

התאורכה

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel





לחיקת מריה קונג, צילום: גדי דגן

יומני מחול

אתר המחול של רות אשל

האתר יומני מחול הוא מאגר ידע למחקרים ולמאמרים איכותיים על מחול בכלל, ועל מחול בישראל בפרט. הוא משמש אכסניה לכתבי העת שנתון מחול בישראל (1975-1990) בעריכת גיורא מנור, רבעון מחול בישראל (1992-2000) בעריכת גיורא מנור ורות אשל, מחול עכשיו - כתב עת למחול (2003 ואילך) בעריכת רות אשל, וכן לספרים, לתיעוד ולביקורת.

israeldance-diaries.co.il

דבר העורכת

גיליון 22 של *מחול עכשיו* כולל מגוון נושאים עשיר ופותח כמה חלונות להתבוננות על מחול ולחשיבה עליו. סוגיות במחול מתייחס בעיקרו להיבטים שונים של המחול העכשווי ומשקף את יכולתו של המחול להשתנות ולהתחדש, מתוך שיתוף פעולה עם אמנויות אחרות. מחול בישראל – ניתוח יצירות מתמקד בעבודות של יוצרים ישראלים. חלק מהיצירות מנותחות על ידי חוקרים תיאורטיקנים ובו זמנית נשמע קולם של היוצרים עצמם או של אנשים שהיו שותפים לתהליך היצירה. באופן זה מוארת היצירה מכמה כיוונים ומתקבלת התבוננות רחבה, מעמיקה ומרתקת. לאחרונה הועלו בישראל שתי יצירות בלט (*היקריזאטו* בבלט הישראלי ו*קלרה* בבלט ירושלים), שיצרו כוריאוגרפים המזוהים עם המחול העכשווי. חלון אפרופו בלט פותח צוהר למפגש בין הכוריאוגרף לרקדני הבלט, מביא את קולם של הכוריאוגרף ושל הרקדנים, מצביע על הקשיים שעולים במפגש בין יוצר המחול העכשווי למבצעים מתחום הבלט ומעלה הצעות לחשיבה מחודשת בנוגע להכשרת רקדני הבלט הקלאסי. מפולקלור לבמה משקף את העניין הגובר במחול האתני כמקור השראה למחול עכשווי, שבא לידי ביטוי בדרך שעשה הפלמנקו. מחול בישראל – מבט היסטורי מפנה זרקור

לתקופות שונות, מעורר מחשבה ומעשיר את הידע הנצבר בדרך הארוכה לחשיפת העבר ולהבנתו. כמו בעבר, הגיליון מכיל מדור אירועים, ביקורת ספרים ובכורות.

לאחרונה, בתום שנה של עבודה מאומצת שלי, עלה האתר *יומני מחול* (israeldance-diaries.co.il) שכולל את *שנתון מחול בישראל*, הרבעון *מחול בישראל* וכתב העת *מחול עכשיו* (להוציא גיליונות שיצאו בשלוש השנים האחרונות), ספרים ותזות בעברית. כיום מכיל האתר מאות מאמרים של מיטב כותבי המחול בישראל זה 35 שנה. האתר עתיד לגדול ולשקף את העשייה הרבה המתחוללת על במות המחול ובתחום מחקר המחול בישראל. את האתר מעשירים גם מאות צילומים המתעדים את התפתחות המחול בישראל מאז 1975.

יומני מחול נולד מתוך שאיפה לשמר את מורשת הכתיבה על מחול בישראל ולהעמיד את תוצריה לצפייה ללא תשלום, באהבה, לרשות קהילת המחול. האתר מוקדש לגיורא מנור ז"ל, מבקר מחול, מחלוצי מחקר המחול בישראל, קולגה וידיד.

רות אשל

סוגיות במחול

את רוקדת, אני מצלמת: היבטים של דמיון בין קולנוע למחול, כפי שהם משתקפים בסרט של שנטל אקרמן *Un Jour Pina m'a Demandé* (1983) | רנה בדש 3

דרמטורגיה במחול עכשווי בישראל:

לקראת חשיבה בין-תחומית | נעה מרק-עפר 6

רמזים לשנות ה-60 במחול העכשווי

בן-זמנו | יעל פלקסר (מאנגלית: נעמה זוהר) 10

"הבשר זה משהו מתוך החיים": *Groosland*

והקרנבל נגד מוסכמות הבלט | שלומית גינזבורג 16

הריקוד כמשל: הרהורים על הליכה ותהליך

בעקבות הסרט *פלטשקעס* | ליאורה בינג-היידקר 19

גוף או מכונה: ייצוגי גוף במכונת המלט מאת היינר מילר | רונית זיו 22

מחול בישראל - ניתוח יצירות

בומביקס מורי: לצייר בחוט מציאות | עינב רוזנבליט 26

רשמים מתהליך העבודה על *בומביקס מורי* | צבי פישזון 30

כוריאוגרפים כותבים: הדרך שלי אל *STATUS* - תהליך יצירה | תמיר גינץ 32

מחול אתני למחול לבמה

לנפץ את המסורת ולהרכיב אותה מחדש מהשברים:

הפלמנקו העכשווי בין מסורת לחדשנות | עידית סוסליק 36

אפרופו בלט

אפרופו בלט | מאטה מוראי 43

ראיון עם איציק גילי | רות אשל 45

הרהורים על הכשרת הרקדן הקלאסי,

בעקבות עבודה עם להקת בלט ירושלים | יורם כרמי 47

הרצון לשלב בין מסורת והתחדשות בבלט | נדיה טימופיבה 49

מחול בישראל - מבט היסטורי

תיאטרון ומחול בדרכי ההוראה והיצירה של

חלוצת תיאטרון המחול בארץ - דניה לוין | יונת רוטמן 50

הרגע שבו כל החלקים נהפכים ליצירה | דני קרוון 55

סינדרום המייסדים בלהקות מחול - המקרה

של בת-דוד ותיאטרון מחול ענבל | זוהר בורשטין 58

אירועים וספרים

נשים בפרפורמנס | אפרת מזור גולדברג 62

לראות מחול ישראלי ויהודי ג'ודי ברין-אינגבר (עורכת) | דן חגן 66

ביקורת ספרים: ואיך רוקד גמל? גבי אלדור | גבי לוין 67

בכורות, ינואר-יוני 2012 | אדווה קורן 68

75 The Moments all pieces turn into a work of art
(Translated into English by Daphne Brill) | Dani Karavan

76 Table of Contents (English)

בשער: *Status* מאת תמיר גינץ
להקת מחול קמע
רקדנית: לנה פרפילד
צילום: כפיר בולוטין

מחול עכשיו

כתב עת למחול, גיליון 22, אוגוסט 2012
DanceToday
The Dance Magazine of Israel

עורכת: ד"ר רות אשל

eshel.ruth@gmail.com

dance.today.israel@gmail.com

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, הזמן בטלפון, שלם בכרטיס

ויזה והגיליון יגיע לביתך

למוסדות: תיאטרון תמונע (דגנית - ניהול

כספים), 03-5611211 שלוחה 5

dganit@tmu-na.org.il

הרבעון יוצא לאור בתמיכת:



מועצת הפיס
לחברות ולאמנות



משרד
התרבות
והספורט

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

את רוקדת, אני מצלמת:

היבטים של דמיון בין קולנוע למחול, כפי
שהם משתקפים בסרט של שנטל אקרמן
Un Jour Pina m'a Demandé (1983)

רנה בדש

(בארט, 1988), אותו מרכיב שלפי ההגדרה שמציע בארט מעורר את התרגשותו של הצופה ביצירה האמנותית. לדעתי, אף על פי שנושא הסרט הוא בראש ובראשונה המחול הייחודי של באוש, זהו הרובד שהופך את הסרט התיעודי למסמך השוואתי בין מרכיבים משני המדיה, מחול וקולנוע, שמצויים בו, זה לצד זה ובהשפעה הדדית. לתפישתי, אף שהמדיום הקולנועי מתגלם בתוצר שקיומו ארוך טווח והוא שטוח ומוגבל בממדיו – סרט שנשמר לעד ושניתן להצגה חוזרת ונשנית על מסך קולנוע מרובע, ואילו המחול על הבמה מיוצג במרכיב מיידית ומתכלה ומצוי בגוף החי במרחב תלת-ממדי – הרקדנים ותנועתם הזמנית על הבמה, הסרט השלם שיצרה אקרמן, על מרכיביו שמשתקפים ברבדיו, מניח מקור אחד סביר, שימשש אותי כאן לזיהוי היבטים של דמיון בין מחול לקולנוע.

נקודה ראשונה לדמיון משתקפת במבנה הסרט, שיש בו ריבוי מדיומלי. הריבוי מתחיל בכוריאוגרפיה של באוש, שמשלבת מחול ותיאטרון, ונמשך בתוצר הקולנועי החתרני של אקרמן, שמשלבת בהצגת מרכיבי הייצוג של תחום המחול ובדיווח עליהם ייצוגים מהמדיום הקולנועי. דוגמה לכך היא האופן שבו אקרמן מתייחס לטיבה האפיזודיאלית של היצירה של באוש ומציגה את הסרט כאלבום צילומים מקוטע. בדרך זאת היא קושרת את הסרט למהות היצירה של באוש, כמו גם לטיבו של סרט תיעודי. בדומה ליצירה בתיאטרון-מחול שהיא כמעשה אריגה של חלקיה, שקליטתם כשלם אמנותי בתודעת הצופה נדרשת

שאפשר להרחיבה גם לקריאה פרשנית, שנוגעת לשני המדיה – מחול וקולנוע.

מנקודת המבט של הצופה, לא רק שאקרמן שיתפה פעולה עם באוש והפכה בתהליך יצירת הסרט לשלוחה רפלקסיבית של הכוריאוגרפיה, אלא שלתפישתי, באמצעות מניפולציה שעשתה בעת הצילומים והעריכה משתקפים בסרט רבדים שתחילתם במרכיבי הייצוג של מדיום המחול, למשל כוריאוגרפיה, רקדנים ותנועה, והמשכם במרכיבי הייצוג של הקולנוע, כמו בימאית, זוויות צילום, מסגרת הקרנה. לדעתי, רשת של יחסי גומלין בתנועה קושרת בין המרכיבים משני המדיה והופכת את הסרט למסמך מרובד, שממנו אפשר לנסות ולזהות מאפיינים של דמיון בין שני המדיה: מרכיבי הרובד הראשון גלויים ומתקשרים באופן מיידית עם הצופה במעשה האמנות – "סטודיום" על פי רולאן בארט (Roland Barthes) (בארט, 1988). זהו רובד שמציג את הלהקה ואת התנהלותה היומיומית בפן המקצועי והאנושי גם יחד. רובד שני מתגלה בצפייה בסרט, שמציג שיח הדדי בין באוש לאקרמן. זהו רובד מרומז, שבו אקרמן הקולנועית מבנה את התוצר הקולנועי כבבואה של המקור, יצירתה של באוש הכוריאוגרפיה, מהדהדת כשלוחה³ את טיבה של הראשונה ועם זאת מנכיחה את עצמה כיוצרת בעלת אמירה עצמאית. לטענתי, שני הרבדים יחד, הגלוי והמרומז, ממשמעים רובד נוסף, סמוי, שאפשר לזהות בו את ה"פונקטום" של הסרט

פיינה באוש (1940-2009), Pina Bausch, כוריאוגרפית, פנתה אל שנטל אקרמן (Chantal Akerman), אשת קולנוע, וביקשה ממנה ללוות את הלהקה, "תיאטרון מחול וופרטל" (Wuppertal), ולהכין סרט עליה. אקרמן עקבה אחרי פעילות הלהקה, ליוותה את האימונים ואת ההפסקות שביניהם, צילמה את ההופעות וריאינה את הכוריאוגרפיה ואת הרקדנים, אשר סיפרו על תחושותיהם כחלק ממערך אמנותי היוצר מתוך חיפוש וטעייה. ב־1983 הוקרן לראשונה הסרט התיעודי *Un Jour Pina m'a Demandé*, שבו אקרמן מנחה את הצופה וכמו מדפדת עמו באלבום צילומים ומציגה את הלהקה בפעילות במרחבים שונים: על הבמה, בהופעות, במנוחה, בעת בילוי קבוצתי בטבע. מדי פעם היא מקרבת את המצלמה אל פניהם של הרקדנים והכוריאוגרפיה, לפעמים היא שמה דגש על המקום שבו מתרחש הצילום ולעתים מתייחסת בעיקר לפעילות שמתרחשת בו.

בסרט מדיגימה אקרמן את עקרונות העומק ביצירה של באוש, מתארת את המקורות שמהם שאבה השראה לתנועה ולכוריאוגרפיה שלה ודנה במסרים שעולים מיצירותיה. אלה מסרים שנוגעים בשאלות על זהות מגדרית ואמנותית ועל אפשרות לקיום של חמלה בעולם דורסני ומיליטנטי, מתוך הארת הכמיהה לאהבה בצל אלימות ופחד (Servos, 2008; Mulroony, 2002; Fernandes 2001). לטעמי, אקרמן כרכה את היעד האמנותי הראשוני בשיח הדדי בין שתי אמנויות, קולנועית וכוריאוגרפית, והפכה את הסרט התיעודי למצע להתבוננות ביקורתית

לקישורים אסוציאטיביים, גם אקרמן ערכה את קטעי המידע המצולם באופן שנדרש לצירופם ולקישורם זה לזה בתפישת הצופה עד לביסוסם כשלם אינפורמטיבי.

אקרמן מקרבת את הצופה לצד האנושי של הלהקה ומציגה את באוש כיוצרת שנהגה ברקדניה ברוח של קרבה והשתתפות את יצירותיה על ההתנסויות האישיות שלהם. אלא שבראיונות שקיימה עם חברי הלהקה, אקרמן מעלה נקודה נוספת של דמיון בין המחול לקולנוע: לצד הצגת רוח השאלתנות ("quest-ioning" method)⁴ של באוש, שליקטה את חומרי היצירות שלה באמצעות התחקות אחר המחשבות הפרטיות והדחפים שהניעו את פעולותיהם של הרקדנים והרחיבה אותם לכדי יצירות "תיאטרון-מחול" שלמות, גם אקרמן מנכיחה את עצמה, באוטו-רפלקסיביות מובלעת, כקולנוענית / תחקירנית, שאוספת מידע לביסוס סרטה התיעודי.

ברוח גישה האמנותית של באוש, שלפיה כל מקטע ביצירה מכיל את מאפייני היצירה כולה, אני בוחרת להתמקד בקטע אחד מהסרט של אקרמן, שלדעתי משתקפים בו מישורי תפישה שנוגעים הן לתיעוד היצירה במחול והן ליחסים שבין שני המדיה. זהו ראיון שמקיימת אקרמן עם רקדן ובו הוא מספר על תהליך היצירה של סולו בשפת הסימנים של חירשים-אילמים. הרקדן מלווה את השיר *The Man I Love*⁵ בתנועות ידיו. אתייחס גם לגרסת הסולו שצולמה במופע *צפורנים*⁶ (Nelken, 1982), שאקרמן שילבה גם אותה בסרט התיעודי.

בחירת הסולו הבימתי כמצע יחיד להשוואה בין המדיה היא בעייתית, שכן הוא מוצג בתנועה ומלווה בטקסט ווקלי, שמהותם בת-חלוף. גם אם יש בהם הפניה לזמן הווה ועתידי גם יחד⁷, הם נעלמים עם סיום הצגת הסולו. לעומת זה, גרסת הסולו המצולמת היא דימוי חזותי יציב, עקבי ובעל קיום מתמשך. האפשרות לצפות בה שוב ושוב בלי שתכניה ישתנו מבססת את המצע להתבוננות השוואתית.

מה שנדמה בתחילת הצפייה בראיון ובסולו המצולם כשיח אינטימי על תהליך יצירה במחול, הפך, כפי שציניתי בתחילת המאמר, לשיח הדדי בין-מדיומי שממנו אפשר להבחין בהיבטים נוספים של דמיון בין קולנוע למחול.

בעת הצגת הסולו במופע, הרקדן עולה לבמה לבוש חליפה שחורה, רק ידיו ופניו בולטים. חזותו חגיגית ורשמית. נדמה כאילו גוף הרקדן נבלע בחושך, על רקע מסך שחור, וידיו הן האיברים המובילים את קטע המחול. הסולו

הבימתי מוצג על ידי דמות, שישותה מובחנת בהדגשה על הבמה מעצם הצגתה ביחידות והבדלתה מהתרחשויות בימתיות אחרות. עם זאת, הכוריאוגרפית בחרה להפחית את מעמדה של הדמות שמציגה את הסולו, ובאמצעות ניגוד-משלים היא הבליטה מחול שאין בו גוף למעט כפות ידיים, כמו איברים שניטל מהם המקור הראשוני לאנושיותם, האדם. בסרט של אקרמן, הרקדן בסולו הבימתי הופך מדמות יחידה, חגיגית ואלגנטית לאובייקט שמתווך בין באוש לבין שלוחתה הקולנועית, אקרמן, וכפועל יוצא מתווך גם בין תחום המחול לעולם הקולנוע. על ידי מסגור הסולו במסגרת של מסך ההקרנה תוך בידודו מכל התרחשות אמנותית אחרת, אקרמן מהדהדת את המובחנות של הסולו הבימתי ומכוונת להעצמת הרושם שמתקבל ממנו גם בעת צפייה בסרט התיעודי. במהלך זה ניתן לזהות אמצעי להדגשה של ביטוי אמנותי, בין אם במחול, על ידי הפרדת ההיצג היחיד מכלל ההתרחשות הבימתית ומסגור המרחב המובדל על ידי תאורה, ובין אם בקולנוע, על ידי מסגור הפרטי המצולם באופן פעיל והצגתו כדימוי יחיד במרחב ההקרנה.

אקרמן ניצלה את הקיום המתמשך של התוצר הקולנועי, עקביותו ויציבות תכניו ותיגברה אותו בדימויים נוספים, כך שהסולו המצולם, כהעתק חזותי של הסולו הבימתי, משמש בידיה אמצעי לסמן אפשרויות טכנולוגיות שמצויות בשני המדיה ושמפנות לתפישה החושית של הצופה. הסולו המצולם מפנה אל הראייה והשמיעה, שני החושים הפעילים בעת צפייה ביצירות קולנוע ומחול. הסולו המצולם בסרט של אקרמן גם מדגיש את ה"תנועה" של איברי הגוף, שהיא כלי ייצוג הן במדיום המחולי והן במדיום הקולנועי. שתי הגרסאות של הסולו, הבימתית והמצולמת, מלוות בשיר שנדמה כמגיע ממקור מרוחק, אולי שידור רדיו, מקור תקשורת חסר "גוף" שנתפש בחוש השמיעה, ושמצוי בדרך זו או אחרת בשימוש בשני המדיה.

לדעתי, היבט מעניין של דמיון בין המדיה עולה מבחירתה של אקרמן להציג את הסולו בשלמותו, כאשר באמצעות המידע החזותי היא מכוונת לרובד תקשורתי מוכפל, שמשתקף בכל יצירת מחול על במה והוא התשתית לכל סרט תיעודי. ובאופן רלוונטי לסולו הנידון שמבוסס על שפת הסימנים, שמשמשת את אלה שהמלים הנאמרות והנשמעות אינן מנת חלקם ושהחליפו מסמנים ווקליים במסמנים גופניים-חזותיים, הרי ששילובו במחול, שהוא שפה של הבעה א-מילולית, מרבד את היצירה של באוש ברובד תקשורתי גלוי וסמוי, שמשמעותו מוכפלת בעת צילומו ושילובו בסרט של אקרמן. ברובד הגלוי,

תנועות ידיו של הרקדן הן יסוד ממישור הייצוג של שפה תקשורתית לא-מילולית, ויחד עם זאת, לדעתי, שילובו במחול ממשמע באופן מרומז שפה בהפחתה, שפת חירשים-אילמים, בגדר תקשורת אנושית לקויה. בהמשך להמרה שעשתה פינה באוש למרכיב מצורת תקשורת בשפה אחת – מלים מדוברות, למרכיב משפה שנייה – לקודים תנועתיים שהם סימנים מוסכמים משפת הסימנים תוך שהיא הופכת אותם למרכיבי ייצוג משפה שלישית – לתנועות מסוגנות במחול, גם אקרמן הכפילה את ההיבט התקשורתי המצוי בשני המדיה, מחול וקולנוע תיעודי. על ידי חילופי מדיום במדיום⁸ ובאמצעות שילוב הסולו בשלמותו בסרט ולצד הצגתו כחלק מהמידע על הלהקה, אקרמן הניחה את הרובד התקשורתי כמרכיב שמצוי במהותם של שני המדיה, ובמהלך חתרני גם האירה את משמעויות ההפחתה של הביטוי התקשורתי שהשתקפו במחול על ידי הדגשתו בסרט.

אקרמן ריאיינה את הרקדן בחדר ההלבשה. לצד גופו תלויה על הקיר מראה שסביבה נורת דולקות. היא צילמה את הראיון במדיום שוט. אקרמן אינה נראית בראיון. שומעים את קולה, הרקדן מביט לכיוונה או לכיוון המצלמה ומדגים כיצד יצר את הסולו תוך שהוא מניע את ידיו בשפת הסימנים וממלמל לעצמו את המלים, בעוד ברקע נשמעת גרסה ווקלית של השיר.

הראיון והסולו המצולם הם בבואה של תהליכי יצירה במחול, ובזמן הם משקפים לצופה בסרט תהליך יצירה של סרט על מחול, בגדר השתקפות מוכפלת של האחד על ידי השני. תהליך היצירה (Process) במחול מיוצג גם על ידי סביבת הראיון, שהיא טיפוסית לעולם הבמה. עם זאת, הראיון עצמו הוא מרכיב עקרוני ורלוונטי של הסרט התיעודי. אקרמן קושרת את תהליך היצירה הקולנועית יחד עם הצגת תהליכי היצירה של באוש, ובהצגת הראיון וסביבתו נחשפים, לדעתי, היבטים נוספים של דמיון בין המדיה: לצד הנכחת סביבת העבודה במחול והדגשת מיומנות השאלתנות של באוש, שהפנתה אל הרקדנים שאלות שבסופן אין סימני שאלה, כדי שינברו ויחפשו במאגר התנסויותיהם בעבר, ידלו מידע חווייתי מזיכרונותיהם האישיים ויעצבו באמצעותו ביטויים גופניים ומילוליים של תפישות עולם, מערכות יחסים ותחושות (Fernandes, 2001), מוארת בראיון המצולם גם המיומנות שנדרשת בתחקירים לסרטים.

בראיון שמקיימת אקרמן עם הרקדן היא מנכיחה את עמדתה כהגמוניה מקצועית, כבימאית של סרט תיעודי. אלא שבאופן הראיון ובמהלכו משתקף גם מעמדה של אקרמן כשלוחה

עקרונותיהם הדימויים, ז'וליה קריסטבה, "דתנו מראית העין", סיפורי אהבה, 2006, עמ' 123.

ביבליוגרפיה

מקור ראשוני:

Film: Akerman, Chantal. (dir.), 1983. *Un Jour m'a Pina Demande*, also known as *A Tour with Pina / One Day Pina Asked Me*, 57 min.

מקורות משניים:

בארט, רולאן. *מחשבות על הצילום*, תרגום: דוד יניב, כתר, ירושלים, 1988.

מושטון, עדנה (אוצרת). *שנטל אקרמן: אוטוביוגרפיה ספירלית*, קטלוג תערוכה, מוזיאון תל אביב, תל אביב, 2006.

קריסטבה, ז'וליה. *סיפורי אהבה*, תרגום: מיכל בן-נפתלי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2006.

Derirdre, Mulroony. 2002. *Orientalism, Orientation and Nomadic Work of Pina Bausch*, Peter Lang, Frankfurt am Main.

Gershwin, George and Ira. (lyrics and music), *The Man I Love*, 1927. www.theromantic.com/lovesongs/themanilove.htm. retried 6.2.2010

Fernandes, Cian. 2001. *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater. The Aesthetics of Repetition and Transformation*, Peter Lang, New York, Washington, Baltimore, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Brussels, Vienna, Oxford.

Servos, Norbert, 2008. *Pina Bausch Dance Theatre*. K. Kieser, Munich.

רנה בדש היא רקדנית וכוריאוגרפית עצמאית של "רנה בדש, קבוצת מחול", הפועלת לאחרונה תחת השם "המאפיה של בדש". רקדה ב"תיאטרון מחול רנה שיינפלד", ממקימות "מאגמה קבוצת מחול", יצרה עבודות לפסטיבל ישראל – ירושלים, פסטיבל עכו לתיאטרון אחר, גוונים במחול, אירועי תל-חי לאמנות עכשווית ותנועה להצגות. מנחה במחול מודרני-עכשווי ולימודי כוריאוגרפיה, יוזמת פרויקטים חברתיים משלבי אמנות: פרויקט דו-קיום ערבי-יהודי במחול בעיר תל אביב-יפו, פרויקט וידיאו-דאנס בהשתתפות סטודנטים ממכללת ספיר – שדרות וסטודנטיות למחול במכללת סמינר הקיבוצים – תל אביב. סיימה בהצטיינות תואר M.A בתוכנית הבינתחומית בפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב.

המשכו בשותפים לתהליך היצירה ומהם אל הצופים המונחים לבחינת עולמם שלהם. ראו: Derirdre Mulroony, *Orientalism, Orientation, and Nomadic Work of Pina Bausch*, 2002, pp. 149-189.

⁵ גרסת הסרט משלבת בין הצגת סולו בחזרה ובהופעה. מוסיקה: ג'ורג' גרשווין (Gershwin), מילים: איירה (Ira) גרשווין. ביצוע קולי: סופי טאקר (Tucker). אורך: 4:28 דקות. ראו <http://www.youtube.com/watch?v=8rK6TJyGAHw> בתאריך 2.2.2010.

⁶ *ציפורנים (Nelken / Carnations)*. הועלה לראשונה ב-1982. לצפייה בקטע קצר מהמופע, ראו <http://www.youtube.com/watch?v=NNuSIK9KEak>, בהשתתפות דומיניק מרסי (Mercy). נדלה בתאריך 2.2.2010.

⁷ *The Man I Love* (1927), מילים: איירה גרשווין, לחן: ג'ורג' גרשווין. www.theromantic.com/lovesongs/themanilove.htm נדלה בתאריך 6.2.2010.

Someday he'll come along

The man I love

And he'll be big and strong

The man I love

And when he comes my way

I'll do my best to make him stay

He'll look at me and smile

I'll understand

And in a little while

He'll take my hand

And though it seems absurd

I know we both won't say a word

Maybe I shall meet him Sunday

Maybe Monday

Maybe not

Still I'm sure to meet him one day

Maybe Tuesday

Will be my good news day

He'll build a little home

Just meant for two

From which I'll never roam

Who would?

Would you?

And so all else above

I'm waiting for... The man I love

⁸ "חילופי מדיום במדיום" מתייחס לחילופי הסימנים המשוגרים בלי לשנות את

מבוצרת של פינה באוש הכוריאוגרפית. על ידי שרשור רפלקסיבי אקרמן מפנה, לתפישתי, את תודעת הצופה להיבט נוסף של דמיון בין המדיה ואשר נוגע להכרחיות תפקידה של ההגמוניה בתהליך יצירה, בין אם זו משתקפת ב"כוריאוגרפית" שמניעה את היצירה במחול ובין אם זו "הבימאית" שמובילה את הסרט התיעודי.

לסיכום, הסולו מתוך היצירה *ציפורנים* הוא חלק המעיד על השלם הבימתי, שבאוש אירגנה באופן אפיזודיאלי וכיוונה לתודעה הקוגניטיבית-החברתית של הצופה, בד בבד עם הנכחתו כאובייקט אמנותי למטרת הנאה. אקרמן מכפילה את הדימוי התנועתי של באוש בסרט התיעודי *Un Jour Pina m'a Demande* ומייצבת אותו בדימוי שמצולם לעולמי עד, תוך שהיא ממתנת את האובייקטים האמנותיים – יצירת המקור, "תיאטרון-מחול" של באוש, והסרט התיעודי על המחול – כמרחבים של שיח רב-מדיומלי, שניתן לזהות ברבדיהם היבטים של דמיון – בין מחול לתיאטרון אצל באוש ובין קולנוע למחול אצל אקרמן.

הערות

¹ על שנטל אקרמן (1950- Chantal) בימאית קולנוע, בריסל, ראו שנטל אקרמן: *אוטוביוגרפיה ספירלית*, קטלוג, מוזיאון תל אביב, אוצרת: עדנה מושטון, 2006, עמ' 15-43.

² *Un Jour m'a Pina Demande* (1983), מוכר גם כ- *One Day Pina Asked Me / A Tour with Pina*. בימאית: שנטל אקרמן. אורך: 57 דקות. מתוך אתר "פסטיבל הסרטים" בסינמטק תל אביב, 2009. <http://www.filmreference.com/film/94/Chantal-Akerman.htm>, נדלה בתאריך 6.2.2010.

³ על פי ז'וליה קריסטבה, תכונתו הנרקיסיסטית של טקסט אמנותי משתקפת בביזור שלוחותיו של האמן, ממנו אל ביטויי החיצוני. העצמי המבוצר של האמן, זה שתחילתו בנפשו של האמן והמשכו בהשתקפויות חיצוניות לו, הוא זה שמכפיל את ישותו הפנימית של האמן ביצירה האמנותית ובשלוחות אחרות. במקרה שבנידון, גם אקרמן, כמו היצירה של באוש ובדומה לרקדניה, היא בבואה של הכוריאוגרפית ומנווטת את דימויה למרחב שפתוח לחובנים מרובים. ראו ז'וליה קריסטבה, "דתנו מראית העין", *סיפורי אהבה*, 2006, עמ' 130.

⁴ מושג למתודה חקרנית המערערת על ביטויי המציאות כ"אמת" ומניבה שלוחות תקשורתיות באמצעות "מסע" אישי פנימי אל הזיכרון, חוויות העבר, תפישות עולם ויחסים בין-אישיים של כל רקדן. נכון לומר שבמתודה הזו מתקיים שרשור חקרני, שאינו סגור בהבחנותיו. תחילתו ביוצרת,

דרמטורגיה במחול

לקראת חשיבה

את נפילת העיר; זו פקודתה של אשה שיש בה לב שאפתני של גבר"³.

בית אטריאוס, לפיד, איתות, טרויה, נפילת העיר, גבר, אשה – בלי להיכנס לניתוח מעמיק של האורסטטיאה, אפשר לראות כי כבר באחת עשרה השורות האלה, הפותחות את הטרילוגיה, נמסרת אינפורמציה דחוסה, שמכילה פוטנציאל דרמטי רב ובונה מתח וציפייה. הפרולוג של אגממנון הוא מופת של חשיבה דרמטורגית (אם להחיל את המושג באופן אנכרוניסטי). שימוש בפרולוג כאלמנט מבני הוא אחד המאפיינים הדרמטיים שאימץ המחול העכשווי כשהחל לשלב את הפונקציה הדרמטורגית בתהליך היצירה.

מספרים במערכה הראשונה – דרמטורגיה של פוטנציאל האסון

איציק ג'ולי, שותפה ליצירה של יסמין גודר והדרמטורג של מרבית עבודותיה, אומר: "מבחינתי, התפקיד שלי הוא להקשיב, לעכל, לשקף ליסמין את מה שהיא אומרת, להגיב, לסדר, להציע מבנה ורעיונות אמנותיים קונקרטיים. המטרה היא ליצור יחד בעולם שיש בו נרטיבים מקבילים. מה שמרתק בעולם המחול זה לקיים סיטואציה רב-ממדית שבה הסיפור אינו כובל"⁴. בכך מתאר ג'ולי את המסגרת המוצקה שיש בכוחו לספק לחומר התנועתי של גודר. הקונקרטיים שאליה הוא מתייחס כרוכה לעיתים גם בהכרעה לכיוון נרטיבי מסוים. הפרקטיקה הדרמטורגית של ג'ולי שונה מאוד מהגישה התיאורטית של גילפין. ג'ולי מתפקד כחלק מתהליך היצירה, מניע תהליכים ומקדם את החיפוש, לרוב גם החיפוש הקונקרטי-התנועתי בסטודיו.

בעבודה אוהבים אש (2010) נכנס הקהל למה שקרוי "במה בפעולה": הבמה מוארת ושני רקדנים (ערן שני וגודר עצמה) ממוקמים בחלקה האחורי. גודר, בחלוק בית ובנעלי פלסטיק אדומות, תופרת חתיכת פרווה אל חולצתו של שני. היא משתמשת במספרים גדולים וחדים

נעה מרק-עפר

של רעיונות לשוניים ואף מדעיים לצורות אחרות וכמייצרת מצע לתקשורת עם הכוריאוגרף. היא עסקה בפענוח רעיונות בתוך הדיאלוג שלה עם פורסיית וסברה כי תפקידה מתמקד בעיקר בצד התיאורטי והביקורתי, הקשור בשיקוף, בהדהוד ובחשיפה של מניעי העבודה (הנרטיביים והצורניים) ומסייע לתהליכים הרפלקסיביים של הכוריאוגרף².

עבודתה של גילפין מייצגת היבט אחד של יצירה דרמטורגית. גילפין מתארת שיתוף פעולה מבוקר, שבתוכו המחול אמנם נע אל עבר בין-תחומיות, אך ההפרדה בין תפקידו של הדרמטורג לתפקיד הכוריאוגרף נשמרת בקפידה. בשיחות עם דרמטורגים של מחול בישראל בשנים האחרונות מצאתי כי שיתופי הפעולה המקומיים, אף שהמוטיבציה הדרמטורגית שלהם מזכירה את זו של גילפין, שונים באופיים. ההבדל העיקרי נעוץ במידת המעורבות האמנותית של הדרמטורג, אבל גם בעבודה בסטודיו. אתייחס לשתי דוגמאות, שתיהן עבודות של צמדיו יוצרים, כדי להצביע על מאפיינים שונים של שיתופי הפעולה האלה ועל ייחודו של הדיאלוג שנוצר בין הדרמטורג לכוריאוגרף. בשתי הדוגמאות החשיבה הדרמטורגית מתבטאת, בין השאר, בשימוש בקטע מחול שמתפקד כפרולוג.

גאונותן של הטרגדיות היווניות נעוצה בין השאר בכך שכבר בעשרים השורות הראשונות מוצגת לקורא האינפורמציה הנחוצה לו כדי להמשיך ולהתקדם בסיפור – מיקום הדמויות, העלילה, התקופה. המחזה אגממנון של אייסכילוס, לדוגמה, נפתח בפרולוג שמספק תמצית או מיפוי של המחזה: "מן האלים אני דורש קץ לתלאות, למשמרתי, שבה אחרי שנה תמימה, שפוף על גג בית בני אטריאוס, כמו כלב, אני מכיר את אסיפת כוכבי הלילה, ואת השליטים הזוהרים מעל והמעניקים עונות לבני האדם, מתי דרכם לשקוע ומתי לזרוח. וכך אני צופה לקלוט את האיתות – שלהבת של לפיד שתבשר מטרויה

בשור האחרון ניתן להצביע על מגמה של שימוש ב"דרמטורג מחול" בישראל. תפקידו של הדרמטורג בעולם המחול, בדומה לתפקידו בתיאטרון, גמיש. נדמה שבתחום המחול, תפקידו של הדרמטורג משתנה בהתאם למערכת היחסים בינו לבין הכוריאוגרף שעמו הוא עובד. בתיאטרון תפקיד הדרמטורג הוא לייצר נקודת מבט חדשה על חומרי גלם קיימים ולשכלל אינטרפרטציות שונות שלהם, בשיתוף פעולה עם הבמאי, תוך כדי תהליך העבודה. במחול, הדיאלוג בין הדרמטורג לכוריאוגרף מאפשר את הטרגנספורמציה של אידיאה לתנועה. הדרמטורג מתווך רעיונות, טקסטים ותמונות ומקדם תהליך מורכב שבו ממוקם רעיון, נרטיב או לא, במסגרת של זמן, מקום, דמויות, סיפור וכו'.

באיחופה ובארצות הברית דרמטורגית המחול קיימת באופן מובהק כבר מתחילת שנות ה-80 של המאה הקודמת. ראשית התפתחותה מיוחסת על פי רוב לשיתוף הפעולה בין הכוריאוגרפית פינה באוש והדרמטורג ריימונד הוג (Raimund Hoghe), אשר עבדו יחד לאורך עשור, מתחילת שנות ה-80. החשיבה הדרמטורגית בעבודותיה המוקדמות של באוש בלטה בעיקר בניסוח הקוהרנטי של תימות חברתיות-פוליטיות ובמבנה הדרמטי של העבודות. הוג, הדרמטורג הראשון שעבד עם באוש, מספר שהביא לסטודיו חומרים כמו מוסיקה וטקסטים ועזר בארגון מבנה העבודות¹.

התבוננות בשיתוף הפעולה בין הכוריאוגרף ויליאם פורסיית והדרמטורגית היידי גילפין (Heidi Gilpin) תורמת אף היא להבנת תפקידו של דרמטורג המחול. במחול של פורסיית יש מתח וחוסר איזון, על רקע יכולת טכנית מבריקה. המחקר האישי שלו בוחן במידה רבה את מהירות התנועה ואת דחיסותה ומאתגר את תחביר המחול הקלאסי, עד שנדמה כי חוקי הטבע, ובהם כוח הכבידה, אינם חלים על רקדניו. החשיבה הדרמטורגית ניכרת בעבודותיו בעיקר באינטראקציות האנושיות ובשילוב של טקסטים. העבודה הדרמטורגית אצל פורסיית מתווכת בין היסודות התימטיים ליסודות התנועתיים, המכנייים והמתמטיים. גילפין ראתה את עצמה כמתרגמת

עכשווי בישראל: בין-תחומית

ומדי פעם גוזרת קווצות משערות זקנו של שני, מחווה שמרמזת לבאות. התחושה שאפשר לתמלל את הסיטואציה הבימתית הזאת, שבה המקום, הדמויות והאווירה מתלכדים לכדי קו נרטיבי ברור, מתיישבת עם העובדה שפעמים רבות ג'ולי רואה את עצמו כ"כותב מחזות"⁵. אף על פי שאינו מתעניין בטקסט במונח התיאטרלי והמחייב שלו⁶, ג'ולי מגיע מעולם המשחק והמחזאות. תפקידו כמתרגם, משקף ומתווך בין שפת התנועה לשפת התיאטרון בולט ברגעים דרמטיים כאלה. בהמשך הקטע, האשה מרימה את חולצתו של הגבר וממשיכה לגזור שערות, הפעם מבטנו, והשניים פותחים בפלרטוט עם הקהל, מבטיהם מופנים החוצה, כבוחנים את הסיטואציה. הרצף הזה הוא מעין פרולוג שמספק לקהל מפה ממוזערת של היצירה. מערכת היחסים בין השניים משורטטת באופן שמשאיר קצוות פתוחים אך מסמן מקום (זירת התרחשות), אפיוני דמויות וכו'.

במחול של גודר וג'ולי מורגש העיסוק בפרוש ובפענוח תנועתי של מצבים חברתיים שאינם תחומים לנרטיב אחד מסוים, אלא מבטאים, במגוון דימויים, כמה סיפורים המתרחשים בעת ובעונה אחת. העבודה הדרמטורגית ביצירה באה לביטוי, בין השאר, בהסדרת המבנה באמצעות הפרולוג. מערכת היחסים שיסודותיה מונחים לנגד עינינו תמשיך ותתפתח ככל שתתפתח היצירה. האינטימיות האבסורדית שנרקמת בפרולוג מרמזת על "האירוע הקריטי". המתח והאיום שמשדרת גודר כשהיא אוחזת במספרים החדים (המוצגים ברמיזה ככלי נשק) נוקבים ומייצרים אווירת אימה – על הבמה ובקרב הקהל. כל אלה ישלחו אותנו לתוך עולם ויזואלי עמוס בדימויים גרפיים של איברים פנימיים של חיות, משחקי כוח וארטיקה. הפרולוג כמו מכון ומייצר מסגרת תמטית-פיגורטיבית לעבודה. ג'ולי מעיד כי דימוי החיה השסועה ש"איבריה" הסינתטיים (שעשויים מחומרים כמו שרשרת פנינים, צעצוע מין רוטט וכו') גולשים בברוטליות מחוץ לגופה היה "תרגום של רעיון אבסטרקטי של יסמין"⁷.



אוהבים אש מאת יסמין גודר ואיציק ג'ולי, רקדנים: יסמין גודר וערן שני, צילום: תמר לם
Love Fire by Yasmeen Godder and Itzik Giulie, Dancers: Yasmeen Godder and Eran Shanny, photo: Tamar Lamm

הדרמה מתחילה בהריון מתקדם... בהר געש שטרם התפרץ*

דוגמה נוספת שממחישה את השימוש בפרולוג כאלמנט דרמטורגי שתורם להבהרת הנרטיב ולהסדרת המבנה היא יצירתם של ניב שיינפלד ואורן לאור *ספינת השוטמים*. גם בעבודה הזאת נכנס הקהל אל "במה בפעולה". שלושה רקדנים (סשה אנגל, אורי שפיר וענת גריגוריו) נמצאים בעיצומו של "חימום": הם מחליפים בגדים, שותים מים ומתחילים, כל אחד בזמנו, לייצר משפטים תנועתיים שיחזרו בהמשך. שיינפלד ולאור מפעילים מערכת של שפה ומציגים אוצר מלים

שבבוא הזמן יוכל הקהל להיזכר בו. היוצרים מקדישים זמן ניכר לפרולוג. ככל שהזמן עובר, צבען של הדמויות מתחדד ומתחזק. גם בפרולוג זה בולטת ההבניה הדרמטורגית של הדמויות. שלוש הדמויות מוצגות לקהל באופן ליטרלי במעין "צעידה על מסלול" לכיוון קדמת הבמה: אחד הגברים (שפיר) צועד בעדינות רבה, חושף פגיעות; השני (אנגל) מסוגר בעולם משל עצמו עם אozניות שמנתקות אותו מהעולם הבימתי הבדיוני וגם מזה של הקהל; האשה (גריגוריו) ניגשת אחרונה לקדמת הבמה, מבליטה ביטחון אירוני. הליהוק מאפשר את הידוק הקשר בין רקדן, תפקיד וכוריאוגרפיה ומעמיק את התאמת הדמות ל"סיפור". במובן זה הוא מתגלה כאלמנט דרמטורגי נוסף. "ליהוק" מתייחס במקרה זה (כמו ברבות מהעבודות של צמדי היוצרים הנזכרים כאן) לאיתור רקדנים שיהיו חלק מתהליך היצירה כך

שהאינדיווידואליות של כל אחד מהם תתמוך בעבודה ותשרת אותה.

הסיטואציה מייצרת אצל הצופה את מה שאורן לאור רואה בו פרקטיקה דרמטורגית: בנייה הדרגתית, התעצמות של חוויה בימתית שמולידה תחושת ציפיה ואולי אף חוסר שקט. המחוות שנאספות אצל כל אחד מהרקדנים מופיעות, כאמור, בהמשך העבודה כזיכרונות של שפה מילולית. אם הפרולוג אצל ג'ולי וגודר נועד להציג אינטראקציה אנושית ולמקם את הדמויות בעולם, אצל שיינפלד ולאור מדובר בשפה, במושגים, במלים.

דרך העבודה של שיינפלד ולאור היא ייחודית. השניים החלו את הדיאלוג האמנותי ביניהם

לבצע פעולות מכניות שנתפשות כמעוררות אימה, מיוצר בפרולוג של לאור ושיינפלד כבר בכניסת הקהל. אצלם הוא מופנה כלפי הקהל כהתרסה. לאור מסביר: "רציתי מצב שבו הקהל נכנס והוא 'שבו' – הוא מפריע למשהו, חש חוסר נוחות". ואכן, האולם שאליו נכנס הקהל נראה כחלל עבודה והרקדנים המיוזעים השקועים בענייניהם גורמים ל"אורחיהם" לחוש חוסר נוחות ואולי אף אשמה. הצופה ה"מתורבת", שהגיע לאולם התיאטרון בשעה שבה הזמן, חש לפתע כאילו פלש לעולם שהוא אינו שייך אליו, שמתנהל על פי מערכת חוקים שאינה ברורה לו⁹. דימוי ה"שבו" וה"שייכות" מהדהדים בעבודה

אחרי שהפכו לזוג. לאור, שלא נשבה בקסמיו של המחול שראה קודם לכן, הזמן לסטודיו של שיינפלד, ושיתוף הפעולה ביניהם, שהחל במשובים נקודתיים, הפך לשיתוף סימביוטי. העובדה ששיינפלד הוא כביכול "הכוריאוגרף" ולאור "איש התיאטרון" אינה מונעת מהשניים להחליף תפקידים וליישם חשיבה דרמטורגית משותפת בתוך תהליך עבודה בין-תחומי. לאור מעיד על עצמו שהוא נאמן "לקונספט הראשוני". לאור מייחס למחד הסיפורי תפקיד חשוב. בדומה לג'ולי, לאור אינו נבהל ממשמעות הנרטיב ואינו רואה בו אלמנט כובל. לטעמו, הנרטיב משמש עוגן ואינו תוחם. לאור, שמונע על ידי דימויים,



ספינת השוטמים, כוריאוגרפיה: ניב שיינפלד ואורן לאור, רקדנים: סשה אנגל וענת גריגוריו, צילום: גדי דגון
Ship of Fools, Choreography: Niv sheinfeld and Oren Laor, Dancers: Sasha Engel and Anat Grigorio, Photographer: Gadi Dagon

עצמה: ברגע מסוים נראה אחד הרקדנים (אנגל) בסיטואציה אלימה כשידיו כפותות מאחורי גבו, והרקדנית (גריגוריו) מצלמת אותו – רגע שמצטט סיטואציה פוליטית דומה. המציאות הבימתית בספינת השוטמים מפעילה מנגנון ביקורת עצמית של מדיום המחול (מהו המדיום הזה? מהם גבולותיו? מהם חוקיו?) ופעולת המנגנון הזה נרמזת כבר בכניסת הקהל לאולם.

התבוננות במהלך קונקרטי זה של היווצרות מערכת יחסים יצירתית-זוגית בין כוריאוגרף לדרמטורג מגלה תהליכי עבודה חדשים, שמבוססים על חיפוש משותף אחר האלמנט הדרמטי. בדיאלוג זה מתערבבות שפת המחול ושפת התיאטרון הן ברמה התיאורטית והן ברמת היצירה ה"פרקטית". ברובד של תהליך העבודה

ראה בעיני רוחו יצירה שמבוססת על האלגוריה של *ספינת השוטמים*. לדימוי הזה, מעיד שיינפלד, הוא היה נאמן לאורך כל הדרך. הדרמטורג היה אחראי, במקרה זה, לגרעין שהוליד את היצירה. באינטראקציה עם האבסטרקטיות שמאפיינת לעתים את העבודה הכוריאוגרפית, הדרמטורג מייצג סוג של מחויבות לאטום הבסיסי שאליו צריכה היצירה לחזור ולהיקשר. חשיבותה של מחויבות זו טמונה בכך שהיא מאפשרת יצירה בהירה ועקבית.

הספינה שלאור ושיינפלד שאפו לייצר בולטת כדימוי כבר בפרולוג: הסיטואציה הטעונה המופיעה בתחילת היצירה מבטיחה את המשך הדהודה. המתח, שהזכרתי גם בהקשר של המספרים החדים שגודר משתמשת בהם כדי

בולטת החשיבה הדרמטורגית בהיענות לנרטיב, בטיפול בדמויות ובשיקופם של תהליכים ומהלכים יצירתיים לכוריאוגרף.

ברנדט טוענת כי הגירת הדרמטורגיה למחול מעוררת מחדש את הדיון במהות הדרמטורגיה, שגם בתיאטרון הגדרתה גמישה והיא מגולמת באיך ספור דרכים. היא גם מכריזה כי טבעו המשנתה של המחול (הפיכתו לבין-תחומי יותר) הוא ש"הזמין" אליו מלכתחילה את הדרמטורגיה¹⁰ ומציעה שעולם המחול ישתמש במושג "דרמטורגיה" במובן רחב, שמתייחס לתהליכים רפלקסיביים, אנליטיים ודיסקורסיביים. כמו כן, היא מסכימה עם טענתה של מריאן ואן קרקהובן (Marianne Van Kerkhoven), שהתהליך הדרמטורגי במחול זה לזה שבתיאטרון בכך שהוא מתייחס לאופן שבו יש להתמודד עם חומרים שונים: ויזואליים, טקסטואליים, פילוסופיים וכו'.¹¹ כפי שהראיתי, אצל שני זוגות היוצרים המקומיים שאותם בחנתי הדיאלוג בין הכוריאוגרף לדרמטורג אינו מתמצה בתפקיד זה. הוא אינו מתנהל בתחום הדרמטורגיה "השמרנית", אלא גולש אל מחוזות הגוף והתנועה וקשור קשר הדוק בעבודה עם הרקדנים.

בתהליך של גודר וג'ולי, שבו התפקידים תחומים יותר, קל יותר לבדוד את הממד הדרמטורגי של היצירה. את *סוף סופה בוא* התחילו השניים דווקא בתהליך הפוך מזה שמשקפות ברנדט וואן קרקהובן. את החומרים הראשוניים יצר ג'ולי, אשר נכנס עם הרקדנים לסטודיו ובמשך כארבעה חודשים עבד אתם לבד. גודר לא היתה שותפה לתהליך זה ונפגשה עם הרקדנים ועם החומרים רק בסופו. כך הפכה הדרמטורגיה בעבודה זו לכוח פעיל, מניע ויצרני. רק בהמשך היא תיפקדה גם באופן שהציעה ואן קרקהובן והתמקדה בסינתזה של חומרים קיימים.

להבדיל מהפוסטמודרני האכזרי... אנשים רוצים לחזור לקונקרטי, לבהירות¹²

עבודותיהם של היוצרים שבהם דנתי משיכות לרוב לזרם הפוסטמודרני, אשר כולל את המחול העכשווי הישראלי. כניסתה של הדרמטורגיה למחול, על היענותה לנרטיב וחיידום של אלמנטים תיאטראליים שונים כמו פיתוח הדמויות ושימוש שמזכיר "re-presentation" מרובד וביקורתי, מרחיקה את מה שאנו מכנים "המחול העכשווי" מחוזות הפוסטמודרני. כניסתו של הדרמטורג לעולם המחול וההשלכות של הגירה זו הופכות את המחול העכשווי הישראלי למחול שאני מציעה לכנותו "לימינלי"¹³. את המושג תבע ויקטור טרנר, אשר הרחיב את המסגרת האנליטית של ואן גנפ, שלפיה ההתנהלות הטקסטית מורכבת מתהליך של שלושה שלבים.

בשלב השני, "הלימינלי", מתרחשת הדרמה החשובה מכל, המערערת נורמות יומיומיות על ידי ביצוע של פעולות חתרניות מבחינה חברתית. את מאפייניו הספייים של מה שאני קוראת מחול "לימינלי" אני מזהה הן עם הדינמיות של תהליכי היצירה שבהם מקיימים שני כוחות דיאלוג (ובכך ממקמים את שפת היצירה בין שפת המחול לשפת התיאטרון, בלי להפוך את המחול ל"תיאטרון-מחול") והן עם השינויים בתיחום התיאורטי של המחול העכשווי שאולי מסמן, בעזרת הדרמטורגיה, את ספה של קטגוריית מחול חדשה.

השאלות התיאורטיות והיצירתיות שמעלה כניסתה של הדרמטורגיה למחול, כמו "מיהו דרמטורג המחול?" "מהיכן הוא מגיע?" ו"מה תפקידו?" יוצרות לעתים קרובות תגובה שאפשר לכנותה "חרדת מדיום". מבחינה זאת, התגובה של עולם המחול דומה לתגובה של מדיה אחרים בתולדות התרבות לחידושים או לשינויים. למשל, כשמדיום הצילום הופיע באמצע המאה ה-19 הורגשה חרדה בעולם האמנות סביב הלגיטימיות של הציור והתקיימותו לנוכח המדיום החדש. מתוך חרדה זו הוצף עולם הציור ביצירה אוונגרדית ומסעירה, ששיכללה את הציור ושינתה אותו ממה שהיה מוכר עד אז. את חרדת המדיום הנוכחית יכול להחליף רעב לשימוש בכלים מתחומים אחרים, שעשויים לקדם את המחול, להנגיש אותו לקהל ולתמוך בהתפתחות מאפייניו האמנותיים בלי להטיל ספק בתוקפו.

המהלך הדרמטורגי, כמשתמע מהדוגמאות שהצגתי, הוא אינטלקטואלי ובו בזמן אינטואיטיבי. הוא קשור בניתוח, בהבנה של אינטראקציות חיות ודינמיות, בשיקוף של תהליכים, בשאלת שאלות, בצבירת חומרים, בשמירה על הקשה, במחויבות לרעיונות ראשוניים, ביצירת מבנה וגם בעבודה פיסית ותנועתית עם הרקדנים. אפשר לדון רבות בהשלכות הפוליטיות של כניסת הדרמטורגיה לעולם המחול ובחוסר הידע בקרב שוחרי מחול – וגם בקרב רקדנים, כוריאוגרפים ותלמידי מחול – בנוגע לתפקידיו השונים של התהליך הדרמטורגי, לנוכחותו ולחשיבותו. אי אפשר למצוא את מאפייניו של "דרמטורג המחול" מתוך הדוגמאות המעטות שעומדות לרשותנו. כל שיתוף פעולה בין כוריאוגרף לדרמטורג שנבחן יעשיר את הגדרת המושג ויצג תפישות ומהלכי יצירה שונים. בכל זאת אפשר ורצוי לקדם מחקר שיעסוק בעבודה הדרמטורגית במחול העכשווי ויספק לה גיבוי תיאורטי.

הערות:

¹ Raimund Hoghe in conversation with Bonnie Marranca.

² Behrndt, p. 185.

³ אייסקילוס, עמ' 35.

⁴ "יש משהו דוחה ומדהים בקונקרטיים של הטקסט. יוצר תיאטרון טוב צריך להצליח להבליח מתוך הטקסט החוצה" (ראיון עם ג'ולי, תל אביב, 17.11.2011).

⁵ שם.

⁶ שם.

⁷ שם.

⁸ ראיון עם לאור, תל אביב, 6.3.12.

⁹ שם.

¹⁰ Behrndt, 187.

¹¹ Ibid.

¹² לאור.

¹³ טרנר, עמ' 88.

ביבליוגרפיה:

אייסקילוס. *האורסטטיאה: אגממנון*. תרגום: אהרון שבתאי. שוקן: 1990. עמ' 35.

טרנר, ויקטור. *התהליך הטקטי, מבנה ואנטי מבנה*. תרגום: נועם רחמילביץ. רסלינג: 2004.

Behrndt Synn, K. "Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking" *Contemporary Theatre Review*, 20: 2. pp. 185.

Marranca, Bonnie. "Dancing the sublime." Raimund Hoghe in conversation with Bonnie Marranca. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, May 2010.

ראיונות:

לאור, אורן ושיינפלד, ניב. תל אביב. 6.3.2012.

ג'ולי, איציק. תל אביב. 17.11.2011.

נועה מרק-עפר רקדנית (קבוצת "מיומנה", Colleen Thomas: New-York, דנה רטנברג) ויוצרת מחול. סיימה B.A. במחול ובלימודי מגדר באוניברסיטת קולומביה בניו יורק. סטודנטית לתואר M.A. בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב, לימודי חקר הביצוע. יזימת ומנהלת אמנותית של פרויקט "אדוות": מעבדת כוריאוגרפיה (2009). מנהלת אמנותית שותפה בפסטיבל "בויזעם" (2011). מנהלת אמנותית, "בשותף": נשים בפרפורמנס, מרכז ביכורי העתים (2012). מלמדת מחול מודרני-עכשווי, אימפרוביזציה, פילאטיס ותנועה לשחקנים במקומות שונים בארץ.

נאמר זה עוסק באופן שבו אמני מחול בן-זמננו עכשוויים, הפועלים במאה ה-21, בחנו מחדש שאלות שהעסיקו כוריאוגרפים רדיקליים בשנות ה-60 של המאה ה-20. אתמקד בעיקר בשימוש בתנועה יומיומית, בשבירת "הקיר הרביעי" ובפנייה לקהל. אתבסס על היצירה שהעלה האנסמבל שלי, *The Living Room* (2010), וכן על יצירותיהם של אמנים חשובים בני-זמננו: אן תרזה דה-קירסמייקר (Anne Teresa De Keersmaeker), סיובהן דיוויס (Siobhan Davies), אוהד נהרין וניג'ל צ'רנוק (Nigel Charnock).

במאמר אטען כי במובנים מסוימים, אמנים אלה שוברים את הקיר הרביעי וחושפים את תהליך בניית המופע ואת האומנות שמצויה בו, מתוך התייחסות מודעת ליצירות מחול משנות ה-60 של המאה ה-20. אמצעים כוריאוגרפיים, כמו שימוש בתנועות ובמחוות יומיומיות ופונקציונליות לצד כוריאוגרפיה מובנית, פנייה מילולית ישירה אל הקהל והדגשה של תפקיד הכוריאוגרף ושל מקומו ביצירה, מזכירים יצירות של קבוצת גרנד-יוניון (Grand Union), של איבון ריינר (Yvonne Rainer) ושל טרישה בראון (Trisha Brown). מן החקירה עולה שכוריאוגרפים בני-זמננו ממשיכים לבחון את חוויית הצפייה ואת מקומה של המשמעות ביצירת המחול.

והמדגיש את מקומו של הכוריאוגרף במכלול היצירה. בחלק זה אתמקד בעיקר ביצירתי וכן ביצירותיהם של נהרין ושל צ'רנוק.

"שבירת המוסכמות": המצאה מחדש של המחול בשנות ה-60 וה-70

בשנות ה-60 וה-70 שאפו אמנים לטשטש את הגבול בין האמנות לבין החיים ולקרב ביניהם, באמצעות בחינה מחדשת של המוסכמות התיאטרליות ושל "בעיית המופע" (ריינר, כפי שצוטטה אצל Lambert-Beatty, 2008: 8). בשל כך בחרו יוצרים פוסט-מודרניים להביא את החיים "האמיתיים" לתיאטרון, מתוך שימוש באמצעים שונים מחיי היומיום: תנועות, מחוות, דיבור, הפצים או שיתוף אנשים שאינם רקדנים במופע. לחלופין ניסו להוציא את המחול מתוך האולם והחלו להופיע באולמות ספורט, בגלריות ובמרחבים ציבוריים (Banes, 2003; Foster, 1986).

מרס קנינגהאם (Merce Cunningham) היה הראשון שהשתמש בגישה "פונקציונלית" לגוף כדי לדחות את האקספרסיביות של המחול המודרני. גישתו פותחה והורחבה בעבודות של הקבוצה מכנסיית ג'דסון (The Judson Church Group). תפישת המחול החדשה היתה

משנות ה-70 ואילך ביצירות כגון *Accumulation Set* (1978) *Water motor* (1971), ובעיקר *and Reset* (1983). שפת התנועה של בראון שמה דגש על זרימת התנועה, באמצעות שימוש במפרקים (Briginsshaw, 2001). בראון אימצה גם שיטות מתמטיות וחזרה סדרתית (Serial repetition). ב-*Accumulation*, חזרה פשוטה על סיבובים של מפרקי הגוף יוצרת סדרה מצטברת על מחוות ותנועות של הגוף כולו. מ-1973 ואילך היא הופיעה עם היצירה ובד בבד "סיפורה סיפורים על הופעתה בה" (Banes, 1987: 82). יצירות כמו *Accumulation With Talking* (1987). לדברי פוסטה, "הרקדן נחשף כצגות את הגוף הן כאובייקט והן כסובייקט (Banes, 1987). לבדרי פוסטה, "הרקדן נחשף כאדם בעת שהוא חוזר על דפוסים שיטתיים, אבל באותה מידה דפוס התנועה מבטל את החושניות (או משמעויות אחרות) שהמחוות יכולות לעורר" (Foster, 1986).

פנייה לקהל והדגשת מקומו של הכוריאוגרף

המופעים בכנסיית ג'דסון איפשרו צפייה בלתי רשמית. יתר על כן, החלל שבו התקיימו ההופעות שימש גם כולם חזרות, עובדה שתרמה ל"מראה התהליכי של הכוריאוגרפיה" (Wood, 2007: 12). ההופעות של קבוצת גרנד-יוניון, למשל, התקיימו כשהקהל יושב סביב הרקדנים. הרקדנים

רמזים לשנות ה-60 במחול העכשווי בן-זמננו

יעל פלקסר (מאנגלית: נעמה זוהר)

נעו באזור הישיבה של הקהל או פנו ישירות אל הצופים ובכך שיתפו את הקהל באירוע והפכו אותו לנראה (Foster, 1986: 191). גרנד-יוניון השתמשו גם באלתור ובדרמטורגיה, שמנעו קריאה ליניארית של היצירה ושימוש כדרך נוספת לשבור את המסגרת הקונוונציונלית של מופע. המופע שלהם הורכב מקטעים אפיזודיים העוברים באופן פתאומי מתנועה לדרמה. המשתתפים יכלו לבחור לצאת מתוך הדמות כדי להגיב על המתרחש.

פוסטר (Foster, 1986) מתארת את השימוש של קבוצת גרנד-יוניון בהערות מטא-נרטיביות ומציינת כי ביצירותיה נשמעים ארבעה קולות: "של הדמויות, של השחקנים המגלמים את הדמויות, של הכוריאוגרפים והמחזאים שכתבו את היצירה ושל עובדי הבמה" (Foster, 1986: 194). בעבודתם החלה להסתמן מגמה של שיקוף עצמי. באמצעות נקודות המבט

אבל כפי שנראה, בעוד היצירות בשנות ה-60 וה-70 פרצו את הדרך והגדירו מחדש את גבולות המחול, היצירה בת-זמננו מרוסנת יותר, מכירה במגבלותיה ומתייחסת לידע המוקדם של הקהל על המחול. ההתייחסות לאסתטיקות מן העבר משמשת (כמו באמנויות חזותיות אחרות) לחיזוק הקריאה של יצירת המחול ולריבודה, מתוך רמיזה לאירועים פוליטיים וחברתיים של עידן שחלף.

כדי לזהות רמזים לשנות ה-60 ביצירות בנות-זמננו אתחיל בסקירה קצרה של אמצעים כוריאוגרפיים מרכזיים שפותחו בשנות ה-60 וה-70 ובהשלכותיהם הפוליטיות והאסתטיות. לאחר מכן אדון בשימוש באוצר התנועות ה"פונקציונליות" וכן בשימוש במחוות ובהבעות פנים לצד הכוריאוגרפיה המובנית ביצירות של דה-קירסמייקר וביצירתי שלי. אמשך ואדון בשימוש בטקסט המכוון ישירות אל הקהל



Luke Birch in *The Living Room* by Yael Flexer

בסלון מאת יעל פלקסר, רקדן: לוק בירש

תחת הכוריאוגרפיה כדי להבליט את היותו סובייקט (Burt, 2006: 156). האסתטיקה הפונקציונלית של התנועה והשימוש בתנועה יומיומית ניכרים ב־*Rosas Danst Rosas*, שבה בוחנים הרקדנים, באמצעות חזרה מדויקת, את התנועות הפשוטות של שכיבה, ישיבה, עמידה והליכה (Burt, 2006).

