקהל מודעות רבה יותר לעניין שצריך להיות מטופל בתבונה.

אני לא במחב של זעם ואני לא במחב קריטי. אני מודאג מהיחס של החברה הצעירה בישראל לסוגיית המהגרים. החברה בישראל אינה מטפלת ברגישות במהגרים. אני רוצה להאמין שמערכות לומדות מההיסטוריה כיצד לפעול בצורה טובה יותר, אבל אני סבור שהחברה הישראלית עושה מספיק בנוגע לסטריאוטיפ ולמציאות החברתית המתגבשים בתוכה בנוגע למהגרים זרים לא יהודים.

דעות קדומות וסטריאוטיפים אלו עשויים לצלק את החברה הישראלית ואת החלום הישראלי. לשני הצדדים קשה להתגבר על צלקות כאלה. זה יוצר תסכול, רגשי נחיתות / עליונות וייתכן אף שיביא להתמרדות.

התרבות והחברה בישראל אינן מודעות לבידוד, לצורך בסבלנות ובשתיקה של רוב קהילת המהגרים, שנתונה במחב של אי-בחירה. התרבות והחברה בישראל יודעות גם, שהן יכולות להוביל לנקודת שביחה.

תקוותי היא, שיצירה זאת תגביר את המודעות לבעיה. לכולנו יש דעות קדומות. הנקודה הקריטית היא, כשמישהו מתחיל לפעול על פי הדעות הקדומות שלו. המחב אפילו קריטי יותר, אם החברה מגבשת ערכים המבוססים על דעות קדומות.



בלי מלים... בלי עור
מאת מיה דונסקי, צילום: ענבל לוי-יהודה
Wordless... Skinless by Maya Dunsky,
photo: Inbal Levi-Yehuda

החומרית שלה". לפי ורטהיים, רק באמצעות אימון אפשר להגיע לרגעי שקט, שאין בהם פסיביות או אקטיביות, אלא היענות למה שכבר נוכח ממילא.

תהליך העבודה על יצירת מחול נבחן גם בשיחה עם תמר בורר. בורר היא יוצרת בימתית, אמנית רבת-תחומית ורקדנית. משנת 1988 היא יוצרת, חוקרת ומופיעה בעבודות יחיד, בדואטים ובעבודות אנסמבל על במות בישראל ובעולם. בורר מלמדת בוטו ומטפלת בתרפיה בבוטו באוכלוסיות של נכים הסובלים ממגבלות פיסיות ופסיכו-פיסיות. היא גם מייסדת פרויקט "סולו בוטו" והמנהלת שלו. כך התייחסה בורר לתהליך היצירה:

"...מאז שאני זוכרת את עצמי, הטבע הבסיסי שלי חייב להימצא בתהליך התפתחותי של יצירה. יצירה היא הוויה קיימת שברגע מסוים אני חוברת אליה, ברגע סודי שאחר כך גם כל העולם יידע עליו. ברגע הסודי הזה נכרתת ברית שבה אני חייבת להתמסר לתהליך של גילוי היצירה בחומר ולהמחשתה. יצירה היא בעצם תהליך של חשיפת הקיים, ולא של המצאה של משהו. נקודת המוצא היא בתהליך של מפגש וגילוי. אצלי זה תהליך שאורך בדרך כלל כתשעה חודשים, כמו הריון. המפגש שלי עם הקיים מגלה את עצמו לאט-לאט. התהליך מפתיע, אבל גם נאמן להיסטוריה של ההתפתחות שלו. בכל חזרה נוצר דבר חדש, שהוא גם עוד רובד בתהליך ההתפתחותי של ההתקרבות ליצירה. היצירה כבר קיימת, אני רק מתקרבת אליה ככל שאני מתקדמת בתהליך. ...בבוטו יש ביטוי, 'הסוד עושה את הפרח', ופירושו שהנוכחות של הפרח מתאפשרת בזכות תמצית הסוד שחבויה בו. כך אני מבינה את ההוויה הרוקדת שלנו. יש חשיבות גדולה מאוד למה שנמצא מאחור, בלי שאנחנו מבקשים לכבוש אותו או לשלוט בו אלא מאפשרים לו להתקיים. זה סוג של הרשאה להנכיח הוויה" (ראיון עם בורר, מאי 2011).

בורר רואה ביצירה סוד קיים, הנגלה ליוצר בהדרגה תוך כדי אימון. עבודה היצירה אינה המצאה של היוצר ואינה פרי השראתו. היא גם לא נולדת מתוך הידיעות שאתן הגיע אל הסטודיו, אלא נוכחת בחלל סביבו. החזרות הן תהליך של התמסרות למה שנוכח ממילא. בדומה לורטהיים, שמדברת על האימון בסטודיו כעל "פינוי מקום", בורר מתייחסת ל"סוד" שיתגלה רק אם תעבוד מתוך קשב נכון. מבחינתה, החזרה בסטודיו היא נוכחות במחיצת הסוד הזה, שתאפשר התקרבות אליו וחיבור בינו לבין גוף הפרפורמר שיממש אותו.

מיה דונסקי, רקדנית בוטו, כוריאוגרפית וציירת, היתה תלמידתו של קזואו אונו, אבי תנועת הבוטו. דונסקי התגוררה ביפן, למדה ויצרה שם. מאז

1998 היא מנחה בקביעות כיתות אמן וסדנאות בוטו בישראל. דונסקי יוצרת ומופיעה כסולנית ובמסגרת אנסמבל מניפה שבניהולה ומתמחה בליווי תהליכי יצירה. "...חלק משמעותי באימון שלי הוא השכחה", אומרת דונסקי. "אני מקלפת מעלי ומתוכי שכבות של זיכרון, נפרדת מן הזיכרון שלי על עצמי ועל האחרים. אני מתקלפת מדעותי, ממחשבותי ומרעיונותי על עצמי ועל אחרים, כדי לשוב ולהיות דף לבן וחלק שכל שורותיו הכתובות נמחקו ושטרם נכתב עליו דבר. בריטואל הזה אני נוסקת אל אזור בתולי, כדי לאפשר לחדש להפתיע. זה סוג של התפשטות הגשמיות... זה לא שאני ממציאה משהו חדש, למשל מרימה את היד באוויר בצורה מסוימת שטרם התרחשה מעולם. לא התנועה חדשה, אלא הגיבוי הרגשי, והגיבוי של שאר הגופים מלבד הגוף הפיסי, הם שיהיו חדשים. לבד מהגוף הפיסי יש לנו גוף רגשי, מנטלי, אנרגטי ורוחני, והם משתנים תדיר מאימון לאימון. טבעם הוא שינוי. מבחינתי אין רגע שבו היצירה לא באה לידי ביטוי, כי הסטודיו נוכח בי כל הזמן. אני כל הזמן ב'חזרות'. אנשים שואלים אותי, 'יש לך סטודיו לריקוד?' ואני משיבה: 'הסטודיו שלי הוא בתוך הגוף שלי'. זה עושה אותי חופשייה" (ראיון עם דונסקי, אפריל 2011).

דונסקי, כמו בורר, מדברת על בוטו כעל ריקוד החושף סוד. כמו במחול, גם אימון נכון בזן נענה לאידיעה, לסוד שבקיום. אימון בזן אינו מבקש לדעת, אלא מאפשר למה שמתהווה לעבור דרכו, גם בלי להתאמץ להגדירו. *בזן באמנות הקשת*, לאחר שהתלמיד שואל את מורו כיצד יידע מתי הרגע המתאים לירות, המורה משיב: "עליך ללמוד את ההמתנה הנכונה".

"וכיצד לומדים אותה?"
"על ידי כך שאתה משתחרר מעצמך, משליך בנחישות מאחורי גוף את עצמך ואת כל אשר לך, עד שתיוותר ממך רק הדריכות ללא כוונות".³

אימון בדרך הזן מאפשר "דריכות ללא כוונות". פירושה של דריכות כזאת הוא תשומת לב פשוטה למה שנוכח בכל רגע. בשונה מלימוד אחר, שבו צוברים ידיעות ומיומנויות, באימון בדרך הבודהיסטית התלמיד גורע ולא מוסיף, שומט ולא צובר, מוותר במקום לאסוף ומרפה במקום להתאמץ. מושג הזן המתאר לימוד מסוג זה הוא "אי-עשייה" (wu-wei). "אי-עשייה" אין פירושה בטלה וחוסר מעש, אלא פעולה בהתאם לקצב הטבעי של הדברים.

תורת הזן נולדה מהמיזוג בין זרם ה"מְקָאֵאָנְה" בבודהיזם לתורת ה"דאו" (dao), שמקורה בסין. המלה "דאו" מציינת דרך, והכוונה היא לדרך מחשבה או דרך חיים. יש המזהים את מושג ה"דאו" עם האלוהות, אך להבדיל מהאל המונותאיסטי, הבורא את העולם במעשה, בפעולה ולפי תוכנית, הדאו יוצר ב"אי-עשייה".

"אי-עשייה" שונה מהותית מ"חוסר מעש". הלך הרוח של "אי-עשייה" הוא שלם, חופשי, פשוט ובלתי משתדל. הוא דומה להליכה, שבה איננו חושבים בכל צעד על האופן שבו נרים את הרגל ונניח אותה בצד השני, או לאכילה – איננו מתאמצים לפתוח את הפה כדי להכניס אליו מזון בזמן הארוחה. הלך רוח של "אי-עשייה" מאפשר למציאות להתהוות ואינו מתערב במהלך הטבעי של הדברים. זו עשייה שאינה ניזונה רק מהשכל החושב או מהאגו המשתוקק. עיקרה הוא היענות, מתוך תואם מלא עם המציאות. "אי-עשייה" אינה פסיביות או בטלה. דווקא נדרש אומץ לב כדי לפתחה.

לפי החוקר דייוויד לוי (David Loy), ב"אי-עשייה" הפעולה היא ספונטנית, משום שהיא חופשייה מכוונה מודעת וגם חופשייה מה"אני" וריקה ממנו. כך הפועל הפוך למזוהה עם הפעולה; לוי סבור כי פעולה באי-עשייה היא פעולה שאינה מבוצעת בכוח, אלא מתוך היענות וויתור. כדוגמה הוא מצטט את המורה הדאואיסטי צ'ואנג צ'ה, המתאר אדם שנפל ממרכבתו ולא נחבל בזכות העובדה שלא התנגד לנפילה. ויתור והיענות נתפשים לעתים כחולשה, אבל בתפישה הדאואיסטית רכות כזאת היא כמו הרכות של מים: מים הם החומר הנענה ביותר, ורק משום כך הם יכולים לגבור גם על חומר קשה מהם. אי-עשייה יכולה להתקיים תוך כדי פעילות, כשם שהיא מתקיימת תוך כדי שקט. זהו השקט הפנימי של הפועל, שמתמזג עם הפעילות החיצונית עד כדי כך שהפעילות עושה את עצמה. אני סבורה שאיכות של "אי-עשייה", שהכרחית באימון זן, אפשרית גם באימון נכון במחול וגם בחזרות לקראת מופע.

בורר מתייחסת למצב של "עשייה באי-עשייה", שלדעתה פירושו "להיות בפעולה עם מה שנמצא בדיוק מתחת לאפך; כל מה שנמצא ברגע זה מזמין אותך, מבקש ממך ומציע לך... ההיענות למרחב שביני לבין המתבקש היא האימון. שם נמזג האיך אל תוך המתבקש. יש סביבנו משיכת אטומים וזה שייך לאותו סוד, לאותם דברים סמויים שלא חייבים להדגיש. כשה'איך' שלנו מכוון טוב, הוא גם מזמין אטומים מדויקים לנו. הכוונה היא לשרת את מה שקיים בלי לחפש את התוצאה, רק לשרת" (ראיון עם בורר).

לפי תורת הזן, היענות לרגע ועשייה ב"אי-עשייה" מתאפשרות רק באמצעות ויתור על ה"עצמי"; בעת אימון במדיטציה מתבונן המתרגל אל תוך ה"עצמי" שלו. "עצמי" זה, בתרגול נכון, אינו עוד רגשן או גיוני, מצליח או נכשל, טוב לב או מרושע. כשבטלות ההבחנות האנליטיות של התודעה נותרת רק נוכחות כנה, המשתנה מדי רגע. נוכחות כזאת הכרחית, לטענתי, בתהליך יצירה במחול. כדי ליצור נתבע הכוריאוגרף לוותר על ה"עצמי" שלו ולהקשיב למה שמתחולל מאליו.

ורטהיים אומרת: "מישהו אמר לי שבלטנית הפירוש המילולי של המלה בחירה הוא 'לוותר על כל האפשרויות האחרות שבהן לא בחרתי'. ככה אני מרגישה. לפעמים זה קשה לי. אני מתלבטת יותר מדי. ואז אני חושבת לעצמי היכן מצוי האגו, על איזו מהברירות הוא יושב, וכשאני מצליחה לבודד אותו נהיה יותר קל לבחור, יותר קל לוותר... כשאני עושה בחירה בנוגע ליצירה אני צריכה שהיא תהיה מדויקת. בשביל זה אני צריכה להשתיק את האגו ולהתחבר באמת למה שהיצירה מבקשת..." (ראיון עם ורטהיים).

גם דונסקי רואה בויתור על ה"עצמי" חלק הכרחי מתהליך היצירה: "זה לא שאני חוקדת רק את הנפש או את הרגשות שלי; את מי מעניין הסיפור הפרטי שלי? גם אותי אין זה מעניין בסופו של דבר. אני רוצה דווקא את החופש לצאת מתוך עצמי. עבודתי כאדם יוצר היא דווקא לרוקן את הכלי שלי, להתבונן, לשלוף את עצמי מתוך עצמי. אני קוראת לזה 'טכניקת העד'. הכוונה היא להיות בעדות הזאת, להיות בתודעה ערה לגמרי ובריכוז מלא ולהתבונן על המהות של הדברים; לא על הסיפור, כי אם על המהות המשוחררת מן הסיפור הפרטי..." (ראיון עם דונסקי).

אימון במדיטציה, כמו אימון נכון במחול, מאפשר נגישות למקום ראשוני, שגם ה"עצמי" אינו נוכח בו; אחד המושגים בתורת ה"דאו" הוא "כך מעצמו". פירושו: מקורם של כל הדברים לפני היותם לצורה ולשם. ה"כך מעצמו" גם מתייחס לחוויה אישית וגם מציין את אופן הקיום של ההוויה כולה. אחד הדימויים המשרתים את חכמי ה"דאו" לביאור המושג "כך מעצמו" הוא דימוי של בול עץ. כך נכתב בפרק 37 בספר *הדאו*:

"בול העץ של חסר השם איננו אלא אין-רציה;
ובלא רציה, באמצעות הדומם,
יבוא העולם על תיקונו".⁵

בול העץ הבלתי-מעובד הוא דימוי לתודעה שהתורה הדאואיסטית מבקשת להשיג באימון נכון. זוהי תשתית של תודעה, שנותרת גולמית ופנויה להתעצב. הצורות שנולדות בה נחוות וחולפות בלי להישאר, כמו רישום בחול או במים. במצב כזה התודעה יכולה לקבל כל צורה, אבל אינה מתקבעת על שום צורה. איכות תודעתית כזאת הכרחית לעוסקים ביצירה.

המלה הסינית המתארת בול עץ בלתי-מעובד כזה היא Pu. באורח לא מקרי ייחסו פרשנים לפו הדוב איכויות דאואיסטיות. *פו הדוב* של א"א מילן (1926 במקור) הוא דמות מוכרת של דוב פותה, שחסתבך בפרשיות שונות ומשונות משום שאין הרבה שכל בקודקודו. אלא שתמימותו של פו מתוארת בסיפור כמלאת חן, ולא פעם היא מעוררת הזדהות; הרי כלנו היינו פתאים פעם,



ימונה מאת תמר בורר, צילום: עמית אחד
Yamuna by Tamar Borer, photo: Amit Echad

התרגום שלי – ע"ה. 1987, pp. 109–110. Wesleyan University Press, 110–09]. Wesleyan University Press, 1987.

² א' הריגל. זן באמנות הקשת. תל-אביב: דביר, 1990, עמ' 33.

³ שם, עמ' 34.

⁴ D. Loy. *Nonduality: A Study in Comparative Philosophy*. New Haven: Yale University Press, 1988, p. 96

⁵ ד' דאור ו' אריאל (מתרגמים). ספר הדאוו. תל-אביב: חרגול, 2007, עמ' 65.

עינב רוזנבליט היא דוקטורנטית בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב; עבודת המחקר שלה עוסקת בחיבור בין מחול עכשווי לזן בודהיזם. היא בעלת תואר שני מהתוכנית הבינתחומית לאמנויות באוניברסיטת תל אביב, היא מרצה למחול במכללת אורות ישראל ומנחה של קבוצת מדיטציה בפסיכודרמה, בית ספר לתורת הנפש הבודהיסטית. ליצירת קשר: rosenbliteinav@gmail.com

ולטענתי גם אמן המחול, נתבעים לגמישות, המאפשרת להיענות ל"עצמי" כשהוא הכרחי ולוותר עליו כשאפשר. כך נרכשת חוכמת היענות, שהכרחית לא רק בקרב יוצרי מחול; זהו "פינוי המקום" שורטהיים דיברה עליו, או "תמצית הסוד" שבורר מחפשת: לפנות מקום למה שמתחולל מאליו במציאות, ולהתמסר.

ביבליוגרפיה

דאור, דן ויואב אריאל (מתרגמים). ספר הדאוו. תל-אביב: חרגול, 2007.

הריגל, אויגן. זן באמנות הקשת. מתרגם: צבי ארד. תל-אביב: דביר, 1990.

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers*. Hanover: Wesleyan University Press, 1987.

Loy, David. *Nonduality: A Study in Comparative Philosophy*. New Haven: Yale University Press, 1988.

הערות

¹ S. Banes. *Terpsichore in Sneakers*. Hanover: Wesleyan University Press,

ורק עם ההתבגרות נעשינו פחות מאמינים לכל דבר. פתי הוא מי שלא צופה את הבאות, אלא נאמן לרגע הנוכחי ולמה שהוא מביא אתו. זוהי מין אמונה עיוורת ברגע, שקשה לאמץ אותה בחיים התובעניים האמיתיים, אבל אפשר לרכוש אותה באימון נכון והיא הכרחית בתהליך יצירה.

פו הדוב הוא סיפור אנושי מאוד; אי-היה החמור, למשל, מתוסכל כל הזמן, כל פעם מסיבה אחרת, והנעירות שלו נשמעות בדרך כלל כמו "אוי". השפן הוא קצת נבזי לפעמים. כל דמות ממלאת תפקיד במסירת העלילה, אך כל הדמויות נגועות בתמימות. פו הוא התמים מכולם, וכל השאר כביכול חכמים ממנו, אבל כולם נוטים לאי-ידיעה של הדברים ולהתמסרות לרגע.

כריסטופר רובין הוא האבא של כולם, אבל היות שהוא ילד, אף הוא שומר על תמימות. תפקידו ביחס לפו הדוב הוא כמו תפקידה של המחשבה; כריסטופר רובין מציל את הדוב בעת צרה, לוקח אותו לטיולים ומכוון את דרכו, בדומה לאיכויות ההיגיון של תודעתנו האנליטית. איכויות כאלה הן הכרחיות; גם ה"עצמי", שמתרגלי זן מתבקשים לשכוח באימון, הכרחי בסיטואציות מסוימות, בוודאי לאמן. אלא שהמתרגל הזן-בודהיסטי,



ענת שמגר, צילום: אייל לנדסמן

הפנייה המחמיאה של רות אשל, שביקשה שאכתוב מה אני עושה בריקוד, מעלה שאלות שכל יוצר פוגש בתחילת מעשה: מאיפה להתחיל, מאין לייצר את התנועות. אני מנסה להסתכל פנימה, על הצעדים הקטנים, על העיסוק היומיומי, לתאר את האינטרסים או את הדרכים שאני מוצאת.

האהבה לריקוד היא עניין פשוט. היא כמו עובדה והיא מקיימת את העיסוק בריקוד כסוג של הכרח. הדרכים לזמן את העיסוק ולדייק בו, למרות חמקמקותו, הן העניין של העיסוק, או סיבות לתהייה. אנחנו חיים בגוף בזמן שיוצרים אותו. עיקר העבודה היא איך לקרוא אותו, איך לראות את הגוף שלך, מה הוא עושה באמת.

הגישה לריקוד קשורה למהות החידתית שלו. הגוף הוא הזמנה למפגש של חומר ותפיסה. הוא נובע וחי באזורים של בין לבין. השאלות נשארות פתוחות, מונחות, מוצעות לדיון. המעשה הוא כמו הצבת הגוף בתוך נסיבות, כדי שיקיים אותן.

כשריקוד אוצר, מחזיק ומראה את הפרדוקסים שלו; כשריקוד מנכיח רב־שכבתיות, הוא מגלם את עצמו. רב־ממדיות מזמינה לנוע בתוך המרחבים של ההצעה הריקודית: לרקוד כדי לדבר עם ריקוד, לרקוד כדי לדבר את

ריקוד בודד

ענת שמגר

המאפיינים שלו; וגם: דריכות, מתח, סיכון, אומץ, שרירותיות ומעוף.

ריקוד דומה לשירה. הוא מעשה אינטימי וקומוניקטיבי, שמשקף את המציאות כפי שהיא נתפשת על ידי מי שעושה אותו. הצופה בו נדרש למידה של סבלנות, להבנה אינטואיטיבית, להבנה גופנית.

הריקוד שאני עוסקה בו הוא ריקוד של יחיד – "הריקוד הבודד". ריקוד בודד של אדם. רקדנית

עמדה של התמסרות, או של עזיבה והשקטה. זאת דרך להעיר את הגוף ולהנכיח אותו ואת התודעה הגופנית. גוף כמרחב קיום ותנועות, כצורה וחומר. רגע היצירה הוא תמיד אימפולס, תמיד מפתיע. זה חיבור שמובל מתוך מעשה. נחשפים זיכרון, היגיון, דמיון, רצונות, טעמים, ערכים שמתגלים בגוף – פלטה של מרכיבים לחבר מתוכם. מושגים כמו דרך, הקשבה, אמת, זרימה, שקט ותשומת לב מתארים את

הריקוד. תשומת הלב אינה יכולה להכיל את כל הפרטים. מגבלות ההכרה גורמות לכך שהצורך לקיים ריקוד מעביר את תשומת הלב שלנו בין הממדים השונים שלו. התנועה של תשומת הלב מזמינה ריקוד שתמיד מכיל יותר ממה שאפשר לתפוס בכל רגע.

תכנון ריקוד פירושו ליצור את התנאים שבהם הוא יקרה, ליצור את התנאים שיזמנו אותו. אני בוחרת לקבל את ההנחיות מהסביבה. אני בוחרת לתת לסביבה להוביל את הריקוד. זאת

את המשותף והשונה במסע הזה: מטאדור
האהבה – ריקוד וסרט על במה אחת, ריקוד ופסל
וקומפוזיציה בזמן אמיתי.

“מטאדור האהבה” – ריקוד וסרט על במה אחת

היצירה היא ריקוד וסרט בדיאלוג. הסרט הוא
יצירה של הקולנוענים מכבית אברמזון ואבנר
פיינגלרנט, שהגיע למפגש כסרט מוכן. זהו
סרט פואטי, ששזור סביב כמה תימות שאגודות
בטקסט שכתבה אברמזון, שנקרא על ידי
השחקן אלון אבוטבול. תימת המפגש מתחילה
במפגש – בסרט עצמו – בין סצינות דקומנטריות
בבית של אבוטבול ובסטודיו שלי, בין סצינות
ריקוד שלי, סצינות של זירת קורידה ספרדית
ובין נופים מתחלפים. אמנם הייתי מעורבת
בעשיית הסרט, בכך שקראתי ושמעתי את
הטקסט ובכך שצולמתי על ידי פיינגלרנט בזמן
שהקולנוענים אספו את החומר לסרט; אבל
להתחלת העבודה על הריקוד, המופע, קיבלתי
סרט מוכן, ממד קבוע. זהו סרט עמוס בדימויים,
בתכנים ובהתרחשות. סרט עשיר ורב־קולי
כשלעצמו, שמוקם על כל הקיר האחורי של
הבמה ומשם השתקפו שלל פניו. הקשר שנוצר
בין הסרט המוקרן לבין הריקוד שעל הבמה היה
מוקד המופע.



Anat Shamgar, photo: Eyal Landsman

מול סביבה

הטקסט ביקש לפענח את כוח האהבה, ספק
הרסנית ספק מכשפת, שמטלטל זהות של
אשה. גבר ואשה כאחוזים במחול מוות, מוצאים
כאנלוגיה את המחול של שור ומטאדור, של
רקדנית וחלל, של שחקן וטקסט.

התחלת העבודה מול הסרט היתה קיצונית.
כמו בכל נקודת התחלה, נמצאתי מנסה למצוא
איזון נואש מול הגודל והגודש של המדיום השני.
נמצאתי מיטלטלת בין הסצינות והתכנים, מנסה
למצוא מענה. נדרש זמן רב כדי למצוא את

עדין ומדויק, וזה המקום שאני בוחרת לזמן, מקום
להיכנס אליו. התענוג הגדול הוא כשמופיעה
החוויה שהדבר מוביל את עצמו. הריקוד מוביל
את עצמו. זה הישג של כוונן, שאנחנו יכולים
לאפשר אבל לא יכולים להשליט. הכבוד
וההיכרות עם המעשה גורמים לשכלול הכלים
הנדרשים כדי להיות נתונים למעשה, זמינים
להובלה, מרוחקים ומעורבים, פנויים וניתנים
לכלים של הגוף.

אנסה להתייחס לשלוש יצירות, כדי להדגים

ויוצרת, אובייקט וסובייקט, פנים וחוץ. זהו ריקוד
שמדגיש את המעשה האישי, משקף הוויה של
אדם מול עצמו ומול הסביבה שלו. אינטראקציה
ושיח הם מניע ומטרה.

אני רוצה להישאר במקום ראשוני, שקוף, קיומי,
אמיתי. לתת לו ללבוש את צורתו הפרטית,
המובחנת, שמרחיקה אותו מריקוד ככלל.
כל ריקוד הוא מקרה פרטי, שמשקף ריקודים
אחרים ושונה מהם. זה מצב שבו סיכון ואמון,
שליטה וחוסר שליטה, קיימים יחד. נבנה אזור

התגובה הריקודית לסרט. היה צורך לבדוד את התגובות השונות לחלקים השונים.

הקול של אבוטבול היה כמו דופק פנימי וגם ה"פרטנר" שהציע לי הסרט. הייתי אתו במרחב המשותף, הנפרד, המפגיש בינינו אך גם שומר על הפרדה בין במה לסרט. הדמות היומיומית של אבוטבול, אמיתית, מסורה למשימה לקרוא טקסט, ובלעדית למרחב הסרט, שמרה על נפרדות לאורך כל היצירה. נוצרו יחסים קבועים של נוכחות נפרדת באותה יצירה.

לעומת זאת, השור הפך לדמות להזדהות אתה. הפיסיות שלו, המטמורפוזות שהוא עובר בסרט – מחיה חזקה לחלשה, מברייה עצמאית לחיה מובסת, מעצם מוגדר לדימוי שמתפרק לכתמים של צבע. הוא סגור בזירה, מתקיים מול הקורידה כמו הריקוד מול הסרט. אבוטבול היה בן הזוג, אבל השור היה המניע החי לריקוד.

ככל שזזתי פחות, בונה מצבים סטטיים, מרככת אותם ומטעינה אותם, יכולתי למצוא את הקשר ביני לבין הסרט. ככל שהמצבים הסטטיים היו שקטים יותר, היתה יותר אפשרות לקשר עם הסרט, להתקיימות משותפת. לכאורה זהו היפוך, אבל למעשה מדובר בנתינת מקום. בין המצבים הסטטיים נמצאו מקומות ספציפיים ליצירת קשר. בין הגלגולים על רצפת הסטודיו בסרט או על רצפת הבמה בזמן הריקוד, ריצה על רצפת הבמה מול הקורידה שבסרט או עמידה אל מול הקורידה שזזה מצד לצד בעקבות תנועת המצלמה – הגוף הפך להיות במה של עצמו, של רגעי תגובה ישירה ושל בניית מציאות ויזואלית אחת שמחברת את הבמה והסרט. כשהפנים והחוץ נתפשים יחד, מותכים ולא נפרדים, משתחררת אפשרות לשינוי, תגובה, תנועה חדשה.

הדואט עם הסרט פרץ בשליש האחרון שלו. הריקוד נולד מהדמויות של השור, המטאדור והאשה, שתנועתה זורמת לתוך מרחבי הסרט והחוצה לבמה. נוצרה האפשרות לבנות עמדה נוספת.

בתוך שמלה אדומה, שחלקה העליון צמוד כמו בגד של מטאדור ושובליה ארוכים ורחבים מאוד (תלבושת שיצר ברק אביעם), הגוף כמו זז כדי להניף את השמלה, נכרך בה, נתלה עליה, מייצר עצירות על סף נפילה. הגוף חזיז את השמלה, ממלא ומרוקן אותה, יוצא מתוכה ונכנס אליה.

השמלה הפכה למרחב האינטימי של הריקוד, או לשכבה נוספת בין הגוף, מרחב הבמה ומרחבי הסרט. היא מדלגת לתוך הסרט ומתקרבת אל הגוף, מאפשרת את השיח של הריקוד עם הסרט. הגוף בתוך הסרט, הסרט במרחב

הבמה. השמלה נתנה קיום לדמות חדשה, לעוד איבר שמגלם את התנועה.

החוויה אל מול הסרט התחילה בבדידות ובניכור, בתסכול מהפערים שעלו בין התחומים, בין התפישות. היה צריך לוותר על הנראות כסולו, על הדומיננטיות של הריקוד הבודד, על איזון. נוצרה חוויה של השלמה, של אפשרות להיות פרט בודד שהוא חלק ממצויאיות משתנות ולמצוא מקום משתנה בתוכן. למצוא קול עצמאי מול מציאות גדושה ולעתים רועשת. המעבר בין מציאויות, בין המציאות של הסרט והבמה, הדגיש את התלת ממדיות של המרחב ושל הגוף ואת האפשרות הדינמית שלהם לשנות צורה וגודל. גוף הופך מקונקרטי לוירטואלי, הדהוד פיסי של שינוי תחושה הופך מתמונה לתנועה, עומק הבמה נפתח למרחבים הפנימיים של הסרט, מטלטל את המציאות אבל גם נותן לבמה סוג של יציבות, מחדד את היותה כאן ועכשיו.

הבחירה במדיום אחר, בתחום שהוא לא ריקוד, יוצרת טשטוש תחומים אך גם משחררת את הריקוד, תומכת בחופש שלו, שהוא חלק מהאופי של הריקוד. הבחירה מדרבנת למצוא מחדש את ערוצי הקיום שלו. היפה נהיה עובדה כשדבר נמצא. מכיוון שהסיבתיות נשארת חידתית, התרחקות לתחומים אחרים מקילה לפעמים. היא מציבה מראש את הלא מוכר והלא מובן מאליו כבסיס, משחררת מציפיות, נותנת מרחב לעניין שלך בדבר.

ריקוד ופסל

יצירה זו, שיתוף פעולה עם הפסלת אביטל כנעני, היא דוגמה שונה. הפסל הוא סביבה מינימליסטית יותר, קרובה יותר לגוף ולגופניות, מדגישה נוכחות וקרובה יותר למגבלות ההכלה של הגוף, מגבלות הקומוניקציה שלו.

הפסל, כמו הסרט, נוצר על ידי אמן אחר, לפורמט שבו המפגש הוא נושא מרכזי. כך, מטבע הדברים, המפגש הוא גם בין תחומי וגם בין אישי. זאת לא יצירה שלי, אלא יצירה שלנו.

כשבחרתי באביטל כנעני, כבר ידעתי מאיזה חומר יהיה עשוי הפסל אביטל עובדת עם כפיסי עץ – עץ גולמי חשוף, דק, לא מעובד, לא מצופה – שנראה פגיע ודוקרני כאחד. הוא מייצר דימוי של בין לבין – בין מופשט לחי. זה מצב שמדבר שני קצוות, שמכיל את הפן המופשט בתוך החי ולהפך. זה כמו לראות גם גרעין וגם מעטפת, יסוד ומלאות חומר, רגש וצורה. זאת עמדה גופנית-מנטלית של עומק ודיוק, ניסיון למצוא דרך להכיל את שניהם.

אביטל ממחזרת את כפיסי העץ – בונה, מפרקת ומכינה מהם פסלים אחרים. חומר אחד, שעובר מטמורפוזות בהתאם לחללים השונים שבהם

הוא ממוקם. חומר גלם, גוף אחד, שמתפרק ולובש צורות משתנות. הוא חוזר למהדורה מפורקת ונבנה מחדש, מדבר עם החומריות שלו, עם הראשוניות שלו ועם היכולת שלו גם לשמור על תכונותיו המקוריות וגם להשתנות. הוא יוצר מציאויות אחרות ומתאים את עצמו מחדש לפי זמן ומקום משתנים.

עם כל אלה הרגשתי הזדהות או רצון להידמות. מכאן יצאנו להרפתקה.

לפגישה הראשונה הביאה אביטל אובייקט בעל מידות דומות לשלי – ספק שיח, ספק קיפוד, ספק אגד מקלות, שממוקמים על בסיס קטן עם גלגלים. פרטנר שווה מידות. המחשבה על מרחב ותנועה מיוצגת בגלגלים, אבל מבעו של האובייקט מונח בתוך עצמו. אפשר להניח אותו במקומות שונים במרחב, ובכל מקום הוא אומר את עצמו ואת נפרדותו כאובייקט.

הרבה זמן חיפשתי את דרכי אליו. הוא נשאר בתוך עצמו ואני בתוך עצמי. שני צורות קלים של איברים. התחושה הגיעה מהחומר, מהטקסטורות החשופות, מהקצוות הפתוחים. איפה נגמר איבר – השאלה הזאת הפכה לנושא בעבודה. לכל איבר יש שני קצוות ושלושה ממדים. איפה אנחנו מתחילים ואיפה אנחנו נגמרים, התהייה הפכה לשאלה בגוף. קצוות פתוחים וקצוות סגורים, קטומים או נוכחים במלוא אורכם.

מעבר לעבודה עם החומר, חומר של פסל מול חומר תנועתי, העבודה עם האובייקט נשארה רעיונית. האינטראקציה לא הפכה להיות התרחשות. כדי שיהיה שיתוף פעולה, חייבת להיות תנועה בתפישתה. יכולתי להידמות לפסל בכך שהייתי מונחת במרחב כמותו, או כשנעתי לעומתו. יכולתי לבנות ריקוד בהשראתו. אבל המפגש לא קרה. הבנו שצריך להוסיף פסל, שיביא פחות נפרדות ויותר יחס או עמדה כלפי המרחב שמחוץ לו, המרחב המשותף.

בפסל השני שיצרה אביטל, שרשרת הכפיסים היתה יותר אנכית בחלקה התחתון. בהמשך היא נפתחה לאלכסון גבוה והיתה קשורה לתקרה. ההתרוממות למרחב גבוה יותר, ההתחברות למעלה, יצרו יחסים חדשים בין הפסל לבין הרצפה, הגרביטציה והמרחב.

היחס של הפסל למרחב שמחוץ לו, למיקום שלו כלפי מה שמחוץ לו, הפך את הפסלים לסביבה או לנוף פיסולית-מרחבי. זאת היתה סביבה שהזמינה אותי לזוז בתוכה. השתלבותי כאיבר בתוך סביבה או כמרחב שנעתי בתוכו. זאת סביבה שהיא מציאות סגורה, חלומית, כמו חצר פרטית או שפה פנימית. עלו הקשרים לזיכרונות פיסיים של ילדות, אנלוגיה בין מרחב

פנימי למרחב חיצוני, תכנים של מקום מומצא, טבע בנוי, טבע דומם.

בשלב הראשון של העבודה ראינו איך בתשובה לאובייקט, הגוף היה נפרד כמו אובייקט. בשלב השני, נוצר דגש על סביבה קבועה והמציאות הפכה לסטטית. היתה חסרה האפשרות להמחיש את חוסר היציבות של המציאות. התשובה באה בדמות עגלה גדולה, שעליה הונחו הכפיסים בערימה. הם נראו כאובייקט מפורק, ששומר על צורתו המפורקת גם כשהוא שלם. ערימה של חומר, ועדיין שיח ענק, חיה.

ועצמות, הזזת הפסל והזזה שלי, אתו או לידו, הם כלים לבניית הקשר. אותו פסל נדמה במקרים מסוימים כערימה מפורקת של שאריות, של חומר לבנייה, במקרים אחרים כחיה קדמונית מפוארת שפותחת את גבולות הזמן, כחיה המאיימת לדקור או כמצע, כעגלת משא. אפשר היה לראות בו רפסודה בלב אגם, שמיכת נוצות ועוד. אלו הגדרות או תצורות שעולות מתוך העבודה. לעתים התפישה מגדירה דבר או משמעות ולעתים היא נשארת במושגים לא מילוליים, אולי פרה-מילוליים. ככל שהקריאה לא נדרשת למילוליות, ככל שמאריכים את השהות בשלב

נרטיב של השתנות מביא את התכנים קשורים ונפרדים, מפתיעים והמשכיים. המבנה הופך להיות המקום שבו תתרחש שוב האינטראקציה. המהלך ידוע מראש, אבל בכל פעם תימצא צורתו מחדש. הוא שומר על אופי המפגש ועל החירות הפנימית שלו.

אחד הדברים הראשונים שקסמו לי כשהתחלתי לרקוד, בחוג לתנועה אצל עמוס חץ ואחר כך בסדנאות של סטיב פקסטון (Steve Paxton), אווה קרצג (Eva Karczag) ואיליין סמרס (Elaine Summers), היה הפגישה עם עצמך



Anat Shamgar and Tamar Borer

ענת שמגר ותמר בורר

כחומר לריקוד. המפגש עם הריקוד כיצירה של גוף ומחשבה. אתה חוקר את עצמך כדי להבין מהו אדם, מה זה גוף ומה זה ריקוד. העבודה הולכת פנימה והחוצה, הלוך חזור בין קריאה, סימון ותגובה. זאת עבודה שמקיימת דיון פנימי והופכת את הדיאלוג שלך עם הריקוד לריקוד. השינוי בתפישה בא לביטוי בגוף. הכוונן שלך כרקדן הופך להיות חלק ממעשה הריקוד.

אם אנחנו בוחרים בסביבה כמניע, ההתבוננות הופכת למעשה אקטיבי, לקריאה חושית מתמדת, לפעולה המשכית. היא תנאי ראשון למצב של ריקוד. זאת פעולה שנבנית גם בגוף

הזה, התגובה הפיסית או הפיסית-המנטלית מגיחה. היא לא מעוצבת, היא משתחררת מהגוף ומהעבודה. המלים מגיעות אחר כך, כדי לסמן, לזהות ולזכור את המצבים והתנועות שבחרנו. ההתעקשות להישאר נאמנים לקריאת החושים ולתגובת הגוף קרובה לריקוד, מדברת בשפתו.

נפרדנו משני הפסלים הראשונים. הערימה ואני נהיינו פרטנרים לדואט, זים יחד במציאות שמשתנה, מגיבים כשותפים, נוצרים מתוך נקודת המפגש. המרחב שנוצר הכיל את שנינו ואת ההשתנות שלנו אחד ביחס לשני. מטמופוזות של מצבים והוויות.

העגלה נדמתה למשהו שבין חי, לצומח, לדומם, בין חי למופשט. נוצר אובייקט שמכיל מהדורות ואפשרויות שונות של עצמו.

בשלב זה עלה הרצון לתת לגוף לספר על הפסל ואת הפסל. מה הפסל יכול להיות. רציתי להחיות את החפץ, להחיות את החפציות שלו ואת האסוציאציות המגולמות בו. האתגר היה למצוא איך הפסל הופך לנקודת מוצא לגוף, מה הגוף עושה, מהו העיסוק הגופני ומהו העיסוק הריקודי.

הגוף ראה, תפש והציע אפשרויות קריאה וזיהוי שונות. התבוננות בפסל, מגע עם עיניים פקוחות

וגם כלפי המרחב. אנחנו מגיבים אל מה שאנחנו רואים או חווים או בוחרים להראות, בזמן שאנחנו מתבוננים בו. לפעמים הסביבה היא הגוף עצמו. התבוננות ממושכת משנה את תפישת הגוף כולה ומייצרת תפישה של הדברים שבהם אנחנו מתבוננים, לא רק ראייה שלהם. הערות הגופנית נובעת מהתפישה של מה שאנחנו רואים ומתפישת המרחב שבו אנחנו נמצאים. הפנים והחוץ כמו מותכים בתפישה שלנו, שבאה לביטוי בגוף או משתקפת בו.

בכל אחד מהחלקים של ריקוד ופסל יש בחירות שעונות על שאלות – מיהו ומהו בשבילי, מי אני ומה אני בשבילי. כשאני אנכית לו או אופקית כמותו; כשאני מריחה אותו אלי או מריחה אותו עלי, הגיאומטריה שלנו מקבלת את ההדהודים התוכניים שלה דרך השאלות. התנועה, האסוציאציה או הדימוי אמנם כבר מונחים בגוף, אבל גם נשאלים ונענים בכל פעם מחדש.

בקביעות הזאת של היחסים, סביב השאלה מי אנחנו ומה אנחנו זה בשביל זה, השאלה של הריקוד היא כמה אנחנו יכולים להשתנות. הצגת וריאציות ואפשרויות נוספות שלנו בתוך המציאות הקונקרטי והנתונה. החופש להשתנות בתוך נסיבות קבועות הוא נושא. להזיז את המציאות בתוך עצמה. רגע אחד אינו מבטיח את זה שאחריו, את ההישארות שלו או את ההתהפכות שלו. זאת מציאות הפכפכה. רק בסוף הריקוד יש אפשרות ליציבות ולהיאספות אל כאן ועכשיו, כשאני מובילה את העגלה אל קדמת הבמה ואל הקהל.

בשונה מההליך הגילוי של תנועות וחומרים, עמדות יחסים שעולים מתוך העבודה, הקומפוזיציה נבנית מתוך התרחקות מהמעשה, דרך הדמיון. אחרי שאני בוחרת את החומרים, אני מדמה אותם ללא ריקוד, מוליכה אותם בדמיון בלבד. אני מוליכה אותם כדי להתוות את המהלך, לבחור את הדרך. בין דימוי והתנסות, הריקוד מוצא את הצורה שלו. כל עוד אני מופיעה אתו, כל עוד חוזר המהלך בין דימוי ומעשה, תכנון וביצוע, הוא ממשיך להשתנות מהופעה להופעה, בפרטים או בשינוי סדר החלקים, ברעיון או במחיקה. אלה יחסים פנימיים של יוצר-מבצע.

קומפוזיציה בזמן אמיתי

ביצירה זו המרחב החיצוני הוא ריק. המהלך דומה: שליחת החושים אל הסביבה, קריאת הסביבה והקריאה לתגובה. הוא שונה בכך שהמהלך הופך להיות התוכנית (Plan). הריקוד מובל על ידי התוכנית, אך איננו ידוע מראש. זה סוג של שיא, או הקצנה של התמעטות החלל שמולי. התמעטות עד ריק. הוא פנוי אך שומר על תפקידו, על היותו הסביבה שמולה אני מציבה את עצמי כדי למצוא ריקוד. היצירה ספונטנית.

כניסה לדברים שלא רואים או שלא קורים, לחלק הלא נראה של הריקוד. יודעים מה עושים רק בזמן שעושים אותו, ולא לפני כן. אפשר לדמות את התנועה לפני שעושים אותה, אפשר לדמות את המסלול שתצייר במרחב או את המרחב. המעשה יגיד את עצמו. זהו סוג של נאמנות לאמיתיות של המהלך. שיפוטיות, רצון לשאת חן, פחד, הם סכנות שאורבות לו. האימה והספק צריכים לפנות מקום. זאת הליכה על חבל דק.

תנאים של הירגעות ודריכות, תמצית או הדהוד ההתנסויות בתנאים של אמון (trust) המבוסס על ניסיון. נדרשת סבלנות, היענות פנימית. נדרשת עין פנימית נוספת, או חיצונית-דמיונית, שעוקבת, קוראת את ההתרחשות התנועתית, ערה לקומפוזיציה, מזהה אירועים, אוספת אותם, מקרבת או מרחיקה ביניהם. הדומייה הפנימית מאפשרת לראות את חוסר הצורה שממנו באות הצורות, כמו לפגוש את הגרעין נטול הצורה של ההוויה. ואז, בעדינות, בלי דרמה, לראות איך משחררת תנועה – תוכן וצורה.

לסיום: החלל הריק, הפסל או הסרט הם מושאים שונים של נושא ודרך דומים. באמצעותם נעשה ניסיון להבין ולהראות את העיסוק בריקוד. כל יוצר מייצר את הפרוצדורות והאסטרטגיות שמתאימות לו ולריקוד שהוא חקד. הבחירות שלנו, חלקן מודעות יותר וחלקן פחות, נעשות מתוך ביטחון בדרך שלנו או במה שאנחנו בוחרים לעשות. יש הבטחה או אמון בכך שבחירה בסביבה היא הצעה לטיול כל טיול מזמן, או יכול לזמן, ריקוד. כל ריקוד הוא עדות חיה לטיול כזה.

ענת שמגר מופיעה במופעי אימפרוביזציה, בריקודי סולו שהיא יוצרת ובשיתוף פעולה עם מוסיקאים, כוריאוגרפים ואמנים מתחומים שונים. בין עבודות הסולו שלה: *ילדה טובה – ילדה רעה*, *שלושה בשמלה אחת*, *מונולוג*, *תוק ופינג*. הופיעה עם אמנים רבים, ביניהם ז'אן קלוד ג'ונס – *קומפוזיציה בזמן אמיתי*; דניאל לפקוב (Daniel Lepkov) – *צעדים מדודים*; ליסה נלסון (Lisa Nelson) – *Reallocation*; עמוס חץ – *סיפורי גוף*; ברנו סטפנוני (Bruno Stefanoni) – *מרחב מחיה*; בתיה שכטר – *הברות*; מלקולם גולדשטיין (Malcolm Goldstein) – *טרוי*; אפרת מישורי – *יסודות התחביר*; ויקי שיק (Vicky Shick) – *exchange*; תמר בורר – *שלוש*, *ספסלים*, *לווייתנים*; רוני הלר – *אבנים*; אפרת רובין ובנימין יגנדרוף – *פרקים*; מכבית אברמזון ואבנר פיינגלרנט – *מטאדור האהבה*; אביטל כנעני ויקי קרן הוס – *ריקוד ופסל*. הוזמנה להופיע במונפלייה, בקלן, בברלין ובניו יורק. חברת סגל הפקולטה למחול באקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים משנת 1991. כיום ראש החוג לתנועה וראש המסלול לכוריאוגרפיה.

