

גליון מס' 24 | ספטמבר 2013 | מחיר 45₪ | ISSN 1565-1568

חורף אש

כתב עת למחול בישראל

DanceToday

The Dance Magazine of Israel



מחול עכשיו פותח מסלול לקראת הכרה אקדמית

קול קורא למאמרי מחקר

שיעברו הערכת עמיתים (רפרנטורה)

מערכת לרפרנטורה:

ד"ר ילי נתיב, ד"ר שרי אלרון, ד"ר רות אשל (יו"ר)

מחול עכשיו גיליון 26 שייצא לאור ביולי 2014
יוקדש כולו למאמרים שעברו הערכת עמיתים

חוקרים מוזמנים לשלוח הצעות למאמרים על מחול, שיש בהם מחקר או הסתכלות חדשה על התחום. ההצעה תכלול כותרת זמנית ותמצית הנושא (כ-150 מילים).

יש לשלוח את ההצעה אל ד"ר רות אשל eshel.ruth@gmail.com עד 1.12.2013 ואת המאמר המלא עד 15.2.2014.

חוקר שמאמרו המלא יתקבל, לאחר שעבר הערכת עמיתים, יגיש את הגירסה הסופית בעברית ובאנגלית.

המאמרים באנגלית יגבירו את שיתוף הפעולה בין החוקרים בישראל לעמיתיהם בחו"ל, ויאפשרו לכתב העת למצוא את מקומו באוניברסיטאות ובמכוני מחקר בעולם.

קוראים יקרים

בגיליון 24 יוצא כתב העת מחול עכשיו לדרך חדשה. הגיליון שלפניכם נחלק לשני חלקים בעלי אופי שונה. החלק הראשון פונה בעיקר לבמה ולסטודיו ומתמקד בעשייה וביצירה. החלק השני, החדש, מיועד למחקרים אקדמיים והמאמרים הנכללים בו מתפרסמים לאחר שעברו הערכת עמיתים (רפרנטורה).

בחלק הראשון, בהתאם למגמה המאפיינת את הגיליונות האחרונים של מחול עכשיו, ניתן מקום ליוצרים, רקדנים ומורים הקשורים לעשייה בשטח. חלק זה, שכתב העת מקדיש לו מקום גדל והולך, הוא מעין שופר לבמה ולסטודיו על שלל ההיבטים שלהם ומובאים בו גם מאמרים תיאורטיים השופכים אור על העשייה ומעמיקים את ההסתכלות במחול. חלק זה כולל בגיליון הנוכחי מאמרים שכתבו הכוריאוגרפים / הרקדנים יוני סוטחי, סהר עזימי, לילך ליבנה, מיכל הרמן ואורי שפיר. זה זמן מה אני בדעה שקולם של הרקדנים אינו נשמע בדיון על המחול בישראל. הפעם אפשר למצוא בגיליון מאמר של אוריין יוחנן, שבו היא חושפת באומץ רב את עולמה הפנימי ומתארת את המשברים, רגעי האור וההתלבטויות של רקדנית בכירה עם עבר עשיר. דבריה מוארים מזווית נוספת במאמרה של עינב רוזנבליט, הבוחנת את חוויית הכאב בעת אימון מחול על פי עיקרים מתפישת הסבל הבודהיסטית. שחזור יצירתם של ניר בן גל וליאת דרור דירת שני חדרים (1987), שהעלו לאחרונה על ידי ניב שינפלד ואורן לאור, זוכה גם הוא להתייחסות כפולה: האחת, מאמר תיאורטי של הניה רוטנברג על עיסוק חוזר באמנות המחול, או התופעה של שחזור ריקודים, מלווה את השנייה – מאמר של שינפלד ולאור שהוא מעין "יומן עבודה". עוד בחלק הראשון – מאמרים של גבי אלדור, רונית זיו, אורנילי אזולאי, עידית סוסליק, יוסי זיידר ואורה ברפמן, העוסקים במגוון נושאים. וכמובן, כדרכנו זה שנים, מובאת בגיליון רשימת בכורות שערכה אדוה קידר.

רות אשל

החלק השני של מחול עכשיו מיועד למאמרי מחקר, שעברו רפרנטורה. אלה מאמרים שיש בהם מרכיב מקורי, או ידע לא מוכר בעולם שעשוי לעורר עניין. לצורך זה הוקמה ועדה הכוללת את ד"ר שרי אלרון, ד"ר יעל (ילי) נתיב וד"ר רות אשל (יו"ר). הצורך לתת בישראל במה לכתיבה של מאמרים אקדמיים על מחול שעברו רפרנטורה גבר בשנים האחרונות, ורק טבעי הוא שכתב העת ייתן מענה לצורך זה. מספר החוקרים הכותבים עבודות לתואר שני ולתואר שלישי העוסקות בהיבטים שונים של מחול גדל. מגמה זאת באה לביטוי גם בהקמת האגודה הישראלית למחקר המחול. אנו מאמינות שמאמרים שעוברים רפרנטורה משמשים זרז למחקרים מקוריים ומנוף להעלאת רמת הכתיבה האקדמית ולשיפור התדמית האקדמית של הכתיבה על מחול בארץ. כך נוצר מסלול שעתידי לפתוח הכרה של מוסדות אקדמיים בפרסומים לצורך קידום.

בעקבות קול קורא שפירסם מחול עכשיו הגיעו לוועדה כמה הצעות למאמרים לצורך הערכה ראשונית. כעבור חודשיים, כשהגיעו המאמרים המלאים, נשלח כל אחד מהם על ידי הוועדה לשני מומחים בתחום, שהתבקשו למסור את חוות דעתם על המאמר. המאמרים נשלחו ללא שם המחבר(ת). כמקובל בכתיבי עת אקדמיים בעולם, רק חלק מהמאמרים אושרו על ידי המומחים, וגם בהם נדרשו המחברים להשקיע עבודה נוספת לתיקונים והשלמות. המאמרים שהשלימו את התהליך מופיעים בגרסה עברית ובגרסה אנגלית, מתוך כוונה להפיץ את כתב העת בספריות, בארכיונים ובספריות של אוניברסיטאות מובילות בעולם. כך אפשר יהיה ליצור קשרים בין חוקרים ישראלים לעמיתיהם בעולם ולעודד את השיח ביניהם. הקשיים הכרוכים בשיטת עבודה זאת רבים והם קשורים בין השאר למחדיה הצנועים עדיין של קהילת חוקרי המחול בישראל, לנכונות של מומחים להקדיש מזמנם להערכת מאמרים ולמתן הערות עליהם ללא תמורה כספית, מתוך הכרה בחשיבות העניין. אנחנו בתחילת הדרך ויש לקוות שנתקדם עוד הרבה.

ד"ר רות אשל, ד"ר שרי אלרון,
ד"ר ילי נתיב

בשער: אוריין יוחנן
צילום: גדי דגון

מחול עכשיו

כתב עת למחול, גיליון 24, ספטמבר 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-זכרונ, יונת רוטמן, עינב רוזנבליט, רונית זיו
ועדה מייצעת לפרנטורה: ד"ר רות אשל,
ד"ר שרי אלרון, ד"ר ילי נתיב
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, ניתן להזמין את הגיליון
בטלפון ולשלם בכרטיס אשראי.
הגיליון יגיע לביתך בדואר
למוסדות: תיאטרון תמונע (דגנית - ניהול
כספים), 03-5611211 שלוחה 5
הרבעון יוצא לאור בתמיכת:



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

זירת מחול חדש 2013 | רות אשל, סהר עזימי,
שלמה ביטון, מיכל הרמן, אורי שפיר, לילך לבנה **3**

עיסוק חוזר באמנות הריקוד: **דירת שני חדרים**
של ניב שינפלד ואורן לאור | הניה רוטנברג **9**

דירת שני חדרים | ניב שינפלד ואורן לאור **12**

גוף כאב: התבוננות בודהיסטית באימון במחול | עינב רוזנבליט **14**

לעשות את הדבר שאני הכי אוהבת: הרקדנית אורין יוחנן במאמר
אמיץ וחושפני על החיים והאמנות כטוטליות אחת | אוריין יוחנן **17**

הכישלון של קפה מילר: כוריאוגרפיה
מבעד למושג הג'סט | רונית זיו **24**

ברווז | יוני סוטחי **28**

החור - מחשבות סביב החסר | גבי אלדור **31**

על הייחוד בשיטת ההוראה של סילביה דוראן | אורנילי אזולאי **32**

להקת הפלמנקו הישראלית "קומפאס": פתיחה
סגנונית ותרבותית של שפת הפלמנקו | עידית סוסליק **36**

תמר אליגור בת 90 / יוסי זיידר **40**

בלט מונטה קרלו: ראיון עם ז'אן כריסטוף מאיו,
המתמקד בתהליכי העבודה שלו | אורה ברפמן **43**

בכורות | ערכה אדווה קידר **46**

מחול עכשיו - מאמרים שעברו הערכת עמיתים (רפרנטורה)
ייצוג, אבסטרקציה ויצירתיות בריקוד המצרי | שרון טוראל **51**

המחול המחלים אותנו - עבודתה של ירדנה כהן
ותרומתה לתחום הטיפול בתנועה ומחול | יעל ברקאי **57**

74 The Dance that Heals Us | Yael Barkai

Representation, Abstraction and
83 Creativity in Egyptian Dance | Sharon Tourel

83 Table of Contents

זירת מחול חדש

במסגרת הזירה הבין-תחומית, אולם ליאו מודל, ירושלים, 25-27 ביוני 2013

יוצרים כותבים



Hits (פרק א') מאת שלומי ביטון, רקדנים משמאל לימין: עדיה ברקוביץ', יעקב פילצר, שלומי ביטון, יובל גריגר, ירדן אלקיים, צילום (צולם בחזרה): גדי דגון
Hits (chapter one) by Shlomi Bitton, photo: Gadi Dagon

ונעשית דלילה לעתים, הפעם המחול חגג. פחות משאפשר לקשר את העבודות הניסיוניות האלה למחול הפוסט-מודרני השכלתני של שנות ה-60 בניו יורק, יש להן זיקה למחול ההבעה האקספרסיוניסטי שפרח באירופה בין שתי מלחמות העולם. אלה ריקודים שחותרים מחדש לגילוי פנימי אישי, כמובן בהסתכלות עכשווית, פחות נאיבית ופחות רגשנית. כל כוריאוגרף הביא את הנושא שלו, ובלי שתיכנון זאת מראש כמעט כולם עוסקים בניסיון לתת תשובה לשאלה גדולה – מי אני, בעצמי?

להלן מלים שכתבו סהר עזימי, המנהל האמנותי של זירת מחול חדש, וארבעה מבין היוצרים, שהסכימו לחשוף את תהליך היצירה. רות אשל

שתי התוכנית של זירת מחול חדש, במסגרת הזירה הבין-תחומית, מפתיעות לטובה בעומק החיפוש שמאפיין אותן. התוכניות מורכבות מעבודות של מיכל הרמן, לילך ליבנה, שלומי ביטון, סופיה קרנץ, רן בן דרור ואורי שפיר – רקדנים/יוצרים מוכרים שעברו במסגרת הזירה תהליך יצירה שארך כחצי שנה, שלווה במפגשי העשרה עם יוצרים ואמנים אורחים, לאו דווקא מתחום המחול. לפעמים, בעיקר בעבודות הנושאות אופי ניסיוני, התהליך חשוב יותר מהמוצר הסופי, ולכן משמח שבתוך העבודות שהועלו אפשר היה להבחין בחיפוש מעמיק ורציני.

בניגוד לעבודות ניסיוניות רבות שהועלו לאחרונה, שבהן המחול פונה למדיה אחרים וכתוצאה מכך, בין השאר, התנועה מתכווצת

כאשר גיא בירן, המנהל האמנותי של הזירה הבין-תחומית, הזמין אותי לנהל את הפלטפורמה מחול חדש השנה, הרגשתי שיש לי הזדמנות אמיתית לחקור את תפקיד המנהל האמנותי ולחלק אותו לשניים – ליווי אמנותי וניהול אמנותי. לתפישתי, האחרון הוא הכלאה בין אוצרות ויצירת קונספט רחב של פסטיבל. ליווי אמנותי הוא תהליך אישי וקבוצתי, שעברתי עם האמנים ועם תהליך היצירה שלהם.

מה שהנחה אותי בבחירת האנשים שהעלו עבודות במסגרת שניהלתי היה היציאה מהקופסה – זיהוי הגבולות שלנו והדרך שבה אנחנו יכולים לצאת מתוכם ולהיכנס אליהם במהות. חילקתי את הפלטפורמה לשלושה ערוצים נפרדים: ליווי אמנותי אישי, תוכנית העשרה וליווי פאנליסטי של אנשי מחול.

הליווי האישי נקבע לפי הצורך של כל אחד מהיוצרים בנפרד. הוא מומש בעיקר בסטודיו האישי שלהם ובשיחות רבות על מקומו של כל יוצר ביצירה הנוכחית ובתוך התהליך ההמשכי שלו כיוצר, מיום שהתחיל ליצור בפריזמה של היצירה שבה בחר לעסוק מולי. כל היוצרים פתחו לי חלון כן אל השאלות הכי בוערות שעמן הם מתמודדים, כמו אופי השפה התנועתית, הקבוצה או הז'אנר שאליהם משתייך היוצר, הסיבות ליצירה ועוד. באופן טבעי, השאלות והתשובות נדדו אתנו אל שני הערוצים הנוספים של התוכנית ופתחו דיאלוג עמוק ומפתיע על נושאים אלה, שנוהל עם יוצרים בכירים בארץ ועם אנשי מקצוע שאינם באים מתחום המחול.

בבניית תוכנית ההעשרה הנחתה אותי ההתמקדות ביוצר. רציתי לשקף ולשאול שאלות עומק ומהות על תפקידנו בחברה, על היכולת שלנו לצמוח, על הוורסטיליות שלנו, על הדרישה להמציא אמנות "חדשה" ועל מהות היוצר בתוך היצירה. כל אחד מהמלווים שבאו מתחומים מגוונים (לא ממחול), הצליח להפגיש את היוצרים, בסדנאות אינטנסיביות שנמשכו ימים שלמים, עם דיסציפלינות חשיבה ומחקר שונות והעלה שאלות מהות מגוונות שזכו להדהד במחול דרך היוצרים.

ברכה תאיר-קליין, יועצת ארגונית, ניסתה למצב את היוצרים בסביבתם ולשאול שאלות על מטרותם האישיות והחברתיות ביצירה, באמצעות עקרונות שפיתחה, שמשמשים אותה ביעוץ לחברות המסחריות הגדולות בארץ, שבמרכזן הטיפוס אל הקומה ה-100.

מורן שוב, אוצרת ואמנית, פתחה אתנו בדיון על חוויית הקהל ושאלה שאלות מהותיות על הקשר עם הקהל ועל האחריות שלנו להעביר את המסר שלנו. באמצעים חווייתיים ובהרצאות היא האירה את עינינו והפנתה את הקשב שלנו לשאלות חשובות מאין כמותן.

יהלי סובול, מוסיקאי וסופר, הציג לנו את עולם הטקסט והמבנה המוסיקלי בסדנה לכתובת שיר. שוב גילינו שהמהות דומה, וההבדל המהותי טמון בדיסציפלינה.

עם כרם הלברקט, ארכיטקט ואמן בקהילה, יצאנו אל המרחב הציבורי ושאלנו שאלות על חלל ועל המשמעות שלנו במרחב החברתי, בתרגיל "72 דקות בכרך ספרא", שצולם ועובד לאחר מכן על ידי הקבוצה.

עם אנה ויסמן, יוצרת במחול ובאמנות פלסטית, התארחנו בגלריה יפו בירושלים. היא לקחה חומרים מיצירתם האישית של המשתתפים והשתמשה בהם בחלל לא בימתי, בניסיון להאיר את הבחירות שנעשו וליצור סט חדש של שאלות.

גיא בירן העביר לנו עקרונות חשובים של דרמטורגיה והעלה את שאלת חשיבותה ביצירת מחול. תהליך ההעשרה היה מרתק. מרענן היה לראות את היוצרים יושבים בכיתה עם מחברות ועטים ומנסים למלל את העקרונות שמחול הכי מתקשה להלביש במלים, כמו תחושה, רצון, אבסטרקט וכדומה.

אנה ויסמן חיברה בין סדנאות ההעשרה לבין הליווי המחולי/המקצועי. היא הביאה לתוכנית את הפורמט החדש שעיצבה, "הביאס קרפוס", וגיבשה עם היוצרים שני ערבים שהורכבו מ"חתיכות" מיצירתם ופגשו בשני חללים שאינם בימתיים, האחד – גלריה יפו בירושלים והשני – הרחבה החיצונית של מרכז ז'ראר בכר. בשתי ההזדמנויות חוו היצירות מפגש עם שאלות חדשות בעקבות הפרגמנטליות שנדרשו לייצר והמפגש עם חללים שונים מהחלל שאליו נועדו.

אנה הצטרפה גם לצוות משובח ומצומצם של יוצרי מחול, שהשתתפו בפאנל מתחלף וצפו ביצירות בכל השלבים, החל מהחודש הראשון ועד רגע לפני העלייה לבמה. איריס לנה, נעה דר, ניב שיינפלד, תמר בורר ואנה ויסמן התבקשו להתייחס לרגעים שדורשים פיתוח ועיבוד ביצירות, בלי לכוון לתוצאה סופית אלא מתוך העלאת שאלות מחקר. היוצרים התבקשו להביא את הרגעים "החלשים" שלהם, כדי לנצל את המפגש לטובת פיתוח ולא לטובת הופעה.

כל התהליך הזה קרה בשלושה ערוצים, שבהם התקדמנו אני והיוצרים בעת ובעונה אחת, בניסיון לייצר תנועה אמיתית אל נקודה חדשה של הבנה, התפתחות, שאילת שאלות ויכולת לפלרטט עם חוסר הוודאות של היצירה. האישי והאמנותי התחברו ויצרו מהלך חשיבתי ומוקדי שיחה משותפים שנמצאים על אותו רצף, אם כי אולי בממדים שונים.

גיליתי שכמו שחשבתי, האפשרות להציג את מרווח הטעות של החיפוש היצירתי פתחה ליוצרים פתח רחב להתנסות ולהעלאת שאלות אמיצות ומהותיות על עצמם ועל היצירה. התוצאות, שבעיני שיקפו את התהליך באופן ישיר, היו מראה מדויקת לרגישים מבינו. בתוצאה הסופית כל החושים נשזרו יחד לחוויה מעבדתית, חוקרת ויוצרת.

שלומי ביטון, מיכל הרמן, סופי קרנץ, אורי שפיר, רן בן דרור וליילך ליבנה הם שישה יוצרים שהצליחו לשמור על קולם הייחודי וליצור קבוצה הטרוגנית, שנתנה לכל אחד מהם מקום לביטוי אישי. העצמה אישית דרך הקבוצה היא ערך שפיתחנו ושאליו שאפנו באופן מודע.

לא יכולתי לבקש קבוצה יותר מדויקת לתהליך שכזה. ששת היוצרים הם אנשים בעלי קולות ברורים ושונים בתכלית. הם באים ממקום חיובי, של אהבה למה שהם עושים ולסביבה שבה הם פועלים. הכימיה בתוך הקבוצה היתה הערך המניע ביותר בסופו של דבר. הכוח שלנו כחלק מקהילה הזכיר לנו שוב שאנחנו לא לבד בשאלות שלנו וברצונות שלנו.

באופן אישי זכיתי לפתח את הבנת המושגים ניהול אמנותי וליווי אמנותי. בעבודה עם היוצרים שאלתי את השאלות שהכי העסיקו אותי: מה באמת צריך אמן ממלווה אמנותי? מתי ליווי הוא שיקוף ומתי הוא השלכה? איך להגיד הכל ולשמור על שבריריות היצירה שעוד לא נולדה? ועוד שאלות רבות שהובילו לשאלות חדשות שאני עוד רוצה לשאול.

Hits (פרק א')

כוריאוגרפיה, בימוי, מוסיקה מקורית, מילים ולחנים: שלומי ביטון; מבצעים: יענקלה פילצר, ירדן אלקיים, עדיה ברקוביץ', יובל גריגר ושלומי ביטון; ניהול חזרות: אסנת קלנר; ייעוץ דרמטי: גיא אלון; מיקס סופי בתמיכת: ידידי ארז; עוזרת הפקה: קרן הופמן; בתמיכת מרכז ביכורי העתים ובשיתוף עם "המסלול להכשרת רקדנים".

שלומי ביטון

את היצירות המוסיקליות שלי פיתחתי בשנים שבהן חייתי בספרד. לפני כשנה, כשחזרתי ארצה, פתחתי במסע ניסיונות מקומי והחלטתי ליצור ערב שכולו סצינות מחוליות ותיאטרליות הנשענות על מוסיקה ושירים שלי. רציתי להוציא אל הפועל פרויקט המבקש להיות קונצרט רב-תחומי – שבו כמובן אאתגר את עצמי (ואת שותפי) ואבחן את כישורי לא רק ככוריאוגרף וכרקדן, אלא גם ככותב, שחקן, במאי, מוסיקאי ועוד. דימייוני "להיטים", כלומר קטעים שיוכלו גם לעמוד בפני עצמם, לא רק כמרכיבים השזורים ברצף של הופעה, ושנוכל להאזין להם באופן פרטי, לא רק בהופעה על במה מול קהל. התחלתי עם שם: The Greatest Potential Hits of Good Company ("גוד קומפני" הוא השם שנבחר להרכב האמנים החדש) והשם הזה הניע אותי.

בשלב הראשון כתבתי ויצרתי קטע מחולי תיאטרלי, על מוסיקה שלי, לקבוצת רקדנים צעירים, תלמידי "המסלול להכשרת רקדנים" במרכז ביכורי העתים בתל אביב, בניהולם של נעמי פרלוב ואופיר דגן. הקטע הזה המשיך מהנקודה שבה עצרתי לפני שנסעתי לספרד – עיבוד קבוצתי (ל-13 איש) ומעודכן ליצירת סולו קצרה (שתיים וחצי דקות) שכתבתי לפסטיבל "קצרצרים" של הזירה הבין-תחומית בירושלים (2007). קטע זה הפך לנדבך בלתי נפרד מתוכן היצירה שנכתבה לזירת מחול חדש 2013. עד סוף 2012 נכתב קטע נוסף למסלול, ואת שניהם חיברתי בסופו של דבר לרצף. הרצף כלל שלושה שירים שונים, שלושה סיפורים שונים, מחוללים ותיאטרליים. זה היה רגע שבו הרגשתי שהרעיון השאפתני שלי קורם עור וגידים. התחלתי גם ליצור וריאציות לבתי ספר שונים ולהמשיך לעשות ניסיונות בחומרים תנועתיים, כוריאוגרפיים ומוסיקליים כאחד. באותה עת הזמין אותי סהר עזימי להשתתף בפרויקט זירת מחול חדש. הרגשתי שזאת היתה קריאה טבעית להמשיך את הפרויקט שלי, עם הבנה שבצעם

הוא התחיל בעבר בזירה. ביוזמתי, ובאדיבות מרכז ביכורי העתים והמסלול, נולד שיתוף פעולה חדש ובו ארבע תלמידים מהבולטים במסלול – ירדן אלקיים, יעקב פילצר, עדיה ברקוביץ' ויובל גריגר – מוזמנים על ידי להצטרף לפרויקט. הרגשתי שהם נכונים להתלוות אלי לתהליך שמעמיק בחומרים שכבר נכתבו וחושף את החדשים. התהליך החדש איתגר אותם יותר, דרשתי מהם יותר, ומכיוון שהיינו קבוצה קטנה לפתע, נחשפו עוד יותר פערי הגיל בינינו, פערי הניסיון, מרכיבים כמו איכות, יחסי מורה/תלמיד, כוריאוגרף/רקדן... כל אלה תרמו לתוכן של היצירה לבסוף. הפער הפך לבסיס שהזין את היצירה, וכדי לתת לתוכן הזה ביטוי מלא החלטתי שאני נכנס פנימה ומופיע עמם.

למדתי איך לעשות זאת תוך כדי תהליך העבודה ב"זירת מחול חדש". התוכנית סיפקה לנו מפגשים רבים בין היוצרים (פאנלים), שבהם העלינו שוב ושוב שאלות על הדרך, על התוכן, על המניע שלנו כיוצרים וכמופיעים... וזאת אף על פי שהמניע שלי היה ברור מלכתחילה. תהליך דומה, ואף אפקטיבי יותר, התקיים במפגשי ההעשרה עם בעלי מקצוע מובילים מתחומים אחרים. לדוגמה, היועצת הארגונית ברכה תאיר-קליין חידדה את רצון העל שלי להשפיע כאמן. מורן שוב, אוצרת, חיזקה אצלי תפישות שונות בנושא הדיאלוג עם הקהל. בסדנה עם יהלי סובול – מוסיקאי וסופר – התחלתי לכתוב את שיר הפתיחה ביצירתי (הצעקה היתה נושא ההרצאה שלו). גיא בירן, במאי וכותב, המנהל האמנותי של הזירה, עזר לי לפצח את התכנים הטקסטואליים שכתבתי, לגלות את המנוע של היצירה ולשחרר את הרסן בתפקידי. אנה ויסמן הביאה עמה את פרויקט הביאס קורפוס (הביאו את הגוף) – ודרך יום שלם של מסע אל הלא נודע, בגלריית יפו 23 בירושלים, גיליתי את הדיאלוג הפנימי שקיים ביני לבין ארבעת הרקדנים שעמי. את הדיאלוג הזה חשפתי בסופו של דבר על הבמה, לייב.

ביצירה יש כמה רבדים. מצד אחד ישנה ההווה שלי כאדם צמא לשמחה ולטוב, ששר ומדבר את הדברים שהוא רוצה לחוות. לא רק רוקד אותם, אלא מספר אותם, מספר סיפורים. מצד שני, אותו אדם גם חושף את האמת המרה אבל המשעשעת משהו של יוצר עצמאי, את תהליך היצירה, את מה שאנו עוברים בדרך, את מה שעובד בה ומה שלא עובד, את כל מה שבדרך כלל הקהל לא מודע אליו כשהוא צופה ביצירה "גמורה" על במה.

הדמות שלי, של מספר העל, היתה אחראית להנעת העלילה, לחשיפה איטית ומדודה של הרבדים השונים בעולמנו ובתהליך שלנו. התחלתי/התחלנו בשיר פתיחה המזמין את

הקהל פנימה, מנסים יחדיו לייצר הבטחה, פנטזיה חיובית. התחלנו בשיר, לא בריקוד – עומדים ומחזיקים מיקרופון, מחוברים לנק-מייקים, מוגברים עם המוסיקה – כך מתחילה היצירה וכבר שם אנחנו חושפים את אופיה, הכולל שירה, משחק וריקוד. מיד לאחר שיר הפתיחה התחלנו בתהליך שבירת הפנטזיה. התחלנו לפרק בשלבים את העולם ה"מושלם".

בשלב ראשון אני ממלא תפקיד של קריין הכוריאוגרפיה, והרקדנים פועלים כמשתתפים במירוצ. טיימר (קוצב זמן) שמוקרן על המסך האחורי מעיד על אילוצי הזמן. המשימה היא לסכם יצירה בדקה אחת ושלושים ושמונה שניות (01:38). ערב מלא מכוון למינימום זמן, כולל משמעות ורגש. הטיימר מאפס את עצמו כל דקה ושלושים ושמונה שניות, ורובד חדש נחשף. כך פעם אחר פעם, שלב אחר שלב. אני מדבר דרך המיקרופון, הם עונים דרך הנק-מייקים, תוך כדי תנועה. לפעמים משתלבת בדו-שיח שירה, מה שבא. כך אט אט נחשפים היחסים בין היוצר למופיעים, בין המורה לתלמיד, בינינו לבין היצירה. נחשפים ההתעקשות על השפה, המונחים שאנו משתמשים בהם בשיחה בינינו, הדרישה מהרקדנים, הדחיפה של הרקדנים, התביעה לאיכות, וההתנגדות המחאתית שלהם שמתבטאת כראפ – ראפ מחאה שלהם, של כולנו, ובו מודגשות ההשקעה הגדולה של כולנו ביצירה, הנתינה הרבה, בעוד שהתגמול הכלכלי אינו שווה ערך. נקודת שיא באותו הקשר, הוא קרב שנערך ביניהם לביני. ומי ינצח?

בשלב נוסף, לדוגמה, חשפנו את ארבע המזכירות הדמיוניות שלי. כל אחד מארבעת הרקדנים שיחק תפקיד של מזכירה דמיונית – אשת הפקה. הן מנהלות דיון משעשע ותזזיתי, גם הוא בדקה ושלושים ושמונה שניות, ותפקידו להאיר עוד יותר את מה שעובר בראשו ובמציאותו של יוצר כמוני. לבסוף מגיע שיר התקווה שלהן, כאילו התגבשו כלהקת עידוד וליווי צמודה, שמטרת העל שלה היא להוביל בבטחה את הגיבור העייף שמתזז ו"מטפס על קירות" ברקע. הכל מתנהל כלופ שחוזר על עצמו, מבחינה מוסיקלית ולפי תכתיבי הטיימר שמוקרן מאחור, שמתקתק ומלחיץ, מעיד שצריך להספיק, וכדאי שנזוז, ונקצר, ונמרה, כי בסוף הרי נמות... הכל על מנת ליצור תחושה של דחיפות ורצון על להצליח.

העבודה מסתיימת בשני שירים נוספים, האחד באנגלית (*If you are a rich man*) והשני בעברית (*תראו, הנה גוף זז*), שגם הם חושפים עוד רובד בעולמנו. סך כל המרכיבים מציג את המציאות שלנו כיוצרים, כאנשים, כחולמים, שנלחמים בעולם האילוצים הסיזיפי שבו אנחנו פועלים ומסרבים להיכנע, שואפים להרמוניה,

מביעים תקווה וקוראים לאושר ולעושר לבוא. בחרתי להתאמן בלספר סיפור לקהל, לנהל שיח עם הקולות הפנימיים, עם הרקדנים שעמי, עם דמויות דמיוניות, עם הקהל... לשתף קצת מכל כיוון, ותוך כדי כך לבחון מחדש את הגבולות בין טקסט, לתנועה, למוסיקה, את היחסים בין סטודיו ובמה, בין אימון להופעה.

השם שנבחר ליצירה הוא *HITS* (פרק א') – בעברית "להיטים", או "מכות". זה הסיפור שנבחר הפעם. בתוך התהליך נזכרתי שליצירה יש רצון עצמאי, ואני חושב שניתנה לנו הזדמנות טובה לגלות ולבטא אותו, במסגרת ששמה דגש על התהליך ועל הדרך שלנו כאמנים ופחות על התוצאה הסופית. לי נותר להמשיך, לפתוח את פרק ב' ולתת מקום למה שצריך להיות מסופר עכשיו.

נראה שאני ממשיך בדרכי לעבר הקונצרט המלא.

פליק פלאק

מאת מיכל הרמן; מבצעים יוצרים: רן בן דרור ומיכל הרמן; מוסיקה מקורית: יוני טל; עיצוב תלבושות: תומר בן כנען; ארט: דני פורת

מיכל הרמן

חיפשתי מניע ראשוני ליצירה. רציתי לחקור "ראשוניות", לחזור למה שגיליתי ביצירות הראשונות ומה כל כך בער בי להמשיך ליצור. בחרתי לעבוד עם רן בן דרור, רקדן ויוצר שאתו לא עבדתי קודם לכן, ולראות איך חוסר ההיכרות בינינו משפיע על הבחירות ויוצר שפה תנועתית משותפת. התחלנו לעבוד באימפרוביזציה, בלי לתת לסיפור או רעיון להנחות אותנו. אחרי כמה חזרות מצאנו שיכולת האלתור שלנו משתכללת כשהגופים שלנו "צוללים" לתנועה שמאחדת ביניהם, משנה את דימוי הגוף הפרטי שלנו ויוצרת דימויים חדשים. יצרנו אחד בשביל השני קומבינציות קצרות של: "איך אני רואה את רן? איך הוא רואה אותי? מה אני רוצה להעניק לו? מה הוא לי?" ניסינו לברר מי אנחנו ומה היחסים בינינו. נעזרנו בחולצה שתכסה את הפנים כדי למחוק את הדימוי הפרטי, לטשטש את ה"דמויות" שאנחנו ולתת לפיסיות שלנו לייצר שפה משלה. המסכה תפסה לבסוף חלק מהוהי ביצירה. ככל שהדימויים החדשים שיצרנו התרחקו מדימויים אנושיים, עלו דימויים שמהם יצרנו שרשרת של סמלים חזותיים, שהפכו לתמונות מתוך היצירה. השפה שנולדה מתוך המפגשים הראשונים שימשה בסוף קרש קפיצה לבניית העבודה.

קודמות. "הטעויות, אי הידיעה והנאמנויות שלי, החזירוני לבסוף אל אותה דרך נושנה שעקבותיה טבועים בכל מה שעשיתי..." (פנים וחוש, אלבר קאמי, טקסט מתוך התוכנית של פליק פלאק).

במפגשי ההעשרה שהיו חלק מתהליך העבודה פגשנו את יהלי סובול, זמר ויוצר, שאתו התנסינו בכתיבת שיר מתוך התבוננות בהקבלה בין כתיבת שיר ליצירת מחול. השיר שכתבתי עסק בחיבור הסימביוטי בינו ובינה, שנכח מאוד בתהליך וגם ביצירה. נפגשנו עם גיא בירן, במאי תיאטרון ומנהלה האמנותי של הזירה הבין-תחומית, ועסקנו במניע העל של היצירה. בנושא הדרמטי שמעורר לפעולה שמייצרת את הבאה אחריה ואת ההיגיון הפנימי ביצירה בכלל וביצירות שלנו בפרט. המפגש עם גיא ליווה את כל התהליך שלי וכיוון אותי לדבוק במניע שלי לאורך היצירה. חילקתי את העבודה לתמונות, לראשי פרקים, וניסחתי במשפט את מטרת העל של העבודה – ואז ניסיתי לבדוק אם כל תמונה משרתת את מטרת העל.

עם כרם הלברכת (ארכיטקטורה) יצרנו בזוגות תנועה מתועדת במרחב ציבורי בירושלים. עם מורן שוב, אוצרת, עסקנו בארוס ובאוריינטציה ובאופנים השונים שבהם אפשר לספר סיפור – בטקסט, בתמונה, בפריים, בדימוי. עם אנה ויסמן בגלריה יפו בירושלים התנסינו בשילוב יצירותינו עם יצירות אמנות שמוצגות בגלריה ובשילוב יצירותינו זו בזו כשכבר היו מוגמרות.

המפגשים עם ברכה תאיר-קליין, קואוצ'רית מופלאה שכיוונה אותנו לארגון מיקומו ותפקידנו כאמנים יוצרים בעולם ולהבנת ההשלכות על היצירה הספציפית לפסטיבל, היו דומיננטיים בתהליך שלי; שאלות כמו למה אני יוצרת, בשביל מי ומדוע ליוו אותי בתהליך כולו ובמופעי הבכורה. ברכה חשפה אותנו לאתגרים אישיים וקבוצתיים שחידדו את עובדת היותנו בתהליך, בחיפוש מעמיק, בשאלה. תהליך שמאפשר לטעות, להיכשל (ואפילו מעודד כישלון), מעשיר, כן ועוטף באהבה והומור.

Fail Better

כוריאוגרפיה: אורי שפיר; רקדנים: עומר עוזיאל, אורי שפיר; מוסיקה: Jeff Buckley, Relmic statute, Omer Klein

אורי שפיר

לפני כשנה הגעתי לחצב מתסכל ביותר – לא הצלחתי לרקוד בלי שיכאב לי. כאבי הגב

ניסו לטשטש את קווי המתאר הגופניים שלנו כפרטים ולבנות תמונות שמעוררות שאלה בדימוי המפותל שהן מציעות. של מי הרגליים ושל מי הידיים? חלקן היו חייתיות ויצוריות. כשניסיתי לאפיין ולעצב את הדמויות שלנו בהתאם לתמונות, לשלב בין החייתיות והיכולות הווירטואוזיות של רן כרקדן, חזרה ועלתה דמותו של ספיידרמן. כך רן הפך לספיידרמן/לוחם ואני לבחורה נזקקת לעזרה עם שמלה אדומה. גם בדינמיקה בינינו, באימפרוביזציות בסטודיו, פעמים רבות רן תיפקד כ"מציל" ואני כ"מתאבדת". הרגשתי בטוחה לאבד שליטה פיסית באלתור, בידיעה שרן "יהיה שם" ברגע האמת. בהמשך חקרנו את הרצון שלי לאבד שליטה (ואולי כך לחוש "ראשוניות"). משם הגענו לדמות שלי כ"בחורה נואשת עם שמלה אדומה", שמחפשת שיצילו אותה כל הזמן, וכשספיידרמן לא פנוי ("כי נשלח למשימות חשובות אחרות") היא מנסה לעצב את דמותו כך שיתאים לדרישותיה.