ביצירתה האחרונה, *The Song* (2009), דה־קירסמייקר אמנם מתרחקת מחזרה סדרתית, אבל עדיין נוקטת גישה פונקציונלית ויומיומית. גם זאת יצירה פורמליסטית, מכיוון שהיא בוחנת את התנועה לשם התנועה, או תנועה השואבת השראה ממבנה הגוף. ביצירה משתתפים ווקליסטית ותשעה רקדנים והיא בנויה בעיקר מקטעי סולו ואנסמבל. אחדים מקטעי הסולו כוללים חקירה מופשטת של תנועה ואחרים הם דרמטיים יותר: רקדן אחד שר ומנגן בגיטרה

המופע. כפי שנראה בהמשך, מרכיבים אלו נותרו חשובים גם במחול בן־זמננו.

תנועה יומיומית ביצירות של אן תרזה דה־קירסמייקר, של סיובהן דיוויס ושלי

יצירת המופת של דה־קירסמייקר, *Rosas Danst Rosas* (1983), שונה אמנם מהיצירות של שנות ה־60 וה־70 מבחינת הדרמטורגיה וסגנון התנועה, אבל אין ספק שהיא נסמכת על הגישות הכוריאוגרפיות הפורמליסטיות והמתמטיות שפיתחה בראון. כמו ב־*Accumulation* של בראון, גם יצירה זו נבנתה מתוך שימוש בחזרה סדרתית. החזרה מפנה את תשומת הלב לדמיון ולהבדל, ו"מעלימה משמעויות מפורשות" (Burt, 2006: 156). בעיקרה, החזרה מאפשרת לרקדן להביע התנגדות, "לא לחזור בנאמנות" ולחתור

המשתנות תדיר והפרשנויות על היצירה תוך כדי הופעה הודגש היחס ההדדי והדו־כיווני בין הרקדנים לבין הקהל. הכוריאוגרפים / הרקדנים מתבוננים מנקודת המבט של הקהל ומבקרים את היצירה תוך כדי ביצועה (Foster, 1986).

אמצעי נוסף להדגשת המסגרת התיאטרלית של המופע היה הכללתה של פעולת ה"צפייה". בהופעות של גרנד־יוניון וב־*The Mind is a Muscle* של ריינר נהגו הרקדנים לצפות זה בזה בעת שלא היו מעורבים ישירות במתרחש (במקום להיעלם אל מאחורי הקלעים). פעולת הצפייה על הבמה הבליטה את פעולת הצפייה בהופעה (Foster, 1986; Lambert-Beatty, 2008). האווירה הבלתי־רשמית, השימוש בפנייה ישירה לקהל, המבנה המקוטע והפרשנויות יצרו קשר אינטימי יותר בין הרקדנים לבין הצופים, שלא יכלו עוד לנקוט עמדה פסיבית כלפי



Yael Flexer in *The Living Room*

בסלון, כוריאוגרפיה וביצוע: יעל פלקסר

שהועלתה בסטודיו שבו נוצרה במקור, כוללת גם היא אזכורים של תהליך העבודה. החיוכים, מנודי הראש והבעות חוסר ההסכמה על פניהם של הרקדנים חושפים לא רק את המתרחש ביניהם "בהווה", אלא גם את ההיסטוריה המשותפת שלהם, שכוללת משחקים, חיפוש וחקירה באותו חדר.

הפסקול של *The Song* כולל מקצבי הקשה על הגוף, לצד שירים של הביטלס. בהתאם לשמה, היצירה מכוונת את הצופה לחשוב לא רק על הריקוד המוצג על הבמה, אלא גם על הריקודים שקדמו לו; לא רק על השירים, אלא גם על משמעותם הפוליטית והחברתית, 50 שנה לאחר שנכתבו. לדברי קאמפנהוט (*Campenhaut*) "ב-*The Song* חוזרת הכוריאוגרפית אל העקרונות הקונסטרוקציונליסטיים שלה עצמה: איך מגדירים חופש בתוך מסגרת ברורה? כיצד אתה יכול להיות פוליטי כאשר אתה לכוד בידי ההיסטוריה" (*Van Campenhaut*, 2009).

לעומת זאת, *A Series of Appointments* מתייחסת לשנות ה-60 באמצעות שימוש באופן ההצגה הבלתי רשמי, שבו הקהל יושב סביב הרקדנים. המופע הועלה כחלק מאירוע שלם,

מופיעים, רואים אותם יושבים או עומדים בנינוחות וצופים בקטעי הסולו של האחרים. האסתטיקה של ה"נחונות" הזאת, או של "אי-ההופעה", מזכירה את השימוש בצפייה שהיה נהוג בשנות ה-60. היא מדגישה את פעולת הצפייה בהופעה ומזכירה את אוירת החזרות של שנות ה-60, שתוארה לעיל (Wood, 2007: 12).

הבמה ב-*The Living Room* ריקה. יש עליה רק כמה מיקרופונים, נורות פלואורסנט מוארכות ושני כיסאות (המיועדים לכוריאוגרפית ולצלילנית). היצירה *The Song* מתחילה באופן רשמי יותר, עם תפאורה תלויה של חומר מחזיר אור היוצר אפקט תאורה מעניין. התפאורה נעלמת לאחר כשעה וחושפת את אחורי הבמה. כמו ב-*The Living Room*, גם כאן אין אחורי הקלעים, אין מקומות מסתור. הבמה נותרת ריקה, פונקציונלית (*Van Campenhaut*, 2009).

ב-*The Song*, בדיוק כשהצופה חש שהעבודה מתקרבת לסיומה, הבמה נחשפת או נהפכת לקראת התחלה חדשה. נדמה כאילו ריקוד חדש נולד לפתע מתוך הישן. הדרמטיזציה מרמזת בזמנית על תהליך היצירה ועל מודעות היסטורית. *A Series of Appointments*

ואחר צולע על נעל עקב אחת. אחדים מקטעי האנסמבל וירטואוזיים. למשל, הקטע שבו הרקדנים קופצים לאורך הבמה לצילוי השיר *Helter-Skelter* של הביטלס, ואחרים כוללים תנועות יומיומיות. מוטיב מרכזי שחוזר על עצמו ב-*The Song* הוא המעגל: רקדנים הולכים ורצים במעגלים, שומרים על קשר עין זה עם זה או עוקבים זה אחר זה.

גם יצירתה של הכוריאוגרפית הבריטית סיובה דיוויס *A Series of Appointments* (2010) חוקרת באופן פורמלי את השימוש במעגל. הרקדנים יוצרים רדיוס ורקדנית שנמצאת במרכז קובעת את הקצב. ככל שהיא נעה במהירות רבה יותר, הרקדנית בקצה הרדיוס צריכה לנוע מהר יותר כדי לעמוד בקצב. לאורך היצירה הרקדנים מחליפים כיוונים ויוצרים מבנים שונים.

כמו ב-*The Song* וב-*A Series of Appointments*, המוטיב המרכזי בעבודתי המשמשים מטאפורות למחזוריות, למערבולת או פשוט לריצה במעגלים, רמז להיסטוריה של המחול. מבחינת הקומפוזיציה, שלוש היצירות מתמודדות עם תצורות מרחב זמן האופייניות למעגל ועם המשמעויות שנובעות מהדינמיקה של רקדנים הרודפים זה אחר זה. התייחסתי ביוזעין לתקופה של כנסיית ג'דסון (ובמיוחד לריקודים כמו *We Shall Run* (1963) של ריינר) וברצוני לטעון שגם דיוויס ודה-קירסמייקר מודעות למשמעויות של השימוש במעגל בהקשר של ההיסטוריה של המחול. בביקורת על *The Song* (2009) נכתב: "כפי שציפורים משנות כל הזמן את מעופן במבנים שאינם ניתנים לחיקוי, כך ההופעה הזאת נמצאת בתחום הביניים שבין דיוק מתמטי לחופש אנושי" (*Van Campenhaut*, 2009).

בכל שלוש היצירות המעגל מצביע על "תחום ביניים" שבו סדר וכאוס, או בין שליטה וחופש. מבחינה כוריאוגרפית, יש בהן התייחסות לתגובת הרקדנים להיותם לכודים בתוך מבנה, וכן לכוריאוגרפיה עצמה, לאופן שבו השימוש במבנה המעגלי מכניס אלמנט בלתי צפוי שמפר את "כללי" הכוריאוגרפיה. ב-*The Living Room* גילינו שהמבנה המעגלי השתנה מהופעה להופעה בהתאם לגודל החלל ולמהירות שבה בחרו הרקדנים לנוע. מדי פעם, כמו בהופעתנו בתיאטרון תמונע, הצטרפו אורחים למעגל² ושינו את מסת הגופים החגים ואת המהירות שבה השלם המעגל. באופן זה, המוגבל אמנם, המקריות הוסיפה מרכיב "יומיומי" והרקדנים נאלצו להגיב לכל הופעה באופן ייחודי וספונטני. כך "טעויות", הקורות לעתים קרובות, מדגישות את האנושיות שבנו אל מול המבנה הקבוע מראש.

ב-*The Living Room* וב-*The Song* הרקדנים נראים לאורך רוב היצירה; גם כשאינם

רמזים פרפורמטיביים: פנייה טקסטואלית, פרולוגים ותפקיד הכוריאוגרף ביצירות של אוהד נהרין ושלי

מאז שנות ה-60 הפכה הפנייה הטקסטואלית הישירה, וליתר דיוק, השימוש בפרולוג בפתחת המופע, למנהג נפוץ ב-Live Art ובמופעי מחול. פרולוגים יש ביצירותיהם של אורסולה מרטנז (Martinez), ונדי יוסטון (Houston), טים אצילס (Etchells; *Forced Entertainment*) ושרלוט וינסנט (Vincent). כפי שכתבה אולברייט, הקול "מציג נוכחות גופנית ומכיר בטבעה הפרפורמטיבי של אותה נוכחות" (Allbright, 1997: 124). הכוריאוגרף פונה אל הקהל ובכך הוא מפנה את תשומת הלב אל בניית המופע. הוא "הכוריאוגרף" או "המחבר" והוא גם מגלם תפקיד זה. נוכחותו הגופנית מדגישה את חווית "ההווה" הסובייקטיבית והגופנית, אבל גם את תפקידו כ"משתתף במופע".

בחלק זה אתמקד בעיקר בשימוש בפרולוג ב-*The Living Room* מתוך התייחסות גם לשלוש (2005) של אוהד נהרין. בשתי היצירות התנועה והטקסט כתובים מראש. בשלוש משתמש נהרין בפרולוג כפתיחה לכל אחד מהקטעים, ומספר מה יכלול אותו קטע. ב-*The Living Room* נעשה שימוש בטקסט ובהערות לאורך היצירה כולה, אבל הפרולוג נושא חשיבות מיוחדת.

הפרולוגים הם סימן היכר של היצירות שלי. בדרך כלל הם מוגשים משולי הבמה, בין האודיטוריום לבין הבמה המרכזית. בכך הם משמשים, מבחינת המרחב (והזמן), גשר השובר את הקיר הרביעי, היוצר מרחב משותף בין הבמה לבין האודיטוריום, בין הקהל לבין הרקדנים. המופע "פולש" אל מעבר לשולי הבמה אל המרחב המיועד לקהל. הפרולוגים נועדו ליצור דה-מיסטיפיקציה של המופע; הם "שוברים את הקרח", מקבלים את הקהל באופן בלתי רשמי אל המופע וגם מנחים את הצופה ונותנים רמזים לאופן שבו יש לקרוא את היצירה.

במקרה של *The Living Room*, כמו בשלוש, מציע הפרולוג תיאורים ופרשנויות על מה שיכול לקרות במופע. אני, שמגישה את הפרולוג, היא "הכוריאוגרפית", "המחברת", "הבמאית" ו/או "המספרת", בנוסף להיותי אחת מהרקדנים.

הפרולוג מרמז למניעים הכוריאוגרפיים שעומדים בבסיס היצירה. אני מרימה את התסריט שלי ומצהירה: "זהו המניפסט שלנו. לא יהיו כאן דה-קונסטרוקציות או רה-קונסטרוקציות, מלבד התייחסות לחלוצי המחול המודרני, במיוחד המתים ביניהם (הרקדנים מוסיפים בקריאות ביניים: מרתה, מרס, ניז'נסקי, איזדורה). תהיה פה קונסטרוקציה אחרי קונסטרוקציה. בעיקרון,

ה"יומיומי" על רקע המופע הבימותי. ניתן לומר שיצירות משנות ה-60 ואילך מציעות הבנה מורכבת ואפילו פרדוקסלית של פרפורמנס, ומגדירות מחדש יחסי אובייקט / סובייקט אקטיביים בין הרקדנים לבין הקהל, בין המופע לבין הקריאה שלו.

ב-*The Living Room* נארגות יחדיו שפה תנועתית מסוגנת ופורמלית ושפת תנועה שמבוססת על אופני התנהגות שגרתיים ו"יומיומיים". בכך נחשפים הרקדנים לא רק כמקצוענים מיומנים, אלא גם כבני אדם "אמיתיים". השימוש בתגובות ובמחוות ניכר לכל אורך היצירה וכולל מבטים, מנודי ראש לאישור ולשלילה, הרמת גבות, חיוכים, מחוות ידיים, דחיפות, אחיזות ומגע גופני, לצד הערות מילוליות. תגובותיהם של הרקדנים מסמנות משמעויות במסגרת המרחב החברתי, בד בבד עם תנועות הריקוד.

"יעל פלקסר מעידה על עצמה שהיא מתעניינת בחוסר השלמות ושהרקדנים שלה הם גופים אמיתיים, שמבטאים חריגות ושונות. הם שולטים במחוות העדינות וחותרים זה תחת זה, יוצרים הפרדה אירונית... חילופי הדברים, הגדרתו של המרחב החברתי והאסטרטגיות שבאות לידי ביטוי מוכרות לצופה... (אשר) מאתר ומתרגם משמעות באמצעות חילופי הדברים האלה" (Duffield, 2009: 35).

השימוש בתגובות גופניות ובהבעות פנים מצביע על הפער בין הפעולה, מבצע הפעולה (כלומר, הרקדן או הרקדנית), התייחסותו של המבצע לפעולה והקריאה של הקהל. פער זה, או הדיבור המקביל, מזכיר את הטמעתו של אפקט הניכור הברכטיאני (*Verfremdungseffekt*) בשנות ה-60, שיצרה מרחק ואיפשרה לשחקן להגיב או "לצטט" את הדמות (Schechner, 2002; Counsell, 1996). ההערות, אשר מוצגות באופן ספונטני כתגובה מאולתרת במסגרת כוריאוגרפיה בנויה, מאפשרות לרקדנים להביע את האוטונומיה שלהם (agency).

באמצעות מחוות פנים, גוף וידיים, המשמשות כטקטיקת התנגדות (Foster, 2002), או על ידי דיבור אל הקהל, יכולים הרקדנים לעצב את זהותם. הם יכולים להגיב על הייצוג שלהם, כפי שהוא מעוצב לדעתם על ידי הכוריאוגרף / היוצר או במוחו של הצופה. השימוש בתגובות של הרקדנים מזכיר את האסתטיקה של "אי-ההופעה", שהיתה נפוצה בשנות ה-60. כפי שניתן לראות בתיאורו של דאפילד (Duffield) לעיל, הקהל מזהה את המחוות ומכיר אותן מהמרחב החברתי היומיומי.

לצד יצירות של אמנים שונים שהשתמשו ב-*The Score* (2010)⁶ של דייוויס כנקודת מוצא. אופן ההצגה הזה מזכיר באופן ישיר את שיתופי הפעולה האמנותיים שרווחו בשנות ה-60.

הן ביינס (Banes) והן פוסטר טוענות שהאסתטיקה היומיומית של שנות ה-60 וה-70 היתה בעלת חשיבות חברתית ופוליטית. הדגש על היומיומי שיקף לא רק את תנועת הולכי הרגל ברחוב, אלא גם "שימש מטאפורה של דמוקרטיזציה רדיקלית" (Banes, 1994: xiii). כל תנועה יכולה להיחשב ריקוד; כל גוף / אדם (בעל הכשרה או חסר הכשרה) יכול להופיע. אי אפשר להתעלם מההקבלה בין שבירת המוסכמות במחול הפוסט-מודרני לבין המהפכים הפוליטיים ו"שבירת המוסכמות" של אותה תקופה: המחאות נגד מלחמת וייטנאם וצמיחתה של התנועה לזכויות האזרח (Wood, 2007).

השימוש הכוריאוגרפי בתנועה יומיומית וביגשה יומיומית למופע, המודגש על ידי ריקנותה של הבמה ועל ידי הרקדנים הצופים על הבמה ב-*The Song, A Series of Appointments*, וב-*The Living Room* משקף את האסתטיקה הכוריאוגרפית הפונקציונלית והפורמליסטית של שנות ה-60 וה-70. יתר על כן, ברצוני לטעון שיחסי הגומלין בין השליטה לכאוס בחקירת המעגל נושאים משמעויות פוליטיות, מעבר לאזכור ההיסטורי. האסתטיקה היומיומית והשימוש במעגלים ביצירות העכשוויות מציגים נקודת מבט מפוכחת יותר במרחב שבין "הכלל המתמטי והחופש האנושי" (Van Campenhaut, 2009) הם מעידים על הכרה במגבלות "הכללים" של הופעה 50 שנה מאוחר יותר, וכן על הכרה בכך שאנחנו נמצאים בעידן פוליטי שונה מזה של שנות ה-60, שהתאפיין בשאיפה "לשנות את העולם" (הביטלס, לונדון, 1968).

רמזים פרפורמטיביים: פנייה לקהל בעזרת מחוות, הבעות פנים והערות *The Living Room*

האסתטיקה היומיומית של "אי-ההופעה" ניכרת ב-*The Living Room*. כאן המשתתפים מגיבים על הביצוע של עצמם או של האחרים וכן על המופע עצמו באמצעות מחוות והבעות פנים, ושוברים את הקיר הרביעי על ידי פנייה ישירה לקהל. בכך מוסבת תשומת הלב למגונוני ההופעה ולמסגרתה, ומושם דגש על תפקודם של הרקדנים כסובייקטים / אובייקטים.

קופר-אולברייט (Cooper-Albright) טוענת שהריקוד בשנות ה-60 התקיים כ"מצב ביניים", כחפיפה בין סובייקט לאובייקט, בין הרקדן לקהל. כשמתבוננים בעבודות משנות ה-60 מנקודת המבט הזאת ניתן להצביע על תפישה כוריאוגרפית של "פרפורמטיביות", הצגה של

אנחנו נרקוד ואתם תצפו. כי אנחנו אוהבים לרקוד, ואנחנו טובים בזה, יותר מאשר לחשוב או לדבר על ריקוד..."

הפרולוג משמש, אם כן, "מניפסט", אוסף של אמונות או החלטות בנוגע לתוכנו הרצוי או האפשרי של המופע. המניפסט המילולי מסמן את הטריטוריה המשוערת של היצירה, את גבולותיה ואת האווירה בה. הוא יוצר ציפיות וממקם את היצירה במסגרת שיח רחב יותר. ברור שיש כאן גם התייחסות ל"מניפסט הלא" של איבון ריינר משנת 1965¹¹ ואנו גם נוקבים בשמם של "חלוצי המחול" המרכזיים.

אבל העובדה שהמניפסט כולו נקרא מתוך מדרך להרכבת כיסא של "איקאה" חותרת מיד תחת כל התייחסות למחול או לפוליטיקה שגרמזת במלה "מניפסט". האירוניה שבהגשה הטקסטואלית, המבטים הידעניים שמופנים אל הצופים וקריאות הביניים של הרקדנים מעודדים את הקהל לחשוב על כפל המשמעות, על הספק ועל המעידות הקיימות בטקסט. הדבר שגרמז כי הוא עומד להתרחש (במופע) לא בהכרח מתגשם. הדבר שמתגשם בסופו של דבר במופע מעמיד בספק את הטקסט וכן את סמכות המחברת (הכוריאוגרפית). קריאות הביניים של הרקדנים מדגישות את חשיבותם ואת מקומם לצד המחברת, הכוריאוגרפית (לכאורה מחוללת היצירה).

יש בכך רמיזה שהיצירה קיימת ונוצרת במפגש או ב"מרחב הביניים" שבין הכוריאוגרף, המשתתפים והקהל. עמדה זו מודגשת על ידי ההתייחסות לריינר ולכוריאוגרפים אחרים, שבעזרתה אנו קוראים לקהל לא לחשוב רק על הריקוד הזה אלא גם על קשריו להיסטוריה של המחול ועל מקומו במסגרת אותה היסטוריה. ההתייחסות לעבר מעלה על נס תשוקה כוריאוגרפית (או פוליטית) משנות ה-60, אך באותה מידה היא אירונית ומכירה במגבלות המופע (או המחאה הפוליטית). דאפילד טוען, כי "הפרולוג... ממשיך ליצור אווירה המוריסטית וידענית שבה הצופה מוזמן לצחוק על צורות מחול מוכרות יחד עם הרקדנים ועל סימני ההיכר ביצירתה של יעל פלקסר, כפי שהיא עצמה מזהה אותם. אבל הוא גם מדגיש את העובדה שזאת גישה רצינית ומחויבת לשימוש בגוף הרוקד כמקומה של המשמעות" (Duffield, 2010: 33).

נוסף על כך, הפרולוג מציג אותי כדמות "ביניים", הממוקמת בתוך היצירה ומחוצה לה. אני בונה את היצירה, אך גם שותפה לה. עמדת ה"ביניים" היא עוד אזכור לשימוש של גרנד-יוניון בהערות מטא-נרטיביות, וגם לתיאטרון האפי של ברכט, המדגיש את תפקידו של המחבר: "התיאטרון) מדגיש את עובדת היותו בדיוני, שכן מומחיות גלויה חושפת את עקבותיו של המחבר מאחורי הקונסטרוקציות של הטקסט. כתוצאה מכך,

התיאטרון האפי תמיד חושף את עצמו תוך כדי הסיפור..." (Counsell, 1996: 105).

גם ביצירות שבהן איני מופיעה אני מכניסה לעתים את הפונקציה של הכוריאוגרף / המחבר אל הפרולוגים של הרקדנים, כדי לכוון את הצופה באופן מפורש לחשוב על התהליך ועל אופיים הבדיוני של האירועים המתרחשים¹². השימוש בפרולוג באופן זה מזכיר את השימוש בפרולוגים בשלוש (2005) של נהרין.

בשלוש עומד אחד הרקדנים בקדמת הבמה ומחזיק מסך טלוויזיה. על המסך מופיע "ראשו המדבר" של הרקדן, בעוד הרקדן "החי" שותק. ביצירה זו אפשר לראות ברקדן תחליף לקולו של הכוריאוגרף. לחלופין, הרקדן המדבר מכוון את הקהל לחשוב על תפקידם של הרקדנים בבניית היצירה. כמו ב-*The Living Room*, הפרולוג מוגש מקדמת הבמה, קרוב לקהל, כדי לגשר על הפער שבין הקהל לרקדנים.

דבורה פריידס-גלילי (Friedes-Galili) טוענת ש"היעדרם של תפאורה מורכבת ועיצוב חזותי מסובך (בשלוש) מציב במרכז את התנועה ואת ביצועיהם של הרקדנים" (Friedes-Galili, 2010). כמו דאפילד, היא סבורה שמקומה של המשמעות הוא גופו של הרקדן. ב-*The Living Room* עומדים הרקדנים בשורה ופונים אל הקהל גם בשלוש הרקדנים עומדים בלי נוע לעתים קרובות ופונים אל הקהל לפני שהם מבצעים סדרת תנועות או לאחר מכן. חוסר התנועה שלהם מדגיש את הגוף הנע. כשהם נעים, הם לא רק מבצעים תנועות אלא נראה שהם חווים חוויה גופנית עמוקה וקשר אל התנועה.

הפרולוגים בשלוש מדגישים את חשיבותה של התנועה כתוכן היצירה, בכך שהם מצביעים על רגעים ספציפיים בריקוד. באחד הפרולוגים מודיע לנו הרקדן שהאורות יכבו ויידלקו. ואכן, כשהאורות כבים הצופה מופתע בתחילה אבל אז הוא נזכר בפרולוג. בכך מודגש הרעיון שהכוריאוגרפיה היא קונסטרוקציה פיקטיבית.

באופנים אלה נרמזת הן ב-*The Living Room* והן בשלוש אסתטיקה של "הזרה" (the device baring) שהיתה מקובלת בשנות ה-60 (Banes, 2003). בשתייהן מחוקם הגוף הנע במרכז היצירה ובו בזמן מודגשים תפקידם של הרקדנים כסובייקטים, החוויה הסומטית הקשורה בגוף הנע והקשר שלהם אלינו כצופים¹³.

חתרנות ושערווריה: כמה מסקנות על בסיס עבודתו של נייג'ל צ'רנוק

בסולואים המאולתרים ברובם (Frank 2003) ו-*One Dixon Road* (2010) של נייג'ל צ'רנוק

נעשה שימוש באמצעים רבים שנדונו לעיל, אבל ניכרת בהם אסתטיקה קווירית ופוסט-מודרנית נוסח המאה ה-21. צ'רנוק משתעשע בז'אנרים ובדמויות, נע בין סטנדרט אפ קומדי לשירי קברט ("החיים הם קברט" ב-*One Dixon Road*) לקטעי סולו אתלטיים קשים לביצוע. ברגעים אחרים הוא מדלג מעל המושבים ורוקד עם אנשים בקהל. כמו ב-*The Living Room* ובשלוש, גם צ'רנוק משתמש בפרולוג, אבל אצלו הפרולוג נועד להכין את הקהל לאופי השערווריית של הופעתו: "אני מקלל הרבה. אני שולף את הזין שלי, זה יהיה מגעיל, אז אם אתם ממש זקנים ושמרנים וחסרי חוש הומור, ת***נו מפה עכשיו".

המונולוגים שהוא נושא ביצירותיו הם נאומים ארוכים על מצב העולם ועל מצב המחול. אבל גם הוא מתייחס במפורש להיסטוריה של המחול בהופעותיו. ב-*Frank* וב-*One Dixon Road* הוא סוקר בקצרה את ההיסטוריה של המחול, סקירה הכוללת לעתים חיקויים שונים של בלט קלאסי, של מרתה גרהאם, של המחול הפוסט-מודרני או של התיאטרון הפיסי. כשהופיע בירושלים עם *One Dixon Road* הוא נמלט אל מאחורי הקלעים וצעק: "בסדר. אני רוקד עכשיו, אבל אתם לא רואים אותי". ואז יצא מאחורי הקלעים וסיכם בקצרה: "כך נראה מחול פוסט-מודרני". זאת היתה תגובה קצרה וקולעת להצהרתה של ריינר "קשה לראות את הריקוד" (Lambert-Beatty, 2008: 1). כשהעלה את *Frank* בלונדון ב-2006 (כחלק מפסטיבל *Dance Umbrella*), פירט צ'רנוק את דעותיו ה"כנות" על להקות רבות שהופיעו בפסטיבל באותה שנה והציג חיקויים של ויליאם פורסיית (Forsythe) ושל ויין מקגרגור (McGregor). בכך, כמו ב-*The Living Room*, צ'רנוק מראה שהוא יודע מה מקומו, מציג מחווה להיסטוריה של המחול ובנוסף מודע לעובדה שהקהל מכיר את ההיסטוריה הזאת.

הסולואים של צ'רנוק נעים ללא הרף בין האישי, המקומי, הפוליטי והמחול כשלעצמו. בדרך הוא לא חושש לגעת בנושאים הנחשבים טאבו, החל בנאציזם בהופעות של *Frank* בגרמניה וכלה בסכסוך הישראלי-הפלסטיני כשהופיע עם *One Dixon Road* בישראל. הפיקחות בעבודותיו של צ'רנוק טמונה ביכולת שלו לקשר ולהצליב מגוון גדול כל כך של סוגי שיח. המחול אינו מנותק מהעולם; פוליטיקה, מחול והתייחסויות לצ'רנוק עצמו כאדם ורקדן קווירי משתלבים זה בזה באופן מלהיב, מבולגן ושנון להפליא.

בעוד דה-קירסמייקר, דייוויס, נהרין ואני משתעשעים בחתרנות ומותירים מרחק בין הרקדן, הכוריאוגרף והצעדים הכתובים מראש כדי להצביע על הדינמיקה של הצפייה, צ'רנוק בוחר לזעזע את הצופה. בנטייתו לאלתור אין ספק

nos. 2 & 3, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin 2002.

Friedes-Galili (2010), *Batsheva Dance Company: Ohad Naharin Shalosh* (Three), Posted on 15 February 2010 by Deborah Friedes Galili, <http://www.danceinIsrael.com/2010/02/batsheva-dance-company-ohad-naharins-shalosh-three/> (ניסה אחרונה: 17 במאי 2012).

Lambert-Beatty, C. (2008), *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960's*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

Lepecki, A (2006), *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York, London: Routledge 2006.

Schechner, R. (2002), *Performance Studies: An Introduction*, London & New York: Routledge.

Van Campenhaut, E. (2009), *The Song*, *Journal du Théâtre de la Ville* (Paris), n°167 May/June 2009, <http://www.rosas.be/en/rosas> (ניסה אחרונה: 21 בפברואר 2012).

Wood, C. (2007), *Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle*. London: Afterall Books, Central Saint Martin College of Art and Design.

מופעים וקטעי וידאו

נהרין, א. (2005) *שלוש*, מרכז סוזן דלאל, תל אביב.

One Dixon Road, UK, London, The Place Theatre, 2010, Cho: Nigel Charnock, DVD.

Charnock, N. (2010), *One Dixon Road*, Machol Shalem Festival, Jerusalem, ניסה: <http://www.youtube.com> (ניסה: 20 בפברואר 2012).

Charnock, N. (2003), *Frank*, Dance Umbrella, London.

Charnock, N. (2003), *Frank*, University of Chichester.

Davies, S. (2010), *Rotor*. Siobhan Davies Studios, London.

De Keersmaeker, A. T. (2009), *The Song*. Impulse Tanz Festival, Vienna, Austria.

De Keersmaeker, A.T. (2008), *Zeitung*. Sadler's Wells Theatre, London.

Possible. London & Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Briginshaw, V. (2001), *Dance, Space & Subjectivity*. Basingstoke: Palgrave.

Burt, R. (2006), *Judson Dance Theatre: Performative Traces*. London, New York: Routledge.

Cooper-Albright, A. (1997), *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover, London: Wesleyan University Press.

Counsell, C. (1996), *Signs of Performance: an Introduction to Twentieth-Century Theatre*. London, New York:

שהוא שואב השראה מ"שבירת המוסכמות" של שנות ה-60. אבל מזעזע ככל שיהיה, ההלצות שלו והתייחסותו לתחום המחול מעידות שהוא גם מודע לחלוטין למגבלות המופע.

יש הרואים בצ'רנוק פרפורמר גם מדי, אבל בעיני הוא מדויק מאוד. הוא אמנם בוחן את הגבולות, אבל שולט לחלוטין במצב. כצופה אני נרגשת, אני מוטרדת, אני נסחפת בזרם המלים של צ'רנוק, אבל שמחה להצטרף. בעוד כוריאוגרפים אחרים נזכרים בשנות ה-60 בנוסטלגיה, בביקורת או אפילו בסרקזם, בהופעותיו של צ'רנוק יש פיכחון מרענן, ישיר וברור לעין. הוא מציג את הדברים כפי שהם. או, כמו שהוא אומר בעודו מצייר באצבעו עיגול גדול באוויר: "קשקוש. חרא. אין הווה... זה כל מה שיש. אין שום דבר אחר. שום



Aya Kobayashi in *The Living Room*

בסלון, כוריאוגרפיה: יעל פלקסר, רקדנית איה קובאיאשי

Routledge.

Duffield, A (2009), *Can Movement Speak: The Location of Meaning in The Dancing Body*, unpublished MA dissertation, Royal Holloway.

_____. (2010), *The Living Room*. ראו אתר www.yaelflexer.com (ניסה אחרונה: פברואר 2012).

Foster, S, L. (1986), *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Los-Angeles, London: University of California Press.

_____. (2002), *Walking and Other Choreographic Tactics: Danced Inventions of Theatricality*, in Féral, Josette (ed) (2002) *SubStance* 98/99, Vol. 31,

דבר. ומה זה אומר? כלום... חוסר משמעות מוחלט, סופי, יפהפה, אלוהי, מדהים. טוב, אני שמח שהבהרנו את העניין".

ביבליוגרפיה

Banes, S. (1987), *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Hanover, New England: Wesleyan University Press.

_____. (1994), *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Hanover, London: University Press of New England.

_____. (ed.) (2003), *Reinventing Dance in the 1960s: Everything Was*

¹ היצירה *The Living Room* הוזמנה על ידי Woking International Dance Festival והועלתה בהופעת בכורה בפסטיבל עצמו במרס 2010. מאז הועלה המופע על במות רבות בשנים 2010 ו-2011, ובאפריל 2010 הועלה בתיאטרון תמונע. הכוריאוגרפיה שלי, בשיתוף פעולה עם המלחינים קרני פוסטל (Postel) וניי פארי (Parry), מעצב התאורה מייקל מניון (Mannion) והדרמטורג ואמן המיצג גרי סטיבנס (Stevens).

² ב-*We Shall Run* הגבילה איבון ריינר את אוצר התנועות לריצה. היצירה בוצעה על ידי קבוצה של 12 גברים ונשים, רקדנים ושאינם רקדנים, לבושים בבגדי רחוב. הרצים נפרדו לקבוצות קטנות יותר והתקבצו מחדש. ראו גם: Banes, 2003: 8-9; Lambert-Beatty, 2008: 5.

³ קבוצת גרנד-יוניון הוקמה על ידי אוסף של כוריאוגרפים, שרבים מהם השתתפו בהופעות בכנסיות ג'דסון. בין חברי הלהקה הבולטים נמנים איבון ריינר, שהיתה מנהיגת הקבוצה בראשית דרכה, סטיב פקסטון (Paxton), טרישה בראון ודייוויד גורדון (Gordon). ראו: Foster, 1986.

⁴ איבון ריינר הציגה את *The Mind is a Muscle* ב-1968 בתיאטרון אנדרסון (Anderson Theatre) בניו-יורק. המופע הועלה בכונה באולם שבו הבמה היתה בנוייה כפרוסצניום, על-מנת להדגיש את אקט ההופעה ואת הבעייתיות שבו. ראו: Lambert-Beatty, 2008.

⁵ כחלק ממסע ההופעות הזמנו בכמה הופעות אורחים שהצטרפו למופע: רקדנים מקצוענים מקומיים ולהקות צעירות. האורחים השתלבו בשלושה חלקים של היצירה, שכללו מחול וטקסט, לפני שירדו מהבמה.

⁶ היצירה הקצרה מאת דייוויד *The Score* צולמה מלמעלה והיוותה בסיס לכמה יצירות של אמנים אחרים ובהן גם *A series of Appointments*. כל היצירות הוצגו יחד בתערוכה שכותרתה *Rotor: The Score* בסטודיו של סיובהן דייוויד בלונדון.

⁷ אני מתייחסת למחוות ולקודים שגרתיים ויומיומיים שמשמשים כאמצעי תקשורת בין המופיעים לבין הקהל. סגנון זה בולט בשימוש בתנועות יומיומיות (כגון הליכה או ריצה) כבסיס לקונסטרוקציה הכוריאוגרפית הפורמלית, שימוש שבלט אצל יוצרים פוסט-מודרניים חשובים בשנות ה-60 וה-70.

⁸ סאלי ביינס טוענת שאפקט הניכור הברכטיאני

היה "מוכר היטב לאמנים ומבקרים אמריקניים בשנות ה-60 (ואף השפיע עליהם רבות)" (Banes, 2003: 4; Lambert-Beatty, 2008).

⁹ הפרולוג קיים ביצירות שכתבתי ללהקה שלי: *Shrink'd* (2005), *Doing, Done & Undone* (2007) ו-*The Living Room* (2010) וכן ביצירות שהוזמנו לאחרונה ללהקות אחרות: *What if* (2010) ללהקת Ludus, *Not About Love* (2010) ל-Lila Dance ו-*Flying Solo* (2009) ל-Cat Casbon.

¹⁰ כפי שראינו בהקדמה, קבוצת גרנד-יוניון השתמשה בהערות כאמצעי לדיון בביצועים תוך כדי המופע. פוסטר מתייחסת למתודולוגיה הזאת כהערות מטא-נרטיביות (Foster, 1986).

¹¹ "לא מחזה ראווה, לא וירטואוזיה, לא טרנספורמציה וקסם ואשליות, לא זוהר והאלהה של דמות הכוכב, לא גיבור, לא אנטי-גיבור... לא מעורבות של הרקדן או של הצופה, לא סגנון, לא נשיות, לא פיתוי..." סאלי ביינס, בדיון שלה על ריינר, טוענת שהמניפסט של ריינר פועל כאסטרטגיית הכחשה התואמת את ההתמקדות במחול האובייקטיביסטי בשנות ה-60: "דה-מיסטיפיקציה של המחול והפיכתו לאובייקטיבי" (Banes, 1987: 43).

¹² הצבעה על תפקיד המחבר במסגרת יצירת המחול מופיעה גם בדיון של אנדרה לפסקי (Lepecki) על הכוריאוגרף ג'רום בל (Bell). ראו: Lepecki, 2006.

¹³ אבל אם נבחן את ההתפתחות משנות ה-60 והלאה נוכל גם לטעון, שהרעיון של "הרקדן כסובייקט" מוטל בספק. עמדתו הסובייקטיבית של הרקדן מוכתמת על ידי גופים אחרים, ריקודים אחרים וידו של הכוריאוגרף/המחבר (Lepecki, 2006).

יעל פלקסר היא בעלת תואר ראשון במחול ותואר שני בכוריאוגרפיה מהפלייס בלונדון. כוריאוגרפית בית בפלייס ובסווינדון דאנס ובפסטיבל ווקינג. זוכת פרס ג'רווד היוקרתי. יצרה עשר עבודות באורך מלא ללהקה, שעמה היא מופיעה בעולם. יוצרת עבודות מחול ומיצבים דיגיטליים (בשיתוף עם ניק סנדילנד בלודס דאנס), אדג (פלייס), מרכז לאבאן, מרכז הסאות בנק, סדלרס וולס, סאות איסט דאנס ועוד. מנהלת תוכנית לתואר שני באוניברסיטת צ'יצ'יסטר וכתבת עבודה לתואר שלישי, בעזרת מלגה, באוניברסיטה זו.

ל במה מוארת באור רך נכנסים פועלי במה לבושים שחורים. הם מגלגלים לפנייהם משטחי עץ גדולים, שעליהם מונחות בערימה דמויות אנושיות שמנות. פועלי הבמה מרימים את הדמויות הכבדות ומציבים אותן על הבמה. הכל שקט, למעט חריקת נעלי הפועלים על הבמה ורעש הגלגלים שעליהם מוסעים משטחי העץ. כך נפתח *Groosland* (1989), יצירתה של הכוריאוגרפית מאגי מארן (Maguy Marin).

מתחילה להתנגן מוסיקה ובו ברגע פוצחות הדמויות בריקוד מהיר. התנועות כבדות, אך אשליית הכבדות נשמרת רק ברגעיה הראשונים של היצירה. כל ספק באשר לזהות הדמויות נמחה לאחר כמה דקות, כאשר אל התנועה המהירה מצטרפות קפיצות גדולות המלוות בעבודת רגליים קטנה וזריזה. כמעט מיד מתברר לצופה, כי אלו רקדנים מקצועיים, הלבושים בחליפות השמנה.

באמצעות החיבור שבין מחול לאנשים שמנים ב-*Groosland*, מאן מעלה בצורה בהירה את השאלה "מיהו רקדן?" החיבור בין מחול מקצועי בימתי לרקדנים שמנים הוא גרוטסקי, שכן אחד ממאפייניו של הגרוטסקי הוא חיבור בין עולמות תוכן שונים, רחוקים זה מזה. במאמר זה אבחן את *Groosland* מתוך הסתמכות על תפישתו של מיכאיל בחטין (Mikhail Bakhtin) על הקרבול ועל הגרוטסקי. התבוננות קרבולית וגרוטסקית ביצירה תסייע לחשוף את קריאת התיגר של *Groosland* על עולם הבלט בכלל. אבל ראשית עלינו להבין מהו הקרבול על פי בחטין ובאיזה אופן ההוגה הרוסי קושר אותו אל הגרוטסקי.

מהו הקרבול?

על פי בחטין, חגיגות היו תמיד חלק חשוב מהתרבות האנושית, אבל הוא מדגיש כי החגיגה אינה זמן של מנוחה ורגיעה. יש לה הקשר פילוסופי והיא בעלת ממד רחני ואידיאולוגי. החגיגות קשורות תמיד לזמן. הן יכולות להיות קשורות להופעתם של אירועים במחזור הטבע, או לציר הזמן הביולוגי או ההיסטורי (Bakhtin, 1984: 8). בחטין טוען כי בראשית התרבות היתה קיימת בה כפילות. האספקטים הרציניים והאספקטים הקומיים של העולם היו מקודשים ו"רשמיים" במידה שווה. עם כינום של מעמדות ושל שלטון פוליטי וחברתי, נעשה שוויון זה בלתי אפשרי וכל הצורות הקומיות עברו לרמה הלא רשמית (שם, עמ' 6). נוצרה הפרדה בין החגיגות הרשמיות, של השלטון, לאלו הלא רשמיות – הקרבול.

החגיגות הרשמיות של ימי הביניים תמכו בקיום תבניות וחזיקו אותן. באמצעות הביטוי אל העבר וציינו כל מה שהיה יציב ובלתי משתנה: מבנה המעמדות, הדת, הנורמות והאיסורים. אלה היו חגיגות של אמת שכבר מוסדה, אמת נצחית שאינה ניתנת לערעור (שם, עמ' 9). הקרבול, לעומת זאת, יצר מצב שבו מושהים ההייררכיות, זכויות היתר, הנורמות והאיסורים. זאת היתה "חגיגה אמיתית של

"הבשר זה משהו מתוך החיים": Groosland והקרנבל נגד מוסכמות הבלט

שלומית גינזבורג

התנועות של הבלט) מערערת על מוסכמת הרקדן. אבל כדי לקרוא את Groosland כיצירה היוצאת נגד מוסכמות בלט נוספות, עלינו להתבונן התבוננות מעמיקה בעולם הבלט ובמקורותיו.

במאה ה-16, בראשית דרכו, היה הבלט אמנות שכל כולה שייכת למעמד הגבוה. הבלט של חצר המלכות היה "עירוב מחושב היטב של אמנות, פוליטיקה ובידור" (Au, 2002. p. 12). תכליתו העיקרית של הבלט היתה להלל את המדינה, שניצגה היה המלך השליט. מופעי הבלט חיברו בין האמנויות ושילבו ריקוד, שירה, מוסיקה ועיצוב. חיבור זה נתפש כסמלי וייצג את ההרמוניה של הספירות השמימיות, כפי שהן נגלות על פני האדמה באמצעות השלטון הקיים (שם, עמ' 12-13). חיבור סמלי זה יצר תפישה החאה בבלט אמנות קאנונית, אמיתות מוחלטת ושלמות.

חשוב לציין גם, כי בעיניהם של אנשי האצולה במאה ה-16 ובמאה ה-17 היה הבלט של חצר המלוכה יותר מאשר שעשוע. הם האמינו שבדומה לשאר האמנויות, הבלט יכול להשפיע על חייהם של אלו הצופים בו ואלו המשתתפים בו (שכמובן היו שייכים כולם לחצר המלכות). הבלט היה כלי להתערות של היחיד בחברה ולמשיכתו אל תוך ההרמוניה של הקבוצה. היה זה חלק חשוב מתהליך החינוך של אנשי החצר (שם, עמ' 13). סוציולוגים העוסקים בגוף מרבים להבחין בין שני סוגי גוף – הגוף האישי והגוף החברתי. הגוף האישי מתייחס לחלקים הטבעיים בהתנהגות הגופנית ואילו הגוף החברתי מתייחס להתנהגות גופנית תלוית תרבות. הסוציולוג בראיין טרנר (Bryan Turner) נשען על ההבחנה הקיימת בשפה הגרמנית בין Leib ל-Körper. מצד אחד יש הגוף המתנסה – Leib, experiential body – זהו הגוף הסובייקטיבי, האישי. מן הצד שני יש הגוף הממוסד – Körper, institutionalized – הוא הגוף האובייקטיבי (Thomas 2003: 23). הבלט של חצר המלכות היה דרכה של החברה "לייצר" גוף ממוסד, גוף (כלומר אדם) המקבל על עצמו את החוקים החברתיים והשלטוניים הקיימים.

כאמור, עוד בראשיתו היה הבלט אמנות שקשורה לשמימי, לגבוה, לנשגב. החיבור בין הבלט לשמימי נמשך גם בימינו: בלרינות נתפשות בדמיונו, ולא לחינם, כיצורים קלילים, מרחפים. טכניקת הבלט דורשת גוף שאינו רגיל, אינו "אנושי" במידה מסוימת, ובוודאי שאינו שמן. מבחינה תוכנית מאופיין הבלט בנרטיבים הכוללים כישוף ויצורים על-טבעיים. אופי התנועה יוצר אף הוא תחושת ריחוף ומגיע לשיאו בשימוש בנעלי האצבע, המצמצמות את המגע בקרקע למינימום האפשרי.⁵

בהקשר של תנועת הגוף בבלט מעניינת כתיבתה של גבריאל בראנדסטטר (Gabriele Brandstetter) בכל הקשור לצורה / דמות (figure) (במובנים ביחתיים, Brandstetter) / (1989: 37-55). בראנדסטטר כותבת כי "צורה" /

הזמן, של שינוי והתחדשות. הקרנבל היה עוין לכל מה שהיה בן אלמוות ושלם" (שם, עמ' 10).

הצחוק הוא אחד מהיבטיו החשובים של הקרנבל ובחטין נותן בו סימנים: "ראשית, זהו צחוק חגיגי. לכן אין זו תגובה של היחיד לאיזשהו אירוע 'קומי'. הצחוק הקרנבלי הוא הצחוק של כל האנשים. שנית, הוא אוניברסלי בהיקפו. הוא מכונן לכל אחד ולכולם יחד, כולל משתתפי הקרנבל העולם כולו. נצפה דרך האספקט הקומי והמשעשע שלו... שלישית, זהו צחוק אמביוולנטי, הוא עליז, מנצח, ובאותו זמן לועג ומלגלג. הוא מאשר ומכחישי, הוא קובר ומחייה" (שם, עמ' 11-12).

בחטין מוסיף וטוען כי האוניברסליות של הצחוק הקרנבלי כרוכה בכך שזהו צחוק המקיף את כולם – מושא הצחוק והאדם הצחוק עצמו. זהו צחוק הנשען על הפן האנושי של הזמן המחזורי – כולנו נולדים, כולנו גדלים, כולנו מתים. "האנשים אינם מוציאים את עצמם מכוליות העולם, גם הם אינם שלמים, גם הם מתים וקמים לתחייה ומתחדשים" (שם, עמ' 12).

הקרנבל והגרוטסקי

על סמך מאפיינים אלה של הקרנבל מנתח בחטין את מאפייניו של הגרוטסקי. כאמור, הצחוק החגיגי אינו תגובה של היחיד לאירוע בודד, היות שהקרנבל חוגג את מחזוריות הטבע ואת המחזוריות הביולוגית. מתוך כך נולדו דימויים גרוטסקיים, הנעים בתוך המעגל הביולוגי-העולמי של שינויים מחזוריים ושל שלבים בחיי הטבע והאדם. הדימוי הגרוטסקי משקף תהליך שאינו נגמר, של "מוות ולידה, צמיחה והתהוות" (שם, עמ' 24). מרכיבי הדימויים הללו הם שינויי העונות: זריעה, התעברות, גדילה, מוות. אלו דימויים הקשורים לאדמה (שם, עמ' 24-25). בחטין מוצא אמביוולנטיות באדמה: "זהו אלמנט שבלוע, שואב (קבר, רחם) ובו בזמן נותן חיים, מחדש... להוריד משמעותו לקבור, לזרוע ולהרוג בו זמנית, כדי להביא משהו טוב יותר" (שם, עמ' 21). האדמה היא גם המקור לעיקרון נוסף של הגרוטסקי הבחטיאני – השפלת כל מה שגבוה,

רוחני, אידיאלי או מופשט. עיקרון זה טומן בחובו שתי פעולות בוזזמניות, שכן בנוסף להשפלת הרוחני מרומם הגרוטסקי של בחטין את החומר. החומר קשור לזמן ומושפע ממנו, הוא נמצא בשינוי תמידי. ואכן, בנייתו של הגרוטסקי בחטין שם דגש רב על הגוף ועל תכנים הקשורים אליו. במיוחד הוא מדגיש את החיבור בין הגוף לעולם. הגוף שעליו הוא מדבר אינו יחידה סגורה ושלמה. זהו גוף פתוח, החורג מגבולותיו. בגוף על פי בחטין יש פתחים, "חלקים שדרכם העולם נכנס אל הגוף או מתגלה מתוכו, או שדרכם הגוף עצמו יוצא החוצה לפגוש את העולם... הפה הפתוח, איברי המין, השדדים, הפין, הכרס, האף. הגוף חושף את מהותו כעיקרון של גדילה וחורג מגבולותיו בהזדווגות, הריון, לידה, ייסורי המוות, אכילה, שתייה או עשיית צרכים. זהו הגוף שלעולם אינו נגמר, שלעולם יוצר..." (שם, עמ' 26). גבולותיו של הגוף הפתוח אינם ברורים. הוא מתמזג עם העולם שסביבו, עם בעלי חיים ועם עצמים, "הוא קוסמי, הוא מייצג את העולם הגופני החומרי כולו" (שם, עמ' 27).

אם כן, נוכל לסכם ולומר כי הקשר החזק שבין החגיגות לזמן, והחיבור לאדמה על כל משמעויותיו – השפלת כל מה שרוחני, האמביוולנטיות והאוניברסליות – חוברים יחד כנגד "הסדר והאמיתות הנצחיות שנקבעו על ידי מסתדים שונים" (כהן-שבוט, עמ' 85). הם יוצאים נגד כל מה שנתפש כשלם, מוחלט, רוחני ונצחי. כמו הקרנבל, גם הגרוטסקי של בחטין יוצא נגד התפישה הקלאסית, ה"סגורה", ובמקומה מעלה על נס את רעיון הזמניות וההתחדשות. הגרוטסקי של בחטין מרבה לעסוק בחומר ובגוף ומציג גוף "פתוח", החורג מגבולות עצמו.

הבלט כמייצג שלמות

כאמור, הבחירה של מאן ברקדנים "שמיים" (המבצעים משפטי תנועה הלקוחים מאוצר

הערות

¹ המאמר מבוסס על פרק מתוך עבודת גמר לתואר שני באקדמיה למוסיקה ולמחול, בהנחייתה של ד"ר שרי אלרון.

² התנועה המהירה נמשכת לאורך רוב היצירה. מלבד משפטי תנועה מעולם הבלט מופיעים בה מוטיבים מרכזיים נוספים: הליכה וריצה מתנדנדת מצד לצד, איבוד שיווי משקל, קפיצות גדולות וקטנות ועבודת רגליים קטנה וזריזה. מארן מערבת בין מוטיבים תנועתיים היוצרים הלימה עם צורתו החיצונית של הגוף, לבין מוטיבים תנועתיים הסותרים אותה.

³ אנו תופשים רקדנים כאנשים רזים וחזקים, בעלי גוף ארוך. לתפישה זו יש אחיזה במציאות והיא גם קיבלה ביסוס במחקרים. ראו: Steven J. Chatfield, William C. Byrnes, David A. lally, Sharon E. Roew, "Cross-Sectional Physiologic Profiling of Modern Dancers", *Dance Research Journal*, Vol.22, No.1, (Spring, 1990), p.13.

Blanch W. Evans, Antoinette Tiburzi, Candace J. Norton, "Body Composition and Body Type of Female Dance Majors", *Dance Research Journal*, Vol.17, No. 1, 1985, p.17-20.

⁴ בחטין הבחין בין הסאטירה המודרנית לצחוק של הקרנבל ואמר כי הצחוק של הסאטיריקן הוא שלילי וממקם את הצחוק מעל למושא הצחוק. הצחוק הקרנבלי מקיף הן את מושא הצחוק והן את הצחוק.

⁵ אף על פי שגרטיבים של כישוף אופייניים לבלט הרומנטי ואילו שימוש בנעלי פוינט אופייני לבלט הקלאסי, התייחסתי לבלט כאל יחידה אחת, בעלת מאפיין משותף ומרכזי של שמימיות.

⁶ ברנדסטטר מתמקדת במאמרה בתהליך ה-defiguration ביצירותיו של ויליאם פורסיית.

⁷ מבחינה חיצונית הרקדנים של *Groosland* אינם נראים קלילים. מבחינה תנועתית, לעומת זאת, מערבת מארן בין התנועה הכבדה, המתנדנדת, חסרת השליטה, המתבקשת מהמראה השמן, לבין תנועות קלילה וחופשית.

שלומית גינבורג היא מורה למחול עובדת עם אוכלוסיות של בעלי אוטיזם ופגועה בעלת תואר ראשון בחינוך מיוחד מאוניברסיטת בר-אילן ותואר ראשון מהמסלול למחול ותנועה במכללת אורות ישראל. בעלת תואר M.Mus מהאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. עבודת הגמר שלה עסקה בגוף ובגרטיביות ביצירתה של מאגי מארן.

נתפש כסמלי וייצג עולם שמימי ורוחני. אחד ממאפייני הגרוטסקי על פי בחטין הוא ההשפלה של הרוחני. רקדניה השמנים של מארן הם סמל להשפלה זאת. מארן מחליפה את ה"רוחני" של הבלט בחומר (בגוף) ואת הקלילות של הבלרינה ברקדנית כבדה, קשורה לקרקע, שמנה?

כאמור, החניגות של הקרנבל היו "קשורות לזמן... אלו רגעים של מוות ותחייה מחודשת, של שינוי והתחדשות..." (שם, עמ' 9). לעומת זאת, החניגות הרשמיות "התבוננו אל העבר והשתמשו בו על מנת לקדש את ההווה. הן הכריזו על כל מה שהיה יציב, בלתי משתנה, נצחי..." (שם, עמ' 9). הקרנבל, אם כן, חוגג את המציאות הדינמית, את ההתחדשות ואת השינוי. בעקבותיו מרומם הגרוטסקי של בחטין את החומר. אותו חומר שהוא בעל יכולת שינוי והתחדשות.

הקרנבל והגרוטסקי מייצגים את החיים – את ההתרחשות התמידית, את התהליך התמידי של שינוי, של מטמורפוזא. אלו הם רגעים של חומר, של ממשות. אין אלה רגעים אבסטרקטיים, שמימיים או רגעים של רוחניות. *Groosland* אף היא רוקדת את המציאות הממשית ואינה מסתירה את המאמץ הכרוך ביצירת המחול, מאמץ שלרוב מוסתר מאחורי הקלעים. כבר בפתיחת היצירה מוצג בפנינו המאמץ של פועלי הבמה להעמיד את הרקדנים על הבמה. הרקדנים של מארן מלאי שמחה ונעים במהירות, אבל אינם מסתירים את הקושי שבריקוד ומוחים זיעה ממצחם בזמן המופע. בסרט תעודה המתאר את היצירה מספרת מארן על הבחירה ברקדנים "שמנים". מארן רואה בשמן אדם שמח, חיוני. היא מספרת שרצתה לעשות משהו בריא. "מישהו רזה הרבה יותר... מקאברי משהו, דומה לשלד... הבשר זה משהו מתוך החיים" (Voeten and Van Gijn, 1989). ואכן, ביצירה מופיעים דימויים של נשיות, גבריות ועבודה (במובן של labor, לא במובן של work). אין ניסיון ליצור אשליה של קלילות או להציג דמויות שמימיות. *Groosland* רוקדת את הכאן והעכשיו, את המציאות היומיומית, את החיים.

ביבליוגרפיה

שרה כהן-שבוט, *הגוף הגרוטסקי*, רסלינג, תל אביב, 2008, עמ' 85.

Au, Susan. *Ballet and Modern Dance*, Thames & Hudson, London, 2002.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*, Indiana University Press, 1984.

Brandstetter Gabriele and Ulvaeus Marta, "Defigurative Choreography: From Marcel Duchamp to William Forsythe", *TDR*, vol. 42, no. 4 (winter, 1998), p. 37-55.

Thomas, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave, 2003.

Voeten Jessica and Van Gijn Rene,

"דמות" (figure) מתייחסת לצורתו החיצונית של הגוף. במחול מציגה הצורה המרחבית של גוף הרקדן את ה"figure" כיחידה אחת, אך ביחס לטקסט כוריאוגרפי, figure היא גם יחידה של צורה תנועתית והאפשרויות הנגזרות מהנחתה בתחביר של הרצף התנועתי. הבלט, לדוגמה, מציג מערכת של שלמויות, כצורות המחוברות באופן הרמוני. העיקרון האסתטי המנחה בבלט הוא של הקו השלם, הלא שבוה הצורות / דמויות הנוצרות משמירה על עיקרון זה הן שלמות ומאוחזות (unity of figure) (שם, עמ' 38, 45). לעומתן אפשר למצוא במחול גם תהליך של שבירת הצורה ופירוקה ליחידות (defiguration).

ניתן לסכם ולומר כי המקורות שמהם יונק הבלט מופיעים גם באמנות עצמה. מקורותיו של הבלט בעולם בעל הייררכיות ברורות וקבועות, עולם סגור, שגבולותיו ברורים. מקורות אלה חוזרים ומופיעים גם באמנות הבלט עצמה. עולם הבלט הוא העולם הקלאסי, הקאנוני, הנצחי. זהו עולם של שלמות ושל אחידות. עולם שאין אפשרות להתנייד אליו (מי שאינו עונה על קריטריונים מסוימים של "מיהו רקדן?" לא יבוא בשערי).

Groosland והקרנבל נגד שלמות הבלט

כפי שנטען בתחילת המאמר, השימוש בטכניקה של עולם הבלט המבוצעת על ידי רקדנים "שמנים", הוא קריאת תיגר על מוסכמות הבלט. מהלך זה בעיקר מעלה את השאלה "מיהו רקדן?" *Groosland* מביעה התנגדות לצמצום תפקיד הרקדן לאנשים מ"זן" מסוים בלבד. זהו מרכיב חשוב בקרנבל, כפי שרואה אותו בחטין. הקרנבל אינו מבחין בין שחקן לצופה. האנשים כולם חיים בו ושותפים בו. *Groosland* (ארץ השמנים) שייכת לשמנים, לאלו שלעולם לא יעלו על בימת הבלט. בכך גם מתמעט ומצטמצם הפער שבין הרקדן לצופה. היצירה אמנם מבוצעת על במה, והפרדה הפיסית ברורה ומוחשית, אך לא כן ההפרדה הרגשית והקוגניטיבית. *Groosland* פותחת פתח לשבירת המחסומים המסמנים מי יכול להשתייך לתחום של "הרקדן הקלאסי", בחזקת "אם הם יכולים (אולי גם אני אוכל...)". מעבר לעיסוק המיידי והברור בסוגיית הרקדן, *Groosland* נוגעת ברבדים עמוקים יותר שלה, גם במקורותיו של הבלט כאמנות הקשורה לשלטון. כמו הקרנבל של בחטין, ש"היה עוין לכל מה שהיה בן אלמוות ושלם" (Bakhtin, 1984: 10), יוצאת מארן נגד נצחיות עולם הבלט ונגד מוסכמותיו. ב-*Groosland* מציגה מארן את הריקוד כאירוע חברתי. ביצירה יש שימוש ברצפי תנועה מעולם הבלט, אבל באלה יש דגש על הצד החברתי (ריקודי חברה) או האתני (character). כמו בקרנבל, ובעיקר כפי שמשמע מהצחוק הקרנבלי, הריקוד החברתי והאתני מקיף את האנשים כולם. הריקוד אינו כלי לביסוס השלטון הקיים. כאמור, הבלט של חצר המלכות, על כל מרכיביו,

הריקוד כמשל: הרהורים על הליכה ותהליך בעקבות הסרט פלטשקעס

ליאורה בינג-הייזקר

מצב כרונולוגי: גיל. לפני שנציב לעצמנו שאלות ביחס לנקודות הממשק בין שני המצבים, אנסה להרחיב את הפרספקטיבה ככל האפשר במה שנוגע לריקוד ולמושגי יסוד שקשורים בו.

מהו ריקוד? יש אומרים: תנועה בחן או ברגש, תזוזה קצבית, דילוג, קפיצה, כרכור בשמחה, הסתחררות במעגלים, חגיגה, הופעה, השתתפות במפגש חברתי ועוד. אבל מה מכל אלה חיוני לריקוד כשלעצמו? מהו התנאי ההכרחי שבהעדרו לא מתקיים ריקוד? האם ריקוד חייב להיות חינוכי, קצבי או שמח? האם הוא בהכרח חברתי או נרטיבי? בהגדרה רחבה מאוד, אני מציעה שננסה לחשוב על ריקוד כמה שמתרחש על הרצף שבין שני קטבים: הקוטב הסטטי, הנקודתי-המוגבל, כלומר, עמידה על המקום, והקוטב הדינמי-המרחבי של תזוזה בחלל. בהשאלה מתחום הפילוסופיה, אפשר לקרוא לאחד קוטב ההוויה ה-being, ואילו לשני קוטב ההתהוות, או ה-becoming.

נביט כעת בפעולת ההליכה בעזרת הבחנה מעניינת מאוד שעשה המשורר וההוגה הצרפתי פול ולרי. ולרי שאל את עצמו מה ההבדל בין הליכה רגילה, יומיומית, לבין ריקוד. תשובתו: ההליכה היומיומית היא הליכה שאיננו נותנים עליה את הדעת. היא לא מעניינת אותנו כשלעצמה. אנחנו הולכים כדי להגיע לאיזשהו מקום או למשהו. ההליכה חשובה במידה שהיא יכולה לקרב אותנו לתכלית או ליעד. שימו לב: אפילו כשאנחנו הולכים כדי ללכת, לא ההליכה עצמה מעניינת אותנו אלא הפונקציה הבריאותית שלה, ניקוי הראש או שריפת הקלוריות וכיו"ב. בריקוד, לעומת זאת, אין שום יעד מחוץ לעצמו. הצעידה הריקודית היא הליכה בשביל עצמה שתכליתה פנימית לה. ברגע שהמהלך עצמו הוא התכלית – הוא נבחן ונחווה לאור פרמטרים שונים לגמרי, פואטיים-אסתטיים. כלומר, בפרפראזה על המשפט הראשון בפואטיקה של אריסטו: ההליכה בריקוד לא נועדה אלא להיות יפה.