היי,
תקשיב מהו חשבתי



Subtitles by Ronit Ziv, photo: Gadi Dagon

כתוביות מאת רונית זיו, צילום: גדי דגון

“אמנות כמו חיים” – ביצירה עם כתוביות

מחול יכולה לתאר את המציאות, מהו קו הגבול שבין האמנות לחיים. שאלה נוספת שרציתי לשאול היא, מה כוחה של יצירת מחול בהשוואה לקולנוע דוקומנטרי. פרשנותו של אלן קאפרו (Kapprow) תסייע להרחיב את הדיון בשאלות אלו. קאפרו טוען כי לאמנות המערבית יש שתי היסטוריות של אוונגרד: אחת של אמנות כמו אמנות (Art like Art), השנייה של אמנות כמו חיים (Art like Life). הנוסח 'אמנות כמו אמנות', פירושו שהאמנות נפרדת מהחיים ומכל דבר אחר; הטענה הגלומה בנוסח 'האמנות כמו חיים' היא, שהאמנות קשורה לחיים ולכל דבר אחר.

רונית זיו

הרקדנים. הם מציירים קו דמיוני בין שתי הדירות – זו של השכנה הזונה וזו שלי. הם מציינים כי מומלץ שלא לעבור את הקו, מכיוון... אבל במופע עצמו, כמו בשוגג, הרקדנים לפעמים 'טועים' וחוצים את הקו המפריד. טעותם מתקבלת באופן קומי: 'אופס, טעיתי, איך לא שמתי לב ועברתי את הקו'. מובן שגם ההחלטה להזדהות כאחת הדמויות ביצירה ולא להסתפק בנוסחת ההשראה (כולנו מכירים את הנוסח: היצירה נוצרה בהשראת...), אלא לציין שהדמות על הבמה היא אני והדמות השנייה היא שכנתי הזונה, נובעת מהשאלה אם יצירת

איון עם רונית זיו על יצירתה עם כתוביות, שהועלתה לראשונה בינואר 2011. ביצירה זיו מאפשרת הצצה לפיסת מציאות שבה התגוררה בשכנות לאשה שהתפרנסה מזנות. שתיהן גרו דלת ליד דלת, ברחוב ישראלי טיפוסי, וכך מדי פעם נתקלה זיו בלקוח או היתה עדה לדיבור בעגה מקצועית. ביצירה משולב וידיאו.

הבסיס ליצירתך לקוח מחיי היומיום. בכך, למעשה, טישטשת את הקו בין החיים לאמנות. האם קיים בכלל קו שמפריד בין האמנות והחיים?

”בתחילת המופע מתקיימת שיחה קצרה בין

"אמנות כמו חיים" אינה המצאה של ז'אנר אמנותי חדש, אלא חילון ההתרחשות האמנותית כולה: ז'אנר, מסגרת, קהל ומטרה. הצעד הקריטי הוא העברת האמנות מהקשרה המוכר (סטודיו, מוזיאונים, אולמות קונצרטים, תיאטראות) אל כל מקום אחר בעולם האמיתי. מתוך כך קאפרו מציג חמש קטגוריות המתייחסות לעשייה האמנותית: "הקטגוריה הראשונה נוגעת לעשיית אמנות מתוך שימוש באמצעים אמנותיים מוכרים (ציור, מוסיקה, מחול) ולהצגתה בהקשרים אמנותיים ברורים (מוזיאונים, אולם קונצרטים, אולם תיאטרון).

"הקטגוריה השנייה מתייחסת לעבודה אמנותית על פי מודלים לא מוכרים, אבל לפיה העבודות מוצגות בהקשר אמנותי מוכר. למשל, ספר טלפונים מוצג כספר שירה.

"הקטגוריה השלישית מציעה היפוך של המודל המוצג בקטגוריה השנייה: עבודה על פי מודלים אמנותיים מוכרים (ציור, מוסיקה, מחול) והצגה שלה בהקשר לא אמנותי. למשל, ציור כקרב גיהוץ.

"הקטגוריה הרביעית מציעה עבודה על פי מודלים של נון ארט והצגתם כך. למשל, מבחני תפישה במעבדת פסיכולוגיה. תנאי חשוב ביחס לקטגוריה זו הוא הכרה של עולם האמנות בפעולה או בדבר.

"הקטגוריה החמישית מוסיפה תנאי אחד לתנאים המתקיימים בקטגוריה הרביעית: להפסיק לכנות את הפעולות או העבודות בשם 'אמנות'. במקום זאת, לשמור את ההכרה הפנימית שבזמן כלשהו העבודות הללו יהפכו לאמנות".

בתחילת המופע עם כתוביות, הקהל נכנס לאולם ובו זמנית מוקרנת עין, על תריס שמשמש כמסך הקרנה. העין מצולמת בתקריב ואפשר להבחין בכל תנועה שמתרחשת בה, מזערית ככל שתהיה. את ההקרנה מלווה פסקול שמנוגן מעמדת דיג'יי. מה הוביל לבחירה להתחיל כך את המופע?

"העין נבחרה להיות דימוי מרכזי ביצירה. העין היא האיבר המוביל. באמצעות העין אני עדה

יומיום למציאות שחולפת על פני. העין שלי סלקטיבית. היא לא נעצרת או משתהה על כל אירוע שמתרחש מולה. היא נעצרת למראה מחזה אחר, התרחשות חידתית שמושכת את תשומת הלב, את המחשבה, וגורמת לסקרנות להתעורר ולרצון להבין את שהתרחש לנגד עיני. לפעמים, בגלל קצב ההתרחשויות המהיר, העין נעצרת כשהיא מבחינה באירוע חריג. במרבית המקרים היא לא תפנה להסתכל שוב. בפעמים מסוימות יתרחש דבר שונה. המחשבה אינה נרפית ואינה נרפאת. היא חוזרת ופוקדת על העין לשוב ולהסתכל, לשוב ולדווח מה היא רואה. הסקרנות תגבר, השאלות יישאלו והעין תעקוב. יש הבדל בין לראות לבין להבחין. אני חושבת שהרגע שבו הבחנתי כי אני חוזרת ומציצה דרך עיני ההצצה והשאלות מתחילות להציף – מי האשה שגרה לידי, מיהם הגברים שבאים לדירתה והולכים ממנה, מדוע הם מגיעים אליה, מדוע הדבר שאני רואה מושך אותי לחזור ולהסתכל, האם היא עובדת לבד או שיש סרסור שמפעיל אותה – הוא תחילת תהליך היצירה על עם כתוביות.

"העין המצולמת והמוקרנת בווידיאו נעה ללא הפסקה מעצם היותה. יש לה תנועה אינסטינקטיבית, בלתי רצונית. לקהל יש הזדמנות לראות עין בצילום תקריב, לראות כמה תנועה אנחנו מייצרים, להרגיש את הריקוד הזעיר הזה".

מאין נבעה ההחלטה לשלב וידיאו בעבודה. האם אפשר היה להטמיע את פעולת ההצצה של הדמויות לתוך השפה התנועתית?

"כן, את פעולת ההצצה אכן הטמעתי בשפה התנועתית, באמצעות מחווה תנועתית. המחווה שמסמנת את ההצצה באה לביטוי בכך שיד ימין כמו פותחת אשנבי תריס ועין ימין מאומצת מהרגיל. כמו כן, הבמה חולקה וסומנה בשתי נקודות הצצה מרכזיות בקדמת הבמה. כך הקהל יכול להתרשם מההבעה על פני המשתתפים כשהם מנסים להציף. נקודת הצצה נוספת איפשרה לקהל להתרשם ממצב הגוף בהצצה. ביצירה הזאת רציתי להיות נאמנה למציאות. ביצירה הזאת חיי היומיום הם מקור ובסיס

ולכן הנאמנות למציאות היתה נחוצה לי מאוד בתהליך. התחלתי לערוך רשימות של דברים שאני רואה ושומעת. שקלתי אף להציב מצלמה, לתעד כל רגע ופרט מההווי של שכנתי הזונה. אבל אז עצרתי וחשבתי, למה המציאות המיידית היא החשובה? למה חשוב איך זה נראה או נשמע? התעורר חשש שזה רק יעכב את החיפוש אחר ביטוי יצירתי בסטודיו. כלומר, יש רגע שבו ההבדל בין החיים והאמנות מיטשטש והגבולות נפרמים והופכים לבלתי מובנים מאליהם.

"למה וידיאו? כי אני מקנאה. אני מקנאה במדיום הקולנוע, שיש ביכולתו להגיע לקהל רחב. היצירה הקולנועית היא בעלת חיי מדף ארוכים, בעוד שבמחול זה אחרת. אבל מעבר ליכולת ההפצה של סרט ולנגישותו לקהל הרחב, מדיום הקולנוע יוצר הלם במוחו של הצופה. ההלם נובע ישירות מהכנסת ממד הזמן. התמונות מתחלפות בקצב מהיר, הדימויים זורמים בזה אחר זה והצופה אינו מסוגל לעכל את כל הכמות של המידע הוויזואלי המגיע אליו. ולטר בנימין קרא למצב זה 'שיתוק'. 'שיתוק' של המוח כתוצאה ממהירות זרימת המידע וביטול היכולת לבקר או לחשוב מול מדיום קולנועי (בנימין, ו', יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, 1996).

"בשונה ממוחו המשותק של הצופה בקולנוע, מוחו של הקהל הצופה במחול נמצא בתודעה אחרת. הדימויים חידתיים יותר. דימויי גוף, ככל שיהיו ישירים, אין באפשרותם להיות שעתוק. הם פסיים, תלויים בגוף הרקדן. אני מקנאה בשפת הקולנוע המיידית השתלטנית. עינית המצלמה יכולה לתעד כל אירוע. במקרה של עם כתוביות, מה שראיתי, הדברים שנחרתו לי בזיכרון, היו המידע המסווג שאותו נכנסתי לחזרות. הבנתי כי מרגע שאני בסטודיו, בחזרות, אני מביאה עמי לא רק את התיעוד הדוקומנטרי, אלא גם את המחשבה שעולה בעקבות אותה מציאות. כלומר, המשימה היא להיכנס לסטודיו ולפרוט את מצבור החוויות והתמונות למחווה, לתנועות ולמהלך שלם.

"הוספתי וערכתי רשימות, תיעדתי התרחשויות. במלוא התנופה ניסיתי להבין כיצד אפשר לתרגם מפגש, אירוע מהיומיום, לאירוע מחול,

במעין מעשה עיתונאי-פואטי מתוך טשטוש הגבולות שבין האמנות והחיים. כל העת הוספתי להתלבט אם לשלב וידיאו או לא. בדיעבד גיליתי שהמלה vide נגזרת מהמלה video במשמעותה הלטינית – 'אני רואה'. ואני אכן ראיתי משהו דרך עינית ההצצה".

לאחר שהקהל נכנס לאולם, עולה פסקול מתוך שיחה בין זונה ולקוח ועל המסך מוקרן תמליל השיחה. מדוע בחרת להשמיע את הפסקול ובה בעת להקרין את תמליל השיחה בין הזונה ללקוח?

"הקלטת שיחת הטלפון שמתארת שיחה בין זונה ובין לקוח התבססה על תמליל של שיחה אמיתית. כדי לזכות באמון הצופה הוספתי את הקרנת תמליל השיחה. תפישה זו מוצאת ביטוי בספרו של רולאן בארת, *הנאת הטקסט* (בארת, 1973, עמ' 10), שבו הוא מפריד את הכתיבה מן הדיבור: 'הכתיבה היא רצון להיחרט על פני המצע ולא להימלט אל תוך הדו-שיח'. הכתיבה היתה ונותרה המחווה הרשמית של הסכמה על הדברים, ההסדרה והסיכום של מה שיתחייב או בפשטות, החוזה. ברקע מושמע קולה של הזונה, שפתה עניינית וישירה: 'אני אקבל אותך עם חגורה, אני אשים נעלי עקב, אם זה מה שאתה רוצה'. בה בעת נע על המסך תמליל השיחה. החוויה של הרגע, אפקט התיאטרליות, מלווה בקומיות לצד ענייניות בנאלית. קרי, החוזה שנחתם למעשה בין הזונה והלקוח.

"כמה אמנים מעניינים יצרו סביב המלה הכתובה. אני מציעה להזכיר את אחת הוותיקות ביניהם, ג'ני הולצר (Jenny Holzer). הולצר עוסקת במסרים מילוליים, בכלים ובחומרים של תקשורת המונים, כמו שלטי חוצות, פרסומות, הקרנות לייזר וכתובות ניאון. בעבודותיה היא מציגה כתובות ואמירות היכולות להעביר פרובוקציה. יצירות כמו *Protect Me from What I Want* הוצגו ככתובות ענק בערים מרכזיות ונעו על התפר שבין אמנות לסלוגן עם גוון פרסומי. יצירות כאלה יכולות להפעיל, לעורר מחשבה, לגרות. אני חושבת שבשילוב בין קול לכתיבה רציתי לרמוז על מה שיקרה בהמשך. גם כשנרקוד ויעמוד שחקן ויתאר את התנועה זו

עדיין שפה אחרת, שאין ביכולתה באמת לתאר את התנועה. היא יכולה לייצר פרשנות".

בהמשך מוקרנות כתובות וידיאו לצד המחול עצמו. האם יש קשר בין המוצג על המסך לתנועה?

"כבר הזכרתי שתהליך היצירה לווה בכתיבה ובצילום של אירועים לצד שכנות עם זונה. טקסטים רבים נשמרו במחשב. מתוכם דיללתי רבים ונשארתי עם כמה משפטים שמייצגים את תהליך היצירה של עם *כתוביות*. ביד מכוונת התאמתי כל כתובת לפרק מהיצירה שהתרחש על הבמה. לא השארתי מקום למקריות, חיפשתי קשר ישיר בין המחול לכתובת. לפעמים זה קשר עקיף. לדוגמה: השכנה צועקת 'זה לא פה!!' ועולה כתובית עם חץ: 'זה שם'. זאת דוגמה לדיאלוג ישיר בין כתובת מוקרנת להתרחשות בימתית. היו כתובות שהן ציטטה מפיה של שכנתי הזונה: 'כל הלקוחות שלי בסדר, רק זה היה כזה בנדיט', והן תיארו מצב שבו היא היתה נתונה תחת איום וההתרחשות הבימתית ניסתה להמחיש את המצב הזה".

לאיזה צורך השתמשת בווידיאו?

"לאפשר לקהל להציץ אל תוך מחשבתי. הקהל מציץ לי ואני מאפשרת, כאילו אני אומרת, 'היי, תקשיב קהל יקר, אני מנסה לספר לך סיפור, אז תקשיב. זה סיפור מהחיים, על אמת', ולפתע מתרחשת תפנית בתהליך היצירה והחשיבות שייחסתי בתחילה למציאות מתפוגגת, הופכת למשנית. עם המעבר לסטודיו, העיסוק במציאות פוחת. טוב, זה לא שאני משקרת לך, קהל יקר', אבל במעבר ליצירה המציאות מאבדת לגמרי מחשיבותה. לכן הווידיאו והטקסטים באים להסתיר זאת. לכן מתווספת הידיעה המצערת, שלא אוכל ואף לא אצליח לאפשר לכם לעבור את החוויה ממש.

"התנסות זאת הובילה אותי לשאלות נוספות, כמו איך ייתכן שהגבול בין החיים לאמנות אינו כה נחרץ, האם הצופה יכול בכלל להבדיל בין אמת לדמיון, מה נחשב ציבורי ומה פרטי בעיני האמן ובעיני הצופה? ולבסוף, האם הצופה יוכל

להבדיל בין אמת לדמיון ביצירה הבימתית? הגבול בין החיים לאמנות אינו נחרץ, ההפך הוא הנכון. רבים מהיוצרים יעידו כי מהרגע שהיו בתהליך יצירה, היצירה הכתיבה להם צורת התנהלות והשפיעה במישרין ובעקיפין על המציאות שחוו. שחקנים שעובדים על מחזה ומנסים לגעת בגרעין של הדמות חווים רגעי 'חיבור' לדמות לפעמים דווקא בהתנהלותם היומיומית. הגלישה בין האמנות והחיים היא דו-כיוונית, זכור לי רגע, בעת תהליך היצירה, שבו חזרתי לביתי לאחר יום של חזרות ולא מצאתי את שטיחון הכניסה לדירתי. לפתע ראיתי ששטיחון הכניסה מונח בכניסה לדירת שכנתי הזונה. נמלאתי תדהמה וסקרנות. הרגעתי את עצמי ואמרתי שהמנקה בבניין התבלבל, לא שהגורל מנסה לרמוז לי דבר מה. התחוויר לי, כי גם בחיים איני יודעת להבין תופעות. הרבה פעמים אנחנו מוצאים הסברים לתופעות במציאות מתוך דמיונו, על אחת כמה וכמה ביצירה. על כן גם אם אטען שזהו סיפור אמיתי, מי יידע מהי האמת ומהו הדמיון שהפעלתי כדי שאבין את עיסוקה של שכנתי. רציתי לחקור ביצירה מהו הדבר שגוזר את גורלה של אשה אחת להיות זונה ושל אחרת להיות נורמטיבית. מהו אותו גורל? אולי הוא רק בלבול, טעות, כמו הטעות של מנקה הבניין שהחליף את שטיחי הכניסה לדירה?"

ביבליוגרפיה

בארת, רולאן, *הנאת הטקסט, וריאציות על הכתב*, תל אביב: רסלינג, 2007.

Kaprow, *Essays on Blurring of Art and Life*, pp. 201, 205-206.

הנרי ברגסון, *מבוא למטפיסיקה; האפשרי והממשי; האינטואיציה הפילוסופית*, תל-אביב: לגבול, תש"ז, עמוד 110.

רונית זיו היא כוריאוגרפית ורקדנית. יצירותיה מועלות בארץ ומוזמנות לחו"ל. נבחרה להיות מנהלת אמנותית שותפה בהרמת מסך 2010-2011. בינואר 2011 העלתה את יצירתה עם *כתוביות*. בעלת תואר B.Ed במחול ותנועה והזוכה פרס הכוריאוגרף הצעיר לשנים 2002 ו-2005.



נגה להקת מחול" הוקמה בשנת 2009 במכללת אורות ישראל, לאור החזון של נשיא המכללה הרב פרופסור נריה גוטל, ליצור מסגרת מקצועית לכוריאוגרפיות ולרקדניות שומרות מצוות, הראות במחול דרך חיים וערוץ להגשמה אישית מקצועית. הלהקה פועלת כחממת מחול ליוצרות ולרקדניות ומשמשת בית תומך ומקדם ליצירה של נשים דתיות.

היצירה בלהקה מזמינה את היוצרות לפתח ולטפח את הדיאלוג בין עולם הרוח היהודי-הדתי שממנו הן יונקות ובין הביטוי האמנותי האישי שלו אצל כל יוצרת. נשים אלו מאמינות שאם חפצים להגיע למקום רוחני עמוק יותר אי אפשר להתעלם מהגוף, המאפשר חיבורים עמוקים יותר לנפש. לפי תפישתן, הגוף מבטא את גובה הנשמה, נותן לה עומק ומהווה שער לעולמות שהם מעבר לפיסי; דרך השקפה זאת הן מחוללות שינוי בתפישה תרבותית של חברה שלמה.

אל השינוי מתייחס ד"ר ראובן טבול, מרצה במסלול למחול העוסק בחינוך ובכתיבה. "שינוי אמיתי מתרחש אט-אט. בתחילה מתחת לפני השטח, כמעט באופן מחתרתי, עד שלבסוף הוא בוקע בקול רעש גדול, אדיר וחזק. להקת 'נגה' על כל המשתמע ממנה – עצם קיומה, הופעותיה והיחס החם שבו היא זוכה – מהווה

"נגה להקת מחול"

מכללת אורות ישראל

טליה פרלשטיין משוחחת עם שלוש כוריאוגרפיות של להקת "נגה"

נפתולי" מאת ציונה שבתאי, נגה להקת מחול, צילום: מירי זחי
Wrestling by Sionah Shabtai, Noga Dance Company, photo: Miri Zahi

לחלק גדול מציבור הנשים הדתיות. הן לא היו מורות, רקדניות ויוצרות או תלמידות מקצועיות. אפילו כקהל הן לא היו שותפות בעולם המחול. הקמת המסלול למחול במכללה האקדמית אורות ישראל, ב-1999, שינתה מציאות זאת. במגזר הדתי מתקיימים שיעורי מחול בגנים, בבתי ספר, באולפנות ובבתי ספר פרטיים בכל הארץ.

המלווה את תהליכי היצירה של הכוריאוגרפיות היא שרונה פלורסהיים – כוריאוגרפית ויוצרת עצמאית ומרצה במסלול למחול.

בלהקת "נגה" שותפות 15 רקדניות ויוצרות, רובן בוגרות המסלול למחול ולתנועה במכללת אורות ישראל ובעלות תואר B.Ed. ותעודת הוראה. עד לפני 14 שנים מחול עכשווי כלל לא היה אופציה

ביטוי למה שחשים אנשי חינוך ואנשי מקצוע זה שנים מספר: מתחולל שינוי. התופעה חורגת מהיחס למחול או לריקוד. מדובר בגילוי עמוק של תודעה קיימת, שרוחשת כל העת מתחת לפני השטח. 'השטח', לענייננו, הוא בעיקר הצד המודע לעצמו, המתומלל והתוכני של הציבור הדתי. זהו ציבור גדול, מגוון, פתוח וסקרן, העוסק שנים ארוכות בלימוד תורני רב-רובדי, ובצדו בעשייה חלוצית וחברתית. הפנייה אל עבר הביטוי האמנותי מהווה השלמה הכרחית והשתכללות מרתקת של שפה מורכבת ועשירה, הקונה לה מעמד חדש בשיח הפנימי והחיצוני.

את הלהקה ייסדה טליה פרלשטיין, ראש המסלול למחול ולתנועה במכללת אורות ישראל, שגם מנהלת אותה. המנהלת האמנותית



2. במה עוסקת היצירה שלהן ומה משמעות השם שלה?

3. מהי המשמעות של היותן יוצרות דתיות?

הצפייה ביצירות והשיח עם שלוש היוצרות משקפים עולם מחולי ייחודי, שנתקם אט-אט כחלק מעיצוב חיי התרבות והרוח בחברה הדתית בפרט ובחברה בישראל בכלל.

שמשמש קרקע ליצירתן האמונית-האמנותית החדשה.

התברכתי בשיחות ארוכות ומעמיקות אתן, שמהן ערכתי את עיקרי הדברים סביב שלושה מוקדים:

1. ממה נובעת המשיכה שלהן להביא את עצמן לידי ביטוי באמצעות שפת הגוף?

על מנת ללמוד ולהבין לעומק את השינוי המתרחש במגזר הדתי, בכל הנוגע לתפישת הגוף והחיבור שלו לעולם הרוח, ומתוך רצון לבחון את השינוי במקומה של היצירה הנשית, נפגשתי עם היוצרות של "נגה". שלוש הכוריאוגרפיות החלוצות של הלהקה, ציונה שבתאי, אפרת נחמה ואביטל בן גד, שיתפו אותי באופן שבו הן מבינות את הדיאלוג בין עולמות התנועה והרוח,

ממה נובעת המשיכה להביא את עצמך לידי ביטוי באמצעות שפת הגוף?

"כשאני יוצרת מחול, אני מרגישה שאני יכולה בתיאור ויזואלי מופשט לבטא רעיון מורכב, מסועף ודינמי. מה שמגיע אל הצופה הוא לא הרעיון ברמה הקונקרטי, אלא החוויה שמתחברת אל הסיפורים שהוא מביא אתו.

"כשאני רוקדת את עצמי, זה קדום מן המלים. אין לתנועה צורה של מלה. היא חומר מופשט, ואני רוקדת ולא מתמללת. התנועה נובעת. יש בזה הרבה חופש. חופש מהגדרה, חופש לגלות שבילים חדשים ולראות לאן אפשר להגיע אתם. מוקדם מדי לדעת 'מה זה', או לקרוא לזה בשם. זה דומה להתהוות של עובר, הצומח במקום נסתר עד לרגע הלידה. לאחר כמה ימים הוא מקבל את שמו, מלה שמציינת את קיומו. בדומה, ביצירה שלי הרגשתי מבפנים את הריקוד, אבל הידיעה שעלי לתת לו את השם נפתולי הגיעה בסוף ונגעה בדיוק בנקודה.

"יש כאן תהליך איטי של התגבשות והתממשות. מתנועה רחבה, שלוקחת להרבה מקומות, רגשות, עולמות והבנות, אני בוררת ומזככת את החומרים ותוך כדי תהליך מתבהרות ומתגבשות המלים שבאמצעותן אפשר לדעת במה אני עוסקת. החיבור בתהליך הזה מרתק אותי. זאת ממשות שמגלה את המופשט."

מה המשמעות של שם היצירה, נפתולי?

"הריקוד עוסק בעולמה הפנימי של אשה. אלו הם הפיתולים הפנימיים, הבחישה הפנימית. זה משהו שמאוד קשור בלהיות אשה: להתרכך עם המציאות, להגמיש, לדעת להכיל עוד. כשיצרת את הריקוד הוא הגיע ממקום של הזדהות עם רחל, המפנה לאלוקים את הקושי של הנפתולים שהוא מציב לה בחייה: 'וְתִאמַר רָחֵל נִפְתָּלִי אֱלֹהִים נִפְתָּלְתִּי עִם־אֲחֹתִי־גַם־כִּלְתִּי; וְתִקְרָא שְׁמוֹ, נִפְתָּלִי' (בראשית, ל', ח'). רחל היא אשה שמאוד קרובה ללבי. אני יכולה להבין את הצער והחלום שלה לילד, הבוחשים בתוכה ללא מענה.

"אני מדמיינת את התנועה הבלתי אפשרית הזאת בתוכה. אלה הפיתולים הפנימיים עם ההתמודדות והשאלות: למה רע לי, למה אין לי, האם אני רעה? בהמשך הפסוק היא אומרת, 'גם יכולתי'. יש כאן שילוב של קושי וכאב, שלא מוביל לבריחה אלא לבחירה להתגבר, להישאר נאמנה ולהמשיך בדיאלוג עם אלוהיה. זהו דיאלוג עם הרוחניות, בנאמנות שאינה תלויה במענה. אלו הנפתולים של אדם מאמין, שמבקש לרקום את אמונתו גם ברגעים סגורים בלתי אפשריים. זה עושה משהו בנפש, כמו נוף מדברי של נקיקים

חיפשי מלים שיוכלו לשקף במדויק את תחושותי ולשחרר אותי ממקום אחד למקומות רבים ומגוונים. אני חושבת שבחרתי בכתיבה, משום שבעולם שבו גדלתי היא היתה בגבולות המותר והאפשרי. עפתי גבוה על כנפיהן של מלים פשוטות, נרגעתי והוקסמתי מנוכחותן.

"אגרתי מלים על דפים ריקים, על מעטפות דואר, במחברות וביומנים, על מפיות. בשבתות הייתי משגנת ציורפי מלים ומיד עם צאת השבת העברתי אותם אל הכתב. בשבילי, הכל היה מקור להשראה. המחול באותו הזמן היה חלום. את צלילי המוסיקה המרחפים בחלל הייתי מלחינה לריקוד בדמיוני. המחשבה הסתחררה מתנועה, אבל הגוף דמם. ברגעים שנמצאו מתאימים ובתוך הגבולות המצויים רקדתי מעט. שנים אחר כך נחשפתי למחול בגבולות שהתאימו לי כנערה דתייה. התחדש בתוכי עולם שהיה משווע בי, נפתח צוהר. חשתי כאילו זרחה עלי שמש חדשה."

האם תוכלי להרחיב על תוכן היצירה אנימקום ולהסביר את משמעות שמה?

"באנימקום אני מעיזה לגשת אל עצמי, אל הקול המושתק שבתוכי, ולתת לו נוכחות ומקום. אני מנסה לברוא שפה, שתוכל להביע תחושות אצורות ומודחקות שמעולם לא מצאתי להן מלים.

"בתנ"ך המלה מקום נזכרת כבר עם היווצרות היום השלישי, בהיווצרות היבשה: 'וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים, יִקְוּ הַיַּמִּים מִתַּחַת הַשָּׁמַיִם אֶל־מִקְוֵם אֶחָד, וְתִרְאָה, הַיַּבְּשָׁה; וַיְהִי־כֵן' (בראשית, א', ט'). בעיני היווצרות היבשה היא סמל להיווצרות המקום הראשון שהיה לבני האדם, כדי שיוכלו ליצור שם את חייהם ולמעשה את עצמם.

"באנימקום נוצר מתוך ברור ביני לבין אלוהים. הברור אינו מתריס, אלא מחפש, שואל, בוחן ומשיב. לאורך כל העבודה ההתבוננות היתה פנימה, לא החוצה. לאורך כל העבודה הכוריאוגרפית עבדתי דרך תחושות, נוכחות וכוונה, אף פעם לא לפי סימונים חיצוניים של ספירות וכיוונים בחלל. אלו נקבעו באופן אינטואיטיבי, שבשבילי היה כמו ברור מאליו.

"ביצירה השתמשתי במגוון דימויים, כדי להעלות את הרעיון מהרמה הקונקרטית לרמה הסימבולית וכך לאפשר לצופה מרחב פתוח לקרוא את היצירה ולחוות אותה באופן אישי. שני דימויים מרכזיים ביצירה הם בלון אדום ותפוחים ירוקים. הבחירה בהם לא היתה מודעת והענקתי להם פרשנות תוך כדי תהליך העבודה. הבלון מעניק נוכחות להבל פיה החתום של הרקדנית האוחזת בו. צבעו העז כאילו מראה שהרקדנית רוצה לדבר, אבל קולה אינו נשמע. התפוחים שלצדו מעלים חיד את האסוציאציה של חוה בגן העדן: 'וְתִרְאָה הָאִשָּׁה כִּי טוֹב הָעֵץ לְמַאֲכָל וְכִי תֵאָדָה הוּא לְעֵינַיִם וְנִחְמָד הָעֵץ לְהַשְׂכִּיל

וואדיות. משם היצירה באה. הריקוד נפתולי הוא חיפוש אחר הגרעין של אותה אשה, שלה פנים רבות: האשה הרכה המתמסרת, מול האשה הנסגרת והנשמרת. האשה השקטה, המופנמת, אל מול הדמות המוחצנת הבועטת. אני עוקבת איך היא משילה מעצמה את כל הקולות הללו, עד שהיא מגיעה לחוט הדק והראשוני שממנו היא טווה את עצמה."

מה המשמעות של היותך יוצרת דתית?

"תהליך היצירה שלי יסודו בפינוי מקום: לעמוד רגע בלא כלום, בציפיה. ממקום של הקשבה לראות לאן אני מוזמנת, ובזמן הנכון להשמיע ולאפשר ליצירה להגיע ולהתממש. אני מאמינה שקיים עולם נסתר מתחת לעולם הגלוי – יש התרחשות רוחנית, שממנה נובעת התנועה הממשית, שהיא סוד שאני מבקשת לגלות ביצירתי. התפישה של זה כמעט בלתי אפשרית. זה נמצא מאוד ברור בגבולות החיים – בלידה ובפטירה. כשאדם אהוב הולך לעולמו, אנו חשים שהוא לא נגמר. הוא לא חדל להתקיים, אלא רק גופו. ההבנה שהשרשים של התנועה הם נסתר, רוחניים, ומשם מגיעה התנועה הממשית, היא כמו ההבנה שנשמה נמצאת קיימת עוד לפני שהיא יורדת לתוך הגוף ונמצאת קיימת אחרי מות הגוף הפיסי. יש פיסייות ויש משהו שאי אפשר לשים עליו את האצבע – זאת נשמת הריקוד. אותה אני מחפשת בתהליך היצירה. אולי הדימוי הוא 'לתפוס את הרוחני'."

"בפועל הדבר בא לידי ביטוי בהתכוונות שבה אני מגיעה לחזרה, עם תפילה בלב לקבל את הדבר שאני מבקשת ולא יודעת מהו. התפילה היא לעזרה מן הרוחני, שאדע להוביל את הספינה הזאת. בחיפוש שלי אני מבקשת להפשיל את כל מה שזה, כל תוספת, כל הפרזה של שימוש בכוח, לברור את המיון הנכון – כמה אני מגלה וכמה משאירה נסתה. כל קצה לא יצלח, כל הסתרה יתרה, לא יאפשרו לעניין לעבור. מצד שני, גילוי יתר ימאס. המיון הוא אשר יוצר את הסקרנות, הקסם והכבוד הפנימי של היצירה. אני באה עם רעיונות וכיוונים, אבל אף פעם אי אפשר לדעת מה יתפתח בו ברגע ואיפה נמצא את מה שאנחנו מחפשים. ההבנה שאני לא יכולה ליצור לבד את מה שאני מחפשת, עוזרת לי לוותר על האגו ולבקש עזרה מלמעלה. זה איזון מאוד דק בין אקטיביות של הכנה של תהליך והובלתו, לבין גמישות ברגעי החזרה – להיפתח ולקבל לא בהכרח את מה שאליי אני חושבת שאני מכוונת."

ראיון עם אפרת נחמה

ממה נובעת המשיכה להביא את עצמך לידי ביטוי באמצעות שפת הגוף?

"לאורך חיי מצאתי את הביטוי שלי דרך השירה.

ממה נובעת המשיכה להביא את עצמך לידי ביטוי באמצעות שפת הגוף?

"הפעם הראשונה שרקדתי על במה, בהיותי ילדה קטנה, היתה בעיני חוויה מכוננת. עד היום אני זוכרת את התחושה, שיש בה נגיעה בעל טבעי, כוח ממלא, מחיה. עולם המחול והיכולת להביא את עצמי לידי ביטוי דרכו שבו אותי. עם השנים הלכה התחושה והתעצמה, והתעורר בי הצורך ליצור, ולא רק לרקוד את הקיים. רציתי לברוא יש מאין, לחדש ולהתחדש. רגשית אני מופעלת הרבה יותר מהשפה התנועתית. לפעמים אני נדהמת עד כמה התנועה מגיעה ממקומות עמוקים בנפש ויכולה לדייק ולהבהיר אותי. יש בה עושר אחר מהשפה המילולית. אני מרגישה שהיצירה מגדילה אותי, מרחיבה את הגבולות שלי, מאפשרת לי להכיר עוד ממי שאני, ומכאן היא הפכה לצורך קיומי ממש".

מהי המשמעות של היותך יוצרת דתית?

"בשבילי, משמעותם של חיים של אמונה היא הידיעה שיש משהו מעבר למה שנתפש בחושים, שיש תכלית, שיש אמת, שיש מרחב גדול יותר של קיום והוויה רחבה יותר להיות בה. עם זאת, אלה חיים של מציאת גבולות. ביצירה יש לי מרחב אין-סופי בתוך גבולות מכוונים. לפעמים נדמה שיצירה אמונית היא יצירה שבהכרח תעסוק במוצרה בתכנים אמוניים, שתהיה תחת כותרת דתית, שתירקד על מוסיקה יהודית. אבל מבחינתי האמונה אינה מתוחמת בין כותלי בית המדרש. האמונה פוגשת אותי בכל שעל ופסע, בכל נקודה בחיי. היא נקודת המוצא שלי והמקור שממנו אני מתבוננת תמידית במי שאני ובמה שנועדתי להיות, במקום שלי בעולם ובניסיון להיות מדויקת ומכוונת לאמת הפנימית שלי. היצירות שלי עוסקות בתכנים אנושיים, אוניברסליים, אבל מביאות אותם לידי ביטוי מעיניים מאמינות. כך נאמר בשיר שכתבתי:

להיות יוצרת את עצמי
במקום שבו שמים נושקים לאדמה
בזמן של טרם
יעלה האור
להיות יוצרת את עצמי
לגעת באין-סוף
במרחב יֵה מן המצר

"המלים אל תחיה את לא חיך מסקנה וכו' נאמרות בעבודה בשטף מהיה, תוך כדי כך סולו של הרקדנית, הנאבקת עם הבלון הקשור לידה".

"בעבודה אני קוראת את המלים הללו כמו ציווי ישיר. ערכתי את המשפטים כך שהם נכנסים האחד בתוך השני ומשרים אווירה לא של בלבול, אלא של החלטיות, כמו: כל דרך שבה תלך תוביל על כורחך למסקנה, אל תחיה לא מסקנה! כלומר, אל תחיה את מה שאתה לא, את מה שהוא לא אתה. חיה רק חיים שהם שלך, שאתה כן אתם ורוצה בהם. היה שלם. בעיני המשפט הזה הוא קול של אלוהים, הקורא לכל אחד מאתנו להיות. אלוהים בתנ"ך קורא לעצמו 'איהיה אשר אהיה'. במפגש ביניהם,

יתקח מפריו ויתאכל ותתן גם לאשה עֶפָה ויאכל (בראשית, ג', ו').

"האשה מפתה את אדם לאכול מ'עץ הדעת טוב ורע'. שמו של העץ מעיד על מהותו – היכולת לדעת להבחין, להיות מודע. התפוח בעיני הוא סמל לרצון במודעות אחרת, לאפשרות להתלבט ולבחור בחירה עצמאית. התפוחים הם כלי שבאמצעותו הרקדנית על הבמה מגדירה את מקומם ובה בעת מקומם מגדיר אותה".

מהי המשמעות של היותך יוצרת דתית?

"אני חיה חיים יצירתיים וגם חיים של אמונה. הסייגים מסייעים לי בחיפוש מחודש של הגבול



שניים סוכר ונענעו מאת אביטל בן גד, נגה להקת מחול, צילום: לירון אלמוג
Two Sugar and a Longing by Avital Ben Gad, Noga Dance Company, photo: Miri Zahi

משה שואל לשמו ואלוהים משיב, 'איהיה שמי'. אלוהים הוא בהוויה הפועלת. אני מוצאת שהחיבור שלי להוויה הפועלת מתרחש יותר מכל ברגעי היצירה, במגע עם הקהל באולמות המחול ומחוץ להם".

"בסוף היצירה מסתיים המאבק בין הפנים והחוץ, בין הקולות הפנימיים לחיצוניים, בין הרצון הפנימי לחשש מהתגובות כלפיו. מתרחשת השלמה לא מתוך ויתור, אלא מתוך איחוד: מצאתי את מקומי – מקום הנובע מתוך מה שגדלתי עליו אבל הוא חדש ועצמאי, של יצירה וביטוי בטון המדויק המתאים לי, שמחובר חיבור ישיר אל אלוקים. אל מול הרצון לברוח מהמקום שממנו באתי עומדת ההבנה העמוקה, שדווקא ההכרה בו תעניק לי עוצמות להמשיך הלאה, להגדיר את מקומי המחודש ולהרחיב את עצמי".

בכל יום מחדש, וכך בעיני אני בתהליך של תשובה תמידית. הבירור והחיפוש אחר המקום לבטא את עצמי ולהשמיע את קולי עובר מסע של גילוי והסתרה: כמה אני חושפת מעולמי הפנימי האינטימי ומה אני מסתירה.

"מלות השיר פעם שנייה הזדמנות שנייה, של יונה וולך, מלאת את היצירה ומוקלטות בקולי. בעיני מלות השיר הללו הן לב-לבה של ההוויה – להיות כאן ועכשיו – והן חיבור ישיר שלי לאלוהים. אל תיכנס לחיי אחרים מסקנה!
אל תחיה חיי אחרים מסקנה!
חייה חיך מסקנה!
אל תחיה את לא חיך מסקנה!
אל תחיה לא מסקנה!

אין אלו חיי

גדולה מהמידות שלי
של העולם
להיות יוצרת את עצמי
כל
פעם
עוד

מה המשמעות של שם היצירה שתיים סוכר ונגוע?

"בשבילי השם מסמל את ההתנהלות היומיומית הפשוטה, של כוס קפה עם שתיים סוכר, שבתוכה מציף אותנו ללא הרף אותו געגוע פנימי למי שאנחנו, לחיפוש ולמציאה של מה ששייך לנו ומה שנועדנו להיות, לנגיעה בחוויה של מלאות הקיום האנושי שלנו על כל גווניו.

"הבמה ביצירה מלאה כולה בעלי כותרת אדומים ובחפצי תפאורה שונים, כמו מזמינה כניסה לעולם של דימויים ורגש, המתקיים לצד העולם הנראה לעין. היצירה מורכבת מתמונות שונות, המכילות מעגלים שונים שסובבים אותנו – מעגל חברתי רחב, מעגל זוגי מצומצם יותר ובסופו של דבר מעגל פנימי אישי. מעגלים אלו מופיעים בה בנפרד או זה לצד זה וההתרחשויות המשיקות שופכות אור על האינדיבידואל, שחווה אותן בצורות שונות. ספסל עץ המונח על הבמה מסמל בכל פעם את המרחב המשתנה בהתאם להתרחשות – הספסל כחלק מתפאורה של מסיבה או אירוע חברתי, הספסל מקום המתנה, הספסל כבית".

"היצירה נעה כל הזמן על הציר שבין חוסר ודאות לוודאות, בין ציפיה למימוש, בין הליכה לאיבוד להגעה ליעד. בהתאם לכך, הספסל מהווה תחנה

זמנית של חיפוש ובה בעת תחנה סופית ויציבה של מציאה. אותו ציר מאפיין גם את העבודה הפנימית שלי כאדם מאמין – החיפוש התמידי שלי אחר ודאות בתוך עולם של אמונה, אחר גילוי בתוך עולם של הסתרים, אחר רוח בתוך המציאות הגשמית".

"העיסוק בשליטה ובחוסר שליטה, בוודאות ובחוסר ודאות, בא לידי ביטוי גם בשפה התנועתית. מעברים בין תנועה בשטף מרוסן לשטף חופשי, בין שחרור לאחיזה, בין עצירה לזרימה. ביצירה ובתהליך העבודה שלי עם הרקדניות ביקשתי לתת מקום לקשב הפנימי אל הקול הדק שמנחה אותנו ומוביל אותנו בחיים האישיים והאמוניים כאחד. רציתי להביא אותו לידי ביטוי באופן תנועתי. התחושה הזאת, שהתנועה נוצרת מתוך הקשבה ולא מתוך ידע, ממחישה מבחינתי פיסית ונפשית את הרצון להתנהל בעולם באופן אותנטי, וגם את הקושי למצוא את הקשב הזה בתוך ים החיים הסוערים והשגרה השוחקת".

רוח השינוי בתפישת מקומה של היצירה בציבור הדתי בכלל ובקרב היוצרות של להקת "נגה" בפרט, מקבלת מבט רטרופקטיבי באמצעותו של ד"ר ראובן טבול. בספרו החשוב *שבירי אופק*, שהקדים בהרבה את תופעת היצירתיות המתפרצת מתוך הקהילה הדתית, מתאר אילן נוב כיצד האב אמוץ, יוצר מוסיקה גרוש שחזר בתשובה, מטייל עם בנו על שפת הים בשעה של יחד. מה עושים אב ובנו על שפת הים? מהלכים ומפסלים את צורות אותיות האל"ף-בי"ת בגופם. זהו תיאור מזוקק, החודר באחת מעבר לשכבת המלל והתודעה הרהוטה וחותר לומר את הדברים כפי שלא נאמרו מעולם, לבטח לא לקהל הקוראים הטבעי של הרומן,

שיצא בהוצאת "בית-אל". כתיבתו של נוב על הילד הנהפך לאות מול גלי הים היא מניפסט ארס-פואטי המנפץ את גבולותיו הטקסטואליים, ובו בזמן מגדיר את עצמו במדויק.

עברו כעשרים שנה מאז ראה אור *שבירי אופק*, ועתה "נגה". מה יש בה ב"נגה"? שפת גוף מקצועית, נשיות המגלה את עצמה לאורך ציר חיים שלם ופועם, מחויבות הלכתית ללא תחושת אילוץ ואמונה תמימה, החושפת אמנות בראשיתית ומרתקת. ומעבר לכל זאת – הבנה ברורה שעולם סוער של לבטים, לימוד ומחשבות מתגלה מעתה גם ברובד הראשוני והחשוף ביותר של החיים – בגוף, בקצב ובנשימה. לאן מכאן? עוד קשה לסמן. כאמור, ההתרחשות איטית ומרתקת. אבל קיים כבר סיכוי עדין, שהאחריות עליו היא לא רק של היוצרות, אלא של כולנו כצורכי תרבות.

ביבליוגרפיה

נוב אילן, *שבירי אופק: קטע מהסרט הגדול* (תשנ"ד, 1994), ספריית בית אל.

טליה פרלשטיין חוקרת מחול, מרצה על מחול ישראלי וחינוך למחול בארץ ובחו"ל. ראש המסלול למחול ולתנועה במכללה האקדמית אורות ישראל, אלקנה. מנהלת "נגה להקת מחול" ושלוות האקדמיה האמריקאית לבלט בישראל. בשנים 1980-2000 ניהלה את מגמת המחול השש שנתית בתיכון האקדמיה בירושלים. ניהלה את הספרייה הישראלית למחול בבית אריאלה בתל אביב (1997-2006).

על היוצרות

אביטל בן גד יוצרת, בוגרת תואר ראשון במסלול למחול ותנועה במכללת אורות ישראל. סטודנטית לתואר שני באוניברסיטת תל אביב במסלול הבין-תחומי. בעלת אהבה גדולה וחיבור עמוק למחול בפרט ולאמנויות בכלל. מלמדת מחול מודרני ותנועה יצירתית במסגרות שונות בארץ.

אפרת נחמה עוסקת ביצירה מקורית במחול ומלמדת מחול מודרני ויצירה. כותבת ומפרסמת שירה עברית. זכתה במלגה ע"ש רפי פרבמן למשוררים צעירים 2011. מתוך תפישה הרואה במחול כלי לחינוך ולשיח תרבותי, עובדת עם בני נוער ועם נשים מרקעים שונים על גילוי וגיבוש זהות אישית ויהודית דרך תנועה, אמנות וטקסט. יצירותיה הן פרי של מפגש עכשווי עם טקסטים יהודיים וישראלים והן מהוות שיח אישי ותרבותי בין חדש לישן. ב-2006 סיימה את לימודיה לתואר ראשון במסלול למחול ותנועה במכללת אורות ישראל, אלקנה.