משהתברר לנו שרן יופיע כספיידרמן, הבנתי שהדמות חייבת להשתנות לאורך היצירה. היא צריכה לעבור מהפך, ובהתאמה גם הדמות שלי תשתנה. המחשבה שהמסכה של רן תרד באמצע העבודה בערך הציבה אותנו זה מול זה בעמדה שוויונית, המאפשרת סיפור חדש בינינו.

כשיוצרים דואט לגבר ולאשה קשה להתעלם ממערכת היחסים בין המינים. ניסינו לא להתמקד בה, אבל היא חזרה ועלתה מתוך הדימויים שהצגנו. האשה התלותית והגבר ה"מציל" לקחו אותי להתעסקות בפנטזיה נשית עתיקה: האשה החלשה, הנזקקת לגבר שיעמוד לצדה ויאפשר את קיומה. דווקא היום, כשנשים חזקות ועצמאיות מקיפות אותי, ניסיתי לבדוק את הרעיון ולהדגיש את מקומה של האשה העצמאית, הדורשנית, שבוחרת במכוון לעצב את דמות הגבר שלצדה כך שיהיה שם כשתזדקק לו. כך השתנתה הפנטזיה הנשית שלי – ממציאת גיבור-על למציאת קשר שוויוני עם הפרטנר שלי. בסיום, כשזיכרונות כל המסכות בינינו ואנחנו עוצרים להתבונן זה בזה, מתחיל בעצם הפרק האחרון בעבודה, שאותו אפשר רק לדמיין.

האימג' של ספיידרמן לקח אותי (שוב) לתרבות הפופולרית, שמעסיקה אותי ביצירותי האחרונות. עם עיצוב הסאונד, הכולל דיאלוגים מתוך הסרט *ספיידרמן*, מוסיקה הירואית הוליוודית וקטעי קרבות, הוא הביא אופי קולנועי לעבודה, שנכח גם הוא ברוב יצירותי.

מפליא, כמו שקורה פעמים רבות בתהליך יצירה, איך מתוך רצון לעסוק ב"ראשוניות" הגעתי לעבודה הממשיכה את הקו היצירתי שלי מעבודות

והברכיים היו נוכחים בכל תנועה שעשיתי, וכבר לא ידעתי איך אפשר לזוז ללא כאב. לא הצלחתי להבין איך אני אמור להמשיך להתקיים כרקדן. מצד אחד התשוקה שלי לזוז היתה אדירה, מצד שני הכאבים היו כל כך בלתי נסבלים, שהם הוציאו את כל החשק וגרמו לי להרגיש שעלי לעזוב את המקצוע. עוול נוראי.

חברתי, רות גילי, אמרה לי באחת השיחות שלנו – לכם הרקדנים יש מקרה אבסורדי. זהו המקצוע היחיד שבו אתה לאט לאט מכלה את הכלי היחיד שלך. האמירה הכל כך מדויקת הזאת פגשה את התסכול שלי במקום הכי חד – האבסורדיות שלו. הכאב אמנם היה פיסי, אבל בעצם היה זה כאב קיומי. אני חי מההתפרקות של עצמי.

החלטתי שאני רוצה ליצור עבודה בדיוק על זה. היה ברור שאני צריך לבטא את הכאב הזה איכשהו. היה בי כעס מאוד גדול על המצב הזה. הרגשתי שהדרישה שלי מעצמי, להיות רקדן פיסי ולהגיע לוורטואוזיות פיסי, היא כמו חרב פיפיות שמחסלת אותי לאט לאט. שאלתי את עצמי איזה מין רקדן אני יכול להיות ללא הוורטואוזיות, ללא יכולת פיסי מרשימה, ללא "יכולות-על" של רקדן. האם רק היכולות האלה מגדירות את הגוף שלי כגוף רוקד? האם הגוף שלי יכול להיות גוף רוקד גם כאשר הוא מבצע את הפעולות הכי פשוטות? גם כאשר הוא לא עושה כלום? האם ה"כלום" הזה יספק אותי? יספק את הקהל שאליו אני פונה? ואיך אני יכול לבטא את המצב האבסורדי הזה בלי לפגוע בעצמי שוב? בלי שיכאב לי כל כך?

השאלות החלו להיערם, ואתן הגיעו דימויים, תמונות, תפישת חלל. העבודה התחילה ממש להוליד את עצמה. זה היה הזמן שבו עניתי ל"קול הקורא" של פסטיבל מחול חדש של הזירה הבין-תחומית וביקשתי לפתח בו את העבודה שלי.

סהר עזימי קיבל את בקשתי, אבל היתה לו דרישה – עלי לעזוב את הקונספט המנוסח היטב שכתבתי, ולהתחיל משהו חדש. לדבריו, העבודה שהצעתי היתה כבר בתוך תהליך בישול, והוא היה מעוניין דווקא ביצירה משותפת מנקודת ההתחלה. טאבולה ראסה. בעצם, הוא ביקש ממני להתחיל תהליך יצירה מהמקום הכי טבעי – המקום שבו עדיין לא קיים כלום. בהתחלה זה נשמע ממש... אבסורדי... (שוב), אבל למעשה זה היה הרעיון הכי טוב שיכולתי לבקש לעצמי כיוצר. הוא הזמין אותי להשתמש בפלטפורמה הזאת כהזדמנות להתנסות במשהו שאני לא בטוח לגביו. זאת היתה הצעה לפלרטט עם הלא נודע.

הפלטפורמה שסהר יצר היתה הזדמנות פז להתעקש שוב ושוב על שאילת שאלות. על

עיסוק לא מתפשר במהות, ולא בתוצר. התהליך תוגבר בקשת רחבה מאוד של סדנאות העשרה ובמפגשי "פאנלים" של יוצרים ותיקים, שעזרו לנו להמשיך לשאול את השאלות הנכונות. הרעיון היה לתת ליצירה לגלות את עצמה. בדיוק כפי שהיא אמורה לעשות, באופן הכי טבעי שלה.

מה נגלה לי בסופו של דבר?

בתוך תהליך העבודה הופיעו שוב ושוב אלמנטים שהבהירו את עצמם כחלקים אינטגרליים מהיצירה. אחד מהם, שהיה ברור מתחילתו של התהליך, היה הכאב האבסורדי. הדרך משם אל סמואל בקט (Samuel Becket) היתה מאוד קצרה כמובן, ונתקלתי בכמה טקסטים מופלאים שהיו בשבילי כמו צרור מפתחות להבנת היצירה שלי.

זהו אחד מהם, שמתוכו לקחתי את שם העבודה – Fail Better.

Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.
(מתוך Worstward Ho)

ההזמנה של בקט להיכשל שוב – להיכשל טוב יותר – מעוררת גיחוך וצחוק אל מול האבסורדיות שלה. אבל היא גם מעוררת תחושת חמלה. היא מציעה לנו להפוך את האמביציה שלנו על פניה, ובמקום לשאוף אל הניצחון לחגוג את הכישלון. כאשר חוגגים אותו הוא מתקיים "טוב יותר", ובאותה מידה כבר אינו מתקיים כלל, מפני שכישלון אינו יכול לקרות כאשר מתכוונים אליו. הוא מתקיים ונעלם בו-זמנית, הקוד שלו מפוצח.

בעצם, זאת היתה ההזמנה הכי מפתה ששמעתי להתמודדות עם הכאב שלי: פשוט לחגוג אותו. להיכשל אתו שוב ושוב, עד שהוא נהיה טוב יותר. עד שהוא לא קיים יותר כלל.

בנקודה הזאת הבנתי שזהו אלמנט נוסף של העבודה שלי – הכישלון. בסטודיו מצאתי את עצמי חוזר לחפש פעולות פיסיים שבעצם בלתי אפשרי לבצע. אני והרקדן עומר עוזיאל, שמשותף בעבודה, קראנו לזה משימות בלתי אפשריות – ותמיד כשניסינו אותן, זה היה תענוג אדיר. ברגע שהצבנו לעצמנו משימה בלתי אפשרית, למשל ללכת על התקרה; לייצר רעידת אדמה; לשנות את העבר, זה הבהיר לנו את העיקרון הנפלא הבא – יש רק דרך אחת להצליח, אבל אין-סוף דרכים להיכשל – דרכים יצירתיות, מגוחכות וצבועוניות ביותר.

החיפוש אחר הכישלון, בפעולות חסרות תכלית שכישלון ידוע מראש, יצר לנו חלל שבו יכולנו

בעצם לעשות הכל, להיות הכל, להתנסות בהכל. כל עוד מותר להיכשל, הכל אפשרי. מהר מאוד מצאנו את עצמנו שוב כמו ילדים במגרש משחקים, שרק אנחנו מבינים את ההיגיון שלו.

באחת החזרות מצאתי את עצמי קופץ שוב ושוב על כריות ענקיות שהנחתי במרכז על הרצפה. בכל פעם קפצתי גבוה יותר והקפיצות הפכו לניסיונות לעוף, ממש כמו כשהיינו ילדים, שהסתיימו בהתרסקות אל תוך הכריות. הפעולה הזאת היתה אידיאלית ופואטית בו-זמנית, והשילוב היה בדיוק מה שחיפשתי כדי לתאר את הכאב האבסורדי שחשתי, את הכישלון של הפנטזיה אל מול המציאות, את הגעגוע לחופש שהיה בילדות אל מול הקול הפנימי שמבקש להתבגר.

מגרש המשחקים הזה גילה לי את האלמנט הנוסף שהעבודה עסקה בו – התבגרות. המתח הקיים בין הילדות לבין הבגרות. הפחד לגדול, ולעומתו הפחד להישאר תקוע במקום, לא להתפתח. הגעגוע לפשטות הנפלאה בילדות והרצון לחבר בין הילד שהייתי לאיש שאני היום.

רק לאחרונה הבנתי שהתבגרות היא הנושא האמיתי של העבודה. התבגרות היתה התהליך האמיתי שהעבודה הזאת רצתה להעביר אותי, דרך ההתבוננות בכאבים שלי, מבלי להתייחס אליהם כמשהו שלילי או חיובי, אלא פשוט לחגוג אותם. לחגוג את הכישלון שלי ו"להופיע אותו" בלי בושה, בקול גדול. העבודה התחילה לעבור טרנספורמציה מתחושה של אבל שקט וחיוור לתחושה של חגיגת האבסורד השולט בחיינו, חגיגה צבוענית ומגוחכת.

בתהליך היצירתי נוצרה שותפות עם עומר עוזיאל, רקדן נהדר שהצליח להיות אתי, שוב ושוב, בתוך הלא נודע המאיים. עשינו את זה באמצעות פלרטוט עם הלא נודע והפירוק שלו אל תוך תנועה, אל תוך עבודה, אל תוך יש מאין. אין דבר מפיח מזה בתהליך יצירה, ואין פרס יותר גדול מהשותפות שנוצרה בינינו. השותפות הזאת הפכה לחלק משמעותי מהעבודה, מפני שהחיבור שהתקיים בינינו על הבמה שיקף באופן מוחלט את הדרך שעשינו יחד בתוך התהליך. לאחר ההופעה קיבלנו לא מעט פידבקים על החיבור החזק שהיה בינינו על הבמה. שמחתי לגלות, שוב, שהתהליך שעוברים יחד בתוך היצירה הופך בסופו של דבר לאלמנט תימטי בתוך העבודה. החיבור בינינו התפרש לפעמים גם כחלק משמעותי מנושא היצירה. מעין שותפות גורל, אחווה, של שני גברים המשחקים בחומרים שמהם עשוי שביל ההתבגרות שלהם. הם מתבוננים זה בזה, משתתפים זה בפנטזיה של זה וחוגגים זה את כישלון האחר.

הורה לנאחזים

כוריאוגרפיה: לילך ליבנה; משתתפים: טל הרינג, מורן סיון, מיכל גיל, סביון פישלוביץ, אופיר סימנטוב ולילך ליבנה; משתתפים נוספים במחקר-מופע: חנה ליבנה, משה אבשלום שכטר, שירה אביתר, תומר מלחי, דורון פייסיק, יולי קובבסניאן, יעל תורג'מן, בר שיר ובילי אורן

לילך ליבנה

הורה לנאחזים מוקדש לדיון על עולם הדימויים, על הדרך שבה אנחנו מופיעים את עצמנו ולינסינונות לפרוץ מבעד. זהו ניסיון לטשטש את הדימוי, להעלים אותו, לברוח ממנו, להתעסק בשארית שלו. מהי שארית של דימוי? איך הד של דימוי מעצב את המחשבה שלנו על דברים? האם אפשר להיות מעל לדימוי? איך אפשר להחזיר לעין את היכולת לראות, להתבונן? מכאן נבע הרצון שלי לכסות את הגוף. לברוח מהדימוי הנראה ולהחזיר לעין שלנו, למבט, את הכוח להתבונן מחדש ולייצר קווים וצורות חדשות במציאות הזאת.

קרוב לשנה עבדתי עם קבוצה של אנשים רבים ומשתנים מתחומי עיסוק שונים – פרפורמרים, אמנים, סטודנטים לפילוסופיה וחברים. קיימנו מפגשים בבתי פרטיים ובמרחב הציבורי. את המפגשים קיימנו מכוסים בבד שחור, כאשר רק העיניים נראות, ובהם במשך שעות קיימנו משימות לפי זמנים קבועים. בחרתי לכסות את הגוף בבד שחור (בורקה), כדי לנסות ולטעון במשמעות אחרת את הבורקה. היא משמשת כאן כלי להשגת שחרור מהיאחזות, דבר השונה מאוד מתפקידה במציאות. בשבילנו זהו כלי שבאמצעותו אנחנו רוצים לאפשר לגוף חדש להיווצר. הכוונה היא להתמודד עם הדימויים שמכסים אותנו, לדון בדימויים שעוטפים אותנו מבחירה ולא מבחירה, לנסות ולטעון אותם

במשמעויות אחרות, לשחק אתם, לטשטש אותם. האם אפשר לאדות דימוי כה חזק? האם אפשר לשחק עם המחשבה ולהתרחק מאיך שהיא תופשת משהו מסוים ולהטעין אותו במשמעות אחרת? האם אפשר לגעת בגבולות של האגו ושל המחשבה? הצעד שנקטנו ביחס לבורקה דומה למהלכים נוספים שעברנו. לדוגמה, את המושג "ברירה" ניסינו לאורך כל התהליך להטעין במשמעויות שונות וחיוביות. כל אובייקט או סובייקט שבו אנו פוגשים עמוס בהמון רפרנסים, דימויים והקשרים. המטרה היא לנסות ולשבש את ההקשרים הקיימים, לשנות את היחס שלנו לדברים, לשחק עם הכוח של הדימוי ולראות עד כמה אנחנו יכולים להשפיע עליו ולא להיות שבויים במצב הקיים.

בשלושה הבימתית של המחקר-מופע הבנתי שהניסיון לפרק את המבט הוא בעצם הכוריאוגרפיה. לכן התמסרנו לאורך כל המופע למעין "מסיבת מבטים" בינינו לבין הקהל ובינינו לבין עצמנו. במסיבת המבטים הזאת הגוף לא מעורב, לא נשלט, לא מכוון על ידי המחשבה. משתתפים בה רק המבטים הנודדים בין כל הדימויים שנמצאים בחלל. זה ניסיון תמידי למפות, ללכוד ולפרק את הדימויים שצפו בחלל התיאטרון בערב המופע. מכוסים, ביצענו במשך חצי שעה משימות שונות לפי זמנים קבועים. ביקשנו להבין באילו דימויים אנחנו נאחזים ואם אפשר להתקיים אחרת, כלומר, אנחנו הפרפורמרים היינו עסוקים באיך לא "ליפול" לדרך שבה אנחנו רגילים להופיע את עצמנו מול אנשים, אלא לנסות ולהיות המהלך עצמו, לחשוב בזמן אמת ולהתאמץ לא לרצות את הקהל ולא להיות עסוקים בייצור דימויים מגרים, אלא להתמקד באתגרים המחשבתיים ולא להציג אותם אלא להיות הדבר עצמו. לא לייצר פרשנות גופנית לנעשה, אלא פשוט להיות עסוקים בפעולת פירוק המבט. הגוף ינוע מעצמו בהתאם למהלך המחשבות, מתוך ניסיון לא להשפיע עליו. הערב כולו התעסק בפעולה הזאת והתעקש לחקור אותה.

הבמה היתה ריקה. רק הדימויים של הקהל והפרפורמרים המכוסים נראו בחלל ומצלמת ובקאם תיעדה את הקהל. באמצעות שימוש באיפונים, במצלמות ובובקאם תיעדנו את מה שהופיע את עצמו באותו ערב. ניסינו לסמן דימויים שאנחנו עלולים להיות מגורים על ידם ולשרת אותם. את פעולת המבט תיעדנו גם באמצעות המצלמה וגם באמצעות שרטוט. אחת המשתתפות ניסתה לשרטט את הפעולה של פירוק המבט במפגש בין שני אנשים. היא ניסתה לתת צורה למחשבה שהתקיימה בין שני אנשים הפוגשים זה את זה במבטם. לאחר מכן שני האנשים ניסו לקיים פיסית את המודל המחשבתי של מפגש זה. כלומר, להציב את עצמם בשרטוט ולהיות השרטוט עצמו. לנוע בו, לקיים אותו. בזמן שהם קיימו פיסית את השרטוט, אותה משרטטת תיעדה את המבט של הצופים על פעולה זו וניסתה לשרטט את מהלך זה. היא ניסתה לתת צורה למחשבה של הקהל על הפעולה של הזוג. לאחר מכן ניסה הזוג לקיים פיסית גם את השרטוט של מחשבת הקהל. הניסיון היה לקיים בגוף את המהלך המחשבתי של קבוצת האנשים – הקהל.

בזמן שהזוג קיים את המהלך המחשבתי משתתף אחר רדף אחרי הזוג עם מצלמת הוובקאם שלו, ניסה ללכוד את הפעולה, לבדוק מה נראה בפעולה זו. את המהלך כולו שירטטה משתתפת אחרת. היא שירטטה את הפעולות המחשביות והפיסיות של הקהל ושל המשתתפים לאורך כל הניסוי, וכך בסוף המופע הזמנו את הקהל לקיים הורה לנאחזים לפי השרטוט של המחשבות שהתקיימו בערב זה. עמדנו במעגל, החזקנו ידיים – גופים מכוסים וגופים לא מכוסים – והסתחררנו לכיוון אחד. זה היה ניסיון לטשטש את כל מה שהמבט שלנו תפס בתוך המופע, ולטשטש את מה שהגוף נאחז בו בסיטואציה בימתית זו. איך אפשר להיות המופע עצמו ואיך אפשר ליצור כוריאוגרפיה אחרת לחיים שלנו?

עיסוק חוזר באמנות הריקוד: דירת שני חדרים של ניב שינפלד ואורן לאור



ניב שינפלד (משמאל) ואורן לאור, דירת שני חדרים, איור: רות גילי
Niv Scheinfeld and Oren Laor, Two Room Apartment
Drawing: Ruth Gvili

הניה רוטנברג

של היוצרים וזיקתו אליהם. לאור מוסיף בעניין זה: "אני חושב שאנחנו שותפים לאותה השקפה אמנותית ולאותה תשוקה בנוגע למה שאנחנו רוצים להעניק לקהל שלנו... אנחנו מחפשים פשטות, והדואט הזה היה פשוט וצנוע מלכתחילה" (אצל פרידס-גילי, 2012).

ברצוני לטעון כי יצירת דיאלוג של אמני מחול ישראלים עם תרבות המחול הישראלית, אולי בפעם הראשונה, מניעה מהלך המאשר את היצירה הקאנונית המקומית ומעצים אותה. העיסוק החוזר באמנות הריקוד מעניק ליוצרים נערצים או ליצירות חשובות את מעמדם, בדיעבד. משהחלו לראות בריקוד מסוים יצירה בעלת ערך – ייחודי ואסתטי – ריקודים המופיעים ברצף עשויים להתגלות כבעלי היסטוריה משלהם. במאמר זה ברצוני לבחון את ההקשר של כל אחת מהגרסאות של *דירת שני חדרים* לתקופה שבה נוצרה ולהתייחס לזיקה הקונקרטית המתקיימת בין שתי הגרסאות לסוגיות כמו נאמנות למקור, משמעות בחירת מרחב ההופעה והשוני המגדרי בין שני הזוגות. מכאן עולות שאלות כמו במה תרמה הגרסה החדשה של *דירת שני חדרים* להעמקת הפרשנות של היצירה המקורית ובאיזו דרך, אם בכלל, מתחה עליה ביקורת.

דירה להשכיר¹

דירה כמקום מגורים היא אחד היסודות הבסיסיים בחייו של האדם המודרני. המרחב שלה מחולק לכמה יחידות המשרתות את הצרכים הבסיסיים של הדיירים, כמו חדרי מגורים, חדר אירוח, מטבח, פינת אוכל, חדרי רחצה וכו'. הדירה היא גילום הצמצום. הסידור הפנימי שלה ותכולתה יכולים להעיד על אופיים של האנשים החיים בה, על השתייכותם המעמדית או על סגנון חייהם.

דירת שני חדרים של דרור ובן-גל, אז יוצרים אנונימיים יחסית, נוצרה לתחרות גוונים במחול 1987 וזכתה במקום הראשון². שם היצירה נבע מעיסוקה ביחסי היומיום של בני הזוג ומהתנהגותו השגרתית של היחיד, החוזר ומבצע אותן תנועות ופעולות בתוך המסגרות שבהן הוא חי ופועל, כמו משפחה, צבא ומדינה. הם כותבים על כך בתוכניה:

"עבודת הריקוד שלנו תחומה בתוך מסגרות. חלקן ממשיות. חלקן מוגדר במחשבתנו. על הבמה קונסטרוקציה. היא מקצה לכל אחד שטח מחיה משלו. לעתים מייצגת הגבלת השטח גבול מוחשי כמו גבול של מדינה או קירות של בית. לעתים היא מבטאת מגבלה נפשית או את גבול היכולת שלנו".

לבושים בחליפות שחורות, לרגליהם נעליים גבוהות, נעים דרור ובן-גל בתנועה יומיומית ולא וירטואוזית על במה חשופה, שהקונסטרוקציה התלת-ממדית שלה מסמנת ומסמלת את חדרי דירתם. תחושת הניכור והבדידות בריקוד עולה מתנועתם של שני בני הזוג, המרוכזים בעצמם למרות המודעות שלהם לנוכחות האחר/ת, והיא מועצמת על ידי לחני המצעד הנמרצים³.

סיבה נוספת להחלטתם של שינפלד ולאור להתכתב עם ריקוד זה היא הזדהותם עם התפישה האמנותית של יוצרי. שינפלד, שהחל את דרכו המקצועית בלהקה של דרור ובן-גל (1992-1997), מסביר שהצליח למצוא את השפה התנועתית של העבודה בקלות יחסית הודות להיכרותו עם העקרונות התנועתיים

יצירתם של ניב שינפלד ואורן לאור *דירת שני חדרים* (2012) עוסקת בפעולת הסיפור של טקסט ריקודי. במקרה זה מדובר בסיפור מחדש של *דירת שני חדרים* (1987), יצירתם של ליאת דרור וניר בן-גל, המשמש בסיס להצגת מערכת היחסים ביניהם⁴. שינפלד ולאור, זוג בחיים ועל הבמה, ביקשו ליצור לעצמם דואט. כדי להימנע מגלישה לסנטימנטליות, בשל העיסוק בחומרים אישיים ואינטימיים, בחרו לעבוד עם טקסט מוכן של יוצרים אחרים. הם מסבירים: "רצינו טקסט שהוכן מראש, משהו שנוכל לשחק אתו ולעצב אותו מחדש לפי איך שאנחנו... הרגשנו שאם נבחר בחומר שהוא לא שלנו – זה יאפשר לנו להתקרב ולמצוא את זה" (לאור אצל פרידס-גילי, 2012). פעולת הסיפור מחדש – *דירת שני חדרים* שלהם – היא יצירת מחול הנעה בין הדחוד הטקסט הריקודי לבין יצירה מקורית.

ההיסטוריה של המחול התיאטרלי במערב משופעת ביוצרים המתכתבים עם יצירות קאנוניות מהעבר הקרוב והרחוק⁵. השנה, לדוגמה, מציינים במגוון אירועים וכנסים בעולם מאה שנה לפולחן האביב (1913) של המלחין איגור סטרווינסקי והכריאוגרף ואצלב ניז'ינסקי. היצירה, שהועלתה בזמנה על ידי להקת "בלט רוס" של סרגיי דיאגילב לא יותר משמונה פעמים (!), שוחזרה על ידי מיליסנט הודסון (Hodson) רק בשנת 1979⁶. אבל עוד קודם לכן זכה פולחן האביב למגוון עיבודים ופרשנויות. בין הבולטים ביניהם אפשר למצוא את אלה של מארי ויגמן (Wigman, 1957), מוריס בז'אר (Bejart, 1959), פינה באוש (Bausch, 1975), מרתה גרהאם (Graham, 1984), אנג'לין פרלז'וקאז' (Preljocaj, 2001) ועמנואל גת (2004)⁷.

מכיוון שהיא משתייכת לבית מגורים, הדירה גם חולקת קירות משותפים עם דירות אחרות וביניהן יש מרחב משותף כמו חדר המדרגות, שבו פוגשים הדיירים את שכניהם.

"דירה היא מקום שבו אנו חיים את חיינו, במגע קרוב עם עצמנו ועם אחרים, המקום שבו הדרמה היומיומית מתחוללת. אבל apartment משמעו גם 'חלוקה ובידוד'. מקום שבו אנחנו יכולים להיות גם יחדיו וגם נפרדים בעת ובעונה אחת." כך כותב מץ אק על העבודה *דירה* (2000), שיצר לאופרה של פריס (אצל אלרון, 2005: 63). בריקוד של דרור ובן-גל הדרמה היומיומית מרובדת. בהקשר הרחב עוסקת הדרמה במסגרות כמו "צבא ומדינה", שבמציאות הישראלית גבולותיהן הממשיים מטושטשים ונזילים. העשור שבו נוצר הריקוד שלהם התחיל עם החזרת סיני למצרים ופרוץ מלחמת לבנון הראשונה, ב-1982, והסתיים באינתיפאדה הראשונה שהחלה ב-1987.

בהקשר הפוליטי המצומצם יותר עוסקת היצירה בניסיונותיהם של היוצרים לפרוץ ולהרחיב את הגבולות הכולאים אותם, המקבלים ביטוי באמצעות גילום גופני של תפישות תרבותיות רווחות. תפישות אלה כוללות את ההשפעות הכובלות שיש למסגרות הצבא והמשפחה על הפרט, אבל כפי שמסבירה דרור, גם את הצורך שלה לבדל את עצמה כאמנית וכאשה. היא אומרת: "איזה מעבר מטורף ביומיום, להיות אשה ואמנית. היום ראיתי מה זה גבר ומה זה אשה, כמה גברים ונשים אחרים אלה מאלה, ואי אפשר לגשר על הפער. אצלנו היה הלחוד ואצלכם יותר הביחד" (מתוך שיחה לאחר המופע).

זכיינו של הריקוד במקום הראשון בתחרות גוונים במחול לפני 26 שנה עוררה הדים עזים. תגובותיהם של מבקרי המחול היו מגוונות. תקוה חוטר ישי הצהירה ב*דיעות אחרונות*, "דם חדש הזרם למחול הישראלי" (1987) וחזי לסקלי כתב ב*העיר*: "תודה על החוויה הנדירה" (1987). לעומתם אריה יאס שאל ב*מעריב*: "מדוע היצירה הזוכה, *דירת שני חדרים*, מצאה לה, בקושי רב, קהל מועט למדי, למרות החשיפה התקשורתית העצומה לה זכו היוצרים והיצירה? לשון אחר: האם *דירת שני חדרים*, כמו שאר המופעים בגוונים במחול, הם אמנם 'גוון מחול עכשווי', כפי שמתכוונים המארגנים ויוזמי המיני-פסטיבול הזה?" (1988). ההיסטוריונית רות אשל מסכמת ואומרת, שהצלחת העבודה קשורה לכך שהיתה זו הפעם הראשונה שזוג אנונימי העלה יצירה של ערב שלם, "שהיתה גם אישית / חושפנית וגם חדשנית בגישה שלה... העובדה שהם הצליחו בחו"ל, נתנה מודל חדש של עשייה לדור הצעיר"⁸. שינפלד מודע גם הוא לחשיבותה של *דירת שני חדרים* להתפתחות המחול בישראל, ואומר: "אחריה

[הזכייה בתחרות] התחולל שינוי גדול בתחום המחול העצמאי... היא עוררה סקרנות רבה" (אצל פרידס-גלילי, 2012).

הגרסה המקורית והאותנטית של *דירת שני חדרים* נחשבת יצירה פורצת דרך בהתפתחות המחול בישראל. היא הפכה למודל שלאורו פעלו יוצרי הדור הצעיר, אבל מעבר לכך, כאמור, עסקה במסגרות ובמגבלות פוליטיות וחברתיות בהקשר של התקופה שבה נוצרה. עבודתם של שינפלד ולאור, לעומת זאת, מקבלת את הגוון הייחודי לה בהקשר של תנועת המחאה האזרחית, שנולדה במאהלים שקמו ברחובות הערים בקיץ 2011. הפעולה האזרחית הזאת היתה ניסיון לפתוח מחדש את הדיון במושגי יסוד המרכיבים את הלסקיקון הפוליטי, גם בהקשר של המונח "דירה". המאהל שהוקם בשדרות רוטשילד בתל אביב היה גם מופע מרשים, שהציג מעין בית ליניארי ארוך ובו עשרות חדרי שינה המחוברים ביניהם בחוט שדרה, כזירת פעולה פוליטית שכולם יכלו להשתתף בה (כך, 2012). כמו הדירה השטוחה שדפני ליף (מיוזמות המחאה) פרשה בשדרות רוטשילד (14.7.2011) כדימוי, גם שינפלד ולאור מציגים דירה שטוחה. באמצעות פעולה זאת הם יוצרים זיקה לעבודה של דרור ובן-גל, וגם התנגדות אליה. כך או כך, היצירה המקורית משמשת להם מרחב, שלתוכו הם יוצקים את רעיונותיהם ופרשנויותיהם.

בין עבר נעדר להווה נוכח

היבטים שונים של מתח בין עבר נעדר להווה נוכח מתקיימים ב*דירת שני חדרים*, ואנו מתוודעים אליהם כבר בפגישה עם האופן שבו מועלה המופע. אצל שינפלד ולאור מחליף מרחב של זירה את במת הפרוסניום המסורתית של דרור ובן-גל, ונוצרת קרבה אינטימית במקום הריחוק הפיסי והפסיכולוגי בין מבצעים וצופים⁹ שאיפיון את העבודה המקורית. שינפלד ולאור, בבגדים כהים ובעלי עבודה גבוהה, נכנסים למרחב המופע לאחר שהצופים התרווחו בכיסאותיהם, ומניחים בצד את בקבוקי המים שבידיהם. כמו פועלי במה הם כורעים על ברכיהם ומדביקים על רצפת התיאטרון סרטי נייר המסמנים את דירת שני החדרים שלהם. ההשקפה הזאת מדגישה הבדל נוסף בין שתי העבודות: דירתם הנזירת של דרור ובן-גל היא קונסטרוקציית מתכת תלת-ממדית; שינפלד ולאור ממשיכים לגלם את הצמצום של מה שצריך בחיים והדירה שלהם מיוצגת כשרטוט של קווי מתאר על הרצפה.

בשתי העבודות התנועה מבוססת על הליכה ומחוות יומיומיות, אבל בגרסה המאוחרת האיכות נינוחה וזורמת יותר. אחת הסיבות לכך היא הסרת ההתכוונות הגופנית הקשורה לריקוד המוצג על במה, האמור "לספר סיפור". בעניין זה אומרים שינפלד ולאור: "אנחנו מנסים

לצמצם, להיות יותר מינימליסטים, כאמצעי לקלף שכבות כדי לחשוף את הגרעין" (אצל פרידס-גלילי, 2012). הם צועדים הלך וחוזר, כל אחד מהם מקיף את גבולות חדרו, עוצרים על מנת לשתות או להחליף בגדים, ותוך כדי כך מדברים ביניהם ומתאמים את פעולותיהם, אבל גם מציגים את הקשיים שעמם הם מתמודדים בפעולת השחזור.

לאור אומר לשינפלד שאינו מתחבר לחומר, וכך ממקד את תשומת הלב של הצופים בפעולת ההתכתבות עם היצירה המקורית, אבל בה בעת גם מעיד על קושי. הקושי בשחזור ריקוד קשור למאמץ להפוך את הזר למוכר, הן בגלל הצורך לבצע חומרי ריקוד שנוצרו לגופים אחרים והן בגלל ההתמודדות עם יציקת משמעות לטקסט שנועד מלכתחילה למבצעים אחרים. שינפלד אומר: "כדי למצוא את עצמנו התחלנו לדבר בינינו. הסאב-טקסטים עזרו לנו להתחבר לעבודה" (בשיחה לאחר המופע). על המשטח הם מנסים, כל אחד לעצמו, להתמודד עם חומרי תנועה שונים ומציגים זאת בהתנועעות מהוססת ולא בטוחה בעצמה. לאור עובר לחדרו של שינפלד וחוזר לחדרו שלו כמה פעמים, וכל אחד מהם מנסה לעבוד בתוך חדרו של האחר. לאחר שהניסיונות כושלים, כל אחד מהשניים חוזר לחדרו והם מתחילים לנוע באוניסונו זה אחר זה במרחב של שני החדרים.

קושי אחר העולה בתהליך השחזור נובע מכך ש*דירת שני חדרים* המאוחרת מבוצעת על ידי שני גברים, זוג בחיים ועל הבמה, המתמודדים עם בחירות אמנותיות שונות מאלה שאיפיינו את היצירה המקורית, שגם היא הועלתה על ידי בני זוג שחיים יחד גם ביומיום, אלא שהם גבר ואשה. הלישה האחרת של חומרי הריקוד, באמצעות שינויים מוסיקליים, אינטנסיביות תנועתית אחרת או הוספת חומרי תנועה, בלטה בקטע "החייל והכובסת". לצלילי מוסיקה צבאית לובש לאור את הבגדים שפשט קודם לכן, תוך כדי צעידה סביב שני החדרים. שינפלד, הכובס את בגדיו, עומד וחובט בידיו על ירכיו בעוד לאור צועד ומדבר לעצמו, מתעלם מתסכולו של בו זוג. בכך הם בוזזמנית מהדהדים את הסטריאוטיפים של גבריות ונשיות כפי שהוצגו על ידי דרור ובן-גל, וגם מדגישים את התסכול הנלווה לפעולת החיקוי הזאת. כששינפלד ולאור נשאלו בתום המופע מה משך אותם, כשני גברים, לחקור עבודה של גבר ואשה, ענה שינפלד: "היו דברים מוזרים, אבל רצינו להישאר נאמנים לעבודה ולמנעד המגדרי". לאור הוסיף: "פחדנו שזה ייצא גבר ואשה כמו בזוגיות שלהם... המגדר רדף אותנו לאורך כל העבודה". דרוד, שגם היא נכחה במופע זה, אמרה: "איזה מעבר מטורף ביומיום [זה] להיות אשה ואמנית. היום ראיתי מה זה גבר ומה זה אשה, כמה גברים ונשים אחרים [שונים] ו[איך] אי אפשר לגשר על הפער" (שיחה לאחר המופע).