כשם שהציפייה המייאשת לסוף הבטוח מאבנת, כך ההתאבנות מייאשת ומקרבת את הקץ, וחוזר חלילה. ככל שאנחנו מתבגרים, השאלה איך אפשר למרוד במעגל הסגור הזה טורדת אותנו יותר ויותר. איזה מהלך יכול להפשיר את הקרח, להפיח חיים באבן ולהניע את הדממה? כשאני אומרת "מהלך" ו"אבן", אני נזכרת בתגליף האבן הרומי של אשה הולכת שנקבר תחת הריסות פומפיי. גרדיבה (Gradiva) – "ההולכת" בלטינית – הוא שמו של רומן מאת וילהלם ינסן, שפורסם ב-1903. בטבעיות ובחיוניות של הילוכה הצליחה גרדיבה לעורר בהאנולד, גיבור הרומן, זיכרון מודחק של דמות אחרת, "חיה" (Zoe בלטינית). זואי ברטנג היה שמה של הנערה שבה התאהב בילדותו, וגם בשם המשפחה שלה מוצפנת פעולת ההליכה בזכות המלה הגרמנית gang (הילוך, צעד).

הסיפור הזה, כידוע, כבש את לבו של פרויד. הליכה אחת, זו של גרדיבה החקוקה באבן, החייתה "ההליכה" אחרת, זו של אהובת הילדות זואי ברטנג, וכך הניעה תהליך נפשי של עיבוד הלא מודע אצל גיבור הרומן. מכאן חילץ פרויד מתוך פעולת ההליכה דימוי-על של התהליך הפסיכואנליטי בכללותו. במלים אחרות: גרדיבה אישרה את האינטואיציה של פרויד, בדבר קיומה של זיקה כלשהי בין חיוניות ההליכה לבין האקט הטיפולי. לפחות בסיפור של ינסן מדובר בהתלכדות כמו-מיתולוגית של מהלך ספרותי עם פונקציה נפשית ופעולה פיסית המשקפות ומקדמות זו את זו.²

אם הליכה היא מקור לתהליך ולשינוי, הייתי רוצה לבחור בה כנקודת מוצא לצפייה בסרט פלטשקעס, שמתעד את העבודה של גלית לייס עם קבוצת נשים מבוגרות על מופע ריקוד בשם גילה. כבר משמו של המופע מתברר לנו שהוא מפגיש בין מצב רגשי: גילה, שמחה, לבין

אדם זקן – מה יש לו בחייו?
הוא קם בבוקר, ובוקר בו לא קם.
הוא מדשדש אל המטבח
ושם המים הפושרים זיכרו לו
שבגילו... שבגילו...

אדם זקן, מה יש לו בבקריו?
הוא קם בבוקר קיץ וכבר סתיו
נמהל בערב בנורות חדרו.
ממסעו במסדרון הוא טרם שב
כי שם הוא עוד חשב...
מה לעשות עתה ומה לקרוא
אדם זקן...

אדם זקן, מה יש לו בגילו?
הוא מנמנם כי הוא פוחד לישון.
עיניו פקוחות למחצה,
מנחשות לפי תנועת הכוכבים,
אם הלחישות רומזות,
כי זה לילו האחרון.

אדם זקן, מה יש לו בערב?
לא מלך הוא
ויפול לא על חרבו.

דוד אבין

על פי השיר של אבין, לזקנה יש מקצב, פסקול שמזדמזם באיטיות ובמונטוניות מייאשת. "זקן" היא מלה נגועה בסטיגמות וטעונת קונטציות שליליות, המעוררות בנו תערובת של תחושות: חמלה, מיאוס ואזלת יד. אנחנו חולקים עם אבין את הדימויים שהוא מייחס לזקנה: בידדות, איטיות, נייחות ודומייה. מי מאתנו לא ראה פעם חבורה שלמה של בני גיל הזהב בודדים בצוותא, דוממים, מכונסים בתוך עצמם בלובי של בית אבות, כמו אוסף מאובנים. סיום השיר של אבין מהדהד את החרדה המשותפת לכולנו מכרוניקה ידועה מראש של מפלה נטולת הוד: "אדם זקן מה יש לו בערב? לא מלך הוא, ויפול לא על חרבו".

ולרי דימה את ההליכה לכתיבה. ההליכה היומיומית היתה משולה בעיניו לפרוזה, שבה המלים משרתות את המסר הרעיוני. את ההליכה הריקודית הוא השווה לשירה, שבה מרתקות אותנו המלים עצמן: יחסי הצליל, הצבע, המשקל. נדמיין לעצמנו הליכה איטית מאוד ונשים לב ליחסים בין הצעדים: נבחין, למשל, שכל צעד עוזב מאחוריו נקודה של יציבות והולך אל מקום שעדיין לא היינו בו. יותר מזה: כל ניתוק של רגל מהרצפה מסכן את שיווי המשקל, משום שלרגע – רגע קריטי – אנחנו נשארים פשוטו כמשמעו על רגל אחת. עם זאת, כל דריכה היא פועל יוצא של האמונה שנוכל למצוא מקום חדש, מרכז כובד חדש... כל צעד הוא אירוע בפני עצמו: מסע שלם בזעיר אנפין. באיזה אופן זה קורה? בהיסוס? בתעוזה? ללא מודעות? מתוך הרגל? בקצב סדיר או בקצבים משתנים? בחזרה זהה או במקריות אקלקטית? מה הקשר בין הכיוון לכוונה? אילו חלקים של כף הרגל משתתפים, יוזמים שינוי או נכנעים לו? באיזו דינמיקה? מה יחסם לרצפה ולחלל? אגב, כשמתייחסים להליכה במונחים מקצועיים של מחול, מדברים על *transference of weight* – העברת משקל. בעגה של הבלט הקלאסי אפשר לקרוא לזה פוזה, פה מרשה, טן-ליה, שפה וכיו"ב. בלי קשר למונח שבו נבחר, זהו רצף של התמסרויות, שרשרת של התמקמויות חדשות במסגרת דיאלקטיקה מורכבת מאוד של דחף והתרה. בעיקרון כל צעד מקנה הזדמנות נוספת – שנייה, שלישית וכן הלאה. הזדמנות למה? להעברה לא רק במובן הטכני, אבל גם המושאל, הפסיכואנליטי של מילה?

משה פלדנקרייז, מפתח השיטה הקרויה על שמו לשיפור היכולת והמודעות העצמית, אמר שכדי להבין באופן טוב יותר תהליכים תנועתיים רצוי להתנסות בהם בהקצנה ובהיפוך, כלומר, להאיץ אותם או להאט אותם באופן ניכר וכן לבצע אותם בהילוך לאחור ("ברברס").³ אם הזדמן לכם לראות רקדן יפני במחול בוטו (בלהקת סנקאי ג'וקו, למשל) בוודאי שמתם לב שהאיטיות המוגזמת והשימוש בטכניקה של "ר'ויינד" מעצימים את הדרמה למקסימום והופכים את ההליכה לאירוע. כל צעד מופקע מן הדפוס המוכר של הליכה יומיומית והופך לטביעת רגל מכוננת. במובן עמוק, רקדן הבוטו מפלס לו תוואי כשהוא מטביע לנגד עיניו

באיטיות, בדייקנות עד כאב, את מסע התהוותו – המסע הפנימי של חייו.⁴ מרחב ומשך מצויים בזיקה הדדית בכל צורה של ריקוד ומקיימים ביניהם דיאלוג בלתי פוסק. נתעכב לרגע על יסוד המשך. נדמיין הליכה שוטפת, תנועות יד שוטפות, המשכיות מעגלית רצופה באין מפריע, כמו תוואי מחזורי של שמיניות. בניגוד לכך, נדמיין תנועות מכניות קצרות וקטועות שחוזרות על עצמן. שני קצות הספקטרום של המשך מציינים דפוסים שונים של חזרתיות. במקרה הראשון זאת חזרתיות בעלת זרימה של לגאטו ואילו במקרה השני היא בעלת אופי נקודתי של סטקטו. החזרה השוטפת מרגיעה. היא מקרינה רוח, הרמוניה, אורגניות והמשכיות. החזרה על רצפים מקוטעים קשה ומעצבנת. היא חדורה בתחושת ניתוק ובעודה מנקרת את התודעה היא משדרת נוקשות, כפייתיות או קיבעון.

נרחיב מעט את המבט על המונח "חזרה", שתופס מקום מרכזי לא רק בפילוסופיה ובפסיכואנליזה אלא גם בעולם התיאטרון. תהליך ההכנה של כל מופע מחייב, כידוע, "חזרות", שתפקידן לייצר את המופע, לשכלל אותו ולבסוף לערוך לכך שהוא יבוצע בדיוק כפי שתוכנן, כלומר למנוע הפתעות ולשמור על רמה אחידה. אבל חזרה, שהווקטור שלה פונה תמיד לעבר, מצביעה אל מעבר לעקרון העונג ועומדת בניגוד ליכולת ההשתנות. מכיוון שהשתנות היא מאפיין מקצועי של עבודת הבמה הקשורה בהזדהות, עולה השאלה כיצד זהות, *Sameness*, תלויה בזהות במובן של *Identity*. האם חוסר אידנטיות עלול למוטט את זהות? במלים אחרות, מה קורה להזדהות כשהחזרה אינה "רפטציה", אלא להיפך, שינוי? אחת הרקדניות שמשתתפות בסרט, רינה רון, אינה מצליחה להתמודד עם שינויים והתאמות ומחליטה לעזוב את התהליך באמצע. היא מתרצת את העזיבה בכך שהכוריאוגרפית קוטעת את המונולוג שלה על "הפלאציה" (השמלה) ובגילה, לדבריה, היא כבר לא מסוגלת ולא מעוניינת ללמוד רצף חדש. לכאורה נדמה שהרקדנית נאחזת במושג "חזרה" כפשוטו. אבל אני סבורה שהחזרה קשורה כאן למשהו עמוק יותר. הרפליקה של הרקדנית במקרה זה אינה "תפקיד" של שחקנית, מכיוון שאין כאן הזדהות עם דמות אחרת אלא זהות, עדות בגוף ראשון החורגת מעבר לדיסציפלינה

של התיאטרון. סיפור השמלה מגולל את סיפור חייה ולכן המשבר שהיא חווה, כשהכוריאוגרפית מפסיקה אותה בטענה שהסיפור האישי אינו רלוונטי ליצירה, מזכיר את התעלפותו של הסופר ק. צ'ניק (יחיאל דינור) במשפט אייכמן. גם שם אירע המשבר לאחר שהשופט תבע ממנו להיות "ענייני" ולהתאים את דבריו לנסיבות. חנה ארנדט ראתה בכישלוננו של העד הוכחה לחוסר מהימנותו של ההליך המשפטי כולו; אולם בניגוד לדעתה של ארנדט זיהתה חוקרת הספרות שושנה פלמן דווקא בתגובה זו ראייה מובהקת, אותנטית, לטראומה שעליה ביקש ק. צ'ניק להעיד.⁵ טראומה היא מטבעה לקונה, חוליה חסרה ברצף ההווה. ותגובתה של רינה רון לקטיעת הרצף הפרפורמטיבי נראית לי כתגובתו של אדם העומד בפני איום קיומי.

שוב אנחנו מעמידים זה מול זה יציבות ואובדן שיווי משקל. חשבו על ההשתאות שלנו לנוכח בלרינה שעומדת בבלאנס על קצות הבהונות בנקודה מזערית אחת ודמינו, לעומת זאת, איך אנחנו רוקדים דיסקו בהעברת משקל מתמדת מרגל לרגל, מתוך הימנעות מעמידה ממושכת על רגל אחת. כמו שראינו, באופן פרדוקסלי דווקא העמידה היציבה כביכול מעמתת אותנו עם הסיכון ליפול ולאבד שליטה, בעוד שהמשחק המתמיד של העברות משקל מרגל לרגל מאפשר להחזיק מעמד לאורך זמן. נוסחת המחול המתבקשת היא, אם כן: יותר על עמידה לטובת תנועה. ויתור על שיווי משקל לטובת ההישרדות. אבל אחת הרקדניות בסרט, רות בן ישראל, משרטטת סביבה מעגל ועומדת בתוכו שעה ארוכה כשהיא אוחזת בידה כף רגל אחת ומותחת אותה הצדה ומעלה בשיווי משקל מושלם. בן ישראל מביאה לבמה דפוס תנועתי של גמישות, בד בבד עם יציבות. יש כאן מפגן מעורר הערכה ואפילו השתאות, ובכל זאת, במובנים של משך ומרחב, האם אין זה סוג של תקיעות? האם תיתכן תקיעות במסווה של גמישות? ומה בין האי-תנועה הזו; בין בלימת הרצף בתוך עיגול של ריק, לבין האי-היות שהזכרנו זה עתה? האם, או מתי, עשויה עצירה לצורך בחינת שיווי המשקל לקדם את העמידות הנפשית או להיפך, לזרז את הנפילה?

הנחישות, שמגולמת באופן פיסי בעמידה על רגל אחת, משקפת עמדה נפשית נחרצת. בן ישראל

עומדת על שלה בלי לוותר, ועם זאת היא קצת חוששת. הלוא אמרנו שהסיכון הגדול ביותר ליציבות טמון בעמידה ולא בתנועה. כשרות בן ישראל עומדת על כיסא על רגל אחת היא פוחדת, כמובן, לאבד את שיווי המשקל, אבל כאן גם נעוץ המתח בין שני הקטבים במלוא מורכבותו: מצד אחד היא רוצה להיות חזקה ויציבה; ומצד שני היא מבטאת בגילוי לב משאלה הפוכה: לאבד שליטה, לערער במו ידיה את הדימוי היציב שהיא נשענת עליו. מתחשק לה להתחפש, להשתנות; לשחק משחק של זהויות בין זהותה כמשפטנית יציבה לדמות אחרת לגמרי, תיאטרלית, בוהמית, בלתי צפויה. היא מפנטזת שאם יתקשרו אליה מכרים המזהים אותה עם דמותה הציבורית המוכרת, תדהים אותם בהצהרה שאינה יכולה לדבר בטלפון כי היא ב"אודישן"!

בדומה לדוד אבידן כתב גם המשורר האירי דילן תומס שיר ידוע על זקנה: *Do not go gentle into that good night*, אולם בהבדל מן הטון הדיכאוני של אבידן תובע תומס מהנמען – אביו הגוסס – למרוד בתהליך ההזדקנות; להתריס נגד הקריסה ולקרוא לתיגר על המוות⁶. תומס, בניגוד לאבידן, מאמץ את צורת הווילנל, תבנית שירית שנחרת בשני צלילים, כשהשורה הראשונה והאחרונה של הבית הראשון חוזרות בדילוגים על פי כללי התחלפות מורכבים. הווילנל מבוסס על מחול איכרים עתיק וכמוהו חותר קדימה בעקשנות ובהתמדה. באופן פרדוקסלי מתלכדים כך שני תהליכים מנוגדים: ההליכה האלגית לקראת המוות, עם התחדשותם המתמדת של צעדי מחול הנוולדים זה מתוך זה ומורדים בבלתי נמנע. את השיר בקולו של דילן תומס אפשר לשמוע בכתובת זו: <http://www.youtube.com/watch?v=g2cgcx-GJTQ&NR=1>

כשם שריקוד משמעו התמודדות מתמדת עם כוח הכבידה, גם הסרט של עופר ינוב הוא עדות למאבק נגד השקיעה. לא תמיד מוכתר בו המאבק בהצלחה גורפת, אבל אנחנו רואים כיצד הפרויקט מגבש חבורת נשים ברוכות שנים ושונות זו מזו לקבוצת תמיכה ויותר מזה: ללהקה. אנחנו רואים איך הוא דוחף אותן למרכז הבמה, ואם "כל העולם במה", הרי שהבמה – כמו שאומרת אחת מהן – היא "מקום של חיים!" אנחנו חשים כיצד התהליך משיב להן ביטחון וגאווה בגופן. מחאתן נגד הזקנה נותנת פשר

למחול ובד בבד המחול מחייה אותן, מעצים את קולן ונותן פשר לקיומן.

ולרי, שדיבר על ההליכה הריקודית כעל שירה, ראה ברקדנית רפלקסיה של הנפש. ב־1921 הוא כתב דיאלוג אפלטוני בשם "הנפשו והריקוד", שבה מתוארים אפלטון, הרופא שלו אריקסימאכוס ותלמידו החביב פיידרוס צופים במופע מחול⁷. אולם תוך כדי דיון במהות הריקוד ובסגולותיו מתברר שהדוברים אינם צופים ברקדנית כלל, אלא בנפש, המופיעה בפניהם בדמות רקדנית. אין כאן זהות או גיבוב של השתיים, אלא כמו באלגוריה: משחק תפקידים. לא בכדי הרקדנית הראשית מכונה *אתיקטה*, כלומר הטמירה או הנשגבת ביוונית. בריקוד הטהור, כמו בעומק הנפש, שוכנת לצד התשוקה "להיות" גם התשוקה "לא להיות". בסרט אפשר לזהות את הדיאלקטיקה בין השתיים ולהיווכח כיצד התשוקה "להיות" גוברת על כל צעד ושעל. היא מוצאת את ביטוייה הקונקרטי באמצעים מחוליים מובהקים: בחצייה הרצונית של המרחב, בלהט הרקיעה באדמה, במשאלה להדהד בחלל, בסקרנות ובנכונות לשחק ולהשתנות, בחקירת "מן־עד" התנועתית, במאבק בכוח המשיכה.

כאמור, השינוי הנפשי שעבר על האנוולד של ינסן והשפעתו על פרויד בעקבות הרומן *גנדיבה*, התחולל תוך כדי הליכה. לפני מאה ואחת שנים בדיוק, טיפל פרויד במאהלר בליידן במשך ארבע שעות רצופות של הליכה רגלית. גם פול ולרי מעיד על עצמו שכתב את מיטב שיריו תוך כדי הליכה, ושקצב הצעידיה קדם תמיד לנושא הספרותי בהכתיבו את המקצב, המשקל והצורה. הליכה היא נקודת מוצא לתהליך. אבל איך ומתי היא הופכת לשיר, לריקוד? האם מספיק להתמקד בה עצמה ולשכוח את התכלית שמחוץ לעצמה? ואיך ומתי כל זה נהיה מנוף לתהליך פסיכואנליטי; לאלטרנטיבה של גילה לתקתוק הכרונוולוגי של הגיל? לנוכח כל התהיות האלה אני מזמינה אתכם לצפות בסרט *פלטשקעס* ולהתרגש ממנו, לא פחות מכפי שהתרגשתי ממנו אני.

הערות

¹ הרומן *גנדיבה* הניע את פרויד לכתוב את *Delusion and Dream in* חיבורו הנוודע.

http://en.wikipedia.org/wiki/Delusion_and_Dream_in_Jensen%27s_Gradiva \o המלה הלטינית "פרוצס" (מ־*procedure*, להתקדם) ונגזרותיה מקבילה למלה העברית תהליך.

³ משה פלדנקרייז, *פרקים בשיטתי* (תל אביב: אלף, 1964).

⁴ רקדן הבוטו היפני קזואו אונו, אחד משני האבות המייסדים של הסגנון, האריך ימים. הוא חי למעלה ממאה שנים ורקד עד יומו האחרון. ⁵ שושנה פלמן ודורי לאוב, *עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה*, תרגום: דפנה רז (תל אביב: רסלינג, 2008)

⁶ השיר פורסם בשנת 1951. שנתיים לפני שדילן תומס הלך לעולמו בגיל 39. *The Collected Poems of Dylan Thomas* (New Directions Publishing Corporation, 1957)

⁷ "הנפש והריקוד", בתוך: סטפן מלרמה ופול ולרי, *על הריקוד*, תרגום: ליאורה בינג־היידיקר (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011).

ליאורה בינג־היידיקר היא מוסמכת האקדמיה המלכותית למחול (לונדון) ובעלת תואר בבלט ובלמודים נלווים מטעם אוניברסיטת דרהאם, אנגליה. ניהלה את "סטודיו לבלט חיפה", ריכזה מגמת מחול בתיכון לעיצוב ולאמנויות בחיפה ולימדה במסודות להכשרת רקדנים ברחבי הארץ. תירגמה מבחר מכתבי סטפן מלרמה ופול ולרי בתוספת מבוא ואחרית דבר בעל *הריקוד* (הקיבוץ המאוחד, 2011). היתה שותפה בהקמת האתר המקוון "ריקודיבור" העוסק במחול, תרבות וחברה ומפרסמת בקביעות מאמרים ומסות על האסתטיקה של הבלט בכתבי עת ובכנסים מקצועיים. פרסמה שלושה ספרי שירה: *הלאה* (קשב, 2012), *קרוב פנים אל פנים* (פרדס, 2007) ו*חצאי ירחים* (הליקון, 2001) שזכה בפרס משרד התרבות. *על מחול תשוקה ומוות* – מבחר ביקורות מחול של תיאופיל גוטייה בתרגומה, בליוויית מבוא ונספחים יראה אור השנה בהוצאת נהר.

11 אני אופליה שהנחל לא שמר עליה. האשה מהחבל. האשה עם הוורידים החתוכים. האשה עם מינון היתר של הסם. על השפתיים שלג, האשה עם הראש בתוך תנור הגז – אתמול הפסקתי להרוג את עצמי, אני לבד עם השדיים שלי, הירכיים שלי, הערווה שלי. שברתי את מכשירי הכלא שלי, את הכיסא, את השולחן, את המיטה. הרסתי את שדה הקטל שהיה הבית שלי. אני קורעת לרווחה את הדלתות כדי שהרוח תוכל להיכנס וצעקתו של העולם. אני מנפצת את החלונות. בידי שותתות הדם אני קורעת את הצילומים של הגברים שאהבתי, ושניצלו אותי על המיטה, על השולחן, על הכיסא, על הרצפה. אני מעלה את בית האסורים שלי באש. אני משליכה את הבגדים שלי לאש. אני חופרת את השעון שהיה לבי מתוך החזה. אני יוצאת אל הרחוב לבושה בדמי" (מילר, 1988).

פתחתי בחלק הראשון של המונולוג של אופליה, מאחר שאני מכירה אותו שנים רבות בעל פה והוא היווה יסוד טקסטואלי לשפת המחול ביצירה *רוז לא מחכה*. בעזרתו חיברתי משפטי תנועה שקיימו דיאלוג עם הטקסט של המחזה, ואולי אנסח זאת כך: עברתי דרכו בדרכי ליצירה עצמה. מה זה, אם כן, לעבור דרכו בדרך לכריאוגרפיה?

מכנות המלט נכתב בשנת 1977. המחזאי היינר מילר התגורר, יצר ופעל בגרמניה המזרחית. המחזה משקף את המתח ואת המצב הטרגי שבהם חיו אנשים רבים בגרמניה שאחרי מלחמת העולם השנייה ובעיקר את המציאות החברתית והפוליטית בגרמניה המזרחית. המחזה, שכתוב על פני ארבעה עמודים, מעלה שאלות רבות. כיצד יש לקרוא אותו? כיצד באה לידי ביטוי התייחסותו למחזה *המלט* מאת ויליאם שייקספיר, מיהי אופליה של מילר ומיהו המלט, מדוע קריאת הטקסט שלו מעוררת חוויה מיידית וכיצד גורם הטקסט של מילר תגובה פיסית-תנועתית מהסוג שהוביל אותי לחיבור כריאוגרפי?

מתוך ניסיון לבדוק שאלות אלו אני מציעה לקרוא את המחזה בכמה קריאות:

1. קריאה על פי שיטת הדקונסטרוקציה.
2. קריאה על פי הקבלה בין מלים העולות בשני המחזות.
3. קריאה על פי השדה הפנומנולוגי.

קריאה ראשונה

על פי שיטת הדקונסטרוקציה

דקונסטרוקציה, מושג שטבע הפילוסוף ז'אק דרידה, היא אוסף של צורות שבאמצעותן מיישמים גישה פוסט-סטרוקטורליסטית. מתודה זו חותרת תחת מבנים של משמעות בטקסט עצמו, כדי לפורר כל משמעות יציבה או אפשרית בקרבנו. הכתיבה של מילר היא דקונסטרוקציה מובהקת. הוא קורא למחזה שלו מכונת המלט והקורא בא אל הטקסט עם כל הידע שלו על המחזה המלט של שייקספיר. בזמן קריאת המחזה, הקורא מודע לכך שהוא אינו מתנהל בשדה האמיתי של המלט המקורי, ועם זאת הוא נרתם לקריאת המחזה מתוך היכרות עם התכנים החדשים. ניתן לכנות מצב זה "סימולקרה" (בודריאר, 2007). אנחנו יודעים שאיננו קוראים את המלט המקורי, אנחנו מודעים לסטייה, לשונות, לכך שאיננו בשדה האמיתי של המלט. המחזה של מילר אינו מתרחש בדנמרק. למעשה, הוא אינו מתרחש במקום כלשהו. המחזה מתקיים רק בתוך השפה ודי לו בכך. המלט משתוקק ל"עולם בלי אמהות". ייתכן שגם המלט המקורי יכול היה להגות מלים אלה. מילר חותר תחת הלוגוס, תחת האמת המוכרת. הוא מייצר טקסט שנענה לאמת לא אמיתית. הוא חותר תחת סמכותו של המחזאי הקנוני ומציע קריאה חדשה, מרובת ציטוטים

מילר כותב את הפירוק הקיים בחיי היומיום שלנו. הקורא במחזה שלו נדרש ללמוד מחדש את דמויותיהם של המלט ואופליה, דרך קריאה אחרת שמילר מציע. אנחנו, הקוראים, מתנהלים בשדה לא אמיתי של מחזה מקורי קנוני ובה בעת מילר בוחר זווית ראייה שונה, שמדגישה את ראיית העולם שלו, שנובעת בתורה מההווה שבו הוא חי – גרמניה המזרחית – ומהשפעות הספקנות של ניטשה.

מילר רואה בשייקספיר סוג של אחר גדול, עין צופייה וסמכותית, שהולידה את הטקסט המקורי, הקנוני. מילר מנסה לרדת לסוף דעתו של שייקספיר, אבל בו זמנית הוא מייצר טקסט שכולו עשוי ציטוטים, קולאז', פאזל מרובה חלקים. "I want to be a machine", אמר אנדי וורהול, וכך גם המלט של מילר. "אני רוצה להיות אשה" (מילר, 1988), מבקש המלט מאופליה, והיא עוזרת לו ללבוש את בגדיה. מילר מערער על ההבחנה הבינארית בין גבר לאשה. בראשית היתה אמת, האמנו בה. מה נשבר? מה התפרק? הוא חותר תחת הלוגוס של המחזה המקורי, רואה את הדמויות כריבוי, שבו הגבולות בין גבר לאשה, בין קורבן למקרבן, אינם מוחלטים. באמצעות בחירה בדמויות שהן אייקון, נכס צאן ברזל, כמו המלט ואופליה, וייצוגן בריבוי, הוא מפצל את הסובייקט. אין סובייקט. אין מחבר. "אני רוצה להיות מכונה" (מילר, 1988), "אני רוצה להיות אשה". המלט של מילר עסוק בזהויות, במציאתן ובניתוצן. הוא רעיון או אייקון שהתרוקן מתוכן ועליו למצוא לעצמו מילוי חדש. "להיות או לא להיות" (שייקספיר, 1981) שואל המלט המקורי, והמלה "להיות" הופכת לשאלה המרכזית בדיון. איך אפשר להמשיך להיות בעולם שבו הדימוי עולה על כל זהות ומרסק אותה. מה אנחנו, עצמנו או אייקון? אופליה מתחילה את המונולוג שלה ומציגה את זהויותיה בריבוי אין-סופי: "אני אופליה שהנחל לא שמר עליה. האשה מהחבל. האשה עם הוורידים החתוכים. האשה עם מינון היתר של הסם. על השפתיים שלג, האשה עם הראש בתוך תנור הגז" (מילר, 1988). אופליה אינה אשה אחת. היא ריבוי של נשים עם גורל זהה והגורל שלה, שלהן, טרגי.

המציאות בתוך עולם של הגמוניה גברית מותירה לנשים דרך מילוט אחת, והיא הפניית הזעם, הכעס, הדיכוי וההשתקה שהן חוות כלפי עצמן. הן מכלות את עצמן. בניגוד לדמותו של המלט, שמפנה את הכעס כלפי חוץ, בביצוע רצח, אופליה הורגת את עצמה. הרשימה שמייצגת את אופליה ארוכה. אופליה היא כל הנשים. הרשימה מזמינה את הקורא במחזה להוסיף

גוף או מכונה: ייצוגי גוף במכונת המלט מאת היינר מילר

אטקינס, שראתה בצ'רלס מנסון את הנביא החדש, שהאמינה בפנאטיות כי הגאולה תבוא באמצעות רציחתם של העשירים וכי רק כך יחזור הצדק לעולם?

קריאה שנייה הקבלה בין מלים בשתי היצירות

הקריאה השנייה מחזקת את הקשר בין שני המחזות, בחיפוש אחר מלים זהות. אתמקד כאן במלים מהמונולוג של אופליה. הנה כמה ציטטות מהמונולוג של אופליה במכונת המלט ולצדן מלים מקבילות המופיעות במחזה המקורי.

"אני אופליה שהנחל לא שמר עליה" (מילר, 1988). בתמונה השלישית של המערכה הראשונה, בסצינת הפרידה בהמלט, פונה לארטס לאחותו, אופליה: "הו, הישמרי, אופליה יקירה" (שייקספיר, 1981: 40). אבל אין מי שישמור על אופליה בעת הצורך. המופקדים על שלומה, אביה ואחיה, עסוקים בענייניהם. כך נותרת אופליה ובידיה משימה פשוט לכאורה: לשמור על עצמה. "שמרי נפשך", מבקש נתן אלטרמן בשיר משמר. כלומר, יש יסוד כלשהו

רונת זיו

גם היא מחפיצה אותם, גם היא מחמיצה אותם. בעיניה הם המענים, המזייפים, הרמאים, מפירי ההבטחות, אנשים שמתקיימים רק בתמונות, שאותן היא חייבת לקרוע בריטואל קבוע. היא מלהקת אותם בתפקיד התליין ומובילה אותם לנרטיב אחד. הם השתמשו בה, אבל גם מצדה היה שימוש. הגברים בעולמה של אופליה מתקיימים בשתי קטגוריות – "הטובים", אלה שישמרו ויגנו עליה, ו"הרעים", שינצלו אותה. מכאן, שגם היא מתבוננת עליהם כפונקציות, כעל חפצים שימושיים. המלט מציע: "הלוואי שלאמי היה חור אחד פחות. היה צריך לתפור ולאחות את החורים של הנשים, עולם בלי אמהות". מה למעשה מציע המלט של מילר? עולם שלא ממשיך לייצר דורות נוספים, עולם שממית את עצמו, שמפנה את האגרסיות כלפי עצמו. על פי מילר, ללא המשכיות ראוי שהאנושות תחדל להתקיים.

"כשתלכו עם סכיני בשר דרך חדרי השינה שלכם, אתם תדעו את האמת".² מיהי האופליה שמופיעה בסוף המחזה? האם זאת סוזן

אליה את האופליה שלו. בכל רגע ורגע מתווספת אופליה לרשימה. הראש בתנור הגז, האם הוא מתייחס לסילביה פלאת? תנור הגז הוא חלל סגור, כמו מבוי סתום, רחוב ללא מוצא, מכונה שהתקלקלה. אופליה שלי היא גם העיתונאית הרוסייה אנה פוליטקובסקיה, שנורתה בראשה בכניסה לבניין שבו התגורר, בשנת 2006. פוליטקובסקיה היתה ידועה כלוחמת זכויות אדם, שהתנגדה למלחמת צ'צ'ניה השנייה ולמשטר של הנשיא ולדימיר פוטין. על פי דרידה, בחתירתה נגד הלוגוצנטריות של זמנה היא נרצחה. ההשערה הנפוצה היא שהאחראים למותה הם אנשיו של פוטין. הרשימה מוסיפה להתארך. אופליה היא גם הנערה שקופצת אל מותה או שמרעיבה את עצמה למוות, ועוד נשים שהורגות את עצמן באיטיות מרשימה או בהינף אחד. האשה מוגדרת לעומת הגבר והגבר מוגדר על פי האשה. אופליה אומרת: "בידי שותתות הדם אני קורעת את הצילומים של גברים שאהבתי ושינצלו אותי על המיטה, על השולחן, על הכיסא, על הרצפה". לכאורה אופליה היא קורבן של ההגמוניה הגברית, אבל היא דומה לגברים שהחפיצו או החמיצו אותה עצמה. אופליה גם פועלת באופן דומה כלפי הגברים.

של ספק בנוגע ליכולתה של אופליה להיות עמידה מספיק בהתמודדות עם הסובבים אותה. אופליה היא צעירה וכפועל יוצא מכך נדמה שבהכרח היא גם חזקה, בריאה, מלאת שמחת חיים, כל עתידה לפנייה. אבל תמונת העולם המצטיירת במחזה שונה. העולם שבו היא נתונה מעמיד אותה בסכנה ובכך סותר את ההיגיון הפשוט שהוצג בראשית הדברים. העולם המוצג במחזה אינו מקום בטוח כלל וכלל, אלא ניגודו המוחלט. הוא רווי סכנות, חסר יציבות, ללא חוק וסדר. זהו עולם שמאיים בעיקר על שלומן של נשים צעירות, בוסריות, בתוליות. מעידה אחת – והסכנה תכלה אותן. "שמרי חיך מקיר נופל, מג נדלק, מצל חשך", ממשיך וכותב אלתרמן בשיר *משמר* ומילר מביא את מלותיה של אופליה באופן הבא: "אני אופליה, שהנחל לא שמר עליה. האשה מהחבל. האשה עם הוורידים החתוכים. האשה עם מינון היתר של הסם. על השפתיים שלי, האשה עם הראש בתוך תנור הגז" (מילר, 1988). בתיאורים אלו אפשר לראות יחס אירוני שמילר מפנה אל הקוראים: אם אתם לא זוכרים, אני אניד לכם. אני אופליה, זאת שהנחל לא שמר עליה. אבל בנקודה זאת שוב מתגלה סתירה שאינה מתיישבת עם ההיגיון הבריאי. האם על הנחל לשמור עליה? לא ולא, מילר יוצר כאן בעיה. התחביר של הטקסט תקין, ולמרות זאת הוא מייצר קונפליקט. בהמשך אופליה אומרת: "בידי שותתות הדם אני קורעת את הצילומים של גברים שאהבתי ושניצלו אותי על המיטה, על השולחן, על הכיסא, על הרצפה... אני חופרת את השעון שהיה לבי מתוך החזה" (מילר, 1988). המלה לבי חוזרת פעמים רבות, על הטיית השונות, במחזה של שייקספיר.

אופליה: "את מוסר הטוב אני אציב כמו זקיף על לבבי" (שייקספיר, 1981, מערכה ראשונה, תמונה שלישית). המלה זקיף, משמעה שומר. השורש ש.מ.ר מופיע פעם נוספת ומחזק את תחושת הדאגה לשלומה של אופליה.

דוגמאות לאזכורים נוספים של המלה לב בהמלט של שייקספיר: "פולוניוס: לבו נטרף מאהבה אליך? אופליה: מילורד איני יודעת, אך באמונה

לבי חרד שכן הוא" (שייקספיר, 1981, מערכה שנייה, תמונה ראשונה).

הלב מבטא תשוקה. הוא רוגש ומלא אנרגיה של ליבידו. ישנו גם הלב כאיבר שמייצג חוש נבואי, הלב כמטפורה, איבר שמתקיים בנפרד, בפני עצמו. הלב הוא סוג של ברומטה, מכיוון שכולם מסכימים בנקודה אחת: "הלב אינו משקר". זהו איבר המסמל אינטואיציה ומרכז כובד רגשי. במחזהו של מילר, הגוף הוא מכונה ובמקום הלב יש שעון שדופק באופן קצב בדומה ללב הממשי, האנושי. אבל אם לבה של אופליה אינו אמיתי ובמקומו הותקן שעון, אז היא מעין בובה ממוכנת. הוצאת השעון שאחראי לקצב, לדופק, מבית החזה, היא סוף הזמן, העדר דופק. היפוכו של הרעיון: עצם הוצאתו של השעון שהיה הלב היא תחילת החיים עצמם, ללא הדופק, ללא הקצב המטריד. רק כעת אפשר לצאת, לחיים, לרחוב, לפגוש את אלוהים, לעמוד פנים מול פנים.

במחזה של שייקספיר, אופליה אומרת את המלה שלג בסצינה עם המלכה. "אופליה: תכריכיו צחורים כשלג" (שייקספיר, 1981). היא מתייחסת לתכריכיו של אביה, שנרצח בפתאומיות. הביטוי "צחור כשלג" נועד להבהיר כי הנרצח היה איש תם, ישר דרך, חף מפשע. בעיניה, אביה היה נקי כפיים, ללא רבב, ולכן תכריכיו צחורים כשלג. השלג נושר מהשמים ומתפזר, מכסה את הכתמים, בוחק בלובנו. אופליה אוהבת את אביה אהבה אבסולוטית ואינה מעיזה לראותו באור אחר. היא אינה רואה את הכתמים שבאישיותו ובמעשיו, אחרת לבטח היתה שונאת אותו. במחזהו של מילר מופיעה השורה "על השפתיים שלג" כמשפט בודד, שקוטע רצף תיאורים של מקרי מוות פתאומיים, של "אופליות" שלקחו את חייהן בידיהן. "העולם" אינו מאפשר להן לצאת אל הרחוב לבושות אלא אך ורק בדמן שלהן. השפתיים שעליהן יורד השלג שייכות לגוף, שאינו יכול עוד למחות את השלג. השלג מוסיף להיערם על השפתיים, מקפיא את הדם.

בטקסט של מילר יש ציטטות ואזכורים של מלים מהמחזה של שייקספיר, אבל הוא מייצר בעזרת מלים אלה צירופים מטרידים. הצירופים

שיוצר מילר מותירים אצל הקורא תחושה חזקה של אפוקליפסה. זהו שייקספיר הניבט מבעד לעיניים של ביקורת חברתית ופוליטית. אופליה מוחה, מאשימה. במלים שלה היא מדגישה את העול שנגרם לה, את ההגמוניה הגברית שנטלה ממנה את האוטונומיה על גופה, השתלטה עליו ומנעה ממנה את החיים. אופליה של שייקספיר נתונה אף היא בעיצומו של משבר דומה.

קריאה שלישית על פי השדה הפנומנולוגי

בקריאה השלישית אני מנסה לברר כיצד החוויה שנוצרת מקריאת הטקסט של *מכונת המלט* בקול רם לעצמי בחזרות בסטודיו מפעילה אותי כרקדנית וכיוצרת. החוויה שחוויתי כשקראתי את הטקסט היתה מיידית. כל מלה שקראתי, כאילו חוויתי אותה לראשונה. מן העבר השני, היא הייתה במעמקי הארכיון הפרטי והקולקטיבי שלי. התגובה היתה כאילו בלתי נמנעת. היא לא היתה מטלה או חובה, כמו לדוגמה החימום שכל רקדן חייב לעשות בתחילת כל חזרה. התגובה התנועתית ל*מכונת המלט* תפסה אותי בהפתעה גמורה. הקריאה כמו אילצה אותי להגיב אליה בתנועה ולא בדיבור, כי הטקסט מידי ובטה ולטעמי האישי, כל עיבוד בימתי למחזה, מאלה שבהם צפיתי ביוטיוב, היה מוגזם. בעת הקריאה התגובה שלי היתה פרטית והיא הפעילה את מערכת העצבים והשרירים.

"בידי שותתות הדם אני קורעת את הצילומים של הגברים שאהבתי". מה יש בשורה הזאת שמייצר אצלי תגובה תנועתית ושולח אותי לתוך השדה הטרנסצנדנטלי? אני נזכרת בתמונה שמצאתי באוסף התמונות של סבתי, שצולמה לפני תחילת מלחמת העולם השנייה. סבתי נראית פוסעת ברחוב וידה מונחת בידו של גבר, אבל התמונה קרועה באמצע זרועו של הגבר, כך שאי אפשר לראות מי הוא. כששאלתי מי מצולם אתה ומדוע התמונה קרועה, היא ענתה: "זה רק שכן". לימים התגלה שזאת כף ידו של בעלה, אביו של אבי. עם פרוץ המלחמה הוא ברח ונטש אותה. כל שנות המלחמה עברו עליה כשאבי הפעוט בידיה, כמו חבילה קטנה. התמונה ככל

הנראה נקרעה במכוון על ידה. היא מעולם לא ראתה שוב את אבי בנה.

מזוגג, לוקחת אוויר. הדימוי שנשא אותי הוא לידה מחודשת.

ביבליוגרפיה

מילר, היינר. *מכונת המלט*. מתוך *מבעד לאלים*, מבחר מחזות מתורגמים. תרגום ועריכה: שמעון לוי, הוצאת פפירוס, 1988.
שייקספיר, ויליאם. *המלט*, נסיך דנמרק. תרגום: ט. כרמי, הוצאת דביר, 1981.
בארת, רולאן. *מות המחבר*. פוקו, מישל. *מה המחבר?* תרגום: דרור משעני, תל אביב: רסלינג, 2005.
בודריאר, ז'אן. *סימולקרות וסימולציה*, תרגום: אריאלה אזולאי. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007.

Kristeva, Julia, "Modern Theater Does Not Take (a) Place". from *The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Edited by Timothy Murray.

הערות

¹ מתוך שיעור של ד"ר דפנה בן שאול.
² ציטטה ידועה של סוזן אטקינס מחברת המרצחים של צ'רלס מנסון, שרצחה את שרון טייט.

רונית זיו היא כוריאוגרפית ורקדנית. יצירותיה מועלות בישראל ומוזמנות לחו"ל. נבחרה להיות מנהלת אמנותית שותפה בהרמת מסך -2012-2010. בינואר 2011 העלתה את יצירתה *עם כתוביות*. בעלת תואר B.Ed. במחול ובתנועה והזכה בפרס הכוריאוגרף הצעיר לשנים 2002 ו-2005.

בחזרה לסטודיו. השילוב של הידיים, הדם, הפועל "קורעת", מזמן עולם ומלואו – וריאציות רבות של קריעה. תחילה רק כפות ידיים, בהמשך שיתוף של כל הזרועות ואז התנועה הכי גדולה, עם התקדמות בחלל, שינויי גובה ועוד. התנועה כמו משתחררת מהמשפט הכתוב והופכת לטקסט שכתוב בגוף הממשי, כלומר לכוריאוגרפיה. מה שנמצא מעבר למפגש המידי עם הדברים במקרה הזה אינו אלוהים, אלא מה שמוטמן, קשור ומתקיים בהכרה, בזיכרון הקולקטיבי החברתי ובזיכרון האינדיווידואלי.

"אני לבד עם השדיים שלי, הירכיים שלי, הערווה שלי". היא אומרת "אני לבד", אבל מוסיפה לבד עם הירכיים ומונה שורה של איברים שמצטרפים אליה, כמו מפרידה את עצמה מאיברי גופה. גם האיברים מקבלים פונקציות ומוגשים כחפצים. הביטוי הגופני מפעיל חוויה של אשה עם גוף שמורכב מחלקים נפרדים, ללא זהות אורגנית הרמונית. התנועה שיכולה לנבוע מטקסט כזה היא נגיעה באותם איברים כמו בחפצים, באופן מכני קצוב, כמו מכונה. מכונה של אשה, ללא רגש וללא עדינות. חיברתי מהלך תנועתי שלם על פי המשפט הזה, שבו אחזתי בקצב מהיר ובתנועה ללא רגש בחזה, בירכיים ובשוקיים תוך כדי קפיצה על מנת לקיים קונפליקט ואי נוחות. גם ההיפוך של תחושת אלה – אינטימי, אישי – יכול להתקיים. אבל אני זוכרת את התנועה על גבול האלים, ובהחלט אין זו תנועה מתפנקת.

"אני יוצאת אל הרחוב לבושה בדמי". הדם שזורם בתוך הגוף, מכסה את הגוף, מבטא מצב אפוקליפטי. המשפט מתחיל בתחושת הקלה. אופליה יוצאת אל הרחוב סוף סוף. המרד מביס את הדיכוי, היא פורצת את מכשירי הכליאה שחסמו אותה ופורצת החוצה, חופשייה. אבל יש לכך מחיר, על מרד משלמים. היא לבושה בדמה, עירומה, על סף טירוף, וכך היא יוצאת אל הרחוב. הטקסט מכיל מגוון רחב של תחושות. בסטודיו מצאתי את עצמי הולכת לאט, במבט

בתום שלוש הקריאות האלו עולות שאלות נוספות: איזו מבין הקריאות היא המתאימה ביותר ל*מכונת המלט*? האם אפשר היה לקרוא את הטקסט בקריאה אחת בלבד? נראה שכל קריאה זולגת לכיוון האחרת ואין קריאה אחת שהיא בלעדית, אלא יש לעודד קריאות מרובות ככל האפשר כדי לענות על שאלות נוספות שעולות: כיצד עקבות המשטר של גרמניה המזרחית, שמילר חווה אותן כאזרח וכאמן, מונצחות במחזה? מהי, לפי השקפת העולם של מילר ולפי המחזה שכתב, אחריותו של האמן לעולם שבו הוא חי? מהי חשיבות הנוכחות של הגוף בטקסט? הגוף מוזכר במחזה, על חלקיו הפנימיים והחיצוניים. הוא מפורק כמו בניתוח, כמו מריונטה או לחלופין כמו חלקי מכונה. תמונת המחזה מציגה גופות של נשים ושל גברים, כמו גם ארון קבורה. "אתה רוצה לאכול את הלב שלי", מציעה אופליה להמלט. בהוראות הבימוי של מילר היא צוחקת בעודה אומרת, "השחקנים תלו את הפנים שלהם על מסמר בתוך ארון תלבשות", אמירה המזמינה פרשנויות שונות. המחזה מציג גוף על פי בקשה, מפורק על פי הזמנה, חסר מבנה. הפנים, כמו הזהות, ניתנות להחלפה. האמירה "כל העולם במה" מדהדת שוב, אבל כאן הבמה היא גיהנום רציני. הסטרוקטורה אינה קיימת עוד, כי ערך החיים אינו מקודש. דמותה של אנטיגונה עולה לפתע – האשה שסיימה את חייה במערה, בדומה להמלט שמציין כי הוא "נסוג אל תוך קרבי", כמו חוזר למערה. החוץ אינו אפשרי, אבל פנים הגוף גם הוא פצוע, כואב.

"המוח שלי צלקת. אני רוצה להיות מכונה". זוהי המשאלה? ויתור מוחלט ונסיגה בעולם שבו כל אמת נופצה.

במאמר הזה יש התחלה של קריאות נוספות.

בומביקס מורי: לצייר בחוט מצאות

הבנה עמוקה יותר של ההתנסות שנחקרה². היות שיצירותיהם של פינטו ופולק מאופיינות באינטר-טקסטואליות עשירה, אבחן גם כיצד מהדהדים בה סמלי תרבות ויצירות אחרות.

צליבה בחוטים

בפתיחת היצירה נשמע צלצל פעמונים מטריד, כמו שעון כנסייה, ואשה מבליחה מתוך קיה לבושה סרבל בצבע חול בהיר. אשה אחרת, בלבוש זהה, זוחלת פנימה. תאורה עמומה ממוקדת בשתי נשים בשחור, עלטה סביבן. הן פונות זו אל זו וגופן מתחיל להתנועע כאילו הן מנהלות שיחה של שאלות ותשובות. התנועה מערבת אוניסונו עם קנון ושפת התנועה מזכירה מלאכה קפדנית בכפות הידיים, כמו טווייה או תפירה. הן מרוכזות כל כך ביעילותן, שאינן ערות לאשה שלישית שהצטרפה אליהן. זו, בלבוש בהיר, ישובה דמומה, רכונה מטה, וקיפאונה מחדד את התזזיתיות בתנועותיהן של שתי האחרות. ברקע מנגנים כינורות שמכתיבים את האינטונציה בתקשורת ביניהן. הן נטועות בישיבה, כאילו אין להן רגליים, אצבעותיהן נעות בכפייתיות, כמחושבים, לכל הכיוונים. הן מפתלות את הראש ואת הגו הצדה, ואז זו מול זו, כמו מתודעות זו אל זו. למעשה הן מתנועעות כמראה, כמו היו שני ראשים של אותו יצור. אף שלא בדיוק ברור מה הן עושות, הרחש העולה מן הריקוד הוא של חריצות, מיקוד וחסכנות. המוסיקה מורכבת מאקורדים דרמטיים מדוידים, ומשפטי התנועה הם הכרחיים, בהירים ומצומצמים. אין עודפות בתנועה. כל מחווה נולדת באורח אורגני מקודמתה. הן אוחזות זו בכתפי זו, כמו מהדקות איזה מחוך סורר. אחר כך הן כורכות חוט בדוי סביב שערן. אצבעותיהן, כאילו היו עצמאיות, ממשיכות להתנועע גם אחרי שהזרוע מצאה את

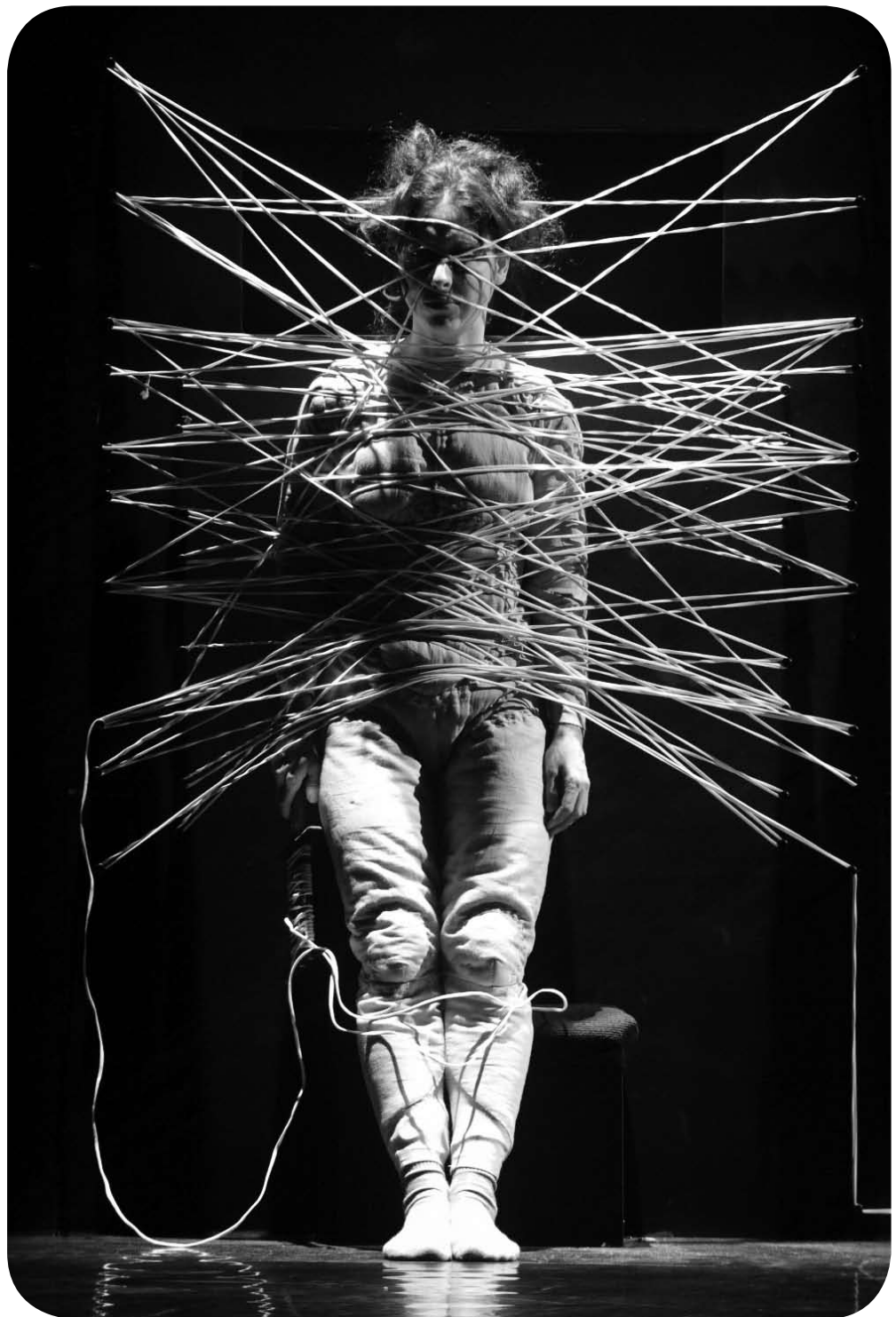
עינב רוזנבליט

של החיזיון הנוכח ביצירותיהם. ואולם, ברטוריקה של *בומביקס מורי*, אולי בשונה מקודמותיה, דווקא הפשטות שולטת. הרקדנים אמנם מגיחים ונבלעים לסירוגין בפתחים מסתוריים הנפערים בקיר התפאורה, אבל בשאר הזמן הם רוקדים סמוך מאוד לאדמה. הפנטזיה נוכחת על הבמה, אבל אינה צבועה בצבעים נוקבים ואינה נישאת אל-על בפעלולים אקרובטיים. גם כשנמתח מין חבל קרקס באלכסון לאורך הבמה, הרקדנית העוברת בו מורידה אותו אל הארץ עם כל פגיעה. החלום אינו מצוי אי-שם בשמים, אלא סמוך מאוד לקרקע.

במאמר זה אנתח את היצירה בגישה איכותנית; מתודולוגיה איכותנית אינה נעזרת בארגז כלים קיים, אלא נאלצת להמציא את כלי הניתוח בכל פעם מחדש. המחקר האיכותני נמנע ממצואות מתודה עקיבה בכל מחיר, והוא מאופיין בפתיחות, בהימנעות משיפוט ובהקשבה אמיתית למושאי המחקר; השאלות שאני מציגה כאן נולדו מתוך ניתוח האמצעים הרטוריים של היצירה וטענותי מתבססות על דימויים הנוכחים בה. שדה המחקר האיכותני אינו נעצר בתוצאה מבוקשת, אלא מאפשר גילוי מתמיד בכל פעם מחדש. לכן במחקר מסוג זה השאלות חשובות מהתשובות, בהנחה שהבנה מלאה אינה בהכרח אפשרית. בניתוח של *בומביקס מורי* ביקשתי לבחון את חוקיותו הפנימית של השדר האמנותי ואת הלכידות הנטויות בו, אף שאין בו עלילה מוגדרת. ברוחם של החוקרים פמלה מייקוט (Pamela Maykut) וריצ'רד מורהאוס (Richard Morehouse), כוונתי "אינה לנסח בסוף המחקר תוצאות כלליות, אלא לרכוש

הציאות ב*בומביקס מורי* (2012), יצירתם של ענבל פינטו ואבשלום פולק, נבראת מתערובת של חוטים ודמויות אנושיות. פקעת חוטים חלבית עוברת מיד ליד והרקדנים נשרכים בה, נקשרים, נתלים, נכרכים או נפרמים במבנים כוריאוגרפיים משתנים. רקדנית אחת מציירת ציור מופשט עם חוט משי בידה, ושתיים אחרות עמלות בחריצות על טווייה של חוט דמיוני. החוטים אורגים כלוב שבתוכו קפואה רקדנית, מציירים בית לבני זוג שלפתע מצאו זה את זה על מפתן משותף, נשזרים זמנית כאביזרי לבוש, שארית לסרבל שעוטה סולנית, הופכים לחבל לוליני לסולנית אחרת או משמשים אלונקה לרקדנית בהירה, הנישאת בידי קבוצת יצורות כהות. התאורה של אבי בואנו (במבי) יוצרת חיזיון מהורהר על הבמה; חוטי תאורה שקופים מאירים ומחשיכים מקטעי חלל. התנועה מורכבת ממחוות מדויקות, מקולפות. התלבושות, בגוני לבן ושחור, מסוות את הרקדנים, הנגלים ונבלעים בחללים מוחשיכים. קווי התאורה שזורים בתנועה מוקפדת. הדמויות אמנם אנושיות, אך תנועתן, התלבושת והחוטים העוטפים אותן הופכים את החיזיון לכמעט פלסטי. שפת התנועה הרהוטה מציירת תמונה מהודקת וצלולה; אין עלילה או רגשות גסים, רק יצורים מתנועעים וחוט.

החוטים טווים מציאות חלומית. כמו ביצירות קודמות של להקת המחול ענבל פינטו ואבשלום פולק, *היזרה* (2008), *ראשם* (2009) או *טורס* (2010), גם כאן יש בעולם שעל הבמה יותר בדיה מציאות ויותר מקטעי פנטזיה ודמיון מהווה הגיונית וסדורה. מבחינה זאת העבודה האחרונה של זוג היוצרים דומה ל*אויסטר* (1999), שהניחה את יסודות שפת החלום שלהם ועיצבה את העיקרים האסתטיים



בומביקס מורי מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק, רקדנית: טליה בק, צילום: גדי דגון
Bombyx Mori by Inbal Pinto and Avshalom Pollak, Dancer: Talia Beck, photo: Gadi Dagon

שהטיפול המיוחד של המלחין במיתרי הכינור משפיע על המתחולל על הבמה: החוטים נדמים כמיתרים, התוחמים את החלל בצורות משתנות. בתמונת הסיום נגלה מין מסך חבלים שבתוכו מחוללים הרקדנים, ונראה כאילו הם פורטים על כלי מיתר ענק. המפגש בין המוסיקה לתנועה משפיע על עושר הצליל וחושף את המלאות שבו. מלוזיה מורכבת ופיוטית מוסיפה עדנה ורגש מתפרץ לתנועה הצלולה שעל הבמה. צלילי הכינור נשמעים פעמים מכילים ומגוננים ופעמים מרתיעים, דוקרניים.

יצירתו של ביבר מתארת את סיפור תלאותיו של ישו מהברית החדשה. ליצירה המקורית צורפו תמונות המתארות תחנות בחייו – הבשורה, הלידה, הרדיפה, הצליבה, התחייה מחדש. בתקופת חייו של ביבר (המאה ה-17) המוסיקה שימשה לעתים קרובות כדי לספר סיפור דתי, אלא שאז היא כללה גם טקסט שהושר, על פי רוב בידי מקהלה. יצירתו של ביבר ייחודית גם בכך שזוהי מוסיקה אינסטרומנטלית, ובכל זאת היא מבקשת לספר סיפור. למוסיקה יש תוכן דתי, אבל היא אינה כוללת תיאור מילולי שלו. המלוזיה והביצוע התובעני מנכיחים בעיקר תחושות. למי שמכירים את הסיפור, התחושות מצטרפות אל התמונה ואל הפרטים הידועים במיתוס על הולדתו של ישו ומותו. מתוך היצירה כולה בחרו היוצרים להשתמש בעיקר בקטעים מתוך הסונטה העשירית, הקרויה הצליבה (*The Crucifixion*). אולי לא במקרה, במשך רוב היצירה עומדת רקדנית כלואה בחוטים בתנוחה שנראית ממש כמו גרסה נשית לדמותו של הקדוש הצלב. אף שבומביקס מורי אינה מתיימרת לתאר סיפור מהברית החדשה, המקור הדתי שבתשתית היצירה המוסיקלית מוסיף להתחוללות שעל הבמה נופך גורלי וטקסי.

רקדנית בלבן, הרכונה כל העת אל ברכיה, מזדקפת פתאום ואז ממחר אליה רקדן וכורך סביבה פקעת חוטים מעובה. הוא קושר אותה אל הקיר במין שתי וערב מסורבל, ובתוך כך גם מצויר עם החוט דלת, אך נראה שלה אין גישה אל פתח המילוט והיא נותרת כלואה. היא נכרכת בחוטים, עיניה חסרות הבעה, כמו מתמסרת לגורלה: כבולה בפקעת חוטים שהיא עצמה הביאה.

Mystery Sonatas (Heinrich Ignaz Franz von Biber, היצירה היא קובץ של 15 סונטות לכינור ולווילון. לביצוע נדרשת יכולת וירטואוזית, שכן הכוונן של כלי המיתר אינו קונוונציונלי; שיטת הכוונן הרגילה של כינורות מכונה אקורדטורה (*accordatura*), ואילו כאן הורה המלחין, למעט בסונטה הראשונה, לכוון את המיתרים מחדש לפני כל סונטה (סקורדטורה, *scordatura*). הכוונן המשונה פותח אפשרויות פוליפוניות ייחודיות לכלי המיתר, והמבצעים נדרשים ליכולת טכנית גבוהה ביותר כדי להפיק את הצלילים הראויים בכוונן בלתי שגרתי. נראה

מקומה בחלל ועצרה, במעין שארית. המינימליזם המאפיין את תנועת הרקדניות נוכח גם במוסיקה; לאורך קטעי תנועה ארוכים מושמעים ברקע רק אקורדים ספורים, כמו היו סימון למלוזיה, ואת התרכובת ההרמונית מתבקשים המאזינים לארוג בעצמם. כמו שיח הכינורות המקוטע, כך גם תנועות הגו, הזרועות והראש אינן המשכיות, אלא מבוצעות בסטקטו. נראה שכמו המטען האצור בשקט שבין הצלילים, גם בגוף הדומם אצורה תנועה קולנית.

את רוב המופע מלוות *הסונטות המיסטריות* (1676) של היינריך אינגן פרנץ פון ביבר

רקדנית זו נותרת עומדת ללא תנועה דקות ארוכות. הסטטיות שלה מסקרנת דווקא בגלל המטען התנועתי שאצור בה, אך אינו מתממש. לפי ארשת פניה ועמידתה נראה שהיא מתמסרת לגורלה כקורבן.

מבטה של האשה הכלואה מזכיר את המבט בעיניה של הרקדנית ב-1980, יצירה מאת פינה באוש. באותו קטע, המבטא את שפתה הבוטה והמעורטלת של באוש, אשה בלבן מוקפת עדת גברים בחליפות ערב שחורות. הם נוגעים בכל איברי גופה, מתחככים, צובטים, מנשקים ומגרדים. מבטה של הרקדנית נותר זוחו, נטול הבעה, למרות ההתעללות. בעוד שאצל באוש יש אמירה מגדרית ברורה, אצל פינטו ופולק הדמויות אינן מיניות, ופרשנות מגדרית של השדר האמנותי מסתכנת בתיאורטיזציה מיותרת של תמונה, שאצל פינטו ופולק מקולפת מסיפור. ובכל זאת ראוי לשים לב לבחירה של פינטו ופולק לכלוא דווקא נשים בחבלים. נראה שכמו בעבודות קודמות של היוצרים, גם כאן הם מתכתבים עם דימוי הבובה על חוט ועם התימות שנגזרו ממנו באמנויות המופע.

