גליון מס' 23 | ינואר 2013 | מחיר ₪45 | ISSN 1565-1568

מחול לישראל

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel

מוסף מיוחד
יובל להולדת הבוטו

20 שנה ללהקת המחול ורטיגו

האקדמיה המלכותית למחול ישראל
(Royal Academy of Dance)

ROYAL ACADEMY OF DANCE ISRAEL

הדרך המקצועית, המתחדשת והמהנה ללימוד בלט ברמה בינלאומית

תוכנית הלימודים של האקדמיה מותאמת לגיל, לרמה ההתפתחותית ולקצב הלמידה המתאים לכל אחת ואחד.
ניתן לבחור במסלולי ריקוד כתחביב והנאה, בהתמקצעות כרקדנים מקצועיים בלהקות בארץ ובעולם ובמסלול הוראת הבלט (CBTS).
בבחירתך מורה של האקדמיה, מובטחת למידה בתוכנית מובנת, בטוחה ומהנה אצל מורה מוסמך הנמצא בפיקוח האקדמיה.
מדי שנה מתקיימות בחינות מקצועיות על ידי בוחנים רשמיים, מטעם האקדמיה בלונדון. הבחינות מוכרות ברמה בינלאומית.

גלי זמיר, מנהלת האקדמיה המלכותית למחול ישראל
נייד: 052-3343838, פקס: 077-4702124 gali@rad.org.il

מורי האקדמיה המוסמכים Registered Teachers חברות האקדמיה

אמלי פרץ, שער הנגב דנס סקול ד.נ. חוף אשקלון 79200 טלפון: 08-6802724
נייד: 054-6545220, מנהלת - אפרת קינן 054-6755153.
אסנת רינגרט, מנחה בתוכנית הכשרת מורים CBTS, "דנס גלרי" רחוב הגליל 40
כפר סבא. טלפון: 09-7673832 נייד: 052-3324880.
ג'ורג'ינה יעקובי (B.Phil, Hons): מורה בכירה חברת כבוד (RAD Lifetime Member).
קונסרבטוריון ל"מוזיקה ומחול" כפר סבא, רחוב ירושלים 35 כפר סבא,
טלפון: 09-7640740/1 פקס: 09-7640742 **קארן סטוק**, מנהלת.
דינה תמם, מנהלת סטודיו זרמים יוצרת ומנהלת אמנותית בקבוצת דינה תלם.
סטודיו למחול זרמים (בתמונה) הנוטע 10 נתניה, טלפון: 09-8343035
נייד: 052-3646174. מורה: **רונה רייזמן שטרנליכט**.
דניאלה שפירא, מנהלת בת-דור באר-שבע, מנהלת אמנותית קמע
בת-דור באר-שבע, מרכז עירוני לאמנות המחול ע"ש לארי וליליאן גודמן
רחוב השלום 13 באר-שבע, טלפון: 08-6231521 טלפקס: 08-6275577
מורות מוסמכות במרכז: **גלי רונן, מיה שפירא, זוהר בורשטיין, סבטלנה איזומצנקו**.
פרחי הוראה CBTS: אמיר יוסף, נופר גורן.
ורדה דניאלי, בית הספר לבלט גבעת שמואל; רמת אילן. טלפון: 03-5323353
נייד: 050-4530210.
לאה מנור, מרכז למחול – בני הרצליה. מרכז ספורט היובל רחוב רש"י 24 הרצליה.
טלפון: 09-9564375 פקס: 09-9572740.
לואיזה ארנון, סטודיו למחול רחוב מרגלית 4 חיפה. נייד: 050-7263892.
מרים קופמן, הסטודיו לבלט רחוב אשכנזי 3 פתח תקוה. טלפון: 03-9224011.
עדי ורניק ריב, מורה בבית הספר למחול ZOOZA חדרה. נייד: 052-3308099.
פנינה קפון סוחצקי, מנחה בתוכנית הכשרת מורים CBTS. חטיבה לאומנויות רעות
חיפה, בסטודיו בבית אבא חושי ובאולפן למחול זכרון יעקב. נייד: 052-8652227.
ציפי משולם, פטיפה – בית ספר למחול, אריסון לאומנויות תל אביב;
רחוב אורט ישראל 9, ז'בוסינסקי 3 בת ים. נייד: 054-5311289.
רבקה נתן (M.mus, DT), מנחה מוסמכת מטעם האקדמיה בלונדון, בית הספר
למחול כפר ורדים. כפר ורדים ת.ד. 25147. נייד: 054-4378222.
רבקה פלד, סטודיו לבלט רחוב הפלמ"ח 125 מבשרת ציון. טלפון: 02-534113
נייד: 054-45493411. מורה: שרי פלד-גורן, פרח הוראה CBTS: תמר טחן.
רחל טליתמן-סנובסקי, חברת כבוד (RAD Lifetime Member). טלפון: 03-5223137.
רינה איטקין פלביאן, סטודיו לבלט קלאסי שכונת דניה, חיפה. טלפון: 04-8267267.
שרון טולקין, המרכז למחול ברעות וקייזר מודיעין ובסטודיו של סיגלית במודיעין.
נייד: 052-6916082.

פרחי הוראה לבלט תוכנית הכשרת מורים CBTS

דנית בוקסבאום, סטודיו "רק-דנית", סמילנסקי 10, נתניה. נייד: 052-4857800.
או דף רק-דנית בפייסבוק.
הדר ליבק, אומנות התנועה – בלט קלאסי ופילאטיס סבידור 1, רמת פולג נתניה.
נייד: 050-4913036.
מיטל יעקב, בית הספר למחול, מתנ"ס לב הבאר. נייד: 052-9599360.
עדה כרמי, קאנטרי בית יצחק. נייד: 052-8992725.
פרחי הוראה CBTS: הדס לב צור, ווופא קודסי, יעל לינדר, יפה כהן, ליבי ורד אופיר.

מורות מלמדות בשיטת RAD (משתתפות קורס קיץ GRADES 1-3)

דנית קפון, סטודיו רקדנית - קרית אתא. נייד: 054-4203129.
יעל נחשול, "הסטודיו של יעל" רמות השבים ושדי חמד. טלפון: 09-7670037
נייד: 054-4433129.
רותם גרינברג, נייד: 052-4742378.
שירי מילר, מלמדת בחטיבת ביניים רימון רעננה. טלפון: 03-5497355.
"מוזה" האקדמיה למחול, פועלת בצורן, צור משה ובת חפר. בהנהלת אורית סגל,
אורלי דושי ושירה כץ. טלפון: 077-4107060.

דבר העורכת

הגיליון הנוכחי של *מחול עכשיו*, ה־23 במספר, הוא חוברת רחבת היקף הנחלקת לשני חלקים. החלק הראשון, העשוי במתכונת המוכרת של כתב העת, פותח בלהקת ורטיגו המציינת בימים אלה 20 שנה להיווסדה. בהמשך מובאים מגוון מאמרים על נושאים שונים הקשורים למחול, ובעיקר למחול בישראל עכשיו ובעבר. חלקו השני של כתב העת הוא מוסף מיוחד המוקדש לבוטו, שהפקתו התאפשרה הודות לשיתוף פעולה מבורך עם פרופ׳ רותם קובנר מאוניברסיטת חיפה. המוסף פותח לפני קהילת המחול היצע עשיר של מאמרים תיאורטיים, לצד קולות של יוצרים מובילים בתחום הבוטו בישראל.

ובעניין אחר. בין האתגרים העיקריים המוצבים לפני כעורכת ראוי לציין את התאמת כתב העת לצורכי הזמן המשתנה ואת מציאת המינון ה"נכון" בין כתיבה תיאורטית על מחול למתן במה ליוצרים. במלים אחרות, כתב העת צריך לשקף גם את העשייה וגם את המחקר. מזה זמן מה אני פונה מיוזמתי ליוצרים ומעודדת אותם לכתוב. התוצאה היא שבגיליונות האחרונים גדל מספר המאמרים פרי עטם של יוצרים, השופכים אור על תהליכי יצירה ומשתפים אותנו בהגיגים הסמויים מעינינו. בה בעת כתב העת צריך לשקף את תהליך האקדמיזציה המואץ שהמחול בישראל עובר בשנים האחרונות ולאפשר לחוקרים, שמספרם הולך וגדל, להשמיע את קולם. כתב העת נדרש לתת להם במה ראויה ומוכרת לפרסום.

לפיכך, החל מגיליון 24 יחולק *מחול עכשיו* לשני חלקים: א – מקבץ מאמרים באנגלית, שכולם יעברו שיפוט עמיתים (רפרנטורה); ב – מקבץ מאמרים בעברית, שיכלול מגוון מאמרים שלא עברו רפרנטורה וכן גרסה עברית של המאמרים באנגלית שעברו רפרנטורה. חלוקה זו תיתן במה מוגדרת לכתיבה האקדמית, ותאפשר להבחין בינה לבין קולות חשובים נוספים בתחום המחול, שאינם קשורים בהכרח לאקדמיה. מקבץ המאמרים באנגלית יגביר את שיתוף הפעולה של החוקרים בישראל עם עמיתיהם בחו"ל, וכתב העת יוכל למצוא את מקום ראוי באוניברסיטאות ובמכוני מחקר בעולם. לצורך זה, בנוסף למערכת כתב העת הנאמנה המלווה אותי, מיניתי מערכת לרפרנטורה ובה ד"ר ילי נתיב, ד"ר שרי אלרון ואנוכי.

ברצוני להפנות את תשומת לבכם לאתר "יומני מחול" (israeldance-diaries.co.il), שבו תוכלו למצוא את השנתונים *מחול בישראל*, *רבעון מחול בישראל* ו*מחול עכשיו*, להוציא גיליונות משלוש השנים האחרונות. צעד זה ננקט כדי לא לפגוע במכירות, ההכרחיות להמשך קיומו של מפעל זה.

קריאה מהנה, רות אשל

תוכן עניינים

לחולל שינוי: 20 שנה ללהקת המחול ורטיגו | עדי שעל 3

רפרטואר להקת המחול ורטיגו | בעריכת סיגל רוט 9

הרמת מסך 2012 | גבי אלדור 12

יוצרים כותבים

החיבור בין החיים ליצירה *Human Cell* –
הדרך של סהר עזימי ותמרה ארדה 14

אפרופו בלט

מוטיבים וסמלים במעשיות קדומות
כהשראה לבלט *אגם הברבורים* | הילית וסרברוט 18

פולקלור

לרקוד בפריפריה החיפאית
(ריקוד עם ומחול לבמה) | דן רונן, רות אשל 23

שנה לפסטיבל הנוער הדמוקרטי בהלסינקי | עפרה בריל
מראיינת את בנימין יסעור 30

פסטיבל הלסינקי: זיכרונות של
רקדנית־כוריאוגרפית | דרורה סלע־אלון 33

חינוך למחול

למי מצלצל הפעמון? על האקדמיה המלכותית למחול
ופעילותה בישראל, 1967–2012 | זוהר בורשטין ורות אשל 35

בכורות יולי 2012 – דצמבר 2012 | בעריכת אדווה קידר 42

To Make a Change: 20th Anniversary of Vertigo Dance Company | Adi Sha'al (Translated by Daphne Brill) 52

מוסף בוטו

יובל להולדת הבוטו: מריקוד יפני
לאמנות גלובלית וישראלית | רותם קובנר 54

היג'יקטה, אונו וממשיכי דרכם: לידת הבוטו
והסתעפויותיו בהקשר היסטורי וחברתי | רותם קובנר 55

המימד הטרנס־תרבותי בבוטו | מיכל דליות־בול 60

לחשוב בוטו, לרקוד זן | כנרת נוי 65

לרקוד את עצמך לדעת: טקנאוצ'י אצושי | שיר מלר־ימגוצ'י 68

גופנפש בראי הבוטו: בחיפוש אחר
מאפיינים תרפויטיים ייחודיים | שירה טאובה דיין 72

על בוטו, גוף וחיקוי: מורימורה, אונו ושיח התנועה | אילת זוהר 76

מחול הבוטו בישראל: היבט היסטורי | רות אשל 82

מחשבות והרהורי בוטו | מיה דונסקי 88

הפואטיקה של הבוטו, ראיון עם נטע פלוצקי | נטלי תורג'מן 94

בוהו – יומן מסע | תמר בורר 97

Table of Contents (English) 100

בשער: *בוהו* מאת תמר בורר
צילום: Jewboy

מחול עכשיו
כתב עת למחול, גיליון 23, ינואר 2013
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, הזמינו בטלפון, שלמו
בכרטיס אשראי והגיליון יגיע לביתכם
למוסדות: **תיאטרון תמונע (דגנית – ניהול**
כספים), 03-5611211 שלוחה 5
הרבעון יוצא לאור בתמיכת:

מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

משרד התרבות והספורט

תמונע בית ליוצרים וקהל

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות
© כל הזכויות שמורות

ISSN 1565–1568

לחולל שינוי: 20 שנה ללהקת המחול ורטיגו

עדי שעל

<<<

מאנא מאת נועה ורטהיים,
רקדנית: רינה ורטהיים, צלם: גדי דגון
Mana by Noa Wertheim,
dancer: Rina Wertheim
photo: Gadi Dagon

רגעים שגיבשו אצלי את ההחלטה לזנוח את חיי הכפר ולהפוך לרקדן

בימים שבהם מתחלף הקיץ בסתיו, כאשר אוויר קריר יותר מתחיל לחדור לגופנו, מתפנה חלל, מקום לנשימה, מרחב ליצירה, התומך ומזמין לחלוק, להרחיב גבולות, להחליף רעיונות, לאהוב.

לכל אחד ואחת מאתנו, כך נדמה לי, יש פנקס רשימות פרטי, המקום האישי שבו אתה רושם לעצמך את הגיגיך, תוכניותיך הכמוסות, אהבותיך. הרשימות האלה מיועדות לעיניך בלבד, אבל התמזל מזלי והוזמנתי לחלוק אתכם רשימה מעין זו. זה מקום של הקשבה, של כנות בין אדם לעצמו, בין אדם לסביבתו הקרובה ביותר. וכאן, ברגע של הקשבה יתרה, קיים קסם מיוחד במינו.

לפני 20 שנה התחלתי לרקוד. זה היה לפני עידן "נולד לרקוד" ודומיו, בתקופה שבנים רוקדים לא נחשבו "אין". אני זוכר שהייתי עולה על מונית בדרך לסטודיו ולאחר שפזלתי לעבר המונה, הייתי מתפלל שמעט המטבעות שבכיסי, אלו שהרווחתי בליל אמש במלצרות במסעדת "אוקיאנוס", יספיקו לי. היתה מתחילה להתפתח שיחה ביני ובין הנהג. "אז מה אתה עושה בחיים?" הוא שואל. אני, עדיין בתחילת דרכי, לא מעז לקרוא לעצמי רקדן. "אני רוקד". כך אני עונה. "כן, גם אני רוקד, בחתונות וכאלה", צוחק לעומתי נהג המונית וכאילו להקשות מוסיף: "אבל מה אתה עושה, ממה אתה חי?" עוד כנער חיפאי היתה לי משיכה לריקודי עם. תמיד הסתכלתי על הבנות בהרקדות, אלה שגם רקדו בלט. משהו בסיבובים שלהן, באופן שבו החזיקו את הגוף, שבה את לבי. לא הבנתי מה זה, אבל לא היה לי אומץ להיכנס לסטודיו למחול בבית רוטשילד, שם היו חוגים לריקוד – לבנות. הלכתי עם החבר'ה – לכדורסל, לצופים, לצופי ים.

כשהייתי בן 17 נדבקתי לראשונה בחיידק הבמה. זכיתי להצטרף ל"קרוואן הידידות" של הצופים בסיבוב הופעות בארצות הברית. ילד טוב חיפה נגרר בתוך ואן עם עוד עשרה נערים ונערות במשך שלושה חודשים. חוויה מעצבת, ללא ספק. בהופעה שלנו שרנו שירים ישראליים בליווי כוריאוגרפיה. באותו סיבוב העלינו למעלה מ־80 הופעות. זה היה הניסיון הבימתי הראשון שלי .אחרי הקיץ ההוא אמרתי לעצמי: "עדי, כשתשתחרר מהצבא תלך לבדוק מה הריקוד הזה בשבילך".

את צעדי הריקוד האמיתיים הראשונים שלי עשיתי בעמק הירדן, באולפן האזורי למחול של הדה אורן ז"ל. אני זוכר את עצמי מגיע לסטודיו בטרנינג ובגרביים צבאיים אפורים, חייל משוחרר, נפוח שרירים אחרי ארבע שנים של ריצה על הגבעות. הדה הכניסה אותי לכיתה א', עם ילדות בנות 5 בקוקו וטייץ ורודים. פלייה, רלווה. פלייה, רלווה. לא היה אכפת לי, הייתי שיכור מהריקוד.

עבדתי במשק שניידמן במושבה כנרת. כל יום הייתי מגלה משהו חדש. טיפלתי בתמרים ובהדרים וחלבתי את הפרות. בין החליבות הייתי רץ לשיעורי ריקוד בסטודיו. בבית שבו גדלתי היה ברור שאחרי הצבא הולכים לטכניון, מקסימום אחרי טיול קצר בעולם, והנה אני מוצא את עצמי מגלה עולמות שלא הכרתי – אמנות ואדמה – ומאושר מהחיים.

יום אחד בחליבת הבוקר, עם ענבל, הבת של משפחת המושבניקים שאצלה עבדתי. ענבל היתה בחורה יפה, חזקה. היא טיפלה בעגלים. עם זריחת החמה מעל הכנרת, לאחר שסיימנו לחלוב, ישבנו לשתות קפה של בוקר עם חלב היישר מעטיני הפרה.

"אבא שלי לא ישמח להפסיד את העובד שלו", אמרה ענבל בשקט, "אבל עדי, אתה כבר לא ילד, אתה בן 22. אם הריקוד משמעותי בחייך לך לגעתון, שם יושבת להקת המחול הקיבוצית, ותבדוק מה קורה שם". אט־אט גברה בי ההעדפה לשיעורי המחול על פני החליבה. הקשבתי לעצתה של ענבל ועברתי לגליל המערבי לשלוש שנים יקרות. שם נהייתי לרקדן.

נעה ורטהיים: אני אדם פסיבי ומתוך זה אני גולשת מעולה על גלי החיים

נולדתי ב־1965 בניו יורק, להורים דתיים שהגיעו מאירופה לישראל ועברו לכמה שנים לארצות הברית כדי ללמוד. הייתי מדריכה בבני עקיבא, אבל בתקופה מסוימת בתיכון הייתי דוסית באופן נורא חזק. הייתי מאוהבת בברסלב ובסולובייצ'יק. אחר כך הלכתי לגרעין נח"ל דתי. רק בשלב האקדמיה למחול הייתי ממש הפוכה, בלי אמונה בכלל. שאלתי שאלות גדולות על העולם, על האלוהות, על היקום. היום אני מתעסקת בזה ביצירות שלי ושואלת אותן שאלות.

אני לא רקדנית ואני גם לא כוריאוגרפית. אני לא בטוחה שאני יודעת מה אני. אני חיה, וזה חלק מהחיים. כשהתחלתי ללמוד באקדמיה למחול בירושלים, בגיל 21, מתוך כוונה להיות מורה למחול, הייתי עדיין עמוק בתוך הדת ומחוץ לכושר. הייתי מלאה, רחוקה מלהיראות כרקדנית. לא חשבתי על קריירה מקצועית בתחום המחול. למעשה, בקושי דימיינתי שאקבל שם תעודה. רק כעת, כמעט 20 שנה אחרי שהתחלתי, אני מתחילה למלל את זה ולהבין בכלל מי אני.

אני אדם של דיאלוג, וגם עם הרקדנים זה דיאלוג שמתרחש כל הזמן. אם אני כועסת עליהם, אני צועקת עליהם כמו על הילדים שלי. אני אוהבת אותם כמו את הילדים שלי וכואבת אתם כמו עם הילדים שלי. הם נפלאים בעיני ואין אצלי ההיררכיה שתמצאי בדרך כלל בלהקות המסודרות.

כתב שהגיע לוורטיגו הסתכל על הצורה שבה אני חיה ואמר: "את בכלל לא נראית מעולם המחול הזה שלכם". אני מעולם לא נכנסתי לברנז'ה ומעולם לא הרגשתי שייכת לעולם הזה של רקדנים. מהרגע הראשון ידעתי ואמרתי לעדי, הבעל שלי, שאנחנו צריכים להישאר בירושלים ולעשות את מה שאנחנו מאמינים בו. מהר

נעה ורטהיים, המנהלת האמנותית והכוריאוגרפית של ורטיגו, ובעלה עדי שעל, מנכ"ל הלהקה, יציינו בשנה הבאה 20 שנות פעילות. שיתוף הפעולה המקצועי בין השניים, שהכירו כרקדנים בלהקת תמר בירושלים, החל מתוך רומן, מבהירה ורטהיים; היצירה, בעצם, קרתה "על הדרך".

ב־1992 הם הציגו את הדואט *ורטיגו* ב"הרמת מסך", ושנה לאחר מכן זכו במקום הראשון ב"גוונים במחול" עם דואט נוסף, *עדשות מגע*. מאז, במסגרת הלהקה, העלתה ורטהיים בין השאר את *חמסין* (1998), *אסתר* (2000), *לידת הפניקס* (2004), *ורטיגו והיהלומים* (2005), *רעש לבן* (2008), *מאנא* (2009) *ונול* (2010).

הלהקה זכתה בפרסים יוקרתיים בישראל ובחו"ל, היא נהנית מהכרה בקרב אנשי המקצוע והקהל הרחב והתגובות על עבודותיה מצוינות. ורטיגו היא להקת מחול עכשווי, המהווה מקום מפגש פיסי־אנושי לאמנים ולקהל. ורטיגו לוקחת את הצופה, בכל פעם מחדש, למסע בלתי צפוי, מרגש ומאתגר במחוזות לא מוכרים.

הלהקה הוזמנה לייצג את ישראל בפסטיבלים חשובים בעולם והיא גם יוצרת קו־פרודוקציות עם מיטב להקות המחול. כל אלה הפכו את ורטיגו ללהקת מחול מודרנית בעלת מוניטין עולמי.

במרוצת השנים תפחו ממדי הפעילות של הלהקה. כיום פועלים בה עשרות אמנים ועובדים; בשנה אחת היא מעלה יותר ממאה הופעות ויוצאת לשלושה־ארבעה סיורי הופעות בחו"ל.

מעבר לעשייה האמנותית מטפחת ורטיגו את הענף הקהילתי־החברתי. לצד הלהקה פועלים גם סדנה מקצועית להכשרת רקדנים מהארץ ומחו"ל, בית ספר למחול וכוח האיזון – פעילויות מחול משולבות לרקדנים נכים ולרקדנים שאינם נכים. ב־2007 הקימה ורטיגו כפר אמנות אקולוגי, המחבר בין אמנות המחול לסביבה.

מאוד הבנתי שבשביל היצירה שלי אני צריכה את הניתוק מהמרכז האמנותי, כדי להגדיל את החיבור לחיים.

התנועה באה מהחוסר. הייתי ילדה דיסלקטית, לא היו לי בגרויות, עד כיתה ח' לא הצלחתי לקרוא. הייתי פראית ושובבה ולא הסתדרתי עם הממסד. שנאתי את כל אותם מורים שאמרו לי שאני מתוקה ושיש לי פוטנציאל. פעם גם לא הייתי ורבלית. הייתי צריכה ללמד את עצמי גם את זה. לא היתה לי יכולת למידה, שינון, והייתי חייבת לפצות על זה ביצירתיות. למזלי, מהצד של אבא שלי יש גנטיקה מאוד טובה של תנועה. השילוב הזה יצר לי עולם שלא ידעתי אותו עד שלב מאוחר.

נעה ורטהיים, עדי שעל, נוב ודניאל צלם: גדי דגון
Nov, Daniel, Noa Wertheim and Adi Sha'al, photo: Gadi Dagon

לפני 15 שנה גילה לי כתב ירושלמי שהקהל הוא בעצם הפסיכולוג שלי. יש בזה משהו, כי התנועות נובעות ממני, מתוכי, בזמן הווה, אבל הן גם כלליות. לאדם יש כל כך הרבה נקודות ממשק. אלה נקודות אין־סופיות. המבנה האישיותי שונה, אבל המהות שווה. *מאנא* עסקה בחסר מלא, זכרי נקבי, *ורטיגו והיהלומים* עסקה בזוגיות, בחתונה. גם *בנול* הבנתי שאני מתעסקת בזמן ברמה האישית. תראי, בספטמבר הייתי בת 46, ואני עוברת חוויה אמיתית עם עצמי של התעסקות בגיל. הבן הקטן שלי כמעט בן שש. אני לא אעבור יותר לידות, לא אניק יותר. אני בעצם לקראת גיל המעבר.

קול והכל. העולם הוא בתנועה. זאת ראשוניות, חיים, הכל קורה בתנועה בעצם: לידה, התחדשות, חיים, צמיחה – הכל זה תנועה. אין דבר בעולם שלא נובע מתנועה. מישהי פעם אמרה לי, "נעה תנועי". השורש של נעה נמצא גם בתנועה. זאת הנשמה שלי ממש.

הרמוניה בשניים: הרגעים הקשים של הזנקת הקריירה ומפגש גורלי, שהפך לידידות עמוקה ולחיבור מתוק של תנועה

לפעמים אני פוגש רקדנים צעירים שמגיעים אלינו, ללהקת המחול ורטיגו, לאודישנים. חלקם מוכשרים מאוד וחלקם פחות. רוב הרקדנים הם אנשים מאוד אינטליגנטיים, שיכולים לעשות עוד הרבה דברים בחיים, אבל בשלב הזה הם רואים רק אפשרות אחת – לרקוד.

אני מתלבט תמיד אם לגשת אליהם, לומר להם שאפשר להשאיר את המחול כתחביב, להאיר להם את הצדדים הפחות חיוביים של עולם המחול – העבודה הקשה, הסיזיפית, הכאבים האין־סופיים של הגוף המתעצב, הבוגדני, הפציעות. אבל בדרך כלל אני עוצר ונזכר בעצמי ויודע שאי אפשר לעצור את התחושה הזאת – שמה שאתה רוצה לעשות בחיים זה לרקוד.

בגיל 22, חסר כל, הגעתי לגעתון, קיבוץ בגליל המערבי, עם תיק שהכיל בגדי אימון, מכנסי טרנינג, כמה חולצות טריקו וזוג נעלי בלט (שגם אותן קיבלתי בהשאלה).

את פני קיבלה יהודית ארנון, לימים כלת פרס ישראל, בעלת עיני הרנטגן. ליהודית יש יכולת לזהות פוטנציאל של רקדן עוד בחיתוליו. וכך היא אמרה לי, במבטא הונגרי כבד: "עדי, אתה יכול להיות רקדן, אבל תצטרך לעבוד קשה. אתה מוכן?" עד לאותו רגע חשבתי שאני יודע מה זה לעבוד קשה, הרי הייתי בקורס טיס ואחר כך בגולני. אבל האמת, לא היה לי מושג.

להיות רקדן זה אחד המקצועות הקשים ביותר. אולי רק לעבוד בחוץ בשמש בהעמסת שקי מלט או להעמיס עגלת אבטיחים קשה יותר. הגוף הוא בוגדני. צריך לחזק את השרירים, אבל גם להאריך אותם. אם לא מותחים אותו מחדש בכל יום, הוא חוזר אחורה.

סדנת המחול הקיבוצית היתה כמו מנזר בשבילי. היום התחיל בשש בבוקר בסטודיו, עם סחבה ומקל, בעודי שוטף את רצפת המחול כדי שאוכל למחוק את לימודי. כשהסרתי את האבק מתמונות רקדני העבר בחדרה של יהודית ארנון, למדתי על עולם המחול ויהודית היתה מפליגה בסיפורים וגם דורשת בשלומי. בוקר – מחול, צהריים – מחול, ערב – מחול. בסוף יום ריקודים מפרך הייתי שוכב על הגב שעות, כאשר רגלי שעונות על הקיר ומשקולות על קרסולי, מנסה לשפר את "הפתיחה" שלי, והכאבים בלתי נסבלים.

לאחר שנתיים במנזר געתון עזבתי את הצפון והגעתי לעיר הגדולה, לנסות את מזלי ולרקוד במה שנתפס בעיני באותה תקופה כספינת הדגל של המחול הישראלי – להקת המחול בת שבע. תל אביב האירה לי פנים. שכרתי דירה בדרום העיר, רקדתי באנסמבל בת שבע (קרוב לתהילה) והתפרנסתי מדוגמנות.

לאחר תקופה קצרה הבנתי שחייל טוב אני לא. מצאתי את עצמי מנסה לשנות את המערכת שזה עתה השתלבתי בה. "מרד הרקדנים" שהובלתי אמנם השיג את מטרותיו, אבל עם מנהלת החזרות שהועברה מתפקידה מצאתי את עצמי מחוץ לבת שבע, בלי לתת ביטוי ליצירתיות שלי.

חברה לחשה לי על להקה בשם "תמר ירושלים". עזבתי את תל אביב לטובת ירושלים, ושם פגשתי את נעה שהגיעה ללהקה מהאקדמיה למחול בירושלים והיתה תלמידתו של מנהל הלהקה אמיר קולבן (היום הכוריאוגרף של להקת קולבן דאנס).

הסתכלנו אחד לשנייה בעיניים והגוף שלי אמר לי – אני מרגיש אותה. אתה הייתי רוצה לנסות את ההרמה שאמיר הדגים בסטודיו. נעה, שכפי הנראה הרגישה כמוני, החלה מצמצמת את המרחק בינינו וזינקה לעברי כשידיה מושטות לעבר צווארי.

בלי לדעת יותר מדי פרשתי את זרועותי ועזרתי לה לנחות בקלות על כתפי. במשך כמה שברירי שנייה נותרנו משתאים על ההרמוניה שנוצרה. לאחר מכן, כיפוף ברכיים, הטיית הגב לפנים והנחתי לכפות רגליה של נעה לפגוש ברכות את הרצפה. לא היה כל צורך במלים. הגוף לעולם אינו משקר.

כך נולדה ורטיגו: על הולדתה של להקת ורטיגו, שהתחילה מריקוד שהיה כמו חלום והמשיכה כהגשמה של יצירה וזוגיות שנמשכת כבר 20 שנה

"אלפא שתיים על המסלול מוכן להמראה, לחיצים בפנים, מחוונים בירוקים, כנפיים משוכות לאחור, מד גובה..." אני זוכר את עצמי נוהג ברכב, לידי נעה, ואני מנסה להרשים אותה בסיפורי גבורה מעברי בקורס הטיס הצבאי. "זהו, זה יהיה המוטיב שלך בדואט שלנו. משהו אותנטי, ישראלי, מחובר לכאן ועכשיו",

מדקלמת נעה, שזה עתה סיימה את הלימודים באקדמיה למחול על שם רובין בירושלים ושיעורי הקומפוזיציה הטריים מהדהדים באוזניה. "אלפא שתיים – מאבד קשר עין, אדמה למעלה, שמש למטה, נכנסתי לוורטיגו, כיסא מפלט, וטש..."

ורטיגו, אותו איבר באוזן האחראי על שווי המשקל שלנו. כאשר הוא משתבש, באוויר, בצלילה מתחת למים או בגיל מבוגר, אנחנו מאבדים את חוש ההתמצאות והכיוון. למזלי, כשטסתי לא חוויתי ורטיגו בצורה חריפה. אבל על הבמה, לא פעם, הייתי מסיים סדרת סיבובים ופתאום בחשיכה, אופס, ורטיגו. לא ברור לך איפה הקלעים ואיפה הקהל.

הדואט *ורטיגו* היה הריקוד הראשון שחיברנו יחד, נעה ואני, ב־1992. אני הייתי אותו נער לבוש סרבל, הממלמל לעצמו את הטקסט של "אלפא שתיים..." ספק ילד, ספק טייס, אבל מרגע שנכנסה אשה לחיי, דרך הדלת המוצבת על הבמה, עוברת תחושת הוורטיגו מעולם הטיס ומושלכת למערכת היחסים בין בני זוג. עד היום, כמעט 20 שנה מאז אותו דואט, מדי פעם אני חווה אובדן של חוש ההתמצאות בחיי, מאבד כיוון ושליטה – ורטיגו בזוגיות.

מחול הוא מתנה, ללא שפה, חוצה גבולות. השם ורטיגו נקלט יפה, אנשים אהבו את ורטיגו השם ואת הדואט. התחלנו לזכות בפרסים ולהסתובב בעולם. אני זוכר שפעם הופענו עם הדואט *ורטיגו* בסין, לפני כ־3,000 פועלים סינים, ומאחורי הקלעים עוד כמה עשרות אמנים אחרים שהופיעו אחרינו באותו ערב. אינני חושב שאי פעם עבר מטוס מעל אותה עיירה מרוחקת. ניגשתי לאחד האמנים, מסוקרן, ושאלתי מה הוא הרגיש *ברטיגו*. הוא ענה: "זה היה כמו חלום".

שבע – מספר הרקדנים הנכנסים בוואן אחד

לאחר הדואט הראשון, *ורטיגו*, נולד עוד דואט, *עדשות מגע*, אחת מעבודות המולטימדיה הראשונות שנעשו בתחום המחול. הקרנו את עצמנו על המסך, טבעיים, בחזרות, רבים, אוהבים, מתלבטים, בעוד על הבמה היינו חדים ומהוקצעים (בימוי: אמיר שטרסבורג, מוסיקה: אורי דושי). זכינו להמון פרגון ובתחרות "גוונים במחול" 1993 קיבלנו את הפרס הראשון. אמן בתחילת דרכו, יצירתו עוסקת בדרך כלל בזהותו, בסביבתו הקרובה. שיחקנו את כל התפקידים. פעם נעה היתה למעלה ופעם אני.

בחלוף הזמן הוספנו עוד כמה צבעים לפלטה, שבעה רקדנים, ושם: להקת המחול ורטיגו. מישהו שאל אותי פעם – למה בחרתם דווקא בשבעה רקדנים? עברו בראשי כל מיני תשובות מיסטיות על הספרה שבע בגימטריה, אך בסוף בחרתי דווקא בתשובה מציאותית וארצית מאוד: "שבע זה מספר הרקדנים הנכנסים בוואן אחד".

התחלנו להסתכל על העולם שסביבנו, לנסות להבין מה התפקיד שלנו בתוכו. חשבנו איך נוכל לחלוק את המתנה שקיבלנו – קסם המחול – עם אנשים נוספים בעולם. הבנו שאנחנו נהנים להסתובב בהיכלות התרבות בעולם: בצרפת, בגרמניה, באנגליה, בארצות הברית, אבל שלא פחות מזה אנחנו נהנים לחזור מהלימוזינה לקו 5 ולהופיע לפני ילדי בית ספר בפינה נידחת של הארץ.

נעה ורטהיים ועדי שעל בורטיגו כפר האמנות האקולוגי

Noa Wertheim and Adi Sha'al, Eco Art Village Vertigo

התרגשתי, בכל פעם מחדש, כאשר אחרי המופע ניגש אלי מישהו ודיווח שמעולם לא נחשף לסוג כזה של אמנות. "זאת הפעם הראשונה שאני רואה משהו כזה, נהניתי מאוד. איפה אפשר לראות משהו נוסף של ורטיגו?"

אט אט הבנו שיצרנו, נעה ואני, להקת מחול חדשה בישראל. אנחנו רוצים לגעת באנשים דרך הגוף ולקחת את האמנים והקהל, בכל פעם מחדש, למסע מרגש, בלתי צפוי ומאתגר, לצאת למחוזות בלתי מוכרים.

שגרירים של כבוד: המפגש בין האמנות לפוליטיקה ותובנות על המחול כשגריר של שלום

טיסת אל על 001 מתל אביב לניו יורק, והמשך לוושינגטון. לקחתי בשדה ספר מצוין שכתב ברק אובמה – *חלומות מאבי*. מאחורי ולפני (1, 2, 3) ישנים למחצה יתר חברי ללהקת המחול ורטיגו ועל כתפי נשענת נעה ורטהיים, אשתי ושותפתי למסע. חוצים מרחק של אלפי מיילים כדי להופיע בכנס ה־GA, בתפר שבין ראש הממשלה בנימין נתניהו לאובמה.

לא אחת יוצא לנו, האמנים, להופיע לצד פוליטיקאים, בתפקיד שגריריה של מדינת ישראל. אני יושב בלובי המלון ומתבונן על הופעתם של העסקנים, באי הכנס, נציגי העם היהודי, מכל צפון אמריקה ומישראל. תגים גדולים עם שמות מבצבצים מתוך מיטב מחלצותיהם. הם מחייכים ולוחצים ידיים. זה משחק עם קודים ברורים: יצירת קשר עין ואחר כך חיוך. אם בן זוגך לא הסיט את מבטו, אתה מצמצם את המרחק, מושיט יד לשלום וקורא את תג השם. מחליפים מלים וכרטיסי ביקור.

אלה מפגשים קצרים, שנמשכים בין שלוש לחמש דקות. עד שמסתיים הדואט, לא ייכנס מישהו אחר לטריטוריה. שוב לחיצת יד לפרידה, אולי הפעם קרוב יותר. זקיפת הראש והלאה, לבא בתור. מרבית מרכיבי התיאטרון מתקיימים כאן: דרמה, תקשורת, תלבושות, קומפוזיציה ואפילו כוריאוגרפיה.

בעודי יושב שם נזכרתי שפעם הוזמנו להופיע ברבאט. זה היה שבוע ישראל הראשון במרוקו. היינו משלחת של אמנים ירושלמים. נעה ואני עם פנטומימאי וזמר מזרחי. התאכסנו במלון מפואר, במרחק בלוק אחד מהתיאטרון. בכל מעלית היה נער שירות, בחדר היו מיני־בר ומיני פינוקים. היתה הרגשה של גאווה ושליחות.

בדרך מהמלון לתיאטרון שמענו רעש של המון סואן. ככל שהתקרבנו הלך הרעש וגבר עד שלפתע, מעבר לפינה, נגלה לעיני מחזה שלא אשכח לעולם: כמה מאות גברים מוסלמים מזוקנים יושבים על הרצפה, מפגינים וחוסמים בגופם את הכניסה לתיאטרון. מטח יריות באוויר. בין רגע נדבקו אלינו אנשי ביטחון (שהיו דומים להפליא לנערי המעלית שהכרנו), הצמידו אותנו לקיר והובילונו לדלת צדדית ומשם ישירות חזרה למלון. היתה תחושה לא נעימה. פחדנו. ההפגנה פוזרה בכוח והאירוע העלה בזיכרוני את כל הסרטים שראיתי על מדינות העולם

נעה ורטהיים Noa Wertheim

השלישי ועל התנגדות למשטר. חשבתי שאנחנו עולים על המטוס הראשון הביתה, אבל הופעתנו נדחתה ליום המחרת. לא האמנו שמישהו יעז להגיע לתיאטרון. אבל כששאלנו את הקהל שמילא את האולם לאחר המופע "כיצד הגעתם לכאן?" סיפרו הצופים כי באותו בוקר, כאשר באו לתומם למשרד הפנים, לסידורים, נלקח מהם דרכונם. נמסר להם שהם יוכלו לקבלו חזרה בערב בתיאטרון. הרגשה משונה להיות שחקן יהודי על במת תיאטרון במדינה ערבית, כמו כלי שחמט בתוך משחק השלום.

"נעה קומי, הגענו", אני מעיר את נעה משנת הדרכים. "איפה אנחנו", היא שואלת בעיניים טרוטות, מנסה להתאפס על המקום והזמן. "קרית שמונה? אילת?" "לא", אני עונה, "ושינגטון DC". כמעט אותו דבר. שוב תיאטרון. אותה קופסה שחורה. אנחנו עולים לבמה המוארת והקהל אי שם בחשיכה. אינך יודע אם רבים הם או מעטים, אם מלוכסני עיניים או כהי עור. נדמה לי שאם נצבור את כל השעות שבילינו בין כותלי התיאטרון נגיע ללמעלה משנתיים. דיפדפנו בדרכונים עמוסי החותמות שלנו. נראה שהיינו בחצי עולם, אבל למעשה לא ראינו הרבה. לא פגשנו יותר מדי אנשים. החלטנו שיש צורך בשינוי.

ביקשנו להעמיק את החוויה שלנו עם הקהל. סדנת תנועה לבני נוער אמריקנים יוצאי תוכנית "תגלית", יחד עם עמיתיהם הישראלים במפגש חוזר. שיעור אורח ללהקה מקומית. שוב גילינו את ההנאה שבמפגש מחול בלתי אמצעי על שטיח באולם JCC במרכז יהודי, שבו כולנו יחד חשים מקרוב את נשימת הרקדנים והקהל, מוארים באותה תאורה (גם אם היא פלואורסנט לא מחמיא). שם מתרחשת חוויה אמנותית נוגעת בעומק, אנושית, שבטית, חוויה דו־כיוונית משמעותית. הודיעו שהשחקן הראשי, ברק אובמה, לא יגיע. מורגשת נפילת מתח בקהל. נתניהו, לעומת זאת, הגיע ונתן הופעה מצוינת. הרבה תקשורת. מחכים. שוב עולה המתח בקהל, הייפגשו מאחורי הקלעים?

לידי חולפים אנשי ביטחון, שרים וראשי קהילות. הם מדברים על עתיד העולם היהודי ועל תפקידה של ישראל ואני שואל את עצמי מה אנחנו עושים פה? מה מקום האמנים בכנס הזה? האם אנחנו ההפוגה הקומית בין השיחות הרציניות על האיום העיראקי והמצב הכלכלי? האם יש חשיבות לאמנות שאנו מביאים? מישהי שואלת אם כאן זו ההופעה שלזוכה "אמריקן איידול". "לא", אנחנו עונים לה, "אנחנו להקת מחול מישראל עם אמירה חברתית". ואולי אנחנו רק ליצני החצר?

"ועכשיו", מודיע הכרוז, "תעלה להקת המחול ורטיגו מישראל". הקהל מוחא כפיים. עמעום אורות, הדיבורים והשקת הכוסות מתמעטים. חצי חושך, חצי שקט. אנשים ממשיכים ליצור קשרים. קצת פחות ממחצית תשומת הלב מופנית לעבר הבמה. רקדנית עם בלון שחור חוצה את הבמה לצלילי מוסיקת ואלס נוסטלגי. דואט, טריו, קוורטט, תקשורת לא מילולית. רגע של קסם למי שרוצה. מחיאות כפיים. הקהל קם על רגליו. אנשים ניגשים לומר עד כמה נהנו. אחת מוחה דמעה. משאירים כרטיסי ביקור. הערב נמשך והמחול הישראלי חוצה גבולות, ללא צורך בשפה או בהסברים.

קסם המאנא

בערב הבכורה של מופע המחול *מאנא* ישבתי ובכיתי. לא בגלל המוסיקה, התלבושות או הרקע שעל הבמה. מה שריגש אותי היה התחושה שהבית הזה על הבמה הוא במידה רבה הבית שלנו, שלי ושל נעה ורטהיים.

נעה ורטהיים, אם לשלושה בנים, ואני – עדי שעל, בעלה ואבי ילדיה, מנהל ושותף אמנותי של נעה לוורטיגו, חוויים מקרוב את לידתה של *מאנא*.

בני המשפחה

לנעה ולי יש שלושה ילדים ביולוגיים: יהונתן, הבכור, בן 14. נוב, בן 10, ודניאל, בן 7, הידוע בכינויו "גוזל". יש לנו גם בן מאומץ, בוגר בשם אמיר.

לפעמים אני משחק עם ילדי בגן השעשועים. בדרך כלל יש שם יותר נשים מגברים, חלקן מטפלות וחלקן אמהות. "אז אתה הבייביסיטר?" שואלת מישהי. "לא, אני האבא". "הילדים היפים האלה שלך?" היא מקשה. אני מתלבט, הופך במלה "שלך" כהנה וכהנה, ולבסוף משיב: "לא, הם ילדיו של אלוהים. אני רק שומר עליהם בעולם הזה".

כשם שהייתי שותף לתהליך לידתם של בני, מקרוב מאוד אך לא דרך גופי, כך אני חווה פעם אחר פעם לידתה של יצירה חדשה. בתוך רחמה של נעה, שם נוצרים חיים, מבשילות יצירות מחול משובחות. אני משתנה עם השנים. פעם רקדן ופעם מנהל, פעם שותף אמנותי, פעם דרמטורג ופעם מעריץ ותומך, אבא של הילדים והרקדנים. הייתי אומר שהיום אני משהו כמו "מאפשר מחולי". באנגלית זה נשמע טוב יותר: A dance enabler.

התנועה של נעה בדרך כלל נוצרת על שקט, ללא מוסיקה. לפעמים הריקוד נולד באחו, לפעמים במוסך, לפעמים היא מעירה אותי באמצע הלילה ואומרת, "עדי קום, יש לי תנועה חדשה". מובן שכל ניסיונותי להתהפך לצד השני ולדחות את זה לבוקר עולים בתוהו. מתחילים הצירים של היצירה חדשה.

מאנא

בארמית, מאנא הוא כלי קיבול של אור. פרי בטנה של נעה ורטהיים. בסטודיו נעה חוקרת את התנועה, מפתחת ומשכללת אותה באמצעות השותפים ליצירה, הרקדנים, והרבה בעזרת אחותה ושותפתה, הרקדנית המופלאה רינה ורטהיים.

התנועה קודמת לכל. היא הראשונה. אני תמיד נפעם מהשלב הזה ומדי פעם מנסה להבינו ולהכניס בו את ההיגיון שלי. זהו שלב מופשט, מעין תקשור שנעה מקבלת. עם

השנים למדתי שהתערבות שלי בשלבים המוקדמים של היצירה רק מצרה ומפריעה (מה לעשות, אנחנו הבנים מוגבלים משהו).

אחר כך מצטרף ידיד רב שנים, רן בגנו, המוסיקאי, שמגיע לחזרות ומתחיל להרגיש מה יתאים בתור פס הקול של היצירה החדשה. לנעה ולרן יש תקשורת מעמיקה, שהובילה לצורת עבודה של מעבדת מחקר אמנותית. רן הוא מוסיקאי רב־גוני. פעם הוא כותב מוסיקת רוק כמו ב*ורטיגו* ו*היהלומים* ופעם דואט קלאסי לשני פסנתרים, כמו ב*סלוויה*.

איני יודע מה יעלה הפעם, אבל אני בטוח שזה יהיה בהקשבה מלאה וכנה לצרכיו של הרך הנולד. לא תמיד הדרך קלה. הפעם, ב*מאנא*, התנועה כבר מתגלגלת קדימה, אבל הצלילים מבוששים לבוא. אני מנסה לרמוז לבכורה המתקרבת, אבל איך אפשר ללחוץ על אמן ליצור? הרקדנים מתוסכלים... הם כבר צריכים מוסיקה בסטודיו. ועוד לא דיברנו על נעה והמתח בבית. הילדים מרגישים שהראש של אמא שלהם במקום אחר.

שלב החקירה

לפעמים אני שואל את עצמי למה אנו עושים את זה לעצמנו?

התנועה המופשטת מתחילה להתעטף במעטפת של דימויים שעושים אותה לקונקרטית יותר. האמנית רקפת לוי נכנסת לתמונה, מלבישה את הרקדנים. מחליטים ללכת על במה לבנה ובגדים שחורים, עם הרבה בד. רקפת אומרת שכנראה לא נספיק לתפור תלבושות לבכורה ולא נורא אם יעלו עם בגדי אימון.

מה קורה כאן הפעם? אומרים שנעה לא מגובשת, שהיא קיבלה החלטות מאוחר. השתנה הקונספט. אני מתחיל להילחץ. רקפת מנסה לבדוק שיתוף פעולה עם ידיד, האופנאי ששון קדם. מוסכם כי קווי מתאר של בית יהיו עיצוב החלל, המקום שבו תתרחש היצירה. אני מנסה למשוך לכיוון של ציור של בית, אבל רקפת מתכננת קיר אמיתי שיזוז על הבמה על גלגלים וישנה את החלל, הכלי לאורך היצירה. למזלי נמצא לידי דני פישוף, המנהל הטכני של ורטיגו, שיודע להפוך חלומות למציאות בתוך לוח זמנים נתון.

נעה פותחת את האפשרות לשיתופי פעולה, לדיאלוג אמיתי ובלתי מתפשר בין אנשים. כאן, בתפר שבין התחומים, בין הצליל למחול, בין התנועה לאור, בין הבד לגוף, קיים קסם מיוחד במינו. כל השותפים, רקדנים ויוצרים, חברים של שנים, מנסים להתחבר לאינטואיציה של נעה ולהשלים את התמונה. לכלי קיבול שלם. מאנא.

ישבתי בערב הבכורה של *מאנא* ובכיתי. לא בגלל המוסיקה הנפלאה של רן, לא בגלל התלבושות המשגעות של רקפת בשיתוף ששון, שבהקו על רקע הבמה הלבנה שדני האיר בכישרון. אפילו לא בגלל חוויית הבכורה וההתרגשות. כבר זכיתי בכמה מאלה לאורך השנים.

מה שריגש אותי במיוחד היה התחושה שהבית הזה שאני רואה שם זז על הבמה הוא במידה רבה הבית שלנו, שבנינו יחד. ואילו הדמויות שנכנסות ויוצאות ממנו בתנועה תזזיתית קשורות לא מעט לסיפור המטורף של החיים שלנו, של נעה ושלי.

נעה ועדי (1993) צילום: גדי דגון
Noa Wertheim and Adi Sha'al (1993), photo: Gadi Dagon

הכלי מתכלה

מילואים

כרקדן, עד גיל 30 אתה צריך להיות מסטר. אם לא הגעת למקום טוב עם עצמך, כדאי שתחליף מקצוע.

כמו כינור אצל הכנר, כמו מלה אצל הסופר, אצלנו הגוף הוא הכלי. ומה לעשות, הוא מתכלה עם השנים.

היה רקדן בוורטיגו, שהתעקש להמשיך ולרקוד למרות גילו. הוא היה ממוצא תימני. אני זוכר שאחרי כל הופעה הוא היה הולך לכירופרקט, שיחזיר למקום את החוליות שזזו. בשלב מסוים מצא שהוא מוציא יותר על הטיפולים ממה שהוא מרוויח – ופרש.

לפני רקדן בגיל פרישה עומדות כמה אפשרויות להישאר קרוב למקצוע – ללמד ריקוד או ליצור כוריאוגרפיות, אם הוא מוכשר. מי שמתמזל מזלו יכול גם להפוך למנהל חזרות בלהקת מחול. לחלופין, אפשר לעשות הסבה מקצועית ולהתחיל משהו חדש. בכל מקרה, לא קל להפסיק לרקוד.

אני הפסקתי לרקוד בגיל 35. ראיתי שיש לי יותר מדי תפקידים – אבא, מנהל ורקדן – ואף אחד מהם אני לא עושה טוב.

העונה היו לוורטיגו המון הופעות. *לידת הפניקס* ו*רעש לבן* ו*מאנא* ו*היהלומים*. מעל 100 הופעות בעונה זה אולי יותר מדי. פתאום ראיתי שמכסת הטיפולים שאנחנו נותנים לרקדנים לא מספיקה ויש המון פציעות. כנראה יש גבול כמה אפשר להעמיס על 20 אכילסים ו־20 זוגות ברכיים. בסוף העונה צריך לתת לרקדנים 30 ימי חופשה, שיחזרו לעצמם, ועוד עשרה ימים להיכנס חזרה לכושר לפני המופע הראשון.

לנו, הבנים, יש הקלות בעולם המחול, למרות מספרנו הזעום בין תלמידי המחול – אחד־שניים בכיתה, אם בכלל. בלהקות המחול המקצועיות שואפים לרוב למספר שווה, פחות או יותר, של רקדנים ורקדניות. יש לנו קיצורי דרך.

לפעמים אני מקנא ביוצרים אחרים, אשר צורבים את יצירתם בסרט דיגיטלי ומתפנים להמשיך הלאה ליצירה הבאה. אצלנו בעולם המחול זה עובד אחרת. רק לשמור על הקיים, שלא לומר לשפר ולהתקדם, זאת עבודה יומיומית קשה.

יומולדת 20

מי היה מאמין שאנחנו, הזוג שהתגלגל לו על רצפת הסטודיו, פעם אני למעלה והיא למטה ופעם מתהפכים, הזוג שחיפש קצת מגע ופיסיות, ייסד להקת מחול בישראל, עם סגנון מחול המזוהה כשפת ורטיגו, עם שני מרכזי מחול תוססים המשלימים זה את זה כישות אחת. בוותיק יותר, במרכז ירושלים, פועלת להקת המחול ולצדה הסדנה – תוכנית ההכשרה שהפכה לאבן שואבת לרקדנים מכל הארץ המבקשים לבלות שנה־שנתיים בבירה וללמוד בבית מדרשה של נעה ורטהיים. במרכז הצעיר יותר, כפר האמנות האקולוגי בעמק האלה, שיחגוג חמש להיווסדו השנה, בחרנו להרחיב את המושג ורטיגו אל מעבר לגבולות הסטודיו וללמוד ולחקור את הקשר בין האמנות, החברה הסביבה.

למדנו, שבשבילנו המושג ורטיגו אינו מחלה או מכשלה, אלא הזכות להתעורר כל בוקר מחדש ולאפשר לעצמך לטרוף את הקלפים, להתבלבל ולהתחיל שוב מדף חלק.

רפרטואר להקת המחול ורטיגו

נול, מאת נעה ורטהיים, צילום: גדי דגון

Null by Noa Wertheim, photo: Gadi Dagon

***ורטיגו 20*, 2012**

הפקת מקור עבור פסטיבל נאפולי
כוריאוגרפיה: נעה ורטהיים
ע. כוריאוגרפית, יוצרת שותפה: רינה ורטהיים־קורן
מוסיקה: רן בגנו
עיצוב במה ותלבושות: רקפת לוי
עיצוב תאורה דני פישוף – מג'נטה
רקדנים ושותפים ליצירה: אייל ויזנר, מיכה עמוס, תומר נבות, אמי וילונסקי, יעל ציבולסקי, ניצן מרגליות, שון אולס, חן אזריהן, דורי אבן, מריה סלאבק, דור ממליה, דובידס לטקאוסקס.
עיצוב גרפי: דורית טלפז
צילום סטילס: גדי דגון
וידיאו: אלעד דבי

***נול* 2011**

כוריאוגרפיה: נעה ורטהיים
רקדנים ושותפים ליצירה: אייל ויזנר, גל אנצ'ל, דנה גולן, תומר נבות, אמי וילונסקי, מיכה עמוס, רות ולנסי, אלון קרניאל, גיל קרר
ע . כוריאוגרפית: רינה ורטהיים קורן
מוסיקה: רן בגנו, עריכה מוזיקלית: סטפן פרי
עיצוב תאורה: דני פישוף – מג'נטה
עיצוב במה ותלבושות : רקפת לוי – בית הספר לעיצוב אמנויות הבמה
אסיסטנטית לרקפת: ליאת רמון
עיצוב גרפי: דורית טלפז
צילום סטילס: גדי דגון
וידיאו: אלעד דבי

המופע הופק בסיוע תרומתה הנדיבה של ריין קליידמן, באמצעות הקרן לירושלים

***מאנא* 2010**

כוריאוגרפיה: נעה ורטהיים
מוסיקה: רן בגנו. שירה: עמנואל חנון
עיצוב תאורה: דני פישוף – מג'נטה
עיצוב תלבושות ובמה: רקפת לוי – בית הספר לעיצוב אמנויות הבמה
אסיסטנטית לרקפת: ליאת רמון, תודה מיוחדת לששון קדם ולסטודיו על התמיכה, הנתינה ושיתוף הפעולה
עיצוב גרפי: דורית טלפז
רקדנים ושותפים ביצירה: אייל ויזנר, רות ולנסי, רינה ורטהיים קורן, ווּבה זאק, אלכס שמורק, שניר נקר, אלון קרניאל, גיל קרר
ע. כוריאוגרפית: רינה ורטהיים קורן
ניהול להקה, חזרות והצגה: סנדרה בראון
ניהול הפקה: סיגל רוט
מפיקה בפועל: תמר אלמקייס

עדשות מגע מאת נעה ורטהיים ועדי שעל, צילום: מירי ינאי *Contact Lenses* by Noa Wertheim and Adi Sha'al, photo: Miri Yanai

***רעש לבן* 2008**
כוריאוגרפיה: נעה ורטהיים
מוסיקה: רן בגנו (צ'לו: הילה קרני, קולות: יעל תאי)
עיצוב תאורה: דני פישוף – מג'נטה
עיצוב גרפי/וידיאו ארט: דורית טלפז
עיצוב תלבושות: אופיר חזן לבית הספר לעיצוב רקפת לוי
אביזרים: נמרוד קורן LH framing
רקדנים ושותפים ביצירה: איביצה באגו, אייל ויזנר, רינה ורטהיים, ווה ז'אק, כרמי זיסאפל, אורן טישלר, ענת יפה, אלון קרניאל, מיה רשף, שירן שרעבי.
צילומים: מירי ינאי־שמעונוביץ
ע. כוריאוגרפית: רינה ורטהיים
ניהול הפקה: סיגל רוט
ע. הפקה: שנטי גדרון
ניהול חזרות והצגה: סנדרה בראון

***SUNNY SIDE UP* 2006**
כוריאוגרפיה: רוברטו אוליוואן, ספרד
רקדנים ושותפים ליצירה: מיטל בלנרו, כרמי זיסאפל, רינה ורטהיים, אלעד שכטר, נמרוד חירורג, ירון שמיר
מוסיקה: להקת התפוחים
נגנים: עופר טל: פטפונים, שי רן: קונטרבס
תלבושות: שירה וויז
תאורה: דני פישוף
עיצוב גרפי: דורית טלפז
צילום: גדי דגון

***ורטיגו והיהלומים* 2005**
כוריאוגרפיה: נעה ורטהיים
מוסיקה: היהלומים ורן בגנו
היהלומים: עידו אגמון: גיטרה, ערן וייץ: גיטרה, עודד שכטר: בס, אורי תכלת: תופים
שירה: כרמי זיסאפל
עיצוב תאורה: דני פישוף – מג'נטה
עיצוב במה ותלבושות: בית הספר לעיצוב

לבמה בהנהלת רקפת לוי
מנהל ייצור: נמרוד קורן
רקדנים: אלכס שמורק, מיטל בלנרו,
אורן טישלר, קרן חורש, ירון שמיר, כרמי
זיסאפל, נמרוד חירורג

(שוחזר מחדש ב־2010)
מוסיקאים: יונתן אלבלק: גיטרות,
דניאל ספיר: גיטרה בס, אביב כהן: תופים,
אסף לוינבוק: אקורדיון
רקדנים: איל ויזנר, אלון קרניאל, דנה גולן,
גיל קרר, רות ולנסי, מיכה עמוס, אמי וילונסקי,
גל אנצ'ל

***לידת הפניקס* 2004**
מופע מחול אקולוגי
רעיון: עמוס סטמפל
כוריאוגרפיה: נעה ורטהיים
מוסיקה: רן בגנו
רקדנים: אלכס שמורק, גיל אטוב, אורן טישלר,
קרן חורש, ירון שמיר, שרון פרידמן
צוות אמנותי: עדי שעל, שחר דור, עזריאל כהן
(ז"ל), אריאל עפרון, עמית מן

***סלויה* 2002**
כוריאוגרפיה: נעה ורטהיים
מוסיקה מקורית: רן בגנו
וידיאו ארט וגרפיקה: דורית טלפז
עיצוב במה ותאורה: ג'קי שמש
עיצוב תלבושות: מאור צבר
רקדנים: גיל אטוב, אביב איבגי, ענבל אלוני,
רינה ורטהיים־קורן, אורן טישלר, אלכס שמורק

***כח האיזון* 2001**
בימוי: אדם בנג'מין, אנגליה
כוריאוגרפיה: אדם בנג'מין בשיתוף רקדני
להקת ורטיגו
מוסיקה: אבי בללי
תלבושות: רונן חן
ניהול אמנותי: נעה ורטהיים ועדי שעל
רקדנים: חי כהן, פרידה מיטלפונקט, מיכאל
קירשנבאום, בלה צור, עמית מן, אביב איבגי,
ענבל אלוני, רינה ורטהיים־קורן, אורן טישלר,
אלכס שמורק, תמר פכר, אירנה צאבל

***אסתר* 2000**
כוריאוגרפיה: נעה ורטהיים
מוסיקה: רן בגנו
וידיאו ארט: ניב בן דוד ואריאל עפרון
רקדנים: אביב איבגי, ענבל אלוני, אורן טישלר,
אלכס שמורק, אירנה צאבל, צחי דהן,
תמר פכר

***שמחת הדג* 2000**
כוריאוגרפיה: רמי לוי
רקדנים: אביב איבגי, ענבל אלוני, אורן טישלר,
אלכס שמורק, אירנה צאבל, צחי דהן,
תמר פכר

***איש חוטים* 1999**
תיאטרון מחול אבסורד
מחזה: טריסטאן צארה
בימוי: גבור גודה
כוריאוגרפיה: גבור גודה, אילדיקו מאנדי,
נעה ורטהיים
תלבושות: קריסטינה ברז'ני
מוסיקה מקורית: רן בגנו
תרגום: רוית פררה
הפקה: עמית מן
רקדנים: רינה ורטהיים, עדי שעל, שי פרת,
טליה בק, גילת אמוץ, שמעון מנצורה,
ענבל אלוני

***חמסין* 1998**
כוריאוגרפיה: נעה ורטהיים
מוסיקה: רן בגנו
רקדנים: רינה ורטהיים, עדי שעל, תמר פכר,
יעל סלע, אלדד בן ששון, רוני שפירא
עיצוב תלבושות: איילת יפה
הפקה: דנה כפיר
עיצוב תאורה: דוד גינת, יעקב ברסי

***פרה אדומה* 1998**
כוריאוגרפיה: נטע פולורמכר, ניו יורק
מוסיקה מקורית: יובל גבאי ונטע פולורמכר
בביצוע רקדני להקת ורטיגו: רינה ורטהיים,
עדי שעל, תמר פכר, יעל סלע, אלדד בן ששון,
רוני שפירא
עיצוב תאורה: דוד גינת

***בור בבל* 1998**
מופע חוצות – פסטיבל ישראל

***פאור דאנס* 1997**
כתבה: חמוטל בן זאב
בימוי: עדי שעל
כוריאוגרפיה: נעה ורטהיים
אנימציה: שחר ברגר
מוסיקה: סטיב הורנשטיין
תלבושות: אלה קולסניק
עיצוב תאורה: דוד גינת
רקדנים: אלדד בן ששון, יעל סלע,
רינה ורטהיים, תמר פכר, רוני שפירא

***בורדומינו* 1996**
כוריאוגרפיה: נעה ורטהיים, עדי שעל
רקדנים: אלדד בן ששון, יעל סלע,
נעה ורטהיים, עדי שעל, רחל לרמן,
רינה ורטהיים, תמר פכר
מוסיקה: סטיב הורנשטיין
נגנים: סטיב הורנשטיין: כלי נשיפה,
ג'פרי קובלסקי: כלי הקשה
הפקה: דנה כפיר
עיצוב תאורה: דוד גינת
עיצוב במה: עפר טלר
עיצוב תלבושות: תמר שוחט

***ארטוס/ ורטיגו* 1995**
מופע תיאטרון מחול
כוריאוגרפיה וביצוע: נעה ורטהיים, עדי שעל
(ורטיגו – ישראל), גאבור גודה, אילדיקו מאני
(ארטוס, בודפשט)
מוסיקה: קטלין קוראדי, אישטוואן מרתה
ניהול טכני: גאבור קוטשיש
ייעוץ טכני: דוד גינת
ניהול הפקה: תומאש הולאס

***לימבוס* 1994**
קואופרודוקציה עם להקת ריקושט הבריטית
כוריאוגרפיה: עדי שעל, נעה ורטהיים
רקדנים: נעה ורטהיים, עלית ילון, רינה ורטהיים,
עינת פורטר, עדי שעל
וידיאו: גיל ארד
מוסיקה: רן בגנו
תאורה: ג'ודי קופרמן
תלבושות: נורית לוי
הפקה בפועל: איילת בהט

***עדשות מגע* 1993**
כוריאוגרפיה: נעה ורטהיים, עדי שעל
רקדנים: נעה ורטהיים, עדי שעל
בימוי וידיאו: אמיר שטרסבורג
מוסיקה: אורי דושי
תאורה: ג'ודי קופרמן
תלבושות: נורית לוי

***ורטיגו* 1992**
כוריאוגרפיה: נעה ורטהיים
רקדנים: עדי שעל, נעה ורטהיים
עיצוב תאורה: שי יהודאי
מוסיקה: קולאז' Anne Dudly & Jaz
Coleman/This Mortal Coil

הרמת מסך 2012

גבי אלדור

ב הרמת מסך 2012 הועלו 11 עבודות חדשות, בארבע תוכניות. כל העבודות טובות, עשויות בקפידה ומבטאות מחשבה. בתוכן היו אולי עשרים דקות, שבהן התרחש הדבר הזה שהוא מעבר לרעיון ולמחשבה, שבו מתחולל ריקוד.

שני המנהלים האמנותיים של הרמת מסך השנה, יורם כרמי ורונית זיו, חילקו ביניהם את האחריות לעבודות השונות. הם עשו עבודה טובה מכמה בחינות: שמירה על איכות המופע, הקפדה על דיוק טכני וצמצום הטקסטים המופיעים בתוכנייה, אתגר לא פשוט לאור הנטייה להעלות על הכתב הרהורים ורעיונות סתומים לעתים, המתייחסים לעבודות המוצגות על הבמה.

מסך 1–2

Armed / דנה רוטנברג; רקדנים: עדי בוטרוס, ענבר נמירובסקי, איילה פרנקל, אורי שפיר; עיצוב תלבושות: חגית אביר; ייעוץ מוסיקלי: יחזקאל רז

הכוריאוגרפית דנה רוטנברג מעלה על הבמה ארבעה רקדנים וכפפות לידיהם. כן, אין מגע, הבנו, יש פחד מחשיפה. ברכות, מתוך מגעים יומיומיים – חיבוק, ריקוד זוגות סלוני ועוד – הכפפות עוברות שינויים וכמוהן גם חוסר היכולת ליצור מגע. כפפה אחת נושרת ויש מאבק על מציאת אחרת. כף היד החשופה מאיימת על אלה שעטויות כפפות, כפפות נוספות מושלכות מאי שם. עכשיו דורכים עליהן כעל כיסוי בטוח מפני מגע עם הקרקע. הרביעייה מתאגדת ומתפרקת, מידת הקרבה אל הכפפה היא קנה מידה לקרבה בין אדם לרעהו. הגוף נע בצורה מקרטעת, הרבה זוויות חדות מתחלפות בעמידה פנים אל פנים, עד ליטוף של עורף חשוף. ברקע, בין סטיב רייך לליסט, מתנגן שיר פופ שאינו מותיר מקום רב לניחושים – *Touch me*. ציטטה יפה של ו"ה אודן מסבירה את מה שאין לו צורך להיות מוסבר – הניחו לי לנפשי, זה גבול האוויר שלי. היוצרת מדברת בראיון על המרחב האישי, הפרטי, הנפגע שוב ושוב. ההתעסקות בכפפות דרשה מהמבצעים תשומת לב רבה ונהפכה ללב העניין, כובשת את המחול עצמו. כך לא נותר מקום לחוויה נוספת, מעבר לנושא העבודה.

פירורים / מאיה ברינר; רקדנים שותפים ליצירה: איילה פרנקל, מור נרדימון, גיל קרר, מאיה ברינר; מוסיקה מקורית: אורי אבני; עיצוב תלבושות: גלית רייך

שורה מהודקת של גופים בתנוחות ביניים של "בין התנועות" השלמות, הגדולות, משדרת סוג של מצוקה. הם נעים במהירות, אבל כמעט בחוסר יעילות מכוון. מדי פעם אחד הרקדנים נותר מבודד. יחסים רגעיים מתגלים בין הרקדנים. דמותה הבהירה של מאיה ברינר עצמה מבהיקה בניסיון להיות חלק ממה שמתפרש לרגע כייאוש קיומי וכחוסר יכולת ליצור קשר. אבל ברינר היא רקדנית טובה מכדי שהעילגות האמיצה שלה, דמוית יסמין גודר, תהיה באמת משכנעת. השורה מושכת ומשנה כיוון, הרקדנים מפעילים זה את זה, יש מתאר כלשהו, אבל לטעמי יש יותר תהייה מאשר הבנת המתרחש. העין לא מצליחה לקלוט פרטים – או אולי להפך, קולטת פרטים שלא מתגבשים לכלל תמונה אחת, לאנרגיה אחת נהירה. הטקסט של המשוררת זלדה בתוכנייה דווקא מתאר מצב מדויק: *ואיקץ והנה הבית מואר / אך אין איש איתי בבית – / ועצב כזה וצער*. הריקוד אמנם נוגע בשיר, אבל למרות הביצוע הנאמן של הקבוצה אינו מרגש כמוהו.

מושך מוזר / אלדד בן־ששון; רקדנים: אלדד בן־ששון, אלעד לבנת, מור גור אריה; מוסיקה: *הבולרו* של ראוול

אחרי הזרות והקרטוע של היצירות הקודמות בתוכנית, פתאום תנועה שקצותיה אינם קטומים, שמשנה כיוון ומהות בתוך עצמה. אלדד בן־ששון יצר ריקוד שמתקדם כל הזמן, והקבוצה ההדוקה הופכת מדמוית עכביש רב־זרועות לנמר, תנועה נוקשה ושרירית הופכת למים רכים. הכלים מכוונים ו*מושך מוזר* הוא השם וגם ההגדרה של התנועה המעגלית, החוזרת על עצמה בתבניות שאפשר לזהות, אם כי גם אז הן מפתיעות. כן, מזהים את ההורים. גאגא הוא אב מסור, תהליכים בדוקים של טאי־צ'י בשניים מספקים נוכחות מרוכזת, שימת לב מדויקת לזולת ולחלל. בן־ששון מתקדם ואלעד לבנת מתגלגלת לצדו, אולי זאת אסוציאציית העכביש והנמר שעולה בראשי. אני רוצה לראות את המחול הזה שוב, את השליטה שממנה צומחת השראה שיש לה גבולות של בגרות מיטיבה. ריקוד שהוא תענוג.

The unfortunate / עידן יואב; רקדנים שותפים ליצירה: עידן יואב, אורי ג'וספין לנקינסקי, אלה נגלי; דרמטורגיה: מיכל בובילסקי; מעצבת תלבושות: שירה וייז

עידן יואב יצר תיאטרון מחול מסקרן. הדימוי הראשון, לבלר ושולחן עבודה באור ניאון משרדי, הבטיח אולי משהו דמוי התיאטרון הפולני, *הכיתה המתה*, בקט. אמנם ניכור, אמנם יומיום אפרורי. רקדנית יפה ודקיקה בבגד גוף זהוב המכוסה בתחילת העבודה באוהל שחור, רק רגליה נראות, מתפתלת על הבמה, המתח לא ברור והחידה באוויר. ואז מופיעה דמות אופראית בשמלת ערב ובכיסוי ראש מנוצה ומפואר. היא מדברת אנגלית ומשמיעה טקסט פילוסופי שמקורו לא צוין – ז'ורז' פרק? מישל פוקו? היא עולה על מבנה שחור ונואמת משם, היחסים בין שלוש הדמויות נותרים עלומים כמו קודם. הלוואי שהזהובה תרקוד, אני חושבת אחרי שיצאה מן האוהל השחור. היא בוודאי רקדנית טובה. יש דיבור על פחד, הכל מסובך מאוד והמשמעות נותרת סתומה. כל אחד הוא הקורבן של עצמו, מכריז לבסוף הרקדן שחוזר לתפקיד הלבלר. תיאטרון מחול אכן יכול להיות מסתורי, אבל גם אז יש איזו אמת פנימית המניעה את מה שנראה מוזר כלפי חוץ. נעצבתי שוב אל לבי. נזכרתי בוויליאם פורסיית, שהפך את הלא מובן הרגעי לגאוני.

ואף על פי כן / דפי אלטבב; רקדנים שותפים ליצירה: אוליביה קורט־מסה, יוחאי גינתון; עיצוב פסקול: מיקי פטיש; עיצוב תלבושות: רון גלייט

דפי אלטבב יצרה את *ואף על פי כן*, דואט בנושא הידוע של דחייה־משיכה זוגית. זוהי עבודה ישראלית מאוד בביטוי הדביק שלה – וריאציות רבות על מגע: פעם היא תלויה עליו ובו ואז התהפכות תפקידים אלגנטית, תסבוכת פיסית של משקל והישענות הנפתרת באופן מפתיע. אוליביה קורט־מסה ויוחאי גינתון הם רקדנים עדינים, והגופניות שלהם בעלת תפקיד. מגע הצמה שלה בקרקע משמש סימן, כפות ידיו בצדי פניה הם רגע פשוט ולא מתחכם והרקדנית הלבושה בחולצה ובתחתוני ילדה לבנים מעבירה תמימות ונחישות לאהוב. הרגע האחרון, שבו חוזר הפזמון שבו הוא הולך, נוטש, והיא קופצת מרחוק על גבו, מותיר אותה הפעם נאחזת, שלא כמו בפעמים הקודמות שבהן גלשה לאיטה אל הרצפה, אולי מובסת. ברגע המכריע הזה היא נותרת שם, צמודה, משעינה את ראשה על כתפו, והרגליים הדקות מתנדנדות באוויר, כאילו אומרות לא נורא, יהיה בסדר, אני כאן, אתך. אבל זרועותיו נותרות שמוטות. ריקוד יפה, בשפה אולי מוכרת מדי, אבל בביצוע הגואל אותו מן הבנאלי.

הסעודה / שרון וזנה; רקדניות: רביד אברבנאל, דנה זכריה, שרון וזנה; עריכה מוסיקלית: שלומי ביטון; עיצוב תלבושות: נירה בניטה

התוכנייה מסבירה את הרעב, את הג'ונגל האנושי, ולא נותר אלא לרקוד את ההסבר בפנים חמורות מאוד, בקצות גפיים תופסניות, מחודדות. השלישייה מתפתלת על הרצפה, חבריה אחוזים זה בזה. אין מפלט וכל ניסיון בריחה מן האחיזה נענה בתפיסה מחודשת של איבר, של רגל או מותן. כאשר מתברר כי חשיפת השיניים איבדה את יעילותה צצים סכין ומזלג גדולים ומעוררי חשש, ואלו מתנופפים מעל הרקדניות בווירטואוזיות של אמני קרקס אך בהגזמה קלה של ייצוג הנושא. ייתכן שהחמצתי את ההומור. בכל זאת, אשה מול אשה עם סכין קצבים גדולה היא גישה קיצונית ליחסים סבוכים, ככתוב בתוכנייה, אבל האלמנט הקרקסי לא מתפתח והתיאבון גדל. רקדנית אחת ממש – כלומר כמעט – נועצת את שיניה בבטן הקורבן, אך זו שוב נחלצת עד שהסכו"ם נעזב. פתאום, במקום הרצאה על האנושי והחייתי נוצרת שלישייה של רקדניות מעולות, אנושיות לחלוטין, היוצרות בגופן צורות אורגניות יפהפיות ופניהן הנוקשות מתרככות. כמעט ביקשתי בלבי שהמחול יתחיל ברגע זה.

ג'וקר / שלומי פריג'; רקדנים: יעל אברבוך, אנטולי שנפלד; מוסיקה: גאבין בריירס, פיליפ גלאס; עיצוב תלבושות: שלומי פריג'

פריג' הוא מוסיקאי מחונן, שהחל ליצור ריקודים לפני שנים מספר והפתיע בדמיון ובשליטה הכוריאוגרפית שגילה בהרמת מסך בשנה שעברה. *ג'וקר* שיצר ל"הרמת מסך 4" מעלה על הבמה את אנטולי שנפלד, רקדן בעל יכולת טכנית מעולה, קלאסית. הוא מציג את הרפרטואר הליצני בעודו ניצב מול הקהל ומנסה להתחבב עליו. הטריקים רבים, חלקם מרשימים. יש גם דמות של אשה – אשתו – שתפקידה לא התברר לי. אבל ג'וקר הוא דמות בעלת עבר היסטורי – הליצן, הבדחן, השוטה, זה הדובר אמת דווקא משום שהוא בן בלי מעמד, זה שהבדיחות שלו מגלות את איוולת השלטון. הפעם הוא נותר דמות חביבה אך חסרת כוח, ולמרות המוסיקה של גאבין בריירס ופיליפ גלאס לא מתפתחת ממנו הדמות המורכבת המיוחלת. היצירה ממאנת להמריא, למרות הביצוע המסור.

איננו מענים אנשים / נעה שדור; רקדנים יוצרים: עינת בצלאל, אלמוג לובן, אור חכים; מוסיקה מקורית: שחר אמריליו; עיצוב תלבושות: טניה ג'ונס, ג'ואנה ג'ונס

בריקוד ששמו מעלה על הדעת בדיוק את היפוכו, שלישיית רקדנים בבגדים אפורים, ספק מדים ספק בגדי עבודה, יוצרת יחידה גופנית אחת שחלקיה כל הזמן אוחזים זה בזה, דורכים זה על זה. התנועות מכניות בעיקר, לסירוגין עם רעידות גו או גפיים, החיבורים מקוריים ואפילו מאומצים, מתוך רצון ליצור ראשוניות או לבטא מורכבות. אגרופים צצים לפתע, רגליים בועטות נתפסות עוד לפני שפגעו ביעדן, הרקדנים נשענים על הרצפה. התחושה הבסיסית היא של קושי ושל תלות בלתי מספקת. האם הם המעונים? האם הם מבקשים להיחלץ מהמבנה החוזר על עצמו? לא ברור. הביצוע מעולה, אך החלל נותר מנוקב, ללא נוחם. לעתים אני מפללת למחול שבו אנשים עומדים על רגליהם שלהם ומוצאים בגופם שלהם את המורכבות, בלי להתחבר בהכרח לגופים אחרים. אין שמחה או צער או התעלות במקום הזה.

May Contain Nuts / גילי נבות; רקדנים יוצרים: אורין יוחנן, מיכל סייפן, גיא שומרוני; מוסיקה מקורית: בניה רכס; עיצוב תלבושות: אנה מירקין

שלושה רקדנים מיומנים (אורין יוחנן, מיכל סיפן, גיא שומרוני) יוצרים על הבמה טריו מסקרן. נושא העבודה מוכל בשמה – *עשוי להכיל אגוזים*. כלומר, שימו לב, הסכנה בפתח, לא ידוע מהיכן תצוץ. אבל הרקדנים לא מעלים תחושות ישירות של פחד או מבוכה, אלא דווקא מין משחקיות, עם התמקדות בתנועה עצמה, והיא מורכבת ומפתיעה. הליכה מהירה ברגליים כפופות וצמודות, חיבורי זרועות לפותות, התקדמות מהירה לשום מקום. השלישייה מתפרקת לזוגות בהרכבים משתנים, אבל נראה שלא מדובר בחלוקת אהבה אלא בחיפוש אחר קוד תנועה, וכל דרך אפשרית. גם כאן התנועה מצמצמת מרחב אפשרי. היא עילגת בכוונה, התנוחות מעוררות אי נוחות במסתכל. מתבקש פירוק המבנה הזוגי או השלישוני המתוחכם. נענועי ירכיים נוקשים. לרגע מופיעים סימנים מעבודות שונות, כמו שתי הרקדניות המשקפות בתמונת ראי את זרועותיהן עד שמתקבלת צורת לב, כמו *בביל* של שרון אייל, או קפיצה גודרית שבה המרחק נמס לתוך הגוף, שאינו גומא מרחק באמת. האם התיאור מסביר את מהות המחול? נראה שלא. הוא נותר מעניין וחידתי. יותר משועשע מעצוב, יותר רציני מטרגי.

Fly, Fly, Lie / שלומית פונדמינסקי; רקדניות יוצרות: ענבל בן זקן, נועה רוזנטל, אלה רוטשילד; עיצוב תלבושות: ענבל בן זקן

שלוש נשים מתעסקות בדימויים של רוע, של דקירה, של כאב, עטופות זו בזו כמו אורגניזם אחד מתפתל. איברים הם חניתות, אצבעות זקורות להרע. מין רוע של אגדת ילדים עם מפלצות, לא הרוע המתחבא אצלנו מאחורי המלים. השלישייה נעה על הבמה בכוריאוגרפיה מסובכת של תלות. מותניים קעורות לרגע, זווית ראש רכה, מציעות בדרך אגב אפשרויות אחרות של נשיות שחבויה מאחרי הציפורניים השלופות. המבצעות מאוד נחושות, הטכניקה ללא רבב, אבל הדימוי הראשוני הולך עד הסוף, לטוב ולרע, ומותיר עבודה של צליל אחד, עד כדי יגיעה.

הגבעה / רועי אסף; רקדנים שותפים ליצירה: יגאל פורמן, שלומי ביטון, רועי אסף; עריכה מוסיקלית ומוסיקה מקורית: שלומי ביטון

המחול נפתח במוסיקה של *גבעת התחמושת* בניצוחו של יצחק גרציאני. שלושת הרקדנים על הבמה, יגאל פורמן, רועי אסף ושלומי ביטון, חוזרים לבמה הישראלית אחרי שנים של עבודה בחו"ל. הם צועדים באור אולם מלא לצלילי השיר הידוע ועומדים בקדמת הבמה, חזיתית.

המוסיקה והגברים מפעילים מיד את המולקולות של הישראליות. התגובה, אירונית, סוגדת או מתאבלת, מגיעה מיד. כמו עלעול בספר מוכר. ההמשך הופך את התגובה האוטומטית לבלתי מספקת – היצירה מורכבת הרבה יותר. היא בודקת את דימויי הגבריות באופן רב־צדדי. השלישייה ממשיכה לפתח את צעדי המצעד הרחבים, אבל כל אחד מחבריה מספר סיפור אחר של התמודדות. התנועה זורמת והופכת לרגעים להורה סוערת במעגל רב עוצמה. עוצמה שיוצאת מעבר לגבולותיה היא התנסות של כל אחד מן הרקדנים – רועי אסף בתנועות גדולות, שלעתים מציץ מהן אופן התנועה הייחודי של שותפו בעבר, עמנואל גת. מתברר שזאת היתה שותפות מניבה, משום שאסף מתרחק מן האלגנטיות של גת ופורץ למקומות אחרים, סדורים פחות, מלאי תנופה.

שלומי ביטון, שתמיד היתה לו שפה משלו, חוזר גם לאיכויות התנועה הייחודית שלו, המכילה המון ריקוד דחוס בתוך גופו, כמו על סף התפוצצות. אבל גם הוא נע על פני שטח גדול, קופץ בחופשיות, ועם שני חבריו גומא מרחקים על הבמה. השלושה שועטים בלי לוותר על פרטים, מייצגים את הדמויות הידועות של הגיבור והנופל והנשבר, שכולם לעתים אותו אחד. אחד שנעזב לבסוף על הבמה, חסר תנועה, אולי מת.
יגאל פורמן הוא רקדן מעולה, בוגר, המוסיף ממד אחר לשלישייה הדוהרת הזאת.

למרות הפיתוי לפרשנות פוליטית, שרואה בריקוד הזה תזכורת מכאיבה למיתוסי הגבורה הישראליים, העבודה היא יותר מזה. יש בה התעמקות בדימוי הגבריות, בריקוד הגברי. זאת עבודה מרגשת ונוגעת ללב, בלי להיות סנטימנטלית.

גבי אלדור מבקרת וסופרת מחול, במאית ושחקנית. מייסדת ומנהלת אמנותית שותפה של התיאטרון הערבי־עברי ביפו. בין יתר תפקידיה שימשה מנהלת אמנותית שותפה בתחרות המחול הבינלאומית "הבנולה" בצרפת, כתבה את הערכים על מחול ישראלי לאנציקלופדיה *לארוס*. קיבלה את פרס רוזנבלום לאמנות הבמה. מלמדת בסמינר הקיבוצים. פרסמה את הספר *ואיך רוקד גמל* על משפחתה, מחלוצות המחול בארץ־ישראל.

יוצרים כותבים: החיבור בין החיים ליצירה

הדרך של סהר עזימי ותמרה ארדה

Cell In A Human Scale
סהר עזימי ותמרה ארדה
מוסיקה: דידי ארז, תאורה וניהול טכני: דני פישוף, עיצוב תלבושות וארט: אנה וייסמן, ייעוץ וליווי: אריאל כהן.
הפקה: ענת רדנאי, ניהול הצגה: מלני ברסון.
בכורה: נובמבר 2011 באולם ורדה, סוזן דלל.
בתמיכת המדור למחול – מינהל התרבות והאגודה למלחמה באיידס.

סהר עזימי

תמיד חשבתי שהשילוב בין מחול לוידיאו נמצא על גבול הבלתי אפשרי. שתי מדיה שכמו נאלצות למצוא דו קיום בעוד כל אחת מהן דורשת מקסימום פוקוס וריכוז מן הצופה. נראה היה לי נכון להתמודד עם סוגיית הדו קיום והפחד שלי מהמדיה הכל כך שונה מהמחול – הוידיאו, ביצירה כל־כך אישית ששמה במרכזה את הדיון באטימות החברתית לשונה ולחריג, תופעה שנבחנת דרך חוויה אישית שלי ומנכיחה את הדו קיום בהתמודדות האישית והחברתית עם הנושא.

את תמרה ארדה פגשתי בעיצומו של חורף תל אביבי בבית קפה הומה אדם. דיברנו על אמנות, מחול וקצת על החיים. תמרה מיד סיקרנה אותי באישיותה. רבדים של ציפייה לעבודה משותפת נבנו אצלי ומיד כשחזרה לפריס, בסיסה החדש, התחלנו להתכתב ולפתח תקשורת וירטואלית חושפנית במיוחד. כבר בהתחלה חשפתי בפניה את הרצון שלי להתעסק בנגיף ובתהליך האישי שלי ביצירה הבאה שאצור ותמרה מיד קפצה על העגלה. התחלנו לחקור את הנושא יחד, היא מבחוץ פנימה ואני מבפנים והחוצה. תיסרטנו את המפגש שלנו הרבה פעמים לפני שנפגשנו. ההיכרות הווירטואלית פרחה והצמיחה שפה, רעיונות וטקסטים.