ציונה שבתאי מוסיקאית, כוריאוגרפית ורקדנית, בוגרת תואר ראשון במסלול למחול ולתנועה במכללת אורות ישראל, אלקנה. מלמדת מחול מודרני ויצירה בתנועה לילדות, נערות ונשים. מלווה מוסיקלית פרויקטים של תיאטרון העוסקים בחיבורים עכשוויים עם חומרים מן המסורת היהודית. פסנתרנית קבוצת תיאטרון הפלייבק *קצ'קעס*. מלמדת מוסיקה דרך קשב ואלתור. כוריאוגרפית ורקדנית בלהקת "נגה". ריקודת הנוכחי, *נפתולי*, עוסק בכניסה להתרחשות הפנימית בחייה של אשה.



הרהורים ומחשבות בתהליך היצירה של המופע גילה

Gila by Galit Liss, photo: Eli Fassi, graphics: Nurit Branda

גילה מאת גלית ליס, צילום: אלי פאסי, גרפיקה: נורית ברנדה

זיכרון זה עלה במלוא עוצמתו לפני ארבע שנים וחצי, עם מותו של אחי הצעיר ממחלת הסרטן. הוא היה בן 30. אופן התמודדותו עם המחלה במשך שמונה שנים היה מעורר השראה והעלה אצלי שאלות על מהות החיים: עד כמה יש לנו אחריות על האופן שבו מתנהלים חיינו? מה פירוש "לחיות"? הרגשתי ששאלות אלה יכולות לקבל ביטוי דרך "משקפי הזיקנה".

העיסוק בזיקנה אפשר לי לזכך את סוגיית ה"בחירה" ולבחון כיצד היא משפיעה על התנהלות חיי של האדם ועל האופן שבו הוא בוחר לחיות, כמו גם את זיקנתו. מתוך העיסוק בזיקנה הרגשתי שאני בעצם עוסקת בשאלת החיים. האתגר היה להביא סוגיות אלה לבמה ולתת להן ייצוג אמנותי. נכנסתי לסטודיו עם שאלות רבות ודרך לא ברורה. התבוננו, הקשבנו ונתנו לגוף לנוע ולסיפורים לזרום. החומרים נוצרו מתוך העבודה עם הנשים.

בתהליך האמנותי השתדלתי להיצמד במידת האפשר למציאות החיים של המשתתפות, דרך סיפוריהן האישיים. מציאות זו מעוררת שאלות אוניברסליות על ההתמודדות עם החיים והזיקנה.

גלית ליס

(מורה לפסנתר, שבאמצע שנות ה-60 לחייה החליטה לעסוק במשחק ובתנועה).

על הבמה – חמש נשים עוצמתיות בחיוניותן ובבגרותן. באמצעות תנועה, וידיאו, משחק, מוסיקה וסיפורי חיים הן נוגעות בשאלות של מהות – כיצד אנו מגדירים את עצמנו, מה הופך אותנו לזקנים או לצעירים, מהי תחושת הזיקנה, האם החוקים המקובלים בחברתנו ביחס לזיקנה ולאסתטיקה שלה אכן תקפים?

בכל שיחה על המופע, חוזרת השאלה מה הביא "בחורה צעירה כמוני" לעסוק בנושא זה. התשובה כרוכה בשני אנשים יקרים ללבי – סבתי ואחי ז"ל. סבתי, שלמחרת מאבק ההירשדות שלה בתנאים קשים בתקופת השואה פניה הקרינו תמיד אור ואופטימיות, היתה אשה חזקה, שבחרה בחיים. בביקור האחרון שלי אצלה, בבית האבות, מצאתי אותה ישובה בכיסא גלגלים, גופה ופניה רפויים. היא נראתה כמו אובייקט עטוף בעוה נטול חיוניות, כאילו נשמתה כבר לא היתה שם. פתאום הבנתי בבהירות שהיא בחרה שלא לחיות יותר. הייתי אז בת עשר.

את מסתכלת על פנים של ילד או אשה צעירה. זה אמנם יפה, אבל אף פעם הם לא מספרים לך את מה שהם עברו. רק בזיקנה רואים באופן כמעט גרפי מה עבר על אותו איש או אשה. דרך הקמטים אפשר לראות ולחוש אם זו דמות עצובה או שמחה. אצל כל אדם הקמטים מתפתחים אחרת, התחושה רשומה בתוך הפנים והיא מבטאת את אישיותה של הדמות".

בחרתי לפתוח את המאמר במלותיה של הציירת רות שלוס, שאותה ריאיינתי בביתה המשמש לה גם סטודיו, בעודה מוקפת בדיוקנאות ענקיים של זקנים, והיא בת 84. מלים אלה העניקו לי השראה ביצירת המופע גילה, או, כפי שקראתי לו בתחילת התהליך, הלכתי לחפש זיקנה יפה.

במופע משתתפות נשים בשנות ה-70 וה-80 לחייהן, חלקן שחקניות שהופיעו על במות התיאטרון בישראל ובעולם – חנה ריבר, מירי לרמן-באר, מרים גבריאלי, רות גלר – וחלקן נשים שאין להן רקע בימתי, אבל היו מלאות תעוזה וסקרנות לצאת לחסע – רות בן ישראל (כלת פרס ישראל לחקר המשפט) ותלמה דים

עניין אותי לחקור את האנרגיה השונה שמביאה עמה הזיקנה, את העומק ואת תפישת החיים של הנפש הבוגרת ושל הגוף למוד השנים.

המופע מתחיל ומסתיים בהצבת המוות מול החיים ולהפך. שני אלה מצביעים על מסגרת אפשרית של מעגל החיים או על העדר מסגרת, כי הרי ייתכן שהמוות אינו רק סוף. תקופת הזיקנה היא נקודת חיבור בין השניים, היכולה להיות מוטה לאחד מהצדדים – החיים או המוות². לשניהם יש השפעה מכרעת על אופן ההתנהלות של האדם. בתוך מעגל החיים מתחוללות התרחשויות שונות, אשר משקפות בו זמנית את הקשיים המתלווים לזיקנה ואת דרך ההתמודדות עמם. היצירה הבימתית נעה בין בניית מסגרת וטשטושה ומציעה מגוון זוויות ראייה להתמודדות, כל אחד על פי דרכו ובהתאם לבחירתו.

בקטע של המופע יוצאת אחת הנשים אל הבמה ורוקדת לצלילי רמבטיקו, מוסיקה בסגנון המתנגן בטברנות היווניות, מקום של תשוקה ויצרים. לאורך הריקוד מספרת האשה סיפור אישי, שבו היא מתארת את תשוקת החיים. הקטע מסתיים בשורות "הילדים שלי נורא מתביישים בי כשאני קמה לרקוד. אמא, תפסיקי, שבי! אבל הנכדים צועקים סבתא תרקדי, תרקדי... סבתא תרקדי... סבתא תרקדי..."

הסבתא בוחרת להקשיב לנכדים המבקשים ממנה להמשיך לרקוד, להפסיק להקשיב ל"גדולים", נציגי הרציונל, ולזרום עם הרגש, עם החיים. הנכדים מייצגים את ההקשבה הפנימית הטהורה ללא ההתניות החברתיות, זו שממנה גם נובעת התשוקה – התאוה לחיים.

ההזדקנות מתרחשת בתוך הקשר חברתי. על הזקן להתמודד עם זהותו־שלו בשני מישורים – ביחס לעצמו וביחס לזהות שבונה סביבו החברה, אשר לעתים קרובות אינה תואמת את תחושותיו שלו³. בלבול זהויות זה מוצג במופע על ידי עיסוק בהיבט החיצוני – האסתטיקה של הגוף המתבגר, בהיבט הפיסי – תפקודו של הגוף המתבגר ובהיבט הפנימי – נפש האשה המתבגרת ורוחה. הדיסוננסים בין האלמנטים האמנותיים השונים המרכיבים את התמונה המלאה על הבמה ממחישים זאת.

באחד מקטעי המופע, אחת הנשים יוצאת למרכז הבמה בהליכה יומיומית ומציירת עיגול על הרצפה. היא נכנסת לתוכו ומבצעת את תרגילי הבוקר שלה, העוסקים באיזון הגוף. את התרגילים, הדורשים התארגנות גופנית מורכבת, היא נוטה לעשות מדי יום ביומו. הקטע מבוצע על רקע הטקסט הבא: "הזיקנה באה מבחוץ אלינו. יש כאן עניין של שטיפת מוח של החברה ואנחנו מקבלים את הדין ולא נלחמים. אני נלחמת. את לא מתארת לך, אני מרגישה כמו דון קישוט. זה במכולת, שמסתכלים דרכך ולא משרתים אותך. אותו הדין אצל הירקן או בחנויות אחרות, שקרה לי כמה וכמה פעמים שפתאום נכנסת איזו חתיכה עם שיער בלונדיני צבוע ושדיים שופעים והוא פשוט עוזב אותי באמצע, סתם ככה, עם המוצרים ביד ועובר לשנייה. אני יצאתי מהחנויות האלה ואני לא נכנסת שוב אליהן. קרה לי פעם אחת שכמעט הרבצתי מכות רצח לנהג מונית. הוא חטף ממני שטיפה כל כך, אני לא זוכרת מה אמרתי לו. זה התחיל מזה שהוא העיר איזו הערה בכניסה ואני השתדלתי לא להגיב ואז הגבתי, ואז הוא אמר אה... את גם שומעת?"

הטקסט מבטא את הפער בין היחס הסטריאוטיפי־ השלילי של החברה כלפי האדם הזקן והתעלמותה מקיומו, לבין תחושתו הפנימית, שעמה הוא נאלץ להתמודד בחברה. לעומת הטקסט, הפן התנועתי מבטא את הקבלה וההשלמה של אותה אשה, אשר אומרת – אני כאן כפי שאני. או שאפול או שאצליח לעמוד. תרגילי האיזון והתנועה מראים את האשה במלוא הדרה על הבמה, בשל האנושיות שבה – זהו רגע של כנות הגוף החושף את רעידות הרגלים והבעת הריכוז שלה. היא אינה מוותרת ונלחמת על כבודה, תוך שהיא מציירת עיגול על הבמה כאקט המסמן טריטוריה, כמו מבקשת למחות על שלילת הזכויות של הזקן ועל העדר הזכות לקיום בכבוד⁴.

השפה התנועטית במופע גילה בנויה ממשפטי תנועה מובנים, של מחוות יומיומיות, ומאימפרוביזציה. האימפרוביזציה נובעת לעתים מתחושה פנימית של המשתתפות, ולעתים מעולם דימויים נרחב של תיאור רגשות, רגעים מהחיים, דימויים גופניים ועוד. שפה זאת מחדדת את הזהות האישית של כל אחת מהנשים, בעיקר לנוכח העובדה שאף לא אחת מהן אינה רקדנית מקצועית, ולכן מכלול התנועה הוא אישי

ומיוחד לה. כמו כן, התנועה מציגה את היכולת הפיסית והתנועתית של אותן נשים, הנחשבות זקנות. בכך אני מבקשת להטיל ספק במוגבלות הגופנית והתנועתית הכללית המיוחסת לזיקנה.

לקראת סיום המופע נעות המשתתפות באופן אטי במיוחד על מעין מסלול של תצוגת אופנה, אבל זו אינה תצוגה של אידיאל היופי המקובל, אלא של הנפש של אותן מבוגרות ושל רוחן, האומרת כבוד לקמט. לצד התהליך הפיסי של בגידת הגוף מתקיימת בו־זמנית אסתטיקה פסיכו־פיסית. השראה לכך שאבתי מצוירי המבוגרים של שלוס על הזיקנה ומספרו של גדעון עפרת *דפוסי היופי – שיחות עם הגמד*, הבוחן את מושג היופי ורואה בו צירוף תנאים פסיכונומיים וקרינה רוחנית פנימית⁵. בספר אומרת אשה לבן זוגה הקשיש: "...ככל שאתה מתבגר אתה הופך יפה יותר". היא מוסיפה דברים על "רוח", "אור פנימי", "הרמוניה פנימית" או "תבונה", המאירים את דמותו מתוכה ותורמים ליופיה⁶.

גישה זו הביאה אותי להתבונן בזיקנה בצורה דומה, תוך כדי הוספת הממד הקינטי. שלוס אומרת שהתחושה רשומה בפנים. טענתי היא שהתחושה רשומה לא רק בפנים, אלא גם בגוף ובתנועה. הפנים, הגוף והתנועה מהווים מכלול ויחד הם מבטאים את אישיות האדם. חיזוק לגישה זו אפשר למצוא בספרו של ברש *דמות האדם בתולדות האמנות*, הגורס כי חוויות החיים ותכונות האופי אינן קבועות, הן חולפות, אבל שעה שהאדם מתנסה בהן, הן ממלאות אותו, עולות מכל אחת מתנועותיו ומשתקפות בהבעת פניו. לרוב חוויות אלה הן סימני היכר של הדמות. ברש טוען שאמנות המבקשת להביע חוויות אלה, חייבת להציב לעצמה ערכים אסתטיים שונים מאלה הנאמנים להרמוניה הצרפחה הפועלת מתוך יחסים וחוקים ברורים ומקובלים⁷.

במופע גילה בחרתי להגיב לזיקנה מתוך נקודת התבוננות המשקפת את אופן התנהלותן של נשים אלו בחיים – כל אחת מהן מוצגת כאינדיווידואל, המכיל בתוכו שפע של חוויות. ההיסטוריה האישית מנציחה את עצמה על פניהן וגופן של הנשים והיא אשר מייצגת את "היפה". זוהי תבנית בסיסית להתבוננות, שמופע זה מבקש להציע.

תהליך העבודה לא היה יכול להתקיים ללא מעורבותן המלאה של הנשים בתהליך היצירה.



זיקנה רות שלוס, 2006

Old Age by Ruth Sluss, 2006

חידקל, תל אביב, 2002, עמ' 150.
⁴ העדר הזכות לחיות בכבוד חברתי וכלכלי מתבסס על הדעה שקיים תהליך הזדקנות גנרטיבי. זהו רק אחד הגורמים המשפיעים על ירידת מעמדו של הזקן בחברה ועל אי יכולתו להתקיים בכבוד. ראו בן ישראל, *מי מפחד מהגיל השלישי*, אשל ועם עובד, 2004, עמ' 21-27. האתיקה של הזיקנה מבקשת הכרעה על פי הגוף והנפש כאבני הבוחן למיקומו של כל זקן במצב זה. ראו י' בריק, *הפוליטיקה של הזיקנה*, 2002, עמ' 46-47.
⁵ ג' עפרת, *דפוסי היופי - שיחות עם הגמד*, הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 22.
⁶ שם, עמ' 22.
⁷ מ' ברש, *דמות האדם בתולדות האמנות*, מוסד ביאליק, ירושלים, 1992, עמ' 35.

המופע *גילה* עלה בבכורה במסגרת פסטיבל אשה 2008 ומאז הופיע במשך שנתיים במרכז סוזן דלל וברחבי הארץ. משתתפות ושותפות ליצירה: חנה ריבר, מירי לרמן, מרים גבריאלי, רות בן ישראל, רות גלר, תלמה דים / עיצוב ועריכת קול: משה שאשו / תלבושות: נעה וידמן / תפאורה: גדי צחור / תאורה: מרטין עדין / וידיאו: ניב בן דוד / אנימציה לרישום: רם עפרון / צילום סטילס: אלי פסי

גלית ליס כוריאוגרפית, עוסקת בחינוך למחול ולאמנות הבמה. קיבלה תואר שני מהאקדמיה למוסיקה ומחול, בשיתוף האוניברסיטה העברית, החוג לתולדות האמנות. בעלת תואר ראשון ותעודת הוראה מטעם האקדמיה למוסיקה ומחול. קיבלה מלגת לימודים בתוכנית "אמנים לשינוי חברתי" של בית הספר מוסררה לצילום מדיה ומוסיקה חדשה ע"ש נגר. בשנים האחרונות מקדישה את זמנה ליצירה הבימתית העוסקת בתיעוד ובחקירה של יחסי הגומלין שבין שני העולמות: חיים-במה. מעבירה סדנאות בתנועה ואמנות הבמה, יזמה והקימה את סדנאות "גילה" בתנועה ובאמנות הבמה לנשים בגיל הבוגר. מעבירה הרצאות העוסקות בתהליכי עבודה אמנותיים ובחיבור שבין האמנותי לחברתי. בימים אלה עובדת על הפקה חדשה, שתעלה בבכורה בינואר 2012.

את הסבלנות, הקשב והכנות אשר אפשרו לי ללדת את המופע *גילה*.

אסיים בשאלה הגדולה: "האם אמנות יכולה לשנות?" אינני יודעת את התשובה. אוכל רק לומר שמהרגע שבו המופע *גילה* מתחיל, הקהל נע בין צחוק לבכי ומגיב בהתרגשות גדולה ובאמפטיה לנשים הנעות על הבמה ולמה שהן מייצגות. השם *גילה* משקף את רוחם של אלה שבחרים לרקוד את החיים בכל גיל. הוא מכיל בתוכו את השמחה והגילוי, התורמים לחיים חיוניים.

הערות

¹ מתוך ראיון עם הצירת רות שלוס, 28.11.2006.
² י' בריק, *הפוליטיקה של הזיקנה*, הוצאת אשל ואדום, 2002, עמ' 47-46.
³ י' בריק, *זיקנה בקו העוני*, אשל ואדום, הוצאת

תהליך זה לווה באינסוף ריגושים ואתגרים פסיים ובין-אישיים. נחשפתי לתשוקה הגדולה שלהן לעשייה אמנותית יצירתית. הנשים הגיעו לחזרות שלוש פעמים בשבוע במשך יותר משנה. בעבודה המשתתפות נחשפו לשפה חדשה - שפת התנועה. יכולתי להבחין בשיפור תהליך הלמידה התנועתית וביכולת להסתגל לשינויים וגם בהגדלה של טווח התנועה שלהן. כרקדנית לשעבר, אני מכירה היטב את תחושת התרוממות הרוח כאשר מתקיים חיבור בין הגוף והנפש, אך במסע אמנותי זה הייתי עדה לתהליך מדהים שבו הגוף הבוגר מרחמם את הנפש ונוטע בה חיוניות.

אני מוקירה תודה גדולה לנשים מופלאות אלו, שותפותי ליצירה, על היותן, על חיוניותן, על תבונתן, על שהראו לי את כוחה של הבחירה בחיים ועל שהראו לי זיקנה יפה מהי. בעזרתן רכשתי תחושה חדשה של זמן ולמדתי להוקיר

מה אנחנו מלמדים כשאנחנו מלמדים מחול? ומה עם קונטקט- אימפרוביזציה?

שעצם הגישה לאמנות המחול (ולאמנות בכלל) מתוך עמדה של חקירה, בדיקה, שליטה של הקיים וחתימה אל הלא-נודע אין בה חדש. גישה זאת איפיינה את היוצרים והחלוצים הגדולים של המחול, מימי איזדורה דאנקו, דרך רודולף לאבאן ומרי יוגמן ועד מרס קנינגהאם וממשיכיו והשפעתם על היוצרים בני זמננו.

דאנקו (Isadora Duncan) הובילה עמדה של התרחקות מהקוננוציות הנוקשות של מחול הבלט שאיפיינו את תקופתה. לאבאן (Rudolf von Laban) התבונן בתנועה ועסק בה כמושא מחקר כשלעצמו, וכדרך לאפשר למאסות גדולות של משתתפים שאינם רקדנים מקצועיים להשתתף באירועי מחול המוניים. יוגמן (Mary Wigman) המשיכה במסורת של חקירה תנועתית והבעתית ותרמה לניתוק המחול מהתלות שלו במוסיקה המלווה. קנינגהאם (Merce Cunningham), כאחד המבשרים של המחול בן זמננו, הפך את תהליך היצירה למערך של חידות ואתגרים שנועדו לשבש את הדפוסים השגורים של היוצר ולאפשר גישות חדשות ליצירת תנועה (Morrison, 1979). קנינגהאם העמיד את הסטודיו שלו לרשות סדנאות קומפוזיציה, שמתוכן צמחו רבים מהניסויים הפוסט-מודרניים במחול (Morgenroth, 1987).

הקונטקט-אימפרוביזציה הפשיטה מהמחול

אריה בורשטין

התלמידים שלנו להתחבר למסורות ולתרבות של מחול. אנחנו מלמדים מודעות והבנת התנועה יחד עם שכלול יכולת הביצוע האישית. אנו מעודדים יכולת ביטוי, יצירה ותקשורת באמצעות המחול, תומכים בלמידה של התלמידים זה מזה ובמקרה הטוב, משתפים את תלמידינו באהבה למקצוע ולעיסוק בו. אתמקד בנקודות אלה בידיעה שמדובר רק בחלק מהרבים של תהליכי ההוראה.

קשר למסורות, לתרבות ולידע שנצבר בשדה המחול האמנותי

בתחום ההוראה אפשר להתבונן מזוויות רבות. דרך אחת להתבונן בו היא מנקודת הראות של ההמשכיות והרציפות של זרימת הידע מדור לדור. המורה מייצג את הלמידה הנצברת בתחומו ואת המסורת שהוא חלק ממנה.

קונטקט-אימפרוביזציה היא ז'אנר צעיר יחסית של מחול, שהתפתח בעיקר בשנות ה-70 וה-80 של המאה ה-20, כחלק מהמחול הפוסט-מודרני או מה שמכונה "המחול החדש". מחול זה מתאפיין, בין השאר, בערעור של צורות מסורתיות קודמות ובבדיקה וחקירה מחדשת של הגוף ושל התנועה והמחול כאמנות-מופיע וכאירוע חברתי וקהילתי. עם החידושים שהז'אנר מציע, חשוב לראות

כשאנחנו נכנסים לסטודיו בשעה היעודה, והתלמידים מוכנים לשיעור, נוצר שדה של הסכמה אילמת, שבו אנחנו ממלאים את תפקידנו כמורים והתלמידים את תפקידם כלומדים וכמשתתפים. מהו תפקידנו האמיתי במערך הזה? את מי, או את מה, אנחנו משרתים? האם התפקיד שלנו (או השליחות שבו) נהיר לנו?

מאמר זה הוא הרהור אישי על הוראת מחול, מנקודת ראיתי כמורה. אני ער לקושי המהותי בכתיבה על מחול, מכיוון שמדובר בעולם חווייתי. עם זאת, אין לנו פטור מהתבוננות, מלמידה משותפת ומדיאלוג. המאמר נכתב, ואולי גם נקרא, מתוך הישענות על החוויה של הריקוד, וגם מתוך תקווה ליצור המשך של התבוננות, סקרנות וחקירה.

לימדתי מחול באופנים שונים ומשונים ועבדתי עם סוגי אוכלוסייה מגוונים. לימדתי טכניקות רבות של מחול, קומפוזיציה ויצירה, אימפרוביזציה וקונטקט. האם יש משהו משותף בין הגישות השונות להוראת תנועה ומחול? ומה עם קונטקט-אימפרוביזציה?

כשאנחנו נכנסים לסטודיו, אנו מביאים אתנו ידע, ניסיון, מיומנות ונכונות ללמד ואולי אפילו אהבה למקצוע ולהוראה. אנחנו יודעים מהו שיעור מחול וכיצד עליו להתנהל.

כשאנחנו מלמדים מחול, אנחנו מזמינים את

את רוב הקונוונציות שלו. הריקוד הועמד על תנועה אורגנית וטבעית, הנענית לחוקי הטבע ולביד-מכניקה של הגוף הנע. הוא יצא מאולמות המופעים אל חללים אלטרנטיביים והופץ בין רקדנים שברובם אינם רואים בעצמם "רקדנים" מקצועיים. הריקוד התרחק מכל הקשר מוסדי והעלה אין-ספור שאלות על הגבולות שלו: האם מדובר במחול? באמנות מופע? בסוג חדש של ספורט? במסגרת לתהליכי התפתחות אישית, תנועתית ורגשית? בז'אנר חדש של מחול-עם חברתי וקהילתי? השאלות נוקבות, אבל אין חדשות. שאלות מעין אלו, המטילות ספק בערכן האמנותי של התפתחויות חדשות, מופיעות מחדש בתהליכי ההתפתחות של כל אמנות.

הוראה של מסורת אמנותית היא גם עיין בדרכים שבהן המסורת שללה, בחנה באופן ביקורתי ולעתים הרסה את מה שקדם לה (שרפשטיין, 2006). במסגרת מסורות המחול, הוראת קונטקט-אימפרוביזציה היא עיסוק במחול שיש הרואים בו שולי – יחסית לרמיים המרכזיים במחול בן זמננו. עם זאת, היא שייכת למסורת המזמינה את הרוקד לבחון מחדש את גישותיו כלפי גופו, כלפי התנועה וכלפי אמנות המחול עצמה (Novack, 1990).

העמקת המודעות, ההבנה והנוכחות בגוף הנע

אנחנו חלק מתרבות שנוטה להפריד ולפצל בין גוף לנפש, בין החוויה של "עצמי" לבין "גופי". בתרבות זו אנחנו רואים את עצמנו לפעמים באופן מנוכר, כ"משתמשים" בגוף של עצמנו, ומתייחסים לגופנו כאל אובייקט יותר מאשר כנוכחים בגוף כחוויה הוליסטית של האדם השלם. עדיין צרוב בי הזיכרון של כוריאוגרף אמריקני שאמר לי: "Yes. I could use you in my next piece".

עיסוק במחול, כל מחול, מדגיש ומבליט את הנוכחות בגוף החי ובממד הפיסי של התנועה (Frleigh, 1987). באמנויות הלחימה ידועה ההבחנה בין "הטכניקות החיצוניות" הפיסיות, כמו כוח, גמישות וכישורי הביצוע למיניהם, לבין "הטכניקות הפנימיות" המנטליות, כמו מיקוד, נחישות או שקט פנימי. גם במחול אנחנו מלמדים מיומנויות טכניות "חיצוניות" עם איכויות יותר מנטליות או פנימיות. המודעות לגוף, ההבנה המעמיקה של תנועה והנוכחות המלאה בתנועה הן חלק מהאיכויות שאנו נוטים להדגיש כמורים למחול. מבחינתנו, התנועה אינה

קיימת כשלעצמה, אלא זורמת בגוף כשלמות אחת עם תהליך של זרימה תודעתית, מודעת ובעלת כוונה ברורה, ההופכת אותה מהתנהגות פיסית סתמית לתנועת ריקוד בעלת משמעות, המבטאת נוכחות אישית חיה ושלמה.

במקרה הטוב, הריקוד מפגיש אותנו עם האחדות הבסיסית של הגוף והנפש ומרחיק אותנו מהחוויה המפוצלת והמנוכרת שחיי היומיום לימדו אותנו להכיר.

ומה עם קונטקט-אימפרוביזציה? העיסוק בקונטקט-אימפרוביזציה, כאמנות מחול חוקרת, מדגיש את ההתבוננות וההתעמקות בתנועה, בחוקיות הטבעית הפועלת בה ומתוכה ובאפשרויות הגלומות בה.

החקירה של המודעות לתנועה בקונטקט-אימפרוביזציה יכולה לכלול תחומים שונים ומגוונים. למשל:

- מודעות לאיכויות הפיסיות של הגוף עצמו: גישה התנסותית ללימוד וחקירה אנטומית. לימוד של תורת התנועה מנקודת ראות קינסיולוגית, או מבחינת ההתפתחות המוטורית, הרפלקסים ותבניות התנועה הבסיסיות או מתוך האיכויות של מערכות גופניות שונות כמו שלד, עור, נוזלים, איברים פנימיים ועוד.

- מודעות לאיכויות של תנועה: למשל האפשרויות האין-סופיות שבמשען, העברת משקל הדדית, תנופה, תנע ותנע-סיבובי צנטריפוגאלי וצנטריפטאלי, מסלולים סיליים וספירליים, ריכוך של מגע עם האדמה בפילות ובגלגולים, הליכה, ריצה וקפיצה. ההמשגה של האיכויות השונות והעיסוק המודע והמכוון בהן מחדדים ומעמיקים את הבנת התנועה.

- מודעות לאיכויות של דיאלוג בתנועה: הקשבה, רגישות, היענות והתמסרות, שליטה וויתור עליה, הדדיות ושיתוף, קבלה ונתינה, הצעות והזמנות, נטילת יוזמה והתמודדות עם טעויות, דיס-אוריינטציה ואי-ודאות. זוהי מעבדה החוקרת ובודקת בישרות רבה את מלוא מנעד האפשרויות של יחסים אנושיים בתנועה.

מודעות להיבטים אמנותיים של מופע באימפרוביזציה: היכולת ליצור קומפוזיציה בזמן אמיתי, הבהרה של תבניות ושל יחסי מופיעים וקהל, שאלות צורניות ואסתטיות, האתגר של שיתופי פעולה אמנותיים עם צורת מדיה אחרות

כמו מוסיקה מוקלטת או חיה, קול, סיפור, עיצוב, וידיאו... האתגר של ריקוד בסביבות שונות (ברחוב, ברכבת, בטבע), בתרבויות שונות ועם אוכלוסיות שונות כמו תינוקות, ילדים והורים, עיוורים, נכים או קשישים (Lepkoff & Paxton, 2004).

חקירות אלו מתקיימות מתוך העמדה החוקרת והסקרנית של הרוקד, הנוכח באופן מלא בגופו ופתוח לחקירה מתמשכת. החקירה היא של האפשרויות הגלומות בתנועה מתוך העמקה של מודעות, בהירות של כוונות, הבנה חושית וחוויתית של המתרחש מרגע לרגע (Pallant, 2006). "הטכניקות הפנימיות" תומכות ומזינות את "הטכניקות החיצוניות".

איך, כמורים למחול, אנו תומכים בשכלול המודעות של התלמיד לרובדים השונים של נוכחותם בתנועה?

שכלול יכולת הביצוע האישית בתנועה

ייתכן שזאת אחת הסיבות שבגללן ישתתף אדם בשיעור של טכניקת מחול כלשהי: הרצון לשכלל את יכולתו התנועתית במסגרת הז'אנר שהוא לומד. השיעור יכול להיות לצורך חימום (כמו שיעור הטכניקה שלפני חזרות בלהקה מקצועית), לצורך שמירה על כושר (כפי שיעידו שיעורי המחול למבוגרים או לאנשי מקצוע) או ללמידת סגנון לשמה.

בכל מקרה, כמורים למחול נציע לתלמידנו, בכל גישה או רמה, מסגרת המאפשרת להם לקדם את יכולתם התנועתית ולשפר את הטכניקה הספציפית שבה הם מעוניינים. במידה רבה, כל לימוד מעשי של תחום מחול כלשהו כולל למידה של מערכת מיומנויות שאנו מכנים "טכניקה". לעתים קרובות המונח "טכניקה" מזוהה עם הסגנון הספציפי או עם הז'אנר של המחול שבו מדובר (למשל, "טכניקת גרהאם" במחול מודרני או "טכניקת לאינג'י" במחול ג'ז), לפעמים מדובר במיומנות או במקצועיות לשמה ("יש לה טכניקה טובה", כביקורת על רקדנית). מבחינה זו, כאשר אנחנו מלמדים מחול זה או אחר אנחנו רואים עצמנו בדרך כלל כמורים לטכניקה מסוימת ומודרנת. אנחנו שואפים "לתרגם" את הטכניקה הזאת לשפה של תלמידנו, לפרק אותה למרכיביה הבסיסיים ביותר ולהרכיב אותה מחדש דרך תנועתו של התלמיד, כך שיבצע אותה ויחווה אותה באופן הנאמן ביותר הן למקור המסורתי והן לגופו ולחוויה הפנימית שלו.

האם ניתן להתייחס לקונטקט-אימפרוביזציה כאל סוג של "טכניקה"? האם צורת מחול זו היא

מכלול של מיומנויות טכניות שאפשר ללמוד, או שמדובר במשהו אחר? יש הטוענים שצורת מחול זו אינה טכניקה או מערך של מיומנויות, אלה שדה של רגישויות וסקרנויות שמאפשר לאנשים שונים להיפגש בו לפי דרכם. מצד שני, אי אפשר להתכחש לסגנון המובחן והמובהק של המחול הזה, ולכך שקיים מגוון נרחב של מיומנויות התומכות בריקוד. מצד אחד ירשימו אותו יכולותיו של רקדן קונטקט-אימפרוביזציה אתלטי, אקרובטי ווירטואוזי. מצד שני, רקדן קונטקט-אימפרוביזציה היושב בכיסא גלגלים ירגש אותו לא פחות, אף שאין ברשותו ה"טכניקות" של המחול.

ה"טכניקה" האישית של רקדן קונטקט-אימפרוביזציה עשויה לכלול יכולות כמו כוח, גמישות, יכולת להרפות ולרכך מפרקים, יכולת לפגוש את הרצפה ברכות ולהתגלגל או ליפול בלי להיפגע, יעילות וחוסנויות תנועתית המתבססת על ארגון השלד תוך כדי תנועה, בהירות של החזקת עמוד השדרה וקשר ברור בין ראש לזנב, הבנה של תנועה מתוך מרכז הגוף והובלה ברורה של מרכז הכובד, מיומנות בתנועה ספירלית מתוך הארכה של קצות הגוף ומעל לכל, היכולת להקשיב ולהתייחס לגופו של הפרטנר תוך כדי תנועה. בנוסף לכך, רקדני קונטקט-אימפרוביזציה מפתחים לעצמם רפרטואר של נפילות, גלגולים, צורות תמיכה, מתן וקבלת משען, העברות-משקל והרמות שונות המכונות על ידם "תעופה" (Lepkoff, 1979).

רקדן מיומן יידע גם לוותר על מיומנויות אלו לטובת הקשבה פשוטה לפרטנר ולטובת שיתוף פעולה שאין בו בהכרח ברק טכני. הוא יפתח יכולות פשוטות ועם זאת וירטואוזיות, כמו היכולת להיות נוכח עם הפרטנר באופן מלא, להיענות לו, להשתנות לקראתו, להקשיב לו וללמוד ממנו. ניתן גם לפתח את היכולת לקרוא את תנועתו של האחר, לזהות את מרכז הכובד, את קווי הזרימה הארכיטקטוניים של השלד ואת כיוון התנופה. אלו אחדות מרגישויותיו של הרקדן בקונטקט-אימפרוביזציה, ועל בסיסן נבנה הריקוד (Novack, 1990; Pallant, 2006).

זכור לי הרגע שבו בראיון פומבי נשאל הכוריאוגרף ויליאם פורסיית (William Forsythe), המנהל האמנותי של בלט פרנקפורט: "למה זקוק רקדן בן זמננו?" התשובה הגיעה לאחר היסוס קל: "לשכוח את כל מה שהוא יודע". האם כמורים למחול אנחנו מאפשרים לתלמידינו, בין השאר, לשכוח את מה שהם יודעים?

חיזוק היכולת להביע ולתקשר דרך תנועה ומחול, ביצירה ובביצוע

לא תמיד אנחנו מלמדים מחול כאמנות טהורה, כאמנות-לשם-אמנות. למחול יש הקשרים נוספים, חברתיים, תרבותיים ופוליטיים. לעתים

נלמד מחול כפעילות גופנית במסגרת מכון כושר ומרכזי עיצוב וחיטוב. לא פעם אנו משרתים תהליכי סוציאליזציה לתפקיד המגדרי ומלמדים, לדוגמה, ילדות להיות תמירות, יפות, צייתניות ושתקניות. לפעמים אנו מלמדים מחול כעיסוק חברתי וקהילתי ואחדים מאתנו עוסקים במחול גם מהצד הטיפולי או מהיבטים של התפתחות-אישית (Novack, 1990).

אבל כשאנחנו מלמדים מחול כאמנות, אנחנו מלמדים גם אפשרויות של הבעה ושל תקשורת. הפן ההבעתי והיצירתי של מחול מודגש במיוחד בשלבים הראשונים של הלמידה, בגיל צעיר, בשיעורי "טרומ-בלט" ומחול יצירתי. בהמשך מודגש הצד ההישגי והטכני של המחול. בסופו של תהליך ההתמקצעות במחול, הדגש חוזר להבעתיות ולתקשורתיות של אמנות המחול בשלבים של הפועה בפני קהל או בתהליכי יצירה. אנחנו מעודדים את הרקדן הבוגר למצוא את סגנונו הייחודי כמבצע וכיוצר ומתגמלים מקוריות ואיכות אישית.

הפן היצירתי וההבעתי של המחול הוא הפן המסתורי, הנוגע בתחומים של השראה, כריזמה וכישרון. האם אנחנו יכולים ללמד הבעה? האם אנו מלמדים לתקשר דרך מחול? אין ספק שלימודי המחול מאפשרים בעקיפין לפתח ולחזק איכויות אלו, במיוחד אם כמורים למחול אנו נמנעים מלדאק אותן. אני מניח שעיקר הלמידה בתחומים אלו אינו בהכרח משהו שאנחנו מלמדים, אלא מסגרות של תמיכה המאפשרות לתלמידים לתרגל לבחון ולהתנסות על רקע התמיכה של הקבוצה ושל המורים בשיעורי אימפרוביזציה, קומפוזיציה וסדנאות יצירה-בתנועה למיניהן.

קונטקט-אימפרוביזציה התפתחה בהתחלה כצורת-מחול החוקרת את התנועה עצמה, ופחות כמחול המנסה להביע משהו מעבר לתנועה הטהורה כשלעצמה. הזרגון של הקונטקט כולל ביטויים העוסקים בתנועה בצורה עניינית, כמו "מסלול של נקודת-מגע-מתגלגלת", "העברת משקל", "משענים", "מדפים", "מסלולי נחיתה". בשיעורים "אורתודוקסיים" של קונטקט-אימפרוביזציה, העיסוק בנושאים אקספרסיביים או רגשיים יהיה משני, אם בכלל יקבל מקום. ברוח זו מיוחסת לסטיב פקסטון, מי שנחשב לאב-מייסד של צורת המחול הזו, האמירה: "אם זו פיסיקה, זה קונטקט. אם זו כימיה, זה לא..."

עם זאת, החוויה של הריקוד הזה עשויה להיות רגשית והבעתית (כלומר, ה"כימיה" של הרקדן עם עצמו ועם הפרטנר עדיין משחקת תפקיד משמעותי). במחול יכולות להופיע איכויות של דמיון, או הומור, או פראות, או חושניות וכו'. כמובן שהתקשורתיות שבין הרקדנים היא לב העניין. יחד עם המסורת העניינית, הפיסית והחקירתית של המחול, המפגש האנושי הפשוט שבין הרקדנים מעלה שפע של תכנים הבעתיים אל פני השטח של הריקוד. אם

אנו בוחרים, כמורים, לתת מרחב גם לחקירה של איכויות אקספרסיביות ותקשורתיות של צורת מחול זו, אנו פותחים כר נרחב של אפשרויות ללמידה ולהתנסות. הקבוצה הלומדת והמתנסה היא השדה שבו ההבעה היצירתית והתקשורת הבינאישית עשויות לצאת לאור ולפרוח (ברקן, 2003).

עד כמה הריקוד שאנחנו מלמדים מאפשר לאנשים שונים לבטא את עצמם בדרכם?

עידוד לכוחם של חברי הקבוצה / הכיתה לתמוך וללמד זה את זה

אחת האשליות שלנו כמורים למחול, היא האשליה שאנחנו היחידים שמלמדים בשיעור. אנחנו רוצים להיות מודל לחיקוי תנועתי, ואנחנו לכאורה אלו שמחזיקים בידע המונחל לתלמידים. בפועל, כמובן, התמונה מורכבת יותר. חלק משמעותי מהלמידה בשיעורי המחול נעשה מתוך הדינמיקה הפנימית שבין התלמידים לבין עצמם. הם מחקים זה את זה, לומדים זה מזה ולעתים תומכים או מגבילים, מעודדים או מדכאים זה את זה. הדינמיקה הזאת קיימת בשיעורי טכניקה הישגיים ותחרותיים, ובולטת גם בשיעורים הנוגעים באימפרוביזציה וביצירה, שבהם השיעור עצמו מעודד אינטראקציה ותהליכי משוב בין התלמידים.

כשאנחנו מלמדים מחול, ואיננו שוגים באשליה שתלמידינו לומדים רק מאתנו, אנו מעודדים אווירה של תמיכה וקבלה בשיעורים. אווירה זו מאפשרת לתלמידים מרחב שאינו משתק, שמזמין הרפתקנות ולקיחת סיכונים אמנותיים וחברתיים, שנותן רשות לרקדן להופיע במלואו אל מול הקבוצה (בריסון, 1993; נהרין, 2000).

בשיעורי קונטקט-אימפרוביזציה המורה הוא דמות פחות ופחות מרכזית ככל שהתלמידים צוברים יותר ביטחון ומיומנות בתנועה. אידיאלית, המורה יספק נושאים ותבניות לחקירה ויניח לתלמידים לנפשם, לסקרנותם ולחקירותיהם. הלמידה נשענת על החוויה של הרוקד, שבה אין למורה יד ורגל. זהו שיעור מחול שדורש מהמשתתף בו מידה רבה של עצמאות ואחריות, או בלשון אחרת: בגרות. כאשר התלמידים אכן מממשים את בגרותם בשיעור, הם פחות תלויים בלמידתם במורה, ויותר זה בזה. המחול מטבעו מזמן מפגשים עשירים, מורכבים, לפעמים קשים ומאתגרים למשתתפים. האינטימיות הנוצרת בין הרקדנים לפעמים קשה מנשוא ולפעמים מלהיבה ומחזקת. האווירה הנוצרת בין התלמידים לבין עצמם תקבע עד כמה השיעור יוכל להיות שדה של רשות ואפשרויות פתוחות. בקדמת הבמה הלימודית נשארים התלמידים עצמם: האווירה בכיתה, הסקרנות, הפתיחות ואהבת התנועה. המורה יותר ויותר נעלם, נמוג אל הרקע, ובכך תומך באופן שבו תלמידיו מלמדים את עצמם ואחד את השני (Paxton, 1976).

האם, כמורים, אנו יודעים לצמצם את עצמנו ברגע הנכון ולהניח את תלמידינו לנפשם?

אהבת המחול

איך אפשר ללמד אהבה? אני מניח שאי אפשר. אפשר פשוט לאהוב, ואולי יש מי שיידבק באהבה זו. העיסוק של המורה במחול כעניין אהוב, כשכלול מיומנות וכחקירה שלעולם אינה מסתיימת, הוא דגם של התמסרות לתחום אמנות. התלמידים שלנו מגיעים בדרך כלל לעיסוק במחול מתוך אהבה ועניין. גם להם וגם לנו, העיסוק האינטנסיבי במחול והכנסתו למסגרות מחייבות ותובעניות מאתגר. לפעמים הוא מאתגר עד כדי כך שהוא שוחק את המוטיבציה הראשונית, האוהבת והמתעניינת. האופן שבו אנחנו כמורים מחזקים ומתחזקים את אהבת המחול הוא חלק מהדקויות והמסתורין שבהוראה.

קונטקט-אימפרוביזציה, כתחום מחול שמדגיש חקירה וגילוי עצמאי יותר מאשר מיומנות ביצוע, תלוי במידה רבה בדוגמה שמייצג המורה, בעניין שלו, ביכולתו לחקור, בסקרנותו ובפתיחות שלו בעיסוקו במחול (Paxton, 1997). הוראת קונטקט-אימפרוביזציה כוללת בתוכה, באופן סמוי או גלוי, התייחסות למגוון עשיר ורחב של כישורי חיים משמעותיים (Nachmanovitch, 1990) כמו פתיחות וסגירות, תעוזה ופחדים, שליטה והוויתור עליה, סובלנות לטעייה פורייה או תובענות רודנית לשלמות, כנות או חבישת מסיכות, חושיות וחושניות, אינטימיות והרתיעה ממנה, סובלנות לאי ודאות או צורך לדעת ולהבין, אחווה וקרבה לעומת התנכרות ודחייה, שיתוף פעולה לעומת שתלטנות או מניפולטיביות, סובלנות לשונה או תביעה לאחידות, אחריות אישית או תלות באחר, אמונה בעוצמה אישית או ביטול והקטנה עצמית. מעל לכל, קונטקט-אימפרוביזציה מרגילה את הרוקד לפגוש את המציאות באופן חושי וחוויתי, מתוך נוכחות מלאה בגוף וברגע הזה, כאן ועכשיו (Pallant, 2006). מבחינה זו, אהבת המחול לעולם אינה מבטיחה סיפוק או תגמול מיידי. להיפך, כדברי אלכסנדר פן, זאת עשויה להיות "אהבה ענייה וסוררת", שמפגישה אותנו עם לא מעט שדים פנימיים, מחסומים ומגבלות.

קונטקט-אימפרוביזציה (בדומה לעיסוק בצורות מחול ואמנות אחרות) מפגישה את הרוקד עם אתגרים רגשיים וערכיים סמויים, בנוסף לאתגרים התנועתיים שאתם הוא מתמודד בגלוי. בדומה למערכות ערכיות ורגשיות מורכבות אחרות, אפשר לראות בלמידת הריקוד את האמביוולנטיות הבסיסית שבין אהבה לפחד. אהבת החיים, האדם, התנועה אל מול הפחד והרתיעה מהם. לפעמים הפחד מקבל ביטוי גלוי בתופעות כמו פחד במה, רתיעה מעודף אינטימיות, פחד מפגיעה פיזית או רתיעה

ממסגרת נוקשה מדי. ברובד יותר סמוי אפשר לפגוש תופעות כמו שחיקה נפשית, מתחים כרוניים, עייפות, איחורים, היעדרויות ופציעות.

האם אפשר ללמד אהבה? בוודאי שלא. אבל הקבלה וההבנה של הפחדים, החששות וההימנעויות הכרוכות בלמידה אולי מספקות מרחב נינוח יחסית, שמאפשר לתלמיד, עם הזמן, להסתכן ולנסות ליהנות ולאהוב את הריקוד ואת עצמו בריקוד.

ומה בנוגע לאמביוולנטיות שלנו כמורים? לפחדים שלנו שלא-לשאת-חן, לרגעי הבדידות בסטודיו הריק, לנפילות האמונה, לשחיקה ולעייפות שלנו? מה מתדלק אותנו, מה תומך באהבת העניין?

אני מאמין שכשאנחנו מלמדים ריקוד, אנחנו משחזרים חלק מהדרך האישית שעברנו בלמידת מחול ובעיסוק בו. אנחנו משתפים את התלמידים בידע ובניסיון שלנו, אבל גם בהתלבטויות הסמויות שלנו, בתהיות, בסקרנות ובאופני החקירה שפיתחנו. אנחנו מייצגים זווית אישית ומקווים שדרכה התלמידים שלנו יוכלו להציץ, לפי דרכם, לעולם שאותו יחקרו ובו יעמיקו בדרכיהם שלהם.