במאמר "אויסטר: האינגמה של הצדפה" (2009) מתייחסת הניה רטנברג לרקדניות של פינטו ופולק כאל בובות חוטים, ומתייחסת למאמרו של היינריך פון קלייסט "על תיאטרון המריונטות" (2006). פון קלייסט טען, כזכור, ש"המודעות העצמית של הרקדן היא מגבלה, פגם בשלמות התנועה המכנית... בניגוד לרקדן, הבובה לעולם אינה מתייפפת, ולכן הבובה המכנית, שלא טעמה מעץ הדעת, חיינית יותר מרקדנים בשר ודם".³ לפי קלייסט, הבובה המתנועעת הודות למפעיל המושך בחוטיה, היא אסתטית ומלאת חן יותר מהאדם, שהמודעות, ההחלטה והבחירה כיצד להתנועע מסרבלות את תנועתו והופכות אותה לפגומה. רטנברג סבורה שבאויסטר מיוצג המתח בין אשה-בובה לאשה בשר ודם ובין שני הטיפוסים הנשיים: האקטיבית, המפעילה גם את הגברי שסביבה, והפסיבית, הנמשכת בחוטים. מריונטות כאלה נוכחות גם ב**בומביקס מורי**, אף שכאן הרקדניות נראות רוב הזמן כמופעלות, ולא נראה שיש להן בחירה של ממש באשר לתנועותיהן או לחיקומן על הבמה. בשונה מאויסטר, ביצירה האחרונה קיבל החוט מעמד משמעותי. הוא אינו משמש רק לקשירת הדמויות או להפעלתן אלא כמעט הופך לגיבור בעצמו, ונראה כאילו הוא המפעיל, ולא רק האמצעי שמאפשר את תנועתן של המריונטות הכרוכות בו.

אויסטר ובומביקס מורי הן שתי יצירות שכנות בבחירות האסתטיות שבהן והן דוברות אותה שפה. כך עולה גם משמותיהן. "אויסטר" פירושה צדפה ו"בומביקס מורי" פירושו בלטינית זחל משי. נראה שהבחירה בשמות מעולם החי לתיאור החיזיון המתחולל על הבמה אינה מקרית. בבומביקס מורי הדמויות הן ספק אנושיות, ספק יצורים נטולי

מודעות. הן נראות כמריונטות שלא לגמרי ברור מי מפעיל אותן. נוכחות מאסיבית של חוטים מציינת דימוי של זחלי משי, הטווים לעצמם פקעות.

תולעי משי

בשונה מזחלי המשי שילדים אוהבים לגדל, הזחלים של פינטו ופולק אינם שעירים, אינם תובעים מזון ואינם מלכלכים. הם מגלמים את תפקידם בסטריליות קפדנית ורוקדים בוורטואוזיות את סיפורם. את הלכידות בסיפור יוצרות בחירות אסתטיות מדויקות של היוצרים וחקירה כנה של המפגש בין האביזר לגוף המתנועע דרכו. הפרטים מצומצמים כמו במבט תקריב, והתאורה לא שוטפת את הבמה אלא ממקדת את עיני הצופים בפסים מוארים תלולים, שמקצינים דווקא את החושך שמסביב. השדר האמנותי מעדיף לשוט בערוץ מצומצם וצלול, שכולל רקדנים בשחור ובלבן וחוט. ובכל זאת מעניינת בחירת היוצרים בזחלים כגיבורי החיזיון.

בטבע בוקעים זחלי משי כהים ושעירים, ואחרי שהם זוללים כמה שבועות, הם משנים את צבעם ומאחר יותר נכלאים בתוך גולם, שממנו רק מעטים מהם מגיחים כפרפר. היוצרים אכן מיקמו על הבמה קבוצת רקדניות בשחור, אולי זחלים, שתי רקדניות בסרבל בהיר, אולי גלמים, פקעות חוטים ושני ליצני חצה. אחד מהם (צבי פישזון, שנוכחותו המשחקית הגרוטסקית הכרחית במופעי הלהקה האחרונים) עוטה קופסת קרטון, כמו היה גילום גמלוני של גולם אמיתי.

בהרפתקאות אליס בארץ הפלאות מתאר לואיס קרול שיחה בין אליס לזחל ישנוני: "הזחל ואליס התבוננו זה בזה זמן-מה בשתיקה: לבסוף הוא הוציא את הנרגילה מפיו ופנה אליה בקול לאה, מנומנם. 'מי את?' שאל הזחל. זו לא היתה פתיחה מעודדת לשיחה. אליס השיבה, בביישנות מה, 'אהה... אני בקושי יודעת, אדוני, ברגע זה – לפחות אני יודעת מי הייתי כשקמתי הבוקר, אבל אני חושבת שהשתניתי כמה פעמים מאז'. 'למה את מתכוונת?' אמר הזחל, בחומרה. 'הסבירי את עצמך!' 'אני חוששת שאני לא יכולה להסביר את עצמי, אדוני', אמרה אליס, 'מפני שאני לא אני עצמי, אתה מבין'. 'אני לא מבין', אמר הזחל. 'אני חוששת שלא אוכל לנסח את זה יותר ברור', ענתה אליס בנימוס רב, 'מפני שראשית כל, אני לא מבינה את זה בעצמי; ולשנות גדלים כל כך הרבה פעמים ביום, זה דבר מבין מאוד, לא?' 'לא', אמר הזחל. 'טוב, אולי עוד לא נוכחת בזה', אמרה אליס, 'אבל כשתצטרך להפוך לגולם – והרי יום אחד זה יקרה לך, אתה יודע, ואחר כך לפרפר, אני משערת שתרגיש קצת מוזר, לא?' 'בכלל לא', אמר הזחל. 'טוב, אולי אתה תרגיש אחרת', אמרה אליס, 'אבל מה שאני יכולה להגיד זה שאני הייתי מרגישה מוזר מאוד'. 'את!' אמר הזחל בבוז. 'מי את?' מה שהחזיר אותם לנקודת המוצא... דקות אחדות נשף לו בלי לדבר; לבסוף

פרש את זרועותיו, הוציא שוב את הנרגילה מפיו, ואמר, 'אז את חושבת שהשתנית, מה?'⁴

ארץ הפלאות של אליס עשירה בחזיונות בדויים, המצויים בהשתנות מתמדת. הגיבורה חווה שינויים מאסיביים בגופה ובהווייתה, ואלו מחוללים שינוי בלתי פוסק גם בסובבים אותה. הזחל כאן מדובב כזקן חכם, שאינו רואה מה מוזר בתהליך המטמורפוזה המואץ של אליס. כשהיא מזכירה לו שבקרוב יהפוך לגולם ואז לפרפר, יובין את ההשתנות שהיא מדברת עליה, הוא נושף בבוז. נראה שבחירתו של קרול בזחל כמי שמקבל את השינוי בשוויון נפש אינה מקרית. אכן יצירים אלה מתהווים, משתנים ומתכלים מהר מיתר החיים; ב**בומביקס מורי** מציינת דימויי זחל כאלה, וגם את תהליך ההשתנות המתחולל בהם, בחלל אל-זמן שנחשף על הבמה.

הרקדנית בלבן מתקשה להתרומם. היא נדמית לגולם שמתעורר לחיים, לא לגמרי אנושית. שלוש הרקדניות בשחור טורחות במעגל סביבה בריקוד רקע, שהופך בהדרגה לקוורטט שבו גם היא שותפה. זה נראה כמו טקס מעבר, שבו היא הנבחרת. היא מנסה להתקדם, אך שלוש המגוננות אוחזות בה, כמו מעדיפות שתנוע רק בקצב שלהן. ריקוד החניכה נמשך כשהן מסירות מעליה את הסרבל העבה ומוותרות אותה מקולפת, לגופה בגד גוף דקיק. הן נטולות את התלבושת שהוסרה וממשיכות לרקוד עם הקליפה בלבד. הרקדנית רוכנת אל כיסא שעליו מונח בגד שחור, ולובשת אותו. השלוש תולות את כסותה הקודמת על מסמר, והסרבל נעלם בעובי הבמה. הרביעית התלבשה וכעת היא נראית לגמרי כמותן, כאילו עשתה תהליך הפוך ומגולם בהיר שבה להיות זחל מושחר, אבל זכתה בהיותה חלק מוכר ולא זר לקבוצה שסביבה. כולן פוסעות עתה אל הרקדנית שנכרכה קודם בחבלים ומשחררות אותה. ארשת פניה של הצלובה עודה קפואה, ולא ברור אם היא ששה על התרתה מכלאה או אולי רצונה להישאר שם, במקום פסיבי ואולי מכוון. משהותרו כבליה היא שבה לתנוחה שהיתה בה בהתחלה – רכונה מטה, כובשת את מבטה, נוצרת את סיפורה. נראה שהתנוחה שואבת את כוחה דווקא מהשקט ומהמתנה הדרוכה. היא נראית כגוש פוטנציאלי, שהאחרות מממשות בתנועה. הן המתנועעות והיא הדוממת, אבל נראה שהיא מתקדמת מהן במחזור החיים; הן עודן זחלים שטווים את דרכם אי שם, ואילו היא כבר גולם, קפואה, כדי לאפשר תנועתיות מהיבה כשתהפוך לפרפר, אם תהפוך לפרפר.

מדוע זחלי משי אוהבים כל כך על ילדים? למה הם אוהבים לאסוף אותם ולקטוף עלי תות בשבילם? אולי כי תהליך ההתהוות וההשתנות מהיר ומובהק יותר אצל יצורים שעירים אלה; נראה שפינטו ופולק בוחנים את תהליך

ההתהוות וההתאיינות, ובתוך כך את טוויית חוטי המשי, שבחלקים מסוימים של היצירה הם חבלי לידה המאפשרים את הגחת הזחל החוצה, ואילו בחלקים האחרים – אזיקים. החבל הכרוך סביב הרקדנית אינו רק אביזר חיצוני המגביל את תנועתה או מאפשר אותה, אלא דומה שהוא הופך להיות חלק בלתי נפרד מגופה והוא שמצייר בשבילה מציאות.

אהרון והעיפרון הסגול

גיבור ספרו של קרוקט ג'ונסון *אהרון והעיפרון הסגול* (1955) הוא ילדון תם, חולחני ומלא השראה, שלאחר מחשבות רבות מחליט לצאת לטיול לאור הירח. לרוע המזל, "לא היה שום ירח בשמים, ולא אהרון היה צורך בירח בשביל הטיול לאור הירח..."⁵ אהרון מחליט לצייר ירח, ואחר-כך מצייר את הטיול שאליו יצא לאורו. בדרך הוא אוסף הרפתקאות כמו ים סוער, שנמצאה לו סירה לחצותו, או סעודת פיקניק עם מנות רבות מדי וצבי וקיפוד שצוירו כדי לסעוד בה את לבם, או הר ש"בכלל לא היה לו צד שני", וכדור פורח שמציל את המצב. כל מפגשיו של אהרון עם המציאות מציירים בעיפרון סגול. הוא הצייר, אבל ציוריו נותרים תעלומה גם מבחינתו; הוא עצמו מופתע לגלות שצייר דרקון מפחיד, או עיר מלאה גורדי שחקים, ועובר זמן בטרם הוא מצליח לצייר לעצמו את דרכו חזרה הביתה. לאהרון אין אבא ואמא ובסיפור אין ייחוס לזמן או למקום. הוא נוכח לבדו בעולמו וכל מה שיש לו הוא עיפרון סגול, שמצייר לו תמונות ואתגרים לנוע בתוכם. נראה כאילו הגיבור האמיתי של הסיפור אינו אהרון, אלא דווקא העיפרון הסגול.

באופן דומה, גם ב**בומביקס מורי** נראה שהגיבור העיקרי הוא דווקא החוט. הוא שמצייר לרקדנים את מיקומם בחלל, הוא הפרטנר העיקרי שלהם לתנועה והוא המכתיב את הכללים ואת החוקיות בעולם הבדוי שעל הבמה. ב**אהרון והעיפרון הסגול** הציורים הם פרי מחשבותיו של הילד, אבל נראה שהעיפרון הוא שמוביל את העלילה ואהרון נאלץ לעקוב אחריו. גם אצל פינטו ופולק נראה שלרקדנים אין ממש שליטה על מה שמחוללת פקעת החוטים, ובסצנות שונות במופע נראה שהיא, הפקעת, מציירת את הרקדנים ולא הם מציירים בה.

כשאהרון נקלע לצרה, מטעים ג'ונסון: "אָבֶל, לְמִזְלֵוּ, הָיָה לוֹ שֶׁכָּל וְהָיָה לוֹ עֵיפָרוֹן סֶגוּל". בשונה מספרון הילדים שמהלל את השכל ואת החשיבה המוליכה את אהרון, ב**בומביקס מורי** יש פחות מקום למחשבה. ניסיונות לנסח נרטיב קוהרנטי שמתאר את המתחולל על הבמה מזמינים פרשנות מאולצת. החוט, כמו העיפרון הסגול, הוא גם דמות המספר וגם השחקן הראשי, אבל על הבמה אין מחשבה המנחה את החוט בפעילותו, רק התחוללות משותפת של הרקדנים ושל הפקעת שנותנת להם כיוון. פינטו ופולק משתמשים בגוף כדי לחשוף

מציאות שהיא מעל למציאות של המחשבה, במקום שבו נותרים גישות גולמיים בלבד ובו אפשר לצייר חלום בחוט.

מהדלת שצוירה על הקיר מגיחה קופסה ובתוכה שחקן. על דופן אחת שלה מציירת עין ועל הדופן האחרת – אוזן. אף שהוא זוחל בתוך קופסת קרטון מגבילה, ונראה כיצור מעולם אחר, הוא הייצוג היותר אנושי ביחס לדמויות האחרות שעל הבמה; הוא החושם, הצופים במתרחש ומורידים את הפנטזיה למציאות, והוא גם מין מקהלה יוונית שמדגישה קטעים הראויים ליחס מיוחד של הקהל.

דמות הליצן בקוביית הקרטון מקבילה בתפקידה הרטורי לדמות השוטר / הליצן ב**אהרון והעיפרון הסגול**. כשאהרון מודאג מפני שאינו מצליח לצייר את דרכו חזרה הביתה, נקרה על דרכו שוטר. השוטר, שנראה כליצן, לא ממש עוזר לאהרון אלא משמש תחנה בדרכו. אצבעו של השוטר מכוונת את הגיבור הקטן לכיוון שאליו התכוון ללכת ממילא, ונראה שהיה מסתדר היטב גם ללא הנוכחות של השוטר או של ההיגיון שהוא מייצג.

ליצן הקרטון ב**בומביקס מורי** אינו פסיבי כמו השוטר / הליצן בספר הילדים, אבל הוא מוגבל ביותר, וכמו המקהלה היוונית ביכולתו רק להתריע. אין לו אפשרות לפעול. כשהרקדנית נקשרת אל הקיר דקות ארוכות הוא נראה זעוף ומביט בקהל בתוכחה, כמו מבקש שהצופים יתעוררו ויתלוננו על קשירתה. יש לו גם עוזר, המבטא בגופו את מה שפיטון מבטא רק בהבעות פניו. הליצן נראה נרגן, אבל דמותו משעשעת. השילוב בין משחקיות להלוך רוח חמור סבר מאפיין את כל יצירותיהם של פינטו ופולק. כאן נראה שקטעי הליצנות משמשים גם מעין דיברטיסמו (divertissement) להפגה זמנית של הארשת הרצינית השורה על הבמה.

כשליצן הקרטון עוזב, הבמה מוחשכת ורק הצלובה נותרת בכלא החוטים. המוסיקה משתנה – צלילי הכינורות המעוררים מתחלפים בנגינת פסנתר מכיל ומרגיע. רקדנית ורקדן משרטטים בחוט בית עם גג ומתיישבים בתוכו. הגבר יוצא, והרקדנית נאלצת לשנות את ציור הבית לבית צר יותר, המתאים רק לממדיה. עכשיו גם היא נוטשת את הבית ומציירת עם החוטים עפיפון. אחר כך החבל נכרך סביבה ואל החיזיון האסתטי מבליח רגע של אימה, שמא החבל הדוק מדי סביב צווארה. הרקדן מצייר באמצעות החבל מעוינים סביבה, ונראה שהיא מעדיפה את המצב הזה, שבו היא מוגנת בחוטים. מינחות ארבע רקדניות בלבוש כהה וממעל צצים שני רקדנים בבגדים בהירים, שמורידים מין רשת חבלים המכסה את כל החלל. הבמה נראית כעת כנוף ענקי, שבתוכו הדמויות האנושיות נדמות ארעיות, גורלן נקבע בידי החוט. המוסיקה היא הסונטה האחרונה בקובץ הסונטות שמתארות את הוצאתו של ישו

להורג והיא טורדנית והרואית. הרקדניות טוות או אורגות במרץ. החבל מכתוב את מרקם התנועה והכינורות הממהרים גורמים לרקדנים להתנועע בחיפזון הולך וגובר, ופתאום המופע תם.

ב**בומביקס מורי**. כוריאוגרפיה, עיצוב תלבושות, תפאורה ופסקול: ענבל פינטו ואבשלום פולק. עיצוב תאורה: אבי בואנו (במבוי). מוסיקה: *הסונטות המיסטריות* של היינריך אינג' ביבר. משתתפים: אבידן בן גיאת, עינת בצלאל, טליה בק, לזארו גודוי, נגה הרמליון, תום וקסלר, אלמוג לובן, אריאדנה מונפורט, נעמי נסים, צבי פישזון, ריקרדו רוס דה סיבלה, אנני רינגי.

הערות

M. Van Manen. *Writing in the Dark: Phenomenological Studies in Interpretive Inquiry*. Canada: The Althouse Press, 2002. p. 237

P. Maykut & R. Morehouse. *Beginning Qualitative Research: A Philosophic and Practical Guide*. London: The Falmer P. 1994. p. 44.

ה. רטנברג. "אויסטר: האניגמה של הצדפה", בתוך *רב קוליות ושיח מחול בישראל*. [רטנברג ורוגנסקי: עורכות] תל-אביב: רסלינג, עמ' 330.

ל. קרול. *אליס בארץ הפלאות*. תרגום: רנה ליטוין. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997. עמ' 53-54.

ק. ג'ונסון. *אהרון והעיפרון הסגול*. תרגום: רנה שני. תל-אביב: עם עובד, 1955. עמ' 4.

ביבליוגרפיה

ג'ונסון, קרוקט. *אהרון והעיפרון הסגול*. תרגום: רנה שני. תל-אביב: עם עובד, 1955.

קרול, לואיס. *אליס בארץ הפלאות*. תרגום: רנה ליטוין. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.

רטנברג, הניה. "אויסטר: האניגמה של הצדפה", בתוך *רב קוליות ושיח מחול בישראל*. [רטנברג ורוגנסקי: עורכות] תל-אביב: רסלינג, 2010.

Manen, Max Van. *Writing in the Dark: Phenomenological Studies in Interpretive Inquiry*. Canada: The Althouse Press, 2002.

Maykut, Pamela & Richard Morehouse. *Beginning Qualitative Research: A Philosophic and Practical Guide*. London: The Falmer, 1994.

עינב רוזנבליט הגישה את הדוקטורט 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, ומרצה למחול במכללת אורות ישראל.

רשמים מתהליך העבודה על בומביקס מורי

צבי פישון

דברים חשובים יותר, ועברנו לעבוד באולם נחמני. המעבר הזה בישר תקופה חדשה. ענבל ואבשלום התלהבו מהאפשרויות של החלל החדש. הבמה של נחמני השרתה אופי מיוחד ומעניין והולידה בראשם של היוצרים רעיונות מוגדרים יותר על המסגרת והאווירה. משהו במבנה הריבועי האפל והמנותק של המקום התחבר יפה לדימוי שהיה בראשם. ייתכן (לא זוכר בדיוק, ואף פעם אי אפשר לדעת) שאז נולד הרעיון הקופסתי של התפאורה.

נכנסנו לתאוצה רצינית בחזרות, כי תאריך הבכורה החל להתקדם לעברנו בצעדי ענק. הרגשנו שאם לא נגייס מאמצים מיוחדים הוא עוד מעט ימחץ אותנו. יום העבודה הוארך ונחלקנו לשתי קבוצות עבודה, בהתאם לשני העולמות שהתהוו ביצירה: הרקדניות (נגה הרמלין, עינת בצלאל, אריאדנה מונטפור ושי הרמתי) רקמו את עולם התפירה של הבובות, ולאצ'ו ואני חיפשנו את מערכת היחסים של הדמויות שלנו. בקלות רבה נוצר בינינו קשר חם ומלא הומור מר, של שני פליטי משטרים קומוניסטיים (קובה וברית המועצות). נהנינו להיזון מזיכרונות הדיקטטורים המוכרים לנו ולחפש להם ביטוי בעבודה. ענבל ואבשלום קיבלו זאת בברכה.

לפני כל עבודה חדשה אני שואל את אבשלום על מה תהיה העבודה הבאה, והוא תמיד עונה לי: "על ליצנים!" הפעם הליצנים זה אנחנו: אוגוסט ישנוני ואכזרי, מטדור שלומיאלי ושומר ראשו – ספק כלב, ספק חתול, ספק שור מתאבד. אילתרנו הרבה ובנינו קטעים קרקסיים וריקודים גרוטסקיים לצלילי טנגו פולני משנות השלושים.

הרקדניות התקדמו בינתיים מאוד. ענבל ואבשלום בנו להם כוריאוגרפיה מורכבת מעשרות פרטים ודקויות. המוסיקה של ביבר, שהצטרפה בשלב זה, יצרה ניגוד מלא מתח ומסתורין למלאכת יצירת הבובות והיחסים ביניהן.

לבסוף נוצרו שני עולמות: עולם גברי של

יום אחד הניחו לפני (ענבל או אבשלום או שניהם) ציור מתוך המחברת ושאלו: "מה אתה אומר?" ראיתי מטושטש בלי משקפיים, וכשהרכבתי אותם נגלה לי יצור על ארבע בתוך קופסה. "מה זה?" שאלתי. "זה אתה", נענית.

"הממ, מעניין", משכתי כדי להרוויח זמן ולהבין את הרעיון.

"זה כלב השמירה של הדיקטטור".

"למה הוא בתוך קופסה?"

"כי הוא צעצוע!"

כך הפכתי לכלב השמירה הצעצועי של הדיקטטור הישנוני, המפקח על בית מלאכה של בובות. אבל זאת רק ההתחלה.

באותה תקופה אמרו לנו יפה בסוזן דלל שהם זקוקים לסטודיו החזרות שלנו, כי יש להם

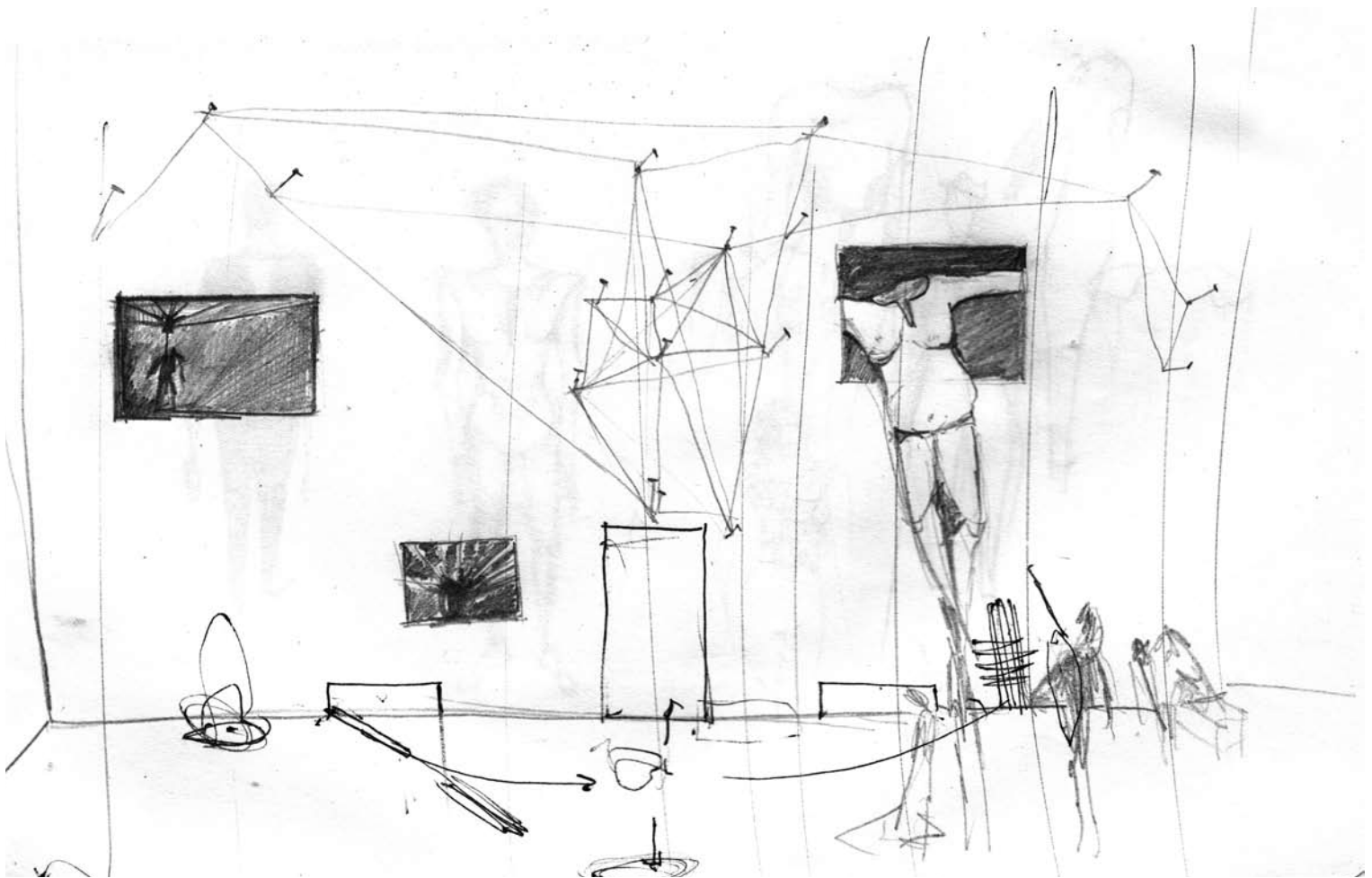


זה התחיל כמו כל התהליכים הקודמים בלהקה: דימוי אחד בסיסי, כמה אלמנטים תנועתיים וכמה סקיצות של הדמויות, שענבל (פינטו) ואבשלום (פולק) ציירו במחברת שלהם והראו לנו. מהשיחות שלי אתם הבנתי שהם שוב מתכוונים לשכוח את כל מה שיצרו עד עכשיו בעבודות הקודמות, ולחפש עולם חדש, לא מוכר להם ולאחרים. אני אוהב את זה.

נכנסנו לתקופה של אימפרוביזציות (הכל פתוח, הכל אפשרי), כשברקע מהדהד הדימוי של בית מלאכה לבובות. הרקדנים הביאו הרבה חומר מעולמם האישי, ענבל ואבשלום התבוננו, מחאו כפיים, ליקטו בפיצוטה רגע או שניים והחלו לפתח מהלכים וקומביניציות ולעצבם בשפת התנועה שלהם.

השתתפתי באימפרוביזציות בהנאה רבה. קיפצתי עם הרקדנים במסגרת המגבלות שלי, התבוננתי בתהליך, שאלתי שאלות וחיכיתי בסבלנות. כך היה גם בעבר. התפקיד שלי תמיד נולד מאוחר יותר.

אז, יום אחד, הופיעה במחברת סקיצה של דמות חדשה, שליט קדום, רודן מנומנם שבקושי מצליח לקום מכס מלכותו ומתקשה לייצב את עצמו. הדמות החדשה קבלת את השם "הדיקטטור", ארכיטיפ אהוב על היוצרים, שקמצוצים ממנו הופיעו בעבודותיהם הקודמות. את התפקיד קיבל לזארו גודיו מקובה (לאצ'ו), רקדן שהצטרף ללהקה זמן קצר קודם לכן והביא עמו עולם ילדי, נאיבי מלא חדווה והומור. נדמה לי שנכוחותו המרעננת של לאצ'ו והיכולות האקרובטיות שלו העניקו ליוצרים השראה רבה לפתח את הדיקטטור ולהרחיק לכת עם הדמות. זה מוכר לי מהעבר, שענבל ואבשלום לוקחים אלמנט שנוול ביצירה קודמת שלהם ונותנים לו נפח גדול יותר ופנים חדשות ביצירה הנוכחית. אז הדיקטטור התנפח מאוד בכיסאו ושלט ביד רמה בבית המלאכה שלו, אבל היה חסר לו משהו, מישהו. הוא הרגיש מאוד בודד...



Illustrations from the notebook of Inbal Pinto and Avshalom Pollak

ציורים מהמחברת של ענבל פינטו ואבשלום פולק

של ארבעה רקדנים שיועדו לשני תפקידים בדאבל קאסט (אלמוג לובן, ריקרדו רוס ד'סילבה, טום וקסלר ואבידן בן גיאת) ורקדנית (טליה בק). את יוקה היפנית החליפה נעמי נסים ואת שי הרמתי אנני ריגני. בהתחלה היוצרים ניסו לשמור על רעיון הדיקטטור השולט, ולצרף את הגברים החדשים כמשרתיו. אבל במהרה קיבלו החדשים אופי מיוחד משלהם, עם מערכת יחסים סגורה וכוריאוגרפיה אקרובטית תזזיתית. זה קרה בד בבד עם שינוי קונספט המבנה הכללי של הערב. לא עוד עולם תחום ומסוגר, ובו בובות וליצנים, אלא מרחב פתוח ואווירי, המתחיל על הבמה וזורם לאולם והחוצה. גם התפאורה השתנתה בהתאם. מקופסה שחורה עם מסך באמצע (שנפתח מדי פעם לכניסת הליצנים), לקיר אחורי ובו פתחים וחלונות: והקופסה שנשאתי על גבי הפכה לדלת!

שני אלמנטים חדשים נכנסו לחזרות ועברו תהליכי חקירה רציניים ואינטנסיביים: חוטים (למעשה גומיות) ומקלות במבוק.

בטורוס היה רק חוט תפירה אחד שנמשך מהבגד של אחת הבובות, אך בתהליך החדש חיפשו היוצרים למלא את חלל הבמה ברשת חוטים סבוכה, המעשירה את התנועה הבימתית ואת עולם הדימויים. הרקדנים אפילו יצרו שרטוטים דינמיים עם החוטים על הקיר האחורי – עוד

לקראת סוף העונה, מתישהו בתחילת קיץ 2011, גם היוצרים הרגישו שהם רוצים עוד והחליטו להאריך את טורוס לכדי מופע עצמאי ולהפרידו ממעצמה.

התחלנו את החזרות בספטמבר. בתחילה ימים ספורים בשבוע, בגלל מטלות אחרות, ורק לאחר ששבנו מסיור בדרום אמריקה בסוף אוקטובר, "שמנו גז" כדי להספיק לצאת עם המופע ב-28 בנובמבר. נותר לנו חודש ימים...

בנוסף שוב נלקח מאתנו הסטודיו בסוון דלל, והתחלנו לדוד בין אולם נחמני, סטודיו נעה דה, סטודיו יסמין גודה, הסטודיו ביפו ועוד (זהו, אני מפסיק לקטג, אחרת יפטר אותי). אבשלום אמר שזה לטובה. כך נצא מהבועה שלנו ונכיר את הארץ. יש לו מין ראייה הומוריסטית מקברית שכזאת.

השאלה שעלתה: האם להשאיר את המבנה של טורוס כמו שהוא ורק להאריך, או לטרוף את הקלפים, לשבור את המבנה ולהתחיל מחדש.

לא נותר הרבה זמן להתלבטות והיוצרים החליטו להתייחס לטורוס כבסיס שצריך לפתח אותו, להעצים את שפת התנועה שלו ולמצוא התייחסות חדשה וטרייה לתוכן שלו. תחושת האי ודאות שבה לאולם החזרות. אהבתי את זה.

חזרנו לתקופת האימפרוביזציות, הפעם בחיזוק

שני ליצנים אנרכיסטיים, שמנסים להטיל את סמכותם הנלעגת על הסביבה, ועולם הנשים התופרות ופורמות, מפשיטות ומלבישות, עמלות ליצור חיים מאורגנים, מעוצבים ויציבים.

השאלה שהתעוררה היתה אם להשאיר את שני העולמות המקבילים מנותקים זה מזה ולתת לקהל למצוא את ההקשר האסוציאטיבי, או לחפש חיבור ביניהם. היוצרים התחבטו רבות בשאלה זו במסגרת הזמן שנוצר והלחץ הגובר, וערכו ניסיונות מספר לכאן ולכאן. לבסוף הוחלט שהקשר בין שני העולמות יהיה בובה נוספת (רקדנית יפנית, מתלמדת בלהקה, בשם יוקה סייקה) שתתחיל כבובת מחד של הדיקטטור, תיגנב ממנו על ידי הבובות האחרות, תעבור תהליך של "אילוף" ואז שוב תוחזר לידי הדיקטטור המטודור, לאחר שזה האחרון יתקע את שיפודיו בשור הממחמד שלו, במסגרת ה"נמבר" האחרון שלהם בזירת הקרקס. וזה סוף הסיפור.

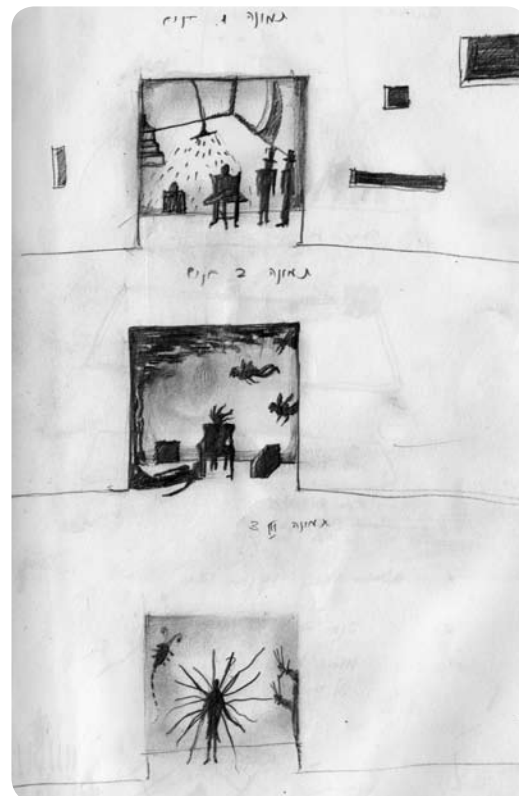
תהליך החזרות הסתיים. השם שנקבע למופע היה טורוס.

טורוס נולד בדצמבר 2010, אורכו היה כ-40 דקות והוא היה חלק ממופע משותף עם מעצמה מאת טליה בק. המופע זכה לתגובות חמות, אבל בסיום כל הצגה שמענו את המשפט הבא: "למה זה כל כך קצר? רוצים עוד".

STATUS, כוריאוגרפיה, רעיון ופיתוח אמצעי תאורה: תמיר גינץ; ביצוע: להקת קמע בניהול אמנותי של דניאלה שפירא וגינץ; תאורה ועיצוב במה: שי יהודאי; דרמטורג: יואב ברתל; עיצוב פסקול ומוסיקה מקורית: אלדד לידור, גלי צימרמן; תלבושות: אביעד הרמן; וידאו-ארט: פרץ מרקיש; הפקה יוחסי ציבור: מיה שפירא; צלם: כפיר בולטין; רקדני הלהקה: ערן אבוקסיס, אנה פאולה אורפזה לופז, אלדר אלגרבל, אייל גנון, אנה הרמן, ליאור חורב, גל ירושלמי, שלומי מיארה, ענת עוז, מייק פולפר, אנה פרייפלד, יובל קסלה. אתר הלהקה: www.kameadance.com. העבודה על היצירה החלה באוגוסט 2011. אחרי ארבעה חודשים של עבודה אישית שלי בסטודיו ועוד חודשיים עם הלהקה, התקיימה הבכורה ב־20 בפברואר 2012.

העלילה למבנה הדוק. וכך זה נסגר: הבודה שהצטרפה לסיפור (טליה בק) נשבת על ידי הגברים, ולאחר ששחררה בעזרת חברותיה יוצאת למסע אגדי (סולו עם החוטים כמו סבתא סורגת). בדרך היא פוגשת מפלצת (אשר מגבה נמשכים חוטים במקום המקלות שהיו) וחבר למסע בארמונו. זה הסיפור שאני יצרתי לעצמי מהפעולות המתרחשות על הבמה. אני מניח שרבים מהצופים יחברו להם סיפורים אחרים, וטוב שכך.

הפינאלה צץ ממש בימים האחרונים ואף הוא עבר התנסויות והתחבטויות מספר, אך די לייגע את הקורא, כי כבר אין מה לחדש. שם המופע נקבע: *בומביקס מורי* (זחל המשי בלטינית) והוא המריא בסוזן דלל ב־28 בנובמבר 2012. אני מאחל לו טיסות נעימות.



רובד של הבעה, ויזואלי, ארכיטקטוני.

האלמנט האדריכלי הנוסף שנחקר ונוסה שעות רבות היה מקלות הבמבוק. בנינו בתים, פגודות, חלונות, דלתות, והרקדניות נעו בתוכם. השיא היה מפלצת שהמקלות מזדקרים מחוליות גבה, והיא נעה בכבדות.

זה הרגע להבהיר שהחיפוש בעבודה הנוכחית, אשר הוליד את התמונות החדשות, התבסס על דימויים חדשים ממיתוסים קדומים ועל תופעות מטמורפוזיות בטבע. המושגים הללו נלחשו בדרך אגבית על ידי היוצרים, לאחר שלחצתי בשאלות. הם לא אוהבים לפרש ולספר סיפורים חד-משמעיים, ואני חושב שיכחישו שאמרו זאת בכלל.

כעשרה ימים לפני הבכורה חל שינוי דרמטי. היוצרים סילקו מהמופע את מקלות הבמבוק, בטענה שיש יותר מדי אינפורמציה – too much information. את המושג הזה שמעתי רבות בעולם המחול. בתיאטרון, משם אני בא, אף פעם לא שמעתי ביטוי מזויק ומודרני כל כך. אצלנו אומרים: "זה עמוס מדי", "יותר מדי גירויים" או פשוט "בלגן!"

הצטערתי, כי אהבתי את הנוכחות הגברית של המקלות כניגוד לחוטים הנשיים יותר. אבל נראה שככה זה היום.

לאחר השינוי הדרסטי החל מאבק קדחתי נגד הזמן בניסיון לסגור את

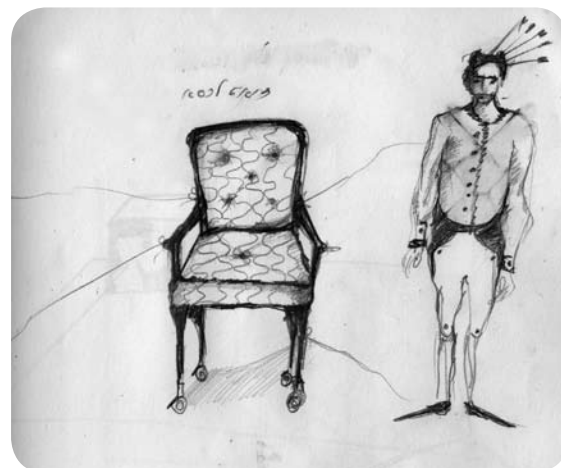
רעיון

יצירה שלי בדרך כלל נובעת מנושא שמעסיק אותי בחיי היומיום ומושך אותי. במקרים רבים, בבחירת הנושא אני מונע על ידי הצורך שלי כאמן לשתף את הצופים בחוויותי האישיות. אני יוצר מתוך תפישה שבה שפת התנועה נובעת ומתפתחת מתוך גירויים רגשיים ועקב הצורך להעביר מסר. היצירה נועדה להעביר את הצופים חוויה רגשית ולעורר הזדהות, תגובה, מחשבה ודיון. העבודה מתחילה עם נביטה של רעיון. בעבר, מהלך החיים האישיים שלי משך אותי לעיסוק בנושאים מסוימים גם כצורך לעבד חוויות אישיות. לפעמים נוצרה אצלי סקרנות לחקור תנועתית תופעות חברתיות.

לפני תחילת העבודה על הריקוד החדש החלטתי שאני מעוניין לעסוק בחיים הווירטואליים שמתנהלים ברשתות החברתיות (פייסבוק, טוויטר, צ'אטים וכו') במקביל לחיינו האמיתיים. כל הרקדנים של להקת קמע, אנשים צעירים המקיפים אותי, מנהלים את חייהם ברשת וצפייה בהם ובאנשים אחרים סביבי הביאה אותי להכרה שגם אני מכור, במובנים מסוימים, לתקשורת הווירטואלית ולחיפוש חברות, תמיכה, אהבה ואינטימיות. צורת התקשורת הזאת קיבלה ממד חדש לחלוטין בשנים האחרונות ויש לראות בה תופעה ששינתה את פני החברה המודרנית.

תהליך היצירה

מרגע שנושא היצירה מתבהר לי, אני פורט אותו בשתי דרכים מקבילות: עבודת אימפרוביזציה בשיתוף הרקדנים ועבודה לבדי בסטודיו, וכן עבודה עם דרמטורג על פיתוח הרעיון הדרמטי





כל הצילומים של Status מאת
תמיר גינץ, צילום: כפיר בולוטין
Status by Tamir Ginz,
photo: Kfir Bolotin

כוריאוגרפים כותבים: הדרך שלי אל STATUS – תהליך יצירה

הגלם התנועתיים הראשוניים שאתם התחלנו את המסע ובאמצעותם ניסינו להגדיר "דמויות" ושפת תנועה ייחודית ליצירה. בפיתוח חומרים משלי חקרתי את אופי הרשתות החברתיות באינטרנט. התרכזתי בעיבוד החומרים התנועתיים מתוך בניית לקסיקון שמושפע משפת האינטרנט ויצירת שפה "ממוחשבת": שאבתי השראה מתנועה שבורה, קצרה, דמוית אייקונים ורובוטית. זוהי תנועה המתריסה וזועקת לתשומת לב, מחוות שיוצרות סילואט של משחקי מחשב וכו'.

המנוע העיקרי שמוביל אותי בפיתוח תנועה

תמיר גינץ

(בניית התנועה בהתאם ליכולות המיטביות שלהם) וגם אישיותית-דרמטית.

במפגש הראשון נכנסנו אל הסטודיו וביקשתי מכל רקדן להכין אמירה, שיכולה להיות חושפנית, אישית ואף פרובוקטיבית. הדרשה היתה שכל אחד מהם יביא לסטודיו משהו שיש בו חשיפה אמיתית על עצמו, שהיה רוצה לשתף בו אחרים, אולי כדי לקבל תמיכה, או משהו שבדרך כלל אין לו אומץ להגיד. את האמירה הזאת ביקשתי מהם לספר לי בתנועה בלבד. אלו היו חומרי

שיוביל את היצירה: כיצד הנושא הקונקרטי שבחרתי, שניתן לתיאור במלים, יבוא לידי ביטוי בתנועה מופשטת, מהם "הרעיונות הדרמטיים" שייתנו לי השראה לתנועה, כיצד נתרגם את המציאות לאירוע בימתי.

העבודה בסטודיו

חשוב לי להתאים את היצירה לרקדני הלהקה ולשתף אותם בתהליך: בתקופת היצירה הרקדנים הופכים ממושא היצירה לנושא עצמו. אני מתאים את האמירה של היצירה לנפשות הפועלות בלהקה בזמן התהליך גם כנתון תנועתי

לשמה בסטודיו הוא המוסיקה. אני שומע את המוסיקה, ובימים "מוצלחים" התנועה פשוט פורצת מתוכי. אני נוהג לברור את התנועה החופשית הזאת או באמצעות שחזור בעזרת הרקדנים שאיתי בסטודיו בזמן התהליך או בצפייה באימפרוביזציה שלי, שאני מצלם בווידיאו.

חלק רב מהעבודה ביצירות שלי מבוסס על טכניקת CONTACT ועל עבודת זוגות, "DOUBLE WORK". גם כאן אני מאלתר ביחד עם אחד הרקדנים הוותיקים שלי. את החומרים שהרקדנים מביאים מעצמם אל העבודה אני מפרק, בורר, מעבד ומרכיב חזרה כך שיתאימו לשפה הכוללת של היצירה.

תוך כדי עבודה אני יוצר מתוך ידיעה כללית מה נושא הסצנה, אבל לא מתוך נרטיב ידוע מראש או סדר דרמטי-סיפורי. המכלול הרגשי של התנועה יהיה פתוח לפרשנות של הצופים ובכל סצנה ייבנה תת-רעיון. סדר היצירה כולה נקבע ממש לקראת סיום העבודה.

דרמטורגיה

בעבודות קודמות שלי, *אורות הבמה ושרול*, נעזרתי בדרמטורג. אני מכיר בכך שבתהליך היצירה דו-שיח עם איש תיאטרון פותח לי אופקים חדשים. הדרמטורג משקף לי את ה"ראות" של הנושא מתוך התנועה המופשטת שאני יוצר. הוא נוכח פעמים רבות בעבודת הסטודיו ותוך כדי יצירת התנועה נותן לי משוב אם נוצרה פרשנות דרמטית התואמת את החזון שלנו ומכוון את הדיאלוג בין הדמויות. העבודה לצד דרמטורג היא כלי מכוון, המאפשר למקד את הסצנות ביצירה לקטעים דרמטיים שונים, שיש בהם שקיפות רעיונית מחד גיסא ואחדות נושא מאידך גיסא. הדרמטורג מסייע להביא לכך שכל פרק ביצירה יביע רעיון בהיר מבחינתנו, אבל כל פרקי היצירה יחד יבנו אמירה מגובשת ויאורגנו בסדר ההתפתחותי הנכון ליצירה.

ב-STATUS פניתי אל השחקן והבמאי יואב ברתל, זוכה פסטיבל עכו 2010 על יצירתו *המרקיד*. הבחירה ביואב לא היתה מקרית. חיפשתי אדם צעיר, שחי ומחובר לממד של התקשורת הווירטואלית, כך שיוכל להתקשר יותר ולהתחבר לעבודה עכשווית וצעירה.

ניהלנו עשרות שיחות אל תוך הלילה, כדי להבין כיצד מתרגמים את נושא "הרשת החברתית" ליצירת מחול. היה ברור שמאחר שאני כוריאוגרף "דרמטי", חייבים למצוא את המרכיב הרגשי שיניע את היצירה מבחינת ה"נרטיב", אבל בו זמנית ייתן פתרון לנושא הווירטואליות גם בממד הוויזואלי של התנועה. חיפשנו דרך "לספר סיפור", אבל שהסיפור יהיה בתנועה ולא קונקרטי. שכל צופה יוכל לחפש ביצירה

את הפרשנות שלו, אבל ניתן לו חוט מקשר לדרך. כמו בעבר, אני נוהג לצאת מהפרטי אל המשותף, הקולקטיבי.

הארה

במסגרת העבודה עם הרקדנים ופיתוח השפה התנועתית חזרתי והדגשתי שאנחנו רוקדים את ה"סטטוס" שלנו, את הדרך שבה אנו מגדירים כיום את עצמנו ברשת ואת מה שברצוננו להכריז או להסתיר מהקהילה הווירטואלית. בשלב זה טרם ידעתי שזאת תהיה האמירה המרכזית ביצירה ושזה יהיה גם שמה. יואב "הנחה" את הרקדנים בתרגילי תיאטרון, העוסקים בהגדרת הזהות שלהם, בניסיון לפתח תפקידים ביצירה. אני צפיתי מהצד וההתבוננות חשפה בפני צד חדש נוסף באישיות של הרקדנים שאני לכאורה מכיר מקרוב. בדיעבד האבחנות שלו על חלק גדול מהרקדנים ואישיותם קיבלו חיזוק במבחן המציאות: כששוחחנו עם הרקדנים, לאחר החלטות הליהוק, רובם שיתפו אותנו בחוויות אישיות שחזקו את הבחירות שעשינו בהסתמך על האלתורים שלהם.

בהדרגה הבנו, שמתוך התהליך בסטודיו נולדת יצירה: נציג שרשרת של גיבורי רשת אופייניים, ש"סיפורם" נושק לאישיות התואמת (במידת מה) של הרקדנים בלהקה. במלים אחרות, העבודה תציג קהילת גולשים שמראה את ה-"STATUS" שלה.

שיתוף האמנויות

חשוב לי לגבש מלכתחילה צוות שיעבוד על היצירה החדשה בשיתוף פעולה מלא, לא להביא מעצב תלבושות, מוסיקאי או תאורן לעצב עבודה כוריאוגרפית גמורה. ההפריה שאני שואב מדיוני ה-"PITCHING" של כל השותפים שלי תורמת להשראה תנועתית ולהתפתחות היצירה בסטודיו – תנועה שנוקמת לאורך כל תהליך העבודה, כמו נולדת מתוך קשר עם הפן העיצובי.

העבודה על הפסקול עם אלדד לידור היתה המשך לשיתוף הפעולה הפורה בינינו בשרול. גם הפעם ליקטנו קטעי מוסיקה עכשווית המתאימים לנושא ואלדד חיבר את הקטעים והציע מוסיקה שלו למוצר הסופי של פסקול ש"רקחנו יחד". לחלק מהקטעים נכתבה מוסיקה לאחר שנוצרה הכוריאוגרפיה. פעמים רבות אני עובד עם מוסיקה ש"מניעה" אותי והיא "נופלת" כשאנחנו בוררים ובונים את הפסקול. בעקבות כך אני נאלץ לעשות התאמות כוריאוגרפיות לקטע שכבר ניתי.

את התלבושות עיצב אביעד הרמן, בעבר רקדן בלהקת המחול קמע (יצרנו תפקידים מרכזיים

כאב וכן ביצירתי הראשונה ללהקה, *גן נעול*) ובוגר המרכז למחול בת-דור באר שבע ע"ש לארי ויליאן גודמן. התלבושת נועדה לתת אפיון ויזואלי לכל רקדן ולסייע במתן "מפתח" להבנת הדמויות.

עיצוב הבמה ואמצעי התאורה

מעצב התאורה שי יהודאי הוא שותף לעשייה שלי שנים רבות. שינוי חיפשנו ליצור "במה אחרת" – "במה וירטואלית". התחלנו לחפש שפה ויזואלית שבה תדבר היצירה. היה לי ברור כי הדימוי המרכזי צריך להיות רצף אחיד בין הבמה והמסך האחורי, שיחברו יחדיו ליחידה אחת, מוארת וכחלחלה, שיוצרת דימוי של צג מחשב או של הסמל המוכר של "Windows". חיפשנו "אפקט" חדש. רציתי לשלב עבודת וידיאו-ארט. מכיוון שנושא היצירה הוא עכשווי, דחינו על הסף וידיאו-ארט קונוונציונלי שאין בו כל חידוש. ניסיתי למצוא צידוק לווידיאו-ארט בדרמטורגיה ולענות על השאלה "מה התפקיד שלו ביצירה?"

שי ערך עשרות ניסויי הקרנה בבית המלאכה שלו והתחלנו לבדוק "חומרים" חדשים שמיוצרים לבמה בחו"ל, כמו רצפה ומסכים להקרנות ולתפאורה. כשהחלטנו על שיטות ההקרנה לקחנו הימור גדול, כי לא היה ברור אם הן "יעבדו" על הבמה: גם מבחינה טכנית, כלומר, שהחומרים שנייבא ייתנו את האפקטים המצופים, וגם מבחינה אמנותית – שהתמונות שרציתי להשיג ושבינתי את הכוריאוגרפיה בחשיבה עליהן אכן יתממשו. את ה"חומרים" שעובדנו לתפאורה ייבאנו במיוחד מחו"ל. בד בבד היה צריך להתקדם עם הפקת הווידאו-ארט.

בתכנון התאורה ובבנייתה הצבנו לעצמנו מגבלות כוריאוגרפיות, בשל ההחלטה שכל הבמה תהיה בהירה ותתפקד כמראה דיגיטלית. החלטתי שבעבודה זאת, לראשונה ביצירותי, אני מוכן שהתאורה לא תהיה "דרמטית-רוקיסטית" – תאורה שמאפיינת עבודות שחור-לבן עם קרני אור שחותכות את הבמה בכיוונים שונים. מסכי ההקרנה ומיקומם על הבמה אילצו אותנו להרכיב פנסים בזוויות שונות מהרגיל וכך לא יכולתי להשתמש באפקטים של "ספיישלים", שאליהם אני מורגל. היה פה תהליך של גילוי. כשהזמנו את החומרים שיוצרו בשבילנו לא ידענו כיצד הם "יקבלו את האור". זה היה ממש תהליך ניסוי וטעייה חדשני, שהיה בו סיכון גדול: כל התאורה מושתתת על האפלה, על יצירת "צלליות האייקונים", שטיפות שיוצרות מסך מחשב, אפקטים של "מראה" (MIRROR) ושטיפות צבע בוהקות ועוד אמצעים חדשים.

ההבנות של אפקטים בתאורה שנולדו בשיתוף

עם שי יהודאי, כמו גם העבודה בסטודיו, השפיעו על פיתוח התנועה והמבנים בחלל ביצירה. ניסיתי לדמיין איך התנועה תיראה על הבמה ולפסל את גופות הרקדנים, לעתים כתפאורה מוצללת, ובבניית רבדים שונים של עומק.

לא קל לכוריאוגרף להמר על סגנון תאורה שונה מזה שהוא מורגל בו במשך 15 שנות יצירה. כמנהל אמנותי יש לי גם אחריות תקציבית והיה לי ברור שאנחנו נכנסים לעלויות הפקה מאוד גבוהות, עקב ההשקעה בתאורה ובהקרנה והתפעול המורכב. דניאלה שפירא, מנכ"ל בת דור ומנהלת אמנותית שותפה של קמע, נתנה גיבוי להחלטה שצריך להיות נאמנים לרעיון שעומד בבסיס היצירה וצריך ללכת עם הוויזואליות הזאת עד הסוף.

וידאו־ארט

פניתי אל פרץ מרקיש בבקשה ליצור וידאו־ארט למחול. הרעיון פותח בשיתוף עם הדרמטורג. התלבטנו אם הוידאו־ארט יהיה אבסטרקטי, ליצירת אווירה של "ריצוד וגלישה באתרים", או דרמטי וקונקרטי. בעצם, השאלות למה בכלל וידאו־ארט ומה נצלם יצרו התלבטויות ממושכות. בסוף גיבשנו יחד את רעיון "התפקיד" של הוידאו־ארט.

פרץ, יואב ואנוכי ביימנו את הרקדנים בסצינות בצילומים שערכנו, ועברנו בזירות צילום שונות שבחרנו. הרקדנים שיתפו פעולה, הציגו דמויות מרתקות ובאמת חשפו את אישיותם מול המצלמה, מי בחיוך ומי בדמעה. מלאכת העריכה הסבוכה נמשכה באולפן, תוך כדי התאמת המחול-מוסיקה וידאו ליצירה מאוחדת אחת.

החלטתי עם שי כי במרכז היצירה ניצור רעיון של שיחת "סקיפ" או "צ'אט" וירטואלי בין רקדן על הבמה לרקדנית, ולהפך. מעין רומן וירטואלי לא ממשי בזיקה לשאיפה אל הבלתי מושג, אל האידיאל לכאורה... אבל כמובן, הכל מופרך ושקרי, בין השאר בקריצה אל *הסילפידה* של פ. טאג'ור.

ההכנות לצילומי הדואט הצריכו כוריאוגרפיות מיוחדות, שבהן התנועה תקיים דו־שיח בין המציאות לווירטואלי. בחרתי בהדגשים תנועתיים שיוצרים קיטוע ו"ריצוד מסכי". הרקדנים נעים בניסיון לגעת, ובכל פעם הם תופסים אוויר. הדמויות חופפות זו את זו כדי לחשוף את המציאות אל מול האשליה המתוארת.

בשבילי, הדואטים האלו היו האתגר הכוריאוגרפי הגדול ביותר ביצירה. באותם דואטים הגבלתי את עצמי למינימליות תנועתית, גם מטעמים טכנולוגיים וגם כבחירה כוריאוגרפית התואמת את הסצינות, שלמעשה מתרחשות ONLINE

ומדמות שיחה בצ'אט במשפטים קצרים עם משובים מהירים. אלו הפכו להיות החוט המקשר ביצירה, בין הסצינות ובין המציאות לווירטואלי. שאר הרקדנים מנהלים דו־שיח עם הוידאו־ארט, מתעמתים אתו ונעים בין המציאות והאשליה של דמותם עצמם. אישיותם מתעמתת עם הסטטוס הווירטואלי, שהוא מעין ALTER EGO.

דרכי חיבור התנועה ועבודת החלל

לאחר פיתוח הבסיס לשפת התנועה עבדתי בסטודיו בשתי דרכים. האחת, בניית מצבים אנושיים: דואטים, סולו, טריו וכו', המתארים את מרקם יחסים בין הדמויות ביצירה (PATHOS): זאת הדרך שבה יוצר הכוריאוגרף את התנועה בעקבות הרגש). בכל פעם הסצינות שופכות אור על דמות אחרת, שחושפת את סודה לקהל. בדרך של "מעגל", כמו במחזה המספר בכל פעם סיפור של דמות אחרת, נוצר תקריב על כל רקדן ורקדן, ובסופה של היצירה כל אחד מהם מזוהה – על אישיותו הייחודית.

בקטעים הקבוצתיים, כשהדמויות נמצאות ONLINE על הבמה ביחד, דרכי התנועה בחלל וחיבור התנועות היו "תרגום" של התנהגויות הרשת. ה"תנועה" ברשת הפכה להיות מקור השראה לפרוצדורות תנועתיות. יצירת קבוצה, פירוק והרכבה, תרגום והעצמה של משפט, שכפול, התרסה, הדבקה, הבעת תמיכה / אני אוהב? (LIKE), הצעת חברות וכו' (PARATAXIS & REPETITION: עיסוק באפשרויות חיבור התנועה באופן מופשט), היגדים מילוליים הנהוגים בשיחות וירטואליות והתנהגויות ברשת שמבחינתי הפכו להיות הנושא עצמו בפרוצדורות הייחודיות שבהן בחרתי, כדי לחבר את התנועה ולעצב את החלל בעבודה.

ההבחנה מתי הרקדנים הם ONLINE ומתי הם OFFLINE נתונה לפרשנות אישית של הקהל. הוא מוזמן לפרש כל דמות, כמו גם את מערכת היחסים שנוצרת בינה לבין הבבואה הווירטואלית שלה, וכן עם דמויות אחרות, בכל דרך שיבחר.

היצירה עולה לבמה

ערב הבכורה. בחזרות הטכניות אחזה בכלנו התרגשות רבה. חשנו שאנחנו שותפים ליצירת משהו חדש ושונה. בתחושה הזאת היינו שותפים כולנו, 12 רקדני להקת המחול קמע המשתתפים ביצירה, ההנהלה והצוות האמנותי, מנהלי החזרות, כל צוות טכנאי הבמה ואנוכי. מעולם לא זכורה לי תכונה כזאת של ציפייה.

באותן חזרות, מרכיבים רבים שהחלו כיצור דמיון נפגשו ברגע אחד שבו נברא משהו חדש. הרעיון קרם עור וגידים לאחר עשרות לילות ללא

שינה וכל כך הרבה התלבטויות ומשאבים. ברור לי שכיוצר מחול אני אולי אני משוחד במקצת, אבל נראה לי שעבודת היצירה במחול היא הקשה ביותר בהשוואה לשאר האמנויות. לידתו של מחול חדש, במיוחד מורכב כמו STATUS, היא אירוע מכונן בחייו של יוצר. היא גובה מחירים נפשיים ופיסיים אין-סופיים בדרך לאותו אושר של בריאה. הסיפוק שאני מוצא בעבודת הסטודיו עם הרקדנים וברגעי הבריאה האלו הוא שמדרבן אותי להמשיך וליצור. בשבילי אין חיים אחרים.

בתוכנייה כתבתי: STATUS עוסקת בממשק בין העולם המציאותי והעולם הווירטואלי ובניסיון ליצור ולחפש אינטימיות ולהגשים פנטזיות בעולם שבו קו דק מפריד בין דמיון למציאות. "מצאתי את עצמי בשנים האחרונות מבלה שעות רבות בגלישה באינטרנט ומחפש שם את מה שהרוב מחפשים: אהבה או אושר רגעי ובדרך כלל סיפוק קצר טווח להשקית את הרצון לקשר אמיתי. נראה היה לי שכולם מסביבי משחקים את המשחק... יותר ויותר מהסובבים אותי מכורים לחיים האלו, ומנסים להגשים את המאוויים שלהם ולמצוא אהבה, דבר שכל כך קשה למצוא במרחב הווירטואלי. אנחנו חווים כל דבר וכאילו תלויים במשוב שאנחנו מקבלים מהפרסומים שלנו בפייסבוק, בצ'אט או בטוויטר ובונים לנו זהות חדשה כפי שאנחנו רוצים להציג אותה, נתיב מילוט. גם אם דברים גדולים כמו המהפכה החברתית התחילו ברשת, הרשת החברתית היא בסופו של דבר רק רשת, מלאה חורים".

תמיר גינץ מנהל אמנותי וכוריאוגרף הבית בלהקת המחול קמע. בוגר תואר ראשון (B.A.) בשפה ובספרות אנגלית ובסוציולוגיה ואנתרופולוגיה מאוניברסיטת חיפה ובעל תואר "מורה מוסמך בכיר למחול" מסמינר הקיבוצים. רקדן בבלט חיפה ובבת-שבע בניהולו האמנותי של אוהד נהרין. כוריאוגרף הבית של להקת המחול בת-דור בתל אביב (1997-2001) והמורה הראשי למחול מודרני באולפן למחול בת-דור (1991-2001). על יצירת הביכורים שלו, רציף 1, הוענק לו פרס אלברט גובייה בדנמרק, 1997. בשנת 2002 יסד את להקת המחול קמע עם דניאלה שפירא. מייסד ומנהל של מגמת המחול בבית הספר "בליך", רמת גן.

לנפץ את המסורת ולהרכיב
אותה מחדש מהשברים:

הפלמנקו העכשווי בין מסורת לחדשנות

עידית סוסליק

של הפלמנקו, כמו גם בתפקידיו התרבותיים, ולאורה יובהרו השונות והחדשנות של הפלמנקו ב־זמננו.