- ¹ מאמר זה מתייחס לריקוד שהועלה בתיאטרון תמונע ב־15 במרס 2013.
- ² להרחבה ראו Burt, 1998.
- ³ הודסון, רקדנית וכוריאוגרפית אמריקנית, נעזרה לצורך השחזור בהערות שנרשמו בספר התווים של איגור סטרווינסקי; בהערות שנרשמו בספר התווים של מארי רמבר, תלמידתו של אמיל ז'אק-דלקרוז, שעזרה לרקדנים לספור את הקצב בחזרות לריקוד; בדברים שסיפרה לה ברונסלבה ניוֹנסקה, אחותו של ניוֹנסקי; ובתלבושות שיצר ניקולאי רוריק ששרדו את הזמן.
- ⁴ להרחבה על מיפוי ההתפשטות של פולחן האביב ראו Bale, 2008.
- ⁵ בשנת 2009 נפתח פרויקט גוונים במחול בערב חגיגי, "אז והיום". בערב זה הוזמנו לשחזר את עבודתם כוריאוגרפים ישראלים בעלי מוטיבן שנחשפו לראשונה במסגרת זאת, ביניהם דרור ובן-גל. להרחבה ראו רוטנברג, 2009.
- ⁶ המוסיקה, שנכתבה לריקוד זה על ידי אורי וידיסלבסקי, עוברת מבלדה למארש בהתאם לתמונות המתחלפות.
- ⁷ *דירה להשכיר* הוא ספר ילדים מפורסם של המשוררת לאה גולדברג, שהופיע לראשונה בעיתון *משמר לילדים* ב־22 באוקטובר 1948 (איור: רות שלום). הסיפור הוא אלגוריה על מגדל בן חמש קומות שבו גרים דיירים שונים, המהללת שכנות טובה, סובלנות וסולידריות. בשנת 1959 הוא הופיע כספר בספריית חלון של ספרית פועלים (איור: שושנה הימן) וב־1970 יצא במהדורה חדשה בספריית פועלים, שמוכרת עד היום (איור: שמואל כץ).
- ⁸ הראיון התקיים באי־מייל, בתאריך 23 בינואר 2013.
- ⁹ להרחבה ראו הנדל, 2012.
- ¹⁰ על הקשר בין צורת הבמה לחוויית ההתבוננות במחול תיאטרלי במערב ראו רוטנברג, 2012.
- ¹¹ לימים נעשתה היצירה לציון דרך בהתפתחות האמנות המושגית.

ד"ר הניה רוטנברג – ראש מגמת תיאטרון מחול בחוג ללימודי תיאטרון במכללה האקדמית גליל מערבי, ומרצה בסמינר הקיבוצים. נמנית על היוזמים והמייסדים של *האגודה הישראלית לחקר מחול בישראל* (2012); עורכת שותפה של האסופה *רב־קוליות ושיח מחול בישראל* (2009) ועורכת שותפה של כתב העת *מחול עכשיו* (2008–2010). מחקריה מתמקדים בהיסטוריה ובאסתטיקה של מחול בישראל ובדיאלוג בין ריקוד וציור.

לסיכום, עבודתם של שינפלד ולאור היא יצירת מחול, שנקודת המוצא שלה היא המתח בין ציטוט ליצירה מקורית. הדהוד החומרים התנועתיים והדרמטיים *מדירת שני חדרים* של דרור ובן-גל עומד לצד הבחירות האמנותיות של שינפלד ולאור. הפרשנות הייחודית שנתנו ליצירה המקורית מדגישה את הערכתם אליה כיצירה בעלת חשיבות להתפתחות המחול בישראל, אך גם מציעה מבט ביקורתי על העבודה שנוצרה לפני כ־25 שנים. ריבוי המשמעויות הנלוות *לדירת שני חדרים* של שינפלד ולאור מעצים את העבודה המקורית ונותן לה תוקף כיצירה קאנונית, ובה בעת מציב את הדירה המשופצת בתוך הרצף ההיסטורי של המחול בישראל.

ביבליוגרפיה

- אלרון, שרי. חדרי הלב בדירה של מץ אק. *מחול עכשיו*, 12, 2005, עמ' 62–64.
- הנדל, אופיר (עורך). *קריאת מחאה: לקסיקון פוליטי (2011)*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2012, עמ' 11–16.
- חוטרישי, תקוה. "חגיגה בשכונה". *ידיעות אחרונות*, 29 ביוני 1987. ארכיון בית אריאלה, תיק לזאת דרור וניר בן-גל, מופעים, 121.62.2.6.
- יאס, אריה. "לרקוד בכל מחיר". גם בלי קהל. *מעריב*, 1 ביולי 1988. ארכיון בית אריאלה, תיק לזאת דרור וניר בן-גל, מופעים, 121.62.2.6.
- כץ, עירית. אוהל. אופיר, הנדל (עורך). *קריאת מחאה: לקסיקון פוליטי (2011)*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2012, עמ' 17–18.
- לסקלי, חזי. "חוויה נדירה". *העיר תל אביב*, 10 ביולי 1987. ארכיון בית אריאלה, תיק לזאת דרור וניר בן-גל, מופעים, 121.62.2.6.
- פרידס-גלילי, דבורה. שחזור של עבודת מחול – הלידה מחדש של *דירת שני חדרים*. מתוך: *ניב שינפלד ואורן לאור*. 29 בנובמבר 2012. נדלה בתאריך 21.2.13. http://www.nivoren.com/files/gallery/deborah_hebrew.pdf
- רוטנברג, הניה. "גוונים במחול 2009". *מחול עכשיו*, 16, 2009, עמ' 35–37.
- רוטנברג, הניה. "מבטים מצטלבים: יחסי גומלין בין מבצעים לצופים במופע המחול *טטריס* של נועה דר". *סוציולוגיה ישראלית*, כרך י"ג, מס' 2, 2012, עמ' 401–418.
- Bale, Theodore. "Dancing Out of the Whole Earth: Modalities of Globalization in the Rite of Spring." *Dance Chronicle*, 32:3, 2008, pp. 324–369.
- Burt, Ramsay. "Re-presentations of re-presentations." *Dance Theatre Journal*, 14:2, 1998, pp. 30–33.

"זה מסעיר, מאוד מסעיר להציץ לסלון ולחדר השינה של מישהו. לא פשוט", אמר בן-גל בשיחה בתום המופע והוסיף הצעה: "התאורה צריכה להיות חשוכה יותר. זה מביך לראות את הצופים". שינפלד ענה: "אנחנו מתייחסים לקהל ולנו כאחד. השארנו אור מדויק כדי לפתוח את זה". הדיון התייחס לקטע באמצע הריקוד, שבו לאור מתפשט ונשאר עירום וחשוף למבטי הצופים, שגם הם חשופים למכלול של מבטים. תמונה זאת מתייחסת לקטע ביצירה המקורית, שבו דרור מפשיטה את בן-גל מתוך התכוונות ארוטית ואז, כשהוא עומד בתחתונים ובעליים, היא נוטשת ומשאירה אותו וחצי תאוותו בידו. ההתפשטות של לאור עירום ועריה היתה מפתיעה, אבל האינטימיות הגברית שהחליפה את המאבק בין הגבר והאשה היתה מלאת חיבה וקרבה.

בעוד שיר הערש של אלטון ג'ון *Goodbye Yellow Brick Road* מתנגן ברקע, שינפלד הנמוך והצנום מחזיק בלאור הגבוה שנתלה ונאחז בו כמו תינוק, מנענע אותו, מלטף את גבו ונותן לו להניח את ראשו ברווח שבין הכתף לצוואר. שינפלד מושיב את לאור על הרצפה, אך הוא שוב קופץ עליו. לאחר כמה פעמים שינפלד משליך אותו מעליו. משחק האהבה הופך למשחק בנים אלים: שינפלד שוכב על הרצפה ולאור עומד מעליו ומשתמש בכוח ידיו כדי להחזיר אותו למקומו בכל פעם שהוא מנסה להתחמק. המשחק מסתיים כששניהם יושבים, ולצלילי מוסיקה צבאית לאור העירום שוכב על בטנו ושינפלד נשען עליו.

בסיום הריקוד שני בני הזוג אוחזים ידיים ומקיפים את הדירה תוך כדי סיבובים. הם נעים בתואם ובהרמוניה, בתבנית צעדים החוזרת על עצמה, קשורים זה לזה אך כל אחד מהם גם שומר על המרחב האישי שלו. הם נעמדים זה מול זה ואז פונים ומקלפים את סרטי הנייר המסמנים את דירתם. מעשה הפרימה מדגיש ומעצים את ארעיותה של הדירה ואת זמניותו של הריקוד כמעשה אמנות. ובמילים של לאור: "מה שאתם צופים בו הוא זמני ובר חלוף, וזה נוכח רק כאן ורק עכשיו" (אצל פרידס-גלילי, 2012). פעולת המחיקה של שרידי הריקוד מתכתבת עם עבודתו של הצייר רוברט ראושנברג *מחיקת רישום של דה־קונינג* (1953)¹¹. מחיקת הציור שהזמין מדה־קונינג על ידי ראושנברג הממה בזמנה את עולם האמנות, הציבה וחיידה שאלות על מהות האמנות ועל גבולות המעשה שיכול להיחשב אמנות. בדומה, שינפלד ולאור הסירו את שרידי יצירתם ואת עקבות רגליהם מרצפת התיאטרון, ובה בעת מחקו גם את שרידי *דירת שני חדרים* של הדיירים הקודמים והאותנטיים – לזאת דרור וניר בן-גל – ואת הזיקה ההדדית בין שתי היצירות.

דירת שני חדרים

אנחנו רוצים לרקוד דואט. רק שנינו על הבמה.

פסטיבל המחול מונפלייה, יוני 2011 – שיחה עם קרן לוי, אמנית מחול וחברה, על שחזורים של יצירות מחול במחול העכשווי. עולם המחול של העידן הפוסט-מודרני מגלה עניין בהיסטוריה של עצמו.

עולה לנו רעיון לשחזר את הריקוד השלישי של ניר בן-גל וליאת דרור. לאחר מכן עולות מחשבות לשחזר קטעים נבחרים משלושת הדואטים של דרור ובן-גל – *דירת שני חדרים*, *חמורים* ו*הריקוד השלישי*.

אנחנו חוששים להתפזר ולכן בוחרים להתמקד ביצירה אחת – *דירת שני חדרים*.

הסיבות: זוהי יצירה פשוטה, צנועה, שמשלבת אסתטיקה מינימליסטית ומדויקת ושפה תנועתית שמתעלה מעל הזמן.

תל אביב אוקטובר-דצמבר 2011. נכנסים לסטודיו, רק שנינו עם הווידאו של היצירה, ומתחילים ללמוד אותה. הבחירה מי ילמד את התפקיד של ניר ומי את התפקיד של ליאת נעשית בהתאם לממדים הפיסיים: אורן גבוה ורחב יותר ולכן הוא לומד את התפקיד של ניר. ניב נמוך וקטן יותר ולכן הוא לומד את התפקיד של ליאת.

אנחנו בודקים מה התחושות שלנו כלפי היצירה ושואלים את עצמנו אם אנחנו משוכנעים שאנחנו רוצים לצלול לתוך התהליך הזה.

אנחנו מודעים לכך שיש הבדל מהותי בין שני הזוגות – הם גבר ואשה ואנחנו זוג גברים. זה עניין שעוד יעורר שאלות רבות בדרך, אבל יש לנו תחושה שההבדל המגדרי יהפוך את התהליך למעניין. כמעט בראשיתו של התהליך ידענו שאנחנו רוצים להושיב את הקהל קרוב אלינו ומסביב ל"דירה".

שאלות של זהות – האם כיוצרים אנחנו מסוגלים לקחת עבודה של אמנים אחרים ולבצע אותה? מה זה יעיד עלינו כאמנים? האם אנחנו רשאים להתערב ביצירה המקורית?

מצפה רמון, ינואר 2012 – שיחה עם ניר וליאת.

ניב שינפלד ואורן לאור

מספרים להם על הרעיון שלנו, שואלים לדעתם ומבקשים את רשותם. הם מגיבים בחיוב ואומרים שאנחנו מוזמנים לעשות מה שנרצה. ליאת אומרת: העבודה היא על מתי אנחנו לבד ומתי אנחנו ביחד – זה הכל. הרעיון נחתם. מתחבקים.

עובדים בסטודיו. יש לנו שני מקורות ויזואליים שאפשר להעתיק מהם – וידאו מהבכורה בגוונים במחול 1987, וגם וידאו שמתעד הופעה בתיאטרון Podewill בברלין מ-1996. יש מעט הבדלים בין הגרסאות. אנחנו לומדים בעיקר מהווידאו המאוחר יותר ותוך כדי עבודה מנסים להבין מה הוליד את שינויי הגרסאות במשך הזמן.

לומדים את התנועה והפעולות אחד לאחד, ותוך כדי כך נתקלים בשאלות של אמינות בימתית בהסתכלות של 25 שנים לאחור. אנחנו מתעסקים גם בשאלות של אמת יצירתית ואמת אישית ובודקים את היחסים שלנו מול היחסים שלהם. מחליטים ללמוד את התנועה בצורה ה"יבשה" ביותר האפשרית.

בו בזמן אוספים כל פיסת מידע על ההופעה – רבים מהחומרים אנחנו מוצאים בספרייה הישראלית למחול, לשם העבירו ניר וליאת את כל החומר הכתוב שהיה בידיהם, כולל קטעי עיתונות וחומרים פרסומיים, לפני שעברו למצפה רמון. אנחנו לומדים שהיצירה סימנה נקודת מפנה בעולם המחול הישראלי ושהיא פתחה לניר ולליאת דלת אל זירת המחול הבינלאומית. עוד אנחנו מגלים שהיצירה זכתה במקום השני בגוונים במחול 1987 ושבמקום הראשון זכה ניר, עם עבודה שיצר ללהקת בת-שבע – "רומנטיקה". מהחומרים אנחנו לומדים עוד כל מיני פרטים.

חיפוש הסלילים המקוריים שעליהם הוקלטה המוסיקה לא עולה יפה. אורי וידיסלבסקי, שכתב את המוסיקה המקורית ליצירה, מוצא קלטת שהפיקו באוזן השלישית, שמכילה רק חלק מהקטעים. חגי שלומוב, שהפיק את היצירה, מעביר לנו קלטת DAT וגם בה חלק מהמוסיקה. הוא מספר שהמוסיקה הועברה למדיה דיגיטלית כשהם היו בסיור בלונדון, שם נחשפו לטכנולוגיה החדשה. המדיה הזו כבר הספיקה להעלם

במהלך 25 השנים האחרונות. בחיפושים בפייסבוק אנחנו מצליחים למצוא מכשיר DAT, שיאפשר לנו להמיר את קובצי המוסיקה שעל הקלטת הדיגיטלית לקובצי WAV שנוכל להעלות על המחשב. אנחנו מצליחים להרכיב פסיפס כמעט מדויק של הפסקול המקורי.

מחפשים ג'קטים צבאיים בחיתוך מותני, כמו אלה שלבשו ניר וליאת. ניר מספר לנו בשיחת טלפון שאת הבגדים של ההופעה הפקידו בפח אשפה, אחרי הופעה ברומא שבסופה החליטו שלא יופיעו יותר עם היצירה. אנחנו מוצאים משהו בחנות יד שנייה – ג'קט ששימש שחקן בהצגת תיאטרון. הוא מגרד ולא נוח. בחזרות אנחנו עובדים לחלופין עם ג'אמפרים ולחילופין עם ג'קטים רגילים.

Centre National de la Danse – צרפת, יולי 2012, שבועיים של חזרות. עבודה אינטנסיבית. ניר וליאת היו בשנות העשרים לחייהם כשיצרו את היצירה, אנחנו בתחילת שנות הארבעים. שעות של דיווח על אופניים ברחובות פריס והרהורים על העבודה. מסיימים סופית ללמוד וללטש את הפרטיטורה של היצירה, אבל בד בבד מתחילים פה ושם לפרום אותה, לתת דגשים אחרים משל עצמנו, לשנות, להוריד חומר תנועתי ולהוסיף רגעים וניואנסים חדשים משלנו. בסוף תקופת הרזידנסי עושים פרזנטציה פתוחה לקהל ובסיומה שיחה עם הצופים. הם מספרים לנו שנהנו לשבת קרוב, להרגיש את האנרגיה שלנו ואת תחושת הסכנה הטמונה בקרבה הזאת. פסי המסקינגטייפ המתוחים על הרצפה כדי לסמן את שני החדרים נתנו להם תחושה של הגנה, למרות הקרבה הפיזית.

Grand Theatre – כרונינגן, הולנד, אוגוסט 2012. שלושה ימים של חזרות תאורה. בסיומם מציגים את העבודה לצוות מצומצם של אנשי התיאטרון. אחרי החזרה יושבים לשיחה עם מנהל התיאטרון, יאן סטלמה (Jan Stelma). יאן הזמין אותנו לחזרות בתיאטרון שלו. הוא מאוד אהב את היצירה המקורית של ניר וליאת. יש לו ספקות בנוגע לשינויים שעשינו בעבודה – כמו הבחירה שלנו להושיב את הקהל מסביב והעובדה שיצאנו פיסית מה"חדרים" בזמן ההופעה. השיחה אורכת כמה שעות.

חזרה לארץ. תחושה שאנחנו לא עומדים עדיין מאחורי העבודה, שאנחנו בסך הכל משחזרים

סצינה נוספת מהעבודה המקורית שהקשתה עלינו – היא הסצינה שבה ליאת ממזמזמת את ניר, מפשיטה אותו תוך כדי שהוא משחק "קשה להשגה" וליאת משאירה אותו בנעליים ובתחתוני בוקסר והולכת ממנו. הסצינה הזאת התאימה אולי לניר ולליאת – גבר ואשה בשנות ה-20 לחייהם – אבל לא מתאימה לנו, זוג גברים בשנות ה-40 שנמצאים במערכת יחסים כבר 11 שנים. אנחנו מזהים ברגע הזה בעבודה פוטנציאל לחשיפה אינטימית רגשית, לאו דווקא מינית. אורן מתפשט לגמרי מול ניב ונתלה בזרועותיו בחיפוש נחמה. ניב מערסל אותו לצלילי בלדה של אלטון ג'ון. בעירום המלא מתקיימת תלות הדדית בין שנינו. שנינו חושפים כאן טפח מהזוגיות שלנו. הצופים יהיו עדים לרגע הזה ויחוו אותו בקרבה פיזית אלינו.

אנחנו מחליטים להדביק את הסרט המשרטט את גבולות הדירה בתחילת המופע ולהסיר אותו בסופו.

תיאטרון תמונע, תל אביב, אוקטובר 2012. בכורה של *דירת שני חדרים* המחודשת. ניר וליאת נמצאים בקהל.



ניב שינפלד ואורן לאור, *דירת שני חדרים*, צילם: גדי דגון
Niv Scheinfeld and Oren Laor, *Two Room Apartment*. Photo: Gadi Dagon

ניב שינפלד הוא כוריאוגרף, רקדן ומורה. זכה בפרס רוזנבלום לאמנויות הבמה ב-2009 ובפרס שר התרבות, המדע והספורט ליצור צעיר ב-2007. בשנים 1992-1997 היה חבר בלהקת המחול של ניר בן גל וליאת דרו. יצירתו הראשונה – *על גבול המעבר* – עלתה בגוונים במחול 1997, ומאז יצר במסגרות שונות, ביניהן להקת המחול הקיבוצית, אנסמבל בת-שבע ועוד.

אורן לאור הוא במאי, שחקן ודרמטורג. בשנים 1993-1997 למד במסלול למשחק של החוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב. בלימודיו באוניברסיטה עבד עם הבמאים נולה צ'לטון, יבגני אריה, עדנה שבט ויוסי יזרעאלי, ועם יוצרים מתחום המחול והתנועה כמו רות זיו אייל, יורם בוקר, רינה שחם ומרינה בלטוב. אחרי תום לימודיו הופיע בכמה פרויקטים עצמאיים ובהצגות נוער.

שינפלד ולאור יוצרים יחד משנת 2004. תשע יצירותיהם המשותפות משלבות אלמנטים מתחום המחול, התיאטרון והפרפורמנס. יצירותיהם האחרונות – *ספינת השוטנים*, שעלתה בבכורה במסגרת אירועי ה-50 לפסטיבל ישראל, *פה גדול*, שהוצגה בבכורה בחגיגות 20 שנה להרמת מסך, *דירת שני חדרים*, שהוצגה בבכורה השנה במסגרת המהדורה הראשונה של פסטיבל תמונע – מוצגות בפסטיבלים ובאירועי מחול בישראל ובעולם.

בזמן אמת ולא לעשות מה שעדיין נחוה על ידנו כמזויף. בשלב הזה צריך ללכת לאיבוד. החלק השני של היצירה הוליד את הבעיות היותר עקרוניות מבחינתנו. הסצינה שקראנו לה "החייל והכובסת", שבה ניר מקיף את הבמה בתנועות גבריות וראוותניות וליאת מקרצפת את בגדיו בעיקשות עד כדי הלקאה עצמית, היא נקודה שאנחנו מתעכבים עליה, מתבלבלים בה, מתלבטים. גם היצירה של ניר וליאת עוברת בסצינה הזאת מהדיאלוג בין הפורמלי לפרסונלי אל הסימבולי. אנחנו לא רוצים להנציח את הדעה הקדומה והשקרית שבזוג הומוסקסואלי יש מישהו שמחזיק בתפקיד האשה ומישהו שמחזיק בתפקיד הגבר. מנסים להחליף תפקידים תוך כדי הרצה, וחושבים על האפשרות לפתוח את הדילמה הזאת לדין עם הקהל בתוך ההופעה עצמה. לבסוף מחליטים להשאיר את התפקידים המקוריים על כנם – אבל עם שינויים: ה"כביסה" הופכת לסוג של פריקת תסכול, וה"מילואים" למצעד ראוותני של טווס גברי נרקסיסטי. אנחנו מרגישים שהמהלך של העבודה עד לנקודה זאת מספק את המורכבות הנדרשת ומאפשר מספיק חילופי תפקידים על הציר של "גברי" ו"נשי". אנחנו מאמינים שהצופים לא יוכלו באמת לקטלג מישהו מאתנו כ"הגבר" ואת האחר כ"האשה".

את העבודה של ניר וליאת ואת הזוגיות שלהם. אנחנו מראים את מה שהם עשו. אנחנו משחקים יחסים של אחרים. למרות השינויים – אנחנו עדיין לא מרגישים שהעבודה שלנו. למרות הספקות שהועלו בשיחה עם יאן סטלמה, אנחנו עדיין מרגישים שיש צורך לקחת את העבודה עוד יותר למקום שלנו.

התמונה שכיכבה על הפוסטר שפירסם את ההופעה של ניר וליאת אותה צילם דניאל אבידן נבחרת על ידינו להיות ההשראה לאימג' שאתו נפרסם את ההופעה שלנו. המאיירת רות גוילי מעמידה אותנו באותה תנוחה שבה הם מצולמים ומאיירת אותנו.

מחליטים לפתוח את העבודה כולה להתבוננות מחודשת. מרשים לעצמנו לדבר תוך כדי הרצה של העבודה, להפסיק באמצע סצינה ולנסות משהו חדש, אם יש תחושה אינסטינקטיבית שזה מה שנוכן באותו רגע, לותר על חלק מהחזרות הרבות (Repetitions) בעבודה אם אנחנו מרגישים שהן מיצו את עצמן, להוריד חלקים מהמוסיקה ולנסות קטעי מוסיקה אחרים לפי טעמנו, להחליף תפקידים, להגיב על כל דבר בהתאם להרגשה שלנו, לחשוב בקול רם, לנסות לחיות את הפעולות

גוף כאב: התבוננות בודהיסטית באימון במחול

עיב רזנבליט

למלא את דרישותיו של הכוריאוגרף, נדרש הרקדן לאימונים מפרכים שבדרך כלל מלווים במפח נפש עמוק. בשיעור הרקדן רוצה שיהיה לו גוף אחר מזה שיש לו, והפער בין הרצוי למצוי גדל והולך. מקור הסבל בשיעור מחול הוא הפער בין הגוף הקיים לגוף המושלם, שאינו קיים. חוקרת המחול סוזן ל. פוסטר (Susan Leigh Foster) מתייחסת במאמרה "Dancing Bodies" (1997) לפער המתהווה אצל הרקדן בין גופו הממשי לבין הגוף האידיאלי, שהוא מאחל לעצמו מחדש מדי שיעור: "רקדן ממוצע ישקיע בין שעתיים לשש שעות ביום, שישה עד שבעה ימים בשבוע, כשמונה עד עשר שנים, כדי לייצר גוף מתאים למקצוע. בתקופה זו ייראה הגוף כמנסה להתחמק בעקביות מהמאמצים המושקעים בו. למרות השיפור שבא בעקבות אימון ממושך, חוויתו העיקרית של הרקדן היא תסכול, בשל אי-היכולת לגרום לגוף להגיע לביצועים הנדרשים ממנו. גם אצל רקדנים מקצועיים ממשיך המאבק לפתח את הגוף ולהפכו לכשיר לעמידה במשימות כוריאוגרפיות מסובכות. אימון מסוג זה מייצר שני גופים: האחד – הקיים, הממשי, והשני – האידיאלי".

כשהרקדן מתנועע הוא רואה חלקים גדולים של גופו זזים, הוא שומע את הקול שנגרם כתוצאה מהמעבר ממקום למקום, הוא חש את הקשר של הגוף עם הרצפה, עם חפצים או עם רקדנים אחרים וגם עם חלקים ממנו עצמו, והוא מרגיש את חום הגוף והזיעה. מידע כזה על הגוף הקיים מתאחד עם תפישת הרקדן על הגוף האידיאלי, כלומר עם הדימוי הפנטסטי של הגוף שהרקדן היה רוצה לעצמו. שני הגופים – הקיים והאידיאלי – עשויים שלד, שרירים ומערכות עצבים, ויש להם השפעה זה על זה. בשונה משיעור מוסיקה, למשל, שהוא בדרך כלל שיעור פרטי, בשיעור מחול משתתפים בין 15 ל-50 תלמידים. הקריטריונים לשיפוט הגוף הקיים ביחס לגוף האידיאלי תלויים לא רק בתלמיד עצמו אלא גם בקבוצה. השימוש במרצה בשיעור מסייע לגיבוש מודעות למרחב ולרקדנים האחרים, ותורם לשיפור היכולת הטכנית של הגוף, אך גם מעמיק את התהום בין הגוף הקיים לגוף האידיאלי.

למרות השוני בין טכניקות מחול, למשל בין טכניקת הבלט לטכניקות שנלמדות בשיעור מחול עכשווי, בכולן נוכח הפער בין הגוף הקיים

החושים, לעושר או לכוח והיאחזות בהם, אלא גם השתוקקות לרעיונות ולאידיאלים, להשקפות, לדעות, לתיאוריות, למושגים ולאמונות.

עוד לפני שפעוט הוגה את שמו או מודע ל"אני" שלו, הוא מורה באצבעו ומבקש "את זה". הרצייה הכרחית לגדילה של הפעוט ולהתפתחות האדם הבוגר. התורה הבודהיסטית מתעכבת על המקום שבו הרצייה הופכות לחמדנות ולהשתוקקות לדברים שאינם הצרכים האמיתיים שלנו. ההשתוקקות הופכת להרגל שאין ביכולתנו להפסיק, וכמו המתמכר, שגופו מתרגל במשך הזמן לסם החביב עליו וצורך אותו בכמויות גדולות והולכות, כך גם השתוקקותנו גוברת ככל שננסה לספק אותה. תשוקה מציפה את התודעה במה שנעדר. עיסוקה של התשוקה הוא תמיד במה שאין. הדבקות במחשבה על מה שאין וחסר אינה מאפשרת לראות את המציאות כמות שהיא, וגורמת לסבל.

כדי להתמודד עם הרגלי התודעה, כמו הרגל ההשתוקקות המופרזת, מציע הבודהה להתבונן בהם. ראייה צלולה של הדברים כהווייתם מפחיתה את המצוקה ואת הצער. הבודהה מציע להתבונן בתודעה בפעולתה. שם טמון זרע האינחת, ושם גם נמצא זרעה של נחת גדולה יותר. המתרגל באימון הבודהיסטי אינו לומד על תודעתו, אלא לומד את תודעתו, באמצעות אימון ושהות כנה בכל התהליכים המתרחשים ומשתנים בה. על כן הוא נוכח גם בסבל כשהוא קיים, וגם חווה את ההשתנות שלו בזמן שהיא מתרחשת.

ההבנה שמצוקות הקיום מקורן בתודעתנו נרכשה לא רק אצל הבודהה, אלא גם בדתות ובתרבויות מערביות; חידושו של בודהה היה מציאת דרך מעשית להתמודדות עם המצוקה: מדיטציה, שהיא התבוננות יסודית בהלכי הגוף והרוח. התבוננות כזאת עשויה לפוגג את הסבל שהתודעה האנושית מעוללת לעצמה.

מקור הסבל באימון במחול

תחושת ההשתוקקות נוכחת בקרב רקדנים ותלמידי מחול. התחושה מתעצמת ככל שהם מתקדמים באימון וגורמת לסבל. כדי להצליח

המחול עניינו בגוף, והגוף, כשם שהוא ערוץ להבעה וליצירה, יכול להיות גם מקור לכאב. רקדנים הם בעלי נגישות רבה יותר לחוויות של עונג וכאב, הנחוות באינטנסיביות. הסבל, כמו תחושות ההתעלות והעונג, נחוות בראש ובראשונה בגוף, שמטבעו משתנה ללא הרף, פורח או קמל, נפצע או מחלים מדי יום.

במאמר זה אבחן את חווית הכאב בעת אימון מחול על פי עיקרים מתפישת הסבל הבודהיסטית. הבודהה מצא מוצא מהסבל כשהיה שרוי במדיטציה עמוקה, והסיק שבאמצעות התבוננות כנה בסבל אפשר להפחיתו. ההתבוננות הכנה בסבל מאפשרת לדעת אותו, וידיעה זו אינה נרכשת בחשיבה אלא באמצעות שהות כנה בחוויה. כלומר, אין מדובר בחוכמה אנליטית אלא בידיעה מעשית, הנקנית באמצעות הגוף. אימון במחול, אני מבקשת להציע, הוא אמצעי להתבוננות כנה בכאב, השקולה להתבוננות הבודהיסטית.

מקור הסבל

המושג dukkha (בשפת פאלי) מתורגם בדרך כלל כ-suffering או dis-ease, או בעברית, סבל או אי נחת. מושג זה מגדיר את אחד מחוקי הקיום לפי התורה הבודהיסטית. דוקהה אינו מתייחס דווקא למצב אקוטי של כאב פיסי או מנטלי, אלא לתחושה תמידית של תסכול או החמצה, הקשורה בהווה היומיומית של המציאות, תחושה המוכרת גם למי שחייו בדרך כלל תקינים ומספקים.

לפי הדוקטרינה הבודהיסטית, אחד מהרגלי התודעה האנושית הוא דבקות במקורות עונג וניסיון להדוף את הצער והכאב; כשחווים עונג משתוקקים שהוא יישאר תמיד, וכשחווים צער מבקשים שייעלם. הגעגוע, ההשתוקקות והכמיהה למציאות אחרת מייצרים כאב.

המושג צמא (tanha), שפירושו השתוקקות, מתאר רצון עד להשיג משהו או להסתלק ממשהו. שתי הרציות דומות, מפני שהן נובעות מאותו תהליך תודעתי שבו מתחולל צמא. ההשתוקקות נוכחת בתודעה האנושית ללא הרף: כל הזמן יש דבר מה שאנחנו משתוקקים/ צמאים אליו, ובהשיגנו דבר אחד אנחנו צמאים לעוד. ה"צמא" כולל לא רק השתוקקות לתענוגות

לגוף המושלם. טכניקות המחול השונות רואות בגוף מערך נקודות, אזורים וקווים מופשטים ובכל אחד מהקווים והנקודות מתקיימים, ב־זמנית, הגוף המוחשי המתנועע והגוף האידיאלי שבתפישה, זה שאולי היה יכול ליצור קווים מדויקים יותר בחלל.

בבלט הגוף האידיאלי קשה יותר להשגה; לבלרינה המושלמת יש turn out של 180 מעלות במפרק הירך, הקשתה (point) בכף הרגל, יכולות קיצוניות של כוח וגמישות, ולרוב היא גם צעירה, רזה וגבוהה. במחול עכשווי יש גם רקדנים עם נתוני גוף פחות מרשימים, שאינם צעירים, גבוהים ורזים ואינם נדרשים לדעת לעשות שבעה פירואטים בזה אחר זה. בכל זאת, גם במחול עכשווי נוכח הפער בין הגוף הקיים לגוף האידיאלי. הפער מייצר צמא, שמחולל סבל.

באימון מחול נעשה שימוש לא שגרתי בגוף; בשיעור מחול מכל סוג יופעלו בדרך כלל שרירים אחרים מאלה הפעילים בהתנהלות היומיומית. כך נוצר מצב פרדוקסלי, שבו הגוף, המוכר לרקדנים משגרת יומם, הופך לזר להם וזמן השיעור הוא זמן להתמודעות מחדש לאותו גוף. הרקדן משתמש בגופו שלו, אך תוך כדי תנועתו מפתח תפישה על הגוף. ההפרדה בין התפישה על המציאות לבין המציאות כמות שהיא באמת – מתעתעת.

בשיעור מחול חווה הגוף תהליך מורכב; הגוף הפיסי מממש את עצמו בתנועה, ואין שם גוף אחר, רק אותו גוף עם כאביו, יכולותיו, גמישותו והשחרור או הנוקשות באיבריו. הגוף מתנועע, והשיעור מייחד מקום לפיסיות ומניח הצדה את האיכויות האחרות של הגוף-רוח, כמו היכולת האנליטית של החשיבה. עם זאת, גוף זה מצוי כבר מהתרגיל הראשון במצב עדין של תעתוע. הוא חווה את המציאות כפי שהיא, אך בה בעת מבקש להגיע למציאות אחרת, שבה יהיה גמיש יותר וקואורדינטיבי יותר. גם אם הוא מבצע היטב את התרגיל הנוכחי, הוא כבר חושש מפני התרגיל הבא. אם ביצעתי היטב את התרגיל בקבוצה, אני חוששת מהרגע שנצטרך לבצע אותו ביחידים, ואם הצלחתי לבצע לצד ימין, אני מודאגת מה יהיה כשנעבור לצד שמאל. הגוף מנסה להיות מה שאינו, או לשמר את מה שהינו – שתי תשוקות שבלתי אפשרי לממש.

לפי המשנה הבודהיסטית, בעקבות הצמא נולד התעתוע (moha), שפירושו בורות ועיוורון. התעתוע מוליד סלידה או היצמדות (=היקשרות מוגזמת למושאי התשוקה). שלושת אלה: התעתוע, הסלידה וההיצמדות, מחוללים זה את זה ללא סוף והופכים למקור לסבל. הסבל שבזדהה מבקש להשתחרר ממנו הוא הסבל שבבורות. ראייה צלולה של הדברים כפי שהם באמת עשויה לפוגג את האשליה, לפזר את התעתוע, וכתוצאה מכך להקטין את הצמא כמקור לסבל. אימון נכון במחול מאפשר ראייה צלולה כזאת. תודעתו של הרקדן נעה בין היצמדות לבין סלידה, ומושא ההיצמדות או הסלידה אינו אחר מאשר גופו השברירי החד-פעמי. הרקדן חווה בכנות ובאומץ את תשוקותיו, כמו את יתר התהליכים הרוחניים בגוף-רוח שלו. לפי הדוקטרינה הבודהיסטית, חוויה ישירה כזאת של המציאות מאפשרת ריפוי.

התעלות הרוח שבכאב

בסמוך להשתוקקות ולצער שהיא גורמת, האימון במחול גורם גם התעלות רוח ייחודית ביחס לחוויות אחרות, וגם זאת משום שמדובר בגוף החד-פעמי, שהוא המחולל אותן תחושות. בספרו *אנושי, אנושי מדי* (גולומב [עורך], תשס"ח) כותב ניטשה: "סמוך לצער העולם, תכופות על קרקעיתו הוולקנית, נטע האדם את גני האושר הקטנים שלו. בין אם מסתכלים בחיים במבטו של זה שאינו חפץ מהם דבר אלא ידע, בין אם של זה שנכנע ומשלים עמם, או של זה העולץ על הקשיים שגבר עליהם – בכל מקום יימצא קורטוב של אושר צמוד לאסון – ולא עוד, אלא שמידה רבה יותר של אושר תימצא ככל שהקרקע תהיה וולקנית יותר [...] אף ש[] יהיה זה מגוחך לומר שבזכות אושר זה אפשר להצדיק את הסבל עצמו".

לפי ניטשה, ככל שהקרקע וולקנית, סוערת, מתפרצת וקיצונית יותר, כן תימצא בה מידה רבה יותר של אושר. ככל שהקושי גדול יותר, כך גוברת העליצות בהתגברות עליו. בכך יש כדי להסביר לא רק את חייהם של רקדנים, אלא גם את חייהם של אמנים באשר הם. הקושי ביצירה, בו ממש טמונה חדות היצירה. ובכל זאת, הקושי משמעותי יותר כשהוא מגולם בגוף; כשרקדן חש כאב בקרסולו ובכל זאת מבצע קפיצה מסובכת באוויר, הכאב נמהל בעונג על ההתגברות על

הקושי ועל גיוס הכוחות המנטליים כדי להתגבר על שבריריות הגוף.

השוטטות בין העונג לכאב, השימוש בכאב כדי להפיק עונג והפחד שהעונג ייגמר והכאב יופיע תחתיו – זוהי, בשפה הבודהיסטית, שהות במעגלי הסמסארה (samsara), מעגלי הלידה והמוות שמוצפים עונג וכאב ונגועים בבורות ובאי-בהירות. ההיחלצות ממעגלים אלה תתאפשר רק עם ראיית הדברים כפי שהם. אלא שכדי להיחלץ ממעגלי הסמסארה יש לוותר על התשוקה, ולמצוא את עסיסיות הקיום בשהות נטולת פניות, מה שמחייב תמורה של התודעה.