הוראת מחול והנחיית קונטקט-אימפרוביזציה מפגישות את הלומדים עם יכולתם ועם הקשיים שלהם להיות נוכחים באופן מלא בגופם ולהיות נוכחים באופן חושי וחוויתי ברגע הריקוד. ההוראה מאפשרת מפגש בין הלומדים בסטודיו ומזמינה אותם להתנסות במגוון של אינטראקציות פיזיות ודיאלוגים בתנועה. במקרה הטוב, ההוראה תומכת בסקרנות, בגילוי ובהתלהבות של יצירה משותפת. עם זאת, ההוראה מרשה לתלמידים שונים לברור מה רלוונטי להם ולדחות את המיותר לאחר בדיקה והתנסות. חלקם נשארים עם מיומנויות אחדות, אחרים עם עקרונות וגירויים ליצירה, כמה מהם זוכים להיכרות עם ז'אנר במחול ואחדים עם עניין אמנותי ומקצועי מעמיק בתחום. עלינו כמורים מוטלת האחריות לבדוק שוב ושוב מה אנחנו מלמדים, ולאפשר לתלמידים למצוא את דרכם.

ומה תלמידינו לומדים? התשובה לשאלה זו נתונה בידיהם בלבד.

ביבליוגרפיה:

בריסון, פטר, *מחול כחינוך*, את, קרית ביאליק, 1993.
ברקן, ליאת, "עולם שכולו תנועה", *חיים אחרים*, פברואר 2003.
נהרין, צופיה, *הזמנה למחול: תהליכי יצירה בתנועה*, את, קרית ביאליק, 2000.
שרפשטיין, בן עמי, *ספונטניות באמנות: אלתור*,

תנועה, תמימות, טירוף, הפתעה, ליצנות, השראה, עם עובד, אוניברסיטת תל-אביב, 2006.

Fraleigh, Sondra Horton, *Dance and the Lived Body*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, PA, 1987.

Lepkoff, Daniel, "The Educational Value of Contact Improvisation for the College Student", in: Smith, N. S. et al (eds.), 1997, *Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook*, Contact Editions, Northampton, MA, 1979, p. 55.

Lepkoff, Daniel, Paxton Steve, "Between the Lines. Re: Presenting Improvisation", in *Contact Quarterly*, Winter/Spring 2004, Vol. 29 No. 1.

Morgenroth, Joyce, *Dance Improvisations*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, PA, 1987.

Morrison Brown, J., (ed.), *The Vision of Modern Dance*, Princeton Book Company, Princeton, NJ, 1979.

Nachmanovitch, Stephen, *Free Play: The Power of Improvisation in Life and The Arts*, Tarcher/Putnam, New York, 1990.

Novack, Cynthia J., *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press, Madison, WI, 1990.

Pallant, Cheryl, *Contact Improvisation: An Introduction to a Vitalizing Dance Form*, McFarland, Jefferson NC, 2006.

Paxton, Steve, "Teacher Teaching", in *Contact Newsletter*, Summer 1976, Vol. 1 No. 5.

_____, "Interview", In Smith, N. S. et al (eds.), *Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook*, Contact Editions, Northampton, MA, p. 1, 1997.

אריה בורשטיין רקדן, כוריאוגרף ומורה למחול, תנועה ואימפרוביזציה. BA מאוניברסיטת תל אביב (1978). MFA במחול מ-Smith College ארה"ב (1989). מ-1985 רוקד קונטקט-אימפרוביזציה ומלמד אותה בסמינר הקיבוצים מ-1991. יצר למחול ולתיאטרון ככוריאוגרף עצמאי, והופיע במסגרות שונות בישראל, ארה"ב, יפן ואירופה. מלמד תנועה, אימפרוביזציה וקונטקט-אימפרוביזציה לרקדנים ולאנשי תיאטרון בסמינר הקיבוצים. מטפל גשטאלט גופנפש Body-Process ומלמד במכון הגשטאלט של קליבלנד, בלסלי קולג' ישראל, במכון "שילוב" ובאוניברסיטת תל אביב.

מחשבות על הנחיה בקומפוזיציה ראיון עם יעל ונציה

הקונספטואלי - 'post-dance'. הוא מזמין את היוצרים לצאת מהסטודיו (לא רק במובן המטפורי), להגיב ולפעול בזיקה לשינויים פוליטיים, חברתיים או סביבתיים המתרחשים בעולם. הרגלי עבודה, ערכים אסתטיים, מערכת היחסים בין הצופה למופיע ואפילו הפורטרט המקצועי של הרקדנים מועמדים לבחינה מחודשת.

"היצירה במחול נוגעת ועוברת דרך מהות החוויה וההוויה האנושית ומספקת השראה למחקר בתחומי ידע אחרים. סוף-סוף מתחיל להיווצר גוף משמעותי של חומר תיאורטי שנכתב בידי האמנים עצמם וצומח מתוך הביטופ האמיתי - הסטודיו.

"השאלה אם אפשר ללמד כוריאוגרפיה מעסיקה אותי מאד שהתחלתי לעסוק בעצמי בהוראה בתחום, לפני 17 שנה. ככל שהזמן עובר והניסיון שלי גדל, התשובה לשאלה הזאת מתרחקת ממני והלאה. מה שיש לי להציע נשאר בעיקר בתחום של השאלות ושל תוצאות העשייה עצמה".

אני מניחה שבכל זאת נוצרת מסגרת לתהליך, לדיאלוג בינך לבין היוצרים. על מה היא מושתתת?

"אני משתדלת ליצור, בתחילת התהליך, מסגרת קונספטואלית מאוד גמישה, מעין הצעה שמסמנת בקווים עדינים 'מישורי תוכן' ושמחוברת בלינק ישיר למה שמעניין אותי בהקשר האמנותי באותה תקופה. היא אינה מחייבת במובן הנוקשה של

אפרת מזור ויעל ונציה

יצירה היא תהליך מורכב, שבו רב הנסתר על הגלוי. האם אפשר בכלל ללמד איך ליצור?

"כוריאוגרפיה היא מושג חמקמק וכמעט בלתי ניתן לשליטה. לעתים קרובות אני חושבת, שהוראת כוריאוגרפיה היא סוג של אשליה שעומדת בניגוד למהות התחום, שחותרת כל הזמן לניגוח ולניפוץ התפישות הקודמות, לנתק אותנו עד כמה שאפשר ממצבים של נוחות וודאות. זהו תחום שנשלט בידי היוצא מן הכלל, שניצב לא פעם בפניו סתירות פנימיות ובו־זמנית נמצא במאבק ובחיפוש מתמיד אחר סדר, ארגון, חוקיות ותקשורת. זהו מרחב של תחושות, חוויות, תופעות ומורכבויות, שלא פעם אנחנו מסוגלים לתפוש ולזהות רק באופן קינסטטי או אינטואיטיבי. אנחנו חיים בתקופה ללא סטנדרטים, בלי 'עשרת הדיברות'. הכל אפשרי. אין רפרנס אחד ובו־זמנית הכל הוא רפרנס.

"המושג 'כוריאוגרפיה' נמצא לאחורנה בשימוש נרחב, כמייצג תחום העוסק בסדר ובארגון של תנועה מכל סוג שהוא - לא בהכרח תנועה אנושית. הובן שהכוריאוגרפיה מפתחת ומגדירה סוג מסוים וייחודי של ידע פרקטי. מחקרים רבים עוסקים במהות 'המחשבה הכוריאוגרפית'. בעשור האחרון מסתמנות מגמות חדשות של תפישת הריקוד בכלל ושל תפישת הכוריאוגרפיה בפרט. בין המגמות האלה מעורר סקרנות במיוחד הזרם

שנים של עיסוק במחול, כרקדנית, כמורה וכמנהלת חזרות, העלו אצלי שאלות בדבר מהות תהליך היצירה - הן מנקודת מבטם של התלמיד והכוריאוגרף והן מנקודת מבטו של המורה, מלווה התהליך. התפקיד הקלאסי של המורה הוא ללמד. האם אפשר ללמד קומפוזיציה? מהי המהות של הוראת קומפוזיציה? מהו תהליך חיבור הקומפוזיציה? האם הוא משהו ש"קורה" או שזהו תהליך מכוון?

במאמר "מאימפרוביזציה לכוריאוגרפיה" טוענים לארי לוונדר וג'ניפר פרידוק-לינל, שלימוד כוריאוגרפיה כולל שלושה נושאים: אימפרוביזציה, קומפוזיציה וביקורת. העיסוק באימפרוביזציה נועד להפגיש את התלמיד עם עצמו, כדי שיפתח את קולו האישי. לימוד הקומפוזיציה מורכב מאמנות הרכבת החומרים ומארגון זה עם זה בסדר רציף והגיוני. הביקורת תכליתית לפתח מודעות, לנתח, לפרש, להבחין ולהעריך יצירה בשלבי התהוותה, עד השלמתה.

בראיון שערכת עם יעל ונציה, מורה לקומפוזיציה בסמינר הקיבוצים, רקדנית ומנהלת חזרות, ניסיתי לברר איך היא רואה את תפקידה מבחינה אידיאולוגית ומעשית. הראיון נערך תחילה בעל פה והיה חלק מעבודת מחקר שהגשתי במסגרת לימודי בסמינר. לקראת פרסומו ערכנו בו שינויים, הרחבנו את השיח והעמקנו אותו.

התכתבות עם נושא, אלא נותנת תחושה של 'סביבה', שממנה אפשר וקל יותר לצאת לטיול הגדול. אין לי שום עניין בגיוס היצירה לשירות הנושא ולמתן תוקף לרעיון, אלא כמרחב שיש בו סימני דרך.

"אני יוצאת מתוך הנחה, שלאילו שבחרו בתחום המחול יש רצון עז וצורך טבעי להיות בתנועה. בשיעורים אני מקדישה זמן לאימפרוביזציה ולתרגול, שענייניו שכלול המודעות הגופנית מתוך רצון לחדד את הקשר הלא ורבאלי עם הגוף ועם מערכת הקליטה והתפישה. הגוף זקוק לעצמו, כדי להכיר את עצמו ואת היכולת שלו. את זה אפשר לחוות רק דרך התנסות פיזית, באמצעות הכוחות השייכים לגוף והבאים מתוך הגוף עצמו. הדגשת הממד הפיסי מאפשרת חשיפה של כיווני פעולה הגלומים בגוף, ואלו מעוררים את התלמידים ליצור שפה אישית מתוך מפגש חריף ומרתק עם הגוף שלהם – עצמם ובשרם.

"הנקודה היחידה שהיא בעיניי חד-משמעית, שבנוגע אליה אין מקום לפרשנות ולווייתורים, היא המחויבות לעבודה והחזרות בסטודיו. אין תחליף לשעות של עבודה עצמאית בסטודיו, שלפעמים מתרחשת בשעות לא הגיוניות, במצב של עייפות גדולה לאחר יום של לימודים או עבודה. העבודה הקבועה בסטודיו הכרחית לעצם איכות היצירה. זהו, לדעתי, הערך היחיד ששווה להתעקש ולחנך עליו.

"אני לא עובדת על פי שיטה מסוימת. אני משתדלת להימנע ככל האפשר מיצירת 'פרות קדושות' ומדרכי התבוננות קבועות. כל יצירה נובעת מהיסטוריה, מהווה, מרצון ומעולם מושגים גופני שונה. הידיעה שמדובר בתרכובת מאוד ייחודית של מחשבות, דמיון, חושים ואינטליגנציה השוכנים בגוף הפרטי, מסעירה ומסקרנת אותי כל פעם מחדש. כל מה שנכון ואמיתי בריקוד אחד, יכול להיות טעות מחולטת בריקוד אחר. לכן אי אפשר ללמד קומפוזיציה רק באופן כיתתי-קבוצתי, על פי מערכת ערכים אמנותית כללית. המפגש האישי חיוני."

איך באה לידי ביטוי ההנחיה האישית?

"כשאני מדברת על ליווי אמנותי, אני מתכוונת

למצב שבו ההנחיה מתקיימת כפגישה אישית עם היוצר ועם הרקדנים שלו, שלא במסגרת השיעור הקבוצתי. אני מייחסת חשיבות רבה למפגשים אלו לאורך התהליך. בהם אני יכולה להכיר לעומק את היכולות הפיזיות של הרקדנים, את הכיוון האמנותי של היוצר וכמובן את דרכי הפעולה המכוונות והאינטואיטיביות שלו. אופן ההנחיה אינו קבוע וידוע מראש. עם כל תלמיד ייווצר מפגש חדש ושונה.

"התהליך בראשיתו הוא גם מודע וגם אינטואיטיבי. זה שלב שבו הגוף הרוקד הוא בודד-זמנית נושא הריקוד ומקור התנועה, וגם אובייקט הנצפה על ידי. נוצר מצב שבו הרקדן-היוצר חווה חוויה שונה במהותה מזו שאני חווה כצופה. זאת נקודה קריטית בתוך הדיאלוג שלי עם התלמידים, ושם נעשית הרבה עבודה של משא ומתן ביני, כצופה הנענית לטקסט ללא ציפיות מוקדמות, לבין היוצר כמבצע ומביע. הדיאלוג נעשה על-פי מה שנראה לעין, קיים באופן ממשי ונעלם, קרי: הגוף הרוקד, וגם מתוך האינפורמציה התיאורטית שחלקה נבנה תוך כדי התהליך.

"במקרים רבים (לפחות בשלב ההתחלתי) אין קורלציה בין מה שאני רואה וחווה כצופה לבין מה שהיוצר משמיע כרציונל מילולי, ופה נעשית עבודה של פענוח, עיבוד ושכלול החומר, חיפוש הקשרים. זהו שלב שיש בו גילויים והפתעות רבות.

"התהליך הליווי האמנותי הוא הליכה על חבל דק. בבסיסו מונחות ההכרה וההבנה שהגוף המתנועע, ומערכת החושים בכלל זה, הוא מקור עשיר, אמין ורגיש. זהו מצב שבו הלא-ידוע הוא נתון הכרחי ושימוש מוקדם מדי בפרשנות סימבולית באמצעות השפה המילולית השגורה יוצר לעתים קרובות אשליה של ידיעה ובלבול, בשל מפגש בין שתי שפות שונות. לפיכך אני נמנעת מלדרוש קונספט כתוב מראש או הצהרת כוונות. אני לוקחת את הזמן ולא ממחרת להבין. בשלב הזה הכל רלוונטי, כמובן בכפוף למה שהיוצר יכול ורוצה להביא: חומר תנועתי, מוסיקליות, הווה, חלומות וכו'. כדאי ורצוי להיות ערים לכל אלו וגם לאפשר טעויות ומקריאות ולהתייחס אליהן בכבוד ובסבר פנים יפות. הידע הגופני הייחודי של הרקדן, המודעות הערנית

לגוף, היכולת להגיב ולהיות 'מרגע לרגע', קיימים ביצירה במחול כהזדמנות חד-פעמית לגלות משהו חדש, שלא תמיד יש לנו מלים להביע ולנסח אותו. זה כל היופי. זהו סוד מרתק ופרטי, שיכול להיות משולל כל הסבר הגיוני. הוא יכול להיות מפתיע, מוזר וזר אפילו ליוצר עצמו.

"התהליך בכללותו הוא אינטנסיבי ועקומת רצף ההתקדמות על פני ציר הזמן אינה ליניארית – יש בו רגעי התקדמות נפלאים לצד נסיגות, משברים וצמתים רבים של בחירות והחלטות. התלמיד-היוצר מדמיון, מלמד, מארגן, מתלבט, מביט, מתייאש, מפחח חיים ומשנה שוב ושוב. זהו תהליך מורכב ועוצמתי, שנטען באיכות מיוחדת דווקא בגלל הקוטביות והמתח."

במאמרים רבים שקראתי הוחלפה המלה ביקורת במונחים כמו ניתוח, פירוש, הבחנה ושיקוף. מה, לפי דעתך, מתאר באופן המדויק ביותר את סוג המשוב שנותן המורה לקומפוזיציה?

"אני לא נוהגת לחשוב על מה שאני עושה במונחים של ניתוח, פירוש, הבחנה או שיקוף. מושגים אלו שאולים מעולמות תוכן אחרים והשימוש בהם נעשה מתוך ניסיון להבין את מה שקורה בסטודיו באמצעות טרמינולוגיה שמקורה בתחומים כמו מדע, פסיכולוגיה, ספרות, סוציולוגיה וכדומה. לטעמי, המושגים האלו אינם מתארים במדויק את מהות המפגש בין המורה לקומפוזיציה לבין היוצר בסטודיו.

"קשה לתאר את המהות הזאת במלה אחת. אני מיומנת בלצפות בריקוד ולחוות אותו. עם השנים אני משתכללת במהירות הקליטה של האינפורמציה, בדיוק וניסוח החוויה. אני ניגשת לעבודה מתוך עמדה של צופה עם ניסיון, צופה מיומן. נקודת המוצא שלי בעת הדיאלוג עם תלמיד הקומפוזיציה, התלמיד-היוצר, אינה 'אידיאולוגית'. אני לא רואה את עצמי כאחראית על משטר הגבולות של התחום, 'זה ריקוד' ו'זה לא ריקוד', אלא יותר כ'מרקר' של הלך רוח, של התכוונות, של רגישות לפרטים, של סימון פוטנציאל אפשרי, של הצבת שאלות בתוך גיבוש השפה וכו'."

"אני מתייחסת ליצירה המתהווה כמו אל סוג של כתב חידה, פאזל של חלקי אינפורמציה תנועתית, שברי אסוציאציות, אמביציה, מחשבה, גמגום, דמיון, מגבלות, מציאות. הדיאלוג עם היוצר מתקיים במרחב פלואידי ורב הפתעות, ושם אני ושאר חברי הקבוצה מסייעים בידו לפענח, לחקור, לצוד ולרגל. אנחנו מגללים ביחד רעיונות, מציבים שאלות, מנסחים תחושות ומחשבות שעולות בהקשר של העבודה הנוצרת. מערכת החוקים או הלוגיקה הפנימית של היצירה נוצרת, ברוב המקרים, תוך כדי תהליך, בחלקים מסיימים אף מעצמה. זהו תהליך מרתק, עשיר ורב עוצמה שחייב להיעשות במידה רבה של התמסרות, רגישות והקשבה. הוא מזמן דיאלוג והפריה הדדית בין המורה לבין היוצר והכיתה.

"המפגש בין המורה לקומפוזיציה לתלמיד-היוצר, כמו המפגש בינו ובין הקבוצה, מסמן באופן סימולטיבי את ה'דיל' בין היוצר-המבצע והצופה. המפגש הזה מתרחש בסטודיו פעם אחר פעם, אם במסגרת פרזנטציה שקורית בשיעור או במסגרת מפגש אישי ביני לבין התלמיד-היוצר וקבוצת הרקדנים שלו. כמות האינפורמציה שהיוצר חווה דרך הצגת חומרי הגלם בפני ובפני הכיתה היא עצומה, ולו רק מתוך התדר המסוים שנוצר בתוך מערכת היחסים הזאת. פעולת הצפייה משנה את האובייקט הנצפה. זוהי סיטואציה שמאפשרת לריקוד להתממש וליוצר להבין משהו בנוגע ליצירה שלו, לעתים עוד לפני שמישהו פצה את הפה. זהו מפגש הכרחי וצריך לתת לו מקום ולהביא אותו בחשבון. כל מה שנאמר ליוצר בסטודיו נגזר מתוך מה שקורה בזירה המשותפת הזאת. המפגשים האלו אפקטיביים כשיש חומרי גלם והגדרה של 'גבולות הגזרה' של העבודה (גם אם היא ראשונית וגולמית). הם משמעותיים מאוד לשאר היוצרים בקבוצה, כמו למציג עצמו, בגלל סוג השפה והשיח שנוצרים בהם. זהו פרקסיס של רגישות, התבוננות וקשב לתחושות, בנוסף ליכולת לנסח במלים את כל אלו. ניסוח החוויה של הכיתה ושלי כצופים רלוונטי וחשוב לתהליך היצירה רק במידה שאנחנו מנסים להצטרף ולהבין את דרך המחשבה של התלמיד-היוצר באופן שמאפשר לו לעכל ולהיעזר במפגש הזה".

רודולף פון לאבאן (1879-1958) פיתח דיסציפלינה העוסקת בניתוח תנועה דרך מושגים כמו זמן, מרחב, משקל וזרימה. התיאוריה של לאבאן נלמדת באמצעות התנסות המאפשרת לרקדן או לכוריאוגרף לפתח את מודעותו, את ערוצי התנועה, הרגש והחשיבה שלו, ומכאן גם לשכלל את עבודתו ויצירתו. האם יש קריטריונים שאת נעזרת בהם כשאת מנתחת יצירה? מה הם הערכים שעליהם את נשענת?

"קריטריון הוא מושג 'מרגיע', שמתוקף היותו אמת-מידה מעניק לא פעם אשליה של סדר ושליטה, בעיקר במצבים שבהם הכאוס והלא ידוע הם דיירי כבוד והשלם גדול מסכום חלקיו. הריקוד העכשווי נידון להיות לא מובן, מהמהם, פטפטי ולעתים קריזוני – הכל אפשרי ומזמין אותנו, כאנשים העוסקים בתחום, לחפש את הבלתי נראה בתוך עולם של חלל, זמן, כוחות, זרימה, משקל, שינויים ותשוקה לרקוד. אופן ההתבוננות שלי וכלי הפרשנות שלי כמנחה קשורים לרוח הזאת באופן ישיר. כל יוצר ניגש לתהליך הקומפוזיציה מתוך מאגר ייחודי וחד-פעמי של מחשבה ויכולת ניסוח גופני, שאותה עליו לשכלל ולעבד. באמצעותה הוא מייצר זהות מסוימת של מרחב וזמן, שהולכת ומתבהרת ככל שהוא מתקדם. כשאני מתבוננת בעבודה בסטודיו בזמן חזרה, אנו מקפידה לראות אותה פעמיים לפני שתתקיים שיחה כלשהי. אני חווה כל פעם מחדש את מערך יחסי הכוחות החדש שמתגלה, מופיע ונעלם – מעורפל וגולמי ככל שיהיה. אני לא באה מצוידת בשום מתודת פרשנות או סולם ערכים, שיסתיר מפני את הנוף שנוצר ומתגלה. קראתי פעם שיר של המשורר הספרדי אוקטביו פאס (Octavio Paz), שנקרא *ישנה וחמשת חושך ערים*. זה דימוי נהדר לסוג ההתבוננות הזה בתוך חזרה, שהוא ערני ומגויס ועם זאת יש בו מידה של ריחוף וציפה. לעתים קרובות אני נמשכת דווקא אל מה ששולי ומופיע בסוגריים – היסוס, מבט מקרי או טעות. אני אוהבת שהחיים מחלחלים פנימה ומפתיעים. כל מה שאומר נגזר מעצם ההתרחשות ומתוך התמסרות לחוויה שהיא מעוררת בי כצופה".

במאמר "הבנת מחול וביקורת" טוען גרהאם מקפי (Graham McFee), כי המורה לקומפוזיציה ניגש לניתוח יצירה עם ידע כלשהו על העולם. ידע זה, שאותו הוא מכנה "cognitive stock", מכיל את תפישתו של המורה, את דעותיו ואת דרך התבוננותו על העולם. הידע שצבר המורה הוא פרה-קונספציה לאשר הוא רואה. הוא אינו לוח חלק, ולכן גם השיקוף שלו והבחנותיו כוללים את הפרשנות האישית שלו למה שהוא רואה. לטענת מקפי, לפרשנות זו יש אופי שיפוטי. מאידך גיסא, ללא היכולת להבחין לא יהיה טעם למה שאנחנו רואים. יש כאן סוגיה אתית, הנוגעת למעורבותו של המורה בתהליך. מה ההתייחסות שלך לעניין זה?

"הדיון בשאלות של אתיקה מקצועית נסוב בדרך כלל סביב חיפוש המידה הנכונה וההתנהגות הראויה שלי ושל התלמידים, בתוך תהליך מונחה של יצירה במחול.

"איך ליצור ביחד מרחב עבודה ולימוד, שמחזק את היוצר כבעל הבית של היצירה שלו בתוך מסגרת לימודית? איך לסייע ביד התלמיד למצוא לעצמו נקודות משען חיוביות ומחזקות בתוך

המסע הזה? כיצד לעודד את זיהוי הקול הפנימי האישי כמקור של ידיעה וכוח? מתי ואיך להתערב בהחלטות אמנותיות? כיצד לעזור ליוצר לשרוד את מצבי הבלבול והכאוס ההכרחיים בלי למהר ולתת לו 'הוראות הפעלה'? כיצד למנן את מידת ההשפעה שיש לי כמקור של ידע וניסיון? באיזה אופן ליצור מרחק נכון של התבוננות ושיחה, שאינו מרוחק מדי, שאינו חודרני מדי ושכלל זאת מכוון לחתירה עצמאית אל מעבר לבנאלי ולמוכר? אין מורה לקומפוזיציה שלא נתקל בסוגיות האלו. עם זאת, אני מאמינה שניסיון מקצועי מגוון, עשייה אמנותית בעלת משקל ואג'נדה אמנותית של מורה יכולים להוות יתרון, כל עוד נוכחותם מעוררת השראה.

"בתור זאת שמעכבת, 'חופרת', מציבה שאלות ולפעמים מואשמת ב'מופשטות יתר', אני מוצאת את עצמי לא פעם מהרהרת ומתלבטת בנושא. זוהי סיטואציה שבה היוצרים מתקדמים ונסוגים באמצעות גופם, צופים ונצפים יום אחר יום, בעת שהדרישות המקצועיות והאנושיות הניצבות בפניהם הן קיצוניות ולעתים מנוגדות. מדובר בתהליך ייחודי בעוצמתו, לעתים טעון ומתוח, שמחייב שעות רבות של עבודה משותפת בסטודיו, מערכות יחסים ותקשורת.

"אין לי תשובה ברורה או פתרון. אני יודעת שבסוגיות של היצירה נוגעים לא דרך מושגים או חוקים. הנגיעה נמצאת בעומק של התבוננות פנימית, גבולות והקשבה דקה, כל פעם מהתחלה, כל פעם מחדש".

ביבליוגרפיה

- Macfee Graham, *Understanding Dance*, London: Routledge, 1994. pp. 129–147.
- Lavender Larry, Predock–Linnell Jennifer "From Improvisation to Choreography: the critical bridge", *Research in Dance Education*, 2001, Vol. 2, no. 2, pp. 195–209.

יעל ונציה מורה לקומפוזיציה ואימפרוביזציה במסלול למחול ותנועה – סמינר הקיבוצים. רקדה בלהקת המחול ענת דניאלי, בקבוצת סינפסה, בלהקת קיי טקיי ובפרויקטים עצמאיים. ניהלה חזרות באנסמבל בת שבע, בלהקת מחול ענת דניאלי, בלהקת מוזע, בפרויקטים של ניב שינפלד ורונית זיו ועוד. מורה לשיטת פלדנקרייז ומטפלת בשיטת אילן לב. בעלת תואר M.A. מאוניברסיטת לסלי.

אפרת מזור מלמדת מחול עכשווי במגמות מחול. סטודנטית במסלול מורים בפועל בסמינר הקיבוצים (שנה ב'), רקדה בלהקת ענבל פינטו וכן אצל עידו תדמור, קוטה ימאזאקי ועוד. ניהלה חזרות בלהקת ענבל פינטו.



כל שיעור צריך להיות חוויה, כאילו לא יהיה עוד שיעור – ראיון עם אריאלה פלד

מראיינות: ורדה זהבי-למברסקי והניה רוטנברג

“נולדתי בתל אביב ב־1934. הייתי ילדה חולנית, אבל תלמידה טובה. אבי סיפר שבגיל שמונה בערך אספתי ילדים קטנים והייתי מסבירה להם על כל מיני דברים, (למשל) על הענף. כל הזמן הרגשתי שאני מוכרחה ללמד, ...בגיל 8 עשיתי ריקוד בכיתה לפי (המוסיקה של) ולס הפרחים. שם התחיל הכל. יש לי אחות – רחל טליתמן (עכשיו בת 81), שהתחילה בגיל 3 ללמוד אצל גרטרוד קראוס. כל השנים היא רקדה אצלה ואני קינאתי בה כל הזמן בפנים. לא אמרתי לאמא, כי הייתי חולה. היו לי בעיות בלב ולא הרשו לי לרקוד. אמא אמרה: ‘בגיל שש תתחילי ללמוד על פסנתר’, וכך נחרץ גורלי לנגן (פסנתר) ואחותי רקדה והתפתחה. ניגנתי אצל אלכסנדר בוך (אבל) הלב שלי היה תמיד במקום אחר ולא ידעתי להסביר.”

“...בשנת 1945 גרטרוד עשתה כוריאוגרפיה לאופרה ואחותי, שהשתתפה באופרה, לקחה אותי כל ערב אתה למופעים, כי שני ההורים שלנו עבדו. (...מהסתכלות ומשמיעה) ידעתי לשיר בעל פה את כל האופרה וידעתי את כל הריקודים... בחדרי ההלבשה ראיתי את התלבושות, שעל הבמה היו זוהרות, כסמרטוטים.”

למוסיקה ומחול על שם רובין בירושלים ומנהל מרכז סוזן דלל, או נטע פולברמכר, כוריאוגרפית ומנהלת להקת מחול בניו יורק?.

הראיון עם אריאלה חובק שני סיפורים שאינם ניתנים להפרדה. מחד גיסא סיפורה האישי של ילדה, שנאסר עליה לרקוד בשל מום מולד בלב ושכנגד כל הסיכויים הקימה עם שותפיה את האולפן למחול בתל-חי, שהתרחב למכללת תל-חי. מאידך גיסא סיפורה של החברה הקיבוצית, שעסקה בפיתוח תרבות בפריפריה במדינת ישראל הצעירה למרות הקשיים הרבים שנערמו לפתחה והשפיעה באופן משמעותי על התפתחות סדר היום התרבותי והחברתי בישראל.

הראיון עם אריאלה התקיים ב־6 באוקטובר 2010 בביתה שבקיבוץ משגב-עם, הממוקם בפסגת הרי נתליל. על מרפסת ביתה, כשלהרגלנו נפרש עמק החולה ומולנו נישא במלוא הדרו החרמון, שמענו את הסיפור המופלא על הקמת האולפן ועל עקרונות גישתה לחינוך במחול³.

ספרי לנו על עצמך.

פגשתי את אריאלה פלד (טליתמן) בפעם הראשונה בשנת 1993, בקורס שהעבירה בחיפה במסגרת השתלמות של ארגון מורים למחול¹. את ההיכרות המחודשת עמה יזמה ורדה זהבי-למברסקי, תלמידתה באולפן המחול תל-חי שבגליל העליון. האולפן למחול, שהוקם ב־1960, היה הראשון שהתפתח בפריפריה כחלק מהצמיחה החברתית והתרבותית של הקיבוצים בשנים הראשונות שלאחר קום המדינה. לייסודו אחראים כמה אנשים בעלי חזון: אריאלה פלד, המוסיקאי ירי (ירמיהו) סביר וראש המועצה האזורית גליל עליון אברהם בנאי. המפעל התרבותי והחינוכי שהקימו בפריפריה היה מרוחק מאוד מהעשייה במרכז, ולכן נתקלו בקשיים רבים, כמו הקושי לחשוף את התלמידים לסגנונות ריקוד שונים או לגישות חדשות להוראת מחול. למרות זאת נעשתה שם עבודה רצינית ומעמיקה, מלאת השראה ויצירתיות. הדבקות באידיאולוגיה חינוכית ואמנותית, המסירות האישית, האמונה בצדקת הדרך והשמירה על רמה מקצועית – כל אלה תרמו ליצירת מוסד חיוני, שהוציא משורותיו אנשי מחול משפיעים כמו יאיר ורדי, דיקן החוג למחול באקדמיה

"בילדותי... מנהלת בית הספר 'לדוגמה' (שבו למדתי) הזמינה את גרטרוד להעביר חוג (לגרטרוד לא היה אף פעם כסף, והיא חיתה עם אחותה. היו ימים שלא היה לה מה לאכול). היא (גרטרוד) ישר קלטה אותי, קראה לאמי ואמרה שהיא רוצה אותי... לשם הלכתי, הייתי אולי בת 11".

"במסגרת חברותי בתנועת הנוער מחנות העולים, הגענו כל הסיניף כדי להשתתף בכנס חגיגות 25 להקמת קיבוץ עין חרוד. (בשל מחלתי) שיחררו אותי (מפעילות) גדנ"ע, (אך לבקשתם) עשיתי לכל שכבה ריקוד. לא למדתי אף פעם, וזאת היתה הפעם הראשונה שעשיתי חמש או שש כוריאוגרפיות... החלום שלי היה להיות מורה לספרות, ומאחר שקראתי המון לקחתי שירים ועשיתי מהם ריקודים - כמו שירים של שניאור וביאליק... חומוה (לימים טבנקין, אז עדיין לא היתה נשואה ליצחק) ראתה אותי (בכנס בעין חרוד) ושאלה עלי, ואמרו לה שאני גומרת י"ב והולכת לגרעין ולקיבוץ משגב-עם.

"...כשיצאנו במסגרת הגרעין לנח"ל, נפלתי למיטה אחרי חודש בטירונות. הלב שלי לא היה בסדר וחטפתי דלקת פרקים איומה. ממש לא יכולתי ללכת. בימים ההם היתה בצבא 'קצבית' בזמן ביצוע תרגילי הסדר. אני הייתי 'קצבית' של הכיתה. למרות מצבי הבריאותי קיבלתי רק שלושה 'גימלים', כי לא היתה 'קצבית' אחרת. הייתי מגיעה למגרש המסדרים בוכה וצועקת מרוב כאבים. החזקתי מעמד עד מסדר הסיום וכשזה נגמר העבירו אותי לביית חולים עשר בחיפה. שם שכבתי שמונה חודשים בלי לזוז. אני זוכרת שבאותה תקופה אחותי נסעה ללמוד בלט בארצות הברית וכשחזרה מלימודיה אני הייתי בשיא הכאבים".

איך התפתחה דרכך המקצועית?

"...הגעתי (עם הגרעין) למשגב-עם בשנת 1953. הגעתי באביב ואמרת - זה המקום שלי! (אבל) כאן ישר חליתי בגלל הקור ושכבתי שמונה חודשים בלי להזיז רגליים. אי אפשר לתאר את התנאים שהיו, (אפילו) שירותים לא היו בצרף. (בגלל מצבי הבריאותי) עבדתי במשגב-עם במחסן, תפרתי כפתורים. יום אחד (בשנת 1956) נכנסה (למחסן הבגדים שבו עבדתי) אשה קטנה - מרגלית בנאי (מוותיקות קיבוץ דפנה, שלמדה בימיו באנגליה) ואמרה לי שהכניסו את המים של הדין לצינורות. מאחר שהחבר'ה בדפנה החליטו לחגוג את *מג המים* (1957), מרגלית רצתה לעשות חג גדול וחומה טבנקין, שעבדה אז במחלקת התרבות של הקיבוץ המאוחד וזכרה אותי מעין-חרוד, שלחה אותה אלי".

"מרגלית, הבמאית, רצתה ריקוד עם חמש תמונות... מים זורמים, הכנסתם לצינורות ואנשים שמחים. היא רצתה את ירי (ירמיהו) סביר משדה

נחמיה, שיעשה את המוסיקה... (באותה תקופה) רציתי להיות מורה לספרות, אבל לא שלחו אז אף אחד ללימודים כי לא היה כסף לכלום, ורק בגלל שהייתי חולה הסכימו לשלוח אותי לסמינר אורנים (ללמוד ספרות). (אבל) חומה לא עזבה אותי ובגלל החג ויתרתי על הלימודים. זה היה המזל שלי. כשמרגלית אומרת משהו - זה מתקיים!... עברתי לגור בדפנה (היה שם חם יחסית והיו כדורי בשר ופירה. במשגב-עם לא היה מה לאכול. פינקו אותי והביאו לי פרחים לחדר), אבל לא ידעתי מה לעשות עם עצמי".

איך יצרת את חג המים?

"היא (מרגלית) הסבירה לי את הרעיונות שלה ואני התחלתי להעביר את זה לבמה. אמרתי שבלי מוסיקה אי אפשר. ירי היה אז פרוד מאשתו ואחרי לימודים באנגליה... מרגלית סיפרה לו על החג... וביקשה שיבוא לדפנה פעם אחת ויראה אם הוא רוצה לעבוד איתי. הביאו אותי לצרף חדר האוכל של הילדים, שמו פסנתר והביאו כיתת ילדים. לא ידעתי מה אני עושה. ירי התיישב ליד הפסנתר בלי לומר מלה וכשהתחיל לנגן גרשווין, המורה לתנ"ך ביקש שיפסיקו בגלל שאני מקלקלת את הילדים עם המוסיקה הזאת. ירי ניגן ואני התחלתי 'להשתגע' בגלל הנגינה, שלקחה אותי למקומות אחרים. אחרי שלושה ימים הוא הודיע למרגלית שהוא מסכים לעבוד. הוא לקח נגנים שונים מהקיבוץ וכתב את המוסיקה לחג המים. הייתי מדברת והוא היה מנגן, הייתי צוחקת והוא ניגן את הצחוק שלי. הדמיון עבד, כי לא ידעתי שום דבר.

"זה היה חג גדול. היתה מקהלה, וכל המשק היה על הבמה. לא לקחתי ילדים צעירים, כי לא ידעתי מה לעשות אתם (מאחר יותר לקחתי גם ילדים בני שלוש). לאט-לאט הנשמה שלי נכנסה לירי. הוא התאושש... וצמח הקשר בינו לאברהם בנאי (ראש המועצה האזורית גליל עליון). כשנגמר *מג המים* הייתי מלכת העולם. (לאחר החג) הוחלט לעשות מסיבת סיום אצל בנאי בבית, ובמסיבה הוא קם ואמר: 'תשמעו, חוויה כזאת היא חוויה של הגליל. אני מכריז שעם ירי ואריאלה יקום בית ספר לאמנויות בגליל. וזה יהיה בתל-חי'. כך הוא אמר. זה היה רגע היסטורי.

"...ירי שילם מכיסו להקים את המרכז. הוא לקח אותי לפרופסור בביילינסון ושאל אם אני יכולה ללמוד מחול. הרופא אמר: 'היא לא יכולה לרקוד!' ידעתי שכך אני מתחילה. לאסיפה במשגב-עם (היו 120 חברים) הגיע אברהם בנאי ואמר שהוא רוצה שאלמד מוסיקה במדרשה למורים למוסיקה (ברחוב שלמה המלך בתל אביב). ...הוא שיכנע אותם בכך שאמר שהמועצה משלמת, ויצאתי ללמוד בתל אביב".

מי היו המורים החשובים שלך? ממי הושפעת?

"שם (במדרשה) לימדה קטה יעקב - המורה לריתמיקה הראשונה ותלמידה של דלקרוז. השיעורים שלה היו תרגום לתנועה של המוסיקה שניגנה. לא היתה לי שום בעיה, כי קיבלתי מתנה... התלהבתי מאוד כי זה היה דבר חדש, אבל בהמשך כל שיעור היה אותו הדבר. 'השתגעתי'... זה היה בשבילי נורא. באמצע השנה דיברה אתנו מורה מבית הספר על מפגש בסמינר הקיבוצים (1958/1959), 'מחול חינוכי' עם יהודית בינטה ליהודית היתה קבוצה ניסיונית של חמישה אנשים ועליהם היא החליטה ליישם טכניקה של שחרור ונשימה מובנית. השיעור היה מובנה והיו דברים שחזרו על עצמם. בשיעור שלה עברנו על חלקי הגוף השונים וחיממנו אותם לאט. אז נפתח לי צוהר וראיתי שקורה לי משהו בגוף. בפעם הראשונה השתמשתי נכון בגוף שלי. אחרי זה קטה נתנה שיעור הלכתי הביתה והרגשתי שיש פה משהו, שאפשר לעשות חיבור בין שני הסגנונות. בשבילי זאת היתה הצלה! זה נתן לי השלמה לגוף.

"בסוף השנה הראשונה במדרשה התחלתי להיות 'שובבה'. לקחתי את תולדות המוסיקה ועשיתי זאת בשיטת הריתמיקה, והוספתי כוריאוגרפיה קצת. כבר ידעתי מה אני עושה, (אבל הם) לא הבינו מאיפה אני עושה זאת. ראו ששיטת דלקרוז מתחברת עם כל ההיסטוריה של המוסיקה... שם ידעתי שאחבר את שני הדברים יחד, שם נולדה שיטת העבודה של הגוף בתוך המוסיקה. קטה מאוד התרגשה וחיבקה אותי חזק, כאילו אמרה לי תודה.

"בשנה השנייה הכל עבד והלך קדימה. בערב למדתי עם בינטר, והיא לא לקחה ממני כסף מכיוון שלא היה לי. למדתי גם 'במחול החינוכי', ושם (אריה) כלב העביר שיעור. הוא למד כוריאוגרפיה אצל מרתה גרהאם והעביר את החומרים הללו. את המוסיקה אני העברתי... מהקבוצה הניסיונית (של בינטר, שנפגשה פעם בשבוע אחר הצהריים) התחיל (להתפתח) המחול בסמינר הקיבוצים, (אם כי) משרד החינוך לא אישר קרדיט למקום. על (חברי הקבוצה) היא (בינטר) בנתה את השיטה שלה, שדומה לפלדנקרייז, (אך) לקחה (גם) דברים מהמזרח. לפני שהיינו מתחילים את השיעורים עשינו מסד' מיוחד לרגליים ובינטר התחילה להסביר על כף הרגל ולדבר על רפלקסולוגיה (ממציאת הרפלקסולוגיה היתה חברה שלה). כך התחלנו את השיעור... זה היה בשנת 1959. בסמינר הקיבוצים לא רצו זאת... היא נלחמה שתהיה בסמינר הקיבוצים עבודה ב'שחרור', בשונה ממה שהיה נהוג בווינגייט.

"(בקבוצה אצל בינטר למדו גם) יהודית ארנון, עדה לוי, עופרה אכמון ונועה מקיבוץ מעברות (ובאחת השיחות, כשדיברנו) על פתיחת אולפנות בתנועה הקיבוצית, שאלו אותי מה אני עושה. למדתי עדיין מוסיקה ותנועה וידעתי שאנחנו הולכים לפתוח

בית ספר בגליל העליון, ואמרתי שהבסיס שלי יהיה מוסיקה. ארגון אמרה שהיא הולכת לפתוח בית ספר גדול, וכל שנה בית הספר יופיע בכל הארץ. אני אמרתי שאנחנו בתל-חי לא נופיע בכלל. התפתח ויכוח עקרוני (אני טענתי ש) אם עוסקים בחינוך, אין זמן לחזרות והופעות. בשנים הראשונות הרבה אנשים כעסו שאנחנו לא מופיעים. הוויכוח היה אם צריך לצאת ולהופיע או להסתפק בחגים בקיבוץ. (אבל) אני הלכתי להקים אולפן מחוץ לקיבוץ (ספציפי), והקו שלי היה ללמד ולא לבזבז זמן על דברים אחרים."

האם בשנים לאחר מכן היה קשר בין האולפנות?

"לא היה שום קשר. רק מאוחר יותר נפגשנו בכנסים של יאיר שפירא. בשנים האחרונות, כשהגשתי לבגרות, ואצלי הרבה בנות עשו בגרות והכנתי את כולן, כשהתלמידות אמרו מאיפה הן באות, הבוחנים אמרו 'זה בסדר'."

מה היתה עבודתך באולפן בתל-חי.

"סיימתי את הלימודים בשנת 1961, ואת הכיתה ראשונה לימדתי ממש ריתמיקה. ביום שני בשעה 14:00 התחילה הקבוצה הראשונה למבוגרים, (שתכליתה היתה) להכשיר אנשים שיוכלו ליצור חגים... בשנת 1962 פתחנו כיתה לנערות בתיכון פעם בשבוע, ובשנת 1963 נפתחה כיתה לילדים. (באותה תקופה) הגיעו לרקוד הרבה בנים ובחורים."

"ירי בחר את האולם, מבנה ארוך שהיה (בעבר) אורווה של סוסים (חלק מהחצר המפורסמת של טרומפלדור, שהיום משמשת מוזיאון). ניקינו וסידרנו, וירי הביא ותלה תמונות ענק של צייר אנגלי. (התלמידים) רקדו ושכבו על מחצלות על הרצפה (החשופה) והיה קר בחורף (כי לא היה אז חימום) - אבל אהבנו."

"במשך השנים עשיתי השתלמויות במחול, אבל לימודי (במסגרת החוג בבית הספר) אצל גרטרוד (קראוס) והמריאוגרפיות והמוסיקה שלה השפיעו עלי. כמוה אני 'רואה' מוסיקה, ישר מנתחת מקצבים וחלוקה בלי להרגיש... רק לאחר שאני רואה את הניתוח שלה (של היצירה) זה מבהיר לי מה יש בתוכה, אחרת אני לא שוקט. אחרי שאני רואה את המבנה - זה שלי. בגלל זה... ההוראה שלי התחלקה לדקדוק וליצירה. כשעובדים יחד אפשר להגיב, לגעת, ואז נוצרות אינטראקציות ויוצאים הרגשות שהם מעבר לדקדוק. מתוך החומרים הדקדוקיים שלמדנו (לדוגמה) במשך חצי שנה יצרנו הופעה. גרטרוד (קראוס) שהגיעה לאחת ההופעות נישקה אותי ואמרה 'טוב שאתם רחוקים מתל אביב'."

"בשנים האחרונות (לעבודתי) עסקתי במוסיקה

ליטורגית, והתחלתי עם מיסה קריאולה, כי היא יותר עממית... לקחתי את המיוחד בכל פרק. את הראשון תירגמנו מוסיקלית. יאיר (ורדי) היה הסולן והיתה מקהלת גברים ונשים. כל קבוצה החליטה על התנועות שלה... כשעבדנו על הפרק השני עבדנו על קפיצות שהתאימו למוסיקה, ומתוכן בחרנו את המתאימות. לא תירגמנו אלא את הדברים הברורים."

"(דוגמה לשיעור שהעברתי) היתה 'סופגניות' בחנוכה, כש'הריבה' היתה הסינקופה. (התנועה של) הסופגנייה הרכה והחמה (נרקדה) על משך של ארבעה רבעים, והזרקת הריבה הפכה לתנועה חדה שהתרחשה על הסינקופה בתום הארבע'. (דוגמה אחרת), כששני ילדים (שנעים בחדר ונפגשים באקראי) יוצרים 'חלון'. לתוך 'החלון' נכנסים שני ילדים אחרים ויוצרים 'חנוכייה', בלי לדבר. (ואז) 'החלון' מתפרק ו'החנוכייה' הופכת ל'חלון' חדש שאליו נכנסים עוד שני ילדים. כך נוצרת זרימה (המבוססת על רעיון מובנה המוביל להתפתחות תנועה אישית)."