זעקתו של האדם הנרדף: התפתחות הפלמנקו המסורת

בצורתו המסורתית התהווה הפלמנקו כפרקטיקה חברתית-עממית, אשר שימשה אמצעי לשימור מורשתם האוטנטית של הצוענים לאחר הגעתם לאזור אנדלוסיה בדרום-ספרד במאה ה־15. במסגרת זו התגבש הפלמנקו לכדי מבע אמנותי, הכולל שלושה מרכיבי יסוד: שירה (cante), נגינת גיטרה (toque) וריקוד (baile). לצד מרכיבים אלה קיימים אלמנטים קצביים נוספים, כמו מחיאות כפיים (palmas), נקישת אצבעות (pitos) וקריאות עידוד (jaleo) (Schreiner, 24-25: 1990). את השירה, הנגינה והריקוד בפלמנקו מקובל לכוון "השילוש הקדוש": שלושת המרכיבים תלויים זה בזה באופן מוחלט, ומופעלים בתיאום מושלם לפי שלד מקצבי או תבנית מוסיקלית (compás). השירה היא הציר המרכזי של השילוש. היא מכתיבה את אופי הליווי של הגיטרה ואת האיכויות הפלסטיות וההבעתיות של תנועת הגוף, בממדים שונים: המהירות והדינמיקה של התנועה, אופן השימוש בחלל, הדגשה של אזורי גוף מסוימים לאורך הריקוד והאוריינטציה של התנועה. כפועל יוצא

פסטיבל "ימי הפלמנקו", שהתקיים במרס במרכז סוזן דלל זו השנה ה־18, אירח את אחת הרקדניות המרתקות ביותר בסצינת הפלמנקו העכשווית, רוסיו מולינה (Rocío Molina). מולינה הופיעה בפסטיבל עם יצירתה החדשה, Vinática (שיכרון). היא בת 28 בלבד, וכבר קטפה את כל הפרסים החשובים בספרד, הן כרקדנית הן ככוריאוגרפית, לרבות פרס המחול הלאומי הספרדי לשנת 2010. מעבר להצלחתה בספרד, היא מעוררת עניין רב בקהילת המחול הבינלאומית בגלל גישתה האמנותית הייחודית: אף על פי שנדמה כי היא שוברת כל מוסכמה אפשרית באמנות הפלמנקו, היא מצליחה לא להתנתק לחלוטין מהמסורת. המתח בין מסורת לחדשנות, אשר ניכר בכל עבודותיה, הוא, לטענתי, מאפיין מרכזי של הפלמנקו משנות ה־90 ועד ימינו. מתח זה בא לביטוי באופנים שונים ומגוונים בעבודתם של יוצרים עכשוויים רבים.

כדי להציג את ייחודה של רוסיו מולינה ואת האופן שבו מתכתבת עשייתה עם מגמות תימטיות וסגנוניות בפלמנקו העכשווי, אתייחס תחילה למאפייני הפלמנקו המסורתי ולשלבם מרכזיים בתולדותיו. מסגרת התייחסות זו תציג את השינויים במאפייניו האמנותיים-האסתטיים



מכך, מערך הדימויים ועולם הערכים בפלמנקו מופעלים תמיד בעת ובעונה אחת ברמה הטקסטואלית, המוסיקלית והתנועתית, כדי לשקף את הוויית חייהם של הצוענים כמיעוט נרדף ולא רצוי בספרד.

במהותו הבסיסית, הפלמנקו הוא ריקוד "מופשט" (abstract). הריקוד אינו מספר סיפור ואינו מעביר נרטיב כלשהו, אלא משקף את הפרשנות של הרקדן לשירה (Totton, 2003: 56). כפועל יוצא מכך, המבע הייחודי של הריקוד מבסס את קליטתו כאמנות אינטימית ואינדיבידואלית ביותר (Claus, 1990: 64). צורת הסולו ואופן השימוש של הרקדן בחלל הם סמנים חזותיים מובהקים של איכויות אלה: התנועות מכוונות פנימה (introverted) ולמטה (downward), ומבססות דימוי של ריקוד "מחובר לאדמה", אשר מדגיש את המאמץ הפיסי והרגשי של הרקדן. המופנמות שמייחדת את הפלמנקו מכוונת לתפישתה של פעולת הריקוד עצמה כשיקוף של החוויה הפרטית של המבצע: למרות עוצמתו המובהקת של הריקוד, ניכרים בו רגעים רבים של התכנסות פנימית, אשר בולטים בהפניית המבט כלפי מטה, כמעט פנימה – כאילו מתבונן הרקדן אל תוך נשמתו שלו.

האסתטיקה התנועתית שמזוהה עם הפלמנקו מתורגמת להבדלים מסוימים בין סגנון הריקוד של גברים לסגנון המאפיין נשים. הבדלים אלה משקפים את דימוי המגדר ואת תפישות ההייררכיה בחברה הצוענית. ההבדלים בין שני הסגנונות באים לביטוי באיכות התנועה, באזורי הגוף המופעלים ובשימוש בחלל. הם משקפים הבחנה ערכית, המקשרת תפישות של גבריות ונשיות לחלוקה בינארית של המרחב החברתי לחיצוני ופנימי, ציבורי ופרטי (Malefyt, 1998: 64). הסגנון הגברי מתאפיין בהחזקת גוף מאופקת, בתנוחות זוויתיות, כמעט גיאומטריות, בתנועת זרועות חדה ובסיבובים מהירים. ההדגשה של פלג הגוף התחתון באמצעות התמקדות בעבודת הרגליים (zapateado) מסמלת את שליטתו של הגבר במרחב ואת הסמכות המיוחסת לו. הסגנון הנשי "מפוסל" ומעוגל יותר וממוקד בעיקר בעבודה של פלג הגוף העליון: הריקוד מבוסס על תנועות רכות וציוריות כמעט של הזרועות, הכתפיים, כפות הידיים והאגן, ובכך משקף את תפקידה החברתי של האשה כאם וכרעה (Claus: 93-94).

בראשיתו בוצע הפלמנקו כחלק מאירועים משפחתיים ושכונתיים (juergas), שהתקיימו בחלל ביתי, לרוב במרפסת או בחצר פנימית (patio). מרחב זה לא כלל בתוכו מרכיבים מייצגים של מופע בעל צביון תיאטרוני (כמו במה, מסך, וילונות צדדיים או תאורה), משום שאזור ה"במה" נקבע ונתחם באמצעות סדר

הישיבה של המשתתפים, אשר היה מאורגן במבנה קבוע של חצי-גורן. בנוסף, האירוע עצמו התבסס על ביטול ההפרדה בין המבצע לצופה, שכן כל משתתף באירוע ביצע בתורו קטע שירה ו/או ריקוד, או תמך בהתרחשות הכללית במחיאות כפיים ובקריאות עידוד (Totton: 18). ההבעה האמנותית התהוותה כאקט של תקשורת או דיאלוג בין מרכיבי היסוד של הפלמנקו, לפי כללים מוסכמים. לכן איכותו של מבצע לא נמדדה בהתאם לקריטריונים של יכולת וירטואוזית או צורניות אסתטית, אלא ביחס ליכולתו להציג ביטוי אישי מתוך שליטה בחוקים הקיימים (Totton: 25). כתוצאה מכך, הפלמנקו המסורתי לעולם אינו מתגבש לכדי יצירה מוסיקלית מוגמרת או כוריאוגרפיה קבועה, אלא מתפתח כאלתור² על גבי התבנית המוסיקלית של כל מקצב וצורת שיר³. מסיבה זו הוא מתהווה לכדי מה שסראנו מכנה "an audiovisual happening" (Serrano, 1990: 117), משום שהוא נוצר בכל פעם מחדש בזמן אמת, ונתפש כביטוי חד-פעמי למצבו הנפשי של האמן ברגע ההתמסרות לאמנותו.

מהשכונה לבמה: התגבשות פורמט ראשוני של "פלמנקו בימתי"

אמנות הפלמנקו נלמדה בצורה מסורתית, הועברה מדור לדור ונשמרה ממוזרת מהשפעות זרות עד לסיום רדיפת הצוענים ב-1782 ולראשית ההיטמעות שלהם באוכלוסייה המקומית. מאמצע המאה ה-19 החל תהליך הדרגתי, שבו התגבש הפלמנקו לכדי פרדיגמה ראשונית ומייצגת של "פלמנקו בימתי". פרדיגמה זו התבססה על שילוב בין מאפייני הפלמנקו ה"טהור" (puro) לבין צורניות אסתטית חדשה, שנוצרה במופעי פלמנקו שבוצעו ב"בתי קפה מזמרים" (cafés cantantes), שקמו במקומות שונים באנדלוסיה בין 1860 ל-1910 לערך. תקופה זו מסמלת את המעבר של הפלמנקו ממחול עממי-חברתי של קהילה, שבוצע על-ידי חברה, למחול אמנותי המבוצע על ידי אמנים מקצועיים בפני קהל ותמורת תשלום.

המסגרת הפרפורמטיבית החדשה הובילה לתהליך של התמקצעות בקרב האמנים ולשינויים מסוימים מבחינה תימטית, מוסיקלית ותנועתית. שינויים אלה שיקפו את ההרחבה של ההקשר הצועני, שקודם הגדיר את הפלמנקו בצורה מוחלטת, להקשר צועני-ספרדי, שגילם בתוכו השפעות אנדלוסיות מקומיות ופופולריות שנטמעו בצורה מסורתית של האמנות⁴. בנוסף, המעבר מהמרחב הביתי או השכונתי אל הבמה שינה את תפקידה של האמנות. מייצוג החוויה האינטימית של המבצע, הפך הפלמנקו להצגה של יכולת וירטואוזית ושל צורניות אסתטית. התוצאה הישירה של שינויים היתה ארגון מחדש

של היחסים בין מרכיבי היסוד של הפלמנקו: אם בפלמנקו המסורתי עמדה השירה בבסיס החוויה האמנותית כולה, בבתי הקפה עבר הדגש לנגינה בגיטרה ובעיקר לריקוד (Papenbrok, 1990: 44).

בניגוד לצורה המסורתית, סגנון הריקוד שהתגבש בבתי הקפה התאפיין בפורמליזם תנועתי ובימתי. לכך ניתן ביטוי, בראש ובראשונה, בקומפוזיציה הבימתית: בבתי הקפה הוצגו לראשונה ריקודים קבוצתיים, אשר הרגו מן האופי הסולני של הפלמנקו המסורתי. הפורמט הקבוצתי עורר את הצורך בכוריאוגרפיות מובנות ומתוכננות, ולכן המופעים בבתי הקפה צימצמו בהדרגה את השימוש באלתור וכך החלישו את תפקידו המסורתי של הריקוד כשיקוף החוויה האינדיבידואלית של המבצע ברגע נתון. בהתאמה, גם התחביר התנועתי כוון להדגשת הממד האסתטי של תנועת הגוף. באותה תקופה שולבו לראשונה בפלמנקו אביזרים כמו שמלת הזנב (bata de cola), המניפה (abanico) והשל (mantón), שהעשירו את התמונה הבימתית וגם הציגו את היכולת הוירטואוזית של המבצעים. בד בבד שוכללו המיומנויות הטכניות של הרקדנים, והתבססו האלמנטים התנועתיים שהפכו לסימני היכר של הפלמנקו בתקופות מאוחרות יותר, כמו המהירות והמורכבות של עבודת הרגליים והשימוש בקסטיניטות (Hayes, 2009: 39).

השלב השני בתהליך התגבשותו של הפלמנקו כאמנות מקצועית התפתח באופן טבעי מתוך בתי הקפה. לנוכח הפופולריות הגוברת של הפלמנקו, בתי הקפה היו צרים מהכיל את הקהל שבא לצפות במופעים. הצעד המתבקש היה להעביר את המופעים אל במות התיאטרון. התקופה שבה התחולל תהליך זה, המכונה *ópera flamenca*, מתוארכת לשנים 1920-1950 לערך. באותה תקופה הוקצנו השינויים שהתבססו בבתי הקפה, עד שהפורמט שנוצר היה כמעט חסר ערך אמנותי. המבנה האדריכלי של אולם התיאטרון יצר ניתוק מוחלט בין המבצעים לצופים, ובכך עירער את אחד ממאפייני היסוד של הפלמנקו כהתרחשות אינטימית המבוססת על השתתפות של קהל פעיל ומעורב. יתרה מזאת, שירת הפלמנקו הצוענית כמעט ונעלמה בתקופה זו, ואת מקומה תפסו מגוון מאפיינים מוסיקליים וצורות של שירה פופולרית שהוטמעו ממקורות חיצוניים.

מבחינת אמנות הפלמנקו, בתי הקפה התגלו כחרב פיפיות: הם הביאו אותה לשיא פריחתה, אבל כמעט והובילו להכחדתה (Pohren, 1972: 90). הם הביאו לשיפור משמעותי במצבם החברתי והכלכלי של הצוענים והובילו להתפתחות מקצועית של האמנים המבצעים, ובכך העניקו לאמנות הפלמנקו חשיפה והכרה שלא היו מנת חלקה לפני כן. עם זאת, הרפרטואר

אסתטיים המאפיינים מוסיקה מערבית, לטינו-אמריקנית ו/או ערבית (Malefyt: 65; Steingress, 2002: 188). המגמה החדשה ביטאה את רצונם של צעירי ספרד (בעיקר) ליצור קשר מחדש עם העולם הרחב, כתגובה לבידוד התרבותי של שנות הדיקטטורה (Totton: 160).

החידוש הצורני המוסיקלי שהביא עמו הפלמנקו-פיוז'ן קיבל ביטוי מסוים גם בריקוד הפלמנקו בשנות ה-70 וה-80, שהיו תקופה של פריחה, גילוי והתנסות. בתי ספר פרטיים קמו ופעלו מחוץ לשליטתה של המדינה, והביאו לספרד לראשונה טכניקות מהמחול המודרני האמריקני של שנות ה-40 וה-50. הבולטות ביניהן היו הטכניקות של גרהאם (Graham), ניקולאיס (Nikolais), הורטון (Horton), קנינגהאם (Cunningham) וטכניקות ג'ז (Monés, Carrasco, García). בשנים 1978-1979 הוקמו שתי הלהקות הייצוגיות הרשמיות של ספרד – Ballet Nacional de España והבלט הלאומי הקלאסי (Ballet Nacional Clásico) – אשר הניחו את הבסיס לשילוב בין המחול הספרדי והפלמנקו לבין סגנונות ריקוד שונים מאירופה ומאמצות הברית (Kumin, 1999: 301).

מהעשייה באותה תקופה התגבש הפורמט של "בלט פלמנקו" (Blas Vega, 1995: 21), שהתאפיין בעיקר ביצירות נרטיביות, אשר הציגו תחביר תנועתי המשלב בין הפלמנקו המסורתי לבין מאפיינים של בלט קלאסי ומחול מודרני. לדוגמה, מרצ'יה אזמרלדה (Merche Esmeralda) יצרה עיבוד למחזה פדרה, שבו שילבה את הפלמנקו עם טכניקות של בלט מודרני; מריו מאיה (Mario)

לערעור הריכוזיות שקידם פרנקו. הפלמנקו בצורתו המגויסת הפך לאמנות סטריאוטיפית ומחוסחרת, שדבק בה כינוי הגנאי "פלמנקו לאומי" (nacionalflamenquismo).

בתחילת שנות ה-60 נכנסה הדיקטטורה לתקופה השנייה שלה, ושעריה של ספרד שבו ונפתחו לתיירות המונית (Monés, Carrasco, García & Colomé, 2000: 145). פרקטיקות בעלות צביון לוקלי מובהק, כמו מלחמת השוורים והפלמנקו, הפכו לכלי שבאמצעותו אפשר היה לקדם את הדימוי של ספרד כמדינה פתוחה ומזמינה, אקזוטית וייחודית. מועדוני הטבלאו (tablaos) התבססו כפורמט הפופולרי והמייצג של תקופה זו. הם היו, למעשה, גרסה מחודשת של "בתי הקפה המזמרים", אבל הובילו את הפלמנקו לנקודת השפל שלו, משום שבהם הידרדרו המופעים לרמה של בורלסקה: הדגש הושם על וירטואוזיות של עבודת רגליים ונגינת קסטינייטות, והמיניות של הרקדניות הוקצנה לדרגה מוחצנת ובוטה. ההקצנה כללה, בין השאר, חשיפה של הרגליים ואזור החזה ותנועות מותניים מוגזמות.⁵

חרף ההשתלטות הגורפת של המשטר על אמצעי התקשורת ועל האמנויות, נרשמו בשנות ה-60 ובשנות ה-70 גילויי התנגדות למודל של הפלמנקו המגויס. שינויים ראשונים בקומפוזיציה המוסיקלית של הפלמנקו באו לביטוי עם התבססותה של מגמה חדשה, שכונתה מאוחר יותר "פלמנקו חדש" (nuevo flamenco) ו-"פלמנקו פיוז'ן" (flamenco fusión). מגמה זו התאפיינה בשילוב בין השירה, המוסיקה האינסטרומנטלית ועולם הערכים של הפלמנקו לבין כלי נגינה, מקצבים וערכים תרבותיים-

שבוצע בבתי הקפה שיקף ניסיון להתאים את הפלמנקו לטעם הקהל, ובכך ביסס את תחילתו של תהליך התמסחרות, אשר גרם לפלמנקו לאבד מן המהות האותנטית שלו. ההתייחסות של רוב החוקרים לתקופה זאת משקפת אמביוולנטיות ודואליות, במיוחד בגלל ההשפעות השליליות שהיו לה על שירת הפלמנקו. עם זאת, רובם מסכימים כי "בתי הקפה המזמרים" ומופעי ה-opera flamenca היו שלב חשוב והכרחי בהתבססות הפלמנקו ובהתגבשותו כאמנות בימתית. יתרה מזאת, באותם מופעים צמחו חלק מאמני הפלמנקו הגדולים בכל הזמנים, אשר הוציאו את האמנות מחוץ לגבולות ספרד, העניקו לה הכרה בינלאומית ואף הניחו את היסודות לפורמט מופעי ה-"בלט פלמנקו", שמזוהה עם שנות ה-70 וה-80.

שנות הבידוד התרבותי של הדיקטטורה והתנסויות ראשונות בשילוב סגנונות בפלמנקו

בתקופת הדיקטטורה בספרד (1939-1975) מילא הפלמנקו תפקיד מרכזי בקידום התעמולה של המשטר. עד לסוף שנות ה-50 נקט הרודן פרנקו מדיניות כלכלית ופוליטית שהתבססה על שגאת זרים ובידוד לאומי, תרבותי ואמנותי ושמנעה את חזירתם של תהליכי מודרניזציה שהתרחשו באירופה (ובמערב בכלל) לארצו. פרנקו גם השתלט על כל אמצעי הכינון והייצוג של הזהות התרבותית, כדי ליצור דימוי של ספרד מאוחדת ונקייה מהשפעות אירופיות ומערביות. במסגרת זו עבר הפלמנקו תהליך של מיסוד והפך לאמנות הרשמית של המשטר. בה בעת הוא הודחק והושתק בסביבתו האנדלוסית הטבעית, משום שנתפש כטומן פוטנציאל



(Maya) יצר עיבוד לפואמה של Amargo של פדריקו גרסיה לורקה, שבו שילב בין הפלמנקו הצועני לבין עקרונות מהתחביר התנועתי של מרתה גרהאם (Bennahum, 1992: 40); ואנטוניו גאדס (Antonio Gades) יצר את אחת היצירות המזוהות ביותר עם תקופה זו – עיבוד למחזה *חמנות הדמים* של גרסיה לורקה. יוצרים אלה ואחרים המשיכו לעסוק בתימטיקה צוענית וספרדית, ולכן שימרו את מעמדו של הפלמנקו

“הפלמנקו, בצורתו הקלאסית, כבר מת...” חדשנות פורצת דרך בפלמנקו העכשווי

לטענתי, החידושים הצרניים שהחלו להתגבש במוסיקה ובריקוד במשך הדיקטטורה ובעשור שאחריה, הגיעו לכלל מימוש בשנות ה־90 ואילך. הם באים לביטוי בעשייה חדשנית ופורצת דרך של אמנים רבים ובהם מאריה פאחס (María Pagés), רוחאס וחודריגו (Rojas y)

הסגנוני בחיבור בין שפת הפלמנקו לקומפוזיציות מוסיקליות המבוססות על סגנונות מוסיקליים חיצוניים לפלמנקו, כמו ג'ז, בלוז, מוסיקת בארוק, מוסיקה אלקטרונית, רוק כבד ועוד. ביצירת אחרת ממומש הפיוז'ן המוסיקלי גם בציר התנועתי. באותן יצירות מתבסס תחביר תנועתי, המשלב בין שפת הפלמנקו לעקרונות תנועתיים ואסתטיים ממסורות מחול לא־ספרדיות, לרבות מחול פוסט־מודרני של שנות ה־80 ומחול קונספטואלי אירופי של שנות ה־90.

ביצירות רבות שילוב הסגנונות מקבל ביטוי בפיתוח שפה חזותית חדשנית, המבוססת על גישה בין־תחומית ועל ניצול של אסטרטגיות אמנותיות עדכניות, דוגמת מולטימדיה ווידאו־ארט. אצל יוצרים אחדים, דוגמת חסיו מולינה, התפישה הבימתית הכוללת היא חלק מעשייה הנחשבת אוונגרדית או ניסיונית במיוחד, מכיוון שהיא משקפת אינדיווידואליזם חתרני, שמקצין את המבע האישי שהוא מוסכמה גם בפלמנקו המסורתי, עד כדי ערעור מוחלט של חוקי המסורת והפיכתם לזילים במהותם. במסגרת זו אסטרטגיות כמו פחדיה, הזרה, תיאטרליות מוגזמת ורפטיביביות תנועתית קוראות תיגר על הקנון התנועתי, החזותי והמדגרי שמאפיין את הפלמנקו המסורתי.

כבר בסצינת הפתיחה של היצירה *Vinática* ניכרת פריצת הגבולות הדיסציפלינריים – מתודה אסתטית שמלווה את יצירתה של חסיו מולינה לכל אורכה. הקהל נכנס לאולם כשההתרחשות הבימתית כבר בעיצומה: מולינה ניצבת על הבמה כשגבה מופנה לקהל. היא לבושה בגרסה עדכנית של שמלת הזנב המסורתית של הפלמנקו, אשר גולשת הרבה מעבר לקו הבמה ונוגעת בכיסאות שבשורה הראשונה. בידה האחת היא מחזיקה כוס יין, שנדמה כי היא שותה ממנה מדי פעם. כף ידה השנייה מבצעת את התנועה הייחודית לפלמנקו, אבל באופן תזזיתי, המנוגד לאיכות הפיסולית המקושרת עם סגנון הריקוד הנשי. בצדי הבמה עומדים ומדברים שלושה גברים, שמתקרבים למרכז בכל פעם שמולינה מקישה על כוס היין שהיא מחזיקה. לאחר שהארבעה “מרימים כוסית” יוצאים הגברים ומולינה נותרת לבדה. טקס זה חוזר על עצמו כמה פעמים. בסיומו מרימה מולינה את הכוס שהיא מחזיקה כדי לשפוך את היין על ראשה, אך היין אינו נשפך. מולינה מסירה מעל עצמה את השמלה מרובת הברד, נשארת בשמלה שחורה מינימליסטית בעיצובה ומתחילה לרקוד.

כמו יצירות פלמנקו עכשוויות רבות, יצירתה של מולינה מאופיינת בשפה בימתית אשר מנצלת את הרובד החזותי כאמצעי מרכזי בתהליך כינון המשמעות. במובן זה היא חורגת מעקרון יסוד של הפלמנקו המסורתי, שבו הגוף הרוקד מבטא רגשות וערכים בעלי משמעות תרבותית בחלל מופשט וריק. ב־*Vinática* נראית לכל אורך המופע אסופה של דימויים בימתיים שאינם



(Rodríguez), ישראל גלבאן (Israel Galván), חסיו מולינה והלהקות “ארייריטוס” (Arrieros) ו”מלוקוס” (Malucos). חרף ההבדלים המובהקים בין יוצרים אלה, יצירותיהם מציעות כמה מאפיינים משותפים, לרבות היברידיות סגנונית ותימטיקה בין־תרבותית. ביצירות מסוימות בולט השילוב

כריקוד לאומי. עם זאת, התנסויותיהם האמנותיות הראשוניות בהרחבת המסגרת התנועתית־הצורנית של הפלמנקו התוו את הכיוון שבו הלכו היוצרים משנות ה־90 ואילך ואת השילוב הסגנוני המאפיין אותם, שמכוון להציב את הפלמנקו כמייצג של זהות תרבותית ספרדית אלטרנטיבית.

קשורים זה לזה, ושמשמעותם הכוללת בתוך היצירה נשארת עמומה באופן מכוון. למשל, בצדה האחד של הבמה ממוקמות דמויות אנוש חסרות פנים מקרטון, אשר "עומדות" או "יושבות" על כיסאות. בצד השני תלויים על הקיר כעשרה תופי מרים. בסצנה אחת בלבד התופים כאילו נדלקים ונדמים לעשרה ירחים שמאירים את הבמה ב־זמנית. מעניינת במיוחד הבחירה להציב על הבמה שתי גיטרות – האחת משמשת את הגיטריסט, אבל השנייה נותרת מיותרת לכל אורך המופע. היא ניצבת על הבמה גם בקטעים שבהם הגיטריסט אינו נוכח. דימויים אלה יוצרים במה סוריאליסטית באופייה, שאינה מעבירה בהכרח ערכים תרבותיים ספרדיים במהותם, כמקובל במופע פלמנקו, אלא מבססת אווירה של ערפול ותלישות.

ככל שמתפתחת היצירה מתגלה הפרגמנטריות החזותית כשיקוף של מצב תודעתי, שמשמעותו מפוענחת דרך החיבור בין שם היצירה לבין הדימוי הבימתי היחיד שמאחד אותה – היין. המונח "Vinática", המצאה של מולינה, הוא נגזרת של המלה "vino" (יין). המונח החדש נועד לתאר בצורה הטובה ביותר את השכרות כשיכרון חושים. לכל אורך המופע מבצעת מולינה פעולות שונות הקשורות ביין – היא שותה ללא הפסקה, שופכת יין על הבמה בפראות, זורקת כוסות ומנפצת אותן על הרצפה. במובן זה מעצבת היצירה דיוקן של אשה, אשר שותה כדי לזכור, וגם כדי לשכוח, כדי לפצוע את עצמה ואולי כדי לטשטש את כאב הפצעים. קטע הסיום של היצירה מביא לשיא את תחושת השיכרון באמצעות דימוי בימתי יפהפה ומלא עוצמה: מולינה עומדת על סף הבמה, "תלוייה" באמצע נפילה (לשם כך היא נעזרת בכבל תומך) ומוארת באור אדום חזק, בזמן שאחד המוסיקאים שופך שני בקבוקי יין על הבמה. נדמה כי היין ממלא את הבמה, את הגוף ואת הנשמה.

הזכויות המנופצות שמפוזרות על כל הבמה הן דימוי בימתי קונקרטי לתהליך הדה־קונסטרוקציה שמבצעת מולינה במוסכמות הפלמנקו. כשם שרסיסי הזכוכית יוצרים הדהוד ויזואלי לכוס השלמה שהיתה ואיננה, כך מנכיחה מולינה את הפלמנקו המסורתי כזיכרון רחוק, אך מורגש ביותר. אסטרטגיה זו מקבלת ביטוי מורכב ברבדים שונים של היצירה. למשל, בניגוד למופעי פלמנקו מסורתיים, שבהם יושבים המוסיקאים יחד לכל אורך המופע (לרוב במבנה של חצי גורן), ביצירה זו נדמה כי הם מתנתקים מתפקידם המקובל ברגעים רבים של המופע, והופכים לדמויות שנועות בחלל ומעצמות את תחושת הסהרוריות שמביאה עמה השכרות כמצב תודעתי.

יתרה מזאת, למרות השימוש בצורות שיר מסורתיות מהפלמנקו, כמו *zambras*, *livianas*, *alegrías*, *bulerías* ו־*seguiriyas*, אף אחת

מהן אינה מבוצעת לפי המבנה המוסכם שלה. כל צורת שיר הופכת למקטע מוסיקלי חסר היגיון. ככלל, צורות השיר בפלמנקו בנויות לפי מבנה מוגדר וקבוע, אשר מחולק לקטעים מובחנים של תנועה וקטעי עבודת רגליים וכולל גם סימנים מוסכמים לכניסות ויציאות של הרקדן, האצת קצב וכדומה. השלד המקצבי המייחד כל צורת שיר מלווה אותה מתחילתה ועד סופה ומשתנה רק מבחינת המהירות שלו, בלי שהדבר יערער את המרווחים הקבועים בין פעימות הקצב. ברובד המוסיקלי, עבודתה של מולינה מבוססת על שבירה של חוקיות זו: מגנינה מתחילה ונפסקת, קצב משתנה בפתאומיות ותנועות הריקוד שלה אינן תואמות בהכרח את הפונקציה של הקטע הספציפי שמנוגן. בריקוד ה־*alegrías*, למשל, המלוזיה המסורתית של קטע הרגליים מנוגנת שלוש פעמים, ובכל פעם מבצעת מולינה קטע תנועתי אחר, רק לא את קטע הרגליים שלכאורה היא אמורה לבצע. נדמה כי היא שוברת את הציפייה בהנאה רבה.

התחביר התנועתי של מולינה הוא, ללא ספק, הממד המרתק ביותר ביצירתה. ניכרים בו עקבות ברורים של טכניקת הגוף הייחודית של הפלמנקו, אך נראה כי מולינה עושה בה שימוש רק כדי למתוח ולהקצין את עקרונות השפה המסורתית, ובתוך כך להעניק לעצמה חירות יצירתית מוחלטת. בראיון לאתר האינטרנט www.flamenco-world.com, היא מספרת, כי ביצירה זו ביקשה במודע ליצור סגנון תנועתי "מעוות" ו"שבור", המנוגד באופן מובהק לסגנונה האישי, שהוא עגול ומעגלי יותר (Calado, 2012). ואכן, כמעט בכל רגע נתון ביצירה היא מצליחה לייצר דימויים חזותיים קוטביים, אשר נעים בין תנועות ותנוחות מסורתיות ביותר לבין שבירה של מוסכמות השפה התנועטית של הפלמנקו. דוגמאות לכך הן כיפוף מוגזם של הגוף, שבירה של מרכז הגוף על ידי הטייתו הפתאומית של פלג הגוף העליון הצדה או קדימה, מרפקים נעולים וזרועות רפויות או מכווצות לחלוטין. ברוח המטען הרגשי של היצירה, מולינה גם משלבת מחוות תיאטרליות רבות בתוך הקומפוזיציה התנועטית, וחלקן נותנות מימוש גופני למצב השכרות – היא מתנדנדת או מתהלכת חסרת מיקוד על הבמה.

מלבד ההרחבה או ההעשרה של אוצר המלים של שפת הפלמנקו, מולינה גם מציבה את הריקוד עצמו בהקשרים קונסטואליים שאינם חלק ממסורת הפלמנקו, אך מבטאים את זיקתה לחיול הפוסט־מודרני או העכשווי. באחד הקטעים ממקמת מולינה על רצפת הבמה תיבה קטנה יחסית, ומתחילה לבצע בתוכה רצפים ארוכים של עבודת רגלים מהירה. ממדיה של התיבה יוצרים מגבלה מרחבית המחייבת את מולינה להישאר במקום אחד, כך שמעבר לוורטואוזיות שנקשרת לעבודת הרגלים של הפלמנקו הופך הריקוד כולו לסוג של משימה (task) ומתפתח לתהליך של מציאת פתרונות. אחד הפתרונות היצירתיים למגבלת החלל מתגלה

כאשר מולינה מתחילה לצל גם את זופנות התיבה להפקת צלילים, ובכך מעשירה ומעבה את המוסיקליות שהיא יוצרת בריקועות רגליות. בקטע אחר ביצירה משלבת מולינה כוס יין מלאה בתוך הקומפוזיציה התנועטית, כך שהכוס הופכת להיות הכוח המניע והמארן של התנועה בחלל. במשך דקות ארוכות היא מבצעת רצף מהיר ובלתי פוסק של ריקועות, סנטימטרים בודדים ליד הכוס; היא נוגעת בה בקצה נעלה ועוברת לידה ומעליה. גם בקטע זה הופכות ריקועות הפלמנקו לסוג של משימה הכרוכה בסיכון ומעוררות בקהל ציפיות שאינן עולות בקנה אחד עם מופעי פלמנקו מסורתיים, אך מהוות חלק מחוויית הצפייה במופעי מחול עכשוויים.

ההתייחסות לפלמנקו כאל ז'אנר מחולי, במנותק ממשמעויותיו התרבותיות, היא אסטרטגיה אמנותית שחוזרת אצל כמה יוצרים עכשוויים. במקרה של מולינה, התייחסות זאת משקפת את האופן שבו היא תופשת את עצמה כרקדנית וכיוצרת. לפלמנקו יש טרמינולוגיה ייחודית, המסווגת ומגדירה את מרכיבי היסוד בתוך האמנות: ריקוד פלמנקו הוא "baile", בעוד שמחול (בכלל) הוא "danza". בעולם הפלמנקו מושרשות עדיין תפישות בינאריות מסוימות, אשר מבחינות בין פלמנקו מסורתי, "טהור" (puro), לבין פלמנקו "אקדמי", מלומד ומבוסס טכניקה. הבחנה זו מקבלת ביטוי גם בהקשר של תפישת הרקדן / הרקדנית. לכן רקדנית פלמנקו מוגדרת "bailaora", בעוד שהמונח "bailarina" מתייחס לרקדנית בכלל, או לרקדנית בעלת הכשרה בדיסציפלינות מחוליות מגוונות, כולל פלמנקו. בראיונות עמה נמנעת מולינה במידת האפשר מהגדרה או מקטלוג של סגנונה. הימנעות זאת נשענת על התפישה שלפיה אותנטיות וכנות של רקדן הופכות את הפלמנקו שלו ל"טהור", גם אם הוא משלב בתוך שפת הפלמנקו דיסציפלינות אחרות. לכן היא מאמצת את המושג "danzaora", שהמציא בעבורה עיתונאי מבלבאו, כדי לתאר את המיזוג חסר ההיררכיות שהיא עושה בין שתי האבותיה הגדולות – המחול והפלמנקו (Calado, 2012).

פלמנקו פורץ גבולות כפרדיגמה לפלמנקו בספרד בת־זמננו

יצירתה של רוסיו מולינה מציגה עקרונות תימטיים ואסתטיים מייצגים בפלמנקו העכשווי, וחושפת את ההשלכות התרבותיות והאמנותיות שנובעות מהחלת גישתה החדשנית על מוסכמות היסוד של הפלמנקו המסורתי. ראשית, היא מבססת יחסים חדשים בין מרכיבי הפלמנקו, ובכך מממשת מאפיין מובהק של המחול העכשווי – המעבר מקומפוזיציה ממוקדת־גוף לקומפוזיציה בין־תחומית וחסרת הייררכיות (Gilpin, 1997: 87). שנית, היא משקפת התרחקות הדרגתית מהאסתטיקה של הפלמנקו המסורתי לכיוון של היברידיזציה סגנונית, המזוהה כמאפיין מובהק של אמנות פוסט־מודרנית

Companion to Modern Spanish Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 298-306.

Monés, Nèlida, Marta Carrasco, Estrella Casero-García and Delfín Colomé. "Between Tradition and Innovation: Two Ways of Understanding the History of Dance in Spain," in Andrée Grau and Stephanie Jordan (eds.) *Europe Dancing: Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*. London & New-York: Routledge, 2000, pp. 144-158.

Papenbrok, Marion. "History of Flamenco," in Claus Schreiner (ed.) *Flamenco: Gypsy dance and Music from Andalusia*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1990, pp. 35-48.

Pohren, Donn E. *The Art of Flamenco* (3rd edition). Morón de la Frontera, Sevilla: Society of Spanish Studies, 1972.

Schreiner, Claus. "Introduction - Andalusia: Pena and Alegria," in Claus Schreiner (ed.) *Flamenco: Gypsy dance and Music from Andalusia*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1990, pp. 11-33.

Steingress, Gerhard. "Flamenco Fusion and New Flamenco as Postmodern Phenomena: An Essay on Creative Ambiguity in Popular Music," in Gerhard Steingress (ed.) *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*. Berlin-Hamburg-Münster: LIT Verlag, 2002, pp. 169-216.

Totton, Robin. *Song of the Outcasts*. Portland & Cambridge: Amadeus Press, 2003.

ידידת סוסליק (Idit Suslik) היא דוקטורנטית בתוכנית הבין-תחומית באמנויות, אוניברסיטת תל אביב. מחקרה עוסק בפלמנקו העכשווי בספרד. היא מלמדת קורסים עיוניים על מחול בבית הספר לתיאטרון חזותי בירושלים, ומעניקה בקביעות הרצאות על מחול ופלמנקו במוסדות שונים. רקדה בלהקות פלמנקו שונות בארץ, וכיום מופיעה בעיקר כסולנית וכיוצרת במסגרת פרויקטים עצמאיים בתחום הפלמנקו. יצרה את עבודת התנועה והכוריאוגרפיה לכמה הפקות שהועלו בחוג לתיאטרון, אוניברסיטת תל אביב.

כוללת עיבודים קולנועיים של בלט-פלמנקו לשלוש יצירות קנוניות בתרבות הספרדית: *חתונת הדמים* (Bodas de Sangre, 1981), *כרמן* (Carmen, 1983) ו*אהבה מכושפת* (El Amor Brujo, 1986).

7 תרגום חופשי של ציטוט מדבריו של קיקו ונו (Kiko Veneno), אחד ממייצגיו הראשונים של הפלמנקו-פיוז'ן במוסיקת הפלמנקו של סוף שנות ה-70 (Steingress: 170).

8 לפי תפישתו של פייר בורדייה, דפוסי התנועה של האדם נובעים מתוך סביבתו התרבותית, ובהתאמה הם הופכים ל"רפרטואר גופני" המשקף את מיקומו בשדה החברתי (Bourdieu, 1990 [1980]: 53-54)

ביבליוגרפיה

Bennahum, Ninotchka. "Flamenco Puro: Art from Anguish". *Dance Magazine*, August 1992, pp. 38-41.

Blas Vega, José. "Hacia la Historia del baile Flamenco". *La Caña*, 12, Otoño 1995, pp. 5-23.

Bourdieu, Pierre. "Structures, Habitus, Practices" in *The Logic of Practice* (translated by Richard Nice). Stanford, California: Stanford University Press 1990 [1980], pp. 52-65.

Calado, Silvia. "I wanted to work on error, to be able to make mistakes and be able to correct myself" - Interview with Rocío Molina, January 2012: http://www.flamenco-world.com/artists/rocio_molina12/rociomolina23022012.html

Claus, Madeleine. "Baile Flamenco" in Claus Schreiner (ed.) *Flamenco: Gypsy dance and Music from Andalusia*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1990, pp. 89-120.

Gilpin, Heidi. "Shaping Critical Spaces: Issues in the Dramaturgy of Movement Performance" in Susan Jonas, Geoff Proehl & Michael Lupu (eds.) *Dramaturgy in American Theater*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1997, pp. 83-87.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Post-modernism*. London & New-York: Routledge, 1989.

Jung, Cristof. "Cante Flamenco" in Claus Schreiner (ed.) *Flamenco: Gypsy dance and Music from Andalusia*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1990, pp. 57-87.

Kumin, Laura. "To Live is to Dance," in David T. Gies (ed.) *The Cambridge*

(Hutcheon, 1989: 18). שלישית, היא מרחיבה את זהות התרבותית או ההביטוס (habitus)⁸ הייחודי של הפלמנקו המסורתי, מצועני-ספרדי לצועני-ספרדי-מערבי, ובכך מבססת סוג חדש של גופניות "רב-לשונית" בפלמנקו.

אלה שינויים משמעותיים בהקשר של הדין הכולל במאפייניו האמנותיים ובתפקידיו התרבותיים של הפלמנקו העכשווי, כסגנון שהתפתח ושמתפקד בתוך החברה הספרדית בת-זמננו. כל ריקוד מהווה פרקטיקה גופנית מסוגנת של חברה מסוימת ומשתתף ביצירת התרבות הפיסית של חברה זאת. לכן הוא טומן בחובו גם פוטנציאל ביקורתי כלפי תפישות העולם והערכים שמגדירים אותה. מכיוון שהפלמנקו העכשווי, למרות חדשנותו (ולעתים חתרנותו) מבטא זיקה הדוקה להקשר ההיסטורי, למשמעות התרבותית ולערכים האסתטיים של דימוי עבר בפלמנקו המסורתי, הוא נתפש כמשקף שיח תרבותי-אמנותי, אשר ב-זמנית מגיב לתפקידו המסורתי של הפלמנקו כריקוד לאומי ומציב פרדיגמה חדשה, רב-תרבותית ועדכנית לאמנות זו בספרד בת-זמננו.

הערות

¹ המהלך שיוצג במאמר זה מבוסס על עבודת דוקטורט בתהליך, שכותרתה - *פלמנקו-פיוז'ן: אסטרטגיות של "תגובה" ו"התנגדות" לתחביר תנועתי מסורתי*.

² האלתור הוא הממד המשותף המובהק ביותר לפלמנקו למוסיקת הג'ז (Jung, 1990: p. 65).

³ מאפיינים אלה מקבלים את ביטויים גם בטרמינולוגיה של הפלמנקו, שכן בפלמנקו אין "שירים" (songs) אלא "צורות שיר" (forms). שיח הפלמנקו משקף הבחנה זו, שכן זמר אינו שר "סולאה" אלא שר "לקצב הסולאה" (por soléa).

⁴ הבהרה: התפישה הרווחת הינה, כי הפלמנקו הצועני המסורתי התפתח מתוך המורשת המוסיקלית והגיוון הבין-תרבותי שהיו קיימים באנדלוסיה טרם הגעת הצוענים לאזור. עם זאת, הצוענים גיבשו את מכלול ההשפעות הללו לצורה ייחודית שלא היתה קיימת באזורים אחרים בספרד ואף לא מחוצה לה. התהליך שמתואר בהקשר לבתי-הקפה מתייחס לטשטוש של הסממנים הצועניים הייחודיים לטובת העצמה של המאפיינים האנדלוסיים.

⁵ ראוי להדגיש, כי מועדוני הטבלאו קיימים עד היום במקומות שונים בספרד, ועל אף שחלקם נותרו בעלי אופי תיירותי, במועדונים מסוימים מופיעים אמני פלמנקו ברמה גבוהה ביותר.

⁶ העיבוד הבימתי הפך כמה שנים מאוחר יותר לחלקה הראשון של "טרילוגיית הפלמנקו", אשר יצרו יחד אנטוניו גאדס ובמאי הקולנוע קרלוס סאורה (Carlos Saura). הטרילוגיה

הטכניקה של הבלט עברה כברת דרך ארוכה מאז שלואי ה-14 נחת במקרה מקפיצת ה-"entrechat quatre" כשרגלו הלא נכונה לפניו. מיד בהבחינו בטעות כינה את הקפיצה החדשה, בביטחון הצפוי ממלך, "entrechat royale" (קפריול מלכותי).

למעשה, שורשי הבלט או הבאלו (ballo) מוקדמים יותר. הבלט התחיל להתפתח בחצרה של קתרין דה מדיצ'י (Catherine de Medici) באיטליה של תקופת הרנסנס. משם נדד לצרפת, שבה "מלך השמש" הנזכר לעיל, רקדן נלהב בעצמו, ייסד את בית הספר הראשון לבלט מאז ומעולם, "האקדמיה המלכותית למחול" (Académie Royal de Danse). המוסד פועל עד היום, אלא שעתה הוא מכונה בית הספר לבלט של האופרה

עד קצה גבול יכולתם. קרוב לוודאי שמגמה זאת הצילה את אומנות הבלט מכליה, בתקופה שבה החלה שקיעתה באירופה.

בלט, שפת המחול הבינלאומית

עם מורים, רקדנים וכוריאוגרפים שנדדו בין ארצות אירופה השונות ורוסיה, ובהמשך אנגליה וארצות אמריקה, חי הבלט למעלה מ-500 שנה של התפתחות, עד שהפך לשפה הבינלאומית של המחול. זאת תחת ידיהם ורגליהם של רקדנים, מורים וכוריאוגרפים אגדיים, ובכללם בלזר דה בוז'וייה (Balthazar de Beaujoyeulx), ז'אן-ז'ורז' נובר (Jean-Georges Noverre), אוגוסט בורנוביל (August Bournonville), אנריקו סצ'טי (Enrico Cecchetti), מריוס פטיפה (Marius Petipa), אגריפינה ואגנובה (Agrippina Vaganova) ואחרים.

בזמן שהישגים באתלטיקה נמדדים במילימטרים או באלפיות השנייה, בבלט שישה-שבעה פירואטים לגברים או 32 פואטה (fouettes) לנשים היו עד לפני עשר שנים הישגם של הסולנים הראשיים בלבד. כיום זהו לעתים קרובות הסטנדרד עם סיום הלימודים בבית הספר.

למרות ש-battement tendu הוא עדיין battement tendu, כיום הוא נעשה עם מודעות רבה יותר שתוצאתה רמה טכנית גבוהה יותר. כפי שקורה לעתים קרובות, מודעות-העל באה מתוך התגברות על חיסרון. בתקופה הרוסית הפך הבלט למקצועי יותר. איתור ובחירה סלקטיבית של 20 התלמידים עם הפוטנציאל הפיסי הגבוה ביותר מתוך 1,000 מועמדים, הפכה לסטנדרד של בתי הספר המובילים בתחום. יחד עם זאת, התפשטותו בעולם המערבי הפך את הבלט לנגיש ל-980 התלמידים האחרים, המבקשים אף הם להיות רקדנים. לפיכך, ההוראה, ועמה הטכניקה, נזקקו להתפתחות נוספת.

הצורך ללמד turn out גם רקדנים שאין להם יכולת זו, אילץ את המורים לחקור לעומק כדי למצוא את ההקשרים החבויים מעולם האנטומיה והקינטיקה. בכך, הביא החינוך לבלט בעולם המערבי להעלאת המודעות ולהעמקת התובנות האנליטיות של טכניקת הבלט, אשר מאז התפשטו ברחבי תבל והשתכללו בבתי הספר המקצועיים.

במונחים של מינוח

עד היום שולטות שתי שיטות עיקריות בחינוך רקדני בלט מקצועיים – שיטת צ'קטי (Cecchetti) ושיטת ואגאנובה (Vaganova). מקורן של שתי השיטות זהה, אך יש ביניהן הבדלים במינוח (טרמינולוגיה) ובתוכנית הלימודים. רוב ההבדלים נובעים מכך ששיטת צ'קטי נמצאת בשימוש בעיקר בצרפת ובאיטליה, שם דוברים את שפת הבלט הקלאסי, הלוא היא השפה הצרפתית. השיטה הרוסית של ואגאנובה, אשר התפשטה בשאר חלקי העולם, שינתה מקצת מהמינוח המקורי ופישטה אותו השמיטה ושינתה מעט. אף על פי כן, שתי השיטות פרוקטוביות ביצירת דורות חדשים של רקדנים מדהימים. אני מניח כי היה צדק בדבריו של הרקדן והמורה לבלט הפולני הידוע ווייטק לובסקי (Woytek Lowski): "חוזק מגיע דרך הישנות (repetition) ולא דרך מורכבות (complication)". מי שיתמיד לאורך זמן באחת משתי השיטות, יהפוך לרקדן.

להפיץ את השמחה

כשהבלט הפך לחלומן של כמעט כל ילדה קטנה ואמה, נפתחו לצד בתי הספר המקצועיים אין-ספור בתי ספר פרטיים למחול. התופעה, שאפיינה בעיקר את העולם המערבי, יצרה תוהו ובוהו. כל מורה עשה ככל העולה על רוחו, לעתים

אפרופו בלט – סיפור, טכניקה והוראה

מאטה מוראי

(מתורגם מאנגלית)

בפרס. בינתיים התפשט הבלט לדנמרק, חזר שוב לאיטליה ובמקביל הגיע לרוסיה, שם רשם התפתחות משמעותית אירופה וממנה התפשט ליבשות אמריקה ולכל שאר חלקי תבל.

מגברים בלבד לנשים בעיקר

בתחילת דרכו של הבלט – צאצא של ריקודי החצר האציליים – השתתפו במופעים גברים בלבד. כוכבי הבלט הידועים הראשונים היו אב ובנו בשם וסטריס (Vestris), ולכן קפיצות, דילוגים, סיבובים וצעדים גבריים אחרים שלטו בתוכנית הלימודים. עם הפועתן של הבלריות הראשונות, בנייהן מארי טליוני (Marie Taglioni) שעלתה על קצות אצבעותיה, הפך הבלט לאוורירי, לרומנטי ולעל-טבעי. הטכניקה פנתה לכיוון של עלייה על אצבעות כפות הרגליים עם הולדתן של נעלי האצבעות (point shoes). לצד התפתחות טכניקת האצבעות של הנשים, התעצמה טכניקת ה"פרטרנינג" (ריקוד הבלט בשניים) ועמה השימוש בקפיצות מרחפות, בהטלות מלהיבות, בהרמות מרהיבות וכמובן באינספור פירואטים.

בשתי נקודות משבר במאה ה-20, באו לעזרת הבלט שני מושיעים חדשניים; הראשון, ג'ורג' בלנשין (George Balanchine), אשר פיתח את סגנון הבלט הניאו-קלאסי. לאחריו, וויליאם פורסיית (William Forsythe), אשר חידושו בתחום הבלט איתגרו, חיזקו וכיוונו טכניקה עתיקה זו.

כיום קשה למצוא בכל רחבי תבל מוסד למחול, בין אם זה בית ספר או להקה, אשר מלותיהם הראשונות של הרקדנים אינן פלייה (plié) ובטמן טנדו (Battement tendu) ליד הבר; בבחינת שפת מחול בינלאומית. טכניקות וסגנונות מחול רבים אחרים לא עמדו בהצלחה במבחן הזמן, ומשכך העובדה שהבלט עדיין חי ובוטט מחזקת את המסקנה שהוא מתפתח ורלוונטי.

מחיסרון לטנדו (tendu) מודע

"שלמות טכנית אינה מספיקה. היא יתומה ללא הנשמה האמיתית של רקדן", כך כדברי סילבי גיאם (Sylvie Guillem). ואכן, בתקופת מודעות-העל בת זמננו, לעתים תכופות מתאפיין מופע הבלט בביצוע טכני בלבד, הגם שברמה גבוהה, עם מעט מאוד נשמה אם בכלל.

קרובות מבלי להתחשב בגילם של התלמידים או ביכולתם הפיסית. ילדות קטנות בחצאיות בלט ורודות ומקסימות עלו על נעלי אצבעות (point shoes) בגיל תשע או עשר במופעי סוף השנה, בכדי להצדיק את הכספים שהוריהן שילמו עבור שיעורי הבלט. לא רק שזהו ביטוי לחוסר מקצועיות, אלא שלעתים קרובות הדבר כרוך בנזק בלתי הפיך לכפות הרגליים, לקרסוליים ולברכיים של ילדות צעירות אלה. אני סבור כי גישה מוטעית זו גורמת למורים חובבניים להיכנע לדרישות ההורים, בעוד המקצוענים עומדים איתן על שלהם. למרבה הצער, כיום יש דוגמאות רבות להוראה כושלת כזאת בכל העולם ובישראל.

אור באפילה

האקדמיה המלכותית למחול באנגליה (RAD) התגיסה למאבק ב"פשעי" הוראת הבלט באמצעות פיתוח תוכנית לימודים, שכללה קווים מנחים מפורטים. על מנת לעשות סדר בבלגן ששרר בתחום, נקבעו קווים מנחים, המתפתחים תדיר ומסדירים מה על המורים ללמד את התלמידים בשלבים שונים של התפתחותם. תוכנית הלימודים המוצלחת אומצה במדינות רבות, כולל בישראל. יחד עם זאת, מכיוון שמדובר בתוכנית בחינות, זו אינה מתאימה ללימוד רציף על-פני כל השנה – כפי שקורה בפועל – שכן מדובר בשיעור אחד שחוזר על עצמו כל השנה. לא לכך התכוון לבסקי בדבריו על חשיבות החזרות. אמנם, תוכנית ה-RAD מסייעת מאוד בהקניית יסודות המחול לרקדנים חובבנים, ובידיהם של קומץ מורים בכירים היא מאפשרת לייצר רקדנים מקצועיים טובים. אך חזרה אוטומטית על אותו שיעור עשויה להביא לחוסר יעילות. אין זה האמצעי הנכון לאימון יומיומי. למעשה, אפילו במקום הולדתה, באנגליה, התוכנית כבר אינה ממלאת תפקיד מרכזי בתוכנית הלימודים של הרקדן המקצועי.

אצלנו בבית

כשמדברים על תוכנית לימודים של רקדנים מקצועיים כאמור, קשה שלא לציין שבישראל אין למעשה מסגרת כזו. בעוד שבשאר חלקי העולם נוהגים על פי מודל שהוכיח את עצמו, לפיו נבחרים בקפידה כ-20 נערים ונערות מוכשרים פיסית בגילאים 9-10, שילמדו ארבע עד שש שעות בחמישה-שישה ימים בשבוע במשך שמונה שנים, הרי שבישראל אין בית ספר הפועל לפי מודל זה. בכל העולם זהו מסלול ההכשרה של רקדן או רקדנית בלט, וישראל במובן זה נמצאת מרחק שנות אור. בהתחשב בפער זה, ההצלחה שלנו נחשבת לכבירה שכן כנגד כל הסיכויים יצאו מבתי הספר בישראל רקדנים מדהימים. עם זאת, חרף כשרונם של אותם רקדנים, כל זמן שלא יהיה שינוי משמעותי בחינוך לבלט מקצועי, מעטים יגיעו לתפקיד סולן בלט ברמה בינלאומית.

לחבר את הנקודות

"המוסיקה היא החלל שבין הצלילים", אמר קלוד דביסי (Claude Debussy). אני משער, לפיכך, שאפשר לקבוע שבבלט, הריקוד הוא מה שקורה בין התנוחות (poses).

רוב התלמידים הישראלים יהפכו לרקדנים עכשוויים וישתמשו בבלט כבבסיס איתן שממנו יפרצו למגוון סגנונות וטכניקות. תפקידנו כמורים אינו לכפות על התלמידים את הצורה המושלמת של תנוחות הבלט, הפוזיציות והקווים, שעה שלעתים קרובות אלה אינם בנויים פיסית לבצעם נכון. תפקידנו להתמקד יותר במעברים בין הפוזיציות; חיוני יותר לעזור לתלמידים לחבר את הנקודות מאשר ללטש את הנקודות עצמן.

בא בקלות נעלם בקלות

הבעיה עם מקצוע הבלט הקלאסי הינה שזה אינו "ידידותי למשתמש". איש לא יהפוך לרקדן בן לילה בעקבות השתתפות בתוכנית ריאליטי, וגם לא אם ישלים השתלמות אקספרס בת שלושה חודשים במכללה פרטית יוקרתית. הגוף זקוק לכשמונה שנים של עבודה והתפתחות על מנת לעמוד בדרישות האתלטיות. לאחר פרק זמן זה, ניתן לפתח את הצד האמנותי. תהליך ממושך וקפדני זה שונה מתרבות הפופ, המאופיינת במיידיות, בחוסר סבלנות, ובאמונה שלמה כי אנו ראוים לקבל הכל כאן ומיד. בלט הוא מקצוע אכזרי, ומי שיתחיל ללמוד מאוחר מדי סביר שיסיים את דרכו המקצועית במהרה. להוציא מקרים חריגים, הגוף אינו יכול לעמוד בלחצי האימונים היומיומיים כדי לתמוך בקריירה ארוכת שנים.

החיים קצרים והמלאכה מרובה

עם העלאת דרישות הטכניקה, חייהם של הרקדנים על הבמה הולכים ומתקצרים. במאה הקודמת נחשב סביר לרקוד עד גיל 40. לעתים קרובות אפשר היה לראות בלהקות בלט גדולות רקדנים שעברו מזמן את גיל ה-50, שהופיעו בתפקידי אופי שונים. כיום, בדרך כלל בסביבות גיל 35 או אפילו מוקדם יותר, רקדנים פונים לקריירה אחרת. לא פעם התפנית היא של 180 מעלות. חבר טוב שלי הפך לטייס, אחר היה לאמן וידיאו וחבר נוסף הוא היום ביולוג. רקדנים שאינם נשארים במקצוע ואינם מורים, כוריאוגרפים או מנהלים אמנותיים, עשויים להפוך למעסים ולפיסיותרפיסטים, כדי לעזור לאחרים לתקן את השיגאות שהם עצמם לא יכלו לתקן בהיותם רקדנים.

נבולות מעורפלים

העולם כיום פתוח יותר משהיה אי פעם, ולעתים קרובות מתארים אותו כ"כפר גלובלי". בעולם כזה להקות בלט מאבדות מזוהותן ומייחודן.

רקדנים שאומנו בסגנונות שונים עוברים חצי עולם כדי למצוא חיים טובים יותר או עבודה מעניינת יותר בארץ אחרת או ביבשת אחרת. פעם, מיד עם הרמת המסך ידע הצופה איזו להקה מופיעה לפניו, גם בלי לקרוא את הכרזה. כיום, פרט לכמה להקות בלט ידועות, כמו New York City Ballet, Paris Opera Ballet, הקירוב (Kirov) והבולשוי (Bolshoi), קשה להבדיל בין הלהקות. בכלל מופיעים רקדנים מכל הגזעים ומכל קצווי תבל, אשר קיבלו הכשרה טובה, גם אם לפעמים במרחק אלפי קילומטרים איש מרעהו ובסגנונות שונים. טכניקה חזקה וטעמו של המנהל האמנותי הם שגורמים לרקדנים להיראות אחידים.

טריקים של המקצוע או סכנות של המשחק

פעם, אחת הבלרינות הידועות של אנגליה וכיום אחת המורות הבכירות לבלט שם, סיפרה לי על הסכנות שבהוראת בלט. בשיעור עם אחת מלהקות הבלט המובילות בעולם, היא הנחתה את הרקדנים לבצע תרגיל ליד הבר. היא אמרה "נעשה battement tendu קדימה, ואחת, ושתיים, ושלוש...", ובאותו זמן חיקתה את תנועות הרגליים באופן אלגנטי בידיה.

מאחר שהיא לימדה את התרגיל הזה כל כך הרבה פעמים, החלו מחשבותיה נודדות מהשיעור אל הארוחה שהיה עליה לבשל באותו ערב. בעוד מחשבותיה נעו בין רשימת הקניות לשלבי הבישול, היא הבחינה – כאילו דרך מסך ערפל שהלך והתרומם לאיטו – בפנים מוזרות שנשקף מהן בלבול וייאוש. באותו זמן, חדרו לתודעתה צלילים מוכרים של ספירה, חושיה התחדדו והיא הבינה שהקול המוכר היה שלה ושהיא נמצאת בסטודיו עם למעלה מ-40 רקדנים בעוד היא מחקה באלגנטיות בידיה וסופרת "battement tendu קדימה, שלושים וחמש, שלושים ושש, שלושים ושבע".

"אתה רואה, יקירי, לאחר כל כך הרבה שנים של ניסיון לפעמים האתגר אינו לתת שיעור טוב, אלא להישאר ער בעודך עושה זאת", סיכמה.

מאטה מוראי יליד בודפשט ומתגורר כ-17 שנה בישראל. למד באקדמיה ההונגרית למחול ורקד בלהקת הבלט גיור (Gyor). בשנת 1995 הוזמן להצטרף ללהקת הבלט הישראלי, שם רקד עשר שנים בתפקידי סולן. בה בעת לימד במגמות מחול, ובהן בבית הספר לאמנויות תלמה ילין ובבת-דור. בשנת 2005 מונה למנהל מחלקת המחול של מתא"ן. בשנת 2010 מונה למנהל "הפרויקט" של האופרה הישראלית ומרכז סוזן דלל. כיום, הוא מלמד בלט בתיכון ובאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, בבת-דור באר שבע ובתיכון בליך. מוראי הוא גם מנהל אנסמבל רקדני האקדמיה בירושלים.

ראיון עם איציק גלילי



Hikarizatto by Itzik Galili, The Israel Ballet, photo: Yossi Zwecker

היקריזטו מאת איציק גלילי, להקת הבלט הישראלי, צילום: יוסי צבקר

"אני עושה זאת כבר שמונה שנים. כמעט חצי מהקריירה שלי אני יוצר לרקדנים על פוינט. הכל התחיל בדואט שנקרא *מונה ליזה*. התנאי שאני מציב להנהלה של להקת בלט הוא שבאמת ייתנו לי זמן".

כמה זמן?

"בלהקות בסדר גודל של 70-80 רקדנים, הכוריאוגרף מקבל שעתים ביום במשך ארבעה שבועות".

אם כן, אין זמן לניסיונות. צריך להגיע מוכן.

"בבלט שטוטגרט קיבלתי חמישה שבועות, ארבע שעות ביום. זה נחשב המון זמן ללהקה גדולה כזאת. בחרתי שני רקדנים ועבדתי אתם בסטודיו, לפני שהתחלתי לעבוד עם כל הלהקה. צריך המון שאר רוח, כי הרקדנים הקלאסיים הם אניני טעם. לא קל לחדור מתחת לעור שלהם. הם מודעים לשפה שאליה הם מורגלים. יש להם יכולות נהדרות. השאלה היא איך להשתמש ביכולות הנהדרות של רקדני הבלט. הניסיון שלי אתם הוכיח את עצמו".

תן דוגמה.

רות אשל

בדרך זו נוצר מתח בין הצפיפות לבין המשטחים הלא מנוצלים על הבמה.

"ביצירתו של גלילי יש גם שימוש עשיר יותר ברקדן הגבר והכוריאוגרפיה נדיבה בקטעים שבהם החומרים התנועתיים של שני המינים משתווים בחשיבותם. מדובר במחול וירטואוזי, והרקדנים נראים כמו נולדו לבצעו" ("חילופי דורות על בהונות", הארץ, 2.2.2012).

השינוי שחל במראה של להקת הבלט הישראלי כשביצעה את יצירתו של גלילי, עורר את סקרנותי לשמוע מהכוריאוגרף הישראלי המתגורר בהולנד, שנחשב אחד המובילים באירופה, על עבודתו עם להקת בלט. בימים אלה סיים עבודה שיצר לאופרה של ברלין, גם היא על פוינט.

אשל: ריגש אותי לראות מה קרה לבלט הישראלי כשרקד את העבודה שלך.

גלילי: "אני שמח על ההזדמנות לעבוד עם הבלט הישראלי".

איך עובד כוריאוגרף עכשווי עם להקת בלט?

לאחר שצפיתי בבלט היקריזטו של איציק גלילי, בביצוע הבלט הישראלי, כתבתי: "היצירה היקריזטו של איציק גלילי מעוררת תקווה לגבי עתיד הלהקה. זה ריקוד המדבר בשפה עכשווית של בלט, עם שימוש חדש בחלל. הבמה מחולקת למרובעים כמו בלוח שחמט. התאורה מאירה את המרובעים ויוצרת מסלולים של אור על הבמה, מאירה ומבליעה את הרקדנים".

"השפה התנועתית מכתובה לרקדנים מצב מתמיד שבו כוח היצוני מערער את היציבות של התנוחות הקלאסיות. הגוף מחפש וממציא מיד פתרונות משלו איך להמשיך הלאה לרקוד על הבהונות.