נוכחות כל כך מרוכזת של טקסט בתהליך יצירת מחול מעולם לא הפתיעה אותי יותר. הטקסטים קיבלו נפח רב והפכו לבסיס של המהלך הבימתי והמוקרן. חלק מהטקסטים נכנסו ליצירה. על הבחירה לדבר אנגלית אומר רק שהרגשנו שהנושא לא מדבר רק עברית ומצאנו את עצמנו מדברים בשפה שהרוב מבינים, מרחיבים את הקונטקסט. הטקסטים שבחרנו היו הפואטיים יותר, הפתוחים יותר, אלה שיכולנו לתת להם יותר מביטוי אחד, אלה שהחזיקו יותר מהרובד הראשוני של הקריאה בהם, כדי שנוכל שנינו לצאת לחיפוש יצירתי שנסמך על הפואטיקה של הטקסט ויוצא ממנה, כמו גילינו שהטקסטים היותר "שיריים" מכילים בתוכם פואטיקה שיותר קרובה לפואטיקה התנועתית־המחולית ואולי גם לזו של התמונה "החיה" שתמרה יצרה.

לאט לאט הבנו שאנחנו בעצם מייצרים שני תהליכים מקבילים, סרט ויצירת מחול. נורות אזהרה שנדלקו מכל עבר הזכירו לי שזה היה החשש הראשוני שלי במפגש עם וידיאו. הפער בין המדיה נפתח. הצורך של תמרה כבמאית לתסרט את היצירה לפני הצילומים היה ברור, כשם שהצורך שלי ככוריאוגרף למצוא את השפה קודם בסטודיו ואז לבדוק ולפתח אותה מול הסביבה המוקרנת היה מאוד ברור. בעיה מהותית...

השקענו הרבה מחשבה בדרך שבה שנינו נוכל לעבוד ולתרום האחד לחיפוש של השני בלי להפוך את התהליך למייגע. התחלנו מחיפוש תנועתי ששלחתי לתמרה לפי אחד הרעיונות הראשונים שגיבשנו והיא תיסרטה ובנתה לו את הסביבה המוקרנת. במקרים אחרים תמרה שלחה לי וידיאו ערוך שלמדתי כמיטב יכולתי וניסיתי לעבוד בתוך המגבלות והדרישות שלו, שהתקיימו רק בדמיון, שכן לא יכולתי ליצור סביבת עבודה אידיאלית שבה יוקרנו החומרים הוויזואליים באופן דומה ליצירה.

במפגש הראשון שלנו בסטודיו הבנו שעלינו לשכלל את החומרים שאנחנו שולחים זה לזה והצרכים של כל אחת מהמדיה התחדדו. בחלק משיחותי עם תמרה על התהליך ועל הדו קיום הנכסף הבנתי שהקשר הכי מהותי בינינו כיוצרים הוא ברצון שלנו לחפש ולא לדעת כמה שניתן, לייצר חוסר ודאות וספק בכל שלב בדרך. בעצם זה מה שהכי מפחיד מבחינתי כיוצר, היות שזה מקום לא צפוי ומסוכן ואני לא היחיד שבוחר לצאת לשם. במקרה הזה, הסיכון הוא כפול ומכופל.

אותו מקום פתוח שירת אותנו בתוך גבולות חדשים. ידענו הרבה ובכל זאת השארנו הרבה מקום לרגע האמת, שבו צילמנו וסגרנו את החלל המוקרן. מאותו רגע רק המחול, או המוטיב הפיסי/הבימתי של היצירה יכול היה להשתנות לפי הוידיאו הערוך והמוחלט שהפך להיות הקבוע של היצירה.

מוטיב מרכזי שיכולתי לבחון אחרת בזכות המפגש עם הוידיאו היה מוטיב הזמן. היות שהסביבה שלי אינה סטטית, התנועה שבתוכה היתה בלתי תלויה בצד הפיסי והגירויים הסביבתיים היו שונים מאלה שאני רגיל בהם, יכולתי "להתנהג" אחרת בחלל ובזמן הבימתי. בעוד אני בוחן את המצבים הרגשיים שבהם עסקתי ביצירה, מצבים שבחוויה האישית היו טריים אך מעורבבים זה בזה, הבחירה לקחת את הזמן ולטעון אותו בפחות מידע הרשתה לי להפריד את התחושות בזמן החיפוש וגם על הבמה. בעוד אני ביליתי בתחושה אחת, החלל שסביבי המשיך לרחוש ולהשתנות. הדימויים שתפסו חלק משמעותי מהתנועה בחלל הפכו

סהר עזימי, צילום: גדי דגון

Sahar Azimi in *Human Cell,* photo: Gadi Dagon

למין פרטנר שהדואט אתו מתקיים ברבדים חדשים, שלא הכרתי קודם. לפעמים ראיתי את הדימוי ולרוב לא. התחושה העוטפת של הדימויים בזמן אמת הפכה לתחושה פיסית מוגדרת בסטודיו והחושים כולם היו בשימוש מקסימלי. כמו הייתי חייב לפתח עוצמה חדשה כדי לרקוד עם הפרטנר הלא אנושי החדש שלי.

במקביל מצאתי שחלקים גדולים בעבודה, שיצאו מחיפוש תנועתי, הכריחו אותי לעבוד בשפה תנועתית שהזכירה לי את שפת הבוטו. מכיוון שכל תחושה ותנועה קיבלו יותר זמן, יכולתי להעמיק באופן טבעי, ורק מהצורך שלי, את כל הבחירות שלי למקום הכי קיצוני של הנכחת הדרך. שוב, בעודי נזכר בכל מה שלמדתי על בוטו בעבר ובכל מה שראיתי בסוגה הזאת, הרגשתי שהקשר שנעשה בין הצורך הבימתי והשפה התנועתית שנולדה בעקבותיו היה מובהק. אני לא אומר שמה שאני עושה שם הוא בוטו מובהק, אבל בהחלט השתמשתי בעקרונות הבוטו.

החשיפה האישית ביצירה נפגשה עם העירום הבוטואי. איבר המין מוסתר כדי לא לייצר משמעות מינית שאינה קיימת בנושא, השרירים והשלד חשופים ומודגשים בלבן, כדי להאיר אותם יותר ולחשוף אותם ביתר פירוט. כל אלה נפגשים עם עקרונות מסוימים של הבוטו. אני לא התנגדתי להם, אבל בחרתי במה להשתמש.

אינני אמן בוטו ולא עסקתי בזה באופן פעיל מעולם. מצד שני, אני נהנה ללמוד כמה שיותר מכל שפה חדשה שאני נפגש בה, כדי להפוך אותה לכלי נוסף ביצירה. אם בעבר אקרובלאנס או סאן קוואן מו (שיטת לחימה קוריאנית) גירו אותי ביצירה, עכשיו זה היה קצת מן הבוטו.

מכיוון שנשאלתי רבות על הקשר בין הבחירה שלנו לצבוע את הגוף בלבן לבין הבוטו, אפתח את הנושא של בחירת הצבעים ביצירה ככלל. בתחילת המפגש שלי עם תמרה נחשפנו ליוצר בשם אבסלון – מאיר אשל, ארכיטקט / אמן פלסטי ישראלי שפעל בפריס בשנות ה־80 וה־90 ונפטר מאיידס ב־1993. הפרויקט *ששת תאי המגורים*, שאותם ייעד לשש ערים בעולם ובהם התכוון לבלות את חייו, ריתק אותנו ביחס אלינו ולרעיון של היצירה. התאים, שרק שניים מהם הושלמו, יועדו אך ורק בשבילו. הם הותאמו למידות גופו ונועדו לענות אך ורק על הצרכים ההכרחיים לו. בשיחה שקיים עם קתרין פרנבלאן ב־1993, הסביר לה את בחירתו בצורת המגורים הזאת: "יש לי רעיון, כמיהה להקים לעצמי מולדת משלי, לא להיות חלק ממולדת שנכפתה עלי. יש לי שתי אזרחויות, צרפתית וישראלית, ושתי האזרחויות חונקות אותי. הייתי רוצה ליצור את הסביבה שלי ולהיות שייך רק לה. יחידת המחיה שלי תיווצר משש יחידות הדיור שאני בונה, והמולדת שלי תימצא ביניהן. אני לא אהיה עוד שווייצי, או גרמני, או צרפתי, או ישראלי. אני לא רואה את עצמי גר מחוץ לעיר, מאחר שכל פעילותי מתקיימת בתוך העיר. סיבה נוספת היא העימות שאני רוצה ליצור עם האדריכלות שבעיר. אני רוצה ליצור פעולה ויראלית, שהבית יתפקד בעיר כווירוס".

לאחר שהעמקנו עוד ביצירתו של אבסלון התחלנו לפתח מהרעיון שהוא הציע כיוון חדש. יצאנו מהצורך שלנו ומצאנו סיבתיות נוספת בפרויקט *הלבן* של אבסלון. גיבשנו תיאוריה שלפיה תוקם רשת של תאים לבנים וסטריליים שתיפרש ברחבי הסביבה האורבנית ותהיה משכן למצורעי החברה החדשים, רשת של דיור מוגן לכל מי שאינו מעוניין להיות בעל זהות או למי שאינו מקבל את הזהות שהחברה נתנה לו. התחושה של הבדידות שנובעת מההצעה של אבסלון פגשה את התחושות שליוו את הנושא שבו טיפלנו ובעצם הנכיחה את הווירוס שאבסלון הציע ביצירתו כתפישה עתידנית מפותחת שבה בחרנו להתקיים.

הלבן, שבשבילנו מייצג סימן היכר וצורך סטרילי של הדמות ביצירה, העצים את הנגטיב שלו, השחור, שהפך לייצג את כל מה שהחברה מרשה לעצמה לערבב במכלול החיים האורבני, חיי הלילה לצד חיי היומיום, כל מה שנכנס למסגרת הנורמלי והמקובל שהוא בעצם מראה

ליכולת ההכלה של החברה. תמרה ייצגה את דמות הביניים של החברה, זו שבוחרת להתקרב אבל נמרחת בלבן כדי לחשוף כל הידבקות אפשרית במה שמכילה הדמות הלבנה שחיה בתא הדמיוני שיצרנו.

המפגש בין הדמויות מפגיש את שתיהן עם הפחד המשותף מאותו גורם, נגיף, וירוס, ומכריח אותן להביט לעומק הפחד. השחור מייצג אף הוא כמה דברים. צלליות שחורות שמציפות את החלל מייצגות את הפחדים, הצבע שהחברה מכילה בתוכו את כל ה"מותר", הלילה שבו כל השדים יוצאים וחוטאים בכל מה שאסור.

הצבע הצהוב, שמייצג את הנגיף עצמו, את הסכנה שהחברה אינה יכולה להתמודד אתה, נבחר על ידי צוות המדענים שהצליח לצלם את תהליך הדבקת התא בנגיף ה-״-. אנחנו הצגנו את הסרטון כפי שהוא: הווירוס הצהוב מתקיף את עומק התא הלבן ומצהיב אותו. הצבע בצהוב חוזר גם ברגע שבו נחשף הנגיף לדמויות ולקהל מתחת לצבע השחור שעוטה הדמות הנגועה בוידיאו. לאחר חשיפת הצבע יש ניסיון של יד מבחוץ, היד של תמרה, לטשטש את הצהוב ולמחוק אותו עם הצבע השחור, כמו לא לראות מה שהיא כבר יודעת.

הדיון בצבעים הנחה את כל היוצרים בו זמנית. אנה וייסמן, שעשתה את כל עבודת העיצוב ביצירה, התכתבה עם יצירותיו של אבסלון ועם הרעיונות שלי ושל תמרה ויצרה את החלל של הדמות ואת כל הצלליות, שהיו נגזרות נייר שחורות ואבסטרקטיות. בתחילה יצרה אנה את החלל הלבן שהתכתב עם התאים הלבנים של אבסלון ויצרה בשביל הדמות שלי את הסביבה הבית־חדשה שלה, מתוך שימוש בעקרונות רבים מעבודתו של אבסלון עם עקרונות הקונספט שיצרנו אנחנו כפיתוח של רעיון התאים.

עם הבחירה בסטטיות של הנגזרות בשימוש עם אנימציה ממוחשבת נוצרה תנועה קצובה ומעניינת של הנגזרות על המסך, שחידדה את תחושת הבלבול והפחד ואת אופי החוויה. עם התנועה על הבמה, שכמו שכבר אמרתי אופיינה לרוב בתנועה ארוכה והמשכית ללא פינות, נוצר מקצב שנתמך בקצב הפנימי של הוידיאו.

כאשר תמרה הצטרפה באופן פיסי לסטודיו נתקלנו בשאלה נוספת: האם אנחנו משתמשים בה עצמה כפרפורמרית ביצירה או משתמשים ברקדנית שתייצג את הצד שלה על הבמה. לי היה ברור מיד שאני רוצה שתמרה תהיה זו שתהיה לצדי על הבמה, גם מתוך הרצון לשקף באופן הכי אמיתי את המפגש שלנו כיוצרים וכאנשים. היצירה איפשרה לשנינו מפגש אמיתי וכן ותהליך שבו למדנו על הבורות, הפחד והרתיעה, אם באופן אישי השאלות שסיקרנו את תמרה והדרך שבה היא התקרבה אלי ואם במקרים שבהם חווינו יחד את הקושי של הסביבה עם הנושא. אותן חוויות מקבלות ביטוי ישיר ועקיף ביצירה והפכו בעצם למראה שרצינו ליצור.

עוד כשהתחלנו את הדרך הכרזנו שנינו שאנחנו רוצים להגיע למשהו פשוט, נקי, כן, שלא יעמיס מידע על הצופה. גם הבחירה האסתטית היתה להישאר בקו נקי ופשוט. המשפט הבנאלי, שקובע ש"פשוט הכי קשה ליצור" הוכיח את עצמו באופן מוחלט. "פשוט" מייצר צורך לוותר ואנחנו חיפשנו את העושר ביצירה. המתח הזה נכח בכל שלב בדרך, גם בבחירה שתמרה תייצג את עצמה השתמשנו בהיגיון הפשוט של אפיון הדמות שלה ובשפה התנועתית שלה, ובעיקר בהבנה הפשוטה שאותנטיות ופשטות לרוב הולכות יחד והסיכוי למצוא משהו פשוט ואמיתי גדל.

תמרה בעצם מסמנת את הגבול החיצוני ואת המרחק מהדמות הנגועה לאורך כל היצירה. המפגש בין הדמויות תמיד מכיל את המתח של המרחק הפיסי. גם בפעם היחידה שמתאפשר מגע, תמרה לא משתפת אתו פעולה.

הבחירה שלנו לא לגעת נועדה, כמובן, להבהיר את הפחד מהידבקות ואת הבדידות שנוצרת, הצורך שהופך לפשטות של הצורך במגע.

תמרה, שמייצגת גם את הוידיאו וגם את החברה, בעצם יצרה דמות שמנהלת את האירועים באופן בלתי אמצעי. לרגעים היא מתפקדת כלוויין ולפעמים מניעה את האירועים. בחלק מסוים של היצירה השתמשנו בקולה, קוראת את אחד הטקסטים ששלחה לי. הטקסט, שמספר סיפור כמעט בדיוני, מנכיח על הבמה את הפחד מהמוות, חוסר היכולת להושיט עזרה. בעוד היא מנסה להמשיך לגרור את הדמות אל תוך הפתרון החברתי "המבודד", הדמות מביעה את רצונה האישי בפתרון של המוות, שנראה לה עדיף על פני כלא לבן ומבודד. הבחירה שלי היתה לשחק את משחק "האיש התלוי" ובעוד היא משרטטת לי את גבולות הבית החדש שלי אני משרטט בפניה את היחס שלי לפתרון החברתי המקובל, שבוחר להוקיע אותי. החברה, שאינה יודעת להכיל דרמות ושצריכה לראות את עצמה גם באור חיובי, לא מקבלת את הפתרון שלי ומקשה עלי עוד יותר כשהיא חוזרת להתעלמות שהפכה לכלי היחיד שיש בידיה להכלה.

בסרטון נוסף רואים את תמרה מכבכבת ברגעי האימה שלי. הרגע של המפגש עם שלבי הטיפול הקשים, עם חדרי המתנה, רופאים, אחיות, תפאורה שהפכה לקבועה וכמעט יומיומית בחיים. תמרה ויובל מסקין משחקים מולי ברעיון של הצבע, הבשר, מבשרי הבשורה, המושיעים ועוד... תמרה, שברגע זה נמצאת על המסך ועל הבמה יחד, כמו מנסה בכל הכלים להניע אותי אל תוך החלל הלבן שהכינה לי. אבל בעוד היא מתבוננת, גם אצלה קורה משהו שנכח באופן הכי מובהק שלו כשהחלטנו לא להשתמש בוידיאו לרגע. הרגע שבו המצוקה של הדמות פוגשת את הפחד החברתי באופן הכי חזק מתרחש דווקא כשאין הקרנת וידיאו ואין תאורה. החלל נחשף במערומיו וכך גם הדמויות, כאילו ברווח בין שני צלילים קיים כל הסיפור, בשקט שבין המלים, בין המוטיבים.

הרגע היחיד שבעצם הרשיתי לעצמי לרקוד באופן שאני רגיל אליו היה הרגע הפרטי שלי בבית, שבו הצורך בשחרור ובקלילות קיבל ביטוי. ברגע זה בחרתי לחפש תנועה באזורים המוכרים שלי ולהפגיש את החיפוש הישן עם המוטיבים החדשים שהיצירה הזאת יצרה. הריקוד עם כל כך הרבה מוטיבציה להנאה ורצון בווירטואוזיות, כדי להרגיש את גבולות הגוף, בעצם נכשל ביצירה הזאת. כאילו הגוף אומר שבמטען החדש של התנועה יש יותר עומק ושהתהליך דורש את ההעמקה אל תוך התחושות הזרות כדי לעשות שלום אמיתי.

השפה שזכיתי לעבוד אתה הפגישה אותי באופן הכי טבעי עם הרצון האין־סופי שלי למצוא רכות בתנועה. לאורך השנים התקיימתי בגבולות פיסיים קיצוניים ובזכות הקונספט החדש וכל מה שתיארתי לעיל אני מאמין שזכיתי במפגש מחודש עם רעיון ישן ולא ממומש.

המוסיקה, שרובה נכתבה בשביל היצירה על ידי דידי ארז, הפכה לכלי נוסף בחיבור בין הצד הפיסי למוקרן. דידי היה צריך לשבת עם הסרט בן 50 הדקות ועם צילום של התנועה בסטודיו זה לצד זה ולחבר בין הממדים. העבודה עם דידי במשך 11 שנים כמובן עזרה לנו למצוא את הקשר והשפה באופן יותר אינטואיטבי, כמו שהיצירה דורשת. דידי פיתח שפה מקורית שמתחשבת בכל המוטיבים של היצירה, ממוטיב הזמן ועד הצבע.

את הבמה שדני פישוף בנה בשבילנו עיצבנו לפי הבנה משולבת של צוות הקרנת הוידיאו והתאורה, שדני יצר בעבורנו. גם התהליך הזה דרש ניסוי וטעייה רבים וכל חברי הצוות היו מעורבים. שיתוף הפעולה בין כל החלקים בפרויקט הוא אולי הבסיס הכי ראשוני להצלחתו. כולם שירתו אינטרס אחד ברור – היצירה. כולם היו צריכים לוותר כדי ללמוד.

בתוך סך כל החלקים נמצאים גם הסיפור האישי, החוויה האישית. מעבר למפגש עם תמרה והתכנים שעלו ממנו קיים ומתקיים באופן ממשי גם החיבור האישי שלי לסיפור. בכל ערב שבו עליתי לבמה הרגשתי שאני חווה מחדש רגע עוצמתי שנמשך כמעט שעה. בזמן הזה אני באמת מצליח לבדוק שוב ושוב את היחס שלי ומגלה את השוני והגדילה בתוך התהליך.

מראה כזאת משתקפת מתוך היצירה. יותר מכל אני מאמין, שהצד הפיסי של היצירה נשאר חופשי. במקומות רבים שיחררנו את הצורך לקבע תנועה וקיבלתי חופש מוחלט לבטא את הרגע והתחושה בתוך תנועה אינטואיטיבית. השיקוף של המחשבה והתחושה בתנועה באופן מיידי משאיר לצופה פתח להתהוות תנועה בזמן אמת. זאת חוויה שבעצם השיתוף שלה מייצרת אינטימיות גדולה ומאפשרת לשני הצדדים להגשים את ההצצה לתוך העולם הפרטי, שהיא ההסכם הראשוני עם הקהל בעיני.

אני חוזר וקורא את כל מה שכתבתי ומבין שביצירה כל כך אישית אין לי ממש צורך לפרק את החוויה, אלא לחיות אותה בשלמותה כל פעם מחדש. התהליך שקרה באופן טבעי עזר גם הוא לתחושה שהחשיפה האישית מהותית יותר מסך חלקיה, שהפעם היו שם רק כדי לעזור לאינטרס האישי. אם ביצירות אחרות חקרתי רעיונות תנועתיים מורכבים, הפעם הגוף קיבל משמעות אחרת: דרך האישי לחברתי וחזרה לאישי. החופש מהחיפוש הכמעט אובססיבי לתת ערך "מקצועי" לכל בחירה נתן לנו חופש להתעמק באמירה והכיר בכל מה שלמדנו עד היום כבכלים בלבד, וגם אותם יש להגמיש ולשבור כשצריך. עכשיו אני מקווה להצליח ולקחת את התובנה הזו אתי ליצירה הבאה ובעיקר לחיים.

תמרה ארדה

כמו בהרבה תהליכים אמנותיים, העבודה התהוותה בהדרגה, כמו שכבות שמקלפים אחת ועוד אחת, עד שמגיעים לאיזה גרעין שגם אם לא יודעים למה ואיך, מרגישים שהוא נכון. זמן קצר אחרי שהחלטנו לעבוד יחד, סהר שלח לי מייל לפריס. הוא סיפר לי שלא מזמן גילה שהוא חולה. הוא נדבק ב־HIV.

יחד החלטנו שהעבודה תהיה על טווח הזמן הזה – מרגע הגילוי ועד... עד לאן לא ידענו עדיין. השארנו את קו הסיום פתוח, מתוך הבנה שהמסע שאנחנו נכנסים אליו הוא מסע שבו ננסה להתבונן בהווה, לנתח אותו, להבין אותו, לתרגם אותו לכלים האמנותיים שלנו בשביל הצופה. בו בזמן נעשה אותם דברים בעבור עצמנו, מתקדמים צעד אחר צעד עם המציאות שמתגלה, עם החיים שמביא גילוי המחלה.

רצינו לעבוד בד בבד על שני העולמות, הוידיאו והמחול, מהתחלה. כל דבר שעשינו בעולם אחד השפיע על השני. אספנו דימויים מתוך רגעים שסהר עבר, מתוך חוויות או מקומות שהתקשרו אצלנו לתהליך, וניסינו לאפיין אותם בשתי השפות שלנו, ליצור להם חלל משותף.

בה בעת, המקום של ה"חברה" הלך ונהיה יותר ויותר מרכזי – איך היא מקבלת את מי שמגלה דבר כזה? איך זה משפיע עליה ואיזה שדים זה מעורר? כך, כל דבר שחווינו וחיינו בשנה הזאת מצא את דרכו פנימה – כל "לא" שקיבלנו סביב הניסיון לדבר על הנושא, כל תגובה של פחד או דחייה – נכנסו גם הם למעגל העבודה, שהלך והתרחב.

איך מדברים אל החברה (הצופים) ועליה ממקום אישי, רגיש ופרטי כמו זה? איך מבקרים אבל משאירים את הקשב שלהם ושלנו – אלה השאלות שהתמודדנו אתן לאורך כל הדרך ושאנחנו ממשיכים להתמודד אתן ולבדוק כל פעם, בין מופע למופע. אבל יותר מהכל אולי, בעבודה הזאת היה בשבילי מרתק לראות את החיבור הסימביוטי והבלתי־נמנע בין החיים ליצירה.

הרבה זמן הקדשנו לתכנון ולבנייה של פרק ביצירה שקראנו לו "חדר המתנה". רצינו להכניס את הצופים למצב של המתנה לכמה רגעים קצרים (על הבמה הם רגעי נצח). שום דבר לא קורה מסביב, אבל גם אי אפשר להיכנס פנימה, כי "מחכים". אספנו סט שלם של דימויים וזיכרונות כאלה – העציץ שאופייני לחדרים האלה בבית החולים, הפוסטרים שתלויים על הקירות, הריחות, צבע הכיסאות והרעש שהם עושים כשזזים... ביקרנו במרפאות, בקופות חולים, התחננו לאישורים לצלם, לשנות קצת את החדר, לתאם את השעות, הניצבים, הבגדים... אחרי סיבובים ומאמצים של ענת המפיקה מצאנו סוף סוף בית אבות עם מרפאה שאפשר לצלם בו בשעות הלילה המאוחרות של יום שישי, כשהאחות איננה. המבצע יצא לדרך!

קרובי משפחה של, ילדים של, חברים, כולם ישבו בחדר ההמתנה שאירגנו, מחכים ונבוכים. ואז כל אחד עשה איזו תנועה, נכנס לאיזה מצב שביקשנו. בשלוש בלילה יצאנו משם, מודים לכולם, עייפים, ובעיקר יודעים ש"זה היה על הפנים".

למחרת בבוקר קבענו – תשע באיכילוב, בכניסה. סהר הראה לי את המחלקה "שלו", המקום שאליו הוא הולך כל שבוע לטיפולים ולבדיקות. הסתובבנו במסדרונות, עד שמצאנו מולנו את שורת הכיסאות עם הריח, והעציץ, והאנשים שמחכים... ועם חדר ההמתנה הזה המתנו על הבמה אחר כך.

כך, בכל החלקים והפרקים של העבודה, הערבוב שנוצר בתהליך שלנו בין ה"כאן ועכשיו" של המציאות והחיים, לבין הדמיונות, העולמות שביקשנו ליצור, הדברים שרצינו לומר, הלך והתחזק.

זאת נהיתה השפה של העבודה – הקשבנו יותר ויותר למה שהגוף רוצה ומרגיש ברגע, למה שהעין רואה. רצינו למצוא שפה שתאפשר להעביר באופן מדויק את המסר שלנו ואת החוויה הכל כך לא פשוטה הזאת ובדרך הבנו שהדרך הכי טובה לעשות את זה תהיה לשחרר, להקשיב, לבטוח בנו – בגוף, בעין, במה שהמצלמה תתפוס באותו רגע אמיתי, בתנועה שיוליד הגוף שעובר את המסר.

סהר עזימי נולד בחדרה ב־1974, חי ופועל בתל אביב. רוקד בלהקות מקצועיות משנת 1994 ועבד עם טובי היוצרים בארץ, כמו אוהד נהרין, עמנואל גת, ברק מרשל, רונית זיו, נעה דר ועוד. שיחק בהצגות רבות בתיאטרון וכן שר ועוסק במוסיקה. בשנת 1999 החל ליצור ועבודותיו הועלו בפסטיבלים ובבמות בארץ ובעולם, ובהם "הרמת מסך", פסטיבל עכו, אינטימדאנס, Monaco dance forum, Sziget, ZPA dance co עוד. בעבר ראש מדור מחול במתא"ן וכיום מלמד באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, מורה אורח באוניברסיטת אילינוי, מנהל אמנותי בפסטיבל "הרמת מסך" ולאחרונה המנהל האמנותי של "זירת מחול" בירושלים.

תמרה ארדה נולדה בתל אביב בשנת 1982. בעלת תואר ראשון בוידיאו ובתקשורת חזותית באקדמיה בצלאל, ירושלים, ותואר שני בתוכנית הרזידנסי למאסטר של ה"פרנואה", סטודיו לאומי לאמנות מודרנית בצרפת. כיום חיה בפריס, שם היא עובדת עם מפיקים מקומיים על סרטיה הדוקומנטריים ועל פיצ'ר עלילתי. בין סרטיה הקודמים: *רובר*, *יריחו*, *אבנים כבדות מאוד*, *דיסני רמאללה* ועוד. עבודותיה מוצגות הן בפסטיבלי קולנוע בינלאומיים והן בגלריות ובחללי תאטרון ופרפורמנס. משתתפת בתוכניות רזידנסי ובפרויקטים אמנותיים בינלאומיים במקומות שונים בעולם, ובהם ניו־יורק, אנגליה, ספרד, דרום קוריאה, דנמרק ועוד, ויוצרת מיצבי וידיאו ומיצגים המשלבים מדיומים שונים.

מוטיבים וסמלים במעשיות קדומות כהשראה לבלט *אגם הברבורים*

הבלט *אגם הברבורים* (*Swan Lake*), שמקורו במאה ה־19, הוא סמל לקלאסיקה איכותית העומדת במבחן הזמן. הבלט מוצג עד היום ברחבי העולם ומעניק השראה לגרסאות מודרניות מגוונות, מאת יוצרים שונים, המציגים פרשנות אישית ליצירה. מאמר זה עוסק בהיבט הספרותי של הבלט, ושם דגש על המוטיבים הספרותיים השזורים בו ועל מקורות שייתכן מאוד כי היוו השראה למעשייה.

סיפורים עממיים המסופרים בעל פה זה אלפי שנים, וכן מעשיות ספרותיות כתובות (fairy tales), סובבים את האדם בכל אשר יפנה. עלילותיהם וגיבוריהם נוכחים בספרות הכתובה, באמנויות הבמה, בקולנוע, באמנות הפלסטית ובעולם הפרסום וגם מעניקים השראה לעולם העיצוב.

הקסם, החוכמה והדמיון שיש במעשיות מושכים אליהן קהל בכל גיל. אפשר למצוא בהן מוטיבים קדומים וארכיטיפים הרלוונטיים לאדם בכל תקופה. המעשייה המוצגת בבלט *אגם הברבורים* מכילה מוטיבים ספרותיים בולטים. טרנספורמציה של אשה לברבור, מוטיב מרכזי ביצירה, אינה רעיון מקורי של יוצרי הבלט. המעשייה המוצגת בבלט מורכבת מאוסף של מוטיבים, המתוארים בסיפורי מעשיות שחוברו קודם לתקופה שבה הוא נוצר.

התנועה הרומנטית והבלט האירופי במאה ה־19

אמנים מושפעים מהתקופה שבה הם חיים ומרוחה. במאה ה־19 החלו להתפתח מאפייני החברה המודרנית. זאת היתה תקופה של צמיחה כלכלית ודמוגרפית, שיפורים מדעיים

הילית וסרברוט

וטכנולוגיים, חידושים רפואיים ושינויים פוליטיים, חברתיים ומדיניים. המהפכה התעשייתית, שהגיעה לשיאה בתקופה זו, הביאה למעבר מכלכלה המבוססת על חקלאות ועבודת כפיים לתעשייה ולייצור המוני ממוכן. התיעוש המואץ הביא עמו רווחה מצד אחד ומצוקות ומשברים מצד אחר (בן־ברוך, 1998).

באותה תקופה גם התפתחו והתעצמו רעיונות הרומנטיציזם, זרם שהדגיש את האיכויות הרגשיות והדמיוניות ביצירה ובחיים, העריך חשיבה ספונטנית ואינדיווידואליות והעדיף את הרגשי על השכלי. במישור החברתי־הפוליטי, האדם שאף להשתחרר מהמסורת הדתית ומההיררכיה החברתית (קרוצ'ה, 1952). מקורה של התנועה הרומנטית, כמו גם עצם השימוש במונח "רומנטיקה", באסכולה ספרותית בגרמניה של סוף המאה ה־18. ההתרפקות על החלומי והכמיהה לבלתי מושג עברה מהספרות אל תחומי אמנות שונים ובין השאר הובילה להתפתחות של סגנון בלט חדש, שהושפע מסיפורי המעשיות. לעומת סיפורי הפולקלור המסורתיים, שתוכנם נטה לארציות, המעשיות של סופרי התקופה הרומנטית היו בגדר ניסיון בריחה משגרת החיים. הסופרים יצרו עולם חלופי ותיארו נופים אקזוטיים, יצורים קסומים וגיבורים אנושיים שעוברים מסעות יוצאי דופן (Gautier, 1932; Migel, 1972). תוכני הבלט השתנו בהתאם לרוח התקופה. הניגוד שבין המציאות התעשייתית בחיים האמיתיים לבין הכמיהה לפנטזיה העניק ליוצרים נושאים חדשים לעסוק בהם. ביצירות הבלט של התקופה התאהבו יצורים על־טבעיים בבני־תמותה, נערות מתות עלו מן הקבר כדי להטריד מאהבים בוגדניים ויצורים רוחניים גברו על ישויות ארציות (Cass, 1993).

בעקבות השינויים בתוכני הבלט השתנו גם תפקידיה של הרקדנית. היא הציגה על הבמה דמות של יצור שמימי ועל־אנושי. היא לא ייצגה אשה בשר ודם, אלא דמות חמקמקה ובלתי נתפסת, נוכחת ונעלמת בו־זמנית. ייתכן שכל הווייתה היתה מטאפורה לכמיהה ולגעגוע למשהו רחוק ובלתי ניתן להשגה. הרקדנית הרומנטית, שהפכה במאה ה־19 לכוכבת הבלט, ייצגה את הרמה הגבוהה ביותר של הגוף האריסטוקרטי: גו זקוף, סנטר מורם ותנועה רכה של הגוף השואף מעלה, אל עבר הרוחניות. ליצירת תחושת הריחוף תרמו נעלי הפוינט, המאפשרות ריקוד על קצות הבהונות, וחצאית ה"טוטו" העשויה שכבות טול אווריר.

מוטיבים ספרותיים בולטים בבלט אגם הברבורים

ברבור (Cygnus) הוא עוף מים גדול ממשפחת הברווזים. מאפיין פיסיולוגי מובהק של הברבור הוא צווארו הארוך, המעניק לו מראה אצילי. זואולוגים מבחינים בין תשעה מינים של ברבורים. צבעם של רוב המינים לבן, מלבד שניים שאצלם הצבע השחור הוא הדומיננטי. מקורו של הברבור הוא ברובו שחור ומקצתו צהוב, כתום או אדום. הזכר נאמן לבת זוג אחת וחי עמה כל חייו.

במיתולוגיות, במסורות עממיות, בפולקלור ובשירה מופיע הברבור כסמל החן (נתניהו, 1957). הביטוי הרווח "שירת הברבור" מתקשר לסוף, לדבר האחרון שעושה אדם – בין אם מדובר ביצירה אחרונה של אמן ובין אם בכל פעולה אחרת לפני סיומה. הסיפור העממי על

הברבור ששר בגסיסתו, אף על פי שבחייו אינו מוציא הגה, סופר עוד ביוון וברומא של העת העתיקה. באחד מהדיאלוגים שכתב אפלטון (Plato) מתואר מורו, סוקרטס (Socrates), אשר ביום מותו הבחין בשירת ברבור. בעבור סוקרטס שירת הברבור לא סימלה עצב על מותו הקרב, אלא שמחה שעוררה בו התקווה לפגוש את האל אפולו, שהברבור היה בין בעלי החיים המקודשים לו. לפי מיתוס עתיק נוסף מיוון העתיקה, נשמתם של משוררים גדולים עוברת לגוף של ברבור. לכן האמינו כי נשמתו של האל אפולו, שהיה אחראי בין היתר על המוסיקה והשירה, עברה טרנספורמציה והועברה לגוף של ברבור. העיסוק בטרנספורמציה מגוף אדם לגוף ברבור חיזק את ההכרה בשבריריות החיים, אבל מצד שני חיזק את התקווה של האדם לחיי נצח, וכך סייע לו להתמודד עם העיסוק במוות (Kinghorn, 2004). אמונות אלו, מתחום האתנו־זואולוגיה, באות לידי ביטוי בסיפורי עם (נוי, 1970).

במיתולוגיה הגרמנית מוזכרות אלות מוות הקשורות בברבורים, כמו הוואלקיריות שהיו אלות מלחמה. סופר כי הוואלקיריות התעופפו בדמות ברבורים מעל לשדה הקרב וצפו בלוחמים, כדי לקבוע איזו נשמה ייקחו עמן (בר, 2004). מסיפורים מסוג זה עולה כי הברבור גם היה סמל למוות, לדעיכה ולגסיסה.

בכתבים של משורר אנונימי מהמאה השמינית הצטייר הברבור כסמל נוצרי, שנשמות בדרכן לישועת האל עוברות בתוכו. גם בכתבים שונים מהמאה התשיעית תוארו נשמות המתים שהתגלגלו לגופם של ברבורים. לאורך ההיסטוריה נכתבו מעשיות רבות שבהן מופיעה או מוזכרת דמות הברבור הן באופן ריאליסטי והן כסמל. ויליאם שייקספיר, למשל, כתב "I will play the swan and die in music" במערכה האחרונה של המחזה *אותלו* (1604). במשפט זה הוא שאל את הדימוי של שירת הברבור בגסיסתו, והשתמש בו במונולוג שנושא אותלו לפני מותו (Kinghorn, 2004).

מעשיות רבות נוספות נכתבו על טרנספורמציה של אדם לברבור. במיתולוגיה היוונית מופיעה המעשייה על *לדה והברבור*: האל זאוס שחשק בלדה, אשתו של מלך ספרטה, בא לבקרה בליל כלולותיה בדמות ברבור, ושכב עמה (בר, 2004). בזכות הטרנספורמציה לברבור יפהפה, צח כשלג, הצליח זאוס להשיג את חפצו. הברבור הלבן מסמל יופי והרמוניה. אולי היתה לדה אשה־ברבור בעצמה ונמשכה לברבור היפה שהגיע לבקרה? ליופי שכזה שאף גם הברווזון בסיפור *הברווזון המכוער* שכתב הסופר הנס כריסטיאן אנדרסן (Andersen) בשנת 1843. הברווזון, שבראשית חייו היה מכוער ומנודה, הופך בסוף המעשייה לברבור לבן יפהפה ומרשים. יש הטוענים להקבלה בין מעשייה זו לחייו של אנדרסן עצמו, שחש עצמו כברווזון מכוער אך ברבות השנים פרח והפך לברבור נערץ. מעשייה קדומה יותר של אנדרסן, *ברבורי הבר* (1838), מספרת על מלך אלמן שהיו לו אחד עשר בנים ובת אחת. הוא נשא לאשה מכשפה רעה שנהגה בילדיו באכזריות. יום אחד היא הפכה את הנסיכים לברבורים ואת הנסיכה לנערה מכוערת. המלך לא זיהה את בתו וגירש אותה מהארמון. היא יצאה למסע חיפושים אחר אחיה הברבורים. בדרך עברה תלאות וקשיים רבים, עד שיום אחד רחצה את פניה באגם ויופיה שב אליה. היא מצאה את אחיה הברבורים ובעזרת פייה טובה הצליחה להופכם בחזרה לבני אדם. היא נישאה לנסיך ומאז חיו כולם יחד באושר ובעושר. גם בסיפורי האחים גרים מופיעה המעשייה בווריאציות שונות (אנדרסן, 1977; בר, 2004).

ייתכן שבסיפור *ברבורי הבר* האם החורגת עצמה היתה ברבור, ולכן היה ביכולתה להפוך את האחים לברבורים. מההשערה הזאת עולה כי הברבור מסמל מצד אחד את היופי, האצילות והטוהר ומנגד את המוות הקרב ואת השחתת הגוף.

מקורה של המעשייה המוצגת בבלט *אגם הברבורים* אינו ודאי. לפי עדויות שונות, המלחין פיוטר איליץ' צ'ייקובסקי (Tchaikovsky) השתעשע ברעיון להלחין בלט שבמרכזו המעשייה כבר בשנת 1871, עת שהה בבית אחותו באוקראינה. הוא חיבר בלט קטן שנועד לבדר את ילדי המשפחה, בהשתתפותם של בני המשפחה. יש הטוענים כי את עלילת הבלט חיברו בשנת 1877 ולדימיר בגישב (Begichev) מהבלט האימפריאלי הרוסי והרקדן וסילי גלטסר (Geltser), ששיתפו פעולה עם צ'ייקובסקי. חוקר הבלט סיריל בומונט (Beaumont), מציין כי המיתוס של נערה זכה בדמות ברבור מופיע במעשיות עתיקות בתרבויות רבות. לטענתו, הסצינה בבלט שבה הצייד מכוון את קשתו כדי לצוד ברבור, וזה הופך לנערה יפהפייה, מקורה בסיפורי עם מרוסיה ומדרום גרמניה (נוגנט, 1989).

השערה נוספת היא כי מקור הרעיון לבלט הוא במעשייה שכתב הסופר הגרמני יוהן קרל מוסאוס (Musaeus), *ההינומה שנגנבה* (*Der geraubte Schleier*). בסיפור המסגרת שמופיע במעשייה זו מתוארים חייו של אדם זקן, הנוהג להביט בקביעות באגם שבקרבת ביתו, בציפייה לברבורים שיבואו לרחוץ בו. בימים שבהם הברבורים אינם מגיעים, רוחו נופלת. בסיפור הפנימי, המסופר מפי הזקן, מתואר סיפור אהבה לנסיכה שהופכת לברבור ואחר כך חוזרת לדמותה כנסיכה (Musaeus, 1931).

השערה אחרת היא שמעשייה רוסית קדומה בשם *הברווז הלבן* (*The white duck*) היא ההשראה *לאגם הברבורים*. במעשייה זו מכשפה משליכה נסיכה לאגם שנמצא בשטח הארמון, והופכת אותה לברווזה לבנה. המכשפה לובשת את דמותה של הנסיכה וחיה בארמון עם הנסיך, שאינו מבחין בדבר. הנסיכה־הברווזה יולדת את ילדיו של הנסיך (היא היתה בהריון בעת שכושפה) ומגדלת אותם בסתר. הילדים גדלים ונוהגים לשחק בחצר הארמון. יום אחד מגלה אותם המכשפה, מפתה אותם להיכנס לארמון ורוצחת אותם. היא מוציאה החוצה את גופותיהם בזמן שהנסיך מגיע לארמון. האם, בדמות הברווזה הלבנה, מתעופפת היישר לזרועותיו, מספרת לו מה קרה והופכת בחזרה לאשה. בסוף המעשייה הילדים שבים לחיים והמכשפה באה על עונשה (Terletski, 1996). מעשייה זו כוללת שני מוטיבים: טרנספורמציה של אשה לעוף מים לבן וטרנספורמציה אנושית, של אשה הלובשת דמות אשה אחרת. שני המוטיבים נמצאים ב*אגם הברבורים*.

במחוז מאיו שבמערב אירלנד האמינו שנשמותיהן של נערות צעירות עברו לשכון בגופם של ברבורים. מעשיית טרנספורמציה נוספת מספרת על אדם שראה להקת ברבורים ליד האגם. לפתע השילו הברבורים את עורם והפכו לנשים יפהפיות. הוא מצליח לגנוב את עורה של אחת מהן וחי עמה באושר, עד שהיא

מגלה את עור הברבור בבית. היא מתעטפת בעור הברבור, מבצעת טרנספורמציה הפוכה ונעלמת באגם (בר, 2004).

מהדוגמאות שהוצגו עולה כי מעשיות המכילות את המוטיב העל־טבעי של נשים שעוברות טרנספורמציה לברבורים קיימות בתרבויות שונות ובנוסחים שונים. המוטיבים שהוצגו בדוגמאות השונות נמצאים גם בבלט *אגם הברבורים*. אגם קסום, טרנספורמציה של אשה לברבור, העתקת דמות אחת לאחרת (טרנספורמציה אנושית) והולכת שולל של הגבר. מכל אלה אפשר להסיק כי ייתכן שהרעיונות לעלילת הבלט נאספו מהמקורות שצוטטו כאן וממוקורות אחרים.

ניתוח ופרשנות ספרותית של הבלט אגם הברבורים

שלושה ניסיונות נדרשו לבלט *אגם הברבורים* לפני שנחל הצלחה והיה לקלאסיקה. המוסיקה שכתב צ'ייקובסקי לבלט היא יצירה העומדת בפני עצמה. צ'ייקובסקי סיים את ההלחנה ב־1877. המוסיקה, שנחשבה חדשנית לאותה תקופה, היתה אחת הסיבות לביקורת המעורבת שקידמה את פני ההפקה הראשונה של הבלט. הקהל היה רגיל למלודיות קלילות והתקשה לקבל את היצירה הסימפונית העשירה והמורכבת. סיבה נוספת לחוסר ההתלהבות היתה הכוריאוגרפיה הבינונית. ניסיונות נוספים להפקת הבלט נערכו בשנים 1880 ו־1882, אבל גם הם לא היו מוצלחים. את הגרסה המוצלחת לבלט יצרו הכוריאוגרפים מריוס פטיפה (Petipa) ולב איבנוב (Ivanov) ברוסיה בשנת 1895. צ'ייקובסקי לא זכה לצפות בגרסה המוצלחת, "שירת הברבור" שלו, מכיוון שהלך לעולמו לפני מופע הבכורה.

הבכורה של הבלט *אגם הברבורים*, בכוריאוגרפיה של פטיפה ואיבנוב, היתה בתיאטרון מרינסקי בסנט פטרבורג שברוסיה. את הבלט העלתה להקת "הבלט האימפריאלי" (The Imperial Ballet) בראשות הפרימה־בלרינה האיטלקייה פיארינה לגנני (Legnani). לגנני היתה הרקדנית הראשונה שביצעה את תפקיד אודט, הברבור הלבן, ואודיל, הברבור השחור, בצורה מרהיבה. היא העלתה את הרמה הטכנית והיתה הראשונה שביצעה שלושים ושניים סיבובי "פואטה" (fouettés) על נעלי הפוינט. סיבובים אלו, שהברבור השחור מבצע במערכה השלישית, היו מאז לקטע חובה לכל רקדנית המגלמת את התפקיד (נוגנט, 1989; Whitfield, 2003).

לבלט *אגם הברבורים* ארבע מערכות, הראשונה והשלישית ריאליסטיות והשנייה והרביעית דמיוניות. להלן תקציר המעשייה, לפי נוגנט (1989):

מערכה ראשונה – אקספוזיציה: הבלט נפתח בחגיגת יום ההולדת לנסיך הגרמני זיגפריד, שהגיע לבגרות. אנשי האצולה משתתפים בחגיגה, שנערכת באולם הנשפים של הארמון. המלכה, אמו של זיגפריד, מעניקה לבנה במתנה חץ וקשת. היא מזכירה לו כי הגיע לגיל שבו מוטל עליו לבחור כלה ומדגישה כי עליו לעשות זאת בנשף שייערך למחרת. בסיום החגיגה זיגפריד נשאר לבדו ומצב רוחו ירוד. הוא כמה למשהו בלתי מושג, לאהבה מושלמת שאינו מצליח למצוא. להקת ברבורים קוטעת את הרהוריו. הוא לוקח את קשתו החדשה, יוצא את הארמון ורודף אחריהם.

מערכה שנייה – מכונה "בלט לבן", מכיוון שכל רקדניות הלהקה לבושות לבן ויוצרות אווירה של פנטזיה שמימית. זיגפריד מגיע לאגם מלווה בחברו, אך שולח אותו בחזרה בטענה שהוא מעדיף לצוד לבד. לפתע הוא מבחין בברבור ומכוון אליו את קשתו, אך הברבור הופך לנערה יפהפייה. זוהי הנסיכה אודט, שהיא ובנות לווייתה נשבו בידי המכשף הרע פון רוטברט ("אדום הזקן"). היא מספרת לזיגפריד שהמכשף הפך אותן לברבורים. רק בין שעת חצות לעלות השחר הן שבות ולובשות את דמותן האנושית. הן יוכלו להינצל רק אם גבר שמעולם לא הצהיר על אהבתו בפני שום אשה יישבע לה באהבת נצח. רעיון זה, של התחייבות לאהבה אחת, מקורו בוודאי בעובדה שהברבור נאמן לבת זוג אחת כל חייו. המכשף מופיע לפתע וקוטע את מעשיהם. זיגפריד מתכוון לירות בו בקשתו, אבל אודט עוצרת אותו בטענה שאם ימות המכשף, הכישוף לא יוסר. השחר עולה והנערות הופכות לברבורים.

מערכה שלישית – הנסיך חוזר לארמון כדי להשתתף בנשף שעורכת אמו לכבודו, שם הוא אמור לבחור את כלתו. המכשף פון רוטברט מופיע בתחפושת עם בתו אודיל. הוא ביצע טרנספורמציה אנושית וגרם לאודיל להיראות בדיוק כמו אודט, מלבד לבושה השחור. הנסיך בטוח שאודיל היא למעשה אודט. הוא מבלה עמה בנעימים, מרבה לרקוד אתה ולבסוף נשבע לה אמונים. באותו רגע מופיעה אודט, בדמות ברבור המכה בכנפיו מחוץ לחלון אולם הנשפים. זיגפריד מבחין בה ומבין כי טעה טעות מרה. הוא נמלט מהארמון ורץ אל האגם.

מערכה רביעית – בלט לבן. זיגפריד חוזר לאגם ומוצא את אודט. הוא מתנצל מעומק לבו על טעותו והיא סולחת לו. המכשף פון רוטברט מופיע ומנסה להפריד בין הנאהבים. אלה מבינים שאי אפשר להסיר את הכישוף מפני שזיגפריד נשבע אמונים לאודיל בשוגג. רק דרך אחת נותרה להם להתאחד – המוות. הם קופצים לאגם וטובעים. פעולה זו מסירה את הכישוף של פון רוטברט, גורמת לו לאבד את כוחותיו ומובילה למותו.

ניתוח ופרשנות ספרותית

כנאמר לעיל, יצירות אמנות רבות במאה ה־19 היו ניסיון לברוח מהמציאות של העולם המתועש. יוצרי הזרם הרומנטי נשאבו לתוך סיפורי המעשיות ואל התכנים הפנטסטיים שלהם. בבלט רווחו מעשיות שעסקו באהבה לא ממומשת, אהבה לדמות שאינה אנושית ואינה בת השגה. ב*אגם הברבורים* הנסיך זיגפריד מגיע לבגרות, אך כנראה עדיין אינו בשל לנישואים. הוא מתאהב באודט, נערה בלתי מושגת, שבמעשה כישוף עוברת טרנספורמציה לדמות ברבור. זיגפריד מצטייר כדמות האנטי־גיבור, מי שנמנע ממנו לפעול בעולם החיצוני, או במקרה זה בעולם הריאליסטי, ו"עיקר מעייניו בחיי הנפש והרוח המופנמים שלו" (אבן, 1995:46). הוא מהורהר, שקוע במחשבות ומחפש אחר האשה ה"מושלמת", שלמעשה אינה קיימת במציאות. אמו המלכה עורכת לכבודו נשפים, אך הוא מסרב לבחור כלה. המחשבה על כך מדכדכת את רוחו. נראה שהוא מנסה לדחות את הקץ על ידי בריחה לחלומות ולעולמות רחוקים.

לפי מפתח הטיפוסים הסיפוריים של החוקרים ארנה (Aarne) ותומפסון (Thompson) (נוי, 1970), אפשר להגדיר את *אגם הברבורים* "מעשיית קסם מאגית". את המוטיבים

המאפיינים את המעשייה המאגית אפשר למצוא ב*אגם הברבורים*:

1. אויבים ויריבים על־טבעיים: המכשף פון רוטברט, אויבו של הנסיך זיגפריד, שאינו מאפשר לו להציל את אודט, הוא יצור על־טבעי, אדם־ציפור או אדם־ינשוף, בעל כוח פיסי רב ויכולת תעופה, המאפשרת לו להפתיע ולהתחמק מיריביו.

2. סגולה או ידיעה על־טבעית (שאינה חומרית) שתגרום לתמורה מאגית: הכישוף יוסר מעל אודט וחברותיה רק אם גבר שלא נשבע בפני אשה אחרת יישבע לה אהבת נצח. התמורה המאגית במקרה זה היא "מאגיה לבנה" (נוי, 1970:132), שהשימוש בה חיובי ותכליתה להציל את אודט וחברותיה מקללת "המאגיה השחורה", הכישוף, שהטיל עליהן המכשף.

3. ריבוי מוטיבים של היפוך (transformation), המתרחשים לנגד עינינו: זהו מוטיב עיקרי בסיפור. היפוך משמעו טרנספורמציה של חומר אחד לחומר אחר. במעשיות מתקיימים ארבעה סוגי חומר: אדם, בעלי חיים, צומח ודומם. ב*אגם הברבורים* מתרחשות טרנספורמציות של אדם ובעל חיים, אבל מתקיימת גם טרנספורמציה ויזואלית של אדם ההופך לאדם אחר. הברבורים הופכים לנערות ושבים לדמותם כברבורים. המכשף, שמופיע תחילה בדמות ציפור שחורה, הופך לאדם כשהוא מגיע עם בתו לנשף וחוזר להיות ציפור במערכה האחרונה. אודיל לובשת את חזותה החיצונית של אודט, אבל אופי תנועתה הוא של ברבור אחר, ברבור שחור. האופי השונה מקבל ביטוי בתנועות חזקות, חדות ומלאות ביטחון. תנועותיו של הברבור הלבן, לעומת זאת, רכות וענוגות. ברוב המקרים, הגורמים להיפוך קשורים לדיבור של הזולת, לקללה או למשאלה (נוי, 1970). ב*אגם הברבורים* המכשף קילל את אודט ונערותיה והפך אותן לברבורים. בכישוף נוסף הופך המכשף את בתו לבת דמותה של אודט ובמעשה תרמית זה היא זוכה בשבועת האהבה של הנסיך.

המערכה הראשונה בבלט היא ריאליסטית. מקום ההתרחשות הוא אולם הנשפים של הארמון והדמויות הפועלות הן אנושיות. המערכה השנייה היא פנטסטית. מקום ההתרחשות הוא יער מסתורי ובו אגם. הבחירה ביער כמקום ההתרחשות אינה שרירותית והיא מסמלת את הסכנה הצפויה, כמו במעשיות רבות (*כיפה אדומה*, לדוגמה). האגם הוא המקום שבו מתרחש המקסם, הטרנספורמציה של הנערות לברבורים ובחזרה לנערות. המים מתקשרים גם לנצרות, לטקס הטבילה המטהר מן החטא הקדמון. אודט ונערותיה היוצאות מהמים מסמלות את הטוהר, נפש טהורה וגוף טהור. אפשר להסיק כי אודט הטהורה היא בתולה שלא ידעה גבר. כשהוא מגיע לאגם הנסיך זיגפריד שולח את חברו לדרכו ונשאר לבדו. רק הוא לבדו עד לתופעת הטרנספורמציה של הברבורים לדמויות נשים צעירות ולנוכחות המכשף פון רוטברט. ייתכן שכל ההתרחשות שהנסיך עד לה מקורה בנפשו, בהזיה שרק הוא חווה, מכיוון שאינה מציאותית. אולי זאת הדרך שלו לברוח מהמציאות שנכפתה עליו, מהלחץ המופעל עליו למצוא לעצמו כלה ולהתחיל בחייו כאדם בוגר. ייתכן שההתאהבות בבלתי מושג היא נתיב הבריחה האולטימטיבי. המערכה השלישית בבלט היא ריאליסטית ברובה. בארמון מתקיים נשף לכבוד הנסיך זיגפריד, שבו עליו לבחור את כלתו. אל הנשף מגיעה אודיל, בתו של המכשף פון רוטברט, לבושה בדמותה של אודט. ייתכן שהנסיך נמשך לאודיל ובוחר בה לכלתו, אך פחדיו גוברים עליו. לפתע הוא רואה את אודט בדמות הברבור מתדפקת בכנפיה על החלון, מחוץ לאולם הנשפים, ובורח מהארמון. ייתכן שנתקף פחד בגלל התחייבותו לאודיל ובעצם אינו מעוניין במעבר לחיים הבוגרים. ייתכן שדמות הברבור המתדפק על החלון היא רק הזיה הקיימת בראשו. ייתכן שההתאבדות במערכה הרביעית, המתרחשת ביער, במקום הסכנה, היא התאבדותו שלו בלבד. אולי דעתו נטרפה עליו והוא משליך את עצמו לאגם, למות בין גליו. אנתרופולוגים מדברים על ארבעה משברים בחיי האדם: הלידה, ההתבגרות, הנישואים, המיתה (נוי, 1970). ייתכן שזיגפריד חווה משבר קשה, המשלב את תקופת ההתבגרות יחד עם העובדה שעליו להינשא. מבחינתו, המוות הוא הפתרון למשבר זה.

הסמלים הבולטים בבלט הם הצבע הלבן והצבע השחור. הסמל הוא פריט מסוים, חפץ מסוים – על פי רוב מוחשי, המציין תכונה או מצב נפשי. בפריט זה טמונה משמעות רחבה, החורגת מעבר לקיומו המוחשי (אבן, 1995; אוכמני, 1979). בתרבות המערבית המודרנית נקשרות בצבעים מסוימים אסוציאציות מסוימות. הבחירה בלבן ובשחור, צבעים שביניהם ניגודים קוטביים, יוצרת מתח אצל הצופה. אפשר לשער שצבעים אלה מעוררים בצופה תגובות רגשיות מיידיות וגורמים לו להיזכר במצבים, בעצמים ובאירועים שנקשרו בשחור ובלבן (קרייטלה, 1980). לבן מסמל טוהר ושחור אבל, משמעויות שנמצאו כבר בפולחן הקתולי ובימי הביניים. אודט, הברבור הלבן, בלבושה הלבן, מסמלת את הטוב, הטהור, את הבתולים ואולי גם את שמלת הכלולות הצחורה. אודיל, הלבושה שחור, מסמלת מוות ואבל. היא הסימן למוות הקרב ובא. פירוש שמו של המכשף פון רוטברט הוא האציל אדום הזקן. הצבע האדום מסמל פעמים רבות דם, סכנה ותשוקה. האדום יכול לסמל את הדם של ביתוק הבתולים ואת הסכנה המתקרבת. רוטברט, בכישופו, מונע מאודט את ההתבגרות – ובכלל זה מפגש עם גברים ואובדן הבתולים. היא נשארת "לבנה", זכה וטהורה. יש במעשייה זו ביטוי מובהק למיתוס הברבור, המסמל מצד אחד יופי ואצילות ומהצד השני את המוות המתקרב.

ייתכן כי השימוש ב"חוק הקיטוב" (אולריק בתוך נוי, 1970:14), כלומר בניגודיות, בא לידי ביטוי בניגוד שבין אודט לאודיל. ב*אגם הברבורים* הוא משולב ב"חוק התאומים" של החוקר הדני אקסל אולריק (Olrik), שבו גיבור אחד מתפצל לשתי ישויות. אודיל ואודט, לפיכך, הן ישות אחת, אשה אחת שאישיותה מורכבת הן מהטוב והן מהרע. אפשר לתאר מצב זה באמצעות המונח הספרותי "אוקסימורון", שפירושו "קיבוע או תיאור על־ידי דבר והיפוכו... השניים, הסותרים לכאורה זה את זה נמזגים לאחדות אורגנית מפתיעה בחידושה" (אוכמני, 1976). אודט ואודיל אמנם מייצגות דבר והיפוכו – שחור ולבן, חיים ומוות, טוהר ואפילה, טוב מול זדון ורוע – אבל בעצם הן יוצרות את האשה בשלמותה. דוגמה מובהקת למוטיב זה אפשר למצוא בסרט הקולנוע *ברבור שחור* (*Black Swan*) משנת 2010. בסרט זה מוצג מוטיב הפיצול של האשה, תסביך "המדונה והזונה" לפי פרויד. "המדונה" מיוצגת על ידי נינה, הרקדנית התמימה, העדינה, חסרת הניסיון המיני. לאורך הסרט היא לבושה לבן וגוני פסטל רכים, המסמלים את בתוליה. "הזונה", הרקדנית לילי, היא מינית מאוד, פראית, בליינית ומפתה, לבושה בשחור לאורך הסרט. נינה, הגיבורה, נדרשת לגלם את תפקיד הברבור הלבן והברבור השחור בבלט *אגם הברבורים*. את תפקיד הברבור הלבן, שמייצג את הטוהר והטוב שבאשה, היא מגלמת

בהצלחה. לעומת זאת, היא מתקשה להיכנס לנעלי הברבור השחור המייצג את הצד המפתה והזדוני של האשה. נינה מצויה כל הזמן במצב של שליטה עצמית. היא פרפקציוניסטיות וחסרת כל ניסיון בכל מה שנוגע לאמנות הפיתוי. הכוריאוגרף שמעלה את המופע טוען כי חסרים לה זיכרונות מהתנסויות שיאפשרו לה לבצע בצורה מספקת ומשכנעת את התפקיד של הברבור השחור. הוא דורש ממנה להתנסות במצבים קיצוניים יותר, אפלים יותר ומלאי תשוקה ולאסוף חוויות. בעקבות כך, ובדחיפתה של לילי, נינה יוצאת למסע של גילוי עצמי, שחרור הרסני ופריקת עול. בזכות זאת היא מצליחה לבצע את שני התפקידים באופן מושלם.

במציאות לא קיים טוב מוחלט או רע מוחלט. לאשה צדדים רבים. יש בה מן הטוב, הטהור, הרך, וגם צדדים נוספים, אפלים וזדוניים יותר. ב*אגם הברבורים* ייתכן כי אודט ואודיל הן אותה האשה והפיצול נוצר בתודעתו של זיגפריד, שאינו מוכן לקבל את המציאות שנכפתה עליו. הוא תר אחר אשה לא מציאותית, המורכבת כולה מרובד אחד של טוהר מידות שאינו קיים. אפשר לחזק טענה זו בהתבסס על חוק נוסף של אולריק – "חוק השילוש" (נוי, 1970:12). לפי אולריק, בכל מעשייה יש שלושה גיבורים ראשיים. ב*אגם הברבורים* הנסיך והמכשף הם שניים ואודט ואודיל הן דמות אחת, המהווה את הצלע השלישית.

אחרית דבר

מוטיב הטרנספורמציה של אשה וברבור מופיע במעשיות שונות מתקופות שונות בהיסטוריה. ייתכן מאוד כי מעשיות מסוג זה היו מקור השראה לבלט *אגם הברבורים*. הברבור הלבן הוא עוף מים יפהפה ואצילי. צווארו ארוך וזקוף כגופה של הרקדנית הקלאסית. הבחירה בטרנספורמציה של אשה לברבור ב*אגם הברבורים* אינה מקרית. באופן טבעי מוצגים בהיבריידיות הרקדנית הרומנטית והברבור האציל. הצבע הלבן, סמל לטוהר, צובע אותם יחד. בבלט, אחד המוטיבים הבולטים הוא מוטיב הצבע והסמליות שלו. השחור, הלבן והאדום שזורים יחד כמטאפורה לחיים או למורכבות אישיותה של האשה.

מוטיב בולט נוסף הוא הכישוף העוטף את המעשייה ומגן על תמימותה של אודט. אודט נשארת תמימה ובתולה גם במותה. זיגפריד הנסיך, הגיבור הטרגי, מת שבור לב עקב טעותו הגורלית. הוא הולך שולל אחר אודיל, הברבור השחור המסמל את מותו. ייתכן כי הלחץ הפסיכולוגי והמשבר שהוא חווה בבגרותו, יחד עם האילוץ להינשא, גורמים לו לברוח לעולם הדמיון. הברבורים, הטרנספורמציה ודמות המכשף מצויים אולי רק בהזייתו, המובילה אותו אל מותו. ייתכן שכינויו של המכשף, פון רוטברט ("האציל אדום הזקן") טומן בחובו ביקורת על בית המלוכה ועל מעמד האצולה. האציל ב*אגם הברבורים* הוא הנבל. הוא המכשף הרע המונע את אושרו של הנסיך וגורם למותו. ייתכן שיש פה רמיזה להפלת השלטון. הנסיך, העתיד להיות מלך, מת בטרם עת. שאלות רבות נוספות עולות מתוך המעשייה: האם הטרנספורמציה של אודט לברבור נועדה להרחיק אותה מגברים כדי לשמור על תמימותה ועל בתוליה? אם כן, ייתכן שהמכשף פון רוטברט הוא למעשה אביה של אודט, המבקש להגן עליה? מדוע הוריה כלל אינם מוזכרים בעלילה? אם אודט ואודיל הן אכן שני צדדים באופיה של אותה אשה, מתחזקת ההשערה שרוטברט הוא אביה. אפשרות אחרת היא שרוטברט מעוניין באודט לעצמו ולכן הוא מונע כל אפשרות למפגש בינה לבין גברים אחרים. אולי לנסיך זיגפריד יש תסביך אדיפלי והוא לא מוצא מישהי שתשתווה לאמו המלכה? מדוע לא קיימת דמות של מלך במעשייה? שאלות רבות עולות ממעשייה, שעל פני השטח נראית פשוטה להבנה – התמודדות בין הטוב והרע. חקירה עמוקה של המוטיבים העשירים המרכיבים אותה מעלה ספקות ושאלות מרובות, שאת התשובות עליהן אפשר רק לשער.

ביבליוגרפיה

אבן, י. (1995). *מילון מונחי הסיפורת*. ירושלים: אקדמון.

אוכמני, ע. (1979). *תכנים וצורות: לקסיקון מונחים ספרותיים*. בני ברק: ספרית פועלים.

אנדרסן, ה. כ. (1977). *החבר למסע*. תל אביב: זמורה, ביתן, מודן.

בן־ברוך, ב. (1998). *המאה ה־19, העולם של אתמול*. תל אביב: ספרי תל אביב.

בר, ט. (2004). *אגם הברבורים/ות*. נדלה ב־26.5.12 מתוך *http://www.wicca–israel.com/ar.php?id=115*

נוגנט, א. (1989). *אגם הברבורים*. תל אביב: מעריב.

נוי, ד. (1970). *צורות ותכנים בסיפור העממי*. ירושלים: אקדמון.

נתניהו, ב. (1957). (עורך). "ברבור". בתוך *האנציקלופדיה העברית, כרך 9* (עמ' 418־416). ירושלים: חברה להוצאת אנציקלופדיות בע"מ.

קרוצ'ה, ב. (1952). *תולדות אירופה במאה התשע עשרה*. ירושלים: מוסד ביאליק.

קרייטלר, ה. וקרייטלר, ש. (1980). השפעתם החזותית של הצבעים. *פסיכולוגיה של האמנויות*. (עמ' 82־34). בני ברק: ספרית פועלים.

Cass, J. (1993). Dancing Through History. New Jersey: Prentice–hall Inc.

Gautier, T. (1932). The Romantic Ballet. London: C.W. Beaumont.

Migel, P. (1972). The Ballerinas–From the Court of Louis XIV to Pavlova. New York: The Macmillan Company.

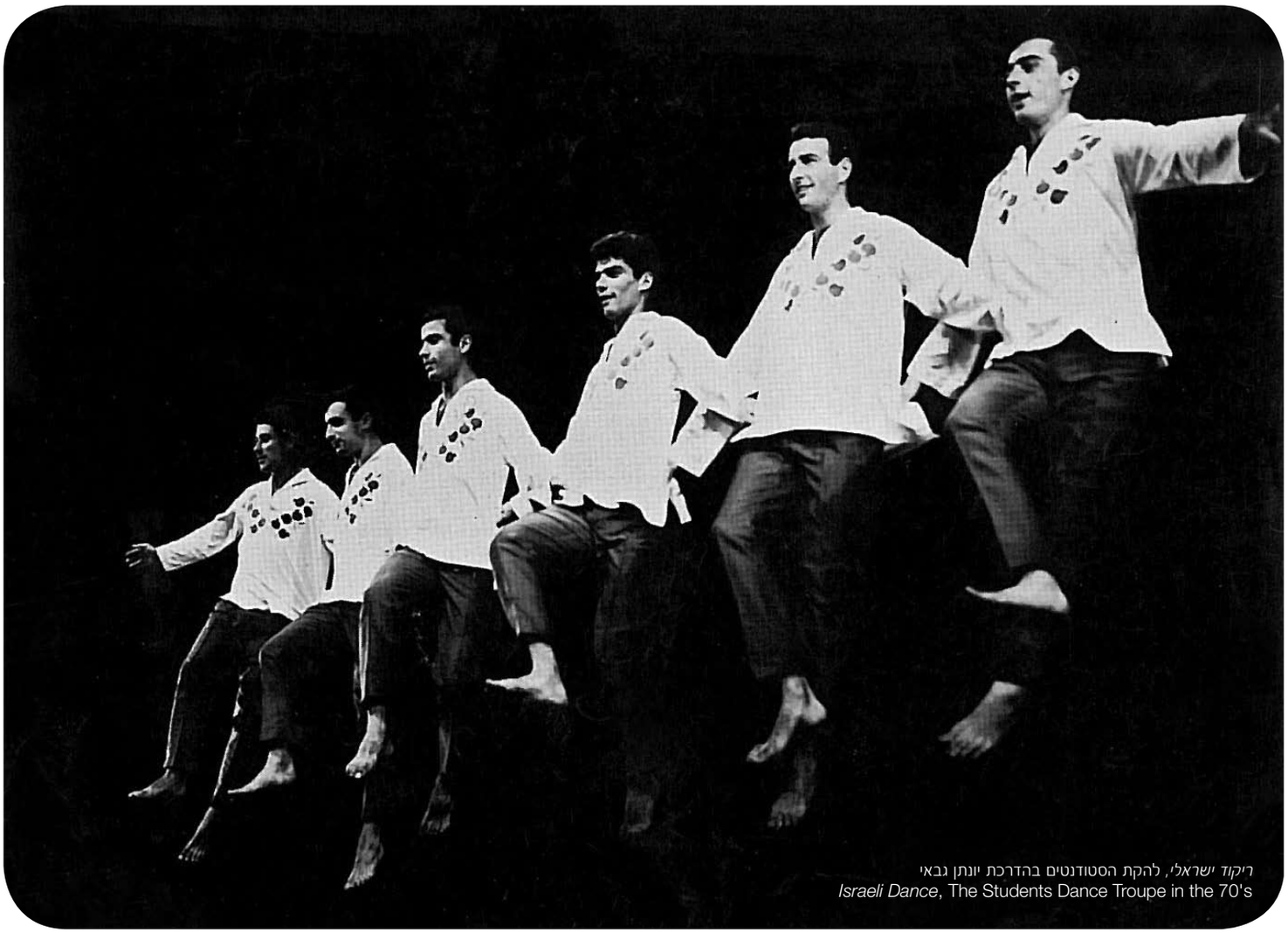
Musaeus, J. C. A. (1931). The Stealing of the Veil. In: Popular Tales of the German. 1, (pp. 162–264). London: J. Murray. Available in: http://books.google.co.il/books?id=zREUAAAAQAAJ&pg=PA162&dq=the+stealing+of+the+veil&hl=iw&sa=X&ei=qR_BT8PoEKKy0QX0irDCCg&ved=0CDEQ6AEwAA#v=onepage&q=the%20stealing%20of%20the%20veil&f=false

Terletski, M. (1996). The White Duck. Addedat:26.5.2012.Inhttp://russian–crafts.com/tales/whiteduck.html

Kinghorn, A. M. (1994). "The Swan in Legend and Literature", Neophilologus , 78 (4), 509–520.

Whitfield, M. (2003). (Ed). The History of *Swan Lake*. Added at: 26.5.12. In: http://www.rohedswanlake.org.uk/pgs/main/news_story.asp?id=13

הילית (זלצרמן) וסרברוט מורה לתולדות המחול בתיכון שוהם, מורה לבלט קלאסי, ממחברות ספר הילדים *יומנה של רקדנית קטנה* (2010) וסטודנטית לתואר שני בחוג לאוריינות חזותית במכללת סמינר הקיבוצים.



ריקוד ישראלי, להקת הסטודנטים בהדרכת יונתן גבאי
Israeli Dance, The Students Dance Troupe in the 70's

לרקוד בפריפריה החיפאית

דן רונן ורות אשל

חוקרי תולדות המחול בישראל עסקו במשך השנים בעיקר בתיעוד פועלם של הכוריאוגרפים ולהקות המחול שפעלו בתל אביב. באופן טבעי התמקדה ההתעניינות בסצינת המחול בתל אביב, העיר שהיא מרכז הפעילות התרבותית והאמנותית בישראל מאז ייסודה ועד היום.

על פי נתוני הלשכה המרכזית לסטטיסטיקה, שפורסמו השנה, עם קום המדינה היתה בה רק עיר גדולה אחת, כלומר עיר שמספר תושביה עולה על 100 אלף; כיום קיימות 14 ערים העונות על הגדרה זאת, מהן שש עם אוכלוסייה של למעלה מ־200 אלף תושבים. בכל מדינה קיימים מרכזי אמנות, הממוקמים בערי בירה או בערים היסטוריות ומרובות תושבים; מרכזים אלה הם מעין מגנט המושך אמנים, מבקרי אמנות וקהלים מגוונים של צרכני אמנות; תל אביב היתה והיא גם היום מרכז כזה.

בישראל נעשו בעבר ניסיונות ליצור מרכזי תרבות ואמנות בפריפריה, במקומות שבהם היו תנאים

מתאימים. ניסיונות אלה היו בעיקר פרי יוזמתם של פרנסי ערים שרצו לקדם את הפעילות האמנותית והתרבותית בעירם, ששיתפו פעולה עם יוצרים בעלי שיעור קומה ומנהיגות אמנותית; חלקם הצליחו במידה רבה או מעטה, חלקם נכשלו.

כיום, בעקבות שינויים דמוגרפיים וטכנולוגיים, שעיקרם פיתוח אמצעי תקשורת ותקשוב מתקדמים ושיפור אפשרויות הניידות, בשילוב עם מאמצים של ראשי ערים למתג את קהילותיהם ולשפר את איכות החיים – צומחים מרכזי אמנות ארציים נוספים. עם זאת, הקשיים הכרוכים ביצירתם לא פחתו.

להקה עירונית בשנות ה־70,מדריך יונתן גבאי

Municipal Dance Troupe in the 70's

חיפה נחשבה שנים רבות עיר פריפריאלית. דבק בה דימוי של עיר לוויין של תל אביב, "עיר פועלים מנומנמת" הנשלטת על ידי עירייה ומועצת פועלים חזקות – גופים שקיבלו החלטות גם בענייני אמנות. הדימוי הלא מחמיא הזה, המרחק מתל אביב והשליטה המרכזית של העירייה תרמו מצד אחד דווקא לקידום תחומים רבים של תרבות ואמנות, אבל מצד אחר פגעו במאמצים למיצוב מקומה של חיפה כמרכז תרבות אמנות ויצירה ארצי ולחשיפת תרומתה בתחומים אלה. ראש העיר המיתולוגי, אבא חושי, השקיע בזמנו מאמצים רבים לקידום הפעילות בתחומי התרבות והאמנות בחיפה וכמוהו נהגו אלה שבאו אחריו. מעורבותם של ראשי העיר גם השפיעה על סדרי העדיפויות בפיתוח תחומי התרבות והאמנות בחיפה.

בזכות פעילותם רבת השנים של העירייה ושל יזמים ותורמים, הפכה חיפה בשנים האחרונות למרכז תרבות ואמנות ארצי. בעיר יש היום תיאטרון, תזמורת, מוזיאונים, אוניברסיטה ומוסדות חינוך לאמנות ונערכים בה אירועי תרבות מרכזיים, כמו פסטיבל הסרטים הבינלאומי, פסטיבל הצגות ילדים, "חודש התרבות הערבית – החג של החגים", אירועי חוצות לסטודנטים ולנוער ועוד. המוסדות והאירועים בעיר מושכים לא רק קהל מקומי, אלא ארצי. העירייה פיתחה גם פעילות קהילתית תרבותית ענפה במרכזים הקהילתיים, שחיפה היתה חלוצה בהקמתם בישראל.

דוגמה מעניינת לסיכויים ולסיכונים הקיימים בפיתוח מרכזי ומאורגן של תחומי אמנות בערי פריפריה היא התפתחות אמנויות המחול בחיפה, מתוך השוואה בין תחום ריקודי העם והפולקלור לאמנויות המחול האמנותי.

התפתחות ריקודי העם בחיפה

(סקירת תחום זה הוכנה לאחר ראיון שנערך בספטמבר 2012 עם זאב שטרנברג, שעמד בראש המדור לפולקלור בעיריית חיפה מאז אמצע שנות ה־50).

חיפה היתה מרכז יצירה פורה ומשפיע בתחום ריקודי העם והפולקלור, בעידודה, במימונה, בארגונה ובמנהיגותה של העירייה. בעיר פותחו מודלים להפעלת ציבור גדול בהרקדות קבועות ומאורגנות; מצעדי מחולות מאורגנים; פעילות ריקוד קהילתית מגוונת; ריקודי עם שולבו בטקסים לרגל החגים. מדריכים נהנו מהכשרה שיטתית ועברו השתלמויות בריקודי עם.

כבר בשנות ה־70 של המאה שעברה זכתה חיפה בהכרה בינלאומית בתחום ריקודי העם ואירחה פסטיבלים בינלאומיים לפולקלור, בחסות הארגון הבינלאומי של פסטיבלים לפולקלור (סיאוף), ארגון במעמד של מייעץ רשמי לאונסקו בתחום שימור תרבויות. ההכרה היתה פרי היוזמה, המעורבות והכוח הארגוני של העירייה. ריקודי העם היו אחד מתחומי הפעילות המרכזיים בשטח התרבות בשנות היישוב העברי בארץ־ישראל, טרם הקמת המדינה, ובעשורים הראשונים שלאחר הקמתה. ביצירתם ובהפצתם כ"תרבות עממית רשמית" היה יסוד אידיאולוגי, והם היו אחד מאמצעי הביטוי להתמודדות עם עיצובה של זהות ישראלית. ריקודי העם של אותה תקופה שיקפו שאיפה מכוונת שלישראל תהיה תרבות עממית, כמו לכל עם נורמלי; "ריקוד הנוצר על ידי העם בשביל העם", כדברי גורית קדמן (1969: 89). הממסד הפועלי – ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ־ישראל – ועיריית חיפה השקיעו מאמצים בפיתוח ריקודי העם וטקסי החגים ברוח חזונו של דוד בן־גוריון, שראה ביצירתם "שחזור חילוני ציוני של טקסי התנ"ך והמשנה, בסיס לקיומה הרוחני של האומה" (שפירא, 2002: 141).

הקיבוצים הם שהובילו את חידושי המסורת, את עיצוב טקסי החגים החקלאיים ואת שחזור טקסי התנ"ך והמשנה, בסיוע המוסדות הלאומיים. בקיבוצים החלה מסורת ההחייאה של חגי הטבע מתקופת המקרא, מתוך התרפקות על המקורות. עם זאת, האמת ההיסטורית היא שחיפה היתה בין היישובים הראשונים בארץ שפיתחו מודל לטקסי חג ביישובים עירוניים. דוגמה מובהקת לכך היא "חג הטנא", שנחוג בתחילת שנות ה־30 של המאה שעברה (רונן, 2011:88). היתה זו חגיגת ביכורים עירונית, שצוינה בתהלוכה שהתנהלה ברחוב הרצל בחיפה בהשתתפות רוכבי אופנועים, נושאי לפידים, רקדניות ובידיהן ענפי דקלים – חניכותיה של יהודית בורנשטיין, שפתחה סטודיו למחול בחיפה – ונושאי ביכורים. הטקס נערך בבימויו של משה הלוי, במאי תיאטרון היובל. דוגמה נוספת היא טקסי חג הביכורים השנתיים, שהתקיימו החל באמצע שנות ה־30, בקריה העירונית קרית חיים, שחלמה להיות "אוטופיה עירונית" סוציאליסטית שוויונית (רונן, 2012:110-112).

תרומה משמעותית לגיבוש המודל של חידוש טקסי חגים בהתיישבות העובדת העלתה בת חיפה, ירדנה כהן. כהן, ילידת הארץ, דור שישי בארץ־ישראל, ראתה את עצמה כ"כנענית" והעמידה במרכז יצירותיה את נופי הארץ ודמויות מקראיות, בעיקר של נשים חזקות. היא הסתייעה בעיקר במנגינות מזרחיות ועיצבה טקסי חגים בשנות ה־40 בקיבוצים בהרי אפרים ובעמק יזרעאל, שבהם ביקשה ליצור חגיגה עממית שבה ימוזגו עבר והווה. כהן עיצבה דפוסים מחודשים של חגי טבע, שבהם שותפו כל חברי הקיבוץ. היא שאבה מריקודי הערבים ומריקודי עדות המזרח. החג הראשון שעיצבה היה חג הביכורים בעין השופט ב־1943 (אשל, 2000:48-44); על חשיבות תרומתה מלמדת אנקדוטה היסטורית: כנס המחולות הארצי הראשון, שנערך בקיבוץ דליה ב־1944, נפתח בלימוד "שלושה ריקודים בציבור: א) שרלה, ב) ריקוד של ירדנה כהן, ג) ריקוד של שרה לוי תנאי" (אשכנזי, 1992:131).

מקובל לראות בכנסי המחולות הארציים שנערכו בדליה בימיה הראשונים של המדינה אבני דרך בתהליך מיסוד תנועת ריקודי העם ומנוע ליצירת ריקודים חדשים כאלה. האמת ההיסטורית היא שחיפה נטלה חלק חשוב בהקמת תנועת ריקודי העם ובמיסודה, אבל לא זכתה להכרה מספקת על כך. המודלים המרכזיים שתרמו להתפתחות תנועת ריקודי העם היו: הרקדות מאורגנות כאירועי קבע שבועיים, מצעדי המחולות שהפכו לאירוע שנתי שהתקיים ביום העצמאות; אירועי הפסטיבל הבינלאומי לפולקלור שנערך בחיפה אחת לשנתיים; הקורסים המאורגנים להכשרה של מדריכי ריקודי עם; הקמת להקות עירוניות שהגישו תוכניות ערב מלא של ריקודי עם ועוד. מפעלים אלה, לדברי שטרנברג, נוצרו ביוזמתם של שלום חרמון, מראשי תנועת ריקודי העם, יוצר ריקודים ומניח היסודות לתורת ההדרכה של ריקודי עם, ושמואל ביאליק, שעמד בראש המערכת הארגונית והמינהלית לתרבות ולאמנות שהקימה העירייה.

שלום חרמון נולד בגרמניה ועלה לארץ־ישראל ב־1935. לריקודי עמים נחשף כחייל בצבא הבריטי. בשירות הצבאי ראה ריקודי עמים בקפריסין, באנגליה, ביוגוסלביה ועוד. במלחמת העצמאות שירת כמפקד גדוד תותחנים במחנה צריפין (סרפנד), שם הרקיד את כל חייליו עם טירוניות מהבסיס הסמוך "בהרקדה צה"לית". חרמון "נדלק על ריקודי עם" בעקבות פגישה עם גורית קדמן ברכבת העמק ב־1944. הוא היה לאחד המארגנים של כנסי המחולות הארציים בדליה ונמנה עם ראשי תנועת ריקודי העם. חרמון יצר ריקודים, יזם מודלים של הרקדות קבועות לציבור גדול ומצעדי מחולות והעמיד תלמידים רבים. (חרמון, 58-1997:52).

שמואל ביאליק היה אחד מאנשי התרבות והאמנות המובילים בחיפה. העיר היתה בין היישובים הראשונים בארץ שמיסדו את טקסי יום העצמאות ומנהיגי הציבור בה שאפו להפוך את החג לחג של ריקודי עם, "עם במחולו". ביאליק הוביל טקסים אלה מ-1951 עד 1991; במרכז החגיגות היו הרקדות המוניות ברחובות העיר, מצעדי מחולות מאורגנים, מופעי להקות מחול, מופעים המשולבים במסכת חג של מחול, שירה, מקרא ומשחק ועוד (ביאליק, 2006).

בחיפה הוקמו להקות מחול עירוניות. ב־1951 נוסדה להקת "רעים", שהעלתה מופעים של ריקודי עם ישראליים. את הלהקה הקימה מועצת הפועלים ורקדניה פעלו בהדרכת שלום חרמון, שהחל ללמד ריקודים בנוער העובד כבר ב־1947 (חרמון, 59-1997:54). חברי הלהקה נפגשו בקביעות לשתי חזרות בשבוע והופיעו בתוכנית ריקודי עם של ערב מלא. הלהקה השתתפה בכנס המחולות הארצי השלישי (1951) בדליה.

עוד ב־1949 פעלה בקרית חיים להקה שייסד חרמון, שגם היא השתתפה בכנס המחולות הארצי בדליה. כן פעלו בחיפה להקות מועצת פועלי חיפה, להקת הנוער העובד ולהקת הפועל, בהדרכת חרמון, רותי אשכנזי, אבי דגול ועוד. בשלב מאוחר יותר הוקמה להקת הסטודנטים בטכניון, בהדרכת עוזי רוזן. הלהקה ביקשה מהעירייה לקבלה תחת חסותה והפכה ללהקת הסטודנטים חיפה. במסגרת זו פעלה שנים רבות, בהדרכת מנהלה האמנותי יונתן גבאי. יד ימינו היתה הרקדנית והכוריאוגרפית דפנה בריל.

גבאי, מבכירי היוצרים של ריקודי העם, ניהל מאז 1963 את להקת הסטודנטים חיפה, הדריך אותה ויצר כוריאוגרפיות בשבילה ובשביל להקות נוספות. הוא הפעיל ואירגן פעילויות מחול רבות ומגוונות. גבאי היה יד ימינם של חרמון וביאליק בפיתוח מודל של מצעד מחול מאורגן ומשולב, בהשתתפות להקות ורקדנים המבצעים ריקודי עם. מצעד המחול התקיים ביום העצמאות ובפסטיבל הבינלאומי לפולקלור. גבאי הוביל מפעלים אלה שנים ארוכות.

מצעד המחולות הפך למודל שעל פיו התנהלה פעילות של ריקודי עם בערים נוספות, ובהן ירושלים, ואפילו שימש דגם למצעד ההצדעה לישראל בניו יורק ביום העצמאות; המצעד הראשון התקיים ב־1965 ועוצב על פי מצעדי המחולות בחיפה ובירושלים. כיום גדלו ממדיו והוא הפך למצעד מגוון המתקיים בערים נוספות בארצות הברית.

מצעד המחולות צמח באופן מקרי; ב־1953 הזמין קול ישראל שידור של ריקודי עם בבוקר יום העצמאות בשעה 11:00. נקבע שהשידור יוקלט בהרקדה המונית בחצר בית הספר אליאנס בחיפה, אבל התברר שבגלל טעות הכינו טכנאי קול ישראל את מכשירי ההקלטה על יד בית הקרנות ברחוב הרצל; חרמון אירגן את כל הלהקות והרקדנים והם עברו בצורה מסודרת, בשירה ובריקודים, והגיעו במועד לבית הקרנות. המצעד הספונטני הפך למצעד קבע (חרמון, 1997:55).