"השיא הפנימי שלי בא מתוך שגיאה גסה שעשיתי. ביום השואה הרגשתי שאני מוכרחה ליצור (ריקוד). שמעתי מוסיקה קשה וכבדה, והחלטתי שנצא מתנועה מסוימת (הושטת ידיים באלכסון קדימה ולמעלה) ואמרתי 'תרגישו פחד'. האמנתי בזה. זה לא הלך. אחרי השיעור מישהי ניגשה אלי ואמרה לי שהיא לא הרגישה פחד במוסיקה הזאת. מאז לא השתמשתי בזה עוד. מאוחר יותר השתמשתי בצורת השבלול המצטמצמת, (כש) הכיוון הוא מהחופשי (מהפתוח) לסגור - השבלול זה יום השואה. זה המקום שבו אפשר לחוש מגוון רגשות."

"אחרי שלוש שנים של התמקדות במחול, ירי, שהיה איש חזון, החליט ללכת הלאה ולפתח את האמנויות. הוא פנה לדליה ויסיק, שפתחה מחלקה לקרמיקה בתל-חי. שנה לאחר מכן הוא פנה ליהודה וולמן, שלמד בבצלאל ופתח כיתה לבאטיק, ולאחר מכן צורפות, ציור ודרמה. האמנויות חדרו לאט לגליל, אבל המחול נשארה המחלקה הכי גדולה ובהמשך גם פתחנו אולם נוסף למעלה. למרות התנאים הקשים שהיו, תמיד האמנתי במה שעשיתי."

"לפני כעשר שנים נפתח בכפר-בלום, במרכז קלוא, בית ספר חדש למחול, ומסלול התנועה בתל-חי נסגר. לגבי תל-חי, אני מצטערת שזה נגמרה בית הספר החדש הפך להיות בית ספר כמו כל בית ספר; מלמדים שם היפ-הופ וג'ז ולא יודעים מה זה אמנות או מוסיקה. לתל-חי היתה ייחודיות ושמרנו על זה; היתה אמת אמנותית ורצון אמיתי ללמד, לא רק להעביר שיעור; רצינו לתת עוד קצת בכל הזדמנות, ולהקיש מדבר לדבר (האמנתי ש) כל שיעור צריך להיות חוויה, כאילו לא יהיה עוד

שיעור. ההוראה תמיד היתה כל כך חשובה לי, זאת היתה לי דרך חיים. לתל-חי היתה בעבורי משמעות מיוחדת. אנחנו הכנסנו תרבות לגליל, וירי, שהיה איש נאוו, הוביל את הכל."

הערות

¹ ארגון מורים למחול (1993-1997) היה ניסיון קצר, שבין יעדיו היו איגוד המורים למחול, קידום מעמדם המקצועי והגברת מודעות הציבור לענייניהם. הארגון הוקם כעמותה על ידי קבוצת מורים למחול בחיפה, ביניהם רות אשל, עדה אורני, דבורה הרמלין, טובי פרת, לבנה קורין ומירי אלון. יושבות הראש היו הניה רוטנברג ושוש בן-דב ז"ל.

² אריאלה רואה בנטע פולברמכר את ממשיתת דרכה.

³ קיבוץ משגב-עם נוסד בתאריך סמלי - 2 בנובמבר 1945, יום הצהרת בלפור (1917). קומץ צעירים עלו לאדמות עודסה להקים את היישוב ששמו - משגב-עם - מסמל את פעולתם הנשגבת. בגרעין המייסדים נכללו צעירים מתנועת הנוער העובד, מהכשרת קיבוץ גבעת השלושה ומהכשרת הפלמ"ח. עם השנים הצטרפו אליה צעירים מתנועת מחנות העולים והנוער העובד.

⁴ קיבוץ דפנה, שעלה לקרקע ב-3 במאי 1939, היה היישוב הראשון של חומה ומגדל בצפון עמק החולה.

⁵ מבחינה חקלאית זאת היתה מהפכה, אך גם עיצוב האירוע - שילוב של הצגה, מוסיקה וריקוד - היה יוצא דופן מאחר שהתרבות לא היתה עדיין מפותחת בגליל.

⁶ אמיל ז'אק-דלקרוז (Jaques-Dalcroze) פיתח תיאוריות המשלבות התאמה של ריתמוסים מוסיקליים וגופניים, שאותן לימד בבית הספר שלו בהלראו (Hellerau). קטה יעקב פירסמה בשנת 1963 את הספר *החינוך הריתמי* (ספרית פועלים).

⁷ הרעיון נשען על דקדוק מוסיקלי, ומשם התפתחה התנועה לתוך עולמם האישי של הרוקדים וליצירת אינטראקציות בתוך הקבוצה. בהמשך שימש הרעיון גם להעמדת ריקודים לכבוד חגים בקיבוצים.

ד"ר הניה רוטנברג היא חוקרת מחול, העוסקת בסוגיות אסתטיות ובמערכות יחסים בין ריקוד וציור. פירסמה את המאמר "אויסטר: האניגמה של הפנינה" בספר *רב-קוליות ושיח מחול בישראל*, שערכה עם ד"ר דינה רוגניסקי (רסלינג, 2009). מלמדת בבית הספר לאמנויות המחול במכללת סמינר הקיבוצים ובמכללת האקדמית הגליל המערבי. היתה עורכת שותפה, עם ד"ר רות אשל, של כתב העת *מחול עכשיו*, גיליונות 14-18.

ורדה למברסקי היא מורה מוסמכת למחול ומורה מוסמכת לשיטת אלכסנדר.

הסך הכל של המרחב פורץ מעבר לסכום חלקיו על שדה 21 לאוהד נהרין וחברי להקת המחול בת-שבע

הרקדנית עדי זלטין ניגשת לקדמת הבמה, לקראת בשם הספרה חמש ומפרקת אותה לגורמים. לכאורה, כפי שהיא מציגה זאת במלים, החלוקה לגורמים מוגבלת: חמש, ארבע-אחת, שתיים-שתיים-אחת, שתיים-אחת-אחת-אחת, שלוש-אחת-אחת. אבל אז נכנסים לבמה חמישה רקדנים נוספים ומייצרים את המספרים באמצעות תנועה וקומפוזיציה. כל רקדן הוא מספר, ולפי החלוקה למספרים הם יוצרים קומפוזיציות של מפגשים בחלל. לחלופין הם יוצרים קשר באמצעות תנועה אחידה, רחוקים זה מזה במרחב. האחידות מובחנת לעתים באמצעות אוניסון של משפטי תנועה ולפרקים באמצעות מרקמי תנועת הגוף, הטקסטורה של גוף הרקדנים או המהירות שבה הם נעים. תכיפות המעברים בין אפשרויות החלוקה של הספרה חמש הולכת וגוברת, ואפשרויות המפגש בין הרקדנים הולכות ומתרבות. בסופו של דבר, למרות מוגבלותה של החלוקה המתמטית הפשוטה, תרגומה הפיסי בחלל ובזמן לריקוד הופך אותה לאין-סופית. תנועת הגוף במרחב היא מכלול אפשרויות בלתי נדלה.

עינב קטן

הוא בראש ובראשונה פרשן של היצירה שהוא מבצע. כמו כן, מכיוון שפרשנות תנועתית היא מוקד האימון הפיסי בבת-שבע כיום, טענה זאת מייצגת את מכלול עשייתו האמנותית של נהרין. אף על פי כן, הבחנה זו חשובה כאן, מפני שבשדה 21 הופך המתח בין הקבוע מראש, הסדר האפולוני של העבודה, לבין רוח החופש הדיוניסית המגולמת ברקדנים המפרשים את התנועה, למתח התימטי של היצירה?

בתחילת העבודה נדלקים האורות על הבמה ללא אזהרה מראש. התאורה הפתאומית מלווה במוסיקה הנשמעת כפיצוץ. כך הקהל נזרק לא מוכן, מתוך רחשי ההתארגנות שלו אל תוך ההתרחשות הבימתית. הבמה בהירה ונקייה ובירכתייה מצוי קיר לבן, שעליו עוברת הכתובית "שדה 1". מכאן והלאה, היצירה מחולקת לעשרה פרקים, המובחנים באמצעות כתוביות כמספר השדות. שדה 7 עד 18 מקובצים יחדיו. עם הדלקת האורות עולה הרקדנית אייר אלעזרא ראשונה לבמה ומבצעת סולו מהיר. תנועותיה גדולות, גמישות וסמיכות. אחריה עולים שאר הרקדנים בזה אחר זה וכל אחד מהם מציג סולו

מראש. באופן זה הדימוי החיצוני אינו מכתב את עבודת הרקדן והגוף נותר חופשי למצוא מרחבי תנועה חדשים באופן הנכון לו!

שיטת אימון זו מאפשרת לרקדנים היכרות מעמיקה עם הגוף לצד שכלול והפתעה. כמו כן, מכיוון שהוראות הגאגה הן אחידות, והן מכוונות לחקירה באמצעות כוונה מדויקת, הרקדנים חוכשים איכויות תנועה מובחנות המדמות אותם זו לזה. עם זאת, התנועה נותרת הפרשנות הבלעדית של הרקדן או הרקדנית, המוצאים בגופם את המקור לה. בשל כך אופן התנועה שלהם נשאר אישי ומייחד אותם בין שאר חברי הלהקה.

בשדה 21 החופש הפיסי של רקדני בת-שבע משתלב בשליטתה של העבודה הכוריאוגרפית בגבולות הזמן והמרחב. בעקבות כך נוצר בעבודה מתח בין הסדר של הכוריאוגרפיה וגילומה בגופם האינדיווידואלי של הרקדנים. טענה זאת עשויה לייצג במידת מה את עולם הריקוד המודרני ואת אמנות המופע בכללותה, שכן כל פרפורמר

קטע זה לקוח משדה 21, יצירתם האחרונה של אוהד נהרין וחברי להקת המחול בת-שבע, והוא מייצג במידה רבה את גוף עבודתו הכולל של נהרין. עבודתו הכוריאוגרפית, לצד שפת הגאגה שהוא מפתח עם חברי הלהקה. המחקר הפיסי, באמצעות הגאגה, מפרק, מרחיב ומגדיר מחדש את גבולות הגוף. מהות הגאגה, לתפישתו של נהרין, היא שבירת דפוסי תנועה. דפוסי תנועה הם הרגלים של תבניות פיסיות החוזרות על עצמן והמגבילות את טווח האפשרויות של תנועת הגוף. כל בני האדם, במידה זו או אחרת, כולל הרקדנים המוכשרים והמאומנים ביותר, נוטים לפתח אותם. עיקר המחקר הפיסי של הגאגה הוא היכולת של הגוף הרקדן להפתיע את עצמו ולפרוץ אל מעבר לגבולות השגור והמוכר. לשם כך מתרכז מחקר הגאגה בתחושות הגוף כמקור לתנועה. בכך הוא נבדל משיטת אימון צרנית, המאמנת את הגוף לדפוסי תנועה חדשים על ידי תרגול תבניות נתונות

משלו. כל רקדן משתמש לבדו בכל המרחב הבימתי למשך זמן דומה, ונע בתנועות גדולות ומתפרצות. עם זאת, הסיפורים שלהם נבדלים זה מזה, אם במשפטי התנועה ואם בפרשנות האישית של כל אחד מהם לתזמון, סמיכות, רכות וכוח מתפרץ. מכאן והלאה מוגדרים הן השוויון של חברי הלהקה והן הנבחנות שלהם כאינדיווידואלים בקבוצה. המעברים בין קטעי הסולו נעשים מהירים יותר ב"שדה 2". אז מגיע כל רקדן אל מרכז הבמה, בעוד הרקדן הקודם לו עדיין נמצא שם. אחר כך מגיעים דואטים, ובעקבותיהם עולות בזו אחר זו קבוצות של רקדנים לבמה; זוגות, שלישיות ורביעייה שהופכת לחמישייה. הבמה מתמלאת קבוצות-קבוצות של יחידים. כל מפגש והסיפור שלו, כל רקדן והתנועה המיוחדת אותו בהתרחשות.

כאשר רקדן אחד נכנס ואחר יוצא, ולאחר מכן יש חפיפה של התזמונים בין קטעי הסולו למעבר לדואטים ולתמונה קבוצתית, המעברים עשויים להיות מתורגמים להיגיון מתמטי של הוספה וצבירה. עם זאת, הבמה מתמלאת במפגשים בין הרקדנים והמבנה המתמטי נשבר. כמו כן, מכיוון שהעין אינה יכולה, ואינה אמורה, להתמקד בתבניות צורניות גרידא, היא נעה אל תוך הפרטים כדי לייצר היגיון מחודש במה שנדמה כסיפור אנושי המובע באמצעות התנועה. גבר סוחב אשה על גבו. אשה מוצאת שיווי משקל על גבו של גבר. ארבעה אנשים מתפתלים באופן אחיד על הרצפה. גבר מנסה לקפוץ שוב ושוב כמנסה לגבור על כוח הכבידה, אך שב ומוצא את עצמו באותה תנוחת מוצא. הרקדנים מופיעים באנושיותם. כל פעולה היא סיפור, וכל סיפור הוא עולם ומלואו. באופן דומה, בזמן שזלטין מציגה במספרים את המבנה הכריאוגרפי של המתרחש מאחוריה, הספירה שלה מעניקה לצופה עוגן לאחיזה בלוגיקה של הקומפוזיציה. אולם צורת הארגון היא רק מבנה פורמלי, שבתוכו מתהווים רגעים חד פעמיים של מבע אישי. מצד אחד, באמצעות ההכרזה המילולית על המבנה, המחול חושף את חוקי המשחק שלו

ומכוון את מבט הקהל אל עבר הקומפוזיציה. אבל מעבר לכך, המעברים המהירים מגלים את המאמץ הפרטי של כל אחד מן הרקדנים להיענות לקצב חוקי המשחק. הכפילות הזאת יוצרת רגע קומי, שבו הרקדנים המהווים אלמנט אסתטי, מספרי, בתוך היצירה, מתגלים גם כבני אדם פועלים הממהרים להשתלב בחילופים, לפי התגברות קצב הספירה. כמו כן, אירונית הכפילות מהדהדת הלאה אל הקהל, מפני שלא רק הרקדנים נענים לחוקי המשחק, אלא גם הצופים. זלטין עומדת בקדמת הבמה ומכוונת את הספירה אל האולם. ההכרזה דורשת מכל אחד מהצופים לעקוב אחר ההיגיון שמאחורי התנועות המהירות, ומערבת אותם באופן אקטיבי במתרחש. גם מהקהל נדרשת פעולה. בנוסף למאבק של הרקדנים בזמן, כאשר העין של הצופה אינה מספיקה לעקוב אחר המעברים, גם המאמץ שלו נחשף. האתגר הזה מעורר עונג הנובע מהכרה עצמית.

חשיפת הפרט האינדיווידואלי הפועל אל מול הקבוצה עולה בכל רגע שהעבודה מייצרת.³ היא נמצאת מעבר לנבחנות הביטוי האישי של כל אחד מהרקדנים. ברגע מסוים עולות על הבמה שלוש רקדניות ומולן נמצאת הרקדנית בובי סמית בבגד גוף אדום. שורת הרקדניות מבצעת תנועות קבוצתיות אחידות ורפטיביות אל מול הסולו של הרקדנית הבודדה. לאט לאט מצטרפות עוד רקדניות לשורה, ונדמה כי הלחץ של סמית גובר. היא מביטה בשורת הרקדניות כלומדת את תנועותיהן ומצטרפת אליהן. אבל שוב ושוב גופה מתפרק והיא חוזרת אל הסיפור האישי שלה. בעוד הריקוד של קבוצת הבנות חוזר על עצמו ונענה לחוקים החיצוניים של הגרוב המוסיקלי, העבודה הפיסית של סמית איטית וכרוכה באלגנטיות ובמאמץ אתלטי. תנועותיה רגישות ומדויקות; היא עומדת על ראשה ומתפתלת, עומדת על ידיה, יורדת לאחור לגשר ומפתלת את גבה. אבל בתוך ההקשר הבימתי עושרו של הגוף המאומן אינו מייצג וירטואוזיות גרידא, אלא את חוסר היכולת של

הבחורה הבודדה לנהוג אחרת מאשר לפרוץ מעבר לחוקיות החיצונית לה. בחלקה האחורי של הבמה מצטרפים אל סצינה זו, בזה אחר זה, הרקדנים בלהקה. הם לבושים בשמלות שחורות ורוקדים בתנועות אישיות, גדולות ומשחררות. בלבושם האקסטרווגנטי ובכוחם המתפרץ הרקדנים נדמים כמהדהדים – בשביל סמית – את אפשרות החופש של הפרט מן המוסכמה החברתית. ברגע אחר, לקראת סוף העבודה, ניצבים כל הבנים בשורה ורוקדים במקצב אחיד, כמה שנדמה כספק מסדר צבאי, ספק ריקוד עם גברי. התנועה שלהם גדולה, אחידה וחדה. לצדם שוכבת אחת הרקדניות (בסמת נוסן במקור) ומנענעת ברגליה. תנועותיה פשוטות, קטנות וחוזרות על עצמן. ריקוד העם הגברי מלווה בקריאות שעשויות להתפרש כקריאות מלחמה או צהלות שבטיות. לצד זאת, בפסקול מתחיל להישמע בכי חרישי, שמתפתח לזעקת אשה, או ילד, שקטה אך טורדנית. הניגודיות בין הריקוד הקבוצתי של הגברים, האשה השוכבת והזעקה החרישית יוצר קונוטציה של דיכוי וסקרנות בדבר מקור הזעקה, שאינו נראה לעין.

שדה 21 מייצרת פן סוציאלי מובהק של רגישות אל הפרט הפועל בתוך הקבוצה, ומפנה את המבט אל הסמוי מן העין. העבודה אינה מבקשת לייצר סיפור עלילתי. ביקורת שהתפרסמה על העבודה לאחר המופעים בהמבורג בספטמבר-אוקטובר 2011, קראה אותה כעוסקת בסכסוך הישראלי-הפלסטיני.⁴ אולם אלגוריה זו, מוצדקת או לא, אינה פרשנות הכרחית. קריאה זאת משקפת במידה רבה מבט אירופי על התרבות הישראלית, המבקש למצוא בה את האקטואלי יותר מאשר את הרגישות של העבודה עצמה. מעבר לנרטיב אחד מייצג, העבודה משקפת מהות אנושית: הישארות של אדם בעל זכות, יכולת ביטוי והכרה עצמית גם כשהוא חלק ממרקם חברתי. במובן זה, העבודה היא פוליטית-סוציאלית, בלי שתיכנע לרעיון אקטואלי אחד. כך, ב"שדה 6" עולה ארז זוהר לבמה ומתחיל לנאום בגי'בריש את הסיפור שלו.

מבחינת הקהל, עלילת הסיפור אינה מוגדרת. בנוסף, האינטונציה של זוהר עשויה להשתנות ממופע למופע. בשיחה עם זוהר עלה, כי בכל מופע הוא מחליט על סיפור אחר המנחה אותו באותו יום. את מהות הסיפור שבחר לאחד המופעים שבהם צפיתי הוא לא רצה לגלות לי, כדי לא להרוס את החוויה. יש צדק בדבריו, היות ומהות הסיפור אינה חשובה. העניין במבע של זוהר עולה, בין השאר, מתוך חוסר האפשרות להבחין בדברים, למרות מאמציו לבוא לידי ביטוי. מאחורי זוהר עוברים הפרקים. הכתובית "שדה 7-18" עולה, התאורה מתחלפת והוא עדיין עסוק בנאומו. אל הבמה עולים גבר ואשה לדואט, ועוסקים בסיפור אחר. עוד רקדנים עולים לבמה וההתרחשות הבימתית משתנה. העבודה מייצרת רגעים מקבילים, ולמרות ההייררכיה המרחבית – קדמת הבמה ואחורי הבמה – כל רגע חשוב במכלול. כל רקדן מגלם את הסיפור שלו, כפי שכל מרקם חברתי מורכב מאין-ספור מפגשים וחוויות בין הפרטים המרכיבים אותו. ניכר כי למרות התעלמותם של שאר הרקדנים המשתתפים בסצנה הבימתית, האמירה של הדמות שמגלם זוהר חשובה לו. הוא מחויב למאמץ לבוא לידי ביטוי. הוא נשאר על הבמה עד שרייצל אוסבורן מגיעה אליו, מתקדמת על ישבנה, מטפסת עליו באיכות תנועה המתפתחת מרכות לאלומות ודוחפת אותו החוצה. זוהר נשאר רך ועדין בתגובה למגע של אוסבורן, אבל מתנגד לפינויו וממשיך לפנות בדברים אל הקהל.

המרקם החברתי עולה בעבודה גם באמצעות תודעת הזמן של התנועה וההתרחשות הבימתית. המפגשים האנושיים דינמיים ונתונים לשינויים. עם זאת, תחושת הזמן העולה בעבודה היא מעגלית. זאת באמצעות סדר מבנה הפרקים; העבודה נוטה לסיומה בחזרה אל קטעי סולו אישיים, באופן שבו נפתחה. כמו כן, עיצוב התאורה הרגיש של אבי יונה בואנו (במבי), עיצוב התלבושות המדויק של אריאל כהן ועיצוב הפסקול בידי מקסים ווארט תורמים לתחושת ממדי הזמן המשתנים ומסייעים להם להגדיר את המבנה המעגלי של היצירה השלמה. הם גם מאפיינים את המבע הייחודי והמובחן של כל רגע וכל התרחשות. התאורה מבחינה בין הפרקים השונים באמצעות הצבעים שבהם היא שוטפת את הבמה והמוסיקה מעניקה אווירה אפית אחידה ליצירה. הרקדנים לבושים תלבושות מטקסטורות בד זהות ומגוונים דומים, אבל כל תלבושת היא אישית, באופן שמסייע להבחין בין

הרקדנים במכלול האירועים. בנוסף קשת הגוונים של הבגדים משתנה בין הפרקים, ושינויי הטון מעניקים אחידות לחילופי הזמן. כאשר הרקדנים לבושים שוב את תלבושות הפתיחה, תחושת החזרה מושלמת. בעקבות השילוב בין המוסיקה, התלבושות, התאורה ומבנה הכוריאוגרפיה היצירה חחשת אווירה ייחודית לה, המדמה אותה למסע אנושי בין חילופי עונות ומעברי דורות. היצירה אורכת כשעה ורבע, אבל תחושת הזמן החולף אינה מתיישבת עם פרקי הזמן במציאות.

השינויים בתחושת הזמן נוצרים, בנוסף למבנה הכולל של היצירה, באמצעות מרקמי התנועה. קצב התנועה משתנה ללא הרף. אם בקטעי הסולו בתחילת המופע ובסופו התנועות גדולות ומתפרצות, ברגעים מסוימים התנועה יכולה להיות איטית ומינימלית. לדוגמה, ב"שדה 3" זלטיין חוצה את הבמה ומקיפה אותה בהליכה איטית, אם כי כל גופה מגויס למשימה. משקל גופה עובר מצד לצד באופן מודגש ומשווה לצעיידתה תחושת זמן ארוכה. בעקבות זאת נדמה כי מרגע שהיא מתחילה לצעוד ועד לסיום מסעה בקדמת הבמה, שם היא מפנה את תשומת הלב של הקהל לספירות של הקומפוזיציה, עובר פרק זמן משמעותי. בזמן זה רקדנים אחרים נכנסים אל הבמה ויוצאים ממנה, בעוד הם עוסקים בתנועה קבוצתית מהירה יותר. ברגע אחר הרקדנים מאיטים את תנועתם באופן אחיד, רוכנים על הקרקע והולמים בידיהם לעברה באיטיות מודגשת. באותה עת הרקדניות שני גרפינקל ובובי סמית נעות במרכז הבמה במקצב מהיר יותר ונוגעות זו בזו בחדות. כך נדמה כי מתפתח ביניהן מאבק אישי, המתרחש על רקע האחידות החברתית סביבן. אופני השליטה בזמן באמצעות מרקמי התנועה מעניקים ליצירה אווירה קולנועית. נדמה כאילו יד מכוונת של עורך קולנועי האיצה והאיטה את מכלול הזמנים, כדי לעזור לצופה להבחין בין ההתרחשויות השונות. עם זאת, ברגעים אחרים בחירת ההתמקדות תהיה בעינו של הצופה. כך, לדוגמה, כאשר כל חברי הלהקה עולים לבמה ונעים במקצב מהיר ואחיד, בעוד מבנה ההקשרים בין הרקדנים יוצר קומפוזיציה המורכבת ממספר רב של מפגשים אנושיים המתרחשים זה לצד זה.

מהותה האנושית והחברתית של העבודה, והדגשת חופש הפרט המאפיינת אותה, עולות גם מהאופן שבו היא שוברת דפוסים. לאורך היצירה נפרמות התבניות שהעבודה עצמה

הגדירה, אבל נשברות גם מסורות תרבותיות, חברתיות ומדינמליות. באופן זה דורשת העבודה מהצופה להתבונן, להסתגל ולהבין מחדש את המתרחש באופן עצמאי. מצד אחד העבודה מעניקה מבנה בהיר ועוגן להבנה, למשל באמצעות הספירה של זלטיין, או על ידי חלוקת המקצבים של ההתרחשויות השונות על הבמה בדואט של גרפינקל וסמית. מצד אחר, היא מותירה לקהל חופש להתבוננות אישית בקומפוזיציה מורכבת, כמו בתמונה שבה כל הרקדנים נעים במהירות על הבמה. בעוד שהעבודה מציעה לצופה הנחיות להתבוננות בה ולפענוחה, היא מייצרת בשבילו הזדמנות לחוויה אישית חדשה, החורגת מהכתבת אופני המבט. העבודה, המגדירה את ממדי המרחב, הזמן והמבע האישי בתחומיה, גם שוברת הגדרות וצורות האופייניות לנורמות ולמוסכמות תרבותיות. שבירת המוסכמה מתחילה ברגע הראשון, שבו נדלקים האורות, המוסיקה מופעלת ואייר אלעזרא יוצאת אל הבמה, ללא החשכת האולם, הרמת המסך או כל הכנה קונוונציונלית אחרת לרגע הפתיחה. הפירוק נמשך בשפת התנועה של הרקדנים, בחופש של הגוף הסמיך והגמיש, שאינו משבט תבניות תנועה. השבירה של התנועה הכוריאוגרפית באה לידי ביטוי גם ברגעים של ציטוט ופירוק, כמו תרגילי בלט מהירים ומפורקים שמתן דויד ואיאן רובינסון מבצעים, כל אחד בנפרד, בסולו הפותח שלהם. בנוסף, היצירה מציעה חירות מגדרית באמצעות השמלות השחורות שלובשים הרקדנים הרוקדים בירכתי הבמה בזמן הסולו של סמית. המוסכמות התרבותיות נשברות ביצירה עד לרגע האחרון, שבו הרקדנים אינם יוצאים לקידה, כמקובל, לקולות מחיאות הכפיים. בכך מותירה העבודה את הכבוד לצופה לצאת עם החוויה האישית שלו, ולא לתרגם אותה לרגע פטישיסטי של הכרה חברתית בחוויה האמנותית⁵.

בנוסף לפריצת המוסכמות החיצוניות, העבודה שוברת דפוסים הנוצרים בתחומה ובכך היא מרחיבה את גבולות החופש שלה. כך, בתמונת הסיום שוברת העבודה את גבולות המרחב והזמן שהוגדרו לאורכה עד כה. המרחב הבימתי נדמה כמרחב קולנועי, הבמה תחומה בקיר הלבן שעליו נעות הכתוביות עם מספרי השדות. במשך 20 שדות ההיגיון החללי הזה נשמר ריקודי הסולו לקראת סיום העבודה ב"שדה 20", בשילוב עם המוסיקה, התלבושות והתאורה, יוצרים את אוירת המעגליות של סיפור התחום

במרחב וזמן. אולם תמונת הסיום פורצת את התחימה הזאת באמצעות סצינה נוגעת ללב של החופש המצוי מעבר לחומת ההגדרה. ארז זוהר עולה על הקיר הלבן, לראשונה העין של הצופה מטפסת אל מעלה הבמה ורואה את המרחב שמעבר. בשל שבירת מוסכמת הכניסה לבמה מהצדדים ומגבולות הבמה, שהובהרה לצופה עד לרגע זה, הנוכחות של זוהר מעל הקיר הלבן מעוררת צחוק של הפתעה. כמו כן נוצרת ציפיה טבעית שזוהר, אשר נאם קודם לכן וסולק מהבמה על ידי אוסבורן, ימשיך בנואמו הקטוע. אולם הסצינה אינה עונה גם על ציפיות אלה. במקום לפתוח את הפה, זוהר נופל לאחור, אל המרחב הנסתר שמעבר לקיר הלבן. אז עולות הכתוביות. הפרק "שדה 21" מתחיל והעבודה *שדה 21* מגיעה לסיימה, עם הקרדיטים והתודות. כל זמן הקרנת הכתוביות, עולים הרקדנים בזה אחר זה ונפלים אל המרחב שמעבר. נפילותיהם הופכות לקפיצות, שעם הזמן נעשות גדולות, חופשיות ותכופות יותר. מדי פעם כמה רקדנים יושבים יחד על החומה, בסמיכות זה לזה ונדמים כציפורים השרויות בהפוגה מן התעופה. הסצינה הזאת היא התגלמותו של הגוף האתלטי החופשי, המנותק מכבלי העבודה, המוסכמה, דפוסי התנועה וכוח הכבידה. כמו כן, סצינה זאת, המגיעה בהמשך לקול זעקת האשה החרישית שבסיום ריקוד הגברים השבטי, מפנה את העין, ולא רק את האוזן, לעצם העובדה שהעולם והבמה אינם מסתכמים במה שאנו רואים. המהות האנושית נמצאת בפרטים הקטנים שבמכלול, כמו רקמת עור העשויה תאים-תאים. כשמשוחררים עם אוהד נהרין על מרקמי תנועה הוא מדבר על הבנת התנועה ברמה המולקולרית שלה. באופן דומה, היצירה פועלת על הצופה כך שכל שבריר של תנועה במרחב חיוני להגדרת צורתה השלמה. באופן מקביל, כל רקדן הוא הגיבור של הסיפור, כפי שכל אדם הוא עולם ומלואו. הפרטים הקטנים של הזולת, אלה שבתוך המירוץ החברתי והאישי של כל אחד ואחת מאתנו, עשויים להיות סמויים מן העין. אליהם העבודה מפנה את המבט, בלי לבטל את המרקם הכולל שהם מייצרים. תשומת הלב מופנית אליהם, גם אם הם נותרים בגבולות הנסתר, כמו זעקת האשה, מהות נאומה של זוהר או מה שמצוי בעבר השני של החומה. ואיך זה שהרקדנים נופלים, קופצים ושוב חוזרים אל תחומי מבטנו? העבודה מורכבת מ-21 שדות, ואלו הם מרחבי ההתרחשות האישיים של כל אחד מחברי הקבוצה האחראית להרכבתה;

עשרים רקדני בת-שבע בעונת 2010-2011 ואוהד נהרין כחבר ה-21. אולי אין זה מקרי, שלראשונה גם הרקדנים מקבלים קרדיט על היצירה.

חשוב לציין, שנהרין מקדיש את היצירה לנועה אשכול. לה, כפי שהוא כותב בתוכניה, אולי היה צריך להקדיש את מכלול גוף עבודתו. אשכול, כוריאוגרפית, פיתחה עם המתמטיקאי אברהם וכמן, שהיה תלמידה, את כתב התנועה אשכול-וכמן. כתב תנועה זה נעזר בתפישה מתמטית של המרחב, כדי לרשום את סך כל האפשרויות של טווחי התנועה של הגוף בחלל. על פני השטח עשוי לעלות הרשם כי עבודותיהם של נהרין ואשכול שונות בתכלית. בעוד נהרין חוקר את מקורות התנועה בתחושות הגוף הרוקד, אשכול ייצגה את תנועותיה ברישום ויצרה מתוך תפישה אנליטית של הגוף במרחב. למעשה, רב הדומה על השונה. עיקר עבודותיהם של אשכול ונהרין ממוקד בחקר התנועה הטהורה. שני הכוריאוגרפים פורצים מעבר לתלות של הריקוד במה שאינו שייך לו, למשל נרטיב תיאטרלי או סגנון ריקודי מסוים. בכך שניהם נשארים נאמנים לחירות הגדרתו הייחודית של הריקוד כגוף הנע במרחב ובזמן. כמו כן, כתב התנועה אשכול-וכמן הוא רישום תנועה ואינו כתב מחול, משום שכל תנועת גוף אפשרית יכולה להיות מיוצגת על ידו. באמצעות הגדרת הגוף במרחב הוא מבקש לתפוש את קשת מגוון האפשרויות והקומבינציות המגולמות בגוף הנע. הכתב הוא למעשה תמצות של מכלול אפשרויות, אשר איפשר לכוריאוגרפית לחבר קומפוזיציות והקשרים תנועתיים באופנים שלא חשבה עליהם קודם. זוהי שיטה שעוזרת להתגבר על דפוסים תנועתיים ולפרוץ מעבר לנטיות השגורות של הגוף, מתוך חשיבה פיסית ומרחבית על סך כל האפשרויות. באמצעות אנליזת ההקשרים של הגוף במרחב יצרה אשכול סדרים חדשים של קומפוזיציה. היא עשתה זאת מתוך הבנה שבניגוד להרגלים ולדפוסי ההתנהגות והתנועה שלנו, האפשרות המתמטית לייצר סדרים חדשים תמיד תהיה אין-סופית.⁶

בסיכומו של דבר, ההקדשה לאשכול עולה בקנה אחד עם ההיגיון של העבודה. לא הרדוקציה למסגרת הפורמלית חשובה, אלא העושר האינסופי של מגוון האפשרויות שהיא מתירה. משום שחמש הוא יותר מארבע ועוד אחת, או משתיים ועוד שתיים ועוד אחת. חמש

הוא אין-סוף ההקשרים שהתבנית של המספר מייצרת ברגע שהגוף החד-פעמי הוא זה שמגלם אותה בתנועה.

ציפיה במופעי *שדה 21*: תיאטרון ירושלים, יום שישי, 28.5.2011, בשעה 13:00; תיאטרון הרצליה, יום שלישי, 12.06.2011, בשעה 21:00; תיאטרון קאמפנאגל בהמבורג, יום חמישי, שישי ושבתי, 29.9.2011-1.10.2011, בשעה 20:00.

הערות

¹ על ההבדלים שבין תנועות הגוף שמקורן בדימוי הגוף (Body Image), לבין תנועות הגוף שמקורן בסכימת הגוף עצמו (Body Schema), ראו Shaun Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*. NY: Oxford University Press, 2005.

² על המתח שבין הסדר האפולוני של יצירת האמנות ורוח החופש הדיוניסית המגולמת בה, ראו פרידריך ניטשה, *הולדתה של הטרגדיה*, תרגום: ישראל אלדד. ירושלים: הוצאת שוקן, 1985.

³ מכאן והלאה המאמר מתייחס לעבודה כאל סובייקט אוטונומי, המחיל את ההיגיון שלו על הצופה, ולא ההפך. לקריאה נוספת על האוטונומיה של יצירת האמנות, ראו Theodor W. Adorno, *Ästhetik* (1958/59). In: *Nachgelassene Schriften*. Abt. IV. Frankfurt/M: Suhrkamp 2009. לקריאה נוספת על הפעולה של עבודת האמנות, ראו Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

⁴ Exzessives Nebeneinander. In: Die Welt: http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13636556/Exzessives-Nebeneinander.html?fb_ref=artikelende&fb_source=profile_online

⁵ על הפטישיזציה החברתית של האמנות, ראו Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, "Kulturindustrie als Massenbetrug". In: *Dialektik der Aufklärung*. Fischer, 1971.

⁶ לקריאה נוספת על נועה אשכול, ראו ג'ון הריז, "אשכול, קנייגהאם, קלייסט". מתוך: רות אשל (עורכת), *מחול עכשיו*, גיליון 20. הוצאת תיאטרון תמונע, יולי 2011.

שלושה מכתבים

של מלון. שם היא העניקה לו אגרטל, כאות תודה על צנצנת אדומה שקנה לה כמה ימים קודם לכן (מארי, 2011, עמ' 298). בסוף המכתב ששלח לה הוא הזכיר את הרגע הזה וסיפר כיצד הוא שומר על האגרטל. הוא כתב לה גם על רצונו לעבור לברלין ועל ההתקרבות בינו לבין דורה.⁴ רסלר, שכאמור היתה מאוהבת בקפקא, נפגעה ונשברה לאחר קריאת המכתב (Diamant, 2003, p. 41).

"...אני כבר לא נהנה כאן כל כך הרבה כמו מקודם, אני כבר לגמרי לא בטוח אם זה באשמת עייפותי האישית, חוסר השינה או כאבי הראש. אבל מדוע, האם קודם הם היו מעטים מעכשיו? אולי אסור לי להישאר יותר מדי זמן במקום אחד; יש אנשים המסוגלים להפנים הרגשת בית רק כשהם נמצאים בניסיעות.

"הרי בחוץ הכל נשאר כפי שהיה, כל אנשי האכסניה קרובים ללבי הרבה יותר ממה שאני מסוגל להודות בפניהם, במיוחד לדורה, שאתה אני מבלה מרבית הזמן, איזה אדם נהדר אבל באשר לאכסניה, בתור שכזאת היא כבר לא כל כך מרשימה כמקודם. איזה עניין פועט, גלוי לעין כל, פגע בה מעט, ועניינים פועטים אחרים אבל חסויים המשיכו לפגוע בה. בתור אורח וזה, במיוחד כאורח עייף, אין לי אפשרות להביע או להבהיר לעצמי דברים וכך קורה שאני מסתלק. עד כה הייתי שם כל ערב, אבל היום, אף על פי שכעת ערב יום שישי, אני חושש שלא אלך לשם!

"אני לגמרי לא בלתי שבע-רצון שאחותי החליטה (בעלה הגיע כדי לקחתה מכאן), לעזוב לא ב־10 אלא כמה ימים קודם, ואני החלטתי, אף שכאן יותר נוח וזול – איני רוצה להשאר כאן לבד – להצטרף ולנסוע אתם. בברלין, אם לא אהיה יותר מדי עייף, אשאר יום-יומיים ואז על בטוח אראה אותך. אבל גם אם לא הייתי נשאר, אלא ממשיך ונוסע מיד אל הורי במרינבאד

יונת רוטמן

זמן. הילדים רעשו. לא יכולתי לשוב אל סככת החוף שלי, כי גיסי טיפל שם ברגלו הפצועה של שחקן כדורגל. לכן קראתי את מכתבך בעמידה, בעוד פליקס ניסה לקלוע מעלי, סביבי ודרכי, כדי לפגוע בעמוד שניצב מאחורי, ולמרות זאת הייתי נינוח בקריאת מכתבך. שמחתי שאת מתגעגעת אלינו, אבל גם הייתי שבע רצון, משום שעל פי הרגשתי הנוכחית, בניסיעתך מכאן לא הפסדת הרבה כפי שהיה נדמה לך..."

כך מתחיל מכתבו של קפקא לרסלר, שבה פגש בקיץ 1923 במחנה הקיץ של המעון היהודי העממי מברלין בעיר המרחצאות מיריץ, שלגדות הים הבלטי. רסלר, שהיתה בת 16, התאהבה בקפקא. מהמכתב עולה שקפקא היה כנראה מודע לאהבתה של רסלר, והוא מבחינתו הציע לה קשר של ידידות. לקשר בין קפקא לרסלר היתה חשיבות רבה בעיקר בעיני רסלר ופחות בעיני קפקא, שהכיר באותו מחנה קיץ את אהובתו האחרונה, דורה דימאנט (דימאנט היתה זוגתו של קפקא, אתה חי בשנת חייו האחרונה עד 3.6.1924).

אל מעון הילדים היהודי במיריץ הגיעה רסלר, ממש כמו דורה, כמתנדבת. קפקא היה באותה עת בבית אחותו במיריץ, סמוך לחוף שבו היה המעון. היא פגשה אותו עוד לפני דורה. בספרה של מרתה הופמן *המשורר והנערה* – המבוסס על דברים שסיפרה לה רסלר על יחסיה עם קפקא – מתוארות שיחות הנפש הרבות והעמוקות שניהלו רסלר וקפקא במחנה הקיץ, סמוך לחוף הים (הופמן, 1943). לצערה של רסלר, היא נאלצה לעזוב את המעון מוקדם מהצפוי ולחזור לביתה בברלין, שם קיבלה את המכתב מקפקא. ביום העזיבה, שהיה סגרירי וקודר, היא באה לפגוש את קפקא שהיה בלובי

ת הילה רסלר (1907-1959) היתה אחת מהנשים החשובות והמסקרות שיסדו את המחול האמנותי בארץ בשנות ה־30. היא עלתה לארץ ב־1933 מברלין וכאן התפרסמה בעיקר כמורה חשובה למחול ההבעה (אשל, 1991, עמ' 34). רסלר לא הקימה משפחה, היא הקדישה את חייה למחול, קריירה שאותה העדיפה על פני הקמת משפחה! רסלר לא זכתה לפרסום נרחב, בשל מותה בגיל צעיר (51) ממוחלה בשנת 1959. בדרכה האחרונה ליוו אותה מעט מתלמידיה שרחשו לה הערצה וכמה קרובי משפחה. לדברי קרוביה ותלמידיה, היא היתה אשה מופלאה, אינטלקטואלית ורגישה, שידעה להחזיר את אהבת המחול ללב תלמידיה. את דמותה אציג באופן לא שגרתי, באמצעות שלושה מכתבים שכתבו לה שלושה אנשים ידועי שם: הסופר פרנץ קפקא (Franz Kafka), שבו פגשה במעון היהודי במיריץ ב־1923; גרט פלוקה (Gret Palucca), מורתה הנערצת בגרמניה, ונועה אשכול, תלמידתה במחזור הראשון של סמינר המורים שייסדה. לצד המכתבים מובאים הסברים ורקע היסטורי, שמלמד על יחסיה של רסלר עם הכותבים.

את המאמר אני מקדישה באהבה לאבי, אריה רוטמן ז"ל, ולדודי, אלי רוטמן ייבדל לחיים ארוכים, שתירגם את המכתבים מגרמנית לעברית. תודתי נתונה ליעקב זק בן דודה וילטה בונה אחייניתה ותלמידתה, ששפכו אור על דמותה של רסלר ואישרו את פרסום המכתבים. וכן לדוריס עציוני שתרגמה לי מספר טקסטים מגרמנית.

מכתבו של פרנץ קפקא לתהילה רסלר²

"טילה³ יקירתי, הדואר בילבל את מכתבייך! השני הגיע בצהריים, הראשון אחר כך בערב. את מכתב הערב קיבלתי בעומדי ליד החוף. דורה היתה נוכחת, הייתי בדיוק אחרי קריאה קצרה בעברית. אחרי זמן רב שחלף שוב זרחה השמש אחר הצהריים, נקווה שזה יימשך הרבה

לתהילה רסלר

הנגערים, המתרופפים של דינה⁸, פתאום היא מניפה זרועותיה למעלה, כאברות ציפור, ערפה כפוף כלשהו לאחור, התלתלים הקצרים יורדים למטה כתלתלי נער; רגליה מפושקות לרווחה מתוך קפיצה מאוזנת כל-כך, עד כי דומה כאילו כנפים להן. האין זה הרמס שליח האלים, ברחפו למטה כדי להעלות את הנשמה מהתהום?...

...כי נחה עליה בעוז ברכתו המשפיעה של האהוב בן-האלמוות, שבה הגיש לה פעם את האגן האדמדמ, אות לברית נצח עם האהבה הענווה של הרוח, שבה כל הפדות כולה 'מי יתן ועמדת תמיד עמידה שכזו!'"

כעבור שנה, ב-1925, החלה רסלר ללמוד מחול באופן מקצועי. בסוף שנות ה-20 התקבלה לבית הספר הידוע של פלוקה.

מכתבה של פלוקה לתהילה רסלר

"אני מאושרת אחרי קבלת ההודעה. הו טילה, זה הרי יפה מזד... ב-10.8 אני נוסעת ליום אחד לדרזדן (הברך במצב יותר גרוע)... ברצון רב הייתי מדברת אתך עוז. קחי לך מנוחה... פלוקה שלך".

כך, במכתב קצר מתחילת שנות ה-30 (שלא כולו ניתן לתרגום, בשל הכתב הלא ברור) כתבה פלוקה לרסלר: המכתב ועדויותיהם של קרובה מצביעים על קשר חם וקרוב שהיה בין השתיים⁹. פלוקה היתה כריאוגרפית, רקדנית ומורה חשובה בגרמניה, השייכת לזרם מחול ההבעה. לפלוקה היו יחסים מיוחדים עם רסלר, והיא מינתה אותה כמורה בכירה וכמנהלת של בית-ספרה ב-1930. רסלר מילאה תפקיד זה שלוש שנים, עד 1933 (שנת עלייתם של הנאצים לשלטון). באותה שנה פוטרה על ידי פלוקה, עם שאר היהודים שעבדו בבית ספרה. בחלק זה של המאמר אציג את ההיסטוריה הלא תמימה שמסתתרת מאחורי המכתב התמים, שבו מגלה פלוקה חיבה ואהבה למנהלת היהודייה של בית הספר.

"גם כל קרובי שולחים לך ד"ש, ובמיוחד הילדים. כשהגיע מכתב הצהריים שלך פרץ ריב בין פליקס וגרטי, למי מהם הזכות לקרוא ראשון את מכתבך. היה קשה מאוד להכריע. לטובת פליקס עמדו גילו הבכיר והעובדה שהוא זה שהביא את המכתב מהדוור. גרטי, לעומת זאת, טענה שידידותה אתך הדוקה מזו של פליקס. חבל, לבסוף ההכרעה נתקבלה כתוצאה מהפעלת כוח וגרטי עיקמה את פיה..."

"האם שמעת כבר את גריג? זה בעצם הזיכרון הבהיר האחרון שיש לי עלייך; כשמנגנים בפסנתר ואת ניצבת שם קדה קידה, רטובה מעט מהגשם, ענווה בפני המוסיקה. מאחל לך שתמיד תהיי מסוגלת לעמידה כזאת! כל טוב לך! שלך, ק".