"במיוחד מעניין כאן השימוש הא-סימטרי בחלל. על פני המרובעים של רצפת הבמה הרקדנים יוצרים קווים עבים בצדי הבמה. לפעמים האור מתמקד רק בהם, או דווקא מאיר את כל הבמה, להבליט את חלקה המלא לעומת החלק הריק.

"מרשימים הקטעים שבהם גלילי משתמש בקבוצה גדולה של רקדנים, מחלק אותה לזוגות ומרכז אותם בחלל קטן ותחום בצפיפות. הזוגות מבצעים בו-זמנית מספר משפטי תנועה שונים, והצפיפות יוצרת אפקט של קליידוסקופ תוך שינויים בתנועה, כשהאחד כמעט נוגע באחר.

גם בריקוד הזה נקודת המוצא היתה המלה.

"התחלתי בבדיקות עם עצמי".

מה היתה נקודת המוצא לריקוד?

"נקודת המוצא היתה משפט תנועתי. חיפוש בשפת הגוף של ההרכב הראשון של הרקדנים. למצוא אפשרויות – זה כמו ללעוס מסטיק וכל הלחות נגמרת. לבדוק עד כמה אפשר למתוח את לקסיקון התנועה של הבלט, את הגבולות שלהם במסגרת המגבלות שלי... היום אני הרבה מעבר לרמה הזאת. זה כבר הרבה יותר מורכב".

כי אתה יודע כמה רחוק אתה יכול ללכת עם השפה ואתה יכול להשתחרר מהחיפוש בלקסיקון ולהתרכז באיזו אמירה, תחושה?

"אני יכול לחבר את היכולות שלהם לשפה האמנותית שלי. לכן השפה אתם שונה לגמרי מזאת שבה אני יוצר בעבודה עם רקדן עכשווי".

אולי יותר מעניין לעבוד עם להקת בלט. אולי זה יותר מסקרן, כי עם רקדן מודרני אתה מכיר יותר את השדה?

"לא יכול להגיד שזה יותר מעניין... עשיתי שתי עבודות על פוינט, שמתחברות עם העולם הפנימי".

מהי נקודת מוצא לריקוד שלך?

"מאוד מושך אותי ליצור תנועה שהיא סימולציה למלה. להגיד מלה עם תנועת יד. לקחת סיפור ולביים זאת לתנועה".

אתה מתכוון לנרטיב? לצליל של המלה יש המון אפשרויות.

"את מציאה תנועה למלה או למשפט. את משמשת בסגנון. יש סימן שאלה? לחזור עוד פעם. עכשיו לבצע רק את התנועות. עם הזמן הצופה יתחבר לזיכרון שלו ולרגע האמת".

גם אצל הרקדן נוצרות אסוציאציות כשהוא חוזר על התנועה. חייבים להתחיל מנקודת עוגן.

"אני לא מכיר דרך אחרת. יש גם הסיפור האישי שלי. זה עובד המון על תחושה, לבדוק אם אני יכול להגיע למקום שבו אני חווה משהו שגורם לי לתחושה רגשית דרך מקרה פיסית שנעשה מול עיני, שקורה מתוכי בפנים. כך התחלתי את העבודה על סאב ונצמדתי לאותו מקום. את הריקוד עשיתי לבלט רמבר. זה ריקוד לשבעה גברים, שאורך רק עשרים דקות. זה מחול מתיש וכל הזמן קורים דברים. כשזה מתחבר למוסיקה נוצרת תחושה שאתה כצופה עובר חוויה מתישה".

"אם רקדני בלט יישבו על הרצפה, זה יהיה אחרת מרקדן עכשווי. החוכמה היא איך לגרות אותם לתנועה. הרי אתה לא צריך לגרות רקדן עכשווי לקשר את כל הגוף שלו לרצפה. הדימוי שאתן לרקדני הבלט יהיה שונה. איך הרצפה תלטף את חלקי הגוף שלהם... אם זה רקדן מודרני שעבדתי אתו, לא אומר לו דבר. אני מעדיף שהוא יחפש מתוך עצמו... למשל, אני רוקדן מודרני ללכת ממקום אחד על הבמה למקום אחר והוא ישאל 'מה אתה רוצה שאעשה?' אני לו: תמציא. והוא ממציא לעצמו את הסיפור שלו. אם אתן אותה הנחיה לרקדן קלאסי – הוא פשוט יילך".

איך עבדת עם להקת שטוטגרט?

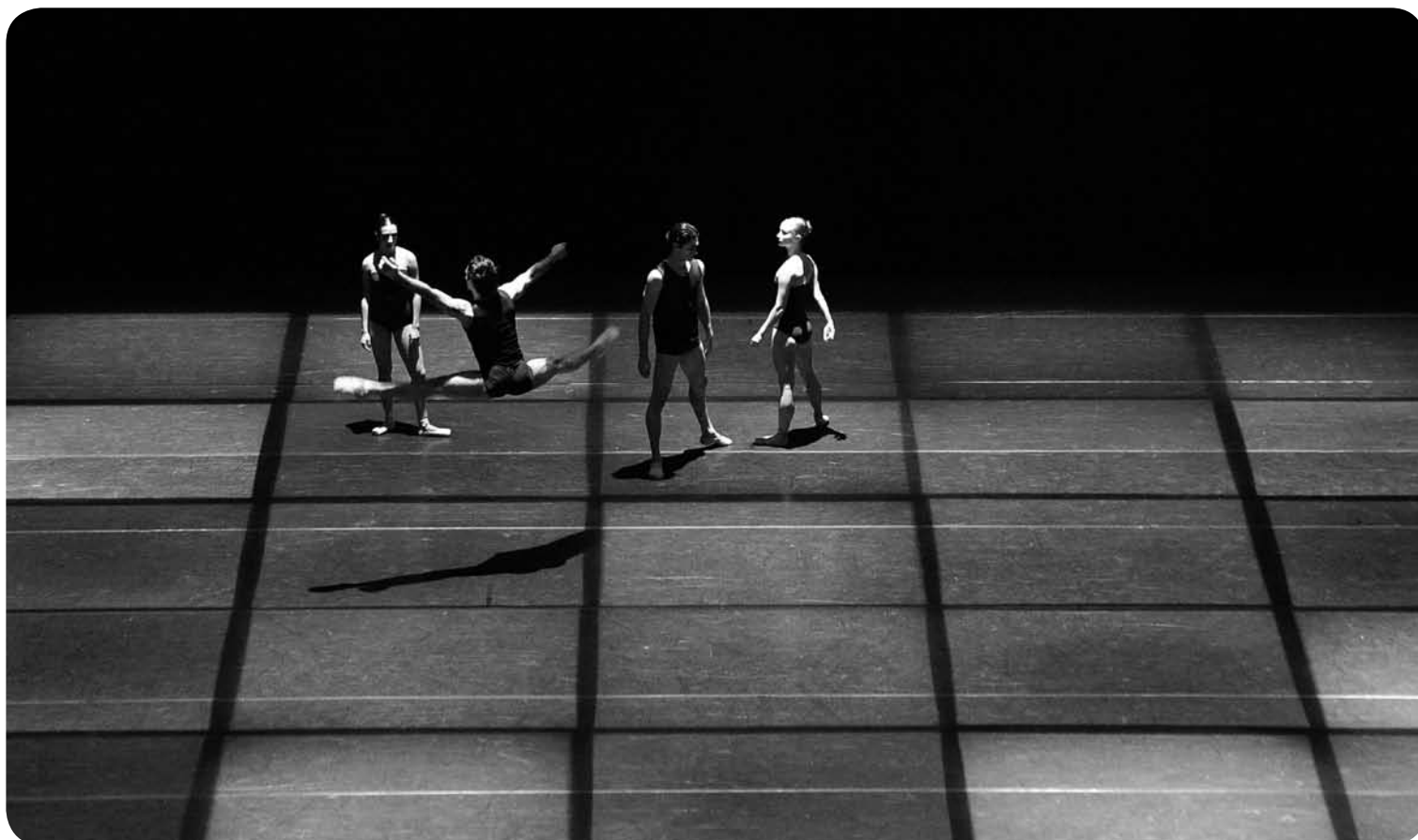
"מרה. לבחור את האישיות של הרקדנים הנכונים ושהיו פתוחים".

בלהקה כזאת הטכניקה מובנת מאליה. האם "פתיחות" היא התכונה הכי חשובה?

"אני הרי בא עם משהו שאני לא יודע מה יהיה. אני רוצה שהרקדן יהיה פתוח. לקחתי 20 רקדנים מצוינים".

איך אתה הרי לא יודע לאיזה רקדן יש אופי פתוח.

"אתה מנהל שיחה 20 דקות ואתה יודע. ניתן לראות זאת גם בתקשורת הגופנית".



הרהורים על הכשרת הרקדן הקלאסי בעקבות עבודה עם להקת בלט ירושלים

יורם כרמי

האפשר של שיעורים בדרכי התנועות שונות. לדעתי, יש גם לא מעט אפשרויות להגיע לאיכויות חדשות ורצויות דרך הוראת הבלט עצמה.

אחת הבעיות העיקריות שבהן נתקלנו בתהליך העבודה על קלרה היתה תנוחת הגוף הבסיסית של הבלט – המרובע הדמיוני כתפיים-אגן שנשמר בקפדנות, עד כי לעתים קרובות יש תחושה של חנק וחוסר נשימה, שמשפיעה גם על מנח הצוואר והראש. אני סבור שבשיעור בלט יש להכניס בתוך האנך תנועתיות רכה יותר ודינמית יותר של הגב. זה אפילו יכול להיות חלק מהחימום או "קישוט" שניתן לשלב בתרגילים בסיסים, כמו פלייה או טנדו. הכוונה היא שהרקדנים ילמדו "להיכנס" למצב האנך האקדמי הנדרש ו"לצאת" ממנו. שיידעו להשתמש בשרירי הגב גם במישורים אחרים, ולא רק ממפרק האגן. הכוונה, למשל, היא לתנועה של ספירלה סביב חוט השדרה או לקימור של הגב לפנים.

חזרות שלמות הוקדשו ל"פלייה", אותה תנועה בסיסית שהרקדנים ביצעו מאות אלפי פעמים בקריירה שלהם. אצלם הכפיפה היתה פרקטית, מבוצעת כמעט תמיד באותו טיימינג. ראיתי הרבה כוח בברכיים והרבה עומס על השרירים המסובבים. חסרה לי איכות של רכות. "כניסה אל הפלייה" דורשת תשומת לב, כי אפשר גם להיות מאוד מוחזקים במרכז הגוף וגם משוחררים בפריפריה. אלא שהפלייה של רקדני הלהקה היה קצר, תוקפני ויעיל. הוא הביא אותם למקומות שאליהם רצו להגיע, אבל לא תמיד למקומות שקיוויתי שיגיעו אליהם. הדבר בלט בקפיצות ובמעברים תנועתיים בקלרה, שדרשו תזמונים שונים.

אביא דוגמה. באחד הדואטים הרבים שביצירה רציתי שאחת הרקדניות תאריך את תנועת הערבסק למשהו אינסופי, ארוך ונעים לעין, המתכתב עם המוסיקה. התגובה הגופנית המידית היתה כפיפת הברך התומכת למקסימום, הטיית הגב קדימה יותר והרמת הרגל למעלה ככל האפשר. האפשרות לחלק את הכניסה לפלייה לחלקיה: מפרק ירך, מפרק ברך, קרסול והעברת משקל לאצבעות

לבין הרפרטואר שאליה רגילים רקדני הלהקה היה עצום.

זאת היתה חוויה יוצאת דופן לנסות לרתום את היכולות המרשימות של רקדני הלהקה – רובם ממוצא רוסי ובעלי הכשרה קלאסית מסורתית – ליצירת בלט עדכנית, עם תנועה זורמת יותר, מעודנת יותר ובעיקר פחות נוקשה. התהליך היה מרתק. העבודה המשותפת העלתה שאלות רבות, ואלה העיקריות ביניהן: האם התהליך היה שונה, אם שיעורי הבלט שקיבלו הרקדנים היו אחרים? למשל, אם היו מקבלים שיעורים עכשוויים יותר מבחינת התפישה הגופנית, המוסיקלית והמרחבית? האם נכון יותר היה להתחיל בכמה מפגשים מוקדמים, של שיעורי מחול מודרני, או שיעורי בלט משלי, טרם תחילת התהליך היצירתי על העבודה?

לפני החזרות הדריכה נדיה טימופייבה את הרקדנים בשיעורי בלט. נדיה, מנהלת הלהקה, היא גם רקדנית מרשימה ובעלת רקע מקצועי ומשפחתי שכולו מייצג את הבלט הרוסי המסורתי (אמה, נינה טימופייבה, היתה הפרימה בלרינה של הבולשוי). התבוננתי בשיעורים בעיני רב. תחושותי נעו בין שני קצוות. מצד אחד, "מדחים", "איזה יופי", "כמה כוח" ומצד אחר, "זה מוגזם", "מהיר מדי", "נוקשה מדי". תהיתי כיצד היו מגיבים הרקדנים לשיעור "אחר", איטי יותר, קשוב יותר לגוף, ללא אותה "פתיחה" (turn out) מוגזמת, עם תנועות גדולה יותר בגב ובמפרקי האגן והכתפיים וגם עם פרשנות מוסיקלית אחרת.

הבלט הקלאסי הוא תובעני וחוסר פשרות. הוא דורש נתונים גופניים מושלמים ותובע הכשרה מוקפדת האורכת שנים. הלימודים בתחום הבלט הקלאסי מותאמים אך ורק לצרכים הטכניים הנדרשים לביצוע הרפרטואר המסורתי. מדובר בשיטת אימון נוקשה, שמציבה קשיים ואינה מכינה את הרקדן לבצע קומפוזיציה הדורשת טכניקה שאינה בשיטת הבלט המסורתית. אני סבור שיש לתת את הדעת על תהליך הכשרה שמעניק לרקדן מגוון רחב ככל

בלט הרומנטי הארכאי, המונצח באין-ספור הפקות חוזרות של אותן יצירות, משתנה ומתעדכן. הוא מביא לבמה וריאציות וביצועים מרתקים ליצירות המוכרות ובה בעת מחלחל לעבודות של יוצרי מחול עכשווי. לא רק הבלט חילחל בעוצמה אל יצירותיהם של יירי קיליאן, ביל פורסיית, מאץ אק ואחרים, אלא גם התהליך ההפוך קרה. יוצרי המחול העכשווי, שמרדו בבלט, החלו להבין כי הטכניקה של הבלט היא חסרת תחליף במה שיש לה להציע לרקדן. כיום ברוב הלהקות הרפרטואריות הגדולות באירופה ובארצות הברית עומד הבלט בראש ההייררכיה המתודית / הפדגוגית בהכשרת רקדנים ובאימון הלהקה. אל הבלט מצטרפות טכניקות חדשות ומגוונות, מהמסורתיות שבהן (גרהאם) ועד לשיעורי ריליס, אימפרוביזציה וגאגא. כל אלה נרתמים כדי לסייע לרקדנים לבצע יצירות בלט, יצירות ניאוקלאסיות ויצירות עכשוויות.

בלבל יש מתודה ותיקה להכשרת רקדנים, שהוכחה את עצמה אף על פי שכיום יש כאלה שתופשים אותה כ"מיושנת", "תוקעת" או "מעכבת". לא כל אחד יכול לרקוד בלט בצורתו ה"טהורה" ותרחמתה של הטכניקה אינה מועמדת בספק. עם זאת, בחירה טוטלית בשיטת אימון הבלט בצורתה הטהורה, שאינה מושפעת ממתודות של סוגות אחרות, עשויה ליצור קיבעון תנועתי שאותו קשה לשנות. לדעתי, שחרור אמיתי, המאפשר לבצע כל סגנון מחול, יכול להגיע רק אם הרקדן מודע למאמץ, לעבודת הגוף, שכן רק אז הוא יכול לבחור מה לשחרר, כמה ומתי.

באוגוסט האחרון העלתה להקת בלט ירושלים, בבכורה, את יצירתי קלרה. זאת היתה הפעם הראשונה שאני, ככוריאוגרף של מחול עכשווי, יצרתי כוריאוגרפיה לרקדני בלט המבוצעת על הבהונות – "פוינט". עבודה זו איתגרה אותי להביא את עולם התנועה שלי ואת תפישת החלל שלי אל קבוצת רקדנים מוכשרת, שהכשרתה לא הכינה אותה למפגש הזה. אף על פי שאני מכיר את טכניקת הבלט ומשתמש בה לא פעם בעבודותי – הפער בין העבודה הטכנית והסגנון שבהם אני מורגל,

כף הרגל מתוך תשומת לב למוסיקליות של הפעולה, לא היתה הבחירה הטבעית שלה. היא ביצעה את הפלייה כפי שלמדה. הרגישות הזאת כמובן מתכתבת עם המוביליות החסרה בתנועת הגב ועם היכולת להבין שערכסק אינו פועל רק ממפרק הירך, אלא גם עשוי להאריך את השרירים שבצד האחורי של הרגל. חזרתו להכשרה הבסיסית לפלייה ולטנדו.

אני סבור שגם השימוש ב"פתיחה" יכול להיות יצירתי, בלי לוותר עליו ועל יתרונותיו הטכניים והאסתטיים. שימוש נכון ויצירתי בשני הכיוונים של שליחת הרגל – החוצה ופנימה – מגרה את השריר לעבודה אחרת ומסוגל ללמד אותו ליצר כוח בדחיפה ובניתור גם במצבים שאינם מצבי "פתיחה". כך יוכל הרקדן לצאת לפירואט או לקפיצה או לבצע קימה מהרצפה, גם כשהיחס בין כף רגלו לבין מפרק הברך והירך משתנה בהתאם לקומפוזיציה. עדיין הוא יהיה מסוגל לייצר כוח ותנופה, בלי לעשות התאמות שעלולות לגרום אי נוחות או עיכוב בתנועה.

באימונים יש לבנות תרגילים שישתמשו בכל פוטנציאל טווח התנועה של המפרקים והשרירים ולחשוף אותם למהירות ולאיכות של חדות (סטקאטו) אך גם לאיכות המנוגדת (לגאטו) ואת מה שביניהם בלי ויתור על טווח התנועה, המתיחה והאסתטיות הנדרשת שלעיתים נראה שקל יותר להגיע אליה בכוח ומהירות. אני מציע לעשות זאת בכל תרגילי הבטמן למיניהם (Battment tendu, Battement jete, Grand battement) אפשר לבצע זאת בפלייה או בלעדיו, עם שימוש בעבודת הגב או בלעדיו. כך נוצרות אין-סוף אפשרויות. התרגול צריך לתמוך במטרת השיעור וללמד את הרקדן שמצבי הגוף הבלטיים אינם מתקיימים בוואקום וכי יש אין-סוף אפשרויות להיכנס אליהם ולצאת מהם.

ראיתי שהתרגילים שהרקדנים תירגלו בשיעורים במשך שנים היו למעשה אלמנטים וקומבינציות מתוך הרפרטואר הקלאסי. גם בחלק השני של השיעור (האמצע), שהתקיים לפני החזרות, לא ראיתי הפתעות בכיוונים תנועתיים או בפרשנות לפראזות מוסיקליות. התרגילים היו קצרים מאוד, התבניות קבועות וברורות והקצב לרוב מהיה ביצירה שלי רציתי שהרקדנים ישתמשו בחלל שסביבם ככל הניתן. זה כלל ריצה, שימוש ברצפה ומעברים חדים מצד לצד. לא תמיד המעבר הסתיים באותו כיוון שבו התחיל. חזרות רבות הוקדשו לתחושת הרצפה, להליכה, לגלגול, לשינוי מהיר של כיוון ולריצה. בקצרה, לכל מה שנראה לרקדן עכשווי מובן מאליו. מובן שהתנועה היומיומית, הטבעית, היתה מוכרת לרקדנים מחיי היומיום. אבל כשינסו להכניס אותם לסטודיו ולשלב את התנועות היומיומיות האלה באופן הרמוני בכריאוגרפיה, נתקלו בקשיים רבים.

דוגמה לקושי נוסף באה לביטוי בתנועה של קימה מהרצפה. כידוע, קימה, מכל פוזיציה שהיא, דורשת התארגנות מהירה של מרכז הכובד ושליחתו לכיוון המבוקש כדי שהקימה תהיה קלילה וחסרת מאמץ. לעתים אפשר להסתייע בידיים, אבל בפעמים אחרות אי אפשר לעשות זאת. גם פה ראיתי מקובעות של מיקומי הגב, שקשורה לאסתטיקה שעליה גדלו רקדני הבלט. לכן הרקדנים היו מוגבלים. ניסו למצוא דרכים שונות לקום, מתוך התחשבות במנח כף הרגל בנעלי האצבע, השונה ממנח כף הרגל היחפה של הרקדן העכשווי. השינויים וההתאמות האלה דרשו זמן רב. חלק מהרקדנים, בעיקר אלה מהם שהתנסו בעבר במחול מודרני, תפשו את דרישותי במהירות רבה יותר מהאחרים.

העבודה על הבהונות שונה בתכלית מעבודתו של רקדן מודרני, בין אם הוא יחף ובין אם הוא נועל נעלי ריקוד "רכות". אחיזת הרצפה שונה לחלוטין. בבלט הדחיפה מהרצפה להרמה או לקפיצה היא מבסיס קטן יותר. למציאת שיווי המשקל דרושה מערכת שרירים אחרת לגמרי.

כפי שאמרתי, גם ריצה פשוטה עוררה קושי. נהוג לומר שמספיק לראות מישהו הולך בפשטות או רץ על הבמה כדי להבין איזה רקדן הוא. ריצה עם נעלי בוהן אינה עניין פשוט. היא יוצרת מנייריזם, שאותו רציתי לבטל. צריך להעז ולרוץ רגיל, "מכוער", "פשוט", לא מסוגנן. גם בנקודה זאת הייתי חייב להתעקש, להסביר שוב ושוב ולהדגים.

כל עוד התבקשו הרקדנים לעבוד בתבניות המוכרות מהרפרטואר הקלאסי, הם הפיקו מגופם תוצאות מרשימות ומעוררות התפעלות. כאילו פעל אצלם משהו אינסטינקטיבי, מוטמע וכמעט אוטומטי שנענה לאותן תבניות. זה מרשים, אבל לטעמי לא מרגש. חיפשתי את המחוות הפשוטות הרגילות, שיחדדו את הווירטואוזיות הגופנית ויהפכו אותה למשהו מרגש, בגלל הניגוד והקלילות. שאפתי לבטל את אלמנט הפגנת הכוח. דרשתי מהם להפסיק להתבונן בקהל, כאילו אומרים לצופים "תראו", אלא לשקוע בעצמם, בחוויית הריקוד ובסיפור שהם מספרים.

לאורך העבודה על היצירה השקיעו הרקדניות כוח רב במציאת שיווי המשקל, בעוד אני דווקא מעודד אותן לאבד אותו שוב ושוב, להסתכן, ליפול, להיות "עגולות", פחות זוויתיות, לחפש את נקודות המעבר בין הפוזיציות ולא לזנק מאחת לשנייה בדרך היעילה ביותר. ראיתי ששימוש בתנועת הספירלה (טוויסט) סביב עמוד השדרה וריכוך האגן או חגורת הכתפיים היו בעיניהם קשים ומוזרים. לעתים נגרם תסכול בגלל פערים אלה.

אתגר נוסף היה כשביקשתי מהרקדנים לשנות אחיזות ידיים בדואטים, כדי לייצר מהלך תנועתי

מיוחד או לשנות כיוון באמצע מהלך תנועתי. לפי הכשרתם, המהלך התנועתי היה יכול ללכת רק לכיוון אחד. רפרטואר התנועות המוכר היה כה טבוע בהם, שהייתי צריך להדגים אחיזות חדשות ואתן העברות משקל חדשות כדי ליצור את המהלכים התנועתיים שביקשתי לראות.

בו זמנית מצאתי העשרה יצירתית בכישוריהם הטכניים. לא פעם השתמשתי במהלכים מוכרים מאוד (מתוך *דון קישוט*, למשל) כבסיס מקשר ביני לביןם וכנקודת מוצא ללא מעט רגעים נהדרים, שהרקדנים יזמו מתוך היכרותם עם גופם ועם המתודה.

לחב לא ויתרתי. הם התבקשו לבצע על הבהונות את כל מה שאני הצלחתי להדגים עם גרביים. פסיעות מהירות יותר, העברות משקל ללא הכנה, נחיתות ללא פאזזה וללא פוזיציות דרמטיות ומהלכים תנועתיים עם מעט צעדי קישור.

עם הזמן נפרצו הסכרים ונפלו החומות. הלהקה למדה לבטוח בי ולנסות דברים חדשים. מרגע זה ואילך למעשה החלה היצירה להתגבש לכדי עבודה שלמה, המשלבת את הטכניקה הקלאסית הבהוקת שלהם אבל בצורה מרוכזת נטולת פוזיציות נוקשות, עשירה בצירופים תנועתיים שהם תולדה של מיזוג בין המחול העכשווי לבין יכולות גופניות שרק שנים של אימון קלאסי יכול לייצר.

מאחר שמדובר בלהקה צעירה, ללא משאבים רבים, היצירה הועלתה מספר מועט של פעמים. אין לי ספק שאם היתה ממשיכה לעלות על הבמה, מגובה בחזרות ובשיעורים נכונים, הקו החדש היה מעמיק, משתכלל ומשקף בהדרגה את יכולותיהם של הרקדנים ואת אישיותם.

התוצאה היתה טובה ומרגשת. הלהקה זכתה לביקורות טובות וחמות גם על היצירה וגם על השינוי שהתחולל בה. עם תום התהליך לא יכולתי להשתחרר מהמחשבה שאילו היה ניתן לנו לבלות כמה חודשים רצופים, החל משיעור הבוקר ועד סוף היום, ולא חזרה או שתיים בלבד בשבוע, היינו יכולים להגיע רחוק יותר.

ירום כרמי יליד ישראל, למד פסיכולוגיה וחינוך באוניברסיטת תל אביב, בעל תואר ראשון במחול. כיצור זכה בפרס השני בגוונים 1997 ובפרס הכסף בסין ב-1999. מורה במסלול להכשרת מורים בסמינר הקיבוצים ומלמד בלט קלאסי, מודרני ורפרטואר בכיתות אמן בארץ ובחו"ל. בשנת 2002 הקים את להקת המחול פרסקו, שאתה הוא מופיע בישראל ובעולם. לאחרונה יצר עבודות לפרויקט המחול הרפרטוארי של האופרה הישראלית וסוזן דלל ולבלט ירושלים. השנה התמנה למנהל אמנותי שותף בפסטיבל הרמת מסך 2012. ביולי הקרוב תועלה יצירתו *סרבוס* בבכורה עולמית.

הרצון לשלב בין מסורת והתחדשות בבלט

בדרכה של האסכולה המלכותית האקדמית לכוריאוגרפיה בפטרבורג. אבל הרפרטואר של הבלט לא תמיד מאפשר לפתח זאת ומכתיב סגנון מסוים של תנועות. אני מספרת כל זאת, כי מה שהיא ניסתה לעשות מתקשר ליום, שכבר מתחילת עבודתו בחזרות רצה לשחרר את הגוף העליון – שהתנועה תהיה פחות נוקשה ויותר זורמת.

מנייריזם

בקלרה יצר לי יורם סולו של חמש דקות. בקטע זה המוסיקה סנטימנטלית, אבל הוא ביקש שאמנע מהבעת רגשות ומימיקה מיותרים, להסיר את המנייריזם. הדרך לא היתה קלה – לא לי ולא לרקדנים אחרים בלהקה – שכן רובנו ממשיכים להופיע ברפרטואר קלאסי או ניאוקלאסי. דרישות והערות מסוג זה ליוו את כל תהליך בניית הכוריאוגרפיה ואת עבודתו עם הרקדנים ביצירה. רק לרקדנים בודדים בלהקה היתה בעבר גישה לכוריאוגרפיה המודרנית.

על חינוך רקדני בלט

בעקבות העבודה המשותפת עם יורם אני

נדיה טימופייבה

באיזו מוסיקה משתמש הכוריאוגרף. יורם המשיך לחפש את המוסיקה המתאימה בזמן שכבר עשינו חזרות על משפטי תנועה בכוריאוגרפיה. למדתי ממנו שעל תנועות לכוריאוגרפיה אפשר להלביש קטעי מוסיקה שונים, עד אשר מתגבשת גרסה סופית ליצירה חדשה. בשבילי זאת היתה גישה שונה מזאת שהכרתי בילדותי בתיאטרון בולשוי. שם הורגלתי שמוסיקה לבלט קובעת את המחזה ואת אופי הכוריאוגרפיה, ולא להפך הגישה של יורם כרמי איפשרה לי לראות את הדברים מזווית אחרת, אפשר לומר מודרנית יותר, בכל הקשור בבחירת המוסיקה ובתהליך של תחילת העבודה.

עבודה עם הגוף העליון

גיליתי אצל יורם שימוש חדש בחלקי גוף, ובמיוחד בחלקי הגוף העליונים. ברוסיה, במקביל ללימודי בבולשוי עבדתי עם מרינה סימיונובה (תלמידה של אנרייט וואגנר), שהיתה בלרינה בין 1930 ל-1950. סימיונובה ניסתה לשחרר את הגוף העליון של הרקדן מהנוקשות של השפעת הבלט הקלאסי

ב-2010 התקבלה החלטה להציע ליום כרמי ליצור ריקוד לבלט ירושלים. בשבילי, המפגש עם יורם והעבודה המשותפת על היצירה החדשה, קלרה, היו מרגשים במיוחד, מפני שהתחלתי לעבוד עמו לא רק כמנהלת אמנותית אלא גם בתור רקדנית, בפעם הראשונה אחרי כמה ניתוחים ברגל ואחרי חופשה ממושכת. בעצם, זאת היתה בשבילי חזרה לבמה.

הקשר עם יורם נוצר בקלות ותהליך היצירה היה רצוף אתגרים. הרצון של הכוריאוגרף ליצור משהו חדיש, מתוך שימוש ביכולת, בטכניקה וביצירתיות של רקדני הבלט, נתן תמיד תחושת ביטחון, שאפשר להתגבר על הקשיים שנוצרו בדרך.

ברצוני לציין כמה מרכיבים בתהליך היצירה שהיו מבחינתי התנסות חדשה:

מוסיקה

לא תיארתי לעצמי שאפשר להתחיל בחזרות עם הרקדנים על יצירה לפני שהתקבלה החלטה

מלים על נדיה

בעבורה יורם כרמי. סגנונה של הלהקה, שבעבר התמקד ביוצרים מברית המועצות לשעבר, ובריקודים מיושנים משהו, עבר שינוי והיא נראית כלהקת בלט עכשווית מסקרנת. הלהקה נוקתה מעודף דרמטיות, נוקתה ממנייריזם. הטכניקה הטובה של הרקדנים מדברת בעד עצמה והביצוע נקי. השינוי הוא גם בשפה התנועתית, שכבר איננה בלט ניאו-קלאסי שמוכר לנו זה עשרות בשנים, שנראה ממוקד בחיפוש אחר פתרונות צורניים של 'מה ניתן לעשות על הבהונות' מחוץ ללקסיקון הבלט המקובל. הפעם נוצר מפגש יותר דינמי בין המחול העכשווי שסוחף ובלוע בתוכו פוזיציות כחלק מזרימה כללית, תוך שהוא מעמיד לרקדנים משוכות טכניות של צירופי תנועות לא צפויים ויוצר רענונות של שפה" (הארץ, 29.8.2011).

רות אשל

להעביר סדנת יצירה של שבועיים עם רקדני הלהקה.

בביקורת על המופע שהעלה בלט ירושלים כתבה אורה ברפמן: "ערב זה עם קבוצת בלט ירושלים עשוי להיות ציון דרך בעל משמעות לטווח ארוך שיגרום לשחרר את קבוצת בלט ירושלים מהגדרה הצרה בה יש עוד מספר קטן של להקות שפועלות בכונה יתרה, אבל לא מצליחות לפצח את הנוסחה שתוציא אותן מאיזה גטו אמנותי לשם הם נקלעו, מכמה סיבות. העיקרית שבהן, כשל בבחירת רפרטואר, תוך התבצרות עיקשת וקריאה שגויה של העולם שחג סביבם מחד גיסא ותרומתם השולית לשיח התרבותי-מחולי של העיזן והמקום בו הם חיים מאידך גיסא" (אתר דיבוריקוד, אוגוסט 2011).

בביקורת על קלרה כתבתי: "בלט ירושלים הפתיעה לטובה עם הריקוד קלרה שיצר

המאמר של נדיה טימופייבה הוא מסמך יוצא דופן בכנותו. היא חושפת בו ללא כחל וסרק את הקושי שמתעורר בה במפגש בין הבלט שעליו גדלה בבולשוי לבין הרצון להשתנות ולהתחדש.

נדיה היא בתה של הבלרינה הרוסית הידועה נינה טימופייבה, שעלתה לישראל לפני כעשרים שנה. האם ייסדה את להקת בלט ירושלים ובית ספר לבלט. ב-2008 פרשה האם ונדיה תפסה את מקומה. המפגש בין נדיה טימופייבה, רקדנית שגדלה על ברכי הבלט הרוסי במסגרת המקצועית של הבולשוי, לבין התנאים בתחום בישראל והציפיות מלהקת בלט ישראלית, יוצר אתגרים ומעורר מחשבות על דרכה האמנותית. טימופייבה רואה בבלט הקלאסי בסיס לעבודה ומאמינה בו מבחינה אמנותית, אבל היא פתוחה לשינויים וללימוד. השנה, בסיוע מינהל התרבות, הזמינה את יורם כרמי, כוריאוגרף מודרני ישראלי, ליצור ללהקה. גם הכוריאוגרף יאקופו גודי הזמן

משוכנעת שכדי להצליח בבלט הניאו-קלאסי או במחול המודרני חייבים להשקיע בשיעורי בלט קלאסי, כדי לבצע ברמה מקצועית טובה את הרפרטואר הקלאסי. בה בעת יש ללמד את תלמידי בית הספר מחול מודרני כבר בגיל 10-12, עם מורים מוכשרים ובעלי בסיס טוב בקלאסיקה, אך בעלי מבט אל החדשנות ואל העתיד.

מפגש עם הכוריאוגרף יאקופו גודני

את המפגש השני, סדנת כוריאוגרפים צעירים עם גודני, הייתי מתארת כמהפכני. גודני הוא תלמיד של מוריס בז'אר ובעבר היה רקדן סולן בלהקת ויליאם פורסיית. ככוריאוגרף יצר שפת ריקוד משלו. אני הצטרפתי אל השיעורים וסדנת היצירה שהעביר לרקדני הלהקה במשך שבועיים. למרות הניסיון הרב שלי גיליתי שאינני מסוגלת לבצע את מה שביקש. זה היה הלם גם בשבילי וגם לרקדנים אחרים. הגישה של גודני לכוריאוגרפיה ולשפת הגוף בריקוד מסקרנת ומעניקה מבט שונה על כל המחול בן זמננו. גודני מתבסס על אוצר המורשת של הבלט הקלאסי, אבל הופך אותו למשהו חדש ועכשווי כשהוא יוצר דימויים חדשים ומדגיש את הזרימה שיוצרת איכות התנועה החדשה. הוא גם אמר לי שאני חייבת ליצור קול חדש של כוריאוגרפיה ללהקה הצעירה – למצוא את הקול שלי, ובשום פנים ואופן לא להסתפק בקלאסיקה או בניאו-קלאסיקה מוכרת. ברור לי שהגישה שלו לא יכולה להתאים לכל להקה או לכל כוריאוגרף, כי היא קיצונית למדי.

אני אסירת תודה לגודני, שניתח אתי את הכוריאוגרפיה שלי במרוץ החיים על פי טוקטה

ופוגה של באך. בעקבות זאת הכנסתי בריקוד שינויים רבים ויצרתי לפי שני עיבודים ליצירה המוסיקלית: האחד הוא הביצוע הקלאסי המוכר והשני הוא עיבוד הג'ז של הפסנתרן ז'אק לוסיה. היצירה באמת נראית אחרת אחרי כל השינויים שעשיתי בעקבות ניתוח לא פשוט עם גודני.

בשבילי, 2011 היתה שנה חשובה וגורלית. ברור לי שדרוש זמן עד שהניסיון העשיר שרכשתי יבשיל ויתגבש למשהו חדש בעבודתי האישית כרקדנית, וגם בעבודתי עם הלהקה ובהוראה בבית הספר לבלט. אני מקווה שבמשך הזמן, כל מה שעברתי בשנה זו ומעסיק את מחשבותי, יביא לתוצאות. התהליך אינו פשוט, אבל הוא מרתק ומעניין.

נדיה טימופייבה, ילידת 1972, נולדה במוסקבה לשני אמנים דגולים. בוגרת האקדמיה לכוריאוגרפיה במוסקבה. בגיל 18 התחילה בקריירה של סולנית בתיאטרון "קרמלין" בבירה הרוסית. בשנת 1991 עלתה לישראל עם אמה, נינה טימופייבה, פרימה בלרינה לשעבר בבולשוי. באותה שנה היתה אסיסטנטית של אמה, שלימדה באקדמיה למוסיקה ולמחול על שם רובין בירושלים. ב-1992 זכתה במקום הראשון בתחרות על שם מיה ארבטובה בישראל. במשך השנים הופיעה בלהקות שונות, ובהן בלט ירושלים ובלט פאנוב. החל ב-2007 היא המנהלת האמנותית של להקת בלט ירושלים ובית הספר לבלט ירושלים. רקדנית, כוריאוגרפית, מורה בכירה. בשנת 2011 השתתפה בבלט קלרה שיצר בעבורה הכוריאוגרף יורם כרמי וגילמה את דמותה של קלרה-ויק-שומן.

המושג תיאטרון מחול הוגדר באופנים שונים על ידי אנשים שונים. ההגדרות המגוונות של המושג מאפשרות להרחיב את השיח סביב סוגה זו, שנולדה מתוך המפגש בין שתי אמנויות הבמה – תיאטרון ומחול – וגם לשייך אליה יוצרים כאלה ואחרים ולבחון את יצירתם לאורה. ככל שעובר הזמן גובר הקושי לדייק בהגדרות, מכיוון שההבחנה בין תחומי אמנות שונים (ולא רק בין תיאטרון למחול) הולכת ומיטשטשת. אחת הדרכים שבאמצעותן אני מציעה לתלמידי להגדיר את מופע שהם רואים שייך לסוגת תיאטרון המחול, היא הצגת השאלה "מהי ההכשרה של האנשים שלקחו חלק במופע, באילו בתי ספר למדו ובאיזה תחום רכשו מיומנות?" בתי הספר שמהם באים תלמידי האמנויות מוגדרים לרוב לפי סיווגים מסורתיים: "אקדמיה למחול", "בית ספר למשחק", "אקדמיה למוסיקה" וכו' (אף על פי שבחלק מבת-הספר או החוגים החדשים לאמנויות קיים כבר טשטוש בין התחומים והדבר בא ליד ביטוי בעצם הגדרתם). אולם, בבתי הספר המוגדרים לפי הסיווג המסורתי התלמיד משפר את מקצועיותו בדיסציפלינה אמנותית אחת מוגדרת. על כן, יש לשער שהכשרה זאת משפיעה גם על המשך דרכו כאמן. במקרים רבים שבהם ניתקל ביצירה המוגדרת תיאטרון מחול, ניווכח לדעת שיוצרה, או יוצריה, רכשו את השכלתם בשני התחומים האלו.

כמובן, קיימים מקרים שבהם אפשר להגדיר יצירת תיאטרון מחול שהיא פרי רוחו של אדם שרכש השכלה רק בתחום אחד, ולתחום השני התוודע לא במסגרת הלימודים אלא מתוך עניין אישי. עם זאת, כשבוחנים את סצינת תיאטרון המחול כיום בישראל, מפתיע לגלות עד כמה ההגדרה הזאת תקפה. לדוגמה, יוצרת תיאטרון המחול רונית זיו למדה מחול בבית הספר למחול בסמינר הקיבוצים ומשחק בבית הספר למשחק בית-צבי; דוגמה אחרת היא שיתוף הפעולה בין היוצרים עבל פינטו ואבשלום פולק, שבאים משתי דיסציפלינות אלו ונספות. פינטו למדה מחול בצעירותה ואמנות פלסטית בבצלאל ואילו פולק למד תיאטרון; שיתוף פעולה אחר יש בין רננה רז, שלמדה מחול בבית הספר לאמנויות תלמה ילין, למחזאי ולשחקן עופר עמרם; כן יש שיתוף פעולה בין יסמין גודה, שלמדה מחול ואמנות רב-תחומית בניו יורק, לאיש התיאטרון איציק ג'ולי.

תפישה זו עזרה לי להגדיר את דניה ליון כחלוצת תיאטרון המחול בארץ ישראל, לאחר שבחנתי את דרכה כתלמידה וכמורה. דרכה המקצועית של ליון עוברת דרך תחנות בולטות בהיסטוריה של המחול והתיאטרון בארץ ישראל ובברלין בשנות ה-20 של המאה ה-20. ליון, שלמדה מחול ותיאטרון בשני מרכזים אלה, היתה בין היוצרים הראשונים ששילבו בצורה מלאה את אמנות התיאטרון ואמנות המחול בשיטות הלימוד שלה ולאחר מכן בהופעותיה. לכן אפשר לראות



Danya Levin and The Movement and Talk Company, Curtsy of Ruth Eshel's Dance Archive

להקת תנועה ודיבור של דניא לוין, באדיבות ארכיון רות אשל

תיאטרון ומחול בדרכי ההוראה והיצירה של חלוצת תיאטרון המחול בארץ – דניא לוין

של התא"י בהנהלת מנחם גנסי⁴. שתי מסגרות אלו סייעו ללוין להתכונן ללימודי המשך בברלין ב־1927.

לבית הספר של אורנשטיין – שהיה בית הספר הראשון למחול בארץ – הגיעה לוין ב־1923. היא למדה שם מחול בקבוצה שפעלה באופן מקצועי⁵. בבית ספר זה נחשפה לוין לראשונה לשיטות המחול שפיתחה אורנשטיין, שהיו מבוססות בין השאר על שיטות הריתמיקה של אמיל ז'אק דלקרוז (Emil Jaques-Dalcroze) ועל תרגילי ההתעמלות של בס מנסנדייק (Bess Mensendieck). אורנשטיין למדה שיטות אלו ואחרות באקדמיה למחול של גרטרוד בודנווייזר (Gertrud Bodenwieser) באוסטריה. היא

יונת רוטמן

דניא כנן (שם נעוריה של לוין) נולדה בטורקמניסטאן בשנת 1903, לאחר שהוריה היגרו לשם מאוקראינה. היא עלתה לארץ ישראל ב־1922, כשהיתה בת 19, והגיעה תחילה לירושלים, שם נישאה כעבור חצי שנה לנחום לוין. עוד בילדותה בטורקמניסטאן נמשכה לוין לשתי אמנויות הבמה – מחול ותיאטרון – אולם עד לבואה לארץ ישראל מעולם לא למדה בצורה מקצועית את שני התחומים הללו. בארץ נפתחה לפניה לראשונה ההזדמנות להתמקצע במחול ובתיאטרון, בשתי מסגרות שהחלו להתמסד אז בתל אביב: בית הספר למחול שייסדה מרגלית אורנשטיין והסטודיו למשחק

בה מבשרת של התפתחות הז'אנר שאנו מכנים היום "תיאטרון מחול". לוין עצמה לא השתמשה במונח תיאטרון מחול כדי להגדיר את סגנונה. במונח זה השתמשו בתקופה יותר מאוחרת. היא שייכה את יצירותיה לסוגה של "ריקוד דיבור" או לחלופין "תנועה דיבור"³.

מתוך נאמנות לתפישה שהצגתי לעיל, מאמר זה מתמקד בעיקר בבתי הספר למחול ולמשחק שבהם למדה לוין בארץ ישראל וברלין ובשיטות ההוראה שפיתחה בהשפעת השיטות שלמדה. המאמר כמעט ואינו עוסק ביצירותיה, אבל אפשר לצייר ממונח תמונה של הסגנון שפיתחה כמורה וכיצרת תיאטרון מחול בשנות ה־30 וה־40 בארץ ישראל.

היתה הראשונה שהביאה לארץ ישראל את השיטות שהיו הבסיס להתפתחות מחול ההבעה במרכז אירופה. בדומה לשאר המורים והיוצרים במרכז אירופה, היא המשיכה לפתח את השיטות הללו בארץ ישראל ויצרה כאן סגנון הוראה ייחודי משלה, שהתבסס על הידע שרכשה באירופה.⁶ למעשה, לימודיה של ליון אצל אורנשטיין חשפו אותה לראשונה לשיטות ההוראה ולסגנון מחול ההבעה, שהיה עתיד להשפיע על דרכי ההוראה שנקטה בעתיד וגם על יצירותיה. חשוב לציין שאורנשטיין הבחינה בכשרונה של ליון והיא זו שעודדה אותה לנסוע לגרמניה ב-1927, כדי להתמקצע בתחום המחול.

ללימודי משחק בסטודיו של התא"י⁷ בהנהלת גנסין הגיעה ליון ב-1926 בעקבות בעלה נחום, שהחליט במפתיע ללמוד משחק. תחילה ביקש נחום להתקבל לתיאטרון "האוהל". משהדבר לא עלה בידיו פנה לסטודיו של התא"י. אשתו הלכה אתו להיבחן ולמרות שליטתה הדלה בעברית עברה את המבחנים.

הזוג ליון התקבל ללימודים בסטודיו בתקופה שבה התרחש פילוג בתא"י. בעקבות הפילוג התקבל הקו האמנותי שהוביל גנסין. גנסין, שהיה מייסדי הבימה, ראה בתא"י עתודה להכנת שחקנים לקראת בואה של הבימה לארץ ישראל. הוא ביקש להציג בתא"י את רפרטואר הבימה, שישוחק על פי שיטת סטניסלבסקי. הרפרטואר שהוא ביקש להציג שיקף את הדעה שחלק עם מייסדי הבימה, שלפיה התרבות העברית בארץ ישראל צריכה לצמוח מתוך התרבות היהודית המזרח אירופית. עמדתו היתה מנוגדת לקו האמנותי שהובילו השחקנים המייסדים של התא"י בראשותה של מרים ברנשטיין-כהן. קבוצה זו רצתה לייסד תיאטרון עברי שיפעל על פי מודל הנאורות ההומניסטית האוניברסלית. חבריה ביקשו להעמיד רפרטואר אוניברסלי, שאינו מזוהה בהכרח עם המחזאות היהודית. הם גיבשו עמדה זו עוד בתקופת שהותם בברלין, שהיתה זירה בינלאומית להתפתחות התיאטרון העולמי בכלל והזרם האקספרסיוניסטי בפרט. עמדתו של גנסין, היחיד מבין השחקנים שהיה חבר בוועד המנהל, התקבלה על ידי הוועד. בעקבות החלטה זו עזבו ב-1926 השחקנים השייכים לקבוצת מייסדי התא"י.⁸ גנסין, בגיבוי ועד התא"י, הקים קבוצה חדשה שאליה הצטרף הזוג ליון. ב-1928, אז הגיעו חברי הבימה לביקורם הראשון בארץ ישראל, התאחד התא"י עם הבימה. חלק משחקי התא"י התקבלו

לשורות הבימה, שלרשותו הועמד גם השטח שיועד לבניית ביתו של התא"י. באותו שטח נבנה אולם התיאטרון של הבימה.

ליון העידה, כי בסטודיו של התא"י הונהג לימודים אינטנסיביים מאוד, מבוקר עד ערב. חניכי הסטודיו תירגלו את שיטת סטניסלבסקי המכוונת למשחק ריאליסטי. בשיטה זו מפתח השחקן כלים, אשר מסייעים לו להיכנס לדמות שהוא מגלם. השיטה מיועדת להקנות לשחקן הבנה מקיפה של הנסיבות שבהן פועלת הדמות. השחקן מדמיין נסיבות אלה, מעמיד את עצמו במקום הדמות ומנסה לשחזר כיצד היה פועל אם היה בעליה. הוא משתמש במה שמכונה בשיטה "זיכרון חושיים", כדי להגיע להזדהות מלאה ומשכנעת עם הדמות. שיטת סטניסלבסקי דיברה אל לבה של ליון. יותר מכל נחרתו בזיכרונה החזות שבהן השתתפה לקראת העלאת ההצגה *הדיבוק* וההכנות לגילום דמותה של לאה: "מאותו היום חדלתי להתקיים כדניה. נחום עזר לי ללמוד את הטקסט בעל-פה. חייתי את לאה במרתף. ברחוב התהלכתי כלאה, בלי לראות איש, בעיניים פקוחות הרואות רק את חנן (בתפקיד זה שיחקו שמואל רודנסקי ונחום ליון), וחשתי הרגשות של לאה האוהבת" (ליון, 1998: 56).

כעבור שנה של לימודים בסטודיו של תא"י החליטו בני הזוג ליון לעזוב אותו. לטענת ליון, בלחץ ועד התא"י נאלץ גנסין לבחור את השחקנים שיתקבלו לבימה מוקדם מהצפוי. דניה ונחום ליון היו בין אלה שהתקבלו, אבל החליטו לעזוב. הם החליטו לעשות זאת בגלל האווירה העכורה בסטודיו ומכיוון שלא ניתנה להם האפשרות ללמוד שנה נוספת, כפי שהובטח להם תחילה (ליון: 51-52).

ב-1927 נסעו נחום ודניה ליון ללימודים בברלין. נחום למד באוניברסיטה חינוך ופילוסופיה ודניה למדה מחול ותיאטרון. טרם הנסיעה התייעצה עם אורנשטיין, שהמליצה לה על בתי ספר למחול בגרמניה שבהם תוכל ללמוד. ליון סיירה בבתי ספר רבים בברלין ולבסוף בחרה בבית הספר של יוטה קלמפ (Jutta Klampft). תיאטרון החליטה ללמוד אצל הבמאי היהודי הנודע ליאופולד יסנר (Leopold Jessner). ליון לא ציינה אם שחקני התא"י המליצו לה ללמוד אצלו, אף על פי שמייסדי התא"י (וביניהם חברתה מרים ברנשטיין-כהן) הכירו את היטב יסנר והיו בקשר אתו בעת שהותם בברלין.⁹

קלמפ התפרסמה בגרמניה כיוצרת בעלת

תפישה מופשטת של מחול אקספרסיוניסטי, שנמנעה משימוש נרחב במחוות של פנטומימה. הריקודים שיצרה עסקו במאבקי הנפש, וחלקם היו בעלי אופי קודר, אבל הם כמעט ולא נשענו על נרטיב מוגדר. קלמפ נעזרה במרכיבים מופשטים, כמו מקצבים מוסיקליים ותפאורה המבליטה אלמנטים גיאומטריים, כדי לבטא מאבקים רגשיים פנימיים. קלמפ התייחסה מאמה וכל חייה התמודדה עם היתמות. היא נעזרה במחול כדי להתמודד עם אירוע טראומטי זה והיתה בין הראשונים שראו במחול אמנות תרפויטית (Toepfer, 1998: 253-259).

את בית ספרה ייסדה קלמפ ב-1920. ב-1925 נישאה לגוסטב פישר-קלמפ (Gustav Fischer-Klampt), שהיה תלמידו של רודולף פון לאבאן (Rudolf Von Laban). מהשנה שבה התחתנו היה פישר-קלמפ המנהל האדמיניסטרטיבי של בית הספר. בית ספרה של קלמפ היה אחד המוסדות החשובים שהתמקדו במחול ההבעה. תלמידי בית הספר נחשפו לשיטות הוראה רבות¹⁰, ובראשן לשיטת האלתור של מרי ויגמן (Mary Wigman). "שיטת" ויגמן כמעט ואינה ניתנת ללימוד מחוץ לשיעוריה-שלה, משום שהיא מבוססת בראש ובראשונה על הכריזמה של המורה. עם זאת, אפשר לאפיין אותה כשיטה שבה נותן המורה הוראות לרקדנים בשפה מטפורית קצרה ופשוטה. ההוראות לא נועדו להסביר אילו תנועות עליהם לעשות, אלא אילו רגשות ותחושות עליהם לבטא בתנועה. לצורך כך השתמשה ויגמן במלים בודדות ולא במשפטים ארוכים (Toepfer: 115-116). קלמפ, בדומה לוויגמן, לא ראתה בשיפור היכולת הטכנית מטרה, אלא אמצעי שיש לפתח כדי להגביר את יכולת הביטוי האישי. בניגוד לוויגמן, קלמפ לימדה בחלק מהשיעור תרגילים שהדגימה לתלמידים. קלמפ השתמשה בתרגילים אלה פחות כדי לפתח את היכולת הטכנית, ויותר כדי לשפר את היכולת להתנועע ולרקוד. ליון אהבה במיוחד את שיעוריה של קלמפ. "אין צורך להרים רגליים כתצוגת כושר, ולעיתים די בכמה סנטימטרים של חוזק, חופש הביטוי ביצירת הריקוד הוא שמשך את לבי בשיעוריה של יוטה", כתבה (ליון: 56).

יסנר, שאצלו למדה ליון משחק, היה אחד הבמאים החשובים בגרמניה באותה תקופה. הוא היה גם המנהל האמנותי של התיאטרון הממלכתי בברלין, שנחשב באותה תקופה לתיאטרון הלאומי המרכזי בגרמניה.

בתקופה שבה היה מנהל התיאטרון שיכלל יסנר את סגנונו כבמאי. הוא נמנה על הבמאים החשובים המזוהים עם הזרם האקספרסיוניסטי. עיקר הרפרטואר שלו היה מחזות קלאסיים. המאפיין המרכזי של עבודות הבימוי שלו היה הפשטה קיצונית של יצירות והפיכתן לעל-זמניות. ההפשטה באה לביטוי בשני תחומים: א. עיצוב במה ארכיטקטונית מופשטת, שהאלמנט המרכזי בה היה גרם מדרגות (המדרגות הפכו עם הזמן לאלמנט עיצובי המזוהה עם יסנר); ב. פיתוח סגנון משחק מופשט ורחוק מהריאליזם. לפי שיטתו, כל שחקן גילם תכונה אחת ויחידה בקיצוניות רבה והמחיש אותה באופן פיסיו, ללא יצירה של עומק פסיכולוגי ותת-טקסט האופייניים למשחק הריאליסטי. באופן זה הפך השחקן לדימוי פיסיו של התכונה שיוחק, שהפכה במופע למהות סימבולית ממשית (Kuhns, 1997: 30).

ליון למדה בחוג הדרמה של יסנר שלוש פעמים בשבוע, בשעות הערב. את תוכנית הלימודים בסטודיו של יסנר היא מתארת כך: "תרגילים בנושאי חוש הזמן והמקום, התמצאות, הקשר לפרטנר, נשימה, חיתוך דיבור, תנועה (כאן הייתי משוחררת), הבעת פנים וגוף ועבודה על קטעי מחזות" (ליון: 65). ליון הדגישה, שתלמידיו של יסנר לא עבדו על תפקיד שלם, אלא על פיתוח נפרד של כל אחת מהתכונות של הדמות. היא טענה ששיטת המשחק המופשט של יסנר השפיעה על התפתחותה המקצועית. עם זאת ציינה, שלא מצאה הבדל גדול בין השיטה של יסנר לזו של סטניסלבסקי. את שיטת סטניסלבסקי, שלמדה אצל גנסיין, היא תפשה כשיטה המרכזית והחשובה בתחום התיאטרון (ליון: 65).

ב-1931, לאחר שסיימה ליון את לימודיה בבית הספר של קלמפ ובסטודיו של יסנר, חזרה לארץ ישראל. במבחן הסיום בבית הספר של קלמפ ביקשה ליון מקלמפ להעלות הצגה, שתביא לידי ביטוי את האלמנטים הדרושים למבחן – ריקוד קבוצתי, משחק וקטע סולו. בהצגה שיצרה באו לידי ביטוי מגוון הטכניקות ושיטות ההוראה בתחום הריקוד ובתחום המשחק שלמדה ליון בגרמניה. ההצגה היתה מעין כוריאוגרפיה של הפואמה *מול הישימון* מאת אברהם שלונסקי. השתתפו בה נערים יהודים שאתם עבדה ליון בברלין¹². לדברי ליון, ההצגה היתה שילוב של "תנועה חופשית, ריקוד, זמרה, דיבור, סולו וריקודי חסידים". את ההצגה ליווה תזמור של

כלי הקשה ומוסיקה מאת דניאל סמבורסקי (ליון: 63-64). אף על פי שההצגה הוצגה בעברית, עברה ליון את המבחן בהצלחה רבה. הצגה זו הגדירה את סגנון ההוראה והריקוד שאיפין את ליון בארץ ישראל, שכונה בפיה "ריקוד דיבור" (ליון: 65).

ליון חזרה לארץ ישראל ב-1931 עם בנה הפעוט אביתר (שנולד עוד בברלין) וכאן היתה שלוש שנים ללא בעלה, שלמד באותה עת בברלין. כאשר הגיעה ליון לתל אביב פגשה את גנסיין, שהזמין אותה להצטרף להבימה. ליון סירבה בתוקף. היא טענה כי הדמיון החיצוני בינה לבין חנה רובינא¹³ ימנע ממנה לקבל תפקידים בולטים בתיאטרון (ליון: 68). מופתע מתשובתה שאל גנסיין מה תעשה בארץ ישראל לאחר לימודיה בברלין. בתשובתה, המובאת כאן במלואה, הגדירה ליון את שני המרכיבים החשובים שאיפיינו את דרכה האמנותית בשנות ה-30 וה-40: א. סגנון ריקוד המשלב בין תיאטרון למחול; ב. "המודל האינדיבידואלי"¹⁴ שבו היא עומדת לפעול, המאפיין את התפתחות המחול האמנותי בישראל (ליון: 68). "אציג הופעות יחיד בקריאה, במשחק של מונולוגים, בריקוד, ואם יהיה צורך – בקצת שירה. וכך אמלא ערב. חוץ מזה אני גם מביימת, התחלתי עוד בברלין בהצלחה רבה. ויש לי גם 'להקת תנועה ודיבור', כפי שאני קוראת לצורה החדשה שיצרתי. אני יודעת שבארץ מתקיימות הופעות יחיד, אבל חלקיות בלבד, רק קריאה או שירה או ריקוד, ואילו אני יכולה לתת את כולם יחד. וכך אופיע בכל מקום שאזמין, בערב שלם או בחלק ממנו".

נאמנה לחזונה פתחה ליון בדירתה, ברחוב אלנבי בתל אביב, בית ספר למחול בשם "סטודיה ריקוד – תנועה – דיבור". זה היה בית הספר השני למחול מודרני שפעל בתחילת שנות ה-30, למעט זה של אורנשטיין. בבית ספר זה היא עבדה על עבודות הסולו שלה והקימה להקה מקרב התלמידות, שהופיעו אתה בחלק מהריקודים.

בבית הספר לימדה ליון תחילה בשיטות ההוראה של קלמפ ולאבאן והשתמשה בטכניקה ובתרגילים הלקוחים משיטות אלו. עד מהרה נמשכה לשיטת האלתור האופיינית לקלמפ, ובעיקר לוונינגן (שהיתה נערצת עליה כרקדנית). "בהוראה העדפתי את החופש ביצירה, חופש ביטוי אישי בתחושת פרטנר ובתנועה קולקטיבית של קבוצת רקדניות, תגובות ספונטניות וחופשיות

למוסיקה ולדפיקות תוף וגונג. שיטה זו, שנתנה גם טכניקה ופיתחה גוף חופשי, הובילה ליצירה עצמית במהירות מפתיעה" (ליון: 72).

כחלק משיטת ההוראה שלה דרשה ליון מהתלמידות ליצור ריקודים שאותם העלו ב"ערבים אמנותיים סגורים", אשר היו מיועדים לעיתונאים, לשחקנים ולהורי התלמידים. על אחד הערבים האלו כתב עמנואל הרוסי *בהארץ*¹⁵: "...הגוף חי, הפנים, העיניים – הכל, הכל מביע ומדבר בצורה כה אמיתית ויחד עם זה אמנותית. ומעינין לראות, שכל הבנות האלה לא למדו ולא שינו את הריקודים מפי מורתן, אלא חיברו 'והמציאו' את הדברים מלבן. כל אחת לפי טעמה ואופיה המיוחד לה. אחר כך רקדו בקבוצה, ושוב בא הריתמוס הכללי והטוב, שאיננו גוזל מן הפרט את כשרונותיו וצבעיו, אלא מכניס את כל אלה אל תוך הנעימה הכללית כחלק חשוב ובלתי נפרד..."

ב-1941 נאלצה ליון לעבור לירושלים, לאחר שבעלה קיבל עבודה שם. את בית הספר בתל אביב סגרה. ליון הצטערה על כך מאוד, משום שבאותה תקופה כבר היתה פופולרית וזכתה להערכה כיוצרת וכמורה. בבית ספרה בתל אביב למדו כ-60 תלמידות ומעבר להכרה החינוכית היא גם זכתה לרווחה כלכלית.

בירושלים פתחה ליון בית ספר סמוך לביתה. בית הספר פעל מ-1941 עד 1947. באותה שנה נסעה ליון, מטעם הסוכנות, להופיע במחנות הפליטים והעקורים באירופה. המסע ארך כשנה והותיר בה רושם עז. היא כתבה עליו בפירוט בספרה. ב-1951 נסעה ליון בעקבות בעלה לשליחות בברזיל. שם המשיכה לעסוק במחול, אבל התמקדה בעיקר בלימוד ריקודי עם בקרב הקהילה היהודית. היא גם המשיכה לביים הצגות באירועים שונים לקהילה.

כשחזרה לישראל, ב-1955, ירדה קרנו של זרם מחול ההבעה בארץ והיתה פחות פתיחות לקבל את סגנון המחול של ליון. ייתכן שמסיבה זו היא עסקה בתיאטרון בלבד. היא ייסדה בירושלים את התיאטרון לילדים ולנוער "אורים". בתיאטרון זה העלתה עשרות הצגות שהפיקה כמעט לבדה. התיאטרון פעל עד 1968. שנתיים לפני סגירתו של תיאטרון "אורים" הקימה ליון עם שחקני התיאטרון את "במה זעירה". במסגרת זו העלתה הצגות למבוגרים, עד לסגירתה בשנת 1971.

מהביורגפיה ומסגנון המחול של ליון אפשר להסיק כי למעשה, היא היתה מחלוצי הז'אנר המכונה תיאטרון מחול. הדיון במאמר הנוכחי, העוסק בבתי הספר שבהם לימדה ובשיטת ההוראה שפיתחה, מעלה שלוש נקודות מרכזיות.