פעילות ריקודי עם בהובלת העירייה פרחה בחיפה שנים רבות, אבל למרות זכויותיה של העיר ביצירה ובגיבוש של מודלים להפעלה וליצירה בתחום ריקודי העם, שעד היום מהווים תשתית לפעילות ריקודי העם בישראל, ולמרות תרומתה הרבה לעיצוב טקסי חגים עירוניים, חיפה לא זכתה למקום הראוי בהיסטוריה של ריקודי העם. טקסי החגים בקיבוצים, כנסי המחולות הארציים בדליה, פסטיבלים ארציים ופעילויות אחרות דחקו את חיפה לקרן זווית. חיפה גם לא זכתה להיות המרכז הארצי להפעלת ריקודי עם. מרכז זה הוקם בתל אביב.

בשנים הראשונות שלאחר הקמת המדינה (1952) הוקם בתל אביב המדור לריקודי עם במרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות הכללית. המדור ריכז את כל הפעילויות הקשורות לריקודי עם – הפצת ריקודים, הכשרת מדריכים, קשירת קשרים עם חוגים ולהקות; בשנות ה־70 הוקם ליד המדור בהסתדרות מרכז לטיפוח ריקודי עדות. המדור בהסתדרות מילא תפקיד חשוב גם בייזום ובארגון אירועים בתחום ריקודי העם ברחבי הארץ.

ייתכן שאחת הסיבות לכך שתל אביב ולא חיפה היתה למרכז ריקודי העם היא, שהיוזמת והמובילה בתחום, גורית קדמן, גרה בתל אביב, שם גם היה מרכז ההסתדרות. ייתכן גם כי המעורבות הרבה של עיריית חיפה במפעלי ריקודי העם יצרה לאירועים דימוי של "אירועי חיפה", ולא של אירועים ארציים.

להקה עירונית בשנות ה־70
Municipal Dance
Troupe in the 70's

חיפה והמחול לבמה

רות אשל

סיפורו של המחול האמנותי בחיפה הוא סיפור של מאבק שנמשך עשרות שנים, שבהן מורים ויוצרים עשו מאמצים רבים לגדל רקדנים ולנסות להקים להקה. בהעדר תמיכה עירונית ראויה, מכיוון שכמתואר לעיל המוסדות העירוניים בחיפה נתנו עדיפות למפעל ריקודי העם, להקות המחול האמנותי שהוקמו בעיר לא החזיקו מעמד. מאמר זה מבקש להאיר, ולו במעט, את מפעלם של מורים ויוצרים חיפאים, על רקע העשייה הפורחת בתל אביב.

בתקופת היישוב נודעה חיפה כ"עיר הפועלים", "העיר האדומה". בפאתי העיר הוקמו מפעלים גדולים – "שמן" (1906), מפעל הבגדים "אתא" (1925), "בתי הזיקוק" (1938) שהעבירו נפט מעיראק לאירופה. גולת הכותרת של הפיתוח התעשייתי היתה בניית נמל חיפה (1933).

בתקופת המנדט הבריטי באה לעיר מיס מירמידיסלי, שלימדה בלט בבת גלים בשנות ה־20. מאוחר יותר הגיעה מגרמניה מרגרט בלומשטיין, שלימדה מחול הבעה. בשנות ה־30 שלח סטודיו אורנשטיין את הרקדניות התאומות יהודית ושושנה ללמד בחיפה ובירושלים. יהודית, שהיתה בת 16, הגיעה לחיפה מדי שבוע במשך שנתיים כדי ללמד בבית הספר עממי א'. בשיעוריה לימדה תמהיל אישי שלה, שכלל את סגנון מחול ההבעה, מחול מודרני בסגנון איזדורה דנקן וריתמיקה בשיטת דלקרוז. ב־1932 השתתפו תלמידותיה ב"חג הטנא" (1932) – מצעד בימויו של משה הלוי (מייסד תיאטרון אהל), שחצה בתהלוכה ססגונית את חיפה.

את המחול לבמה ייצגה בחיפה ירדנה כהן. ב־1933, לאחר לימודי מחול מודרני בווינה ובדרזדן, חזרה לחיפה. כמי שנולדה בארץ־ישראל נודעה כהן כיוצרת של מחול מקורי ארץ־ישראלי ואף קיבלה, ב־1937, את הפרס הראשון בתחרות הרקדניות הארץ־ישראליות בתל אביב. כהן היתה ממוביליי החייאת מסורת החג העברי בקיבוצים ומורה שנתנה השראה לדורות של רקדנים ויוצרים באולפן שלה בחיפה. אנשי מחול מכל צפון הארץ באו ללמוד אצלה. ביניהם היו יהודית ארנון, רינה ירושלמי, סמי מולכו, תמי בן־עמי, רוני סגל, מיה דונסקי, נירה נאמן וירון מרגולין. כהן גם היתה חלוצה בתחום "המחול המחלים", תחום שכונה לימים תרפיה באמצעות מחול. היא לימדה עד גיל 100 וב־2010 הוענק לה פרס ישראל.

במרחק רחובות ספורים מהסטודיו של כהן לימדה בלט ארכיפובה גרוסמן. ב־1943 פתחה גרוסמן, ילידת לטביה, סטודיו לבלט ברחוב מסדה 37. באותן שנים, בארץ כמו בעולם כולו, שררה איבה בין יוצרים, רקדנים ומורים שעסקו בבלט קלאסי לעמיתיהם שהתמקדו במחול מודרני. נאמנות התלמיד למורה היתה ערך עליון. מעבר ממורה אחת לאחרת נחשב בגידה, כך שכל מורה פעלה במסלול נפרד עם תלמידיה הנאמנים לה.

ארכיפובה היתה ידועה בהקפדתה על ניקיון התנועה ודיוק הביצוע והחדירה בתלמידיה את הגישה הרצינית למקצוע. באמצעות תלמידים ששלחה ללימודים בלונדון יצרה קשר עם האקדמיה המלכותית למחול בלונדון והקימה את "הסניף החיפני" של האקדמיה. לזכותה אפשר לזקוף את העמדת הדור הראשון של המורות החיפניות שלימדו בשיטה זו. בין תלמידיה היו ברתה ימפולסקי והלל מרקמן, מייסדי הבלט הישראלי, אראלה הים־פריהר (מורה למחול), ריקה משולם (מורה בשיטת אלכסנדר), רינה פרי (לימים יושבת ראש האקדמיה המלכותית בישראל), רחל גולן (מורה למחול), עדה סיון (מורה למחול), אביגיל בן־ארי (רקדנית סולנית בלהקת בת־דור ובלהקת Extemporary בלונדון), רות אשל (רקדנית, כוריאוגרפית וחוקרת מחול) וליאורה בינג־היידקר (מורה לבלט קלאסי, משוררת, ומסאית מחול).

בשנות ה־50 הגיעו לתל אביב רקדניות מארצות הברית ובהן רינה גלוק ורנה שחם, אבל גם מקומה של חיפה לא נפקד. ב־1953 עברה קטיה דלקובה, רקדנית ידועה מניו יורק, להתגורר בקיבוץ יגור. שנתיים קודם לכן ערכה סיור הופעות בארץ עם בעלה, הרקדן פרד ברק. שניהם למדו אצל גרטרוד קראוס בווינה וכל אחד מהם הצליח להימלט בנפרד ולהגיע לארה"ב. ברק התפרסם בארה"ב כמי שפתח בפני רבים מהרקדנים המודרניים הצעירים של אותה תקופה, כמו גלן טטלי ואלווין ניקולאיס, אפשרויות ליצור ולהופיע במסגרת "בימת הרקדן" במרכז היהודי Y ברחוב 92 בניו יורק. אחרי הסיור בישראל חזרו דלקובה וברק לניו־יורק. דלקובה ביקשה לעלות ארצה, אבל ברק רצה להפיח רוח חיים בציונות באמצעות הריקוד, וסבר כי כך יעזור לצעירים יהודים למצוא את זהותם. בשנות ה־50 הוא היה לאחת הדמויות הדומיננטיות במחול היהודי והפיץ את ריקודי העם הישראליים. על חייו כתבה יהודית ברין־אינגבר את הספר *למנצח על המחולות* (1985). דלקובה נפרדה מברק, חזרה לארץ בגפה והחלה להגיש רסיטלים. בעקבות נישואיה למנצח משה בדמור עברה להתגורר ביגור, שם הקימו לה סטודיו.

ב־1956 פתחה דלקובה קורס למורים בחיפה, שהיה הראשון מסוגו באזור: שש שעות שבועיות רצופות במשך כל השנה. שנה לאחר מכן ייסדה את במת המחול, שהמלחין אבל ארליך כתב לה מוסיקה מקורית. דלקובה העלתה תוכנית אחת בקולנוע אורה ברחוב הרצל והלהקה התפרקה. כעבור ארבע שנים עזבה את חיפה. לאחר שהלהקה נסגרה, חלק מרקדניה של דלקובה, ובהם אברהם צורי, דליה טננבאום (קמחי) ומרים ונטורה (פרבר) עברו לתל אביב והצטרפו לתיאטרון הלירי שייסדה אנה סוקולוב. צורי היה גם מנהל חזרות של מרבית הפקות המחול שעלו בתיאטרון גודיק באותן שנים.

המחול המודרני בחיפה קיבל תגבור נוסף מהמחול המודרני האמריקני לאחר שנחום ודינה שחם, רקדנים עולים מארה"ב, פתחו ב־1958 סטודיו למחול מודרני בחיפה. קודם לכן, ב־1952, זכו השניים בפרס הראשון בתחרות תיאטרון הבלט הישראלי של גרטרוד קראוס בתל אביב. שחם גם לימד סטפס וג'ז בבית רוטשילד וניסה להקים להקה שהיתה מורכבת מבוגרי בית הספר.

המחול לבמה תפס תאוצה בתל אביב, שבה הוקמה להקת בת־שבע (1964) ובהמשך להקת בת־דור (1967). חיפה נשארה ללא מסגרת למחול לבמה. כל המאמץ העירוני הופנה לריקודי עם. ב־1967 התעוררו תקוות בקרב הרקדנים הצעירים, עם בואה לעיר של אשרה אלקיים־רונן, לשעבר רקדנית בהרכב הראשון של להקת בת־שבע ואחת הכוריאוגרפיות הישראליות המקוריות והחשובות. היא הגיעה לחיפה בעקבות בעלה, טייס ששירת בבסיס חיל האוויר ברמת דוד. אלקיים הקימה את תיאטרון מחול, להקה שעם חבריה נמנו אורה דרור (לימים רקדנית ומנהלת חזרות בלהקת בת־דור), חווה באקאל (לימים מנהלת האולפן למחול מגידו), שרה הלמן ושרה זיינפלד (לימים רקדניות בהרכב הראשון של להקת המחול הקיבוצית), נילי ארנון ונתניה רמון (תלמידות של ארכיפובה, שהיו מורות לבלט) ורות אשל (תלמידה של ארכיפובה, שחזרה מלימודים בפריס ובלונדון והיתה סגניתה של אלקיים). החזרות התקיימו בבית תזמורת עיריית חיפה במושבה הגרמנית (לימים מכללת ויצו). אחרי הבכורה בכפר סבא, שהיתה ב־10 במאי 1968, כתבה יהודית אורנשטיין לאלקיים: "הלהקה בראשית דרכה, הופעתה נאה. יש בה רעננות וראשוניות של צעירים מוכשרים המשקיעים עצמם במלואם למטרה אמנותית. לפיכך, טובים הסיכויים לביסוסה של הלהקה בעתיד". אבל הברונית בת שבע דה רוטשילד, שגם היא ראתה את המופע, התלהבה פחות. "הופתעתי לראות להקה משלך, מאחר שזכורות לי הופעותייך המוצלחות כרקדנית

להקת בימת הרקדנים, *לו יהיה* (1974) מאת נורית כהן, רקדנים: אהוד קראוס, דבורה שלמי, נורית כהן, רחל שטרן ורות אשל
The Dancers Stage, *Let it Be* (1974) by Nurit Cohen

וכוריאוגרפית בלהקת 'בת־שבע'", כתבה דה רוטשילד לאלקיים. משפטים אלה מבהירים עד כמה היוזמה להקים להקה היתה, לטעמה של הברונית, "הפתעה לא מוצלחת". היא לא אהבה שרקדנית וכוריאוגרפית המזוהה עם להקת בת־שבע יוצרת עם רקדנים בתנאים לא מקצועיים שהיו עשויים, לתפישתה, לבייש את בת־שבע ואת הכוריאוגרפית. הבדלי הגישות בין אורנשטיין לדה רוטשילד מייצגים את הקצוות השונים ליוזמה וליצירה עצמאית, מחוץ ללהקות הפרטיות המובילות.

אלקיים עזבה את העיר כעבור שנתיים, בעקבות בעלה הטייס שהועבר לדרום הארץ, והפקידה את הלהקה בידיה של אשל. הקבוצה קיבלה שם חדש, להקה קאמרית למחול חיפה. הלהקה המשיכה לקיים חזרות בבית תזמורת חיפה במושבה הגרמנית ואף קיבלה סיוע צנוע משמואל ביאליק, שבאמצעותו מימנה תלבושות: שישה בגדי גוף. הלהקה הופיע באירועים מטעם העירייה ובקיבוצים. נוספו לה רקדנים אחדים, ביניהם נורית כהן (בוגרת בית הספר ג'וליארד בניו יורק, שהיתה מהמורות החשובות לשיטת מרתה גרהאם בצפון הארץ) שהתגוררה בקיבוץ רמת יוחנן ויאיר יבלונקה (לימים רקדן בלהקת בת־דור) ואהוד קראוס, כולם חברי קיבוצים באזור. כל העבודה נעשתה בהתנדבות.

חיפה הפכה לספקית רקדנים למחול המקצועי בתל אביב. כל רקדן שיכול היה לעזוב את חיפה עשה זאת. ב־1969 עשה המחול לבמה תפנית משמעותית לכיוון המקצועי, עם בואם לחיפה של ליה שוברט, מנהלת האקדמיה להכשרת מורים בשוודיה, וקאי לוטמן – כוכב הבלט של האופרה המלכותית השוודית. הם עלו לארץ בעקבות מלחמת ששת הימים. לראשונה התיישבו בעיר שני אמנים גדולים, עם ניסיון בימתי עשיר, חזון ודבקות במטרה. הם פתחו בבית רוטשילד את המכון לאמנות המחול – בית ספר למחול שכלל כיתות לילדים ולנוער, קורס של שלוש שנים להכשרת מורים למחול ולהקה בשם בימת הרקדנים. בבית רוטשילד נבנו שני סטודיות למחול והותקנה בהם רצפת עץ בכספי הפיצויים שקיבל לוטמן מהאופרה השוודית. רקדני להקה קאמרית למחול חיפה הצטרפו לבית הספר כמורים ורקדו בלהקה. ביניהם היו חווה באקאל, נורית כהן, אהוד קראוס, יאיר יבלונקה, אורה דרור ורות אשל. בעקבות לוטמן ושוברט הגיעו ללמד בבית הספר בחיפה רקדנים ומורים, ובהם לינדה הודס (סולנית מלהקת מרתה גרהאם, שהיתה אחראית על רפרטואר גרהאם בלהקת בת־שבע ולימים מנהלת להקת מרתה גרהאם), רינה גלוק (סולנית להקת בת־שבע), הכוריאוגרף האפרו־אמריקני ג'ין היל סאגאן שיצר ללהקות המובילות בארץ, הרקדן השוודי קנט גוסטפסון שרקד בבלט קולברג ולמד בארה"ב אצל אלוין איילי ואת שיטת קתרין דנהאם משוודיה, לינדה רבין (מורה בבת־שבע ובבת־דור ולימים מנהלת בית ספר להכשרת רקדנים במונטריאול). חלקם באו לחיפה מתוך תקווה שהמוסד והלהקה יכו שורשים ואפילו התיישבו בעיר. בזכות הקשרים והיוקרה הבינלאומיים של שוברט ולוטמן הגיעו מורים אורחים ידועים מחו"ל. בית הספר נודע ברמתו הגבוהה, והתלמידים הרבים שהגיעו אליו מימנו את הוצאות ההפקה של הלהקה, שרקדניה נפגשו לשיעורים ולחזרות מדי בוקר ולימדו בבית הספר בשעות אחר הצהריים. בעוד שעל ההוראה שולם להם שכר, עבודתם בלהקה היתה בהתנדבות.

בימת הרקדנים העלתה כמה תוכניות, הופיעה בתל אביב וזכתה לשבחים בעיתונות. רמתה באותן שנים לא נפלה מזו של בת־דור ושל להקת המחול הקיבוצית, שהיו בראשית דרכן. המבקר גיורא מנור, לדוגמה, התייחס לרמת הלהקה ולסגנונה: "חובבי המחול המודרני בארץ הורגלו בשנים האחרונות לרמה מקצועית רצינית. מבחינה זו תוכל הלהקה החדשה לעמוד בהחלט בתחרות. ייתכן ועדיין אין לה לשון מיוחדת משלה, אולם סגנון 'אישי' ושפה מיוחדת אינם נרכשים אלא במשך זמן רב" (*על המשמר*, 24.3.1972). רקדנים מבת־דור ומבת־שבע החלו להגיע לחיפה כדי להצטרף ללהקה החיפנית. ביניהם אפשר לציין את גבי בר ואת הרקדנית התל אביבית אמירה מרוז. גם להקת המחול הקיבוצית נשאה את עיניה ללהקה ולבית הספר, ויהודית ארנון גייסה את לוטמן, היל סאגאן, רבין ואשל ללמד

את להקתה בגעתון. גם ארכיפובה גרוסמן הגיעה בקביעות ללמד בלט בלהקת המחול הקיבוצית בשנותיה הראשונות. בין השנים 1976–1986 לימדה ליאורה בינג־היידקר בסדנה ובלהקה ובין תלמידיה שם היו רמי באר, בועז כהן, ניצה גמבו, ניר וליאת ועדי שעל.

עברו חמש שנים, התקציבים המיוחלים מהעירייה לא הגיעו והמוסד של שוברט ולוטמן נקלע לקשיים. לוטמן עזב לתל אביב כדי לנהל את להקת בת־שבע ומרבית רקדני בימת הרקדנים עזבו את חיפה ואת הארץ. במקום בימת הרקדנים הקימה שוברט את בלט פיקולו, להקת בלט קלאסי איכותית של ילדים ונוער, שהתבססה על רקדנים צעירים מבית היוצר שלה. אלא שהחובות תפחו וב־1984 הרימה שוברט ידיים. בפגישה לפני שעזבה את חיפה סיפרה לרות אשל שנשברה לאחר שבקשתה לתמיכה עירונית נדחתה. לדבריה, הוסבר לה שהכסף נדרש למימון תלבושות של להקת ריקודי עם עירונית. שוברט, שהיתה אשה חזקה, אמרה את הדברים בקול רועד, כשהיא על סף בכי. שוברט חזרה לשוודיה כדי לנהל את האקדמיה למחול. בהזמנת שמעון גפן, מנהל בית רוטשילד, חזר לוטמן לחיפה כדי לנהל בית ספר שנקרא בית הספר לאמנות המחול, שפעל עד 1998. בעקבות ניסיון העבר ובעיקר החובות שהצטברו, החליט לוטמן להתמקד בבית הספר ולא להקים להקה.

בית הספר של שוברט ולוטמן העמיד דורות של מורים, ביניהם דבורה שלמי, ורדה למברסקי, שירלי נובק, חווה באקאל, אביבה הבר, שוש בן־דב והניה רוטנברג. בין הרקדנים שהצמיח היו שרית בקר (נדרלנדס דאנס תיאטר), איריס גיל־להד (הבלט הישראלי ובת־שבע), תמי גבאי (בת־שבע), ליאורה אקסלרוד (תמ"ר ירושלים), נימרוד פריד (להקת תמי), איריס בירנבאום (הבלט הישראלי) ויעל פנקס (הבלט הישראלי). תמיר גינץ היה תלמיד של לוטמן ובהמשך מורה בבית הספר (לימים: כוריאוגרף הבית של בת־דור ומנהל אמנותי שותף ללהקת קמע).

ב־1974 חזרה ליאורה בינג מלונדון לאחר שסיימה שלוש שנות לימוד במסלול להכשרת מורים של האקדמיה המלכותית למחול (RAD) והתחילה ללמד בבת־דור בתל אביב, ויחד עם זאת פתחה סטודיו משלה בחיפה במועדון המאה עשרים (יפה נוף 120). לא חלפה חצי שנה וארכיפובה חלתה. בינג התפטרה מבת־דור ולקחה על עצמה את ניהול הסטודיו של ארכיפובה בד בבד עם הסטודיו שלה. לאחר פטירתה של ו.א.ג. ב־1976, המשיכה לנהל את ה"סטודיו לבלט חיפה מיסודה של ו. ארכיפובה גרוסמן" במשכנו החדש ברוממה. בין תלמידי הסטודיו ראוי לציין את יוסי ברג (בת־שבע, עצמאי), אורן לזובסקי (בת־דור, בלט האופרה ברלין), מאיה וייזר (בת שבע), מיה אלון (הלהקה הקיבוצית, עמנואל גת), מירב כהן (החממה עכו), שמרית גולן (סלי־אן פרידלנד), הלנה דמיטריאנקו ברושי (בת־דור, בלט אירופה מרסיי, רקדנית אורחת בNDT־), לנה רוזנברג (רקדנית ראשית בבלט הישראלי) ואנה זובטוב (בת־דור וענבל).

בהמשך לימדה בינג־היידקר במוסדות להכשרת רקדנים ברחבי הארץ, והיא מתרגמת ספרים וכותבת מאמרים ומסות על האסתטיקה של הבלט. היא גם היתה שותפה לאורה ברפמן בהקמת האתר המקוון "ריקודיבור", העוסק במחול, תרבות וחברה.

עוד ב־1974 ייסדו אילנה ואדם פסטרנק בית ספר למחול בבית אבא חושי שבשכונת נווה שאנן (בהמשך עבר להיכל הספורט ברוממה). אילנה רובינשטיין היתה לפני כן סולנית בלהקות הבלט של אודסה וקייב ולאחר שעלתה לארץ התיישבה בחיפה והיתה מורה לבלט בבית הספר של שוברט ולוטמן. שם היא פגשה את אדם פסטרנק, שלמד במכון לאמנות המחול בחיפה ואצל מורים ידועים בארצות הברית והיה רקדן בלהקת בימת הרקדנים. ליד בית הספר בבית אבא חושי הקימו להקה בשם בלט חיפה. ב־1991 נקלטו בה רקדנים עולים מרוסיה, ובהם הבלרינה גאיינה שקריין. כמו במקרים דומים בעבר, למרות הצלחת בית הספר שקעה הלהקה בחובות ולא קיבלה סיוע כספי. הלהקה נסגרה ופסטרנק נפטר, במידה רבה משברון לב, ב־1998. בין רקדני בלט חיפה שעשו חיל בעולם: יעל לויטין (בלט שיקגו), אלי לאזאר (מנהל אמנותי של להקת מונטגומרי, אלבמה), סוויטה גרוטובסקי (בלט המבורג), שירלי פסטרנק (להקת המחול הקיבוצית). אילנה פסטרנק ממשיכה ללמד בחיפה.

ב־1978 חזרה לחיפה רות אשל, לאחר שהות של שנתיים בתל אביב, שם רקדה בלהקת בת־שבע 2. שנה לפני כן, ב־1977, הופיעה ברסיטל של מחול אוונגרדי ביצירות שיצרו למענה רות זיו־אייל, הדה אורן, רחל כפרי ורונית לנד. הרעיון והדחף להעלות רסיטל מחול, צעד שלא היה מקובל באותן שנים, שבהן כמעט כל העשייה המקצועית התרכזה בלהקות בת־שבע ובת־דור, היה פתרון אישי של רקדנית חיפאית במצוקה, בעיר שלא היו בה מסגרות. בחיפה המשיכה להעלות במשך עשור תוכניות סולו – פרויקטים שיצרה בשיתוף עם הפסל אברהם אופק, ראש החוג לאמנות יצירה באוניברסיטת חיפה בזמנו, הפסלת דליה מאירי ממושב מולדת, המלחין יוסף דורפמן (לימים מנהל האקדמיה למוסיקה באוניברסיטת תל אביב) והמלחינה החיפנית ציפי פליישר. ב־1986 הופיעה ברסיטל בפסטיבל ישראל. בין הרקדניות שהופיעו בפרויקטים היו מיה דונסקי, איריס בירנבאום, שוש בן־דב, לבנה קורין והניה רוטנברג. אשל גם העלתה תוכניות למופעים לבתי ספר (1979–1989), במסגרת נוער מוסיקלי, בשיתוף פעולה עם המפקח משה יעקובסון. המפקח פעל בחיפה, אבל היה אחראי על אישור ושיבוץ התוכניות בכל הארץ.

כוריאוגרפית ורקדנית חיפנית נוספת היא רחל כפרי, שנודעה כיוצרת אוונגרדית לזמנה. כפרי, תלמידה של נחום שחם, נסעה ב־1960 ללונדון ובהמשך היתה כמה שנים בארה"ב, שם נחשפה לראשונה למחול הניסיוני בווילג' הניו יורקי והשתלמה אצל אלווין ניקולאיס ומרס קנינגהאם. כשחזרה לארץ הקימה עם המלחין יוסי מר־חיים את התיאטרון הלבן. ללהקת בת־שבע 2 יצרה את *עוד שדות* (1977). באותה שנה גם העלתה ערב סולו, שבו מלבד יצירותיה היא, הופיעה בריקודים של אראלה רותם ואורה ברפמן שנוצרו בשיתופה. כפרי הקדימה את זמנה ואחרי תקופה ארוכה הרימה ידיים ונסעה לארה"ב, שם נפטרה אחרי מחלה קשה.

כחלק מתהליך ארצי של הקמת מגמות מחול בחטיבות ביניים ובתיכונים, ייסדה ב־1985 אראלה הים־פריהר מגמת במחול בבית הספר לאמנויות רעות בחיפה, שנועד לתלמידי חטיבת הביניים. מ־1990 מרכזת את המגמה מיכל חסון, רקדנית לשעבר בלהקת בת־דור. ב־1990 נפתחה מגמה למחול בוויצו – בית ספר על יסודי לאמנות ולעיצוב, שאותה ניהלו אראלה הים־פריהר (1991–1994), רנה שחם ז"ל (1997–1994), ליאורה בינג־היידקר (1997–2005) ובהמשך מילכה בר־מאיר לאון ושרון אשכנזי. מאז 2011 מנהלת את המגמה רחל שפירא. בית הספר מכונה היום ויצו, בית ספר על יסודי עירוני לאמנות.

ב־1995 הקימה אשל את להקת אסקסטה (ריקודי כתפיים באמהרית), שפעלה במשך עשור כלהקת סטודנטים ממוצא אתיופי באוניברסיטת חיפה. בתפישתה האמנותית הלהקה מכבדת את המסורת וממנה היא יוצאת לדרך חדשה ליצירת מחול אתיופי עכשווי לבמה. ב־2006 הקימה אשל את להקת ביתא במתנ"ס נווה יוסף, מתוך רצון לתרום לקהילה. בהרכב הראשון של ביתא השתתפו רקדנים סולנים מלהקת אסקסטה, שסיימו את לימודיהם באוניברסיטה ונבצר מהם להמשיך לרקוד בלהקת הסטודנטים. ההרכב כלל את דגה חנוך־פדר, אמן צ'ולה, גילה ביינה, גילת בתואלין, סיסאי מניוואב ואבי גולה. במשך השנים נוצרו תוכניות רבות והלהקה יצאה לסיורים בעשרות מדינות. ב־2010 ניהלה את הלהקה בפועל מיקה יערי ומאז 2011 העבירה אשל את ניהול הלהקה לצביקה היזיקיאס, בן העדה בוגר אנסמבל בת־שבע, שהוא גם רקדן וכוריאוגרף הלהקה.

עדה ארני, מורה למחול מודרני, ייסדה ב־1995 את העמותה לקידום המחול המודרני והיצירתי

בחיפה. העמותה פעלה בשנים הראשונות ברחוב ארלוזורוב, בסטודיו צליל ומחול של עיריית חיפה, שבו התקיימו החל מ־1959 ובמשך עשרות בשנים ההשתלמויות שהעבירה גרטרוד קראוס למורות למחול מכל צפון הארץ.

אחרי שנים ספורות בסטודיו ברחוב ארלוזורוב הוסב המבנה לבית כנסת והעמותה החלה לנדוד בין חדרים ששכרה בעיר. בנווה שאנן התמקמה בסטודיו של פנינית אתרוג ושם, ב־1998, נפתחה סדנה תלת־שנתית להכשרת רקדנים. ב־2003 עברה העמותה לסטודיו מרווח במתנ"ס רמות. הוועדה האמנותית הראשונה שלה כללה את ארני, רחל שפירא ויעל כנעני. לאחרונה שונה הרכבה והיא כוללת את יעל כנעני, עדה אורני ורועי אסף. כיום הסדנה עדיין פועלת במתנ"ס רמות, בניהולו של המרכז לתרבות בית־הגפן ובתמיכת עיריית חיפה. רבים מתלמידי הסדנה מופיעים היום על במה מקצועית ובהם עירד מצליח, מנהל־שותף של פסטיבל אינטימאדאנס, לימור קרוקין שניהלה את להקת המחול הקיבוצית הצעירה, מורן זלברברג מאנסמבל בת־שבע ולהקת עמנואל גת, מיכאל מילר שרקד בלהקת עמנואל גת, איילה פרנקל מלהקת עידן כהן, לימור ארד שרקדה בלהקת המחול הקיבוצית ובלהקת יוסי יונגמן, מיכל גיל הרוקדת בתיאטרון קליפה, וכן נעה שילו, שי פאראן, אופיר יודלביץ', אלון קרניאל ומרב כהן – והרשימה חלקית.

מיכאל מילר, מבוגרי הסדנה, ייסד את להקת סיגמא (2008) שהופיעה ברחבי הארץ וקיבלה תשבוחות, אך נסגרה מחוסר תקציב. לדברי ארני, יש תוכנית להעביר את הסדנה למרכז מחול שיוקם במושבה הגרמנית.

חיפה היתה גם ביתו של כתב העת *רבעון מחול בישראל* (1991-1999). מבקר המחול גיורא מנור, שהיה חבר קיבוץ משמר העמק, ייסד עם רות אשל את כתב העת שהופק על ידי המו"ל ליאור ויינטראוב. ב־2000 נסגר כתב העת בחיפה ועבר לתל אביב ושמו שונה ל*מחול עכשיו*.

בעוד שההיצע של מופעי המחול בתל אביב גדל, נוצר צורך אמיתי לחשוף את הקהל החיפאי למופעי איכות. את הרעיון להפיק בחיפה סדרת מחול למנויים העלתה רותי אשכנזי, שהיתה חברת מועצת העיר בשנת 1997/1996, באוזני ראש העיר אז, עמרם מצנע. הוא קיבל את הרעיון בהתלהבות, והפרויקט יצא לדרך בניהולה של מנהלת אגף התרבות אז ירדנה דגן, ובהפקה של מיכל סיטין־למדן, עובדת עיריית חיפה באגף התרבות והאחראית על המחול באגף. הסדרה הופקה בשיתוף פעולה בין האגף לתרבות וחברת אתו"ס, בניהולו של איתמר צ'יזיק. כשיצאה סיטין־למדן לגמלאות (2005), היא עברה לחברת אתו"ס והפקת הסדרה הופקדה בידיה, ללא שיתופה של עיריית חיפה. השנה הסדרה פתחה את העונה ה־18 שלה. ועדת הרפרטואר כוללת את רות אשל, אורה ברפמן, הניה רוטנברג, ניצה בהיר וסיטין־למדן, מפיקת הסדרה "מחול בחיפה".

מאמר זה תיאר כיצד לאורך שנים העמידה חיפה דורות של רקדנים ויוצרים המספקים כוחות מקצועיים למרכז. בכל פעם קם בעיר "משוגע לדבר", שמנסה להקים מפעל אמנותי בתחום המחול לבמה ופועל עד שהוא נשחק.

מסכם דן רונן, ההשוואה בין היחס למחול האמנותי ליחס לריקודי העם בחיפה מגלה את החשיבות של סדרי העדיפויות של המוסדות הממנים, של התמיכות הממסדיות ושל החלטות הרשויות. החלטות אלו הן אבן בוחן לפיתוח תחומי אמנות בעיקר בערי פריפריה ולתהליך הצמיחה של מרכזי תרבות ואמנות ארציים, נוסף על המרכז בתל אביב.

ביבליוגרפיה

אינגבר־ברין, ג'ודית. *למנצח על המחולות*, הספרייה למחול בישראל, 1985.

אשל, רות. "מעכזים על מדרכות עין השופט – על מסכת החג", *מחול עכשיו*, גיליון 1, 2000, עמ' 48-44.

_____"מחול אמנותי בחיפה – צעד אחד קדימה, שניים אחורה", מתוך עמוס כרמל (עורך), *100 שנות תרבות בחיפה*, עמ' 102-103 (פורסם גם באינטרנט).

_____ *לרקוד עם החלום, ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964*, ספרית פועלים, הספרייה למחול בישראל, 1991.

אשכנזי, רותי. *סיפור מחולות העם בדליה*, הוצאת תמר, חיפה, 1992.

ביאליק, שמואל. *שירת חיי*, קווים הוצאה לאור, 2006.

חרמון, שלום. *מעגלי שלום – שלום חרמון: מנהיג, מחנך ויוצר*, הוצאת המשפחה, ירושלים, 1997.

קדמן, גורית. *עם רוקד*, 1969.

רונן, דן. *ריקודי עם בישראל*, הוצאת כרמל, ירושלים, 2011.

שפירא, אניטה. "בן גוריון והתנ"ך – יצירתו של נרטיב היסטורי", מתוך *העגלה המלאה – מאה ועשרים שנות תרבות בישראל*, הוצאת מאגנס, ירושלים, 2000.

לקריאה נוספת (המאמרים זמינים באתר "יומני מחול" (israeldance-diaries.co.il)

אשל, רות. "משבר שנות ה־50 מנקודת מבטה של רקדנית". *שנתון מחול בישראל* 1987, עמ' 9-5.

_____ "העבר הוא ארץ רחוקה – על קאי לוטמן". *שנתון מחול בישראל*, 1989, עמ' 33-30.

_____ "לזכרם של אלה שהלכו לעולמם – ליאה שוברט", *מחול עכשיו*, גיליון 1, אפריל 2000, עמ' 21.

בינג־היידקר, ליאורה. "ולה – במלאת חצי יובל לפטירתה של ולנטינה ארכיפובה גרוסמן", *מחול עכשיו*, גיליון 8, מאי 2002, עמ' 30-31.

ברפמן, אורה. "רחל כפרי הלכה לעולמה", *מחול עכשיו* 13, דצמבר 2008, עמ' 60.

כהן, ירדנה. *התוף והמחול*, ספרית פועלים, 1963.

_____ *התוף והים*, ספרית פועלים, 1976.

רוטמן, יונת. "ירדנה כהן מחוללת פלאים בין עבר, הווה ועתיד", *מחול עכשיו*, גיליון 18, אוקטובר 2010, עמ' 14-18.

רוטנברג, הניה. "ליה שוברט – הפרק הישראלי", אתר dancevoices.com, הועלה 14.4.2008.

_____ "קאי לוטמן: לרקוד בין שוודיה לישראל". אתר dancevoices.com הועלה 23.7.2008.

Barnes, Clive. "America in Sweden, 1964-1975" in Dorris, George (Ed.) *The Royal Swedish Ballet 1773-1998*. London: Dance Books, 1999, pp. 95-107.

Chujoy, Anatole & Manchester, P. W. (eds.) *The Dance Encyclopedia*. New York: Simon & Schuster (1949) 1967.

ד"ר דן רונן מחבר הספר *ריקודי עם בישראל* בהוצאת כרמל ירושלים, 2011. יו"ר סיאוף ישראל, ארגון בינלאומי של פסטיבלים לפולקלור ולאמנויות עם. מבכירי ומוותיקי תנועת ריקודי העם. מבכירי מערכת החינוך, התרבות והאמנות בישראל. יו"ר הבלט הישראלי ולהקת קולבן דאנס. יו"ר ועדת המחול במשרד החינוך 1992-1998. חבר הוועד המנהל של האקדמיה למוסיקה ולמחול, ירושלים.

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

50 שנה לפסטיבל הנוער הדמוקרטי בהלסינקי

עופרה בריל מראיינת את בנימין יסעור (בנג'ילה) מקיבוץ מגן, שהיה רכז המשלחת. הראיון נערך במסגרת מפגש של חברי המשלחת לזכרו של גיורא קדמון.

באדיבות *הדף הירוק, מעריב*, 12.7.2012

המשלחת לפסטיבל היתה מורכבת משתי קבוצות – הנוער הקומוניסטי והנוער החלוצי של מפ"ם ושל אחדות העבודה. ברית המועצות, שמימנה את הנסיעה, הטילה וטו על נסיעה נפרדת ואילצה את שתי הקבוצות לנסוע לראשונה יחד ברכבת ובאוטובוס. נחמה הנדל זכתה במדליית זהב בשירה וגם קלוד קיפניס, הפנטומימאי, הביא הרבה כבוד.

בנג'ילה: "זה היה פסטיבל הנוער הדמוקרטי, שהשתתפו בו נציגים בעיקר מארצות ממזרח אירופה, והסובייטיים ניצחו על המלאכה. מישראל הגיעו כ־100 איש במשלחת שכללה שתי קבוצות – משלחת של הנוער הקומוניסטי ומשלחת של הנוער החלוצי, שהיה מורכב ממפלגת מפ"ם ומאחדות העבודה. בראש המשלחת של הנוער הקומוניסטי עמד יאיר צבן, ובראש המשלחת של הנוער הדמוקרטי עמדתי אני. בפעם הראשונה בתולדות הפסטיבלים היה קשר ודו־שיח בין ראשי המשלחות. באותה נסיעה הכרנו את יאיר והיחסים היו מצוינים. על פי עדותו, זה היה הפרק הראשון שלו בהתקרבות לציונות. הפסטיבל היה מורכב מכמה אירועים: ריקודי עם של להקות ייצוגיות, מקהלות, ספורט, מפגשים רעיוניים, סמינרים, מצעדים ברחובות והרבה אירועים שונים ומגוונים.

"המשלחת שלנו היתה יהודית־ערבית בהרכבה. היתה קבוצת מחול ערבית ונציג פוליטי ממפ"ם – עבד אל־עזיז זועבי, שהיה לקראת כניסתו לכנסת. החלק האמנותי כלל להקת מחול, תזמורת קטנה, להקת דבקה ערבית, להקה תימנית, הפנטומימאי קלוד קיפניס והזמרת נחמה הנדל (שזכתה במדליית זהב). צריך לציין, שנחמה התמודדה בשירת עמים מול אריות מברית המועצות, מסין ומרומניה, ולכן ההישג שלה היה מאוד מרשים. כאמור, המשלחת הישראלית מנתה כ־100 איש, לעומת המשלחת הסינית שכללה כ־200 איש והרוסים שהביאו כ־700 איש. בשל מצוקה כספית, המשלחת הישראלית לא השתתפה בחלק הספורטיבי. היו תחרויות כדורסל, כדורעף וכדורגל. אולימפיאדה זוטא".

עשרה ימים אינטנסיביים

הנסיעה לפסטיבל התנהלה ברובה ברכבת. "עברנו בטורקיה, בהונגריה, ברומניה, בברית המועצות ובהלסינקי. בחזרה נסענו מהלסינקי, ברית המועצות, פולין, צ'כיה, הונגריה, יוגוסלביה, בולגריה וחזרה לארץ. הנסיעה ברכבת בכל אותן ארצות היתה חלק לא פחות חשוב מהפסטיבל עצמו. הפסטיבל התקיים במשך עשרה ימים מאוד אינטנסיביים. השתתפנו ב־20 כינוסים פוליטיים בפסטיבל".

אתה זוכר על מה דיברו?

"דיברו איך למנוע מלחמות, איך למנוע רעב, אותם דברים שמדברים עליהם עד היום. הקונפליקט היהודי־הערבי לא קיבל ביטוי חזק, אבל המשלחות הערביות עשו עלינו חרם, לא דיברו אתנו. פעם אחת הצלחנו לדבר עם חברי המשלחת הלבנונית, שהיתה מבחינה מסוימת הקיצונית ביותר. כל המשלחות היו מהמפלגה הקומוניסטית. המשלחות הערביות היו משלחות של גולים, כי מהארצות שלהם אי אפשר היה לצאת. הרכב המשלחת הישראלית היה חזק מאוד, והחוזק בא לביטוי גם בחזרה לארץ – בריבוי ההופעות שנערכו בארץ; זאת היתה הפעם הראשונה שמשלחת אמנותית כיסתה את הוצאות הנסיעה שלה.

"להקת המחול ולתזמורת היתה יכולת אמנותית בלתי רגילה. התזמורת היתה בהרכב כלים הדומה לחמישיית גלבוע, אבל המוסיקה היתה בעיבודים חדשים ומורכבים של נחום היימן (נחצ'ה). להקת המחול עבדה עם הכוריאוגרף אהרון שמי ודרורה סלע אלון. אהרון שמי השתתף לפני כן בפסטיבל במוסקבה עם זאב חבצלת.

"הלהקה האמנותית נבחרה בתחרות שהגיעו אליה כ־800 איש, ומתוכם נבחרו 29 רקדנים וחמישה נגנים. הלהקה התאמנה בשיטות של הפלמ"ח – חצי יום עבודה בגבעת חיים ויתר הזמן חזרות.

"זאב חבצלת מקיבוץ בית אלפא היה צריך להיות אחד הבוחנים של להקת הריקוד, וביום המבחן הטרקטור שבו נסע התהפך ליד בריכת דגים וזאב נהרג. אמצעי התקשורת בארץ באותה תקופה היו מאוד מוגבלים, וקשה היה להודיע לאנשים שהמבחן לאותו יום מבוטל, אבל השמועה עברה מפה לאוזן. אני זוכר בחורצ'יק משער הגולן, שלא שמע על המקרה והגיע למבחן, חזר הביתה בעצב ושבוע אחרי כן הגיע למבחן ולא עבר את המיון הראשון. עם דמעות בעיניים הוא ניגש לבוחנות, נורית קדמון ותרצה

ריקוד תימני, כל הצילומים של אורי אלון

Yemenite Dance, all photos by Uri Alon

הודס, ואמר, 'זה לא יכול להיות שלא עברתי'. שתי הייקיות האלה החליטו לתת לבחור עוד הזדמנות. הבחור עבר הפעם, הצטרף ללהקה ואחר כך הפך לכוכב של להקת בת שבע.

"רוב חברי המשלחת היו חברי קיבוץ, כי היה יותר קל לחברי קיבוץ לממן את הנסיעה בעזרת הקיבוץ, אם כי את הנסיעה באופן כללי יותר מימנה ברית המועצות. מכיוון שברית המועצות מימנה את הנסיעה, הם שמו וטו על נסיעה נפרדת (הנוער הקומוניסטי והנוער הדמוקרטי). היינו חייבים להגיע למשא ומתן עם צבן, וזו היתה הפעם הראשונה שמשלחת ישראל נסעה יחד באותו מטוס ובאותה רכבת.

"ההחלטה הזו עברה די קשה, כי בתקופה ההיא היה עימות קשה מאוד בין הנוער הקומוניסטי לבין מפ"ם ואחדות העבודה. במשא ומתן עם צבן התגלה לנו אדם מאוד מיוחד, ולא מצאנו שום סיבה שלא נחבור אליהם בנסיעה זו".

ההדלפה לרדיו

"טסנו לאיסטנבול ומשם להלסינקי. כשהגענו לסופיה, הודיעו לנו שמשנים את מסלול הנסיעה ברכבת ושעלינו לעבור לרכבת אחרת. כראשי המשלחת ניסינו לברר מה קרה. המארחים הבולגרים לא נידבו לנו מידע, רק ביקשו למלא אחר ההוראות ולשנות מסלול.

"רק אחרי שחזרנו ארצה התבררה לנו כל התמונה. ברגע שעלינו למטוס, שודר בקול ישראל לגולה המסלול המדויק של המשלחת. את המסלול ידעו רק ארבעה אנשים; הסובייטים ביקשו מאתנו לשמור אותו בסוד, ולמעשה התנו את עצם נסיעת המשלחת בסודיות מוחלטת של המקומות שבהם נעבור. והנה, רק אנו עולים למטוס וכבר מתפרסם המסלול, שבוודאי הודלף לרדיו על ידי אחד מאתנו. בשידור נמסר בפירוט מדהים באילו תחנות נעצור ובאילו ערים נעבור. אנשי המוסד הניחו שרק היהודים שומעים את 'קול ציון לגולה', ואילו הק־ג־ב לא מבין כלום. הסתבר שהק־ג־ב שמע לפני כולם. הם עשו לנו תרגיל מתוחכם, שאז לא הבנו את משמעותו, ושינו לגמרי את מסלול הנסיעה. המטרה של המוסד היתה שהיהודים יבואו לפגוש אותנו, אבל הרוסים רצו למנוע זאת. מסתבר שהיהודים ניצחו, ורק בבוקרשט חיכו לנו היהודים בתחנות שלושה ימים ואנחנו לא הגענו. אבל ברוסיה, אף על פי שנסענו ברכבת אחרת ובמסלול אחר, לא היתה עצירה של הרכבת בלי שיחכו לנו אלפי יהודים בתחנה. זה היה מחזה שקשה לתאר במלים.

"איך הם ידעו שנגיע, זו אחת התעלומות שלא הצלחנו לפתור. היה להם כנראה מנגנון חושי חריף מאוד, ובתוך דקות השמועה הגיעה והיהודים היו שם. היהודים חיכו לכל הרכבות שעברו מהפסטיבל, ואף שרק על הרכבת שהמשלחת הישראלית נסעה בה לא נכתב שזאת רכבת לפסטיבל (זאת היתה רכבת סודית), בכל זאת היהודים הבינו מהר מאוד מי נוסע בה.

"העצירה המשמעותית ביותר היתה במוסקבה, שם חיכו לנו יהודים רבים מאוד. אבל כאשר ניסינו להגיע במוסקבה למקומות שבהם היה לנו עניין לבקר, כיהודים ישראלים – כמו בית הכנסת והשגרירות – לא הצלחנו להגיע אליהם. היו לי חמישה מספרי טלפון של השגרירות (ואפילו אחד סודי) ובאף אחד לא היתה תשובה".

מה היה במפגש עם היהודים?

"היתה התרגשות גדולה. חילקנו בעיקר סמלים פשוטים. ידענו שאם נחלק תשמישי קדושה,

נסכן אותם שלא לצורך. בכל תחנה חיכו עם היהודים מאות שוטרי חרש, ובכל זאת אספנו שני שקים מלאים במכתבים לקרובים בארץ, שהעברנו יותר מאוחר למשרד החוץ שלנו.

"הפחד של הסובייטים מפני תעמולה אנטי־סובייטית היה כל כך גדול, שכשעברנו ברומניה נגנבו לנו המון ארגזים שהחזקנו בהם חומר על ישראל. הסתבר לנו שבגניבה נלקחו גם כל התווים של התזמורת. מזל שנחצ'ה הצליח במשך יממה אחת לשחזר את כל התווים שנגנבו".

המאבק על חומר ההסברה

אחד הסיפורים המרתקים הקשורים ביציאת המשלחת לפסטיבל נגע לעניין המאבק על חומר להפצה בין יהודי הגוש המזרחי. בנג'ילה מספר: "לפני נסיעת המשלחת הביא לנו משרד החוץ כארבעה טונות של חומר להפצה. החומר כלל: סידורים, תשמישי קדושה, כיפות וחומר על ישראל ברוסית. הוא הובא ממש ערב עלייתנו

מפגש עם משלחות — A folkdance delegations' get-together

על הרכבת. אנחנו כבר ידענו מה קורה שם ומה עלול לקרות. כינסנו את הנהלת המשלחת לכינוס חירום. הדיון היה חם. אנשי אחדות העבודה היו בעד לקחת את החומר, אנשי מפ"ם היו נגד. לשמחתנו, גם חנוך ברטוב, שהיה שייך לאנשי אחדות העבודה (למרחב) והצטרף למשלחת כעיתונאי וכסופר, היה נגד.

"בסופו של דיון הוחלט, ברוב של קול אחד, לא לקחת את החומר. בארבע בבוקר הופיע נציג השגרירות ואמר לנו בזו הלשון: אתם יוצאים עכשיו לברית המועצות, אתם תהיו שם כעשרה ימים, בתקופה שתהיו שם אף אחד לא יידע מה קורה אתכם. לא תוכלו לכתוב, לא תוכלו לטלפן, ואני הולך להודיע בעיתונות הישראלית שמשלחת של מפ"ם החליטה לזרוק לפחי הזבל של הלסינקי תשמישי קדושה. תגיעו ארצה ונראה מה יקרה לכם...

"כאן נכנסנו לדילמה חריפה. כינסנו שוב את חברי המשלחת ממפ"ם, וקיבלנו החלטה שלוקחים את החומר אבל לא מחלקים. עשינו חשבון, שאם נחליט נגד בארץ תהיה השתוללות. גם בהנהגת התנועה היו חילוקי דעות: מאיר יערי התנגד ויעקב חזן היה בעד. אני זוכר שהזמינו את דוב'לה פלג ואותי לישיבת מזכירות התנועה, שמנתה שבעה אנשים. מאיר יערי יצא החוצה בטריקת דלת ואמר לי ולדוב'לה, ש'בכלל לא מעניין מה שהחבר'ה האלה החליטו, אתם עושים מה שאני אומר לכם. אתם לא לוקחים'. לנו היה קל עם האמירה שלו, אבל תארי לך אותי, ילד בן עשרים וחמש, עומד מול ענקי התנועה, ואחד אומר כך ואחד אומר אחרת, ואנחנו אלה שצריכים להכריע מה עושים. בסופו של דבר החלטנו לקחת, אבל לא לפתוח את הארגזים.

"ברגע שהרכבת עברה את הגבול הרוסי עלו עליה אנשים עם פיאות ושטריימלים של יהודים חרדים והתחננו בדמעות בעיניים לקבל חומר בשביל האבא והאמא. הבנות הצעירות של המשלחת (אחר כך הסתבר שגם הבנים) לא עמדו בתחנונים האלה, פתחו את הארגזים וחילקו את הדברים. הרכבת התחילה לזוז ואז הגיע אלי ראש המלווים הרוסים, הראה לי חומר שהחבר'ה חילקו ושאל מה זה. אני לא יודע מאיפה לקחתי את החוצפה להגיד לו, 'שמע אתם עשיתם לנו פרובוקציה (הסתבר לנו שהיהודים החרדים היו שחקנים מבית ספר למשחק שעבדו בשירות הק־ג־ב). לקחנו את החומר מתוך החלטה לא לחלק ליהודים, והחבר'ה הצעירים שלנו לא היו מסוגלים לעמוד מול הפרובוקציה שעשיתם להם וחילקו'. הבחור כמעט עבר לדבר בעברית (הוא ידע עברית על בוריה) ואמר בתקיפות – אתם נמצאים עכשיו בברית המועצות. חוקי ברית המועצות חלים עליכם. קחו בחשבון שאם עוד פעם תחלקו, מצבכם לא יהיה טוב'. בזה נגמר העניין.

"בסופו של דבר הבנו, שקבוצת המלווים הרוסים שלנו בכניסה וביציאה לברית המועצות היו חבר'ה שהתאמנו למפגש אתנו במשך כחצי שנה. הם למדו בעל פה את משפט אייכמן, ידעו כמה עולה לחם בארץ, כמה עולה מרגרינה. ידעו פרטי פרטים בכל מה שקשור לחיי היום־יום בארץ. שלושתם ידעו עברית פרפקט. הם היו בוגרי בית ספר לשפות, שהיה באותה תקופה בית ספר גבוה למרגלים ברוסיה. עשינו להם לא פעם תרגילים ודיברנו בינינו בעברית צחה והסתבר שהם הבינו. מעניין שאחד מהם, ברגע שהגענו לגבול הרוסי בדרך חזרה, ניגש אלינו ואמר 'בשנה הבאה בירושלים'. יכולנו להבין מכך שהוא יהודי. רק כשעברנו את הגבול הפולני נשמנו לרווחה. האיום שלהם היה איום אמיתי.

"אחד המפגשים המרגשים ביותר שהיו לנו ברוסיה היה עם קהל יהודי, שחזר מאזכרה לרצח היהודים בבאבי־יאר בקייב. כישראלים לא ידענו הרבה על הטבח הזה. לא ידענו מתי הוא התרחש ואיפה בדיוק. והנה באים יהודים מאזכרה ומתנפלים עלינו בחיבוקים ובנשיקות, קרעו מחולצתנו את סמל ישראל. היו שם אלפים רבים שהגיעו מטקס האזכרה.

"בכל מפגש כזה המשלחת ירדה מהרכבת והחבר'ה רקדו ושרו שירים ישראליים. המשלחת הפוליטית הסתובבה בין היהודים וחילקה חומר הסברה על ישראל וסמלים. הקושי שלנו היה, שבכל עצירה מיד התלוו אלי ואל כל אחד מהמשלחת אנשי ביטחון רוסים. הם היו מאוד אדיבים, אבל לא נתנו לזוז ולא יכולתי לדבר עם אף אחד בלי ששני אנשים שמעו אותי.

"השיחות שלנו עם היהודים התנהלו בגמגום יידישאי, והשגיאה שלנו היתה שלא לקחנו איתנו דוברי רוסית שיעזרו בתרגום. בסופו של דבר הסתבר לנו, שהדרך לפסטיבל הלסינקי היתה הרבה יותר משמעותית בשבילנו מההשתתפות בפסטיבל עצמו. ביקרנו בקרקוב, באושוויץ ובוורשה. בוורשה ביקרנו באנדרטת אנילביץ', במילה 14, בבית הקברות היהודי ובשרידי הגטו היהודי. בברית המועצות היינו בערים המרכזיות – מוסקבה, קייב, מינסק, לנינגרד ועוד. בכל עצירה פגשנו ביהודים, חוץ מבפולין. בפולין לא היו יהודים לפגוש אותנו.

"כשחזרנו מהנסיעה בישרנו בארץ על קרע שהחל להתהוות בין רוסיה לסין. ראינו את הקרע הזה במפגש בין המשלחות, עימות בין ראשי המשלחות שהיה מעניין ביותר. באותו פסטיבל גם החל הקרע עם היוגוסלבים, שמנהיגם היה אז טיטו. הפסטיבל התקיים אחרי האירועים שהתרחשו בהונגריה ב־1956, וכשהיינו שם ראינו את הסימנים. גם עם הבולגרים היה לישראלים קושי רב במפגש. באותה תקופה הופל מטוס ישראלי על ידי הבולגרים, והבולגרים קיבלו החלטה לא להיפגש עם הישראלים אף על פי שעברנו בסופיה. בהלסינקי נפגשנו עם כ־40 משלחות, חוץ מהבולגרים. בכל מפגש כזה היה קטע פוליטי וקטע אמנותי. הזמרת שלנו, נחמה הנדל, זכתה להצלחה גדולה, קלוד קיפניס הפנטומימאי זכה בפרס גבוה, להקת הריקוד הייצוגי זכתה בפרס שני ללהקות חובבים, וצריך לזכור מול מי הם התמודדו – להקות ברמה הגבוהה ביותר מרומניה, מרוסיה, מסין ומצרפת". היו ימים...

מתוך הוואי הלהקה. כל הצילומים של אורי אלון
Out of the Folkdance group's ambience.
All photos by Uri Alon

פסטיבל הלסינקי

מתוך דברי הרקדנית־הכוריאוגרפית דרורה סלע אלון, במפגש היובל לפסטיבל הלסינקי, שנערך בספרייה למחול בבית אריאלה בתל אביב ב־7.9.2012.

הפסטיבלים אורגנו ע"י ברית־המועצות לשעבר והתקיימו בערך כל שנתיים. ישראל השתתפה בשבעה מכלל הפסטיבלים: **פראג** (1947); **בודפשט** (1949); **מזרח ברלין** (בו ישראל לא השתתפה!); **בוקרשט** (1953); **וורשה** (1955); **מוסקבה** (1957); **ווינה** (1959) **והלסינקי** (1962). כאמור, פסטיבל הלסינקי היה האחרון בו השתתפה ישראל. היו לכך סיבות פוליטיות, שלא כאן המקום לפרטן, אבל הפסטיבלים המשיכו להתקיים בארצות שונות, ובמרחקי זמן שונים ומשתנים. בכול הפסטיבלים שהתקיימו מאחורי "מסך הברזל", הייתה חשיבות עצומה לתוכן המופע בהקשר למפגש עם היהודים, אשר לא יכלו לפגוש ישראלים בשום הזדמנות אחרת.

לקראת כל פסטיבל – במסגרת ההכנות של משלחת התנועות החלוציות – התקיימו בחינות כלל־ארציות לרקדנים. אחרי הניפוי הראשון היה ניפוי שני ואחריו התקיים מחנה אימונים,במתכונת של מחנה עבודה באחד הקיבוצים. מחנה האימונים נמשך כחודש ימים. הרקדנים עבדו ארבע שעות "למחייתם", ורקדו שבע שעות ויותר, לפי הצורך...

המשלחת הישראלית מנתה כ־100 איש. מחציתה האחת היתה מורכבת מאנשי התנועה הקומוניסטית בארץ ומחציתה השנייה מאנשי התנועות החלוציות. מסיבות מובנות, כמעט ולא היה כל קשר בין שני חצאי המשלחת.

בכל הפסטיבלים, הלהקה המייצגת את ישראל התמודדה עם להקות איכותיות ממזרח אירופה, שחלקן נקראו "להקות חובבים", אך הוכנו בדרך מקצועית ולאורך זמן. בהופעות, היה קהל יהודי חם ואוהד.

פסטיבל מוסקבה היה הגדול מבין הפסטיבלים מבחינת המפגש עם יהדות התפוצות. היה ברור שהחשיבות העיקרית תהיה בכך שעשרות אלפי יהודים, אפילו מאות אלפים, יגיעו צמאים לראות את הבאים מישראל, לחוש אותם, לגעת בהם ולשמוע מהם את האמת על מדינת ישראל.

ההופעה האמנותית הותאמה ליהדות התפוצות. הוכנה מסכת נפלאה על מהות קיומנו בארץ: על בניית יישובים חדשים, על הקמת הקיבוצים, על עבודת החקלאות המתחדשת ושמחת היצירה. זאב חבצלת ז"ל, שהיה המנהל האמנותי של חמישה מבין מהפסטיבלים, הכין גם את להקת הפסטיבל למוסקבה. הוא שעיצב את רוח המשלחת הישראלית לדורותיה (ועל כן נקרא בפי כולנו "אבי הפסטיבלים"). הוא שהחדיר את ההכרה שתפקיד המשלחת אינו מתמצה בהופעה על הבמה, ושעליה לאזן בין הפגישות עם היהודים להופעה האמנותית. הוא אירגן ודאג לכל פרט, ולפי הצורך היה מנהל ארגוני, מחנך או אפילו נואם פוליטי.

את הכוריאוגרפיה יצרו זאב חבצלת, דיתה פרח ואהרון שמי (תושבי עמק יזרעאל), על המוסיקה המקורית והעממית היו אחראים אנגל והנרי קלאוזנר. המשתתפים היו להקת מחול, מקהלה, תזמורת ואמנים אחרים: רמה סמסונוב, קלוד קיפניס, רותי המתופפת, להקה תימנית ולהקה ערבית. הלהקה זכתה להצלחה רבה ועד היום

אין איש יודע אם זה היה הודות ליחסם החם של היהודים או בגלל הרמה האמנותית.

פסטיבל הלסינקי לא התקיים מאחורי מסך הברזל, אלא בפינלנד. הכוריאוגרפיה הוכנה על ידי אהרון שמי ואנוכי (דרורה סלע אלון), נחום היימן (נחצ'ה) היה המנהל המוסיקלי של המופע והיו להקת מחול, תזמורת קטנה, להקת דבקה ערבית, רביעייה תימנית ואמנים בודדים. ניסינו להתאים את הכוריאוגרפיה להתהוות הפולקלור הישראלי המתחדש בארצו, ארץ קיבוץ גלויות. העלינו *מחרוזת הורות* (בהשפעת ריקודים מרומניה), *מחרוזת דבקות* (בהשפעת הריקוד הים תיכוני), *מחרוזת תימנית* (בהשפעת הריקוד התימני) ו*מחרוזת ברוח ישראל המתחדשת*: החל בהשפעת הריקודים הנמרצים ממזרח אירופה (*פולקה* ו*קרקוביאק*), דרך ההתבשמות מהרוח החלוצית ומהחגים בקיבוצים ועד לרוח הנעורים ושמחת היצירה בשנים האחרונות.

הקבוצה ברדתה מהמטוס בשדה התעופה בן-גוריון

Returning to Israel, Ben-Gurion airport

המפגשים עם היהודים היו רק לאורך מסילת הרכבת, בדרך להלסינקי ובדרך חזרה. הם חיכו לנו בצדי הדרכים, ובכל תחנה ירדנו, שרנו, רקדנו וחילקנו מזכרות קטנות מהארץ. בפסטיבל עצמו, בהלסינקי, לא נפגשנו עם יהודים. המטרה השתנתה מעיקרה: הדגש הושם על יצירת קשר וטיפוח הידידות עם המשלחות מהעמים השונים, הופעות רבות בכל מקום אפשרי, עמידה בכבוד בתחרות האמנותית עם להקות מעולות מהגוש המזרחי.

בהלסינקי היינו ללא התמיכה היהודית והתחרות היתה קשה. לכן השתדלנו להעלות את הרמה הטכנית של הרוקדים בכל מקום ובכל דרך אפשרית: העבדנו אותם קשה מאוד כבר במחנה האימונים בגבעת חיים ולאחר מכן – עוד לפני הנסיעה – היו הופעות בארץ כדי לבדוק איך מתקבלת ההופעה. המשכנו בשיעורי טכניקה גם ברכבת (לשמחתי, נעזרתי בידע המקצועי שלי כמכשירת מורים לתנועה וכל רוקד קיבל הכוונה אישית איך לעבוד על מגבלותיו הגופניות האישיות). בהלסינקי חזרנו ורקדנו באולמות, ברחובות ואיפה שרק ניתן.

בפסטיבל הלסינקי זכתה המשלחת לתשבחות רבות, מכל הסוגים, ובפרסים: להקת המחול זכתה במדליית כסף על הכוריאוגרפיה של "שרשרת ההורות" (היחידה מבין להקות החובבים שזכתה בפרס, לאחר הרקדנים המקצועיים מבריה"מ, מרומניה, מבולגריה ומסין – שזכו במדליית זהב); הזמרת נחמה הנדל ז"ל זכתה במדליית זהב; החלילן שאול שעשוע במדליית כסף; הלהקה התימנית זכתה במדליית כסף במסגרת התחרות למחול אתני; הלהקה הערבית במדליית ארד וקלוד קיפניס זכה בהערכה מיוחדת.

העיתונות בארץ ליוותה וגיבתה אותנו באהדה רבה לאורך כל הדרך, החל ברגעי ההכנה הראשונים בגבעת חיים ועד לשובנו ארצה: בשדה התעופה חיכתה לנו קבלת פנים מיוחדת ורבת משתתפים. השר יצחק בן אהרון שלח זר פרחים אל תוך המטוס וכשירדנו מהמטוס פרצנו בריקודים.

לדרישת הקהל המשכנו להופיע בכמה מקומות בארץ. הפרידה קשתה עלינו, והחברים כתבו זה לזה "זיכרונות" על גבי התעודות שקיבלו בפסטיבל כרוקדים מצטיינים ב"שרשרת ההורות".

דבקה אוריה
Debka Uria

מורות ופרחי הוראה – קורס האקדמיה בישראל, אוגוסט 2012. עומדים מימין לשמאל: קארן סטוק, גלי זמיר, אמיר יוסף, דינה תמם, שירי מילר, עדי ורניק־ריב, אסנת רינגרט, דנית בוקסבאום, תמר טחן, רינה איטקין פלביאן, דניאלה שפירא, ג'ורג'ינה יעקובי, לואיזה ארנון, מיה שפירא, גלי רונן, ציפי משולם, דנית קפון. יושבים על כיסא מימין לשמאל: רבקה נתן, ריצ'ארד סלטפורד, רבקה פלד, מרים קופמן, רחל טליתמן. יושבות על הרצפה מימין לשמאל: פנינה קפון סוחצקי, רותם גרינברג, רונה רייזמן, מיטל יעקב, שרון טולקין, עדה כרמי, שרי פלד־גורן

In August 2012, 30 teachers from the Israeli branch of the Royal Academy of Dance participated in the new Grades 1-3 Syllabi Teachers' Course.
For the first time the tutor was an Israeli, Rivka Nathan. Visitor during the course was Richard Slatford, Financial Controller from London headquarters of RAD.

למי מצלצל הפעמון?

על האקדמיה המלכותית למחול ופעילותה בישראל, 1967–2012

זוהר בורשטין ורות אשל

כיצד מלמדים בלט קלאסי? את השאלה הזאת שאל לראשונה קרלו בלאסיס (Carlo Blassis), כאשר כתב את ספרו *The Code of Terpsichore* ב־1828. הספר היה הטקסט הראשון שעסק באופן שיטתי ומפורט בטכניקה של המחול שהתפתח אז באירופה. מאז הפכה הוראת הבלט למסורת חובקת עולם, שהעוסקים בה חולקים זה עם זה ידע נרחב באמנות, בסגנון, באסתטיקה ובאנטומיה, כמו גם בגישות חינוכיות ובפרקטיקות עבודה. בעולם יש כמה אסכולות הוראה נפוצות, ובהן זו שפיתחה הרקדנית והמורה הרוסייה אגריפינה וגאנובה (Agrippina Vaganova), האסכולה של הרקדן והמורה אנריקו צ'קטי (Enrico Cecchetti) או תוכנית הלימודים של מוסדות יוקרתיים כמו בלט האופרה של פריס. ממגוון האסכולות הקיימות כיום קנו להן אחיזה בישראל: זו של וגאנובה, שלפי עקרונותיה התחנכו המורים והרקדנים יוצאי ברית המועצות לשעבר, שרבים מהם פועלים בארץ, ותוכנית הלימודים של האקדמיה המלכותית למחול (Royal Academy of Dance [London] – RAD). מאמר זה יתמקד בתוכנית האקדמיה בהקשר הישראלי.

השפעתה של האקדמיה המלכותית למחול על איכות הכשרת הרקדנים בישראל ניכרת יותר מכל מהתבוננות ברשימת הזוכים בתחרות מיה ארבטובה. זוהי התחרות היוקרתית ביותר המכירה בהישגיהם של תלמידי בלט קלאסי ושל אולפנים לבלט בישראל. מרשימת הזוכים בתחרות לאורך השנים עולה, כי בכל שנה שבה התקיימה התחרות עד 1999 היה בין הזוכים לפחות תלמיד אחד שאומן על ידי מורה של האקדמיה או בהתאם לתוכנית הלימודים שלה. ביניהם אפשר לציין את ליאור לב ושמעון קליכמן, בוגרי בת־דור באר שבע, אלה נגלי, תלמידתה של מרים קאופמן בפתח תקוה, הלנה דימיטריאנקו, תלמידתה של ליאורה בינג־היידקר מחיפה וגל מחזרי, תלמידה של מרים קאופמן שזכה במקום הרביעי בתחרות בינלאומית שנערכה בבייג'ינג, 2012. היו, כמובן, גם זוכים מבתי ספר כמו האקדמיה על שם רובין בירושלים או מקרב תלמידיהם של מורים כמו קאי לוטמן בחיפה, שאינם מלמדים בשיטה זו. בלמעלה מ־30 שנות פעילותו של בית הספר למחול בת־דור בתל אביב הוכשרו כל בוגריו על פי תוכנית הלימודים הזאת ועד היום הם מרכיבים חלק גדול מהרקדנים המקצועיים בישראל. לכן, לטעמי, בכל דיון בעתיד הכשרת הרקדנים בארץ יש להקדיש תשומת לב לתפקיד שממלאת בתחום זה האקדמיה המלכותית למחול, הן במובן ההיסטורי והן במובן הפרקטי והאמנותי.

האקדמיה המלכותית למחול הוקמה באנגליה ב־1920 וכונתה אז Association of Operatic Dancing — "האגודה לריקוד בימתי". מאוחר

יותר קיבלה האגודה הכרה מבית המלוכה הבריטי ושינתה את שמה ל־Royal Academy of Dance. את האגודה הקימו מורים לבלט קלאסי, שהיו מודאגים מרמת הוראת הבלט באנגליה באותה תקופה. המייסדים ביקשו ליצור תקן הוראה אחיד, שישפר את רמת ההכשרה של הרקדנים. מקימי האקדמיה באו מקרב מיטב הרקדנים של התקופה, ובהם אדלין ז'נה (Adeline Genée) ואדוארד שפינוזה (Eduard Espinosa). בין בכירי מנהליה היו תמרה קרסבינה (Tamara Karsavina) ונינט דה ואלואה (Ninette De Valois). נשיאת האקדמיה הראשונה היתה אדלין ז'נה. אחריה מונתה לתפקיד, בשנת 1954, הבלרינה מרגוט פונטיין (Margot Fonteyn). משנת 1991 מילאה אותו אנטואנט סיבלי (Antoinette Sibley) והשנה מונתה הבלרינה דארסי באסל (Darcey Bussell) לנשיאת האקדמיה החדשה.

עם הקמת האקדמיה החלו חבריה בבניית תוכנית לימודים מובנית, הדרגתית וקפדנית, שחילקה תלמידים לרמות והתקינה בחינות מעבר מרמה לרמה. התוכנית משלבת בין סגנון הבלט האיטלקי, הצרפתי, הדני והרוסי כדי ליצור סגנון המוכר כסגנון האנגלי. מאז גובשה לראשונה מתעדכנת התוכנית ומשתנה בהתמדה. כיום היא מוכרת על ידי מדינות האיחוד האירופי כסילבוס מקיף להוראת הבלט הקלאסי לילדים מגיל 5 ועד גיל 18. בד בבד עם בניית הסילבוס גיבשה ה־RAD מערכת להכשרת מורים לבלט ומתכונת להערכת ביצועיהם ואיכות עבודתם, בהתאם להישגי התלמידים בבחינות. בשנות פעילותה צירפה ה־RAD לשורותיה מורים מכל המדינות והפכה מארגון מקומי בריטי לאגודת מורים בינלאומית.

באקדמיה רשומים כיום 8000 מורים ברחבי העולם ונציגויות ב־79 מדינות, הגדולות ביניהן בקנדה, באוסטרליה, בדרום אפריקה ובארצות הברית, ובמדינות מערב אירופה יש לה נוכחות משמעותית. מאז 1930 נערכת אחת לשנה תחרות בינלאומית לבלט קלאסי על שם אדלין ז'נה, שבה משתתפים תלמידי האקדמיה מרחבי העולם. עד היום הגיעו לגמר התחרות שני רקדנים ישראלים: שמעון קליכמן, תלמיד בת־דור באר שבע, שזכה במדליית כסף ב־1993 ורקד בבלט המלכותי הבריטי, ושלומי מיארה, גם הוא תלמיד בת־דור באר שבע, שעלה לגמר התחרות בקייפטאון ב־2011.

את הקשר הראשון של ישראל עם תוכנית הלימודים של האקדמיה המלכותית למחול יצרה ולנטינה ארכיפובה־גרוסמן באופן עקיף באמצעות תלמידותיה. כשבאה לארץ־ישראל, בשנות ה־30, נתקלה ארכיפובה־גרוסמן לא רק בהתנגדות אידיאולוגית לבלט, אלא גם ברמת הוראה נמוכה. "עולים חדשים שהגיעו לארץ וחיפשו מקורות פרנסה... פתחו בסלון הדירה 'סטודיו לבלט'. כדי למשוך תלמידים נהגו התלמידות בשיעורים ללבוש שמלות טוטו... ה'מורות' העלו את הילדים על הבהונות כבר בשנה הראשונה, וה'שפגאט' וה'גשר' הפכו סמל לטכניקת הבלט. מדי שנה הועלו על הבמה מופעים מפוארים, כשהתלמידות מנסות לבצע תרגילים שהיו הרבה למעלה מכפי יכולתן" (אשל, 7-2:2000). ארכיפובה־גרוסמן, שהיתה בוגרת תיאטרון מרינסקי בסנט פטרבורג ולמדה בפריז אצל פראוברז'נסקיה, פתחה סטודיו לבלט בחיפה ב־1943 וחיפשה בארץ סמכות מקצועית, שתתמוך בעבודתה: "חיפשתי את האוטוריטה שתוכל לבחון את ידיעותי ולתת לי את רישיון להוראה. בכל מקום שפניתי בעניין הסתכלו עלי מבלי להבין – מה בעצם רצוני?! וקיבלתי תשובה מאוד פשוטה: 'תעבדי וחלס'!" (ארכיפובה, 35-2002:32).

בשנות ה־50 נודע שמו של הבלט המלכותי האנגלי בכל העולם והסרט *נעליים אדומות*, שבו השתתפו רקדני הלהקה, הפך את לונדון למכה של הבלט באירופה. ארכיפובה־גרוסמן, שכאמור לא העריכה את הוראת הבלט בישראל, האיצה בתלמידיה המתקדמים לנסוע לחו"ל, ובעיקר ללונדון (על המתרחש בארה"ב לא ידעו כמעט דבר בארץ). אחרי ששניים מתלמידיה נסעו לשם, היא ביקשה לבקר בלונדון בעצמה. אלא שבישראל היתה זאת תקופת הצנע. אזרחים מן השורה לא יכלו לרכוש מטבע זר וכנראה היו זקוקים לאישור מיוחד לצאת לחו"ל. במכתב למשרד החינוך, שנכתב ב־24.6.1951, היא ביקשה המלצה כדי שתוכל לקבל היתר יציאה לתקופה של חודשים ולקנות כרטיס נסיעה ללונדון וחזרה. באותו מכתב היא כותבת: "אני יושבת בארץ ללא הפסקה זה 11 שנה. שש שנים שאני מנהלת בית ספר לבלט. שני חניכים שלי התקבלו ל'סדלרס וולס' (Saddler's Wells). בדעתי גם לבקר בסטודיו של סיגורד לדר (Sigurad Leeder)".

בתיק שלה בארכיון המחול של הספרייה הישראלית למחול אין מסמך המאשר שאכן נסעה, מלבד מכתבים ופרסומים שהופנו אליה מכמה בתי ספר ובהם Legat Ballet School ובית ספרו של סיגורד לדר. מאותה תקופה אין בתיק של ארכיפובה התכתבות עם האקדמיה. לדברי בינג־היידקר, ארכיפובה־גרוסמן נסעה ללונדון כמה פעמים בשנות ה־50, הביאה משם תוכניות לימודים וסרטים והתעמקה בהם (שיחה עם אשל, 9.12.2012). בעקבות החשיפה לבלט האנגלי שיטת ההוראה של ארכיפובה־גרוסמן השתנתה באופן יסודי. היא הפסיקה להעלות מופעים על הבמה בסוף השנה ועברה ללמד חומרים בסיסיים, במאמץ להקפיד על פרטי הפרטים, על פי שיטת ההוראה האנגלית. מבחינה זאת ניסתה להבדיל את עצמה מהמורות האחרות, שהמשיכו להעלות מופעים ולדרוש מתלמידותיהן לעלות על הבהונות בלי שהגוף היה מוכן לכך. ההקפדה על הדיוק והחזרה על אותם חומרים גרמו תסכול לתלמידיה, שהשתוקקו לנסות את הצעדים המורכבים יותר ו"לרקוד" (אשל, 1991:54).

כבר בשנות ה־50 נסעו כמה מתלמידיה לפריס וללונדון וחלקם ניגשו לבחינות של האקדמיה. ב־1951 נסעו ללונדון נתניה רימון ומירית עופר, שעברו בהצלחה את מבחני האקדמיה המלכותית

10 שנות הסניף הישראל

10 YEARS OF ISRAELI BRANCH

האקדמיה המלכותית למחול
הסניף הישראלי
נציגה: רינה פרי
רמת השרון, 1 רחי הבנים
טל.: 03-474652

THE ROYAL ACADEMY OF DANCING
The Israeli Branch
Representative: Mrs. Rina Perri
Ramat Hasharon, 1, Habanim St.
Israel Tel.: 03-474652

המורים המוסמכים לבאלט קלאסי
המורשים ע"י האקדמיה המלכותית למחול (לונדון) בישראל:

תל-אביב הסרכז והדרום

אורגן אורלי, אולמן בת-דור, ת"א, אבן גבירול 30, טל' 263175
אורדמן גנט אולמן בת-דור ת"א
בר מאיר לנה אולמן בת דור ת"א
ברדיצבסקי מרים מהרי"ל 1 ת"א, 241865
בן-ברוך מיקי אולמן בת-דור
גלור גילה התרמון 17, בת-ים
גרזון נועה גוזאפטלה 29 קרית יובל, י-ם, 414572;
גולן שרון ענתות 27, גני צהלה, 483754
ורשובסקי רות הנשיא הראשון 26, רחובות 959858
זמיר מירי גרידים 7, ת"א, 246722
חסון פלמה סמטת מגדה 3, בת-ים
חכמי צרילין ליאורה האי"ל 31, הרצליה פיתוח 932439
חן טובי הפועל הצעיר 2, גבעתיים
טליתמן רחל הירשנברג 10, ת"א, 223137

יופה חנה צרניחובסקי 48, ירושלים, 65597
לוי יהודית הגבורים 51, חדרה.
לוי שילה אולמן בת-דור
לוין אדית קבוץ בית אלפא ד.נ. בית שאן
לוי אופנת רחבת לייב יפה באר-שבע 78563
מירוז אמירה שרת 64, ת"א, 250481
נידלמן פט בנין 2, דרום רמות ירושלים
נרונסקי אילון הורדס 40, כפר סמריהו 932371
פרי רינה כצנלסון 127 בנעתיים 474652
פיינברג דפנה אורנים 30, כפר שמריהו 932657
קושט זיגלמן דליה אולמן בת-דור
קיבש שירלי אולמן בת דור באר שבע
קאופמן מרים פרטיזנים 9, פתח-תקוה 419010
קינריך - בן-צור ליאורה אולמן בת-דור ת"א
רוטשילד מריאן בן-יהודה 34, ת"א 283035

שפירא דניאלה חבינה רייבר 8/15 באר-שבע 33678
שלי שיר סמטת הגבינה 15 רמת-השרון 470867

חיפה והצפון

בינג היידקר ליאורה צרניחובסקי 17, חיפה 525214
גולן רחל, שדי אבא חוסי 18 א' אחוזה חיפה, 251307
גפני דניס קרן היסוד ב/10 עפולה, 065/23491
הרצוג איריה מושבה יוקנעם
יונגרמן אסתר הלל 51, חיפה
רוחם אראלה כספרי 426א' הר הכרמל 247447
רייף מרים מבונר 30, חיפה, 666989
תורג'מן רותה אפרים 22, סביניה חיפה 714326

הסניף הישראלי מקיים קורסים והשתלמויות למורי הבאלט ו- מארגן את הבחינות השנתיות של התלמידים בנוכחות בוחנים מהמרכז בלונדון.

בדרגות של מתחילים. כעבור שנה עברו שתיהן לבית הספר של פיליס בדלס (Phyllis Bedells), בלרינה לשעבר, ממייסדות האקדמיה וסגנית נשיא האקדמיה. אצלה עברו התלמידות של ארכיפובה את המבחנים לבוגרים, ברמה יסודית וברמת ביניים (Major examinations — Elementary and Intermediate). בעקבותיהן נסעה ללונדון רינה פרי (1952), שלמדה בבית הספר של הבלט המלכותי הבריטי – סדלר'ס ולס. היא למדה גם בסטודיו לבלט של בדלס. בשנים 1953-1955 עברה פרי את מבחני הרמה היסודית ורמת הביניים לבוגרים. אחריה נסעה ללימודים בלונדון אראלה הים־פריהר ועברה גם היא בחינות אלה וסיימה לימודיה בבית ספרו של סיגורד לידר. אמירה מרוז וליאורה צירלין (חכמי) נהגו לנסוע מתל אביב לחיפה, כדי שארכיפובה תסייע להן להתכונן לבחינות ברמה היסודית וברמת הביניים בלונדון, לשם נסעו ב־1955-1956. תלמידה נוספת של ארכיפובה שנסעה ללימודים (1965) היתה נורית רונן, שלמדה אצל דה ווס ואצל בדלס ועברה את מבחני הרמה היסודית. רות אשל, תלמידה נוספת של ארכיפובה, נסעה ללימודים בפריס (1964-1967) ומשם עשתה שתי גיחות ללונדון, של חודש כל אחת, לאחר שבדלס הסכימה להכין אותה לבחינות הבוגרים ברמת מתחילים וברמת ביניים. בדלס נעתרה בעקבות פנייה של ארכיפובה. מסלול זה לא היה מקובל, אבל בדלס הסכימה בגלל הקשר הקודם שהיה לה עם ארכיפובה ותלמידותיה (ראו התכתבות בין ארכיפובה לבדלס, ארכיון המחול הישראלי. אשל, 1.10.2012). ליאורה בינג־היידקר עברה את בחינת הביניים בישראל ב־1969, ומיד לאחר שהשתחררה מהצבא נסעה ללימודים בקורס להכשרת מורים (Teachers Training Course).

בתקופת לימודיה בלונדון יצרה הים־פריהר קשרי ידידות עם מזכירת האקדמיה, הגברת קוזן, שהיתה יהודייה. הים־פריהר שבה לישראל ב־1961 ופתחה סטודיו. כעבור שנתיים יצרה קשר עם הגברת קוזן, כדי לבדוק אפשרות לשיתוף פעולה בין האקדמיה לישראל. קוזן הודיעה שנציגה מטעם RAD, באסט סמית (Basset Smith), עומדת להגיע לאזור המזרח התיכון כדי לקיים מבחנים. היא הוסיפה שסמית תשמח לבקר בסטודיו שלה, כדי לעמוד על רמתו. לדברי הים סמית אכן הגיעה לסטודיו של הים־פריהר וחזרה לקיים מבחנים. לא היה לכך המשך.

ב־1966 פגשה ארכיפובה את איבון נרונסקי, יוצאת דרום אפריקה שהיתה בעלת סטודיו בכפר שמריהו, ואת ז'נט אורדמן, עולה חדשה מאנגליה, גם היא יוצאת דרום אפריקה (לימים המנהלת האמנותית של להקת בת־דור). שתיהן רקדו באותה להקה בדרום אפריקה (The Johannesburg Festival Ballet Company) טרם עלייתן ארצה. שתיהן עברו את בחינות האקדמיה בדרגת מתקדמים ונרונסקי קיבלה את הפרס של תחרות אדלין ז'נה לדרגה הגבוהה ביותר של סולנית (Solo Seal). נרונסקי עלתה לארץ ב־1952. "ראיתי שאין בארץ רמה בבלט. כל מורה לימדה את מה שהיא ידעה ורבות מהן כלל לא היו עם הכשרה מתאימה. לא היתה כל התאמה בין הגיל לבין מה שלימדו. הבנתי שחייבים ללמד את תוכנית הלימודים של האקדמיה לכל המורות בארץ. פניתי למספר מורות אבל הן לא הכירו את האקדמיה וגם לא הראו עניין. כשז'נט ואני פגשנו את ארכיפובה היא מיד הסכימה לשתף פעולה כי היא הכירה את תוכנית הלימודים והאמינה בה. היא גם הביאה איתה קבוצת מורות מחיפה שהיו תלמידות שלה" (נרונסקי בראיון עם אשל, 5.12.2012).

ארכיפובה־גרוסמן, איבון נרונסקי וז'נט אורדמן החליטו לפעול כדי להביא את תוכנית הילדים של האקדמיה. שלושתן ייסדו את הסניף הישראלי של האקדמיה המלכותית כאשר יושבת הראש היתה ארכיפובה־גרוסמן, ז'נט אורדמן מזכירת הכבוד ואיבון נרונסקי גזברית הכבוד (מתוך פרסום הסניף הישראלי של האקדמיה, מסיבת עיתונאים, 28.5.1968). לדברי נרונסקי אורדמן שלחה מכתב לאקדמיה וביקשה ללמד את תוכנית הילדים אבל נענתה בתשובה שנציגה של האקדמיה שביקרה בעבר בארץ נתנה חוות דעת שאין בארץ רמה מתאימה לתוכנית האקדמיה. אורדמן ונרונסקי לא ויתרו. האקדמיה דרשה לבחון את אורדמן והיא נסעה ללונדון ושם עברה את תוכנית הילדים וקיבלה אישור ללמד את הסילבוס למורות בארץ. עוד באותה שנה, ב־1966, לימדו אורדמן ונרונסקי את תוכנית הילדים של האקדמיה לקבוצת מורות מחיפה ותל אביב. כאשר הוקמה להקת בת־דור שנה לאחר מכן ואורדמן היתה למנהלת האמנותית, רקדנית ראשית ומנהלת אולפן בת־דור, לא יכלה יותר להקדיש מזמנה לקידום הסניף הישראלי של האקדמיה כמו קודם לכן, והיא ביקשה מנרונסקי להיות המזכירה המארגנת (Organizing Secretary). נרונסקי היתה בתפקיד עד 1972. אחריה מונתה לתפקיד רינה פרי (1973-1987).

מורות המלמדות את תכנית האקדמיה בישראל, 1972. עומדות מימין לשמאל: אראלה רותם, ליאורה חכמי־צירלין, ליאורה קינדריך, רחל גולן, שילה לוי, ג'ודי ברין־אינגבר, עדה סיון, רחל טליתמן, לא ידוע, טובי חן. יושבות מימין לשמאל: לא ידוע, נעמי איזקסון, רינה פרי, ארכיפובה־גרוסמן, איבון נרונסקי, אדית קינדריך, אדית לוין
Israeli R.A.D Teachers, 1972

המבחנים הראשונים התקיימו בין 23 ל־30 במאי 1967 והשתתפו בהם 200 תלמידים. על תוכנית הלימודים לילדים של האקדמיה כותבת ליאורה בינג־היידקר: "תוכנית הלימודים לילדים של האקדמיה, שהוכנה על ידי מרגוט פונטיין, מעניקה לנו בניין יציב, הגיוני ומאוזן להתפתחותו של התלמיד. הילדים לומדים את עיקרי תורת הבלט הקלאסי צעד אחר צעד, תוך התחשבות בהתפתחותם הגופנית, השכלית והרגשית. אט אט הם מתחנכים למאמץ גופני גדל והולך, להגברת כושר־החשיבה והריכוז ולהעמקת יכולת הביטוי שלהם. כל זאת במסגרת של תוכנית עשירה ומגוונת הכוללת, נוסף לבלט הקלאסי, גם תחומים אחרים הקשורים בו, כגון ניתוח מקצבים ופיתוח השמיעה וההבנה המוסיקלית, ריקודי אופי (עמים) להרחבת האופקים והאלתור לפיתוח הדמיון והספונטניות של הילד..." (בינג, 1977:51-52).