כחודש וחצי לאחר שרסלר קיבלה את המכתב, עבר קפקא לגור בברלין עם אהובתו דורה. הוא המשיך להיפגש עם רסלר מעת לעת, בהשגחתה של דורה. רסלר, שהשלימה עם בחירתו, המשיכה להעריצו, לדרוש בשלמו ולכתוב לו מכתבים גם לאחר שמצבו החמיר והוא עבר לטיפול בבית המרפא שליד וינה. בשנה שבה ליוותה את קפקא מרחוק, עד למותו ביוני 1924, התחדד אצלה הרצון ללמוד ריקוד והיא התחילה להשתתף בשיעורי מחול באופן רציני.

הספר *המשורר והנערה*, שבו מתוארת מערכת היחסים בין רסלר לקפקא, מסתיים יום לאחר מותו של קפקא. ביום זה, מתוך הצער שחשה הנערה, מתעורר גופה לריקוד. תהליך ההתעוררות הזה מתואר בצורה מיתית. הוא מתרחש בהשראת ציוויו של קפקא לרסלר, להמשיך לרקוד, המופיע במשפט האחרון שכתב לה במכתב¹⁰:

"ופתאום – מי זה יכול לומר, כיצד קרה הדבר? – פתאום נמוגה שארית העוית המרתקת באבריה

(Marienbad) (ואחר כך ממשיך ונוסע ליום אחד לקרלסבאד, ובמקום לפגוש את טילה לפגוש לצערי רק את המנהל שלי), היינו נפגשים במהרה, כי אני מקווה להגיע שוב לברלין.

"לאחרונה היה לי כאן ביקור. ידידה טובה שלי, הפלסטינית שעליה סיפרתי לך. היא הגיעה בזמן שבאה פרידה, הן הכירו עוד קודם, והיא גרה באכסניה. הביקור היה קצר, בקושי יום אחד, אבל היא השאירה מאחוריה תחושת עידוד, בזכות ביטחונה העצמי ומצב רוחה השמח. עלייך להכיר לה פעם את ברלין.

"נחמד שאת כותבת 'Schaaale' ('קערה', הערת המתרגם – א"ר), בדיוק כפי שאני חושב שמתכוונים למלה 'שאלה'. ובכן, ה-'Schale' רוצה להפנות גם שאלה אליך והיא כדלקמן: את, טילה, מתי סוף סוף תשברי אותי. כי על האגרטל שקיבלתי ממך עלי להיאבק מדי פעם עם קריסטל, בת המוזג שלנו שהיא בת שלוש, אחת מאותם פרחים בעלי לחיים אדומות ועור לבן, שצומחים כאן בכל הבתים. בכל פעם שהיא באה אלי, היא תמיד רוצה לקחת אותי. היא טוענת שברצונה להתבונן בקן הציפור הנמצא על הגוזזטה שלנו, נדחפת פנימה ומיד לאחר שהתייצבה ליד השולחן היא מושיטה את ידה אל האגרטל ובלי הרבה חוכמות מכריזה, ללא פרשנות ותמיד בחומרה: האגרטל! האגרטל! היא עושה זאת על סמך זכותה מקדם, כי לה שייך העולם, אז מדוע לא האגרטל גם כן? והאגרטל פוחד כנראה מידי הילדה האכזרית, אלא שאל לו לפחד, תמיד אגן עליו ולעולם לא אמסור אותו.

"אגא מסרי ד"ש לכל ידידי מהאכסניה, ובמיוחד לביווה. הייתי כותב לה מזמן, לולא עקשנותי להשיב בתודה על העברית היפה שלה גם כן בעברית, אם גם פחות יפה משלה, לו היה בכוחי להתעשת מהמתח שאני נמצא בו כעת בשביל המאמץ לכתוב בעברית.

היסטוריה זו הולכת ונחשפת במחקרים כיום ובראשם זה של ליליאן קרינה ומריון קנט (Lilian Karina & Marion Kant, 2003). במחקר מוצג שיתוף הפעולה שהיה ליוצרים הבולטים בתחום המחול, ביניהם פלוקה, רודולף לאבאן (Rudolf Laban) ומרי ויגמן (Mary Wigman) עם המפלגה הנאצית. שיתוף הפעולה התחיל כבר ב-1933. יוצרים אלו, אף על פי שהוחרמו על ידי הנאצים בשלהי שנות ה-30, שיתפו פעולה עמם באופן מאסיבי במשך בין שלוש לשש שנים.

לטענת קרינה וקנט, מכל תחומי האמנות התבלטו היוצרים המובילים במחול כמי ששיתפו פעולה עם המפלגה הנאצית (למעט בודדים, כמו קורט יוס, Kurt Jooss). חלקם עשו זאת שנים אחדות, אחרים המשיכו בכך לאורך כל תקופת השלטון הנאצי. בשנים אלו הם זכו לתמיכה אמנותית וכספית ונמנעו מכל גילוי של תחושת מוסר כלפי עמיתיהם ה"לא אריים". במחקר מדגישים קרינה וקנט, שיוצרים אלו קיבלו את הצווים לגירוש כל האזרחים שאינם אריים, ללא ערעור וללא ניסיון להושיט יד לעזרה. בשיתוף הפעולה עם המפלגה הנאצית הם הסכימו לקבל את האידיאולוגיה הנאצית, שהבחינה בין אמנות ארית טהורה לבין אמנות מנוונת. כמו כן הם אימצו את המשנה הגזענית ונתנו לה ביטוי בתוכנית הלימודים בבתי-ספרם. לדברי החוקרים, הם "קיבלו על עצמם את ה'נאציזם' זמן רב לפני שהרשויות החליטו מה פירוש הדבר" (Kant, 2003, p. 110 & Karina).

בין שלל הדוגמאות המוכיחות את טענתם, הם מביאים את המקרה של פלוקה. כאמור, גם רסלר היתה מעורבת בו והוא הוצג בספר על פלוקה (Erdmann-Rajski, 2000). לטענת ארדמן-רג'סקי, בשנים 1930-1933 היתה פלוקה בשיא תהילתה (רסלר היתה מנהלת בית ספרה באותן שנים). פלוקה קיבלה הצעות רבות לעבודה ולהופעות, היקף הפעילות בבית ספרה גדל מאוד והיא אף פתחה סניף שלו בשטוטגרט (Erdmann-Rajski, 2000, p. 241). לפלוקה היה חשוב לשמור על מעמדה הבכיר כאחת היוצרות והמורות המובילות בגרמניה. כדי לממש שאיפה זאת, היא הצטרפה ב-1933, עם ויגמן ואמנים אחרים, לאיגוד בתי הספר ND-Kulturgemeinde ול-Kampfbund. מנהלי בתי ספר שחברו לאגודות אלו נדרשו להתחייב לשמור על "הסטנדרדים האריים" בבית ספרם. אחת המשמעויות של התחייבות זאת היתה גירוש כל העובדים הלא

המשיכה להעריך את פלוקה ולא שמרה לה טינה. בארץ-ישראל היא פתחה דף חדש. באמצע שנות ה-30 הקימה בית ספר למחול והופיעה בריקודי סולו ובריקודים קבוצתיים עם תלמידיה. רסלר התפרסמה בעיקר כמורה. היא הושפעה מפלוקה ובעקבותיה פיתחה גישה מופשטת¹¹ ללימוד מחול. בשיעוריה היא יצרה שילוב בין תרגילי אלתור לטכניקה ובנתה מתודיקה ללימודי טכניקה וקומפוזיציה.

נועה אשכול כותבת לתהילה רסלר

ב-1943 יסדה רסלר בבית ספרה סמינר למורים, שבמחזור הראשון בו למדה נועה אשכול. הטקסט המובא כאן נכתב על ידי אשכול במבחן סוף שנה א', שנערך בסמינר. מכל המורים שלימדו תיאוריה בסמינר, ייעדה אשכול את הטקסט שנכתב בגרמנית לרסלר בלבד. בטקסט מנסחת אשכול בצורה מאוד בתולית ומרגשת את הרצון שלה לרקוד. היא גם מתארת לראשונה את היסוד החשוב שאיפין את יצירתה – העובדה שהתנועה היא רעיון בפני עצמו, והיא לא מבטאת נושא נפרד מהגוף.

"מטרתי"¹²

"אני רוצה לרקוד, לרקוד, לרקוד ותמיד להמשיך לרקוד".

"כיצד לרקוד?"

"אני רוצה לרקוד יפה להפליא. אני רוצה שלא יהיה דבר שיחסום את גופי ושיהיה ביכולתי ליצור כל ביטוי עדין של מצב רוח, צבע או רעיון. אני רוצה שגופי יהיה כלי מעודן ומושלם".

"היכן לרקוד?"

"פעם חשבתי שאוכל ליצור דברים גדולים, כלומר, שהייתי מסוגלת לרכז את המהותי ביותר של דברים עד כי היו מתאחדים לאלמנט אחד, באופן שיהיה יכול רק להתקיים כך ולא אחרת, כמו לדוגמה: אדמה, רוחות, שמש. אבל נוכחתי לדעת שאני לא מסוגלת לעשות זאת, שאני לא גאון עד כדי כך. על כן אני רוצה לרקוד עם בלט גדול שמנוהל בידי גאון".

"באמנות מאוד מסובך למתוח גבול בין הרעיון

אריים שעבדו בבתי הספר שלהם ובלהקותיהם. לטענת החוקרים, גירוש היהודים (ובכללם רסלר) על ידי פלוקה וויגמן, שהיה מייד, לא היה מחויב המציאות. החוקים בעלי הרקע הגזעני של גבלס עוד לא נכנסו לתוקף בתקופה זו (Kant, 2003, p. 130 & Karina).

ארדמן-רג'סקי טוענת שהזהירות שאפיינה את התנהגותה של פלוקה ואת ניסיונה לשמור על מעמדה גרמה לה להתנכר לאנשים הקרובים אליה ביותר ולגרשם באופן מייד, אף על פי שלא היתה חייבת לעשות זאת. ספרה של ארדמן-רג'סקי שופך אור נוסף על הפרשה ויש בו התייחסות ספציפית למקרה של רסלר. החוקרת מביאה כדוגמה את חליפת המכתבים בין ארתור ברנשטיין (Arthur Bernstein), סוכן ממוצא יהודי שעבד עם פלוקה ופוטר על ידה בתקופה שבה פוטרה רסלר. בניגוד לרסלר, שעלתה מיד לארץ-ישראל, ברנשטיין נשאר בגרמניה ואיבד את מקור פרנסתו העיקרי. בחליפת המכתבים ביקש ברנשטיין לבדוק אם יוכל להמשיך לעבוד עם פלוקה בתנאים אחרים. פלוקה, שהיתה "חדורת שליוחות" ודבקה באידיאליים הגזעניים החדשים, סירבה לקבל את התנאים שהציע. בחליפת המכתבים ציינה שהיא מסרבת להמשיך לעבוד עמו בצורה חשאית. היא הסבירה שעליו להבין שהזמנים השתנו והיא לא תוכל להמשיך בקשריה העסקיים אתו. במכתב מ-3 במאי 1933 ציינה פלוקה, כדוגמה למציאות החדשה, שהיה עליה לפטר את מנהלת בית ספרה – רסלר. היא הוסיפה שכאשת חינוך, הפיטורים היו צעד לא פשוט לביצוע (Erdmann-Rajski, 2000, p. 400).

ייתכן שלפלוקה היה קשה לגרש את רסלר, ברנשטיין ואחרים. העובדות מגלות שהיא עשתה זאת בלי להניד עפעף. פלוקה המשיכה לשתף פעולה עם הנאצים עד 1939, והיתה חביבה במיוחד על גבלס ועל קבוצה של אנשי אס-אס בכירים. בסופו של דבר היא הוחרמה על ידי הנאצים ב-1939, משום שהיטלר חלק על דעתם וכינה את האמנות שלה "Intellectual expressions" (Kant, 2003, pp. 120-121). ב-1939 היא נושלה מכל תפקידיה בבית ספרה, אבל המשיכה להופיע לפני הקהל הרחב בהזדמנויות שונות.

מפתיע לגלות כי רסלר – שעלתה לארץ ב-1933, מיד לאחר הגירוש מבית הספר –

והחומר. התנועה בתוך הריקוד – שהיא החומר שלו – נוצרת על ידי הרעיון. אבל יש כאן עוד משהו: ההכרה של העולם החיצוני ההופך לתנועה (אבל את זאת יכול לעשות רק גאון, וכדי להיות כזה צריך להיוולד גאון). הייתי קוראת לזה עולם האידיאה. עולם התנועה מבוצע במלוא האהבה וההבנה. רצוני לחדור לתוך עולם התנועה, שאפתי להיות רקדנית!!!”

”מדוע רצוני להיות רקדנית?!”

”א. אני בעצמי לא יודעת”.

”ב. משהו בתוכי דוחף, מלחיץ, מתבשל ודופק ולא נותן לי מנוח, אבל כשאני רוקדת אני נעשית רגועה, או יותר נכון לומר, שאז קיימת אצלי ההרגשה שהיה ביכולתי להגיע לרגיעה”.

”ג. כי ברצוני להתפרסם. לא רק בשל רצון להתגאות, אלא גם משום שאיני רוצה להסתפק במעט אנשים, אלא כדי להכיר עוד ועוד בני אדם, על מנת לחיות את חייהם, ולהיות מעורבת בהם. אני רוצה להתפשט בכל המרחבים – על כל העולם – ולטעום מהכל. אבל אם זה בלתי אפשרי, רצוני שלפחות רבים יחוו אותי. הפרסום מאפשר את זה”.

”כיצד אשיג את זה?”

”ברצוני להתאמן בטכניקה במשך 8 שעות”.

”אלוהים אדירים – לו רק כל זה היה אפשרי!!!”

על רקע התפתחות המחול המודרני בארץ, שהושפע ממחול ההבעה, בולט הטקסט הזה, שאשכול כתבה ב-1944, כטקסט הראשון שהופיע בארץ המבטא חשיבה מופשטת על מחול. עם זאת, אין זה מקרה שדווקא אשכול, שהייתה תלמידה של רסלר, כותבת כך. רסלר, שהושפעה מאוד מפלוקה, פיתחה בהשראת מורתה גישה מופשטת למחול ויישמה את הגישה הזאת בעיקר במתודיקה שלה, אבל לא בריקודיה. אשכול, תלמידתה המחוננת של רסלר, הציעה את החשיבה המופשטת על המחול צעד אחד קדימה. בניגוד לרסלר, היא יישמה זאת גם בריקודיה.

סיכום

מכתביהם של קפקא, פלוקה ואשכול מאירים מזוויות שונות את דמותה הייחודית של רסלר. כל זרקור מראה חלק מדמותה ומותיר חלק ממנה בצל. רסלר, הנחשפת באופיה ובאישיותה, משאירה סימני שאלה על היחסים שהיו לה עם אנשים אלו. הדבר היחיד שמתבהר לאחר קריאתם, הוא שרסלר היתה דמות מיוחדת שאהבה אהבה בלתי אפשרית, היתה מורה מחוננת וידעה למחול למי שפגע בה.

ביבליוגרפיה

אשל, רות. לרקוד עם החלום ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964. תל-אביב: ספרית פועלים והספרייה למחול בישראל, 1991.

הופמן, מרתה. דינה והמשורר. תרגום: יוסף לכטנבום. תל אביב: מסדה, 1942.

מארי, ניקולאס. פרנץ קפקא ביוגרפיה. תרגום: דפנה רוזנבליט. תל-אביב: רסלינג, 2011.

Diamant, Kathi. *Kafka's Last Love the Mystery of Dora Diamant*. New York: Basic Book, 2003.

Erdmann-Rajski, Katja. *Gret Palucca*. Zurich: Georg Olms Verlag, 2000

Kafka, Franz. *Letters to Friends, Family and Editors*. New York: Schocken, 1978.

Karina, Lilian & Marion Kant. *Hitler's Dancer's: German Modern Dance and the Third Reich*. New York: Bergham Books, 2004.

Toepfer, Karl. *Empire of Ecstasy, Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*. Berkeley: U of California P, 1998.

הערות

¹ רסלר היתה נשואה זמן קצר להנס וינר, אותו פגשה באונייה כשעלתה לארץ. מכיוון שרסלר לא רצתה ילדים, הם נפרדו. ראיון עם ילטה בונה (תיק תהילה רסלר, ארכיון למחול, בית אריאלה).

² המכתב הנוכחי הוא תרגום של עותק המכתב המקורי הכתוב בגרמנית, שנמצא בארכיון

בית אריאלה בתיקה של רסלר. תרגום נוסף שלו בעברית נמצא בספר *הנערה והמשורר* (הופמן, 1942). תרגום נוסף של מכתב זה לאנגלית מופיע בספר *Franz Kafka: Letters to Friends and Family and Editors* (1978), שתרגומו חוברט וקרלה וינסטון (Winston).

³ שם החיבה של תהילה רסלר.

⁴ לדברי קטי דיאמנט, רסלר היא האדם הראשון שקפקא סיפר לו על הקשר עם דורה.

⁵ המשך המכתב מהקטע הקודם.

⁶ בקטע זה קפקא עושה משחק מלים. משמעות המלה Schaaale, עם שתי אותיות A, בשפת יידיש, היא "שאלה". המלה Schale (עם A אחת), משמעותה בגרמנית קליפה, קערה או צנצנת. לאחר מכן הוא משתמש במלה Vase, שמשמעותה אגרטל.

⁷ (הופמן, 1943, עמ' 92, 93).

⁸ דינה הוא שמה של תהילה רסלר בספר.

⁹ המכתב שכתבה פלוקה לרסלר תורגם על ידי אלי רוטמן. מלבדו קיימים שני מכתבים נוספים מאותה תקופה (תיק תהילה רסלר, ארכיון למחול, בית אריאלה).

¹⁰ ראו ראיונותיהם של זק, בונה וגוילי (תיק תהילה רסלר, ארכיון למחול, בית אריאלה).

¹¹ לטענת החוקר קרל טופפר, פלוקה היתה האמנית המופשטת ביותר בין אמני מחול ההבעה. להרחבה בנושא ראו (Toepfer, p. 188).

¹² מבחן סוף שנה א' כתוב בגרמנית, תורגם על ידי אלי רוטמן (תיק תהילה רסלר, ארכיון למחול בית אריאלה).

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

אקים לבוביץ' וולינסקי

ליאורה בינג היידקר

בתרועה רמה דרך כל תחומי הדעת שבהם הוא שולט. הוא נע כמעט תמיד מן הקביעה הנחרצת אל ההנמקה. המסקנה מוצגת מראש באופן אקסיומטי ואילו ההסבר המפורט והארכני נפרש לאטו בהמשך.

וולינסקי תמך בכינון קבוצת התיאטרון העברי "הבימה" והיה מיוודד עם מקימה, שראו בו אורים ותומים. יהושע ברטנוב, ממיסדי הבימה ואביה של הרקדנית דבורה ברטנוב, ביקש ממנו לבחון את הבת ולהעריך את כשרונה כבר בילדותה. פגישה זו נותרה חרוטה בזיכרונה וספרו של וולינסקי היה נר לרגליה. שנים ספורות לפני מותה הביעה באוזני את המשאלה לדאוג לתרגום הספר לעברית. מלאכת התרגום, שמצויה עדיין בעיצומה, מתאפשרת הזדות להתגייסותה ולעזרתה המסורה של ד"ר אדה דוברובצקי.

הערות

¹ אקים לבוביץ' וולינסקי, ליאונרדו דה וינצ'י, חייו ויצירתו, תרגום: י' סערוני, הקדמה: לאה גולדברג, ירושלים: מוסד ביאליק ומסדה, תשי"ח.

² Stanley J. Rabinowitz, Akim Volynsky: Ballet's Magic Kingdom: Selected Writings on Dance in Russia, 1911-1925, London: Yale University Press, 2008. ראו גם גרסה אנגלית של הקדמה מאת פרופ' הלנה טולסטוי (האוניברסיטה העברית, ירושלים) לאסופת כתבים של וולינסקי בשפה הרוסית: Akim Volynsky in the Two Worlds. פרקים נוספים מתוך ספר ההתעלות בתרגום עברי אפשר למצוא בדחק, כתב עת לספרות טובה בעריכת יהודה ויזן, תל-אביב: הוצאת דחק, תשנ"א, עמ' 65-258, ובאתר של עמותת הכוריאוגרפים: <http://www.choreographers.org.il/985>

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

החשוב דוסטויבסקי.

ב-1907 קיבל על עצמו את משרת הדמטורג בתיאטרון החדשני שהקימה השחקנית הדגולה ורה קומיסארז'בסקיה (Komissarzhevskaya) וב-1910 יצא עם הרקדנית אידה רובינשטיין (Ida Rubinstein) למסע חקר של ארבעה חודשים ביוון. המסע שינה את חייו מקצה אל קצה. בסירוי ביוון השתכנע וולינסקי שרוח התרבות האפולונית מוצאת את ביטוייה המובהק בבלט הקלאסי ומאז הקדיש את מרב מרצו וזמנו לחקר הריקוד הקלאסי (כולל לימוד הטכניקה של הבלט אצל ניקולאי לגאט). וולינסקי היה למבקר המחול המוביל ברוסיה ובראשית שנות ה-20 הקים בפטרבורג מוסד להכשרת רקדנים, שכונה "טכניון", ובו הועסקו מיטב המורים וביניהם אנריפינה וגנובה. אותה תקופה הניבה גם את ספרו האחרון, ספר ההתעלות: מקראה לריקוד קלאסי (Kniga likovaniy: Azbuka klassivcheskogo tantza, Leningrad, 1925). רבים חאים בספר זה את שיא יצירתו הספרותית. אין זה ספר לימוד, גם לא טקסט פיוטי, מחקר מדעי, היסטורי, סוציולוגי, בלשני או פילוסופי, אלא שילוב של כל אלה יחדיו, עדות לאהבה יוקדת ולהתבוננות מעמיקה ברזי המקצוע. וולינסקי הלך לעולמו ב-6 ביולי 1926 וכתביו נעלמו בתהומות הנשייה. בשנים האחרונות שב ועלה העניין בהם ושמו חוזר ומוזכר בהקשרים שונים של חקר הספרות הרוסית.²

במה מתאפיינת כתיבתו של וולינסקי על מחול? וולינסקי הוא קודם כל אידיאליסט ומהותן (אסנציאליסט) אדוק. בדיוניו הוא מתייחס למחול כאל נשא של תכונות ואיכויות מולדות, שעיצבו את רוח האדם מקדמת דגא. וולינסקי סבור שתכונות ואיכויות אלה התפתחו בתרבות המערב מימי יוון העתיקה והן מגיעות לשיאן דווקא במערכת החוקים של הבלט הקלאסי. בספר ההתעלות הוא מבקש אפוא להתחקות אחר חוקים אלה ולהראות כי במיטבם, הם אינם רק תשתית לצמיחת הציוויליזציה האנושית, אלא גם גולת הכותרת שלה ועדות ניצחת לגדולתה. בעבורו ההיסטוריה של המחול (ובכלל זה איזדורה דאנקו, שאת הופעותיה ברוסיה סיקר באהדה) אינה אלא רצף של דוגמאות לאותה מהות אנושית נעלה ומוחלטת, ומי שסוטה ממנה נועד לכישלון.

וולינסקי כותב על פלייה, רלווה, אך-דהור, טנדו, רונד-דה-זאמב, אלבאציה, תנועת זרועות וכדומה בסגנון מליצי, רהוט ועשיר, מתוך שימוש תכופ במלים נרדפות ואין-ספור וריאציות להבעת רעיונותיו. הדוגמאות והאנלוגיות שהוא מביא יורדות לפרטי פרטים והוא מוליך את השיח

אקים לבוביץ' וולינסקי – מבקר ופובליציסט משכיל, רהוט וחרוף מאין כמוהו, שנחשב אחד המאורות הגדולים בנוף התוסס של התרבות הרוסית בין סוף המאה ה-19 לראשית המאה ה-20 – שב והמציא את עצמו מחדש לאורך כל חייו. הקטע המובא להלן נלקח מתוך כתביו על האסתטיקה של הבלט הקלאסי, שנכתבו בתקופת חייו האחרונה, אבל הקריירה המקצועית שלו התחילה במקום אחר לחלוטין. וולינסקי נולד ב-1861 לערך (אין תמימות דעים בנוגע לשנת הולדתו) בעיירה ז'יטומיר שבפלך ווהלין, בשם חיים לייב פלקסה בילדותו למד במסגרות חינוך יהודיות מסורתיות ונחשב עילוי, אולם סופו שטרק מלימודיו בגימנסיה היהודית בגלל סכסוך עם שניים ממוריו. לאה גולדברג טוענת שאין להתפלל על כך: סביר להניח שבחקרנותו, בדקדקנותו ובעקשנותו שאינה יודעת גבול הוציא מכליהם את המורים. וולינסקי עקר לסנקט פטרבורג והתקבל ללימודי משפטים. בתום לימודיו סירב להמיר את דתו ובכך למעשה דחה הצעות להישאר באוניברסיטה ולפתח קריירה אקדמית. הוא אימץ לעצמו את שם העט וולינסקי (כלומר, יליד ווהלין) ובחר בקריירה פובליציסטית, שהלמה היטב את אופיו הפולמוסי ואת הצורך המיסיונרי שלו לחנך את סביבתו להבחנה אסתטית גבוהה יותר. אהבתו הגדולה לקאנט ולשפינוזה באה לביטוי במאמרים שפירסם בכתבי עת יהודיים בני התקופה, כמו Voskhod, אבל דעותיו הקוסמופוליטיות חרגו מן המסגרת המקובלת. הוא שוב הסתכסך, הפעם עם החוגים הספרותיים היהודיים. נראה שהכישרון להיקלע לסכסוכים הפך לתבנית אופיינית לו, שחזרה בכמה צמתים משמעותיים בחייו. באותה עת וולינסקי החל לכתוב בעיתונות הרוסית הכללית (לא הישג של מה בכך ליהודי בזמנו) ועד מהרה היה לנושא הדגול של הסימבוליזם הרוסי. בראשית דרכו התקבלו מאמרי הביקורת שלו באהדה רבה, אבל הדרור שנתן ללשונו ונטייתו להתנפל על כל הפרות הקדושות (עם מבקר הספרות הנוודע ניקולאי מיכאילובסקי היה לו דו-קרב מילולי חריף) הביאו במהרה להדרתו מעולם העיתונות. ידידיו נטשו אותו והוצאות הספרים סירבו להוציא לאור את כתביו, אבל וולינסקי לא הרים ידיים. ב-1896 פירסם ספר על המבקרים הרוסים וב-1898 יצאה לאור מונוגרפיה שלו על המחבר הרוסי לסקוב.

ב-1900 יצא לאיטליה, למסע בעקבות ליאונרדו דה וינצ'י. הספר שחיבר על חייו של ליאונרדו ועל יצירתו זיכה אותו ב-1909 באזרחות כבוד מטעם העיר מילאנו¹. מאוחר יותר (1924) כתב חיבור נוסף שבמרכזו אמן פלסטי: רמברנדט. חיבור זה לא יצא לאור עד היום. בד בבד המשיך וולינסקי לכתוב טקסטים שונים וב-1906 פורסם ספרו

קצות הבהונות

אקים לבוביץ' וולינסקי
תרגום מרוסית: אדה דוברובצקי
עריכת תרגום: ליאורה בינג-היידקר

הבהונות במיוחד בכנסיות הקתוליות באיטליה, באוסטריה ובצרפת. אין לראות בכך רק הקפדה על התקרבות לדיוקן הקדוש תוך כדי שמירה על שקט מרבי, אלא גם טקסיות טבעית, המתאימה לרגשות הנעלים של רגעי חוויה אלו. נשים איטלקיות הן שחקניות אמיתיות בעניין זה. הן מתקרבות לאיקונה על הבהונות, ידיהן נוגעות בחצאית המתנופפת במקצת מכוח תנועת הגוף הגדרנית, מחטי עיניהן חודרות את דיוקן הקדוש. סצינות מסוג זה ראיתי לעתים קרובות באחת מכנסיות פרוג'יה, בעת ביקורי האחרון באיטליה. במקדשים העצומים של רומא, נפולי או מילאנו, אני יכולים לצפות בהצגות שלמות בעניין זה. כאן, בהתעלות אמיתית, מוקרנת מהותה הרומנטית של האשה האיטלקית.

ביוון עמד פולחן הבהונות על רמה גבוהה מאוד. אני עדים לכך מן הנתונים הדלים שמספקות לנו הפילולוגיה והספרות. בהימנן המפורסם לכבוד אפולו, *אפולו של הפיתיות*, המיוחס להומרוס, אנו מוצאים בשני מקומות מלים נהדרות. מוקף במקלה תושבי כרתים, מנגן בקיתרה, אפולו צועד קדימה בתנועה יפה על הבהונות. כך הבין את התנועה פרשן האיליאדה והאודיסאה, אוסטטיוס מסלוניקי (Eustathius of Thessalonica). בפרשנות זהה לזו מתוארת ומסברת התנועה באחד החיבורים האחרונים של הפילולוגיה הגרמנית, *מחוות של יוונים ורומאים* (1890), ספרו המרתק של קרל זיטל (Karl Alfred Ritter von Zittel).

אצל הומרוס מתואר רק רגע אחד של עמידה על בהונות ללא קישוטים נוספים. אולם לצורך אפיונו המלא של אפולו, הוא מתואר כנגד מקלה תושבי כרתים שנגררת בעקבותיו בכבודות, לא על הבהונות אלא בוטשת בקרקע

מזערית, מסורבלת ובלתי מחושבת של אצבע אחת, או מבט שסטה הצדה, או אפילו ראש, שזרק לאחור במקרה ובטעות, כדי שהנקודה תיעלם ואנו נצנח חסרי אונים על כל כף הרגל. הנקודה הנפלאה, הבלתי נראית, ואף על פי כן איתנה, שדרכה עובר קו שיווי המשקל מכף רגל עד ראש, דורשת תנועה והתקדמות הכרחית בחלל. היא מניעה לתזוזה באופן בלתי נכבש ובלתי נשלט, לא מאפשרת לקפוא ברוגע נטול-חיים. לנוע, להתעלות, להרים את הקו האנכי בלהט, בהתלקחות, בשאיפה פנימית אל-על! הנה הוא, חוק הדינמיקה הנפתח כאן, בעל החשיבות העליונה: במקום שבו יש התעלות, קיימת תנועה. במקום שבו מוצבת משימה נעלה מתלקח יעד נשגב, שם דבר אינו יכול לקפוא על שמריו. כל מה שמתרומם מעל פני האדמה, כל מה שמרים אותו, בדומה לקול תרועה, כל זה שופע קריאות לתנועה. כמו פעמוני אזעקה, שלקראתם רץ ההמון, בין שאלו הם פעמוני המהפכה ובין שאלו הם פעמוני המזהירים מפני שריפה. הילדה רצה על בהונות לקראת אמה כשבפיה בשורה משמחת. היא מנתרת בקלילות על הבהונות, כדי להביע את התלהבותה במפגש עם ההורים היקרים. תנועה כזאת מוכרת גם לזמרים ברגעי השיא הפתטיים, כאשר רגל אחת נשלחת באופן טבעי קדימה ונוגעת בקרקע רק בקצות הבהונות. תנוחות מסוג זה הכירו גם האבירים בימי הביניים כשקדו לגבירות בעת חיזור, מגישים להן זר או פיוט. הבהונות הרגישות נעות גם במצב של עצב טקסי. אנחנו ניגשים לארון קבורה ומתרחקים ממנו בלי לרקוע בכל כף הרגל, אלא תוך ריכוז תנועת הרגליים בעיקר בבהונות. אנשים מאמינים, במקדש, אינם מתקרבים לאיקונה של הקדוש שלהם בדריכה על כל כף הרגל. ניתן לראות את שאיפתם להתרומם על

תרבות וההיסטוריה האנושיות תחילתן באנכיות. בה מוצג הקלסטר האנושי בדרך המהותית ביותר, אבל במצב של רוגע מרבי ומתמשך. האנכיות כשלעצמה אינה דורשת תנועה. אנו עומדים באותו מקום לאורך זמן כאוות נפשנו, ובצאתנו ממצב הקיבעון לתהליך של התקדמות, יכולים אנו לשמור על יציבה אנכית במידה זו אחרת, בלי להפיר אותה, בהתאם לרצונו ולהרגליו. יש אנשים שהילוכם גבוני במקצת, או כפוף. אחרים מזדקפים לאחור, מתוך שיווי אופי יהיר או מתרברב להליכתם. יש אנשים שגבם מיטלטל כל הזמן תוך כדי משחק בקווים חופשיים. לעתים קרובות נשים מנענעות את מותניהן במתיקות תוך כדי הליכה, כפי שמתואר אגב, בחיוניות, אצל דוסטויבסקי, בכותבו על גרושינקה. הליכתו של אדם היא ססגונית ואינדיווידואלית. היא משקפת מזג, אופי ומצב רוח עד כדי כך, שתיאור מפורט של כל סוגיה ואופניה נראה כמשימה בלתי אפשרית. ניתן לומר רק דבר אחד: מכיוון שהיא שומרת על הקו האנכי, מהווה ההליכה חלק מהותי מן הקלסטר האנושי. ההליכה משקפת את התעלות הנפש האנושית, ככל שקו זה נשאר נאמן לעצמו, ישר, זקוף ומבליח כמוטיב מנחה בין התנודות.

אם המצב האנכי משקף באופן מהותי את קלסתרו של האדם, הרי שהעמידה על הבהונות מייצגת את האפופיאוזה שבקלסטר פניו, דהיינו את ההבעה העילאית ביותר שניתן לדמיין. אולם על הבהונות אפשר לעמוד דומם ובלי נוע רק למשך חלקיק שנייה. אין זו רק עמידה שלווה ושאננה, אלא פועל יוצא של מאמץ הרואי מודע, כאשר נושמים בחזה פנימה ומשהים את מצב הרוח בקיפאון רגעי. יש כאן נקודה קשה לדימוי, שלתוכה מתכנס האדם כולו. מספיקה תנועה

בכל כף הרגל. אצל הומרוס די במקום זה כדי לסלק כל היסוס ביחס למשמעות הנעלה ששיוו היוונים בני העת העתיקה למחול על הבהונות. הוא נבדל מהמחול על כל כף הרגל כמו שהשירה נבדלת מהפרוזה, כמו ימי חג מימי חול, כמו שהקלסטר נבדל מן הפנים הרגילות¹. היוונים היו חדורי כבוד לסוג זה של ריקוד, ששם התואר שלו החל לשמש אותם בהקשרים רבים ושונים. הם דיברו על החוקים, על האדם, על תבונתו, במונחים של פלסטיקה ריקודית, מתוך הדגשת התעלותם, כביכול, על קצות הבהונות, מעל ומעבר לתופעות השגרתיות. ביטויים מסוג זה היו נפוצים למדי בחברה, ואנו מוצאים להם דוגמאות גם אצל מחברי הטרגדיות היוונים. כל אלה מצביעים על כך שפולחן הבהונות בעולם העתיק הוצב במקום גבוה מאוד. היה זה מחויב המציאות במקום שבו ייחסו לאנכיות משמעות יוצאת דופן בהתעלות האנושית. כאמור, הבהונות הן, אפוא, האפותיאווה של האנכיות.

גם אצל היהודים הקדומים היתה תרבות מחול, שכל הנראה היתה שאולה מן המצרים. מתרבות זו שרדו בימינו רק מאפיינים חלקיים. על פי מאפייני התפילות הנאמרות כיום בעמידה, מתוך התרוממות על מחצית הבהונות לשם הדגשת המלים הקדושות ביותר, אנו יכולים לשער שפעולות פלסטיות מסוג זה נכללו פעם בטקס תפילה מורחב. ייתכן שתנועה זו לא התבצעה על מחצית הבהונות, אלא על קצות הבהונות ממש, ואז נוצר צורך בהתקדמות נוספת של המתפלל על הרצפה, בצורת מחול קדוש כזה או אחר. בספר עתיק הנמצא אצלי בתרגום ליוונית משנת 1755, מפרי עטו של יהודי מומר אחד, אנו מוצאים הוראה לתנועת גוף

אנכית מסוג זה, קדימה, אחורה ולצדדים: ימינה ושמאלה, תוך מתיחת אצבעות. מחבר הספר מתייחס לתופעה זו בגיחוך, בלי יכולת לתפוש במה מדובר. מאידך גיסא, אנו יודעים שבהווה התכונה הפלסטית המתוארת כאן נצפית דרך קבע בתפילה היהודית היומימית, אם כי בצורה מצומצמת יותר. כך הוחלפו התנועות מצד לצד בהרכנת ראש לצדדים מתוך הפניית העיניים בהתאם. אם כתף אחת מופנית ימינה, גם הראש מופנה לאותו כיוון, בניגוד לחוקיות הקלאסית המקובלת, שלפיה עם פניית הגוף ימינה העיניים מופנות לכתף הנגדית, שמאלה. התפילה נאמרת ומבוצעת ללא כל פנייה של המתפלל כלפי עצמו וללא כל Epaulement. מן הראוי לשים לב ולזכור תכונה זו, החשובה כל כך להבנת הרוח הכללית של התפילה היהודית².

על מנת לעלות על קצות הבהונות חייבים לבצע מעין קפיצה חלקית, כמעט בלתי נראית לעין. מלוקיאנוס (Lucianus of Samosata) אנו יודעים שהיוונים כינו קפיצה זו "מאורגנת על פי תבנית". באופן מפתיע איבדה תנועה זו את תכונתיה היומימיות ונהיתה תבנית פיוטית. הקפיצה מבשרת את המהלך הבא של המחול שחייב להתפשט בחלל מיד, או להתנשא מעלה, לאוויר. זהו ההסבר לכך שהומרוס אינו מתאר את השלב השני של תנועה זו. הלוא היא מצטיירת לדמיון במלואה, בלי הסברים מילוליים כלשהם.

אולם יש לציין כאן דבר נוסף. רק נשים רוקדות על קצות הבהונות, שכן ריקוד גברי על הבהונות היה יוצר רושם גרוטסקי. האשה מהווה מבחינה פלסטית יצור צמחי (וגטטיבי) במהותו, על

כל תכונותיו של פרח, או של עץ קטן שאינו מתנתק מן הקרקע. הדשא שרוע על האדמה בהטיות שונות. בנשוב הרוח, היא מרימה את הדשא כלפי מעלה ודומה שהוא נעוץ באדמה רק בנקודה אחת. אך ציפור העומדת בסמוך מתנתקת מן האדמה וממריאה אל-על. כך גם האשה. בדרך כלל היא צמודה לאדמה. בשבילה טבעי הדבר לעלות על הבהונות על מנת להביע את התרוממות הרוח של נפשה. היא יכולה גם ללכת על קצות הבהונות: הקו ההרואי הישר זוכה כאן לסיפוק ולהבעה מרביים ובוולטים לעין. לתנועה זו יש חן רב במישור הבמה, במיוחד כשהרקדנית משרטטת ברגליה, כביכול במחט חדה, עיטורים עדינים וססגוניים על הרצפה. לעומת זאת גבר, בדומה לציפור, ינסוק ממקומו בקפיצה אמיצה ויציג את גבורתו הפעלתנית באוויר בסדרת צורות שאינן ניתנות להשגה על ידי האשה. הוא אינו זקוק לבהונות. יש לו כנפיים.

הערות

¹ באפיון ההבדל בין שירה לפרוזה באמצעות ההליכה היומימית לעומת ההליכה הריקודית, מטרים ולינסקי את האנלוגיה הנודעת של פול ולרי. ראו "פילוסופיה של הריקוד", בתוך סטפן מלרמה ופול ולרי, על הריקוד, בתרגום ליאורה בינג'היידקר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011.

² המחבר מתייחס בפסקה זו למחוות הנהוגות בתפילת שמונה עשרה. להרחבה על הסוגיה במחקרים מאוחרים יותר, ראו אורי ארליך, כל עצמותי תאמרנה – השפה הלא מילולית של התפילה, ירושלים: מאגנס, 1999.

דיוקן: רודיקה פויגלמן – פסנתרנית מלווה למחול

מראיינת: שרון טוראל

איך הגעת למקצוע?

"למדתי תואר שני באקדמיה למוסיקה ברומניה. הייתי בוגרת כיתת אמן בפסנתר והופעתי ברסיטלים ובקונצרטים רבים ברחבי רומניה. הספקתי גם ללמד באקדמיה שם. ב־1977 עליתי לארץ, מתוך רצון עז להופיע על הבמות בישראל, ממניעים ציוניים. אבל המציאות כאן היתה אחרת. נאלצתי להתפרנס, וכשהציעו לי לנגן בקונסרבטוריון למוסיקה בשיעורי מחול לילדים, שמחתי. במקביל ניגנתי ברסיטל. להפתעתי גיליתי כי המצב של מלווי המחול בפסנתר היה עגום. אמנם לפני 33 שנה היו מורים, אבל ראיתי פוטנציאל גדול בניסיון ליצור כאן משהו שכמעט ואינו קיים".

וכשראית את הפוטנציאל, מה עשית?

"זאת היתה עבודה אוטוידקטית של ניסוי וטעייה. לקחתי על עצמי את העניין כפרויקט חיים ממש. משנה לשנה השתפרתי והתוצאות לא איחרו לבוא. המורים עצמם לא ידעו לדבר עם פסנתרנים. היה עלי להבין את החומר התנועתי, מהם הסגנונות השונים ואיך עלי לנגן לכל סגנון. אט־אט יצרתי רפרטואר של בלט קלאסי ורפרטואר של מחול מודרני. הבנתי כמה חשוב לשמור בקפדנות על כל סגנון. התעניינתי, חיפשתי, למדתי. הרי אי אפשר לנגן מה שמתחשק ואי אפשר לנגן כל דבר".

מה את מנגנת בשיעורים מודרניים?

"אני מאלתרת. פסנתרן טוב יכול לנגן בכל סוגי השיעורים. גם האלתור צריך להיות בטעם. האלתור אינו פרוץ. גם בו ישנם כללים והוא מבוקר, בייחוד בסגנון מרתה גרהאם (Graham). היא היתה מאוד מוסיקלית ופונקה על ידי המוסיקאים שלה ויש לשמור על החוקים שלה. לאחר הקשבה מעמיקה למוסיקה בריקודים שלה הבנתי מה היא חיפשה ומה ביקשה

לריקודיה, וזה מקור השראה לאלתור שלי. כך גם לגבי מרס קנינגהאם (Cunningham). איני יכולה לנגן בשיעורי קנינגהאם את מה שאני מנגנת בשיעורי גרהאם".

אפשר ללמד תלמידים לפסנתר אלתור?

"אלתור הוא מתנה. אמנם אפשר לתת לתלמידים כלים כדי שידעו איך לאלתר, אבל ניתנות לי כמה שניות לחשוב על הקצב, הטמפו, האווירה והסגנון המתאימים ביותר. אין זמן לחשוב על חוקי הרמוניה וקונטרפונקט. זהו אלמנט של אישרון, ולכן אין הרבה פסנתרנים למחול. אסור שהבחירה תהיה צורמת. עליה לעזור לתלמידים ולא להפריע להם. עליה לגרום להם לבצע את התרגיל בדרך הטובה והמדויקת ביותר. המורה מוסר את התרגיל, ועלי מוטלת האחריות להכניס אותם לקצב ולאווירה המתאימים".

זאת עבודה קשה?

"פסנתרן למחול צריך להיות חזק פיזית. כל שיעור הוא באורך של שעה וחצי ויש שיעורים רבים במשך היום. הדבר מצריך ריכוז לאורך שעות. נוסף על כך, אי אפשר להסתכל על הפסנתר או על התווים, העיניים צריכות להיות על המורה, כדי להיות קשוב לו ולהלכי רוחו. אי אפשר לעשות את העבודה הזאת כלאחר יד. צריך להיות פסנתרן מצוין, בעל רפרטואר גדול מאוד של יצירות. חשובה מאוד החריצות, כי זה מקצוע חדש והאקדמיה הגבוהה היא המקום היחיד שבו לומדים את המקצוע הזה".

האם יש שוני בין מורה למורה ברמה האישית? באופי, בטעם האישי?

"בוודאי. צריכה להיות רגישות גדולה כלפי המורה. האווירה בינינו חשובה מאוד. הקשר צריך להיות נעים ונינוח. נוסף על כך, עלי להיות בהקשבה מלאה אליו, למזג שלו באותו יום, למצב

הרוח שלו. תרגיל הפלייה, שנעשה בתחילת כל שיעור, יהיה שונה מיום ליום. אמנם מבחינה טכנית התרגיל הוא אותו תרגיל, אבל יש יום רגוע יותר ויש יום יותר אנרגטי. לכן איני יכולה לתכנן. עלי להיות קשובה ולהרגיש את המורה באותו בוקר. אני מאוד מאמינה שהסטודנטים מרגישים את האנרגיה שנתקמת בינינו. אנחנו מתעסקים באמנות, וזה, בין היתר, הביטוי שלה. יש מורים שהשיעורים אתם מרתקים, שיש שוני רב בין שיעור לשיעור שלהם, ואני מגלה כי ניגנתי יצירות שלא חשבתי שאנגן. המורה הוא הדמות החשובה בשיעור ואני המנוע מאחוריו, עזר כנגדו".

איך היה לעבוד עם שלוש המורות המיתולוגיות למחול, אנה סוקולוב (Sokolow), מרתה היל (Hill) וג'ין דדלי (Dudley)?

"שלוש המורות הענקיות הללו למחול מודרני ביקרו כאן בארץ, וזאת היתה הזדמנות פז להכירן ולעבוד אתן. את דדלי אפילו ביקרתי בלונדון והקשר אתה היה מאוד חם. אנה סוקולוב רצתה שאנגן מתוך הרפרטואר של שומן, מוצרט, שוברט ובטהובן. זכורה לי עד היום סיטואציה סוערת אתה: הנחתי את מחברות התווים שלי על הפסנתר והיא באה כרוח סערה וקראה: 'this is a piano. It is religious'. מאז אני מקפידה לא להניח שום דבר על כנף הפסנתר. אני מכבדת את צוואתה".

אילו חוויות היו לך מעבר לים?