בהמשך דבריו כותב ניטשה: "התשוקה, משהיא חולפת, מותירה אחריה כמיהה אפלה אל עצמה, ובהיעלמה היא מעיפה עוד מבט אחד מפתה. אין ספק שהיתה בזה מן ההנאה להיות מולקת בשוט שלה. התחושות המתונות יותר נראות תפלות לעומתה. נראה שאנחנו מעדיפים תמיד את הגירוי הנסער על העונג הקלוש".

רקדנים יעדיפו את הגירוי הנסער על העונג הקלוש. בשונה מאמנים אחרים, גירוי זה עובר בערוץ גופם ומתממש דרכו. רקדנים מטפחים את גופם, כי הוא כלי העבודה המרכזי שלהם. אבל ב־זמן שהם בונים את גופם, מטפחים אותו ומקדישים לו תשומת לב מיוחדת, הם גם גורמים לו פגיעה והרס שיטתיים. למשל, השימוש בנעלי אצבע, המאפשרות לרקדנית לעמוד על קצות האצבעות, דורש אימון מפרך ומכאיב כדי ללמד את הגוף להכביר את כל כובד משקלו על קצות הבהונות.

רקדנים עושים בחירה מושכלת באמנות המחול, אף שקיומה דורש בנייה והרס ב־זמניים ומתמידים של הגוף. האנתרופולוגית טל כוכבי מקשה ואומרת שלמרות היחסים הדיאלקטיים בין בנייה להרס, ההרס בשלב מסוים מתחיל לתת את אותותיו באופן שאינו דיאלקטי עוד. לדבריה: "שנים של בנייה-הרס מסתיימות לפעמים בקריסה גופנית... הגוף הייצוגי נסוג אז לאחור, וזונח את הגוף האישי הפרטי המתגבר, שסובל מדלדול פיסי ודעיכה גופנית".

אמנם בכל גוף, גם זה היומיומי, מתרחש מהלך דיאלקטי של בנייה והרס; בכל גוף מתרחש תהליך של התהוות וכליון; תאים בוני

עצם פועלים בד בבד עם תאים מפרקי עצם, כדוריות דם נולדות ומתות ותאי העור מתחלפים באחרים. אלא שבמחול תהליך זה מוקצן, ובגופו של רקדן מתרחשים התהליכים במהירות רבה יותר ובאופן קיצוני יותר. אולי המחול מאפשר התבוננות בתקריב, כמו במעבדה, בתהליכים המתרחשים כל העת בגוף האנושי. ההתהוות והכילון הנוכחים בגופו של רקדן, כמו גם תנועתו הבלתי פוסקת בין עונג לכאב, הם למעשה מימוש של תהליכים המתרחשים בכל גוף. תלמיד המחול יודע מציאות זו של התהוות וכילון בגוף, "ידיעה" שאינה בשכל אלא בחוויה הישירה.

עדיין מתבקשת השאלה מדוע לסבול כך, ומדוע לרקוד ולנוע באינטנסיביות כזאת בין נגעי ההיצמדות והסלידה. שאלה זו ראויה לעיון נוסף במקום אחר. לעת עתה אבחן כיצד הסגפנות בכל זאת משתלמת, וכיצד אפשר להגיע באמצעותה גם אל מקומות שמעבר לעונג ולכאב.

סגפנות משתלמת

בתורה הבודהיסטית יש יסודות קשים ותובעניים. בראשית דרכו פנה בודהה לאורח חיים סגפני, מאומץ וממושמע. אביתר שולמן, בספרו *שירת השורש של דרך האמצע* (2010), מבהיר שאף שבמערב נוטים לרוב לפרש את הבודהיזם כתורת הכרה בעלת אמיתות פסיכולוגיות הנכונות לכל אדם ואפשריות לתרגול בכל אורח חיים, ראוי לזכור שבודהה עצמו חי חלק גדול מחייו חיי פרישות רדיקליים, שבלטו בהם הפולחניות והדתיות.

"...הבודהה חבר אל תנועת הפרושים ההודית, תנועה שאנשיה הקדישו עצמם באופן מלא לחיפוש אחר האמת. חברי תנועה זו נטו לגנות את כל ששייך לעולם הזה. מה שהנחה את דרכם היה החיפוש הבלתי מתפשר אחר האמת העירומה של הקיום. היו אלה יושבי יערות ומערות, לבושי סחבות, שמנעו מעצמם מזון ומשקה ותירגלו סוגים שונים של יוגה. ביניהם היו שתירגלו את עצירת הנשימה. אחרים שקעו במדיטציה והגיעו למצבי תודעה שאנו יכולים רק לנחש את טיבם. פרושים אחרים שינו מנטרות, למדו את כתבי הקודש (הוודות – ע"ר), או חקרו בשיטתיות את טבע התודעה".

בתורה הבודהיסטית, לפי שולמן, יש התייחסות גם לעולמות שמעבר לעולם הנתפש בחושינו, וניסיון להתעלות אל מעבר לעולם הנגלה כדי למצוא את יסודות אמת הקיום.

בדומה, אולי, גופם של רקדנים מתעלה מעבר למציאות הפיזית האמפירית, וחיהם הם במידה רבה חיי פרישות. גופו של הרקדן אינו מסתפק בעצם היותו ואינו מבקש רק לאכול, לישון, ללכת

לעבודה, ללכת לשירותים או לעשות אהבה; הוא מבקש יותר מזה. ללמוד לרקוד פירושו לשכלל את יכולות האיברים כך שיאפשרו הישגים שהם מעבר להישגי הגוף האנושי הרגיל.

לפי חוקר הזן קן וילבר (Ken Wilber), רק כשהמתרגל חווה אי-נחת ואי-שביעות רצון מחייו הוא יכול לצאת למסע אל הרבדים העמוקים של תודעתו, שיוביל לצמיחה מנטלית. הכאב מעודד את המתרגל להתבונן לעומק הווייתו ולחוות אותה ברבדים חדשים. מסע הגילוי וההתעוררות למציאויות עמוקות ולרובדי קיום חדשים מתחיל, לפי וילבר, בסבל ובאי-שביעות רצון. דווקא המצוקה עשויה להוביל לתובנות יצירתיות על הקיום.

באותו עניין מבהיר חוקר הזן ד"ר סוזוקי: "חיינו הרגילים רק נוגעים בשוליים של האישיות, ואינם נוגעים בחלקים העמוקים של הנפש. גם כאשר ההכרה הדתית ערה, רובנו עוברים בעדינות מעליה... אנחנו חיים רק בפן השטחי של הדברים. נוכל להיות חכמים או מבריקים, אבל מה שאנחנו מפיקים נטול עומק ואינו מבטא את הרגשות האינטימיים, העמוקים ביותר. חלקנו לחלוטין איננו מסוגלים ליצור דבר מלבד השטחה של התנסויות רוחניות. התנסות רוחנית עמוקה חייבת לחולל שינוי במבנה האישיות של מי שהתנסה בה. לשם כך עלינו לצאת למאבק ער, לעתים ארוך ותובעני... תהליך הבנייה מחדש מלווה בדמעות ובדם, והאמת של זן אינה יכולה להיות מושגת, אלא אם כן היא מותקפת על ידי כל כוחה של האישיות. זאת צריכה להיות המשימה החשובה בחיים".

אמירות אלו דומות לציטוטים השגורים בפייהם של מורי המחול הגדולים. הרקדן נדרש להתמסר לאימון מפרך, כדי לגרום לגופו לוותר על הרגליו היומיומיים ולרכוש הרגלים חדשים. ההתמסרות מלווה בזיעה, בדמעות ובדם, אך עצם השהייה במחוזות אלה מאפשרת לגוף להתבונן אל תוך תוכו ולשכלל את יכולותיו הפיסיות והמנטליות. הדוקטרינה הבודהיסטית מתייחסת לגוף ולרוח כאל אחדות. האימון הבודהיסטי מפנה תשומת לב אל הגוף הפיסי כדי לחקור את הלכי הרוח. כאן הצעתי שגם אימון במחול מלמד התבוננות כנה בהלכי הגוף הפיסי, כמו גם בהלכי הרוח השובה בו. התבוננות כזאת עשויה להיות מרפאת.

הערות

¹ המאמר מעובד מתוך המחקר הפנים המקוריים של הגוף, עבודת דוקטורט שעוסקת במפגש בין עיקרי התורה הבודהיסטית לאסתטיקה ולפרקטיקה של המחול העכשווי המערבי.
² S.L. Foster. "Dancing Bodies". In: Desmond, Jane, C. (ed). *Meaning in Motion: New cultural studies of*

dance. Durham: Duke University Press, 1997. p. 234.

³ פ. ניטשה. *אנושי, אנושי מדי: ספר לחופשיים ברוח*. גולומב, יעקב (עורך). תרגום: יעקב גוטשלק ואדם טננבאום. ירושלים: הוצאת מאגנס, האוניברסיטה העברית, תשס"ח. עמ' 257.

⁴ שם. עמ' 260.
⁵ Point Shoes – נעליים שנתפרו לרקדניות מתקופת הבלט הרומנטי, המאפשרות לעלות על קצות האצבעות. פעולה זו תובעת מיומנות וירטואוזית, הנרכשת בתרגול, והתגברות על כאב המתחייב מהאימון בהן.

⁶ טל, כוכבי. *בין ריקוד לאנתרופולוגיה* (עבודת דוקטורט). ירושלים: האוניברסיטה העברית, 2007. עמ' 221.

⁷ א' שולמן. *נאגארג'ונה: שירת השורש של דרך האמצע*. ירושלים: כרמל, 2010. עמ' 16.

⁸ K. Wilber. *No Boundary: Eastern and Western Approaches to Personal Growth*. Boston: Shambala, 1985. p. 85.

⁹ D.T. Suzuki. *Essays in Zen Buddhism*. London: Rider & Company, 1949. pp. 27–30.

ביבליוגרפיה

כוכבי, טל. *בין ריקוד לאנתרופולוגיה*, (עבודת דוקטורט). ירושלים: האוניברסיטה העברית, 2007.

ניטשה, פרידריך. *אנושי, אנושי מדי: ספר לחופשיים ברוח*. גולומב, יעקב (עורך). תרגום: יעקב גוטשלק ואדם טננבאום. ירושלים: הוצאת מאגנס, האוניברסיטה העברית, תשס"ח.

שולמן, אביתר. *נאגארג'ונה: שירת השורש של דרך האמצע*. ירושלים: כרמל, 2010.

Foster, S. L. "Dancing Bodies," in: Desmond, Jane, C. (ed). *Meaning in Motion: New cultural studies of dance*. Durham: Duke University Press, 1997.

Suzuki, D.T. *Essays in Zen Buddhism*. London: Rider & Company, 1949.

Wilber, K. *No Boundary: Eastern and Western Approaches to Personal Growth*. Boston: Shambala, 1985.

עינב רוזנבליט היא בעלת תואר דוקטור לפילוסופיה מהפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב; עבודת המחקר שלה עסקה בחיבור בין מחול עכשווי לזן בודהיזם. בעלת תואר שני מהתוכנית הבינתחומית לאמנויות באוניברסיטת תל אביב, מרצה למחול במכללת אורות ישראל ובאוניברסיטת חיפה, ומנחת קבוצת מדיטציה ב"פסיכודרמה" – בית ספר לתורת הנפש הבודהיסטית.



אוריין יוחנן וניר אבן-שוהם באינפראדום מאת רמי באר, להקת המחול הקיבוצית, צילום: גדי דגון
Oryan Yohana and Nir Even-Shoham
in *Infrared* by Rami Be'er, Kibbutz
Contemporary Dance Company,
photo: Gadi Dagon

לעשות את הדבר שאני הכי אוהבת

הרקדנית אוריין יוחנן במאמר אמיץ וחושפני על החיים והאמנות כטוטליות אחת

שהתחנכה וגדלה בישראל. שאפתי להיות
הבלרינה הישראלית הראשונה שתצא לקריירה
בינלאומית וגם הייתי בדרך הנכונה...

עייפות החומר

ואז הגיע משבר, עייפות החומר. זאת היתה
הדרך של התת מודע לבקש שאירגע קצת,
שאלמד גם לוותר. כשסיימתי את התיכון כבר
נעשיתי עייפה מהמרוץ הקשה שלי עם עצמי.
הציפיות ממני היו גבוהות מאוד. מורים, חברים
ובני משפחה ציפו ממני לגדולות. אבל הגוף היה
שחוק מעבודה סיזיפית. הפרפקציוניזם ניצח את

אוריין יוחנן

מאותו רגע העולם נחלק בבירור לשחור ולבן.
אני מאמינה שתפישת חיים כזאת, שמחלקת
את העולם באופן ברור, מלמדת אותך המון.
מתוך ההבחנה בין שחור ללבן לומדים לנהל
את הזמן ולפעול מתוך סדר עדיפויות ברור. זאת
תפישה פרפקציוניסטית, שמובילה לעבודה
קשה בכל מצב ובכל רגע ולשיפור מתמיד.
האמביציה שהיא העניקה לי איפשרה לי לממש
את הפוטנציאל המרבי שלי בבלט. ואכן, מגיל
צעיר הגעתי להישגים גבוהים בשביל תלמידה

לעשות את הדבר שאני הכי אוהבת

הורי שלחו אותי לשיעורי בלט מגיל 6
וכשהייתי בת 8 ראיתי מופע בלט,
שבעקבותיו החלטתי שאהיה רקדנית. בגיל
צעיר כל כך הגעתי לתובנה שריקוד הוא מקצוע,
על כל המשתמע מכך. המחשבה שאוכל לעבוד
במקצוע שאני אוהבת יותר מכל ושה יהיה
העיסוק היחיד שלי היתה ברורה מאוד בשבילי.
באותו רגע פשוט ידעתי. מאז לא היה אפשר
להגיד לי שום דבר על הכיוון שאליו אלך, איש
לא יכול היה להזיז אותי ימינה או שמאלה.

הגוף, שהתמוטט. עברתי ניתוח כושל לטיפול באוסטריגנום בקרסול, ואז נגמרה הקריירה שלי כרקדנית בלט. הפסקתי לרקוד. נשארתי שנתיים בבית הורי, מדוכאת, ניתקתי כל קשר עם אנשים, בתי ספר ומוסדות. זאת היתה תקופה קשה של בלבול ואי ודאות. לא ידעתי מי אני עכשיו, בלי הבלט, וחשתי כאב, געגוע ואבל קשים על האובדן הזה. היו רגעים שרציתי לשים קץ לחיי. אחרי שחלף הדיכאון יצאתי לחפש כיוון בתחום העיצוב והאמנות. בכל תחום אחר שגיליתי בו עניין (והיה לי הרבה עניין), תמיד ליוותה אותי תחושה נוראית, שלעולם לא אצליח למצוא סיפוק או להגיע לרמה הגבוהה שבה הייתי בבלט. תמיד הייתי אדם מופנם. ריקוד היה הדרך שלי לדבר אל העולם, לגלות את התוכן האמיתי שלי, להשמיע קול. תחושת החיבור למהות הפנימית שלי היתה מדהימה, אבל התקיימה רק בריקוד. את מה שכולם מחפשים בלימודים גבוהים ובעיסוקים אחרים אני כבר מצאתי. ידעתי שרק כאב ילווה אותי בכל תחום אחר שאבחר ושדרך ערוצים אחרים לעולם לא אבטא את עצמי כמו בריקוד.

בלתי נראית

השנתיים שבהן לא רקדתי היו הקשות בחיי. הייתי חסרת נחת. צער ופסימיות ללא אור ליוו אותי יומיום. ישנתי בימים והייתי ערה בלילות, סגורה בחדר, מקיימת זהות וירטואלית ברשת, שם התחברתי לאנשים ללא פנים. קראתי לעצמי "בלתי נראית" והעמדתי פנים שאני מישהי אחרת. כתבתי המון בלילות הטורפים ללא שינה והדבר היחיד שהוציא אותי מהבית היה שיעורי כתיבת שירה ב"כתובת" שבמרכז ירושלים. שלוש שעות שבועיות שם העניקו לי תחושה קלושה של ערך, אבל בתקופה ההיא רציתי להיעלם, להתנתק, לא להיות... צללתי למלים, לשירים, ואף פירסמתי שיר ב"הליקון", ב"הכיוון מזרח", וקראתי משירי בפסטיבל השירה במטולה.

עם תום הלימודים, רוב המתבגרים נמצאים בשלב של חיפוש אחר "הדבר". אני הייתי ילדה שידעה כבר בגיל 8 מהו הדבר, שהתאמנה בסטודיו בזמן שכל חברה לכיתה משחקים ומעבירים את זמנם כמו ילדים. הילדות שלי היתה סביב הבלט, סביב עבודה מאומצת ומשמעת קפדנית. לא היה לי צורך לחפש דבר, הכל היה מאוד ברור – הדרך, המסלול, נקודות השיא. ברגע אחד איבדתי את השליטה על החיים שלי, איבדתי את הזכות לבחור. לא ידעתי מי אני. מה הערך שלי בעולם כשאני לא רקדנית? מה יש לי לתת? מה מגדיר אותי? מה יכול לתת לי את הסיפוק שנתן הריקוד? איבדתי את החושים שלי, איבדתי את האיברים שלי, איבדתי את יכולת הדיבור. השירים שכתבתי דיברו על חלקי גוף, על שכחה, על כמיהה

לתחושה הפיסית. הצביטה בקיבה ליוותה אותי יומיום, שעה-שעה, במשך שנתיים שלמות. אני לא זוכרת את הנקודה שבה הבנתי שאני יותר מרקדנית, שאני קודם כל בת אדם ורק אחר כך זהותי מוגדרת על ידי מקצוע מסוים. אני לא זוכרת נקודה ספציפית, כי הזיכרון מהתקופה הזאת מעומעם, כאילו לא הייתי שם בכלל.

(שני שירים שכתבתי באותה תקופה)

קיטרי / אוריון יוחנן (2004)

שאלתי את נהג האוטובוס

באיזו תחנה לרדת

כדי להגיע למקום בו

הזיכרון עומד,

תחנה לפני הספק

שתי תחנות לפני השכחה.

הנהג לא ידע.

רציתי לומר לו

את תפקיד קיטרי בדון קישוט

לא רקדתי.

ירדתי מן האוטובוס

נעלי הבלט שלי פרומות.

את הדרך חזרה

לא אוכל ללכת בלי למעוד

על הסרטים הוורודים.

*

New York International Ballet Competition (2004) / אוריון יוחנן

בחזרות הסתובבת עם מגבת על הראש
עשית פרצופים מחזיקים.

כשרקדת סולו על בימת הלינקולן סנטר
גרמת לי להאמין באגדות.

רציתי שתאחז במוחתי

בפה דה דה מה לה ביידר

רציתי שתשחק

את תפקיד האוהב.

אתמול כתבת לי במסג'ר

שגם אתה לא רוקד

כבר חצי שנה.

בקרוב גם אתה

תעבור ניתוח.

ניסיתי להקליד בזריזות באנגלית

לשאול אותך

שם של תנועה

ששכחתי.

*

כשהגעתי ללהקה הצעירה של הקיבוצית כבר הייתה לי תחושה אחרת של ערך, של מהות ושל הבנה שאני קודם כל אוריון – אשה מגוונת, ורסטילית ועמוקה – ושאימצא את הערך והמהות שלי בכל דבר שאבחר לעשות.

חזרתי לרקוד והייתי אסירת תודה. הודיתי ושמחתי על כל שעה של עבודה בסטודיו, על כל משפט תנועתי חדש ועל כל תובנה שהגוף שלי חווה. אסור להתייחס לשום דבר כאילו הוא מובן

מאליו. אני יודעת שהכל בר חלוף וזמני. לא משנה כמה פירגון אני מקבלת על הכישרון והיכולת שלי, אני חייבת להבטיח לעצמי ליהנות ולהוקיר כל הזדמנות שיש לי לעסוק באמנות הזאת.

ירדתי הכי נמוך ומשם אוכל רק לעלות

באותה תקופה קיבלתי טלפון מפתיע מחבר מהתיכון, שהפציר בלבוא לאודישן של הקיבוצית. עוד באותו יום החלטתי ללכת לאודישן, אף על פי שהיה חודש להתאמן ובשנתיים האחרונות לא הזזתי את הגוף בשום צורה. ישר בדקתי בעדינות את הגוף. עשיתי מתיחות רכות, לבדוק מה נשמע אתו. למחרת הלכתי לשיעור אימפרוביזציה משולב בתרגילים קלים בוורטיגו בירושלים. הייתי ממוקדת מאוד בחזרה הדרגתית ונבונה לעבודה רצופה. החושים היו מחודדים והגוף, ששנים רבות של אימון נטמעו בעצמותיו ובשריריו, חזר לכושר במהירות רבה משציפיתי. החלטתי לתת צ'אנס לאודישן בלהקה מודרנית. אמרתי לעצמי, שאם האודישן לא יהיה טוב אפסיק להתאבל על הבלט ואתחיל לחיות את חיי נטולי הריקוד בשוויון נפש ומתוך הסתכלות חיובית על העתיד הריאלי שלי. אם יהיה טוב, אעשה "הסבה מקצועית" למחול מודרני ואמצא שם ביטוי מגוון יותר. בשלב הזה הבנתי שירדתי הכי נמוך ומשם אני חייבת לעלות.

באודישן הראשון הייתי מצוידת בקלסר מרשים של קורות חיים והמלצות ובגופייה זוהרת בצבע ורוד פוקסיה (שעד היום אנשים זוכרים לי), בשביל למשוך את העין אלי ויהי מה. הייתי קצת משועשעת מהמחשבה שהביצוע יהיה קשה פיסית, כי הגוף והשרירים עוד היו חלשים. אני זוכרת שפחדתי מהרגע שהקומבינציה תכלול עבודת רצפה, שממנה התרחקתי כל השנים על נעלי אצבע. יכולת הלמידה הוויזואלית שלי היתה "חלודה". במרחב של הסטודיו הענק, הגדוש מאסה אנושית תוססת, הרגשתי כאילו אני במסיבת טרנס רועשת. הרגשתי כמו מישהו שחוזר אל העיר הגדולה אחרי שנתיים במדבר ואוזניו והתחושה המרחבית שלו חוות הלם. עברתי את כל שלבי האודישן, עד לשלב הגיבושון האחרון שבו גרים שבוע בחדרי האירוח בקיבוץ, לומדים קטעים רבים מהרפרטואר של הלהקה ובסוף השבוע מציגים הכל כדי לקבל תשובה סופית – התקבלת או לא. ביום האודישן האחרון פרצה מלחמת לבנון השנייה, כולם התפנו בבהלה מגעתון והאודישן הסופי היה בקיבוץ יקום. שם בישרו לי שאני מוזמנת להיות מתלמדת, עם שלוש רקדניות נוספות. אי אפשר היה להבטיח לאף אחת מאתנו שבשלב כלשהו נקבל חוזה, אבל אז כבר לא ראיתי בעיניים. כל מה שרציתי היה לקום כל בוקר ולבוא לסטודיו. התאהבתי בקיבוץ כבר בביקור הראשון. האפשרות לחיות בסביבה כזאת קסמה לי. הרגשתי שהיא מתאימה לאופי השקט שלי. כל

שנוקקתי לו היה האישור להצטרף. קשה לתאר כמה תודה מרגישים כשאפשר לחוות שוב מדי יום משהו שהתאבלת עליו במשך שנתיים.

הגעתי לסביבה התחרותית והמקצועית ממקום רגשי ומנטלי שמשתוקק לבלוע הכל ונהנה מהזכות לעשות זאת בכל רגע ורגע. בלי מרמור, בלי שליליות, עם המון מסירות, ריכוז והשקעה. העונה בלהקה הצעירה התחילה חודשיים אחרי האודישן האחרון. לקחתי שיעורים יומיום וליום הראשון בעבודה הגעתי חזקה יותר משראו אותי. נדהמתי לחוות את הגוף שלי חוזר במהירות למצב טכני טוב משהיה בשיא יכולתי, כשעברתי את הניתוח. אחרי חודש של עבודה רמי באר, המנהל האמנותי, בישר לי שהחליט להוציא חוזה מספר 13 במיוחד בשבילי (תמיד היו 12 חוזי עבודה ללהקה הצעירה) ושהחל מהחודש הבא אהיה רקדנית מן

עונה באר צירף אותי כמחליפה ללהקה הבוגרת שיצאה לסיבוב הופעות במזרח הרחוק, ושם נעשיתי רקדנית בלהקת המחול הקיבוצית. רקדתי בלהקה שלוש שנים נוספות בתפקידי מפתח וביצעתי סולואים ודואטים רבים. רכשתי חברים לחיים ולמדתי המון על עצמי. השנים בלהקה הקיבוצית היו תקופה מהותית ומאלפת בחיי, שמשליכה על העבודה שלי עד היום. אנחנו הניסיון שאנו צוברים, החוויות שאנו עוברים, האנשים שעמם אנו נפגשים.

ללמוד לקבל את עצמך

אדם צריך ללמוד לקבל את עצמו כמו מי שהוא, ולא כמו מי שהוא רוצה להיות. עלינו ללמוד כיצד לפעול ולנוע מהמקום הזה ולהפסיק "לנסות". עלי להשלים עם הגוף שלי, עם יכולותיו ומגבלותיו – ודרכו למצוא את כל הטכניקות, ולא לנסות להגשים איזשהו אידיאל פיסיומטרי. אני שאפתי להפסיק להיות "תלמידה" או "בלרינה". החלטתי לעשות תרגיל בהליכה עד הסוף, בלי לוותר, בלי לחשוב, פשוט להיות. להיות מאה אחוז בהווה של התנועה, "על החיים ועל המוות". כך למדתי להפעיל את הכלי הזה, להשתמש בו כדי לגלות עולם חדש ונוסף בביטוי, בתנועה, במקור ובאיכויות.

ראיתי בה את עצמי

לפני שננגי DVD היו מכשיר שקיים בכל בית, צפיתי המון בקלטות וידאו ובסרטי תעודה שהוקרנו בטלוויזיה על רקדנים ולהקות מכל העולם. כשהייתי בת 15 צפיתי בתוכנית על רקדנית צרפתייה בשם מארי-קלוד פייטרגלה (Marie-Claude Pietragalla). היא רקדה יצירת סולו מחול-תיאטרון, שיצרה לה הכוריאוגרפית קרולין קרלסון (Carolyn Carlson) – *Don't Look Back*. הרקדנית הזאת, שהיתה בלרינה באופרה של פריס, רקדה בשפה מודרנית-ניאו-קלאסית יצירה תיאטרלית המשלבת החלפת זהויות בין גבר לאשה, כשסביבה תפאורה מעניינת של שולחן וכיסא ומנוף שמעלה אותה בסוף היצירה לשמים. המבע שלה ריתק וכבש אותי בתקופה שבה התבוננתי עמוקות בנשיות, בפמיניזם, במגדר ובפרפורמנס. הוקסמתי מהכריזמה שלה, מיכולתה הטכנית ומהטוטליות שלה בחיבור לדמויות. הבדידות שלה היתה מאושרת. ראיתי בה את עצמי. הרגשתי את כל מה שהיא חווה בכל רגע ורגע בביצוע היצירה. באותו יום ראיתי את היכולת שלי בעיניים חדשות. נגלה לי עולם מרתק, עמוק יותר, שמעודד ועובד מתוך צדדים אפלים של רגש ולא מפרד מהם.

יש הרבה בדידות ברוטינה של שיעורי ריקוד, חזרות, תחרויות ועבודה לקראת אודישנים. לראשונה מצאתי נחמה בלבד הזה. ראיתי במו עיני שבבדידות הזאת טמון עומק, שמותר

התחלנו להעמיד קולאז' חדש של יצירות שחיבר באר ללהקה הצעירה ולמדנו קטעים רבים מהרפרטואר שלו לאורך השנים (לימים כפכפים). הגיע היום שבו בא המנהל האמנותי לצפות בכולנו מבצעים את הקטעים, כדי ללהק אותנו ולקבוע מיקומים. זה היה מין יום גורלי כזה. הופעה לפני באר היא הזדמנות לעלות ללהקה הבוגרת – וזאת היתה השאיפה. יש הרבה חוסר ביטחון שנובע מחשיפה לא מספקת, שבגללה לא יודעים למה כל רקדן מסוגל. זאת תחושה של החמצה מסוימת. הרגשתי שמשבצים אותי בקלות יתרה במשבצת של הבלרינה ורציתי להוכיח שאני יותר מזה, שאני יכולה לרקוד הכל. אותו חבר שהתקשר לספר לי על האודישן תפס אותי באותו יום עצובה וחלשה וגרם לי לראות שזאת ההזדמנות שלי להראות מה אני שווה ושעלי להילחם בשיניים על מה שבאמת חשוב לי.



Oryan Yohanan, photo: Aviad Zisman

אורין יוחנן, צילום: אביעד זיסמן

רקדתי את החיים שלי בפרזנטציה הזאת. הוצאתי מאה אחוז אנרגיה בכל רגע ורגע. לא התייחסתי לעייפות או לסחרחורת כאל סיבות מספיקות להוריד הילוך ולעצור. היתה לי אנרגיה של שד טסמני. גם אם טכנית היו סטיות פה ושם, מפני שעוד הייתי צעירה בשביל לשלוט באנרגיה הזאת, ידעתי שזה שלי, שנלחמתי. האנרגיה הזאת באה מתוכי, אני מחליטה עליה ומקיימת אותה והיא נותנת לחיה להשתחרר לחופשי. הרגשתי שיש לי שליטה במצב, שפיענחתי כלי חשוב, עליתי על משהו שמשמש אותי מאז. הבנתי באמת מה זה לעסוק בריקוד, בתנועה. לאחר הפרזנטציה קיבלתי תפקידים רבים וסולו חשוב ביצירה הזאת, ובסוף אותה

המניין. זאת תחושת סיפוק אדירה, לקבל אישור על העבודה הקשה שלך, על זה שאת בכנות רוצה, משתדלת, עובדת, משתפרת ומתפתחת, שמישהו רואה ומעריך את זה, שמאמינים בך. שוב מצאתי בי את המנוע הפנימי ובכוחות עצמי טיפסתי כל הדרך. זה היה ציון חשוב בחיי המקצועיים. באותו רגע ידעתי שעכשיו אני **עוסקת** בזה. עכשיו אני רקדנית כמו שרציתי להיות.

לחיות את הרגע

בלהקה הקיבוצית התנסיתי ב"לחיות את הרגע", לחוות במאה אחוז את תמצית התנועה, את הטוטליות.

להשתמש בו ושמותר להעז ולהתבטא אפילו יותר, בלי ש"היה לי אכפת" מה חושבים עלי. הבנתי שאין התנגשות בין השאיפה הפיסית להצלח ובין ההתמסרות לחוויה הרגשית. ראיתי כמה כוח יש לשני האלמנטים האלה כשהם הולכים יד ביד – כשהעבודה הטכנית והביטוי הרגשי הם בלתי מתפשרים.

מיסיז / אוריין יוחנן (2004)

אני לופתת פלייר
לקטוע את הקמיצה
ממקומה
להוקיע את עצם ה־מיס ממפרק היז
פורקת בקנאק מהדהד
עכשיו,
קאטר לבתור הבשר
הרקמות הרכות
הרכות מדי
מתבוננת בגדם הכרות
בדם הנז
פי קמוץ
עיני פדויות
סוגרת את ארגז כלי העבודה
אני אשה של אפאחד

כאשר הקהל מתרגש

כרקדנית אני חווה המון רגעים משמעותיים. אחת החוויות הנוגעות היא כאשר קהל מתעורר, מזדהה, מתרגש מהצפייה בי. אני מרגישה שזאת מתנה שאני נותנת לאדם. החוויות של הצופה ושלי שונות בתכלית. כאשר אדם משתף אותי בחוויה שלו, אני זוכה לחוש דרכו משהו שאני כמבצעת לעולם לא אוכל באמת להרגיש. בתהליך הפנימי שאני עוברת, הרגעים המשמעותיים נמצאים במקום שבו עומדת לפני התמודדות עם המקומות שקשה לי לגעת בהם וכואב להתקרב אליהם. אלה שדורשים אומץ כדי לחשוף ולהפשיט עד היסוד את הפחד, את האי־נעימות, את החמקמק, את הלא נודע. הרגעים האלה קורים בעבודה בסטודיו, על הבמה וכמובן בחיים. הכל משליך אחד על השני, הכל קשור, הכל הוא העולם הפנימי והחיצוני שלי והכל לגיטימי ובעל משמעות לחיים ולעשייה המחולית. זהו תהליך בלתי נגמר, שמשאיר את הסקרנות פעילה תמיד, זהו מקור בלתי נדלה של עושר.

כלים בהבזקים שקיבלתי ממורי

על המורים הנפלאים שגידלו וחניכו אותי אוכל לכתוב ספר שלם. החלטתי לתמצת ולזכך את המנטרה העיקרית שקיבלתי מכל אחד מהם. לא סתם נאמר "מכל מלמדי השכלתי". חשוב לי לציין כי הגיוון שיכלל לא רק את היכולות הטכניות שלי, אלא גם את הפתיחות להסתכל על עולם התנועה כמקור בלתי נדלה של ידע ומחקר.

באי־ודאות של עולם הפרילאנס ולא להישבר. כדאי אף להתמסר להרפתקה שבוזה. מעל הכל אתה צריך לתכנן היטב את פעילותך, לדעת כמה אתה עובד ואיך, כדי להגיע שפוי, חיובי ופתוח לכל חזרה. גיליתי שאני מסוגלת, שלאט לאט האופק מתעצב ונוצרת מסגרת מגוונת, שקל יותר להתנהל בה כי אני יודעת לקראת מה אני הולכת. היום כבר לא אעבוד בפרויקט שיכניס לי כסף, אבל יאלץ אותי לוותר על הערך האמנותי והערכי שבעשייה. הופעה ערב־ערב במשהו שלא מאתגר אותי פיסית ורגשית אבל מרפד היטב את חשבון הבנק שלי – זה מייבש אותי. האדישות משתלטת עלי ואני לא עומדת בקריטריונים שהצבתי לעצמי. כל הזמן אני לומדת איך להתאים את העשייה האמנותית לסדר העדיפויות הערכי שלי.



אוריין יוחנן בברווז מאת יוני סוטחי, צילום: גדי דגון Oryan Yohanan in Barvaz (Duck) by Yoni Soutchy, photo: Gadi Dagon

חומר ביד היוצר

במפגש ראשון עם כוריאוגרף יש תמיד גם אי־ידיעה איך נצא לדרך. הצעד הראשון יכול להיות למידה של משפט תנועתי, דיבור על נושא, מהות או מקור השראה ראשוני, לפעמים באימפרוביזציה מונחית, רעיון או מוסיקה, לפעמים מתוך צפייה באובייקט או בווידיאו. מפגש חדש מוליד גם התחלה חדשה וייחודית, שאינה תלויה בדרך שאני הייתי בוחרת בהכרח. היוצר נותן את הטון – בדרך העבודה שלו, בדרכי מימוש ההשראה שלו, בפילוסופיה שבה הוא דוגל. אני ניגשת לתהליך חדש מוכנה להכל, פתוחה להתמסר באופן טוטלי לבקשות היוצר. נדרשת ממני מוכנות "להיזרק" לכל סיטואציה, שפה או נתון ולכוון זרקור לנדבך אחר של כישורי או של אישיות. התמודדות עם חוסר הידיעה מה עומד לקרות והפחד שמא לא אצלח מביכים אותי

פט נידלמן – אהבה לריקוד. לודה קרנדל – שליטה טכנית בכלי. סוּטלנה סורין – סטמינה פיסית ומנטלית. אוּוֹי שטרנברג – האני הפנימי וחיבור. מלני ברסון – הדמיון. אלכסנדר אלכסנדרוב – העונג שבהתמדה. רוז קאסל – אמון. ג'יי אוּגֶן – קלאסיקה. שרון וייסוסר – שפה משותפת. רמי באר – הליכה עד הסוף. מרטין קורי – חקר. גילי נבות – תעוזה. יוני סוטחי – חופש. סהר עזימי – הפשטה.

לעמוד באי הוודאות

יש הבדל עצום בין רקדן שהוא חלק ממסגרת שדואגת לכל צרכיו לבין רקדן שעומד ברשות עצמו, שאחראי להרכיב את לוח הזמנים, שדואג לקשרי העבודה ומנסה גם לחיות מזה...