הבחינות של מאי 1967 זכורות למורים ולתלמידים שעבדו באותה תקופה כאירוע מכונן. ערכו הרגשי וההיסטורי של מאורע זה מועצם עקב העובדה שהבחינות התקיימו ממש ערב פרוץ מלחמת ששת הימים. באותו זמן גם התקיימה הבכורה התל אביבית של מה שהיה לימים לבלט הישראלי, וגם אירוע זה עמד בסימן המלחמה הקרבה ובאה. עד לרגע האחרון לא ידעו המופיעים אם ומתי ייקראו הרקדנים הגברים למילואים (אשל, 19-12:1995). מבחינות רבות היתה זאת כנראה שנת מפתח בהתפתחות הבלט, הן כאמנות לבמה והן בתחום ההוראה. הבחינות הראשונות בתל אביב התקיימו בסטודיו של רינה גלוק, וכמעט שהחלו במבוכה גדולה משהסתבר שהסטודיו נעול והמפתח איננו. "הגברים כולם גויסו לצבא. הגעתי עם

התלמידות ומצאתי את הסטודיו סגור והילדות התלבשו בחוץ וחיכינו... נרונסקי הגיע ומיד התקשרה לאמירה מרוז, שאצלה היה מפתח. כנראה שכחה. בסופו של דבר הבחינות התקיימו ועברו בהצלחה" (פרי לאשל, 6.12.2012).

ליאורה בינג־היידקר, שניגשה באותה שנה לבחינות בחיפה, מספרת: "הבחינה היתה טקס שלם וכמו כל טקס, דרשה הכנות מדוקדקות. כל פריטי הלבוש היו 'מתוקתקים' כנדרש... לבשנו טוניקות לבנות מבד קרפ, משוסעות בצדדים, עם חגורות נרכסות מאחור... השיער היה נתון כולו בתוך רשת סבתא, משוך בשני חצאי עיגולים מעל לאוזניים ומחוזק בסיכות סבתא מעבר לסרט סטרץ' רחב, שכיסה גם הוא את האוזניים. כל זה נראה איום ונורא! אנכרוניסטי באופן מביך ולא דומה לשום צורת לבוש שהיתה נהוגה במקומותינו. לא נדרשנו ללבוש טייטס, אלא גרביים קצרים לבנים ש'נזלו' במורד הקרסוליים. נעלי הבלט היו שחורות. פשוט לא היה משהו אחר... בכל אופן – התחושה היתה חגיגית! אני זוכרת שציפינו לראות לנגד עינינו את מלכת אנגליה לפחות, וקצת התאכזבנו כשמצאנו את עצמנו מתייצבות, לקול הפעמון הזכור לשמצה, מול דודה אנגלייה ממושקפת ולא נאה במיוחד, אם כי נעימת סבר..." (בינג־היידקר, 4.12.2012).

אותה דודה אנגלייה ממושקפת היתה הבוחנת, אליזבת גלאס (Elizabeth Glass), שהתעקשה להגיע לארץ ולקיים את הבחינות במלואן למרות המתח הביטחוני, למרות הפצרתו של השגריר הבריטי שתקדים ותעזוב את הארץ. נרונסקי: "אנגליה פינתה את כל אזרחיה. לארץ הגיעו מטוסים כמעט ריקים. באתי לקחת את מסי גלאס בשדה התעופה ומהמטוס ירדו ממש אנשים בודדים ובהם המנצח זובין מהטה ומיס גלאס" (בראיון לאשל, 5.12.2012). ההתרגשות בקרב המורות היתה גדולה. בינג־היידקר: "ארכיפובה... שהיתה מורה מן הסוג הישן, יזמה את הנהגת הבחינות בארץ והתייחסה לעניין ברצינות תהומית. לימים הבנתי כמה חשוב היה לה לזכות בהכרה מקצועית בינלאומית ואובייקטיבית בעבודתה. היא האמינה בכל לבה בדין וחשבון אישי וקולקטיבי, ובחינות היו מבחינתה אמצעי מובהק להשגת גושפנקה רשמית על מפעל חייה" (בינג־היידקר, 2012).

הלחץ על גלאס לעזוב במהירות את הארץ היה גדול אבל היא התעקשה לבחון את כולם. מאחר וכבר לא היתה תחבורה לחדרה היא אישית נסעה לבחון שם את התלמידות בעיר ולנה אצל סמסונוב. המבחנים בחיפה הוקדמו והתקיימו ביום שישי ובשבת כאשר התלמידות הגיעו ברגל. משהסתיימו הבחינות בחיפה אירחו ארכיפובה והמורות החיפאיות את הבוחנת בבית הקפה במסעדת הפטרייה במלון דן כרמל. "אני זוכרת שישבנו סביב שולחן עגול מלא מכל טוב והסתכלנו על המפרץ ועל כל האורות המנצנצים וחשבנו מה יישאר מכל זה? הפחד היה גדול. נדמה לי שלמחרת פרצה המלחמה" (אשל, 1.10.2012). ממלון דן אחת המורות הסיעה את גלאס לשדה התעופה והיא עלתה על המטוס האחרון שעזב את הארץ. למחרת המלחמה פרצה.

בדו"ח שפירסמה גלאס בביטאון האקדמיה, *ר־א־ד גאזט (RAD Gazette)* (1967) היא מתייחסת לניסיון לשכנע אותה לא לבוא לישראל. "[אמרתי] שיש לי עבודה דחופה, לבחון בפעם הראשונה. הרמה דומה לרמה במדינות אחרות ומעוררת הערכה. למורים יש הכשרה טובה מאוד והם מעבירים את הידע היטב. מדאם ארכיפובה וקבוצה של מורים צעירים עובדים כה טוב ביחד בחיפה... אהבתי את קרנבל פורים, במיוחד את הבובה 'ימימה' עם הרגליים העקומות כל כך". כעבור שנה, ב־1968, חזרה גלאס לישראל ומספר התלמידים שניגשו לתוכנית הילדים הוכפל והגיע ל־431. בדו"ח שפירסמה באותה שנה *בר־א־ד גזט* כתבה גלאס: "אני שמחה לבשר שהרמה היפה נשמרה. השנה הוגשו בחיפה מועמדים לשלב 5, שכבר מתקרב לרמה מקצועית". מאז המבחנים הראשונים הדרמטיים ב־1967 התקיימו בחינות בישראל באופן סדיר, מדי שנה, ולא התבטלו אפילו בשנת 1973, למרות מלחמת יום הכיפורים (פרי, 5.12.2012).

הבחינות הראשונות לתלמידים מתקדמים נערכו ב־1969. מבין תלמידותיה של ארכיפובה־גרוסמן ניגשו אז ליאורה בינג־היידקר, רבקה סוסבר (פלד), דינה מסינגר (ביטון), אסתי יונקרמן, מיכל רטנר (יציב) ואביגיל בן־ארי. הבוחנת היתה ולרי טיילור (Valerie Taylor) והבחינות התקיימו בחיפה, באולם הספורט של בית הספר "חוגים", שהועמד ללא תשלום לרשות הרקדנים. בדו"ח שלה *לר־א־ד גזט* של שנת 1969–1970 כתבה טיילור: "הסילבוס החדש הוגש בקפידה והתלמידים מאוד נהנו לרקוד, וזה בא לידי ביטוי בתוצאות". על הבחינות הראשונות של התוכנית למבוגרים היא כותבת: "זאת הפעם הראשונה שבחינות אלה מתקיימות בחיפה. רמת התלמידות של ארכיפובה היתה מאוד מעודדת".

ב־1971 כלל הסניף החיפאי של האקדמיה את המורות אראלה רותם, רחל גולן, מירית עופר, מרים רייף, נתניה רימון, עדה סיון, רות אשל, רותה תורג'מן, פנינה סמסונוב ואדית קנדריק מחדרה. באותה שנה לימדו בתל אביב איבון נרונסקי, ז'נט אורדמן, נעמי סטמלמן, שילה לוי, רינה פרי, אמירה מרוז, ליאורה חכמי־צירלין, רחל טליתמן ויפה חנה. באותה שנה הגיעה לארץ סיביל ספנסר (Sybil Spencer), כדי לבחון שתי תלמידות של ארכיפובה ברמת ביניים (intermediate). שתי התלמידות, בן־ארי ובינג, וגם הפסנתרנית גליה שקד (כיום פסנתרנית מקצועית בקנדה) היו חיילות. בעקבות פרסום תמונתן המשותפת במדי צה"ל בעיתון *ג'רוזלם פוסט*, נקראו שלושתן לבירור שהסתיים בנזיפה חמורה, אצל קצינת הח"ן הפיקודית. בדו"ח שפירסמה ספנסר *בר־א־ד גזט* היא התייחסה למקרה: "שתי התלמידות שניגשו לבחינת ה־intermediate והפסנתרנית היו חיילות, אבל הצבא איפשר להן להמשיך ולהתגורר בבית כדי שיוכלו להמשיך באימוני הבלט. הן גם שוחררו לבחינות – הערה מעניינת לגבי היחס הנאור של השלטונות לאמנויות". עוד כתבה, שהיום שלאחר המבחנים הוקדש להקניית תוכנית הלימודים לשלב הקדם־יסודי (pre–elementary) למורות. "ההתלהבות היתה כה רבה, שהיה לי קשה לסיים את העבודה אתן למורות הסטודיו הקטן, החום והרטיבות – כה גדול היה הצמא לידע של האקדמיה". היא גם שיבחה את מדאם ארכיפובה "על הצניעות שלה, למרות היותה בוגרת בית הספר האימפריאלי בסנט פטרבורג... אמנית אמיתית עם מסירות גדולה וענווה, למרות הידע הרב שלה". באותה שנה ניגשו גם תלמידותיה של רחל טליתמן מתל אביב לבחינות ברמה היסודית של התוכנית לבוגרים.

בוחנות המשיכו להגיע לישראל מדי שנה בשנה. ב־1974 ניגשו 775 תלמידים לבחינות ילדים ובוגרים בכל רחבי הארץ. בעקבות הבחינות בירושלים ריאיינה דורה סאודן, מבקרת המחול של *הג'רוזלם פוסט*, את הבוחנת מרגרט רובינסון. על הילדים הישראלים אמרה רובינסון: "הם ילדים מקסימים וכל כך מנומסים". דבריה עוררו לחשושי תמיהה והיא המשיכה במבטא הסקוטי החיני שלה: "זאת המשמעת של הבלט. אני מסתדרת מצוין עם ילדים זרים. שפת הבלט היא אוניברסלית. אני גם לומדת כמה משפטים מקומיים" (10.5.1974).

כשמלאו עשר שנים להקמת הסניף הישראלי נערך אירוע בתל אביב. לישראל הגיע ראש האקדמיה, ג'ון פילד (John Field). באותה שנה מנה הסניף הישראלי 30 מורים, שמקרב תלמידיהם ניגשו לבחינות למעלה מ־1,000 ילדים. הבחינות נערכו בחיפה, בירושלים, בתל אביב, בחדרה ובבאר שבע. הד לעשייה הרבה והמבורכת של RAD בארץ אפשר למצוא בפרסומים שהופיעו *בשנתון מחול בישראל* בעריכת גיורא מנור, שכללו רשימה של המורים המוסמכים לבלט קלאסי בישראל, שקיבלו הרשאה מהאקדמיה המלכותית למחול (לונדון). גם הסניף הישראלי פירסם חוברת מיוחדת לרגל האירוע וכל מורה נדרשה להעביר לארכיפובה 150 לירות לצורכי ההפקה.

אחרי מותה של ארכיפובה נערכה אסיפה שנתית (8.10.77) והוחלט שלא להעביר הלאה

את תואר יו"ר הסניף הישראלי של האקדמיה. ההסבר לכך מופיע בפרוטוקול מאותה אסיפה: "רינה פרי: ג'ון פילד הסביר שאין האקדמיה רואה צורך ביו"ר לסניף הישראלי. זה תואר כבוד פנימי בלבד. לאקדמיה יש נציג בלעדי בכל ארץ, אשר נבחר על ידי האקדמיה בלונדון, והוא אשר אחראי בלעדית לדיווח הפעילות וניהול המו"מ עם לונדון. יחד עם זאת, רינה מעוניינת בקבוצת אנשים שתוכל להיוועץ בהם אם תרצה בכך. אנשים אלה יהיו: אראלה רותם וליאורה בינג בצפון, איבון נרונסקי ושילה לוי במרכז ואמירה מרוז בדרום".

ביקורי הבוחנים היו הרבה יותר מאשר הזדמנות להציג את הישגי התלמידים ולזכות בציונים. למורים סיפקו ביקורים אלה אפשרות חשובה להשתלם, לאסוף חומר ולשפר את מיומנותם. מורים שהצטרפו לשורות ה־RAD בשנות ה־70 וה־80 נהנו מהשתלמויות רבות שסייעו להתפתחותם המקצועית, כפי שמתארת דניאלה שפירא: "זה היה דבר מאוד גדול ומשמעותי. היינו המון מורות צעירות בתוך העניין, ועשינו המון עבודה – בגלל שהרגשנו שזה נותן בסיס לעבודה. מצד שני היתה איזושהי שליחות, להעלות את רמת ההוראה של הבלט הקלאסי בארץ, שגרמה לנו התלהבות מאוד גדולה. כל פעם שהיתה מגיעה בוחנת, זה היה כמו משב רוח רענן שעורר אותנו לחשיבה. היו סמינרים ושיעורים פתוחים סביב הבחינות... כל פעם שהגיעה בוחנת לבחינות הבוגרים היה כאן איזשהו אירוע, כמו שיעורים פתוחים, קורס למורים על אחד משלבי הלימוד" (שפירא, נובמבר 2012).

בשנת 1977 יזמו פרי ואורדמן מופע שהתקיים בתיאטרון בת־דור בלונדון מיניסטור בתל אביב, לציון עשר שנים לתחילת הפעילות של RAD בישראל וב־1983 התקיים מופע דומה, לציון 15 שנות פעילות של האקדמיה. אישים בכירים מהאקדמיה בלונדון הוזמנו לצפות במופעים.

בשנות ה־80 התחיל תהליך של פיקוח מוגבר על המורים מצד האקדמיה, שכלל החלת תקנים אחידים וברורים. בעוד שבשנות ה־60 וה־70 כל מורה שרצה שתלמידיו ייגשו לבחינות של האקדמיה נדרש רק להכין אותם בהתאם לסילבוס, ליצור קשר עם נציגות האקדמיה בארץ ולקבוע תאריך בחינה, בשנות ה־80 דרשה האקדמיה לקיים רישום מסודר של מורים המורשים להגיש את תלמידיהם לבחינות והתנתה רישום זה בהכשרה פורמלית. מעמד של מורה רשום ניתן אז באופן אוטומטי למורים שכבר התנסו בהגשה לבחינות מספר מסוים של שנים, בתנאי שהישגי תלמידיהם היו סבירים. מורים חדשים שביקשו להירשם חויבו לעבור בחינות בעצמם ולסיים הליך של הכשרה, שבסיומו קיבלו תעודת הוראה (שפירא, 2012). במעמד של מורה שסיים את הליך ההכשרה של ה־RAD יש ממד פרדוקסלי: מצד אחד, מורה רשום יכול עד היום להגיש תלמידים לבחינות לפי השיטה בכל מקום בעולם. מצד שני, לתעודת הוראה של ה־RAD אין כל מעמד במשרד החינוך במדינת ישראל והיא אינה פותחת למורים למחול את הדלת לעבודה המוכרת על ידי משרד החינוך. מורים לבלט קלאסי שבחרו להכשיר את עצמם במסלול זה היו כבולים, למעשה, לשיטת ה־RAD, המיושמת בעיקר במסגרות אלקטיביות מחוץ לבית הספר. המסגרות שהעניקו מעמד אקדמי של תואר ראשון ו/או תעודת הוראה עם הכרה של משרד החינוך הן האקדמיה למוסיקה ולמחול על שם רובין בירושלים וסמינר הקיבוצים בתל אביב. אבל בשנות ה־70 וה־80 רמת הבלט הקלאסי במוסדות אלה עדיין היתה נמוכה,

Report of the first session of RAD exams held in Israel by the examiner Elizabeth Glass, The *RAD Gazette* of 1967

Israel

First Royal Academy Examination session in a new, young country, and this was held during the week of mounting tension before the recent Israeli-Arab war. But such was the spirit and enthusiasm of those hard-working teachers and pupils that, in spite of general mobilization and transport problems, if exams could be hold — they would be there — even, in one instance, walking two hours to the studio and back again.

This was the background to some most interesting days. Children were carefully prepared and knew their work very thoroughly, giving them complete ease and assurance in enchainements, and were never at loss, even when faced with a language so strange to them. Yet, with all this, and a refreshingly simple, unaffected approach, entirely in keeping with the aims of the syllabus.

It should be good, in future, I fall those exuberant, joyful Primaries could have white frocks, and some of the tunic lengths were better adjusted, but I am sure the teachers will see to this in less harassed times. General grooming was meticulous and neat, hairstyles well chosen giving the candidate a practical, unselfconscious demeanour.

Good technical work has given supple plies, strong demi-point, and an excellent standard of placing and carriage. More feeling for classical line, in arms and hands, should be encouraged, and work on elevations and allegro is needed in some cases. I must mention of some beautiful sincere Historical Deportment sections, and the interesting Hebrew themes, and music used for Mimes and Primary dances, with translation handed to me for complete understanding. I formed a great affection for the Carnival Figure of “Purim", and “Jemima", a doll with crooked legs.

Examinations were held at Tel Aviv, Hadera, and Haifa, in spite of working under stress, several social evening were squeezed in and I had a quick peep at Casarea Harbour and ruins. The last anxious night was spent at a dinner on top of Mount Carmel, with the panorama of Haifa Bay sparkling below.

Miss Jeannette Ordman and Madame Yvonne Narunsky deserve great credit for the detail efficiency of their organisations, in particular for arrangements at Tel Aviv. Madame Valentina Arkhipova and the group of young teachers who work so well together at Haifa, also overcame many “time-sheet" troubles to meet, my plane dead-line, but every candidate was examined.

My thanks and gratitude go to all those teachers and to the patient interpreters and pianists. My this be only a beginning to a long flourishing associations between the Royal Academy of Dancing and Israel in an atmosphere of understanding and, above all Peace (the meaning of the lovely Hebrew greeting with which I end). Shalom

מאחר שהם איפשרו קבלה של סטודנטים לתואר ראשון במחול אפילו אם לא היה להם רקע קודם בתחום (שפירא, נובמבר 2012). לכן בישראל פעלו לאורך שנים – ועדיין פועלים – מורים רבים שהוכשרו בשיטת ה־RAD כאסכולה נפרדת מבחינה מקצועית. הם נשארו מעין מגזר מבודד של מורים, שהקשר המקצועי שלהם עם עמיתיהם בזירה הבינלאומית הדוק יותר מהקשר שיש להם, אם בכלל, עם ההוראה בבתי הספר היסודיים ובמגמות המחול בישראל.

בישראל פועלת כיום קבוצה של מורות ותיקות, שמלמדות כמה עשורים לפי השיטה ושביססו מערכת יחסים הדוקה וחמה עם מרכז האקדמיה הפועל בלונדון. שתיים מהן, רחל טליתמן וג'ורג'ינה יעקובי, הן חברות לכל החיים באקדמיה (Lifetime Member), מעמד שמעניקה ה־RAD למורים בעלי ותק רב ותרומה משמעותית לאיכות ההוראה בתחום.

במשך השנים נעשו ניסיונות לשלב לימודים לפי התוכנית של ה־RAD, במיוחד ברמות הגבוהות, בתוכנית הלימודים של משרד החינוך. בשנים שבהן פעלה מגמת מחול בבית הספר התיכון מקיף ו' בבאר שבע, הכיר משרד החינוך בהישגיהם של תלמידי בת־דור באר שבע בבחינות המתקדמות של ה־RAD כתחליף לבחינה בבלט קלאסי מטעם משרד החינוך (שפירא, נובמבר 2012). זאת היתה הכרה נקודתית, וכיום אין הכרה רשמית של משרד החינוך בבחינות ה־RAD כתחליף לבחינות בגרות במחול, אף על פי שיש הכרה בבחינות אלו – אפילו לצורך הרשמה לאוניברסיטה – באנגליה ובמדינות האיחוד האירופי.

גל העלייה מארצות ברית המועצות לשעבר בשנות ה־90 הביא לשיפור משמעותי ברמת הבלט הקלאסי בארץ, ויוצאי להקות קלאסיות מברית המועצות השתלבו בבלט הישראלי ובלהקת בת־דור. הם הביאו עמם גם מורים מוכשרים רבים, שמלמדים בלט באסכולת וגאנובה, הנפוצה מאוד במזרח אירופה. שיטת וגאנובה נבדלת באופן משמעותי מתוכנית הלימודים של ה־RAD. יש בה אמנם טעם של "אנגליות", אבל היא עצמה משתנה אחת לכמה שנים בהתאם למגמות חברתיות־כלכליות־חינוכיות ו/או אופנות מתחלפות.

אסכולת וגאנובה התפתחה לאורך השנים בהתאם לצורכיהם של תלמידים שנבחרו בקפידה, בהתאם ליכולתם ולמבנה גופם, שמתאימים מכל הבחינות לרקוד בלט קלאסי. בבואה להסביר את יתרונותיה של תוכנית הלימודית של ה־RAD להורי תלמידים אמרה ריקי בן־שימול, רכזת ה־RAD בישראל מ־1989: "בשיטת וגאנובה התלמיד צריך להתאים את עצמו לשיטה. בתוכנית ה־RAD מתאימה את עצמה לצרכים של התלמידים" (בן־שימול, 10.10.2012). אפשר לטעון, אם להשתמש בביטוי ציורי, שתוכנית ה־RAD רוקדת על שתי החתונות. היא כוללת תוכנית לימודים מדורגת, שמיועדת לילדים שעוסקים בריקוד כתחביב ואינם מתכוונים בהכרח לעסוק בבלט קלאסי באופן מקצועי, לצד מערכת של בחינות קפדניות יותר לתלמידים בוגרים שנמצאים בתהליך של לימודי בלט כמקצוע. מורי ה־RAD אומרים כי מדובר בשיטה כשיטה בטיחותית ומדורגת, שמונעת פציעות ומאפשרת לתלמידים לחוות לימודי מחול באופן המותאם לצורכיהם, אף על פי שמבחינה סגנונית ומבחינת היכולת לשמר את מסורת הבלט אין זאת, כמובן, השיטה היחידה. "בשביל לבנות רקדן נפלא בשיטת וגאנובה זה נפלא. זאת שיטה נהדרת, עובדה שיש כמה וכמה רקדנים... [גם] ברויאל בלט סקול (Royal Ballet School) הם מגישים את הילדים לבחינות RAD, כי אלה מוכרות על ידי משרד החינוך [האנגלי]. אבל בתוך בית הספר הם מלמדים וגאנובה... אבל כשאת באה בפוזיציה של מורה, ואת מלמדת בלט קלאסי במזרח התיכון, עם הנתונים הגופניים שיש לנו פה, את לא יכולה להתעלם מזה. מה שעושים הרבה פעמים זה שמתאימים את הילד לשיטה. את צריכה להתאים את השיטה לילד." (שפירא, נובמבר 2012).

גל מחזרי, תלמידה של מרים קופמן, זכה במקום הרביעי בתחרות בינלאומית, שנערכה בבייג'ין, 2012
Gal Mahzari, student of RAD Registered Teacher Mrs Miriam Kofman, who took part in the 4th international ballet competition in Beijing and won the 4th place.

המשבר הראשון במעמדה של ההוראה בשיטת ה־RAD בארץ התרחש עם פרוץ האינתיפאדה השנייה בשנת 2000. ההידרדרות במצב הביטחוני והפיגועים המרובים גרמו לחשש בקרב קהילת הבוחנים. ההגעה לישראל כבר לא היתה עניין להחלטתה האישית ואומץ לבה של בוחנת מסוימת, אלא כפופה לכללים של המערכת המנהלתית של משרדי ה־RAD בלונדון. לראשונה מאז החלו להיערך בחינות בישראל, עצם הגעת הבוחנים לארץ עמדה בסימן שאלה. חברות הביטוח כבר לא איפשרו ביטוח נסיעה במחיר סביר לבוחנים ומרכז האקדמיה בלונדון נאלץ לבטל בחינות בארץ. מורים רבים חשו מפח נפש והחליטו להפסיק ללמד בשיטת ה־RAD וממילא גם להפסיק להגיש תלמידים לבחינות. גם סגירת להקת בת־דור עם בית הספר שפעל לצדה, שהיה המרכז המשמעותי והפורה ביותר של ה־RAD בארץ באותם ימים, הביאה לירידה משמעותית במספר התלמידים והמורים שהתכוננו לבחינות ה־RAD. בן־שימול עזבה את תפקיד רכזת האקדמיה בישראל בתחילת שנות ה־2000 ובמשך תקופה נותר חלל ריק, שהתמלא רק בשנת 2005, עם מינויה של מיה שוהם למזכירת האקדמיה והתחייבות מצד ההנהלה בלונדון להמשיך לקיים בחינות באופן סדיר. ועדיין, מספר המורים הרשומים בארץ כיום נמוך בהרבה ממספרם בסוף שנות ה־90, וקשיים ביורוקרטיים ועלויות גבוהות מקשים על מורים צעירים להיכנס למחזור ההוראה של השיטה.

ומה על צורכי אמנות המחול בארץ? האם יש מקום לבסס באופן נרחב שיטה להוראת הבלט הקלאסי ולשווק דווקא אותה לציבור הרחב של תלמידים והוריהם? ומה מידת היוקרה שמיוחסת ל־RAD כמסגרת להכשרת רקדנים בעיני מנהלי להקות? מנהלת הבלט הישראלי, ברטה ימפולסקי, לא היתה מרוצה מרמת הוראת הבלט הקלאסי בארץ, ובלי להתייחס לשיטת הוראה ספציפית טענה באופן כוללני: "למורים לא מגיע קרדיט. הצעירים מגיעים מקולקלים או בקושי יודעים משהו. הכל למדו אצלנו" (ימפולסקי מצוטטת על ידי אשל, 1995:12-19). על ניגוד בין הדגשים בהכשרה לבין המטרה האמנותית הצביעה נירה פז, שהסבירה כי "מערכת הוראת הבלט בארץ מבוססת על הטכניקה הקלאסית, אבל בתודעה ניכרת המחשבה, שהמטרה הסופית היא המחול המודרני. כאילו לכך שואפים". (פז בראיון לקלאפר, 1994:16). בראיונות עם פז ועם

ימפולסקי לא היתה התייחסות לשיטת הוראה מסוימת מבין אלה שנהוגות בארץ, ועם זאת יש מקום לשאול איזה תפקיד משחקת תוכנית הלימודים של ה־RAD במדינה שבה הרוב המוחלט של הפעילות האמנותית במחול מרוכז במחול מודרני ועכשווי.

תוכנית הלימודים של ה־RAD אינה מנותקת מן ההתפתחויות בתחום המחול בזירה הבינלאומית. החל באמצע שנות ה־90 קיבלה על עצמה האקדמיה תהליך מעמיק של שינוי מדיניות, שבו התאימה את התקנים שאליהם מכוונת תוכנית הלימודים שלה לא רק לסטנדרטים האמנותיים של מקימיה ושל עולם הבלט, אלא גם לאמות המידה של מערכות החינוך וההכשרה המקצועית במדינות האיחוד האירופי. ב־1997 התאחדה האקדמיה המלכותית למחול עם מכון בנש (Benesh) לתנועה וכוריאולוגיה, ושילבה את כתב התנועה של בנש, עם העיסוק במחקר אקדמי שהוא מביא, בפרסומיה ובתוכנית הלימודים שלה. הלימודים בתוכנית להכשרת המורים מתקיימים היום בפיקוח משרד החינוך הבריטי ואוניברסיטת Surrey, ותוכנית הכשרת התלמידים עודכנה והפכה למגוונת יותר. לצד פיתוח יכולתו של התלמיד בבלט קלאסי, שולבו בה מרכיבים תנועתיים שמכוונים לסגנונות מחול עכשוויים יותר, ויש אפילו מקום ליצירה משותפת של המורה והתלמיד.

גם בארץ עתידה של האקדמיה נראה מבטיח. ב־2012 מונתה גלי זמיר למנהלת האקדמיה בישראל ובקיץ 2012 נערכה בכפר סבא השתלמות למורים בתוכנית הלימודים החדשה לילדים, לראשונה בהנחייתה של רבקה נתן, מורה ישראלית מהארץ. אנו מתבשרים גם על פתיחתה של תוכנית להכשרת מורים חדשים ולהסמכתם בשיטה בימים אלו ממש.

דבר אחד לא השתנה – הזיכרון החקוק בתודעתם של התלמידים הרבים שעברו את בחינות ה־RAD. הזיכרון אחיד אצל כולם: אחרי חודשים ארוכים של הכנות, מגיעים לסטודיו בבוקר, לבושים במיטב בגדי הריקוד ובשיער אסוף למשעי. הבוחן – בדרך כלל אשה – דמות זרה, מטופחת ואסופת שיער, לפעמים חמורת סבר ולפעמים חייכנית, יושבת אל שולחן ועליו קנקן מים, כוס ו... פעמון. לא כפתור, לא זמזמן, אלא פעמון – אולי התזכורת החזקה ביותר לכך שאנו חלק ממסורת עתיקת יומין, חניכי אמנות יפה שנולדה שנים רבות לפני גילוי החשמל. עם צלצול הפעמון מתחילה הבחינה, והתלמידים נכנסים בלב הולם לסטודיו ומתחילים לרקוד. רבים מהילדים ובני הנוער שעברו את החוויה אינם הופכים לרקדנים בסופו של דבר, אך היא משאירה בהם את חותמה והם לוקחים אותה אתם כאשר הם הופכים, ביום מן הימים, לחלק מציבור צופי המחול בישראל.

איזה מקום תתפוס שיטת RAD בעתידו של המחול בישראל, ובידי מי נתונה האחריות? או בפרפראזה על מלותיו של ג'ון דאן (John Donne) – למי מצלצל הפעמון? הוא מצלצל, אולי, למשרד החינוך, שמן הראוי שיבחן מחדש את התייחסותו לתוכנית הלימודים הזאת ויעניק לאלו שהגיעו להישגים משמעותיים בה את המעמד הראוי להם. הוא מצלצל לעוסקים במלאכה במשרדי האקדמיה בלונדון, שעליהם לזכור כמה רבים מחברי הארגון שלהם נמצאים בעצם במדינות קטנות, לפעמים באזורים מוכי מלחמה (רבים מהם קשים ומסוכנים הרבה יותר מישראל). עליהם לזכור את המשמעות העמוקה והאמיתית שקיום בחינה בנוכחות אישיות מקצועית מחו"ל נושא מנקודת ראותם של ילדים וצעירים ממדינות כאלה. הפעמון מצלצל גם לנו, המורים החברים באקדמיה, וקורא לנו לשתף פעולה זה עם זה ולפעול להפיכת השיטה לחלק מקובל ומוכר מחינוכם של רקדנים ואמנים בישראל.

ביבליוגרפיה

ארכיון המחול, הספרייה הישראלית למחול, תיק ארכיפובה גרוסמן ותיק האקדמיה המלכותית למחול של אולפן בת־דור.

פרסום האקדמיה, "10 שנים לאקדמיה המלכותית למחול בארץ", *שנתון מחול בישראל* (עורכים: גיורא מנור וג'ודי ברין־אינגבר), 1976, עמ' 30.

ארכיפובה־גרוסמן, ולנטינה. "התנועה, אין היא יכולה לרמות". מתוך הרצאתה של ולנטינה ארכיפובה־גרוסמן על דרכי הוראתה. *מחול עכשיו* (עורכת: רות אשל), גיליון 8, מאי 2002, עמ' 25-32.

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

_____ "הבלט הישראלי: חלום ומציאות". *רבעון מחול בישראל*, 1995, גיליון 7, עמ' 12-19.

_____ "הבלט הקלאסי: בן חורג במחול הישראלי". *מחול עכשיו*, גיליון 2, יולי 2000, עמ' 2-7.

בינג, ליאורה. מתוך "ר־א־ד", לרגל חגיגת עשור לר־א־ד בישראל – דפי פרסום של הנציגות הישראלית של האקדמיה ב*שנתון מחול בישראל*, 1977, עמ' 49-60.

העמותה הישראלית לתחרות הבלט על שם מיה ארבטובה (2008). [אונליין]. תחרות מיה ארבטובה לבלט – תחרויות 1989-1999. http://www.arbatova–competition.com/year1991.html

זמיר גלי, ליבק הדר, רינגרט אסנת. רקע היסטורי, דצמבר 2012.

מנור, גיורא 1997. "תחרות מיה ארבטובה 97'". *רבעון מחול בישראל*, 1997, גיליון 11 עמ' 54.

קלאפר, ראדו. "בעיותיו של הבלט שלנו מתחילות בבית הספר. ראיון עם נירה פז". *רבעון מחול בישראל*, 1994, גיליון 3, עמ' 16.

ראיונות

הים, אראלה. ראיון טלפוני עם רות אשל, 5.12.2012.

טליתמן, רחל. ראיון עם רות אשל, 15.11.2012.

אשל, רות. ראיון עם זוהר בורשטין, 16.11.2012.

בינג־היידקר, ליאורה, תכתובת דואר אלקטרוני לזוהר בורשטין, 4.12.2012.

בן־שימול, ריקי, ראיון עם רבקה פלד, 10.10.2012.

נרונסקי, איבון. ראיון טלפוני עם רות אשל, 5.12.2012.

סיון, עדה. ראיון טלפוני עם רות אשל, 1.12.2012.

פרי, רינה. ראיון עם רינגרט אסנת, 3.10.2012. תכתובת דואר אלקטרוני לזוהר בורשטין, 5.12.2012.

קאופמן, מרים. ראיון עם הדר ליבק, 8.11.2012.

שפירא, דניאלה. ראיון עם זוהר בורשטין, 14.11.2012.

Craine, D. and Mackrell, J. (2004) The Oxford Dictionary of Dance Royal Academy of Dance. Oxford University Press.

Royal Academy of Dance (n.d) Past Winners of the Prestigious Genée International Ballet Competition.

Royal Academy of Dance (2012) [online] Darcy Bussel Becomes President of the Royal Academy of Dance. (14/05/2012) Available at: http://www.rad.org.uk/article.asp?id=580

Yacobi. G. (n.d) Georgina Yacobi A RAD Life Registered Teacher. Royal Academy of Dance.

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 ובעלת תואר ראשון במחול ובחינוך באוניברסיטת Surrey, בשיתוף עם האקדמיה המלכותית למחול. ילידת באר שבע, נשואה +1.

בכורות
יולי–דצמבר 2012

בעריכת אדוה קידר

יולי

קווין – אני לא, 5.7, תיאטרון תמונע
פסטיבל אינטימדאנס
כוריאוגרפיה ותפאורה: אליס דור־כהן /קבוצת מחול Mema
רקדנים: אליס דור־כהן וגוצ'י לאו קוהן
מוסיקה: Eleni Karaindrou, Charles Aznavour
תלבושות: מיטל נימני

D.R.A.F.T, 6.7, תיאטרון תמונע
פסטיבל אינטימדאנס
כוריאוגרפיה, תפאורה ותלבושות: דנה רוטנברג
רקדנים: דנה רוטנברג, איילה פרנקל
מוסיקה: Sergei Rachmaninoff
טקסט מתוך Texts for Nothing / Samuel Beckett

לצוד את הזיכרון, 6.7, תיאטרון תמונע
פסטיבל אינטימדאנס
כוריאוגרפיה: מירב כהן
רקדנים: עידו תדמור, סמדר יערון, מירב כהן
מוסיקה מקורית: אילן שלום
תפאורה: מיכל קפלוטו, מירב כהן
תלבושות: מיכל קפלוטו

Dinner, *6.7, תיאטרון תמונע*
פסטיבל אינטימדאנס
כוריאוגרפיה ועיצוב תלבושות: יוני סוטחי
רקדנים: אורין יוחנן, עידו תדמור, יוני סוטחי
מוסיקה: קונצ'רטו מספר 23 לפסנתר – מוצרט
טקסט: צ'רלס בוקובסקי

השומר אחי אנוכי, 7.7, תיאטרון תמונע
פסטיבל אינטימדאנס
כוריאוגרפיה ועיצוב תלבושות: מיכאל גטמן
רקדנים: אלדד בן ששון, מיכאל גטמן
מוסיקה: הרולד רובין, מיכאל גטמן
תאורה: אלן קנופס

ק.ט.מ.ו.ן – טרילוגיה במחול, 18.7, בית מזי"א לתיאטרון ירושלים
כוריאוגרפיה: אלעד שכטר
רקדנים: רון אורן, קוראלי לאדאם, סופי קרנץ, אלעד שכטר
מוסיקה: דידי ארז
תלבושות: מאיה נגרי
תאורה ועיצוב במה: דני פישוף – מג'נטה

Open Source, 23.7, תיאטרון המדיטק חולון
כוריאוגרפיה: טליה לנדא
רקדנים: אנדרסון בראז, קרולין בוסארד, ארתור אסטמן, לוסיאני קסטרו פונטנלה, אורי בן־שבת (שחקן)
מוסיקה: טל בן־ארי, רוג'רס והמרשטיין, חביב קויטה
תפאורה: יוסי טייב וצוות מריה קונג
תלבושות: צוות מריה קונג

מראה מקום, *24.7, אולם ז'ראר בכר ירושלים*
פסטיבל זירת מחול
כוריאוגרפיה וביצוע: גילי שאנן, הגר טננבאום, מורן יצחקי־אברג'ל
מוסיקה: יצחק יצחקי
תלבושות: Muslin Brothers

קליניקת המחול של מקס, 24.7, ז'ראר בכר
זירת מחול
מופיעים: מוטי ברכר, מקס ואורחים
אוצר: רני לביא

בבואת גרר, 24.7, ז'ראר בכר
זירת מחול
כוריאוגרפיה: נועה דר
רקדניות: אביגיל ספז, נועה דר

אוכלי־כל, 24.7, ז'ראר בכר
פסטיבל זירת מחול
כוריאוגרפיה וביצוע: שני גרנות ונבו רומנו
חרק, 24.7, ז'ראר בכר
זירת מחול
כוריאוגרפיה וביצוע: בשמת נוסן
מוסיקה: אסף תג'ר, זואי פולנסקי

סוף סוף העולם, 24.7, ז'ראר בכר
זירת מחול
כוריאוגרפיה: אור אבישי
רקדנים יוצרים: קרן בן אלטבט, שאול צופף, איילה שמיר, לורה קירשנבאום

היכון, הכן, 25.7, ז'ראר בכר
פסטיבל זירת מחול
כוריאוגרפיה וביצוע: ססילי אולרוף שמידט
מוסיקה: מתיאס מפלינק

נפעלת, 25.7, ז'ראר בכר
פסטיבל זירת מחול
כוריאוגרפיה, ריקוד ותלבושות: מיטל אוחנה פרי
מוסיקה: יסמין טל פורת
תפאורה: יונתן צופי ומיטל אוחנה פרי

עוד לא ראינו דם, 26.7, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: אודליה קופרברג
רקדנים: שירן שרעבי, עומרי אלבו, ניר תמיר, תמר סון, ג'ין פלוטקין
מוסיקה חיה: שגיא צורף
נגנים: יובל שפריר, עופר קורן, שגיא צורף, הילה רוח
תלבושות: ורד פיק
עיצוב תאורה: תמר אור

אפריקה בצבעים, 27.7, אולם ירון ירושלמי, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: רחל וסבולה בנגורה
רקדנים: איריס אייל, עדי בוקאי, הגר שאקטי, אנה קניאל, לי ונטורה, הילה ידלין
מוסיקה חיה: אפריקנית, תופים
תלבושות: רחל בנגורה

פרויקט R, 29.7, מרכז סוזן דלל
פסטיבל מחולוהט
כוריאוגרפיה: להקת המחול תיאטרון אור ואורן

להקת המחול מריה קונג, *Open Source* מאת טליה לנדא, צילום: מריין אלדרס

Maria Kong Dancers Company, *Open Source* by Talia Landa, photo: Marijn Alders

דרמטורגיה ופסקול: אורן נחום
רקדנים: יוהאן פורייה, נטליה פיז'ור,
בארה זיגפוסדוטיר, סתר ייני
תפאורה: אור מרין
תלבושות: אורית שפירא

אוגוסט

עננוצה, 2.8, היכל התרבות מעלות
פרויקט "עפים" של מפעל הפיס
כוריאוגרפיה: נעה דר
רקדנים: מעין חורש, סתיו מרין, אור אבישי
מוסיקה: דניאל סלומון
תפאורה ותלבושות: פולינה אדמוב
טקסט: שירה גפן

זמן הפרפר, 7.8, היכל התרבות כרמיאל
פסטיבל כרמיאל
כוריאוגרפיה ותפאורה: קרן ואבנר פסח –
להקת הפלמנקו רמנגאר
רקדנים: קרן פסח, אבנר פסח, מאיה מרק,
שוהם ברמן, דנה אבי, מוריאל מולינה
מוסיקה: אבנר פסח ועממי
תלבושות: קרן פסח וננסי קהימקר

מסובב המכנסיים, 8.8, אודיטוריום דוהל,
תל אביב
כוריאוגרפיה: נימה יעקובי וישראל ברייט
רקדנים: יוחאי גינתון, ישי קרסנטי ושירלי ברבי
מוסיקה: ישראל ברייט
קריינות: עומר פרנקל

And Mr – גרסת הכוריאוגרף, 9.8,
מרכז סוזן דלל
פסטיבל מחולוהט
כוריאוגרפיה: רייצ'ל ארדוס ועידו תדמור
רקדנים: עידו תדמור, סטפן פרי
מוסיקה: אלברטו שוורץ

I dropped the ceiling on the floor again,
9.8, היכל התרבות כרמיאל, פסטיבל כרמיאל
כוריאוגרפיה, תפאורה ותלבושות: עידן שרעבי
רקדנים: להקת המחול הקיבוצית
מוסיקה: מוריס ראוול וסאונד איידיאז

פור־יה, 9.8, היכל התרבות כרמיאל
פסטיבל כרמיאל
כוריאוגרפיה, תאורה ותלבושות: עוז מולאי
רקדנים: דניאל קוסטה, קורינה פריימן, איתי
פרי, לירון רובינשטיין, אייל דדון, בן בך
מוסיקה: Alva Noto, Olafur Arnalds

Day too soon, 9.8, היכל התרבות כרמיאל
פסטיבל כרמיאל
כוריאוגרפיה, תאורה ותלבושות: ניר אבן שהם
רקדנים: אייל דדון, שני כהן, דנה רז, איתי פרי,
אנה אוזרסקיה, דניאל און

Black Fairytale, 9.8, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: עודד גרף ויוסי ברג
רקדנים: סירי וולתורן, אנה נבוייה, פייר אנוק,
סורן אורופ, רוברט לוגרל, עודד גרף
מוסיקה: מרקוס פסונן
תלבושות: מונה מולר שמידט

חזרות על חלקים ממני, 10.8, מוזיאון בת ים
כוריאוגרפיה וביצוע: ענת דניאלי, תמי לבוביץ

Haunted by the future, 2.8, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה, תלבושות ותפאורה: נייג'ל
צ'ארנוק
רקדנים: מייק וינטר, טליה פז

תענוגי גוגי, 30.8, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: מירב כהן

רקדנים: יואב גרינברג, תמר בר ניב, מירב דגן, מירב אלחדף
מוסיקה: אודי ברנר
תפאורה: פיראס רובי, מירב כהן
תלבושות: דניאלה רוטמן

ספטמבר

האישה שלא רצתה לרדת לקרקע, 12.9,
תיאטרון קליפה
כוריאוגרפיה, תלבושות ותפאורה: גבריאל נויהאוס
מוסיקה: באך, סקרלטי

בוהו, 17.10, תיאטרון קליפה
כוריאוגרפיה, תלבושות ועיצוב במה: תמר בורר
רקדניות: תמר לם, תמר בורר
מוסיקה: אורי פרוסט
תפאורה: נובויה ימאגוצ'י
וידיאו: תמר לם
תאורה: תמר אור

אוקטובר

Plan B, 21.10, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: מיכל הרמן
רקדנים: ענבל שחר, מיכל הרמן
סאונד: קרן אור ביטון
טקסטים: אורי ליקווניסקי
תלבושות: יערית אליהו

נניה, 30.10, אולם ז'ראר בכר ירושלים
כוריאוגרפיה: אלעד שכטר
רקדנים: רון אורן, אשר לב, חנניה שוורץ, איל עוגן
מוסיקה: נינט ורד בנד, עיבוד: עדי חייט
תלבושות: סופי קרנץ
עיצוב תאורה ובמה: אורי רובינשטיין

הוט מיט אפעדער, 31.10, מרכז ז'ראר בכר ירושלים
פסטיבל בין שמים לארץ
כוריאוגרפיה: תמי יצחקי
רקדנים: להקת נהרה – ליה וייל, ב"ר רוגל, סנונית ברבן, דליה פרץ
מוסיקה: יהודית מזרחית, piano magic
תלבושות: אורית שפירא

נובמבר

אשת חיל, 1.11, אולם ז'ראר בכר ירושלים
פסטיבל בין שמים לארץ
כוריאוגרפיה, תלבושות וריקוד: איריס נייס הדר, גלית ליס
מוסיקה, פסנתר: יואב אילן, תומר הדדי, ד"ר נעמה אושרי
תפאורה: גבריאל הדר
עיצוב תאורה: אורי רובינשטיין

המשחק הגדול, 8.11, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: שרונה פלורסהיים
רקדנים: יוחאי גינתון, תמר נבו, קרו בן אלטבט, עדי אלזם
מוסיקה: אלדר ברוך
תלבושות: מיכל קפלוטו

פירורים, 14.11, מרכז סוזן דלל
פסטיבל הרמת מסך
כוריאוגרפיה: מאיה ברינר
רקדנים: איילה פרנקל, מור נרדימון, גיל קרר, מאיה ברינר
מוסיקה מקורית: אורי אבני
תלבושות: גלית רייך

Armed, 14.11, מרכז סוזן דלל
פסטיבל הרמת מסך
כוריאוגרפיה: דנה רוטנברג
רקדנים: עדי בוטרוס, ענבר נמירובסקי, איילה פרנקל, אורי שפיר
תלבושות: חגית אביר

ואף על פי כן, 15.11, מרכז סוזן דלל
פסטיבל הרמת מסך
כוריאוגרפיה: דפי אלטבב
רקדנים: אוליביה קורט מסה, יוחאי גנתון
מוסיקה: רותם בר אור
תלבושות: רון גלייט

הסעודה, 16.11, מרכז סוזן דלל
פסטיבל הרמת מסך, מנהלת אמנותית: רונית זיו
כוריאוגרפיה: שרון וזנה
רקדניות: רביד אברבנל, דנה זכריה, שרון וזנה
מוסיקה מקורית ועריכה: שלומי ביטון
מוסיקה: ג'וזפה ורדי, אנריקה גרנדוס
עיצוב תלבושות: ניר בניטה
עיצוב תאורה ובמה: דני פישוף

מושך מוזר, 15.11, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה ותלבושות: אלדד בן־ששון
רקדנים: אלדד בן־ששון, אלעד לבנת, מור גור אריה

We do not torture people, 17.11,
מרכז סוזן דלל
פסטיבל הרמת מסך

להקת פרסקו, *סרברוס* מאת יורם כרמי, צילום: תמי וייס

Fresco Dance Company, *Cerberus*, photo: Tami Weis

להקת אמיר קולבן, *כמהין* מאת קולבן, צלם: כפיר בולוטין Kolben Dance Company, *Kmehin* by Kolben, photo: Kfir Bolotin

כוריאוגרפיה: נעה שדור
רקדנים: אלמוג לובן, עינת בצלאל ואור חכים
מוסיקה: שחר אמריליו
תלבושות: טניה ג'ונס וג'ואנה ג'ונס

דצמבר

L–E–V, 3.12, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: שרון אייל, גיא בכר
רקדנים: שרון אייל, בובי ג'ין סמית, דאג לותרן, רבקה הייטינג, אוליביה אנקונה, גון בירן, רייצ'ל אוסבורן, לאו לרוס, תום וינברגר
מוסיקה: אורי ליכטיק
עיצוב תאורה: אבי יונה (במבי) בואנו
תלבושות: מעיין גולדמן

ורטיגו 20, 5.12, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: נועה ורטהיים, רינה ורטהיים־קורן
רקדנים יוצרים: אייל ויזנר, מיכה עמוס, תומר נבות, אמי וילונסקי, יעל ציבולסקי, ניצן מרגליות, שון אולס, חן אזריהן, דורי אבן, מריה סלאבק, דור ממליה, דובידס לטקאוסקס
מוסיקה: רן בגנו
עיצוב במה ותלבושות: רקפת לוי
עיצוב תאורה: דני פישוף – מג'נטה

הגבעה, 16.12, מרכז סוזן דלל
פסטיבל הרמת מסך
כוריאוגרפיה וריקוד: רועי אסף, שלומי ביטון, יגאל פורמן
מוסיקה: *גבעת התחמושת*, להקת פיקוד מרכז
מילים: יורם טהרלב
לחן: יאיר רוזנבלום
מוסיקה מקורית ועריכה: שלומי ביטון
תלבושות: רועי אסף

צמד שדה או מבטא, 18.12, אולם ליאו מודל
מרכז ז'ראר בכר
ליווי אמנותי: יסמין גודר ואיציק ג'ולי
פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: אביגיל ספז
רקדנים: דותן דביר, נועה אזרחי
מוסיקה: אלעד ברדס

אלוהים מודד את העולם עם מצפן, 18.12,
מרכז ז'ראר בכר
ליווי אמנותי: יסמין גודר ואיציק ג'ולי
פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: תמי ליבוביץ
רקדנים: אסף אהרונסון, תמי ליבוביץ, אביטל הדר

Rehearsal #1, 18.12, מרכז ז'ראר בכר
ליווי אמנותי: יסמין גודר ואיציק ג'ולי
פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה וריקוד: יעל תורגמן

גרמניות או לא להיות, 18.12, מרכז ז'ראר בכר
ליווי אמנותי: יסמין גודר ואיציק ג'ולי
פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: עינב אשל
רקדנים: יהלי אלימלך, חן לשר

Make you love me, 19.12, מרכז ז'ראר בכר
פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: שלומי ביטון
רקדנים: אוריין יוחנן, שלומי ביטון
מוסיקה: Bon Iver, שלומי ביטון

אפרים, 20.12, מרכז ז'ראר בכר
פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: עפרה אידל, רובי אדלמן
רקדנים: דניאל שופרא, מעיין גור, עדי כהנא, טקנורי קווהדרה
תלבושות: תמר לויט

Meng amok, 20.12, מרכז ז'ראר בכר
פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה ומוסיקה: סשה אנגל
רקדנים: יפתח אופיר

מדוזות, 21.12, מרכז ז'ראר בכר
פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: יובל גולדשטיין
רקדנים: עדי וינברג, יובל גולדשטיין, ענת יפה, קרן בן־אלטבט

זכוכית צבעונית, 21.12, מרכז ז'ראר בכר
פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה וביצוע: אהרון מנור
מוסיקה מקורית, עיצוב תפאורה ותלבושות: אהרון מנור

לתת מקום, 21.12, מרכז ז'ראר בכר
פסטיבל מחול שלם
כוריאוגרפיה: גיל קרר
רקדנים: רות ולנסי, אלון קרניאל, גל אנצ'ל, שניר נקר
מוסיקה: יונתן אלבלק

אנד, 23.12, מרכז ז'ראר בכר
פסטיבל הולגאב
להקת ביתא
כוריאוגרפיה: צביקה היזקיאס
עיצוב תאורה: שון מקאליסטר

בגוף
www.BodyWays.org
מפגש אמנויות בתנועה

more concrete. The artist Rakefet Levi enters the picture and dresses the dancers. A decision is made to go for a white stage with black costumes, with much fabric. Rakefet says that most probably we will not manage to sew the costumes for the premiere and it will not be too bad if they go on stage with their training outfits.

What is happening here this time? They say that Noa has not fully thought it out, made some decisions late, the concept has changed. I begin to feel under pressure. Rakefet is trying to seek the cooperation of a friend, the fashion designer Sasson Kedem. It is agreed that a house contour will be the space design, where the act will take place; I try to pull to the direction of a painting of a house, but Rakefet is planning a genuine wall that will move on stage by means of wheels and change the space, the tool throughout the act. Fortunately, I have by me Danny Pishof, the technical manager of Vertigo, who knows how to turn dreams into reality within a given timetable.

Noa opens the option of co-operations, true and uncompromising dialogue between people. Here, in the junction between the fields, between sound and dancing, between movement and light, between the fabric and the body there is a unique magic. All the partners, dancers and creators, friends of many years, try to connect to Noa's intuition and complete the picture into a whole vessel. Mana.

In the premiere evening of Mana I sat and cried. Not because of Ran's wonderful music, nor because of Rakefet's in cooperation with Sasson's terrific costumes, which glowed on the background of the white stage, which Danny lit up with much talent; not even due to the premiere experience and the excitement. I have already experienced a few of those along the years. What particularly moved me was the feeling that the house I see moving on the sage is, to a great extent, our own house, that we have built together, and the figures that enter and exit it in a frantic movement are related to the crazy story of our life, Noa's and mine.

The perishable instrument

Reserves
As a dancer by the age of 30 you must be a master. If you have not reached a good place with yourself, you should change a profession. Like a violin for the violinist, like a word for the author, with us the body is the instrument and unfortunately it becomes perishable along the years. We had a dancer in Vertigo, who insisted on continuing to dance despite his age. He was of a Yemenite origin. I remember that after each performance he went to a chiropractor that would restore the vertebras that had moved. At a certain stage he realized that he was spending more on the treatments than he was earning and he retired.
A dancer at the retiring age has two options to stay close to the profession, to teach dancing and to choreograph if he is talented; to direct rehearsals in a dance company if he is lucky or alternatively to train for something new. In both cases — to stop dancing is not easy.

I stopped dancing at the age of 35 and realized that I had too many titles: father, director and dancer. And none of them I do well.
This year Vertigo had a lot of performances, The Birth of the Phoenix and White noise and Mana and the Diamond. More than 100 performances in one season is maybe too much.

Suddenly I realized that the amount of treatments we provide the dancers with is not enough and that there are plenty of injuries. There is a limit to what can be loaded on 20 Achilles' heels and 20 pairs of knees.
At the end of the season dancers must be given 30 days of vacation so they may recover and 10 more days to get into shape before the first performance.

We boys are granted some concessions in the world of dance, despite our small number among the dance students, one or two in a classroom, if any. When talking about professional dance companies, the aspiration is generally for an equal number, more or less, of male and female dancers. We have short-cuts.

Sometimes I envy other creators, who burn their creations on a digital film and go on to the next creation. In the world of dance it works differently… only to maintain what exists, not to speak of improving and advancing, is a hard daily work.

20th Anniversary — Vertigo

Who would believe that we, the couple who rolled over on every studio floor, once I being on top and once the other way around, the couple who sought some connection and physical contact, would end up establishing a Dance Company in Israel, with a dance style identified as Vertigo's language, with two lively dance centers complementing each other as one entity. The older center is located in the center of Jerusalem where the Dance Company operates along with the workshop — a dancers' training program which has become a magnet for dancers from all around the country, spending a year or two in the capital and learning at Noa Wertheim's school; whereas the younger center, the 5-year-old ecological art village at the Ella Valley, where we chose to expand the term Vertigo beyond the studio boundaries, studying and enquiring the connection between art, society and the environment.

We have learnt that for us the term Vertigo is not an obstacle but a privilege to wake up each morning all over again and allow yourself to shuffle the cards, get confused and start over.

is unbecoming fluorescent). There an in-depth artistic experience occurs, human and tribal, a two-direction significant experience.

It was announced that the main actor, Barak Obama, was not coming. A fall in tension is felt in the audience. Bibi, on the other hand, arrived and gave an excellent performance. A lot of media people. Waiting. The tension in the audience increases again, will they meet behind stage?

Security people pass near me, ministers and heads of communities, talking about the future of the Jewish world and the role of Israel and I ask myself what we are doing here, what is the artists' role in this conference? Are we the comic relief between the serious talks, the Iraqi threat, or the economic situation? Is there any significance to the art we bring? Somebody asks if here is where the performance of the winner of "American Idol" is. "No", we answer her, "We are a dance company from Israel with a social statement!?" Are we perhaps just the court jesters?

"And now" the announcer says, "Here is Vertigo Dance Company from Israel". The audience applauds, light dimming, the talking and clinking of glasses decrease, half dark, half silent. People go on creating contacts. Less than half of the attention is directed towards the stage. A dancer with a black balloon crosses the stage to the music of a nostalgic waltz. A duet, a trio, a quartet, nonverbal communication. A moment of magic for anyone who desires it. Applause. The audience is on its feet. People come up to say how much they enjoyed it. One woman whips a tear. They leave their business cards. The evening continues and the Israeli Dance crosses all boundaries without the need for language or explanations.

The magic of Mana

At the premiere night of Mana I sat and cried. Not because of the music, the costumes or the scenery on the stage. What excited me was the feeling that this house on the stage was to a great extent our own home, mine and Noa Wertheim's.

Noa Wertheim, a mother of three boys, and I — Adi Sha'al, her husband and father to her children, art director and partner of Noa in Vertigo, experience closely the birth of Mana.

Family members

Noa and I have three biological sons: Yonatan, 14, the eldest, Nov, 10 years old and Daniel, 7 years old, commonly known as "Little bird", and also an adopted son, an adult called Amir.

Sometimes I play with my children in the playground. Generally there are more women there than men, some are nursemaids and some mothers. "So you are the babysitter?" someone asks. "No, I'm the father". "These beautiful children are yours?" she goes on with a difficult question. I debate with myself, turning the word "your" hither and thither, and finally I answer: "No, they are God's children. I only guard them in this world."

Similarly to the way I shared the process of my sons' birth from very close, yet not through my body, I experience time after time the birth of a new creation. In Noa's womb, there they are created and become alive; in due course they will ripen and become excellent dance creations. And I change over the years. Once I am a dancer and once a director, once an artistic partner, once a dramatist and once a supporter and an admirer, a father of the children and the dancers. I would say that today I am something like 'a dance enabler'.

Noa's movement is typically created on silence; without music, and often in the meadow or the garage. Sometime Noa wakes me up in the middle of the night and says, "Adi, wake up I have a new movement". Of course all my attempts to turn over to the other side and postpone it to the morning are in vain. The labor pains of a new creation begin.

"Mana"

"Mana" in Aramaic is a vessel for light. Noa Wertheim's offspring. In the studio Noa explores the movement, develops and improves it via her creation partners, and a lot with the help of her sister and partner, the splendid dancer Rina Wertheim.

The movement precedes everything. It comes first. I am always thrilled by this stage and from time to time I try to understand it and insert my logic into it. This is an abstract stage, a kind of channeled communication that Noa receives. Over the years I have learnt that my interference during the early stages of creation only narrows and interrupts it (Alas, we the boys are somewhat limited).

Then a friend of many years, the musician Ran Begano joins the rehearsals and begins to feel what might be suitable as the soundtrack of the new act. Noa and Ran have an in-depth communication that has led to an art research laboratory form of work. Ran is a versatile musician, once writing rock music as in Vertigo and the Diamonds and once a classic music for two pianos as in Salvia.

I don't know what will come up this time, but I am sure that it will be with full and sincere attentiveness to what the newly born requires. The road is not always easy. This time, in Mana, the movement is already rolling forward, but the notes are late. I'm trying to hint about the forthcoming premiere, but how can you press an artist to create? The dancers are frustrated…they already need music in the studio…to say nothing about Noa and the tension at home. The children sense that their mother's head is elsewhere.

The exploration phase

Sometimes I ask myself why we are doing it to ourselves.

The abstract movement begins to wrap itself in a casting of images that become

been exposed to such kind of art, "This is the first time that I see something like this, I enjoyed it very much; where can I see something else of Vertigo?"

Slowly we realized that we, Noa and I, have created a new dance company in Israel. We want to touch people through the body and take each time anew the artists and the audience to an exciting, unpredictable and challenging voyage in unfamiliar realms.

Ambassadors of honor

The encounter between art and politics and insights about dance as an ambassador of honor

El Al flight 001 from Tel Aviv to New York, and a connection to Washington. At the airport I took an excellent book written by Barak Obama — "Dreams of my father". Behind me and in front of me (1,2,3) members of Vertigo Dance Company are half asleep and leaning on my shoulder is Noa Wertheim, my wife and voyage partner. We are crossing thousands of miles to perform in a GA conference in the 'juncture' between Prime Minister Binyamin Netanyahu and Obama.

Quite often we, artists, perform alongside politicians, assuming the role of Israel's ambassadors. I am sitting in the hotel lobby, watching the appearance of officials, the conference attendants, representatives of the Jewish people, from all over North America and from Israel. Large batches with their names emerge from their best attires. They smile and shake hands. A game with clear codes. Creating eye contact followed by a smile, if your partner did not look away you close the distance, extend your hand for greetings and read the batch name. Exchange a few words and business cards. Short encounters of 3-5 minutes; until the duet ends, nobody else will enter the territory. Once again a handshake before parting, perhaps sooner this time. Holding up the head and moving on to the next one in line. Most of the theatrical components exist here: drama, communication, costumes, composition and even choreography.

While sitting there I recalled that once we were invited to perform in Rabat. It was the first Israeli Week in Morocco. We were a delegation of Jerusalem artists; Noa and I together with a mime actor and an Oriental singer. We stayed in a magnificent hotel only a block away from the theatre, a bellboy in each elevator, mini bar and other treats. There was a sense of pride and mission.

Noa Wertheim and Adi Sha'al, photo: Gadi Dagon, 1993

On the way from the hotel to the theatre we heard a tumultuous noise. The closer we got the noise increased until suddenly around the corner I beheld a scene I would never forget: some hundreds of bearded Moslem men, sitting on the floor, demonstrating and blocking the entrance to the theatre with their bodies. A volley of shots into the air. Instantaneously, security people clung to us (remarkably resembling the bell-boys we knew), pinning us against the wall and leading us through a side door straight into the hotel. There was an unpleasant feeling. We were afraid.

Dispersing the demonstration by force brought to my mind all those films I saw about third-world countries and oppositions to the regime. I thought we were embarking the first plane home and that this also was unsafe. Our performance was postponed to the next day. We could not believe someone would dare come to the theatre. However, when we asked the crowd that filled the hall after the performance, "How did you get here?" They said that when they came in good faith to the Ministry of Interiors for some errands, their passports were taken and they were told that they would be able to receive it back in the evening at the theatre. It was a strange feeling to be a Jewish actor on a theatre stage in an Arab country, like a Chess pawn in the game of peace.

"Noa, get up, we have arrived" I wake Noa up from her road nap. "Where are we?" she asks bleary-eyed, trying to synchronize on the place and time, "Quiryat Shmona? Eilat?" "No", I answer, "Washington D.C.", almost the same thing. Once again a theatre, the same black box. We go on a lit up stage and the audience is somewhere in the dark. You don't know if they are many or few, Japanese or dark-skinned.

It seems to me that if we add up all the hours that we have spent within the walls of the theatre it will amount to more than two years. We browsed through our stamp-filled passports, and it appears we have been to half the world but actually have not seen much. We did not meet too many people. We decided that a change was needed.

We wanted to deepen our experience with the audience. A movement workshop for American youth Taglit Program members is held together with their Israeli colleagues in a re-encounter; a guest lesson for a local dance group. Once again we discovered the pleasure of a direct dance encounter on the JCC carpeted hall in which all of us together feel, from very close, the dancers' and the audience' breathing, being lit with the same light (even if it

the flagship of the Israeli Dance — the Batsheva Dance Company. Tel-Aviv was kind to me. I rented an apartment in south Tel-Aviv, danced with the Ensemble (close to fame), and made a living by modeling.

After a short period of time I realized that I was not a good soldier. I found myself trying to change the system I have just integrated into. "The dancers' rebellion" which I led, did in fact obtain its goals, however together with the rehearsal director who was dismissed from her job, I found myself out of Batsheva Dance Company without having expressed my creativity.

A friend whispered to me about a dance company named "Tamar Jerusalem". I left Tel Aviv for Jerusalem where I met Noa, who reached the Company from the Jerusalem Academy of Dance, and was the pupil of Amir Kolben, the Company Director (currently the choreographer of Kolben Dance Company).

We looked at each other's eyes and my body told me — I sense her. With her I would like to try the elevation Amir demonstrated in the studio. Noa, who must have felt like me, began closing the distance between us and jumped towards me with her hands stretched out towards my neck.

Without knowing too much I spread out my arms and helped her land lightly on my shoulder, and for several splits of a second we remained amazed clinging to the harmony that was created. After that, bending the knees, tilting the body forward I allowed Noa's feet to meet softly the floor. There was no need for words. The body never lies.

This is how Vertigo was born

About the birth of Vertigo Dance Company, that began from a dance that was like a dream and continued as the fulfillment of a creation and duality which has already been going on for 20 years.

"Alpha two on the runway ready for takeoff, buttons in, indicators on the greens, wings are drawn back and the altimeter..." I remember myself driving a car, with Noa next to me, trying to impress her with stories of heroism from my military past at the aviation course.

"That's it! This will be your motif in our duet. Something authentic, Israeli, connected to here and now", recites Noa, who has just graduated the Jerusalem Academy of Music and Dance and the fresh composition lessons echoing in her ears. "Alpha two — loosing eye contact, land is above, sun below, I entered a vertigo, ejection seat, desert."…

Vertigo — the organ in the ear which is responsible for our balance. When it goes wrong, in the air, while diving underwater or in older ages, we lose our sense of orientation and direction. Luckily while I was flying I did not experience vertigo acutely, however on stage, often, when ending a series of turns there is suddenly darkness, oops…vertigo. You are uncertain where the backstage is and where the audience.

The duet Vertigo was the first dance Noa and I composed together in 1992. I was that same young man wearing an overall, mumbling to himself the text of "Alpha two…" partly a boy, partly a pilot, however from the moment a woman entered my life, through the door set up on the stage, the sense of "vertigo" shifted from the world of aviation onto the relationship between a couple. To date, almost 20 years following that same duet, occasionally I experience losing the sense of orientation in my life, losing direction and control — vertigo in duality.

Dancing is a gift, without a spoken language, crossing borders. The name vertigo was well absorbed; people loved vertigo — both the name and the duet. We began winning prizes and travelling around the world. I remember that once we performed the duet in China before some 3000 Chinese workers and behind the scenes there were several dozens of other artists that performed after us on that same evening. I do not think that an airplane has ever crossed above that distanced small town. I approached one of the artists, intrigued and asked him what he felt in Vertigo and he answered: "It was like a dream".

Seven is the number of dancers that fit into one van

Following our first duet Vertigo another duet was born Contact Lenses, one of the first multi-media works that were created in the field of dancing. We projected ourselves on the screen natural, in rehearsals, quarrelling, loving, and debating, while on stage we were sharp and polished (direction: Amir Strasberg, Music: Uri Dushi). We were very much appreciated and won the first place in the competition Gvanim Bemakhol 93.

The work of an artist at the beginning of his career engages generally in his identity, in his close environment. We played all the roles, once Noa was on top and once I was. With time we added a few more colors to the color palette. Seven dancers. And a name: Vertigo Dance Company. Someone asked me once — why did you chose precisely seven dancers? Several mystical answers crossed my mind regarding the number 7 in numerology but finally I chose to give him a very realistic and earthly answer, "Seven is the number of dancers that fit into one van".

We began observing the world around us, trying to understand our role in it. How could we share this beautiful gift we received — the magic of dancing — with additional people in the world? We understood that we enjoyed hanging around culture halls worldwide: in France, Germany, England, and the United States, but we enjoy no less returning from the limousine to bus line 5 and perform before school children in some remote spot in Israel.

I was excited each time anew when someone approached me after the performance saying that he had never

great questions regarding the world, divinity, the universe. Today I engage in it in my works of art asking the same questions.

I am not a dancer nor am I a choreographer, I am not sure I know what I am. I live and that is part of life. When I began studying at the Academy of Dance in Jerusalem, at the age of 21, aiming to become a dancing teacher, I was still deep into religion and out of shape; I was plump and far from looking like a dancer. I did not consider a professional career in dancing and actually barely imagined that I would receive a diploma. Only now, after almost 20 years, I begin putting it into words and understand who I am.

"I am a person of dialogue, and with the dancers I also have a constant dialogue. If I am angry at them I shout at them as I do on my own children. I love them as I love as my children and hurt with them as with my own children. I find them magnificent and you will not find with me the hierarchy you generally find in the orderly groups".

There was a reporter who came to Vertigo to observe the way I live, and he said," You don't look at all as part of this world of dance of yours". I have never entered the "branja", nor felt that I belonged to the world of dancers, and from the first moment I told my husband Adi that we had to stay in Jerusalem and do what we believed in. I understood very quickly that in order to create I needed this detachment from the artistic center thus extending my connection to life.

The movement emerges from deficiency. I was a dyslexic child, I had no matriculations, and until Grade Eight I could not read. I was wild and mischievous and did not get along with the establishment. I hated all those teachers who told me that I was sweat and had potential. Once I also was not verbal and had to teach myself even that. Having no learning and memorizing ability I had to compensate for it by creativity. Fortunately, on my father's part there is very good genetics of movement and this combination created for me a world I was not acquainted with until a much later stage".

15 years ago a reporter from Jerusalem revealed to me that the audience was actually my psychologist. There is something in it because the movements derive from me at the present but they are also general. Man has so many interface spots which are infinite so the personality structure is different but the essence is the same. 'Mana' engaged in complete deficiency, male and female, and Vertigo and the Diamonds engaged in duality and wedding. Also in Null I realized that I was dealing with time on a personal level. Look, in September I will be 46, and I am undergoing a real self-experience of engaging in age. My young son is almost six, I will give no more births; I will not breast-feed again. I am actually approaching the age of menopause. "A voice and everything. The world is in movement, this is primacy, life, and everything actually happens in movement: birth, renewal, life, growth — everything is movement. There is nothing in the world that does not derive from movement. Somebody told me once, 'Noa, move'. In Hebrew the root of the name Noa is in the word movement. This is really my soul.

Harmony in two

The difficult moments in commencing the career and about a fateful encounter that turned into a deep friendship and a sweet connection of movement

Sometimes I meet young dancers who come to us, to Vertigo Dance Company, for auditions, some of them are very talented and some are less, most of the dancers are very intelligent people who can do many more things in life — but at this stage they see only one option — to dance.

I always have an inner struggle whether to approach them and tell them to leave the dancing as a hobby, trying to enlighten for them the less positive sides of the world of dance — the hard Sisyphean work, the endless pains of the forming, treacherous body, and the injuries. But generally I stop, remembering myself, knowing that this feeling cannot be stopped — that what you want to do in life is dance.

At the age of 22, stone broke, I arrived in Ga'aton, a kibbutz in the Western Galilee, with a bag containing my training clothes, sweatpants, a few T shirts and a pair of ballet shoes (which I also received on loan).

I was welcomed by Yehudit Arnon, later, Israel Prize Laureate, with her "x-ray eyes". Yehudit has the ability to identify a dancer's potential when he/she was still in diapers, and this is what she told me in a heavy Hungarian accent: "Adi, you can be a dancer but you will have to work hard, Are you ready for it?" Up to that moment I thought I knew what hard work meant, since I was in an aviation course and later in Golani, but truly I had no idea.

Being a dancer is one of the most difficult professions. Only work outdoors in the sun loading cement bags or loading watermelon carts might be more difficult. The body is treacherous. The muscles must be strengthened but also extended. If you do not stretch the body every day anew, it relapses.

The kibbutz dance workshop was like a monastery for me. My day began at 6 o'clock in the studio, with a rag and a stick, washing the studio floor so I could finance my studies. Dusting the pictures of past dancers in Yehudit Arnon's room, I learnt about the world of dance and Yehudit would narrate stories and also ask how I was doing.

In the morning — dancing, at lunch time — dancing and in the evening… dancing. At the end of a hard day's work, I would lie on my back for hours, my legs leaning on the wall with ankle weights trying to enhance my 'turn-out' with the pain being unbearable.

After two years in Ga'aton 'monastery' I left the north and arrived in the big city, to try my luck and dance in what was perceived by me at that time as

went with the guys to play basketball, to the Scouts, to Sea Scouts.

When I was 17 I first caught the 'Stage Bug'. I was privileged to join the Scouts' "Friendship Caravan" for a performance tour in the United States. A good boy from Haifa, being dragged in a van together with some 10 boys and girls for three months. A formative experience no doubt. We had a performance of choreographed Israeli songs and we gave over 80 performances. This was my first stage experience.

Adi Sha'al private picture

Following that summer I said to myself, "Adi, when you are discharged from the army go and check what this dancing means for you."

I began my first genuine dancing steps in the Jordan Valley, at the late Heda Oren's regional dance studio. I remember myself reaching the studio with a sweatshirt and grey military socks, a discharged soldier, with blown-up muscles from running on the hills for four years. Heda put me in Grad A together with the other 5 year-old girls with ponytail and pink tights. Plié relevé, Plié relevé. I did not care, I was intoxicated by dancing.

I worked at Shniedman's farm in Moshava Kinneret. Each day I discovered something new. I took care of the trees, the dates, the citrus fruits and I milked the cows. Between one milking and another I used to run to the studio to take a dancing lesson. In the house I grew up it was clear that after the army one goes to the Technion, maximum after a short tour abroad, and here I found myself discovering worlds I had never known — art and the soil, being fully content and happy with my life.

One day, I held a conversation during the morning milking with Inbal, the daughter of the farmer's family I was working for. Inbal was a pretty and strong young woman. She took care of the calves. At sunrise over the Lake of Galilee, having finished milking we sat down for a cup of coffee with milk straight from the cows' udders. "My father will not be happy about losing his employee" Inbal said quietly, "but Adi, you are no longer a child, you are 22 years old, and if dancing is significant in your life go to Kibbutz Ga'aton, where the Kibbutz Contemporary Dance Company is located and check what is going on there". Slowly my preference of dancing lessons overpowered cow milking; I listened to Inbal's advice and moved to the Western Galilee for three precious years. There I became a dancer.

Noa Wertheim

I am a passive person and as such I glide exquisitely on the waves of life

I was born in 1965 in New York to religious parents who came from Europe to Israel and relocated to New York for a couple of years for studies. I was an instructor in Bnei Akiva, (religious Zionist youth movement) but during a certain period in high school I was even more religious. I was in love with Breslev and Soloveitchik. Then I joined the Religious Nahal Settlers' Group. Only when I was at the Dance Academy I was really the other way around, without any faith whatsoever. I posed

Noa Wertheim, the Art Director and choreographer of Vertigo Dance Company, and her husband Adi Sha'al, the Company's general director, will mark next year 20 years of activity. The professional collaboration between the two, who became acquainted as dancers at Tamar Dance Group in Jerusalem, emerged from a love affair, clarifies Wertheim; the art of creating actually occurred "along the road".

In 1992 they performed the duet Vertigo in "Raising a Curtain", and a year later they were awarded the first prize in "Shades of Dance" [Gvanim Bemakhol] with an additional duet, Eye Lenses. Since then, Wertheim has put on stage, in the Company's framework, inter alia, Hamsin (1998), Esther (2000), The Birth of the Phoenix (2004), Vertigo and the Diamonds (2005), White noise (2008), Mana (2009) and Null (2010).

The Company was awarded prestigious prizes in the country and abroad and excellent recognition and reviews among the professionals and the public. Vertigo is a contemporary dance company, which constitutes a physical-human meeting place for artists and the audience. Vertigo takes the viewer, each time anew, to an unpredicted, exciting and challenging voyage to unfamiliar realms.

The dance company has been invited to represent Israel in important festivals globally, and it also creates co-productions with the best dance groups. All these have turned Vertigo into a globally reputable dance company.
In the course of years the company's activity has increased. Currently dozens of artists and employees operate within the company; in the course of one year it gives more than one hundred performances and conducted tours abroad three to four times a year;

Along with its artistic activity Vertigo fosters the social-communal field: a professional workshop for training dancers from the country and abroad operates as well as a school of dance operate alongside the dance company, and the balance force — combined dance activity for handicapped and non-handicapped dancers.

In 2007 Vertigo established an Ecological Art Village at the Ella Valley, which connects between the art of dancing and the relation with the environment.

To Make a Change

20th Anniversary of Vertigo Dance Company

Adi Sha'al

Mana by Noa Wertheim,
dancer: Rina Wertheim
photo: Gadi Dagon

Moments that formed within me the decision to abandon my farm life and become a dancer

Upon the change of seasons from summer to fall, when cooler air begins to penetrate our bodies, space becomes available, there is room for breathing, space for creating, which supports and invites to share, to expand the boundaries, to exchange ideas, to love.

It appears to me that each one of us has its own private notebook, the personal place where you write to yourself your reflections; your latent plans; your loves, for your eye only. I was fortunate to be invited to share this list with you; a place of attentiveness, of sincerity between man and himself, between man and his vicinity, the closest vicinity. And here at the moment of the greatest attentiveness there is a unique moment of magic.

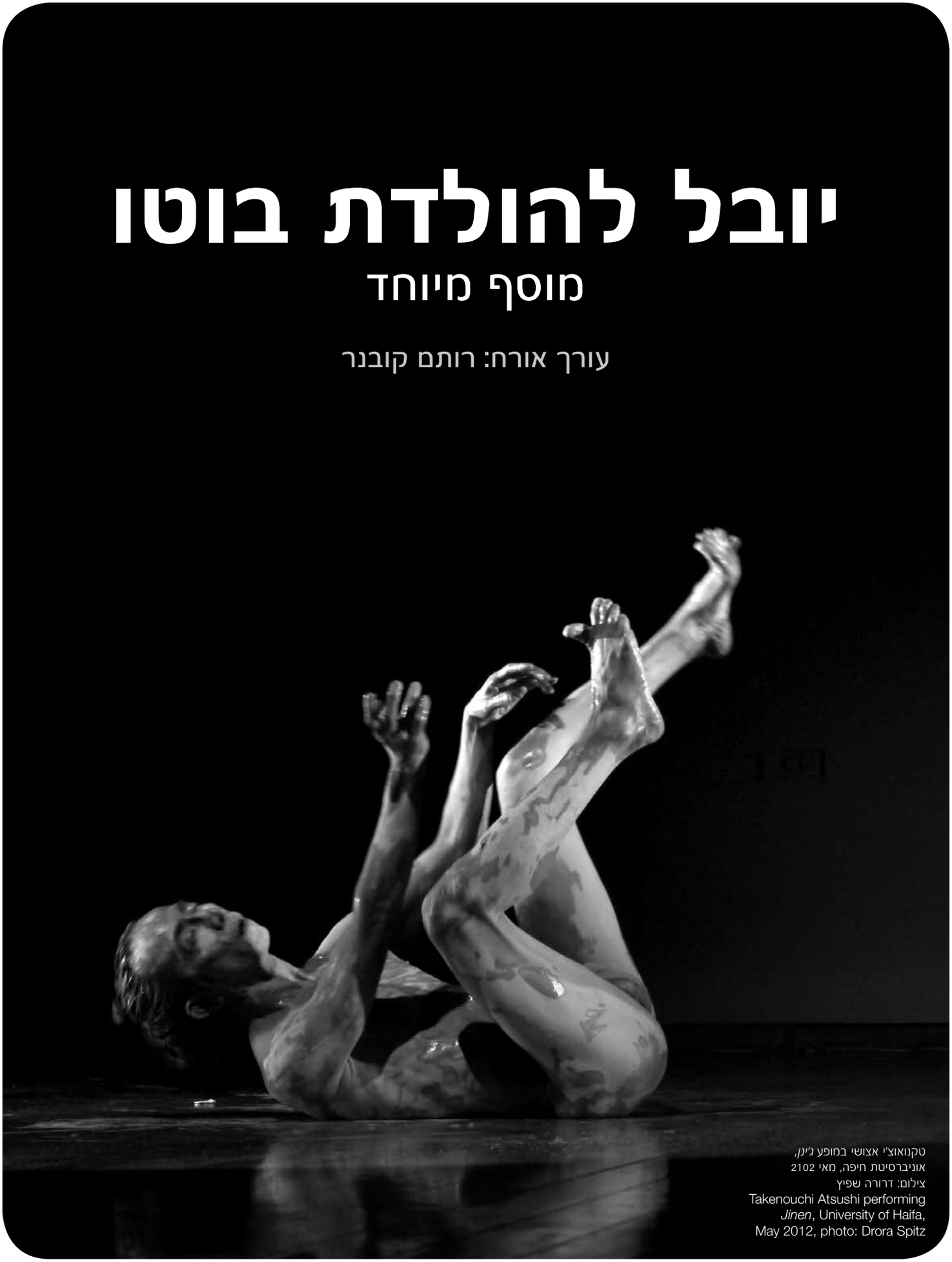
Twenty years ago I began dancing. This was still before the era of "So You Think You Can Dance" program and the like, in an era when dancing boys were not considered "in". I remember that I used to take a taxi on the way to the studio and after glancing toward the meter, praying that the few coins in my pocket, the ones I earned the night before working as a waiter at "Ocean" restaurant, will suffice. Then a conversation between me and the taxi driver developed: "So what do you do in life?" he would ask me. And I, when I first started, did not dare call myself a dancer, would answer "I dance". "Yes, I dance too, in weddings and so forth" laughs the taxi driver and as if to make it more difficult he adds: "But what do you do… how do you make a living?"

Already as a Haifa boy I was attracted to folk dancing. I always watch the girls in organized dancing sessions, those who also danced Ballet. Something in their turns, in the way they held their body captured my heart. I did not understand what it was, but I did not have the courage to enter the Dancing Studio in Beth Rothschild where there were dancing courses — for girls. So I

יובל להולדת בוטו

מוסף מיוחד

עורך אורח: רותם קובנר



טקנאוצ'י אצושי במופע *ג'ינן*,
אוניברסיטת חיפה, מאי 2102
צילום: דרורה שפיץ
Takenouchi Atsushi performing
Jinen, University of Haifa,
May 2012, photo: Drora Spitz

יובל להולדת הבוטו: **מריקוד יפני לאמנות גלובלית וישראלית**

רותם קובנר

הבוטו (butoh) הוא אחת התופעות המרתקות ביותר בתחומי המחול והמופע בעשרות השנים האחרונות. למרות הקושי להחיל על הבוטו הגדרה ברורה ואף על פי שאת אמניו אפשר למצוא בקשת רחבה של פעילויות ושיטות, קשה לטעות בו ובהשפעותיו. לצופי הבוטו, כמו לרקדניו, סגנון מחול זה מציב אתגר נפשי וגופני, שכן הוא מעורר תחושות קיצוניות ונוגע בגרוטסקי ובשונה, וכל זאת באמצעות תנועות ייחודיות, הבעות פנים חזקות ושילוב ייחודי של צליל ותאורה. יש הנוטים לזהות את הבוטו גם עם תרבות מסוימת. אבל למרות מקורותיו היפניים הברורים, אין זה ריקוד אתני וגם אין הוא בהכרח "יפני". זהו ריקוד עכשווי, אולי פוסט־מודרני, בעל מקורות וקשרים בינלאומיים ענפים, שכיום קשה לדמיין את עולם הריקוד בלעדיו. כמו כל סוגה אמנותית, הבוטו עצמו הינו עולם ומלואו. אין פלא לכן שמשתקפים בו נושאים רבים מסביב ומעבר כבמעין מראה ולעתים כזכוכית מגדלת. אלה חושפים לא רק את התווך שבו צמח הבוטו אלא גם את האופן שבו הוא הפך בתוך תקופה קצרה מסגנון שולי ואזוטרי למותג גלובלי.

המוסף המיוחד שלפניכם, המוקדש לבוטו, הוא חגיגה מקומית. זאת הפעם הראשונה שאמנות זו זוכה לתשומת לב מחקרית מרוכזת כל כך בישראל. ראשיתו של המוסף בכנס, במופע ובתערוכת צילומים שהתקיימו באוניברסיטת חיפה במאי 2012, לרגל מלאות שישים שנה לכינון היחסים הדיפלומטיים בין ישראל ויפן. עם זאת, המניע לגיליון המיוחד ולאירועים שקדמו לו לא היה דיפלומטי. בראש ובראשונה הם נועדו לציין מלאות יובל שנים להולדת הבוטו. אמנם אין מדובר בתאריך מדויק, אבל בסוף שנות ה־50 ובתחילת שנות ה־60 הגיחו לעולם מאפייניו של ריקוד זה ונעשה שימוש ראשוני בשמו. המניע השני קשור לרצון להעניק הכרה לקהילה של יוצרים ורקדנים שהתגבשה בהדרגה בישראל, הנושמת בוטו על צורותיו השונות. הקשר בין חברי הקהילה רופף למדי, אבל נוכחותו של הבוטו ביצירתם ברורה ומאחדת.

הגיליון הנוכחי עוסק בשלושה נושאים ולפיכך הוא מורכב משלושה פרקים. בפתחו מובא ניתוח הרקע ההיסטורי והתרבותי של הבוטו, בהמשך נידונות השפעותיו האמנותיות והתרבותיות ולקינוח נסקרות נוכחותו והשפעותיו בישראל. מאמר הפתיחה של הפרק הראשון מתבונן בשני האבות המייסדים, היג'יקטה טצומי ואונו קזואו, ומפרש את התפתחות הבוטו על זרמיו השונים לפי ההבדלים בין השניים. **מיכל דליות־בול** מאתרת את שורשיו הבינלאומיים במרחב רב־תרבותי, ובעיקר בפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית הצרפתית, בסוריאליזם ובזרם המחול האקספרסיוניסטי הגרמני, ואילו **כנרת נוי** בוחנת את שורשיו היפניים של הבוטו, מתוך התמקדות בזן בודהיזם ובערכים פילוסופיים ואסתטיים מסורתיים. **שיר מלר־ימגוצ'י** משלימה פרק זה בראיון עם טקנואוצ'י אצושי, אחד הרקדנים החשובים והמרתקים ביותר הפעילים כיום בעולם הבוטו.