"לפני כמה שנים קיבלתי מלגה מקרן שרת, כדי להעשיר את הידע המקצועי שלי. נסעתי ללונדון ולניו־יורק, שם ניגנתי בבית הספר של מרתה גרהאם. לאחר מכן הוזמנתי לנגן בקורסי קיץ באדינבורו, שם ניגנתי את כל היצירה השולחן הירוק לבתו של קורט יוס (Jooss), אנה מרקנד (Anna Markand). כמו כן הוזמנתי לקורסי קיץ בזלצבורג, בוורמונט ואפילו בבייג'ון. זאת

את הפרופסור רחל מילשטיין פגשתי באחד מימי הקיץ החמים בדירתה בירושלים. השם רחל ניתן לה בעקבות הבטחה מצד אמה לאחות סבתה, המשוררת רחל. "תקראי נא בשמי לבתך הקטנה / להציב לי יד. / פה עגום - / לעבר לעד", כתבה המשוררת בשיר שתיעד את בקשתה. הפרופסור מילשטיין נולדה ברעננה, גדלה בתל אביב והגיעה לירושלים לצורך לימודים באוניברסיטה העברית. מכאן היא נעה בשני מסלולים מקבילים: המדג האקדמי וריקודי הבטן. מסלול אחד הפך למקצועה: פרופסור ללימודי אמנות האיסלם. השני נשאר תחביב: רקדנית בטן.

ניעות ראשונות

החיבור בין מילשטיין למחול המזרחי החל בעקבות מפגש מקרי בפסטיבל המחולות בדליה.

"אני חושבת שהיתה לי משיכה לסוג התנועה הזה עוד לפני שידעתי, אפילו לפני שראיתי אותו. כשהייתי בתיכון נסעתי לפסטיבל דליה. היה שם אוהל של צ'רקסים ושל דרוזים ושל ערבים. בגלל שלמדתי במגמה מזרחנית וגם תמיד אהבתי את המשהו האחר, הלכתי כמובן לאוהלים האלה. ניגנו שם מוסיקה מזרחית וכל מיני בחורות ובחורים, יהודים בעיקר, עמדו ונענעו. זה מצא חן בעיני והתחברתי".

המשיכה והסקרנות שהתעוררו בעקבות מפגש זה הובילו אותה בהמשך בתקופת שירותה הצבאי, לנשף סילבסטר בבאר שבע שבו רקדה להלובה, יהודייה ממוצא מצרי שהופיעה מדי פעם בישראל בשנות ה-60. רק מאוחר יותר החלה מילשטיין ללמוד ריקודי בטן בצורה מסודרת.

"בתקופה ההיא כל התרבות המזרחית עוד היתה כמעט מתחת לשטיח. אבל עובדה שבשנות ה-60 בכל זאת עשו נשפים עם ריקוד מזרחי. קניתי כרטיס והלכתי לנשף. כשלהלובה הופיעה כל כך הרבה אנשים הקיפו אותה, שאני לא ראיתי כלום. פשוט לא ראיתי כלום. אחר כך, בשנות ה-70, הייתי בניו יורק במסגרת לימודי הדוקטורט שלי. החלטתי לצלל את ההזדמנות וללמוד ריקודי בטן. פתחתי דפי זהב וגיליתי שהרשימה ארוכה. איכשהו נפלתי לא טוב. נפלתי על מורה הונגרייה, בלרינה מהבלט של בודפשט, שמכיוון שלא התקבלה ליניו יורק סיטי בלט, עבדה לפרנסתה במועדוני לילה. שם היא הכירה רקדניות בטן ולמדה מהן את הריקוד. מכיוון שהיתה מאוד מוכשרת, היא עשתה את הווריאציה שלה. מאוד התפעלתי ולמדתי אצלה קרוב לשנה. רק מאוחר יותר הבנתי שמה שלמדתי לא היה בעצם ריקודי בטן. האוזן שלה לא היתה אוזן ערבית והיא גם לימדה כמו שמלמדים בלט קלאסי: עושים על הבר עשרים פעם בדיוק אותה חצי תנועה. אבל

תגובות לאחר מכן, איך אני זוכרת הכל בעל פה ואם אני מנגנת מתוך תווים בחושך".

השלב הבא הוא להיכנס אל תוך הסרט כשחקנית...

"אכן, גילמתי את ורדה הפסנתרנית בטלנובלה על קצות האצבעות ושיחקתי בסרט שגם עשיתי לו את הפסקול, גולם במעגל. פרט לכך עבדתי עם הכוריאוגרף נמרוד פריד במסגרת מופע ליגונים במחול, אילתרתי על פי הנחיית הכוריאוגרף. בהופעה ניגנתי באופן חי על הבמה את הקומפוזיציה שהתגבשה באלתור בחזרות".

לא חסרים לך הקונצרטים והרסיטלים?

"בשנים הראשונות זה היה חסר, אך החלטתי החלטה רציונלית. הרי אי אפשר לרקוד על כל החתונות. היו לי שתי בנות צעירות והפרויקט של מוסיקה למחול דרש הרבה מאוד מאמץ ולמידה באופן עצמאי, כי הוא נבנה כמעט בעשר אצבעות, כך שתמיד צריך לוותר לטובת יתר הדברים. היום אני לא חשה בחיסרון של קונצרטים ומאוד גאה במקום שאליו הגיע התחום היום. זאת הציונות הפרטית שלי. שיניתי את הקיים והאמנות הזאת, שנאבקה להיוולד, נולדה והתפתחה".

מהם מקורות ההשראה שלך?

"אני מכורה לתיאטרון ואני אוהבת מאוד שירה וג'ז. גם משפחתי היא מקור השראה ועידוד בשבילי, כמו גם תלמידי. בסוף כל שיעור הם מודים לי במחייאות כפיים, והנה אני שוב על הבמה, איפה שהתחלתי. משם אני שואבת את הכוח להמשיך ולנגן בשמחה".

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

היתה חוויה בלתי נשכחת, שבה הכנתי שתי פסנתרניות למחול מודרני, שהיה שם בחיתוליו. בקורס היו 47 פסנתרנים ואני בחרתי מתוכם שתיים. הם הזמינו אותי פעם נוספת והמשכתי להכשיר פסנתרנים נוספים. בכל מקום שאליו הלכתי התגאיתי בבית השני שלי, האקדמיה".

צינת קודם, כי האקדמיה הגבוהה היא המקום היחיד בארץ שבו מלמדים פסנתרנים למחול. מה עוד את מלמדת?

"אני מנגנת בשלושה מוסדות: בקונסרבטוריון, בבית הספר התיכון שליד האקדמיה ובאקדמיה הגבוהה. באקדמיה הגבוהה אני מעבירה כמה קורסים: הראשון הוא קורס העשרה לפסנתרנים שכבר מנגנים בפועל בשיעורי מחול. אני מעשירה אותם ומשלימה להם ידע. קורס נוסף שאני מעבירה מיועד לפסנתרנים בשנה ג' וד' עם יכולת אלתור, שיכולים להיות מלווים למחול. אחת המטרות שלי היא שהפסנתרן יבין את חשיבותו בשיעורים. שניים מתלמידי מנגנים באקדמיה הגבוהה. הקורס השלישי שאני מעבירה הוא לרקדנים בשנה ד'. הקורס מעשיר מבחינה מוסיקלית את הרקדנים בתחום של בלט קלאסי. כמורים למחול בעתיד עליהם להמשיך את מסורת הבלט הקלאסי. אני חושפת לפניהם את המוסיקה הרלוונטית - במה להשתמש, איך להנחות פסנתרנים, מה מתאים לאיזה סוג של תרגיל. אנחנו נוגעים מעט מאוד גם במודרני, אבל עובדים בעיקר על קלאסי. חשוב לי שהם יידעו את הבלטים החשובים, ככלי עבודה להמשך הדרך".

ספרי על הרומן שלך עם סרטים אילמים.

"לפני כמה שנים הזמנתי לנגן בסרטים אילמים. אני מתייחסת אל הסרט עצמו כאל מחול, כי אמנם אין בו סאונד, אבל יש בו תנועה, התנועה של החיים, ויש בו סיפור או התרחשות. כל אלה נותנים לי חופש מוחלט לאלתר. בזמן הצפייה בסרט אני מנגנת על הבמה, כשהסרט מולי והקהל מאחורי. למזלי, לאורך השנים התרגלתי לנגן בלי להסתכל על המקלדת, אלא על המורה. בסרט, כשיש חושך, אין לי בעיה. אני יכולה להסתכל על הסרט עצמו. משעשע לשמוע



רחל מילשטיין ויעל מואב
Rachel Milstien and Yael Moav

“העובדה שהעזתי להופיע” שיחה עם רחל מילשטיין, חלוצת רקדניות הבטן בישראל

אתה דיאלוג. מאוחר יותר תפרה לה בגד, ארגנה תזמורת שחבריה היו סטודנטים למוסיקולוגיה ונגנים מקצועיים ממזרח ירושלים ובמשך שנתיים, אחת לשבועיים, ירדה לאילת כדי להופיע במלון לרום. השמועה על האשכנזייה המשכילה הרוקדת ריקודי בטן עשתה לה כפיים והגיעה גם לירושלים. מילשטיין הזמנה להופיע במועדונים בירושלים ובחתונות של יהודים ושל ערבים.

“אני חושבת שהתרומה שלי היא בזה שהופעתי. הופעתי בעיקר אצל יהודים והעובדה שאני אשכנזייה ומשכילה נתנה לאנשים את הרצון להסתכל. אין-סוף פעמים אנשים ניגשו אלי בסוף המופע ואמרו, ‘בחיים לא הייתי מסתכל על ריקודי בטן, אבל בגלל שזו את ואנחנו יודעים שאת

יעל מירו

“כולם קמו ורקדו, כל אחד בתורו. כשהגיעו אלי לא יכולתי להתחמק, אז התנועעתי קצת. היום אני יודעת שלא ידעתי לרקוד בכלל. מה שעשיתי זה ריקוד חופשי, עם קצת טעם מזרחי. אבל זה היה ממש ריקוד חופשי שלי, לא דומה כמעט לריקוד מזרחי. היום אני מתביישת כשאני חושבת איך בכלל העזתי, אבל זאת היתה מין תמימות שכזאת.”

הנגנים הערבים דווקא התפעלו מהרקדנית הישראלית הצעירה והציעו לה להצטרף אליהם כרקדנית חתונות. מילשטיין קיבלה את ההזמנה והתחילה להתוודע למוסיקה הערבית. היא שמעה יותר ויותר מוסיקה ערבית והחלה ליצור

זה נתן לי את הרצון, את הטעם ואת ההתייחסות הרצינית, מכיוון שמבחינתה זה היה נורא רציני, העסק הזה.”

מרקדנית חתונות ומועדוני לילה לרקדנית מקצועית

תובנות שהתגבשו עם הזמן עוד לא היו באותה תקופה בתודעה הפרטית של מילשטיין, גם לא בתודעה הציבורית. לאחר שובה לישראל הזדמנה מילשטיין לחתונה ערבית בוואדי אל-ג'וז בירושלים. בזה אחר זה קמו האורחים ורקדו, כדי לשמח את החתן והכלה. כאשר הגיע תורה, יישמה את הידע שלמדה בארצות הברית ורקדה “מזרחי”.

דוקטורנטית, היינו מוכנים להסתכל ונכבשנו. בצורה כזאת גרמתי לאשכנזים, שבחיים לא היו רוצים לראות ריקוד כזה ולשמע מוסיקה כזאת, להסתכל. למזרחים שבשמחות שלהם הופעתי נתתי לגיטימציה, כי אם אשכנזייה משכילה יכולה לרקוד, סימן שזה לא בושה. כנראה רקדתי טוב, כי אנשים רצו לראות והיו מוכנים לשלם. הייתי צעירה עם גוף טוב ועשיתי תלבושות שהיה בהן יותר נגלה מנסתר, אז יכולתי לעשות מה שאני רוצה. אבל זה באמת לא היה ריקוד מזרחי. לא שלטתי בטכניקה מזרחית ובוודאי שלא בסגנון המזרחי."

באותו שלב הצליחה מילשטיין ללכוד את תשומת לבו של האמרגן דב עילם, שהציע לה להעלות מופע בימתי מוסבר.

"הרעיון למופע היה של עילם, שהתקשר אלי ואמר לי: 'למה לא תעשי מופע? את יודעת להרצות, אז תרצי ותרקדי'. אמרתי לו שאני לא מערבת את הצד האקדמי עם ריקוד, אבל החלטתי לעשות מופע עם גיסתי, שפרה מילשטיין, שהיא שחקנית. היא קראה בצורה אמנותית טקסטים מתורגמים מערבית לעברית ואני רקדתי. כך נוצר המופע אלף לילה לילה."

פסטיבל ישראל כנקודת תפנית

המופעים של מילשטיין סללו את הדרך לבחורות נוספות. במרחב הישראלי התחילו להופיע עוד ועוד רקדניות בטן, ביניהן צעירות מזרחיות. נוצרה הבחנה בין רקדניות בטן "אותנטיות", שידועות לרקוד, לרקדניות בטן "אקדמיות", שאינן יודעות לרקוד. בין אלה לאלה לא היה דיאלוג, עד שב-1990 פנה מילשטיין עודד קוטלר, המנהל האמנותי של פסטיבל ישראל אז, והציע לה להפיק מופע של ריקוד מזרחי בפסטיבל.

"זה היה שינוי בהתייחסות בארץ לריקוד המזרחי. הפקנו מיני פסטיבל בתוך פסטיבל ישראל, שהיו בו גם הופעות וגם סדנאות. הבאנו שישה רקדנים מצוינים מארצות הברית, מאנגליה ומגרמניה. אחד מהם היה 'בובי', רקדן ממוצא לבנוני שהקים להקה בניו יורק. הוא כבר היה מבוגר ושמן מאוד, אבל כשעלה על הבמה זה היה מדהים. הוא היה חיית במה אמיתית וכל דבר שעשה עלה לדרגה של אמנות אחרת. המופע הכה גלים אדירים

בארץ. פסטיבל ישראל נפתח עם מופע של ויליאם פורסיית, אבל בכל העיתונים כתבו על המחול המזרחי. זה פתח את הלבבות."

בעוד הקהל והמבקרים הגיבו בחום למחול המזרחי, הרקדניות ה"אותנטיות" נפגעו מכך שלא הזמנו להופיע בפסטיבל ופנו בתלונות למילשטיין. בסופו של דבר הצורך שלהן להיראות הביא אותן למופעים ולסדנאות.

"הבחורות האלה חשבו שאין צורך ללמוד, מספיק שנולדת אותנטית. ברגע שהבאנו לפסטיבל רקדנים מקצועיים מחו"ל ועשינו סדנאות, הן התחילו לפנות אלי. תחילה הן התלוננו שלא הזמנתי אותן להופיע, אבל פתאום הן היו צריכות להתעמת עם משהו אמיתי. הן באו לראות את ההופעות והבינו מה זה מחול מזרחי. לאט לאט הן החלו לבוא לסדנאות. הן לא באו כי חשבו שיש מה ללמוד, אלא כי לא יכלו שלא להיראות. פתאום הן ראו שגם להן יש מה ללמוד. זה עשה ניקוי ראש לרקדניות בארץ. מאז התחילו להבין שריקוד יכול להיות אמנותי



Rachel Milstien (Right) and Yael Moav

רחל מילשטיין (מימין) ויעל מואב

ויכול להיות ברמה, שיש איפה ללמוד ויש מי ללמוד, גם אם לשם כך צריך להביא רקדנים מקצועיים מחוץ לארץ או לנסוע אליהם. הבנות פה התחילו לנסוע הרבה, בעיקר למצרים, כדי לקחת שם שיעורים. גם זאת התרומה שלי."

ואז התחלתי ללמד בקאונטרי קלאב

החשיפה של הציבור הישראלי הרחב למחול המזרחי העלתה את הדרישה להוראת ריקודי בטן. אחרי הפסטיבל פנו אל מילשטיין נשים שביקשו ממנה ללמד אותן בקאונטרי קלאב בגלילות.

"היו שם המון עיראקיות וזה קסם להן. הן פנו למנהל וביקשו ריקודי בטן, אבל הוא סירב ואמר, 'אצלנו בקאונטרי קלאב לא יהיו דברים מהסוג הזה'. הן התעקשו, אז המנהל העמיד לרשותן אולם ואמר, 'אם אתן רוצות, תשלמו בנפרד. אני מוכן להעמיד לרשותכן את האולם. אבל זה לא יהיה חלק נורמלי מהפעילות של הקאונטרי קלאב'. כל כך הרבה נשים רצו ללמוד והיו לי שם איזה שלוש או ארבע קבוצות. פעם בשבוע ירדתי לתל אביב ולימדתי כל היום בקאונטרי קלאב. בסוף השנה התברר שהן אפילו לא סיפרו לבעלים שלהן שהן לומדות ריקודי בטן. זאת היתה ההתנסות הראשונה שלי בהוראה."

מכאן ואילך, לצד המופעים, התחילה מילשטיין ללמד. כשיעל, בת אחיה, פתחה סטודיו בירושלים, היא עברה ללמד שם. השתיים נסעו יחד להשתלמות בארצות הברית ובשנן העלו מופע בשם "דרך אשה". "אמנות לעם" הריצה את המופע ברחבי הארץ והן הופיעו אתו כמאה פעמים. אל הסטודיו בירושלים הן המשיכו להביא מדי פעם סדנאות עם מורים מצרפת. את הבחירה בצרפת מסבירה רחל כך:

"בעלי צרפתי, אז הייתי הרבה בפרז. לקחתי שם שיעורים והכרתי את הברנז'ה. הם היו הרבה יותר אותנטיים מאשר באמריקה. שם לקחו את זה לכיוון הוליוודי."

בין פרופסור לאמנות האיסלאם לרקדנית בטן

היותה תופעה ייחודית – פרופסור לאמנות האיסלאם הרוקדת

אלא במובן של ניסיון חיים, של הסתכלות על החיים, של זיקנה במובן הטוב של המלה, שיש לך ניסיון חיים ואתה רואה את הדברים מלמעלה. היום, למשל, אותה תנועה שפעם הייתי רוצה לעשות אותה סקסית, זה לא יהיה סקסי בכלל. זה יכול להיות חושני, אבל זה לא יהיה סקסי. זה פשוט לא מתאים לגיל שלי. לא שאני חושבת שזה לא מתאים, אלא שהבנים שלי כבר לא דורש את זה. זה משהו אחר."

**אפילו - מבט לעתיד
בציפייה דרוכה**

רגע לפני שאנחנו נפרדות, אני שואלת לדעתה על המצב בסצינת המחול המזרחי היום בישראל. עתירת ניסיון וידע היא מתבוננת על העבר בעין ביקורתית של פרופסור, נרגשת עדיין מציפייה לעתיד לבוא.

"ריקוד מזרחי הוא כל כולו דקורטיבי והוא כל כולו הופעה. הוא כל כולו רגש, חושניות ומוסיקה. היום הפנים שלו כבר שונות לגמרי. יש דור צעיר ומוכשר וסוף סוף אנחנו מתחילים לראות את מה שקיוויתי תמיד מאז שהתחלתי, שיהיה מי שיעשה שילוב בין מחול אמנותי-מודרני למחול המזרחי. אנחנו כבר רואים את הניצנים. יש בחורות רציניות, שיש להן רקע אמיתי בריקוד, המסתכלות על ריקודי הבטן בצורה רצינית ולא כמשהו שהולכים אתו לחתונות לסחוט כסף. קשה עדיין לומר שמצאנו את סגנון המחול המזרחי המקומי. כרגע כל אחת עושה משהו אחר לגמרי. כל אחת עושה בסגנונה או מאמצת איזשהו סגנון."



המשיכה להופיע עוד למעלה מעשור וקיבלה תגובות מחמיאות על איכות הריקוד שלה.

הערות

¹ בין האותנטיות: בארי סימון ואחרות.
² בין האקדמאיות: ד"ר לאה גביש ובתה, יעל מואב, בת אחיה של פרופ' מילשטיין.

"רק אחרי שהטמעתי את הטכניקה והתבגרתי הייתי מסוגלת להיות מה שאני כאשה מבוגרת, בלי לחפש להיות צעירה. הפנמתי גם את מה שאני חושבת על אמנות מזרחית ביחד. כשאני מלמדת היום או עובדת בבית, אני מפיקה מעצמי דברים שאף פעם בעבר לא עשיתי, הרבה יותר טובים ממה שעשיתי בעבר. אני חושבת שזהו, היום יש לי הכיוון שלי. לו היה לי זמן, הייתי רוצה להקים להקה, אבל אין לי זמן. חבל שאני כבר כל כך מבוגרת. כושר יש לי, אבל הפנים בכל זאת מסגירות את הגיל ואני לא בטוחה שאחרי גיל שישים יש קהל שרוצה לראות את זה. אחד הדברים המיוחדים של המזרח הוא שהגיל לא משחק, אפשר לרקוד מבוגרים. לא כאן. בחברה שלנו יש יחס מיוחד לגיל צעיר. כשאשה מבוגרת רוקדת, אומרים שזה פתטי. ברמה של הפנטזיות אני ממשיכה לרקוד.

"הגוף כבר מדבר ועכשיו הוא לא סתם מדבר. הוא מדבר את הגיל שלו. לא במובן הטכני,

ריקודי בטן - נתפשת על ידי מילשטיין כתוצאה של מהלך אקראי. מן השיחה שערכתי עמה עלה שבשבילה האקדמיה היא קריירה, בעוד הריקוד הוא אהבתה הגדולה.

"אני חושבת שזה מקרי, שהחיים הובילו אותי לאמנות איסלאמית. במובן האקדמי וגם לריקוד המזרחי. לפחות הצד האקדמי היה כמעט במקרה. למדתי במגמה מזרחנית שלא מרצוני, פשוט הכריחו אותי. אחר כך, בצבא, הייתי במודיעין, אז כבר הלכתי ללמוד מזרחנות באוניברסיטה. חשבתי לעבור לחינוך או משהו כזה, אבל מכיוון שהיה צריך ללמוד בשני חוגים, החוג השני שלקחתי היה אמנות. בשביל הנשמה. באוניברסיטה כיוונו אותי לאמנות מוסלמית ומכיוון שאמרו לי שאם אלמד את זה תהיה לי עבודה, בחרתי בזה ובאמת קיבלתי עבודה. זאת אומרת, זאת לא היתה הבחירה שלי מלכתחילה. אני חושבת שדווקא הצד האקדמי בחיי הוא אקראי ואילו הצד של הריקוד בא מתוכי, מפני שבאמת האהבה הגדולה שלי היא הריקוד. ברור לי שהקריירה העיקרית שלי זה האוניברסיטה והריקוד זה הובי. אילו כשהייתי צעירה היה מקובל, כמו היום, שגם בחורות נמוכות עם

טוסיק וחזה יכולות להופיע במחול מודרני, בוודאי הייתי הולכת לאקדמיה. אילו הייתי צעירה היום, אולי דווקא הייתי עושה את השילוב של מזרחי עם מחול מודרני ויוצאת כמורה או כוריאוגרפית או משהו כזה. אבל אז זה עוד לא היה אפשרי. אני חושבת שזה חיבור מקרי, אבל מכיוון שיש לי את שני הצדדים, כל צד תרם לצד השני הרבה מאוד. אני מבינה באופן טוב יותר את הרוח של האמנות, בגלל העיסוק בריקוד. בין כל האמנויות יש קשרים הדדיים, ואילו ההיכרות שלי עם האמנות ועם הדקורציות עוזרת לי למצוא בתוך ריקודי הבטן קווים שנותנים לי להתפתח בכיוון שלי."

**"פתאום הכל מדבר" - אשה
מבוגרת רוקדת מזרחי**

השנים החולפות והגוף המתבגר והולך הביאו עמם תובנות מעמיקות והבנה רחבה. מחשבות פרישה ראשונות הופיעו בסביבות גיל ארבעים, בסיום פסטיבל ישראל. אבל הסדנאות בארצות הברית ובצרפת העשירו את הידע של מילשטיין במחול המזרחי ושכללו את יכולתה. היא

על צמיחתה של התנועה לריקודי עם בישראל

יזרעאלה כהנא

ומיעוטים הטביעו את חותמם על ריקודי העם הישראליים "המערביים" והמפגש בין מזרח למערב בא לידי ביטוי גם בהעלאת מחולות ישראלים לבמה.

הספר מקדיש פרק מכובד לקשר שבין הזמר העברי לריקודי העם ולשילוב של שירים, לחן ותנועה בריקודי העם הישראליים. תופעה מיוחדת זו, שתחילתה במסכתות החגים שנוצרו בעיקר בהתיישבות העובדת – בקיבוצים ובמושבים בשנות ה־40 של המאה ה־20 – ביטאו רצון עז של המלחינים, המשוררים ויוצרי הריקודים למצוא "סגנון אמנותי ישראלי" והיו ביטוי לשאיפות הלאומיות שלהם, לבנות ולהיבנות בארץ על נופיה הישנים־חדשים. לעתים המלים והלחן נתנו מסגרת הולמת לתנועה וחיבורם היתה לא פחותה מזו של הריקוד עצמו.

רונן אף עוסק בעתידם של ריקודי העם. השאלות מאתגרות – ומן הראוי שכל שוחרי ריקודי העם והתרבות הישראלית יכירו את הספר, שכתוב מתוך מעורבות וידע רב. הקורא מקבל מידע עשיר ומגוון, המתובל בדוגמאות רבות על היוצרים הראשונים ועל פעילותם בכל תחום הנוגע לריקודי העם. לטעמי האישי, זהו ספר חובה לכל מדריך לריקודי עם. ספר זה צריך להוות למדריכים מעין "ציוד אישי", כלי עזר יעיל בהדרכה.

יזרעאלה כהנא היא בוגרת האוניברסיטה העברית, בעלת תואר שני בחינוך ובספרות עברית מדריכה פדגוגית לשעבר במכללה למורים ע"ש דוד ילין וכן מדריכה ותיקה בקורסים להכשרת מדריכים לריקודי עם (ירושלים – וינגייט – ירושלים). לשעבר מדריכת ריקודי עם בצוות הווי בנח"ל ורקדנית בלהקת הסטודנטים בירושלים.

לא מזמן יצא לאור ספר מיוחד במינו, *ריקודי עם בישראל* מאת דן רונן. הספר (230 עמודים), בהוצאת כרמל, ירושלים, ובעריכת לאה ותנחום אבגר, הוא ראשון מסוגו. לראשונה עוסק חוקר בנייתוח התהליך שבנה את התנועה לריקודי עם בישראל.

הספר מקיף את כל ההיבטים הקשורים בצמיחתה של התנועה לריקודי עם, החל בשנות ה־40 של המאה ה־20 וכלה בראשית המאה ה־21. הספר עוסק בנושאים מגוונים ביותר. מצד אחד הוא מתאר את מחוללי התנועה, היוצרים, תולדותיהם ותרומתם ל"מפעל הריקודי". מצד אחר מובאים בו תוכני היצירות והמקורות שמהם שאבו היוצרים את השראתם.

המחבר, ד"ר דן רונן, מדגיש את האירועים המרכזיים בתולדות ריקודי העם בישראל ומצביע על הקשר בינם לבין העליות הראשונות לארץ, בתקופת טרום המדינה. היוצרות והיוצרים הראשונים של ריקודי העם הישראליים היו מורות ומורים מקצועיים, שרכשו את השכלתם בעיקר בגרמניה ובאוסטריה. לצד פעילותם של אלה היתה תרומה חשובה של יוצרות מיוצאי תימן, וכך נפגשו מערב ומזרח ביצירה תרבותית שהיתה מסד לתנועת ריקודי העם בישראל.

כל המעיין בספר ימצא בו גם היבטים ארגוניים: כיצד נלמדו והופצו ריקודי העם ב"ימי בראשית" שלהם וכיצד נושאי דגל המחול העממי המעטים הפכו את ריקודי העם לתנועה רבת משתתפים. מעשרות ומאות רוקדים צמחה תנועה המונה עשרות אלפים ולמעלה מכך, המשתתפים בפעילויות קבועות ובאירועים מיוחדים הקשורים למעגל החיים הישראלי. במשך הזמן ריקודי עדות



Foosho by Arthur Astman, photo: Alexander Sherbakof

פואושו מאת ארתור אסטמן, צילום: אלכסנדר שרבקוף

בכורות יוני-דצמבר 2011

אדוה קידר

Inn(h)er Voice, 28.6, אולם זיכרי
במסגרת "ניצוצות" – ערב רקדנים יוצרים
להקת המחול הקיבוצית
כוריאוגרפיה: דנה רז
רקדנים: שון אולס, דפנה עירוני, נעם אידלמן,
אנה אוזרסקיה, לירון רובינשטיין
מוסיקה: PUUR, Loscil, Frog Pocket Gonglot,
Float, Olafur Arnalds
ניהול אמנותי: רמי באר

*Some things are little,
and some things are big*, 28.6, אולם זיכרי
במסגרת "ניצוצות" – ערב רקדנים יוצרים
להקת המחול הקיבוצית
ניהול אמנותי: רמי באר
כוריאוגרפיה וביצוע: דורי אבן

עוז מולאי, דניאל קוסטה, אייל דדון, דורי אבן
מוסיקה: Sakamoto, Olafur Arnalds
ניהול אמנותי: רמי באר
ניהול הצגה: איתי פרי
עריכה מוסיקלית: אייל דדון
ניהול חזרות: דניאל און

Tango, 28.6, אולם זיכרי
במסגרת "ניצוצות" – ערב רקדנים יוצרים
להקת המחול הקיבוצית
כוריאוגרפיה וביצוע: יוקו הרדה
מוסיקה: Goran Bregovic
ניהול אמנותי: רמי באר
ניהול הצגה: איתי פרי
עריכה מוסיקלית: אייל דדון
ניהול חזרות: דניאל און

יוני

White, 3.6, תיאטרון תמונע
במסגרת פסטיבל אינטימדאנס
כוריאוגרפיה: אור מרין
רקדניות יוצרות: סתיו מרין, אור מרין
עיצוב במה ותלבושות: אור מרין
עיצוב פסקול ודרמטורגיה: אורן נחום
מוסיקה: Igor Krutogolov, Dave Phillips,
J.S. Bach

פאק בייצור, 28.6, אולם זיכרי
במסגרת "ניצוצות" – ערב רקדנים יוצרים
להקת המחול הקיבוצית
כוריאוגרפיה: איתי פרי
רקדנים: קורינה פריימן, לירון רובינשטיין, דניאל און,

פור־יה, 28.6, אולם זיכרי
במסגרת "ניצוצות"
כוריאוגרפיה: עוז מולאי
רקדנים: דניאל קוסטה, קורניה פריימן,
דורי אבן, שיר ענבר, אייל דדון, יוקו הרדה,
בן ברך
מוסיקה: Alva Noto, Olafur Arnalds

Is this what death looks like?, 28.6, אולם זיכרי
במסגרת "ניצוצות" – ערב רקדנים יוצרים
להקת המחול הקיבוצית
כוריאוגרפיה: שרלוט ון דן רייק
רקדניות יוצרות: אניה אוזרסקאיה, מייגן פולפר,
רובי וילסון, שיר ענבר, לירון רובינשטיין, יוקו הרדה,
אלקה מירסקי
מוסיקה: Alarm will Sound William Shatner

A small good thing, 28.6, אולם זיכרי
במסגרת "ניצוצות" – ערב רקדנים יוצרים
להקת המחול הקיבוצית
כוריאוגרפיה וביצוע: עוז מולאי ודורי אבן
מוסיקה: Henry Torgue

Day too soon, 28.6, אולם זיכרי
במסגרת "ניצוצות" – ערב רקדנים יוצרים
להקת המחול הקיבוצית
כוריאוגרפיה: ניר אבן שהם
רקדנים: שי פרטוש, שני כהן, דנה רז, איתי פרי,
אנה אוזרסקאיה, דניאל און
מוסיקה: Angus & Julia, Mono, Amon Tobin,
Susumu Yokota

ציפיות גבוהות, 30.6, תיאטרון תמונע
במסגרת פסטיבל אינטימדאנס
מנהלים אמנותיים: נאוה צוקרמן ועירד מצליח
כוריאוגרפיה: דפי אלטבב
רקדנים: אוליביה קורת מסה רוזלינד נוקטור
בימוי: ניני משה
מוסיקה: מריה קאלאס, מתוך *רומיאו ויוליה*
תלבושות: רוזלינד נוקטור

יולי

ספינת השוטים, 10.7, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: ניב שיינפלד ואורן לאור
רקדנים: ששה אנגל, ענת גריגוריו, אורי שפיר
מוסיקה: דידי ארז, פט שופ בויז, אבבא,
מייקל ג'קסון
תלבושות: ענבל ליבל'ך
תאורה: נטע קורן
עריכת פסקול: דידי ארז

Pavo Real, 13.7, אמפי וואהל
במסגרת פסטיבל מחול עולם
כוריאוגרפיה: להקת הפלמנקו הישראלית בשיתוף
עם רקדן הפלמנקו הספרדי מיגל אנחל (Miguel Angel)
רקדנים סולנים: מיכל נתן, מיגל אנחל, קיריל
סיבלפוב

רקדני הלהקה: אורי כהן, יוגב זורע, יעל
טוכפלד, זיו חיים, מור זילברמן, אורנה גרץ,
אילת שחר, שלי להב, איב רוזנבלום
מוסיקאים: יחיאל חסון, שוקי שוויקי,
מוי נתנון, ראלי מרגלית, אדוארדו אברמסון
זמרת: גלית גיאת
אמן פלסטי פעיל: יהודה גולדין
עיצוב תפאורה: שרון איגל
עיצוב תלבושות: גלינה גולצמן

להיות מישהו אחר, 14.7, החממה למחול, עכו
ערב סולואים
כוריאוגרפיה וביצוע: רן בן־דרור, אורן טישלר,
צחי כהן
ליווי אמנותי: סמדר יערון, אסנת שנק־יוסף

קליפסו, 18.7, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: נעה שדור
רקדניות יוצרות: דורון רז־אברהם, ענבר
נמירובסקי, רוזילנד נוקטור, אסנת קלנר

הדרך, 21.7, מרכז סוזן דלל
במסגרת פסטיבל מחולוהט
כוריאוגרפיה ובימוי: סבולה, רחל, אמני פטאלה
ובנגורה

רקדנים: איריס אייל, מאלי מזל, עדי בוקאי, אנה
קניאל, יעל אבינתן, בן וורספאן, הילה ידלין, ליל
ונטורה, עטרה קיש, הגר שאקטי
מתופפים: סבולה בנגורה, רחל בנגורה, אסף
שטיינברג, מיכאל נגב, טל גרינפלד, שלומי אמיר

בולרו, 21.7, היכל התרבות תל אביב
במסגרת קונצרט של התזמורת הפילהרמונית
בניצוחו של זובין מהטה
כוריאוגרפיה וביצוע: עידו תדמור

נול, 23.7, מרכז סוזן דלל
להקת המחול ורטיגו
כוריאוגרפיה: נועה ורטהיים
רקדנים: אלון קרניאל, איל ויזנר, דנה גולן,
אמי וילונסקי, גיל קרר, רות ולנסי, תומר נבות,
מיכה עמוס, גל אנצ'ל
מוסיקה: רן בגנו
עיצוב תאורה: דני פישוף, מג'נטה
עיצוב במה ותלבושות: רקפת לוי
אסיסטנטית: ליאת רמון

פוינט צ'ק, 26.7, מרכז ז'ראר בכר ירושלים
במסגרת פסטיבל זירת מחול
כוריאוגרפיה וביצוע: אסף אהרונסון ואמילי
קומבט
ירושה, 26.7, מרכז ז'ראר בכר
במסגרת פסטיבל זירת מחול
יוצרת ומבצעת: מורן יצחקי אברג'יל

WarGlow, 26.7, מרכז ז'ראר בכר ירושלים
במסגרת פסטיבל זירת מחול
כוריאוגרפיה: אורי שפיר
רקדנים מבצעים: אורי שפיר, הגר טנגבאום

ישיבה מזרחית, 26.7, מרכז ז'ראר בכר
ירושלים
במסגרת פסטיבל זירת מחול
רקדנית מבצעת: נטלי דביר

יורונה, 27.7, מרכז ז'ראר בכר ירושלים
במסגרת פסטיבל זירת מחול
כוריאוגרפיה וביצוע: הילית לוי

על הנפילה, 27.7, מרכז ז'ראר בכר ירושלים
במסגרת פסטיבל זירת מחול
כוריאוגרפיה: אהוד דרש
משתתפים: אוריה בן־מיר, אליסון וסט,
אליסון שיר, דגנית צימרמן, זוהר מלינק,
סתיו מרין, עדי פי, קרן אדרי, סיון מדיוני, שירן
אליעזרוב
וידאו ועריכה: נעמה לנדאו

שיעורים בלחישה וכבילה, 27.7,
מרכז ז'ראר בכר ירושלים
במסגרת פסטיבל זירת מחול
כוריאוגרפיה וביצוע: תמי לבוביץ
עדי שילדן: רקדנית יוצרת
מוסיקה: koko rafui

KongsNight, 27.7, מרכז סוזן דלל
במסגרת פסטיבל מחולוהט
להקת מריה קונג
כוריאוגרפיה: אנדרסון בראז, ארתור אסטמן,
לאו לרוס

רקדנים: ארתור אסטמן, אנדרסון בראז,
טליה לנדא, קרולין בוסארד, לאו לרוס /
לוסיאני קסטרופונטנלה
מוסיקה: סקמוטו, פאוסט, לאו, ארגמן, אורבך,
תזמורת האנטי־קצב האמריקני, לזה, מוסורגסקי
תלבושות: מיקי אבני
Visual Groove: אורי בן שבת
תאורה: שחר ורכזון
עיצוב במה: יוסי טייב

Animal Lost, 29.7, מרכז סוזן דלל
אולם ענבל, במסגרת פסטיבל מחלואה
כוריאוגרפיה: יוסי ברג ועודד גרף
רקדנים: יוסי ברג, עודד גרף, איילה פרנקל, רזלינד
נוקטור, אוליביה קורס מסה ואופיר יודליביץ
תלבושות: מונה שמיטס, יוסי ברג ועודד גרף
מוסיקה: מרקוס פסון

Top Secret, 31.7, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה וביצוע: ענת גריגוריו
מלחין ומבצע: חן מצגר אדר
תלבושות: איילת שקד ואלון בירגר
תאורה: שחר ורכזון

דגי זהב, 18.8, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: ענבל פינטו ואבשלום פולק
רקדנים: מיכל אלמוגי, צביקה פישזון,
נגה הרמלין
עיצוב תפאורה ותלבושות: ענבל פינטו
ואבשלום פולק

אידיליה, 19.8, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: איציק כהן
רקדנים ושחקנים: רותם נחמני, קים גורדון,
נועה שגי, מור ברזכאי, יסמין וייס, אבי
מצליח, דור רייבי, רובין קיין, אלון מלכה
מוסיקה מקורית: דידי ארז

עיצוב תלבושות: מאור צבר
עיצוב תאורה: שי יהודאי

בובושידים, 23.8, במסגרת פסטיבל בת ים
בימוי: משה מלכא
משתתפים: תידהר כהן, עירית רוהטין, יריב
סולומון, מאיה אשחר, נועה עמירן, סימונה
לואיס, ערן פלר – בוגרי בית ספר "סנדסיאל"
מעצבת תלבושות: יסמין וואלק
עיצוב תאורה: אסי גוטסמן

פדורה, 27.8, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: אלעד שכטר
רקדנים: קוראלי לאדאם, סופי קרנץ,
אלעד שכטר
מוסיקה: דידי ארז
עיצוב תלבושות: מיה נגרי

ספטמבר

אורורה, 7.9, מרכז סוזן דלל
במסגרת תחרות גוונים במחול
מנהלת אמנותית: עידית הרמן
כוריאוגרפיה וביצוע: מיטל בלנרו
מוסיקה: נועם דורמבוס
תלבושת: יעריה אליהו

Over me, 7.9, מרכז סוזן דלל
במסגרת תחרות גוונים במחול
כוריאוגרפיה וביצוע: מורן יצחקי אברג'יל
רקדנית יוצרת: הגר טננבאום
מוסיקה: יצחק יצחקי
תלבושות: אבינט גוטסמן

יום שני לריסה, 7.9, מרכז סוזן דלל
במסגרת תחרות גוונים במחול
כוריאוגרפיה: לילך ליבנה
רקדנים: סביון פישלוביץ, משה שכטר,
לירון פאלס, אייל ברומברג, לילך ליבנה
ציורים ותפאורה: חנה ליבנה
תלבושות: לילך ליבנה

Takana, 8.9, מרכז סוזן דלל
במסגרת תחרות גוונים במחול
כוריאוגרפיה: גיל קרלוש הרוש
רקדנים: עדי אקסנפלד, יגאל משינסקי,
עדי פלד, שירלי ברבי, גיל קרלוש הרוש
תלבושות ותפאורה: גיל קרלוש הרוש

אורבניה, 8.9, מרכז סוזן דלל
במסגרת תחרות גוונים במחול
כוריאוגרפיה: סמדר גושן
רקדנים: איה שטייגמן, אדר ריקליס,



Ben by Yoni Soutchy, photo: Gadi Dagon

בן מאת יוני סוטחי, צילום: גדי דגון

אוגוסט

שלושה חדרים – רסיטל בביצוע
עידו תדמור ואורחים, 9.8, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: אנד מיסטר מאת רייצ'ל ארדוס
צ'לן: עדיאל שמיט
כוריאוגרפיה: *החדר הריק* מאת עידו תדמור
רקדנית אורחת: מריה רובינשטיין
כוריאוגרפיה: עשתנות מאת אריאל כהן
שחקנית: רותם נחמני
מוסיקה: אלברטו שורץ, מוצארט, ברהמס
תלבושות: ירון ברכה – בצלאל, אריאל כהן

שיטפון, 10.8, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה וביצוע: ממי שימאזאקי
עיצוב תאורה: ליאור עזרא

דרמטורגיה: יעל נביא
עיצוב תפאורה: אלון זהבי
עיצוב תאורה: שי יהודאי
עיצוב תלבושות: ברק אביעם, נועה סנצ'ו

קלרה, 25.8, מרכז סוזן דלל
להקת בלט ירושלים
מנהלת אמנותית: נדיה טימופייבה
מנהלת הפרויקט: מרינה נאמן
כוריאוגרפיה: יורם כרמי
רקדנים: נדיה טימופייבה, ארטור טרויצקי,
יוליה מוסטר-וורלוצקי, לולה אירגו, לידיה
רוטרדמסקי, מיכאל שניידר, מיכל אדם,
קיריל פנפילוב, קרן נוטיק
מוסיקה: החמישייה לפסנתר ולכלי קשת של
רוברט שומאן ורומנסה של קלרה ויק-שומאן

דנה גולן ושני תמרי
מוסיקה: יהוא ירון

42 אינץ', 8.9, מרכז סוזן דלל

במסגרת תחרות גוונים במחול
כוריאוגרפיה: שרון וייסווסר
רקדנים: אורין יוחנן, ישראל אלוני, שרון וייסווסר
אנימציה: אוסנתולד
תלבושות: ענבל ליבליך ומלי אביב
מוסיקה: soap & skin, Metallic Falcons, colleen

בן, 9.9, מרכז סוזן דלל

במסגרת תחרות גוונים במחול
כוריאוגרפיה: יוני סוטהי
רקדנים: טל ארן, נטליה ויק,
תמר סון, יוני סוטהי



תרגום בגוף הטקסט מאת לי מאיר, צילום: אנדריי שובלובסקי
Translation in the Body Text by Lee Meir, photo:
Andrey Shovlovsky

קריינות: נמרוד פלד
מוסיקה: שי זורניצר

מעצבת תלבושות: לימור זהר שביט קסטרו
עיצוב תפאורה: אלון ואיילת בירגר

וכשהבהמה חזרה, 9.9, מרכז סוזן דלל

במסגרת תחרות גוונים במחול
כוריאוגרפיה וביצוע: מרב כהן
מוסיקה מקורית: אילן שלום
תלבושות ותפאורה: מיכל קפלוטו

בובה, 9.9, מרכז סוזן דלל

במסגרת תחרות גוונים במחול
כוריאוגרפיה: עמית זמיר

רקדנים: יעל תורג'מן, עמית זמיר
מוסיקה: רועי אפרת, גיא פריינטה
תפאורה ותלבושות: מיטל גואטה

Almost Human, 10.9, מרכז סוזן דלל

במסגרת תחרות גוונים במחול
כוריאוגרפיה: עידן יואב
רקדנים: רביד אברבנאל, אייר בלומברג,
ג'ייסון דינו הולט, אורי ג'וספין לנקינסקי,
אפרת לוי, יערה חוזס, אופיר נג'רי, שי פרת,
נלה קריצ'מן
מוסיקה מקורית ועריכה: גל לב
תלבושות: הילה ברודי
תפאורה: דרור הרנזון

אגסי פאלאס, 10.9, מרכז סוזן דלל

במסגרת תחרות גוונים במחול
כוריאוגרפיה: רן בן דרור
רקדנים: מיכל אגסי, לירון פלס, רן בן דרור

תרגום בגוף הטקסט, 10.9, מרכז סוזן דלל

במסגרת תחרות גוונים במחול
כוריאוגרפיה וביצוע: לי מאיר

Expensive shit, 10.9, מרכז סוזן דלל

במסגרת תחרות גוונים במחול
כוריאוגרפיה: יובל גולדשטיין
רקדנים: אפרת לוי, עדי אלזם, עמר עוזיאל,
טל אבני
עריכה מוסיקלית: גדי רונן
תלבושות: שרון דנון

Bread and Circuses Blood, 10.9,

מרכז סוזן דלל
במסגרת תחרות גוונים במחול
כוריאוגרפיה: עידו בטש
רקדנים: עידו בטש, אבידן בן גיאת
מוסיקה חיה ומקורית: אנטון ברמן

פואושו, 10.9, מרכז סוזן דלל

במסגרת תחרות גוונים במחול
כוריאוגרפיה וביצוע: ארתור אסטמן
תפאורה וציורים: ארתור אסטמן

Mad Siren, 25.9, מרכז סוזן דלל

כוריאוגרפיה: עידן כהן
רקדנים: תמר גרוס, נעה שילה, מאיה פארן,
חואן קורס, מיתר בסון
מוסיקה: וולפגנג אמדאוס מוצרט
ייעוץ אמנותי: רן בן דרור
תאורה: נטע קורן
עיצוב תלבושות: טל מר
עיצוב חפצים: נועה אגמון

אוקטובר

33 חרוזים, 4.10, מרכז ז'ראר בכר ירושלים

במסגרת פרויקט מחול ברוח,
בשיתוף תיאטרון המעבדה,
עמותת הכוריאוגרפים ובית אבי-חי
כוריאוגרפיה: רונת זיו
רקדנים: סטפן פרי, סופי קרנץ ובני אלדר
מוסיקה: סטפן פרי

גרטל, 5.10, מרכז ז'ראר בכר ירושלים

במסגרת פסטיבל מחול ברוח
כוריאוגרפיה: תמי ורון יצחקי
רקדנים: עדי חנן, חן שילת, קרן נוטיק
עיצוב פסקול: עמנואל ויצטום
תלבושות: דנה פלמון