א. אף על פי שלמדה מחול ותיאטרון לפי השיטות של סטניסלבסקי, קלמפ ויסנר, היא אימצה את שיטת ההוראה שאופיינית לקלמפ אך בעיקר לווינגמן. שיטה זו, המבוססת בעיקר על תרגילי אלתור ועל הכריזמה של המורה המוביל, מפתחת את יכולת הביטוי והיצירה באמצעות מחול. נראה כי ליון בחרה בשיטה זו מפני שהיא נתנה ביטוי הן לצד ה"תיאטרלי" הן לצד ה"ריקודי" של התלמיד ושילבה את שתי אמוניות הבמה שמשכו את לבה ב. ההיכרות האינטימית של ליון עם שתי אמוניות הבמה והמשיכה שלה לשתייהן הובילו אותה לשלב את שתייהן בשיעוריה וביצירתה בצורה מלאה. היא היתה בין היוצרים הבוודיים שאי אפשר היה להגדירם שחקנים, רקדנים, כוריאוגרפים או במאים בלבד.

ג. אף על פי ששילבה את התיאטרון והמחול בהוראתה וביצירתה, האופן שבו בחרה לפעול ולהתמסד אופייני לצורת ההתמסדות של המחול האמנותי בארץ. המודל האינדיווידואלי שבו בחרה לפעול – הקמת בית ספר פרטי שהיה הבסיס לפעילותה האמנותית, הגדיר אותה באותה תקופה כיוצרת במחול והפך אותה לדמות שבה עוסקים כיום בעיקר חוקרים בדיסציפלינה זו¹⁶.

ביבליוגרפיה

אלדור, גבי. ואיך רוקד הגמל. תל אביב: רסלינג, 2011.

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

_____. "מהו תיאטרון התנועה? הגדרת המושג תיאטרון תנועה". מחול עכשיו 5 (2001): 27-30.

_____. "תיאטרון תנועה בישראל 1976-1991". חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל אביב, 2001.

ליון, דניה. השובל הארוך ירושלים: ראובן, 1998. זר-ציון, שלי. "התיאטרון הארצישראלי (התא"י) תנועה בין פריפריות תרבותיות". זמנים 99 (2007): 25-16.

_____. "שיילוק עולה לארץ-ישראל 'הסוחר

מונציה' לשקספיר בבימוי של ליאופולד יסנר בשנת 1936". קתדרה 110 (תשס"ד: 73-100).

Kuhns F, David. *German Expressionist Theatre the Actor and the Stage*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1997.

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

הערות

¹ על ריבוי ההגדרות ועל הקושי להשתמש בהן ולנסח אותן ראו עבודת הדוקטורט של אשל (אשל, 2001, עמ' 1-20) וגם מאמרה של אשל (אשל, 2001, עמ' 26-33).

² בתי-הספר או החוגים החדשים משתמשים לרוב בהגדרה (רב-תחומי) כמו למשל החוג הרב-תחומי השייך לפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב.

³ ראו לדוגמה הגדרותיה של ליון על הז'אנר שבו יצרה (ליון, 1998: 64, 65, 68).

⁴ מנחם גנסי, 1882-1951, היה שחקן ובמאי, מהאבות המייסדים של התיאטרון בארץ ישראל. הוא נולד בסטארודוב שבאימפריה הרוסית, עלה לארץ ישראל ב-1903 והחל לעבוד במושבות. הוא למד משחק ותיאטרון והיה חבר בקבוצת התיאטרון העברי הראשונה, "חובבי הבמה העברית". ב-1912 עזב את ארץ ישראל ונסע לפולין. ב-1917 חבר לנחום צמח ולחנה רובינא בהקמת תיאטרון הבימה במוסקבה. ב-1923 עזב את הבימה וחבר לקבוצת שחקני תיאטרון מארץ ישראל שהקימה את התא"י בברלין.

קבוצה זו, שהונהגה על ידי אשת התיאטרון העברי מרים ברנשטיין-כהן, ביקשה להקים באמצעות התא"י גוף אמנותי חדש, שיעלה הצגות בארץ ישראל באופן מקצועי. כדי לממש חזון זה נסעו מייסדי הקבוצה לברלין, שם למדו תיאטרון ויצרו במשך יותר משנה, וחזרו לארץ ישראל ב-1925. בברלין נוספו לחברי קבוצה זו שחקנים חדשים. עם חזרתם לגנסי הפך הלה למנהל התא"י. אולם ימיו של התא"י לא ארכו. עם מינויו של גנסי למנהל התיאטרון התגלעו ויכוחים בינו לבין המייסדת ברנשטיין-כהן וב-1926 התפרק התא"י. חלק מחבריו, ובהם גנסי, חברו ב-1928 לחברי הבימה כאשר הללו באו לביקור ראשון בארץ ישראל.

⁵ במסגרת קבוצה זו הופיעה ליון ב"אופרה הארצישראלית" באופרה ריגולטו.

⁶ על שיטות ההוראה המגוונות שפיתחה מרגלית אורנשטיין ראו, לדוגמה, בספר של אלדור (אלדור, 2011: 36, 66).

⁷ על התא"י ראו הערה 4.

⁸ על התא"י והסיבות לפילוג שחל בו ראו מאמרה של שלי זר-ציון (זר-ציון, 2007: 16-25).

⁹ על הקשר של שחקני התיאטרון עם יסנר ראו (זר-ציון, 2007: 22) וגם (זר-ציון, תשס"ד: 77).

¹⁰ לדוגמה: שיטות ההוראה של לאבאן ושיעורים בכלי הקשה.

¹¹ עוד על סגנון המשחק של יסנר ומאפייניו כבמאי, ראו בדיון שעורך היסטוריון התיאטרון דוד קונס (Kuhns: 195-217).

¹² את הנערים שאתם עבדה ליון היא פגשה בבית העם בברלין, שהוקם על ידי בעלה נחום (ליון: 63).

¹³ ליון סיפרה שלראשונה החלו להתבלבל ביניהן כאשר הגיעה לברלין, שם כבר הכירו האנשים את רובינא. טעות זו חזרה על עצמה פעמים רבות גם בארץ. כשנפגשה פעם באקראי עם רובינא בתל אביב הן הסתכלו זו בזו, אך לא מצאו כל דמיון (ליון: 56). עם זאת, מהשוואה של תמונותיהן בנפרד על הבמה, ניכר שקיים דמיון ביניהן.

¹⁴ המונח "מודל אינדיווידואלי" לקוח מעבודת הדוקטורט שלי, שנמצאת בשלבי כתיבה. מונח זה בא לתאר את הצורה האינדיווידואלית שאיפיינה את התמסדות המחול בארץ. את המחול בארץ ישראל מיסדו נשים, שכל אחת מהן הקימה בנפרד בית ספר שהיה בסיס לפעילות חינוכית ואמנותית במחול. צורת התמסדות זו שונה מ"המודל הקולקטיבי", שאיפיינה את התמסדות התיאטרון בארץ. את גופי התיאטרון השונים הקימו כמה אנשים יחד וחלקם (כדוגמת הבימה ו"האוהל") פעלו כקולקטיב.

¹⁵ ראו ספרה של ליון (99-100).

¹⁶ ראו לדוגמה ספרה של אשל על התפתחות המחול בארץ (אשל, 1991) ועבודת הדוקטורט שלי.

יונת רוטמן בוגרת האולפנה למחול מטה אשר, סיימה בהצטיינות תואר שני בתיאטרון באוניברסיטת תל אביב, שם היא כותבת עבודת דוקטורט העוסקת בראשית המחול האמנותי בישראל. רוטמן מרכזת את מגמת המחול בבית הספר עמק-טבור ומשמשת רכזת הדרכה בתחום המחול במינהל לחינוך התיישבותי.

הרגע שבו כל החלקים נהפכים ליצירה (מוקדש לידידי גיורא מנור)



Holy Jungle by Martha Graham

הולי גינל מאת מרתה גרהאם

שבת־שבע דה רוטשילד, שהצילה את גרהאם ממשבר כלכלי ופיסי ומאז תמכה בה לאורך כל הדרך, פנתה אליה וביקשה את עזרתה בהקמת להקה ישראלית חדשה. רוטשילד גם ביקשה מגרהאם לאפשר ללהקה לבצע מהרפרטואר הקלאסי שלה.

באחד מביקוריה הרבים בארץ הזדמן לגרהאם לראות את הופעת הבכורה של להקת "ענבל" בניהולה של שרה לוי־תנאי, שכבשה לה באותם ימים מקום מיוחד ומכובד בעולם המחול הבינלאומי. כוריאוגרפים רבים עלו אז לרגל כדי לראות את פלא המחול התימני הייחודי. אחד מהם היה הכוריאוגרף הגדול ג'רום רובינס. לוי־תנאי ביקשה ממני ליצור תפאורה ליצירת מחול חדשה שלה, *מגילת רות*, למוסיקה שחיבר עובדיה טוביה. זאת היתה התפאורה הראשונה שיצרתי למחול, ואין ספק שהעבודה הושפעה מרוח יצירותיה של גרהאם ומהאופן שבו שולבו בהן התפאורות של נוגוצ'י. העבודה עם לוי־תנאי, עם המוסיקאי טוביה ועם הלהקה כולה היתה ממש מרגשת. הופעת הבכורה התקיימה באולם אוהל־שם בתל אביב. ההופעה הסתיימה, המסך ירד, הדלת האחורית של הבימה נפתחה ומרתה גרהאם, מלווה בברונית בת־שבע דה רוטשילד,

דני קרוון

ביסודן נרטיביות. בבסיסן עומדים מיתוסים עתיקים, תיאורי חיים והתייחסויות לתרבות האמריקנית. חלק מהמחולות שיצרה הם מופשטים. היא הזמינה במיוחד יצירות ממלחינים חיים ופעילים, במקום לשאול מהרפרטואר המוסיקלי הקיים כדי לשלב בריקודיה יצירות מוסיקליות. בין השאר פנתה לקומפוזיטורים כמו אהרון קופלנד (Copland), ג'אן קרלו מנוטי (Menotti), סמואל ברבר (Barber), ויליאם שומן (Schuman) ומרדכי סתר. היא שמרה על המסורת של ליווי מחול בנגינת תזמורת חיה, שהיתה מקובלת במחול הקלאסי. היא הזמינה תפאורות מאמנים, מאדריכלים ומפסלים כמו פרדריק קיסלר, איזמו נוגוצ'י ומינגצ'ו־לי, שיצירותיהם הוצגו לימים במוזיאונים כפסלים לכל דבר. בלהקתה צמחו רקדנים וכוריאוגרפים רבים וחשובים, ובהם מרס קינגהאם, אנה סוקולוב, פול טיילור, פרל לאנג, דונלד מקייל, ג'ון באטלר ובוב כהן, וכן הישראלים רינה גלוק, רנה שינפלד, משה אפרתי, אוהד נהרין ואחרים.

זכיתי לעבוד במחיצתה ולהיות שותף ליצירת ארבעה מחולות שחיברה. זה היה ב־1964, לאחר

לפני 86 שנה, ב־1926, עלתה רקדנית צעירה ולא ידועה על בימת אחד התיאטרונים בניו יורק. היא הופיעה בריקוד בשם *קורל (Choral)*, שאת הכוריאוגרפיה שלו יצרה בעצמה, והשתמשה במוסיקה שחיבר המלחין הצרפתי סזר פרנק. הקהל הקטן שהיה באולם לא ידע שהרקדנית והכוריאוגרפית שבהופעת הבכורה שלה צפה באותו ערב עתידה להיות הכהנת הגדולה של המחול המודרני. זאת היתה מרתה גרהאם, שפיתחה שפת ריקוד חדשה וטכניקה מהפכנית, תחילה לעצמה ואחר כך ללהקה שהקימה. גרהאם חוללה מהפכה במחול בכלל ובמחול המודרני בפרט, שעד לימיה היה מבוסס על חוקי הריקוד הקלאסי.

כשגרהאם התחילה לסלול את דרכה החדשה, עולם המחול לא היה מוכן לקבל את חידושיה המהפכניים. "שום אמן אינו מקדים את זמנו", אמרה גרהאם לימים, "רק האחרים מאחרים אחריו". הסופר, המשורר, במאי הקולנוע והצייר ז'אן קוקטו כלל אותה ברשימה מצומצמת של פורצי דרך באמנות המאה העשרים, לצדם של פאבלו פיקאסו, איגור סטרווינסקי וצ'רלי צ'פלין.

הכוריאוגרפיות של גרהאם (1894-1991) הן

עמדה מולי ואמרה: "יצרת תיאטרון גדול, ואני רוצה לרקוד בתיאטרון שלך". נראה שהגבתי על דבריה בספקנות, ולכן היא חזרה על דבריה: "אני אומרת לך שיצרת תיאטרון גדול". למחרת הוזמנתי לפגוש אותה בביתה של רוטשילד. גרהאם הסבירה לי שחוקי היוניון (איגודי העובדים) בארצות הברית מחייבים להעביר את התפאורה שלי לידי של אחד מחברי איגוד מעצבי התפאורות שם. בכל הפרסומים יופיע שמו באותיות גדולות ולצדו שמי בקטן. מיד הוסיפה שמצב זה אינו מקובל עליה והיא תמצא דרך למנוע את חוסר הצדק הזה.

אחרי כשנה קיבלנו – מרדכי סתר, שגרהאם ביקשה שיחבר מוסיקה ליצירתה החדשה ואני, שנבחרתי לעצב את התפאורה – מעין סינופסיס לריקוד החדש שהיא התכוונה ליצור. הריקוד, סיפור מימי הביניים שמתחולל במנזר, לא נגע ללבו של סתר. גרהאם לא התייאשה ובחרה את סיפור יהודית מהמסורת היהודית. היא לא העלתה דרישות ולא נתנה הוראות, אלא השאירה הכל פתוח. לא קל לעבוד באופן כזה. רק בפגישה ברומא, שאליה הוזמנתי, רמזה לי על הכיוון באמצעות מתנות קטנות שהגישה לי. אלה היו חפצים מתרבות לוריסטון, מחפצים מלפני כאלפיים שנה. הרמז היה דק ומקסים. התחילה חליפת מכתבים בינינו. שלחתי לה עשרות רבות של סקיצות שהכנתי בשבילה וכשהגיע הזמן לבנות מודל שלחתי לה צילומים.

נקבע כי הפרמיירה של *יהודית* תהיה בתל אביב, שאליה הגיעה להקתה של גרהאם במסגרת מסע של הלהקה בישראל ובאירופה. ההופעה התקיימה בתיאטרון "הבימה", שם חוויתי עוד בשנות החמישים את הופעותיה הראשונות. היא נהנתה מאוד לשמוע כיצד התפלחנו להופעות שלה, שהכו אותנו בתדהמה. מיד לאחר שנחתה בשדה התעופה בלוד ביקשה מהברווז רוטשילד לקחת אותה אל בית המלאכה, שבו עמדו חלקי התפאורה שבניתי בנגריה הקטנה של בונה התפאורות זאב-שמן הלפרין. גרהאם חלצה את נעליה, הלכה בנגריה הצפופה בין המסורים, המקדחות ולוחות העץ והתחילה לרקוד ולקפץ על התפאורה. חששנו שתפול או ששמסר חלוד יינעץ בכף רגלה, אבל למרבה המזל הכל עבר בשלום. באותו רגע הבנתי שהיא אוהבת את התפאורה.

למחרת הצבתי את התפאורה במרתף החזרות של להקת ענבל. הפגישה הראשונה של הלהקה עם התפאורה עוררה בי חששות, אבל המפגש היה רגע נפלא – השתלבות טוטלית בין האורות שיצרתי לתנועת הרקדנים. התפאורה שלי התחברה לסגנון המיוחד של גרהאם ושל רקדניה.

בחזרות על בימת "הבימה" ראינו – סתר ואני – אמנית גדולה מתלבטת, לא בטוחה, בוחנת ומנסה, משנה שוב ושוב את התנועה, הכיוונים

והמעמדים. היא המשיכה להסתובב על הבימה עוד ועוד. שאלנו את עצמנו מה יהיה? איך זה ייגמר? האם זה ייגמר? המצב היה מפחיד ממש. גארי ברטיני, שניצח על התזמורת, חזר על קטעי המוסיקה שוב ושוב, לבקשתה. גרהאם המשיכה להתלבט, התייעצה עם הרקדנים ועשתה איך ספור ניסיונות. פתאום הגיע הרגע המכונן של לידת היצירה: זה היה רגע חד-פעמי, שכמותו לא חוויתי קודם לכן, וגם לא אחר כך. זה היה מדהים. כל חלקי היצירה – התנועה, התלבושות (שגרהאם יצרה בעצמה), המוסיקה והתפאורה – הפכו פתאום לגוף אחד, שאי אפשר להפריד בין החלקים שמרכיבים אותו.

הופעת הבכורה של *יהודית* היתה הצלחה גדולה. כשירד המסך פרץ הקהל במחאות כפיים סוערות. רק אדם אחד, מכובד למראה, שישב לפני, קם וצעק: "בוז! בוז!" מתברר שעדיין היו אנשים שראו ביצירתה פגיעה בקודש הקודשים של המחול. שנים רבות קודם לכן עברה גרהאם חוויה טראומטית, שעליה חזרה וסיפרה לי יותר מפעם אחת. במסעה הראשון באירופה אחרי מלחמת העולם השנייה הופיעה בפסטיבל האביב של פירנצה ("מאג'ו מוסיקלה"). כשהמסך ירד, רוב הקהל שרק וצעק בוז. היא יצאה אל קדמת הבימה, שלבת זרוע עם חברי הלהקה, והושיטה אגרוף מול הקהל. זה גורלם של המקדימים את זמנם. היא טענה שוב ושוב שאין מקדימים, יש רק "מפגרים". לא התפלאתי שאחרי הצגת הבכורה אמרו לי ידדי, "מה בעצם עשית? נראה כאילו התפאורה תוכננה על

ידי הכוריאוגרפית ואתה בעצם היית המבצע של רעיונותיה". זה היה החלום שלי מאז התחלתי לצייר תפאורות (היום קוראים לזה עיצוב תפאורות): תמיד רציתי להיות חלק מיצירה טוטלית. נמשכתי לתיאטרון ולמחול מתוך צורך להיות שותף ליצירה שמכילה את כל האמנויות והופכת אותן יחד לאיכות חדשה. בעבודה עם גרהאם הרגשתי שאני מתמלא. תהליך העבודה היה חווי שיחות, הערות, הארות וסיפורים מרתקים. אחרי חוויה כזאת קשה מאוד לעבוד עם מישהו אחר. תקופה ארוכה המשכתי לעמוד על במה אחת אתה, ולא הבנתי איך התמזל מזלי לעבוד עם אחת הדמויות הגדולות והמהפכניות בתרבות המאה העשרים.

גרהאם ערכה בכורה ל*יהודית* בברודוויי, ולאחר זמן מה הזמינה מסתר וממני מוסיקה ותפאורה ליצירה חדשה ושמה *חלום ומציאות*. התהליך חזר על עצמו. שוב עלו אותן התלבוטיות ואי-הבנות. "תעשה שוב מה שעולה על דעתך", אמרה לי. אני הרגשתי כאילו היא מבקשת ממני "לך על

אוויר, על כלום, תגשים חלום". אחרי שאישרה את צילומי המודל ששלחתי אליה התחלתי לבנות את התפאורה בארץ, בנגריה של שמן. את התפאורה שלחנו לניו יורק ואני נסעתי לפקח על הצבתה. הייתי מודאג, אבל לא היו לי בעיות עם איגוד בוני התפאורות בברודוויי.

לא אשכח את בוקר יום ראשון, יום לאחר שהגעתי בראשונה לניו יורק, לביתם של ידידי הרקדנית לאה ליון והרקדן והכוריאוגרף דונלד מקייל (McKayle). באותו בוקר קיבלתי ממקייל את מפתחות הסטודיו של גרהאם ויצאתי בפעם הראשונה לניו יורק. צעדתי לבדי ברחובות הריקים מאדם, גורדי השחקים עלו מעלה-מעלה עד שנגעו בשמים הכחולים – ואני אתם. הגעתי לרחוב 62, מעט ממזרח לשדירה השנייה. נעצתי את מפתח הסטודיו במנעול, סובבתי אותו והדלת נפתחה לפני. על רצפת העץ ניצבה, מורכבת, התפאורה שלי ל*מציאות וחלום*.



מציאות וחלום מאת מרתה גרהאם

Part Real Part Dream by Martha Graham

אחר כך, און ברודוויי, האולימפוס של התיאטרון: המסך עולה על התפאורות שלי ל*יהודית וחלום ומציאות* והקהל מוחא כפיים. גרהאם צירפה לכבודי את *יהודית* לשני הריקודים החדשים שיצרה – *מציאות וחלום* עם מוסיקה של סתר ותפאורה שלי והמכשפה *מעין דור* למוסיקה של רוברט שומן ועם תפאורה של מינג-צ'ו-לי, מעצב תפאורות מרשים.

גרהאם כבר לא היתה בכותר ותנועותיה היו מוגבלות. היה קשה לה לראות את רקדניה, צעירים בעלי כישורים גופניים עילאיים, רוקדים לידה. היא עשתה להם פרובוקציות, המשיכה להתנועע על הבימה וגזלה מזמנם בהפסקה שבין ריקוד לריקוד, שהיתה ארוכה עד מועקה. התברר שהתופרת המופלאה שלה נאלצה לתפור לה שמלה חדשה ולכן ההפסקה נמשכה ללא סוף.

לאחר כמה שנים שבה ופנתה אלי והזמינה ממני

תפאורה לריקוד חדש שיצרה: *הג'ונגל הקדוש*. בפרמיירה האחרונה שלי אתה בברודוויי ראיתי בכאב את גרהאם, שנאלצה למסור את תפקידיה לרקדניות אחרות, צעירות ממנה, יושבת מכורבלת במעיל פרווה בפנית האולם החשוך והקר, צופה ברקדנית אתל וינטר שרקדה נפלא במחול *אביב בהרי האפלאצ'ים*. מיד אחרי החזרה נעלמה גרהאם בחדר האיפור שלה. כשיצאה פגשה במקרה את וינטר, שירדה במדרגות. "איך הייתי?" שאלה וינטר וגרהאם ענתה: "הייתי נהדרת! וזה הכאיב לי". את רודולף נורייב פגשתי מאחורי הקלעים, בפרמיירה של *הג'ונגל הקדוש*. זה היה אחרי שגרהאם החליטה להזמין את נורייב להצטרף ללהקתה ביצירתה החדשה. בכך הושיטה יד לשלום למחול הקלאסי, אחרי שנים שמתחה עליו ביקורת והתנגדה לו.

שוב ולגמה מספל "מרק עוף" בריח אלכוהול. לעתים קרובות נהגה לשטוף את כאביה ואת ספקותיה באלכוהול. לאחר מכן בירכה על המוגמר וליוותה את הלהקה שהקימה לאורך שנים. ההופעה המוצלחת הוכיחה שאת היצירות של גרהאם יכולה לבצע להקה אחרת, מלאת כוח נעורים ועוצמה. גרהאם נעלמה והברונית רוטשילד ניגשה אלי ואמרה: "הכל נפלא, אבל בפני מי נופיע? הרי אין קהל של אוהבי מחול המחול הידוע של הולנד בשנות השישים וכבשה את מקומה בארץ ובעולם.

החזרה הגנרלית בהרצליה היתה כנראה תחילת הדרך לקראת הפיכתה של ישראל למעצמת מחול בינלאומית. כשרואים היום את הקהל

מסמכים (מכתבים שגרהאם שלחה אלי ולאחרים, כדי שנעזור לה למנוע את מה שנראה בעיניה כאסון). גרהאם חוותה את נטישת הברונית כניצחון הבינוניות על הגאוניות. לכן נענתה להזמנה שלי ושל לינדה הודס (Hodes), שרקדה בלהקתה והיתה המנהלת האמנותית של בת-שבע, ליצור את המחול *חלום* (סולם יעקב) לבת-שבע. היוזמה קיבלה את אישורה של לאה פורת, מנכ"לית המועצה לתרבות ואמנות, שהסכימה לממן את המחול. העבודה היתה מאוד מעניינת (את המוסיקה כתב מרדכי סתר ואני עיצבתי את התפאורה). תוך כדי עבודה על היצירה החדשה הבינה גרהאם עד כמה פעילותה בבת-שבע פוגעת בידידתה, שהצילה אותה ואת להקתה, וחזרה לנו יורק בהרגשה קשה מאוד.

בחלום נוצר הקשר בין גרהאם לאוהד נהרין, שביצע באופן יוצא מן הכלל את התפקיד שהיא נתנה לו, נהרין ביקש להצטרף ללהקתה של גרהאם בניו יורק והיא קיבלה אותו בשמחה.

המעגל נסגר כשנהרין קיבל על עצמו את הניהול האמנותי של בת-שבע והיה לכוריאוגרף של הלהקה (שבשנת 2014 ימלאו לה 50). הוא יצר לבת-שבע מספר רב של מחולות מרגשים והחזיר אותה למקום שבו היתה בתחילת דרכה – להקה ישראלית ובינלאומית חשובה.



Holy Jungle by Martha Graham

הולי ג'ונגל מאת מרתה גרהאם

דני קרוון פסל. בשנים 1960-1975 תיכנן תפאורות לתיאטרון הקאמרי, ללהקות המחול ענבל ובת-שבע, למרתה גרהאם בניו-יורק, ולאופרה של ג'אן קרלו מנוטי בפסטיבלים בישראל, פירנצה וספולטו. ב-1976

ייצג את ישראל בביאנלה של ונציה ויצר בביתן הישראלי סביבה לשלום. שנה לאחר מכן הזמין להשתתף בדוקומנטה 6 בקאסל. מאז יצר קרוון מספר רב של פסלים סביבתיים ברחבי העולם ובהם אנדרטת הנגב, כיכר לבנה, מורו ביפאן, סרג'י בצרפת ופורט-בו בספרד. הוא זכה בפרסים בינלאומיים יוקרתיים ביניהם: פרס ישראל לפיסול (1977), אמן השלום של אונסקו (1996), פרס טבעת הקיסר לאמנות פלסטית בגרמניה (1996), פרס הקיסר של יפן – פרס הנובל לאמנויות (1998), פרס ברלין לפיסול (2004). קרוון פועל לקידום השלום מראשית שנות החמישים והיה בין יוזמי שימור הבאוהאוס בתל-אביב.

הרב הממלא את האולמות, את שפע הלהקות, הרקדנים והכוריאוגרפים הישראליים, כדאי לזכור שהכל התחיל בבית קולנוע קטן בהרצליה, שם הוקמה להקת בת-שבע.

החלטתה של הברונית רוטשילד לנטוש את להקת בת-שבע ולתמוך באורדמן ובבת-דוד פגעה עמוקות במרתה גרהאם. הצעד שנקטה הברונית עירער את האמון שרחשה לה גרהאם: איך אפשר לתמוך בעת ובעונה אחת גם בגרהאם ובלהקתה וגם באורדמן ובבת-דוד? היא עשתה כל שביכולתה כדי למנוע את המהלך שנראה לה כפגיעה קשה בלהקה שהקימה לידידתה רוטשילד, שבה ראתה את להקתה-שלה.

אפשר לכתוב עוד רבות על הפרשה, בצירוף

שיתוף הפעולה האחרון שלי אתה היה בסולם, לכוריאוגרפיה שיצרה במיוחד ללהקת בת-שבע. זו היצירה היחידה שיצרה ללהקה שאינה שלה. את הכוריאוגרפיה הזמינה מי שניהלה את המועצה לאמנות ותרבות, לאה פורת, לאחר שהברונית רוטשילד זנחה את הלהקה שנשאה את שמה. גרהאם נענתה להזמנה ובכך הביעה את הביקורת החריפה שהיתה לה על ידידתה הגדולה, אשר העבירה את תמיכתה לרקדנית והכוריאוגרפית ג'נט אורדמן וללהקת בת-דוד.

לקראת סיום אני חוזר אל ההתחלה, אל הקמת להקת בת-שבע. בחזרה הגנרלית, בבית קולנוע עלוב וקר בהרצליה, צפתה גרהאם. גם אז התקשתה לראות רקדנים אחרים ורקדים את ריקודיה ואת תפקידיה. היא הסתובבה הלוך

חאמר זה מבקש לעשות שימוש במודלים של התפתחות ארגונית מתחום הסוציולוגיה, כדי לבחון התנהלות של להקות מחול. מהיבט זה ייבחנו לידתה וסגירתה של להקת בת-דור (1967-2006). כשמנתחים התנהלות של להקות מחול רבות בעולם באמצעות המודלים שעליהם מסתמך מאמר זה, מתבהר שהשינויים בהתפתחותן של רבות מהן נוטים להתרחש באותו פרמט פחות או יותר ואין חדש תחת השמש. כלומר, אף על פי שדעיכתה וסגירתה של להקת בת-דור נתפשו כמאורע ייחודי, ובעיני חלק מהמעורבים אפילו טרגי, המאורעות שהתרחשו בה היו ניתנים לחיזוי במידה רבה.

לטענתי, אחת התופעות הבולטות שאיפיינו את התנהלותה של להקת בת-דור ושהובילו בסופו של דבר לקריסתה היא תופעה המכונה סינדרום המייסדים. בחיבור זה אתמקד בסינדרום זה ובהשלכות שלו על בת-דור, כמו גם בהשלכותיו הפוטנציאליות על להקות מחול ישראליות אחרות.

סינדרום המייסדים הוא תופעה מוכרת מתחום חקר הארגונים והחברות. בכל ארגון – בין אם הוא חנות בגדים, בנק, מוזיאון או חברת היי-טק – אפשר בדרך כלל להצביע על אדם או קבוצת אנשים שייסדו אותו. ארגונים בתחילת דרכם מזהים לעתים קרובות באופן הדוק עם מייסדיהם, שהקימו אותם על פי צרכיהם ובהתאם לחזונם האישי. כאן טמון פוטנציאל לבעיה. כאשר אדם מייסד ארגון או חברה הוא מעוניין,

ברוב המקרים, שהארגון ימשיך להתקיים גם אחריו. גדולתם של ארגונים וחברות טמונה ביכולתם להתקיים קיום עצמאי, שאינו מוגבל למשך החיים של אדם יחיד או קבוצת אנשים. במקרים רבים הנהגתו של המייסד הופכת את הארגון לתלתי. הארגון מזהה באופן כה הדוק עם דמותו של המייסד, שאובדנו של אותו אדם או איבוד יכולת התפקוד שלו מעמידים בספק את המשך קיומו של הארגון. התופעה, כאמור, היא כללית ומשותפת לארגונים מסוגים רבים ומגוונים. היא מוכרת בעיקר בהתנהויותיה בעולם העסקים. חברה עסקית חייבת להיות דינמית ולהגיב לתנאי השוק המשתנים כדי שתוכל להמשיך ולהתקיים. ברוב המקרים, כאשר בעל העסק ומייסדו נעשה מקובע בהרגליו או מסרב להתאים את החזון שלו לצרכי השוק, נקלעת החברה למבוי סתום. עם השנים הורחב המחקר בנושא והתייחס גם לארגונים ללא מטרות רווח, כמו ארגונים חברתיים, מוסדות חינוך, מוזיאונים, תזמורות – וכמובן אף להקות מחול.

את רוב הידע על האופנים שבהם סינדרום המייסדים בא לביטוי במוסדות ללא כוונת רווח

שאבתי מהספר של ברדרס ושרמן (2011). המחברים מתארים את סינדרום המייסדים ואת ההתנהגויות והתוצאות האופייניות שלו. הסינדרום, לדבריהם, הוא תופעה שמתרחשת לא רק ביחס למייסדים. היא תקפה גם לכל מנהיג ארגוני שמנהיגותו נמשכה שנים רבות ושהארגון הפך למזוהה עם חזונו.

להקות מחול גם הן גופים ארגוניים. אולי מי שעיסוקו באמנות מתקשה לאמץ גישה מרוחקת ושכלתנית לניתוח צעדיהם של ארגונים הפועלים בתחומם לפי מודלים שנוצרו בחברות עסקיות. הריחוק מאפשר לנו להגיע למסקנות הגיוניות, בוגרות ונטולות משוא פנים, להסתכל על העולם שבו אנו פועלים ממעוף הציפור ולהגיע לתובנות שאי אפשר היה להגיע אליהן מתוך מצב של מעורבות רגשית עמוקה. אימצתי השקפה זו בכוונה תחילה בבואי לנתח את שהתרחש בלהקת בת-דור בשנותיה האחרונות, דווקא אל מול הרגשות החזקים שליוו את כל הנוגעים בה.

אני טוענת, שהסיבות וההתרחשויות שהביאו לסגירת הלהקה היו מורכבות, אבל תיאוריית

אבלמה לסינדרום המייסדים ולהתנהלות כלכלית כושלת? התשובה טמונה בעובדה שלאורך שנים רבות עמותת בת-דור דווקא קיבלה תמיכה ממשלתית, אבל היא נועדה לתמוך באולפן בת-דור ולא בלהקה. לדברי אשל (1988), התמיכה ניתנה מתוך הערכה לרוטשילד כמצנע המחול בישראל, ומתוך הערכה לאיכות אולפן בת-דור. אלא שלא היתה שום הפרדה משפטית אמיתית בין אולפן בת-דור לבין הלהקה: שניהם היו רשומים תחת שמה של אותה עמותה. במלים אחרות, גם אם המימון הממשלתי יועד לאולפן, עצם נתינתו הסירה חלק מהעול הכלכלי שהיה על כתפי הברונית התומכת בלהקה.

כידוע, עמותות נדרשות להתנהל בצורה שקופה ולספק דיווחים אמנים על הכנסותיהן והוצאותיהן, כדי לעמוד בקריטריונים לקבלת מימון ממשלתי. אין להלין על דרישת מינהל התרבות, שבת-דור תפעיל תוכנית הבראה כתנאי לקבלת תמיכה לאחר פטירת הברונית. אבל מדוע לא נדרשה השקיפות המקובלת בתקופת חייה של הברונית, בעוד שלאחר מותה כן הועלתה הדרישה? התשובה ברורה: כישות כלכלית,

סינדרום המייסדים בלהקות מחול

זוהר בורשטיין

בת-דור נתפשה כשייכת לרוטשילד ולא לציבור, אף על פי שחלק מתקציבה בא מכספי ציבור. אילו מקבלי ההחלטות שהעניקו את התמיכה היו מתנתקים מן התפישה הזאת, הם בוודאי היו דורשים מן העמותה להתנהל באופן שקוף שנים רבות קודם למות הברונית. במקרה כזה, ייתכן שהלהקה היתה נאלצת לבצע תוכנית הבראה ואף היתה עוברת כמה שנים קשות, אבל היתה עוברת להתנהל כגוף ציבורי והיתה מצליחה, קרוב לוודאי, לשרוד את פטירתה של רוטשילד, לפחות בהקשר של הניהול הכספי.

אלא שאין לייחס את סגירתה של להקת בת-דור באופן בלעדי לפטירתה של רוטשילד ולאובדן התמיכה הכספית. יש לזכור, שמנהיגת הלהקה מבחינה אמנותית היתה ג'נט אורדמן. כל התנהלותה של הלהקה הותאמה באופן מלא ומוחלט לחזונה ולכישוריה של אורדמן. במחקר שוחחתי עם כמה אנשים שהכירו את הלהקה והיו נוכחים בחייה. גם כאשר ניסיתי למקד את השיחה בלהקה, כבר בשלב מוקדם, התחילו שותפי השיחה לדבר על אורדמן. גם סרטה של רות ולק מ-2011, ג'נט, עוסק בעיקר בדמותה

סינדרום המייסדים שופכת אור על המאורעות. בת-דור, שהיתה במשך כ-30 שנה אחת הלהקות המובילות בישראל, קרסה מכיוון שהיתה מזוהה באופן הדוק מדי ובלתי הפיך עם שתי מייסדותיה: ג'נט אורדמן והברונית בת שבע זה רוטשילד. מהבחינה הכלכלית – כספיה של הברונית היו כמעט מקור התמיכה הבלעדי של הלהקה. כספים ממקורות אחרים, כמו הכנסות ממופעים ותקציבי ממשלה שונים, היו זניחים. מבחינה חומרית היתה בת-דור להקה ש"היה לה הכל" – תיאטרון משלה לחזרות ולמופעים וכמה סטודיות לחזרות ולניהול בית הספר, והכל בלב תל אביב. מכאן, שהלהקה פיתחה תלות מוחלטת בכספי הברונית. כאשר זאת הלכה לעולמה נחשפו אי סדרים כספיים, שהיו אחד הגורמים לסירובו של מינהל התרבות להעניק תמיכה ממשלתית ללהקה, לצד השיקולים האמנותיים. הלהקה גם לא הצליחה לפתח פונקציה של גיוס כספים ותרומות, שהיתה עשויה לעזור לה להשתקם גם ללא תמיכה ממשלתית.



ויהיה ככלות ממת ג'ין היל סאגאן, רקדנים: ג'נט אורדמן ורדה שאטה
And After..., by Gene Hill Sagan, dancers: Jeannette
Ordman and Reda Shata, Bat-Dor Dance Company

האישית של אורדמן וביחסיה עם הברונית דה רוטשילד, ומתעלם כמעט לחלוטין מהרפרטואר של להקת בת-דור, ממאפייניו ומאופן ההנחיה האמנותית שלה.

לג'נט אורדמן היה חזון אמנותי. היא באה מתחום הבלט הקלאסי אבל פעלה כמנהלת להקה בישראל של שנות ה-60 וה-70, שהעדיפה מחול מודרני בסגנון מרתה גרהאם. מה שאורדמן הציעה היה שילוב של בלט קלאסי ומחול מודרני אמריקני, בדומה לסגנון שהתפתח באירופה באותן שנים (ראיון עם אשל, 2012).

אורדמן ספגה ביקורת על המשמעת הנוקשה שהנהיגה בלהקה. לרקדנים היתה טכניקה טובה, אבל ביצועיהם היו מושא לביקורת שלילית משום שהמשמעת והדיקט פגמו לעתים קרובות ביכולתם להעניק ליצירות שביצעו פרשנות אישית ומעניינת. דוגמה אחת מני רבות לכך היתה ביקורת שפירסם ג'ורא מנור על היצירה לונאריס של ג'י' קצ'וליאנו (1996). היצירה עצמה זכתה לשבחים, ואילו על הביצוע נכתב שהיה מאופק ורציני מדי: "דרוש ביצוע חצוף יותר, כזה שמראה את האנשים שמאחורי המסיכה הכאילו ייצרית הזאת" (מנור, 1996: 76). לזכותה של אורדמן ייאמה, שבמסגרת הלהקה ובית הספר קמו דורות של רקדנים עם משמעת במה וטכניקה נקייה, עם ביצוע מדויק. להישג זה יש השלכות על אמנות המחול בישראל, שהן מעבר להיבט המקצועי או החינוכי-הכשרתי גרידא. יכולתו של הרקדן והאמן לבצע את תפקידו ברמה טכנית גבוהה מעניקה ליוצרים טווח רחב יותר של

אפשרויות תנועתיות. גם כאשר הבחירה התנועתית שוללת שימוש בטכניקה קלאסית נקייה, מדובר בבחירה אמנותית מודעת ולא בבירירת מחדל.

בשנות ה-70 וה-80 היתה בת-דור להקה מצליחה, אחת משתי הלהקות המובילות במדינה, לצד להקת בת שבע. את ההצלחה ייחס הקהל לאורדמן, שהיתה "הלב של בת-דור", כדברי רוטשילד. גם כאשר התנאי לתמיכה של מינהל תרבות בלהקה היה הקמת ועדה אמנותית,

אורדמן סירבה. לתפישתה, האופיינית כל כך לסינדרום המייסדים, היא והלהקה היו אחד.

כאן טמון היבט נוסף של סינדרום המייסדים, ודומה שהוא מכיל בתוכו כעין סתירה פנימית: מדובר בתופעה שבה הצלחה מובילה לכישלון. מחקרים הראו שהמייסדים שנמצאים בסכנה הגבוהה ביותר להפוך להיות מקובעים והרסניים לארגונם הם אותם מייסדים שחווים תקופות ממושכות או משמעותיות של הצלחה. במלים אחרות, אין לומר שהקיבעון המנטלי או

המקרה של ענבל

הרחבת מאגר הצופים של הלהקה. הסיפור של בת-דור הסתיים בסגירת הלהקה, וזמן קצר אחריה בפטירתה של אורדמן.

להקה נוספת שבה חוסר יכולתו של מנהיג להסתגל לשינויים או לפנות את מקומו הביאה לתוצאה הרסנית היא תיאטרון מחול ענבל. ענבל, שהוקמה ונוהלה על ידי שרה לוי-תנאי, היתה גוף חלוצי בעשייה המחולית האמנותית בישראל בשנות ה-50. הלהקה יצרה מחול לבמה מתוך מחול אתני וחווה גם תקופה של הצלחה בינלאומית (אשל, 1991: 94-100; טולידאנו, 2005: 114-130). אפשר רק לדמיון מה עושה הצלחה כזאת למייסדת של להקה שזה עתה הוקמה במדינה צעירה וענייה. לוי-תנאי לא השכילה להסתגל לשינויים הרבים שקרו בישראל החל בשנות ה-60, והלהקה הלכה ודעכה. לוי-תנאי אולצה בסופו של דבר לעזוב את תפקידה (1992), לאחר שלהקתה היתה נתונה בקשיים כלכליים לאורך שנים ומשרד החינוך אף מינה ועדה חיצונית לבדיקת מעמדה (ראסקין, 1998; טולידאנו, 2005). לוי-תנאי עזבה, אך מורשתה נמשכה: תיאטרון מחול ענבל חידש חלק מיצירותיה והן נלמדות ומשתמרות, אבל ענבל איבדה את מעמדה והיא מחפשת את דרכה האמנותית בתוך המסגרת החדשה של מרכז אתני רב-תחומי ב-1996.

אפשר לטעון שבמידה מסוימת, המבחן האמיתי להיותו של ארגון בר-קיימא הוא יכולתו להמשיך ולהתקיים לאחר שהמייסד

עוזב. כל זמן שהארגון וערכיו מוגדרים על ידי זהותו של המייסד, המשיך קיומו מוטל בספק. אבל אם הארגון ממשיך להתקיים גם לאחר שהמייסד פורש, זהו סימן לכך שיש לו ליבה מסוימת, מערכת של ערכים וחזון המגדירים אותו מעבר לאישיותו של מנהיג זה או אחר. להקת מחול שרוצה לשרוד צריכה להגדיר חזון אמנותי, והחזון צריך להיות רכוש. אפשר לשנות ולעדכן אותו מעת לעת ורצוי שיהיה קשוב לעולם המשתנה. אסור שיהיה מוגבל או אקסקלוסיבי



זואט מאת פול טיילור, רקדנים: דוד דביר ומירי זמיר-לשם
Duet by Paul Taylor, dancers: David Dvir and Miri Zamir-Leshem

הרגשי אינהרנטי לאישיותו של המייסד, אלא שההיסטוריה של ההצלחה שחוה המייסד או המנהיג היא שמקבעת אותו לגישה מסוימת. בנקודה זאת, ממש כמו בתיאור הקלאסי של סינדרום המייסדים, הפכה חוסר היכולת של אורדמן להסתגל לשינויים במפת המחול הישראלית לגורם שהכשיל את להקת בת-דור. הרפרטואר, שהתקבע במודל מסוים, כבר היה לא עדכני בשנות ה-90. הנטייה להופיע כמעט אך ורק בתיאטרון הבית בתל אביב מנעה את

להשקפתו של אדם יחיד. אחריותו של המייסד לארגון דומה במקצת לאחריות של הורים כלפי ילד – הם צריכים ללדת ולגדל אותו, להעניק לו ערכים ולעצב את בסיס אישיותו, אבל ביום מן הימים חובה עליהם לשלוח אותו לעמוד ברשות עצמו, להתנתק מהם וכך גם להתפתח ולהשתנות.

היו בארץ להקות שצלחו את המעבר מארגון תלוי-מייסד לארגון עצמאי. להקת בת שבע צלחה את המעבר, אחרי ששרדה תקופה טראומטית שבה איבדה את תמיכתה של רוטשילד והפכה ללהקה ציבורית נתמכת (אשל, 2004: 23-7; גלוק, 2006: 145-156). להקת המחול הקיבוצית, שהוקמה על ידי יהודית ארנון, עברה לניהול האמנותי של רמי באר והיא מתפקדת זה שנים כלהקה מובילה. דומה ששתי הלהקות הללו עברו בהצלחה את המשוכה ושהן מצליחות להתקיים כארגונים גם לאחר חילופי המנהיגות.

האם סינדרום המייסדים, או סכנה להתפתחות שלו, קיימים כיום בלהקות כמו בת שבע והלהקה הקיבוצית, שמנהלן כיום אינם המייסדים? התשובה חיובית. על פי המודלים העדכניים ביותר, המונח "מייסד", ובצדו הסינדרום שגלוה אליו, יכול להיות מיוחס לכל אדם או קבוצה של אנשים שמנהיגים ארגון לאורך פרק זמן ממושך, ואשר הופכים להיות מזוהים עם ערכיו וחזונו של הארגון. נשמע מוכר? היום בלתי אפשרי להגות את השם "להקת בת שבע" בלי לחשוב על אוהד נהרין. הוא מנהיג את הלהקה למעלה משני עשורים, שבהם חווה

הצלחה אדירה, בישראל ובעולם. לאן תתקדם ההצלחה? מה יהיה על להקת בת שבע כאשר יבוא היום – והוא יבוא – שבו נהרין כבר לא יהיה מנהלה האמנותי?

ובאשר ללהקת המחול הקיבוצית, מאז שמונה רמי באר למנהלה האמנותי, הרפרטואר הפעיל שלה מורכב כמעט במלואו מעבודותיו. סדקים המתגלעים לאחרונה בין ההנהגה האמנותית למנכ"ל הקודם של הלהקה הקיבוצית, מראים

שגם להקה זו אינה מוגנת מסינדרום המייסדים. סטיב ג'ובס (Steve Jobs) המנוח, המנהיג והמייסד המיתולוגי של אפל, אמר בנואם שנשא לפני סטודנטים באוניברסיטת סטנפורד ב-2005: "כרגע אתם הדבר החדש. אבל ביום מן הימים, בעוד זמן לא רב, תהפכו גם אתם לישינים ובהדרגה תפונו מן המקום. סליחה על הדרמטיות, אבל זאת האמת". אמירה זו של ג'ובס, עם הקריצה שבצדה, מזכירה שמה שכולנו מחשיבים כיום כדבר החדשני והנועז



הוא והיא מאת מירליה שרון, רקדנים: ג'נט אורדמן ויהודה מאור
He and She by Mirali Sharon, dancers: Jeannette Ordman and Yehuda Maor

לבנות חזון בר-קיימא ולהמשיך ליישם אותו גם כאשר ההעדפות משתנות וגם כאשר המנהיג מתחלף.

ביבליוגרפיה

אשל, רות. לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964, ספרית פועלים/הספרייה למחול בישראל, 1991. _____ "להקת בת-שבע – העשור הגרהאמי", מחול עכשיו, גיליון 11, נובמבר 2004, עמ' 23-7.

גלוק, רינה. להקת המחול בת-שבע 1980-1964 – סיפור אישי, הוצאת כרמל, 2006.

מנור, גיורא. "מפנקסו של מבקר", רבעון מחול בישראל, גיליון 8, 1996, עמ' 74-76.

טולידאנו, גילה. סיפורה של להקה – שרה לוי-תנאי ותיאטרון מחול ענבל, רסלינג, 2001.

Brothers, J. and Sherman, A. *Building Nonprofit Capacity*, John Wiley and Sons, 2011.

Ruskin, A. State Subsidy of Culture and the Performing Arts in Israel. *Policy Studies*. No. 33. Institute For Advanced Strategic and Political Studies, Division for Economic Policy Research: Jerusalem, Israel & Washington, DC. April 1998.

ראיונות

רות אשל. מראיינת: זוהר בורשטין. חיפה, 27 בפברואר 2012.

זוהר בורשטין היא מורה לבלט קלאסי ולתולדות המחול באולפן בת-דור באר שבע. לימדה בלט במסגרות מגוונות בישראל ובארצות הברית. בוגרת לימודי כתב התנועה Benesh של האקדמיה המלכותית למחול ומסיימת בימים אלה תואר ראשון במחול ובחינוך באוניברסיטת Surrey, בשיתוף עם האקדמיה המלכותית למחול. ילידת באר שבע, נשואה +1.

ביותר יהפוך להיסטוריה ביום מן הימים. מגעו של הזמן לא יפסח על להקת בת שבע והלהקה הקיבוצית, וגם לא על אף אחת מקבוצות המחול הצעירות והעצמאיות הפועלות כיום בישראל בהנהגתו של יוצר יחיד שייסד אותן. כל אותם יוצרים ומנהיגים כריזמטיים יזדקנו יום אחד ויפרשו מתפקידם. לכן, בצד השמחה הרבה שמעוררת הפריחה בתחום המחול בארץ, חשוב לזכור שמבחן ערכן של להקות מחול כגופים אמנותיים בעלי משמעות יהיה טמון ביכולתן

במסגרת האירועים לציון יום האשה הבינלאומי בתל אביב-יפו, יזם מרכז ביכורי העתים יום עיון בנושא נשים בפרפורמנס. הכוונה היתה להפגיש בין נשים מעוררות השראה מעולם הפרפורמנס ולספק במה אינטימית לשיח של נשים על נשים, יצירה ופרפורמנס.

היום החל בשיחה אינטימית עם הכוריאוגרפית יסמין גודר, שנגעה בסוגיות של זהות דרך סיפורה האישי. לאחר מכן ניתנה למשתתפות הזדמנות לקחת חלק בסדנת גאגא או בסדנה של להקת מיומנה ואולי אף לזכות בליווי אמנותי של מנטורית בתהליך יצירה.

בפאנל בהנחיית שרית וינו-אלעד השתתפו ארבע נשים שהן יוצרות בתחומי המחול, המוסיקה והתיאטרון: איה קפלן, יוצרת, כותבת ובמאית תאטרון; מאיה דוניץ, מוסיקאית שעוסקת בפרפורמנס; איריס ארז, רקדנית, שחקנית וכוריאוגרפית; ונאוה צוקרמן, מנהלת תיאטרון תמונע, במאית ויוצרת.

הגדרת הזוהות הנשית

בתחילת הדיון בפאנל עלתה השאלה איך נשים מגדירות את עצמן. וינו-אלעד התריסה בנימה משועשעת, שהיא מגדירה את עצמה בראש ובראשונה דרך הקשר המשפחתי כרעיה, כאם וכבת. הזיקה לזירה הביתית מביאה לביטוי את התפישה הרווחת בחברה הפטריארכלית בדבר תפקידיה המסורתיים של האשה: טיפוח הבית והמשפחה. אף על פי שמעמד האשה הלך ותפס מקום נכבד בסדר היום הציבורי, תפישת הזוהות העצמית של נשים רבות עדיין משמרת דפוסי חשיבה פטריארכליים כאלה (פרידמן, 1996: 15). כאשר המשתתפות התבקשו להגדיר את עצמן, הן תיארו עשייה רב-גונית ותפקידים רבים. אמהות, בית ומשפחה לא באו לידי ביטוי כאספקטים עיקריים במהותן כיוצרות.

ייתכן שהרעיון לקיים פאנל מעין זה נעוץ בתקווה לנפץ את האופן שבו אנו תופשים נשים העוסקות ביצירה ובאמנות, ובמיוחד מלחינות, במאיות, כותבות וכוריאוגרפיות כנשים חזקות, שלא לומר "גבריות". תכונות כמו עצמאות, תעוזה, הרפתקנות, לקיחת סיכונים, אסרטיביות,

אמביציוזיות, מנהיגות, ניהול וכדומה עדיין נתפשות כ"גבריות". להלן קטעים מהדיון.

וינו-אלעד: "האם אתן מרגישות הבדל בעבודה עם גברים לעומת עבודה עם נשים?"

ארז: "כן. אף שבתחום הפרפורמנס יש הרבה גברים שהפרידיגמה ה'גברית' השלטת אינה דומיננטית אצלם, עדיין אנו חיים בחברה מאוד 'גברית', כוחנית ולוחמנית."

וינו-אלעד: "יותר קשה להתמודד עם נשים שתופסות עמדות מפתח מאשר עם גברים העוסקים בתפקידים זהים?"

צוקרמן: "לאו דווקא, אם כי נראה לי, שאם נשים קרייריסטיות התופסות עמדות מפתח לא היו מנסות למלא את הכותרת, אלא מביאות את עצמן לתפקיד בלי לחשוב שאם יעשו כך וכך הן ייתפשו כחלשות, או לחלופין ככוחניות, אז היה הרבה יותר טוב. אילו הן יכלו להיות הן, לא דרך התפקיד, אלא דרך המהות..."

ארז: "אף על פי שעולם המחול הוא עולם מאוד נשי, רוב עמדות המפתח עדיין מאוישות על ידי גברים. אפשר להיתקע בעניין המגדרי ואפשר לראות גם את יכולת ההתניידות שלנו, הנשים, בעולם. יש לא מעט נשים שהולכות נגד הזרם ו'עושות את זה'. אמנם צריך אומץ ותעוזה, אבל חייבים לערער על ההבחנות האלה."

נשים ביצירה

לאורך ההיסטוריה, נשים היו השראה ליצירה של אמנים גברים ולהן עצמן ניתן מעט מאוד חופש ליצור אמנות בעצמן. לרובן כלל לא ניתנה ההזדמנות ללמוד קרוא וכתוב, קל וחומר ללמוד אמנות ולהביע את עצמן באמצעותה.

בנוסף להיותה של ההשכלה מצרך יקר, שאדם המעוניין לרכוש אותו נדרש להשתייך למעמד

נשים בפרפורמנס

אפרת מזור גולדברג

קפלן: "נשים בעמדות מפתח בתיאטרון (במאיות) צריכות להתמודד עם האופן שבו גברים (שחקנים) קוראים עליהן ובוחרים אותן, מה שלעתים קרובות מאלץ אותן לכבות משהו בנשיות שלהן. ההתנהלות הזאת מפריעה למהלך התקין של העבודה."

צוקרמן: "נכון, זוהי המציאות. במיוחד נשים צעירות בתחילת דרכן צריכות לגשר על הפער הזה. כשעבדתי על 'גטו' בתיאטרון חיפה, השחקנים לא שיתפו פעולה אתי מיד, גם מהבחינה הזאת שהייתי אשה ורציתי לעבוד בצורה שונה. שברתי את הראש איך לייצר את הדיאלוג ביני לבינם. אחרי שלושה ימים שברנו את כל החוקים והמוסכמות והתחלנו לעבוד... אסור לנשים להיבהל מזה."

הבורגני ומעלה, החברה לא שיחררה את האשה מהמוסכמות הפטריארכליות. נשים שהעזו למרוד בהן, ובעיקר בתפישה המעניקה לגברים בעלות ועליונות עליהן, שילמו מחיר אישי גבוה. הן ספגו הטפות מוסר ויחס מזלזל ולפעמים נפגעה יצירתן האמנותית כתוצאה מהלחץ שהופעל עליהן. לכן פחתה התעוזה שלהן והתוצאה היתה שהקו הנשי הקנוני היה רך ומינורי. חלקן אף נאלצו להסתיר את זהותן ולהשתמש בשם בדוי כדי לפרסם את יצירתן.

נשים העוסקות ביצירה כיום נהנות מלגיטימציה ומחופש פעולה לעשות כאוות נפשן. האם הן באמת חוות את החופש לעשות זאת?

וינו-אלעד: אגב, אני לא מכירה אף לא מלחינת אופרה אחת...



Iris Erez, photo: Tomer Apelbaum

איריס ארז, צילום: תומר אפלבוים

חיפשתי ומצאתי את המחסן הזה, הגראז' ברחוב שונצינו בתל אביב, שהיה במצב נורא. כסף לא היה, ולכן בנינו את המקום עם חברים... היה מפתח בחוץ לכל יוצר שרצה לעבוד. את יודעת, אנשים עניים חולקים את המעט שיש להם..."

"המחסן", שהפך לימים לתיאטרון תמונע, היה חממה ובית להתפתחות היצירתית של צוקרמן. היא מתארת את הבית כמקום של דיאלוג, שלכל באיו ניתנה הרשות להיות, להעז, לגדול, ליצור ולהתפתח. עוד היא מספרת, שלמרות האיזודאות הכלכלית שליוותה אותה במשך שנים, מעולם לא חשבה להפסיק ליצור. "אני מאוד מבינה את הצורך להתפרנס, אבל אני לא מבינה את אלה שמכבים את אש היצירה בגלל חוסר תקציב".

דוניץ: "הצורך להתפרנס קיים. אם צריך, אני מלמדת או עושה כל מיני חלטורות, אבל זה לא במקום היצירה עצמה. זה משרת את הצורך ליצור. למזלי יש לי גם משפחה תומכת, המעודדת אותי לעסוק באמנות".

נשיות ומיניות ביצירה

וינו־אלעד: מאיה, איך את מגדירה את המוסיקה שלך?

קבועה של 500 ליש"ט בשנה. הצורך ב"חדר משלך" הכרחי לכל יוצר – גבר או אשה – אבל בהקשר שבו פעלה וולף הוא מסמל את האפשרות להיחלץ מן הכבלים החברתיים המסורתיים, המשעבדים את האשה לבית. וולף מנפצת את הגישה הרומנטית, הרואה ביצירה זרם של רעיונות, דימויים ורגשות הנובע מנפשו של האמן, ופורשת בעזרת ההיגיון את הנחוץ לאשה, אובייקטיבית, כדי ליצור.

לא רק תנאים חומריים הכרחיים ליצירה. לשם המחשה ממצאיה וולף דמות פיקטיבית בשם ג'ודית, אחותו של שייקספיר. היא מתארת כיצד ההבדלים בחינוך אינם מאפשרים לג'ודית המוכשרת לדלג מעל המשוכה של חוסר השוויון המגדרי ולהתמסר לתיאטרון ולכתיבה. סופה של ג'ודית, כפי שמתארת אותו וולף, טרגי: "מי יוכל לאמוד את להטו האלים של לב משורר הכלוא בגופה של אשה – היא התאבדה בליל חורף אחד ונקברה על אם הדרך" (וולף, 2004: 59). אגב, לימים וולף עצמה שמה קץ לחייה.

צוקרמן מספרת שב־1997 החליטה לממש את רצונה להיות אומא ואימצה תינוקת בת שלושה חודשים. "הבנתי שאני לא יכולה עוד להתגלגל בדרכים ושהילדה צריכה מקום. במקביל,

דוניץ: באמת יש מלחינות מעטות מאוד. אחת מהן היא נאדיה בולאנז', מלחינה מדהימה. הסיבה לכך ודאי נעוצה בעובדה שנשים לא הורשו ללמוד ולהתפתח, וקל וחומר לממש את הצורך או היכולת האמנותית שלהן.

וינו־אלעד: באיזה אופן באה לביטוי הייחודיות של נשים ביצירה?

צוקרמן: אנחנו מקשיבות לעולם וחוות אותו כפי שאנו חוות אותו, ומשם יוצרות. זה סוג של רגישות ומולטי־טסקינג הנפרט לפרטי פרטים. יש לנו אחריות על הזמן ועל החיים, על המשכיות. נראה לי שבכך באה לביטוי הייחודיות שלנו כנשים יוצרות.

תנאים הנחוצים ליצירה

אין ספק שהתנאים ליצירה עדיין רחוקים מלהיות אידיאליים. המשתתפות סיפרו על הקשיים שהן חוות וחלקן אף התבדחו על כך שהן נתמכות כלכלית על ידי בן זוגן או משפחתן.

בחדר משלך, ספר שנכתב ב־1929, מתארת וירגיניה וולף את התנאים החומריים הבסיסיים הנחוצים לאשה יוצרת: חדר עם מנעול והכנסה

דוניץ: "אני לא מגדירה אותה. למדתי קומפוזיציה בהולנד והיתה שם מגמה לאופרה. זמרות האופרה היו עומדות במין עמידה כזאת, כשידיהן הקפוצות מחזיקות זו את זו ופיהן נפתח כך... תמיד רציתי לתקוע להן שם משהו... ואז התחלתי לחשוב שאפשר לעשות דברים מדהימים עם תיבת התהודה הזאת, עם הגוף. התחלתי לעשות כל מיני ניסויים שנמשכים עד היום. היה לי רעיון, לתקוע לזמרות האופרה מעין מיקרופון בפה כדי שלא יצטרכו להתאמץ כל כך. מאז עשינו כמה עבודות ושמונו את המיקרופון לא רק בפה..."

כל יצירה מגיעה ממקום אחר, זה גדל כמו ילד. מהמקום של גבר-אשה, מאלימות, מסתם להתגלגל, מלעבוד במקומות שונים, מהחיפוש עצמו".

את הכאוס הגדול הזה, לא מאוימת ממנו וגם לא בורחת ממנו. אני מנסה לחפש את הספציפיות התנועתית הנובעת מתוך השאלות והרעיונות שאתם אני מגיעה לסטודיו".

בהמשך צפינו בקטע סולו של ארז, מיצירה שנקראת *זה לא אישי*. אם נתייחס למקורות ההשראה של ארז ולנקודת המוצא שממנה היא מתחילה ליצור, נוצר הרושם שה"לא אישי" הוא מאוד אישי. היא חושפת משהו מאוד אינטימי ומאוד ונועז מאישיותה, גם באמצעות היכולת התיאטרלית שלה וגם באמצעות אמירות פוליטיות נוקבות על החברה והסביבה, בלי להוציא את עצמה מתוך הכלל, בכשרון רב ובלי ליפול למלכודות סטריאוטיפיות.

בשנים 2000-2007 ארז שיתפה פעולה עם הכוריאוגרפית יסמין גודר. לגודר היה חלק משמעותי בהתפתחותה של ארז כרקדנית וכיוצרת. גודר, מצדה, טוענת שלעבודה עם ארז בשנים הראשונות שלה כיוצרת בישראל היה מקום מהותי בסלילת דרכה האמנותית. ללא ספק, המפגש ביניהן היה מפרה ומהותי להתפתחותן.

מפגש עם

הכוריאוגרפית יסמין גודר

קודם לדיון בפאנל, במפגש אישי עם הקהל, נגעה גודר בסוגיות של זהות מתוך תיאור של צמתים משמעותיים בחייה. גודר נולדה בשנות השבעים בירושלים והיגרה לניו-יורק עם הוריה כשהיתה בת אחת עשרה. היא הגיעה לניו-יורק בתחילת שנות השמונים, טרם התקופה של רוזי ג'וליני בראשות העיה החשיפה לרב-תרבותיות ולתופעות קיצוניות

שונות בחברה האמריקנית עיצבה את שנות ההתבגרות שלה והשפיעה על האופן שבו היא חושבת ויוצרת כיום.

גודר החלה לרקוד בגיל צעיר, אבל לטענתה בתפישת הזהות העצמית שלה, לא חשבה על עצמה דרך המחול. "אני מנהלת דיאלוג ממושך ומורכב עם עולם המחול גם אם בפועל, ואת זה הבנתי לאחרונה, זה הדבר שנשאר הכי עקבי בחיי".