בפרק ההשפעות **שירה טאובה דיין** מאתרת מאפיינים תרפויטיים ייחודיים הנמצאים בריקוד הבוטו ו**אילת זוהר** מנתחת את האופן שבו האמן החזותי מורימורה יאסומסה מפרש ומציג את אונו קזואו בשלושה סרטים. בפרק האחרון, המוקדש לבוטו בישראל, **רות אשל** סוקרת את אופן הקליטה של הבוטו בארץ ומסבירה את הרקע למשיכה הרבה לסגנון זה בקרב רקדנים מקומיים. את הפרק ואת הגיליון כולו חותמות **מיה דונסקי**, **נטע פלוצקי** ו**תמר בורר**, המתארות את ניסיונן האישי במפגש עם הבוטו וביישומו בריקוד ותיאטרון בארץ.

הערה לגבי השימוש בשמות: שמותיהם של אישים יפנים המופיעים בגיליון זה מופיעים בסדר המקובל במזרח אסיה, כלומר שם משפחה ולאחריו שם פרטי. כדי להקל על הגהה מצורף תעתיק לועזי לכל שם בפעם הראשונה שבה הוא מופיע.

מפגש בין ענקים: אונו קזואו (מימין) והיג'יקטה טצומי (משמאל) במופע משותף, 1985

Duet of giants: Ohno Kazuo (right) and Hijikata Tasumi (left), 1985

היג'יקטה, אונו וממשיכי דרכם: לידתו של הבוטו והסתעפויותיו בהקשר היסטורי וחברתי

רותם קובנר

ניסיון להגדיר את הבוטו כיום יוביל, בתלות בזהות הנשאלים, לקשת רחבה של פעילויות ושיטות, רובן בתחום הריקוד והתאטרון. יש המדגישים את אופיו היפני המסורתי בחלקו ויש המציינים את שורשיו המערביים והמודרניים. לא מעט טוענים שהבוטו בלתי ניתן לסיווג או הגדרה, אך אם יש משהו משותף לכל אותן פעילויות זה הניסיון לתאר ולהביע משהו שונה וגרוטסקי, משהו אסור או דמיוני, לעתים קרובות תחושות ומצבים קיצוניים, וכל זאת באמצעות תנועות גוף ייחודיות, הבעות פנים חזקות ושילוב ייחודי של צליל ותאורה. אך גם לגבי הביטוי החיצוני שבו יש חוסר הסכמה – יש השמים דגש על הצד החזותי ויש הרואים דווקא בתהליך הפנימי את העיקר. אולם למרות קשת ההגדרות הרחבה ומגוון הזרמים והסגנונות כיום, אין ספק שלבוטו יש שורשים די ברורים. הוא נולד והתפתח בצלם והשראתם של שני ענקים: היג'יקטה טצומי (Hijikata Tasumi) ואונו קזואו (Ohno Kazuo).

יש מעט זרמים אמנותיים שניתן לזהות את שורשיהם כל כך בנקל ודרך ביוגרפיות של כה מעט מייסדים. בוטו הוא אחד מהם וראשיתו נעוצה בתקופה מאוד מסוימת ובביוגרפיה של הרקדנים היג'יקטה ואונו. קשה לדמיין כל כך הרבה שוני בין שני אמנים, אך כל אחד מהם תרם לבוטו בדרכו שלו ובאופן דרמטי שסייע ברבות השנים לפיתוח ריקוד אקלקטי שאינו מזוהה עם אדם או סגנון אחד. היג'יקטה נחשב למוח שמאחורי הבוטו, ויש הקוראים לו "הארכיטקט". אונו נחשב הלב והנפש של הריקוד, כמקור השראה וטוב. שחור ולבן – כפי שהוצגו לעתים בצילומים משותפים. המפגש הראשון בין השניים התרחש ב־1949, בטוקיו. היג'יקטה ביקר אז בבירה והזדמן להופעה של אונו. היג'יקטה היה אז בן 21, צעיר וחסר ניסיון, ואילו אונו בן ה־43 היה רקדן מנוסה שמבחינת גילו יכול היה להיות אביו. שיתוף הפעולה האמנותי ביניהם החל חמש שנים לאחר מכן. היה זה שיתוף פעולה פורה שהעשיר את שניהם אך גם הוביל לקריירות עצמאיות לחלוטין.

היג'יקטה נולד ב־1928 למשפחת איכרים במחוז

אקיטה שבצפון יפן, כילד עשירי מתוך אחד עשר תחת השם יוניאמה קוניו (Yoneyama Kunio). כחלק מהדמות הציבורית שיצר, הוא טען למקור צנוע ונהג להסתיר את העובדה שאביו היה ראש הכפר ובבעלות המשפחה האמידה היחסית היתה חנות לממכר איטריות סובה. כך או כך, קשה לזהות בילדותו של היג'יקטה רמז כלשהו לבגרותו הסוערת. זו החלה כנראה עם סיום לימודיו ב־1945, שעה שהחל לעבוד בחברת הפלדה של אקיטה. בשעות הפנאי שלו היג'יקטה הצטרף לשיעור Neue Tanz, כלומר מחול מודרני גרמני, בהדרכת מורה שאילן היוחסין של הכשרתה התחיל בזוג יפני שהשתלם בגרמניה בתחילת שנות ה־30. מכאן לקח לו עוד שבע שנים עד שאזר אומץ ועבר לטוקיו שם נחשף למספר סגנונות ריקוד נוספים. בשנים הבאות החל היג'יקטה לפתח סגנון ריקוד משלו ולאסוף סביבו חוג של רקדנים. ב־1968, בהיותו בן ארבעים, היג'יקטה נשא לאישה את שותפתו לחיים, הרקדנית מוטופוג'י אקיקו, ובאופן רשמי החליף את שם משפחתו לשמה. באותה שנה החל לכנות את סגנון הריקוד שלו אנקוקו בוטו (בוטו האפל), עליו נדבר בהמשך. בשנים הבאות הוא הלך והתמסד. הופעתו האחרונה כרקדן היתה ב־1973, בהיותו בן 45, ומכאן ואילך הוא עסק בכוריאוגרפיה רק למען אחרים. אשתו נטשה את הריקוד והתמסרה לגידול שתי בנותיהם ולאחר מכן לניהול הארכיון המוקדש לחייו ויצירתו. היג'יקטה מת ב־1986 מדלקת כבד, בהיותו בן 57.

האדם השני שעמו הבוטו מתקשר מיידית הינו אונו קזואו אשר נולד גם כן בצפון יפן, בעיר הקודטה שבדרום האי הוקאידו ב־1906. הוא למד בבית ספר לספורט ועם סיומו החל לעבוד כמורה לחינוך גופני בבית ספר תיכון נוצרי ביוקוהמה. ב־1928, שנה לפני המשבר הכלכלי ובעת שיפן נכנסה לשלבים ראשונים של הידרדרות לקראת לאומיות קיצונית והתפשטות אימפריאלית, אונו נכח בהופעה של רקדנית ספרדית בשם אנטוניה מרסה (Antonia Mercé), שהיתה ידועה בכינויה לה ארגנטינה. ניכר שההופעה היתה מרשימה שכן אונו החל בעקבותיה לקחת שיעורים במחול אקספרסיוניסטי. ניכר שהמפגש עם לה ארגנטינה חיזק את משיכתו לא רק למחול המודרני אלא גם למערב שכן הוא התנצר שנתיים לאחר מכן. אך בחוץ נשבו רוחות אחרות, חזקות בהרבה.

ב־1937 יצאה המדינה היפנית למלחמה רבתי נגד סין, מלחמה שנמשכה שמונה שנים, ותוך זמן קצר השתלטה על חלקים נרחבים ממנה. שנה לאחר מכן, אונו נקרא לצבא. הוא השיל את בגדי הריקוד ולבש מדים, ועמם שירת שנים ארוכות כקצין מודיעין תחילה בסין ולאחר מכן, עם פרוץ המלחמה נגד ארצות הברית הוא נשלח לג'ונגלים של ניו גיניאה. הוא שב הביתה רק ב־1946 לאחר שהות במחנה שבויים אמריקני.

בשנת גיוסו של אונו, נולד גם בנו יושיטו שלקח שנים מאוחר יותר חלק פעיל במחול שאביו פיתח. באמצע העשור השמיני לחייו, יושיטו נראה כיום צעיר בהרבה מגילו וממשיך לשאת את דגל בית בגאון.

הבוטו אינה מלה יפנית עתיקה. זו מלה שהופיעה לפני פחות מחמישים שנה ומשמעותה ריקוד (舞) וצעד (踏). באותיות לטיניות היא נכתבת עם h בסוף המלה להדגיש תנועה ארוכה. מתי נולד הבוטו? זו שאלה ללא תשובה ברורה, אם כי נוטים לראות את ראשיתו במופע הריקוד שהיג'יקטה קיים במאי 1959 בטוקיו תחת השם *צבעים אסורים* (*Kinjiki*) בניסיון להפוך את ספרו של מישימה יוקיאו למופע תיאטרלי. השם בוטו עדיין לא הופיע אז, אך היה בו הרבה מהמאפיינים המאוחרים יותר של הריקוד החדש. ברור, עם זאת, שהמופע היה מזעזע,

מקור להשראה: הרקדנית לה ארגנטינה
A source for inspiration: The dancer "La Argentina" (Antonia Mercé y Luque, 1890-1936)

ודאי לחברה שהחלה לשוב לנורמליות. מה היה שם בעצם? "הריקוד כולו", כתב חוקר הבוטו מרק הולבורן, "הוצג ללא מוסיקה. בנו של אונו, יושיטו, שעדיין היה נער צעיר [בן 21], קיים מעין יחסי מין עם תרנגולת לחוצה בין ירכיו ולאחר מכן נכנע לפלירטוטיו של היג'יקטה".

השם בוטו המתין עוד כתשע שנים עד להופעתו. ב־1968 הציג היג'יקטה את אחת מעבודותיו המרכזיות. הוא קרא לה *היג'יקטה טצומי והיפנים: מרד הגוף* (*Hijikata Tatsumi to nihonjin: nikutai no honran*). מבקרי מחול נוטים לראות בעבודה מעבר לאפלה ושמניזם המבוסס על זכרונותיו של היג'יקטה ממחוז ילדותו. בעבודה זו הגיע היג'יקטה למיצוי של סגנון ריקוד ייחודי שפיתח. הוא הכתיר אותו בשם אנקוקו בויו (暗舞踊), כלומר ריקוד אפל, על שם סוגת הקולנוע הצרפתי פילם נואר. המלה בויו – ריקוד – נשמעת מאוד מסורתית ובוודאי לא התאימה לסגנון החדש. בהמשך החליף אותה היג'יקטה במלה בוטו. היתה זו מלה נשכחת שבמקור ציינה ריקודי סלון אירופיים. היא היתה אמנם יפנית, אבל צמחה בהקשר מערבי, ולכן התאימה במיוחד. עם השנים המלה אנקוקו – אפל – נשמעה מיותרת ונותר הבוטו לבדו. בשנות השבעים הסגנון החדש התפשט מחוץ ליפן תחת שם זה, זכה לתהילה והצלחה, ועם הזמן הוא החל להקיף תחת כנפיו פעילות רחבה.

אף על פי שההופעה הראשונה של בוטו מקושרת עם מופע הריקוד שהתקיים ב־1959, הבוטו הוא תוצר ברור של שנות ה־60. אלו היו שנים מאוד סוערות, פוליטית ובעיקר אמנותית. חודש לפני הופעת הבוטו הראשונה התקיימה בטוקיו חתונת יורש העצר הקיסרי שמשכה תשומת לב רבה. לכאורה, היה בחתונה משהו מרגיע והיא סימלה מעין חזרה לנורמליות. שבע שנים לאחר סיום הכיבוש האמריקני, יכול היה העם היפני לחגוג עתה שוב וללא עכבות את ניצחונה של המשפחה הקיסרית, ששרדה את המלחמה וגם את הטיהורים האמריקניים. שלא במקרה, היתה זו הפעם הראשונה שיורש עצר התחתן עם אישה מן העם, כלתו היתה אמנם בת של תעשיין עשיר אך לא באה מהאצולה. אף על פי כן, ההתחברות עם העם ושמחת ההמונים שקנו מיליוני מכשירי טלוויזיה בכדי לצפות בטקס לא יכלו להפחית את התסיסה. שנה לאחר מכן, ב־1960, התפרץ המתח הרב שנצבר בשנות ה־50 והודחק על ידי האירוע הרומנטי לכאורה. זאת היתה תקופה אלימה במיוחד, שקשה לקשרה עם יפן השלווה יחסית וההרמונית לכאורה שאנו מכירים כיום. הזרז, אם לא הגורם, להפגנות ההמוניות והמחאה החברתית שפרצו באותה שנה היה אשרור של החוזה לשיתוף פעולה וביטחון עם ארצות הברית, הידוע ביפן בקיצור *Ampo*. החוזה עצמו נחתם לראשונה בלחץ אמריקני ב־1951, עדיין בתוך תקופת הכיבוש. עתה היתה זו יפן שביקשה לעדכן קמעה את החוזה. השמאל היפני ראה בחידוש החוזה המשך יזום מצד יפן של הברית עם ארה"ב, שמשמעותו מעורבות בינלאומית במערכת האימפריאליסטית. היתה זו בעיקר אמתלה למחאה, שכן האיבה לארצות הברית בקרב חוגים מסוימים בחברה היפנית היתה עמוקה בלאו הכי. לא חסרו לה סיבות טובות: בעיני חלק מהיפנים היא היתה נעוצה בתבוסה של יפן במלחמה או בהרס האדיר שאמריקה המיטה על יפן, ואילו אחרים סלדו בעיקר מהמחויבות שארצות הברית כפתה על יפן לקחת חלק במלחמה הקרה, ואפילו בחומרנות שהגיעה בעקבותיה ואובדן הרוח היפנית.

בד בבד היתה בקרב המוחים, סטודנטים וצעירים בעיקר, גם משיכה עמוקה לארצות

הברית, למודל האינדיווידואליסטי והמודרני שהיא מייצגת, לעושר שלה ולתרבות הפופולרית שלה. שנות ה־60 היו מספיק רחוקות מהמלחמה ומתקופת הכיבוש, וניכר בהן שהשלב של בנייה מחדש ושיקום למעשה הסתיים. עתה היה מקום לבחון מחדש את דרכה של החברה היפנית ואינטלקטואלים ואמנים לקחו כאן את תפקיד ההובלה. לאמביוולנטיות באותה עת כלפי ארצות הברית, ולמעשה כלפי המערב כולו ועמו כל הקשור בעצם במודרנה, היה גם ביטוי חריף באמנות. לא מעט אינטלקטואלים יפנים מצאו מקלט עתה בנוסטלגיה ובמסורת. בזכות מחקריו של האתנולוג ינגיטה קוניאו, למשל, הופיע גל של עניין בפולקלור היפני המסורתי, שאת השפעותיו ניתן לראות בקרב דור מייסדי הבוטו. הוא התעניין בתרבות העממית והכפרית בעיקר בצפון מזרח יפן, מקום ממנו הגיעו רבים מרקדני הבוטו. אחרים חיפשו דרכים לשלב בין המסורת ובין המודרנה, לעתים באופן הרדיקלי ביותר. נגנים של כלים מסורתיים החלו עתה לנגן רפרטואר מתקדם ואילו להקות תיאטרון אלטרנטיבי, רובן ככולן בטוקיו, יצרו הצגות שאינן מבוססות על ריאליזם מערבי, לא כל שכן מסורת יפנית. בספרות, סופרים כמו מישימה יוקיאו ואישיהרה שינטרו נטשו ללא התנצלות את סגנון הכתיבה של לפני המלחמה, ובקולנוע, במאים כמו נגיסה אושימה וטשיגהרה הירושי יצרו בסגנון חדשני.

למרות השוני הרב בביוגרפיות של שני המייסדים המיתולוגיים של הבוטו, עד כדי כך שקשה לדמיין שני אנשים כה שונים חולקים חזון אמנותי משותף, גירוד קל בפני השטח חושף נקודות השקה רבות ביניהם. אחרי הכל, שניהם היו חריגים בנוף היפני ושיאה של פעילותם התרבותית התרחש בו זמנית. למרות הקשר הקרוב ביניהם, תפקידיהם היו שונים בתכלית. היג'יקטה היה לא רק הארכיטקט ומורה הדרך של הז'אנר החדש, אלא גם הרוח החיה שהניעה אותו בראשיתו, וכמעט כל רקדן משמעותי התפתח דרכו. אחד מהם היה אונו, שהפך לרקדן בוטו לאחר מפגש מחודש עם היג'יקטה. היה זה היג'יקטה שיצר כוריאוגרפיות לאונו, ומעולם לא להפך. אך אונו, שהיה עוף מוזר ודי חריג בנוף הבוטו בגלל גילו ורציפות עבודתו, הפך עם השנים, ובמיוחד לאחר מותו של היג'יקטה, לסמל ולתופעה בפני עצמה. הוא התפתח עם השנים למעין הנשמה של הבוטו, ולא מעט רקדנים החלו לראות בו אלטרנטיבה, ובעיקר מקור להשראה. הוא הציע סגנון חופשי יותר, ללא כבלים צורניים ובמיוחד בלי מגבלות אידיאולוגיות. מבחינתו, כל רקדן עם התכוונות ושאר רוח יכול לרקוד בוטו. בגישה זו היה מזור לרקדנים שלא הקדישו את חייהם לריקוד, לרקדנים שאינם יפנים וגם לרקדנים יפנים שיצאו מחוץ ליפן והפיצו את תורתם מעבר לגבולותיה.

סיפורי החיים של שני עמודי התווך של הבוטו חושפים בפנינו לא רק ממהותו של הז'אנר, אלא גם ממסתרי התרבות היפנית בעת המודרנית. לדוגמה, חייו של היג'יקטה נעו בתוך המסגרת הצרה יחסית של תקופת שווה (1926-1988 Shōwa period,) הטראומטית, ואילו אונו נולד בתקופת מייג'י (1868-1912 Meiji period,) ומת בתקופת הייסיי (1989- Heisei period,), וכך חבק את המאה ה־20 כולה. אמנם שניהם חוו את מלחמת העולם השנייה, את הכיבוש האמריקני, את הריאקציה כנגד השותפות עם ארצות הברית והנס הכלכלי שבא בד בבד. אף על פי כן, נדמה שכל אחד מהם חווה את האירועים אחרת ובעיקר חש רגש אחר כלפי המערב ובנוגע לקשר הרצוי עמו. סוג הרגשות היה שונה לחלוטין אך העוצמה לא בהכרח. את שניהם מאפיינת גם הדיאלקטיקה שבין משיכה

אונו קזואו אוחז בפרח מנייר במופע *ים המלח*, 1985
Ohno holds a paper flower while performing the *Dead Sea*, 1985

למערב ותרבותו לבין ניסיון ליצירה מחדש של זהות עצמית. הדיאלקטיקה הזו נותרה בלבו של הבוטו, ודאי זה שהתפתח בצלמם. אחד ההבדלים הבולטים ביניהם היה השירות הצבאי וניסיון המלחמה. היג'יקטה לא הספיק להשתתף במלחמה הגדולה שסחפה את יפן, שכן הוא היה רק בן 17 עם סיומה. בשעה שחמשת אחיו הגדולים שירתו בצבא הוא נותר בבית מבויש ומתוסכל. בכך הוא מזכיר דמות מרכזית נוספת בתרבות היפנית שלאחר המלחמה – הסופר מישימה יוקיאו, יליד 1925, שנותר גם כן בבית בשל בעיות גופניות. ההימנעות מהגיוס, כמו גם ההומוסקסואליות הלטנטית, לפחות בתחילה, נותרה קונפליקט לא פתור בקרב היג'יקטה ומישימה גם יחד, והפכה את המלחמה והלאומיות לאחד המוטיבים המרכזיים ביצירתם. מבוגר מהיג'יקטה ב־22 שנה, אונו, לעומת זאת, חווה את המלחמה באופן בלתי אמצעי ודי נדיר לרקדן. באופן פרדוקסלי, אולי, דווקא אונו העדין והרגיש היה זה ששירת בצבא הקיסרי היפני כקצין מודיעין קרוב לתשע שנים ואף השתתף בקרבות רבים. למרות הימנעותו מתיאור התנסותו במלחמה אפילו באוזניהם של בני משפחתו, ניכר שאונו מעולם לא סבל מרגש נחיתות או חוסר שמקורם בשירות הצבאי. אם היה משהו שבלט אצלו, היה זה הרצון לשכוח את המלחמה, או לכל הפחות להתמקד בזוועותיה במישור האנושי ולא האישי. בנו טוען שהוא סיפר על אימי המלחמה ונסיונו האישי בה רק באמצעות הריקוד.

בדומה, היה ביניהם פער גדול בכל הנוגע ליחס למערב. היג'יקטה נרתע מן המערב והריקוד שלו היווה מעין תגובת נגד למערב. בתחילת דרכו, הוא ניסה ליצור טוהוקו קבוקי (Tohoku Kabuki), כלומר קבוקי של אזור צפון מזרח יפן. זה היה אמור להיות קבוקי מסורתי ונוסטלגי, שלא נפגע מהחשיפה למערב לאחר פתיחת הנמלים הכפויה ב־1854. הבוטו, מבחינתו, היה מעין "ריקוד אתני", ריקוד המאפיין את יפן ומתאים גופנית ונפשית לרקדנים יפנים. בד בבד, עם זאת, היג'יקטה נמשך למערב ושורשיו היו מחול מודרני שיובא ליפן מהמערב. במלחמה הוא הזדמן לביקור של חניכי היטלר יוגנד גרמנים. שנים לאחר מכן, הוא לא הסתיר את ההערצה שחש באותה עת כלפי האורחים בהירי השיער. יחד עם זאת, הוא גם חש חשש עמוק שהאורחים הגרמנים, שנראו לו בעלי גוף גדול וסדר מופתי, יחטפו את בנות כיתתו. האם היה זה חשש מחטיפה או פשוט תחושת נחיתות וקנאה עזה? קשה לדעת, אבל ההערצה לגרמניה ואנשיה עמדה כנראה בבסיס הרצון להתחיל ללמוד מחול גרמני מיד לאחר המלחמה. שנים לאחר מכן, הוא לא פתר את הקונפליקט של דחייה מהמערב ומשיכה אליו בעת ובעונה אחת. התוצאה של הקונפליקט, עם זאת, היתה ייחודית – ריקוד שהוא יותר יפני מיפני ובה בעת גם מודרני ורדיקלי.

אונו, לדעתי, היה אולי פחות מתוחכם מבחינה אידיאולוגית אך לאו דווקא מבחינה רוחנית. אמנם הדיאלקטיקה שלו כלפי המערב היתה פחות מסובכת, אך כאן טמון הקסם שלו. הוא נמשך למערב ולריקוד מערבי עוד לפני המלחמה, התנצר ולאחריה עשה הכל בכדי לגשר בין יפן והמערב, בין ריקוד יפני וריקוד מערבי. כלפי חוץ, לפחות, הוא הצליח להדחיק או לפחות להסתיר את המשקעים שנותרו בו מתקופה לא קלה, בת קרוב לשנתיים, של שהות במחנה שבויים. עם השנים הוא הפך לסמל של אהבה ורוך. לא פלא שאונו טייל והופיע בכל העולם, כולל בישראל, ואילו היג'יקטה מעולם לא עזב את יפן. הביקורים מחוץ ליפן קשורים גם לתפיסת הזר והאחר. אונו ערך סדנאות רבות ואירח בביתו מבקרים

ותלמידים מכל רחבי העולם, שעה שהיג'יקטה שם דגש על הקשר עם רקדנים יפנים. לא פלא שמרבית רקדני הבוטו הישראלים רואים בעצמם נצר לאונו ולא להיג'יקטה, ואילו מרבית היפנים רואים בעצמם נצר להיג'יקטה, למרות האמפתיה הרבה שהם חשים לאונו.

הדיון הארוך בהבדלים והדימיון בין השניים חשוב להבנת שורשיו של הבוטו, אך אינו חזות הכל. למעשה, תשומת הלב הרבה שמוקדשת לשני האמנים הגדולים הללו עושה חטא לפעילות העצומה בתחום הבוטו ביפן בשנות ה־60 ועוד יותר בשנות ה־70 וה־80, בטרם זכה ריקוד זה להצלחה בינלאומית. היה בכך ביטוי לעושר תרבותי, לפריצת מסגרות ולחיפוש אחר זהות אישית וקבוצתית שרבים היו שותפים לה.

הדור הראשון של הבוטו (舞踏第一世代), כפי שהוא נקרא, כלל כמובן את היג'יקטה ואונו, אך גם את קסאי אקירה (Kasai Akira), יליד 1943 ובעל רקע בבלט קלסי. בשנות ה־60 המוקדמות הוא הצטרף לאונו במספר מופעים ועם השנים התנסה בסגנונות נוספים. הדגש שלו היה על אלתור ובתחילת שנות ה־70 הוא הקים בית ספר משלו. אישיאי מיצוקטה (Ishii Mitsukata) נחשב גם כן אחד היוצרים הראשונים והפוריים של הבוטו. גם הוא שם דגש על אלתור כמעט אנרכי, ואת ההופעות שלו אפשר היה להעלות כמעט בכל מקום – מפאב ועד פארק. רקדן נוסף מדור זה הינו מרו אקג'י (Maro Akaji), יליד 1943, שבהיותו בן שנה נהרג אביו במלחמה. אקג'י היה בתחילת דרכו שחקן תיאטרון אוונגרדי. בשנות ה־20 לחייו התחיל לרקוד יחד עם היג'יקטה ובשנת 1972 ייסד את הלהקה החשובה: "דאירקודקאן" (Dairakudakan) – "אוניית הגמל הגדול". זו למעשה הלהקה הוותיקה ביותר בעולם הבוטו, והראשונה שהמשיכה את הקו של הבוטו האפל של היג'יקטה. היא פועלת למעשה עד ימינו. עד סוף שנות ה־70, מרבית הרקדנים שהיו בלהקה בהקמתה עזבו אותה והבולטים שבהם הקימו להקות בוטו נוספות.

בדור השני, ובהקשר הנדון כאן ההבחנה מתייחסת להבדל של שנים ספורות בזמן ההצטרפות לשורות הבוטו, הרקדן הבולט ביותר הוא אמגצו אושיאו (Amagatsu Ushio), יליד 1949. גם הוא היה ממקימי הדאירקודקאן, אך ב־1975 הוא פרש והקים את הלהקה שעמה הוא מזוהה יותר מכל – סנקאי ג'וקו (Sankai Juku). לאמגצו היה בסיס במחול קלסי ומודרני עוד לפני היכרותו עם היג'יקטה, אך הרקע העשיר שלו התגבש לסגנון ייחודי וחדש, והלהקה שהקים נושאת יותר מכל את תו הבינלאומיות של הבוטו, והופיעה בלמעלה מ־40 מדינות. בשיא פריחתה, חוותה הלהקה תאונה טרגית. בהופעה שהתקיימה בסיאטל ב־1985 ובמסגרת מופע בשם Hanging Dance נתלו הרקדנים במהופך מחבלים ארוכים שנקשרו לחזית הבניין. לפתע נפל אחד מחמשת הרקדנים, טקדה יושיוקי (Takada Yoshiyuki), בן 31, מגובה 25 מטר לעיני כאלף צופים. מכיוון שלא פצה את פיו במהלך הנפילה, הצופים היו בטוחים שמדובר בחלק מהמופע, אבל טקדה נהרג. התאונה לא מנעה מהלהקה להמשיך במופע, אולם חיזקה את הדימוי של רקדני הבוטו כאמנים שהולכים עד הסוף, תרתי משמע.

רקדן נוסף מהדור הזה היה טנקה מין (Tanaka Min) שאת נעוריו הקדיש לכדורסל, התאכזב ופנה למחול מודרני, ובסוף הגיע לבוטו. גם הוא היה מאלתר מובהק שעם גופו האתלטי, ובדרך כלל העירום, הציג סדרה של מופעי יחיד בשנות ה־70. בסוף שנות ה־60 , היג'יקטה החל לעבוד עם שלוש נשים, גם הן שייכות למעשה לדור השני: אשיקווה יוקו (Ashikawa Yoko), קוביאשי סגה (Kobayashi Saga), ומימורה מומוקו (Mimura Momoko). לתפיסתו של היג'יקטה, רק האישה שומרת על הגוף הגשמי שאינו מעובד על ידי שפה. נשים, הוא הצהיר, "נולדות עם היכולת לחוות את החלק הלא לוגי של המציאות ולכן יכולות להגשים את החלק הבלתי לוגי של הריקוד". העבודה אתן היתה, לכן, בצורה פרדוקסלית, ניסיון לחשוף את החלק הנשי שלהן מחד גיסא ולהתגבר על המגבלות הפיסיות של נשיותן מאידך גיסא. הבולטת שבקבוצת הנשים היתה אשיקווה, אשר הקימה בעצמה להקת בוטו על בסיס נשי בלבד שנקראה הקוטובו (Hakutobo) [סדנת האפרסק הלבן], אשר פעלה באסבסטוס־קאן (היכל האזבסט) שהיג'יקטה הפעיל. בדומה לסנקאי ג'וקו, גם לנשות הבוטו היתה נציגות בינלאומית. הרקדנית איקדה קרלוטה (Ikeda Carlotta), שהשתתפה בדאירקודקאן, התיישבה בפריס והקימה להקה נשים בשם אריאדנה הפועלת ברציפות עד היום. ביפן עצמה רוב הלהקות היו בטוקיו, אם כי גם בקיוטו קמה להקה שנקראה ביאקושה (Byakko-sha). הרקדנים שמנו כשלושים נפש, חיו בקומונה כמו בלא מעט להקות

הלהקה הראשונה: דאירקודקאן
The first butoh troupe: Dairakudakan

אחרות. שנות ה־70 היו שנים עשירות בלהקות בוטו חדשות, רובן מיסודם של רקדנים שהיו תלמידיו, בשלב זה או אחר, של היג'יקטה, וחלק ניכר מהם גם רקד בדאירקודקאן. מורובושי קו (Murobushi Kō) הקים את Sebi ב־1974, ימדה בישופ (Yamada Bishop) הקים את Hoppo Buto-ha ב־1975, טמורה טצורו (Tamura Tetsuro) הקים את Dance Love Machine, וב־1981, טנקה מין הקים להקה בשם מאי-ג'וקו.

הדור השלישי הוא דור שבניו ובנותיו החלו את דרכם כרקדנים זוטרים בלהקות הבוטו בשנות ה־80 וה־90. רובם עדיין יפנים אך יש בקרבם יותר ויותר רקדנים זרים שרובם ככולם מופיעים בארצותיהם. טקנואוצ'י אצושי הוא בין הבולטים שבהם. הוא נחשב כבן הדור השלישי של רקדני בוטו, ואף ששורשיו המקצועיים קשורים באופן נחרץ עם היג'יקטה, הוא יצר עם השנים כיוון ייחודי משלו. הוא נולד ב־1962, והחל מגיל 18 רקד במשך שש שנים בלהקה Hoppo Buto-ha, בין השאר לכוריאוגרפיה של היג'יקטה. הקשר להיג'יקטה לא מנע ממנו לבקר פעמים רבות בסטודיו של אונו ולהתחבר לרעיונותיו ולנשמתו היתרה. ב־1986 טקנואוצ'י יצר סגנון עצמי שהוא מכנה jinen butoh. הוא חבר למוסיקאית ולצלמת קומיה הירוקו עמה הוא חי כיום בפריס. הסגנון שלו מקדש את הטבע ואת האנימיזם (תפישה הקושרת נשמה לחפצים דוממים, לצמחים ולטבע בכללותו).

הפעילות הרבה והעשירה של רקדני הבוטו על זרמיו השונים לא הפכה את הסגנון הזה למקובל או אהוב ביפן. מחזות ההערצה ללהקות בוטו, כפי שאנו מכירים ממחוזותינו, אינם מוכרים בארץ זו. למעשה, בקרב הציבור היפני מתקשר הבוטו עם שלל של מלים לא מחמיאות. עם יחס ציבורי שכזה, אין זה פלא שרבים מרקדני הבוטו התקשו להתפרנס מעיסוק זה. עיון קצר בקורות החיים של חלקם מגלה שבמקביל הם עסקו בשלל אמנויות אחרות, ממשחק בתיאטרון, קולנוע, ועד פנטומימה. חלקם הסתפקו בפתרון בנאלי יותר. למרות גדולתו, אונו, למשל, התפרנס שנים ארוכות כמורה להתעמלות והמשיך בכך מעבר לגיל הפרישה. נקודה ידועה פחות היא שלמשפחתו היתה חנות מכולת שניהל בנו יושיטו. בזכרונותיהם מספרים השניים על הצורך לשכור אולם להופעה, בדרך כלל הופעה אחת מדי שנה, והחשש הגדול שמא קוני הכרטיסים לא יכסו אפילו חלק מההוצאות. היג'יקטה הצליח יותר. אחד המופעים המוצלחים שלו, שעלה ב־1972, הוצג 27 לילות ברציפות בפני כ־8,500 צופים (ממוצע של כ־300 צופים למופע). ועם זאת, ביחס לגודל האוכלוסייה מדובר בקהל מצומצם ביותר, כולו מטוקיו בלבד. מחוץ לבירה היתה לו מעט מאוד הצלחה.

אף על פי כן, לא יהיה זה נכון להסביר את הבוטו אך ורק כתגובה לקונפליקט של זהות או כראי התקופה. כך, למשל, הכיעור וההגחכה של החיים

עץ המשפחה של הבוטו: בני שני הדורות הראשונים והלהקות המרכזיות שהקימו
Butoh's genealogy: Main dancers of the first two generations and their troupes

שכה ניכרו ביצירות הבוטו הראשונות, בעיקר אצל היג'יקטה, אינם זרים לתרבות היפנית. אמנם היו אלו הכיעור והפרברטיות ששמרו את הבוטו כאמנות אוונגרדית וכמוקצה מחמת מיאוס בקרב שמרנים, אז וגם היום. אולם, יש במסורת היפנית מקורות רבים שהדגישו נושאים דומים, ללא כחל וסרק. האידיוטים הכפריים המופיעים במסכות עממיות, כמו גם ציורי המנגה הראשונים של הוקוסאי, הם עדות מרשימה לעניין היפני לא רק ביופי צרוף והרמוניה לאורך ההיסטוריה.

בצל דימויים אלו, הפרדוקס הגדול של הבוטו הוא שבסופו של דבר דווקא ריקוד "יפני" זה זכה להכרה והערכה ביפן בזכות ההכרה שממנה נהנה במערב. הכרה זו הגיעה בתחילת שנות ה-80, עם ההצלחה לה זכו להקות בוטו כמו דאירקודקאן וסנקאי ג'וקו באירופה ובארצות הברית. הרעיון שאמן השואף להצליח צריך לזכות בהכרה בחו"ל (כלומר במערב) אינו חדש ביפן. עם זאת, הוא עדיין תקף בתחומים שבהם המערב נחשב מוביל ומספק חותמת כשרות – בלט, נגינה קלסית, ניצוח וציור. משום כך, חלק ניכר מבני הדור השני והשלישי של רקדני הבוטו שרצו להתפרנס מאמנותם נאלצו לחיות ובעיקר לרקוד מחוץ ליפן, בדרך כלל בפריס, בניו יורק או בלונדון. אין בכך כדי לומר שכולם שאפו בהכרח לחזור ליפן. למעשה, הבוטו הפך בהדרגה לאמנות בינלאומית ורב לאומית, ורבים מאנשיו כיום אינם יפנים. אף על פי כן, ביפן לפחות, החותמת המערבית והבינלאומית לא הספיקה במלואה. לפיכך, הבוטו לא הפך בה לאמנות מקובלת ופופולרית עד עצם היום הזה. הדימוי החתרני שלו נותר גם כיום. לאחר כ-50 שנה של פעילות ניתן היה לצפות שדימוי זה ייעלם, אך ייתכן שהדרך לכך עוד ארוכה.

לקריאה נוספת:

Baird ,Bruce. *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

D'Orazi, Maria Pia. *Il corpo eretico*. Padova: Casadeilibri, 2008.

Eckersall, Peter. *Theorizing the Angura Space: Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*. Leiden: Brill, 2006.

Fraleigh, Sondra H. *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*. Urbana, Chicago and Springfield: Univesity of Illinois Press, 2010.

____ *Dancing into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999.

____ *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. London: Routledge, 2006.

Fraleigh, Sondra H. and Tamah Nakamura. *Hijikata Tatusmi and Ohno Kazuo*. New York: Routledge, 2008.

Inata Naomi. *Hijikata Tatsumi zetsugo no shintai*. Tokyo: Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, 2008.

Harada, Hiromi. *Butō BUTOH taizen: ankoku to hikari no ōkoku.* Tokyo: Gendai Shokan, 2004.

Hijikata Tatsumi. *Inu no jōmyaku ni shitto suru koto kara* [From being jealous of a dog's vein]. English and Japanese text. Trans. Elena Polzer. Berlin: Mori-gai-Gedenkstätte der Humboldt-Universität zu Berlin, 2006.

____ *Hijikata Tatsumi: Three Decades of Butoh Experiment.* Tokyo: Hijikata Tatsumi Memorial Archive, Asbestos-Kan, 1993.

Kawasaki-shi Okamoto Tarō Bijutsukan and Keiō Gijuku Daigaku Āto Senta (eds.). *Hijikata Tatsumi no butō: nikutai no shurearisumu shintai no ontoroji = Tatsumi Hijikata's butoh: surrealism of the flesh, ontology of the "body"*. Tokyo: Kei Gijuku Daigaku Shuppankai [Keio University Press], 2004.

Nakamura, Fumiaki. *Butō no mizugiwa = Waterside of Butoh.* Tokyo: Shichō sha, 2000.

Nichols-Schweiger, Herbert (ed.). *Klärende Rebellion: Butoh*. Wien: Böhlau, 2003.

Ohno, Kazuo and Yoshito Ohno. *Kazuo Ohno's World: From Without and Within*. Trans. John Barrett. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2004.

Sas, Miryam. *Experimental Arts in Postwar Japan: Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return.* Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2011.

Schwellinger, Lucia. *Die Entstehung des Butoh: Voraussetzungen und Techniken der Bewegungsgestaltung bei Hijikata Tatsumi und Ono Kazuo.* Munich: Iudicium, 1998.

Viala, Jean and Nourit Masson-Sekine (eds). *Butoh: Shades of Darkness*. Tokyo: Shufu no Tomo, 1988.

Yamada Setsuko et al. (eds.). *Hijikata Tatsumi: kotoba to shintai o megutte*. Tokyo: Kadokawa Gakugei Shuppan, 2011.

פרופ' רותם קובנר הוא מייסד החוג ללימודי אסיה באוניברסיטת חיפה וכיום עומד בראש תוכנית ההעשרה האוניברסיטאית במוסד זה. הוא מתמחה בהיסטוריה ובתרבות של יפן המודרנית, ומתמקד בהשפעת המפגש עם המערב על תפישתם העצמית של היפנים וכן בהיבטים התנהגותיים של העם היפני בתקופות חירום בכלל ומלחמה בפרט.

הממד הטרנס־תרבותי של הבוטו

מיכל דליות־בול

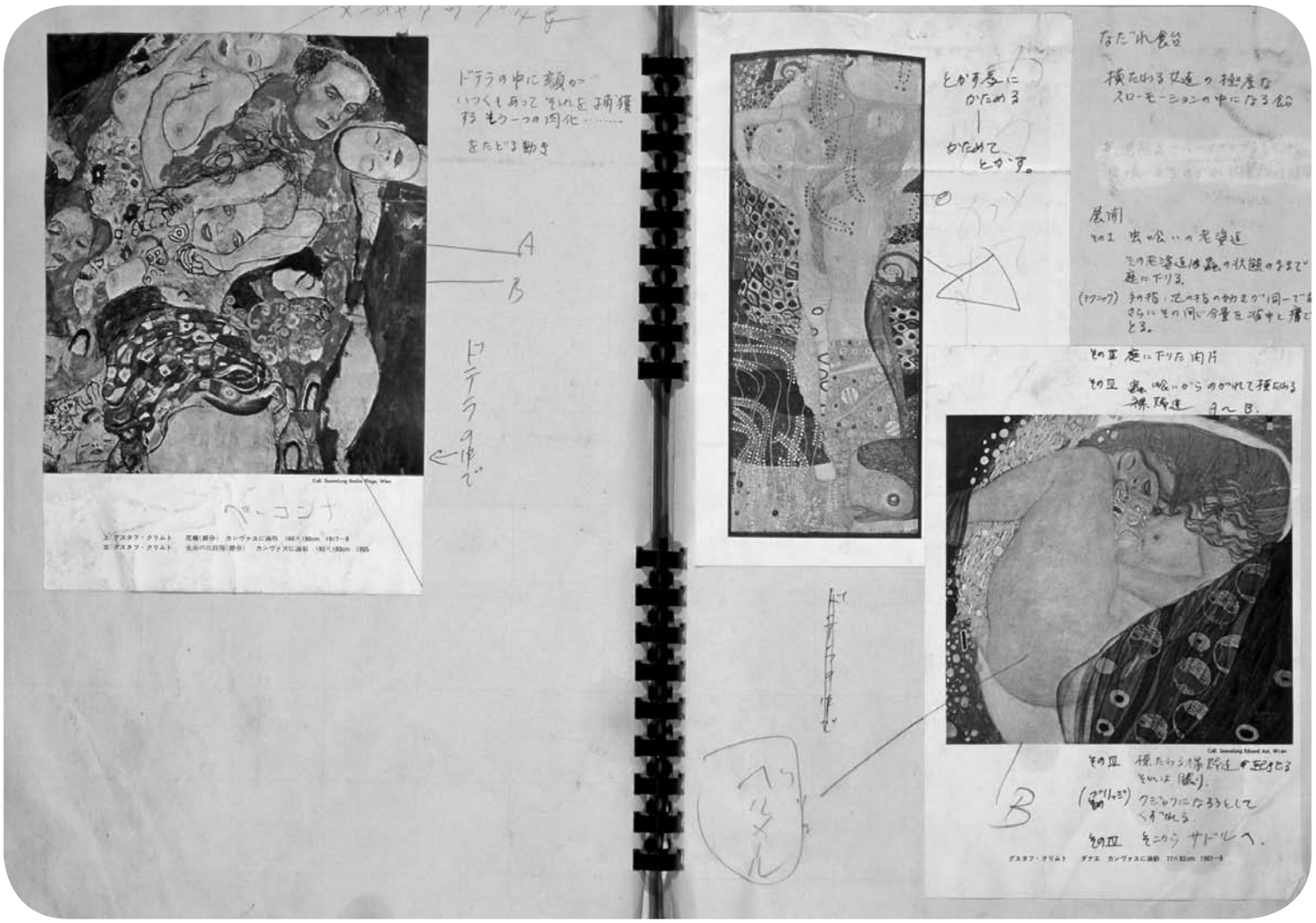
חשפתי לבוטו כנערה ב־1984, כאשר להקת סַנְקאי ג'וּקוּ (Sankai Juku) השתתפה בפסטיבל ישראל ורקדניה השתלשלו בחבלים מחומות העיר העתיקה בירושלים כמעט עירומים, ראשם כלפי מטה, והקסימו ואף כישפו את הצופים בנועזותם ובייחודיותם. סַנְקאי ג'וּקוּ היתה בין הלהקות הראשונות שהציגו מחוץ ליפן מופעי בוטו, ריקוד ששוחרי התרבות העילית במערב ראו בו סגנון פורץ דרך. כשלמדתי עוד על מקורות הבוטו ואף ראיתי בוטו ביפן, ההצלחה הגלובלית האדירה של סַנְקאי ג'וּקוּ קוממה אותי. מופעיה נראו לי כבגידה מניפולטיבית במקור; נדמה היה לי שהלהקה מצאה נוסחה אטרקטיבית לחיך המערבי, "בוטו־לייט", ושהיא מוכרת וריאציות שונות של הנוסחה המנצחת לכל המרבה במחיר. מאז הקמתה, ב־1975, הופיעה סַנְקאי ג'וּקוּ ב־40 ארצות וב־700 ערים. על מעריצי הלהקה נמנים, בין השאר, פרנסיס פורד קופולה, ריצ'רד גיר וקייט בלנשט. רקדניה אף דיגמנו בירחון האופנה "ווג".

לעומת המופעים עתירי הקהל של סנקאי ג'וקו, הבוטו שהכרתי ביפן נרקד במרתפים, עם במה מאולתרת מארגזים, חוטי חשמל חשופים וקהל שמנה בדרך כלל פחות מ־30 איש. הרקדנים, שמסרו את נפשם על הבמה, עבדו בשעות היום כמלצרים כדי להתפרנס. אונו קזואו[1] (Ohno Kazuo, 1906–2010), אחד ממייסדי הבוטו ביחד עם היג'יקטה טצומי (Hijikata Tatsumi, 1928–1986), התפרנס שנים ארוכות כמורה לחינוך גופני ב־Kanto Gakuin High School. הוא פרש מעבודתו בגיל 86. אונו אמר אמירה פוליטית־חברתית בכך שלא התפרנס מהאמנות שלו. בוטו מעולם לא משך קהל רב ביפן. ההיפך הוא הנכון. בראשית דרכו, ובמידה רבה שנים ארוכות אחר כך, הבוטו היה זרם אמנותי מנודה ומוקצה ביפן, בהיותו איקונוקלסטי ועקב עיסוקו בחומרים הנחשבים בלתי נסבלים. בעיני הבוטו נתפש כסגנון ריקוד יפני מובהק, כמעט פולחן דתי מקומי. ובאשר לרקדנים לא יפנים שרוקדים בוטו, שאלתי את עצמי אם ניתן לאמץ באופן אותנטי אמנות במה כל כך קונספטואלית ואפילו מנייריסטית. עד כמה הם יכולים לבטא מבע פוליטי המזוהה כל כך עם מייסדיו, אשר צמח מתוך הטראומה הקשה של פצצות האטום, המוות והשכול שהותירה אחריה המלחמה באוקיינוס השקט וההתנגדות לכיבוש התרבותי האמריקני ובמיוחד לקפיטליזם המערבי הבלתי אנושי, שכאילו רומס כהוריקן כל מה שקדם לו.

חלפו שנים נוספות וכשצברתי ניסיון במחקר ראיתי כיצד דווקא הגבולות שבין תרבויות הם המקום שבו מתרחשת הפעילות התרבותית היצירתית האינטנסיבית ביותר. פתיחות לאקספרימנטליזם ולמגע עם הזר והחדש היא הבסיס להתחדשות תרבותית. כפי שתיאר ג'ארד דיימונד במאמרו "עשרת אלפים שנות בדידות", העוסק בשבטי אבוריג'ינים בטסמניה, תרבות מבודדת סופה לגווע ברעב, גם אם סביבה אוקיינוס עשיר במזון (Diamond, 1993). הבוטו לא נוצר יש מאין; הוא צמח במוחם הקודח של אמנים גדולים, שהיו חשופים למגוון גדול של השפעות יפניות ומערביות. שנים לאחר מכן, האבוקטיביות מעוררת הרגשות של הבוטו, כמו גם שפת האבסורד, הגרוטסקה והסוריאליזם שלו, שיש בה עוצמות תרפויטיות, שמציעה הגדרות מחודשות וסובלניות של ריקוד ורקדן, התמסרו בתיווכם של דורות אמנים חדשים לשיח דיאלקטי עם הכאב של הקיום האנושי ועם חולייו באשר הם.

במאמר זה אבקש למקם את ראשיתה של אמנות הבמה הזאת בתוך מרחב רב־ממדי של מגעים והשפעות בין־תרבותיים. לא בכדי עשוי הקורא לדמות שהוא מציץ לתוך השתקפות קליידוסקופית, המשנה את צורתה ללא הרף ואינה מאפשרת למתבונן לזהות קווי התפתחות ליניאריים. כדי לצמצם מעט את היריעה בניסיוני לגעת במקורות ההשראה הבין־תרבותיים של הבוטו אתמקד בעבודתו של היג'יקטה, שכן הוא שהגה את צורת המחול החדשה. יש המכנים אותו אפילו "הארכיטקט של מחול הבוטו" (Viala and Masson–Sekine, 1988).

נטען בעבר כי היג'יקטה הגה את הבוטו מכיוון שלא היה שבע רצון מסצינת המחול המודרני היפנית, שנראתה לו כחיקוי של עבודות שנעשו באותו זמן במערב. עם זאת, כפי שנראה בהמשך, המודל הדומיננטי של מחול מודרני מערבי היה כה חזק ביפן, שגם היג'יקטה, שביקש לחתור תחתיו, ראה בו נקודת פתיחה, המודל שנגדו יוצאים. לפי פרשנויות מסוימות לעבודה של היג'יקטה, הוא רצה ליצור צורת ביטוי שתהיה "יותר יפנית". פרשנויות אחרות מדגישות שהיג'יקטה שאף ליצור משהו שלא יהיה דומה לשום דבר שהיה קיים קודם לכן ביפן. בסופו של דבר, אפשר לומר שהיג'יקטה ביקש ליצור שפת מחול חדשה. המונחים "יותר יפני" או "פחות מערבי" אינם הקריטריונים המרכזיים להבנת תהליך העבודה שלו. המתח "יפן־מערב", שבעזרתו תיאר היג'יקטה ואחריו גם היסטוריונים ומבקרי מחול את הבוטו, משקף בעיקר את השיח הפוליטי שאיפיין את התקופה



ציוריו של גוסטב קלימט במחברתו של היג'יקטה ששימשה להכנת היצירה *סוכריות מטפטפות*, מתוך הסדרה *קבוקי של טוהוקו*, 1972
Gustav Klimt's paintings in Hijikata's scores for *Nadareame*, 1972 (courtesy of Keio University Art Center, Estate of Butoh Laboratory Japan)

שבה נולדה האמנות החדשה.

בניסוייו ב"אַנְקוקוּ בוטו" (Ankoku Butoh), ריקוד רקיעת רגליים בחשיכה, שאף היג'יקטה להתחקות אחר הכוחות המסתתרים מתחת למודעות של האדם המודרני. על פי הכרתו ובהתאם לאופן שבו הציג את עצמו, היג'יקטה היה איש שוליים. יליד מחוזות הספר הרחוקים של אקיטה בטוהוקו אשר בצפון יפן, הוא הגיע לטוקיו ב־1952 ועל פי מקורות מסוימים היה בצעירותו "עבריין צעצוע". הוא הציג לראשונה את סגנון הריקוד החדש שהמציא במאי 1959, בהופעה בשם *קִינְגִ'יקי* (Kinjiki, צבעים אסורים). המופע עלה באירוע שאירגנה האגודה היפנית לריקוד, שנועד להציג רקדנים וכוריאוגרפים חדשים. היג'יקטה ביקש מהסופר יוקיו מישימה רשות להשתמש בסיפור קצר שלו שזאת היתה כותרתו, כמקור השראה לריקוד שעסק בהומוסקסואליות. יחד עם היג'יקטה רקד בנו של אונו קזואו, יושִיטו, שהיה אז בן 21. הגבר הצעיר ביצע על הבמה, באופן סימבולי, אקט מיני עם תרנגולת חיה, תוך שהוא לכאורה חונק אותה למוות, ואז נרדף על הבמה על ידי היג'יקטה באקט סימבולי של פדופיליה. בעקבות ההופעה היג'יקטה סומן כ"רקדן מסוכן" וגורש מהאגודה היפנית לריקוד אמנותי. למרות זאת, ואולי בגלל זה, הכוריאוגרפיות הראשונות של היג'יקטה הרבו לעסוק בסטיות חברתיות ובמיוחד באנשים שנחשבו סוטים מבחינה מינית: הומוסקסואלים, טרנסוויסטים, הרמפרודיטים. היג'יקטה, כמו יוצרים רבים אחרים, חשב שמיניות מאפשרת הצצה אל הטבע האנושי הקדמוני. ואמנם, ארוטיות אלימה ולא נורמטיבית והילוך פואטי על הגבול שבין החיים והמוות היו הדרך שבאמצעותה ניסה להתחקות אחר האזורים המודחקים של המודעות האנושית. היה מי שאיפיין את מהות הבוטו כ"גוף על סף משבר" (Blackwood, 1990).

התייחסות ישירה למקורות ההשפעה היפניים על היג'יקטה באה לביטוי מובהק בסדרה *קאבוקי של טוהוקו*, הנמנית על עבודותיו המאוחרות. לא קשה לראות את הקשר בין שפת התנועה שיצר היג'יקטה מראשית דרכו לבין הסבל הקיומי של האיכרים העובדים במזג האוויר הקשה המאפיין את המחוזות הצפוניים של יפן. כאשר דיבר על מקורות ההשראה שלו, היג'יקטה ציין את האדמה החקלאית הקשה של טוהוקו, את שדות האורז ואת התנועה המוגבלת והמאומצת של התינוקות שאמהות נשאו על גבן כשיצאו לעמל יומן בשדה, ארוזים כצרור, שהיתה זכורה לו מגיל רך (Hijikata, 1988). כדי לראות את הקשר בין שפת התנועה של היג'יקטה לבין קאבוקי, תיאטרון־המחול היפני המסוגנן מראשית המאה ה־17, יש צורך בלא מעט דמיון. ייתכן שהיג'יקטה ביקש לייצר קשר סימבולי בין הבוטו לקאבוקי כדי לבסס את הביקורת שלו על המודרניזציה וההתמערבות של יפן, תוך התעקשות על דימויים עממיים ועל התחקות אחר הפרה־מודרני. מן הצד השני, ביצירות שונות, האזכור של הקאבוקי הוא בדרך של שיבור של היופי המושלם של הקאבוקי, כך שהטקסט הנוצר הוא טקסט ביקורתי המבקש להתחקות אחר המהות הוולגרית של ההוויה הקיומית. בנוסף לקאבוקי, מבקרי מחול מצביעים על זיקה מסוימת בין הבוטו לבין תיאטרון המחול הנו (Fraleigh, 2010:3). היג'יקטה ידוע כמי שאמר ש"[רקדן] הבוטו אינו אלא גופה העומדת זקופה בתחינה נואשת לחיים" (Hijikata, 1993: 58). מעורר מחשבה הוא הדמיון של המשל הזה למשל המיוחס לגדול הפילוסופים של תיאטרון הנו, השחקן והמחזאי מוטוקיו זֵאֵמִי,

על השחקן שעומד כבובת תיאטרון חסרת רוח חיים על הבמה. בדומה לרקדן של היג'יקטה, המשול לגופה המתחננת לחיים, זאמי ממשיל את שחקן הנו לבובת תיאטרון שיש להעניק לה חיים: "מעגלים של לידה ומוות באים וחולפים [כפי שניתן לראות ב]בובה הרוקדת על הבמה. כשחוטיה נקרעים, היא נופלת ומתפרקת" (Omote and Kato, 1974:100). זאמי השתמש בשיר הזה על מנת להורות לשחקן הנו, שכאשר הוא מגלם תפקיד מסוים עליו ללמוד לייצר את האשליה שדמות באה לחיים על הבמה, ממש כפי שבובת תיאטרון מקבלת חיים מהמפעיל שלה. מעבר לסוגה תיאטרלית מסורתית כזאת או אחרת, היג'יקטה השתמש בעוצמה רבה בעבודתו ב"אסתטיקה של הגועל" (shūaku no bi), היינו, בשימוש הפרובוקטיבי בטעם רע, במכוער, בגרוטסקי ובמניפולציה של משחקי היפוך, המהווה היבט חשוב של מסורות פרפורמטיביות מקומיות ביפן (Raz in Viala, 1988:14).

אך בנוסף למקורות ההשפעה היפניים על עבודתו, היג'יקטה הושפע גם ממספר רב של זרמים אמנותיים ושל אמנים מערביים. בין האמנים המערביים שמהם הושפע היג'יקטה נמנים רבים שכתיבתם עסקה בדחויים, במנודים ובאלה הנחשבים סוטים, כמשל פילוסופי, חברתי ופוליטי. חלקם אפילו צוטטו באופן ישיר בעבודותיו. ההשפעה של פילוסופיה מערבית, סגנונות מערביים ויוצרים מערביים על היג'יקטה עשויה להיראות אקלקטית ואזוטרית, אבל לזרמים הפילוסופיים־האמנותיים וליוצרים הללו היתה השפעה קריטית על הסצינה האוונגרדית האמנותית (ספרות, אמנויות פלסטיות ואמנויות במה) והאינטלקטואלית באירופה ובארצות הברית, וחשוב מזה לענייננו גם על הסצינה האוונגרדית ביפן של שנות ה־50 וה־60. היו אלה שנים סוערות מאוד ביפן, שבהן נלחמה החברה היפנית על דמותה של הדמוקרטיה החדשה. השמאל היפני הבועט השתמש במושגים שכבשו את הנוער, כמו "העצמת הסובייקטיביות" ו"הרחבת גבולות האוטונומיה האישית", כדי להגדיר את עתיד הדמוקרטיה. באותן שנים הורגשה פריחה בכל תחומי האמנות, והחברה האזרחית ביפן היתה תוססת ואקטיביסטית. אמנים יפנים חיפשו דרכים לשבור גבולות ומוסכמות.

לא במקרה קשורה ראשיתו של הבוטו באופן אינטימי למרתפים החשוכים של אזור הבילויים שינג'וקו (Shinjuku) בטוקיו. שינג'וקו היה מרכז של סצינה בוהמיינית נועזת ואוונגרדיסטית. יחסית למרכזים אחרים בטוקיו, כמו גינזה (Ginza), רופונגי (Roppongi) ואומוטה־סנדו (Omote Sando) האלגנטיים, לשינג'וקו יצא שם של מרכז של תת־תרבויות חתרניות ואנטי חומרניות. בחלק המערבי של שינג'וקו עדיין היה בשימוש מאגר המים של יודובאשי (Yodobashi), מקום מועדף על במאים לצילום סצינות מרדף בסרטי גנגסטרים ובסרטי פעולה. שכונת קאבוקיצ'ו (Kabukicho), במרחק כמה דקות הליכה מהיציאה המזרחית של שינג'וקו, היתה מזוהה עם העולם התחתון. שינג'וקו היה רובע מתירני וסובלני לכולם. היה שם ערב רב של עבריינים צעצוע, זונות מכל הסוגים ולכל הטעמים, חברי יאקוזה (המאפיה היפנית), אמנים אוונגרדיסטים, פועלים מהכפרים שהגיעו לעיר הגדולה כחלק מתהליכי האורבניזציה של יפן, קבצנים, פעילים פוליטיים וביטניקים (Nanba, 2007: 156־157). הביטניקים היפנים, שקיבלו השראה מהביטניקים האמריקנים, שבתורם קיבלו השראה מתרבות בתי הקפה האקזיסטנציאליסטית של פריס, יצרו בשינג'וקו תרבות של בתי קפה הפתוחים כל הלילה, כמו קיו (Kiyo) ואחר כך פוגטסודו (Fugetsudo), שבהם שמעו מוסיקת ג'ז (Jazz Cafés). מותר היה להביא לבתי הקפה האלה אלכוהול זול ואף לתפוס בהם תנומה. היה זה שיאו של עידן שבו לבוהמה, שבה היו שותפים אמנים ואינטלקטואלים, היה עדיין מעמד חברתי של גיבורי תרבות שהולכים נגד הזרם בגופם ובעמדותיהם. אותם גיבורי תרבות היו התגלמות של אנטי־ממסדיות, והיו להם מקורות השראה משותפים לעמדות האנטי־ממסדיות והאנטי חומרניות שלהם. בוהמה כזו בדיוק היתה גם באירופה, בארצות הברית ואפילו בישראל.

פילוסופיה אקזיסטנציאליסטית, אם כך, השפיעה לא רק על תרבות בתי הקפה של שינג'וקו אלא גם על אינטלקטואלים ואמנים יפנים חשובים בני הדור (Raz in Viala, 1988; Slaymaker, 2002). יצירתו ורעיונותיו של הסופר, המחזאי, מבקר הספרות והתרבות והפעיל הפוליטי הצרפתי המזוהה יותר מכל עם תחיית הפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית אחרי המלחמה, ז'אן־פול סארטר (1905-1980), השפיעו על היג'יקטה לא רק במונחים של חשיבה קיומית ודרך חיים, אלא גם בריקוד שיצר, שבו הרקדן אינו רק סמל למשהו שמעבר לעצמו, אלא הוא עצמו בכֹּחו. הוויה קיומית לא דואלית של גוף ונפש. אבל עוד יותר מסארטר, מקור ההשפעה הבולט ביותר על היג'יקטה מתוך הזרם האקזיסטנציאליסטי הצרפתי היה הסופר, המחזאי, המשורר, הקולנוען והאקטיביסט הפוליטי הצרפתי השנוי במחלוקת ז'אן ז'נה (Jean Genet, 1910-1986) (Fraleigh, 2010:22). בדומה להיג'יקטה, אבל במידה משמעותית הרבה יותר, ז'נה היה בנעוריו עבריין. הוא אף נכלא כמה פעמים ואפילו לשנים ארוכות. ההתחכות עם השוליים העבריינים של החברה היתה מאפיין של רבים שהשתייכו לסצינה הבוהמיינית האקזיסטנציאליסטית האירופית בשנים שאחרי המלחמה. לא תהיה זו הגזמה לומר שהן ז'נה והן היג'יקטה הפכו את ייסורי השוליות החברתית שלהם ואת היסוד העבריינים שהתחקו אחריו לנדבך בתעודת הזהות שלהם; לפחות במקרה של היג'יקטה, חלק מתעודת הזהות ההיא היה אמיתי וחלקה דמיוני. ז'נה, במכלול יצירתו, חתר תחת ערכי מוסר מסורתיים, חגג את היופי והייחודיות שבכיעור, הפך פושעים אלימים לגיבוריו והשתמש תדיר בארוטיות הומוסקסואלית ובבגידה כבאלמנטים פואטיים.

כמו סארטר, גם ז'נה השפיע על הסצינה האינטלקטואלית של יפן באותן שנים. ספריו *יומנו של גנב* (1949) ו*הגברת של הפרחים* (1944) תורגמו ליפנית בשנות ה־50. ב־1966, בעת ביקור ביפן, נפגש ז'נה עם סטודנטים רדיקלים בפגישה מתוקשרת. ז'נה השפיע על יוצרים בעולם וביפן גם במגוון מסלולים של הפצה ופעפוע של רעיונות שלא תמיד קל לשחזר. למשל, הסרט שיצר ב־1950, *שיר אהבה* (*Un Chant D'amour*), שעסק במערכת יחסים בין אסיר וסוהר, השפיע על הקולנוען האמריקני קנת אנגר (Kenneth Anger) שיצר מגוון סרטים ניסיוניים וביניהם הסרט *עקרב בעלייה* (*Scorpio Rising*) בשנת 1964. אגדה אורבנית מספרת שכאשר הגילדה לאמנות התיאטרון ביפן (ATG) הפכה מרתף בשינג'וקו לבית קולנוע ב־1967 (Art Theater Shinjuku Bunka), הסופר מישימה יוקיו העניק למקום החתרני את הכינוי "סָאסורי־זַה" (Sasori–Za, תיאטרון העקרב) על שם סרטו של אנגר. היתה בכך משום סגירת מעגל שכן ז'נה התוודה על ההשפעה של תיאטרון אסיאתי על עבודתו כמחזאי, במיוחד מאז שעלתה תדירות ביקוריהם באירופה של תיאטראות אסיאתיים ואמנים פרטיים, החל באמצע שנות ה־50 (Banham, 1998: 51).

השפעתו של ז'נה על היג'יקטה היתה רבה כל כך, שבתחילת דרכו הוא הופיע זמן מה בשם הבמה ז'נה טצומי (Genet Tatsumi). ב־1968 הופיע היג'יקטה ברסיטל של אישי מיצוטַאקָה (Ishii Mitsutaka) בשם *קטעים מתוך ז'נה* (Ojune Sho). בהמשך הוא פיתח את הקטעים שבהם הופיע אז להופעת יחיד בשם *היג'יקטה טצומי והיפנים: מרד הגוף* (Hijikata Tatsumi to Nihonjin: Nikutai no Hanran).

מלבד ז'נה, חיבורים ביוגרפיים על היג'יקטה מונים את המרקיז דה סאד (1740-1814) כמקור השראה נוסף שעיצב את הנטייה של היג'יקטה לעסוק במיניות כפלטפורמה לדיון בסוגיות חברתיות. הכתיבה של אלפונס פרנסואה דונטיאן (Alphonse François Donatien), הלוא הוא המרקיד דה סאד, מאופיינת כפורנוגרפית וגותית. סיפוריו מאתגרים תפישות של מיניות, דת, חוק ומגדר. יותר מכל הוא מזוהה, עד כדי כך ששמו הפך לביטוי סינונימי, עם אלימות מינית, סאדו־מזוכיזם ופדופיליה. אלא שמבקרי תרבות וספרות מצביעים על כך שארוטיות

בלתי נורמטיבית ופרובוקטיבית לא היתה הפן הבלעדי או העיקרי של יצירותיו. היא היתה כלי לקידום רעיונות פילוסופיים־פוליטיים ברוח הליברטריאניזם – הדוגלת בעליונות של החופש על מגבלות מוסריות ועל צורות התנהגות המוכתבות על ידי הזרם המרכזי בחברה. במלים אחרות, לאדם יש זכות קניין על גופו ועל רכושו והוא חופשי לעשות בהם כרצונו, כל עוד אינו פוגע בזכותם של אחרים לנהוג כך.

מבחינה פרפורמטיבית וסגנונית, לזרם הסוריאליסטי היתה השפעה רבה על הסביבה האמנותית שבתוכה צמח היג'יקטה ועל עבודתו־שלו. הסוריאליזם, שהתפתח באירופה בראשית המאה ה־20, שם דגש על התת־מודע או על חוסר הרציונליות באמצעות צירוף בלתי צפוי של אלמנטים. אמנים סוריאליסטים אינם מעוניינים לשקף את המציאות שבה אנו חיים, אלא להתחקות אחר משמעות החיים. במניפסט הסוריאליסטי, שפירסם ב־1924, כתב הסופר והמשורר הצרפתי אנדרה ברטון (André Breton, 1896-1966), שהסוריאליזם הוא דרך לאחד את הממד המודע והממד הבלתי מודע של החוויה באופן שלם כל כך, שעולם החלום והפנטזיה יתאחד עם העולם הרציונלי של חיי היומיום במציאות מוחלטת: מציאות סוריאליסטית. התת־מודע נתפש על ידי הוגי הדעות והיוצרים הסוריאליסטיים כבאר הדמיון. סוריאליזם הפך עד מהרה לזרם טרנס־לאומי. יתר על כן, הקשר בין האמנויות השונות – האמנויות הפלסטיות, כתיבה ואמנויות הבמה – התהדק בתיווך של השיח הסוריאליסטי. דוגמה מעניינת להשפעה של הסוריאליזם על אינטלקטואלים ביפן בשנות ה־50 וה־60, ובהם היג'יקטה עצמו, היא אוסף *שירת מלדורור* (*Les Chants de Maldoror*). האוסף הוא יצירתו של משורר צרפתי ממוצא אורגוואי בשם הרוזן דה לוטראמון אונו (Comte de Lautréamont, 1847-1870), או בשמו האמיתי איזידור־לוסיין דיקאס (Isidore-Lucien Ducasse), שמת והוא בן 24 בלבד. מדובר באוסף של שירה אוונגרדית משתלחת, הכתובה כפרוזה, שמתארת מסעות נפשיים של אלימות וזוועה. כשהתגלו כתביו בדרך מקרה, בתחילת המאה ה־20, נחשב לוטראמון משורר שהקדים את זמנו והוא הוכנס לפנתיאון של הזרם הסוריאליסטי לצדם של שארל בודלר וארתור רמבו. *שירת מלדורור* תורגמה ליפנית כבר בשנות ה־50 והיתה מוכרת בקרב אינטלקטואלים בני זמנו של היג'יקטה. אנקדוטה שחושפת משהו ממידת הפופולריות של האוסף בקרב אינטלקטואלים ביפן היא שיושִימוטו טַקַאַקִי (Yoshimoto Takaaki) (1924-2012) סופר, ומבקר תרבות ואחד מהאקטיביסטים הפוליטיים החשובים של התקופה, מי שעמד בראש ההפגנות של השמאל היפני וארגוני הסטודנטים נגד חידוש הסכמי הביטחון עם ארה"ב בשנות החמישים והשישים, פתח את אחד המניפסטים החשובים ביותר שכתב לאחר חידוש הסכם הביטחון עם ארה"ב בשנת 1960, חיבור בשם *סוף הבדיה* (Gisei no Shūen), בציטוט ממנו (Yoshimoto, 1960:43).

יוצרים יפנים בני הזמן ובהם היג'יקטה הכירו גם את אנטונין ארטו (Antonin Artaud, 1896-1948), מחזאי, שחקן, במאי תיאטרון, משורר, אמן ותיאורטיקן תיאטרון צרפתי, הוגה "תיאטרון האכזריות" (Théâtre de la Cruauté), שעבודתו השפיעה רבות על התיאטרון הניסיוני האוונגרדי המערבי במחצית הראשונה של המאה ה־20. סבל, איבוד העצמי, זיהוי החיים כיצירת אמנות, אולי אפילו גבולות השיגעון והעינוי של מודעות היוצר, היו חלק בלתי נפרד מיצירתו של ארטו. הוא גם קידם את הרעיון של תיאטרון כאמצעי לתרפיה חברתית, הן לשחקנים והן לצופים. כמו לוטראמון, גם ארטו השפיע מאוד על התנועה הסוריאליסטית. כמו ז'נה אחריו, גם ארטו הושפע מתיאטרוני מחול אסיאתיים, בעיקר בלינזיים (Banham, 1998: 51). הספר החשוב ביותר של ארטו, *התיאטרון וכפילו* (*Le théâtre et son double*), יצא לאור ב־1938 ותורגם ליפנית ב־1965. קריאתו של ארטו לתיאטרון המזעזע את צופיו באלימותו, החדשנות התיאטרלית שלו ואפילו הממד השמאניסטי־מיסטי של הגותו השפיעו ישירות על הסוריאליזם של היג'יקטה. ארטו אף צוטט ישירות בעבודותיו. למשל, ב*היג'יקטה טצומי והיפנים: מרד הגוף*, הופיע היג'יקטה לבוש באזור חלציים וחגור פאלוס זהוב ענק, מחווה ליצירתו של ארטו *הליוגבלוס, או האנרכיסט המוכתר* (*Héliogabale*) (Meinhardt, 2004:61).

היג'יקטה לא הסתפק בסוריאליזם וביצירותיו אפשר לראות גם ביטויים אקספרסיוניסטיים (Fraleigh, 2010: 19). אקספרסיוניזם הוא סגנון אמנות שמנסה להעביר חוויה סובייקטיבית, פסיכולוגית או רוחנית מתוך עיוות ויזואלי עז של המציאות, כדי לייצר תגובה רגשית או אפקט רגשי. גם בשימוש בסגנון אקספרסיוניסטי ביפן יש מעין סגירת מעגל, שכן האקספרסיוניסטים האירופים הושפעו מאוד מגל הג'פוניזם ששטף את אירופה בסוף המאה ה־19. האקספרסיוניסטים ביקשו לייצג רגשות ומצבי רוח. מבחינת ההתרחקות מתיאור ריאליסטי של המציאות כדי לתאר תודעה יותר שלמה, יש חפיפה מסוימת בין סוריאליזם ואקספרסיוניזם. היג'יקטה הושפע מאוד מציירים אקספרסיוניסטים כמו אגון שילה, גוסטב קלימט ואדוורד מונק. הוא הושפע גם מפרנסיס בייקון, שניתן פחות לקטלוג, אף שבעבודותיו יש אלמנטים סגנוניים סוריאליסטיים ואקספרסיוניסטיים ברורים. על ההשפעה של ציירים אקספרסיוניסטים על היג'יקטה אפשר ללמוד מניירות עבודה שהותיר אחריו כחלק מתהליך הלימוד וההכנה לכוריאוגרפיות שלו (ראו איור בתחילת המאמר)[2].

כפי שציינתי בראשית דברי, הבוטו הושפע ישירות גם מהתפתחויות במחול המודרני המערבי. בתחילת המאה ה־20 אמנות המחול שינתה את פניה ויוצרים החלו לחפש דרכים להיחלץ מהמסורות הדומיננטיות של המחול הקלאסי. רבים מהם שאבו השראה ממקורות ארכאיים או מדימויים אקזוטיים (אפריקניים, דרום אמריקניים או אוריינטליים־אסיאתיים). ואצלב ניז'ינסקי (Vaslav Nijinsky, 1890-1950), הכוריאוגרף והרקדן האוקראיני ממוצא פולני, שנחשב גדול הרקדנים של תחילת המאה, יצר ורקד ב־1912 בפריס את היצירה *אחר צהריים של פאון* (*Après Midi d'un Faune*), על פי מוסיקה של קלוד דביסי. הכוריאוגרפיה הסתיימה בסצינה שבה הפאון היחף נראה כמאונן עם צעיף שהותירה מאחוריה נימפה, והפכה לשערורייה. ניז'ינסקי עצמו היה לאגדה. בארה"ב, איזדורה דאנקן (Angela Isadora Duncan, 1920-1987) רקדה ברגליים יחפות ובטוניקה פשוטה כשהיא שואבת השראה מפסלים יווניים. רות סנט־דניס (Ruth St. Denis, 1878-1968), גם היא אמריקנית, פנתה לסגנונות ריקוד אסיאתיים ואתניים כאשר הקימה את להקתה, דנישון (Denishawn), יחד עם בעלה טד שון (Ted Shawn).

יותר מכל סגנון ריקוד אחר שהתפתח במערב במחצית הראשונה של המאה ה־20, השפיע על עבודתו של היג'יקטה המחול האקספרסיוניסטי שנוצר בגרמניה. האקספרסיוניזם בא לידי ביטוי בעבודותיהם של התיאורטיקן רודולף פון לאבאן (Rudolph von Laban, 1879-1958) ותלמידיו מרי ויגמן (Mary Wigman, 1886-1973), קורט יוס (Kurt Joos, 1901-1979) ואחרים. צורת המחול שהם יצרו קיבלה את הכינוי Neue Tanz, כלומר מחול חדש. יוס, שהחל לרקוד אצל לאבאן בגיל מבוגר, תבע את המונח Tanz Teater, או תיאטרון־מחול, ב־1928. אמנות תיאטרון־המחול, על פי יוס, יוצרת חוויה חושית. בתיאטרון־מחול אין הכרח שהעלילה תהיה מסודרת, התנועה משוחררת מסיפור חיצוני והיא בעלת מעמד עצמאי, ולכן קשה לפענח את משמעות המיצג. לצופה יש באופן מוצהר תפקיד של פרשן. בתיאטרון־מחול יש אמירה אוונגרדית ובה בעת הוא מקיים זיקה ברורה לאמנויות עתיקות יומין, לפחות כפי שהן מדומיינות; יש בו שילוב המיישם את קשרי הגומלין בין המוסיקה, התיאטרון והאמנות הפלסטית, וכן את תפקיד השחקן־הרקדן ביצירה.

זרם המחול האקספרסיוניסטי הגרמני, שנגדע באיבו בשל עליית הנאציזם, השפיע על סצינת המחול בארה"ב ועל רקדנים כמו מרתה גרהאם (Martha Graham, 1894־1991), דוריס האמפרי (Doris Humphrey, 1895-1958) וצ'רלס וידמן (Charles Weidman, 1901-1975). המחול החדש הגרמני יובא ליפן

כבר בשנות ה־30, על ידי הרקדן אֵגוּצ'י טַקַיָה (Eguchi Takaya) שלמד עם ויגמן. אגוצ'י פיתח שיטות הוראה, שבהן הוסיף למחול ההבעה רוח יצירתית אקספרימנטלית וטכניקות משלו. אונו למד ריקוד עם אֵגוּצ'י עצמו. היג'יקטה למד ריקוד עם מַסוּמוּרָה קַצוּקוֹ (Masumura Katsuko) ועם אֵנְדוֹ מִיצוּקוֹ (Ando Mitsuko), שלמדו אצל אֵגוּצ'י. למעשה, היג'יקטה ואונו נפגשו לאחר שאונו ראה את היג'יקטה מופיע בכוריאוגרפיה של אֵנְדוֹ (Fraleigh, 2010:22).

בתוכנייה למופע הראשון שלו, *קִינְגִ'יקִי*, כתב היג'יקטה שהוא "למד תחת אנדו מיצוקו, מחשיב את אונו קזואו לאח ומעריץ את הקדוש ז'נה (Saint Genet)" (Fraleigh and Nakamura, 2006: 8). הכינוי הקדוש ז'נה לא היה המצאה של היג'יקטה. מקור ההשראה לכינוי היה הספר *Saint Genet, Comédien et Martyr* (*ז'נה הקדוש, בדרן וקדוש מעונה*) שפירסם סארטר ב־1952.

היג'יקטה יצר שפת ריקוד שבבסיסה האבסורד והסטייה של ז'נה, שקראה תיגר על נורמות ויצרה כאוס אלים, בדומה לתיאטרון האכזריות של ארטו, שאימצה את המקורות הוולגריים והידועים לשמצה של הקאבוקי היפני ואת התנועות השבורות ומעוקמות הרגליים של איכרי טוהוקו.

הופעות הבוטו הראשונות מחוץ ליפן נערכו בשנות ה־80. כפי שציינתי קודם לכן, יש משהו כמעט משונה בפער העצום בין האופן שבו התקבל הבוטו מחוץ ליפן לבין נידויו בתוך יפן. דומה שבסטודיו של אונו בטוקיו בשנות ה־80 היה רוב של סטודנטים זרים, וביניהם מספר לא מבוטל של ישראלים. התלמידים האלה, או לפחות חלקם, הפכו לסוכני תרבות חשובים בהפצת הבוטו בעולם.

ב־2011 אירגנה קרן יפן סדרה של אירועים לציון יום השנה ה־25 למותו של היג'יקטה. במסגרת האירועים התפרסמה כתבה ב־Beijing Times, שבה צוטט מורישִיטָה טַקָשִי (Morishita Takashi) מארכיון היג'יקטה במכון למחקר אמנויות באוניברסיטת קֵאיוֹ (Keio), שאמר כי ביפן להקות בוטו נאבקות על מנת לשרוד; תיאטראות יפניים מעטים מוכנים להסתכן בהפקה של הופעותיהן ורק מעט אמנים מעוניינים ליצור עבודות חדשות. מורישִיטָה סבור כי לבוטו יש עתיד דווקא מחוץ ליפן. אמנים ברחבי העולם שואבים השראה ממגוון תחומי אמנות על מנת להפיח רוח חיים מחודשת בבוטו. מעניין שארגונים כמו קרן יפן, מטעם ממשלת יפן, ו־Japan Society האמריקנית, מממנים אירועי בוטו מחוץ ליפן כדי להפיץ את התרבות היפנית בעולם.

העובדה שגם לאחר שחצה את גבולות יפן הבוטו מכונה בשם יפני, ולא בשם אוניברסלי יותר, אולי באנגלית, אינה מעידה על זהות לוקלית יפנית מובהקת של שפת המחול הזאת. בוטו הוא כינוי שהמציא היג'יקטה, שפה שהמציא היג'יקטה. בוטו אינו אמנות לוקלית, אלא אמנות אידיוסינקרטית שנוצרה מתוך מגוון השפעות. הממד הטרנס־תרבותי של הבוטו הוא דוגמה לאופן שבו לאמנות, ליצירה ולהגות אין גבולות, לאופן שבו העשייה האמנותית נבנית מאבני יסוד ומתפתחת ליצירה שהיא יותר מסך חלקיה. במובן זה, תרבות ואמנות אינן אלא מאגרי זיכרון אדירים.

הערות

[1] כל השמות מופיעים על פי הסדר המקובל ביפן: שם משפחה ואחריו שם פרטי.

[2] See, *The Japan Foundation: Performing Arts Network Japan.* "Artist Interview: An Archive that sheds light on Tatsumi Hijikata and Butoh". (September 15, 2010). Available: http://performingarts.jp/E/art_interview/1008/1.html (Accessed June 14, 2012).

ביבליוגרפיה:

Banham, Martin. *The Cambridge Guide to Theater*. Cambridge: Cambridge University Press. 1998.

Blackwood, Michael. *Butoh: Body on the Edge of Crisis*. Michael Blackwood Productions, Video, 1990.

Diamond, Jared. "Ten Thousand Years of Solitude". *Discover Magazine*, 1993 (March). Available: http://discovermagazine.com/1993/mar/tenthousandyears189 (Accessed June 14th, 2012).

Fraleigh, Sondra. *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy.* Urbana, Chicago and Springfield: Univesity of Illinoi Press, 2010.

Fraleigh, Sondra and Tamah Nakamura. *Hijikata Tatusmi and Ohno Kazuo*. New York: Routledge, 2008.

Hijikata, Tatsumi. "Notes by Hijikata". In Jean Viala (text) and Nourit Masson–Sekine (ed) *Butoh: Shades of Darkness*. Tokyo: Shufu no Tomo, 1988, pp. 184–189.

_____ *Hijikata Tatsumi: Three Decades of Butoh Experiment*. Tokyo: Hijikata Tatsumi Memorial Archive, Asbestos–Kan, 1993.

Meinhardt, Johannes. "Hijikata Tatsumi". In *Butoh– Tanz der Dunkelheit.* Berlin: Institut für Auslandsbeziehungen, 2004

Nanba Koji. 2007. *Zoku no Keifugaku: Yūsu Sabukaruchāzu no Sengoshi* (A Geneology of Zoku: A Postwar History of Youth Subcultures). Tokyo: Seikyusha.

Omote Akira and Kato Shuichi (eds.). *Zeami, Zenchiku, Nihon Shisō Taikei* 24 (Zeami [and] Zenchiku, Japanese System of Thought 24). Tokyo: Iwanami Shoten, 1974.

Slaymaker, Doug. "When Sartre Was an Erotic Writer: Body, Nation and Existentialism in Japan after the Asia–Pacific War". *Japan Forum* 14:1:77–101, 2002.

Viala, Jean (text) and Nourit Masson–Sekine (ed). *Butoh: Shades of Darkness*. Tokyo: Shufu no Tomo, 1988.

Raz, Jacob. "Turbulent Years". In Viala Jean (text) and Nourit Masson–Sekine (ed) *Butoh: Shades of Darkness.* Tokyo: Shufu no Tomo, 1988, pp. 10–15.

Yoshimoto Takaaki. Gisei no Shūen (The End of fiction). Tokyo: Gendai Shichō Shinsha, 1960.

ד"ר מיכל דליות־בול היא ראש מגמת יפן בחוג ללימודי אסיה באוניברסיטת חיפה. היא משתמשת בפרספקטיבה של מחקר תרבות על מנת להתחקות אחר תהליכים של ייצור תרבות וצריכת תרבות ביפן בת זמננו. מיכל מתעניינת בתהפוכות התרבותיות והמשברים המאפיינים את המעבר המתמשך בין העידן המודרני לעידן הפוסט מודרני. כמה מתחומי המחקר שלה הם תרבות צריכה מאוחרת, תרבויות נוער, מדיה ודימויים תרבותיים. מיכל גם תירגמה מספר ספרים מיפנית לעברית.

舞踏 לחשוב זֶן – לרקוד בּוּטוֹ 禅 לחשוב בּוּטוֹ – לרקוד זֶן

כנרת נוי

„...הו גוף מתנגן, הו מבט מצטלל, איך נדע להבדיל בין מחול ומחולל?" (ו"ב ייטס)

בוטו אינו זן־בודהיזם. בוטו אפילו איננו "בוטו". לכל ציטטה שאביא בהמשך אפשר למצוא ציטטות סותרות. כך גם בזן. אין המדובר במשנות סדורות או בתיאוריות מאורגנות היטב. אולי זהו הבסיס המשותף לזן ולבוטו, שהסתירה ושבירת התבניות הן במהותם. עם זאת, קיימים מאפיינים משיקים רבים בין הזן־בודהיזם היפני לריקוד הבוטו. במאמר זה אציג את המאפיינים המרכזיים של הזן־בודהיזם ואנסה להדגים כיצד הם באים לידי ביטוי בבוטו.

ה"זן־בודהיזם"[1] הגיע ליפן מסין בסוף המאה ה־12. באותה תקופה, אחרי מלחמת אזרחים קשה, שרר ביפן בלבול רב והופיעו כיתות בודהיסטיות חדשות. שני נזירים יפנים – אֵייסָאי (בסוף המאה ה־12) ודוֹגֶן (בתחילת המאה ה־13) – יצאו למסע לסין בחיפוש אחר תשובות, שלא הצליחו למצוא בבודהיזם הממוסד שהתגבש ביפן החל במאה ה־6. השניים הביאו ליפן את מה שלמדו בסין בהשראת שני זרמי הצָ'אן העיקריים. בהתחלה התרכזה פעילות הזן במנזרים, אבל עד המאה ה־14 הפך הזן לתרבות עממית וחילחל כמעט לכל היבט של התרבות היפנית.

כפי שהשם מרמז, הזן מדגיש את ישיבת המדיטציה (זָאזֶן) כחלק מרכזי בדרך אל ההתעוררות הנכספת; דוֹגֶן הדגיש את המדיטציה כביטוי לטבע הבודהה ולא כאמצעי להשגתו: *אתה יושב במדיטציה לא על מנת להיות בודהה, אלא כי אתה בודהה.* כלומר, המדיטציה או כל צורות האימון האחרות אינן כלים להשגת התובנות, אלא ביטוי לתובנות[2]. התייחסות זו למדיטציה משקפת את הגישה הכללית של הזן, שמבקשת לבטל את ההבחנה בין אימון להגשמה, בין מדיטציה לפעולות יומיומיות, ובאופן כללי יותר, בין "קודש" ל"חול".