לפעמים. עם הזמן והניסיון אני מגלה שככל שאני באה ללא דעה מוקדמת על מה אני מסוגלת או לא מסוגלת, כך הכניסה לתוך התהליך החדש מעניינת יותר, אמיתית, מסקרנת ומפתיעה לטובה. להשאיר בצד את חוסר הביטחון, להתנתק מהספקות האין-סופיים שלי בעצמי, להיזרק ולסמוך על זה שהרצפה קרובה... אני מאוד מסורה ללנסות הכל ולפרוץ כל גבול בעצמי. כשמסתכלים על סופו של תהליך יצירה אי אפשר לדעת איך הוא התחיל ואיזו דרך עשיתי בתוכו. לכן חשוב תמיד לשמור על ראש פתוח, לסמוך על היוצר ולעבוד ללא שיפוטיות. להעז לשחק במגרש המשחקים האין-סופי, לתת לדברים זמן לשקוע במעבדת התנועה והיצירה שהיא הסטודיו, יחד עם הלבונט שהוא הכוריאוגרף.

עולם של אפשרויות

בעולם הפרילאנס יש הרבה עושר יצירתי והזדמנויות. עם הזמן אני מכירה עוד ועוד יוצרים שאני סומכת עליהם באנגרית העבודה החיובית. בשונה מלהקה, יש לי הזדמנות לעבוד עם יוצרים רבים, שלכל אחד מהם הסתכלות אחרת על העולם, על תנועה, על יצירה. זה מרתק, כי אני לא עובדת מתוך הרגל. יש לי הזדמנות להתנסות ולהתבטא אחרת, להציג את עצמי על הבמה בתפקידים שונים, עם איכויות תנועתיות אחרות. פעם מחול שהוא רק פיסי ופעמים אחרות תיאטרליות, בלט – הכל. ההתפתחות נוצרת מההתמודדות היומיומית עם גישות שונות, עם דרכים שונות לשימוש בגוף, עם סוגי דיאלוג שונים בסטודיו. גם עבודה אינטימית עם מספר מצומצם של אמנים תורמת להתפתחות. לפעמים אני מגלה סתירות והפכים בין האנשים שעמם אני עובדת. אם לא אדע כיצד לתעל את הסתירות האלה ולנווט אותן, זה עלול להיות מבלבל ומשתק. באופיי אני אקלקטית והפיסות השונות מרכיבות לי עולם מרתק. יש לי סבלנות וצריך לא מעט ממנה בעולם הפרילאנס... אני מציירת, מפסלת, תופרת וכותבת. אני רואה בזה קשר ישיר ליכולת שלי להכיל ולחיות יצירות רבות ושונות בעת ובעונה אחת. הביטוי שלי הוא דרך אמנות ובכל תחום אני מגלה את השפה, הטכניקה, האישי. כך אני מצליחה להתבטא בשירה, בשפת התנועה של פורסיית, בציורי פחם, בבוטו, בחריזת חרוזים וביצירת פרינג' שבה אני ברווז.

להכיר ברקדן כמקצוע

צריך להכיר ברקדן כאיש מקצוע, איש קריירה לכל דבר. לא הגיוני שבמדינה שהיא נושאת דגל המחול המודרני, פורצת דרך בעולם במקוריות ובשפות תנועה חדשות, שמייצאת מופעי מחול יותר מכל מדינה אחרת, שמושכת המוני רקדנים צעירים מהעולם לבוא לכאן ללמוד ולעבוד,

רקדנים יעבדו כמעט בחינם. לא הגיוני שיוצרים נכנסים לחובות בגלל מימון עצמי של יצירות. לא הגיוני שכל הקדמה והחדשנות בעשייה המחולית לא מיתרגמות לכסף לעוסקים העצמאיים במלאכה. הפוטנציאל הזה נשאר בלתי ממומש, מאחר שאין פעילות ממשלתית כדי לשנות את המצב. האינטרס צריך להיות קידום ועידוד של המוכשרים, השקעת כסף במקומות שבהם הוא נחוץ וקידום גופי כוריאוגרפים ורקדנים חזקים. יש הרבה כישרון במדינה שלנו, אבל אני מרגישה שהמדינה לא מתפנה לעסוק בחקיקה ובקידום התחום.

יש גם דברים נקודתיים שצריך וניתן לטפל בהם, כדי להנעים ולשפר את תנאי העבודה בחדרי החזרות ובאולמות. למשל, ניקיון הרצפות שלעיתים אף אינן תקינות, חוסר במקלחות חמות ובשירותים נעימים ובמתקני מים, שלא נמצאים בכל סטודיו. יש הרבה חללים ובמות שבהם אין חימום בחורף או אוורור סביר בקיץ. לרקדנית שמסתובבת כל השבוע בכמה סטודיות, בלי זמן לחזור הביתה, זה מתסכל מאוד שאין מקלחת חמה, מיקרונגל לחמם ארוחה או אפשרות לשתות קפה לפני עבודה או אחריה. בחורף, כשהחלל קפוא, הגוף לא יכול לתפקד וחשוף יותר לפציעות. חשוב לשמור על תנאי הבסיס לעבודה גופנית יעילה ונעימה, כדי לאפשר מיצוי אופטימלי של היכולות הפיסיות והמנטליות. אם בעלי סטודיות ואולמות יקחו זאת לתשומת לבם, כל העוסקים במלאכה ירוויחו.

שם טמונה הסקרנות התמידית שלי

מאז ומתמיד, עוד לפני שידעתי שכך קוראים לזה, העסיקה אותי האימפרוביזציה. בילדותי רקדתי שעות רבות בחדר כדי להתפרק, לשחרר, לחזור, לנסות, לבדוק ולהרגיש. הרבה רגשות קיצוניים הרגשתי ורקדתי בחדר הזה. גם אחר כך, כשרקדתי בקיבוצית, הייתי מאלתרת בסלון הקטנטן או בסטודיו. בסופי שבוע, כשהקיבוץ היה ריק מרקדנים ושקט מפעילות, הייתי מכניסה לסל כמה מנורות אווירה מהסלון ואלבומים של מוסיקה אלקטרונית, אינדי, פולק, קלאסית, אלטרנטיבית – הכל מכל – וצועדת לסטודיו, ננעלת בפנים, סוגרת את כל הווילונות, משנה את האווירה הטיפוסית של החלל ורוקדת עד צניחה, עד שהגעתי לתובנה. לתעל לתוך תנועה את כל מה שמציף אותך, את כל מה שנספג בך – להרשות לעצמך לחוות בלי פחד או הכחשה, להסתכל לעצמך בעיניים, להתבונן. תנועה באימפרוביזציה נראית אקראית, ועם זאת טמונת בה כל האפשרויות. מאחר שהיא מחוברת למהלכים תת מודעים או מודעים, גם הצופה יחוש ברצף, יתחבר למקצב ולאסוציאציות מהמקום הפרטי והכן שלו. קשה להתחבר לרמה כזאת של תיעול. אני מרגישה שאני צריכה להיות נקייה ושקטה בשביל זה. כאשר

אני מתרכזת ברקמות ובסיבים של הגוף אני לא בהכרח מקיימת פעולות ברורות. אין סיבתיות או תכנון, אלא אם כן אבחר בהם, ואז מתקיים ריקוד מובנה, שכלתני, שצופה את עצמו קדימה. האימפרוביזציה מרתקת אותי דווקא במקומות האסוציאטיביים, המפתיעים, שאין בהם סיבה לשום דבר מלבד התמסרות ללהיות, פשוט להיות. הלהיות הזה יכול לגלוש מתנועה לדיבור או לשירה, לישיבה שקטה, להליכה במעגלים. אינני מחפשת תמיד הסברים למה שאני עושה, אלא פשוט מקשיבה לגוף, לקצב שלו, למסה, לאורגניזם הזה שאין בו תודעה אלא מהות. אני לומדת כך את הדברים המעניינים והשימושיים ביותר על הגוף שלי ויכולותיו.

באימפרוביזציה אפשר לוותר על שליטה ולגלוש על האנרגיה שלך ושסביבך. אפשר להיכנס למדיטציה ולעבור חוויה טיפולית שמדברת אל הקשרים הלא פתורים בתת מודע שלך. בשביל זה צריך לוותר על האגו והאמביציה. הייתי רוצה שתהיה לי האפשרות לפתוח דלת לסטודיו שהוא שלי, לחקור וללמוד בלי סוף, ליצור. תמיד יש לאן להתפתח ומה לחקור באימפרוביזציה. הידע הוא לעולם רק על קצה המזלג. לא נוכל באמת להכיל ולעבד את כל הידע והתכנים שמציפים אותנו ומכאן הסקרנות התמידית שלי.

ללמד תלמידים צעירים

כשאני מלמדת תלמידים צעירים חשובה לי, מעל לכל, ההתחברות הפשוטה והיסודית לאהבה שיש לנו לזוז, לנוע, לרקוד. ללא החיבור הברור הזה, שום עבודה טכנית-פיסית או רגשית לא תפעל ולא תתקיים. כאשר אני מחובר למניע שלי, אני מבין את עצמי הכי טוב – למה אני עושה את זה? למה אני פה? מה אני מרגיש בפנים כאשר אני רוקד?

כשהייתי תלמידה בבית הספר נתקלתי בקושי אדיר במקצועות העיוניים – להבין מה המורה מלמדת, לזכור את החומר, להבין את השתלשלות הדברים. במקור, ביסוד, לא הבנתי את הלמה? איפה אני בתוך זה? כיצד זה מתחבר אלי? הייתי תלמידה עיונית חלשה, כי לא הבנתי למה אני לומדת את זה. אין הבנה מהותית של מקצוע, אם אנחנו לא מחוברים אליו בשרשר של ההווה שלנו. אני מאמינה שלדרכי למידה וחינוך לא צריכים להיות חוקים, כל עוד התלמיד עובד ממקום של תבונה, רגש וסקרנות. כאשר תלמיד נפגש בסקרנות שיש בו, מובטח שימצא את התשובות לכל מה שתשאל אותו. סקרנות היא השיעור הכי חשוב.

בסקרנות ובמחקר מתחבאים העושר והתובנות הגדולים ביותר. ללא ספק, זה הכפתור שחשוב לי להפעיל אצל התלמידים שלי. יש הבדל בין כלי אמיתי לחיים, שבו יוכלו להשתמש בכל דרך

שיבחרו לעצמם, לבין כלי ספציפי של למידת תנועה, מהלך או תזמון שאורך החיים שלו כאורך העבודה המשותפת שלנו יחד. כשתלמיד עובד על קומבינציה או רעיון תנועתי – חוקר אותו, מתעסק אותו, חוזר עליו, משנה גישות תנועתיות כלפיו – אז אני בטוחה שעשיתי את העבודה שלי. משם העבודה היא שלו. הוא יידע לשאול את עצמו שאלות ולענות עליהן וכך יעמיק בחידוד האומן שבו (איש מלאכה, בשונה מאמן). כתוצאה ממחקר כזה התלמיד מתחבר ממקום אישי לתנועה ולריקוד. הוא נוכח בתוכם, מתבטא, ייחודי – נעשה אמן.

לעבוד עם רקדנים ויוצרים

בעבודה עם רקדנים מקצועיים ועם יוצרים אני שואפת תמיד להיפתח, לחלוק, לשתף, לגדול, ללמוד באופן הכי ישר וכן. אני מחפשת את התכונות האלה אצל יוצרים ורקדנים שעמם אני עובדת. אסור בעיני להכניס לסטודיו אנרגיה שלילית, למקום שבו אנחנו חשופים, מתמודדים ומתעסקים בחיבור רגשי ובתוכן פנימי וחיצוני. במקום שבו מתמודדים יומיום עם הדינמיות של הגוף, מנהלים דיאלוג עם אנשים מורכבים, אין יום שנראה כקודמו ואנרגיה חיובית היא הכרחית. אורך רוח, כבוד, כנות, סובלנות וכמובן חיבור לסיבת היותנו שם, הן תכונות חשובות כדי שיצירת המחול תהיה מזוקקת ושלמה וכדי שכולנו נעבוד יחד ביעילות, בעומק ובהרמוניה. האנרגיה שאנחנו מפיקים חוזרת אלינו מהסביבה והבחירה מה לראות ולקחת היא שלנו. חשוב לי להעניק ולקבל חוויה אנרגטית חיובית עם כל מי שאני עובדת עמו.

להצליח לבצע הכל

כשהראש פתוח והכל מותר ולגיטימי, אני מוצאת חיבור כן ביני ובין היצירה. אני לא נוהגת לשוחח עם יוצרים על טיב היצירה, כי זה לא תפקידי. אביע את דעתי רק אם מישהו יבקש. התפקיד שלי הוא לבצע ב-100% את מה שמבקשים ממני – שם הדאגה והאחריות שלי וזה מה שמאפשר לי לעבוד במסירות עם כל יוצר ויוצר. אם הייתי מסתובבת עם האחריות של "האם זו יצירה טובה או לא" על כתפי, זה היה משתק אותי ולא הייתי יכולה להתמסר לתהליך עד הסוף, מפני שגישה כזאת תכניס אלמנט שיפוטי וביקורתי לעבודה. עלי להיות נקייה מדאגות כאלה, כדי לבצע את היצירה באופן הטוב ביותר. כשאצור עבודה משלי הראייה תשתנה, יחסי הכוחות ישתנו ומידת המעורבות תהיה אחרת. זאת היערכות של חלוקת אנרגיה, יצירת סדרי עדיפויות ברורים, הצבת גבולות בעולם אמורפי וחסר חוקים. כך אני יכולה להבטיח לעצמי ולמי שאני עובדת עמו שאני סומכת עליו שיגשים באמצעותי חזון שרק הוא יכול לראות עד הסוף. לא אתחיל להוביל כדי לא לעבוד מתוך הרגלים והבניות קודמות,

אלא אפנים ואקבל גישה אחרת, שונה ורחוקה משלי, שתאתגר אותי ותוציא אותי מעצמי על מנת שאמצא "אני" חדשה בכל יצירה. בדרך זאת אני שומרת ומפתחת ורסטיליות, מציגה בפני הקהל שלי כל פעם אורזין אחרת. אני רוצה להיות רקדנית שיכולה לעשות הכל.

כאב כמושג ולא כתוכן

כשהייתי בת 17 התמודדתי עם דלקת כרונית בגיד האכילס בגלל אוסטריגנום. ניסיתי כל טיפול אפשרי בכאב – מרפואה מערבית קונוונציונלית (אולטרסאונד, כדורים, משחות, פולסים חשמליים ואפילו ניתוח) ועד לרפואה משלימה (דיקור, מסאז'ים, תרופות סבתא, רטיות שתן ושמן זית). עשיתי הכל על מנת להפסיק את הכאב הזה, שמנע ממני לרקוד בנעלי אצבע. דבר לא עזר. סיימתי תיכון, הציפיות ממני הרקיעו שחקים, חלומות גדולים ושנים רבות של עבודה סייפית ושוחקת היו באמתחתי. כאב שאינו מרפה הוא מכשול אדיר. כולם ידעו שכואב לי, כל הזמן דובר על זה וזה הקיף אותי בכל מקום שבו הייתי – מחסום. אחרי הטיפולים הכושלים והניתוח, רופאים מומחים אמרו לי שכבר לא תהיה לי קריירה בריקוד. רופא אחד אפילו אמר לי להחליף מקצוע לשחמט... בצעד נואש הגעתי לרופא מהפנט. זה היה צ'אנס אחרון, כי כבר לא נותר מה לעשות. בכמה טיפולים הרופא ליווה אותי בדמיון מודרך אל המקום שנקרא כאב, הנחה אותי להתבונן ברגל הבריאה ולמוסס את הכאב מהקרטול אל ים גדול ורחב. לאט לאט הכאב נעלם, לא כי נפתרה הבעיה הפיזית, אלא מכיוון שהאנרגיה המחשבתית שלי נותבה אל מה שבריא, שלם, תקין, טוב. זה היה שיעור מאלף, שטבוע בי עד היום. כשכואב לי הגוף או כשאני נפצעת, אינני מספרת על זה ומנכיחה את זה במציאות סביבי, כדי שלא ישאלו אותי "מה עם הפציעה" או יפנו אלי אנרגיה של רחמים וצער. דבר זה כשלעצמו אומר – הכאב כאן, הוא קיים והוא נשאר. כשמשוה כואב אני מטפלת בעצמי בצורה מאוד רגועה וקשובה. הגוף שלי מאותת לי כיצד לטפל בו ואני יודעת שבסופו של דבר הכל עובר. אני צריכה להיות סבלנית, לנוח קצת, לעבוד בזהירות ולהמשיך בחיי. השליטה בנוכחות הכאב מצילה אותי במקצוע ששוחק את הגוף יומיום. זה כמו לספר לילד שאור המנורה מגרש את המפלצת שבארון – הסתכלות על החיובי כדי להשכיח את השלילי.

לפסל ולצייר ריקוד פנימי

פיסול בחימר הוא כמו ריקוד. הוא כמו מסאז' של רקמות גרגיריות באצבעות לתוך נחשולים של תנועה, גוף, תחושה, זרימה. האצבעות מגששות את דרכן לתוך החומר כמו אימפרוביזציה בסטודיו ריק. אין לדעת מה יקרה, איזו תנועה תיווצר, כמה חום הגוף יפיק, כמה אתנשף. וישנה

איזו תחושה, מניע שדוחף אותי לזוז, ללוש. את נרקדות להן פנים בתוך החימר, מתעוותות כמו פרצוף ברוח של מאה קמ"ש, מבטאות את הרגשות שמסתתרים בתוך הגידים, בנימי הנימים, בזיכרון הפיסי הכי עמוק. אנשים שלא מכירים אותי כרקדנית אומרים שיש המון תנועה בפסלים ובציורים שלי, שיש זרימה ייחודית מתחת לפני השטח ועליו. הגלישה הזאת טבועה בי כמו שגוף אינו מפסיק לנוע. גם עמידה קפואה במקום תתגלה כנענוע חרישי. גם לציור בפחם התחברתי מחוויות החומר ורק אחרי שטעמתי בכל דרך את הגרגור של הפחם, המריחה, השליטה וההפרזה נוספה החוויה האסתטית. בכל תחום אמנות שבו אני עוסקת המעורבות שלי היא קודם כל פיזית, באצבעות, בגוף שלוחץ על החימר או רוכן מעל כן הציור. באופן אינטואיטיבי נוצרת יצירה תחת ידי, שמבטאת הלך רוח, רגש. מאוחר יותר, כשהשליטה הטכנית מצטרפת, אני יכולה לכוון את היצירה לנושא או לחזון מסוים שיש לי. ההנאה שלי בציור ובפיסול היא קודם כל היכולת הנוספת לתעל החוצה תנועה, נשימה, נשמה, ריקוד פנימי. אני מתבוננת בכל כבפיות רבות שמרכיבות דבר אחד – אנשים ופנים הם טלאים של העבר שלהם, הצלקות, ההווה שלהם והראייה לעתיד. התמונה הכללית שטחית מדי והפירוק לגורמים קטנים ככל האפשר, הוא שמרתק אותי להתבונן בעולם, בעוברים והשבים ברחוב, בעומקם של אנשים מעבר לחזות שהם מציגים, ברגשות הכמוסים שלהם, במורכבות.

לנוע בין קצוות תהומיים

באמנות יש רגעים רבים שנעים בין קצוות תהומיים. יש תקופות שהעבודה נדמית כסכיזופרניה ויש גם תקופות של ריקנות רבה. "לא", מכל סוג שהוא, מתסכל בין אם זה אודישן שלא עברתי, כוריאוגרף שהחליט לא לעבוד אתי או אני שמרגישה שמה שאני עושה לא מספיק או לא ממצה את היכולות שלי ואין בכוחי לשנות זאת. הקושי האמיתי נמצא בדיסוננס שבין העבודה הרבה שאני עושה (לפעמים שמונה עבודות שונות בו זמנית), לבין העובדה שאני לא מצליחה "לגמור את החודש". זאת בעיה שאני מתמודדת אתה כל הזמן, מאז שעברתי לתל אביב היקרה. אני יודעת שאני טובה במה שאני עושה, שאני חרוצה ועובדת מהבוקר עד הלילה שישה ימים בשבוע, ועדיין אני לא מסוגלת להחזיק את עצמי בגלל יוקר המחיה. עיכובים בשכר וחזרות שמתבטלות ברגע האחרון ומבזבות לי זמן יקר מביאים אותי לתסכול אדיר – עדיין אינני מסוגלת לעמוד ברשות עצמי. אבי היקר הוא פטרון האמנות שלי מיומי הראשון בסטודיו לריקוד ועד היום, ומבחינה זאת התמזל מזלי. בלעדי ובלעדי התמיכה נטולת הספקות שלו בי, חיי היו נראים אחרת. אבא שלי הוא גם החוזק שלי, מקור הנחמה שלי. הוא זה

שאני מספרת לו הכל, פורקת, בוכה, צוחקת, מתוסכלת, מאושרת. הוא מחזק אותי בעצם היותו שם ואני יכולה לסמוך עליו שתמיד יגיד לי את האמת.

כשמשוהו מטלטל קורה, תהליך הפירוק והבנייה שלי הוא מייד. אני פורקת את התסכול והמתח שאגורים בי ונוחתת על הרגליים. השאלות "מה הלאה?" ו"איך להתקדם מפה?" עולות במהירות וכבר מובילות אותי אל הפתרונות. עיני נשואות קדימה כדי להבין מה אפשרי ומה בכוחי לשנות. אני מניחה שזה שילוב של אופי וניסיון רב שנים בהתאוששות אתלטית. אני רוצה להאמין שאני תמיד חזקה. גם כשאני חלשה ונשברת, גם אז מקור הכוח הפנימי מתגבר על הכל. אני מודעת לאפשרויות שדברים ייצאו אל העולם באופן חיובי או שלילי. ברגעים הקשים אני משתדלת בכל כוחי להיצמד לפן החיובי, לדרך שיש בה אור ולא חושך, לדרך של הפן.

להיות חלק מהותי מתרבות המחול בארץ

למה את לא נוסעת לרקוד בחו"ל? את השאלה הזאת שואלים אותי כל הזמן. לפעמים אני מתעצבנת ולפעמים השאלה מציפה אותי בתחושה מעיקה של פספוס כפוי. בעצם, מה רע לי כאן? אני מתפתחת וגדלה כרקדנית מודרנית ולטעמי היוצרים כאן הם המעניינים ביותר. הכוריאוגרפים והרקדנים הישראלים הם שם דבר בעולם, בשל החדשנות שלהם, האש, התשוקה, היכולת, התעוזה. אני אוהבת את תל אביב, את החום, את האנשים, את ההזדמנויות. הייתי רוצה שאנשים יכירו בזה שטוב לרקוד כאן. התנאים אינם אופטימליים ועלות המחיה גבוהה, אבל אני מתפתחת וגדלה אמנותית ומתנסה כמו שלא אוכל בשום מסגרת. אשקר אם אומר שאין לי פנטזיה לרקוד אצל יוצרים בינלאומיים, אבל אני יודעת שללא דרכון אירופי או ויזה הסיכויים שלי קלושים מול רקדניות בעלות אישורים. אין

לי יכולת לממן טיסות או שהות ארוכה בחו"ל בשביל אודישונים. תרבות שכוללת הרבה אלמנטים היא שגורמת לי להפיק את המרב ממה שאני כן יכולה לעשות. ואני נהנית מכל רגע, כיף לי. אני עובדת קשה, נמצאת בדינמיות תמידית בין עבודה עם יוצר אחד לאחר, מתנסה ומקבלת. אבל מעל הכל, כרקדנית שגדלה והתחנכה בישראל, אצל המורים הטובים ביותר שמלמדים כאן, שהשיגה את כל הידע שלה כאן – חשוב לי להיות חלק מתרבות המחול בארץ, להיות חלק בלתי נפרד מנוף המחול כאן, לקדם, לשפר, ללמד, לפתח ולעודד. הייתי רוצה שבמקום לשאול למה אני לא נוסעת לחו"ל יגידו "איזה כיף שאת כאן!" אני לא מרגישה החמצה ואני יודעת שזה משהו שיוכלו לראות ולהבין רק בעוד הרבה שנים.

להתכונן ליום שבו אפסיק לרקוד

פעם מחול היה בשבילי גורל שצבוע בשחור ולבן. הוא מה שהגדיר אותי ונתן לי תחושת ערך בעולם. דבר לא השתווה לחוויה שלי בתוך התנועה ובהופעה על הבמה. מאז עברתי לא מעט ובעיקר ראיתי כמה האפור הוא נפלא. יש לי כמובן מחשבות על השלב שבו אפסיק לרקוד, קודם כל בגלל העובדה הפשוטה שהגוף "נגמר" בשלב כלשהו, אינו מתחדש, מתמעט. בעיני זהו שלב ממש טרגי בחייו של הרקדן. עד כמה שפנטזיית הריקוד סוחפת באין קץ שלה, אני חייבת להסתכל על החיים באופן מציאותי. היות שכבר היו שנתיים שבהן לא רקדתי, אני יודעת שחשוב להתכונן נפשית ופרקטית לקראת היום שבו אפסיק לרקוד באופן מקצועי. אני סקרנית ופעלתנית, אני יצירתית בתחומי אמנות נוספים ומרתק אותי לחוות עד הסוף גם את העולמות האלה, כשיגיע הזמן הנכון. להיות שקועה ימים ולילות בצבע ובחימר, לנשום ציורים, למשש את הפיסול... זה מדהים בעיני. הידיעה שיש דרכים רבות לממש את היצירתיות שלי ולהתבטא מקילה עלי ביומיום. לקחת דברים בפרופורציה, להתרחק מהפנאטיות (שהיא מחלה בעיני), לשמור על ראש פתוח. כל האמנויות מדברות זו עם זו, מפרות זו את זו ומעשירות אותי כאמנית. כל תחומי הריקוד מרתקים בעיני – יצירה, הוראה, ניהול חזרות או הקמה של גוף מחולי משלי – הכל יכול לקרות. אי אפשר באמת לתכנן שום דבר, הלב שלי פתוח באהבה לכל מה שארצה ואוכל וזה מה שמנחה אותי, לא כותרות והישגים לשם הישגים. היעד היחיד שלי הוא להיות שמחה ומאושרת. למדתי באופן עמוק עד כמה היכולת להשיג את היעד הזה תלויה בכוונן הפנימי שלי ולא בסיטואציות החיצוניות של החיים. אדם יכול להיות בר מזל יותר מכל סובביו, אבל גם הפחות מאושר מביניהם. אושר אינו תלוי בהתפתחויות חיצוניות, אושר הוא דרך להתבונן בעולם ולדבר אליו.



Oryan Yohanan, photo: Gadi Dagon

אוריין יוחנן, צילום: גדי דגן

ביצירתה של פינה באוש קפה מילר¹, רצף הפרעות הוא שיוצר את המבנה הכוריאוגרפי. בניתוח היצירה אבחן מהן ההפרעות במרכיבי הכוריאוגרפיה, כפי שהן משתקפות בשתי סצירות מתוך היצירה. ניתוח הסצירות ייעשה על פי המושג גסטוס (Gestus), שלקוח מתחום התיאטרון האפי² של ברטולט ברכט (Bertolt Brecht). המושג גסטוס הופיע לראשונה בכתביו של ברכט³ ב-1920 והוא בא להגדיר פעולה גופנית המבוצעת על ידי השחקן – צירוף של גוף, מימיקה, הבעה, קול, סאונד, דיבור בתבנית ריתמית קבועה, תלבושת, איפור או שימוש באביזרים. בקצרה, כל מה שמנוגד למלה המדוברת. הגסטוס הוא גם כל מה שחיוני לשחקן כשהוא מדגים את התפקוד החברתי של הדמות על הבמה. ב-1929, לאחר שברכט כבר כתב כעשרה מחזות וביים הפקות רבות, הוא ציין בכתביו כי הגסטוס הוא יסוד פרדיגמטי בתיאטרון ה"חדש", קרי התיאטרון האפי.

המושג גסטוס כשלעצמו נותר מעורפל⁴ ורבים ניסו לפרשו. במאמר זה לא אסקור את כל הפירושים הקיימים, אבל אתייחס לכמה מהם. עילית פרבר (lit Ferber)⁵ רואה בגסטוס את הפעולה הבימתית הגופנית שמבצע השחקן, שמייצרת הפרעה ברצף הזמן ובמרחב הבימתי. פעולת ההפרעה ברצף הזמן ובמרחב הבימתי חיונית בתיאטרון האפי, מאחר שהיא קוטעת את אחידות הזמן והמקום שאיפיינו את הדרמה האריסטוטלית⁶. לדברי פטריס פאביס (Patrice Pavis), "ברכט מבקר את צורת הדרמה האריסטוטלית והוא מחזק את חשיבות החיקוי והריאליזם הביקורתי". דוגמה נפלאה לכך הוא מביא מתוך המחזה *אמא קוראז'* (Mutter courage und ihre kinder), שברכט חיבר ב-1939. פאביס מבהיר כי פעולה שעושה דמותה של אמא קוראז' – שנושכת מטבע שקונה נתן לה – היא גסטוס. נשיכת המטבע מיטיבה לבטא את חשדנותה של אמא קוראז', שהיא סוחרת שפועלת מתוך מניעי רווח. זהו גסטוס, כלומר ביטוי גופני מובהק שמתקיים בנפרד מהמלה המדוברת ומעיד על פעולה במרחב החברתי.

כמו בתיאטרון האפי, גם ביצירתה של פינה באוש קפה מילר מתקיימות כמה פעולות שגורמות לקטיעת רצף הזמן והמקום. ריבוי הגסטוס ביצירה קפה מילר משקף את התנגדותו של ברכט לרציפות הזמן והמקום שמאפיינת את הדרמה האריסטוטלית. בהמשך אצביע על הגסטוס ביצירה ואדגים כיצד רצף ההפרעות הוא שיוצר את המבנה הכוריאוגרפי שלה.

תמונה ראשונה, עיצוב הבמה

בפתיחת היצירה פזורים על הבמה כיסאות ושולחנות. בעומק הבמה מוצבת דלת מסתובבת,

רונית זיו

הכישלון של קפה מילר: כוריאוגרפיה מבעד למושג הג'סטה

שדרכה נכנסת אחת הדמויות. במבט ראשון התפאורה יוצרת עולם מציאותי של בית קפה, קצת מאובק אמנם, אבל שפע הכיסאות והשולחנות העגולים ממקמים את ההתרחשות בחלל מציאותי. התבוננות נוספת מגלה כי הכיסאות אינם מסודרים באופן מוקפד, כמקובל בבית קפה פעיל הנותן שירות ללקוחות. משהו חסר בבית הקפה הזה. המרחב מוגדר כחלל פנים של בית, ולא של אתר מחוץ לבית. הריהוט של בית הקפה אינו מוצב על מדרכה בעיר וחוסר הארגון אינו תולדה של ביקורי לקוחות רבים. הדימוי הבימתי אמור ליצור אשליה של חלל שממלא פונקציה של בית קפה, אבל אינו מחקה את בית הקפה בהקשר המוכר, כלומר ברחוב. יתרה מזאת, כוונת עיצוב הבמה אינה ליצור חיקוי מושלם של בית קפה אלא רק להציג סימנים ועקבות של בית קפה. עיצוב בית הקפה לא הושלם, מאחר שמרכיבים חשובים שלו לא הוצבו על הבמה. נשאלת השאלה מדוע. ייתכן שהסיבה לבחירה זאת היא הרצון למנוע מהקהל את תחושת הנחת. הדימוי הבימתי אינו ברור ולכן נוצרת אי נחת בקרב הצופים. בית הקפה אינו ממשי ועיצובו כאילו כושל במתכוון. באוש לוקחת אותנו למקום שאיננו מכירים, גם אם במבט ראשון חשבנו שמדובר בבית קפה. למעשה היא לוקחת אותנו לזמן אחר ולמקום אחר. המקום הזה אינו ממשי, מאחר שהוא מתקיים אך ורק בזיכרון.

באוש מציג דימוי כושל של בית קפה, כדי לאפשר לצופים לשאול שאלות כמו מה השיבוש? מהו המקום הזה? האם יתרחש כאן מהלך ריאליסטי? האם זהו אי סדר, או ארגון לקוי של כיסאות ושולחנות? עם תחילת היצירה נדרש הצופה להסתגלות שתאפשר לו לקבל את הנחת המוצא: ההתרחשות פונה מהמציאות אל הרגש, אל החלום. היצירה אינה ממשיכה את הרצף המציאותי המצופה, אלא נוגעת באשליה ובכמיהות שמתנפצות אל קיר המציאות. בנקודה שבה הוא כושל, מתקבל ההישג של עיצוב הבמה. בדיאלקטיקה שבין יצירת בית קפה וכישלון הצבתו על הבמה, הצופה מתחיל להציב שאלות.

תמונה ראשונה, מהלך כוריאוגרפי

היצירה מתחילה. הבמה חשוכה. מבעד לחשיכה אפשר להבחין בשתי דמויות שנמצאות בצדי הבמה, ליד הקיר. אחת מהן מתקדמת לעומק הבמה ומתנגשת בכיסאות. נשמע קול הכיסאות הנגררים. היא מתקדמת במרחב, בין כיסאות ושולחנות, והעדות לכך היא צליל גרירתם של הרהיטים על הרצפה. ברקע נכנסת דמות של אשה עם שיער כתום, מעיל ונעלי עקב דרך הדלת המסתובבת.

קעת יש שלוש נשים על הבמה. שתיים מהן בכותונת דקיקה והשלישית לבושה, מתקדמת בצעדי טיפוף מהירים, בניגוד לקול גרירת

הכיסאות האיטית. היא יוצאת. הרקדניות ממשיכות להתקדם לכיוון מרכז הבמה. תנועות הידיים שלהן מתגברות, המוסיקה, הנרי פרסל (Henry Purcell) מתוך *The Fairy Queen*, מתחילה להתנגן.

גבר נכנס לבמה בדחיפות, כדי לפנות את הכיסאות ולמנוע מהנשים להיתקל בהם. הן מתנועעות בעיניים עצומות, כאילו בחלום, גבן כנגד הקיר. הן נופלות וקמות שוב, וכל תנועה או נפילה מזעיקה שוב את הגבר לפנות את הכיסאות, כמו להגן עליהן מעצמן. הוא מפנה את הכיסאות והן לא מבחינות בכך, כאילו הן מצויות במרחב אחר. הפעולה הדחופה שלו לפינוי הכיסאות עומדת ביחס הפוך לתנועתן. רגליהן מובילות אותן במרחב, כמו מונעות מעצמן. מפרקי הברכיים שלהן רכים, זרועותיהן כאילו איבדו את היכולת למנוע את נפילתן או לבלום אותה וגם הוא אינו מצליח לחזות את תנועתן ונראה חסר אונים. רק הקיר שניצב בצדי הבמה יכול לעצור אותן, לתת תמיכה ממשית לגופן ואולי גם לנפשן. הכשל נוכח בתנועתן של הרקדניות. הן אינן באות להציג טכניקה מושלמת ויכולת מפוארת על פי מסורת המחול. נהפוך הוא. שתי הרקדניות ממשיכות לשוטט, ליפול בעיניים עצומות. הנפילה וההליכה הלא יציבה שמאפיינות את השפה התנועתית בפרק זה יוצרות מחול שכולו טעות. אין זה ריקוד יפה. הרקדניות נראות חלושות ותנועתן מסורבלת. הכישלון של התנועה הכרחי. הוא שמאפשר את ההישג של הכוריאוגרפיה בהמחשת המצב הרגשי שבו נתונות הדמויות. הן הולכות וכושלות בהווה, מאחר שהן נעות אל הזיכרון ואל הסיט שבעברן.