המפגש עם שאלת הזהות במובן הלאומי-דתי-היסטורי-תרבותי עורר אצל גודר תהיות בנוגע

קפלן: "הצורך ליצור צומח ומתמשך מתוך סקרנות ומתוך זיכור של איזושהי חוויה – אישית, פוליטית, אפילו היסטורית. אני מתעניינת בניואנסים של יחסים ובפוליטיקה שלהם. באינפורמציה הרגשית שיש במשפט, בסיטואציה, ברגע".



Yasmeen Godder, photo: Daniel Tchetchik

יסמין גודר, צילום: דניאל צ'צ'יק

ארז: "אני נכנסת לסטודיו עם דברים אישיים – תחושות, מחשבות, שאלות שעולות בי. אני מנסה להתבונן על זה מתוך איזו נקודת מבט על, וכל הזמן שואלת את עצמי איך אני עם העולם ביחס לנקודת המבט שלי? מה קורה לי ביחס לזמן ולעולם בהקשר הזה? האם אני מקבלת את המובן מאליו או מערערת עליו?"

"תהליך היצירה בסטודיו הוא קצת שונה, אני נכנסת עם רעיון או עם שאלה, שאותה אני רוצה לחקור. השאלות מכניסות אותי לסטודיו. אין טקסט, אלא רעיון או שאלה. אני מנסה לפרוט

וינו-אלעד: איך הקהל הגיב לזה?

דוניץ: "האמת, אמרו שזה נורא מיני. בהתחלה חשבתי שזה בגלל שאני אשה, אבל אחר כך, מניסויים נוספים שערכתי, הבנתי שאין בהכרח קשר בין האמירה הזאת לבין היותי אשה".

צוקרמן: "כל יציאה מהקונווציה מקפיצה אצל הקהל איזו ראייה אחרת, שלעיתים קרובות מתפרשת כמינית. כל התרסה או צעקה הופכת למינית בעיניי של המתבונן. זה מעניין, כי היא לא חשבה על מיניות כשהיא יצרה את זה, אנחנו עוסקות ב'תוכן', אבל תגובת הצופה היא – 'זה נורא מיני'".

ארז: "זה בסדר שהקהל יחשוב שזה מיני. נשים מתעסקות עם המיניות שלהן באופנים שונים. השאלה היא איך נשים פרפורמריות, המציגות את גופן על הבמה כחלק מהיצירה שלהן, לא נפלות לסטריאוטיפ. איך הן עובדות עם פרספקטיבה על הדבר הזה. בפה הפעור

בעבודתה של דוניץ יש, נגיד, משהו שזורק אותך קודם כל למיניות. לאחר דקה זיהיתי בזווית של הפה גם משהו נואש. ואני חושבת שאחרי שהמיניות חולפת על פניך, אתה רואה דברים אחרים".

מקורות ההשראה ביצירה

וינו-אלעד: מה מקורות ההשראה שלך ביצירה, מה מניע אתך?

צוקרמן: "אינני יודעת מהם מקורות ההשראה.

לתפישת העצמי – הפרטית והמגדרית. ההבנה שהגדרת הזהות היא חמקמקה ומורכבת באה לידי ביטוי בעבודותיה, באמצעות העיסוק במסיכות וחשיפת הפער בין "איך אני נראה" ל"מה אני מרגיש", ובאמצעות שאילה של כמה זהויות בזמנית.

הגוף, מסבירה גודר, הוא נקודת אחיזה ראשונית, הקודמת לכל ההגדרות. "נראה לי שזאת גם הסיבה שנאחזתי בזה כל השנים. יש בגוף משהו בהיר. זה הכלי הבסיסי שאתו אני עובדת, לפני כל ההגדרות."

בד בבד עם הימשכותה לאירועים אנטי מסחדיים בניו יורק ולמוסיקת פאנק, המשיכה גודר לקחת שיעורי בלט ולתהות על "הזהות המחולית" שלה.

היא החלה ללמוד בבית ספר לאמנויות ולראשונה נחשפה למחול מודרני. בעקבות המפגש עם טכניקת גרהאם (עבודת רצפה רבה, גלגולי אגן, שימוש באימפולסים ובדינמיקה תנועתית שונה מאוד מזו שהכירה בבלט הקלאסי), נוצר אצלה חיבור חזק לעולם המחול בכלל ולזהותה הנשית בפרט. גודר חדלה לראות בעצמה בלרינה פלקטית בעולם של פרפרים ופיות, וחשה עוצמה נשית המגולמת בגוף חזק, בעל הבעה ונוכחות. "זה התאים יותר לצביעת השיער לירוק, לנזם ולמוסיקת הפאנק שהתחברתי אליה באותה תקופה..."

דמותה של גרהאם היתה לה מקור השראה חשוב, מהיותה אשה שפיתחה טכניקת מחול ייחודית וגם פעלה ככוריאוגרפית, כיוצרת וכמבצעת גדולה, שלא פחדה לעלות על הבמה גם אחרי שעברה את גיל שמונים. "היצירה של גרהאם שינתה את תחום המחול ויצרה קרקע לעשייה מחולית אחרת, בעלת תעוזה", אומרת גודר. "אני חושבת שהמפגש עם הטכניקה הזאת השאיר אותי במחול. לא ידעתי למה אני מתחברת לזה, אבל הרגשתי שזה פותח לי ערוץ נוסף."

"כשלמדתי בתיכון התעניינתי מאוד גם בדברים אחרים. לקחתי קורס באנתרופולוגיה באוניברסיטה סמוכה ועסקתי בציוור. כשסיימתי את התיכון התלבטתי מאוד אם להמשיך במחול. מצד אחד נמשכתי לסטודיו והייתי מכורה לתנועה ולגוף. מצד אחר הרגשתי שזה מגביל אותי ומחייב אותי ללכת בדרך אחת. ניהלתי מאבק פנימי ביני לבין עצמי."

אחרי שהות חטופה בישראל, שכללה עבודה בקטיף בקיבוץ ושירות צבאי מקוצר, חזרה גודר לסצינה הניו-יורקית והחלה לקחת שיעורי רליס, קונטקט אימפרוביזציה, בוטו ועוד ב-"Movement Research". המקום, כשמו כן הוא, שם לעצמו למטרה לחקור את הגוף ואת התנועה מכיוונים שונים.

החיבור עם שיטת העבודה המקובלת בטכניקת הרליס יצר אצלה עוגן נוסף לעיסוק במחול, "מעין תחושה של חזרה הביתה". החיבור לשלד ולמפרקים קילף שכבות של זהות וקירב אותה לגוף שלה ולעצמה.

טכניקת הרליס שאליה נחשפה גודר פותחה בשנות השישים בארצות הברית על ידי ג'ואן סקינר, רקדנית שהיתה תלמידתה של טוד מיפל, מפתחת האיידיואוקינזיס. סקינר התוותה דרך עבודה המבוססת על הבנה אנטומית וקינסיולוגית של הגוף, המאפשרת את מימוש פוטנציאל התנועה של כל אדם, תוך כדי שאיפה לאיזון, להרפיה ולצמצום מתח וכאב.

גודר מספרת שבסטודיו לא היתה מראה. לא היה צורך להראות טכניקה או יכולת פיזית. העיסוק בהבנת התנועה והגוף המתנועע לא נשפט ולא נמדד בקריטריונים של מחול מודרני מקצועי. הרעיון היה לפתח אפשרויות תנועה חדשות ולא מוכרות.

על פי תומס האנה (האנה, 1991), שתבע את המונח "סומטיקס" בשנות השבעים, הגוף "נתפש" מפנימיותו החוצה, מנקודת מבט של גוף ראשון. הכוונה היא לאופן שבו תופש הרקדן את עצמו ואת גופו, את תחושותיו ואת אשר הוא חווה, בלי שיחשוב על האסתטיקה של התנועה ובלו שישאל את עצמו כיצד היא נתפשת על ידי גוף שלישי – אדם הצופה בו.

"התבוננתי על האופן שבו אני נעה ומצאתי את עצמי מביעה דרך התנועה שהתחנכתי עליה. הרגשתי משהו זר ולא נכון. התלבטתי עם השאלה מה יש לי להגיד שהוא שלי בתור רקדנית ובתור יוצרת? זאת היתה תקופה מהפכנית בשבילי, כאילו מישהו העיף לי את הראש..."

"מאוחר יותר, כשהתקבלתי לאוניברסיטת ניו-יורק, התלבטתי מאוד אם ללמוד לתואר במחול. חשתי צער עמוק על כל הדברים האחרים שאיאלץ לוותר עליהם כדי להתמחות בתחום זה. משפט שאמי אמרה לי סלל בסופו של דבר את הדרך לקבלת ההחלטה בכיוון זה. היא אמרה שבחירה היא כמו עץ, שענפיו המסתעפים כמו פותחים אפשרויות בחירה נוספות. המשפט הזה ליווה אותי תקופה ארוכה והשפיע על ההחלטה שלי ללכת ללמוד."

"בזמן הלימודים, המחול הפך לערוץ שבאמצעותו הבנתי וחקרתי את כל הגירויים שמעניינים אותי. היום זה אולי נשמע מובן וטריוויאלי, אבל אז הגילוי היה עצום. באותו זמן התגבשתי כיוצרת. מלבד הפגישה עם מורים מצוינים, היו לי חלל וזמן לחקור ולהתנסות בדרך שלי."

הסגנון התנועתי שמאפיין את עבודותיה של גודר

ותוכן העבודות מובילים את הצופה למעין מסע בתוך הנפש או הרוח, המעורר דימויים, תחושות וסתירות פנימיות רבות. גודר אינה מנסה לענג את הצופה ואינה מבקשת להקל עליו. היא מאתגרת את הצופה בכך שהיא מאלצת אותו לחשוב, להרגיש ולהתוודע לצדדים אפלים יותר, או מוכרים פחות, באישיותו שלו. החוויה האסתטית היא תוצר לוואי, שכבה אחת בתוך עולם רווי משמעויות שהיא מציגה. היא אינה משייכת את היצירה שלה לז'אנר מסוים, אלא מערערת על השימוש בדיסציפלינות מוכרות ומציבה רף גבוה של התבוננות וחקירה ביצירותיה.

גודר יוצרת בארץ מאז 1999. בין עבודותיה: *קרם תות ואבק שריפה, אני רעה אני, אחושילינג* – *singular sensation, אוהבים אש* ועוד. ב-2007 פתחה את סטודיו יסמין גודר במרכז מנדל ביפו, שם היא יוצרת ומרכזת שיעורים וסדנאות.

לאחר הדיון בפאנל הזמנו משתתפות יום העיון לקחת חלק ב"ספיד דייטינג", פרויקט חניכה שבו שש משתתפות, יוצרות צעירות, ייבחרו על ידי שש מנטוריות (שרית יונג-אלעד, ריקי בליך, נטעלי גבירץ, דנה רוטנברג, איה קפלן וג'רי ברמן), אשר ילוו אותן שלושה חודשים בתהליך יצירה. כל יוצרת נפגשה בנפרד עם כל אחת משש המנטוריות לשתי דקות, שבהן היתה צריכה לשכנע אותה לבחור בה. ברעיון לאפשר ליוצרות בתחילת דרכן ליווי של מנטורית, טמונה תקווה לקדם אמנות של נשים בארץ, אשר לא רק חדר משלהן והכנסה קבועה נחוצים להן, אלא גם תמיכה והכוונה אמנותית.

ביבליוגרפיה

וולף, וירג'יניה. *חדר משלך* (תל אביב: ידיעות אחרונות, 2004).

רוזין, טלי. *מה זה בכלל פמיניזם* (תל אביב: זמורה ביתן, 2000).

פרידמן, אריאלה. *באה מאהבה: אינטימיות וכוונות הנשית* (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996).

Thomas, Hanna. "What is Somatics?" *Journal of Behavioral Optometry*, Volume 2, Number 2, 1991, pp. 31-35.

אפרת מזור גולדברג 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.

מה עושה מחול ל"מחול יהודי"? ל"מחול ישראלי"?

דן רונן

המסורת והשורשים? התהליכים הפוליטיים והחברתיים? המצב והתנאים? או אולי הזמן היהודי (מחזור השנה ומחזור החיים היהודי)? ועוד.

בין הבעיות שהחוקרים מתמודדים אתן: בעיית התרגום של תופעות מחול והמסתורין של החוויה היהודית למלים; בעיית ההבחנה בין עשייה מחולית לבין צפייה במחול; שילוב הקהל במופעים; יחסי הגומלין וההבדלים בין רקדנים וקהל במופעי מחול; איזה תפקוד מציב הכוריאוגרף לרקדנים, לקהל; שאלות אלו ודומות להן נדונות, למשל, במאמרו של יהושע פרלמן (Josh Perlman), על הכוריאוגרפית סופי מאסלאו (Sophie Maslow), שתרמה רבות לעיצוב הזהות היהודית האמריקנית.

בין המאמרים הרבים הנכללים בספר (קצרה היריעה מלהזכיר את כולם כאן): שרה לוי תנאי, "בחירת רקדנים מבין יוצאי תימן ללהקות ענבל"; אילה גורן-קדמן, "רגליים על הקרקע – הכרת יהודי כורדיסטאן באמצעות ריקודיהם"; צבי פרידהבר, "ריקודי מצווה חסידיים וריקודי 'מטפחת' בחתונות"; שלמה שטאובר, "ריקודי חתונה ביישוב של יוצאי תימן בישראל, ערכים ומשמעות חברתית"; יהודה היימן וג'יל גילרמן, "ריקודי חרדים"; דון ליל הורוביץ, "מחולות יוצאי אתיופיה בישראל – ממחול אתני לעכשווי"; כולל ראיון עם רות אשל על להקת "אסקסטה"; אלקה קשל (Elke Kaschl), "איך להופיע קהילתית בעולם הגלובלי"; יהודית ברין-אינגבר ודינה רוגינסקי תרמו מאמרים על ריקודי העם, נינה שפיגל כתבה על ירדנה כהן ונעמי ג'קסון עוסקת בחיפוש מטפורות יהודיות במחול המודרני והפוסט-מודרני בארה"ב.

גבי אלדור זנה בעבודות של יוצרים בישראל, החל מברוך אגנדי שיצר את המחולות המודרניים הראשונים והחדשניים בארץ על בסיס דמויות מסורתיות של תימן, חסיד, ערבי ועוד; היוצרות הראשונות בישראל שיצרו מחול מודרני וחתרו לגישה שונה למחול יהודי; ועד ליצירות עכשוויות. היא מנתחת יצירות המתמודדות עם הזיכרון היהודי ובמיוחד עם השואה. התהליך החל ביצירותיהם של ג'ון קרנקו (1974) *עמי ים עמי ים* יער ללהקת בת שבע וביצירתו של רמי באר *זיכרון דברים* ללהקה

כוריאוגרפים; אתנוגרפים; חוקרי פולקלור יהודים; סוציולוגים; היסטוריונים של תרבות ואמנות; מבקרי מחול; חוקרי התרבות היהודית ועוד. האוסף מוגש בספר אחד ומדגיש את מרחב הביטוי ואת המגוון הרחב של המחול היהודי והישראלי, המבטא את החיוניות של המחול היהודי ואת הצורך בהמשכותו.

המאמרים דנים בנושאים כמו מחול בטקסים דתיים; ריקודים מסורתיים פולקלוריסטיים, עממיים ואתניים; מופעים כוריאוגרפיים אמנותיים; המורשת של כוריאוגרפים יהודים לדורותיהם ותרומתם למחול; ריקודים בקהילות היהודיות ברחבי העולם במרחב היסטורי, סגנוני וגיאוגרפי; ריקודים מודרניים ופוסט-מודרניים של יוצרים יהודים וישראלים; המאפיינים של הגדרת מחול "יהודי", "ישראלי" ועוד.

באסופה מוצגים פניו המגוונים של המחול "היהודי" ו"הישראלי" – כאמנות, כחגיגה, כחיפוש דרך, כביטוי יצירתי אינדיווידואלי, כביטוי של זהויות, כשילוב של "ישן וחדש", של רקדנים וקהל ועוד. הנושאים השונים הנדונים באסופה מגוונים ביותר ועם זאת יש ביניהם קשר.

המאמרים עולות שאלות חשובות שאפשר, אולי, ללמוד מהן יותר מאשר מהתשובות להן; שאלות שראוי שכל העוסק במחול בישראל ובתפוצות ישאל את עצמו, כדי לגלות לעצמו מי הוא ומאילו מעיינות נובעת יצירתו. השאלות הן הבסיס של כל תהליך יצירתי, שהוא, כפי שכתבה אריקה לנדאו (בספרה *האומץ להיות מוכשר*; הוצאת דביר, תל אביב, 2001): "העזה לצאת לקראת החדש, להיות שונה, להיות עצמך".

שאלת היסוד שהאסופה באה לענות עליה, היא מה מגדיר מחול, כלומר יצירה אישית פרי דמיונם של יוצרים ויוצרות בודדים, "מחול יהודי"? "מחול ישראלי"? האם ניתן, והאם רצוי, להגדיר מחול במונחים של זהות קולקטיבית, תרבותית ולאומית? הספר מציב שאלות נוספות: מה הם מרכיבי ההגדרה "יהודי" או "ישראלי" במחול – הרקדנים? הכוריאוגרפים? היצירות? התנועות? המטרות? התכנים? המורשת? האמונות הדתיות?

פרות המחול התעשרה לאחרונה, עם פרסום אסופת מחקרים ומאמרים מגוונת ומקיפה, בשפה האנגלית, תחת הכותרת *Seeing Israeli and Jewish Dance* (לראות מחול ישראלי ויהודי). האסופה יצאה לאור בהוצאת Wayne State University Press, Detroit, Michigan, USA, 2011.

עורכת האסופה היא יהודית ברין אינגבר (Judith Brin Ingber), כוריאוגרפית, רקדנית, חוקרת מחול מובילה ומרצה באוניברסיטאות בארצות הברית. ברין אינגבר פירסמה מאמרים ומחקרים רבים, העוסקים בתחומים מגוונים של הפולקלור היהודי ושל המחול ובמיוחד בהתפתחות "המחול היהודי והישראלי" בתפוצות ובישראל. היא גם היתה ממייסדי *שנתון המחול בישראל* עם גיורא מנור ועורכת שותפה לשני השנתונים הראשונים (1975, 1976).

האוסף, שהושק לאחרונה בספרייה למחול בבית אריאלה בתל אביב, כולל 18 מחקרים ומאמרים, שעניינם מקומו של המחול ביהדות; בקרב קהילות היהודים לדורותיהן, בתפוצות שונות ובישראל, והתפתחות המחול היהודי והישראלי במאה ה-20 ובמאה ה-21. כמה מאמרים פורסמו בעבר ועודכנו. האוסף מעוטר ב-182 צילומים, ציורים ואיורים, שחלקם רואים אור לראשונה באסופה זאת.

ההיסטוריונית ומבקרת המחול דבורה ג'ואיט (Deborah Jowitt) כותבת: "האוסף אינו רשימה של סקירות על נושאים במחול יהודי. עניינו בחינת תהליכי ההתהוות והשינויים של התרבות היהודית. בדיקה כיצד מחול עכשווי, תיאטרלי ואמנותי מכבד זיכרון ותרבות גם כאשר הדימוי של 'הגוף היהודי' ומשמעותו משתנה; כיצד שורשים תרבותיים מניבים פריחה כשנוטעים אותם מחדש באדמה אחרת". גם הכוריאוגרף ג'רום רובינס (Jerome Robbins) שיבח את האוסף: "האוסף המקורי והחשוב הוא תרומה לא רק לעולם המחול, אלא גם ללימוד התרבות והאמנות היהודית לדורותיה ולתפוצותיה".

בין הכותבים: חוקרים ותיקים וחדשים מהתפוצות ומישראל; אמני מחול, יהודים וישראלים; יהודים וישראלים; יהודים וישראלים; יהודים וישראלים.

ביקורת ספרים

ואיך רוקד גמל? מאת גבי אלדור

הוצאת רסלינג – הסדרה לאמנויות, תל אביב 2011, 222 עמודים, 94 ש"ח

גבי לוין

הגבוהים שפעלו בווינה נקטעו עם החלטתה ללכת בעקבות בעלה האידיאליסט. כך מצאה את עצמה ב-1921 בלב הלנגט הכל כך לא היגיני – בפלשתינה. הארכיטקט הצעיר ז'אק אורנשטיין אמנם חזר מהמלחמה עטור בצלב הברזל הקיסרי, אבל לא מצא עוד את מקומו באירופה השסועה, נסע לבדו לארץ-ישראל ומשם כתב לאשתו "בואי, כאן גן עדן". גרטה ושלושת ילדיה – התאומות דיתי וסוזי בנות התשע וזוד בן השנתיים – עלו בעקבותיו. כך החל פרק מכריע בתולדות המחול המודרני בארץ-ישראל.

עוד בהיותה בווינה ראתה גרטה תצלום של בניין נימנסיה הרצליה בתל אביב. המבנה דווקא מצא חן בעיניה, אבל הגמלים שנראו ברקע לא השתלבו בחלום המחול בארץ הקודש. "ואיך רוקד גמל?" שאלה גרטה את עצמה. השאלה דחפה אותה לפתוח את הסטודיו למחול הראשון בתל אביב, שפעל בבית הספר למוסיקה של מרים לוי. בהמשך ייסדה סטודיו בבית המשפחה ברחוב אחד העם 42. את הבית הזה, שבו התגוררו גם בני הזוג אורנשטיין וילדיהם, מתארת אלדור בעיניה של ילדה שהוקסמה ממבנה הספירלה הפנימית המסתורית, מאווירת היצירה ששלטה בכל פינה ומהריחות – לא, לא של תבשילים טעימים, חלילה, שכן המשפחה דגלה בתזונה לצורך בריאות בלבד ונקטה צמחונות סגפנית משהו – אלא ניחוחות של ניקיון, וגם של זיעת רקדנים. בבית זה גדלו ורקדו גם התאומות סוזי / שושנה ודיתי / יהודית אורנשטיין. "האחיות אורנשטיין", כותבת אלדור (בתה של סוזי), "הוא השם הכללי, הייצוג, של מפעל חיים בשטח המחול שהעסיק משפחה שלמה מתחילתה של המאה ה-20 עד שלהי שנות ה-80. האחיות אורנשטיין היה החלק הגלוי, הביטוי הבימתי הצעיר, המרהיב במקורותיו וברעננותו, של מהפכה בתחום התנועה והמחול, שאותה הוליכה בארץ-ישראל דמותה הלא-דתיאטרלית, השרויה בצל, של גרטה, מרגלית אורנשטיין, אמן של יהודית ושושנה התאומות".

מרגלית לימדה ויצרה כוריאוגרפיות ושתי הצעירות בעלות המראה האוריינטלי הדגימו, הופיעו ומאוחר יותר יצרו ולימדו בעצמן. יצירת הבלט הראשונה של מרגלית היתה *הנבואה*, שהוצגה בסוף שנות ה-20. היא

פרה של השחקנית, הבימאית והכוריאוגרפית גבי אלדור מתחמק מכל ניסיון לשייכו לז'אנר מסוים. האם לפנינו חומר תיעודי, ספר על תולדות המחול, מסה על הכוח הנשי או תיאור של זיכרונות ילדות? כל ההגדרות האלה תקפות, כי כולן קיימות בו זו לצד זו, נובעות האחת מרעותה ומרכיבות מסמך נדיר ביופיו ובעניין שהוא מעורר גם בקרב קוראים שאינם מבינים גדולים בהיסטוריה של המחול המודרני. אולי אפשר להגדירו ספר בתנועה, המדלג בצעדים קלילים ובחן בין תקופות וגיבורים, ערים ויבשות, מזרח ומערב.

הסיפור נפתח בווינה של שנות ה-20. "המלחמה הגדולה", שהותירה פצעים בגופם ובנפשם של אלה שהתמודדו עם זוועותיה, הסתיימה זמן קצר קודם לכן. בצד הטראומה והקושי הורגשה אווירה של התחדשות, של רצון לרפא, לשקם ולייפות. בד בבד עם הפסיכואנליזה – שנועדה לטפל בפצעי הנפש – התפתחה תרבות שהתמקדה בבניית גוף שרירי וסימטרי, במאמץ להשכיח את הגופות המרוסקות והאיברים שנקטעו בשדה הקרב. השאיפה ליופי ולהרמוניה גופנית הולידה בין היתר את תנועת "הגימנסטיקה הפונקציונלית" של ד"ר בס מנסנדיק, שלימדה יציבה נכונה, תנועות יומיומיות הרמוניות וחסכוניות והקפדה על היגיינה ותזונה נכונה. השיטה כבשה בסערה את גרמניה ואת אוסטריה. באותה תקופה וכתולדה של האקספרסיוניזם ששלט בכל תחומי האמנות של ראשית המאה, תפס תאוצה גם ריקוד ההבעה, שדגל ברעיון ש"כל אדם הוא רקדן" וראה בביטוי האישי את מקור התנועה והיצירה.

גרטה אופנהיימר – סבתה של המחברת והראשונה בשושלת ה"אורנשטיניות" – נולדה ב-1888 בווינה כבת למשפחה יהודית מבוססת וצמחה אל תוך אווירת ההתחדשות התרבותית. היא למדה תרבות והיגינת הגוף אצל ד"ר מנסנדיק וריקוד מודרני אצל גדולי המורים, כמו מרי יוגמן וגרטרוד בודנזייז, ממיסדות ריקוד ההבעה. חלומותיה להיות מורה למחול וכוריאוגרפית באחד מבתי הספר

הקיבוצית (1994). אלדור מזכירה בהקשר זה גם את יצירותיהם של רות זיידאיייל, אמיר קולבן (בלהקת תמר) ונועה דה. היא מציינת גם את תרומתם של עמונאל גת, יסמין גודר, רננה רז, ענבל פינטו ואבשלום פולק.

בדו שיח שהתקיים במפגש ההשקה של הספר בתל אביב טענה אלדור, שכוריאוגרפים יהודים אמריקנים חיים ועובדים באופן שונה מאשר כוריאוגרפים ישראלים. לדבריה, בארה"ב קיים עניין רב בזהות היהודית. לעומת זאת, בישראל רבת הזהויות ועמוסת הזיכרון היהודי, הזהות היהודית מחפשת את ביטויה בלאומיות הישראלית. היא מסכמת את מאמרה במלים: "סצינת המחול בישראל פורחת בגלל האנרגיה והתחושה של העכשוויות של קיומה".

על טענתה של יהודית ברין-אינגבר, כי היהדות נטלה חלק חשוב בעיצוב דמותו של המחול האמנותי בישראל, משיבה אלדור: "לא היהדות היא זו שנטלה חלק חשוב בעיצוב דמותו של המחול האמנותי בישראל, אלא דווקא התהליכים החברתיים והפוליטיים שהתרחשו כאן". ברין-אינגבר מעגנת את המחול היהודי והישראלי במשנתו של ר' מרדכי קפלן (מיסד תנועת ה-Reconstruction): "אמנות יהודית היא ביטוי של הציוויליזציה שממנה היא צומחת".

ייתכן כי, כמו בתחומי אמנות אחרים, התשובה לשאלה "מה עושה מחול למחול יהודי? למחול ישראלי?" היא בעצם שאלה המובילה לחיפוש מתמיד אחר תשובות. האוסף בעריכת ברין-אינגבר תורם לחיפוש מתמיד זה.

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

- בגלל הבחורים**, 4.1, תיאטרון תמונע
 במסגרת פסטיבל אינטימדאנס
 כוריאוגרפיה: סיגל ברגמן
 רקדנית: סיגל ברגמן
 מוסיקה: Yelle
- Expensive Shit**, 4.1, תיאטרון תמונע
 במסגרת פסטיבל אינטימדאנס
 כוריאוגרפיה: יובל גולדשטיין
 רקדנים: עמר עוזיאל, עדי אלזם,
 טל אבני, אפרת לוי
 מוסיקה: גדי רונן
 תלבושות: שרון דנון
- Mismatch**, 4.1, תיאטרון תמונע
 במסגרת פסטיבל אינטימדאנס
 כוריאוגרפיה: סיגל ברגמן, יובל גולדשטיין
 רקדנים: סיגל ברגמן, יובל גולדשטיין
- ספינת השוטים**, 5.1, תיאטרון תמונע
 במסגרת פסטיבל אינטימדאנס
 כוריאוגרפיה: ניב שיינפלד, אורן לאור
 רקדנים: אורי שפיר, ענת גרגוריו, סשה אנגל
 תלבושות: ענבל ליבליך
- Pieced Swan, Op. 1**, 8.1, מרכז סוזן דלל
 כוריאוגרפיה: עידן כהן
 רקדנים: שניר נקר
 מוסיקה: פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי
 תלבושות: טל מר
- כוח עליון**, 8.1, תיאטרון תמונע
 במסגרת פסטיבל אינטימדאנס
 כוריאוגרפיה: עפרה אידל
 רקדנים: עפרה אידל, דניאל שופרא
 מוסיקה: אורי דרור
 תלבושות: אור אבישי
- שבור בסדר שבור בסדר**, 8.1,
 תיאטרון תמונע
 במסגרת פסטיבל אינטימדאנס
 כוריאוגרפיה: מיכל מועלם
 רקדנים: מיכל מועלם, ג'יאנאלברטו דה פיליפס
 מוסיקה: ג'יאנאלברטו דה פיליפס
- עזרת נשים**, 10.1, תיאטרון תמונע
 במסגרת פסטיבל אינטימדאנס
 כוריאוגרפיה: דפי אלטבב
 רקדנים: הדר יונגרה-הראל, מירב דגן,
 מיכל טישלר
 מוסיקה: פלורה, לירון משולם
 תלבושות: רוזלינד נוקטור
- זב**, 10.1, תיאטרון תמונע
 במסגרת פסטיבל אינטימדאנס

שבין גבוה לפופולרי ובין אותנטי לתרבותי. בכך, בעצם, היתה טמונה גדולתן של בנות אורנשטיין.

ב־1931, כשלמדו באקדמיה לאמנות בווינה וברלין, אצל מנהל בלט האופרה הלאומית מקס טרפיס ונחשפו להשפעות אירופיות שהיו שונות כל כך ממציאות חייהן בפלשתינה, עודד אותן אביהן במכתביו: "אני הוצה להפנות את תשומת לבכן שיש לכן יתרון גדול על הקולגות שלכן בברלין, כי גדלתן באוויר חופשי ורענן שעדיין ממלא אתכן... אל תשכחי שלא אירופה אלא פלשתינה היא שנתנה לך כוח ועצמאות".

האחיות רקדו ויצרו בעצמן, ובשנים הארוכות שבהן פעלו לימדו מאות תלמידים, רבים מהם ידועי שם, בבתי הספר שפתחו בתל אביב, בירושלים ובחיפה. הן חיו חיים מלאים: יהודית, בעלת אופי סבוך ופסימי יותר, נישאה שלוש פעמים ונפטרה בניו יורק; ואילו סוזי הקורנת והחייכנית היתה נשואה באהבה לאותו גבר כל חייה. ב־1948 ויתרה סוזי על הצעתו של אחד מגדולי הכוריאוגרפים והמורים לריקוד, קורט יוס (שהיה גם המורה של פינה באוש) להיות לו אסיסטנטית – הצעה שאין מחמיאה וחשובה ממנה למי שעסק במחול באותה תקופה. היא שבה לבעלה ולבנותיה הקטנות שנשארו בארץ.

אף על פי שחלק נכבד מהספר מבוסס על מכתבים ועל יומנים אישיים, הצליחה אלדור, רקדנית בעצמה – ליצור תחושת מעוף לא רק מעצם עיסוקה במחול ובבנייה מודרנית, אלא גם הודות לסגנון ולדימויים שבהם היא משתמשת: תיאור בני הזוג הדומים לציפורים מגושמות, המהדסות על המדרונות המושלגים של אינסברוק, שהם סבה וסבתה של אלדור. סבתא מרגלית, כרסה בין שיניה, גולשת עם בעלה על מגלשי הסקי אל הקליניקה שבה יבואו לעולם התאומות. הסצינה התזזיתית מתוארת כבסרט בשחור-לבן מראשית המאה. גם ה"אפפולשטרודל", בהגייה וינאית, מתוארת במושגים של דילוג, מורד שרצים בו וגלישה. אפילו התנועה הספירלית של בית המשפחה או הכיתובים לצילומים אומרים תנועה, מחול, מעוף. ואיך רוקד גמל? הוא פרסקה המתארת יצירה חדשנית ופורייה המתרקמת בארץ-ישראל, ובעיקר בתל אביב על בניינה ואנשיה. כל האלמנטים העובדתיים והסגנוניים מרכיבים ספר נפלא, פינה שאינה דומה לשום דבר אחר, הנקרא בעניין ובמידה נדיבה של הנאה.

יצרה גם ריקודי סולו ודואטים לבנותיה, שהיו חדשניים לאותם זמנים, כגון *בת יפתח*, *קין והבל*, *הדגל*, *העול*, וכן כוריאוגרפיות למחזות של התיאטרון הארץ-ישראלי – התא"י (שלוחה של הבימה מגרמניה). ב־1924 נמנתה מרגלית על מייסדי תיאטרון זה, ביחד עם מנחם גנסין, מרים ברנשטיין-כהן ואחרים. כן יצרה כוריאוגרפיות לתיאטרון "האהל" של משה הלוי.

מקום דומיננטי לא פחות במפעל המשפחתי תפס הארכיטקט ז'אק אורנשטיין, שהאמין בכישרון ובכוח היצירה של מרגלית והבנות. הוא דחף, עודד וחזק אותן לאורך כל חייו. ז'אק אכן מצא בארץ-ישראל קרקע פורייה לחדשנות בכל תחומי היצירה. הוא התעקש להוכיח לגרטה שהביא אותה ל"גן עדן". אם המקום עצמו לא ממש תאם את ההגדרה, ז'אק היה נחוש לעשות הכל כדי להפוך אותו ל"פראדיס" אמיתי. הוא תיכנן ובנה בניינים חדשניים, המתאימים לנוף הלבן, כמו מבנה תיאטרון התא"י בשדרות רוטשילד, בית רקנאטי שברחוב מזא"ה – כולו מרפסות עגולות שכאילו קפאו בעת ריקוד – בית דה-בוטון ברחוב אלנבי ורבים אחרים. וכשמרגלית, שהשתלבה יותר ויותר בעשייה התרבותית הצעירה של ארץ-ישראל, נסעה ב־1928 לווינה ונפגשה שוב עם מורתה הנערצת גרטרוז בודנווייזר, היא כתבה לבעלה: "...אך על אף שהטכניקה (של בודנווייזר) מעניינת, איני רואה כל אפשרות לוואלסים הקצת אידיוטיים, תסלח לי, על הבמות שלנו, בארץ שאתה הבאת אותי אליה. אז אם אני כבר שם אעשה דברים של חוזק, של כוח ושל אמונה בדרך הזאת של גוף חדש וחופשי וחכם".

יחסים מורכבים חיברו בין שתי התאומות אורנשטיין, שנולדו בהפרש של "שעה ומחצית השעה" בלבד זו מזו. השוני באופיין עמד בבסיס הריקוד *יריבות* שאמן יצרה למענן. הצלם אלפונס הימלרייך, שצילם יצירה זאת, הצליח לתפוס את ההתאמה המולדת ביניהן, את השוני באופיין וגם את "היריבות שהכילה את הרגשות הסותרים של קרבה גדולה כל כך".

"שתי האורנשטייניות", כתב הימלרייך, "שייכות לרקדניות המוכרות הבודדות שבאמת רוקדות, שריקודן הוא אמנם ריקוד. ריקוד המדבר אל כל אחד, סוּחַף, מזעזע... כך רוקדים בני אדם, בני אדם שלמים, ולא רק גוף ורגליים". הישגן של מרגלית היוצרת ושל בנותיה המבצעות תאם את הדו-ערכיות שבבסיס האקספרסיוניזם – המתח

זאת הפעם, 22.2, תיאטרון תמונע
במסגרת פסטיבל אינטימדאנס
כוריאוגרפיה: תמי ורון יצחקי
רקדנים: תמי ורון יצחקי
מוסיקה: יהודה מזרחי
תלבושות: שרון פדרו

כביש מס' 1, 22.2, תיאטרון תמונע
במסגרת פסטיבל אינטימדאנס
כוריאוגרפיה: תמי ורון יצחקי
רקדנים: אהוד יהודה שגב, אהוד שטיין,
אלון בן יעקב, אמיתי שטרן, חנניה שוורץ
מוסיקה: עמנואל ויצטום
תלבושות: אהרון מנור

מרס

Paved Life, 17.3, תיאטרון תמונע
במסגרת פסטיבל אינטימדאנס
כוריאוגרפיה: רותם תשי"ח
רקדנים: שרון בקלי, דניאל גל,
עומר אסטרן, צופי יצחקי,
אוליביה קורט מסה, כרמית בוריאן

צילה, 24.3, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: גלית לוי
שותפה ליצירה וסיפור: צילה חיון
רקדנים: איריס נייס-הדר, טל אבני
אמנית מיצג ונייר: הדס גרטמן
מוסיקה: טל אבני, / Soledad Villamil,
Concha Buika, Alain Barriere
פסקול: משה שאשו
וידיאו: ניב משה בן-דוד
תלבושות ותפאורה: הדס גרטמן
תאורה: אורי רובינשטיין

LOST CAUSE, 29.3, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: שרון אייל וגיא בכר
רקדנים: רקדני אנסמבל בת-שבע
מוסיקה: אורי ליכטיק
תלבושות: מעיין גולדמן, שרון אייל וגיא בכר
אפריל

קליפסו, 1.4, תיאטרון תמונע
במסגרת פסטיבל אינטימדאנס
כוריאוגרפיה: נעה שדור
רקדנים: ענבר נמירובסקי, רוזלינד נוקטור,
אורי לנקינסקי / אסנת קנר, עינת בצלאל /
דורון רז אברהם
מוסיקה: שחר אמריליו
תלבושות: טניה ג'ונס

אפריקה לתמר גולן, 4.4, אולם ירושלמי,
מרכז סוזן דלל
להקת בנגורה
כוריאוגרפיה: סבולה ורחל בנגורה



The Diplomats by Renana Raz, photo: Gadi Dagon

הדיפלומטים מאת רננה רז, צילום: גדי דגון

בכורות ינואר-יוני 2012

אדווה קורן

מוסיקה חיה, נגנים: יהודה שוקי שויקי,
יעל הורביץ, אופיר עטר, חגי לשם, ששון לוי
עיצוב תאורה: שחר ורכזן
תפאורה: שרון שגיא
עיצוב תלבושות: שרון שגיא, ננסי קהימקרה,
טניה פלדמן

פברואר

STATUS, 20.2, המשכן לאמנויות הבמה,
באר שבע
להקת המחול קמע
כוריאוגרפיה: תמיר גינץ
רקדנים: ערן אבוקסיס, אנה פאולה אורפה
לופז, אלדר אלגרבל, אייל גנון, ליאור חורב,
אנה הרמון, ליעד טרגר, גל ירושלמי, ענת עוז,
מייגן פולפר, אנה פרייפלד, יובל קסלר,
שלומי מיארה
מוסיקה ועיצוב פסקול: אלדד לידור, גלי צימרמן
וידיאו ארט: פרץ מרקיש
עיצוב תפאורה ותאורה: שי יהודאי
תלבושות: אביעד הרמן

מה זאת עשית, 22.2, תיאטרון תמונע
במסגרת פסטיבל אינטימדאנס
כוריאוגרפיה: תמי ורון יצחקי
רקדנים: דורון רז, עידן פורגס
מוסיקה: אורי דרומר
תלבושות: דנה פלמן, ימימה כרמל

כוריאוגרפיה: ענת יפה
רקדנים: אלון קרניאל, ענת יפה
מוסיקה: איגור סטרווינסקי

גרטל, 10.1, תיאטרון תמונע
במסגרת פסטיבל אינטימדאנס
כוריאוגרפיה: תמי ורון יצחקי
רקדנים: חן שילת, עדי חנו, קרן נוטיק
מוסיקה: עמנואל ויצטום, צ'ייקובסקי, נינה סימון
תלבושות: דנה פלמן

אמבכלל, 23.1, היכל אמנויות הבמה הרצליה
להקת המחול הקיבוצית
כוריאוגרפיה: רמי באר
רקדנים: רננה רנדי, ניר אבן שוהם, עוז מולאי,
איתי פרי, אייל דדון, דנה רז, דניאל און,
שני כהן, קורינה פריימן, בן ברך, אניה אוזרסקיה,
דניאל קוסטה, לירון רובינשטיין,
דיוויד בן שמעון, רובי וילסון
מוסיקה: אלכס קלוד, רמי באר
עיצוב במה ותאורה: רמי באר
תלבושות: מאור צבר

TOMA Q TOMA, 31.1, מרכז סוזן דלל
להקת Flamenco Natural
כוריאוגרפיה: שרון שגיא
רקדנים: שרון שגיא, שרון איטח, ירדן עמיר,
שרון קימחי, מאיה כהן, אורחת: סיגל זיו



Wonderland by Barak Marshal, photo: Gadi Dagon

וונדערלאנד מאת ברק מרשל, צילום: גדי דגון

אנה פרנק, 12.6, תיאטרון לנוער
כוריאוגרפיה: עופר זקס ומריה בריוס-זקס
רקדנים: אמילי מגינצ'י, איימי עוזו, לירון כהן,
לירון עוזרי, אנטולי שנפלד, אור דנון, מתן
רכליס, אלעד ליבנת, אילנית גרשון
מוסיקה: כליזמר קול-שמחה, בלוך, דבוז'ק,
גורקי, פנדרצקי ושירים תקופתיים
תפאורה: בתיה ומיכאל פיק
תלבושות: מריה בריוס

שירת רחוב, 20.6, אולם הקרנף בירושלים
במסגרת ערב יצירות בשם לבן
כוריאוגרפיה: רחלי זהר
רקדנים יוצרים: שני תמרי, ענת יפה,
יסמין רוטקופף
מוסיקה מקורית: קובי בן עזרא
עיצוב תלבושות: רחלי זהר

מחקר-ארץ, 25.6, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: ארקדי זיידס
רקדנים: אופיר יודילביץ', אסף אהרונוסון,
יולי קובבניאן, ראידה אדון, שבא לוי
מוסיקה: תום טללים וחן וגנר
תלבושות: נדב סוולוב

רקדנים: נדר רוסנו, עדי וינברג
מוסיקה: נועם הפלר, יאיר שוגרמן

אלטנוילנד, 23.5, התיאטרון החזותי
כוריאוגרפיה: רובי אדלמן
רקדן: רובי אדלמן
מוסיקה: פטר דומלינקס
תפאורה: רובי אדלמן

יוני

פרח הלב של ריקדינא, 7.6,
תיאטרון מחול ענבל
תיאטרון אורנה פורת, בשיתוף תיאטרון מחול
ענבל
כוריאוגרפיה: רוני ברנדשטר
בימוי: יאקי מחרז

רקדנים: מעיין אשכנזי, אפרת אביב, עומר
זימרי, בן פרי, מלכה חג'בי, ציפי תן-עמי,
מורן אביטל, דנה אלקובי, מריאן אורינצב,
אלכסנדר מישיק, אופיר לביא, קובי משה
מוסיקה: רן בגנו
תפאורה: זאב לוי
תלבושות: אולה שבצוב
תאורה: זיו וולושין

מאי

סיפורי קודמכל, 10.4, אולם זיכרי, קיבוץ געתון
להקת המחול הקיבוצית 2
כוריאוגרפיה: רמי באר
רקדנים: דפנה עירוני, אופיר רומסקנו,
דייוויד בן שמעון, ג'ושוע היינז, מוזס קפלן,
אלי כהן, אלמוג דוד, איילת נדב, אלמוג קידרון,
תמר ברלב
מוסיקה: אלכס קלוד, רמי באר
עיצוב במה ותאורה: רמי באר
תלבושות: מאור צבר

Off Line, 8.5, תיאטרון תמונע
במסגרת פסטיבל אינטימדאנס
כוריאוגרפיה: נדר רוסנו

רקדנים: איריס אייל, מאלי מזל, עדי בוקאי,
הילה ידלין, אנה קניאל, לילוש ונטורה
מוסיקה: אפריקנית מסורתית – תופים
תלבושות: רחל בנגורה
עיצוב תפאורה: רחל בנגורה

BIOGENESIS, 9.4, מתחם יפו העתיקה
במסגרת פסטיבל תיאטרונטו
כוריאוגרפיה: תמר בורר
רקדנית: תמר בורר
מוסיקה: י"ס באך – וריאציות גולדברג
עיצוב תפאורה: תמר בורר
תלבושות: תמר בורר

בעצב, 9.4, מתחם יפו העתיקה
במסגרת פסטיבל תיאטרונטו
כוריאוגרפיה: תמי ורון יצחקי
רקדנים: תמי יצחקי
מוסיקה: Broadway Project, DXM

אפצ'י דאון צ'י, 10.4, האנגר אדמה, מצפה רמון
להקת המחול אדמה
כוריאוגרפיה: ליאת דרוך ניר בן גל
רקדנים: מיכל ארזי, אביטל איפרגן,
שירי בר און, אוריה רייך, יעל רוזנשטיין,
אלירן סילבר, שירי טייכר
מוסיקה: Nicolas Jaar
עיצוב תפאורה ותאורה: אלירן סילבר
תלבושות: ששון קדם

Graham accepted the invitation thus expressing her sharp criticism of her great friend, who transferred her support to the dancer and choreographer Jeannette Ordman and the Bat-Dor dance group.

Towards the end I am returning to the beginning, to the establishment of the Batsheva Dance Company. On the dress rehearsal, at a poor and cold cinema hall in Herzliya, Graham was watching. Also then she found it difficult to watch other dancers perform her dances and her role. She walked back and forth and sipped from the "chicken soup" cup smelling of alcohol. Often she used to wash down her pains and doubts with alcohol. Later on she was pleased about the accomplishment of the group's work and accompanied the group she had established for years. The successful performance proved that Graham's works of art could be performed by another group, full of youthful strength and power. Graham disappeared and Baroness Rothschild approached me and said: "Everything is just wonderful, but before whom shall we perform? After

all, there are no dance fans in the country". Nevertheless, the group became the star of the famous Holland Dance Festival of the 60s and conquered its place in Israel and worldwide.

The dress-rehearsal in Herzliya was probably the beginning of the road towards turning Israel into an international dance world-power. Seeing today the large audiences filling out the halls, the abundance of dance groups, the Israeli dancers and choreographers, it is worth remembering that it all began in a small cinema hall in Herzliya, where the Batsheva Dance

Company was established. The step the Baroness had taken undermined the trust Graham had in her: how was it possible to support at the same time Graham and her group as well as Ordman and Bat-Dor? She did everything she could to stop the move that seemed a hard blow to the group she had established for her friend De Rothschild, and which she regarded as her own group.

Much more can be written about this affair, with documents enclosed (letters Graham sent me and others so we may help her prevent what seemed to her as a disaster). Graham experienced the Baroness' desertion as victory for mediocrity on genius. Therefore



Part Real, Part Dream by Martha Graham

she accepted the invitation of Linda Hodes, who danced in her group and was Batsheva's art director, to create the dance *Jacob's Dream* (1974) for Batsheva. The initiative received the approval of Leah Porat, CEO of the Art and Culture Council, who agreed to finance the dance. The work was very interesting (Seter wrote the music and I designed the set). In the course of her work on the new creation Graham realized how much her work was injuring her friend, who had saved her and her group, and returned to New York with a very heavy feeling. In *Jacob's Dream* the connection between Graham and

Ohad Naharin was established. Ohad, who performed in an outstanding way the role she had given him requested to join Graham's group in New York and she gladly accepted him.

The circle closed when Naharin took upon himself the role of artistic director of Batsheva and became the group's choreographer (in 2014 the group will celebrate its 50th anniversary). He created for Batsheva numerous exciting dances and placed it back where it was at the beginning of its road – an important Israeli and international dance group.

Dani Karavan In the years 1960-1975 designed sets for the Cameri theatre, Inbal and Batsheva dance groups, for Martha Graham in New York, for the Opera of Jan Carlo Minuti in Festivals in Israel, Florence and Spolto. In 1976 he represented Israel at the Biennale di Venezia (The Venice Biennale) and created in the Israeli pavilion the Environment for Peace. A year later he was invited to participate in Documente 6 in Kassel. Since then Karavan created numerous site-specific artworks throughout

the world among the Negev Memorial Monument, Kikar Levana, Morro in Japan, Cergy in France and Port-Bou in Spain. He was awarded many prestigious international prizes among them: Israel Prize for Sculpture (1977), Peace Artist for UNESCO (1996), The Kaiser Ring Award for Visual Arts in Germany (1996), Japan Emperor's Award – the Nobel Prize for arts (1998), Berlin Award for Sculpture (2004). Karavan has been active for the promotion of peace since the early 50s and was among the initiators of the Bauhaus conservation in Tel Aviv.



Holy Jungle by Martha Graham

went out for the first time to New York. I walked alone in the empty streets, the skyscrapers mounting up until they touched the blue skies – and I with them. I reached 62nd Street, a little east of Second Avenue. I put the studio key into the lock, turned it and the door opened. On the wooden floor my set was standing, installed, my set for *Part Real, Part Dream*.

Later on, On Broadway, the Olympus of the theatre: The curtain rises on my set for *The Legend of Judith* and *Part Real, Part Dream* and the audience applauds. Graham added in my honor *The Legend of Judith* to the two new dances she had created *Part Real, Part Dream* to Seter's music and my set, and the *Witch of Endor* (1965) to the music of Robert Schumann and the setting of Ming-Cho-Li, an impressive set designer.

Graham was no longer in shape and her movements were limited. It was difficult for her to watch her dancers, young people with supreme body skills, dancing next to her. She caused some provocations, continued moving on the stage and consumed their time in the intervals between one dance and the other, which was oppressively long. It turned out that her amazing seamstress had to make her a new dress and therefore the interval lasted endlessly.

After several years she addressed me again and ordered from me the set for a new dance she created: *The Holy Jungle* (1974). On my last premiere with her on Broadway I painfully saw Graham, who had to pass on her roles to other dances, younger than her, sitting wrapped in a fur coat in the corner of the dark and cold hall, watching the dancer Ethel Winter dancing beautifully

the dance *Appalachian Spring* (1944). Right after the rehearsal Graham vanished into her make-up room. Coming out she incidentally ran into Winter, who was coming down the stairs. "How was I?" asked Winter and Graham answered: "You were great! And it hurt me." I met Rudolf Nureyev behind stage, at the premiere of the *Holy Jungle*. It was after Graham decided to invite Nureyev to join her group in her new creation. Thus she reached a hand to Classical Ballet, after years of criticizing and objecting it.

My last cooperation with her was in *Jacob's Dream*, a choreography she created especially for the Batsheva Dance Company. This is the only creation she composed for a dance group that was not her own. The choreography was ordered by Leah Porat, director of the Council of Art and Culture, after the Baroness Rothschild abandoned the group carrying her name.

After about a year we received – Mordechai Seter, who was asked by Graham to compose music for her new creation and I, who was chosen to design the set – a kind of synopsis of the new dance she was about to create. The dance, a medieval story taking place in a monastery, did not touch Seter's heart. Graham did not give up and chose the story of Judith (Yehudit) of the Jewish tradition. She had no given instructions or requirements, leaving everything open. It is not easy to work this way. Only in the meeting in Rome, to which I was invited, she motioned me to the direction via small gifts she presented to me. These were objects from the Luristan Culture, findings from some two thousand years ago. The hint was slight and charming. Correspondence between us began. I sent her many dozens of sketches I had prepared for her and when the time came to build a model I sent her some photographs.

It was determined that the premiere of *The legend of Judith* (1962) would be in Tel Aviv, on Graham's dance group tour in Israel and Europe. The performance took place at the Habima Theatre, where I had experienced already in the 50s the group's first performances. Graham enjoyed hearing the stories of how we sneaked into her performances, which stunned us. Right upon landing at Lod airport she asked Baroness Rothschild to take her to the workshop, where the parts of the set I had built, at the small carpenter's workshop of the set designer Ze'ev-Shemen Halperin, were located. Graham took off her shoes, walked around in the cramped carpenter's workshop between the saws, drills and boards and began dancing and jumping on the set. We were afraid she might fall or a rusty nail might get stuck into her foot, but fortunately all went well and I understood that she loved the set.

The next day I placed the set at Inbal's rehearsal basement. The group's first

meeting with the set evoked some apprehensions in me; however, the encounter was a wonderful moment – a total integration between the shapes I had created and the dancers' movements. My set integrated into Graham and her dancers' unique style.

In the rehearsals on the Habima stage we saw – Seter and I – a great artist debating with herself, uncertain, examining and testing, changing the movement, the directions and the positions over and over again. She continued walking back and forth on the stage over and over again. We asked ourselves, what will be? How is it going to end? Is it ever going to end? The situation was really frightening. Gary Bertini, who conducted the orchestra, repeated sections of the music again and again at her request. Graham continued debating, consulted with the dancers and made countless attempts. Suddenly came the formative moment of the birth of a creation: it was a one-time moment I had never experienced before, or after. It was amazing. All the creation parts – the movement, the costumes (which Graham created herself), the music and the set – became one essence, all its parts inseparable.

The premiere of *The legend of Judith* was a great success. When the curtain went down the audience erupted in applause. Only one person, looking respectable, who was sitting in front of me, stood up and shouted, BOO! BOO! It turned out that there were still people who regarded her work injury to the inner sanctum of dance. Many years earlier Graham suffered a traumatic experience which she told me about more than once. On her first trip to Europe after World War II she appeared in the Spring Festival of Florence ("Maggio Musicale"). When the curtain came down, most of the crowd hooted and shouted Boo. She came out to the front of the stage, arm in arm with the group members, holding her fist out to the audience. This is the fate of those advancing their contem-

poraries. She claimed repeatedly that there were no advancers, only "those who are behind". I was not surprised that after the premiere my friends told me, "What have you actually done? It appears as if the set has been planned by the choreographer herself and you just carried out her ideas". This has been my dream ever since I began drawing sets (today it is called set designing): I always wanted to be part of a total piece of art. I was drawn to the theatre and dance out of the need to be part of a creation which contains all the arts giving all of them together a new quality. Working with Graham gave me the feeling that I was being filled. The work process was saturated with talks, notes, insights and inspiring stories. After such an experience it is very hard to work with someone else. For a long period of time I continued standing on one stage with her, unable to understand how I became so fortunate to work with one of the great and revolutionary figures of the twentieth century culture.

Graham held a premiere for *The legend of Judith* on Broadway, and shortly afterwards she ordered from Seter and me music and a set for a new creation called *Part Real, Part Dream*. The process repeated itself. Once again, the same debating and misunderstanding. "Do whatever comes to your mind" she told me. I felt as if she was asking me to "go on air, on nothing, make a dream come true". After she approved the model photographs I had sent her I began building the set in Israel, at Shemen's carpenter's shop. The set was sent to New York and I went to supervise staging it. I was worried, but I had no problems with the union of the set builders on Broadway.

I will never forget that Sunday morning, a day after arriving in New York at the house of my friends the dancer Leah Levine and the dancer and choreographer Donald Mc-Kayle. On that same morning I received from Mc-Kayle the keys to Graham's studio and I

The moment all the particles become a work of art

Dedicated to my
friend Giora Manor



Holy Jungle by Martha Graham

Dani Karavan

I was privileged to work in the presence of Martha Graham and take part in the creation of four dances she composed. My relation with Graham began following one of her many visits to the country when I had the opportunity to see the premiere of *The Story of Ruth* (1961) to the choreography of Sarah Levi-Tanai, to the music of Ovadia Tuvia and my own set design. This was the first set design I created for dance, and there is no doubt that the work was influenced by the spirit of Graham's creations and by the way Noguchi's sets were integrated into them. The creation process together with Levy-Tanai, Tuvia and the dancers was really exciting. In those years Inbal Dance Theatre, directed by Sarah Levi-Tanai, occupied a special and respected place in the international world of dance. Many choreographers came to see the wonder of the unique Yemenite dance. One of them was the great choreographer Jerome Robbins.

The premiere was held at the Ohel Shem Hall in Tel Aviv. The performance ended, the curtain came down, the stage back-door opened and Martha Graham, accompanied by the Baroness Batsheva de Rothschild, stood in front of me and said: "You have created a great theatre, and I want to dance in your theatre". Apparently I responded to her words with skepticism and therefore she repeated her words, "I am telling you that you have created a great theatre". The next day I was invited to meet her at Rothschild's home. Graham explained to me that the Union's regulations in the United States required transferring my set to the hands of one of the union members' set designers there. In all the publication his name would appear in big letters and next to it my name in small letters. She instantly added that this situation was unacceptable to her and that she would find a way to prevent this injustice.



Table of Contents

Editor's Note | 1

Issues in Dance

You dance, I photograph: Aspects of similarities between dance and cinema, as reflected in Chantal Akerman's movie *Un Jour Pina M'a Demande'* (1983) | Rina Badash **3**

Dramaturgy in contemporary dance in Israel:
Towards Inter-Disciplinary Thinking | Noa Mark-Ofer **6**

Revisiting a Dance History: Traces of the 1960s
in Current Contemporary Dance | Yael Flexer **10**

"Flesh is something out of life" And the Carnival
against the *Groosland* ballet conventions | Shlomit Ginzburg **16**

Dance as a proverb: Reflections on walking and
process following the film *Flutchkess* | Liora Bing-Heidecker **19**

Body or machine: body representations
in the *Hamlet machine* by Heiner Muller | Ronit Ziv **22**

Analysis of dance and creation processes

Bombyx Mori: To paint with a thread of reality | Einav Rosenblit **26**

Impressions from the work process on *Bombyx Mori* | Zvi Fishzon **30**

Choreographers write: Work process of *Status* | Tamir Ginz **32**

Ethnic for the stage

Breaking the tradition and reconstructing it from the wreck:
Contemporary Flamenco between tradition and innovation | Idit Suslik **36**

Apropos Ballet

Apropos Ballet | Mate Moray **43**

An interview with Itzik Galili | Ruth Eshel **45**

Reflections on training a classical dancer
following work with the Jerusalem Ballet | Yoram Karmi **47**

Desire to combine tradition and
innovation in Ballet | Nadya Timofeyeva **49**

Chapters in Israeli history

Theatre and dance in the teaching and work methods of the
Dance Theatre pioneer in Israel – Danya Levin | Yonat Rotman **50**

The moment all the particles become a work of art | Dani Karavan **55**

Founder's Syndrome in Dance Companies – The case
of Bat-Dor and Inbal Dance Theatre | Zohar Bushtein **58**

Event and Book Reviews

Women in Performance | Efrat Mazor-Goldberg **62**

Seeing Israeli and Jewish Dance Judith Brin-Ingber (editor) | Dan Ronen **66**

And How Does a Camel Dance? Gaby Aldor | Gaby Levin **67**

Premiers: January-June 2012 | Adva Keidar **68**

The Moments all pieces turn into a work of art
(Translated into English by Dahpne Brill) | Dani Karavan **75**

Table of Contents (English) **76**

On the cover: Kamea Dance Company
Status by Tamir Ginz
Dancer: Lena Frafield
Photographer: Kfir Bolotin

Dance Today (Mahol Akhshav)

The Dance Magazine of Israel,
Issue no. 22, August 2012

Editor: Dr. Ruth Eshel

eshel.ruth@gmail.com

dance.today.israel@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



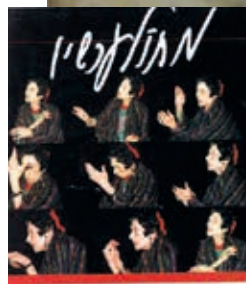
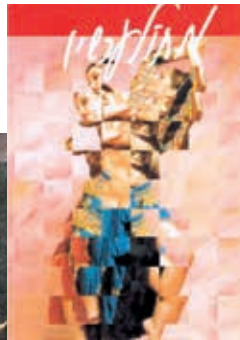
The editors are not responsible for the
advertisements' content

© All rights reserved

ISSN 1565-1568

מחול ארסיו

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
 The Dance Magazine of Israel



עורכת מייסדת: ד"ר רות אשל
 רכישה באמצעות כרטיס אשראי בקופת תיאטרון תמונע (03-5629462) והגיליון יגיע לביתך.
 באדיבות מחול עכשיו עלה אתר יומני מחול israeldance-diaries.co.il
 ובו 35 שנות כתיבה איכותית על מחול.



Abanico Intimo **אבניקו אינטימו**
מאת נטע שיזף



ו' 3.8, 22:00 | מחלוהט,
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

פריקדריום
מאת אלה בן-אהרון ועידו צדר



ד' 8.8, 21:00 | מחלוהט,
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

עבודה עברית
מאת רננה רז



ג' 21.8, ד' 22.8, 21:00 | מחלוהט,
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

ערב יצירות
מאת דנה רוטנברג ומיכאל גטמן



ה' 30.8, 21:00 | מחלוהט,
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

סוף סופה בוא
יסמין גודר yasmeengodder.com



ה' 2.8, 21:00 | מחלוהט,
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

נאמן למקור | מחול בארבע עיניים
מאת תמי ורונן יצחקי



ג' 7.8, 21:00 | מחלוהט,
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

בית מחול שלם וטליה פז מציגים:
Haunted by the Future
בכורה מאת ניגיל צ'ארנוק



א' 19.8, 21:00 | מחלוהט,
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

רביע
מאת להקת מחול אורלי פורטל



ג' 28.8, ד' 29.8, 21:00 | מחלוהט,
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

אוהבים אש
יסמין גודר yasmeengodder.com



ד' 1.8, 21:00 | מחלוהט,
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

צלותא | מחול יהודי עכשווי
מאת אנסמבל כעת ורונן יצחקי



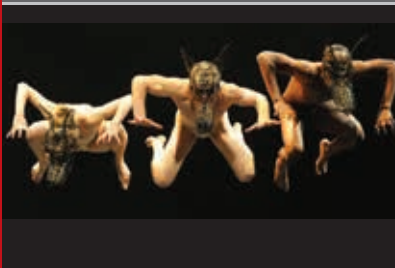
ב' 6.8, 21:00 | מחלוהט,
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

Black Fairytale | הפקה בינלאומית
בכורה מאת יוסי ברג ועודד גרף



ה' 9.8, ו' 10.8, 21:00 | מחלוהט,
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

סרברוס | בכורה
להקת המחול פרסקו - יורם כרמי



ו' 24.8, 22:00 | מחלוהט,
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

YouMake, ReMake #2
פרויקט יומיב של רננה רז

YouMake
ReMake youmakere-make.com

ד' 1.8, 21:00 | בית מיומנה, לואי פוסטר 15, יפו | 1-599-555-155

ערב יצירות מאת ענת גריגוריו
AnimaAnimus | הקרנת בכורה



ו' 3.8, 22:00 | מחלוהט, אולם ירושלמי, סוזן דלל | 03-5105656

Mr. and גרסת הכוריאוגרף
בכורה | רייציל ארדוס ועידו תדמור



ה' 9.8, 21:00 | מחלוהט,
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656

HUMAN NITRATE
בכורה מאת סאלי אן פרידלנד



ה' 23.8, 21:00 | מחלוהט,
סוזן דלל, ת"א | 03-5105656