מורי הזן התייחסו בחשדנות ללמדנות, שנוטה לתָבֵנת את העולם, וטענו שההערה[3], שהיא המטרה בכל זרמי הבודהיזם, תבוא, או באופן פתאומי, כפי שסבר אֵייסָאי, או אחרי תהליך ממושך בזכות מאמציו של האדם עצמו, כפי שסבר דוֹגֶן. לצד תרגול ה"זאזן" (ישיבת מדיטציה), חלק גדול ממורי הזן השתמשו גם ב"קוֹאַן[4]", שהיה אתגר של התודעה ודרך לטלטל את המחשבה הרגילה ולשחררה. הקואן הוא דוגמה בולטת לרתיעה של הזן מרציונליות ומחשיבה דיכוטומית.

כפי שהוזכר כבר, הזן ממוסס את ההבחנות בין אימון להגשמה, בין יומיומי לנעלה; כל פעולה, ולו הפשוטה ביותר, יכולה להיות "מעשה זן". אבל אימון הזן לא בא לביטוי רק במדיטציה או בשטיפת כלים ובגירוף אבנים, אלא גם באמנויות רבות, כמו עיצוב גנים, תיאטרון, שירה, קדרות, ציור וקליגרפיה. מבחינה זו חשוב לציין שאמנויות הזן אינן באות להסביר או להפיץ תורה זו. הן אינן ביטוי של זן. הן מעשה זן. מעשה הזן שונה מפעולה שאינה "זן" בהתכוונות שלו, ולא בתכנים[5]. בהמשך אחזור לנקודה זו ולדרך שבה היא באה לידי ביטוי בריקוד הבוטו. לפני כן, כמה הערות על התפתחות הבוטו.

בּוּטוֹ התפתח ביפן כחלק מסצינת האוונגרד של שנות ה־60 והיה תגובת נגד לקולוניאליזם התרבותי והפוליטי של המערב. היתה זו הצורה האמנותית הראשונה שהגיבה על התסכול החברתי שהלך וגבר והגיע לשיאו בהפגנות נגד חידוש חוזה ההגנה עם ארצות הברית ב־1960[6]. שני מייסדי הבוטו – הִיגִ'יקָטָה טָצוּמִי (1928–1986) ואוֹנוֹ קָזוּאוֹ (1906–2010) נחשפו בתחילת

היג'יקטה טצומי Hijikata Tatsumi

דרכם למחול האקספרסיוניסטי. מקורות השראה אלה, והנוכחות של כמה מאפיינים של המחול האקספרסיוניסטי בבוטו (בעיקר החשיבות של מרכיב האלתור) הובילו היסטוריונים של מחול להדגיש את המרכיבים האקספרסיוניסטיים של הבוטו. אבל, כפי שטוענים קאסאי ופארסונס, בעוד הרקדן האקספרסיוניסטי שואף להביע את חוויית הגופנפש שלו כדי להנכיחה בעבור הצופים, מטרת רקדן הבוטו אינה **לתאר** את תפיסת הגופנפש שלו, אלא פשוט **לחוות** אותה ולאפשר לתנועה להיוולד מתוך החוויה[7]. חשיבות האבחנה הזאת לענייננו היא בחיבור של החשיבה בבוטו עם בסיס החשיבה של הזן־בודהיזם. בהמשך המאמר אציג את הדרך שבה המאפיינים המרכזיים של הזן־בודהיזם באים לביטוי במאפיינים האסתטיים והפילוסופיים של הבוטו.

"ללמוד את דרך הבודהה פירושו ללמוד את עצמי. ללמוד את עצמי פירושו לשכוח את עצמי. לשכוח את עצמי פירושו להיות מוגשם על ידי התופעות כולן. להיות מוגשם על ידי התופעות כולן פירושו להשיר גופנפש של עצמי וגם גופנפש של האחרים"[8].

דברים אלו, שכתב דוגן בשנת 1233, מצביעים על "שכחת העצמי" כנקודה מרכזית בזן־בודהיזם. מאחר ש"העצמי" מתהווה ומשתנה תדיר, ללמוד את עצמי פירושו לשחרר את תודעתי, לשכוח את מי שהייתי קודם ולהבין את קיומי, וקיומם של האחרים, כמוגשם וכנגזר מהתופעות כולן. נקודה חשובה נוספת שעולה מדברי דוגן היא הזיהוי המוחלט בין גוף לנפש, או חוסר ההבחנה ביניהם. רז בחר במלה גופנפש כתרגום של חיבור לשוני שעשה דוגן בין המלים גוף ורוח[9]. תפישה זו, השונה מאוד מהתפישה המערבית המקובלת, רלוונטית במיוחד כאשר בוחנים את ריקוד הבוטו. אם מחברים את תפישת הגופנפש ואת שכחת העצמי כדרך להכרת העצמי העמוק, אפשר להבין את דבריו של אבי החשיבה בבוטו – הִיגִ'יקָטָה טָצוּמִי:

"עלינו לראות את הגוף ולאמן אותו
לא בבחינת 'שלי'
אלא בבחינת 'האחר',
המתמלא בכוח הנפילה"[10]

לפי תפישתו של היג'יקטה, הגוף אינו נמצא תחת שליטת ה"אני" או ה"אגו". הגוף הוא בבחינת

"האחר", מפני שרקדן הבוטו שוכח תדיר את "העצמי" ומאבד שליטה במודעותו העצמית. הוא יודע שמשהו ביחס לגוף "שלו" אינו שייך ל"רצון שלו". לכן הגוף הוא "בבחינת האחר". אם משווים היבט זה למחול במערב, אפשר להבחין בהבדל המהותי ביניהם. רקדן מחול מודרני שיישאל מה הוא מרגיש בשעה שהוא רוקד, ישיב בדרך כלל: "אני מבטא את עצמי". לעומת זאת, רקדן הבוטו שואף ל"ביטול העצמי" כדי להגיע למשהו עמוק יותר. ביטול זה מתחיל בתחושה ש"*אפילו זרועותיך שלך, עמוק בתוך גופך, זרות לך, אינן שייכות לך. כאן טמון סוד חשוב. כאן טמונה תמציתו הרדיקלית של הבוטו*"[11]. תחושת הזרות הזאת, היא שמאפשרת לבוטו להיות דרך (במובן הזני של המלה) למצוא את החיים האמיתיים.

הניתוק מה"עצמי" שעליו מדבר הבוטו מתקשר למונח מרכזי בזן־בודהיזם: קִירֶה – ניתוק, ולפעמים קִירֶה־צוּזוּקי – ניתוק־המשכיות. לדבריו של הָקוּאִין (מורה זן מהמאות 17-18), ההתבוננות בטבע המקורי שלנו מתאפשרת רק אם "חתכנו את שורש קיומנו". דוגמה טובה מעולם אמנויות הזן היא אמנות סידור הפרחים היפנית – איקבאנה. המלה מורכבת מ"חיים" ו"פרח", אבל אם נבחן את האמנות הזאת נראה שתחילתה בניתוק הפרח מהאדמה והצבתו בקונטקסט אחר, כדי להעניק לו חיים בעלי משמעות שונה. הצבעה על ניתוק־המשכיות כאלה קיימת בעולם הזן מאז ומעולם. היא באה לביטוי, למשל, בשימוש בסתירות, בפרדוקסים ובלשון מוזרה כדי לנער את הלשון השחוקה, לנתק את התודעה מתבניות קדומות ולאפשר התבוננות נקייה.

"אל תקפוץ כלפי מעלה
נסה לקפוץ
למטה,
אל התהום" (היג'יקטה)

"אני יוצא לא החוצה
אלא פנימה,
אל תוכי שלי" (היג'יקטה)

דבריו של היג'יקטה, המובאים למעלה, הם דוגמה אחת מני רבות לחשיבות הסתירות והפרדוקסים בחשיבת הבוטו. כמו השימוש בקואן באימון הזן, גם כאן המטרה היא לנער את תודעתו של הרקדן וליצור חוויה רעננה שתפרוץ את מגבלות התפישה היומיומית. מובן שבניגוד לאימון הזן, שבו שדה הפעולה של הקוֹאן נותר בעיקר בתודעה, במחול הבוטו, מעצם היותו קורפורלי, חשיבה כזאת משתקפת גם בתנועה. למשל, בניגוד למחול מערבי, רקדני בוטו אינם מנסים להתריס נגד כוח הכבידה וחוגגים את הקשר עם האדמה. היג'יקטה חשב שאם רקדן מנסה לקפוץ מעלה, הוא אינו חש בכוחה של האדמה ואז קפיצתו חסרת משמעות. לטענתו, רקדנים צריכים להכיר את הטכניקות, אבל אם אין להם מודעות לקיומה של האדמה, קפיצותיהם נשארות חסרות משמעות[12].

בכלל, הבוטו, לפחות בתחילת דרכו, התייחס בחשדנות לטכניקה. אין זה אומר שלרקדנים אין יכולות טכניות, להיפך, אבל רקדן הבוטו מבקש להשתחרר מכבלי הטכניקה. אפילו להקה כמו סָנקָאי ג'וּקוּ, שידועה בטכניקה המרשימה שלה ובתבניות כוריאוגרפיות מתוכננות ומעוצבות המאפיינות אותה, מחפשת דרך לפרוץ החוצה, כפי שמשתקף מסיפור עבודתו של הרקדן אריה בורשטיין עם מנהיג הלהקה אָמָגָצוּ אוֹשִׁיאוֹ: *הוא מבקש מאתנו לשכוח את הטכניקות הקלאסיות והמודרניות שלמדנו, הטכניקות השריריות המבוססות על כוח, הארכה ומתיחה של איברים. הגישה שלו לגוף שונה: הגוף הוא שק נוזלים ובתוכו צפות העצמות*[13]. גם אוֹנוֹ, שהחל את דרכו כרקדן מודרני, נטש בגיל 53 את כל הטכניקות שלמד וגילה את המחול האלתורי, ללא טכניקות. לטעמו, הטכניקה היא רעל. היא מובילה ל"טכניקה למען טכניקה". רקדן הבוטו קיים רק "עכשיו", לא אכפת לו הצעד הבא. הוא מגיב בכל רגע לרגע עצמו, ושם הוא קיים בכוליותו:

"חֵיה / במלוא החיות / בכל רגע חולף". (אונו)

"לא עשיתי בשביל זה דבר,
אבל הנה
מישהו יושב בגן.
אה,
הקיץ מגיע" (היג'יקטה)[14]

אם כך, פירושו של הגוף בבחינת "האחר" הוא גם לא ללמוד טכניקות של מחול. בבוטו המורה האמיתי הוא הטבע, כל התופעות, כי דברים אלה קיימים כפי שהם – בכוחם (מונח מרכזי בזן־בודהיזם). הם אינם מרמים, אינם מעמידים פנים. ובכל זאת, אפשר לזהות בבוטו תבניות תנועה אופייניות, כמו למשל תנועה איטית והחזקת גוף סגורה עם רגליים מעוקלות ומרכז כובד נמוך. היחס האמביוולנטי לתבניות תנועה קבועות, המשתקף גם בכתיבה וגם בעשייה של רקדני הבוטו, קשור למושג "קָטָה־יָבּוּרי" (שבירת התבנית) שמגיע מעולם אמנויות הזן. בקליגרפיה היפנית, למשל, קיימים חוקים נוקשים, הנלמדים בשקדנות על ידי התלמידים במשך שנים של הכשרה. אבל קיימים בקליגרפיה גם סגנונות השוברים את התבניות המוכרות עד שאין כמעט אפשרות לזהות את המלה. כך גם בשירה המסורתית – הָאיקוּ, בעבודות הקרמיקה או באמנות האִיקֶבָּנָה. המשותף לכולן הוא ההשפעה של הזן בודהיזם, שמזמינה משחק עדין בין המשמעת לבין הספונטניות והמקריות, או במלים אחרות "אקראיות מבוקרת"[15].

אמן הקליגרפיה, הצייר או הקדר יוצרים באקראיות מבוקרת, על ידי "ריקון" התודעה ושבירת החיץ בין שולט לנשלט – בין האמן למכחול, בין הקדר לחומר. אבל כפי שרז מסביר, "ריקות זו אינה אִיוּן של האמן אלא הרחבה שלו, היתוך שלו תוך חוויה של יציאה מעבר לעצמי הביוגרפי "המצייר"[16]. כך גם בבוטו. רקדני בוטו שונים משתמשים במגוון טכניקות לאיין את עצמם. רבים מהם משתמשים בדימויים שיישאו את הגופנפש שלהם אל מעבר לעצמי הביוגרפי: "הגוף נמס אל הרצפה, חוזר ונטען באנרגיה הבאה מן האדמה ומחלחלת מעלה. מיתרים דמיוניים מחברים אותנו אל לב האדמה, אל השמים, אל היקום שלצדי רקותינו, זה אל זה. כדורי אוויר וגלים גואים ומתגלגלים מתחתנו ובתוכנו. אנו תולעים, נבטים, חיות, רוח"[17]. אמצעי אופייני נוסף ל"ריקון" הרקדן הוא צביעת הפנים והגוף בלבן, ובמקרים רבים גם גילוח השיער. במקרה זה גם הצופה חווה את הרקדנים כישויות נטולות עצמי ביוגרפי ומתמקד בגופנפש העמוק שלהם.

"נשמתי הופכת לאפר
אם אנשוף
תתפזר מגופי.
אני שואף ונושף את עצמי.
נשמתי צפה במרחבי הרקיע
הופכת לאפר ונושרת". (אונו)[18]

כאשר צופים באוֹנוֹ קָזוּאוֹ רוקד, נדמה שהוא חסר גוף. עורו השקוף תלוי על עצמות חשופות ונשמתו אומרת שירה. לעתים הוא נדמה כתינוק, לעתים כזקן מופלג, חסר גיל, חסר מין, "שואף ונושף את עצמו". אונו, כמו רקדני בוטו רבים אחרים, מייצג אסתטיקה מנוגדת לדמות הרקדן המערבי ולתפישת היופי במערב. תפישה זו משתקפת בשני עקרונות מרכזיים באסתטיקה של אמנויות הזן, המוכרים כ"וָאבִּי־סָאבִּי":

"ואבי־סאבי הוא יופיים של דברים לא מושלמים, ארעיים וחסרים.
זהו יופיים של דברים פשוטים וצנועים.
זהו יופיים של דברים לא מקובלים"[19].

וָאבִּי הוא היופי שבפשטות, היופי של הלא־מעובד, קסמו של הלא־שלם. סָאבִּי הוא האיכות של מה שמתבלה, מתיישן, יופיו של הפגום. אוֹקָקוּרָה קָקוּזוֹ, מחבר "ספר התה" מסוף המאה ה־19, כתב: "חדר התה אינו מתיימר להיות יותר מסתם צריף – בקתת קש, כפי שאנו מכנים אותה... הוא משכן־הריק, מפני שאין בו שום קישוט, לבד ממה שאפשר לשים בו כדי לספק איזה צורך זעיר של הרגע. הוא משכן אי־הסימטרייה, מפני שהוא מוקדש להערצת הפגום – הבלתי־שלם"[20]. תפישת יופי זאת משתקפת בבוטו בכלל ובריקודיו של אונו בפרט. התנועות מעוותות את הגוף, מדגישות את אי שלמותו ויוצרות תחושה קמאית

לא מעובדת. השאיפה אל הפגום משפיעה גם על התכנים של ריקודי הבוטו ומשתקפת בנטייה לעסוק בדמויות שוליים, בקורבנות החברה המודרנית ובנושאים שנחשבים טאבו בתרבות היפנית: "כשאני מתחיל לחשוב שהלוואי והייתי בעל מום (למרות שאני בריא לחלוטין) או שהיה מוטב אילו הייתי נולד בעל מום – זהו הצעד הראשון לעבר בוטו" (היג'יקטה)[21].

הבוטו של אונו, במיוחד בזקנתו, מתקשר למונח מרכזי נוסף בתפישת היופי היפנית – "יוגֶן". קשה להגדיר יוגֶן, אך הוא מתייחס לחוויה חזקה של סוד, מסתורין, משהו הסמוי מן העין, התמסרות מוחלטת לבלתי ידוע בלא רצון לפתור, להסביר או לפרש. קָאמוֹ נוֹ צ'וֹמֵיי, סופר מן המאה ה־13, כתב: "כשאנו מביטים בשמי הסתיו מבעד לערפילים, המראה אינו חד אבל יש בו עומק... ייתכן שכמה עלי סתיו ייראו מבעד לערפל, וזה מראה מכשף. המראה שאין לו גבול, שנוצר בדמיון, עולה על כל מה שעשוי להיראות לעין בבירור"[22]. גם זֵאָמִי מוֹטוֹקִיוֹ, מחזאי, שחקן ותיאורטיקן של תיאטרון ה"נו", התייחס בחיבורו "פוּשִיקָאדֶן" (1418) לחשיבות הסוד ביצירה הבימתית. מוטוקיו ציטט את האימרה "כאשר יש סודות, הפרח[23] מופיע; אם אין סודות, הפרח לא מתקיים"[24]. הביטו, למשל, בתמונת הירח המבצבץ מבעד לעננים. בניגוד לתמונת ירח מלא וחשוף במלוא זוהרו, כאן ניתן למצוא יוגֶן.

איכות היוגֶן מופיעה כמעט בכל האמנויות שהתפתחו בהשפעת הזן־בודהיזם. העדפת הצללים על פני המואר והברור ניכרת בציורי הדיו היפניים, בתיאטרון ה"נו", בעיצוב בתי התה ובכתיבת השירה. הסופר טָנִיזָקִי ג'וּנאִיצֵ'ירוֹ כותב בחיבורו *בשבח הצללים*: "באחוזה הקרויה ספרות... הייתי מסיג אל הצללים את הדברים המוארים יותר מדי, הייתי מפשיט את הקישוטים המיותרים. אינני דורש לעשות זאת בכל מקום, אבל אולי תינתן לנו אחוזה אחת לפחות שבה נוכל לכבות את אורות החשמל ולהתרשם איך זה בלעדיהם"[25]. בבוטו אהבת הצללים נוכחת במלוא עוצמתה. זכורה לי יצירה של סָאנקָאי ג'וּקוּ, שבה הבמה כולה היתה חשוכה, רקדן אחד נע, אך מי שנוכח הוא הצל הענק המוטל על הקיר הצדדי – ריקודו של הצל. גם ביצירותיהם של היג'יקטה, אונו וכמעט כל רקדני הבוטו האחרים הבמה אפלולית וגופות הרקדנים, הצבועים לבן בדרך כלל, מרצדים בין הצללים. אך אין מדובר רק בצללים פיסיים. בתחילת דרכו, בסוף שנות ה־50, כונה הזרם החדש "אַנקוֹקוּ־בּוּטוֹ" – ריקוד הרקיעות בעלטה, בעקבות סצינת הסיום במופע הבוטו הראשון *צבעים אסורים*[26]. היתה זו עלטה פיסית אך גם עלטה קיומית, חיפוש אחר הסמוי מן העין היומיומית, עיסוק בסוד הקיום האנושי.

"לא משנה כמה מיומן תהיה בהעתקת הסממנים החיצוניים של פרח, זה עדיין לא ייראה נכון. ייתכן שזה ייראה דומה, אך תחסר התמצית האמיתית. לעומת זאת, ברגע שהעדינות והיופי הפנימי של ריקודך יתפסו אותנו, אז תפרח לנגד עינינו. ברגע שתשכח את עצמך, יפרוץ הפרח מתוכך מבלי שתצטרך לחשוב על כך" (אונו)[27].

אותה התכנסות פנימה, אותו צעד אל מעבר לנראה, אל מעבר למחשבה, והחשוב מכל, היכולת לשכוח את עצמך, מקשרים את איכות היוגֶן בבוטו עם הזן־בודהיזם.

יוגֶן בא לביטוי גם בשאיפה לצמצום ולרמיזה, שהיא מאפיין מרכזי באמנות היפנית. אוֹנוֹ מדבר על שלילת תנועה או שלילת פעולה המופיעה בתיאטרון ה"נו" כערך שיש לשאוף אליו: "האידיאל הוא לרקוד מבלי לזוז. למעשה צמצום כזה של ביטוי הוא אמצעי יעיל לעורר את עולם הרוחות, משום ששלילת פעולה, יותר מתנועה פיסית, משפיעה עלינו ברבדים הרבה יותר עמוקים"[28].

כדוגמה אפשר להביא את ריקודו של קוֹנוֹ יָאסוּצֵ'יקָה[29]: גופו העירום פורץ אל ירכתי הבמה ועוצר באחת. תנועה עדינה נולדת ומתפתחת לתנועה תזזיתית וארוטית, עד שגם זו נעצרת בנפילה אצורה. כל תנועה היא הכנה לעצירה ממושכת, שגם היא הכנה להתפרצות האנרגיה הפנימית. זוהי דוגמה אחת מני רבות למה שיעקב רז מכנה "גילוי שבו הצורות כמעט מכלות את עצמן אל ה(כמעט) ריקות. הצורות כמעט מתמוססות אל האין. צורה המובילה אל מעבר לצורה"[30].

השפעות זן על ציור סומי־אה: חתול Sumi-e drawing: A cat

כאשר מדברים על ה"אין" או ה"ריקות" מדברים גם על "מָא", שפירושו חלל, ריק, מה שבין. מונח זה מופיע כבר בדת השינטו הקדומה ביפן, אבל הוא הקרוב ביותר למושג הריקות ולקשר בין ריקות לצורה שבזן־בודהיזם[31]. אם נביט בציור למעלה נוכל לראות את מערכת היחסים והתלות ההדדית בין הקווים המעטים לבין החלל שביניהם, היוצרים את דמות החתול.

מא מתייחס לחלל ולזמן כאחד. המושג "מָא" יכול לציין חלל ריק בחדר, את הזמן "הלא מנוגן" שבין צלילים במוסיקה; את החלל שאינו "מצויר" בציור הדיו; את הזמן ללא תנועה בריקוד. עם זאת, חשוב לציין שמה שבין האירועים אינו "פאוזה" או "הפסקה" או "מנוחה"; מה שבין הקווים אינו חלל סתמי; מה שבין הצלילים איננו שקט מיותר. במוסיקה היפנית המסורתית, בתיאטרון ה"נו" או בחלל הבית היפני, מָא הוא איכות טעונה, נוכחת, לעתים "נוכחת" בריקותה יותר מאשר הנוכחות הקרויה "צורה". זיאמי מדבר בכתביו על ה"עצירה בתנועה – תנועה בעצירה" שמאפיינת את תיאטרון ה"נו". זה, לדעתי, גם סוד כוחו של הבוטו: מערכת היחסים הטעונה בין גוף הרקדן לחלל שסביבו ובתוכו ובין התנועה לשלילת התנועה. גם ה"יש" וגם ה"אין" מזינים זה את זה ויוצרים חוויה חזקה של אנרגיה מסתורית.

נקודה אחרונה נוגעת לצופים. עד עכשיו דיברתי על פעולת הרקדן, אך מה עם פעולת הצופה? בבוטו אין טעם להסתכל באופן פסיבי על הריקוד, צריך להשתתף בו. אין פירוש הדבר שעל הצופים לקום ולרקוד, אבל כשם שהרקדן אינו מבדיל בינו לבין הריקוד, כשם שהזן ממוסס את ההפרדה בין סובייקט לאובייקט, בין שולט לנשלט, כך צריך לבטל את ההפרדה התודעתית בין הרקדן לצופה. לא לנסות לפענח סמלים, לרקום סיפורים, לחפש משמעות, אלא פשוט להיות גופנפש אחד. כפי שדוגן אומר בהוראותיו למדיטציה: "לכן הפסיקו לחפש פתגמים ולרדוף אחרי מלים. קחו צעד לאחור והפנו את האור פנימה. הגופנפש שלכם ינשור מעצמו ופניכם המקוריות יעלו ויופיעו. אם בזה בדיוק רצונכם, התאמנו מיד בזה בדיוק"[32].

ביבליוגרפיה

אוקקורה, קקוזו. *ספר התה*. תרגום: יורם קניוק הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996.

אור, אמיר. "הגוף הוא העולם". *מעבר, הליקון*, גיליון 76, חורף 2007. עמ' 82-88.

אידו, טל. *בודהיזם: מבוא קצר*. מפה, אוניברסיטת תל־אביב, 2006.

נקמורה, פומיאקי. "מהו בוטו? – הריקוד שמעבר לריקוד", *מעבר, הליקון*, גיליון 76, חורף 2007. עמ' 69-76.

קורן, לאונרד. *ואבי־סאבי: לאמנים, למעצבים, למשוררים ולפילוסופים*. תרגום: מרב זקס־פורטל. אסיה, 2003.

רז, יעקב. *זן בודהיזם – פילוסופיה ואסתטיקה*. אוניברסיטה משודרת, 2006.

Ohno, Kazuo and Yoshito Ohno. Kazuo Ohno's World: from Without & Within. Tr. John Barrett. Wesleyan University Press, 2004.

Tanizaki, Jun'ichiro. In Praise of Shadows. Trs. Thomas J. Harper and

Edward G. Seidensticker. Leetes's Island Books, 1977.
Toshiharu Kasai and Kate Parsons. "Perception in Butoh Dance". Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology, No.31 (2003), pp. 257-264.
Zeami Motokiyo. On the Art of the No Drama. Trs. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu. Princeton University Press, 1984.

הערות

[1] המלה "זן" היא ההגייה היפנית של המלה הסינית "צ'אן", שמשמעותה "איסוף הרוח המדיטטיבי".

[2] רז, יעקב. *זן בודהיזם – פילוסופיה ואסתטיקה*, אוניברסיטה משודרת, עמ' 87.

[3] המלה ביפנית היא "סאטורי". בעבר נהגו לתרגם מונח זה ל"הארה", בעקבות התרגום האנגלי enlightenment, אבל הכוונה היא להתעוררות של התודעה.

[4] מקור המונח "קוֹאַן" (公案) הוא במלה הסינית גונג־אן, שפירושה "הכרזה ציבורית". בהקשר של הזן היפני משמעותו היא חידה או בעיה שאי אפשר לענות עליה באופן רציונלי, והיא מאתגרת את התלמיד לשחרר את מחשבתו ואת רוחו. אחד הקואנים הידועים ביותר הוא: "מהו קולה של מחיאת כף היד האחת?"

[5] רז, יעקב. *זן בודהיזם – פילוסופיה ואסתטיקה*, אוניברסיטה משודרת, עמ' 146.

[6] להרחבה בנושא ההקשר החברתי־הפוליטי של התפתחות הבוטו ראו מאמרו של רותם קובנר בגיליון זה.

[7] Toshiharu Kasai and Kate Parsons, "Perception in Butoh Dance", Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology, No. 31 (2003), p. 264.

[8] דוגן. מתוך *שובוגנזו*. אצל רז, *זן בודהיזם – פילוסופיה ואסתטיקה*, אוניברסיטה משודרת. עמ' 92.

[9] שם, עמ' 93.

[10] היג'יקטה. אצל פומיאקי נקמורה. "מהו בוטו? – הריקוד שמעבר לריקוד", *מעבר*, *הליקון*, גיליון 76, חורף 2007. עמ' 70.

[11] היג'יקטה. אצל אמיר אור. "הגוף הוא העולם", *מעבר*, *הליקון*, גיליון 76, חורף 2007. עמ' 83.

[12] חשוב לציין כאן שמאפיין זה מופיע גם בתיאטרון ה"נו" המסורתי, שהתפתח במאות ה־14–15 בהשפעת הזן.

[13] אריה בורשטיין, "דמות הרוח: רשמים מתוך תהליך העבודה עם אושיו אמגטסו", *מחול בישראל*, תל אביב: 1989–1990, עמ' 35.

[14] אצל אמיר אור. "הגוף הוא העולם", *מעבר*, *הליקון*, גיליון 76, חורף 2007. עמ' 71; 73.

[15] לדיון נרחב יותר בנושא, ראו: רז, יעקב. *זן בודהיזם – פילוסופיה ואסתטיקה*, פרק י"א.

[16] שם. עמ' 171.

[17] אריה בורשטיין, "דמות הרוח: רשמים מתוך תהליך העבודה עם אושיו אמגטסו", *מחול בישראל*, עמ' 35.

[18] Ohno Kazuo & Ohno Yoshito, Kazuo Ohno's World: from without & Within. Wesleyan University Press, 2004. p. 227.

[19] לאונרד קורן, *ואבי־סאבי לאמנים, למעצבים, למשוררים ולפילוסופים*, אסיה, 2003 (1994), עמ' 7.

[20] אוקקורה קקוזו, *ספר התה*, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996. עמ' 61–62.

[21] אצל אמיר אור, "הגוף הוא העולם", *מעבר*, *הליקון* גיליון 76, חורף 2007. עמ' 82.

[22] מתוך *מומיוֹשו*, מצוטט אצל יעקב רז, *זן בודהיזם – פילוסופיה ואסתטיקה*, אוניברסיטה משודרת, עמ' 157.

[23] הפרח הוא מטפורה של זיאמי לקסם ולמשיכה של השחקן והמופע.

[24] Zeami. "Fushikaden". On the Art of the No Drama, Princeton University Press, 1984, p. 59.

[25] Jun'ichiro Tanizaki, In Praise of Shadows, Leetes's Island Books, 1977, p. 42.

[26] קינג'יקי, *צבעים אסורים*, 1959. בסצינת הסיום כבו האורות ונשמעו רק קולות צעדי הדמויות על הבמה החשוכה.

[27] Ohno Kazuo & Yoshito Ohno. Kazuo Ohno's World: from without & within. Wesleyan University Press, 2004. p. 222.

[28] Ibid. p. 223-224

[29] Yasuchika Konnoh Dance Performance 3.5.2011. http://www.youtube.com/watch?v=Ky-yK_nMo3I

[30] יעקב רז, *זן בודהיזם – פילוסופיה ואסתטיקה*, אוניברסיטה משודרת, עמ' 158.

[31] שם, עמ' 160–162.

[32] אצל טל אידו. *בודהיזם: מבוא קצר*. מפה, אוניברסיטת תל־אביב. עמ' 145.

ד"ר כנרת נוי הינה מרצה, בימאית וחוקרת תיאטרון מזרח אסיה. בוגרת "בית צבי" ואוניברסיטת תל־אביב, ובעלת דוקטורט בנושא תיאטרון יוון העתיקה ותיאטרון הנו (Noh) היפני מאוניברסיטת פיטסבורג, ארה"ב. תלמידתו של אמן הנו טאקאבאיאשי שינג'י מאסכולת קיטה, קיוטו.

שיר מלר־ימגוצ'י

טקנואוצ'י אצושי הוא אחד מאמני הבוטו הבולטים בעולם כיום. הוא נולד ב־1962 ביפן, החל לרקוד בוטו ב־1980 עם להקת "Hoppō-Butō-ha", לכוריאוגרפיה של היג'יקטה, ומאוחר יותר המשיך ללמוד עם אונו קזואו ויושיטו. הוא יצר סגנון משלו, ריקוד המתבסס על רשמיו מהטבע, וכינה אותו "ג'ינן בוטו". ג'ינן היא מלה יפנית עתיקה, שמשמעותה אחדות הכל. ג'ינן בוטו הוא כוח החיים, שרוקד עם הכל. טקנואוצ'י חי ויוצר בפריס ומקיים מופעים וסדנאות בוטו בכל רחבי העולם.

היכרותי אתו החלה כשאצרתי את התערוכה *בוטו – מחול הנשמה* במוזיאון וילפריד לאמנות ולידיעת המזרח ב־2011. הצגתי צילומי מחול שלו, חלקם מעשה ידיה של אקיקו מיאקה, צלמת מחול יפנית, וחלקם של הירוקו קומיה – מוסיקאית, צלמת ובת זוגו לחיים וליצירה. הצילומים עוררו בי רושם עז. חשתי שכל תנועה של טקנואוצ'י ניחנה בכנות ובעומק ושלריקוד שלו יש איכות הבעתית יוצאת דופן. שמחתי על הצעתו של פרופ' רותם קובנר לקיים כנס על בוטו באוניברסיטת חיפה, וחשבתי שזאת הזדמנות להביא את טקנואוצ'י אצושי לישראל, בפעם הראשונה, ולאפשר לקהל הישראל להכיר את יצירתו.

לשמחתי מימשנו את הרעיון וב־14 במאי, במסגרת הכנס, ערכתי ראיון עם טקנואוצ'י. הוא שיתף את הקהל ברגשותיו ובתובנותיו מעומק לבו ולאחר מכן השיל את בגדיו, מרח על גופו חימר אדום ויצר מופע בוטו מרגש ומטלטל בעוצמתו, לצליליה הקסומים של הירוקו קומיה.

אני מודה על הזכות שנפלה בחלקי לשהות במחיצתו ולהכיר מקרוב אדם שמקרין יופי פנימי צרוף. לצורך הכנת כתבה זו ערכתי אתו ראיון נוסף בסקייפ ב־28 באוגוסט 2012.

התערוכה *בוטו – לרקוד את עצמך לדעת* מוצגת בגלריה "חלון למזרח" באוניברסיטת חיפה.

שאלה: כששאלתי אותך מה זה בוטו, התחלת לדבר על תנועות טבעיות שהתעצבו לריקוד במשך אלפי שנים. אמרת שאנשים שכחו בעצם את התנועה הפנימית שלהם.

תשובה: "אנשים שכחו את התנועה הפנימית. מהי בעצם התנועה הפנימית? רגש או תחושה בגוף, אשר הופכים לתנועה. זוהי בעצם תחילתו של הריקוד. אם לא תהיה סיבה, אנשים לא

טקנואוצ'י אצושי, צילום: מיאקה אקיקו
Takenouchi Atsushi, photo: Miyake Akiko

לרקוד את עצמך לדעת –

טקנואוצ'י אצושי (Takenouchi Atsushi)

ירצו לרקוד. זאת אומרת, אנשים חשים עצב או שמחה ומתוך הרגש נוצר הריקוד. לכן תחילתו של הריקוד נובעת מפנימיותו של כל אדם. במשך כמה אלפי שנים יצרנו שיטות רבות. לדוגמה, אנשים לומדים בלט קלאסי – נדרשות לפחות עשר שנים של אימון אינטנסיבי, שאחריהן הרקדן יכול להיות חופשי לבטא את עצמו במסגרת המחול הקלאסי. אימון ממושך נדרש גם בסוגי מחול אחרים, כמו המחול ההודי המסורתי. אחרי אימון ממושך הרקדן חופשי לבטא רגש באמצעותו.

"בחברה שלנו יש הרבה מנגנונים שאנחנו מציתים להם. אנחנו מוכרחים לנהוג לפיהם. מה היה לפני היווצרותם של מנגנונים אלה? הריקוד נבע מתוכנו. אפשר לראות זאת גם בדוגמאות אחרות – המטוס הומצא כתוצאה מהתשוקה לעוף. אבל המטוס מכיל מנגנונים מורכבים, מחשבים שעלינו להפעיל בהתאם להוראות מסובכות. המקור של כל זה היה הרצון של האדם לעוף בשמים.

"ריקוד בוטו באמת נובע מתחושות פנימיות, שהופכות לתנועה. אנחנו שוכחים זאת. איני טוען שמטוס אינו דבר טוב או שבלט קלאסי ומחול הודי אינם טובים. אני אוהב לצפות לפעמים במחול הודי, ובלט קלאסי משובח יכול להיות יפה. אבל ראשיתה של האנושות היא פרק חשוב. שני הצדדים חשובים: מצד אחד, איננו יכולים להדחיק חלק זה של רגשות ראשוניים ותחושות בסיסיות. מצד שני, עלינו להשתייך לחברה ולמנגנונים שלה.

"הדבר בא לידי ביטוי ברעיון של 'מרד הגוף', שהגה היג'יקטה טצומי*. לדבריו, הגוף צריך להיפתח, הרגשות הפנימיים שלנו גם צריכים להתעורר. זאת נקודה משמעותית מאוד לכל אדם. לכן אני חושב שאנשים בארצות רבות בעולם יודעים על בוטו".

ש: האם זה משום שהבוטו מחבר אנשים אל החלק בעצמם שלא מציית למנגנונים? אם כן, כיצד רקדן בוטו מתאמן אם הוא אמור לשכוח מנגנונים ושיטות?

"אני, לדוגמה, רוקד בטבע. כשהייתי צעיר, בגיל 16, לפני שהתחלתי לרקוד בוטו, הרגשתי את הרוח ורקדתי, הרגשתי את האש ורקדתי. זה היה הריקוד שלי לפני שהכרתי את הבוטו. היה לי עניין רב בדרך הזאת. בגיל 18 הצטרפתי ללהקת בוטו וגם בתקופה זו אהבתי לרקוד בטבע. זוהי בשבילי מהותו של הבוטו. יש רקדני בוטו שלא רוקדים בטבע, בהרים. הם רוקדים

בתוך העיר, או בתוך בניין. גם אני רוקד, כמובן, בתוך הסטודיו. התנועה הפנימית שנובעת מרגש פנימי יכולה להתקיים בטבע ובחדר באותה מידה. הגוף שלנו הוא כבר טבע בעצמו. אם נקשיב לתנועה הפנימית שלו, נוכל למצוא אותה בכל מקום.

"איך התחושה הפנימית שלנו תשתנה לתנועה? אם אתה מים, תנוע עם הנהר, אם אתה אש, תנוע כמו האש, אם אתה אבן, תנוע כמו האבן או תתגלגל כמוה. זהו עיקרון חשוב לרקדן הבוטו. כי למים אין צורה והם אינם מחליטים על תנועה. אם נעקוב אחר המים נמצא את התנועה האישית שלנו. אם את תנועי כמו מים ואני אנוע כמו מים, התנועה של כל אחד מאתנו תהיה שונה. זאת התנועה הפנימית של כל אחד. למחול הודי יש צורות מוגדרות, אבל לאש אין צורה קבועה.

"לאבן או לעץ אין כוריאוגרפיה שנקבעה מראש. אם אנחנו פרח או עץ, יש לנו כל כך הרבה אפשרויות לנוע. בכל העולם יש מיליון סוגי עצים ולכל עץ צורה אחרת ותנועה אחרת. התנועה של העץ, מהיותו זרע ועד לצמיחתו, גם היא שונה ממין למין. ריקוד בוטו, לטעמי, מחבר אותנו אל התנועה הטבעית שלנו.

"דרך האימון היא החיבור שלנו להיעדרה של צורה מוגדרת, כמו אש, מים, עץ או פרח. באמצעות דברים פשוטים אלה נוכל לזהות את התנועות הפנימיות שלנו. הרגשות שמופיעים בנו בזמן שאנחנו רוקדים מעוררים את תשומת לבנו".

אתה רקדן מיומן מאוד. במופע שלך, יכולת לבטא דרך הגוף תנוחות מאוד מורכבות. כיצד מתרגל רקדן הבוטו?

"להפוך לרקדן בוטו ולרקוד בוטו זה לא אותו דבר. מחול בוטו נפוץ בכל העולם. לכל אחד יש פנים שונות, גוף אחר, אישיות אחרת ותנועות פנימיות שונות. מההיבט זה אדם שמעוניין להיפתח אל תחושותיו הפנימיות ימצא את הבוטו מתאים, משום שאין צורה מוגדרת. לדוגמה, מחול בוטו משמש היום גם לתרפיה. כיצד למצוא את תחושותיך דרך הגוף. זה מתאים לאנשים המוצאים את עצמם מוגבלים על ידי החברה וחוקיה.

"בוטו הוא גם ז'אנר אמנותי והוא אמנות מופע.

טקנואוצ'י אצושי, צילום: מיאקה אקיקו Takenouchi Atsushi, photo: Miyake Akiko

אדם שאוהב לרקוד בוטו ולהופיע, זקוק לאימון גופני. כאשר הייתי בלהקת בוטו למדתי גם סוגי מחול נוספים. זה כמו שפה. נעים להקשיב למלמולי תינוק, אבל גם השפה חשובה, כי עלינו לבטא את רגשותינו באופן מדויק. יצרנו את השפה כדי לתקשר, אבל מלים יכולות לשקר לפעמים. תינוק לא יכול לשקר. שני הצדדים חשובים לאדם שמופיע: אני רוצה להידמות לעץ, לרוח, לאש וגם למצוא עוד צורות של אש".

אולי תוכל לספר על הדרך שבה למדת בזמן שהיית בלהקת בוטו־הא?

"אני חושב שבלהקה זו למדתי סוגים אחרים של מחול. כל רקדן בוטו צריך להיות מיומן כדי להופיע. מריקוד בוטו בלבד לא יכולנו להתפרנס. לכן למדנו גם אקרובטיקה, ריקוד אפריקני, תנועות של בעלי חיים, ביטוי של רגשות. כל אלמנט היה עלינו ללמוד בנפרד. לכל תנועה יש איכות אחרת. תנועה הקשורה לבעל חיים או לתחושה, למוצק או לנוזל, לאדם זקן או לתינוק".

לרקדן הבוטו הסוליסט יש הרבה חופש, אבל כשרקדת בלהקה אני מאמינה שהיתה כוריאוגרפיה יותר מוגדרת. האם בתוכה היה מקום לאימפרוביזציה אישית?

"בלהקה לא היה לנו חופש. בלהקה נדרשת כוריאוגרפיה".

כיצד שונה הכוריאוגרפיה של הבוטו מצורות אחרות של ריקוד?

"אנחנו רוקדים הרבה פעמים אבן וכל אחד מגלה את התנועה מתוך עצמו. תוך כדי אימון אנחנו מגלים דרכים שונות לבטא אבן, ואם אחד מאתנו מוצא צורה ייחודית, אנחנו בוחרים לאמץ אותה לריקוד. הסגנון של היג'יקטה בעצם מבטא את הצורות הפנימיות שהוא גילה בתוכו והוא הנחה את הרקדנים על פיהן. בהתחלה הוא נתן דימוי ורעיון שלפיהם הרקדנים עבדו ומתוך זה נוצרה צורה מובנית ומדויקת יותר על הבמה.

"אונו קזואו פעל בדרך אחרת. אבל הוא היה רקדן סולן ולא מנהיג להקה – ולכן ההנחיה שלו היתה: 'פתח את עצמך, היה חופשי ותחוש יותר'. בהתחלה היג'יקטה גם היה חופשי יותר. כל התנועות נבעו מעצמו ומהרקדנים ובדרך זו הוא בנה את הריקוד".

סיפרת לי על המרד שלך בלהקה הזאת. תוכל להרחיב?

"הייתי צעיר ולא עניין אותי לרקוד לפי הכוריאוגרפיה. הייתי בן 21 ולכן יכולתי לומר להיג'יקטה, 'הייתי רוצה לרקוד לפי מרד הגוף* שלך ולא על פי הכוריאוגרפיה. הייתי רוצה יותר חופש'. היג'יקטה צחק הרבה, ואני חושב שהתלמידים האחרים סביבו מאוד כעסו עלי.

"הוא אמר לי: 'תפקידך יהיה לקפוץ עד מוות'. זה היה הקטע של הריקוד שקיבלתי. באותו זמן חשבתי שזה מאוד מעניין, אהבתי את זה מאוד. יכולתי לקפוץ 10 או 15 דקות ברצף. זה המקסימום. עד מוות? אני עדיין חי. לא מתתי, אבל זה היה תרגול מאוד משמעותי בשבילי – זה באמת מרד הגוף. עדיין אני מרגיש שזה השפיע רבות על הריקוד שלי – לקפוץ עד מוות. אין לזה שום צורה, זה כמו מלת מפתח מאוד פשוטה שדרכה אפשר להגיע לחופש. עכשיו אני מבין את הדרך שלו יותר מאשר בצעירותי ואני מעריך את עומקה וחשיבותה של עבודתו. לאחר מכן המשכתי בדרכו של אונו, שיש בה יותר חופש. אפילו עכשיו אני ממשיך בדרך זו – להיות ער לתחושה ולתנועה שנובעת ממנה.

זה מאוד חשוב לי. אני לא כוריאוגרף של להקה, אף על פי שעבדתי עם רקדנים נוספים. הדרך שבה אני יוצר עם רקדנים נוספים מתבססת על אימפרוביזציות אישיות ותחושות פנימיות, שמהן נבנה הריקוד של הקבוצה. אני לא מעוניין בריקוד שבו כולם נעים באופן אחיד. אני אוהב את החופש האישי של כל רקדן והחיבור ביניהם. אני חושב בדרך אחרת ומאמין שנוכל ליצור אימפרוביזציה קבוצתית בדרך זו".

ספר על יחסיך עם אונו קזואו, לעומת מה שקיבלת מהיג'יקטה.

"עלי להודות שקיבלתי כוריאוגרפיה מהיג'יקטה במשך שבועיים. לא הייתי תלמידו הישיר. ראש הלהקה שבה רקדתי – Hoppō-Butō-ha – יאמדה איפיי, היה תלמידו של היג'יקטה ומדי פעם לקח אותנו אליו, אל המאסטר הגדול.

"פגשתי את אונו אחרי שעזבתי את להקת הבוטו והתחלתי לרקוד באופן עצמאי. לפעמים באתי אל אונו ואל הסדנה שלו. גרתי באוסאקה והתחלתי לפעול כרקדן סולו. כשחזרתי לטוקיו פגשתי את אונו יושיטו ואונו קזואו. בתקופה זו אונו קזואו היה בן 95. הוא היה בחדר וצפה בבנו יושיטו שהנחה את הסדנה. לא הייתי שם באופן קבוע. הגעתי מדי פעם".

איזו השראה קיבלת מהם?

"הרגשתי שאני מקבל השראה רבה מאונו קזואו ומיושיטו. הם לימדו באהבה רבה. היג'יקטה הוא כמו אריה. בשבילי אונו מגלם אהבה. הם דיברו הרבה על ריקוד שמבטא אהבה ופרח, חיים ומוות. אלו הדברים שלמדתי מהם. אז התחלתי עם הג'ינן בוטו. התפיסה שלי בדבר הפילוסופיה של היקום מאוד הושפעה מהם. אפילו עכשיו אני נוהג לבקר את אונו יושיטו מדי פעם. הם לימדו אותי להיות יותר חופשי ולצלול עמוק פנימה.

"אנשים רבים מכל העולם למדו אצלם. גם מישראל. תמר בורר שהתה אצל אונו כחודש והוא עורר בה השראה רבה. גם אנשים שראו הופעה אחת או השתתפו בסדנה אחת עם אונו קיבלו חוויה שהשפיעה על כל חייהם. אני מרגיש שיצירתו של אונו נועדה לכולם. זאת אנרגיה בינלאומית".

אתה מתחבר לאונו גם בכך שאתה אמן בינלאומי, שפועל מחוץ ליפן זה זמן רב.

"אני חי מחוץ ליפן כבר עשר שנים, ואולי רק עשר שנים. ב־2002 התחלתי לחיות באירופה ולא דיברתי אנגלית. אני יוצר יחד עם הירוקו. בלעדיה זה לא היה אפשרי. בלי המוסיקה שלה לא יכולתי לרקוד. אנחנו באמת יוצרים יחד. ג'ינן בוטו זו יצירה משותפת שלנו".

בשנה שעברה חזרת ליפן לאחר רעידת האדמה, כדי ליצור ריפוי באמצעות הבוטו. תוכל לספר על חוויותיך?

"ביפן הופענו ועבדנו עם ילדים צעירים ותלמידי בתי ספר. במשך שבועיים היינו באזור פוקושימה, שנפגע ברעידת האדמה, ובאזור טוהוקו בצפון יפן. גן ילדים אחד שביקרנו בו נמצא על גבעה שמשקיפה על העיר. בזמן רעידת האדמה העיר נחרבה אל מול עיני הילדים והם ראו את המראות הקשים: את גלי הצונאמי ואת בתיהם נהרסים. חלק מהילדים איבדו את הוריהם באסון. בגן הזה יצרתי ריקוד של בעלי חיים עם הילדים. הילדים מתקדמים אל העתיד והם מלאי חיים. הם חווים רגעים קשים, אבל ממשיכים הלאה ומאוד חשוב לתת להם ליהנות מהחיים דרך תנועה, באמצעות ריקוד שבו הם יכולים להפוך לפרח או לבעל חיים. הירוקו גם יצרה מגוון של צלילים. היא שאלה אותם לגבי צליל של חרק או מפלצת ובאותו זמן הראיתי להם את הריקוד שלי והם נהנו מאוד. הרגשתי שאני יכול לשתף אותם ברגשות עמוקים ושאף על פי שהם חוו רגעים מאוד קשים, החיים צריכים להימשך. דרך ריקוד הבוטו יכולתי לחוות רגע יקר מציאות עם הילדים.

"היינו גם במקום של אנשים מוגבלים בצפון יפן וגם שם הופעתי וערכתי סדנאות. הרגשתי עד כמה הריקוד יכול לקשר בינינו. זה נכון בעיקר בנוגע לאנשים מוגבלים נפשית, שאינם יכולים לדבר. הגוף והתנועה ישירים יותר וכך יכולנו לגעת בהם ויכולתי להופיע בפניהם. מי שאיבד משפחה או שנפגע ברעידת האדמה לא רוצה לגעת בעצב, אבל היו אנשים שבאו אלי לאחר ההופעה ואמרו שזה ריקוד מטהר, שפותח את השמחה והעצב. אני חושב שלריקוד, ובייחוד לבוטו, יש הכוח הזה. אפילו אם איננו יכולים לבטא את עצמנו במלים, האנרגיה הפנימית שלנו מתבטאת דרך הריקוד".

*"מרד הגוף" היה מחול של היג'יקטה מ־1968, שחקר את טבעו של הגוף המשוחרר מכבלי החברה וחוקיה.

קישור לאתר של טקנואוצ'י אצושי: http://www.jinen-butoh.com

קישור לראיון שערכה אורה ברפמן עם טקנואוצ'י אצושי: http://www.dancetalk.co.il/?p=671

שיר מלר־ימגוצ'י חייתה שנה במנזר זן ביפן, שם למדה את טקס התה. היא בוגרת לימודי אמנות באוניברסיטת חיפה ולימודי מוזיאולוגיה באוניברסיטת תל אביב ובעלת תואר שני במוזיאולוגיה מאוניברסיטת לסטר, אנגליה. היתה ראש מחלקת החינוך של מוזיאון טיקוטין וכיום אוצרת במוזיאון וילפריד ישראל לאמנות ולידיעת המזרח בקיבוץ הזורע. מרצה במכללה האקדמית אורנים ובחוג למוזיאולוגיה באוניברסיטת תל אביב ומנחה סדנאות על טקס התה ותרבות יפן.

טקנואוצ'י אצושי במדבר יוטה, צילום: קומיה הירוקו
Takenouchi Atsushi in Utah,
photo: Komiya Hiroko

גופנפש בראי הבוטו: בחיפוש אחר מאפיינים תרפויטיים ייחודיים

"מַהוּ הָרִקּוּד?
מַהוּ הָרַקְדָּן?
הָרִקּוּד הוּא הַגּוּף בְּמַשְׁבֵּר,
וְהָרַקְדָּן הוּא
הָאֶמָּן
הַתּוֹבֵעַ אֶת זְכוּתוֹ עַל הַמַּשְׁבֵּר, אוֹ דּוֹרֵשׁ אוֹתוֹ
עֲבוּר גּוּפוֹ וּבְאֶמְצָעוּת גּוּפוֹ"
(נקאמורה, 1999)

מלים אלו, מתוך שירו של נקאמורה פומיאקי (Nakamura Fumiaki), משורר ואמן אשר ליווה את עבודתם של מייסדי אסכולת הבוטו, היג'יקָטָה טַצוּמִי (Hijikata Tatsumi) ואוֹנו קַזוּאוֹ (Ohno Kazuo), מבטאות לטעמי את אחת מהנחות היסוד המשמעותיות ביותר של הבוטו. הנחת יסוד זו עומדת גם בלבו של מאמר זה, העוסק "במשבר" שמזהה הבוטו ובדרך שבה הוא מסייע לרקדן "לתבוע את זכותו" על משבר זה.

לכל העוסקים בעבודה עם הגוף בכלל ובמחול בפרט, ברור כי בהקשבה לגוף ולתנועה שבו יש תהליך מרפא. מתוך המפגש האישי שלי עם הבוטו תהיתי כיצד, אם בכלל, אפשר להתייחס במלים לחוויה הרגשית העוצמתית המתרחשת בשעה שרוקדים בוטו, ולפעמים גם בעת הצפייה במחול בוטו.

במאמר זה אבקש להתבונן בבוטו כבשיטה לחקירה פסיכו־סומטית של הגוף והנפש וכסגנון מחול בעל מאפיינים תרפויטיים ייחודיים. לשם כך אנסה לשרטט קשרים בין מאפיינים של הבוטו לבין רעיונות מעולם הטיפול הרגשי. אתייחס בקצרה גם לייחודיות של הבוטו בשדה הטיפולי ולמידת התאמתו לאוכלוסיות שונות. אתמקד בחווייתו של רקדן הבוטו. בהקשר של מאמר זה, רקדן בוטו הוא כל אדם העוסק בבוטו באופן עקבי ומעמיק, גם אם אינו בהכרח רקדן מקצועי. בנוסף, ייתכן שבחינת הקשר בין בוטו לבין רעיונות תרפויטיים תשפוך אור על החוויה הייחודית של הצופה בבוטו ולא רק של הרוקד.

שירה טאובה דיין

מאפיינים תרפויטיים רגשיים של הבוטו:

1. ankoku butoh (暗舞踏) – מחול החושך והאפילה. שמו של הבוטו בראשית דרכו (ויש הטוענים כי עד היום) היה (buyou ankoku butoh), שפירושו ביפנית מחול החושך והאפילה (Kurihara, 2000). כבר בשם זה טמונות משמעויות הקשורות לעולם הטיפול הרגשי.

עיקרון ראשון המשתמע מהמלה *ankoku*, שפירושה ביפנית הוא חשיכה או אפילה, בהתאם לשירו של נקאמורה, הוא ההכרה והעיסוק של הבוטו במשבר האנושי, בכאב ובקושי. בהקשר תרפויטי, לשם טיפול כלשהו דרושה, בראש ובראשונה, הכרה בקיומו של קושי. הבוטו הוגדר מראשיתו ריקוד העוסק בתכנים קשים וקיצוניים, "השייכים לצד האפל" (Kurihara, 2000). לפיכך, הבוטו נותן למעשה כוח ולגיטימציה לפתיחת צוהר לעולם הנפש ולהתעמקות בכאב, בדחפים וברגשות שליליים, שלעתים קרובות נחשבים בלתי מקובלים ואף מדוכאים על ידי נורמות חברתיות. הבוטו מעודד חקירה והתבוננות במנעד הרגשות העולה בעת התנועה, ובמיוחד ברגשות קשים, כמו זעם, עצב וחרדה, ואף בהבעה שלהם באמצעות הגוף, כמו שהם, גם אם באופן חריג ומעוות.

בהתייחס לעולם הטיפול, חלק בסיסי במשנתה של הפסיכולוגיה הקלאסית – הפסיכואנליזה – ושל שיטות טיפול רבות המושתתות עליה, הוא התייחסות, הכרה וטיפול בדחפים התוקפניים והמיניים, בעקרון הסבל והעונג וברגשות ובתכנים שליליים ומאיימים.

"The dance should be… a mirror which thaws fear".
(Hijikata cited in Viala & Masson-Sekine, 1988: 185)

גם בשם המוכר יותר, butoh, טמונה משמעות חשובה בהקשר שבו עוסק מאמר זה. למעשה, המלה המקורית היתה buyō, עם סיומת של הסימנית 踊 (yō), שפירושה ריקוד. סימנית זו הוחלפה בסימנית הפחות נפוצה 踏 (tō), שפירושה דריכה או רקיעה ברגליים, וכך נוצר השם butoh (butō). יש הטוענים כי שם זה מרמז גם על טקסים חקלאיים ארכאיים שהיו נהוגים ביפן, שכללו רקיעת רגליים כדי לשדל את האלים להיכנס לאדמה לשם הבטחת יבולים טובים. כלומר, כבר בשם "בוטו" מתגלמת התייחסות לעולם הטבע וגם לעולם שמעבר – העל־טבעי, שני מרכיבים שהם פעמים רבות מקור להשראה ולדימויים בבוטו.

בהקשר טיפולי, אם כי פחות קלאסי, מעניין לציין כי שני מרכיבים אלו הם גם סימני הזיהוי של שיטת הטיפול הקדומה ואולי הנפוצה ביותר בתרבויות העולם, השמאניזם. שמאניזם מבקש להשיג קשר עם היקום המקביל והבלתי נראה של הרוחות ולהיעזר בהן לתמיכה בחייהם של בני האדם. הוא רואה ברוחות אנרגיות המתגלמות בבעלי חיים, בצמחים, בדמויות מיתיות ואף בעצמים דוממים. על פי האמונה, לשם ריפוי של בעיה פיסית או נפשית, על האדם לצאת למסע מחוץ לגבולות העצמי, אשר בו הוא מקיים דיאלוג עם רוחות העוזרות לו. בדומה למסע השמאני, אמני הבוטו יוצאים למסע שתכליתו לחשוף, להיאבק ולפתור מחלות אישיות וחברתיות הטמונות במעמקי הגוף, כדי למצוא עצמי אינטואיטיבי, פרה־ורבלי, ניסיוני ולא צפוי (Sakamoto, 2009). בדרך זו מבקשים אמני הבוטו ליצור מחדש אינטגרציה של תפקודי הגוף והנפש הקודמים להשפעות החברה והתרבות.

"Butoh… plays with perspective. If we, humans, learn to see things from the perspective of animal, an insect, or even inanimate objects. The road trodden
every day is alive… we should value everything".

(Hijikata cited in Viala & Masson-Sekine, 1988: 65)

הקשר הרוחני של הבוטו עם "העולם שמעבר" בא לידי ביטוי גם בתקשורת של רקדני הבוטו עם עולם המתים ועם דמויות מהעבר. בבוטו קיים דיאלוג של הרקדן עם דמויות מעברו האישי או התרבותי ואף עם רוחות של דמויות שאינן עוד בין החיים (Sakamoto, 2009). דיאלוג זה מתקיים על ידי יצירת קשר עם דמויות שונות והצפה שלהן באמצעות תנועה, מחוות גוף ורגשות הקשורים בהן.

במאפיין זה טמון פוטנציאל טיפולי ייחודי רב. ראשית, עיסוק מרכזי ומעמיק בנושא זה כמעט ואינו קיים בסגנונות מחול או אמנות אחרים. בנוסף, הדיאלוג הקיים בבוטו בין אדם לבין דמויות משמעותיות בחייו עומד פעמים רבות בלבן של גישות פסיכולוגיות שונות. בבוטו, בדומה לטיפול הפסיכולוגי, האמונה כי דמויות משמעותיות מן העבר חיות בנו ומשפיעות על התנהלותנו מעודדת התעמקות וחקירה של הקשרים וההשפעות הללו על האדם.

"The spirits of the dead have taken refuge in my body… I am who I am thanks to those who have paved the way for me…"
(Ohno Kazuo cited in Ohno & Ohno, 2004: 267-269)

הבוטו ועולם הפסיכולוגיה דומים זה לזה גם בהתייחסותם לקצה השני כביכול של מעגל החיים, קרי, לתקופת הילדות המוקדמת. בבוטו קיים עיסוק בילדות, בעוברות ואף בחוויית הלידה (Kurihara, 1996). פעמים רבות דימויים, זיכרונות ורגשות הקשורים בתקופות אלו הם מקור ההשראה לתנועה ולריקוד בבוטו. בהתייחסות של הבוטו לגוף ישנו גם חיפוש אחר התמימות הילדית, המסייעת להפחית את החשיבות המיוחסת בדרך כלל לאופן שבו דברים נראים או נתפשים (Kasai & Parsons, 2003). החיפוש אחר התמימות הילדית בא לידי ביטוי גם באימפרוביזציה המאפיינת את הבוטו כדרך עבודה. האימפרוביזציה מקדמת שחזור ושימור של המשחקיות והחופש שמאפיינים את תקופת הילדות ואת האמת האינטואיטיבית שבה.

"I'm convinced that a pre-made dance… is of no interest".
*(Hijikata cited in Viala & Masson-*Sekine, 1988: 185)

בדומה לכך, הוגים רבים שפיתחו תיאוריות פסיכולוגיות (למשל, פרויד, בולבי, שטרן) שמו דגש על תקופת הילדות, ההתפתחות המוקדמת והקשרים הראשוניים של האדם בתחילת החיים. בהתאם, שיטות הטיפול השונות עוסקות לרוב בהתבוננות רטרוספקטיבית בעבר המוקדם, מתוך התייחסות להשפעותיו בהווה. בנוסף, טיפול בילדים, גם כן בדומה לבוטו, פועל מתוך התעמקות בתהליכים המנטליים באמצעות המרחב הלא מוגבל של המשחק והדמיון.

מכאן, שהבוטו פותח ערוץ גישה לרגשות שליליים וכואבים ולזיכרונות מחוויות מעצבות או מדמויות משמעותיות בחיים. הבוטו עושה זאת באמצעות עבודה גופנית ומוחשית, המקדמת עיבוד מחדש של אותן חוויות, התמודדות רגשית ואף העצמה. לשם הבנה מעמיקה יותר של היכולת של הבוטו לטפל במכאובי הנפש, יש לבחון את תפישת הקשר בין הגוף והנפש על פי הבוטו.

2. butoh tai (舞踏体) – גופנפש בבוטו
קאסאי טושיהרו (Kasai Toshiharu), או בשם הבמה שלו מוריטה איטו (Morita Itto), הוא המנהל האמנותי של להקת הבוטו "GooSayTen", פסיכולוג ומרפא בתנועה אשר עוסק בפיתוח של "שיטת בוטו לחקירת גופנפש" (Fraleigh & Nakamura, 2006). לפי קאסאי, מושג המפתח להבנת הקשר בין הגוף לנפש על פי הבוטו הוא ה־butoh tai. tai ביפנית פירושו גוף. קאסאי טוען כי מבחינתם של רקדני הבוטו, ביטוי זה שם דגש על המצב המנטלי או התודעתי של הרקדן לא פחות מאשר על גופו. כלומר, המונח butoh tai מבטא אחדות של הגופנפש כישות אחת (Kasai, 2000).

קאסאי מדגים תפישה זו ושואל, "כאשר נפצעים, למי שייך הכאב – לגוף או לנפש?" התשובה האולטימטיבית היא: לשניהם בו־זמנית. לפיכך, על פי הבוטו אין לראות במיחושים גופניים או ברגשות תופעות נפרדות, השייכות לגוף בלבד או אך ורק לנפש. במקום זאת, מדובר בתופעה אחת המתגלמת בגוף כמו גם בנפש, באופן נראה ולעתים גם באופן שאינו נראה לעין.

גם בעולם הטיפול הקלאסי קיימת הכרה בקשר בין הגוף לנפש, אבל ההכרה באחדותם פחותה. פעמים רבות סימפטומים של הפרעות נפשיות כוללים מאפיינים גופניים, כמו רמות עוררות שונות (עייפות גופנית בדיכאון או התנהגות היפראקטיבית בהפרעת קשב וריכוז, לדוגמה) או אי שקט גופני (למשל, בהפרעות חרדה כדוגמת פוסט־טראומה). בעידן המודרני אפשר לטעון שהחיפוש אחר הקשר בין הגוף לנפש בא לידי ביטוי גם במחקר הענף העוסק באיבר המתוחכם ביותר בגוף – המוח – וכן בעלייה בפופולריות של שימוש בטיפול תרופתי פסיכיאטרי. כלומר, יש התמקדות בקשר שבין מבנים או שינויים ביו־כימיים בגוף לבין מצבים מנטליים. מכאן, שהמפגש בין הבוטו לעולם הפסיכולוגיה בנקודה זו כאילו "משלים את התמונה" ויש לו ערך טיפולי רב. בעוד עולם הטיפול מכיר בקשר שבין הגוף לנפש, נראה כי הוא נעדר יכולת לקדם תהליך תרפויטי מעמיק, הכולל לא רק את הנפש אלא גם את הגוף – כישות אחת. בבוטו קיימת שפה תנועתית שלמה לחקירה, היכרות ולמידה של הגופנפש, באמצעות ערוצים שאינם מילוליים ומתוך חוויה מוחשית של זיכרונות ורגשות, השונה מדיבור בלבד "על או לגבי" חוויות אלו.

נתבונן, לפיכך, באופן החקירה התנועתי של הגופנפש בבוטו, המקדם תהליכים רגשיים.

3. בין מודע ללא מודע

בדומה לפסיכולוגיה, גם בבוטו קיימת התייחסות מעמיקה לרמות המודעות השונות של האדם. טרם אתייחס לעבודה הגופנית בבוטו, אציג בקצרה את המונח "לא מודע" בעולם הנפש, הפסיכולוגיה.

המונח "לא מודע" מזוהה לרוב עם משנתו הפסיכואנליטית של זיגמונד פרויד, כאחד ממרכיבי הנפש של האדם. הלא מודע כולל תכנים המאיימים על האדם ואינם עולים למודעות בצורה מפורשת, כגון רגשות עזים, דחפים, תשוקות וזיכרונות. פרויד טען שגם אם אינם מודעים, תכנים אלו נוכחים בחיי האדם ומשפיעים עליו. הוא תיאר עדויות ללא מודע בדברים שבהם לאדם אין שליטה, כמו חלומות או פליטות פה. תכלית הטיפול הנפשי, לפיכך, היא להציף למודע חלקים מהלא מודע, לפרש אותם ולהתמודד עמם.

הבוטו, באופן יוצא מן הכלל, היה עשוי להתקבל על ידי פרויד כדרך נוספת להציף תכנים מהלא מודע אל המודע, שכן זוהי אחת מאבני היסוד בעבודתו. כאמור, פרויד הרבה להתייחס לחלום ולפשרו. נדמה כי פעמים רבות במופע בוטו, בחוויית הרקדן ובחוויית הצופה, יש תחושה שהמופע כולו הוא מעין חלום – חוויה דיסוציאטיבית, מנותקת מהמציאות, בעלת שפה תנועתית ייחודית ותפישת זמן ומרחב שונה. מה עומד בבסיס תחושה זו? לדעתי, העובדה שבדומה לחלום, גם בבוטו צפים על פני השטח תכנים נפשיים מהלא מודע. תכנים אלו אינם עוברים סינון או עידון באופן מודע, גם אם הם קשים או מאיימים, והם מתגלמים בגוף באופן ישיר ולא שגרתי. מכאן, שבדומה לתפקידו של החלום לספק דחפים, משאלות ומאוויים שאינם מודעים, גם הבוטו עשוי לשרת מטרות תרפויטיות אלו אצל הרקדן.

הפסיכולוג קרל יונג טבע את המונח "לא מודע קולקטיבי", לציון רובד לא מודע המשותף לכל בני האדם (יונג, 1973). לפי יונג, הלא מודע הקולקטיבי כולל חוויות שהצטברו במשך שנות קיומו של הגזע האנושי ונשארו כעקבות זיכרון במוח האדם. עקבות אלו מושרשים באדם ומשפיעים על התנהגותו גם בהתאם לתרבות ולמורשת שאליהן נולד. אפשר לראות קשר גם

בין הלא מודע הקולקטיבי לעולם הבוטו, הבא לידי ביטוי בהכרה של אמני הבוטו בהשפעות הקולקטיביות הלא מודעות שעליהן מדבר יונג ובשאיפה שלהם לחשוף השפעות אלה ולהעלות אותן למודע.

בעולם הבוטו מתבצעת חקירה של הלא מודע באמצעות הגוף. קאסאי מכנה דרך עבודה זו "ארכיאולוגיה של הגוף", ולדבריו היא מבטאת התעמקות וחיפוש של משהו הקבור עמוק בגוף (Kasai, 1999). לכן רקדני הבוטו נוהגים לכסות את מראות הסטודיו, כדי למנוע התמקדות ויזואלית בגוף. הם מעניקים משמעות רבה לתחושות הגוף, לנשימה ולתנועת האיברים הפנימיים. פעמים רבות עבודתם של הרקדנים מתבססת על התפישה כי הגוף אינו שלד עם שרירים העטוף בעור, אלא הוא מעין שק מים שבו צפים העצמות והאיברים הפנימיים. לפי גישה זו תנועות יעילות יותר כאשר הן בעלות מתח שרירי מינימלי ואינן מקובעות לדפוסים מסוימים או מכוונות מטרה. עקרונות נוספים תומכים בחקירה התנועתית של הגופנפש בבוטו: תנועה פאסיבית: עיקרון תנועתי זה משרת את חקירת הלא מודע בבוטו. התנועה הפאסיבית מבוססת על התפישה כי ה"גוף מונע" ממקורות פנימיים או חיצוניים ולא על ידי תנועה מתוכננת ונשלטת. כלומר, יש עידוד של תנועה היוצאת מן הגוף ולא נוצרת בכוונה תחילה, תנועה ספונטנית ולא מכוונת (Kasai, 2009). גם בתחום הנוירופיסיולוגיה יש עדויות לכך שרק מחשבה על תנועה או על איבר גוף מסוים מייצרת שינוי עצבי, שהוא למעשה תחילתה של תנועה קטנה לא מודעת.

"Form comes of itself, only insofar as there is a spiritual content to begin with".
(Ohno Kazuo cited in Ohno & Ohno, 2004)

במונחים פסיכולוגיים, ייתכן שאפשר להסתכל על התנועה הפאסיבית כעל being. being הוא מונח המבטא יכולת לשהות ולהתבונן במצב המנטלי, ללא ביקורת עצמית ואף ללא כוונה להגיע לפתרון בעיות. כלומר, עצם השהייה במרחב המנטלי של תחושת הכאב או הזיכרון היא אלמנט תרפויטי בפני עצמו. בדומה לכך, רקדני הבוטו אינם משתמשים בריקוד רק כדי לבטא במכוון חוויה פנימית. הם מתבוננים בחוויה שלהם ובתנועה ללא מטרה ברורה, פרט להתבוננות עצמה (Kasai, 2000).

ה־being מתאפשר, כמובן, גם כתוצאה מהאופי האימפרוביזטורי של הבוטו, המקדם התרחשות ושהייה בהווה. בהקשר של אימפרוביזציה או בהתייחס ל־being במצבים של חוסר שליטה בתנועה, נראה רק טבעי להזכיר את אונו קזואו. בשנת 2001 זכיתי לראשונה ללמוד אצל אונו ואצל בנו אונו יושיטו (Ohno Yoshito) בסטודיו שלהם ביוקוהמה. זכור לי תרגיל מרתק שהועבר באחד מהשיעורים. אונו יושיטו ביקש מאתנו לרקוד כשאנו מדמים לעצמנו שאנו אוחזים בבובת מריונטה, מפעילים אותה ושולטים בתנועותיה באמצעות חוטים המחוברים לכף ידנו, רואים בעיני רוחנו את תנועתה. לאחר זמן מה הוסיף אונו קזואו ואמר: "המשיכו בשלכם וכעת דמו לעצמכם כאילו גם מגופכם יוצאים חוטים עדינים וגופכם הוא כמריונטה בידו של המפעיל אתכם".

ערוצי התפישה והמודעות של הרקדן – פנים וחוץ: הבוטו דוחה את הדגש הקיים על התפישה הוויזואלית בלבד וטוען כי ככל שהחושים ערים יותר וככל שיש ספיגה רבה יותר של מידע, העצמי יכול להתמזג עם סביבתו. לשם כך, בבוטו קיים שימוש בריכוך של העיניים ופקיחתן רק למחצה, באופן היוצר ראייה פריפריאלית לא ממוקדת. ראייה לא ממוקדת זאת מאפשרת חלוקה שוויונית יותר בין קשב פנימי לקשב חיצוני (Kasai & Parsons, 2003). בדומה למבטו של בודהה, באמצעות המבט הפריפריאלי הופך הרקדן להיות חלק מהסביבה ולא רק למתבונן בה, והוא מסוגל להיות קשוב בו־זמנית הן לתחושה הפנימית והן להתרחשות במרחב. לפיכך, ייתכן שאפשר לומר כי ה־being הטיפולי בהקשר זה הופך להיות גם being קונטקסטואלי. כלומר, שהייה והתבוננות במיקום העצמי בסביבה, על מאפייניה והיחסים הקיימים בה.

"Don't look with the eyes".
(Ohno Kazuo cited in Ohno & Ohno, 2004: 25)

תנועות לא צפויות: דרך נוספת שבאמצעותה מנסה הבוטו לאפשר ללא מודע הגופני־הנפשי לעלות על פני השטח היא תרגולים העשויים לייצר תנועות לא צפויות. תרגולים אלו כוללים ויתור על שליטה באופן מודע, כדי להקל על עלייתן של תגובות מודחקות. למשל, יצירת עיוותים מכוונים בגוף, שלעתים מייצרים עיוותים נוספים או מלווים ברעד שרירי או בטיקים; או דפוסי נשימה הנעים בין נשיפות ושאיפות עמוקות וארוכות, המביאות לרוגע, לנשימות מואצות העשויות להביא אפילו לעילפון; או רעידות וגלים המייצרים תגובות פתאומיות, כגון טלטול או קפיצות ללא כיוון (Kasai, 1999).

"אל תקפוץ כלפי מעלה, נסה לקפוץ למטה אל התהום".
(היג'יקטה מצוטט אצל אור, 2008)

בהקשר זה, גם העבודה עם דימויים בבוטו אינה מבוססת על התאמה חיצונית בין תנועות הגוף לדימוי החזותי (כנהוג, למשל, במחול הקלאסי). בבוטו הדימוי החזותי הוא רק נקודת התחלה של תנועה, שבהמשך מאפשרת ליוזמה לנוע ממצב מודע למצב לא מודע, שבו יכולים להתרחש שינויים לא צפויים.

מכאן, שבדומה לעולם הפסיכולוגיה, גם בעבודת הבוטו קיים דגש על חשיבותם של תכנים לא מודעים. באמצעות עקרונות תנועתיים יש הצפה והתבוננות בתכנים אלו, באופן המקדם תהליך מעמיק של חקירה גופנית־נפשית.

עד כה עמדנו על הקשר בין הבוטו לעולם הטיפול ואף בחנו מאפיינים בעלי איכות תרפויטית ואת אופן הביטוי התנועתי שלהם. לפני סיום אעלה בקצרה שני כיווני מחשבה נוספים הנוגעים בהתבוננות בבוטו בתוך השדה הטיפולי. ראשית, מעניין לחשוב על ייחודיות התרומה התרפויטית של הבוטו בהקשרים שונים. שנית, חשוב להתייחס לערך התרפויטי שעשוי להיות לבוטו לאוכלוסיות שונות.

מאפייניו התרפויטיים הייחודיים של הבוטו – ייחודיות ביחס למה?

במבט חברתי רחב, אף על פי שהבוטו צמח ביפן, כיום זהו סגנון מחול מוכר ונגיש ברחבי העולם. ככלי תרפויטי תנועתי הוא מאפשר שימוש בשפה רגשית שאינה מילולית, אלא ראשונית, עמוקה וחוצה תרבויות. באופן ספציפי, בעוד שייתכנו הבדלים בין־אישיים על רקע תרבותי או בהתאם לנורמות חברתיות, הבוטו מתמקד דווקא בקילוף השכבות של ההשפעות החברתיות באשר הן ובחשיפת רגשות ותכנים שהם אנושיים ואוניברסליים.

בעולם המחול, אולי בדומה לשיטות מחול פוסט־מודרניות מסוימות, עובד הבוטו מתוך הפניה של קשב פנימה וחקירה מעמיקה של הגופנפש. נראה כי פרט לבוטו כמעט ולא קיים סגנון מחול או סגנון אמנות אחר, אשר בהגדרתו מתמקד בכאב האנושי, במשבר ובחלקים האפלים בנפש האדם. דרך אמנותית זו טומנת בחובה פוטנציאל תרפויטי רב. גם בעולם הטיפול שמור לבוטו מקום ייחודי, שכן הוא מזוהה בראש ובראשונה כסגנון מחול וכאמנות במה – ולא כשיטת טיפול. לפיכך, לבוטו עשוי להיות קשר בלתי אמצעי עם כלל האוכלוסייה. בנוסף, כסגנון אמנות הוא מציע דרך תרפויטית אשר לא צמחה מתוך רקע טיפולי קלאסי אלא פועלת ברוח תפישת העולם האמנותית־הפילוסופית שלו.

לבסוף, כפי שראינו, הבוטו חולק רעיונות משותפים ומשמעותיים עם עולם הפסיכולוגיה, כגון התייחסות לרובד הלא מודע, התמקדות בקשר עם דמויות מן העבר, חיבור לעולם הילדות, עיסוק בדחפים שליליים ועוד. אולם הטיפול הפסיכולוגי, למרות ההכרה שלו במעורבות

הגוף בתופעות הנפש, נעדר את יכולת החקירה התנועתית המעמיקה של הגופנפש הקיימת בבוטו.
לפיכך, לבוטו יש חיבור ונגיעה לתחומים, מישורי התייחסות והקשרים שונים, החל בהקשר חברתי רחב, עבור בעולם האמנות והמחול וכלה בעולם הטיפול בכלל ובעולם הפסיכולוגיה בפרט. חיבור להקשרים שונים ושמירה על ייחודיות הם המאפיינים של תרומתו התרפויטית הסגולית של הבוטו.

כיצד יכול הבוטו לתרום ככלי תרפויטי לאוכלוסיות שונות?

בעת בחינת התאמה של סגנון טיפול (ושל מטפל) לאדם ספציפי, נהוג לבחון מאילו קשיים סובל האדם. לא פחות חשוב מכך, נבדקים כוחות הנפש העומדים לרשות האדם לצורך התמודדות עם קשיים אלו.

אשר לכוחות הנפש, נראה כי אנשים בעלי כוחות אגו תקינים, כמרבית העוסקים בבוטו, יכולים ברוב המקרים לצאת למסע של הבוטו אל האפל והלא מודע, ואף לחזור משם מחוזקים ולמדים. לצד זה, יש עדויות לתרומה המשמעותית של הבוטו לעבודה עם פגועי נפש. למשל, איוואשיטה טורו (Iwashita Toru), רקדן בלהקת סנקאי ג'וקו וחבר בכיר באגודה לתרפיה בתנועה ביפן, עוסק זה שנים בטיפול באמצעות בוטו בבתי־חולים פסיכיאטריים ביפן ומדווח על השפעות משמעותיות בקרב מטופליו (Kasai, 1999).

בחינת התרומה התרפויטית של הבוטו צריכה להתייחס גם לסוג הקושי או ההפרעה שמהם סובל האדם. למשל, בטיפול פסיכולוגי בהפרעות חרדה פעמים רבות נדרש יותר מדיבור על החרדה והמטופל נזקק גם ל"חשיפה למקור החרדה". האמצעי לחשיפה למקור החרדה, ברוב המקרים, הוא דמיון מודרך לשם רכישת תחושת שליטה ויכולת התמודדות עם אובייקט החרדה. בבוטו יש הבנה עמוקה של הגוף ועקרונות תנועתיים שיכולים לתמוך בתהליך מסוג זה, הכולל הצפה של רגשות קשים, שימוש בדימויים ואף ויתור על הצורך בשליטה מודעת. אף שמעניין לבחון כיצד הבוטו יכול לתרום לטיפול בהפרעות עם סימפטומים פיסיולוגיים בולטים, כמו חרדה (למשל, קוצר נשימה או רעידות), מסקרן גם להתבונן במפגש של הבוטו עם הפרעות שבהן הסימפטומים הפיסיולוגיים אינם בולטים, אבל יש להניח שקיימים.

נקודה נוספת שמעניין לבדוק היא, יכולתו של הבוטו לתרום לתהליכים רגשיים גם בקרב ילדים. ילדים צעירים נעדרים עדיין כוחות אגו מגובשים וייתכן שיתקשו בעבודה מעמיקה עם דימויים ועם הצפה ישירה של תכנים מאיימים. עם זאת, בגופנפש של הילד מוטבעים חותמים משמעותיים כבר בגיל צעיר מאוד (כולל השפעות מהעבר המשפחתי והקולקטיבי), והדברים נכונים בעיקר כשמדובר בילדים שחוו טראומה. בשל השילוב בין האופי האימפרוביזטורי והמשחקי של הבוטו לבין יכולתו להתעמק בתכנים קשים ומורכבים, נראה כי שימוש נכון בו עשוי לתרום באופן מיוחד לתהליכים טיפוליים בקרב ילדים.

בקרב אוכלוסיות שונות הבוטו מציע ערוצי טיפול מגוונים, כמו אפיקים המקדמים עבודה אישית או עבודה באינטראקציה זוגית או קבוצתית. גם האפשרות של עבודה מול קהל עשויה להיות משמעותית מבחינה תרפויטית, כחלק מתהליך המאפשר שילוב בין אינטרוספקציה לשיתוף בתכנים אינטימיים.

לבסוף, יש לשער כי כל מי שפוגש בבוטו ועוסק בו, מזהה את כוחו התרפויטי הייחודי של המחול ונמשך אליו. יהיו אשר יהיו קהל היעד או אופן העבודה, נראה חשוב במיוחד שרקדן הבוטו ומורה הדרך שלו יהיו ערים לכוחות ולחולשות העומדים לרשותם במסע הרגשי של חקירת הגופנפש בבוטו. במשך השנים פרץ הבוטו את גבולות יפן והתפרסם כסגנון מחול אוונגרדי, אבל הדיון וההתעמקות בתהליכים הנפשיים ובמשמעויות הרגשיות הגלומות בו אינם נפוצים באותה מידה. מאמר זה בא לבחון את הקשר בין מאפיינים ייחודיים של מחול הבוטו לבין רעיונות מעולם הטיפול הרגשי, מתוך כוונה לשפוך אור על יכולת הריפוי הטמונה בבוטו. כיווני חשיבה נוספים קשורים בהתבוננות על הבוטו בשדה הטיפולי ובקרב אוכלוסיות שונות. לאחרונה נשמעים ביפן, בישראל ובכל העולם קולות רבים יותר המתמקדים בפן התרפויטי של הבוטו. הפסיכולוג והרקדן קאסאי טושיהרו עוסק במלים המובאות כאן בחיבור שבין הבוטו לבין עולם הטיפול הפסיכולוגי.

"Psychological explanations... confirmed to be necessary and effective in order to survive before falling to a possible mental confusion or breakdown in the embodied primary process of exploratory Butoh". (Kasai, 2009: 26)

ביבליוגרפיה

אור, א. "מההייקו עד הבוטו וחזרה". מתוך תמליל ההרצאה: *מהבוטו אל ההייקו*. 2008. http://blogs.bananot.co.il/showPost.php?itemID=3249&blogID=182

נקאמורה, פ. "מהו בוטו? הפרימדונה החולה". תרגום: טקהאשי א. ואור א. *הליקון*, 29, 1999, עמ' 60-61.

יונג, ק. ג. *הפסיכולוגיה של הלא מודע*. תרגום: איזק ח. תל אביב: דביר, 1973.

Fraleigh, S. and Nakamura, T. "Motira Itto and Takeuchi Mika: Psychosomatics of Butoh". In *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. Routledge Performance Practitioners. 2006, pp. 124-128.

Kasai, T. "A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration". *Memoirs of Hokkaido Institute of Technology*, 27, 1999, pp. 309-316.

_____. "A Note on Butoh Body". *Memoirs of Hokkaido Institute of Technology*, 28, 2000, pp. 353-360.

Kasai, T. "New understandings of Butoh Creation and Creative Autopoietic Butoh- From Subconscious Hidden Observer to Perturbation of Body-Mind System". *Bulletin of Faculty of Humanities, Sapporo Gakuin University*, 86, 2009, pp. 21-36.

Kasai, T. & Parsons, k. "Perception in Butoh Dance". *Memoirs of Hokkaido Institute of Technology*, 31, 257-264, 2003.

Kurihara, N. "Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh: [Introduction]". TDR, 2000 ,1-44, pp. 12-28.

Ohno, K. and Ohno, Y. *Kazuo Ohno's World from Without and Within.* Trans. By J. Barrett. Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.

Sakamoto, M. "Parallels of Psycho-Physiological and Musical Affect in Trance Ritual and Butoh Performance". *Ethnomusicology Review*, 14, 2009. http://ethnomusicologyreview.ucla.edu

Viala, J. and Masson-Sekine, N. *Butoh: Shades of Darkness*. Tokyo: Shufunotomo Co., Ltd., 1988.

שירה טאובה־דיין היא פסיכולוגית התפתחותית המתמחה בגיל הרך ובינקות בהקשר המשפחתי־סביבתי. בעלת תואר שני בפסיכולוגיה מאוניברסיטת חיפה. בוגרת תואר ראשון בחוג ללימודי מזרח אסיה, מגמת יפן, באוניברסיטת חיפה, כולל לימודים באוניברסיטת Waseda שבטוקיו. תלמידתם של אונו קזואו ויושיטו. בעבר רקדנית מקצועית וכיום עוסקת בתנועה ובמחול ובחיבור של אלו לעולם הטיפול הרגשי בילדים ובמבוגרים. עוסקת במחקר בין־תרבותי ובתקשורת רגשית, מילולית ולא מילולית.

על בוטו וגוף, מגדר, ביצוע וחיקוי: מורימורה יאסומסה, אונו קזואו ושיח התנועה

כמה מחשבות על עבודתו של מורימורה יאסומסה, *שלושה סרטים בעקבות "להעריץ את לה ארגנטינה" של אונו קזואו, רקוויאם למאה ה־20*, 2010

אילת זהר

איור 1: מורימורה יאסומסה: שלושה סרטים בעקבות *להעריץ את לה ארגנטינה*, 2010
Morimura Yasumasa: Three films following *Admiring La Argentina*, 2010

1.

ער עבות. קול טיפות גשם בינות לעלים. אט אט צפה ועולה בצד ימין של המסך, מתחת לדימוי הגזע שבקדמת התמונה, דמותה של אישה בלבוש שחור, נוצה לבנה תקועה בכובע בהיר רחב תיתורה המונח על ראשה. בתנועה איטית היא מרימה את ידיה ופוסעת בין העשבים הגבוהים אל עבר הצופה. רגל נשית נחשפת מבעד ליריעות השמלה הארוכה. לפתע, בתנועה מהירה יותר, היא פונה לאחור, רוכנת ועוברת לצדו השני של הגזע הקשות, מושכת את גופה אחריה בתנועה הממשיכה אל צדו השמאלי של המסך, מרימה את ידיה אל על כמנסה ללכוד כמה מטיפות הגשם הבודדות הממשיכות לרדת. לפתע, בטפיחה קלה, ידה נופלת והיא שוכבת רפויה כולה בקצה הקשת, כאילו מתה פתאום. פייד אאוט לשחור.