הסתירה שמצויה בג'סט של תנועה בעיניים עצומות היא כשל נוסף, המשך של רצף הכשלים שאנו כצופים נתקלים בו מתחילת היצירה. המבט של הרקדניות מופנה פנימה, שכן הן אינן בבית קפה ריאליסטי. ההתבוננות פנימה היא פנייה לכל מה שקרה בעבר ולכל מה שייתכן שיתרחש בעתיד, אבל ההווה הוא במתרחש בנפשו. המציאות היא המציאות הפנימית של כל אחת ואחת מהן. מה זה יאמר על המפגשים והסצנות שיהיו בהמשך הכוריאוגרפיה? המפגשים והסצנות הנוספות יצטרכו לשמור תבנית של יצירת מצב והכשלתו. לדברי פארבר, הכשל⁸ או הגסטוס הגופני הוא שמרכיב את מהלך המחזה כולו. הגסטוס במהלך הכוריאוגרפי בקפה מילך נוכח בשפה התנועתית, בהתנגשות של הרקדניות בקיר, בנפילתן לרצפה ובהליכה מהקיר אל עבר הכיסאות. הגבר שמפנה את הכיסאות ממסלול ההליכה של הרקדנית פועל בבהילות. הוא מגיב על פעולתה של הרקדנית ובה בעת מבהיר לצופה, שללא פינוי הכיסאות הרקדנית תפגע בעצמה. פינוי הכיסאות בתגובה על תנועת הרקדנית מעלה השערות רבות בנוגע לצורה הכוריאוגרפית ולתכנים האפשריים שמתלווים אליה. לדברי אלי פרידלנדר (Eli

Fridlander), הגסטוס כמוהו כנשק שמכוון נגד השיח האמנותי המקובל. הוא מאפשר לאמן לפתח צורה חדשה, שמשלבת שחקן, יוצר ופרפורמר. באוש הופכת את הפעולה של פינוי הכיסאות לכוריאוגרפיה בלתי נשכחת. זוהי סצנה שיש לה משמעויות רבות – החל בתפקיד הרקדן שחשוף לכשלים ולהיתקלויות שמסכנות את גופו וכלה בתכנים חברתיים. הלוא הרקדנית עצמה אינה יכולה להיות אחראית לביטחונה. היא אובדנית. היא איבדה את הרצון להגן על שלומה ומכאן עולות שאלות נוספות על הייאוש הנשי בעולם שבו הגבר מנהל את בית הקפה וכדומה. באוש, לכאורה, מפקירה את גופה השברירי של הרקדנית והקהל יושב בכיסאו בדריכות חסרת אונים, מקווה שהרקדן יספיק לפנות את כל הכיסאות בטרם הרקדנית תפגע בעצמה. זוהי סצנה מטרידה במיוחד. למרות היותה סצנת פתיחה, אין בה התפתחות עלילתית והיא לא מבשילה לתוך מהלך חדש. הרקדנית ממשיכה את מסלול התקדמותה אל תוך פנים חלל הבמה, לקראת מפגש עם הרקדן. המהלך הכוריאוגרפי אינו תולדה של התפתחות הדמות הנשית בסצנה עצמה. הוא מתקיים כמעבר לתוך תמונה שנייה. רק עם סיום הצפייה ביצירה, ולאחר איסוף רצף הג'סטות שבאות לידי ביטוי במבנה הכוריאוגרפי, ניתן יהיה להציב בזו אחר זו ולצייר את הרצף הכוריאוגרפי.

חיבוק ועוד חיבוק, מהלך כוריאוגרפי

כניסת דמות גברית לבמה, בשעה שהתמונה הראשונה עדיין מתרחשת, מסמנת את תחילתה של הסצנה השנייה ביצירה. האשה שעד כה היתה עסוקה במהלך של התרחקות מהקיר וחזרה אליו מתחילה להתרחק מהקיר ומוליכה את עצמה לכיוון הגבר שזה עתה נכנס לבית הקפה. תחילת הסצנה מסומנת בג'סט ברורה, בלתי נשכחת – חיבוק ממושך בין הגבר והאשה. מעכשיו מתחיל טקסט נוסף, שאליו מצטרף רקדן שיש. גם הוא מפגין מעשיות. קצב ההליכה שלו רגיל וכמו מעיד שלהבדיל מהזוג, הוא מתקיים בפעולה קונקרטיה ומציאותית. הוא מתקרב אל בני הזוג ומתחיל לפרק את החיבוק שלהם. הוא נוטל זרוע ועוד זרוע, מרחיק את הראשים, מפריד ביניהם ויוצר חיבוק אחר, שבו האשה תלויה בזרועות הגבר. הגבר השני מתקן את החיבוק של הגבר והאשה. הוא מסמן כי זה חיבוק לא נכון. הוא מארגן אותם לעיני הצופים באופן שונה. הוא מנכיח את הטעות שלהם, כדי ליצור מציאות שונה. חשוב לו להראות לנו ולהם מהו אותו רגע שאליו יש להפנות את תשומת הלב. הוא מלמד אותם ואותנו להתחבק. הוא מלמד אותם להחזיק חזק זה את זה. הוא מצביע על הכישלון של החיבוק שלהם לעינינו. הכוריאוגרפיה מדגישה את נקודת הכישלון של החיבוק. דמות הגבר השנייה מפרקת את ההתרחשות כדי לייצר הפרעה שתמקד את

תשומת לב הקהל בכך שההתרחשות שייכת לעבר. יש פה רצון בלתי סביר לשנות את ההתרחשות שקרתה בעבר.

הסצינה נמשכת. הגבר שהתרחק מהזוג מגלה שהחיבוק שהוא יצר התפרק. הוא מתקרב לגבר ולאשה וחוזר על אותן פעולות שביצע בפעם הראשונה. שוב האשה תלויה בזרועות הגבר והוא פונה ועוזב את הזוג. מרגע זה הגיסטה של החיבוק והתמיכה חוזרת על עצמה שש פעמים בערך. לאחר מכן הוא פונה ועוזב אותם והם ממשיכים את התבנית מעצמם, כאילו איזה כוח חזק מהם מפעיל אותם, כאילו הם נתונים בכישוף. לבסוף, מותשים, הם עומדים זה מול זה. החיבוק, כמו הכישוף, מוסר ומתרפה והם נפרדים. האשה פונה והולכת באותו אופן שבו הגיעה למפגש – צעדים שבריריים שבכל אחד מהם היא קרובה לנפילה. הגבר מוסיף לעמוד בלי נוע, כמו נטוע במקומו. עמידתו, חוסר התגובה על עזיבת האשה, אף הן ג'סטה של פרידה, אובדן ואבל. החיבוק של הגבר והאשה לא הצליח. הוא לא החזיק אותם יחד. לא בגללם, אלא בגלל הגבר השני שסידר את החיבוק. החיבוק שמקרב אותם זה לזה דומה לג'סטה של הקיסר, שאגודלו הפונה מעלה¹⁰ מביעה חיים. בדומה, הפניית אגודלו של הקיסר כלפי מטה כמוהו כחיבוק שמתפרק. האחיזה שמרפה ואין בכוחה לשאת את היחד מומחשת בכוריאוגרפיה עד כאב. כישלון החיבוק הוא הצלחת הכוריאוגרפיה.

לאחר הפרידה של הזוג, הגבר ממשיך לנוע במרחב. הפעם הוא לכוד בין הכיסאות ושוב חוזרת הדמות הגברית המפנה את הכיסאות מדרכו. האשה מתיישבת על כיסא, גופה שעון על השולחן והיא פושטת את כותנתה, משליכה אותה על הרצפה ושובה ולובשת אותה. היא חוזרת על הפעולה הזאת כמה פעמים, בעוד כמה דמויות מלוות אותה ואז יוצאות דרך דלתות החדר. לאורך כל היצירה, באוש מוליכה את הדמויות לתוך מפגשים ומצבים שחושפים את מכאובי האהבה, הפרידה והייאוש. כל מפגש מוליד זרות וכל ניסיון לאהוב מותיר את הדמויות ברצון עיקש לחלץ תמיכה מן הזוג. שוב מוצג חיבוק שמתפרק ושוב מוטח הגוף בקיר במקום לקבל ממנו תמיכה. ההחמצה, הכשל התנועתי, הם מקור ההצלחה של המבנה הכוריאוגרפי.

הדמות הנשית השנייה יוצאת לכיוון הדלת המסתובבת וחגה סביבה במהירות רבה. הפעם היא נעה ללא מטרה, ממשיכה בתנועה הסיבובית. פעולות יומיומיות כמו פינוי כיסאות, הסרה של פריט לבוש ולבישתו מחדש או שימוש בדלת ללא מטרה מסוימת מסמנות טקסי אבלות. הדמויות מפיגות את תחושת האובדן ואת כאב הפרידה בפעולות יומיומיות שמאבדות מפשרן המציאותי ובאות למלא את החלל שנפער

בנפש. התנועות שחוזרות על עצמן יוצרות קצביות, ממריצות את התודעה ומובילות לחוויה אוקיאנית כמו זו המתוארת בריטואלים דתיים או בטקסי מעבר, שבהם חווה האדם רגשות חזקים ובהם הוא עובר תהליך שמעביר אותו משלב תודעה אחד לשלב אחר. את ההקשרים בין ריטואלים להגדרות בתחום אמנות המופע יצר ריצ'רד שכנר (Richard Shechner), שהיה מהראשונים שהגדירו את אמנות המופע כתחום המותנה בהתנהגות ריטואלית¹¹.

הקישור בין ריטואלים לאמנות המופע מפנה את תשומת הלב לכך שריטואלים הם הדרך שבאמצעותה אנשים זוכרים ובעזרתה הם מתמודדים עם כאב האובדן. אולי לכן באוש עצמה עורכת ריטואל של אובדן ופרידה בשלב זה ביצירה, לאחר שהגבר והאשה נפרדו.

בחלק הבא הרקדן פונה אל בת זוגו, ששעונה על שולחן. הוא מתקדם לעברה מתוך רצון להתאחד פעם נוספת. הם מתחבקים והיא נופלת שוב אל הרצפה, ושוב הוא פורץ במהלך תנועתו שבו יש תנועה במרחב, הנפת זרועות, נפילות לרצפה וקימה וחזרה נוספת על אותן תנועות, כל פעם לכיוון שונה במקצת, במהירות שונה. שוב נכנס הגבר ומפנה את הכיסאות. חלק מהדמויות נשארות, עוקבות אחר מעשיו. אחרות יוצאות ונכנסות שוב מהדלתות. בשלב זה הסוד ברור. המהלך שמתרחש על הבמה אינו נטוע במרחב המציאות ואין בו התפתחות רציפה. המהלך שהדמויות חוות הוא מהלך רגשי. הן פועלות ומופעלות מתוך הרגש, הגעגוע, התחושה. כל התקדמות על ציר הזמן אינה מקדמת עלילה חיצונית. היא דומה יותר לקילוף שכבה נוספת של בצל, המגלה עוד שכבה של תחושה. ההליכה הכושלת, הטחת הגוף ברצפה וכישלונות נוספים מחזקים למעשה את המבנה הכוריאוגרפי ומגבירים את הבנת הקהל כי התנועה בזמן משולה למסע פנימי אל נבכי הנפש, בחיפוש נחמה על אובדן אהוב או אהובה.

חיבוק ועוד חיבוק, הדמויות

שלוש דמויות מרכיבות את הסצינה: גבר ואשה שנפגשים בחיבוק ודמות שלישית, גבר נוסף, שמנסה לייצר את החיבוק ואולי לשחזר אותו. הוא טורח, מארגן, מתאמץ, מנסה ליישב את החיבוק מחדש. למרות חוסר ההצלחה, הוא שב ומנסה ליישב את האי-הבנה, את הסכסוך. הימצאותו מסמנת כי ההתרחשות היא מטאפיזית. נוכחותו מדגישה כי החיבוק לא הצליח להחזיק מעמד. דמותו מעלה שאלות: האם הוא הכפלה של דמות הגבר? האם הוא דמות של מספר, שפורש בפנינו את סיפורן של שתי הדמויות? אין ספק, נוכחותו מייצרת הפרעה, אי-שקט בעיני הצופה. כצופים אנו עדים לכך שהוא זה שמייצר את הסצינה. הוא האחראי לכך שהרקדנים חוזרים שוב ושוב על

אותו מהלך. ייתכן שללא נוכחותו הם היו רוקדים ריקוד אחר, אבל התעקשותו היא שמניעה אותם לחזור שוב ושוב על הכישלון. היא כאילו מעמדת את כולנו עם חוסר המסוגלות לאחוז זה בזה. כל אחיזה סופה שתתרופף. השריר מתכווץ והשריר מתפשט. פעולת הכיווץ ופעולת הפשיטה הן הכוח המניע של החיים. הכיווץ והפשיטה הן פעולות הקיימות במהותו של כל דבר חי, צומח וגדל. הנשימה היא פעולה של כיווץ ופשיטה של הריאות, הלב מניע את הדם בפעילות של כיווץ ופשיטה ועוד. ההדגמה שמבצע הרקדן השלישי כמו מדגישה לפנינו את המשותף בין הזוג הבימתי לכל אחד מהצופים. הוא אמנם אינו מביט בצופים ישירות, אבל העמדת הרקדנים בפרופיל מחצינה את הכוריאוגרפיה. הבחירה הפשוטה הזאת של באוש משרתת את הכוריאוגרפיה. היא כמו באה להדגיש את ההדגמה שתתרחש לעיני הקהל. ואכן, הרקדן השלישי מקיים הדגמה. זוהי הדגמה של כישלון. הנפילה היא כישלון האיחוד בין גבר לאשה או לחלופין, כישלון של איחוד בין שני אובייקטים. זהו גם כישלון של עוצמה. לאורך כל הסצינה הוא עסוק בניסיון לתקן, להחזיר את החלקים למקום, להדגים בשבילנו מהי האחיזה הנכונה. ניסיונותיו אינם עולים יפה והוא עוזב את הבמה, כמו נוטש את המערכה ומשאיר את שתי הדמויות לנוע במעגל הכישלון. הוא נכשל, באוש ניצחה. הניצחון נובע מיכולתה לגעת בכאב מכל, בחיסרון שחשים בני אדם, בכאב הפרידה והאבידה. דווקא עם התרחקותו של הגבר השני נוצרת לרגע דממה ושתי הדמויות, הגבר והאשה, מתלכדות. הם אוחזים זה בזה, מתנשפים, ובכוחות אחרונים מנסים להישאר יציבים על רגליהם יחד. הדמות השלישית כבר אינה על הבמה. כעת הימצאותה אינה הכרחית, אבל חסרונה מורגש. עקבות פעילותו של הגבר השני לא טושטשו, נוכחותו החסרה מייצרת ניכור. זוהי הפרעה נוספת למהלך הכוריאוגרפי. הצופה מוצף שאלות ונותר שבו במהלך שבו אין לו יכולת לתאר נרטיב אחד.

חיבוק שלא נגמר

אני שבה וצופה בסצינת החיבוק ביצירה קפה מילר¹². אני מבחינה, ככל הנראה לראשונה, בצליל שמושמע בתזמון מדויק. הצליל מושמע בכל פעם שבה מרסי דומיניק (Mercy Dominique)¹³ אוחז את מאלו אייראודו (Malou Airaudo)¹⁴ בידיו. רגע שברירי זה יחלוף במהרה, אך עדיין אפשר לקלוט כי הוא כמו לקוח מסצינה שבה הגבר נושא את האשה על מפתן הבית בליל כלולותיהם. ביצירתה של באוש, האחיזה של דומיניק במאלו תתרופף והיא תישמט מידי לרצפה ולאחר מכן תקום במהירות ותשוב לחבק אותו. המוסיקה תקבל נפח רב, הן בעוצמה והן בעומס הצלילי. הגברת המוסיקה מתרחשת בתיאום עם ההתפתחות הכוריאוגרפית. ההצלחה לפענח מרכיב נוסף, במקרה הזה צליל מוסיקלי מתוך סצינה אלמותית, מעניקה סיפוק רב. בכל

nar and Linda Ben Zvi (Editors), Department of Theatre Studies, Tel-Aviv University, 2005.

⁹Fridlander, Eli. "Gesture and Brecht" from: *Bertolt Brecht: Performance and Philosophy* Gad Kaynar and Linda Ben Zvi (Editors), Department of Theatre studies, Tel-Aviv University, 2005.

¹⁰Fridlander, 2005.

¹¹Shechner, Richard, "From Ritual to Theatre and Back," in *Over Under and Around*, Seagull, Calcutta, 2004.

¹²הצפייה הזאת ביצירה קפה מילר נערכה לאחר שסיימתי לכתוב את העבודה. אמנם ניתנה לי האפשרות לכלול חלק זה כמבוא, אך אני מציינת זאת בסופה של העבודה, בהתאמה לרצף הכרונולוגי שבו התקיים תהליך הכתיבה, כדי לחזק את הכישלון שלי כצופה. אני יכולה לכלול את כל המידע בצפייה אחת. יש בחזרה של פעולת הצפייה מעין הקבלה לחזרתיות שמובעת בכוריאוגרפיה.

¹³הרקדן מרסי דומיניק ביצע את היצירה החל משנת 1978 ועד ימינו אנו. לכן אני רוצה לתאר אותו כרקדן. דברים דומים אפשר לומר גם על הרקדנית מאלו איירודו, שהיתה בת זוג של דומיניק.

¹⁴מאלו איירודו ביצעה את היצירה והשתתפה בתהליך היצירה.

¹⁵הרקדן יאן מינאריק החל לעבוד עם פינה באוש ב-1973, השנה שבה התמנתה למנהלת של Tanztheater Wuppertal. ברשימותיה היא מתארת תהליך עבודה שהתרחש בסטודיו שלו, שבו עבדו על היצירה מקבת בשנת 1978 והוצג בשם *He takes by the hand and leads her into the castle the others follow*. על כן עולה הרושם כי הוא היה מקורב לבאוש בתהליכי היצירה. הוא גם המשיך להופיע בלהקה עד 2009.

רונית זיו כוריאוגרפית ורקדנית. נבחרה למנהלת אמנותית שותפה בהרמת מסך 2010-2013. זכתה בפרס כוריאוגרף צעיר לשנים 2005-2002. הזמנה להופיע בפסטיבל פינה באוש 2004, מעבירה סדנאות למחול בבאסנו דל גראפה, איטליה, בקייב, אוקראינה, במוסקבה ובארה"ב. בין יצירותיה: *עם כתוביות, גאות, רוז לא מחכה, אישה א' אישה ב', בוך ולפרק ת'צורה*. יצרה לתיאטרון והרבחה בשיתופי פעולה בארץ ובחו"ל עם יוצרים מתחומי התיאטרון והמחול. מלמדת בלימודי תואר שני באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. הערב *מרתון 40* מאת רונית זיו מוצג בתיאטרון תמונע. בעלת תואר ראשון בחינוך למחול ולתנועה של סמינר הקיבוצים. עובדת על עבודת התזה להשלמת מ.א. מאוניברסיטת תל אביב.

formance and Philosophy, Gad Kaynar and Linda Ben Zvi, Department of Theatre Studies, Tel-Aviv University, 2005.

Fridlander, Eli (editors). "Gesture: Benjamin and Brecht." Ibid.

Pavis, Patrice, "Languages of the stage performing." *Art Journal Publication*, New York, 1982.

Shechner, Richard, "From Ritual to Theatre and Back", in *Over under and Around*, Seagull, Calcutta New Delhi, 2004.

_____. *Performance studies: an introduction*, Routledge, London, New York, 2002.

הערות

¹A piece by Pina Bausch, Music: Henry Purcell, Director and Choreographer: Pina Bausch, Set and Costume Design: Rolf Borzik, Collaboration with Marion Cito, Hans Pop, Dancers: Malou Airaudo, Pina Bausch, Meryl Tankard, Rolf Borzik, Dominique Mercy, Jan Minarik, Premiere: 20 May 1978, Opera House Wuppertal.

²התיאטרון האפי מזהה עם גדול המחזאים והבמאים של המאה ה-20, ברטולט ברכט (Bertolt Brecht). תכליתו להראות לבני האדם כיצד מתנהל עולמם, על מנת שייבנו גם כיצד יש לשנותו. עקרונותיו המרכזיים הם – לא ייעשה שום ניסיון ליצור זמן מסוים על במת התיאטרון ולא יהיה ניסיון להביא את הקהל לקתרזיס. על השחקן להגיש את הסיפור שהוא משחק, בצורה שתבהיר מפורשות כי אכן רק "הצגה" היא זו. חשוב שהשחקן יימנע אף הוא מתחושת הזדהות עם הדמויות, כדי שיוכל להתבונן בדמות מנקודת ראות מסוימת ולגלות מהי דעתו על אדם זה. עם זאת, השחקן משתף את הקהל בסיפור המאורע שמוצג במחזה. מושגי יסוד של התיאטרון האפי הם אפקט הניכור והגסטוס.

³הגסטוס הוזכר לראשונה במאמר שברכט כתב לעיתון מקומי, *Ausburg Newspaper*, בשנת 1920.

⁴Pavis, Patrice. *Languages of the stage*. New York. 1982.

⁵Farber, 2005.

⁶Pavis, 1982.

⁷Ibid, p. 40, 1982.

⁸Ferber, Ilit. "Interruptions in Brecht and Benjamin: The Case of Brecht's Radio Plays." In: *Bertolt Brecht: Performance and Philosophy*, Gad Kay-

צפייה נוספת בסצנה הזאת אני מגלה מרכיב נוסף, אבל גם מתמקדת במרכיב קיים שכבר חקרתי – דמותו של יאן מינאריק (Jan Minarik)¹⁵. זוהי הדמות הגברית השנייה בטריזו זה. מינאריק מפרק את החיבוק ותולה את איירודו על דומיניק. הוא אינו מוותר, אלא מנחיל להם את התבנית באופן מכני. בכל פעם שהיא נופלת על הרצפה, מינאריק שב על עקבותיו ומסדר מחדש את אחיזתם של דומיניק ואיירודו. המהלך הכוריאוגרפי חוזר על עצמו כשמונה פעמים. בסופה של הסצנה מינאריק מגביר את מהירותו וחוזר בריצה אל שתי הדמויות האחרות. שאלות שעלו בנוגע לדמותו קיבלו מענה. דמותו היא כל מה שמאפשר לנו את הריחוק מהסצנה המדוברת. פעולתו מדגימה מה צריך היה להיות ומה אינו מצליח. יציאתו מהבמה היא אמירה חזקה וכואבת. את הכישלון מוותרים מאחור. בעת כתיבת המאמר התברר לי כי מרכיבי הכוריאוגרפיה, עיצוב הבמה, השפה התנועתית והמבנה הכוריאוגרפי שזורים זה בזה. הפרדתם זה מזה נדמתה כמהלך מסורתי. לכן הכתיבה על כל אחד מהמרכיבים – מהלך כוריאוגרפי, דמויות ועיצוב בימתי – באה לשים דגש על אותו מרכיב, אך לא להפרידו משאר המרכיבים האסתטיים בקפה מילר.

סיכום

ההתבוננות ביצירה מבעד למושג הגסטוס עוררה הקשרים חדשים בין מרכיביה. המרכיבים שנבדקו הם עיצוב הבמה, המבנה הכוריאוגרפי ועיצוב הדמויות. עיצוב הבמה מייצג בית קפה, אבל אינו מתקיים במישור הריאליסטי ולכן מוותר את הקהל מוטרד. המבנה הכוריאוגרפי מרובה החזרות חושף עלילה שאינה מתקיימת ברצף כרונולוגי, אלא בתנועה לכיוון הזיכרון והעבר. מושג הגסטוס מאפשר להעמיק את עיצוב הדמויות ולגלות כי אף על פי שהן מגיבות זו לזו, כל אחת מהן פועלת במישורי זמן ורגש נפרדים. רצף ההפרעות שיצר את המבנה הכוריאוגרפי מעיד כי הכישלון הכוריאוגרפי הוא ההישג של פינה באוש, שיצרה רגעים בלתי נשכחים בקפה מילר.

ביבליוגרפיה

גופמן, ארווין. *הצגת האני בחיי היומיום*, תל אביב: דביר, 1980.

טרנר, ויקטור. *התהליך הטקסי מבנה ואנטי מבנה*, תל אביב: רסלינג, 2009.

סרבוס, נורברט. *פינה באוש תיאטרון מחול*, רמת השרון: אסיה, 2012.

Climenhaga, Royd. *Pina Bausch*, Routledge Performance Practitioners, 2009.

_____. *The Pina Bausch Sourcebook*, Routledge, Abingdon, Oxon, 2013.

Ferber, Ilit. "Interruptions in Brecht and Benjamin in the case of Brecht's Radio Plays," from *Bertolt Brecht: Per-*

ברווז
בכורה: פסטיבל "קליפה אדומה", פברואר 2013
כוריאוגרפיה: יוני סוטחי
רקדניות: אורין יוחנן, מיכל גיל
מוסיקה: קולאז'
עריכה: יוני סוטחי
עיצוב תלבושות: נמרוד פלד ויוני סוטחי
עיצוב במה: יוני סוטחי
תפאורה: יוסי סמדרג'ה
תפירה: אנה טובול

יוצרים כותבים: יוני סוטחי

שירת הברווז

הברווז התקבל מיד על ידי קוראי העיתון בכלל, ועל ידי אוהבי גבע בפרט, והפך לסמל הבולט ביותר של אישיותו ועבודתו. "מה שמעניין אותי בברווזים זה שמצד אחד זה מין בעל חיים נלעג, צעצוע נחמד לילדים, ומצד שני אוכלים אותו", אמר גבע בראיון לעיתון מעריב.

לא היה בכוונתי להתייחס לכל החומר שמצאתי על הברווז בעבודה החדשה, ולא ראיתי במידע רעיון מנחה המעצב את השקפתי בנוגע למהות הברווז. ובכל זאת, אני מוצא הרבה קווי דמיון בין הברווז של גבע לדמות שלי. התחושה שיש קווים משותפים כאלה חיזקה את הרגשתי, כי יש ראייה כוללת ואובייקטיבית של הברווז, שאינה נשענת רק על דעתי או על רגשותי בנוגע לזהותו ולמה שהוא מייצג.

הברווז בעיני

אפשר לומר כי תכלית קיומם של בעלי חיים היא היותם חוליה בשרשרת המזון, ושואפן זה הם תורמים לשמירת האיזון עלי אדמות. אבל אם ניקח בעל חיים וניתן לו להתקיים בסביבה סטרילית, יישארו בו הסגולות הייחודיות לו. הברווז, יותר מכל יצור חי אחר הקרוב לתרבותנו, הוא בעיני גם הקרוב ביותר לחוסר ייחוד. הברווז צמחוני, אין בו יצר טרף שמייצג את הפראות

החלומות הברווז מייצג חופש רוחני, יכולת תמרון גבוהה, מעבר ממחב למחב וגמישות. חלום על ברווז לבן אחד מסמל שיש להיזהר מתרמית.

לאחר שהרעיון התבשל בראשי ארבעה חודשים, עד שהגיע לגיבוש, מצאתי את הברווז של דודו גבע, אמן קומיקס וקריקטורות ידוע. הברווז הוא דמות בדיונית שיצר גבע, שהפכה לסמל. היא הופיעה לראשונה כשגבע עבד במקומון הירושלמי כל העיר ולאחר מכן נכללה בספרו דרדר במדבר (1983). אבל רק ב-1984 קיבל הברווז את מלוא תשומת הלב. גבע מונה לאייר את הקריקטורה היומית בעיתון חדשות, ובמקום האירור המוכר, העוסק בבעיות אקטואליות, החליט להמיר את הקריקטורה בריבוע קומיקס בשם שירת הברווז. זה היה איור פשוט, לרוב במבנה קבוע, שנמנע לגמרי מהתייחסות לענייני השעה הבערים. הברווז, הדמות הבולטת, המואנשת והכמעט-יחידה במדור הקומיקס, תואר בכמה סיטואציות: בכלוב עם אריה, עם חבורת ברווזים המובלת לשחיטה על ידי הקצב או בביתה של האם המבשלת. בכל יום בשבוע תוארה אחת מהסיטואציות בשילוב נקודת מפנה מסוימת, הן בדברים שאמרו הדמויות והן במבנה האירור ובסדר הדמויות. "ההרגשה שכל רגע יתקעו כך סכין היא מאוד ישראלית – נפשית וחברתית", אמר גבע לאתי אברמוב בראיון לעיתון על המשמר (1994). "הברווז הוא אנחנו".

הרעיון ליצירה ברווז נולד בערב הבכורה של יצירתי הקודמת, DINNER (2012). באותו ערב חגגתי את יום הולדתי ה-36 עם חברים. ישבנו במסעדה ובמרכז השיחה עמדה השאלה מה הלאה? זרקתי לאוויר, "היצירה הבאה שלי תהיה על ברווז". כולם צחקו ולא ממש הבינו את הרעיון, שרק התחיל להתגלגל אצלי בראש. רציתי ליצור משהו שלא מתרכז בבני אדם, בחברה ובבעיות הקיום היומיומיות. חיפשתי רעיון שייקח אותי לחקירה של הפיסיות ממקום אחר. לא ידעתי שהרעיון הזה שוב יוביל אותי לאותה נקודה, אבל מדלת אחרת. חיפשתי חיית בית שאינה מתבלטת מעל כל השאר והתחלתי לחקור את הברווז. מצאתי חומר רב על עוף זה, שהוצג בכל מקום כ"אנדרדוג", יצור ביוני, שליו ונאיבי. הברווזים אינם פופולריים בקרב מגדלי עופות, מכיוון שבשרם שומני יותר מבשר תרנגולים והם זקוקים לשטח גידול רב יותר. מסיבות אלה העלות הכוללת של גידול ברווזים לצורכי בשר גבוהה יותר.

במיתולוגיה הסלאבית הברווז מתואר כשומר על ביצה, שבתוכה מחט היכולה להרוג את הרוח הרעה, קושיי. לכן הברווז שמור בתוך בטן של ארנב, הנעול בתוך תיבת ברזל, הקבורה מתחת לעץ אלון. בפנג שווי (שיטה סינית עתיקה לארגון חפצים ומבנים על מנת להגיע להרמוניה עם הטבע – Feng Shui) הברווז מסמל נאמנות, אהבה, רומנטיקה, מסירות וחיבה. בפירוש



Oryan Yohana and Michal Gil in *Barvaz (Duck)* by Yoni Soutchy, photo: Gadi Dagon

אוריין יוחנן ומיכל גיל בברוז מאת יוני סוטחי, צילום: גדי דגון

לכך שלפעמים כל בעיה, אפילו קטנה, יכולה להיראות לנו ענקית ובלתי פתירה.

מחקר תנועתי

כרקדן אני יודע שקסם קורה רק על הבמה. כיוצר אני מנסה לתת לרקדנים שאתם אני עובד כמה שיותר חומר תנועתי שנוכח למבנה גופם וליכולות שלהם, כדי שיעזרו ליצור את הקסם הזה. לאוריין יש יכולות טכניות ומבנה גוף שמשרת את העבודה בצורה אידיאלית, הבנה טכנית מצוינת, שחרור במפרקים וגמישות, תנועה אלסטית ואיברים גדולים, שהצלחנו לדמות דרכם את גוף הברוז. העבודה על הסולו שפותח את היצירה היתה מהירה. כבר בחזרה הראשונה הסולו היה בנוי בראשי פרקים תנועתיים, שאותם פיתחנו ושינינו עם הזמן. פיסית, כל דבר שדימיינתי והדגמתי לאוריין עבד כשהיא ביצעה אותו. מתוך ההתחקות אחר החיה נוצרה שפה ייחודית, מעניינת ובעלת וירטואוזיות

אגדות ומעשיות. מסיבה זאת רציתי להתריס גם על יחסו של הגזע האנושי לכדור הארץ ולכל הקיים בו כאל אמצעי המשרת את מטרותיו בלבד. הברוז הוא יצור שמפנטזים, צדים ואוכלים. בנוצותיו משתמשים למילוי כריות. הוא לא יכול לעוף, הוא מגושם וחסר כל יופי מיוחד. והוא בסך הכל ביקש להיות קיים.

הברוז שלי הוא רקדנית (אוריין יוחנן), הנכנסת לבמה כספק ברוז-ספק ברבור, משהו שמנסה להיות כפוף לדבר אחד. הרקדנית עוברת חיי ברוז על הבמה. היא מציגה את תלואות חייו – ניצוד, מפוטם, מנסה לעוף. לאחר מסעו הוא הופך לברבור מרוט, פצוע ויפה. הרקדנית מיכל גיל מצטרפת אליה. היא מייצגת את החברה, את הצד החיצוני, הטומן בתוכו את כל הדברים שעלולים להפריע לנו בחיים. בהתחלה רציתי שאת התפקיד יגלם גבר, שיהיה כדמות שחורה, אבל לבסוף בחרתי במיכל, רקדנית שקומתה הנמוכה משמשת גם היא מטאפורה

והאש שקיימים בבעלי חיים טורפים. הוא אינו משמיע קול שמותיר רושם או שווה אזכור כמו התרנגול, אינו מפואר ויפה כברבור, אינו יכול לעוף כאווז ועל היבשה הוא הולך בצעדים מגושמים בגלל כפות רגליו בעלות הקרומים, הוא שוחה במים אבל אינו תלוי בהם ויכול להתקיים גם במקום שבו אין מקווה מים. הוא פשוט חי, בלי דרישות מיוחדות, בלי כוונות, בלי תלות בדבר מלבד מזון ומים. הכרה זו הופכה את הברוז ליצור תמים, קסום, נקי ונאיבי. זה מה שמשך אותי אליו וזאת כנראה גם הסיבה שהביאה סופרים ומחברי מעשיות לכתוב עליו.

הברוז כמטאפורה

הסולו ברוז שימש לי מטאפורה להתרסה על העולם ההישגי שבו אנו חיים. נראה כי הברוז עצר בזמן שכולם המשיכו, ניסו והתפתחו. הברוז מסתפק בעצם היותו חי. העולם סביבו והתרבות שיצר האדם הלבישו עליו סיפורים,

נכונה, משהו שלא יתבלט מדי אבל עדיין ישמור על מתח ועניין. החלק הקשה היה להשיג את האיכות והמתח בכל תנועה ובמעברים שבין תנועה אחת לאחרת.

גלים

ככל שאני לומד להכיר את החומרים שלי, אני מגלה שתנועות גליות הן חלק מהשפה התנועתית שלי. בסצינה שבה מיכל "מפטמת" את אוריין היתה לי הזדמנות להעמיק בדואט ולחקור את איכות התנועה הגלית. התנועה המחישה את הפיטום – תנועה גלית העוברת ממיכל לאוריין ויוצרת שילוב פיסי מעניין של מחול עכשווי וברייקדאנס. מתוך ההקשר העלילתי והשילוב בין שתי הרקדניות, השונות כל כך זו מזו, ראיתי מול עיני את החקירה הפיסית שחיפשתי. זה היה משהו חדש ושונה, שגרם לי לחוש דברים שלא חשתי קודם לכן, כשצפיתי במחול.

ריקוד הברווז

הרעיון של התחקות אחר הברווז והמחשת תלאות חייו נראה מעניין ומסקרן, אבל בשלב ששתי הסצינות הראשונות התפתחו בראשי הבנתי שהנושא והחקירה לא עלו בדעתי במקרה ושיש סיבות יותר עמוקות, לתת-מודעות, להתעסקות בהם.

מיהו האדם שמאחורי הברווז? זהו אדם שלא רוצה להתבלט, לא רוצה שיקשרו לו כתרים, אבל גם לא מסכים שימעיטו בערכו. הוא פשוט רוצה לחיות, בלי מטרות ודרמות מיותרות. הוא לא מרבה לצאת מהבית, עומד במקום, לא קשוב לטרנד התקופתי העדכני. מתוך חקירה והתעמקות ברעיון הזה התברר לי ולרקדניות שברווז הוא מצב שאתה נמצא בו – "מצב ברווז".

"מצב ברווז" יכול להגיע מכל מיני סיבות. אני לא פסיכולוג ואין בכוונתי לנסות ולפרט את כל הדרכים המוליכות ל"מצב ברווז", אבל אני יכול להגיד שהוא מגיע מתוך תשישות. מתוך תובנות אלו יצרתי את שאר העבודה. לאחר שהברווז מפוטם, הוא חוזר לביתו כשבידו ביצה. הבית נראה כמו בול עץ או כמו שידה והביצה היא למעשה תיק קטן ועגול שבתוכו קופסת סיגריות ומצית. הברווז מגיע לביתו, ולשם באים אנשי ההוצאה לפועל כדי לעקל את רכושו (הביצה). גם בסצינה הזאת נהניתי מהקסם שנוצר על הבמה – הברווז מדבר ב"גע-גע", המעקל מדבר במלים, ועדיין הדיאלוג נשאר ברור. לפעמים נדמה שההתמודדות עם

התמונה האחרונה, שבה מיכל מניחה כתר על ראשה ומפזרת מעליה נצצים. אוריין ישובה. הפעם הסיגריה דולקת והיא לוגמת מהבירה בחיוך נעים ומסופק.

תהליך בניית היצירה היה יחסית קצר, כחודש. העבודה במסגרת פסטיבל "קליפה אדומה" נתנה לי את החופש ללכת עם הדמיון. הרשיתי לעצמי ללכת הכי רחוק שאפשר, כמו צייר שמחליט להשתמש בגוונים שהוא הכי אוהב. הקושי בתהליך בא לביטוי במקום שבו היינו צריכים לשים בצד את הסיפור ואת הרעיון שלי ולתת למבצעות, אוריין ומיכל, את החופש למצוא את הסיפור שלהן בתוך העבודה. שלושתנו היינו צריכים לקחת את החומרים הרעיוניים שלי ולהתאים אותם לדברים זרים שהן עברו בחייהן. יום לאחר חזרת התאורה, כשבוע לפני ההופעה, החלטתי לבטל את החזרה שהיתה אמורה להתקיים באותו יום וללכת עם אוריין לים. רציתי לדבר על היצירה ולקחת אותה שלב אחד קדימה בניסיון להחיות את הביצוע – להגיע אל המקום והרגע על הבמה, שבו הרקדן מפסיק לנסות להיות מדויק וברור. הרגע שבו הוא חי את הסיטואציה ונותן לקסם לקרות. ישבנו על בירה ודיברנו על המקום שלנו כרקדנים מבצעים. זה תהליך שכל רקדן צריך לעבור – המעבר ממבצע לאמן, פרפורמר שהכלי לביטוי אמנותי הוא גופו. רקדנים הם פרפקציוניסטים ועובר זמן עד שרקדן מגיע לשלב שבו הדיוק הפיסי לא מפריע לו, אלא הופך לסטטוס-קוו ומאפשר לרקדן לחיות את הסיטואציה על הבמה. מסתבר שלפעמים עדיף לתת לדברים לשקוע על בירה בחוף הים.