Rak Tamid, 13.10, המשכן לאמנויות הבמה

הפרויקט – מחול עכשווי רפרטוארי
מנהל אמנותי: מאטה מוריי
כוריאוגרפיה: עידן שרעבי
רקדנים: עמרי אלבו, מוריאל דבי, שרון
זונה, אורין יוחנן, נועה כהן, דור ממליה,
עמית מרציאנו, תמר סון, תמר סנדלר, רונה
פלדבאום, אילן קו, לירון קיכלר, ישי קרסנטי,
עידן שרעבי, נעמה תמיר
מוסיקה: פרדריק שופן, קוג'י קונדו
עריכה מוסיקלית ועריכת וידיאו-ארט: עידן
שרעבי
תאורה: נטע קורן
תלבושות: אביעד אריק הרמן

Eternal Mission, 16.10, פסטיבל עכו

כוריאוגרפיה וביצוע: ענת גריגוריו
ואנדרסון בראז
עיצוב סאונד: חן מצגר-אדר
תלבושות: דניאל ארז
תאורה: שחר ורכזון

דירת שני חדרים גרסה חדשה, 16.10,

מרכז ביכורי העיתים
במסגרת פסטיבל "ביודם"
כוריאוגרפיה: ליאת דרור, ניר בן גל
רקדנים: שירי בר און ואוריה רייך

ספר הלוונל, 16.10, תיאטרון המדיסק חולון

פסטיבל צלילי ילדות – חולון
להקת המחול פרסקו-יורם כרמי בשיתוף
תיאטרון המדיסק בחולון
כוריאוגרפיה: יורם כרמי
רקדנים: רקדני להקת המחול פרסקו – יורם
כרמי
בימוי: אלינור אגם בן-דוד

מחזה: דניאל אפרת
מוסיקה: אריאל קשר
תלבושות ותפאורה: סבטלנה ברגר
עיצוב תאורה: אורי מורג
ניהול חזרות: קרן חורש
שחקניות: מיטל (טולה) דמארי

16.10, *The Holycoaster S(Hit) Circus*
אולם הקרנף ירושלים
במסגרת פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: רובי אדלמן, סשה אנגל,
PENG Palast
רקדנים: כריסטופר קלר, בנג'מין ספילמר,
דניס שוובלאנד ורפאל אורדוויידר
מוסיקה: רפאל אורדוויידר

ימונה, 24.10, תיאטרון קליפה
כוריאוגרפיה, בימוי, עריכת פסקול, עיצוב
תלבושות, עיצוב תפאורה ושירה: תמר בורר
רקדנים יוצרים: רן בן דרור, איילה פרנקל,
תמר בורר
טקסט: רבינדרנאת טאגור, מתוך *מתת אוהב*
תרגום: פועה שלדותרון
פסל: נובויה ימגוצ'י
תאורה: תמר אור
תלבושות: אורין לינדר, אירנה מסניקוב

בבל, 27.10, תיאטרון ירושלים
כוריאוגרפיה: אמיר קולבן
רקדנים: סרגיי שאמוטה, סתיו דרור,
הראל גרז'וטיס, אליסה שוגר, ארין שאנד,
סלע פריד, דלפין יונמן, עירית עמיחי.
מוסיקה מקורית: שני ברונר
וידאו-ארט: יניב יור ויותם וזאנה
תלבושות: שירה ויז וברק אביעם איש-שלום
תאורה: שי יהודאי

עליהם, 28.10, אולם ההתעמלות,
עירוני ד' תל אביב
אנסמבל תוצרת בית
כוריאוגרפיה: אביגיל רובין
רקדנים יוצרים: רן בראון, משה אבשלום
שכטר, אביגיל רובין
דרמטורגיה: יואב ברטל
מוסיקה: יחזקאל רז
תאורה: גיר להב
ייעוץ תלבושות: מאור צבר

נובמבר

יער, 3.11, מרכז סוזן דלל
במסגרת פסטיבל הרמת מסך
מנהלת אמנותית: תמר בורר

כוריאוגרפיה וביצוע: מאיה ברינר
Some Fish, 4.11, מרכז סוזן דלל
במסגרת פסטיבל הרמת מסך
מנהלת אמנותית: תמר בורר
כוריאוגרפיה: מאיה וינברג
רקדניות: מעין דנוך, שני גרנות,
מאיה וינברג

ולנטיה, 4.11, מרכז סוזן דלל
במסגרת פסטיבל הרמת מסך
מנהל אמנותי: סהר עזימי
כוריאוגרפיה: דורון רז
רקדניות: מורן זילברברג, אילנה בלסן



Caravan by Liron Ozeri, photo: Kobi Ben Shoushan

חואן יקירי, 5.11, צוותא, אולם חזן
כוריאוגרפיה: אודליה קופרברג
רקדנים: מיכל גימל שטיין, מירב דגן,
חואן קורס, אודליה קופרברג
מוסיקה מקורית: זידי ארז
תלבושות: ענבל ליבליך
תאורה: יעקב סליב

במלים שלה, 5.11, מרכז סוזן דלל
במסגרת פסטיבל הרמת מסך
מנהלת אמנותית: רונית זיו
כוריאוגרפיה: רייצ'ל ארדוס
רקדנים יוצרים: אורי לנקינסקי, שירן שרעבי,
טליה בק
עיצוב תלבושות ובמה: חמוטל ציולקובסקי
מוסיקה: להקת מונטי-פיורי

קרואן מאת לירון עוזרי, צילום: קובי בן שושן
6 שנים מאוחר יותר, 4.11, מרכז סוזן דלל
במסגרת פסטיבל הרמת מסך
מנהל אמנותי: סהר עזימי
כוריאוגרפיה: רועי אסף
רקדנים: הדר יונגר, הראל ורועי אסף

נתון לשינוי, 4.11, מרכז סוזן דלל
במסגרת פסטיבל הרמת מסך
מנהל אמנותי: סהר עזימי
כוריאוגרפיה וביצוע: גילי נבות

SPEAKER, 4.11, מרכז סוזן דלל
במסגרת פסטיבל הרמת מסך
מנהל אמנותי: סהר עזימי
כוריאוגרפיה: נועה צוק
רקדנים: יניב אברהם, מורן זילברברג, נועה צוק

לחן ומלים: איתמר פינצי ואסא רביב
עיצוב תאורה: אורי רובינשטיין

עצומים, 5.11, מרכז סוזן דלל

במסגרת פסטיבל הרמת מסך
מנהלת אמנותית: תמר בורר
כוריאוגרפיה: איריס ארז
רקדנים יוצרים: עילאיה שליט, אסף אהרונוסון,
בשמת נוסן, כרמי זיסאפל
מוסיקאי פרפורמר: יניב מינצר
עיצוב תלבושות: ענבל ליבליך

פריקדיום, 23.11, תיאטרון תמונע

כוריאוגרפיה וביצוע: אלה בן אהרון ועידו צדר
מוסיקה מקורית: יעד ניר, אודיה נני
עיצוב במה: מתיאס נוימן
עיצוב וביצוע קיר: נובויה ימגוצ'י
וידאו: עדי שניידרמן

נוקה, 24.11, אולם הקרנף ירושלים

במסגרת פסטיבל ריקודי חדר
כוריאוגרפיה: שלומית פונדמינסקי ושרון
הללי-אסא
רקדנית: שרון הללי-אסא

הדיפלומטים, 24.11, מרכז סוזן דלל

כוריאוגרפיה: רננה רז
רקדנים: ענבר נומרובסקי, ריטה קומיסרצ'יק,
אדר קליס, ניר בניטה, דור רייבי, אבי מצליח

וונדערלאַנד, 24.11, מרכז סוזן דלל

כוריאוגרפיה: ברק מרשל
רקדנים: ענבר נומרובסקי, ריטה קומיסרצ'יק,
אפרת לוי, שירן שרעבי, אדר ריקליס, טום וינברג,
ניר בניטה, יואב גרינברג, דור רייבי, אבי מצליח
מוסיקה: קולאז' בעריכת ברק מרשל וגיורי
פולטי

Cell in a Human Scale, 25.11, מרכז סוזן דלל

כוריאוגרפיה וביצוע: סהר עזימי ותמרה ארדה
מוסיקה מקורית ועריכה מוסיקלית: דידי ארז
עיצוב ארט ותלבושות: אנה וייסמן
עיצוב תאורה: דני פישוף

דצמבר

Home solo, joni, 6.12, מרכז ז'ראר בכר

במסגרת פסטיבל מחול שלם
מנהלים אמנותיים: רובי אדלמן, עפרה אידל
כוריאוגרפיה וביצוע: עידן שרעבי

טאראב, 6.12, מרכז ז'ראר בכר

במסגרת פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה וביצוע: שירי קפואנו (קוונץ)
וצביקה היזיקיאס
מוסיקה: עמית חי כהן

AFTER PARTY, 6.12, מרכז ז'ראר בכר

במסגרת פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: סמדר גושן
רקדנים: איה שטייגמן, אדר ריקליס, עדי פלד
ושני תמרי

Dive, 6.12, מרכז ז'ראר בכר

במסגרת פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: גיל קרר וענת רחל צדרבאום
רקדנים: גיל קרר
מוסיקה: ג'ואנה ברמלי

חתיכת יצירע, 6.12, מרכז ז'ראר בכר

במסגרת פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: טניה פלנזר
רקדנים: מיכל גיל, טניה פלנזר

Groping in the Dark, 6.12, מרכז ז'ראר בכר

במסגרת פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה וביצוע: מיה יוגל
מוסיקה: מיה יוגל ונדב גרבר

RiffRaff, 6.12, מרכז ז'ראר בכר

במסגרת פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה וביצוע: מיה שטרן
מוסיקה: דידי ארז

רצועות, 6.12, מרכז ז'ראר בכר

במסגרת פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: אייר בלומברג
רקדנים: טלי מרקוב, יוליה קראוס דייבק, אייר
בלומברג
מוסיקה: אהד פישוף
תלבושות: ענבר קמפ

כוח עליון, 7.12, אולם הקרנף

במסגרת פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: עפרה אידל
רקדניות: דניאל שופרא ועפרה אידל
מוסיקה: רמי טרייסטמן

שבור בסדר שבור בסדר, 8.12, אולם הקרנף

במסגרת פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה וביצוע: מיכל מועלם וג'יאנאלברטו
דה פיליפיס

קטע קיר, 8.12, אולם הקרנף

במסגרת פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: דפנה הורנצ'יק
רקדנים: עדי אלזם, הילה זוהר, אלון ברכה,
מעין חורש, ענת עמרני ומיכל טישלר

חוליות, 8.12, אולם הקרנף

במסגרת פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: מרים אנגל
רקדנים: מרים אנגל וסרגיי שאמוטה

Off-line, 8.12, אולם הקרנף

במסגרת פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: נדר רוסנו
רקדנים: נדר רוסנו, עדי וינברג
מוסיקה: עומר סיגלר, נדר רוסנו

poly mix, 11.12, תיאטרון תמונע

קבוצת מחול דנה רוטנברג
כוריאוגרפיה: דנה רוטנברג
רקדנים: אופיר יודילביץ', אורי שפיר,
שקד דגן
מוסיקה: י.ס. באך

TOMA & TOMA, 22.12, אולם הירש, בית

שמואל ירושלים
להקת: FLAMENCO NATURAL
כוריאוגרפיה, ריקוד וניהול אמנותי: שרון שגיא
רקדניות הלהקה: שרון רמתי, מאיה כהן,
שרון קמחי, ירדן עמיר, ענבל דריקס
מוסיקאים ושותפים ליצירה:
יהודה שויקי, יעל הורביץ, אופיר עתר,
חגי לשם ומוי נתנזון
רקדנית אורחת מספרד: BELEN MAYA
נגנים אורחים: ששון לוי, עידן בלס
תאורה והגברה: שולי עודד

רגעים, 18.12, פסטיבל הולגאב

להקה: להקת המחול האתיופית ביתא
כוריאוגרפיה: צביקה היזיקיאס
רקדנים: מזל דמוזה, חני דוד, צביקה היזיקיאס,
מוריה אברהם, נועה סלוצקי
עיצוב תלבושות: בית הספר לעיצוב של רקפת
לוי

העבודה של חופש, 30.12, מרכז סוזן דלל

כוריאוגרפיה: שרון אייל
רקדנים: רייצ'ל אוסבורן, שחר בנימיני,
שני גרפינקל, מתן דוד, רבקה היטינג,
עדי זלטיין, דאג לת'רן, יערה מוזס, ארי נקמורה,
סתין סטרוז, בובי סמית', אורי משה עופרי,
איאן רובינסון

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





Swan Lake by Raimund Hoghe, photo: Rosa-Frank

אגם הברבורים מאת ריימונד הוק, צילום: רוזה-פרנק

מונפליייה, כלומר, מונטאנרי, יולי 2011

גבי אלדור

אירחו מזנון מרוקני. באופרה הישנה העלה ערב של זמרי קברט אהובים וזקנים ממרוקו. הקהל שר ובכה והיה מאושר.

בעונת 1996 החזיר את ראשי המחול הפוסט-מודרני השכוחים למרכז הבמה. בחללים מפתיעים, במבואות של בנייני ציבור, ניסו רקדני להקה בשם Le Quartour Albrecht Knust לשחזר את הריקודים של איבון ריינר (Rainer), המהפכנית של שנות ה-60, שמעולה לא הפסיקה לנסות. — Continuous Project Altered Daily וטריי A נרקדו ברחבי העיר.

הוא אירגן דרשיח מדהים בין סטיב פקסטון (Paxton) לבין ריינה, שגם הקרינה את סרטיה. הוא הזמין את פקסטון ואת ליזה גלסון לערב שלם

מונטאנרי החזיר את מוריס בז'אר (Bejart) למונפלייה ב-1994, לאחר שכל צרפת ורוב העולם הפנו לו את גבם. זאת היתה שיבה רבת משמעות, "שובו של האב", המחילה הגדולה. במשך שבועיים העלה בז'אר מופעים ברחבי העיר, חזר אל הקהל שלו והחזיר לו.

בפסטיבל של 1992 הוקדשו הדיונים ל"קולה של האשה המרוקנית". גם לקולה של האשה המושקת. מונטאנרי בחר סרטים שאיש לא הקרין קודם, אירגן דיונים וסמינרים עם טובי המרצים בגנים ובכיכרות קטנות, שהיו פתוחים לקהל. האכסדראות המפוארות של הבניין הישן, המעוטר בפרסקות של מלאכים ופסלי אלים,

ז'אן פול מונטאנרי (Jean Paul Montanari) הוא המנהל של פסטיבל מונפלייה, אולי פסטיבל המחול הטוב ביותר באירופה. יצירות טובות עולות במופעי בכורה גם במקומות אחרים באירופה בחודשי הקיץ, אבל לפסטיבל מונפלייה יש איכות נוספת, שעומדת בבסיס עבודתו, ואולי אף בבסיס קיומו, של מונטאנרי. זה 33 שנה מצליח המנהל המופלא לטעון מחדש את אוסף העבודות של הפסטיבל בהיבט מוסרי-חברתי: הוא תמיד מכריע בעד יוצרים שאינם בהכרח במרכז הקונסנזוס, אם מפני שהם "מי שהיו" או נשכחו מבחינת התוקף המידי שלהם, אם מכיוון שהם חסרי זהות, נדחים פוליטית או מגדרית, אחרים מבכל בחינה שהיא. היוצרים שלו הם תמיד בעלי כישרון, פורצי דרך, אמנים.

של אימפרוביזציה, שהותיר את הקהל על רגליו, שואג בהתלהבות. והוא לא נתן לדומיניק בגואה חברו למות, ושב והעלה את הריקודים שלו.

בפסטיבל האחרון הזמין את ריימונד הוך (Raimund Hoghe) להיות המארח הרשמי, זה שמזמין אמנים ומראה מה שהוא אוהב, במסגרת "ימים של דלת פתוחה בתוך בית המלאכה של היצירה שלי". בחצר ה"אגורה" הריקה, המעוטרת שורת קשתות, יצר הוך בערב מתמשך אחד את *אחר צהריים של ריימונד ה'* , מופע חד-פעמי. מי שהיה מוכן לכך נשאב לתוך עולם של שקט, של מדיטציה, של פרטים המקבלים מעמד של חד-פעמיות, כמעט קדושה של פולחן זן.

צריך לקחת מעט מהאומץ של מונטנארי עצמו ולהקדים ולומר שהוך הוא אמן גדול, גם אם גיבן. הוא נמוך קומה, ראשו יפה והוא מתעסק בתמציות של התרבות – אולי נוגע בלבן של היצירות הגדולות והידועות ביותר, *אגם הברבורים*, *פולחן האביב*, *אחר צהריים של פאון*, שנדמה שלעולם לא ייפסק העניין בה ובמי שיצר אותה, ואצלב ניז'ינסקי. הוך כאילו מגיש לנו בידיים הועדות את הלב החי של היצירה. מה אנחנו זוכרים מאגם הברבורים, אם לא את רפרוף הזרועות הכנפיים, את טיפוף רגליה של אודט, את האהבה הגורלית, את חוסר היכולת שלה להתממש?

הוך מקים את היצירה מחדש מאבני הבניין היסודיות שלה, עם התוספת הייחודית שלו-עצמו: מה זה לאהוב גיבן, איך החטוטרת הופכת לחפץ כמעט מקודש, יצוק בגבס, עד כמה הכוריאוגרפיה היא תוספת? קוביות קרח שמונחות בין שני גופים חמים נמסות, כדי לשאול עד כמה הקרבה מסוכנת – מה נמס באותו רגע מרטיט, הקרבה? האפשרות לקרבה? הריחוק?

טיפוף הבהונות של הבלרינה הוא סימן. הוא יכול להישמע גם כשהיא שוכבת. הבלרינה, בשמלת ברבור שחור, לרגע באמת משחזרת את הריקוד כשהיא על רגליה, אבל במשנהו היא חוזרת עליו במצב של חוסר תנועה, על כיסא, או שרועה על הקרקע. *אחר צהריים של ריימונד ה'* , אורנלה בלסטרה הנפלאה רקדה בתוך אחת הקשתות. היא נראתה כדמות כמעט דו-ממדית, אודט המרימה את זרועותיה שוב ושוב בתחינה בעיני רוחו של זיגפריד האוהב, הבודני.

חלק מהיצירה היו חפצים מיניאטוריים, שבהם אפשר להתבונן בהליכה לאורך החומות עם זכוכית מגדלת. זהו המוטו של הוך – הגדלה והקטנה של הפרט המשמעותי ביצירה ומיקוד, שהוא הרבה מעבר לנוסטלגיה. הוך הופך את

הנוסטלגיה ליצירת אמנות אישית מאוד. אנחנו חולקים רגע חד-פעמי, אמר הוך על יצירתו, שלא צולמה ומשתתפיה לא קיימו חזרות. כל הנוכחים חוו את הרגע המאגי של מפגש ראשוני בין הצופה לאמן שעל הבמה.

השנה אירח ריימונד הוך את מריל טנקארד, רקדנית וכוריאוגרפית אוסטרלית המוכרת לקהל הישראלי מהקטע הידוע כל כך של פינה באוש, היצירה שבה כעשרים גברים מרעיפים "תשומת לב" על אשה אחת במשך כמעט רבע שעה, הרעפה שהופכת את המגעים הנעימים למדי לסיוט מתמשך. מריל טנקארד רקדה שנים רבות בלהקה של באוש, ואחר כך הקימה להקה משלה במלבורן שעמה גם ביקרה בארץ.



אגם הברבורים מאת ריימונד הוך, צילום: רוזה-פרנק
Swan Lake by Raimund Hoghe, photo: Rosa-Frank

טנקארד הגיעה עם רקדן המבצע מחול נסער, שעליו הולבשה המוסיקה של *פולחן האביב*, התואמת להפליא את הייאוש, העוצמה וההקרבה של המחול המקורי. כל זה על רקע של עבודת וידיאו מאת רג'יס לאנסאק (Regis Lansac), עשירה וכמעט דתית בדימויים שלה.

הוך גם הזמין את טנקארד להקרין סרט שבחרה להקרנות של אחר צהריים. היא בחרה *במלום רוקד*, בעקבותיה של פינה באוש – הסרט החדש שצולם עוד לפני מותה של באוש, המתאר את יצירת *קונטקטוהף* בביצוע בני נוער, בין גיל 14 לגיל 19, אחרי שסרט דומה נערך עם אנשים

בשנות ה-60 לחייהם. בסרט, שבו בני נוער חסרי כל ניסיון בריקוד מתאמנים ביחסים, מאששות היוצרות אנה לינזל וריינר הופמן את האמונה העמוקה של באוש שהחיפוש אחר אהבה – עם כל הפחדים, החששות והתקוות הנלווים אליו – הוא מה שמניע בני אדם.

עבודתו החדשה של חופש שכטר עטופה בשכבות סאונד המאיצות את הדופק. הלהקה על הבמה צעירה, הרקדנים וירטואוזים, אבל גם הם נעים בשפיפה, צעדיהם קטנים וצפופים והם מתגודדים כמי שחייהם יצאו מזמן משליטתם. אין זה מופע רוק של מנצחים, כמו בעבודה קודמת של שכטר, *Political Mother*, אלא יותר קינה נועמת, פראית, על דיכוי ועל מחיקת הפרט. לכן הקהל הרב שגדש את זירת המופע – על הבמה הענקית היו מלבד הרקדנים 24 נגנים שהפיקו סאונד רב עוצמה – לא רקד כמו במופעים דומים. הקצב לא הספיק כדי להתעלם מהצער וממסקנות אחרות שמעלה המחול הקבוצתי הזה, שבו כוחות המלחמה נלעגים והאנשים הם עדר טועה.

באחר הצהריים האחרון של הפסטיבל, בדיוק לפני המופע של שכטר, הגיע תורו של מונטנארי עצמו להראות את הבחירה שלו ל"הצגה היומית". הוא בחר בסרט שביים טוד בראונינג בשנת 1932, בשם *Freaks – התהלוכה המפלצתית*. הסרט מתאר אנשים המוצגים בקרקס בגלל עיוותים גופניים קשים בגופם, אבל המצלמה הופכת את היצורים הנלעגים לגיבורים, אלו שנלחמים לא רק על חייהם, אלא גם על אמת, על צדק ועל האהבה.

צריך אומץ לב ונחישות כדי להראות היום את היריד האנושי המקברי הזה – תאומות סיאמיות, אדם חסר גפיים שכולו רק ראש וגו, גמדים, עיוותים שהיום כמעט אין סיכוי לפגוש. וכל אלה הם בני אדם, שחיים וצוחקים ומתפרנסים ובעיקר אוהבים. הסרט הזה הוא מחילה לאנושות על שלא יצאה מושלמת, דמויות אלוהים כפי שהיתה רוצה לדמות את עצמה. לא רואים עלינו, אומר הבמאי, אבל כולנו מוזרים. החטוטרת לפעמים נסתרת מן העין.

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

all the teachers who taught theory in the seminar, Eshkol designated the text, written in German, exclusively to Rössler. In the text Eshkol formulates in a very 'virginal' and exciting manner her desire to dance. She also describes for the first time the important element characterizing her artistic work – the fact that movement is an idea in itself, not expressing a separate subject from the body.

"My goal"¹⁰

"I want to dance, dance, dance forever and continue dancing.

"How to dance?"

"I want to dance amazingly beautiful. I want nothing to block my body and to be able to create any subtle expression of mood, color or idea. I want my body to be a refined and perfect instrument.

"Where to dance?"

"Once I thought that I would be able to create big things, i.e. that I could concentrate the most essential in things to the point that they would unite into one element in a way that it could exist only that way and no other, for example: soil, winds, sun. However, I realized that I could not do it, that I was not such a genius. Therefore I would like to dance with a big ballet ensemble directed by a genius.

"In art it is very difficult to draw the line between the idea and the material. The movement within the dance – which is its material – is generated by the idea. But there is something else here: the recognition of the external world which turns into a movement (but this can only be done by a genius, and in order to be that way one needs to be born a genius). I would call it the World of Idea. The world of movement is performed with ultimate love and understanding. I would like to penetrate into the world of movement. I aspired to be a dancer!!!

"Why do I desire to be a dancer!?"

"a. I myself do not know.

"b. Something within me urges, pressures, brews and pounds giving me no rest, but when I dance I become calm, or better said, then I have the feeling that I could attain calmness.

"c. Because I want to become famous. Not only because of the desire to boast, but also because I do not want to settle for only few people, but in order to get acquainted with more and more human being, in order to live their lives, and to be involved in them. I would like to expand to all expanses – the entire world – and to taste from everything. However, if this is impossible, I want at least others to experience me. Fame enables that.

?How will I achieve it?

"I would like to practice technique for 8 hours. "Good God – if only all that were possible!!!"

Against the development of modern dance in Israel, which was influenced by Expressive Dance, it is this text, written by Eshkol in 1944, that stands out as the first text that appeared in the country expressing abstract thinking about dance. Nevertheless, it is no coincidence that Eshkol, of all people, who was Rössler's student, writes this way. Rössler, who was very much affected by Palucca, and being inspired by her, developed an abstract approach to dancing and implemented this approach mainly in her methodology, but not in her dances. Eshkol, Rössler's gifted student, took the abstract thinking of dance one step forward. Contrary to Rössler she implemented it also in her dances.

Summary

The letters of Kafka, Palucca and Eshkol illuminate from various angles Rössler's unique figure. Each projector shows part of her figure leaving a part thereof in the shade. Rössler, whose character and personality are being revealed, leaves some question marks about the relationships she had with these people. The only thing that becomes clear after reading them is that Rössler was a special figure, who experienced an impossible love, was a gifted teacher and knew how to forgive anyone who had hurt her.

Bibliography

Diamant, Kathi. *Kafka's Last Love the Mystery of Dora Diamant*. New York: Basic Book, 2003.

Erdmann-Rajski, Katja. *Gret Palucca*. Zurich: Georg Olms Verlag, 2000.

Eshel, Ruth. *Dancing with the Dream*. The development of artistic dance in Israel 1920-1964. Tel-Aviv: Sifriyat Ha'poalim and the Dance Library in Israel, 1991 [Hebrew]

Hoffman, Martha. *Dina and the Poet*. Translation: Joseph Liechtenbaum. Tel Aviv: Masada, 1942. [Hebrew]

Kafka, Franz. *Letters to Friends, Family and Editors*. New York: Schocken, 1978.

Karina, Lilian & Marion, Kant. *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*. New York: Bergham Books, 2004.

Murry, Nicholas. *Franz Kafka Biography*. Translation: Dafna Rozenblit. Tel-Aviv: Resling, 2011. [Hebrew]

Toepfer, Karl. *Empire of Ecstasy, Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*. Berkeley: U of California P, 1998.

Notes

¹ Rössler was married for a short period of time to Hans Wiener whom she met on board of the ship when she immigrated to the country. However, since Rössler did not want any children they separated. An interview with Yalta Bone (Tehila Rössler file, Dance archive, Beit Ariela).

² The current letter is a translation a copy of the original letter written in German, which exists at the Beit Ariela archive in Rössler's file. An additional Hebrew translation exists in the book, *The girl and the Poet* (Hoffman 1942). Another translation into English appears in, Frank Kafka: *Letters to Friends, Family and Editors* (1978) translated by Robert and Karla Winston.

³ Tehila Rössler's pet name

⁴ According to Katty Diamant, Rössler is the first person Kafka told about his relationships with Dora.

⁵ Continuation of the letter from the previous passage.

⁶ In this passage Kafka is making a pun between the word Schaale with double A, which means in Yiddish "Question", and the word Schale (with one A) which means in German a peel, a bowl or a jar. Later on he uses the word Vase.

⁷ The letter Palucca wrote to Rössler was translated by Eli Rotman. Besides it there are 2 additional letters from that same period (Tehila Rössler's file, the dance archive at Beit Ariela).

⁸ See interviews of Zack' Bonneh and Gwili (in Tehila Rössler's file, the dance archive at Beit Ariela).

⁹ According to the researcher Karl Toepfer, Palucca was the most abstract artist among the expressive dance artists. To elaborate on this subject see (Toepfer, p. 188).

¹⁰ The first year final test is written in German, translated by Eli Rotman (Tehila Rössler's file, the dance archive, Beit Ariela).

Yonat Rotman, graduate of Mateh Asher Dance School, graduated with distinction her M.A degree in Theatre at the University of Tel-Aviv where she is currently writing her Doctorate Dissertation engaging in Dance in Israel. Rotman is coordinating the dance stream at the Amakim-Tabor school, teaches theory at the dancers' training workshop at Ga'aton and serves as the dance instruction coordinator at the Settlement Education Administration.

growing here in all the houses. Each time she comes to me she wants to take it. She claims that she wants to watch the bird's nest located in our balcony, she pushes herself in and immediately after standing next to the table she reaches for the vase and without much frills she declares, without interpretations and always very severely: The vase! The vase! She does it relying on her ancient right, that the world belongs to her, so why not the vase as well? And the vase probably fears the cruel child's hands, though it must not be afraid, I will always protect it and I will never give it away.

"Please give my regards to all my friends from the hostel, particularly to Biyova. I would have written to her a long time ago if it had not been for my insistence to reply thankfully for her beautiful Hebrew in Hebrew as well, though less beautiful than hers, if I were able to pull myself together from the tension I presently feel for the effort of writing in Hebrew.

"All my relatives as well send you their regards, and particularly the children. When your letter arrived at noon Felix and Gerti argued about who had the right to be the first to read your letter. It was hard to decide. In favor of Felix stood his senior age and the fact that he was the one to bring the letter from the postman. Gerti, on the other hand, claimed that her friendship with you was tighter than Felix's. Too bad, at the end the decision was made as result of using force and Gerti twisted her mouth...

"Have you already heard Grieg? This is actually the last clear memory I have of you; when the piano is being played and you are standing there, taking a bow, a little wet from the rain, humble before the music. I wish that you would always be capable of such posture! All the best! Yours, K".

About a month and a half after Rössler received the letter Kafka moved to Berlin to live with his sweetheart Dora. During this period he continued meeting with Rössler from time to time under Dora's supervision. Rössler, who came to terms with his choice, continued admiring him and went on inquiring how he was, writing him letters also when his condition deteriorated and he moved to a sanatorium near Vienna for treatment. During that year when she accompanied Kafka from afar until his death in June 1924, her desire to study dancing became more acute, and she began taking dancing lessons seriously.

The book "The poet and the Girl", in which the relationship between Rössler and Kafka is described, ends one day after Kafka's death. On that day, out of the sense of grief the girl was

feeling, her body awakens to dance. This awakening process described in a mythic manner, occurs under the inspiration of Kafka's commands to Rössler to continue dancing as it appears in the last sentence he wrote to her in the letter (Hoffman 1943, pp. 92-93).

After a year, in 1925 Rössler began studying dance professionally, and at the end of the 1920s she was admitted to Palucca's famous school.

Palucca's letter to Tehila Rössler

"I'm very happy after having received the message. Oh, Tile, this is indeed too beautiful... on 10.⁸ I'm going for one day to Dresden (the knee is in a worse condition)...I would willingly speak more with you. Take a day of rest.... Yours Palucca".⁹

This is how, in a short letter from the early 30s (not all of which could be translated, due to unclear handwriting) Palucca wrote to Rössler. The letter and the testimonies of her relatives indicate the warm and close relationships between the two⁸. Palucca was a choreographer, a dancer and an important teacher in Germany, belonging to the Impressive Dance stream. Palucca had special relationships with Rössler, she appointed her as a senior teacher and the director of her school in 1930. Rössler had served in this role for three years until 1933 (the year of the Nazi rise in Germany) and then was fired by Palucca with the rest of the Jews working with Palucca. In this part of the article I will introduce the "non-innocent" history underlying the innocent letter, in which Palucca reveals fondness and love towards her Jewish school director.

This history is being revealed in current studies and primarily in Lilian Karina & Marion Kant's study (Lilian Karina & Marion Kant, 2003). Their research presents the collaboration prominent creators in the field of dance had, among them Palucca, Rudolf Laban and Mary Wigman, with the Nazi party. The collaboration began already in 1933. These creators, although banned by the Nazis in the late 30s, collaborated with them massively for three to six years.

According to Karina and Kant, of all the fields of art, the leading dance creators were the most prominent ones to collaborate with the Nazi party, (excluding very few, such as Kurt Jooss), some had done it for several years, others continued doing so throughout the Nazi regime. In these years they were granted artistic and financial support and refrained from expressing any moral sense towards their "non Aryan" colleagues. In their study Karina and Kant empha-

size that these creators received the orders for the deportation of all non-Aryan citizens without protest and any attempt to lend a hand. In cooperating with the Nazi party they agreed to accept the Nazi ideology, which distinguished between pure Aryan Art and degenerating art. Furthermore they adopted the racial theory which found expression in their school curriculum. According to the researchers, they "had taken Nazism upon themselves long before the authorities decided what it meant" (Karina & Kant, 2003, p. 110).

Among the many examples that prove their arguments, they bring Palucca's case in which Rössler is also involved and it is also introduced in the book about Palucca (Erdmann-Rajski, 2000). According to Erdmann-Rajski, author of the book about Palucca, during the years 1930-1933 (the years Rössler was appointed as her school director) Palucca was at the peak of her fame. Palucca received many work and performance offers, and her school's activity volume increased immensely; she even opened a school branch in Stuttgart (Erdmann-Rajski, 2000, p. 241). It was very important to Palucca to maintain her senior status as one of the leading creators and teachers in Germany. In order to maintain her status she joined in 1933, together with Wigman and other artists the school union – NS – Kulturgemeinde, as well as the Kampfbund. Upon joining these associations they had to sign that they would maintain the "Aryan standards" at their school. One of the meanings of maintaining the "Aryan standards" was the deportation of all the non-Aryan employees working at their school and their dance troupes. The researchers claim that the deportation of Jews (including Rössler) by Palucca and Wigman, instantaneously, was not absolutely necessary. That is because Goebbels racial rules had not yet been put into effect at that very and gave solo and group dance performances with her various students. Rössler was famous primarily as a teacher. Her lessons were influenced by Palucca and following her footsteps she developed an abstract approach⁹ to Dance Studies. In her lessons she created an integration between improvisation exercises and technique and built a methodology for technique and composition studies.

Noa Eshkol writes to Tehila Rössler

In 1943 Rössler established a teachers' seminar in her school, with Noa Eshkol attending its first class. The text introduced here was written by Eshkol in the seminar's first-year final exam. Of

Three letters to Tehila Rössler

Yonat Rotman

Tehila Rössler (1907-1959) was one of the important and intriguing women who established Artistic Dance in Israel in the 1930s. She emigrated from Berlin to the country in 1933 where she became famous mainly as a teacher of expressive dance (Ausdruckstanz) (Eshel, 1991, page 34). Rössler did not raise a family, she dedicated her life to dancing; the career she preferred to raising a family.¹ Rössler never attained extensive fame, since she died of an illness at a young age (51) in 1959. Only few admiring students and a few relatives attended her last journey. According to her relatives and students, she was an amazing woman, intellectual and sensitive, who knew how to instill the love of dancing to her students' hearts. I will present her figure in an unusual manner, via three letters written to her by three well-known people: The author Franz Kafka, whom she met at The Jewish Home in Moritz in 1923; Gret Palucca, her admired teacher in Germany, and Noa Eshkol, her student at the first class of the teachers' seminar she established. Explanations and historical background are introduced along with the letters, indicating Rössler's relationships with the writers.

I am dedicating this article to my beloved father, Arie Rothman of blessed memory, and to my uncle Eli Rothman, may he live long, who has translated the letters from German into Hebrew. I thank Ya'acov Zack, Rössler's cousin and Yalta Bone her niece and student, who threw light on her figure and gave their consent to publishing the letters. And also to Doris Etzioni who has translated for me several texts from German.

Kafka's letter to Tehila Rössler²

"My dear Tile³, the post office has mixed up your letters! The second one arrived at noon, while the first arrived later in the evening. I received the evening letter while standing at the sea shore. Dora was present, and I was precisely after a short reading in Hebrew. After a long time, the sun was shining again in the afternoon; let's

hope it will last long. The children were noisy. I could not return to my beach shelter because my brother-in-law was treating a football player's injured leg. Therefore I read your letter standing up, while Felix was trying to shoot the ball above me, around me and through me in order to hit the pole standing behind me, nevertheless, I felt relaxed when reading your letter. I was glad that you missed us, but I was also pleased, because according to my present feeling, by travelling away from here you did not miss as much as you thought..."

This is how Kafka begins his letter to Rössler, whom he met in the summer of 1923 at the Berlin Jewish people homes' vacation camp at M ritz on the Baltic Sea. Rössler, who was 16, fell in love with Kafka. From the letter it appears that Kafka was probably aware of Rössler's love, and on his part offered her his friendship. The bond between Kafka and Rössler had more significance in Rössler's eyes and less in Kafka's, who met at that same summer camp his last mistress, Dora Diamant (Diamant was Kafka's spouse, with whom he lived the last year of his life until 3.6.1924).

Rössler arrived at the Jewish children's home at M ritz as a volunteer just like Dora. She met Kafka, who was staying at the time at his sister's house in M ritz near the shore where the home was located, even before Dora. In Martha Hoffman's book the poet and the girl – based on conversations she held with Rössler about her relationship with Kafka – the author describes the many profound and intimate conversations Rössler and Kafka held in the summer camp near the sea shore (Hoffman 1943). To Rössler's regret she had to leave the home earlier than anticipated and return to her home in Berlin, where she received the letter from Kafka. The day she left, which was a cold wet day, she came to meet Kafka who was staying at the time at the Hotel's lobby. She gave him a vase as a token of thanks for the red jar he had bought her a few days earlier (Murry 2011, page 298). At the end of the letter that he sent her he mentioned that moment and also wrote how he was guarding the vase. He also wrote her about his desire to relocate to Berlin, and the

rapprochement in his relationships with Dora.⁴ Rössler, who was, as mentioned, in love with Kafka felt hurt and broke down after reading the letter (Diamant 2003, p. 41).

"...I no longer enjoy myself here as before, I am not quite sure whether it is due to my personal fatigue, lack of sleep or headaches. But why, have they been fewer than now? Maybe I should not stay too long in one place; there are people who can internalize the sense of home only when they are travelling.

"After all, everything remained as it was, all the people at the hostel are closer to my heart than I can admit to them, particularly Dora, whom I spent most of the time with; what a terrific person. However, regarding the hostel, as such it is no longer as impressive as before. A simple matter, visible to everyone, has affected it a little, and other petty but undisclosed matters continued affecting it. As a guest and a foreigner, particularly a tired guest, I am unable to express or clarify things to myself, and therefore I am going away. So far I have been there each evening, but today, although it is Friday night, I am afraid I won't be going there!

"I am not entirely displeased that my sister has decided (her husband came to fetch her from here) to leave not on the 10th but a few days earlier, and I decided, despite it being more comfortable and cheaper here – I do not want to stay here alone – to join them and to travel with them to Berlin. If I am not too tired, I will stay a day or two and then for sure I will see you. However even if I did not stay, but continued travelling immediately to my parents at Marienbad (and later continued travelling for a day to Carlsbad, and instead of meeting Tile I would unfortunately meet only my manager), we would meet soon, because I hope to come to Berlin again.

"I had a visit here lately; a friend of mine, the Palestinian whom I told you about. She arrived at the same time Frida arrived, they have known each other before, and she resided at the hostel. The visit was short, barely a day, but she left behind her a sense of encouragement, thanks to her self-confidence and her joyous spirit. You should introduce her once to Berlin.

"It is nice that you write 'Schaale' (a bowl, the translator's note – A.R.), exactly as I believe one means by the word 'question'. Well, the Schale⁶ would like to address a question to you, which is as follows: you, Tile, when will you finally break me? Because I must sometimes struggle over the vase you have given me with Cristal, our bartender's daughter, who is three years old, one of those red-cheeked flowers with white skin

Table of Contents

On the cover: *Klara* by Yoram Karmi
The Jerusalem Ballet
Dancers: Nadya Timofeyeva
Photographer: Rivka Nathan-Kovalsky

Dance Today (Mahol Akhshav)

The Dance Magazine of Israel,
Issue no. 21, December 2011

Editor: Dr. Ruth Eshel
Eshel.ruth@gmail.com

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

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

Sales: Tmuna Theatre box office,

Tel: 03-562946

Sales for institutes: Dganit@tmu-na.org.il

Published with the assistance of:



מועצת הפיס
לחברות ולאמנות



משרד
התרבות
והספורט

The editors are not responsible for the
advertisements' content

© All rights reserved
ISSN 1565-1568

Editors' Note | 1

Creativity – Thoughts about the historical-cultural contexts
of a frequently mentioned notion | Moshe Zuckerman **3**

Reflections of training dancers for creativity | Dan Ronen **7**

IntimaDance 2011, Tmuna Theatre – Creators write | Hillel Kogan,
Leo Lerus, Shir Medvetzky, Dina Ziv, Dafi Altebab and Irad Mazliah **9**

Acceding to ignorance: creation processes in dance
According to Zen | Einav Rosenblit **14**

A single dance versus the environment | Anat Shamgar **18**

"Art as Life" – in a creation *With Subtitles* | Ronit Ziv **23**

Creativity in the religious sector – Orot College | Talia Perlshtein **26**

Thought and reflections in the creation process of *Gila* | Galit Liss **31**

What do we teach when we teach dancing?
And What about contact-improvisation? | Arye Bursztyn **34**

Thought about guidance in composition class – an interview
with Yael Venetzia | Efrat Mazor & Yael Venetzia **38**

Every lesson must be an experience, as if there isn't
going to be another lesson – an interview with
Ariela Peled | Varda Zehavi-Lamberski and Henia Rottenberg **41**

The total of the expanse exceeds the sum of its parts –
On *Field 21* by Ohad Naharin and the members of
Batsheva Dance Company | Einav Katan **44**

Three letters to Tehila Rössler | Yonat Rotman **48**

Akim Lvovich Volinsky | Liora Bing-Heidecker **52**

Tiptoes | Akim Lvovich Volinsky **53**

Portrait: Rodika Foigelman – a dance
accompanying pianist | Sharon Tourel **55**

"The fact that I dared perform" - Conversation with
Rachel Milshtein, pioneer of belly dance in Israel | Yael Mero **56**

Book review: The growth of the Folkdance
Movement in Israel | Yizraela Cahana **60**

Premieres June 2011 – December 2011 | Edited by Adva Keidar **61**

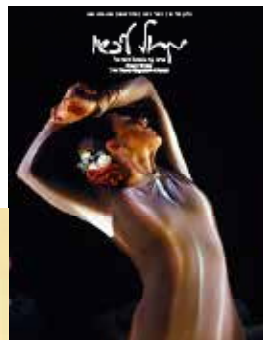
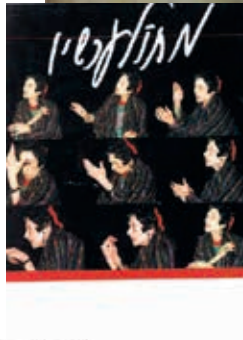
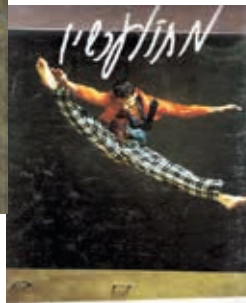
Montpellier, that is to say, Montanari – July 2011 | Gaby Aldor **67**

Three letters to Tehila Rössler | Yonat Rotman
(Translated into English by Daphne Brill) **71**

Table of Contents (English) **72**

שקול אשיל

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
 The Dance Magazine of Israel



כתב עת בעריכת ד"ר רות אשל
 מחיר הגיליון 45 ש"ח
 לרכישה: באמצעות כרטיס אשראי
 בקופת תיאטרון תמונע,
 טלפון: 03-5629462
 למוסדות: נא לפנות לדגנית
 בתיאטרון תמונע
 לפרטים נוספים:
eshel.ruth@gmail.com



משרד
 התרבות
 והספורט



מועצת הפיס
 לתרבות ולאמנות

שנת השפן | בכורה בקליפה
אדומה | אפרת רובין ואסנת ולד



ג' 14.2, ב' 20.2 | תיאטרון קליפה,
הרכבת 38, ת"א | 03-6879219

yossioded.com ANIMAL LOST
מאת יוסי ברג ועודד גרף



ה' 9.2, 20:30 | תיאטרון ענבל,
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

קולנוע אמריקאי
מאת נדין בומר להקת מחול אנימטו



א' 5.2, 21:00
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

פסטיבל מחול שלם 2011
עבודות נבחרות



ש' 4.2, 21:00 | תיאטרון ענבל,
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

הנסיך המאושר
מאת סאלי אן פרידלנד



ש' 25.2, 11:30 | אולם רקנטי
במוזיאון ת"א | 03-6077020

MAD SIREN
מאת עידן כהן



א' 19.2, ב' 30.4, א' 20.5 | 21:00
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

פולחן האביב | במסגרת קליפה
אדומה | מאת הלל קוגן



ש' 18.2, א' 19.2 | תיאטרון קליפה,
הרכבת 38, ת"א | 03-6879219

TOP GUN | במסגרת קליפה
אדומה | מאת מיכל הרמן



ש' 18.2, א' 19.2 | תיאטרון קליפה,
הרכבת 38, ת"א | 03-6879219

החלום הוא צייר גדול
מאת קבוצת המחול נעה דר



14.3, היכל תרבות כפ"ס | 09-7640810
26.5, סוזן דלל ת"א | 03-5105656

YouMake, ReMake #2
פרויקט יוטיוב של רננה רז



ד' 29.2, ד' 28.3, ג' 16.5-15 | 21:00
בית מיומנה, יפו | 1599555155

סוף סופה בוא
מאת יסמין גודר



ד' 29.2, ש' 28.4, ג' 5.6 | 21:00
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

FOOT-HAND-MOUTH-DIS-EASE
מאת סאלי אן פרידלנד



ש' 25.2, 21:00 | התיבה יפו,
03-6879219 | 052-5689351

אוהבים אש
מאת יסמין גודר



ו' 27.4, 21:00
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

מנימישן
מאת נדין בומר להקת מחול אנימטו



ג' 17.4, 21:00
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

משחקי ילדים
מאת קבוצת המחול נעה דר



ש' 24.3, 11:30
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

פדורה ואחרים | אלעד שכטר
מארח את תמי ורונן יצחקי



ו' 23.3, 13:00 | בפסטיבל אומנויות
ז'ראר בכר, י"ם | כרטיסים במקום