מורימורה יאסומסה: בין הנשי לגברי, בין יפאן למערב, בין צילום לוידאו

העבודה *שלושה סרטים בעקבות "להעריץ את לה ארגנטינה" של אונו קזואו* (Ohno Kazuo), נוצרה על ידי האמן החזותי מורימורה יאסומסה (Morimura Yasumasa) כחלק מן הפרויקט רחב היריעה שבמסגרתו הוא פועל זה שבע שנים, המכונה *רקוויאם למאה ה־20* (מורימורה, 2008). במשך שנים ארוכות עבד מורימורה על שתי סדרות בעת ובעונה אחת – סדרת *פורטרט האמן כתולדות האמנות*, וסדרת *שחקנית*. לפני כשבע שנים חלה תפנית חשובה בעבודתו: ראשית, הוא פנה אל תחום הוידאו־ארט, בנוסף לצילומי הסטילס שיצר; שנית, מקורות ההשפעה שלו עברו מן התחום האסתטי, היינו, דימויים הלקוחים מתולדות האמנות והקולנוע של הוליווד, אל התחום הפוליטי, ובעיקר אל הצילום הדוקומנטרי (פוטו־ג'ורנליזם) ואל תיעוד האירועים הגדולים של המאה ה־20. בחירתו של מורימורה לעסוק בפוליטיקה ובתיעודה במאה ה־20 הובילה אותו בהכרח אל הטריטוריה הגברית – שהרי הפוליטיקה והעשייה המדינית היו נתונות, ברובן, בידי גברים. המהלכים הפוליטיים המשמעותיים במאה ה־20 הוכתבו על ידי גברים, בעוד שלנשים נשמר תפקיד של דמויות נספחות. רק נשים מעטות, יוצאות דופן, עמדו במרכז העשייה הפוליטית, ובהן אינדירה גנדי, גולדה מאיר, בנאזיר בהוטו, או דוי טקקו (Doi Takako), מנהיגת המפלגה הסוציאליסטית של יפאן (1986-1991). בנוסף, מורימורה, אשר חגג לפני כשנה יום הולדת 60, כבר אינו אדם צעיר בעל גוף מלא חן ופרופורציות מושלמות. גם לגילו היתה השפעה על המעבר לתיאור פוליטיקאים וגברים רבי־עוצמה אחרים, בעלי השפעה פוליטית ותרבותית. אדם בסוף שנות ה־50 או בתחילת שנות ה־60 לחייו נמצא לרוב בשיא העשייה הציבורית, רגע לפני הפרישה והכניסה אל השלב השלישי.

המעבר לעיסוק בממד הפוליטי ובפוטו־ג'ורנליזם, שהחליף את עיסוקו של מורימורה בתולדות האמנות ובסצינה הקולנועית, מסמן גם את תפישתו החדשה, הרחבה יותר, בנוגע לקשר שבין הדימוי הצילומי החד־פעמי, המקובע בתודעתנו, לבין התהליך, רצף הדימויים, שבתוכו נתון אותו פריים בודד שנחקק בזיכרון הקולקטיבי. בנוסף, העיסוק בצילום עיתונאי מבהיר חלק אחר בתהליך המעבר מצילום לוידאו בעבודתו של מורימורה עצמו: כל עוד שימש הצילום כמדיום מתורגם של דימויים שנלקחו מתולדות הציור או מההיסטוריה של הקולנוע, צילום הסטילס עבד היטב כמדיום תעודי. אולם המעבר לעיסוק בצילום סטילס *כמקור* למחוותיו ולדימויו היה לאתגר חדש מבחינתו, התמודדות שבעקבותיה היה עליו "לתרגם" את המדיום המקורי לצורת עבודה חדשה, תהליך אשר הוביל בסיכומו של דבר אל יצירת הוידאו.

שני השינויים האמורים – המעבר לוידאו וההתנסות המורחבת בדימויים גבריים – הם

הבסיס הראשון שממנו פונה מורימורה לעבודתו על אונו קזואו.

.2

פייד אין איטי אל עבר דמות שוכבת, לבושה בשמלת תחרה לבנה, כובע אדום קטן מציץ בקצה ראשה. ברקע עולים צלילי *סונטת אור ירח* של בטהובן, הדמות מתחילה לנוע לאט, האצבעות נעות בתנועה חזרתית, המזכירה את תנועות אצבעותיו של פסנתרן על המקלדת. הידיים ממשיכות במהלכן, מפלרטטות זו עם זו, כזוג נאהבים המסרבים להרפות זה מזה. לבסוף נפרדות הידיים ומתחילות לרקד, מוצלבות ומרפרפות ככנפי פרפר ואור חזק מוטל עליהן, עד כדי צריבה והיעלמות דמותן. אט אט המצלמה נסוגה בזום אאוט ולפנינו מתגלה הדימוי כהקרנה חלקית על פני מסך.

איור 2: מורימורה: שלושה סרטים בעקבות *להעריץ את לה ארגנטינה*, 2010
Morimura: Three films following *Admiring La Argentina*, 2010

גוף ומגדר: התמסכות ומופעיות

השינויים שהופיעו בעבודתו של מורימורה בשבע השנים האחרונות נשענים על שתי תובנות עמוקות שעלו מתוך פעילותו האמנותית ב־20 השנים שקדמו לכך: ראשית, מורימורה, שהיטיב כל כך ליישם תהליכי התמסכות[1] ומופעיות[2] של הגוף הנשי, הבין כי אפשר להרחיב את רפרטואר הצורות ואופני הייצוג גם בכל הנוגע לגוף הגברי. מגדר הוא מושג הנתון להבניה תרבותית, כפי שעולה מתובנות שהנחילו ג'ואן ריבייר (Joan Riviere), ז'ק לאקאן (Jacques Lacan) וג'ודית בטלר (Judith Butler), מושתתות על ההבנה כי ה"מופע" שבו אנו לוקחים חלק כחלק מתהליך החיברות ובניית הזהות, הם ביסוד הזהות האישית והתרבות בה אנו חיים (לקאן, 575-601; בטלר 43-57). לפיכך, תפישה זו נוגעת גם להבניית המגדר הגברי, ולא רק הנשי. פרויד ולאקאן אמנם עסקו רק בשאלות המתייחסות להבניית המושג "אישה", דרך הדיון בתשוקה ובאי־נגישותה של תשוקה זו, אולם באטלר יצרה את ההקשר הנדרש להבנה של הבניית המגדר גם בקונטקסט של הזהות הגברית. במקביל לעמדות אלו, מורימורה נע קדימה בתובנותיו ועושה בסדרה הנוכחית שימוש חשוב באמצעים הנדרשים להצגת מסמני ההתמסכות של הזהות הגברית. מכיוון שמורימורה שותף לתובנה כי התחפשות והתמסכות אינן תכונות אקסקלוסיוביות לנשיות, ההבנה כי ניתן להעלות שאלות אלו גם ביחס לגוף הגברי, יוצרת רובד מודעות חדש ליחס שבין הגוף הפיסי־ביולוגי של האמן, לבין הגוף המוצג, המופיע, הנראה בדימוי האמנותי.

ניסיונו הרב של מורימורה בהתחפשות ובהתמסכות מביא לידי כך שמודעות זו עוברת היטב, גם אם הדימוי המוצג לצופה עוסק בייצוג הנתון בגוף גברי, ולא נשי. בכך, עבודתו של מורימורה משמשת מעין "הוכחה" לטענותיה של באטלר ומסמנת עליית מדרגה חשובה בהקשר של שיח המגדר וההקשר הטרנס־תרבותי שלו.

חשוב להדגיש כי דווקא בטווח האמור יש למורימורה עניין רב בדימויים אמביוולנטיים, שזהותם הגברית או הנשית אינה מובהקת, או מוכפלת, או מתפרקת, או משוכפלת – הפניה שמעוררת עניין מיוחד בהקשר הרחב של עבודתו. תחת קטגוריה זו נכנסות עבודות כמו *דובלונאז'* (1990), שבה מופיע מורימורה בדמותה של רוז סלאבי (איור 4), האלטר־אגו הנשי של מרסל דושאן, שהפכה לאחת הדמויות המרכזיות באמנות המודרנית; דמותו של מורימורה המופיע כאנדי וורהול המחופש בעזרת פיאה של שיער נשי (איור 5), כפי שהוא מופיע בסדרת התצלומים של כריסטופר מאקוס, היא

איור 3: מורימורה: פורטרט עצמי - שרקו
Morimura: Self-portrait - Sharaku

דוגמה נוספת (מקוס, 2002);

דמותו של האונהגאטה (שחקן המתמחה בתפקידים נשיים בתיאטרון קלאסי יפני) סגאווה טומיסבורו (Segawa Tomisaburo), המופיע בתפקיד האישה יאדוריגי (Yadorigi), הלקוחה מתוך הדפס של שרקו (Sharaku), נכללה כבר בסדרות המוקדמות (איור 3); ולבסוף, לתיאטרון טקרזוקה (Takarazuka), הבנוי מלהקת נשים המשחקות את כל התפקידים, כולל אלו הגבריים, הקדיש מורימורה סדרת עבודות, שאחת מהן נוגעת בדמותו של אוסקר מ*שושנת ורסאי* (רוברטסון, 1992,1998; זהר, 2005)[3]. זוהי דמותו של בחור שהוא בעצם ילדה שגודלה כבחור, משוחקת על ידי שחקנית אוטוקויאקו (*Otokoyaku*) (המתמחה בתפקידי גברים) ומוצגת מחדש בידי מורימורה – גבר המופיע כאישה, המופיעה כגבר, שמבחינה ביולוגית הוא בעצם אישה. מתחים מסוג זה הם בדיוק שרשראות הסימון שמורימורה מעוניין בהן, כדי לשבור כל פרדיגמה ידועה מראש של מבני מגדר וזהות.

נקודה אחרונה, אשר בדרך כלל מועלית מנקודת מבט מערבית, נוגעת בהִתְנַשִּׁיות (effeminization) של הגבר היפני. רציונלים שונים ומגוונים הועלו בנקודה זו – החל בטיעונים ביולוגיים בנוגע למבנה הגוף ועד לטיעונים תרבותיים המתייחסים לחינוך, נימוס, מקצוע ועיסוק (לי, 1993; לי, 1999; וונג, 1999). עבודותיו של מורימורה, מתעמתות עם עמדה זו באופן מרתק, מכיוון שהן מאתגרות תפישה דיכוטומית־בינארית של מושגי המיניות, המגדר והגוף. התחברותו של מורימורה לדימויים בעלי אופי מגדרי מורכב מייצבת אותו כאחד היוצרים החשובים ביותר ב־40 השנים האחרונות שתרמו להרחבת הדיון בשאלות אלו.

מעבר לדיון המיידי באופיים של הדימויים התרבותיים המופיעים בעבודתו של אונו או באופיים של הדימויים השאולים של מורימורה, עולה היבט נוסף הנוגע לאמביוולנטיות המגדרית המוצגת אצל השניים. בעוד אונו נחשב יוצר יפני "טהור" ו"צרוף", השקוע כולו בעשייה "יפנית", שמתייחסת בין השאר להיסטוריה ולפרטים הספציפיים של טראומת המלחמה והשנים שאחריה, מורימורה נחשב אמן "חקיין", "לא־יפני" במהותו: הסצינות המפורסמות מתולדות האמנות האירופית והקולנוע ההוליוודי אשר מורימורה ליקט והעמיד מחדש במשך שנים הן ה"הוכחה" לכך – אף על פי שאחת מעבודותיו החשובות והמרשימות ביותר של אונו הוקדשה

איור 4: מורימורה: *דובלונאז'* (דושאן), 1988
Morimura: *Doublonnage* (Duchamp), 1988

גם היא לתרבות חוץ־יפנית – האינטרפרטציה שלו *ללה ארגנטינה* ולמסורת הטנגו. נקודת החיבור החשובה בין אונו ומורימורה אינה מצויה דווקא בפרטי התמונות או הדימויים שמעלה כל אחד מהם, אלא דווקא במטא־נרטיב של עבודתם: אמביוולנטיות מגדרית אשר מסרבת להתבסס בתוך הגבולות המוכרים והידועים של תצורות מגדריות מקובלות ומבקשת לחרוג מהם ולהציג בכל פעם מחדש חיבורים לא ידועים, לא מקובלים, לא מוגדרים. אונו שם במרכז עבודותו דמויות נשיות גנריות המבוצעות על ידו, כמו הרקדנית במופע *להעריץ את לה ארגנטינה* שבו עלה אונו לבמה בשמלת מלמלה ורקד לצלילי מוסיקת טנגו, או במופע *אמא*, אותו הקדיש לדמותה של אמו, ושם הופיע בקימונו פרום או בבגד רכוס פרפרים. בעוד שהדימוי הנשי הגנרי הוא אימאז' מוביל בעבודתו של אונו, אין הוא מסתפק בהצגתו הישירה, ועל כן, המתח בין הדימוי, הדמות, הריקוד והביצוע מוביל לרגעי תובנה עמוקים, המטשטשים דיכוטומיות מוכרות בין גוף גברי ומזדקן לבין מופע נשי צעיר ומלא חן. מורימורה, לעומתו, עוסק בדימוי נשי מוכר ומסומן היטב (כמו דמותה של מרלין מונרו, מסמן של נשיות אולטימטיבית בתרבות המערב ומעבר לה), אבל גם הוא אינו מתיר לדימוי להוביל את המסר ומביא אל תוכנו את המתחים והפערים שבין חלוקה ידועה וברורה בין נשי לגברי לבין התדמיות המוצגות. בין השאר הוא עסק בעבר בדמותו של מרסל דושאן המחופש לרוז סלאבי (מורימורה, 1988 a), בדמותה של אולימפיה המופיעה בגוף גברי (מורימורה, b 1988) או בדמותה של מרלין מונרו המצוידת באיבר מין גברי (מורימורה, 1996). בכל אחד מן המקרים האלו, המופע של מורימורה מערער את הציפייה לראות ולחוות דימוי ברור ומוכר. ההבדלים בין השניים ממוקמים, אם כך, ביסוד המופע. בעוד אונו עוסק בדימוי הגנרי של דמות נשית (אמא, רקדנית, אישה בקימונו, אישה בשמלה), מורימורה מתמקד בנשים ספציפיות וידועות (מרילין מונרו, מונה ליזה, אולימפיה), בדימויים מוכרים ומקובעים בתרבות. הערעור על החלוקה המגדרית המצוי בעבודתם של השניים מביא לתפישה מחודשת של נשיות וגבריות בהיקף התרבותי הרחב המתקיים מעבר לעבודתם.

3.

אל הבמה האפילה, המוארת בספוט בודד, מצד ימין, הרקדנית נכנסת לבושה זוג תחתונים שחורים גבוהים, חושפת גוף גברי ושטוח, חסר שדיים, נעליים שחורות נמוכות עקב וסרט אדום קשור כפרפר. היא / הוא מדדה קדימה לאורך הבמה בראש מוטה, פה פעור וידיים מושטות, אצבעותיהן מעוותות ונעות בחוסר תכלית. נשמעת נגינת פסנתר, והרקדן ממשיך בתנועתו אל עבר צד שמאל של הבמה, שם מתגלה פסנתר כנף בכל הדרו.

התנועות נעשות איטיות יותר ויותר, הראש מורם ומוסט, האצבעות מורחקות, הרגליים מוצמדות מאזור האגן ועד לברכיים, בעוד פלג הגוף העליון מוטה לאחור. מחיאות כפיים. פייד לשחור. כעבור עשר שניות הבמה מוארת מחדש ועליה עומד הרקדן זקוף, גופו גוף של גבר בגיל העמידה. המצלמה נוטה קמעה לימין, ומסך הוידאו מתגלה שנית. עליו מוקרן קטע מתוך עבודת הוידאו של מורימורה, בעוד הרקדן עומד ומצדיע לקהל. פייד אאוט. מחירות כפיים. מסך שחור.

מציור וקולנוע לצילום סטילס, מצילום עיתונאי לוידאו־ארט

בנוסף לעיסוק בשאלות של מגדר, בעבודה הנוכחית קיימים אותם מאפיינים הקשורים במעבר שסימן מורימורה מן העיסוק בצילום

איור 5: מורימורה: פורטרט עצמי כאנדי וורהול שחור, 2010
Morimura: Self-portrait as black Andy Warhol, 2010

ליצירה בוידאו. בכך הוא מסמן גם את תובנתו, כי סדרות הצילומים שיצר בעבר – התמונות הגדולות של ייצוג הציור מחדש בצילום או ההצגה המחודשת של הסצינות הקולנועיות – עסקו למעשה באקט הפרפורמטיבי ובשאלה כיצד אדון מורימורה, אמן החי באוסקה, הופך תדירות לדמויות־העל האיקוניות של תרבות המערב? המעבר למדיום הוידאו מצביע על כך שמורימורה החל מתעמק יותר ויותר בתהליך העיצוב, באופן בריאת הדמות ובחייה העצמאיים לאחר מכן. הוידאו הופך כאן לכלי עבודה עקרוני, אשר מסמן את התהליך המופעי (פרפורמטיבי) של מורימורה ומעביר את הדגש אליו, יותר מאשר לוחות הצילום הגדולים שלו מן העבר, אשר הוצבו כמסמן של תוצאה, של אחרי מעשה, ולא של התהליך עצמו אשר קיבל משנה תוקף.

התהליכיות שבאה לידי ביטוי כאן מעידה כי מורימורה יוצר מיצג למצלמה, תהליך שהצופה היחידה בו היא המצלמה, בעוד אנו, הצופים שבגלריה, חווים תהליך של התקה מאתר ההתרחשות של המיצג, בתיווכה של המצלמה (ולאחר מכן ההדפסה או ההקרנה), אל חלל הגלריה. בתוך התהליך הזה, השנים הראשונות סימנו את העניין שיש למורימורה בתוצר הסופי, בדימוי הסגור והמוחלט אשר נותר צרוב על מצע הצלולואיד הצילומי, או התצלום המודפס המוצב בגלריה, אולם המעבר לוידאו־ארט מסמן את מודעתו לתהליך הטרנספורמטיבי והפרפורמטיבי של עבודתו. כלומר, מורימורה נעשה מודע יותר ויותר לעובדה שעצם תהליך ההבניה עצמו, האופן שבו הגוף משתנה, מופיע, מתהווה ומבצע את התפקיד (במובן התיאטרלי של המלה), הפך למוקד היצירה מבחינתו. בכך הוא מתקרב לעולמם של אמני ביצוע אחרים – מוסיקאים, שחקנים ורקדנים, וזוהי גם נקודת ההשקה שבה הוא פוגש באונו קזואו.

שני הגורמים שהובילו אל עבודת הוידאו הנוגעת בריקוד של אונו – המודעות הגוברת לערך הפרפורמטיבי של עבודותיו והמעבר לשימוש בדימויי גברים כרפרנס וכמקור העשייה העכשווית של מורימורה, היוו את נקודת ההתחלה של תהליך העבודה בזמן, הבנוי כעבודות וידאו (זהר, 2010). כאמור, מרבית עבודות אלו מתייחסות אל הגוף הגברי ואל המופע התיאטרלי מהזן השמור לאמנים, לפוליטיקאים, לאנשי צבא ולשאר רודפי כוח ושררה. עם זאת, יש לזכור כי למורימורה תמיד היה עניין רב במצבים לימינליים, אשר המובהקות שבהם מתפרקת מתוך שימוש בעיקרון של חזרה וריבוי (זהר, 2011), או מתוך שיבוש של זהות מגדרית ולאומית (ברייסון 1995, זהר, 2000), ושרשראות של התחפשויות והתמסכויות. בעבודות הוידאו האחרונות, הכפל הופך למורכב יותר ומורבידי יותר: הוא מתאר את אדולף היטלר דרך

איור 6: מורימורה: שלושה סרטים בעקבות *להעריץ את לה ארגנטינה*, 2010
Morimura: Three films following *Admiring La Argentina*, 2010

האינטרפרטציה המפורסמת של צ'רלי צ'פלין לדמותו ב*הדיקטטור הגדול* (מורימורה, 2007), או מצלם את עצמו כמישימה יוקיאו (Mishima Yukio) במחווה לתצלומיו של הוסואה אייקו (Hosoe Eikoh), שתיעד את הסופר (הוסואה 1962, מורימורה, 2006 b). לחלופין, הוא מחדש את נאום ההתאבדות של מישימה תוך הסטת מוקד הדיון מהבעיה הלאומית המקומית, הנוגעת לזהותה של יפן שלאחר המלחמה, לדיון במשמעותה ובמעמדה של האמנות בחיינו, ומתוך התקת המיקום מטוקיו לאוסקה – אשר מסמנת מבחינת מורימורה אפשרות לפתרון, או תשובה להתלבטות הלאומית (הוא רואה בקנסאי (Kansai)[4] את הבסיס המוחלט של הזהות וההוויה היפניות) ומתן פתח לדיון מורחב יותר בשאלת משמעותו של האקט האמנותי. כל שרשראות ההתקה שבהן עושה מורימורה שימוש מתוחכם נועדו לטלטל את הצופה ולהכריז בפניו/ה: האם חשבת שידעת הכל עד עכשיו? הנחת שאתה מכיר ויודע מיהי מרילין מונרו, מיהו היטלר, מה אמר מישימה בנאומו? ובכן, המיצגים הללו מערערים ביטחון זה וזורקים את הצופה לטלטלה של מחשבה מחודשת על המוכר והידוע ועל האופן שבו אפשר לפרשו.

מורימורה יאסומסה ואונו קזואו: מקור, חיקוי ו"ביצוע מחדש"

הדיון שלעיל מצביע על נקודות ההשקה הרבות שבין מורימורה ואונו. המפגש בין היוצרים אמנם היה חד־פעמי והתרחש לאחר מותו של אונו, אולם מורימורה היטיב לחדור אל רוחו של אונו ולתאר את מהלכיו האמנותיים. עבודת הוידאו המוקדשת לאונו קזואו שייכת לסדרה *רקוויאם למאה ה־20*, העוסקת בפוליטיקאים, באנשי רוח ובאמנים אשר השפיעו על המאה ה־20 ועיצבו אותה. בעבודה זו חוזר מורימורה אל המורשת התרבותית המקומית של יפן, מתוך שימוש ייחודי באותם אלמנטים אשר מתכתבים עם שפת העשייה שלו: אמביוולנטיות של מגדר, מיניות קונטרוברסאלית, חציית קווים וגבולות בכל הנוגע לשיח המגדר ופוליטיקת הזהויות של השנים האחרונות, ודיון עקיף בהשפעת מלחמת העולם על הזהות היפנית כיום. אונו הוא כמובן גיבור ראוי לדיון זה. כפי שכבר ציינה כנרת נוי במאמרה *מעבר לגוף: ריקוד המגדר בבוטו* (נוי, 2009), המשחק המגדרי והעשייה הפוליטית, שניהם כאחד הם יסודות חיוניים בעבודתו, הן ביחידות והן בשיתופי פעולה עם היג'יקטה טאצומי.

מורימורה שואל מאונו כמה היבטים חשובים הנוגעים לעיצוב הפעולה – הגוף הנע באיטיות, המיקום בתוך היער כאתר של אפילה טבעית, השימוש באפלוליות על הבמה, משחק אין־סופי בין זהויות מגדריות המתחלפות הלוך ושוב אל מול עיניה של הצופה, ההתייחסות אל מלחמת העולם השנייה כחומר גלם, כסאבטקסט המתקיים בלא־מודע של העשייה האמנותית ביפן. מורימורה מסיים את העבודה האמורה מתוך קריצה קטנה לרצף שעליו היא מצויה: כפי שתיארתי למעלה, הפריימים האחרונים של הקרנת הוידאו מביאים אל תוך האולם ציטוטים מתוך המיצג *מתנת הים: להניף דגל בפסגת שדה הקרב* (2010), עבודת וידאו אשר גם היא חלק מהפרויקט *רקוויאם למאה ה־20* (*מורימורה, 2007 c*).

ציטוט עבודת וידאו זו בתוך מיצג הריקוד של אונו הוא מעין מחווה מהופכת: בפריימים האחרונים של הוידאו האמור יש קטע שבו מופיעה דמות נשית, המזוהה מיד כדמותו של מורימורה המחופש למרילין מונרו מתוך הסדרה *שחקנית* מ־1996, אשר מופיעה לפתע על חוף הים, לנוכח החיילים המאובקים, הנאבקים על הישרדותם. שירתה הופכת מאוחר יותר לציטוט עצמי – היא מופיעה יושבת ליד הפסנתר המוצב בקצה הבמה, שרה קטע אופראי. הקטע האחרון בעבודת הסרט של קזואו אונו משמש מעין ציטוט מהעבודה הקודמת – אלמנטים של מלחמה ומאבק, בעלי מאפיינים ספציפיים של מלחמת העולם השנייה, צפים ועולים וממלאים את הפרקטיקה היומיומית, גם אם נדמה שלזו אין כל קשר למיצג. נוכחותם של החיילים ואנשי הצבא ברקע, בעוד מורימורה מצדיע לקהל במחווה המחברת אותו אל התכנים המוקרנים מאחור, יוצרת קרע מחויב מבחינתו בין העולם האסתטי, עולם האמנות הסגור בתוך עצמו באופן כמעט סוליפסיסטי, לבין ההתרחשות בחוץ, בעולם האמיתי, שבו מתרחשים קרבות ומאבקים של דם ומוות על זכות הקיום על שלל אופניה. במובן זה, האקט המסיים של מורימורה קושר בין דמותו של אונו לבין זיכרון המלחמה, החוויה המטלטלת של מחצית המאה ה־20, שלמעשה היתה נקודת הראשית של מחול הבוטו. בכך מורימורה מסמן את ערכו הפוליטי, הביקורתי, החושב והקונטרוברסאלי של מחול זה, ואת האופן שבו הוא עומד כאקט ביקורתי כלפי המבנים השלטוניים והמשטריים ביפן (הופמן 1987; קליין, 1993; סאס, 2011; אונו, 2004; גודמן 1988, 18).

עם זאת, השאלה העולה מתוך עבודתו של מורימורה ביחס לריקודו של אונו מפליגה אל מעבר למצב המיידי שבו צלם ואמן מיצג מבצע בגופו ריקוד של אמן אחר. השאלה המרחפת מעל עבודה זו נוגעת ברובה ליכולתנו לחוות רב־פעמיות וחזרה כמצב של יצירה מקורית: מחול הבוטו אינו מחול של לימוד או שינון. להפך, הרקדן נדרש להתבונן פנימה, אל תוך עצמו, לדלות מתוכו רגשות ראשוניים של פחד חרדה, כמיהה וגעגוע (נוי 2009, 185). כשאנו דנים בעבודות ציור או קולנוע שמורימורה מעלה מחדש, המתח בין המקור לבין החזרה, ה"חיקוי", ברור למדי. מרחק זה והיחס בין המקור להעתק נשמרים. לעומת זאת, כאשר אמן מֵיצג מבצע ריקוד של אמן אחר, נוצר קשר מסוג חדש, שאותו אפשר לכנות "ביצוע מחודש" – כשם שאנו חושבים על המושג "ביצוע" בהקשר המוסיקלי, למשל – אמנים שונים מבצעים יצירה שנכתבה באופן אוטונומי, הראויה לביצועים שונים. השאלה מתחדדת כאשר "הביצוע" מכיל בהכרח גם את גופו של היוצר. כלומר, הריקוד של אונו, ובוטו בכלל, מדגיש גופניות. לפיכך, הוא תלוי בהרבה מאוד אלמנטים הכרוכים בגופו של אונו עצמו. השאלה המרכזית היא באיזו מידה אפשר לבצע מחדש ריקוד של אונו, או אם ריקוד זה נתון לחד־פעמיותו של היוצר בלבד, כגוף מבצע, ומהו התהליך הנובע מכך. "ביצוע" מחודש זה של מורימורה, אשר אינו רקדן, מתוך הידיעה הברורה כי הבוטו רואה בחד־פעמיותו של הגוף האנושי את לב המעשה וגם את כלי היצירה, מדגיש שאלה זו. אף על פי שאינו רקדן, מורימורה הוא חקיין מדופלם, בעל ניסיון רב ומורכב בתהליך של ערעור יחסי היסוד הברורים כביכול בין מקור לחיקוי. מהריקוד של מורימורה עולות שאלות עקרוניות על מעמדו של הגוף

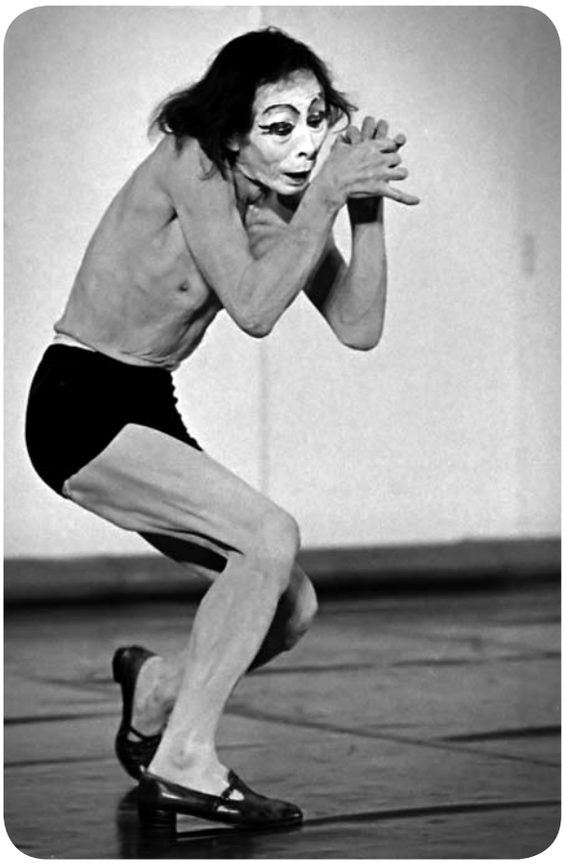
איור 7: מורימורה: שלושה סרטים בעקבות *להעריץ את לה ארגנטינה*, 2010
Morimura: Three films following *Admiring La Argentina*, 2010

בכלל, ובמקרה זה, של ריקוד הבוטו בפרט. ריקוד הוא מדיום המאפשר ביצוע מחודש, וביצועים שונים לריקוד מסוים ידועים בהחלט: להקות שונות מבצעות את *אגם הברבורים* או את *פולחן האביב*, אם להשתמש בדוגמאות הלקוחות מן המחול הקלאסי והמודרני. אבל מה דינו של הבוטו? האם אפשר לבצע מחדש את *להעריץ את לה ארגנטינה*? האם רקדן אחר, שאינו אונו, יכול לבצע זאת? ואם כן, באיזו מידה עבודתו של מורימורה בהקשר זה היא ביצוע מחודש או "חיקוי"? היכן נמתח הקו המבחין בין השניים? באיזו מידה חשובה העובדה שהביצוע של מורימורה "נאמן למקור", או לוקח לעצמו יד חופשית, פותח בפרשנותו את הריקוד האמור?

שאלה זו היא מפתח מרכזי להבנת ההקשר התרבותי הרחב של תהליכי העבודה של אונו ומורימורה, ושל האופן שבו מערערת עבודתו של מורימורה על מוסכמות שונות הקשורות בעולם האמנות, וגם בעולמו של אונו. תהליך העבודה של מורימורה כולל חיקוי, חזרה והתבססות על מודל ידוע ומוכר. מתוך ההיערכות הזאת נוצר המתח שבין המוכר והפרשני, בין המוטבע בזיכרוננו והמקרה הפרטי של החזרה המורימורנית. כלומר, במהותו החיקוי נשען על יכולתו של הצופה לחבר את המראה הנגלה לעיניו עם האימאגו הקבוע בזיכרונו – בין מורימורה הנע ביער ובין מחוות דומות שיצר אונו. זיכרון זה הוא רמת היסוד בעבודתו של מורימורה, והוא קובע את האופן שבו עולה בה קיומו של אונו. אבל דווקא בעבודה הנוכחית, בביצוע המחודש של ריקוד הבוטו, הפרשנות הביצועית של מורימורה מקבלת לגיטימציה כיצירה מקורית, בדיוק כפי שכל מבצע אחר של יצירה מוכרת נחשב אמן בפני עצמו, כמבצע או כפרשן.

כלומר, למעט העובדה שאין גופו של מורימורה זהה לגופו של אונו, הוא מביא לפנינו ריקוד בוטו פר אקסלנס (אפשר, כמובן, להתווכח על טיבו), והשאלה מהו המתח שבין ביצוע לבין חיקוי הופכת למרכזית כאן. ארחיק לכת ואומר, שהעבודה הזאת, דווקא בשל העובדה שהיא מעלה את שאלת המקור והחיקוי ביחס לשאלת הביצוע, מאירה באור חדש את כל קורפוס העבודה של מורימורה מ־1985 ועד היום, ומציעה לקרוא את עבודותיו כ"ביצוע מחודש" ולא כחיקוי של דימוי מוכר. המושג "ביצוע מחודש" מסיט את תשומת הלב מן המוקד של החזרה (על דימוי מוכר וידוע) אל המוקד של המעשה (כאן, עכשיו, בגוף זה). העובדה שגופו של מורימורה עצמו הוא המתווך בתהליך האמור, שהפעולות השונות נעשות דרך גופו, הופכת את עבודותיו השונות למקרים פרטיים של "ביצוע". מקרה זה מצביע מחדש על הערך הפרפורמטיבי של עבודותיו ומראה כי עצם הפעולה, הכוללת את ההכנות, בניית הסט, ההתחפשות וההבניה של מורימורה עצמו אל תוך הסצינה המועלית מחדש היא מהותו של התהליך אשר הופך את מורימורה לאמן מבצע, במובן העמוק ביותר של המושג "חקיין" (זהר, 2000:35-93). מורימורה היטיב להבין נקודה זו בעצמו. הוא הביא אותה לידי ביטוי במעבר מצילום סטילס בודד, המתמקד בתוצאה הסופית, בדימוי האחיד הנשמר בתודעת הצופה, לטובת עבודות מיצג תהליכיות אשר בהן פעולות החיקוי, החזרה והביצוע, על משכן, ופרק הזמן התהליכי הנדרש כדי להפוך ממורימורה למושא עבודתו, הופכות להיות ללב המעשה האמנותי, ובכך למעשה מתערערת התפישה הרואה במורימורה אמן שרק חוזר על עבודות מהעבר והאופי הייחודי של עבודתו, על אופן הביצוע שלו, צף מחדש.

אונו עצמו שאף להגיע לאמת פנימית נקייה ומדויקת, המבקשת להתרחק ממסורות תרבותיות ידועות – להתנתק מן המבנים של הריקוד היפני המסורתי (בּוּיוֹ) והריקוד המודרני הגרמני. בניגוד למורימורה, אשר הציב את רף השניות, החזרה והחיקוי בלב המעשה האנושי, אונו, כמו גם הפרטנר שלו, היג'יקטה, האמין ביכולת לחדור אל הפנימיות האנושית, האמת הפרטית, הכאוס, המוות, החרדה, המיניות, כל מה שלכאורה מתקיים בנפשו של אדם. מורימורה, בביצועו המחודש לריקוד של אונו, מציב מראה מנגד, כמעין אקט של פקפוק וסרבנות לאמת, או לערכיות הפוזיטיביסטית המשומרת בתפישה המורדת בכל, אך נאחזת ב"אמת פנימית". מבחינת מורימורה יכולה להתקיים רק אמת הפוכה: זו של החזרה, של החיקוי, של מה שגורם לאחר להאמין, מתוך קושי רב לזהות את מקורה ה"אמיתי" של עשייה זו. המתח הזה שבין אונו למורימורה הוא המתח שבין מודרניזם לפוסט־מודרניזם, אמת פנימית וחיקוי חיצוני, קבלת ה"עצמי" וערעור על המוסכם, חיבור חושני רגשי לעומת ביקורת חתרנית תרבותית חברתית. כתוצאה מן ההבדלים והפערים האמורים, עבודתו של מורימורה המוקדשת לריקוד של אונו מעלה מחדש שאלות נוקבות על הקיום האנושי – בין אם העצמי והחברתי או הפרטי והתרבותי.



איור 8: אונו קזואו, רומא, 1986 Ohno Kazuo, Rome, 1986

מקורות

Bryson, Norman (1995). "Morimura Yasumasa: 3 Readings", *Art + Text* 52, 74-79.

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity,* New York & London: Routledge.

Goodman, David (1988). *Japanese Drama and Culture in the 1960s*, London: M E Sharpe.

Hoffman, Ethan (1987). *Butoh: Dance of the Dark Soul*, New York, Aperture.

Klein, Susan Blakeley (1993). *Ankoku Butoh: Premodern and*

Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness, Cornell East Asia series, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Lacan, Jacques (2006, c1958). 'The Signification of the Phallus' in: *L'Écrits: A Selection*, London: W. W. Norton & Company Ltd.

Lee, Quentin (1993), "Between the Oriental and the Transvestite", *Found Object 2*, 45-66.

Lee, Robert (1999), "The Third Sex" in: *Orientals: Asian Americans in popular culture, Philadelphia, PA: Temple University Press*, 83-105.

Makos, Christopher (2002). *Andy Warhol*, Milano: Charta.

Morimura, Yasumasa (1996). *The Sickness unto Beauty -- Self portrait as Actress*, Exh. Cat. Yokohama Museum of Art.

____ (2008). *Yasumasa Morimura: Requiem for the XX Century*, London: Skira.

Morimura, Yasumasa and Donald Kuspit (2005). *Daughter of Art History: Photographs by Yasumasa Morimura*, NY Aperture.

Noy, Kinneret (2009). "Transcending Bodies: Dancing Gender(s) in Butoh", in: Ayelet Zohar (ed.) *PostGender: Gender, Sexuality and Performativity in Japanese Culture*, Newcastle-upon-Tyne: Cambridge scholars Publishing, 184-249.

Ohno Kazuo (2004). *Kazuo Ohno's World from Without and Within*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Riviere, Joan (1986, c1929). 'Womanliness as a Masquerade', in: V. Burgin and J. Donald, C. Kaplan (ed.), *Formations of Fantasy,* London, 35-44.

Robertson, Jennifer (1992). "The Politics of Androgyny in Japan: Sexuality and Subversion in the Theater and Beyond", *American Ethnologist*, 19, (3), 419-442.

____(1998). *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan,* Berkeley and London: University of California Press.

Sas, Miryam (2011). *Experimental Arts in Postwar Japan: Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return,* Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center.

Wong, Sau-ling C. and Jeffrey J. Santa Ana (1999). "Gender and Sexuality in Asian American Literature", *Signs*, 25 (1), 171-226.

Zohar, Ayelet (2010). "Pelluses / Phani: the multiplication, displacement and appropriation of the phallus", in: Keith Vincent & Nina Cornyetz (eds.), *Perversion and Modern Japan: Experiments in Psychoanalysis*, London: Routledge, 102-123

____(2011). "The Elu[va]sive Japanese Portrait: Repetition, Difference and Multiplicity", *Trans Asia Photography Review*, 2, (1). http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=tap;view=text;rgn=main;idno=7977573.0002.103

אילת זהר (2000). *מורימורה יאסומסה: סדרת "פורטרט האמן כתולדות האמנות" ושאלת ה"חיקוי"*, חיבור לקראת תואר מוסמך, החוג לתורת הספרות הכללית, אוניברסיטת תל אביב.

____ "שבעת המינים של יפאן", בתוך *מופע המינים: מגדר, מיניות ומופעיות באמנות יפנית עכשווית*, קטלוג תערוכה, מוזיאון חיפה, 208-189.

עבודות

Mishima Yukio and Eikoh Hosoe (1971). *Ba Ra Kei, Ordeal by Roses*, Photographs of Yukio Mishima by Eikoh Hosoe, Tokyo: Suheisha.

Morimura Yasumasa. *Doublonnage (Marcel)* (1988 a). Color photograph 149.86X120.65 cm.

____*Portrait (Futago)*, (1988 b). Colour photograph, chromogenic print with acrylic paint and gel medium, 210.19 cm x 299.72 cm.

____ (1996). *Self-Portrait (Actress) / Black Marilyn*, ilfochrome / acrylic sheet, 120x95cm.

____ (2006 b). *Beyond Ordeal by Roses*. gelatin silver print, 48x58 cm.

____ (2007 a). *A Requiem: Laugh at the Dictator*, two-channel video projection, 10:27 min.

____ (2007 b). *A Requiem: Laugh at the Dictator*, two-channel video projection, 10:27 min.

____ (2007 c). *Gift of Sea: Raising a flag on the battlefield* 2010 HDTV (color), 23 min.

הערות

[1] המושג *התמסכות* מוצע כתרגום למונח האנגלי masquerade. ההבנה כי המושג *התחפשות* בעברית מקושר מיידית עם חג פורים ועם התחפשות כאקט פארודי, לעומתו התמסכות משמש בהקשר הפרפורמאטיבי, בכל שלושת המקרים מתואר התהליך של masquerade כמהלך יומיומי, שגור, שדרכו אנו מבצעים את המושגים השונים הכרוכים בהבניית המגדר. לפיכך, התמסכות הוא המושג העברי השמור למצב של masquerade בהקשרו החברתי, המגדרי, הפסיכואנליטי. ראו: זהר (2000), 44.

[2] המושג *מופעיות* הוא תרגומו של המושג האנגלי performativity. קיים מתח בין performance, שהוא המושג המתייחס להצגה, מופע המועלה על במה לפני קהל, לבין performativity, מושג המתייחס ל"מופע" בהקשר הפסיכואנליטי והחברתי הרחב ביותר שלו. המושג *מופעיות* כתרגום למושג ה־performativity מדגיש פער זה.

[3] *שושנת ורסאי*, סיפור קומיקס מאת איקדה ריוקו (1972-1973). הוא סיפור חוצה מגדרים, מכיוון שעל פי העלילה, אוסקר הנסיך הוא בעצם ילדה שגודלה כבחור. במסגרת טקרזוקה, תיאטרון שבו משתתפות רק נשים בתפקידים השונים, כולל תפקידי גברים, הגרסה התיאטרלית של סיפור זה זוכה ליחס מיוחד. מחזה זה הוא אחד הלהיטים של הלהקה, שהעלתה אותו פעמים רבות.

[4] קנסאי (Kansai) אזור במערב יפאן, אשר כולל את הערים קיוטו, נארה ואוסקה, ומקשר את המסורת והתרבות המקומית. זהו אזור ותיק ששורשי התרבות היפנית בו נטועים זה 1500 שנים. לעומתו, אזור קנטו (Kanto) הוא אזור צעיר יחסית, אשר שימש כבסיס צבאי ומפקדה מאז המאה ה־12, אך כעיר של ממש התפתח רק לאחר שלטון טוקוגאווה בתחילת המאה ה־17, והפך לאזור הבירה במחצית המאה ה־19.

ד"ר אילת זהר היא אמנית, אוצרת עצמאית וחוקרת תרבות חזותית, המתמחה במחקר צילום ואמנות עכשווית ביפן ובמזרח אסיה. עבודת התזה לתואר מ"א של זהר עסקה בעבודות הצילום של מורימורה יאסומסה וביחסי חיקוי בהקשר הטרנס־תרבותי.

יוסי יונגמן, צילום: טל אבן־טוב
Yossi Yungman, photo: Tal Even-Tov

הבוטו הוא חלק מהפסיפס העשיר של המחול בישראל. אמנם רק בודדים מבין אמני המחול בארץ מזהים את עצמם כאמני בוטו, אבל מספר היוצרים הישראלים שלמדו ועבדו במחיצת מאסטרים של בוטו בשני העשורים האחרונים אינו מבוטל. קריירת הבוטו של מרבית הרקדנים והיוצרים הישראלים היתה קצרה, ועם זאת בשתי במות המחול החשובות "גוונים במחול" ו"הרמת מסך" הועלו ריקודים בסוגה זאת ומנהליהן ראו בבוטו חלק מהעשייה של יוצרים עצמאים בזמנים שונים. כפי שנראה בהמשך, הרקדנים והכוריאוגרפים שנגעו בבוטו המשיכו להטמיע את רעיונותיו בעבודתם כיוצרים וכמורים.

מאמר זה בוחן את הקשר בין המחול בישראל לבוטו מהיבט היסטורי, ומבקש להתחקות אחר שורשי הקשר הזה, לעקוב אחר הדמויות שהובילו אותו לאורך השנים ולעמוד על האופן שבו כל אחת מהן לקחה את הבוטו לכיוון משלה. המאמר איננו כולל את היוצרות והרקדניות המובילות בישראל, מיה דונסקי, נטע פלוצקי ותמר בורר שמעלות בהמשך הגיליון את ניסיונן האישי במפגש עם הבוטו.

רות אשל

הכשרת הקרקע למפגש עם בוטו

קהילת המחול בישראל התוודעה לראשונה לבוטו רק עם הסיור של להקת סנקאי ג'וקו בארץ ב־1983. עם זאת, לטענתי, הקרקע לקבלת הבוטו הוכשרה כבר בשלהי שנות ה־70, השנים שבהן פרץ "המחול האחר" למרכז העשייה. תחת הכותרת "מחול אחר" מתקבצים יוצרים עצמאיים שונים, שהתוודעו באמצעות המחול האוונגרדי האמריקני לקשר בין הבוטו לזן בודהיזם, לאמנויות לחימה ולטאי צ'י. מחול זה יצא נגד הסגנון והריכוזיות שאיפיינו את המחול בישראל מאז ייסוד להקת בת־שבע (1964) ולהקת בת־דור (1967) (אשל, 76-63:2001).

לגישתי, במחול האוונגרדי האמריקני נכללים המחול הניסיוני האמריקני של שנות ה־50, עם אלווין ניקולאיס (Alwin Nikolais), המחול הפוסט־מודרני האמריקני שפרץ בתחילת שנות ה־60 בווילג' בניו יורק ועבודותיו של מרס קנינגהאם (Merce Cunningham), בשיתוף עם המוסיקאי ג'ון קייג' (John Cage) ואיש האמנות הפלסטית רוברט ראושנברג (Robert Rauschenberg).

המחול האוונגרדי האמריקני ו"המחול האחר" בישראל

המחול האוונגרדי האמריקני מאופיין בסדרה של "לאווים". היוצרים שפעלו בתחום זה יצאו נגד האמן הקנוני, נגד סגנון תנועתי מוכתב, נגד אשליה, נגד רגש, נגד עלילה, נגד מבנה מסורתי, נגד תיאטרליות, נגד עומס, נגד השאיפה למצוא חן בעיני הקהל ונגד התלות של המחול במוסיקה או בכל אמנות אחרת. אלא שהאוונגרד האמריקני במחול לא הסתפק במרד ובדחייה, אלא גם העלה הצעות קונסטרוקטיביות הנוגעות לתהליכי יצירה. הצעות אלה, שאותן אני מכנה "גילוי", באו למלא את החלל שנוצר בעקבות ה"לאווים". החיפוש אחר אלטרנטיבות הפך לעיסוק המרכזי של היוצרים בתחום זה והם הקדישו את מרב מרצם ליצירת כלים חדשים שיעודדו סוג אחר של מחול.

כמו יוצרים רבים בעבר, גם אמני מחול אלה השתמשו באימפרוביזציות כאמצעי עזר בתהליך ה"גילוי". אלא שבניגוד ליוצרי המחול המודרני, ששאפו לחשוף את הרבדים הפסיכולוגיים של אישיותם בהשפעת תורותיהם של הפסיכואנליטיקאים זיגמונד פרויד וקרל גוסטב יונג, חיפשו אמני האוונגרד האמריקני

מחול בוטו בישראל: היבט היסטורי

דרכים לנתב את האימפרוביזציות לאפיקים שיצמיחו פתרונות תנועתיים חדשים, שלא יחזרו על תבניות תנועה מוכרות.

אחד הכלים למניעת פתרונות צפויים היה ה"מקריות", אחד ממרכיבי הזן. יוצרי האוונגרד, בהשפעת קייג', שאלו שאלות את ה"מקריות" באמצעות פנייה ל*ספר המזלות – אייצ'ינג* (I ching), באמצעות פתיחה בקלפים או הטלת מטבעות. השאלות עסקו בכל החלטה שהיתה בעבר פרי שיקול רציונלי, רגשי או אינטואיטיבי של הכוריאוגרף, כמו הכתבת סדר משפטי התנועה, כיווני התנועה ומסלולי ההתקדמות בחלל. הסיור של להקת מרס קנינגהאם בארץ ב־1976, במסגרת פסטיבל ישראל, סוקר בהרחבה בעיתונות. כתבות ומאמרים רבים שפורסמו אז האירו את תפישת עולמו האמנותית, שבה "המקריות" תפסה מקום חשוב.

רחל כפרי, תלמידה של קנינגהאם וניקולאיס, הקדימה את זמנה ועוד ב־1971 העלתה בתל אביב את *ראיון 2* – תוכנית שהבכורה שלה נערכה קודם לכן בניו יורק. בדף התוכנייה שליווה את ההופעה בארץ תיארה כפרי את הקווים המנחים את עבודתה, ובהם מקריות, שיתוף הקהל, טשטוש הגבולות בין אמנות לחיים, רגילות והשפעת הטכנולוגיה. בעבודה שולבו סרטים שהוקרנו על המסך האחורי. באותה שנה יצרה כפרי גם את *משטח* (1971), שבו המקריות מכתיבה למעשה את התנהלות הריקוד. את המחול יצרה ל"בימת הרקדנים" החיפאית, בניהולם של ליה שוברט וקאי לוטמן. זהו מחול לשלוש רקדניות (רות אשל, מרים שניידר ונורית כהן) שהתבסס על כמה משפטים תנועתיים שהכתיבה כפרי בסגנונו של קנינגהאם. כל רקדנית קבעה מתי תיכנס לבמה, מאיזה צד ובאיזה קצב וכמה פעמים תבצע את המשפט שתבחר. הלבוש היה עשוי מניירות כסף מרשרשים, ששימשו תפאורה מוסיקלית. הרעיונות החדשניים עוררו מבוכה בקרב הרקדנים והצופים. כפרי העלתה מופעים בודדים ולא היה להם המשך עד 1977, אז הצטרפה לפריצת "המחול האחר" של יוצרים עצמאים (אשל, אוקטובר 2001).

הקשר של קנינגהאם עם פסלים אוונגרדיים לזמנו, ובהם ראושנברג, הוליד אצל יוצרי "המחול האחר" עבודה משותפת עם חפצים / פסלים. לטענתי, הצירוף של תנועה יומיומית ("טבעית" או "רגילה", שגם היא אחד מהאפיונים של המחול האוונגרדי האמריקני, להוציא קנינגהאם) ועבודה עם חפץ מתוך הקשבה אליו וציפייה ש"יגלה את סודותיו", לא כאמצעי להביע מסר או תוכן ולא מתוך שימוש פונקציונלי, שהיה מקובל עד אז בעולם המחול, הניב אצל מקצת מיוצרי "המחול האחר" ריקודים מינימליסטיים, חפים מטכניקה וירטואוזית, עם תנועה מלוטשת באיכות "אקסטרה־יומית", שהופכת את היומיומי לאמנותי. תולדה נוספת של אופן העבודה הזה היתה הולדתה של תפישת זמן חדשה, ממושכת יותר, תואמת יותר את זמן ההתבוננות ב"פסל", בפרטים, ברגישות מועצמת לחללים ולטקסטורות. התוצאה העלתה על הדעת, לפעמים, מחול בוטו, אף על פי שלא היה כל ידע בסגנון זה, ומן הסתם גם לא כל יומרה לרקוד מחול זה.

אחת היוצרות שבעבודותיהן מאותן שנים אפשר לראות מרכיבי בוטו היא הכוריאוגרפית / הבמאית רות זיו־איל: "בתוך העבודות שלי לאורך הדרך יש רוח יפנית בעניין של הצמצום וגם סוג של טקסיות ופולחניות. יש עניין של שהיות, פשוט לשהות בתוך התנועה, כי בשהייה יש את ההתרחשות. אותה איכות קיימת בריקוד *הדחליל* (1977) שיצרתי לערב הסולו של רות אשל. זה ריקוד מאוד קומפקטי והתלבושת היא חלק מהתוכן שמבטל את החזית. קופסת הפח על הראש שימשה כמסכה, שזה גם כלי נגינה וגם מכתיב את התנועה. איכויות אלה קיימות גם ב*מוות הלבן* ללהקת המחול הקיבוצית (1981), *מחזור* (1982). כשאתה יוצר אתה לא מודע להשפעות ויוצר ממקום אחר, אבל בדיעבד אתה רואה שהוא קיים" (ראיון אם אשל, 20.11.2012).

גם מקצת מריקודי הסולו הראשונים של רינה שיינפלד מעלים על הדעת איכויות של בוטו. ביניהם אפשר לציין את *חוטים של סולו* (1978), שיצרה בשיתוף עם הפסלת זיוה ליבליך, ו*פחים ושיער* (1979). ב*דיבוק* (1977), שיצרה רנה ירושלמי ללהקת בת־שבע, "לאה בשמלה לבנה ארוכה, ששיפוליה יוצרים סביב רגליה מעגל של בד, כמו שהדבר נראה בהדפסים יפניים עתיקים. החתן הצועד באיטיות המקנה חשיבות לכל ניע וזיע, הלא גם היא שייכת לעולמו המוזר של תיאטרון ה'נו' היפני... עיצוב המוסיקה, שהיא גם מסוגננת ביותר, נוסח יפן, עד שנשארים בה רק היסודות הבסיסיים ביותר של צליל בודד ושתיקות ארוכות מאוד, כל אלה שייכים לניסיונות סגנוניים המוכרים במחול ובתיאטרון המודרני" (מנור, "דיבוק נוסח יפן", *על המשמר*, מאי 1977). גם ריקודי הסולו שלי *גלימה לסקילה עצמית* (1981) ו*גר מרפא* (1986), מתוך *זמנים* (הועלה בפסטיבל ישראל באותה שנה) שיצרתי עם הפסל אברהם אופק, מעלים על הדעת

מחול בוטו. הריקודים נוצרו בהשראת שתי גלימות שמסר לי אופק. הראשונה עשויה מבד לבן קשיח ובו עשרות כיסים בגדלים שונים, שאותם מילאתי באבנים עד שנראיתי כדמות סקולה באבנים. בעבודה נדמה כאילו מנוע ענק של אנרגיה פנימית מביא לתנועה מינימליסטית והריקוד הוא טקס של התפרקות מהאבנים או מ"החטאים", בליווי תפאורה קולית שלי שיצר המלחין יוסף דורפמן. בגלימה השנייה, השחורה, עשרות פתחים של "חלונות" בגדלים שונים, שחלקם פתוחים וחלקם מכוסים בפיסת בד שחורה, שלדברי אופק מוקמו במקומות של חוליים בגוף. הריקוד, למוסיקה מקורית לכינור מאת המלחינה ציפי פליישר, התנהל כטקס ריפוי באמצעות השחלת "צמחי מרפא" מבעד הפתחים וחימום המקומות הנגועים באש של נר דולק. מסלול הנר והבהובי האש נגלו ונחבאו חליפות מבעד לפתחים. ריקוד נוסף, *אמזונה קומפקטית* (1986), שיצר בשבילי אלי דור כהן, מתאר יצור בדיוני מכוכב אחר שגופו כלוא בתוך בגד / רתמה, עם עשרות פנסים המחוברים לחשמל בעוצמה של 24 וולט. האמזונה מתקדמת לאט, חסרת אוויר, נאבקת לנשום. היא מכנסת את האנרגיה שבה בכל ניע של תזוזה, מודעת לשבריריותם של עשרות הפנסים הדולקים. באותה עת עבד כהן עם הבמאי הבריטי לינדזי קמפ, שביצירותיו היו מרכיבים של בוטו. כהן: "עיצוב תנועת הרקדנית / אמזונה בחלל האולם משפיע על ממד הזמן. התנועה האיטית נועדה להקפיא למשך חלקיקי שניות את תנועת הגוף הנע על ציר הזמן. העיקרון הפוטוריסטי־החזותי קושר את הזמן ואת המרחב למקשה אחת. נורות החשמל של אדיסון מציירות גופים של הנדסה מרחבית ומשגרות למרחב תמונות של אור רוטט, בשעה שהרקדנית נתפשת בעיני הצופה כמעין צביר פלנטות בתנועה... תחושת המסתורין שנוצרת בריקוד איטי או קפוא מועצמת גם בריקוד הבוטו, שבו כל תנועה קטנה משפיעה ומהדהדת על כל מרחב הבמה" (כהן, ארכיון אשל, 25.11.2012).

המפגש עם להקת סנקאי ג'וקו ואונו קזואו

קהילת המחול הישראלית פגשה את הבוטו לראשונה כשלהקת סנקאי ג'וקו הגיעה לסיור הופעות בארץ ב־1983. הלהקה הופיעה עם *קינקן שונן* של מייסדה, הכוריאוגרף אושיו אמגצו. את הלהקה הביא לארץ פנחס פוסטל, מנהל משרד "ארטיס". פוסטל היה מנכ"ל להקת בת־שבע בשנים 1969–1977, ומשרדו הביא לישראל מופעים איכותיים מיוחדים, עם היבט אוונגרדי.

סנקאי ג'וקו, שבביקורה הראשון בישראל מנתה ארבעה רקדנים בלבד, הדהימה את הקהל באיכות האסתטית שהיתה טמונה בתנועה האיטית של הרקדנים, שגופם החשוף הקרין צניעות שקטה עם עוצמה פנימית של אלים, באווירה טקסית פולחנית. הלהקה הופיעה גם תחת כיפת השמים ורקדניה השתלשלו במשך יותר מחצי שעה מחבלים שנתלו מגג היכל התרבות בתל אביב או באמפיתיאטרון על הר הצופים. המבקר גיורא מנור תיאר את "הטווס החי המטייל לו על הבימה, הרקדן הנופל ארצה כעץ כרות ונוחת על גבו, רקדן אחר התלוי ברגליו על רקע כחול זוהר, הגופות העירומים כמעט, המשוחים אבקה לבנה, והראשים המגולחים. כל אלה היו חידוש, מגרה ומחשמל דווקא ב'קרירותו'. אין זכר לתוכן, לכוונה או למסר. מכל מקום, לא במובן המערבי המקובל במחול המודרני" (מנור, 1998:58).

בעקבות ההצלחה הגדולה חזרה הלהקה כמה פעמים, שבהן הציגה תוכניות שונות (*אונטצו*, 1987; *ג'ומון שו ושוליב*, 1997; *היביקי*, 2004). עוד הגיעה לארץ, נישאת על גל ההצלחה של הביקור הראשון של סנקאי ג'וקו, להקת בוטו לנשים בשם אריאדונה, גם היא ביוזמת "ארטיס".

הסיור של סנקאי ג'וקו הכשיר את הקרקע לביקורו של אונו קזואו, מייסד הבוטו, במרס 1983. אני זוכרת איש קשיש (בן 77) ורזה מאוד רוקד לבד במבואת הכניסה של התיאטרון העירוני בחיפה. אונו רקד בפשטות, על רצפת הכניסה, ללא אמצעים תיאטרליים תומכים כמו תאורה, ששימשו את סנקאי ג'וקו. הוא רקד את *ארגנטינה*, פניו צבועות בלבן, לבוש בגדי אישה, כובע רחב שוליים לראשו ולרגליו נעלי עקב. גילו המבוגר של האמן המופיע, הצבע הלבן שעל פניו, שעד אז נקשר בתודעת הצופים עם פנטומימאים, כמו גם התפישה של הדו־מיניות שקיימת בבוטו, שמוחקת את ההפרדה בין גבר לאישה, כל אלה הפתיעו והיו בבחינת חידוש. גם אם אמנותו לא הובנה על ידי רבים מהצופים, כל ניע שלו היה מלא פיוט ורגישות פנימית. הבעת פניו ואצבעותיו הגרומות, שופעות המבע, נגעו בלבם של הצופים. לטענתי, עוצמת ההבעה העלתה על הדעת את מחול ההבעה (ausdruckstanz), שהיה הסוגה הדומיננטית בארץ־ישראל בתקופת היישוב. אונו הביא אתו מחול עתיר הבעה, אבל מינימליסטי, מתומצת ומעמיק יותר, שהתקשר עם האוונגרד ולא עם העבר. בניגוד ללהקות מחו"ל שהעלו ריקודים אתניים על הבמה, שקהילת המחול לבמה ראתה בהם ז'אנר של מחול אתני או פולקלור ושלא עוררו עניין מיוחד בקרב יוצרי "המחול האחר", שתרו אחר האוונגרד, בבוטו לא דבקה תווית של מופע אקזוטי של תרבות לא מוכרת. הוא נתפש כאמנות אוונגרדית, כביטוי שעלה בקנה אחד עם האוונגרד האמריקני שפנה אל המזרח הרחוק כמקור השראה. רעיונות הזן והבוטו אומצו על ידי המחול האוונגרדי לא רק בישראל. ב־1981 שהיתי שנה בסן פרנסיסקו ונוכחתי מקרוב עד כמה פילוסופיית הזן־בודהיזם, הטאי צ'י, אמנויות הלחימה והבוטו היו אורחות רצויות בסדנאות במסגרות המזוהות עם האוונגרד של המחול. על רקע זה אפשר להבין מדוע נתפש הבוטו כאמנות עכשווית ורלוונטית כבר בחשיפה הראשונה של הקהל הישראלי אליו ב־1983.

עוצמת ההשפעה של הרסיטל של אונו מעלה על הדעת את הרסיטלים של גרטרוד קראוס משנות ה־30 של המאה הקודמת. רקדניות מתקופת היישוב שריאיינתי חזרו ואמרו, כמנטרה, שהצפייה בקראוס הרוקדת שינתה את מהלך חייהן ושהן עלו לרגל ללמוד אצלה. גם בעקבות הצפייה בהופעה של אונו נסעו רקדנים מישראל ליפן, ללמוד אצל המאסטר. המפגש של אנשי מחול עם יעקב רז, שלימד בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב וביים הצגות בנושאים יפניים, הוסיף ממד לעניין בסוגה זאת, שאותה לא היה אפשר ללמוד בארץ. מי שרקדה מחול יפני בארץ היתה תימי קידר, שבעלה שירת כשגריר ישראל ביפן. בשנים שבהן היתה בארץ השמש העולה למדה קידר מחול יפני מסורתי, אבל לא בוטו.

לרקוד בוטו

הרשימה המובאת להלן כוללת שמות של רקדנים / יוצרים שהעלו בארץ מופעים בסגנון הבוטו מאז תחילת שנות ה־90. הרשימה, שראשיתה במופעים הראשונים, אינה כוללת את כל מי שמזהה את עצמו כאמן בוטו. השיקולים שעמדו מאחורי בחירת האמנים הנכללים בה היו איכות העשייה, שקיבלה תהודה גם בביקורת המחול, ואת הימצאותם במרכזי העשייה גם היום, כיוצרים וכמורים. אצל חלקם העיסוק בבוטו היה רק פרק אחד מני רבים בקריירה, ועם זאת נראה כי היה זה פרק משמעותי וכי ערכי הבוטו מלווים את עשייתם גם היום. הרשימה אינה כוללת את שלוש הדמויות המרכזיות המזוהות עם הבוטו בישראל – נטע פלוצקי, תמר בורר ומיה דונסקי – שהוזמנו לעלות בגיליון זה את תובנותיהן במאמרים נפרדים.

אריה בורשטין

עוד ב־1990 יצר אריה בורשטין את הסולו *מוכתם*, למוסיקה של סטפן מיקוס, שהועלה ב"הרמת מסך 90'"). הסולו הוא מחול פוליטי אנטי־מלחמתי בסגנון הבוטו, שנוצר על רקע פרוץ האינתיפאדה הראשונה. הסולו השתלב גם בתוכנית הבאה של בורשטין, *חייל הבדיל ירושלים* למוסיקה של יובל רון, שהועלה שנה לאחר מכן בבמת "גוונים במחול 91'". בורשטין רקד כשהוא לבוש במעיל ארוך חסר שרוול אחד, מכנסיים קצרים ונעל צבאית על רגל אחת. מעין גוף חצוי קרוע, שהקרב הכתים. הוא נראה כדמות סגפנית, ספק נביא ספק מטורף. "בריקוד ניכרה השפעת הבוטו בסגנון התנועה, כמו גם השפעה של תיאטרון חזותי כפי שבאה לידי

שימוש בחפצים ובראשם הנעל הצבאית... יכולת התנועה שלו מהממת ממש, וניכר בו שעבד במחיצת אמגצו איש־הבוטו מ'סנקאי ג'וקו', החל בנפילות מפתיעות במלוא הגב על קרשי־הבימה ועד הקפיצות המורכבות, המתחילות מהרצפה ומעיפות את גופו הרזה־עד־שביתת־רעב של הרקדן בקשתות מפתיעות באוויר" (גיורא מנור, *על המשמר*, 18.6.1991).

בורשטין החל ללמוד מחול באולפן בת־דור ולימים נודע כרקדן בלהקת קולדממה של משה אפרתי (1978-1984). ב־1989 נסע ללימודים לתואר שני ב־Smith College בארצות הברית. כשנודע לו שפסטיבל המחול האמריקני היוקרתי Jacob's Pillow יוזם פרויקט של אמן הבוטו אמגצו אושיו עם שישה רקדנים מערביים, הגיע למבחן הכניסה (אוקטובר 1987).

בורשטין מספר: "המועמדים [הונחו] לרקוד בתחושה של צלילה אל עומק הגוף והנפש, והיציאה מהתרגיל הצריכה שניות אחדות של היחלצות מהעומק הזה. למשל, הגוף רפוי, על סף התמוטטות, עטוף כדור אוויר גדול. האוויר מהכדור נסחט, הכדור מתכווץ וחודר אל תוך הגוף דרך הטבור. הוא מתפתל בגו, חולף דרך הזרועות ויוצא דרך כפות הידיים בצורת פרח" (1989:34-37). הפרויקט שבו השתתף ארך חמישה שבועות ובחזרות התבקש לשכוח את הטכניקות הקלאסיות והמודרניות שהתבססו על כוח, גמישות והארכת שרירים לטובת הדימוי ש"הגוף הוא שק נוזלים ובתוכו צפות העצמות. כל פעולה צריכה להתבצע במתח מינימלי, מתוך הרפיה, אפילו אם השקעת האנרגיה היא עצומה. אנחנו כאן, נערכים לעבודה. אנחנו מתבקשים להאט את הקצב הפנימי, למצוא שלווה, לא לאנוס את הסיטואציה, לתת לתהליך זמן" (שם).

כשחזר לארץ יצר את *מוכתם*, ושנה לאחר מכן העלה שני ריקודי סולו ב"הרמת מסך 92'". אחד מהם היה *דרך אחת* בביצועה של אורלי פורטל, שאותה הכיר כרקדנית בלהקת קולדממה. לימים התפרסמה פורטל כפורצת דרך ביצירת ריקוד בטן עכשווי (פורטל, 2011:10-13).

ריקוד נוסף שיצר בורשטין לאותה תוכנית היה הדואט *דרך שניים*. הוא עצמו רקד עם ליאורה אקסלרוד למוסיקה של אלדד לידור ואלברט עמר, עם תאורה של אבי יונה בואנו (במבי). בדואט חיבר בורשטין טכניקה של אימפרוביזציית מגע (contact improvisation) עם איכויות התנועה של הבוטו. החלק הראשון של הדואט מתמקד בגלגולים על הרצפה והשני בנפילות רכות ובהרמות. "הרקדנים צמודים פיסית זה לזה. הגוף בדרך כלל בהרפיה, כדי לרכך אותו מכל הזוויות הנוקשות ולאפשר פתרונות בלתי צפויים של שני אנשים, הקשובים זה לזה וכמו נמסים זה בזה... הזוג מתגלגל על הרצפה. הכוריאוגרף הביא את קצב הגלגולים לאטיות מרבית, שהגבירה את ההקשבה והתחושה של הזוג הרוקד – אילו חלקים של הגוף נוגעים ונפרדים זה מזה, כיצד התנועה האיטית שלהם מעצבת חללים בין אברי גופם וכיצד הגוף כולו נע בחלל" (רות אשל, *הארץ*, 12.4.1992).

בהמשך התמקד בורשטין בהוראה (מורה בכיר במכללת סמינר הקיבוצים) וערכים של בוטו מלווים אותו (בורשטין, דצמבר 2011:34-37). סוגה זו מלווה את העשייה שלו, הוא מחדד, "בעיקר בתפישת הזמן המפורקת, בהתעקשות לא לרקוד 'נכון' ולהשאיר מרווח חיוני של טעייה ותהייה בכל רגע, ובעיקר בתפישת הריקוד כתהליך תודעתי ודימויי / פיוטי לא פחות מאשר פיסי. מהצד הפיסי, התפישה של הגוף כשק נוזלים, ההיענות הטוטלית לכוח הכובד וההתקוממות מולו במעברים בין רפיון מוחלט לדריכות. בכך גם החיבור הטבעי בעיני בין בוטו לקונטקט ולאימפרוביזציה כתחומים שלא חותרים לשלמות, ליופי קונוונציונלי ולשליטה מוחלטת, אלא מדגישים חקירה, התנסות תחושתית ברגע ודגש על מצב התודעה של הרוקד" (בורשטין בראיון עם אשל, 20.11.2012).

יורי רן

רקדן הבוטו יורי רן נחשף לראשונה לעולם המחול בישראל כאשר העלה את תוכניתו "מסע קסם של עולם הבוטו – מחול הנשמה מיפן" בבמת "גוונים במחול 93'". תוכניתו שובצה בתוכנית "חריגים" שהוצגה באולם ירון ירושלמי. המבקר גיורא מנור כתב: "שלושה קטעי מחול בוטו שיצר וביצע יורי רן, רקדן צעיר המוכיח שיש לבחור חוש פיוטי. רן הטמיע היטב את עקרונות הבוטו, מבלי לגלוש לחיקוי של רבו, אונו קזואו" (*על המשמר*, 17.5.1993).

רן היה אקרובט כשהחל את לימודיו אצל נטע פלוצקי, שחשפה בפניו את הבוטו. ב־1990 נסע לשנתיים ליפן ולמד אצל אונו קזואו, שהיה אז בן 84. הוא שימש איש במה בהופעותיו של המאסטר ובהמשך הופיע אתו בהיכל התרבות של יוקוהמה. רן חזר לארץ ב־1992. בתוכניות שליוו את המופעים שלו פתח צוהר לבוטו והתמקד באופן ההסתכלות שלו כרקדן / יוצר: "אני יכול להבין את הבריאה. כשאני מנסה להבין אותה אני מאמין שאני אגיע לזה בשתיקה. יש שפה של שקט בו רק הטבע מדבר... המון ילדים בתוכי. אני צועד בתוך עצמי ולמול עיני אני רואה את עצמי. בכל גופי עיניים, לכל איבר חיים משלו. יש לי רצון לגעת במשהו נפלא, אני לא יודע מה זה אך יש לי את הכמיהה... אני פותח את הלב ונותן לנשמה לצאת למסיבה עם השמש, הכוכבים והיקום כולו... מקלף את העור שלי, פורש אותו לפני על הרצפה ומצדיע לחיים. מעריץ את היופי אך אל לגעת, לגעת זה הסוף. אני כואב צער ופרידה. כואב ועדיין אוהב. אני עולה לשמים ויורד לאדמה. אני רוקד" (תוכנייה משנת 1993).

ביוזמתו של רן הגיע לארץ ב־1997 נקמורה פומיאקי (Nakamura Fumiaki), שהרצה לאוהדי הבוטו בישראל. באותה שנה נערך לראשונה יום עיון בנושא הבוטו, תחת הכותרת "בוטו ישראלי, האם יש חיה כזאת? ואם כן, איזה מין חיה זו?" הדוברים בכנס, נטע פלוצקי, יוסי יונגמן, נמרוד פריד ותמר בורר, דיברו על חוויותיהם בעולם הבוטו. הוחלט לעלות מופע שבו כל אחד יציג את עבודותיו. חמש שנים לאחר מכן, רן נטל חלק גם באירוע אקדמי ראשון בארץ בנושא. בכנס בן יומיים שערך רותם קובנר ב־2002 באוניברסיטת חיפה ובמוזיאון טיקוטין והוקדש לבחינת השפעות יפניות על יוצרים ישראלים הוקצה מושב מיוחד לנושא הבוטו. פרט לרן, השתתפו במושב נטע פלוצקי, מיה דונסקי, הצלמת דרורה שפיץ וכנרת נוי ששמשה כמנחה. ב־2004 עזב רן את במת המחול, לאחר שחזר בתשובה.

בעקבות העניין הגובר בבוטו בקהילת המחול, התקיימה באוגוסט 2000 סדנת בוטו, ביוזמת מתא"ן והאולפן למחול בקיבוץ חצרים. את הסדנה, שארכה עשרה ימים והתמקדה בנושא "אבק", העבירה הרקדנית והכוריאוגרפית יומיקו יושיאוקה, ממייסדות להקת אריאדונה (Ariadone).

נמרוד פריד

נמרוד פריד הופיע בריקודי בוטו בפסטיבל תל־חי 1987 ובפסטיבל ישראל 1990 הציג את הריקוד *בפרדס*. את הריקודים העלה בגיחות לישראל בתוך שהות של חמש שנים בניו יורק (1983-1989). באותן שנים רקד בלהקת האדמה הנעה (Moving Earth) של הרקדנית־הכוריאוגרפית היפנית־האמריקנית קיי טאקיי (Kei Takei) ועם רקדן הבוטו טנקה מין (Tanaka Min).

בתחילת דרכו למד פריד בחיפה, אצל ליה שוברט וקאי לוטמן. אחר כך רקד ב"בימת הרקדנים" ולמד שנה משחק ותיאטרון באוניברסיטת תל אביב. הוא פגש שם את פרופסור יעקב רז, שפתח לפניו דלת לפילוסופיה של המזרח הרחוק. באותה שנה (1982) הגיעה לסיור הופעות בארץ קיי טאקיי עם להקת האדמה הנעה. היא העלתה בלהקת המחול הקיבוצית את *אור חלק 11 – שדה אבנים* וגם הוזמנה להעביר כיתת אמן באוניברסיטה. פריד וטאקיי נפגשו אחר כך שוב בניו יורק. לדבריו, ההרצאות של רז והעשייה של טאקיי חברו אצלו לשלמות אחת.

פריד נסע לניו יורק, הצטרף ללהקה של טאקיי והופיע אתה בארצות הברית וביפן. "העבודה עם קיי טוטלית. רוקדים, שרים, מנגנים, משחקים

ויוצרים בתוך תבנית נוקשה" (פריד, ארכיון אשל, 19.11.2012). בהמשך הופיע בפרויקט של מין טנקה ביצירה חדשה שהעלה בתיאטרון לה מאמא. "יום חזרות התחיל בשיעור של שעה וחצי בטכניקת Muscles and Bones, עבודה אירובית באנרגיה גבוהה. שיעור נוסף, גם הוא של שעה וחצי, הוקדש למתיחות ונשימות. רק אחר כך החלה החזרה. היתה תחושה שכל יום טנקה עובר את הגבול. הוא לא דיבר הרבה, אבל צחק המון. תיקשר אתנו דרך תחושות. הוא רקד את התת־מודע שלו ולא תמיד ידע להסביר" (שם).

פריד חזר לארץ ב־1992 והמשיך להופיע וללמד. הוא גם יזם ערב של אמני בוטו במוזיאון תל אביב (1994). בערב, *קו אדום*, השתתפו מיה דונסקי, אריה בורשטיין, אורלי פורטל ופריד. רקדנית נוספת שלקחה חלק בערב זה היתה ענת שמגר, שבאיכות הריקוד שלה היו מרכיבים של בוטו (שמגר, דצמבר 22-2011:18). בשנת 2004 ייסד פריד את להקת תמי בתמיכתם האדיבה של דניאלה ודניאל שטיינמץ ויזם סדרת מופעים בשם *על חבל דק* (1997-2007) שהתקיימו בבית תמי, מרכז קהילתי לב תל אביב. לסדרה הוזמנו יוצרי מחול עצמאיים שקיבלו הזדמנות להופיע בחלל הופעות אינטימי, לא שגרתי ומקצועי – ביחסים אחרים עם הקהל, שיושב קרוב להתרחשות הבימתית. פריד מרצה במכללת סמינר הקיבוצים ובאקדמיה למוסיקה ומחול ירושלים.

יוסי יונגמן

ב־1996 יצא יוסי יונגמן, רקדן להקת בת־שבע, להשתלמות אצל אונו יושיטו, בנו של אונו קזואו. כעבור שנה חזר לישראל ויצר את *דרך ההווה* למוסיקה של אלפרד שניטקה. הריקוד, שעלה בבמת "גוונים במחול 97'", מתאר תהליך התפתחות של חיים. בתחילתו כלוא יונגמן בתוך שק, ונראה כאילו גופו נולד מתוך גולם שבו הוא שוכן, מקלף את ההגנה עד שהוא פורש את איבריו כציפור ענק המרחפת ברוח המדברית ויוצא למסע רוחני.

אחרי הסולו, שהתקבל בהתלהבות על ידי המבקרים, יונגמן לא המשיך כרקדן בוטו. לדבריו, "בוטו צריך לרקוד רק יפני" (יונגמן בראיון עם אשל, 23.11.2012). על השפעת הבוטו על המשך דרכו הוא אומר: "הבוטו הוא מפתח לחיבור עמוק עם עצמי, נקי לביטוי, מתומצת ומתחבר עם הנפש וההומניות. הומניות – זה מה שחסר במחול הווירטואוזי. לקחתי את העמקות הזאת לכל מה שעשיתי בהמשך במחול, בלי להישאר בתוך סגנון הבוטו"(שם). הוא הקים את להקת יוסי יונגמן (1999-2009) ועוסק בטיפול בתנועה באוכלוסיות עם צרכים מיוחדים.

עידית הרמן ודמיטרי טולפנוב

תיאטרון "קליפה" של עידית הרמן ודמיטרי טולפנוב מפורסם בהפקות התיאטרליות עתירות הדמיון שלו, בעיקר בכל הנוגע לעיצוב התפאורה והתלבושות. המנהלים האמנותיים אומרים שהשם "קליפה" מכוון לשאיפה לקלף שכבות חיצוניות ולהגיע לאמת פנימית. ברפרטואר העשיר של "קליפה" מצויות כמה עבודות המעלות על הדעת יצירה בסגנון בוטו. ביניהן בולטת *Exploaded Views*, טריו של הרמן, טולפנוב ואמן הבוטו קודו טקטרו, לשעבר רקדן בלהקת סנקאי ג'וקו. ביוזמת קודו, שהכיר את הזוג עוד קודם לכן, נפגשו השלושה ביפן ב־2003 לצורך תהליך היצירה. הריקוד עוסק באהבה ומלחמה והוא נוצר בתהליך הבשלה ארוך, שבסופו הופיע אתו הטריו ביפן ובסיור בינלאומי ארוך. מופעים בודדים התקיימו גם בישראל. לקראת פרידה החליטו להמשיך לעבוד על ריקוד, מעין חלק ב' של אותה יצירה, שיורכב משלושה קטעי סולו שבהם יבשילו תובנות בעקבות המפגש הקודם בין השלושה, מתוך שמירה על סגנון הבוטו. ב־2004 שבו השלושה ונפגשו ביפן והעלו את שלוש עבודות הסולו, שאתן הופיעו גם בארץ. על הריקוד החדש כתבתי: "היצירה *עונש התשוקה* נפתחת בדמות של ספק מכשפה ספק קלושרית, היורדת בגרם המדרגות המוביל לחלל המופע, ולגבה מחוברים מוטות ברזל המקישים על הרצפה, מגבילים את תנועתה ומסרבלים אותה במין סד עינויים. היא נשכבת באפיסת כוחות על הרצפה, עטופה בסמרטוטים שחורים, פרושה כולה, נמוגה כמעט בתוך העשן הזוחל. כעת מתחיל מחול בסגנון בוטו, שבו הרקדנית מקלפת שכבה אחר שכבה של בגדים, רבדים של היסטוריה קשה. אט אט מתגלה גוף הרקדנית הלבן, המרופד בניירות. האם זו דמות שכושפה?" (רות אשל, *הארץ*, 10.2.2004).

הרמן מספרת כי אותה דמות מכושפת היא תוצאה ישירה של דמות האישה בעלילת המופע *Exploaded Views*, שהסתיים בסצינת מוות או ספק התאבדות של הדמות הנשית. בתחילת המופע *עונש התשוקה* מתעוררת הדמות המכושפת מאותה פוזיציה גופנית ומאותו מיקום בדיוק שבו סיימה את חייה במופע הקודם.

מבחינת הרמן, נקודת המוצא לתהליך היצירתי היא תמונות מטאפוריות. היא חייבת להבין את משמעות המטאפורה כדי לתרגם אותה לתנועה ולהתרחשות תיאטרלית. לדבריה, אין מדובר בדימוי חופשי או כללי. הוא מתורגם במדויק ל"תמונות", כמו פריימים בקולנוע. "ביצירה *עונש התשוקה* קיימת סצינה של קריעה של בגד, מעין מעיל מגן וסוכך. בפריים הבא (או בהמשך ההתרחשות), כל אחד משני השרוולים של הבגד הקרוע הופכים למין בובות דמוית מלאך מוות התלויות בשני קצות המקל. משם ממשיך הדימוי של שני דליים או מאזניים והבדיקה מי מבין הבובות דמויות המוות כבדה יותר ותהיה זו שתכריע את הכף" (הרמן בראיון עם אשל, 21.11.2012).

הרמן וטולפנוב אינם רואים בעצמם אמני בוטו, אלא יוצרים שעבדו שנים רבות לצד אמן בוטו ויצרו עמו דיאלוג פורה. לתפישתם, סגנון הבוטו שייך לעם היפני במהותו, כמו תיאטרון הנו וסגנונות פולקלוריסטיים סמי־פולחניים אחרים הקיימים בתרבות היפנית. עוד הם טוענים כי רעיונית, יוצרים מערביים יכולים בהחלט לעשות שימוש מעניין ב"פילוסופיה" של סגנון הבוטו ואף להשוותה ולמצוא הקבלות רבות בינה ובין הרעיונות של המחול האקספרסיוניסטי האירופי של תחילת המאה הקודמת. הם מוסיפים שאמנים מערביים המאמינים כי הם יוצרים בסגנון בוטו נוטים רק להעתיק באופן מרושל את האסתטיקה ואת הצורניות של הסגנון, בלי להבין אותו לעומק. לטענתם, דרך פשוטה להבין את מהותו של הבוטו היפני, הנתפש כחידתי במערב, היא לשייכו רעיונית לתחילתו של זרם הפאנק באמנות של המאה הקודמת. מדובר בסגנון ריאקציונרי מתריס ומתמרד, שנוצר כתגובה לאמנויות היפניות המסורתיות ולאסתטיקה שלהן. ולבסוף, הם טוענים כי זרם הבוטו, שבתחילת דרכו יצא נגד המסורת ביפן, הפך גם הוא ברבות השנים לסוג של אמנות מסורתית המשמרת צורות ישנות ומתקשה מאוד לשמור על מעמדה כסגנון חי.

למרות זאת, ואולי בגלל הדיון על תפישות אלה, נמשך הקשר של הרמן וטולפנוב עם קודו טקטרו והוא מוזמן לעתים קרובות להופיע ולהעביר סדנאות בוטו בתיאטרון "קליפה". בסוף 2013 עתידה השלישייה להעלות יצירה משותפת חדשה.

אורית נבו

אורית נבו משלבת בין בוטו לטרפז במופעי הקרקס שלה. השילוב החל עוד כשייסדה קרקס בבנימינה (2001) והוא נמשך כיום בפעילותו של מרכז יצירה בינלאומי לקרקס עכשווי, בשם ON, שבסיסו בחדרה. בתשובה לשאלה מה הקשר בין בוטו לקרקס היא אומרת: "הנגיעה של הבוטו, כמו גם של האמנויות האוויריות, בחיים ובמוות ומה שביניהם, ריתקה אותה תמיד" (נבו, ארכיון אשל, 21.11.2012).

לתפישתה המכנה המשותף בין בוטו לטרפז, או לעבודה באוויר, הוא ששניהם עוסקים באמת אנושית חבויה שדורשת חיפוש המצריך "לקיחת סיכון". בתרגילי טרפז קיים סיכון של נפילה מגובה רב, בעוד שבבוטו מדובר בחשיפה פיסית ונפשית. לדבריה, "באוויר השקר איננו אפשרי – הרגשות חשופים לחלוטין. זה עניין של שחור ולבן – קיצוניות שדורשת דיוק תנועתי ורגשי מרבי". גם בבוטו, לתפישתה, נדרשת חקירה פסיכו־פיסית חסרת פשרות.

נבו למדה את אמנויות המופע באירופה בשנים 1989-1995. היא למדה אצל אנדו טדשי

(Endo Tadashi), מורובושי קו (Murobushi Ko), איקדה קרלוטה (Ikeda Carlota), קסאי אקירה (Kasai Akira) ואביסו טורי (Ebisu Tori). בפריס למדה בבית הספר למימה גופנית דרמטית (Ecole de Mime Corporel Dramatique de Paris). במשך השנים גם לימדה באירופה. עם חזרתה לארץ ב־1995 הקימה עם בוריס סיחון את תיאטרון מחול נע ונד, הופיעה ויזמה מפגשים של יוצרי בוטו בסטודיו שלה ברמת גן. ב־1994 החלה ללמוד בפריס את אמנות הטרפז אצל ג'וזפין מייסטר (Josephine Maistrel).

הבוטו חילחל לתוך הכוריאוגרפיה של המחול באוויר, כי מבחינתה העיסוק בווירטואוזיות טכנית מעולם לא היה בעל משמעות בקרקס. נבו מבדילה בין הקרקס המסורתי או המודרני לקרקס העכשווי. אם לפני שנות ה־60 עסק הקרקס בבניית אשליה בימתית, הקרקס העכשווי, כמו הבוטו, "עוסקים במציאות ובהוויה האנושית מתוך התבוננות מעמיקה וחסרת פשרות. התבוננות זו דורשת מאמן הקרקס העכשווי באוויר, כמו גם מרקדן הבוטו על הקרקע, לטפח את הנוכחות הבימתית שלהם, בתוך תנועה וחוויה פסיכו־פיסית שהשילוב ביניהן מאתגר". נבו מדברת על הטרפז כעל אמנות "אקסטרים", שהיא קיצונית מעצם מהותה. המרחק בין החיים למוות מצטמצם כשהפחד הוא דחף שמנקה ומזכך. לתפישתה, גם הבוטו נולד מתוך ההוויה האנושית הקיצונית של יפן אחרי שתי פצצות אטום, כאמנות שחוקרת מה בין החיים למוות ולהיפך. בין יצירותיה: *חבלי חופש* (*Tight Freedom*, 2003), *Peace of Cake* שהועלתה בפסטיבל בת ים ב־2008 ו*רישומי קרקס* (2012).