ואכן, שבוע לאחר מכן אוריין

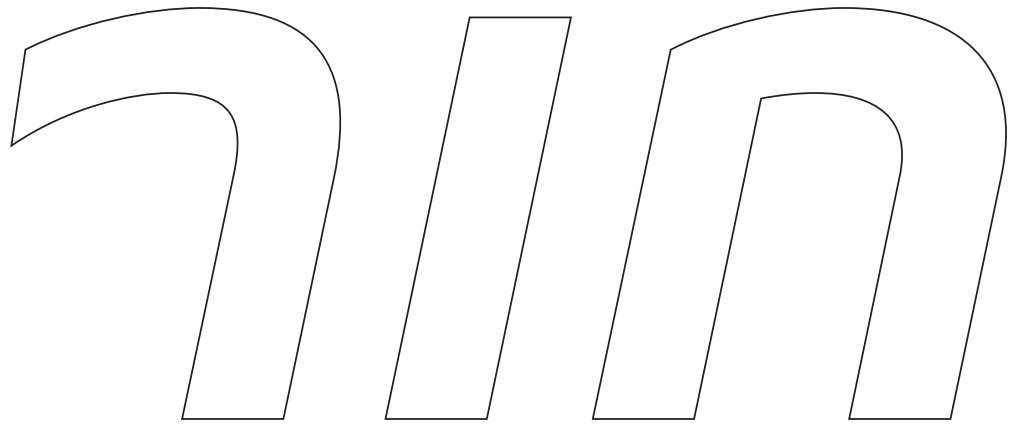
נהיתה לברווז. היא פרצה את הגבולות ונתנה לעצמה חופש להתמסר לדמות ברצף של ארבע הופעות מוצלחות במסגרת הפסטיבל. והקסם קרה.

יוני סוטחי למד בבית הספר למחול "בת-דור", רקד במסלול להכשרת רקדנים "מוזע". היה סולן בלהקה של עידו תדמור ולקח חלק בפרויקטים בהמות ואך הבתולה היתה זמינה יותר. בעל תואר ראשון במחול והוראה ממכללת סמינר הקיבוצים. קיבל פרס ראשון על יצירתו בן בפסטיבל "גוונים במחול" 2011. ברווז היא יצירתו השישית.



אוריין יוחנן ומיכל גיל בברווז מאת יוני סוטחי, צילום: גדי דגון
Oryan Yohana and Michal Gil in Barvaz (Duck) by Yoni Soutchy, photo: Gadi Dagon

בגד ריקוד אדום. המוסיקה מתחלפת לשיר Maniac מתוך פסקול הסרט Flashdance. אוריין משקיעה את כל-כולה בריקוד. היא מתחילה להתאמן ויוצאת בריקוד סוער. הסצינה נוצרה כהומאז' לסרט, שבו השחקנית משקיעה את כל נפשה ומאודה לקראת אודישן גדול. מיכל נכנסת לבמה עם בגד זהה ומבקשת מאוריין ללמד אותה את הצעדים. הן רוקדות יחד, אבל כשמיכל נופלת באמצע הפירואט היא מגיבה בכעס ושולפת רובה ציד החבוי בפודיום שעל הבמה. מיכל מתחילה לירות באוריין, שנשארת שוכבת על הבמה, פצועה. במאמץ אחרון זוחלת אוריין אל הפודיום, מטפסת עליו ומנסה לעוף. ללא הצלחה. היא קופצת ממנו למטה, לתוך



מחשבות סביב החסר

גבי אלדור

הרגעים הנדירים של הקפיאה במקום, כמו לתת לדם לחזור למקומו, בציפייה למה שיבוא אחר כך – והפסקול שמשמיע מוסיקה בארוקית ערבה והיא מונחת לה על שכבה מאיימת של נהמה מבשרת רע, נהמה של פסקול קולנועי, והוולס המתוק מחורר במאות פיצוצים זעירים שנשלחים מלמעלה, והנדנדות בסוף נעשות לא של גן עדן, אלא של הבהוב מתמיד בין שמים לארץ.

אני לא יודעת אם זה חיזיון של סוף העולם בתוך השפע הריקודי, האנושי, הזה. ואיך רקדנים נמוגים כביכול לתוך הקירות, מתחת לבמה, בעוד המחול הבשרי הזה, החושני והיפהפה, הופך לערטיילאי. והנדנדות ממשיכות להתנדנד גם בחשיכה היורדת לאטה.

במחשבה שלישית, זה גם קרקס. אקרובטים שעפים וצונחים, זיקוקים, ועיגול הזירה, ונדנדות כמו טרפז, והיעלמויות. הקרקס הנורא של נהרין.

אין דובים ואין סוסים, אבל יש שעטות, וריצה במעגל כמו של ליצנים על מעקה הזירה, וקיר שסוגר על כל זה. קיר אטום שאליו נדבקים בהתחלה הגברים כמו בשערי מגזנים, יפים, עירומים למחצה, מראים את עצמם, חסרי שם, נמוגים.

כן, קרקס מעופף, מסתכן. ואולי הנשים הפוסעות שפופות בצעדי ענק הן הנמרים המשחרים לטרף, כלואים בחלל העגול.

בעבודה הזאת האין הוא התוכן, ולכן מלות היגיון מחליקות מקירות המבנה התלולות ואינן מתחברות. מתחברות האימה והשמחה שכרוכות בהיותך חי בעוצמה מסתחררת, מתחברים הסחרור והקפיאה במקום, הבולעת את התנועה המתנגשת בתנועה. יש בריאה ומחיקה של מה שנברא לפני שנייה, יש פיתוי שאין לו מענה.

הידיד גילפין, פילוסופית של מחול, כתבה שהמחול הוא הניסיון הנואש לעצור היעלמות. הריקוד של נהרין, יותר מתמיד, הוא ניסיון לעצור היעלמות.

"By implication or desire performance is constantly oriented towards the impossible desire to stop disappearance." Heidi Gilpin

גבי אלדור מבקרת וסופרת מחול, במאית ושחקנית. מייסדת ומנהלת אמנותית שותפה של התיאטרון הערבי-העברי ביפו. בין יתר תפקידיה שימשה מנהלת אמנותית שותפה בתחרות המחול הבינלאומית "הבניולה" בצרפת, כתבה את הערכים על מחול ישראלי באנציקלופדיה לארס. זכתה בפרס רוזנבלום לאמנות הבמה. מלמדת בסמינר הקיבוצים. מחברת הספר *ואיך רוקד גמל* על משפחתה, מחלוצות המחול בארץ-ישראל.

מגופו, נולד מגופו וממשיך ומשנה צורה, ואם נסכים להיות לרגע אחד עם היקום ונדע שהכל אחד, ואין חומרים אצילים יותר מאחרים, ונחגוג את החוויה הזאת, שהיא אינסופית בזמן אף על פי שהיא נמשכת רק שנייה, אולי נדע לקרוא את המערבולת הזאת שרקדני הלהקה המופלאים יוצרים מול עינינו.

הרקדנים מעולים. נראה שהם מודעים לקיומם של האחרים ברמה "מולקולרית" (לפי מחקר שקראתי, מתברר שגם לתאים יש אמפתיה), שבה כמעט אי אפשר להפריד בין נוכחות הפרטנר לנוכחות העצמי.

חור, hole לפי מילון אוקספורד, הוא המקום שאליו מתנקז הכל, מוצא, קלקול. "יש חור בסיר, הו יונה הו יונה, יש חור בסיר, הו יונה יש חור". חור שחור, האין חומר בחלל, מקום של אינות, חור בגרב. הרקדנים ממש חיים בחור. הם נופלים, מזנקים זה על זה בערימה גדולה ומתרוממים לאט. הסולו של הרקדנים בועט חורים בחלל.

מהתקרה משתלשלים רקדנים. הכיוון האנכי של מקום באוויר מתממש.

חזרה, 27.5.2013

היום, כאשר הגברים גלשו מהגריד העליון ונתלו על זרועותיהם האמיצות עד שאחד נשר מטה כמו פרי בשל, חשבתי על נפילים שבאו לבקר בארץ, או מלאכים. ההמשך נעשה ספרותי. ארי נקמורה ירדה ראשונה מאשכול הבנות האורבות למעלה, מתחמקת כמו צלופח, לא ניתנת לתפיסה, ולא ברור אם אנחנו עכשיו במעמקים או בגבהי השמים, ומי יתפוס אותך כאשר תיפול מקצה העולם. איך תדע שכאשר תזנק אל האוויר הריק קבוצה חרדה לגורלך תתפוס אותך באמצע המעוף שוב ושוב, גם כאשר תנסה להתחכם להם ותשליך את עצמך ממקום אחר.

לקראת הסוף, כאשר הרקדנים קופצים אחד אחד מעל הקיר האחורי אל תוך החשיכה, מתברר שמתחת לשדה יש תהום. ומה חשבנו שיש מתחת לשדה השמחה הזה, ההלל הגדול הזה?

כן נגמרת העבודה שדה 21. היא נמשכת בחור – מקום ללא קצה, שלתוכו נופלים הרקדנים ושאליו וממנו ימשיכו ליפול, לצדי הבמה ותחתיה, ממבנה מתכתי המקובע בתקרה. חור הוא מקום שאין בו כיווני מטה-מעלה, מקום של נפילה והתאוששות איטית, מקום של זינוקים וערעור יציבות, שמזכיר צילומי צלילה במעמקים.

נדמה שהמלה "מעמקים" היא תיאור הולם של המתרחש – ריצה במעגל על במה מתומנת, נפילות פתאומיות, מהירות, שהקימה מהן מהירה לא פחות, אגרופים רכים שמכים ברצפה בקצב הולך וגובר. זהו קרב ללא אויבים, התנחשלות של קבוצת הבנות ההולכת ונאספת על הבמה בתנופת אגרופים מתעצמת, והן רכות ומהירות עד שלפתע הן נעלמות מתחת לשולי הבמה המוגבהת.

באולם ורדה שבמרכז סוזן דלל נבנתה קונסטרוקציה הסוגרת על במה מתומנת, שמושבי הצופים מסודרים סביבה במקביל לצלעות הבמה. אל הקיר שנמצא מאחורי הצופים נצמדות דמויות שיוצרות פסלים חיים גבריים במובהק, על סף הפארודיה או הנשיות (הקאסט מתחלף בחלוקה מגדרית, התפקידים לא משתנים).

קטעי הסולו הם התפוצצויות של איברים הנובעים מגו מתפתל וגמיש, המתווים כיוונים חדשים בחלל, מהירים ופתאומיים, ונעלמים כלעומת שבאו, לעתים ממש אל מתחת לשולי הבמה, לעתים נמוגים לתוך הקבוצה.

אפשר לומר, כמובן, שזהו החור של אוהד נהרין, אבל אפילו במקום הזה אני מעזה לכתוב שאם הריקוד עובר את כל מערכת הבליעה והעיכול, מה-In to the Out בגוף היוצר שריקודו נובע

ח אז אמצע שנות ה-70 פועלת סילביה דוראן בישראל כרקדנית, מורה וכוריאוגרפית המתמקדת במחול ספרדי ובפלמנקו.

תלמידה של דוראן, שבחרו להתפתח במחול הספרדי באופן מקצועי, חוו תחת ידה חניכה אישיותית-מעצבת, שהשפיעה עמוקות על עולמם הפנימי ועל זהותם האמנותית. מאמר זה מבקש לשפוך אור על ייחודה של שיטת ההוראה של סילביה דוראן.

שיטת ההוראה שפיתחה דוראן מושפעת מאוד משיטות ההוראה של המורים שאצלם למדה, שהיו מורי המחול המובילים בספרד של שנות ה-60, תקופה שבחוגי המקצוע מקובל להתייחס אליה כאל תור הזהב של המחול הספרדי

עבודתה של דוראן היא דוגמה מאלפת לכך שלא רק שהמחול הוא אמנות דינמית, המתפתחת ומשתנה עם שינויי הזמן והמקום, אלא שגם צורת ההוראה של המחול מתעצבת במידה רבה על פי אופיים ותכונותיהם של התלמידים במקום שבו התפתח. הקהל הישראלי, שקיבל את דוראן הרקדנית באהדה רבה, היה לרוב בגדר "ארץ לא זרועה" בכל הנוגע למחול הספרדי. רוב הצופים בישראל חסרים ידע של ממש בתחום, ולעתים קרובות הם אף שבויים בקלישאות מוטעות (דוגמה לקלישאה נפוצה: במחול הספרדי הרקדנית תמיד לבושה שמלה אדומה, גווה מקומר ואחוריה מובלטים באופן מוגזם, עיניה רושפות זעם ונחיריה רוטטים...). גם העובדה שהקהל בארץ בדרך כלל אינו דובר ספרדית מוסיפה למאמץ שצריך להשקיע כדי

דוגמה למפגש של חלומה של דוראן עם המציאות הישראלית אפשר למצוא בהפקה של האופרה כרמון, שבית האופרה המלכותי של הקובנט גרדן העלה בישראל ב-1995, במסגרת פסטיבל ישראל. על הכוריאוגרפיה הופקדה רקדנית הפלמנקו הוותיקה ועטורת הפרסים כריסטינה הויס (Cristina Hoyos). הויס החליטה לא להביא עמה רקדנים מספרד, אלא לעבוד עם רקדניות ישראליות מלהקתה של דוראן. היא ראתה הופעות שלהלהקה בביקורים קודמים שלה בישראל. כשהחלה הויס לעבוד עם הרקדניות המקומיות וללמד אותן את הכוריאוגרפיה שלה באמצעות שיטת ההוראה המקובלת בספרד – הרקדניות הישראליות התקשו לקלוט ולבצע את הוראותיה. דוראן נכנסה לתמונה ובכל אחד מימי החזרות הוסיפה שיעור חיזוק של שיעורים

על הייחוד בשיטת ההוראה של סילביה דוראן

אורנילי אזולאי

להנחיל לתלמידים הישראלים את רזי המחול הספרדי. זה האחרון הוא צורת ביטוי עממית והוא מעוגן בתרבות הספרדית: במנהגים, בלבוש וגם בביטוי המילולי. דוגמה קטנה של קצה קצהו של הקשר האמיץ בין המחול הספרדי לשפה הספרדית היא העובדה שחלק גדול מהמלים המתארות את מרכיבי המחול הספרדי ומשמשות להוראת המחול הן אונומטופיות. כדי להמחיש לתלמידים הישראלים את עולם המושגים של המחול הספרדי יצרה דוראן שיטת הוראה ברורה והגיונית מאוד, הבנויה נדבך על נדבך. שיטתה מקנה לתלמידים את היכולת לבצע את המחול הספרדי באופן ממושע ואמין כאחד.

לרקדניות. בשיעורים אלה היא הסבירה להן את קטעי המחול שלמדו הויס ופירקה אותם פירוק יסודי. רק כשהרקדניות הישראליות למדו את החומר דרך הפריזמה של שיטת ההוראה של דוראן, הן הצליחו לבצעו כראוי. בתום ההכנות לקראת ההופעות בארץ אמרה הויס: "בעבר הערכתי את האיכות המלוטשת שדוראן מקנה לתלמידותיה, אבל רק עכשיו הבנתי באיזו מציאות היא עובדת. כשראיתי בעבר את תלמידותיה על הבמה, לא היה לי מושג כמה מפרך המסלול שצריכה דוראן לעבור כדי ללמד אותן לרקוד היטב את המחול הספרדי".

במאה ה-20. שיטת ההוראה של דוראן משלבת בין שיטות העבודה ותוכני ההוראה של מוריה, שאליהן הוסיפה תובנות מקוריות משלה. חשוב לזכור שדוראן, שהגיעה לבשלות מקצועית כרקדנית במשך למעלה מעשור שבו חיתה, למדה ועבדה בספרד, התפתחה כמורה בישראל. לדבריה, כשעלתה לארץ היה לה חלום: לגדל דור של רקדני מחול ספרדי ישראליים ולהקים להקת פלמנקו משלה כאן בארץ. האופן שבו התפתחה שיטת ההוראה שלה מושפע עמוקות מן הצורך לתקשר ולהעביר את מטעני הידע שלה ואת רזי המחול הספרדי לתלמידים שאינם ספרדים.

הראשון, מלך ספרד, על תרומתה לספרד ולעם הספרדי; אות הוקרה על תרומתה לתרבות הישראלית מטעם איגוד אמני ישראל; פרס רוזנבלום לאמנויות הבמה מטעם עיריית תל אביב על מפעל חיים, ועוד.

סילביה דוראן נוהגת לומר שקשה להסביר לספרדי מדוע יהודי צריך לחיות בישראל. "הווייתי חצויה בין ישראל לספרד: כיהודייה – אני קשורה לארץ. מקצועית אני מחוברת לטבור אמנות המחול בספרד. כשאני בספרד אני מקבלת פרספקטיבה מבחינה אמנותית על ערכה של עבודתי. בארץ מצפים לתוצאות מהירות מדי ולעתים לא יודעים להעריך את התהליכים הארוכים שבעבודתי".

בין המוכרות שבתלמידותיה: נטע שייף, מיכל נתן, כרמל נתן, יעל אסף ואורנילי אזולאי.

סילביה דוראן, רקדנית ומורה למחול ספרדי ופלמנקו, מוכרת כחלוצת תחום הפלמנקו בישראל. נולדה ביוהנסבורג, דרום אפריקה, למשפחה יהודית ציונית. כילדה וכנערה למדה נגינה בפסנתר, בלט קלאסי ומחול ספרדי. בהיותה בת 17 הגיעה לספרד, שם חיתה כ-11 שנים שבהן רקדה עם להקות ועם אמני הפלמנקו החשובים של התקופה ולמדה אצל בכירי המורים. במלחמת יום הכיפורים הגיעה לראשונה לישראל. כשפרצה המלחמה היא חשה צורך רגשי עמוק לבוא לישראל ולתרום מיכולותיה. היא הגיעה לארץ כאמנית מתנדבת והופיעה במלחמה בחזיתות ובבתי החולים. בעקבות השתתפותה בארץ במלחמה החליטה לעלות לישראל. בישראל הופיעה בחמש תכניות יחיד שיצרה, הקימה את בית הספר הראשון למחול ספרדי והעמידה דור של רקדני פלמנקו מקצועיים.

דוראן זכתה בפרסים ובאותות הוקרה: עיטור כבוד מחוץ קרלוס



סילביה דוראן
Silvia Duran

במרבית בתי הספר למחול הפלמנקו בספרד, וגם ומחוצה לה, מתנהלים השיעורים בעיקר בהתבסס על הדגמה וחיקוי. יש מורים שהם רקדנים מצוינים ובעלי שיעור קומה, אבל האופן היחיד המוכר להם להנחלת ידיעותיהם ואמנותם לתלמידיהם הוא ביצוע של הצעדים לעיני התלמידים, כדי שאלה יקלטו את התנועות מתוך צפייה. המורים נוהגים לחלק את הריקוד לחלקים על פי המבנה המסורתי של הפאלו (palo), כלומר סגנון המקצב שעליו בנוי הריקוד שהם מלמדים (למשל – כניסה, בית של שירה, קטע רגליים, התגברות הקצב וסיום) ולבצע כל חלק לעיני התלמידים. לאחר שהתלמידים צופים במורה פעם או פעמיים, הם מצטרפים ורוקדים אתו. מדי פעם מתעכב המורה על צעד או קטע קשה במיוחד, מבודד אותו ומבצע כמה פעמים באיטיות, כדי להקל על התלמידים לקלוט אותו. לרוב, לאחר פעמים אחדות שהתלמידים רוקדים עם המורה חלק מהריקוד, המורה מחלק את הקבוצה לשתיים, כדי שכל קבוצה בתורה תבצע בלעדיו את החלק שלמדה (בזמן שהקבוצה השנייה מלווה אותה במחזיקות כפיים לפי המקצב שעליו בנוי הריקוד). הקריטריון המרכזי שעל פיו אומדים המורים את איכות הביצוע של התלמידים הוא הצלחתם לבצע את הצעדים בקצב ובמקצב הנכונים. הקצב הוא אכן המהות הבסיסית ביותר של הפלמנקו. אמנות הפלמנקו היא צורה מוסיקלית והקצב הוא נשמת אפה. אמני פלמנקו רבים וטובים נוהגים לומר – "לא מאוד חשוב לנו אם הרקדן שמן או רזה, יפה או מכוער, ואם הכוריאוגרפיה שהוא מבצע פשוטה או מסובכת. העיקר שירקוד בקצב! אם חוש הקצב שלו אינו מפותח דיו – מוטב לו למחר ולחפש קריירה אחרת". אלא שמרבית המורים מתמקדים בהיבט הקצבי, בעוד היבטים אחרים כמו היציבה, תנועת הזרועות, תנועת כפות הידיים וחקירת אופי האווירה וההבעה המתבקשים מן הרקדן בכל ריקוד זוכים לרוב לתשומת לב מעטה מאוד. שיטה הוראה זו בהחלט מאתגרת ומפתחת חוש קצב וביטחון עצמי. היא "מתחילה מן הסוף": מפגישה את התלמיד מיד עם התוצאה הסופית ומעמידה למבחן לא קל את מהירות התפישה שלו ואת כישורו הטבעי, בדרך כלל במחיר איכות הביצוע.

דוראן, לעומת זאת, מתייחסת לכל תלמיד חדש כאל לוח חלק. היא אמנם מחהרת לאתר כישרון טבעי וגם נקודות חולשה אצל תלמידה, אבל בכל מקרה היא מקפידה לעצב את יציבת התלמיד (ואין מדובר בהקשתה של הגו. ההפך הוא הנכון). את מנח החזקת הזרועות, את תנועת כף היד, את טכניקת הרקיעות, את תנועת האגן ואת הסיבובים. גם אם תלמיד מגיע אליה עם רקע רב במחול (שנים של לימוד בלט קלאסי, מחול מודרני או כל ז'אנר אחר), דוראן

לא מאפשרת קיצורי דרך ודורשת ממנו לעבור מסלול מלא, הכולל שיעורים למתחילים ויסודות הטכניקה של המחול הספרדי. תלמידה של דוראן מקבלים בסיס טכני איתן, שאין לטעות בו. היא מפרקת ומנתחת כל צעד וכל תנועה לפרטי פרטים. שיטת ההוראה שלה אמנם איטית, אבל פעם אחר פעם היא מוכיחה שליסודיות יש ערכים מוספים יקרים מפי. התלמידים נדרשים להתאזר בסבלנות ועוברים תקופה של רכישת היסודות לפני שהם מתחילים לרקוד ממש. הם מפתחים מודעות לכל איבר בגופם בכל רגע נתון בריקוד, ובשלב שבו הם לומדים ריקודים שלמים, הם אינם מסתמכים רק על מראה עיניהם ומחקים את תנועות המורה: הם למדו לאתר ולנתח את מקורה של כל תנועה וכיצד לבצע אותה. בהקבלה ללימודי מוסיקה, אצל דוראן התלמידים לא מנגנים "לפי שמיעה" אלא לומדים לקרוא תווים.

מחול ספרדי – לא רק פלמנקו

מרבית בתי הספר למחול ספרדי ברחבי העולם מלמדים רק פלמנקו. בניגוד לדעה הרווחת, המושגים "מחול ספרדי" ו"פלמנקו" אינם היינו הק: צירוף המלים "מחול ספרדי" הוא שם כולל למגוון סגנונות מחול שמקורם בספרד. סגנונות אלה נבדלים זה מזה באופיים ובטכניקה שלהם. באופן כללי יש ארבעה סגנונות במחול הספרדי:

האסקואלה בולרה: סגנון המחול של המאה ה-18 והמאה ה-19, שהוא סינתזה של ריקודי החצר והמחול העממי של אותה תקופה. סגנון שגם מזכיר מאוד את הבלט הקלאסי בראשית דרכו.

הריקודים האזוריים: הפולקלור של ספרד עשיר באופן יוצא דופן. הרקדן והכוריאוגרף הנועד אנטוניו גאדס (Antonio Gades) נהג לומר, שמכיוון שספרד היא קיבוץ גלויות תרבותי, אחת ל-20 קילומטר משתנים בה המנהגים, צורת הלבוש, המאכלים וכן המוסיקה וצורת המחול. לכל מחוז בספרד צורת מחול אופיינית לו, שמושפעת מגורמים המאפיינים את האזור, כמו נוף, אקלים, דת, מנהגים מקומיים ואפילו נטיות פוליטיות.

הפלמנקו: הריקוד האזורי של דרום ספרד – אנדלוסיה. הפלמנקו הוא צורת חיים וצורה מוסיקלית שהריקוד הוא אחד מביטוייה. המקצבים הסוחפים והעוצמה הרגשית של הפלמנקו הפכו אותו לסגנון המחול הספרדי הפופולרי ביותר בעולם.

הקלאסיקו: אספניול: סגנון המחול הבימתי, מבוסס על כוריאוגרפיות מדויקות לפי יצירות מוסיקליות. כוריאוגרפיות רבות וחשובות בסגנון

זה נוצרו ליצירות מאת גדולי המלחינים של ספרד, כמו דה פאיייה, אלבניז, גרנאדו וטורנה (De Falla, Albeniz, Granados, Turina). מבחינה טכנית, סגנון זה מכיל את שלושת הסגנונות האחרים: הכוריאוגרף בוחר באיזו טכניקה לבטא את המוסיקה ואת הרעיונות אשר על פיהם הוא יוצר את המחול.

סילביה דוראן שולטת בכל ארבעת הסגנונות על בוריים. היא למדה את כולם אצל טובי המורים, והופיעה בהם בלהקות החשובות של שנות ה-60 של המאה שעברה. בבית הספר שלה ובלהקתה היא מקפידה ללמד את כל הסגנונות, וכתוצאה מכך תלמידה זוכים להבנה מעמיקה והשוואתית של סוגי המחול הספרדי ולהכשרה טכנית שמקנה להם "ארגז כלי עבודה" מגוון, שמאפשר להם לא רק לבצע סגנונות שונים של המחול הספרדי, אלא גם מקנה גיוון ועושר לתנועה שלהם כשהם מבצעים את מחול הפלמנקו.

הזרועות – כנפי נשרים, כפות הידיים – שושנים

תנועת הידיים של דוראן עצמה זכתה מאז ומתמיד לשבחים גדולים. טכניקת הידיים שלה (ולמעשה, במידה רבה, כל שיטת ההוראה היסודית שלה) מבוססת על זו של מורתה ויקטוריה אוניה-בטי (Victoria Eugenia-Betty), שהעמידה דורות רבים של רקדנים בספרד ולימים אף מונחה למנהלת האמנותית של הבלט הספרדי הלאומי (Ballet Nacional de Espana). הזרועות מעוצבות עם הבלטה של המרפק, כפות הידיים והאצבעות מתנועעות תוך ניצול מלוא רדיוס התנועה האפשרי ותרגילי הזרועות שלה (Port de bras) עשירים וכוללים דינמיקה של מתח ושחרור, עוצמה ורכות. כשהיא עובדת על תנועת שורשי כף היד ואצבעות הידיים, היא מפעילה את התנועה ממרכז הגוף, תוך דחיסת השכמה והכתף כלפי מטה. הדימוי השגור בפיה כדי לבטא את תחושת ההתנגדות בתנועת הידיים וכדי ליצר תנועה עשירה במתח פנימי הוא הקושי שחשים בעת פתיחת קופסת שימורים. טכניקת הידיים שרוכשים תלמידה של דוראן היא נדירה, בפרט בהתחשב באופן שבו התפתח ריקוד הפלמנקו הנשי מאז אמצע המאה ה-20, בעקבות השפעתה הסוחפת של הרקדנית הגאונית כרמן אמאיה (Carmen Amaya). אמאיה, צוענייה גזעית שניחנה באנרגיה בימתית מחשמלת, העבירה את עיקר התנועה לעבודת הרגליים, ובכך חרדה בסגנון הריקוד הנשי שהיה מקובל עד אז ושעיקרו היה תנועת הזרועות וכפות הידיים. אמאיה רקעה ברגליה במהירות ובעוצמה שלא נראו כמותן לפניה, ולמעשה עד היום. בהופעותיה בסרטי קולנוע ניכר שאפילו המצלמה לא הצליחה לקלוט את מהירות נקישות עקביה. היא ניחנה בכישרון חייתי, פראי

בתנופה תוססת היא מרכיבה להם פרופולר בגב. כדי לעצב את העמידה הזקופה והגאה האופיינית למחול הספרדי היא מקפידה לגהץ לרקדניה את בית החזה.

סילביה דוראן מתבוננת, משקיפה, מחנכת

מאסטרו חוזה גראנרו (Jose Granero) נחשב בעיני אנשי מקצוע רבים לכוריאוגרף החשוב ביותר בספרד בשני העשורים האחרונים של המאה ה-20. הוא נהג לומר שיש רקדנים שהודות לכישרונם ולידע שצברו מסוגלים ליצור ולבצע בעצמם ריקודים, אלא שבכל מקרה חשוב מאוד שיהיה מי שמתבונן בהם בתהליך העבודה: נדרשת להם עין חיצונית, מבקרת. ודוראן אכן מיטיבה להתבונן. היא אותה עין חיצונית שאין פרט שנעלם ממנה ואין שנייה לה באיתור שגיאות טכניות ותיקון. תלמידה מתארים זאת בביטויים כמו "היא מטיילת לנו בתוך הנשמה", או "היא רואה אותנו מבפנים, מבעד למגנטות ולמסכות שלנו". דוראן סולדת ממניירות ומג'סטות מיותרות ומבקשת לעקור אותן מן היסוד. היא שואפת לגרום לרקדן מופנם מדי להיפתח, ומן העבר השני לעזור לרקדן מוחצן יתר על המידה לפתח חוש מידה ואיפוק. היא מעודדת את התלמידות להקריין נשיות אצילית ומכובדת (לא עניין של מה בכך, לנוכח המתירנות של הדור הצעיר והסטריאוטיפים השגויים לגבי המיניות המוגזמת בפלמנקו, שהרבה פעמים מקשרים אותו בטעות לריקודים לטיניים כמו הסלסה). דוראן מעודדת ומסייעת לתלמידה לגלות את ה"אני" הפנימי שלהם ולבטאו באמצעות המחול הספרדי והפלמנקו.

אורנילי אזולאי רקדנית ויוצרת, מבכירות תלמידותיה של סילביה דוראן. מופיעה ברחבי העולם במופעי יחיד וכסולנית עם תזמורות, מקהלות ובתי אופרה. בין השאר הופיעה ב-Walt Disney Concert Hall, בבית האופרה של לוס אנג'לס שבניהולו של פליסידו דומינגו, בתיאטרון הסרסואלה בספרד ועוד. מלמדת, מעבירה כיתות אמן ומרצה במסגרות שונות, וביניהן: להקת המחול הקיבוצית, הפסטיבל הספרדי בקורדובה, תיכון האוניברסיטה בלוס אנג'לס, בית ספר ג'וליאד בניו יורק, בית ספר במדריד. זכתה בכמה פרסים על שירים ותרגומים פרי עטה. ספר שיריה *עבודת אלוהים ועבודת אדם* זכה בפרס רחל לשירה עברית.

גיטריסטים וזמרי פלמנקו, שנחשבים למחמירים ביותר בביקורתם על הרקדן.

פשטות שאינה פשטנות

הכוריאוגרפיות שיצרה דוראן לתלמידה אינן מסובכות, ודווקא משום כך הן מאתגרות ומהוות כלי מצוין ללימוד יסודות המחול הספרדי. יש מורות המלמדות כבר מן ההתחלה, בלי להקדים ולהעניק בסיס טכני לתלמידים, כוריאוגרפיות מורכבות למדי, שהתלמידים רוקדים בהתלהבות. למדתי אצל מורה כזאת, וכשהגעתי אל דוראן וניסיתי לרקוד את הריקודים ה"פשוטים" שלה, ברור היה לי שחסר לי ידע טכני רב כדי לבצע את התנועות הפשוטות בצורה איכותית. דוראן נוהגת לומר שהליכה, ריצה, ישיבה ועמידה על במה הן תמיד האלמנטים הקשים ביותר לרקדן: בפעולות אלה הוא חשוף, אינו יכול להסתתר

ומהפנט, הקהל הרחב סגד לה ורקדניות רבות ניסו לחקות אותה: עבודת הרגליים בריקוד הנשי הפכה ליותר ויותר אינטנסיבית, ואילו עבודת הידיים הלכה והצטמצמה. רקדניות מעטות שמרו על עושר תנועות הידיים, ומורות מעטות אף יותר הקפידו להנחיל תורה זו לתלמידותיהן. אנשי הפלמנקו הבכירים ומבקרי מחול העדיפו מאז ומעולם רקדניות המסוגלות להשתמש בזרועותיהן, אבל דומה שרק בשנים האחרונות משתנה מעט המגמה בקהל הרחב, והוא שב להעריך רקדניות שמצטיינות בתנועת זרועות דומיננטית ואקספרסיבית. דוראן לא "שינתה מגמה" במשך השנים ולא נהתה אחרי אופנות, אלא התעקשה על ה"אני מאמין" שלה ועל הקניה מדוקדקת של טכניקת הזרועות לתלמידים.

המוסיקה - ערך עליון

דוראן נולדה והתחנכה בדרום אפריקה, במשפחה של מוסיקאים. היא עצמה למדה לנגן בפסנתר במשך כ-13 שנים, הופיעה בתחרויות ואף זכתה בפרסים על נגינתה. עובדות אלה ניכרות ביחס מלא הכבוד שלה למוסיקה בכל סגנונות המחול הספרדי: היא לא מוותרת על הוראת הנגינה בקסטנייטות, כלי נגינה שלפיתוח השליטה בו נדרשים ריכוז, השקעה וסבלנות רבה. הכוריאוגרפיות שלה הן מוסיקליות מאוד וכשיש בהן אלמנט צלילי (כמו נגינה בקסטנייטות, ריקיעה או מחיאת כף) הוא נקי, צלול ומשולב בהרמוניה עם המוסיקה. היא מרבה לצטט את הפטרון האמנותי שלה, אנטוניו הגדול ("Antonio Ruiz 'El Bailarin'"), שרבים רואים בו את גדול אמני המחול הספרדי בהיסטוריה: אנטוניו נהג לבקר את ההפרזה בשימוש ב-*Contra Tiempo* (סינקופות) ובמקצבים מתחכמים: הוא גרס שראוי שרקדנים ירקדו היטב עם המוסיקה, ולא ימהרו לכפות על המוסיקה מקצבים לא צפויים.