ענבל פיכמן־לואיס

ענבל פיכמן משלבת בין פנטומימה לבוטו, שאצלה הוא סיפורי קומי־טרגי. היא עוסקת בתיאטרון ובתנועה משנת 1993. פיכמן למדה מימה־פיסית (corporal mime) בפריס אצל המאסטר תומס לאבהרט (שיטת דקרו) והשתלמה באקדמיה האירופית לפנטומימה ומחול. ב־2004 השתתפה בסדנת בוטו של מר קאצורה והחלה לפתח שפה תנועתית בימתית שהיא מכנה "בוטומימה", המשלבת בין שתי אמנויות אלה.

בבוטו מצאה פיכמן יותר עומק מאשר בפנטומימה. היא גילתה שהפיסיות של הפנטומימה יכולה להשתלב היטב עם הרוחניות של הבוטו. מאז הופיעה ולימדה באירופה, באפריקה, ביפן ובארה"ב.

ככוריאוגרפית יצרה את ההצגה בתנועה *אני יפנית* (2005), שהועלתה בתיאטרון הסימטה. באותה הצגה ביקשה לשנות את הזהות הישראלית שלה לזהות יפנית באמצעות התנועה. עבודה נוספת שלה, *ילדי המים*, הועלתה בפסטיבל ישראל 2006 וגם בחשיפה בינלאומית במרכז סוזן דלל באותה שנה. היצירה היא בהשראת המיזוקו, טקס לזכרם של עוברים שעברו הפלה מכוונת ברחם אמם. נשים ביפן, שהיתה שרויה במשבר כלכלי קשה, נהגו להפיל את עובריהן בטבילה בנהר, שאליו נכנסו בציפייה שרחמן יתכווץ במים הקפואים. היצירה מציגה את פנים הרחם על סף ההתעברות וההפריה, בתוכו נשמות המייחלות להיוולד, משייטות בין חיים ומוות, בין תקווה לריקנות. לדברי פיכמן, היצירה מפגישה בין הנשמות הללו לגורלן המר והבלתי ממומש.

סיכום

פריצת "המחול האחר" בארץ בשלהי שנות ה־70, בהשראת המחול האוונגרדי האמריקני, פתחה צוהר ליוצרי מחול לאפשרות של קשר עם הזן בודהיזם. העבודה עם חפצים שאיפיינה את "המחול האחר" בשנים אלה ועד אמצע שנות ה־80, גם היא בהשראת האוונגרד האמריקני במחול, יצרה עבודות שמקצתן מעלות על הדעת מחול בוטו, אף שליוצרים לא היה כל קשר לז'אנר זה. עשייה זו הכינה את הקרקע לקראת הסיור של להקת סנקאי ג'וקו ואונו קזואו בארץ (1983), שהותירו רושם עז, וכן להסתכלות של קהילת המחול בארץ על הבוטו כעל חלק מהאוונגרד. בעקבות העניין הגובר בבוטו יצאו ב־20 השנה האחרונות רקדנים ישראלים ללמוד אצל אונו קזואו ובנו יושיטו ביפן, כמו גם אצל מאסטרים באירופה ובארה"ב. משחזרו לארץ העלו מופעים, רובם במסגרת "גוונים במחול" וה"רמת מסך". מתוכם רק בודדים המשיכו ליצור בסגנון זה, אבל הטמיעו את רעיונות הבוטו בתוך מסלולי עשייה שונים הקשורים ליצירה ולהוראה.

ביבליוגרפיה

הערה: המאמרים מתוך *שנתון מחול בישראל*, הרבעון *מחול בישראל* ו*מחול עכשיו* מצויים באתר "יומני מחול" israeldance-diaries.co.il

אלסטר, גל. "קוסמת באיזור הדמדומים של המלחמה הבאה", *שתי ערים*, 26.10.90.

אשל, רות. "ערב של נחת – הרמת מסך 1992", *הארץ*, 12.4.1992.

אשל, רות. חיבור לתואר שלישי. *תיאטרון־תנועה בישראל 1976-1991*, אוניברסיטת תל אביב, החוג לאמנות התיאטרון; "לגיטימציה להעיז", אוקטובר 2001, עמ' 63-76 (מצוי באתר "יומני מחול").

בורשטיין, אריה. "דמות הרוח – רשמים מתהליך עבודה עם אושיו אמגאטסו, מייסד להקת 'סנקאי ג'וקו'", *שנתון מחול בישראל* (עורך: גיורא מנור), 1989, עמ' 34-37.

בורשטין, אריה "מה אנחנו מלמדים כשאנו מלמדים מחול? ומה עם קונטקט־אימפרוביזציה? *מחול עכשיו*, גיליון 21, דצמבר 2011, עמ' 37-34).

מנור, גיורא. "העבר, ההווה והעתיד של הבוטו", *רבעון מחול בישראל* (עורכים: גיורא מנור ורות אשל), גיליון 12, 1998, עמ' 58-60.

פורטל, אורלי. "ריקוד בטן עכשווי – תהליך יצירה". *מחול עכשיו* (עורכת: רות אשל), גיליון 19, ינואר 2011, עמ' 10-13.

שמגר, ענת. "ריקוד בודד מול סביבה", מחול עכשיו (עורכת: רות אשל), גיליון 21, דצמבר 2011, עמ' 18-22.

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

מחשבות והרהורי בוטו

מיה דונסקי

מיה דונסקי *בלי מילים בלי עור*,
צילום: ענבל לוי יהודה
Maya Dunsky in *Wordless… Skinless…*, photo: Inbal Levi Yehuda

מדרגות הרבות המטפסות אל הבית ואל הסטודיו של אונו קזואו (Ohno Kazuo) לקחו אותי אליו ביום שטוף שמש בקיץ 1985. אז לא ידעתי מיהו אונו. בתום לב מוחלט עליתי אל ראש הגבעה ונורית מסון סקינה (Nurit, Masson-Sekine, 1988), שהראתה לי את הדרך לבית משפחת אונו וערכה את ההיכרות בינינו, הקישה בדלת. באותו שבריר רגע, בלי שיכולתי לשער אפילו, נפתח לי שער רחב אל עולמות שאז לא ניתן היה לקרוא להם בשם. אני אסירת תודה על הזכות העצומה שנפלה בחלקי להיות במחיצתו של מורה גדול, אבי תנועת הבוטו.

הדברים ששמעתי מפיו בשנים שלמדתי במחיצתו ביפן מעמיקים עם השנים, לוקחים אותי אל תוך הבנות מתחדשות ונשארים רעננים ומעוררי השראה. הדברים שלמדתי מאונו קזואו משאירים אותי מופתעת בכל פעם מחדש. מאז אני רואה ושומעת אותו תמיד. אני עולה ויורדת במדרגות, ממש כמו באותן שנים שהייתי לידו, מציצה בביישנות ובסקרנות מבעד לחריץ שפתחתי בדלת הסטודיו שעל הגבעה ביוקוהמה.

המפגש עם אונו ועם הבוטו נולד מעוצמתו של תום לב שאינו יודע את הבאות, חף מתוכניות. אופיו התם של המפגש שבו זכיתי הוא מפתח להבנת הלימודים עם אונו קאזואו ולהפנמת עולמות הבוטו. הוא המפתח אל מעיין יצירה אין־סופי. מתוך מחוזות ההרהור העצומים, הדברים שכתבתי מאז, לאורך הימים ולרוחבם, הם כמו שרטוט דק בתוך אוקיינוס משתנה תדיר. חלקם פרושים כאן.

לרקוד כשאנחנו תמימים כמו עלה
שנשען אל מים, מחליק בזרם הנחל

"את גם כמו
מים רכים

מים קשובים
מים פורשים מראות.
עלים צפים בך
גם על צדם האחורי,
צפים להתנקות" (מיה, 2007)

כתם צבע מורכב מאין־ספור נקודות הנקשרות בנוזלים. הוא מתפשט בחלל הקנבס / הנייר ותנועת הכובד של החומר שבו מהדהדת לכיוונים שונים במרחב. המפגש המשתנה של הכתם הגמיש עם נקודות החלל שלתוכן הוא מתפשט מייצר צורה בטבעיות. הכתם מתפשט מן המרכז אל החוץ.

אין צורך לתחום מראש את הצורות בקווים. הצורה נובעת מתנועתה של מסת הצבע. המפגש שלה עם החלל או עם כתם צבע אחר יוצר קו. זהו מקום של חופש, שאינו נעצר בצורה ובקו היוצר את הצורה.

כציירת, עולם תופעות הטבע הוא מקור ההשראה העיקרי שלי גם לעניין הטכניקה של השימוש בצבע והבנת הקו והכתם כמהויות משולבות. כמו בריקוד, גם כאן המחשבה המנתבת אינה "הקו" היוצר צורה בחלל. תנועה פנימית מהדהדת ומחלחלת דרך הנוזלים הפנימיים של הגוף, נעה וחודרת דרך שכבות השרירים והעור, מפלסת דרך מבעד לשכבת העור החיצונית, הנושקת לחלל המקיף מבחוץ, ואז מתגלמת בו כצורה. הצורות והצבעים נושאים תדרים אנרגטיים, שהם בגדר מידע רגשי וקוגניטיבי. אזור החיבור בין מסות הצבע הוא בעל חשיבות עצומה בעיני. שם מתקיימת הנשימה של הציור. יש לי עניין מיוחד במעברים שבין מסות הצבע, המשנות כיוון ותנועה. מבחינתי, השינוי הזה מהווה מסר שלם ומלא. המטרה שלי היא ליצור מרחב שקט, שמושך את המתבונן אל תוך הרבדים השקופים של הצבע. אני לא חווה את האזור המצויר כמשהו סופי, אלא כאמצעי, שער, שכמו בנוי ממסכי משי שדרכם עובר המתבונן.

הבוטו עוסק בחקר התנועה הפנימית, הצוברת עוצמה ומתעצבת באיטיות ובעדינות לכלל נוכחות אקסטטית. בבסיסו מאופיין מחול זה באימפרוביזציה, בדמיון וביצירתיות תמידית. זהו מחול של הקשבה והתבוננות לעומק הממד האנרגטי של הרבדים הפיסיים, הרגשיים, המנטליים והרוחניים.

הבוטו הוא אמנות מופע, שכאלכימאי של רגשות מביאה את האדם הנע / הרקדן לטרנספורמציה אנרגטית, רגשית ופיסית וגם לריפוי.

הבוטו מתחולל באזורים של התפשטות מדפוסי חשיבה ואמונות, שבהם נוצר מפגש עם שפת גוף אותנטית, שצומחת מתוך עולמות רגשיים. מחול יצירתי ועוצמתי זה עוסק במהות ובהתקיימותו הטוטלית של האדם במרחב. הרקדן והחלל חיים בו כנוכחות אחת. זהו מחול עז רגש, המגרה את הצופה, מעורר בו חוויה רב חושית עמוקה ומעמיד את המובן מאליו במקום חדש של תהייה, ספק ושאלה שמוכנה להישאר ללא מענה קונקרטי. הבוטו, מטבעו, מתחמק מהגדרה ואינו עוסק במקובל ובמה שנחשב יפה. הבוטו שואב את ביטויו הרבים ממסע ישיר וטוטלי אל נבכי הנפש ומביא לידי קיצוניות, בצד שיא של מופנמות, עולם של קסם וטקס, הוויה של ניגודים ואקסטזה.

רקדן הבוטו צובע את גופו ואת פניו בצבע לבן שקוף מעט, משוחרר מן הצורך ליצור צורות בחלל, מחובר אל המהות התמציתית ומתקיים במרחב שקט של קשב ונוכחות מלאת סוד. זוהי נוכחות אינטימית, שאינה מנותבת אל הפרטי ורוטטת אל החלל, אצורה בשיא, חשופה ושוברת את מושגי הזמן, הגודל והמרחב.

הלך הרוח של הגוף

הבוטו נולד ממקום שמוכן להתקלף מן המוכר והבטוח, שמשיל מעליו את הקליפות כדי לעמוד עירום מול עצמו, חשוף, מפתיע את עצמו ובו זמנית גם עד לעצמו. הטכניקות נרכשות בתהליך פנימי עמוק שמנתב אל המהות, שנוגע בדמיון, בטרנספורמציה ובהעצמה.

רקדן הבוטו אינו עוסק בכיבוש החלל. הוא חווה את עצמו כמיקרוקוסמוס ומתרחב פנימה אל נבכי הגוף והנפש. תנועת התודעה הערה והקשובה שלו צפה ומתחברת אל הנוזלים החמים, אשר נעים בתוך החללים הפנימיים של הגוף. מקום פנימי ורוחש זה מוליד אין־ספור תדרים, שהם בגדר תנועה פנימית. כמו אבן שנזרקת למים עמוקים, מעלה הרקדן את התנועה הפנימית ומהדהד אותה דרך כל שכבות גופו אל תוך החלל הסמיך, אשר מקיף אותו מבחוץ.

מיה דונסקי *באת שקופה*,
צילום: ענבל לוי יהודה
Maya Dunsky in *Transparent you are*,
photo: Inbal Levi Yehuda

בוטו – מחול תדרים

עולם התופעות המתגלמות בחומר מונע, רוטט ומשקף תדרים. הצורות הדחוסות ביותר, מקורן בתדר. הגופים שלנו הם אוסף של תדרים וכל מה שנובע מהם הוא אוסף של תדרים. הרי מעצם היותי כאן, בממד השלישי, אני כבר מגולמת בצורה, מצומצמת בתוך גופי הפיסי. כאשר המחשבה המנתבת אינה יצירת צורות בחלל, כי אם העלאת התדרים הרוטטים בתוך עומקי הגופים, נוצר שקט שמקורו בהסכמה להקשיב כדי להיות.

התקיימות כזאת משוחררת מפעילות אוטומטית. הגוף, שהוא תמיד צורה, גם במותו, מתמלא חיים ומשתנה אל תוך צורות שונות. הרקדן מנשים את הצורות המתהוות ומפיח רוח חיים בצורה, מתוך התחברות אל התדרים הפנימיים וגם לאלו שעוטפים מבחוץ.

הנשימה

הנשימה עצמה היא הכלי המשוכלל והזמין תמיד. הנשימה היא מורה מושלמת. גמישה, מוותרת, מנחמת, ממציאה את עצמה מחדש ללא הרף.

הנשימה היא תנועה מושלמת, משתנה תדיר, מאפשרת. הנשימה כותבת את הזיכרון, זוכרת וגם יכולה למחוק.

הנשימה היא חיבור ישיר לאין־צורה. הנשימה כמוה כהשתקפות הכמיהה לאין־צורה. אם כך – עם כל שאיפה אני מציפה את גופי הפיסי, המגולם בצורה קונקרטית, במיצוי־שיקוי של אין־צורה.

הנשימה מתעלסת עם הרגשות... דרך הנשימה אני עוטפת בחלל כל חלק שקיים בגוף, עד לזעיר ביותר. בעזרת הנשימה ובתוך הנשימה אני יוצרת טריטוריה מיוחדת לכל מילימטר של גוף. הנשימה אינה רק פעולה פיסית. הנשימה היא מקום שאני יוצרת עבור עצמי בכל רגע מחדש. אני עטופה בה כבשליה. בתוכה אני מתקיימת ומתוכה עולה התנועה.

"כשאת נושרת כמו עלה כותרת
מרשרשת ברכות
אספי את כל שולייך,
עגלי את הנימים,
תני לפרפרים
לנשום אתך
לאט
כשאת עוברת" (מיה, 2005)

המחשבה

המחשבה היא אזור, מרחב פרוש שמתקיים ללא תלות בחשיבה... מחשבה היא תנועה אדירה בתוך הגופים שלנו. אני נוסקת לתוך אזור של מחשבה, הופכת להיות המחשבה עצמה. שם אני חופשייה. איני חושבת עוד. להיות מחשבה, מבחינתי, הוא מצב בלתי נפרד מתהליך של יצירה מודעת. חתימת גוף טהורה מתרחשת לפני שאותיות מתחברות למלים.

"אחות,
כתבי לי מכתב במלים שטרם נולדו, שמעולם לא נלחשו,
בנהמות שאוזן לא שמעה עוד.
קשרי אותו בחוט של אהבה כשאת נותנת לו לגלוש אלי,
אל ארצות ללא צבעים.
סמני בו את הדרך חזרה, אחות.
בני לי מרכבה שקטה, שקופה" (מיה, 2005).

מסתמן שבני האדם שרויים בקונפליקט תמידי, שמקורו בהסכמה להצטמצם לתוך גוף. לא נותר אלא לוותר בעודנו רוקדים את הקונפליקט, רוקדים למרות הקונפליקט, רוקדים את ההסכמה, רוקדים את ההשלמה שסוגרת מעגל עם הכמיהה... הוויתור מאפשר את ההיזכרות. היזכרות בטבענו הראשוני, היזכרות טהורה בקיום שלנו כמהות משוחררת מסיפור.

"מה שנחלם נוכח
מה שנהגה תופס מקום
מה שזוכר כואב
מה שנושם מסכים לשכוח
מה שהומה... רוקד" (מיה, 2007)

הגוף הזה הוא רבדים־רבדים, שכבות־שכבות ומיני גופים. הגופים המרכיבים את ההוויה האנושית משתקפים זה בזה ומשקפים הוויות שהצטמצמו. נוזלים שקופים נדחסים ונעים לכל הכיוונים, בתוך אין־ספור החללים הפנימיים שלנו. הנוזלים מתארגנים בכל רגע מחדש, כדי לדייק את עצמם ולתת לדמיון להתרחב בתוכם ולהזרים דרכם נשימה. הדממה הרובצת בין הגופים היא המרחב שבתוכו ומתוכו מתגלמת התנועה לריקוד. הכרת המרחב שבין הרגש והתנועה וסימונו הכרחיים ליצירת המתח החיובי הרצוי. מדובר במרחב שבתוך ההוויה של הרקדן. מתח זה חיוני לשפה של הבוטו.

הפער הרובץ בין האוקיינוס הפנימי רווי העוצמות הרוחש בתוכנו, לבין מה שנחרט באמצעות חתימת הגוף בחלל שמקיף אותנו מבחוץ, מבקש להצטמצם. צמצום הפער כותב את השפה הייחודית של הבוטו. עולם נמהל לתוך עולם ופועם באזור שטח הפנים המשותף – מתח הפנים המשותף. אני מבקשת להנשים ללא הרף את אזור המתח – כאן ההתרגשות הגדולה מתגלמת לריקוד.

התנועה היא חוט נרקם בין הגופים, בעודו חוצה אין־ספור חללים, אשר ביניהם מחולל הריקוד את "האחד". השלם, משתנה בהתאם למרכיביו, אבל מהותו נשמרת. ההוויה של השלם נתפשת כאיכות ואינה קשורה או תלויה בכמות או בגודל. חלקיק זעיר יכול לשקף את מהותו של השלם. מכאן, שכל חלקיק תנועה יכול להיות מפתח ושער. אני רואה כל שבריר תנועה בתוך דממה או דממה בתוך תנועה, כשלם.

"את, את לא רואה את קמטי החוכמה, עטופים בחיוך של השלמה?
את, את לא רואה את קמטי האזהרה המסמנים את הסדקים?
את, את לא רואה את העפעפיים העולים ויורדים כמו כנפי זהב,
מציעים את הוויתור? כדי שאוכל למחוק אותך מדמיוני
הצמא לחזור הביתה" (מיה, 2005)

עבורי, להיות בוטו הוא –
לחבק את הסוד
לרקוד את הסוד
להיות הסוד

הסוד והסוף

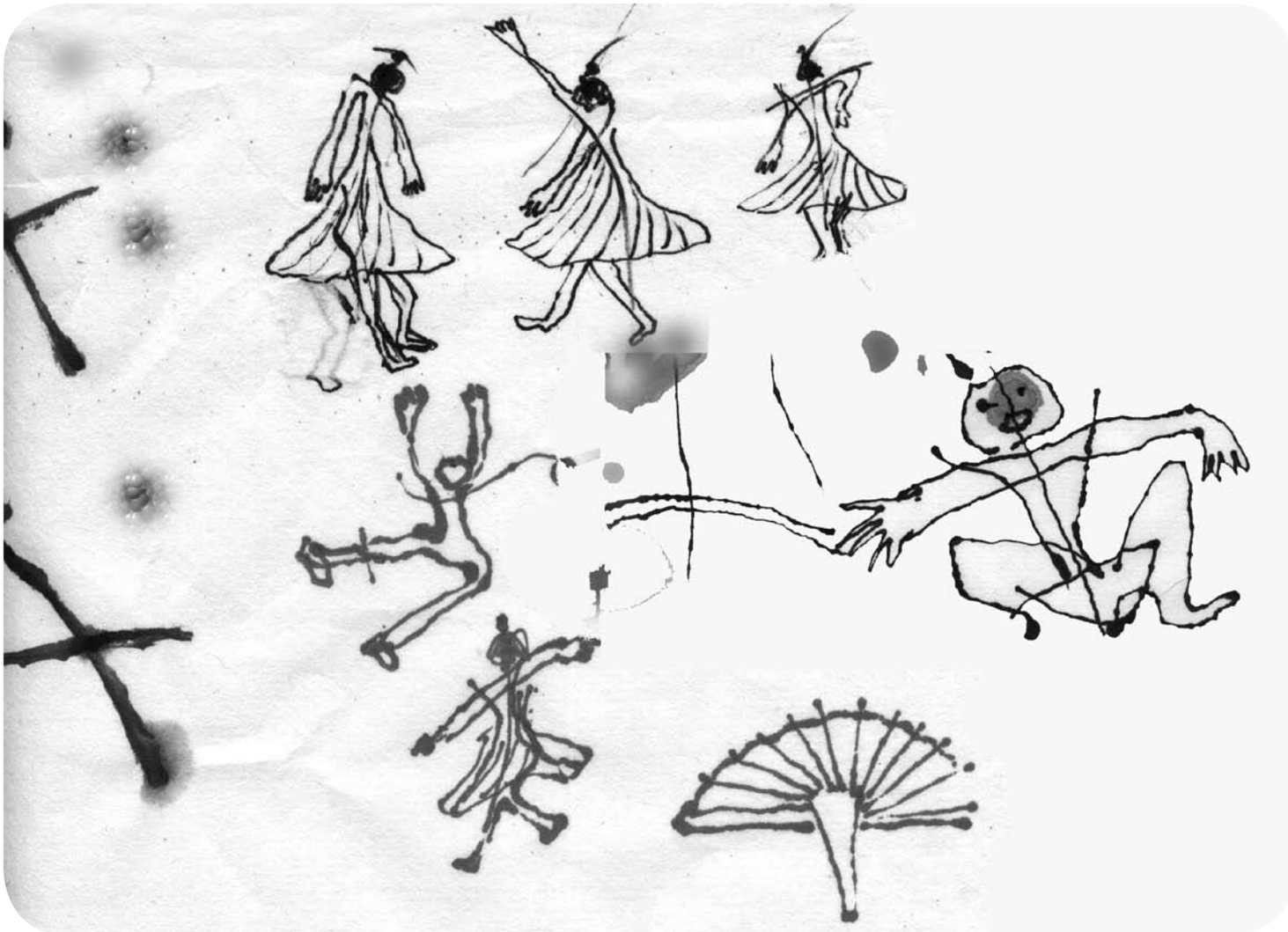
תודעה שקטה וערה היא קרקע פורייה וזורמת ליצירה... תנועתה ספירלה. היא נמצאת באזורי המחיה של "החדש" ומפגישה אותי עם נדירותו וחד פעמיותו של כל רגע זעיר.

אני זוכרת תמיד ובבירור את מלותיו של אונו קזואו – "הרקדנית שאת היום אינה הרקדנית שהיית אתמול ואינה הרקדנית שתהיי מחר". מכאן – "החדש".

מהות היצירה היא סוד

אני מקווה ליצור תחושה עמוקה של נינוחות אל מול הסוד. אין לי כל צורך לפענח את הסוד. מוטב לי לחבק את הסוד, לרקוד את הסוד ולהיות הסוד. בני האדם הם סוד... מדוע להתאמץ לפענח סוד אשר מנכיח את עצמו באופן כה גלוי?

מהות התהליך היצירתי אינה מתיישבת עם המושג "סוף". היכן שהסוד נעדר, הסוף נוכח. אני אוהבת את התעלומה שבבסיס היצירה. זהו אזור המחיה האין־סופי של הבוטו... הרי התעלומה הזאת היא עוצמה המעוגנת בתוך התודעה השקטה. תעלומה זו היא תמצית הקרקע ליצירה עצמה.



מיה דונסקי, רישום על נייר יפני

Maya Dunsky, Drawing on Japanese Paper

טרנספורמציה

טרנספורמציה הנראית לעין היא תולדה של טרנספורמציה אנרגטית, אשר מתרחשת בתוך הגופים הפיסיים, הרגשיים, המנטליים... בתוך הגוף והנפש פנימה. טרנספורמציה זו היא שינוי תדר המתבצע סביב מרכז מאוד חזק ובתוכו. מרכז כזה עטוף בריק. הריק עטוף בגוף. נפח הגוף המתגלם בצורה כלשהי, מדייק את עצמו ללא הרף בזכות הערות לקיומו של הריק, אשר בלב לבו מצוי מרכז. אפשר לצלול אל תוך מרכז הריק (void) ולהיות עד לקיומו של ריק נוסף ושל מרכז נוסף. זוהי דינמיקה של הולוגרמה.

הבגד הוא הבית

הבחירה לרקוד בעירום מבטאת אמירה חזקה. הרקדן מתקיים בתוך כסות עור... אבל גם בחירת הבגד שאתו ארקוד משמעותית בעיני לא פחות ויש עמה הצהרה ברורה. במיוחד אהוב עלי פרק הזמן שבו אני תופרת או מייצרת את הבגד בעצמי. אני שוקעת לעומקו של אזור הרהור והזיות וכאן הכל פתוח, הכל אפשרי, ממש כמו על הבמה בזמן המופע. זהו זמן של חלימה. זהו זמן מיוחד ומרגש ובו מתעוררים זרמים תת־קרקעיים ורעיונות מופשטים...

נייר מתקפל, נקרע ומודבק שוב, בד נגזר ונתפר מחדש כשהוא מקומט והפוך, חור נפער בבגד שהיה עד עכשיו "חשוב"... יד הופכת אביזר נשכח, חלום מחלחל מתוך עני אבק... אלמנטים מעולמות זרים מתחברים ויוצרים מלבוש חדש – בית חדש – גוף חדש, שלתוכו אכנס ואתמסר. ארגיש את המרווחים שבינו לבין עורי. גם בגד שאינו נוח הוא אדמה טובה לנוע מתוכה.

בעודי בונה את הבית, מחלחלת לתוכו הדמות שאתה אני עומדת להיפגש. הדמות שתראה לי את הריקוד שלה... בשבילי יצירת הבגד היא הקרקע למפגש ראשוני ומרגש עם יצור / יצורית. הבגד קורם עור וגידים וממש כמוהו הדמות, שמעולם לא פגשתי, נוחתת ומנכיחה את עצמה בעולמי.

הבגד חיוני לבניית המרחב – המלבוש לדמות לא נודעת ולריקוד חדש להיוולד. דלת נפתחת בתודעה... תכנים נסתרים צפים ועולים אל תוך ומתוך הנוכחות של הבגד.

"את שקופה
כמו עלה יבש של בוגנביליה
עורקייך זורמים את כל מה שאינך
כשאת לובשת את היובש
ששובר לי את לבך" (מיה 2007)

לכל תא זעיר ולכל איבר בגוף יש לב משלו. אני רוצה להבין עם הלב של כל תא ואיבר בגוף. ההבנה העמוקה, המרגשת, מתרחשת באין־ספור הלבבות שבתוך הגוף. אני חלל פנימי עטוף בחלל שמקיף אותנו מבחוץ ובמרכז שניהם מתוח חוט זהב.

הנשימה המודעת היא כמו מחט שבעזרתה נרקם חוט הזהב שלי במרכז כל חוליה, לאורך עמוד השדרה, מעצם האטלס העליונה ועד עצם הזנב שבתחתית. הנשימה מחברת את הכל ומנכיחה את השלם המשתנה תדיר. הריקוד מתרחש במרחבים שבין שני החללים, מרחבים של דיפוזיה ואינפוזיה.

"חוצה את גופך במרכז ולאורכו
כמו דג עומקים שיכור
ובנסיקה

פילחתי את גופי
ברכות, אמנם" (מיה, 1995)

הלוחמת הפנימית השקטה (The Inner Silent Warier)

ישות נשית במהותה. מלמדת אותי בסבלנות אין קץ להקשיב ללחישה. להיות עדה משוחררת מדעה.
היא מלמדת אותי להיות ערה למרחבים ולתנודות. לחדול מלנכס לעצמי דעות, רגשות, זיכרונות, מחשבות. הלוחמת הפנימית השקטה יודעת לדייק את המינונים המשתנים של הגופים המרכיבים את ההוויה האנושית ואת היחסים בין גופים אלה. כשאני אתה אני חופשית, אני רכה, אני מכילה הכל, מוגנת וערוכה להיחשף.

כשאני נעה או שרויה בחלל, התודעה הערה מתבוננת בתנועה המתרחשת בכל איבר. כל איבר משנה מיקום בחלל הסמיך שמקיף אותו. אבל בנוסף, התודעה הערה מסמנת את המרחבים המשתנים הנוצרים בין איברי הגוף. כשאני מתבוננת בשני אזורים שונים אלו בו זמנית, תפישת הזמן מתמוססת. אני נעה בתוך חוקיות אחרת. חתימת הגוף בחלל נכתבת בשפה האחרת... זוהי שפה שנולדת מתוך נשימה. הנשימה של הריקוד מתקיימת בחללים המשתנים אשר נוצרים בין איברי הגוף.

"מחול הגוף והנשמה"

"... לפעמים זה הנמלט מפני טבע החיים / המוות / החיים מתעקש לראות באהבה זכות בלבד.
אבל בצורתה המלאה, האהבה היא סדרה של מיתות ולידות מחדש. אנו מרפים משלב אחד, מהיבט אחד של האהבה, ונכנסים לשלב אחר. התשוקה מתה ומתחדשת. הכאב מגורש וצץ בזמן אחר. לאהוב משמעו לחבק, ובה בעת לעמוד בסיומים רבים מאוד ובהתחלות רבות מאוד – הכל באותה מערכת יחסים. חלק ניכר מתרבותנו, המתורבתת יתר על המידה, מתקשה לסבול את הטרנספורמטיבי, ועובדה זו מסבכת את התהליך. אבל יש השקפות טובות יותר, שדרכן ניתן לאמץ את טבע החיים / המוות / החיים. אף שטבע זה נקרא בשמות רבים, בכל רחבי העולם רואים בו eun baile con la muert (מחול עם המוות); המוות הוא רקדן, והחיים הם בן זוגו למחול... לאהוב משמעו ללמוד את צעדי המחול. להתעלס משמעו לרקוד את הריקוד" (פינקולה אסטס, 1997).

שעמום

שעמום הוא אשליה מוחלטת. כשלעצמו אין זה רגש, כי אם מכסה למכל מלא רגשות. שעמום הוא המצאה של הגוף המנטלי, של המוח. כמוהו כאבן הסותמת את פי המעיין המתפרץ והאין־סופי של היצירתיות, שאינה תלויה בדבר. הקושי להכיל את הרגשות המורכבים והאדירים, שהם מקור היצירתיות, מגייס את מכסה השעמום, ממציא את המקום שאינו רוצה להתמודד עם הרגשות. השעמום הוא תולדה של חרדה או תחושת איום ושל אי אמון בכוחות ההכלה.

הפנים שמאחורי הפנים

הגוף הפיסי הוא "שדה הקרב". כל האירועים הפנימיים המתקיימים בו, וגם אלה שמקורם מחוצה לו, משתקפים דרכו כבמראה.

הגוף הזה אינו בא להפגין יופי או תפישות אסתטיות מקובלות, כי אם לבטא אמת קיומית של מנעד רחב יותר, הכולל גם כיעור, ריקבון, טירוף, ייאוש ומוות שמתהפך שוב ללידה. חולשותיו, מגבלותיו ומשבריו של הגוף הפיסי, שמשקף את הגוף הרגשי והגוף המנטלי, משמשים נקודת מוצא. צורות קיום רבות מקבלות מקום בשפה האוניברסלית של הבוטו. הטבלאות והרשימות הארוכות שמוטבעות עמוק בנפש... אותם טורים ארוכים המפרידים טוב מרע, יפה ממכוער, נעלה מבזוי, נעים ונוח ממטריד, מסובך מפשוט, מכביד מקליל... טבלאות אלה מטשטשות.

כאשר דעתי אינה מעדיפה מלכתחילה רגש מסוים על משנהו, כשאינני נמצאת במישורי הנוחות וההרגלים האוטומטיים, כל צבעי הקיום מציגים את עצמם על הפלטה והבחירה והמינון אינם נעשים מתוך נוחות או מתוך האילוף אל ה"מקובל". אני מתקלפת משכבות ההרגל, משריוני הדעות שאוחזות בי, דעות על עצמי ועל אחרים. אני רוקדת את התפוררות שכבות התודעה, שאינן משרתות אותי עוד. אני משייטת בין שכבות העור המתפוררות בזו אחר זו ומקרבות אותי אל השכבות האחוריות, שנחשפות לראשונה אל קרירות האוויר, ובתוכו אני נעה. אני מנשימה את עצמותי בסנסציה של האובדן. מבקשת לשקף את צליל הוויתור, גם אם הוא חורק, נמשכת לחרוט את יופייה, השנוי במחלוקת, של ההשלמה.

פנים אחרות צפות ועולות ממקום עמוק ורחוק. הן נעות מצדו האחורי של קיום ומנכיחות את עצמן עתיקות וחדשות, לוקחות אותי אל נופים אחרים. הפנים שמאחורי הפנים משוחררות ממני, אינן שייכות לי. פנים לוחשות סוד.

כמה דברים נכתבו, נאמרו, נהגו, עלו מתוך תרבותו הפנימית של היצור האנושי? ערימות של דפים פזורים, ערימות של ספרים מאוגדים, עתירי מידע וידע... שכבות היסטוריה יצוקות למלים רבות, צורות וצבעים, אנרגיות... והנה גם אני עורמת אותיות שאוספות בתוכן חללים משתנים. חושבת הרבה על התרומה שלי לאין־ספור המלים הממלאות את החלל, לאין־ספור הצורות המשורטטות לתוכו. יש בי צורך / דחף / תשוקה שמתכוננת לשאלה – איך אוכל לצמצם את האינפורמציה או לייצר דרכה חלל נקי ושקט? איך ליצור אמירה שעצם נוכחותה מפנה מקום? איך להיות הדף החלק והלבן שטרם נכתב בו...

לרקוד עם השאלה

שאלה עמוקה ביותר צפה ועולה. השאלה נזרקת כמו אבן לתוך מים, נזרקת אל תוך החללים הפנימיים שבי ומהדהדת בתוכם. מתפשטת כאותו כתם צבע חופשי וטבעי במרחבי התודעה.
אני נעה עם השאלה ממקום שקט, שאינו מבקש תשובה. נעה ממקום שלם של התבוננות על השאלה. אני הופכת להיות השאלה, משוחררת מן הדחיפות למצוא תשובה.

"פנים מול פנים, פנים בתוך פנים,
רואות איך נקודות החלמה
זעירות, מתפשטות,
מכסות את הפצע בנופי פרא,
עוטפות כמו מים גמישים
את העיקשות
בוויתור" (מיה, 2012)

ביבליוגרפיה

פינקולה אסטס, קלאריסה. *רצות עם זאבים – ארכיטיפ האשה הפראית – מיתוסים וסיפורים*, הוצאת מודן, 1997.

Masson-Sekine, Viala Jean. *Butoh: Shades of Darkness*, Performing Arts, 1988.

מיה דונסקי היא אמנית רב־תחומית, רקדנית בוטו, כוריאוגרפית וציירת. החלה את דרכה בעולם הבוטו בשנת 1985 כתלמידתו של המאסטר הגדול אונו קזואו, אבי תנועת הבוטו. חיתה, למדה ויצרה ביפן שש שנים. מאז 1998 מנחה כיתות אמן וסדנאות בוטו קבועות בישראל, יוצרת ומופיעה בעיקר כסולנית. חלק מיצירות המחול שלה הן דואטים, עבודות אנסמבל ועבודות וידיאו־דאנס. מתמחה בליווי תהליכי יצירה ובניתוב מן התרפויטי אל דרך האמן. מבססת את עבודות המחול שלה על אימפרוביזציה ונשארת נאמנה לקו זה. דונסקי מעצבת את פסי הקול לעבודותיה, את התפאורה המינימליסטית, התלבושות, הארט והקונספט. מציגה את עבודות הציור שלה בארץ ובחו"ל ומנחה סדנאות ציור ייחודיות בשיטתה, space-color-consciousness. עבודותיה כלולות באוספים מוזיאליים ופרטיים בישראל, בניו־יורק, בטוקיו, בפריס, בברלין ובבאזל.
www.mayadunsky.com

הפואטיקה של הבוטו

בשיחה עם האמנית נטע פלוצקי על ריקוד הבוטו מפרספקטיבה של שלושה עשורים

נטלי תורג'מן

נטלי: מההיכרות שלי אתך אני יודעת שאת הרבה שנים מחוברת למסורת של הבוטו. אני אישית למדתי ממך על בוטו בשנת 1997. ספרי לי בבקשה מתי פגשת לראשונה את ריקוד הבוטו.

נטע: "אספר לך משהו אולי קצת מפתיע. המפגש שלי עם הבוטו התחיל בעצם הרבה לפני שהייתי ביפן. המסע שלי התחיל כשהייתי ילדה קטנה. הבוטו בשבילי הוא לא רק טכניקת ריקוד, אלא אורח-חיים ותפישה. בעיני הבוטו דורש מהרקדן 'לחיות נוח בגוף'. הבוטו מלמד את האדם לא רק לרקוד, אלא גם להכיר מחדש את סודות התנועה: איך יושבים, איך עומדים, איך מסתובבים. אפשר לומר שהמפגש שלי עם הבוטו התחיל בגיל שלוש, שבו התמודדתי עם 'לחיות נוח בגוף', מכיוון שנולדתי עם בעיות נשימה. לכן כבר כילדה קטנה הרגשתי שנולדתי עם תפקיד מסוים – ללמוד כיצד להתנהל בתוך הגוף. בגלל המחלה, או ליתר דיוק בזכות המחלה, פיתחתי מודעות לגוף בגיל צעיר מאוד.

"בילדותי בפולין (1944) הופרדתי מהורי ונשלחתי לסנטוריום. שם, כחלק מהטיפול, נדרשתי לטבול באמבטיה של מי-גופרית. עד היום אני זוכרת את הריח הצורב, החריף, ועם זאת אני זוכרת באופן ברור את הרופא בסנטוריום אומר לי, ילדה בת ארבע: 'רוזה (שמי היה רוזה) את גיבורה!' ואכן, בתור ילדה שאפתי להיות גיבורה. דרשתי מעצמי להבריא. כשנאלצתי להיכנס לאמבטיית הגופרית לא ידעתי לשחות, אבל סמכתי על כך שמישהו יחזיק אותי. התנועעתי בתנועות פרפור בתוך המים, ולא היתה בי חוויה של פחד אלא חוויה של התעמלות. מבחינתי, זזתי בתנועות של ריפוי. ברבות השנים זיכרון הילדות המשמעותי הזה התחבר לי לריקוד הבוטו. באחד המפגשים הראשונים שלי עם אונו קזואו (ממייסדי הבוטו), הוא סיפר לי שכשאמו היתה על ערש דווי היא ציוותה עליו: 'Ohno you must dance like a fish in the water'. זה המסר שקיבלתי ממנו כתלמידת בוטו. מהאמירה הזאת הבנתי שמה שעשיתי למעשה באותה בריכת גופרית היה ריקוד. הייתי כמו דג שמנסה להזיז את הסנפירים שלו. הייתי חייבת לרקוד בתוך המים, ובאמת לא טבעתי".

אז הבוטו מתחבר אצלך לתחושה של ריפוי. ומה עם הנשימה?

"דרך ריקוד הבוטו, אחרי פרקטיקה של למעלה משלושים שנה, אני מרגישה שלמדתי איך לנשום נשימה עמוקה, שלווה ומשחררת. גם פיתחתי יכולת שליטה על הנשימה. הנשימה היא כלי, והבוטו עוסק בנשימה. כל המחול היפני, לא משנה באיזו טכניקה, הושפע ממדיטציות שונות, מיוגה. מי שעובד עם הגוף ומתרגל תנועה יודע IN ו-OUT, וגם מה קורה בין ה-IN וה-OUT.

אני יכולה לומר שכילדה בסנטוריום למדתי את מעשה ההישרדות והגבורה, מודעות לסבל (שלי ושל אחרים), רצון לריפוי, התאמצות, תחושה של להיות לבד ושאני חייבת לעשות לבד. הרי אין אמא ששמה יד על הגב, יש אולי רופא שאומר 'את גיבורה'. הייתי חייבת לסמוך על אנשים וגם לקבל את זה שאני תלויה באנשים. התקופה בסנטוריום, מנותקת מהמשפחה, לימדה אותי כבר בגיל צעיר את התחושה של זמניות. כשחזרתי מהסנטוריום הורי רשמו אותי לבלט. למזלי הם חשבו שכדי לשמור על הבריאות שלי אני צריכה לרקוד. למדתי בפולין, מגיל שש עד 12, ריתמיקה, בלט קלאסי וריקודים בלקניים. זה היה מפגש נוסף עם הגוף, הפעם לא דרך מחלה אלא דרך האמנות".

היית מחוברת לתנועה ולגוף גם לפני שלמדת בוטו. ספרי לי עוד על המסע שלך עד שהגעת ללמוד אצל אונו.

"כשהייתי קצת לפני גיל 18, אבא שלי ראה מודעה של בית ספר למשחק ולפנטומימה. הוא אמר, 'הנה, את יכולה ללמוד תיאטרון גם בלי להיות בקיאה בעברית. את תעשי פנטומימה'". הוא אמר לי את זה מפני שידע שאני מחוברת לגוף ואוהבת להתנועע. בתקופת השירות הצבאי למדתי אצל ניסן נתיב. זה היה ב-1963, השנה הראשונה של בית הספר. עד היום אני מלמדת שם. מאז עבדתי בתיאטרון והרגשתי שאני במקום המתאים לי. בין השאר עבדתי שבע עונות בהצגות של החאן, עד שנת 1980. ואז, לאחת ההצגות בפסטיבל ישראל הגיע אורח בשם יוג'נו ברבא (Eugenio Barba). הוא צפה בי על הבמה והזמין אותי ללימודים בבון, בגרמניה. מנקודה זו המשכתי במסע שלי. נחשפתי ללימודי האנתרופולוגיה של התיאטרון, הוכשרתי בתיאטרון אודין בדנמרק, תירגלתי את הטכניקה של גרוטובסקי, נסעתי לאיטליה, לגרמניה, לשווייץ. יצאתי להמון מסעות, מלימודי תנועה בתוך סטודיו ועד תנועה ביערות".

עד אז לא שמעת בכלל על בוטו ולא היה לך איזשהו קשר לתרבות יפן?

"שמעתי דברים. שיחקתי בהצגה *רשומון* שביים יעקב רז והתעניינתי בתרבות יפן. תמיד היה בי איזשהו רעב להתעמק, להקשיב לעצמי. זה הוביל אותי לתרגולי יוגה, טאי צ'י, צ'י קונג. משנת 1976 למדתי קורסים שונים והרגשתי שנכנסתי חזק לעניין הזה. למדתי תורות שונות, שכולן עזרו לי להיות בקשר עם הגוף. אדם צריך לדעת שיש לגוף מה להגיד. התפישה שלי היא שהגוף מדבר כל הזמן וכל הזמן מאותת ומבקש. הפיסיות הזאת היא לא רק חומר, אלא גם מעין חשמל, אנרגיה. הפיסיות היא גם החצנה של הנפש, כמו מינוס ופלוס שמשוחחים תדיר. הייתי עסוקה בתרגול גופני. ראיתי בזה קשר הדוק לבמה – פיתוח נוכחות מלאה של הגוף על הבמה. המשכתי עם זה בחו"ל, בשלוש שנים אינטנסיביות של אימונים. לא נפצעתי ולא חליתי אפילו פעם אחת. הרגשתי שאני בגוף שמור. הייתי תלמידה, אסיסטנטית וגם מנחה. בביה"ס "לאנתרופולוגיה של התיאטרון" נחשפתי לבוטו.

ואיך זה היה, לראות בוטו?

"אני זוכרת שראיתי 'כיעור' והרגשתי שאני רוצה להקיא. כי בבוטו עובדים עם כל הכיעור ועם כל היופי, עובדים עם ניגודים. ראיתי אדם יפה, שדרך הריקוד מסוגל להגיע לכיעור של קוף. אמרתי לעצמי, 'גם אני חייבת לעשות

נטע פלוצקי על רקע צילום של אונו קזואו, צילום: נטלי תורג'מן
Neta Plotzky on the background of a photograph of Ohno Kazuo, photo: Nataly Turjeman

את זה!' הגוף שלי נמשך לתנועה הזאת. ידעתי שזה זה. אולי המשיכה הזאת קשורה למחלה שלי בילדות ולשהות בסנטוריום, שם נחשפתי לעיוותים שונים, לכיעור, לריחות. לא יודעת. זה היה רצון בגוף. הבוטו היה חלק מעבודת החימום של השחקן, משם התגלגלתי ליפן, ללימודים עם אונו".

ספרי לי על החוויה ביפן.

"הייתי תקופה ביפן, עם אונו ועם הבן שלו. זאת היתה שנת 1981 ואונו היה אז בן 75".

ועדיין לימד ורקד?

"בטח שרקד. וגם הגיע אחר כך ארצה להופיע. כשהגעתי ליפן שמעתי על אונו ועל היג'יקטה טצומי, שני מורים, שני מייסדי הבוטו. הם חברו זה לזה, אבל כל אחד לקח את הזווית שלו. מעניין, הבן של אונו הלך עם היג'יקטה. כשהייתי שם דיברו סביבי על אונו כעל ה'soul' של הבוטו', בעוד שהיג'יקטה נתפש כ'darkness' של הבוטו'. אני יותר נמשכתי לנשמה. טוב, גם מלכתחילה הפנו אותי אליו".

איך היו השיעורים, תהליך הלמידה, התרגול?

"קיבלתי שיעורים פרטיים אצל אונו. יש כמה תמונות שלי מהתקופה הזאת. את זוכרת את התמונה שנמצאת בכניסה לתיאטרון (מרכז שלומי לתיאטרון אלטרנטיבי, שבו נטע ואני עובדות), שבה אני מסרקת אותו? יש עוד תמונה שבה אני מצולמת בים המלח, עם אונו ועם הבן שלו. הוא הגיע לארץ ב-1985 והופיע בבת-דור, בחאן הירושלמי ובתיאטרון חיפה".

והוא היה מוכר בארץ? הבוטו היה מוכר כאן?

"זה לא משנה, כי אין מישהו שרואה את התמונה שלו ולא נמשך אליו, לא מתעניין, אין, אי אפשר. באו המון אנשים למופעים שלו בארץ".

הייתם בקשר?

"כן, כבר היינו בקשר כמו משפחה. הוא ישן אצל ההורים שלי, קיבל עזרה בכל מה שהיה צריך. כבר היינו כמה שנים כמו משפחה. בכל פעם שמישהו מהארץ ביקר אצלו, הוא היה שולח לי משהו. אם תלמיד ישראלי היה מגיע אליו, הוא היה מבקש ממנו למסור לי איזושהי מתנה, שהיוותה בעבורי בכל פעם מסר, כמו כוח להמשיך".

בואי נחזור לשאלה על השיעורים. איך ומה למדת עם אונו?

"בפעם הראשונה שהגעתי למפגש עם אונו הוא אמר לי, 'show me what you know'. אונו הפעיל מוסיקה ואני הדגמתי את מה שלמדתי – הטריינינג של גרוטובסקי, ברבא וכל היכולות שלי. ואז הוא אמר, אוקיי, יופי, הגוף שלך יודע לעבוד. עכשיו צריך ללמד אותך על המבט, איך להתבונן בדברים. בשיעורים הוא לימד אותי להסתכל פנימה בזמן התנועה, לא החוצה. הוא ביקש שאתרכז באיך אני מפנה את המבט לתוכי, הסביר שכל מה שאני רוצה לבטא אני מחזירה אל תוכי ושעלי להחזיק את זה ולהרגיש את זה. התמקדנו הרבה במבט, בעיניים. עיקר הלימוד אתו היה על הפנימיות. זה הנושא הכי חשוב בזמן הריקוד, אני הווה.

"לימוד בוטו היה לימוד הפנימיות. באחד השיעורים הוא אמר לי 'נטע, עכשיו עלייך להיות שמחה' ('You Must be happy'). באותו שיעור הוא ביקש ממני, 'נטע, תרקדי עכשיו עם אמא שלך'. הרגשתי כאב חד בבטן, קפצתי כאילו הכיש אותי נחש. לא התעסקתי לפני כן בסוגיה של ההורים שלי, לא הייתי בטיפול. נכון שעסקתי בעניין של להיות בהרגשה טובה, אבל מה עושים עם רגשות אחרים, פחות נוחים? הבקשה הזאת שלו היתה כמו אגרוף בבטן. אמרתי לעצמי, טוב, עכשיו בטח הוא יזרוק אותי מהשיעורים. הוא בטח רואה עכשיו את מה שאני מרגישה, את התחושה של האגרוף הזה, ניתוח לב פתוח, תחושות של אשמה, בושה, כעס. אבל לפתע הוא עשה 'ששש... נטע, הכל בסדר', הרגיע אותי וביקש, 'נטע – האם תרקדי עם אבא שלך?' ראיתי שוב מעין אגרוף יוצא מהבטן שלי, אבל הפעם הרבה יותר קטן. ולפתע הרגשתי הקלה, התרוקנות כזאת, ואונו ענה, נטע, אני ארקוד אתך. אונו לקח שני כובעים, חבש כובע אחד לי ואחד לו ורקדנו יחד.

"בשיעור הזה היתה צלמת שתיעדה את כל הבעות הפנים שלי. אחר כך, כשראיתי את התמונות, יכולתי ממש לראות דרך הבעות

הפנים שלי ובאמצעות הגוף את העוצמה של הרגשות, את הגוף המכווץ לעומת ההקלה ותחושת ההתרחבות. רקדנו לצלילי מוסיקה של *מדאם באטרפלי*. אני עד היום זוכרת שחוויתי בריקוד הזה אושר".

ללמוד בוטו זו לא רק טכניקה של הגוף. אונו היה מעין מרפא, מורה רוחני?

"כן, ראיתי אותו כמעין 'קבליסט'. הוא לימד אותך לקבל את עצמך כמו שאתה ולכבד את הטבע. כך הוא חי. הריקוד בשבילו הוא ביטוי של האנושי בתוך הטבע. אונו מאוד אהב חסידות. את השמחה, הריקוד של השמחה. הוא היה תופעה. מי שמדבר עליו אלו בעצם התלמידים שלו, והצופים. יש התפעמות מאיך שאדם בגיל מבוגר כזה, 70, 80, מתנועע בעוצמה כזאת. גם כשהיה בן 90 הוא עדיין רקד. ריקוד חיים.

"אחת הנשים שליוו אותי שם, קאצ'קו אזומה, לימדה בין היתר גם ילדים בני ארבע. נפעמתי כיצד היא מלמדת ללא מלים, ללא הסברים. היא היתה אוחזת ביד של הילד ומובילה אותו, מרימה את המרפקים, מסובבת בעדינות את הראש. ההרגשה היתה שזה לימוד שהוא למעשה חיבוק. המורה-הרקדן לוקח עליך מעין חסות והגנה והילד מתמסר. הסתכלתי על התמונה של קאצ'קו מלמדת את הילד והייתי אחוזת קנאה. כל מי שניסה לעזור לי בתקופת המחלה שלי בילדות לא חשב אף פעם על חיבוק, על החזקה. ככה הם עובדים, אהבה שעוברת בתנועה.

"מה שיפה בעיני במזרח הרחוק, זה שהאימון מתחיל מגיל מאוד צעיר, בדומה לבלט קלאסי, שגם מתחיל בגיל צעיר, או כמו שילדים לומדים קראטה. ילדים הם יותר גמישים והם גם מוכנים להתאמץ. כשאתה מתבגר אתה כבר פחות רוצה להתאמץ, אם בכלל. המלה מאמץ, בתחום של התנועה, היא האומץ להיות מישהו שהוא מעל המציאות 'הרגילה'. ילד שהולך להתאמן נותן את הזמן שלו, את הגוף שלו, הוא משקיע המון.

"שאלתי את אונו, כשאחזור לישראל, איך אסביר לאנשים מה זה בוטו? אונו השיב, תאמרי להם 'step your life in the floor'. זאת אומרת, שאי אפשר לרקוד בוטו בלי להיות נוכח, בלי להיות מי שאתה. איך אפשר להביע שפלות או גבהות נפש דרך השרירים והנשימה? בוטו בשבילי זה עיסוק בהקשבה לכל מפרק. דרך ההקשבה העדינה המון מתחים משתחררים".

איך אונו התייחס לאדם שבא ממסורת מערבית?

"אונו אהב כל אדם בתור תלמיד. לא משנה מאיזה רקע הגעת, אם אתה רקדן או לא רקדן. הוא היה מבקש במפגש הראשון – הראה לי מה אתה יודע. זאת היתה הדרך שלו לדבר ולפגוש את הבן אדם, ומשם הוא היה ממשיך ללמד. אתי הוא מצא את הדרך של העיניים, או כמו שסיפרתי לך, דרך ריקוד עם אמא ואבא".

כל אחד עבר אצלו דרך אחרת?

"כל אחד עבר משהו אחר. בשהות שלי ביפן הוא היה בודק מדי פעם אם אני זוכרת להיות שמחה. הוא היה שואל: נטע, את זוכרת להיות שמחה?"

נטע, ואיך הבוטו משתלב בתוך העבודה האמנותית שלך?

"מאז שחזרתי מיפן אני מרגישה שהבוטו הפך להיות חלק אורגני מהחיבור שלי לתיאטרון. שילבתי את הבוטו במשחק ובבימוי. גם בזמן החזרות אני מדריכה את השחקנים בבוטו. הזמינו אותי לבתי ספר ברחבי הארץ, להדריך עם 'הדבר השונה הזה'. לדוגמה, הבוטו הופיע בהצגה של המרכז לתיאטרון עכו *האלמנה עם הרוח*, או כששיחקתי ב*סינים סינים*, ב*הם שונאים את כולם*, ב*חיים בין הצורות*, ב*להגן על השמחה*, בכל דבר. מבחינתי תמיד נכח שם הבוטו, באופן מוצהר או באופן סמוי. תמיד היו אלמנטים של בוטו. למשל, התנועה האיטית, המבט הפנימי, העיסוק במוות ובחיים. שילבתי את הבוטו גם בהצגות ילדים. למשל, כשביימתי את *העץ שהפריח דובדבנים*. פשוט, הבוטו הוא בגוף. גם אם אגלם רקדנית שרוקדת פולקה, זאת תהיה פולקה עם בוטו. תמיד תהיה מסה נוספת. לא תמיד הקהל או המבקרים ידעו. זה פשוט היה סוג משחק קצת שונה. הבוטו הוא מה שהפעיל אותי.

"היום, בתוך *מרכז שלומי לתיאטרון אלטרנטיבי*, שפועל בגבולה הצפוני של הארץ כבר 12 שנים, הבוטו הוא אחד מיסודות העבודה המרכזיים והאהובים על האנסמבל והוא גם חלק מתוכנית הלימודים שמנהל התיאטרון. אפשר למצוא את הבוטו בתוך ההצגות השונות שמפיק התיאטרון, למשל ב*מיה דה לה־רוסה (2006)*, *צחוק הדמעות (2010)*, *ישנים (2011)* ו*טיארות (2012)*. אך בנוסף להצגות של האנסמבל, בכל שנה, תלמידי שנה א' מעלים לסיום מופע בוטו לקהל הפתוח בהנחייתי. היום אני גם משלבת את הבוטו עם בני נוער, כשאני מלמדת תיכון במגמות תיאטרון. למשל, אני מעבירה את *ריקוד הזפת*, *ריקוד הצמחים*, *תרגיל הפרה משתינה*. זה תרגיל שמוביל להרבה שחרור וצחוק. אני רואה איך התלמידים מתמלאים באנרגיה ובחדווה. אני מלמדת שגם אם יש עייפות, ראוי להקשיב לריקוד שנוצר מההתעייפות הזו, לבחון מה קורה עכשיו בגוף שלי. ככה אני יכולה גם להיות עייפה וגם נוכחת על הבמה. לא פחות מעניין לשחק או לרקוד גוף חלש, גוף כפוף, גוף עייף. לבוטו יש המון צורות. אולי לא תמיד אני משתמשת בכותרת הרשמית 'בוטו', אבל הוא כן נמצא בכל הזדמנות.

"לדעתי אפילו השירה שלי השתפרה בזכות הבוטו. אני לא מפחדת להחזיק טון יותר ארוך. הבוטו יוצר תקשורת טובה בין השחקנים. הוא מפתח אמון, התמסרות, המון דברים שתורמים לקבוצה. אם יש לי גוף, למה שהוא כבר לא יהיה הביטוי שלי? מילא אם אני חייט או מתעסקת במקצוע אחר, אבל שחקן עומד על הבמה וצופים בו ובגוף שלו. הוא מעין מגדלור וצריכה להיות לו נוכחות. לכן לדעתי הוא חייב ללמוד לדעת להשתמש בגוף שלו".

עד כמה את מרשה לעצמך בהופעות לאלתר בבוטו, או שאת בונה כוריאוגרפיה?

"אני מרשה לעצמי חופשיות. הבוטו הוא זרימה, ומה שמעניין ומסייע בעבודה הזאת הוא פעולת ההקשבה. תמיד יש מקום כאן ועכשיו. אני מקשיבה למה שמתרחש וממלאה בריקוד את התמונה. הבוטו מטעין ומניע את הפעולות שלי".

נטע, היה לי מעניין ומלמד, וגם התרגשתי להיזכר בבוטו דרך הדברים שלך. יש לך כמה מלים לסיום?

"אני רואה שבחיים הבוטו גם חיזק אותי וגם ריכך אותי, גם הכניע אותי וגם תיגבר אותי. אסיים בדימוי של מהו בוטו בשבילי. הבוטו מחייב אותך לפעול כצמח פורח – לצאת מתחתית האדמה, לחפש את השמש ולהתגלות אל העולם".

נטע פלוצקי אחת היוצרות הבולטות בתחום התיאטרון האלטרנטיבי בישראל. הטביעה את חותמה בתיאטרון התנועה בארץ. אמנית רב־תחומית, מורה, במאית ושחקנית. בוגרת מחזור ראשון של סטודיו ניסן נתיב. למדה ביפן בוטו עם המאסטר אונו קזואו, שיחקה בתיאטרון אודין בדנמרק שלוש שנים. מלמדת בניסן נתיב, במכללת תל חי, בסמינר הקיבוצים ובקרית חינוך דרור. קיבלה פרסים על הצגות שיצרה בפסטיבל עכו, זכתה בפרס היצירה 2007 על תרומתה רבת השנים לתיאטרון הפרינג'. במשך השנים ייסדה את תא תיאטרון הגליל, תיאטרון המקלט ומרכז שלומי לתיאטרון אלטרנטיבי.

נטלי תורג'מן שחקנית, במאית, מנחת מדיטציות בתנועה וריקוד סופי. חברה במרכז שלומי לתיאטרון אלטרנטיבי. בעלת תואר שני בדרמה־תרפיה ותואר שני נוסף בפילוסופיה. השלימה דוקטורט בבית הספר לטיפול באמצעות אמנויות באוניברסיטת חיפה. מרצה בבית הספר לטיפול באמצעות אמנויות ומנחה בחוג לתיאטרון, אוניברסיטת חיפה.

תמר בורר ב*בוהו*, צילום: Jewboy
Tamar Borer in *Bohu*, photo: Jewboy

בוהו – יומן מסע

תמר בורר

"יד מפזרת נהרה לבנה, נשארת בלילה ערה...
יד השוברת את אבן התכלת ברמיזה,
ומרקידה את הסוסים... יד עולה אל על.
יד נזכרת במה שיקרה בקרוב...
יד סוחטת את המלים ומסננת את המים,
מדברת על נדידת הציפורים ממנה אליה..."
(דרוויש, 2008)

היד המנחה, המעתירה, היא היד המכוונת בתהליך היצירה. בשבילי היא היד היוצאת מהלב, מראה, ממקדת, מקרבת, מרחיקה, חושפת וחומלת.

תהליך יצירה הוא מצב קיומי מתמשך בחיי, שבוקע מתוך תחושת מלאות ריקה, מעין קול שמהדהד בחלל הריק שבתוכי ומניע אותי לחקור, לגלות ולנסות להבין את יחסי הגומלין בין העולם הפנימי, המציאות החברתית־הפוליטית והממד המופשט.

היצירה *בוהו* נולדה מתוך התבוננות באותה מלאות ריקה המכונה בקבלה "שממה". השממה היא מקור הראשית, התוהו ובוהו. השתוממותו של האדם נוכח קיומה של השממה מובילה אותו לתהות מה יש בה. תוהו, מושג הבנוי על השורש ת.ה.ה. (תהייה), הוא מצב שבו ההכרה פתוחה להתבונן מחדש בקיים. התהייה מזמנת את הבוהו – מושג שמקורו בשורש ב.ה.ה. (בהייה). למיטב הבנתי, בהייה היא הסכמה לוותר על שליטה במיקוד הראייה והמתנה להתגלות היש מתוך הנסתר. בהייה מקימת בתוכה רגעים נטולי זמן, שבהם צפים רסיסי אינפורמציה וחזיונות על גרגרי האבק שבאוויר. אלו נושאים בתוכם רמזים ליצירה.

אונו קזואו, מייסד מחול הבוטו, מורי היקר, אומר על מצב הבהייה: "כאשר העיניים שלך פקוחות באופן הזה, יכולה הנשמה להיכנס ולצאת מהן ללא מעצורים, וכך היא יכולה לחדור דרך המעברים ולהגיע אל נשמות הצופים. כשהנשמה ממריאה ועפה, אתה, הרקדן, יכול לחלוק אתנו, הצופים, את השמחה והעצב שלך" (Ohno, 2004).

זוהי נקודת המוצא של *בוהו*. מנקודה זו יצאתי לדרך שנמשכה כשנה, ולאורכה חברתי עם אמנים נפלאים שכל אחד מהם תרם תרומה חשובה ליצירה. אני מאמינה בשיתוף פעולה עם אמנים מתחומים שונים ומנסה להיענות לצרכים שעולים מתוך תהליך העבודה באופן שמזמן את האנשים המתאימים להשתתף בה. הראשונה שהצטרפה לדרך היא תמר לם. את תמר פגשתי בעבר הרחוק, כשצפיתי בה רוקדת על הבמה במסירות נפש גדולה. לפני שנתיים נפגשנו שוב, כשהזמנתי אותה לצלם את המופע *ימונה*. הצילומים שלה מדויקים בעיני וניכרת בהם

תמר בורר ב*בוהו*, צילום: Jewboy

Tamar Borer in *Bohu*, photo: Jewboy

נפש של רקדנית בעלת כישרון נדיר. המפגש היה טבעי ומסקרן ונוצרה בינינו הבנה הדדית בלתי אמצעית. יצאנו לדרך המשותפת בתנועה על שני מישורים מקבילים. האחד התגלם במסעות במרחבי הטבע המקומי, לצילומי וידיאו שצילמה תמר. צילמנו ביערות, במקורות מים, באזורים נטושים, בשדות פרחים. חיפשנו את הנופים הארציים של העבודה. המישור השני היה בסטודיו, שבו יצאנו למסעות בין נופים פנימיים בתנועה אינסטינקטיבית, מתמסרות למה שעולה מתוכנו. צילמנו ורקדנו רוחות נושבות בעצמות, ענפים נשברים, גזעים נבובים מתפרקים, השתקפויות אור במים, צללים של ישויות בין עלים יבשים ועוד. לאט לאט נרקם עולם של ריקוד מבפנים החוצה ומהחוץ פנימה.

ואז הופיע הסולם. אומן המתכת ימגוצ'י נובויה יצר ל*בוהו* סולם דקיק, כמעט נטול חומר, גשר צר מאוד, כמו שרטוט עדין. הצורך בסולם נוצר עם הרצון "להוריד את העליונים לתחתונים", להוריד את המים שמעל השמים אל פני האדמה. הפרק הראשון (מתוך ארבעה) מתחיל עם ירידתה האיטית של תמר לם לאורך הסולם, כמו ערפילים ששוקעים למטה. הסולם הצטרף לעבודה כרקדן נוסף מיד כשהגיע לסטודיו. נוכחותו הובילה את העבודה לשלב חדש ואיתגרה אותנו למצוא את הריקוד המתאים לכולנו. הפרק הראשון מגדיר את מרחב המחיה שבו מתרחשת העבודה כולה. במרחב זה מודגשת נוכחותו של החלל הנמצא בין הדברים. אותו חלל, "מא" ביפנית, הוא מושג המתאר את המרווח, החלל הריק שמגלם את האין כנוכחות חשובה לא פחות מזו של היש. החלל הריק מלא ב"אוויר סמיך" (מושג בסיסי בתפישת אמנות הבוטו) שנוצר על ידי התייחסותם של הרקדנים לקיומו. אותו אוויר סמיך יוצר מעין כוח התנגדות מול תנועת הרקדנים, שמפעיל את התנועה ומופעל על ידה. מרחב ה"מא" מוליך דרכו את הרטט, החום, הצלילים שבוקעים מהרקדנים, וכך הופך החלל נטול הגבולות, שמתוכו נוצר המחול, לנוכחות חיה.

"החלל שבין שמים וארץ, כלום אין הוא דומה למפוח?
אינו כלה חרף ריקותו, מוציא עוד ועוד בנועו"
(לאו דזה, 2007)

בפרק השני של *בוהו* ירדנו לעומק האדמה, כדי לחקור את התופעות הגלומות בתוכה. את הדרך הזאת גילינו באמצעות שפת הדימויים שבה השתמשנו ומתוך החוויות הנפשיות שעברנו תוך כדי התחככות באותו עולם ארצי וחומרי. שאלנו את עצמנו שאלות: מהו היער שבי? איך מרגיש עץ בזמן שהוא נופל? איך מרגישים שאר העצים ביער כשעץ אחר נופל? מהי תנועת הרוח בענפים קפואים? מהי בבואת העץ במים הגשומים? איך מהדהדת האדמה את כל אלה? התשובות הגיעו מהריקוד שבקע מתוכנו והשתחרר מהגוף באופנים שונים, כמו: התנגשות באדמה קשה, התרפקות עליה, התפרקות אל תוכה, היטלטלות והתשה. כל אלו ניערו מתוכנו את היער של *בוהו*. בה בעת שוב התעוררו בי שאלות כאובות על התוהו ובוהו של המציאות הפוליטית שבה אנחנו חיים, ועמן משאלה דחופה לשינוי. לאורך התהליך הזה ליוותה אותנו המשוררת הפינית האהובה עלי סירקה טורקה (Sirkka Turkka), אשה שבחרה לעזוב את העיר הלסינקי לפני 40 שנה ולחיות לבדה ביער עם החיות. ביצירתה אני מוצאת מענה נדיב לשאלות רבות ויש בי הזדהות עמוקה עם תפישת עולמה, שמאחדת את המופשט עם הקונקרטי, האישי עם הפוליטי, המעודן עם הנוקב.

"ראיתי את העצים נופלים,
האהבה מנצנצת כאי קטן באמצע הים,
אהבתי שהיא יער [...]

ומשאלת העץ
ללכת ליער
להתמלא, ולהיעלם
לנצח" (סירקה טורקה, 2006)

בשלב הזה של המסע הבנתי שצריך לצרף לעבודה חומר נוסף. לפני כמה שנים גיליתי את נפלאותיו של הבלאק ראפ, חומר טכני שמשמש תאורנים לכיסוי דליפה של אור מפנסים על הבמה. אלו גיליונות אלומיניום שחורים, דקים, גמישים ומתכלים. במופע הם משמשים דימוי לנופים של סלעי בזלת, אגמי מים, גופות של חיות, מונומנט של טוטם קדום, עלי שלכת מתפוררים, גחלים רוחשות, חורים שחורים ועוד. העבודה עם הבלאק ראפ איפשרה לנו ליצור אובייקטים פיסוליים מפתיעים, הפגישה אותנו עם עולם צלילים צורמני וגם אילצה אותנו להתמודד עם חתכים באצבעות. תפקידו של הבלאק ראפ כמחפה ומכסה מזכיר לי את תפקידה של הפלאסמה: "הפלאסמה לכדה את האור שהשתחרר במפץ הגדול מכדור האש הקדום, ומנעה ממנו מעבר חופשי. מבחוץ נראית הפלאסמה חשוכה לחלוטין. התקררותו של כדור האש לאחר המפץ איפשרה לחלקיקים הטעונים של הפלאסמה להתאחד ולהפוך לאטומים וכך לבש היקום את צורתו הנוכחית" (ג'ורג גאמוב, קוסמולוג).

הפרק השני מסתיים בדואט *הינשוף והארנב*, שעוסק במוות. בכמה רגעים קטנים אני מנסה להעביר באמצעות אגדה תמימה כביכול את ההתמודדות עם הפחד הקמאי מהמוות ואת המשאלה להשתחרר ממנו לטובת אהבת החיים. שתי החיות מתקשרות בינן לבין עצמן באמצעות קולותיהן: הינשוף קורא "יופ" מצמרות העצים בעוד הארנב רועד בין העלים היבשים. במשל של *בוהו* מצליח הארנב הקטן להשתחרר מהפחד בעזרת קולו של הינשוף ולגלות את הרצון להיות. התמונה הזאת מזכירה לי משפט ששמעתי מפיו של אונו קזואו לפני שנים רבות: "אנחנו חיים כאשר החיים והמוות חופפים זה לזה". גם בחיי מהדהדת תפישה זו ומוכיחה עצמה שוב ושוב כדרך חיים.

הפרק השלישי, *כוכבים בחול*, עוסק בהשתקפות גרמי השמים באדמה. אחת ההתמחויות של ממלכת המאיה במקסיקו היתה אסטרונומיה. אנשיה צפו במהלכי השמים באמצעות התבוננות בהשתקפותם בבריכות מים גדולות שנבנו סביב הפירמידות. בהשראת רעיון זה, אוספת תמר לם קונסטלציות של כוכבים מהשמים ומושכת אותם למטה לארץ, ואני חושפת אותם בעודם מוטבעים בחול. שתינו נעות לכל כיוון, כמו בחלל חסר גבולות, ועם זאת מנסות לשמור על קשב הדדי לתנודות הזעירות.

בשלב הזה נכנסה לתמונה תמר אור, תאורנית מוכשרת ורגישה להפליא, שאתה אני עובדת כבר שנים רבות. תמר צוללת לעומקה של העבודה ומוצאת את מקומו של האור, הן כיוצר מרחבי מחיה לעבודה והן כמשקף מהלכים עדינים שמתרחשים מתחת לפני השטח. תמר יוצרת מגוון רחב של שכבות אור; החל בקרניים שחודרות דרך פתחים במערה אפלה וחוצות את הגוף כחצים וכלה בזריחות של ירח מלא, מתעתע, בלילות סגריריים.

לפרק הרביעי והאחרון של *בוהו* חיכיתי בכליון עינים. כבר בתחילת תהליך היצירה ידעתי שיש בי רצון לתת ביטוי לקיומה של שמחה. שמחה שקטה ומתמשכת, מעבר למצב רוח חולף. לתת לה לעלות אל פני הגוף ולהיות הריקוד. תמר ואני עברנו דרך ארוכה כדי להגיע ליכולת לנוח יחד. התנועה הכמעט סטטית שבה אנו נמצאות בפרק זה חושפת מצבים אינטימיים, כמו לחישת סוד, הישענות, התרפקות, התקרבות והתרחקות, מצבים ששיאם במפגש של גב אל גב, לב אל לב.

המוסיקה לפרק הזה מורכבת מצלילים בודדים של פסנתר. כל צליל הוא אחד ויחיד ובו בזמן הוא תלוי לגמרי בצלילים שסביבו. השקט שבין הצלילים מעצים את ההדהוד הרגשי של כל תנועה ומרחיב את הדיאלוג האנושי שנרקם לאיטו. המלחין אורי פרוסט יצר בשביל *בוהו* מוסיקה רב־שכבתית שמלווה את היצירה בעוצמה וברגישות, והיא נוכחת כמו נופים קדומים שמחלחלים אל התת־מודע של הצופים. יכולתו של אורי להבין את הצרכים של העבודה ולהתאים לה מוסיקה שתיתן ביטוי לרבדים הרבים שמרכיבים אותה תמכה מאוד בתהליך העבודה ומימושה.

הוידיאו שיצרה תמר לם משמש מראה המשקפת את השמים בארץ, את המים העליונים במים התחתונים, את פניהם הסוערים בעומקם השקט, בהיותם מקור חיים בבריאה. הוידיאו מוקרן על משטח נירוסטה מלבני שמונח על הרצפה בקדמת הבמה, מימין. המשטח המתכתי מקנה

תמר בורר, צילום: אייל לנסמן
Tamar Borer, photo: Eyal Lansman

עומק נוסף לדימויים המוקרנים, ולעתים נדמה שהם עולים מתחת לבמה. בתחילת היצירה משתקפים השמים בתנועת המים שנמצאים בתוך בריכה נטושה, ואילו בסיומה מופיע שדה של פרגים אדומים המתנועעים ברוח עדינה. תמר צילמה את הפרגים ברגישות, עד כי נדמה שהם מלחשים מלות אחווה זה לזה. בשבילי, רגעים אלו הם הזמנה להתבוננות במקום בתוכנו שיודע לקיים את האחווה הזאת.

הייתי רוצה לסיים את יומן המסע של *בוהו* בכמה מלים מתוך יומן המסע של מחמוד דרוויש בספרו *זכר לשכחה:*
"קול המים הוא המראה שנשקפים בה עורקי האדמה הנותנת חיים,
קול המים הוא החירות,
קול המים הוא האנושיות".

ביבליוגרפיה

דרוויש מחמוד. *כפרחי השקד או רחוק יותר*, הוצאת פיתום / ספרי עיתון 77, תרגום: עפרה בנג'ו, שמואל רגולנט, 2008.
_____ *זכר לשכחה*, הוצאת שוקן, 1989. תרגום: סלמאן מצאלחה.
לאו דזה. *ספר הדאו*, הוצאת עם עובד / חרגול הוצאה לאור, 2007. תרגום: דן דאור ויואב אריאל.
טורקה, סירקה. *עמוק בלב היער*, הוצאת כרמל, 2006. תרגום: רמי סערי.
Ohno Kazuo. *Kazuo Ohno's World from without and within*, Wesleyan University Press, 2004.

תמר בורר, רקדנית בוטו, יוצרת בימתית, אמנית רב־תחומית. החל משנת 1988 יוצרת, רוקדת ומופיעה בעבודות סולו, דואטים ועבודות לאנסמבל על במות בארץ ובעולם. הוזמנה לפסטיבלים רבים, ובהם "הרמת מסך", ישראל, פסטיבל המחול הבינלאומי במונפלייה, צרפת, "פסטיבל הבוטו", פריס, צרפת, פסטיבל "קרוס־אובר", איטליה. כן הופיעה בדיסלדורף ובבון – גרמניה, אוסלו – נורווגיה, אוקלנד – ניו־זילנד, הוקאידו – יפן ועוד. זכתה בפרסים רבים ובהם פרס אמן מבטיח מטעם קרן בוכמן היימן, ישראל, פרס אמן צעיר מטעם משרד החינוך התרבות והספורט, פרס אלבר־גאוביאר – הולנד־שווייץ ועוד. נתמכת על ידי מינהל התרבות, מדור מחול. תמר מלמדת סדנאות בוטו לרקדנים, אמנים רב־תחומיים ומטפלים באמנויות, ומטפלת בתרפיה בבוטו באוכלוסיות בעלות מגבלות פסיכו־פיסיות בישראל ובעולם. מנהלת אמנותית שותפה של "הרמת מסך" 2010–2011, מייסדת ומנהלת פרויקט "סלון בוטו" החל מ־2009. מרבה לשתף פעולה עם אמנים מתחומים שונים – מוסיקה, ספרות, צילום, קולנוע, משחק, פיסול ועיצוב.

Table of Contents

Editor's Note 1

To Make a Change: 20th Anniversary of Vertigo Dance Company | Adi Sha'al 3

Repertoire of Vertigo Dance Company | Edited by Sigal Rot 9

Curtain Up 2012 | Gaby Aldor 12

Creators write

The connection between life and creation *The Human Cell* – The way of Sahar Azimi & Tamara Erde 14

Apropos Ballet

Motifs and Symbols in ancient tales as inspiration for the ballet *Swan Lake* | Hilit Wasserbrot 18

Folklore

To dance in the Haifa Periphery (Folkdances and concert dance) | Dan Ronen and Ruth Eshel 23

50th Jubilee of the Democratic Youth Festival in Helsinki | Ofra Brill interviews Binyamin Yas'ur 30

Helsinki Festival: Memories of a Dancer-Choreographer | Drora Sela-Alon 33

Dance Education

Whom is the bell ringing for? About the Royal Dance Academy (London) and its activity in Israel, 1967-2012 | Zohar Burstein and Ruth Eshel 35

Premiers July 2012-December 2012 | Edited by Adva Kaedar 42

To Make a Change: 20th Anniversary of Vertigo Dance Company | Adi Sha'al (Translated by Daphne Brill) 52

Butoh Supplement

Butoh's semicentennial anniversary: From a Japanese dance to global and Israeli art | Rotem Kowner 54

Hijikata, Ohno and their successors: The naissance of Butoh and its evolution in historical and social contexts | Rotem Kowner 55

The transcultural dimension of the Butoh | Michal Daliot-Bul 60

To think Zen, to dance Butoh | Kinneret Noy 65

To lose oneself in dancing: Jinen Butoh and Takenouchi Atsushi | Shir Meller-Yamaguchi 68

Body-soul through the perspective of the Butoh: In search of unique therapeutic characteristics | Shira Taube Dayan 72

On Butoh, Body, Gender, Performance and Mimicry: Morimura Yasumasa and Ohno Kazuo | Ayelet Zohar 76

The Butoh dance in Israel: Historical perspectives | Ruth Eshel 82

Butoh thoughts and contemplations | Maya Dunsky 88

The poetics of Butoh, an interview with Neta Plotzky | Nataly Turjeman 94

Butoh: An artistic travel diary | Tamar Borer 97

Table of Contents (English) 100

On the cover: *Bohu* by Tamar Borer
Photographer: Jewboy

Dance Today (Mahol Akhshav)
The Dance Magazine of Israel,
Issue no. 23, January 2013

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

Published with the assistance of:

מועצת הפיס לתרבות ולאמנות

תמונע TMOONA בית ליוצרים וקהל

משרד התרבות והספורט

The editors are not responsible for the advertisements' content

© All rights reserved

ISSN 1565–1568

תאטרון-מחול במכללה האקדמית גליל המערבי

בשנת תשע"ב פתחה המכללה האקדמית גליל מערבי, הממוקמת בצפון עכו במקום המאופיין באוכלוסיה רב תרבותית, חוג חדש בלימודי תאטרון לתואר ראשון (B.A.). ייחודה של התכנית הוא בקונספט המשלב שתי התמחויות: תאטרון-מחול ותאטרון קהילתי-חינוכי. התכנית נשענת על מודל המורכב ממספר מסלולי התמחות, כשהסטודנטים משתייכים למסלול אחד אך יכולים לבחור צרופים שונים משאר ההתמחויות.

המאפיין המקצועי אמנותי המייחד את התכנית הוא שיתוף פעולה עם הלהקה הקיבוצית, הפועלת בכפר המחול בקיבוץ געתון הסמוך. האמנים המובילים המלמדים ויוצרים בלהקה הקיבוצית ובראשם רמי באר, כוראוגרף הבית ומנהלה האמנותי, מופקדים על ההכשרה וההנחיה האמנותית והמקצועית בשעורי טכניקה ולימוד קטעי רפרטואר של הלהקה. כמו כן נחשפים הסטודנטים לתהליכי פעילות אמנותית מורכבת של להקת מחול בעלת מוניטין בינלאומי.

הבחירה בסוגת התאטרון-מחול קשורה בשני היבטים. האחד, שילוב עם מגמת התאטרון המאפשר מימוש תפיסה אמנותית של זיקה בין מחול לתאטרון הנוצרת באמצעות סיפוח הממד האינטלקטואלי של האחרון. השני, הצורה הפתוחה של הסוגה המתקשרת עם הסגנון הרב תחומי המאפיין את היצירה של רמי באר והלהקה הקיבוצית. צורת מופע המשלבת לאחידות אחת מחול, דיבור, שירה, דקלום, מוזיקה, תאטרון מסורתי, שימוש באביזרים, תפאורה ותלבושות ומרכיבים מהמציאות יוצרים פוטנציאל חדש של הזדמנויות יצירתיות במרחב החדש שנרקם. בנוסף, אימוץ מגוון אמצעי מבע בהקשרים תרבותיים ספציפים פונה לאוכלוסיה פלורליסטית, ומאפשר מרחב של הזדמנויות אחרות של ביטוי. גישות אלו נלמדות במגמה על ידי יוצרים ואמנים בעלי סגנונות ייחודיים.

מטרת התכנית היא שילוב לימודים אקדמיים עם טיפוח מיומנויות אמנותיות ויצירתיות, ופיתוח אישי בשדה המקצועי. הכשרה זו מכוונת להתמודדות בקריירת מחול מקצועית מגוונת כמו ביצוע, יצירה, הפקה אך מהווה גם בסיס חזק להמשך לימודים בתחומי הוראה, טיפול בתנועה או מחקר. כדי להשיג את השאיפות הללו ולאפשר פיתוח והרחבת הפוטנציאל האישי מציעה התכנית מארג רחב של תהליכים חדשניים לצד פרקטיקות מסורתיות; קשרים חזקים בין קורסים תיאורטים לבין מעשיים; והתמקדות בפיתוח יכולות טכניות לצד עידוד יצירתיות, חדשנות ומקוריות אמנותית.

בתכנית מתקיימים קורסים יישומיים הכוללים מגוון שעורי טכניקה מסורתיים ועכשוויים לצד סדנאות של אימפרוביזציה, קומפוזיציה, ריקודים מקודשים, בוטו, או תנועה בינאישית. הקורסים העיוניים התומכים ומעשירים אותם וכוללים, בין השאר, תאטרון-מחול במבט הסטורי, מחול בישראל, גוף ותיאוריות ריקוד ומופע, או מוזיקה. בין הקורסים המשותפים לשתי המגמות יש יסודות המשחק והתנועה, תאטרון ופולחן, או עבודתו של היוצר הטוטלי.

עמוד השדרה של מסגרת הלימודים התלת-שנתית הם שעורי טכניקה בסגנונות ורמות שונים המתקיימים בכל שנה. בשנה הראשונה, המגוון הרחב של קורסים משותפים משמש כמבוא ומפגש מרחיב אופקים לשתי המגמות. בשנה השנייה נמשכים השעורים המשותפים, אך מסגרת השעורים הייחודיים למגמת התאטרון-מחול מתבססת ומתרחבת. בשנה זאת בוחרים הסטודנטים למחול בין שתי התמחויות: ביצוע או קומפוזיציה. שיא הלימודים הוא הוא פרויקט הגמר בשנה השלישית, המלווה בעבודת מחקר אקדמית ומוצג על במה. הפרויקט מתבצע בהנחיה אישית במישור המעשי והאקדמי, ונתמך על ידי סטודנטים ממגמת התאטרון בנושאים כמו בימוי, דרמטורגיה או תפאורה.

התכנית פועלת זאת השנה השניה וכמו עולם הריקוד היא מתפתחת ומשתנה, אך נשמרת הרוח הייחודית של מקצועיות ופתיחות אמנותית.

עמותת
הכוריאוגרפים

יוצרי עמותת הכוריאוגרפים | 2013

אביב אבגי | אביגיל רובין | אודליה קופרברג | אורלי פורטל | אורן נחום ואור מרין | אילנית תדמור PLAY | איריס ארז

אלה בן אהרון | אלינא פיצ'רסקי | אליס דור כהן | אלעד שכטר | אפרת רובין | ארקדי זיידס | גילת אמוץ סטודנט | גלית ליס

דגנית שמי | דינה תלם | דנה יהלומי תנועה ציבורית | דנה רוטנברג | דפי אלטבב | הלל קוגן | טלי זבילביץ | טליה פז

יוני סוטחי | יוסי ברג ועודד גרף | יורם כרמי - פרסקו | יסמין גודר | מאיה ברינר | מאיה לוי | מיה שטרן ותומר שרעבי | מיכאל גטמן

מיכל הרמן | מימי רץ ויזנברג | נאוה פרנקל | נדין בומר | נטע שיזף | ניב שינפלד ואורן לאור | נימה יעקובי | נמרוד פריד - להקת תמי

קבוצת מחול נעה דר | נעה שדור | סאלי אן פרידלנד | סהר עזימי | סיגל זיו | סילביה דוראן | סמדר אימור | עידו תדמור | עידן כהן

עינת גנץ | עמוס חץ | עמית גולדנברג ויערה דולב | ענת גריגוריו | ענת דניאלי | ענת כץ | ענת שמגר | עפרה אידל ורובי אדלמן -

מחול שלם | רונית זיו | רונן ותמי יצחקי | רועי אסף | רותם תש"ח | רחלי זוהר | ריצ'ל ארדוס | רננה רז | שלומי ביטון

שלומי פריג' | שלומית פונדמינסקי | שרון שגיא | שרון אייל וגיא בכר | שרונה פלורסהיים | תמר בורר | תרצה ספיר - ריקודנטו

WWW.CHOREOGRAPHERS.ORG.IL

הצטרפו לפייסבוק

WWW.FACEBOOK.COM/CHOREOGRAPHERS.IL

משרד התרבות והספורט