ברוב המקרים הקהל הרחב אינו מודע לעובדה שהפלמנקו הוא בראש ובראשונה צורה מוסיקלית ושהשירה היא העומדת בראש ההיררכיה של השילוש הקדוש של הפלמנקו: רק אחרי השירה בא תורם של הנגינה בגיטרה והמחול. דוראן מקפידה על ריקוד שמכבד את שירת הפלמנקו ואת נגינת הגיטרה ומקפידה שעבודת הרגליים תיכנס רק במקום המיועד לה, ב-*Escobilla*, וגם שם – במידה, ללא הפרזה. גישתה מזכה אותה בהערכתם הרבה של



Silvia Duran

סילביה דוראן

מאחורי ג'סטות ותנועות גדולות. ברגעים אלה הוא ניכר הן באישיותו והן ביכולתו לשלוט בגופו. הכוריאוגרפיות של דוראן אמנם לא מסובכות, אבל הן דורשות מן הרקדן מודעות לכל איבר בגופו. פשטות הצעדים מאתגרת את הרקדן למלאם באישיותו ובהבעתו. דוראן אכן מעודדת את התלמידים לבצע כל תנועה ותנועה מתוך כוונה ורגש. לצורך המחשת ההבעות השונות אשר להן היא מצפה מן התלמידים היא משתמשת בשלל דימויים צבעוניים. למשל: את תנועת אצבעות הידיים היא מדמה לקטיפת פרחים. כדי להשיג את מבע הפנים הקורן היא מבקשת מן התלמידות לדמיון שהן מריחות ניחוח פרחי יסמין בבוסתן בלילה אביבי. את תנועת כפות הידיים ברגעים מסוימים היא משווה לפרח הלוטוס. את התנועה הרוטטת של כפות הידיים במקצב הרומבה (Rumba) היא מחשילה לפרפרים מרצדים. כדי לגרום לרקדנים להלך

עידית סוסליק

העשייה בתחום הפלמנקו בישראל נמצאת בתנופה יצירתית בלתי פוסקת זה כעשור. עשרות בתי ספר לפלמנקו פזורים בכל רחבי הארץ, מיטב הרקדנים והכוריאוגרפים הספרדים מקיימים כאן סדנאות-אמן בתדירות גבוהה ומציגים את יצירותיהם בפסטיבלי מחול שונים. ראוי לציון מיוחד פסטיבל "ימי הפלמנקו", שמתקיים מדי שנה במרכז סוזן דלל ביוזמת "קרן עדי", אשר שמה לה למטרה לעודד את שיתוף הפעולה עם אמנים ספרדים, לתת במה ליוצרים ישראלים ולקדם תלמידות צעירות באמצעות תחרות פלמנקו דו-שנתית. צבינה המיוחד של סצינת הפלמנקו הישראלית מעוצב במידה רבה על ידי פעילותם הענפה של להקות, הרכבים ויוצרים עצמאים, אשר מעלים הפקות מקור בתיאטרות לצד הופעות קטנות ואינטימיות במועדונים, ולעתים מארחים במסגרות אלה גם אמנים ספרדים מהשורה הראשונה. אחת מלהקות הפלמנקו הוותיקות בישראל היא "קומפאס", המנוהלת על ידי הרקדנית והכוריאוגרפית מיכל נתן. בשנה שעברה ציינה הלהקה 15 שנות פעילות, שבהן הציגה 12 יצירות מקוריות. במאמר זה אציג סקירה קצרה של עבודות הלהקה, כדי להדגים את ייחודו של הקו האמנותי המנחה את עשייתה של נתן, המבוסס על פתיחה סגנונית ותרבותית של שפת הפלמנקו.

**מ"בלט פלמנקו" ועד מופעי ילדים:
גיוון רפרטוארי**

להקת "קומפאס" מעלה מדי שנה מופע רפרטוארי חדש, ובה בעת מריצה חלק ממופעיה הקיימים. מבין להקות הפלמנקו הגדולות שפועלות בארץ, דוגמת להקתה של סילביה דוראן, להקת "רמנגאר" של קרן ואבנר פסח או להקת "פלמנקו נטורל" של שרון שגיא, בולטת האקלקטיות הסגנונית ברפרטואר של להקת "קומפאס". חלק ממופעי הלהקה מבוססים על פורמטים שמקורם בספרד, ואחרים מבטאים זיקה לצורות מופע המזוהות עם להקות רפרטואריות מתחום הבלט ו/או המחול העכשווי בישראל.



מיכל נתן ואריק אלפסי, מתוך *דוד ובת-שבע*, צילום: יוסי צבקר
Michal Natan and Arik Alfassi, *David and Batsheva* by
Michal Natan, photo: Yossi Zveker

להקת הפלמנקו הישראלית "קומפאס": פתיחה סגנונית ותרבותית של שפת הפלמנקו

רפרטואר הלהקה כולל כמה מופעים נרטיביים, שמציגים סיפור עלילה כלשהו, ולרוב הם מבוססים על מקור ספרותי. צורת מופע זו, המכונה בדרך כלל "בלט פלמנקו" (Blas Vega, 1995: 21), הגיעה לשיא פריחתה בספרד בעשור שלאחר נפילת הדיקטטורה. היצירות שנוצרו בשנים אלה היו, למעשה, עיבודים לפלמנקו של מחזות קנוניים, והציגו תחביר תנועתי אשר שילב בין הפלמנקו המסורתי לבין עקרונות מתוך הבלט הקלאסי והמחול מודרני. חשוב להדגיש, כי יצירות מסוג זה מוצגות בקביעות בספרד גם כיום, והן חלק בלתי נפרד מהרפרטואר של הלהקות הגדולות והממוסדות, דוגמת הבלט הלאומי הספרדי המחול של אנדלוסיה (Ballet Nacional de España) Compañía Andaluza (de Danza).

במשך השנים יצרה מיכל נתן ללהקה כמה וכמה יצירות העונות להגדרה "בלט פלמנקו", שבהן מועברת העלילה הדרמטית באמצעות שפה תנועתית, המשלבת בין הפלמנקו לבין מחוות תיאטרליות (בזיקה מסוימת לאופן שבו מוצגות עלילות ביצירות בלט קלאסי). שתי יצירות כאלו נוצרו כשיתוף פעולה בין מיכל נתן לרקדן הספרדי מיגל אנחל (Miguel Angel): *הגברת עם הקמליות* (2006), עיבוד לספרו של אלכסנדר דיומא הבן מ־1848, המציג את סיפור אהבתם הבלתי אפשרית של יצאנית צמרת ובחור ממשפחה בורגנית; ופאבו ריאל (2011), אשר נוצרה בהשראת אווירת הסרט *קזבלנקה* (אך אינה מבוססת על מקור טקסטואלי כלשהו), ומתארת משולש אהבה יצרי בין שני גברים לאשה במועדון ריקודים בשנות ה־30 של המאה הקודמת. גם היצירה האחרונה של הלהקה, *קישוט* (2012), היא עיבוד לרומן: ספרו הנודע של מיגל דה סרוונטס (Miguel de Cervantes). היצירה היא תוצאה של שיתוף פעולה בין נתן והרקדן הספרדי חוזה מורו (José Moro).

פורמט נוסף המאפיין את פעילותה של הלהקה הוא יצירות מופשטות יותר, חסרות נרטיב מוגדר אך בעלות ציר תימטי או אסתטי מאגד. יצירות מסוג זה החלו להיות פופולריות מאוד בספרד בעיקר מאמצע שנות ה־90 ועד ימינו, והן משקפות את תהליך ההיפתחות האמנותית של הפלמנקו בתקופה זו ואת הדיאלוג הסגנוני שמקימים יוצרים עכשוויים עם מסורות מחול מגוונות. בדומה ליצירות מז'אנר המחול הניאור־קלאסי והעכשווי (במידה מסוימת), יצירות פלמנקו מסוג זה בנויות בצורה לא־ליניארית, ולעתים אפילו פרגמנטרית, ומבססות את הקשר בין הקטעים השונים על דימויים חזותיים ו/או תנועתיים חוזרים.

נתן יצרה ללהקה כמה יצירות הבנויות לפי פורמט זה; בחלקן אפשר לזהות עיקרון סגנוני

מארגן ובאחרות דווקא פריזמה תימטית היא שמקשרת בין חלקי היצירה. היצירה *Cuatro Caminos* (2005), למשל, מחולקת לארבעה חלקים, שכל אחד מהם מייצג אחת מארבע צורות שיר (palos) מרכזיות במוסיקת הפלמנקו. בהשראת ארבע רוחות השמים או ארבעת היסודות, צורות שיר אלו מוצגות כארבע דרכי התבוננות שונות על החיים, בזיקה למטען הרגשי ולעולם הערכים הייחודי שכל אחת מהן מייצגת בפלמנקו. היצירה *עם הזמן (Con El Tiempo)* מ־2008 מיישמת עיקרון דומה ומחולקת לשלושה חלקים, אשר מוגדרים על ידי צבע מסוים – שחור, אדום או לבן. מעניינת במיוחד בהקשר זה היא היצירה *אטרס* מ־2010, שכן משמעות המלה "otros" בספרדית היא "אחרים". ואכן, היצירה היא אסופה של כוריאוגרפיות שנתנו ללהקה יוצרים שעבדו עמה במשך השנים, ובהם Javier Cruz, Inmaculada Ortega, Manolo Marín, Miguel Angel, Miguel Cañas, Rafael Amargo, והרקדן הישראלי אריק אלפסי.

לצד מופעי הרפרטואר, שמוציגים בתיאטרות שונים בארץ, מקיימת הלהקה בקביעות מופעי "טבלאו" (tablaos) בביתה בתל אביב, אשר מוסב לצורך כך לאולם מופעים. ייחודם של מופעי ה"טבלאו" טמון בחוויה האינטימית והבלתי אמצעית שעובר הצופה, אשר יושב בקרבה מרבית לאמנים והופך לחלק מה"אירוע" האמנותי. במובן זה, מופעי "טבלאו" משמרים אלמנט מסוים מתפקידו של הפלמנקו כפרקטיקה עממית, אשר בוצעה בראשיתה בחיק המשפחה ובמרחב הביתי / השכונתי. ראוי להדגיש כי מועדוני ה"טבלאו" התבססו בתקופת הדיקטטורה ודווקא הפכו את הפלמנקו לבידור פופולרי ונגיש לתיירים, ובכך למעשה הרחיקו אותו מצביו המסורתי והאותנטי. עם זאת, כיום הם ממשיכים לפעול בכל רחבי ספרד (בעיקר במדריד, בבצרלונה ובסביליה), ואף על פי שרובם נושאים עדיין אופי תיירותי, בחלקם אפשר למצוא גם אמני פלמנקו ברמה גבוהה ביותר.

בדומה ללהקות ישראליות מז'אנר המחול העכשווי והניאור־קלאסי, דוגמת להקת המחול הקיבוצית או להקת "פרסקו" של יורם כרמי, ברפרטואר של "קומפאס" קיימים גם מופעים שנוצרו במיוחד לילדים. ביניהם ניתן למצוא את *כרמן* (1999), אשר מבוסס על הסיפור מתוך הנובלה של פרנסואז מרימה והאופרה של ז'ורז' ביזה, אך מציג סוף אופטימי יותר וגם מסר חינוכי, הקורא להפסקת האלימות בין בני אדם. ב־2009 יצרה נתן את המופע *שליגיה ושבעת הגמדים* בהשראת האגדה של האחים גרים. גם במופע זה היא הכניסה שינויים בעלילה, בעיקר כדי שלא להציג את הנרטיב המקורי שבו מבקשת האם החורגת להרוג את בתה. משמעותית יותר

היא העובדה כי הפלמנקו פוגש ביצירה זו דמויות שאינן מקושרות אליו באופן טבעי, כמו הגמדים, וחיבור זה מייצר חוויה חדשה. הצופה אינו נחשף לדימויים השגורים והצפויים של הפלמנקו, אלא חווה אותו כשפה של תנועה, שמעבירה סיפור ומבטאת רגשות. נתן מסבירה על החשיבות שמגולמת בחוויה זו: "יש משהו שבעיני חשוב להעביר לקהל, במיוחד לילדים. יש איזה מין דימוי לפלמנקו, מין סטריאוטיפ של הפלמנקו, אבל הפלמנקו הוא המון דברים – הוא גם סקסי אבל הוא גם המון עניינים אחרים. הוא שפת ביטוי, שפת ריקוד".

לא רק מחול ספרדי: פלמנקו כשפת מחול

תפישתה של נתן, שרואה בפלמנקו "שפת ריקוד", היא המפתח להבנת האסתטיקה התנועתית שלה, שמוגדרת יותר מכל על ידי אקלקטיות סגנונית. מבחינה זאת "קומפאס" שונה מלהקות פלמנקו אחרות בישראל, אשר מייצגות גישה תנועתית ואמנותית מסורתית יותר. להקתה של סילביה דוראן, למשל, מציגה אסתטיקה תנועתית המשלבת בין פלמנקו, מחול ספרדי קלאסי וריקודים ספרדיים עממיים נוספים. ביטוי אחר לגישה זו ניכר גם בעשייתם של הרקדנים היוצרים קרן ואבנר פסח, אשר נשארים נאמנים לסגנון המזוהה עם משפחת הרקדנים הצוענים, Los Farrucos, ומכונה באסכולות מסוימות "פלמנקו טהור" (flamenco puro). למרות השוני הסגנוני המובהק בין יוצרים אלו, אני מזהה בעשייתם נקודות השקה בשני היבטים מרכזיים: ראשית, הם משמרים את המסגרת התרבותית של הפלמנקו כצונית־ספרדית במהותה; שנית, הם ממקדים את ההתרחשות האמנותית בדיאלוג בין המוסיקה לתנועת הגוף, ואינם משלבים בה מדיה אחרים.

בנקודה זאת אבקש להבהיר, כי שילוב בין פלמנקו לגישות אסתטיות שונות אינו תופעה ייחודית לעשייה בישראל, אלא שיקוף של הגיוון שקיים באמנות זו בספרד. טרנספורמציות סגנוניות התרחשו בפלמנקו מראשית התפתחותו. הן שינו את מאפייני המסורת, אבל מילאו תפקיד מרכזי בהתגבשותו כאמנות בימתית. תקופות של שינוי ברפרטואר התנועתי והמוסיקלי של הפלמנקו ביססו פילוג סגנוני וערכי בין מגיני המסורת למעודדי החדשנות, אשר קיים עד היום². כיום אפשר לראות אמנים מסורתיים, אשר ממשיכים לבצע את הפלמנקו קרוב ככל האפשר לצביון האותנטי, לצד יוצרים המיישמים גישה חדשנית יותר והפותחים את הפלמנקו לפרשנויות חדשות ואינדיבידואליות מאוד, שלעתים קרובות גם קוראות תיגר על עקרונות יסוד במוסכמותיו האמנותיות. בהקשר זה אבקש להדגיש, כי אינני מכוונת להכריע כאן לטובת אג'נדה אומנותית מסוימת, אלא להאיר דרך עשייתה של מיכל נתן את האפשרויות

דוד ובת-שבע (2007)⁵ היא דרמת-פלמנקו המתארת את קורות המלך דוד באמצעות המחשת אפיזודות מרכזיות מתוך הסיפור המקראי, כמו בת-שבע הרוחצת על הגג, מותו של אוריה החיתי בשדה הקרב, משל כבשת הרש ועוד. את פנייתה לסיפור התנ"כי כמקור השראה ליצירתה מסבירה מיכל נתן: "... רציתי להתעסק באיזושהי דרמה, ואמרתי, במקום לחפש איזה סיפור מתוך הרפרטואר הספרדי או המיתולוגיה היוונית, למה לא ללכת למיתולוגיה שלי, לסיפורים שלנו, לתנ"ך"⁶. בחירה אסתטית זו אינה מובנת מאליה, והיא אף מאתגרת, דווקא משום ששני האלמנטים – הטקסט המקראי מחד גיסא וריקוד הפלמנקו מאידך גיסא – מזוהים עם שני הקשרים תרבותיים ספציפיים מאוד, אך שונים זה מזה. כדי לגשר על כך מיישמת נתן אסטרטגיה של פתיחה תרבותית, ומנצלת את איכויותיו הבסיסיות של הפלמנקו כאמצעי מבע גופני. ציטוטים נבחרים מתוך הטקסט המקראי מופיעים בתוכנייה כ"עוגנים" נרטיביים, וגם הם מסייעים בפענוח ההתרחשות הבימתית.

כמו ביצירות רבות בסגנון ה"בלט פלמנקו", ההתרחשות הדרמטית מועברת באמצעות התחביר התנועתי ומועצמת דרך הקטעים המוסיקליים המלווים כל סציה. כפועל יוצא מכך, בסציות מסוימות שפת הפלמנקו משלבת מחוות תיאטרליות והופכת להיות "בלטית" ואקספרסיבית בצורה שונה מהמקובל בפלמנקו, עד שהיא מזכירה דווקא איכויות של מחול מודרני. הניצול של הפלמנקו בצורה כזאת בולט במיוחד בסציה שבה רואה דוד את בת-שבע רוחצת על הגג. ה־pas de deux בין השניים משקף את מערכת היחסים ביניהם. נקודה מעניינת בהקשר זה היא שהקומפוזיציה התנועתית חושפת את בחירתה של נתן שלא ללכת עם הפרשנות המקובלת, שלפיה בת-שבע פיתתה את דוד, אלא להציג את דוד כמי שכפה את עצמו על בת-שבע. בהתאמה, איכות התנועה של בת-שבע נעה בין רפיון להתנגדות, וניכר כי פעמים רבות היא נאבקת בדוד ומנסה להשתחרר מאחיזתו הלופתת.

סציות אחרות כוללות פלמנקו בצורתו המסורתית. בסציות אלה הפלמנקו מוצג כחלק אינטגרלי מההתרחשות העלילתית, בדומה לאופן שבו קטעי ריקוד רבי-משתתפים ביצירות בלט מעוגנים בהנמקה נרטיבית (לרוב חגיגה כלשהי). תמונת הפתיחה, למשל, מציגה את חתונתם של בת-שבע ואוריה באמצעות ריקודי פלמנקו אנרגטיים ומשועררים, שמעבירים בצורה ברורה מאוד את אוירת החגיגה. יתרה מזאת, הסציה מלווה במוסיקה מסגנונות ה־bulerías וה־tangos, אשר מזוהים עם חגיגות צועניות

מזאת, המעברים בין מרבית הסציות חדים, כמעט פתאומיים, ואינם מצייתים למוסכמות המקובלות בפלמנקו, המחייבות שמירה על מבניות מוסיקלית מוגדרת של כל קטע ריקוד, אשר מתפתח בדרך כלל בצורה ליניארית קבועה לקראת שיא מסוים. אסתטיקה זו מגיעה לשיאה באחת מהסציות היפות ביצירה, שבה מבצעות נתן ורקדניות הלהקה תנועות המזוהות עם שפת הפלמנקו, תוך כדי צעידה כמעט צבאית באופייה לאורך כל הבמה, וביניהן מתהלכת רקדנית אחרת, לבושה בשמלת טוטו ובנעלי פיונט, ומציגה לראווה אלמנטים מהטכניקה האקדמית של הבלט.

ניגודים אלו הם תוצר של אסטרטגיית שילוב הסגנונות שמיושמת בכל אחד ממרכיבי היצירה: התחביר התנועתי משלב את שפת הפלמנקו עם מחוות תיאטרליות ועם עקרונות תנועתיים של המחול המודרני. האנסמבל המוסיקלי מבצע עיבודים חדשניים למקצבי פלמנקו קיימים באמצעות כלי נגינה שאינם חלק ממסורת הפלמנקו, כמו צ'לו, גיטרה בס ואפילו מחשב, אשר יוצר בקטעים מסוימים גם אפקט של "דיסטורשן" בצלילי השירה המסורתית. יתרה מזאת, היצירה אינה משמרת את ההפשטה הבימתית הנהוגה במופעי פלמנקו מסורתיים, ומסתייעת באביזרי תפאורה שונים, באופן שמבטא זיקה למחול מודרני, ואפילו פוסט-מודרני: העיצוב הבימתי משתנה באופן דינמי ובזמן אמת על ידי אמן פלסטי, ובקטע אחד הרקדניות אף שוברות את ההפרדה המקובלת בין הבמה לקהל, יורדות לאולם ומזמינות את הצופים להצטרף אליהן לריקוד.

ככל שמתפתחת היצירה מתגלה כי הכאוס האסתטי ששולט בה הוא, למעשה, העיקרון המארגן שמחבר בין כל חלקיה. *Luna y Media* היא יצירה העוסקת בפריצה של גבולות אסתטיים, בערעור על דימויים מקובלים ובשברה של ציפיות הקהל. בסציות רבות מבצעות הרקדניות מחוות מוכרות משפת הפלמנקו, כמעט סטריאוטיפיות באופיין, שנחשפות בתוך הקומפוזיציה הכוללת כייצוג נקודת מבטו של הצופה, והאופן שבו הוא רגיל לפענח את דמותה של רקדנית הפלמנקו. הפער בין הסטריאוטיפ למהות האמיתית של הפלמנקו נחשף, לדעתי, בסציה מעניינת אשר מעמתת בין שתי התרחשויות המתקיימות על הבמה בו־זמנית: בצד אחד רוקדות הרקדניות ריקוד מוחץ מאוד, עמוס בתנועות חצאית ובקריאות עידוד (jaleo) מוגזמות, ומלווה במוסיקת rumba-flamenco פופולרית. מנגד מבצעת נתן סולו איטי מאוד לצלילי שירת פלמנקו כבדה, ודרכו היא חושפת את המהות האמיתית של הריקוד כחוויה פרטית ועמוקה של המבצע, ובעיקר רחוקה מאוד מהדימוי הצעקני והצבעוני המקובל.

המעניינות הגלומות ביישום של אסטרטגיות, כמו שילוב סגנונות או פתיחה תרבותית, על שפה תנועתית מסורתית במהותה כמו הפלמנקו.

מיכל נתן עובדת מתוך המסורת של הפלמנקו, אבל בו־זמנית היא מתנסה בהרחבת המסגרת הצורנית והתרבותית שלו. היא משלבת בינו לבין סגנונות מוסיקליים שונים, עקרונות תנועתיים ממסורות מחול לא־ספרדיות ואמנויות אחרות. "שבירות" אסתטיות אלו קשורות, לדעתי, קשר הדוק להכשרתה של נתן, אשר רקדה מגיל צעיר בלט קלאסי ומחול מודרני, ואף למדה את מחול הבוטו אצל המאסטר הגדול, קזואו אונו, ביפן. כמו כל יוצרי הפלמנקו הישראלים, היא שהתה תקופות ממושכות בספרד. נתן ממשיכה לנסוע בקביעות להשתלמויות בספרד, כדי להיחשף למגוון האינטרפרטציות שמציעים המורים והרקדנים השונים לשפת הפלמנקו. כפועל יוצא של החשיפה למקורות השפעה והשראה מגוונים אלה, בעוד כל יוצרי הפלמנקו בישראל מציגים שפה אישית בעלת חותם סגנוני מובהק, נתן היא היחידה שעושה שימוש בפלמנקו גם כשפה מחולית, במנותק מההקשר התרבותי שלו. כפי שהיא מסבירה: "בפלמנקו מצאתי כנראה את מה שחיפשתי. העובדה שמצד אחד יש את כל המשמעת והדיסציפלינה המאוד ברורה... ומעבר לזה, זה מחול מאוד אינדיבידואלי... וכל אחד מביא אליו את עולמו הפנימי"⁷. אבקש להדגים כעת כיצד מיושמת תפישה אמנותית זאת בשתי יצירות נבחרות מרפרטואר הלהקה.

פלמנקו מחוץ לסגרת: Luna y Media

היצירה *Luna y Media* (2004) משתייכת לקבוצת היצירות המופשטות ברפרטואר של להקת "קומפאס". אף על פי שמדובר בעבודה מוקדמת מאוד של מיכל נתן, שאחריה התעצב והתגבש סגנונה התנועתי באופן ניכר, זוהי יצירה מסקרנת ביותר, שבה פורצת היוצרת את מוסכמות המבע המקובלות של הפלמנקו ומבססת שפה בימתית חדשנית ואפילו אוונגרדית במהותה, שלא יושמה מאז ועד היום על ידי יוצרי ישראלי אחר מתחום הפלמנקו. לראיה, נתן הוזמנה להשתתף בתחרות הלאומית לכוריאוגרפיה במדריד (Certamen Coreográfico de Madrid)⁸ עם קטעים מהיצירה, ואף עלתה לשלב הגמר.

כבר שמה של היצירה מצביע על הקו האסתטי המנחה אותה. משמעות הצירוף *Luna y Media* היא "ירח וחצי". זהו מצב בלתי סביר, סוריאליסטי, שאינו קיים במציאות. בהתאמה, היצירה כולה בנויה מרצף של תמונות בימתיות, כמעט מוגזות זו לזו, שהקשר ביניהן נראה (לכאורה) אסוציאטיבי לחלוטין: קטעים של פלמנקו מסורתי לצד מחול מודרני, מסכות מעוותות לצד שמלות פלמנקו ססגוניות. יתרה

rticleId=12183
 Banzi, Julia Lynn. *Flamenco Guitar Innovation and the Circumscription of Tradition* (Ph.D. Dissertation). Santa Barbara, California: University of California, 2007.
 Blas Vega, José. "Hacia la Historia del baile Flamenco". *La Caña*, 12, Otoño 1995, pp. 5–23.
 Kumin, Laura. "To Live is to Dance," in *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, ed. David

בשילוב בין הפלמנקו לסגנונות מוסיקליים חיצוניים לו. להרחבה ראו: Banzi, 2007.
³ טל גורדון, "דוד ובת-שבע, גרסת הפלמנקו", <http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=2&Area=1&rticleId=12183>
⁴ התחרות נוסדה ב-1986 כדי לספק פלטפורמה שנתית לכוריאוגרפים צעירים מתחום המחול והבלט ולקדם גם יחסי גומלין בינלאומיים בתחום המחול. להרחבה ראו: Kumin, 1999.
⁵ היצירה הועלתה לראשונה ב-2007. בתפקיד דוד המלך הופיע הרקדן אריק אלפסי, סולן

/ ספרדיות מסורתיות. לפיכך, למרות הפתיחה התרבותית, הפלמנקו אינו מנותק לחלוטין מערכיו המסורתיים ואלו מנוצלים בתבונה גם כאמצעי להעצמת הדרמה.

החיבור שעושה נתן בין הטקסט היהודי לריקוד הספרדי משפיע, אם כן, על שני האלמנטים בוז'מנית: הפלמנקו מנוצל כשפה תנועתית המבטאת תוכן רגשי ודרמטי, שאינו רק ספרדי במהותו, והסיפור המקראי נחשף גם כדרמה אוניברסלית, שאינה רלוונטית רק לקהל ישראלי ו/או יהודי. כפועל יוצא מכך, נתן מצליחה



Compas Dance Company, *Luna y Media* by Michal Natan, photo: Yossi Zveker

להקת קומפאס, *Luna y Media* מאת מיכל נתן, צילום: יוסי צבקר

T. Gies. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 298–306.

עידית סוסליק (Idit Suslik) היא דוקטורנטית בתוכנית הבין-תחומית באמנויות, אוניברסיטת תל אביב. מחקרה עוסק בפלמנקו העכשווי בספרד. היא מלמדת קורסים עיוניים על מחול בבית הספר לתיאטרון חזותי בירושלים, ומעניקה בקביעות הרצאות על מחול ופלמנקו במוסדות שונים. רקדה בלהקות פלמנקו שונות בארץ ואף הופיעה כסולנית של פרויקטים שונים. יצרה את עבודת התנועה והכוריאוגרפיה למספר הפקות שהועלו בחוג לתיאטרון, אוניברסיטת תל אביב.

להקת "בת-דור" לשעבר, אשר היה שותף ליצירת חלק מקטעי הכוריאוגרפיה. מ-2008 מגלם את התפקיד הרקדן הספרדי מיגל אנחל. הניתוח המובא כאן מבוסס על שתי הגרסאות.
⁶ טל גורדון, "דוד ובת-שבע, גרסת הפלמנקו".

ביבליוגרפיה

אהרון בריק, הילה. "שליייה רוקדת פלמנקו", <http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=6&Area=0&rticleID=11125>
 גורדון, טל. "דוד ובת שבע, גרסת הפלמנקו", <http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=2&Area=1&rticleID=12183>

להטמיע בפלמנקו גם ערכים שאינם קשורים רק למקורותיו הצועניים-הספרדיים, וכך היא מעבירה באמצעותו רובדי משמעות שפורצים את המסגרת התימטי המסורתי שלו.

הערות

¹ הילה אהרון בריק, "שליייה רוקדת פלמנקו", <http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=6&Area=0&rticleID=11125>
² פולמוס זה הגיע לשיא מסוים בסוף שנות ה-60, אז הושרשה לראשונה הבחנה טרמינולוגית בין אמנים "מסורתיים" לאמני "פיוזן", על רקע התנסויות של נגנים וזמרים מהדור הצעיר



Tamar Alyagor in 1989

תמר אליגור ב-1989

תמר אליגור

יוסי זיידר

בשנות לימודיך בתיכון הכרת אנשים אחרים שפעלו בתחום זה?

"במשך השנים שמעתי על אשה בשם רבקה שטורמן מקיבוץ עין חרוד ועל גורית קדמן, שהיתה חברה של אמי עוד מגרמניה. אז עוד לא קראו לעיסוקן ריקודי עם. התחום עדיין היה בחיתוליו. לקראת סוף התיכון הכרתי אשה מופלאה, ירדנה כהן שמה. היא יצרה ריקודים סביב נושאים תנ"כיים ופיתחה שפת מחול מקורית. ירדנה עודדה אותי לארגן את להקת המחול הראשונה בחיי. לא קראנו לזה ריקודים, אלא 'תמונות'. התלבושות היו מבגדי יומיום, ונער ניגן באקורדיון את השירים הפופולריים של אותה תקופה. הדבר עשה רושם עז על גורית והיא, פוליטיקאית בנשמתה, התחילה לרכז ועדה מכוננת להקמת 'מחלקה למחול', במה שלימים תהיה 'ההסתדרות של פועלי ארץ-ישראל' (פורצת בצחוק). אתה מבין מכך לאיזה זרם פוליטי לשייך אותי. גורית הזמינה אותי, צעירות שכמותי, למפגשים ואחר כך לסמינרים, כך קראו להשתלמויות אז. שם הכרתי את שלום חרמון, בוגר מכון וינגייט, שלימד תנועה והפך גם הוא ל'משוגע' לריקודי עם.

"כשסיימתי את התיכון עברתי, למורת רוחה של אמי, לגור לבדי בחדר קטנטן על גג במרכז תל אביב. אמי, שהיתה בעלת עקרונות ברזל, סירבה

קלאסית. לא יהיה מוגזם לומר שחייה התנהלו במעין בועה. אבל כששמעה מדי פעם מחמאות על הבת 'המוכשרת' שלה, היא הביעה תמיכה רגשית מיוחדת. לכל אירוע שבו 'הופעת' היא אירגנה עגלות שהסיעו את חברותיה המתמוגגות...

"בכיתה ד' עברנו לגור בשכונת אחוזה בחיפה. אמי, שבאותם ימים היתה עסוקה עד מעל לראש בארגון 'התאחדות עולי גרמניה', רשמה אותי לבית הספר הריאלי, שנחשב אליטיסטי כבר אז. התלמידים היו בני-טובים 'מיוחדים'. היום בוודאי היו מגדירים אותם 'סנובים'. אני לא השתלבתי במשחקים שלהם. כנראה כבר אז נבטה בי גישה סוציאליסטית (מתגלגלת מצחוק). בהפסקות אספתי כמה בנות ולימדתי אותן תנועות מחול. במשך הזמן נוצרה מעין 'החבורה של תמר', וכך מצאתי את דרכי החברתית. התפתחה מעין תחרות חיובית בין הבנות הרוקדות לבין האחרים. באותן שנים התפרסמו הרבה שירי עם ובאופן אינטואיטיבי חיברתי להם צעדים. אני זוכרת שסיגלתי לעצמי את היכולת, אינני יודעת כיצד, לראות את השלם. כבר בתחילת הריקוד ראיתי את סופו. במשך השנים, כשהעירו לי שאני יוצרת ריקודים, טענתי שאני 'יולדת' ריקודים. ממש כך הרגשתי."

בשנות העשרה שלי, ובמשך לפחות שלושה עשורים אחריו, השם תמר אליגור התקשר אצלי מיידית לריקודי עם ישראליים. אליגור, אשה קטנת גוף אך ענקית ברוח, התמסרה לתחום בנחישות ובדבקות מופתיות. היא היתה בין מייסדי תנועת המחול העממי בארצנו ואחד מעמודי התווך שלה. ידה נגעה כמעט בכל תחום הקשור לריקודי עם. היא לימדה מחולות קיימים ויצרה מחולות חדשים; הקימה להקות והעבירה באמצעותן את הריקודים העממיים לשפה בימתית; העמידה דורות של תלמידים ומדריכים מוסמכים; סייעה בהפקת אירועים, מ"חג המחולות בדליה" ועד "פסטיבל כרמיאל"; חקרה ריקודי עדות; ותייעדה מוסיקה אתנית וריקודי עמים מכל קצות תבל. תמר היתה בין מניחי היסודות של הספרייה למחול בבית אריאלה בתל אביב, ועוד לא מנינו הכל.

העשייה הענפה והמתמשכת הזאת התנהלה בצניעות וללא יחסי ציבור מלטפי אגו. אליגור מעולם לא הסכימה להתראיין בתקשורת, הכתובה או המשוודרת. לקראת יום הולדתה ה-90 ניאותה להפצרותי לשחזר את דרכה האמנותית, למען "הדור שלא ידע את תמר". בהתחשב באישיותה הנחבאת אל הכלים סברתי שדיווח עיתונאי, בגוף שלישי, אינו הולם את סגנונה רווי ההומור. לפיכך בחרתי להביא את סיפורה במלותיה שלה. שוחחנו על התחנות העיקריות והמשמעותיות שבהן עבר מסעה להגשמת החזון – הקמת תנועה עממית לפיתוח ולשימור ריקוד אופייני, אשר כל המתבונן בו מזהה מיד כי ישראלי הוא.

כיצד התחיל הקשר שלך למחול?

"בהיותי בכיתה ב' או בכיתה ג' גרנו, אמי, אחותי הגדולה, אחי ואני בנהלל. יום אחד, כמחאה על משהו, שיכנעתי חברה ועוד שלושה בנים, מעט יותר מבוגרים מאתנו, לברוח מהבית. עגלה הסיעה אותנו לאיזו נקודת יישוב חדשה, שם היו אולי ארבע או חמש משפחות. נקלענו לחגיגה ובפעם הראשונה ראיתי אנשים מתנועעים לצלילי מוסיקה. הוקסמתי. עד אז לא ידעתי מהו ריקוד, לא כל שכן שיש סגנונות מחול שונים. מיד כשחזרנו הביתה הושבתי את אחותי כקהל, שיחזרתי לפניה את התנועות שראיתי והמצאתי נוספות. בבית הספר היתה מורה להתעמלות, עבריינה היה שמה. היא שמה לב שאני טובה בספורט וזיהתה שיש לי חוש מוסיקלי לא רע. בהיותה אחראית על הטקסים והאירועים בבית הספר היא בחרה בי, פעם אחר פעם, להופעות בתנועה ולכל מיני הצגות בפני כל התלמידים.

"אמי היתה אשה בלתי רגילה. אינטלקטואלית, למדנית, חוקרת מקרא ופירושיו. אם אומר לך שהיו לה כמה דוקטורטים באותם ימים, בשנות ה-30, תוכל להבין איזה טיפוס היא היתה. ייקית

אל-דמע. הוא כתב כמה מנגינות לשירים שהפכו ברבות השנים לנכסי צאן ברזל של הזמר העברי. בהשראתם 'ילדתי' 12 ריקודים. כשעברנו לבית יצחק, מישקה התחיל לעבוד כלוטש בעיר היהלומים – נתניה – ובמקביל פיתח ענף חקלאי שעד אז לא היה ידוע בארץ, מטע אגוזי פקאן. אני הסתובבתי ביישובים ובקיבוצים באזור עמק חפר, בבתי ספר ובחוגים של אחר הצהריים. באותה תקופה לא קראו לפעילויות אלו 'חינוך משלים' או 'מתנ"סים'.

"השם 'הרשמי' לריקודי הפולקלור הישראלי המקורי – ריקודי עם – ניתן בסוף שנות ה-50. אז גם התחילו להתארגן חוגים לסגנון מחול אחר – 'ריקודים סלונים', בהשפעת אמריקה ואירופה. נוצרה מעין תחרות, שלא לומר יריבות מסוימת. מי שרקד ריקודי עם נחשב יותר פטריוט ישראלי.

"ב-1956 נולד בנו השלישי, עופר. בתחילת שנות ה-60 הזמינה אותי ההסתדרות להקים חוג ולהקה בנתניה".

כאן הצטלבו דרכינו, תמר. בשנת 1961 הצטרפתי לחוג שהדרכת ב"בית ארלוזורוב" (שגם הוא כבר לא קיים...) בנתניה, עירי. שם אני "הצצתי ונפגעת", לשמחתי. שני דברים נחרטו עמוק בזיכרוני: האחד, שלחוג לא היתה מסגרת של זמן, והשני, שלא הסכמת ללמד יותר מריקוד אחד בשיעור, למרות הצימאון

שגילו החניכים. מדוע? "אמת. היתה לי אובססיה לשני דברים: האחד, שכולם ירקדו את הריקודים נכון. השני, לא לעזוב עד שאחרון החניכים יבצע את כל הצעדים כפי שצריך. לא עבדתי עם שעון. לא הרגשתי את מהלך הזמן. לפעמים היה האקורדיוניסט, עופר חממי, איש מקסים ומוסיקאי מחונן, מסמן לי שהגיעה העת לעצור, אחרת אפסיד את האוטובוס האחרון מנתניה לבית יצחק... בדרך גם התחלתי לסמן מי מהתלמידים יכול להיות פוטנציאל ללהקת מחול. אחרי כמה חודשים התהווה קבוצה שחבריה הסכימו, בהתלהבות, להתחיל בחזרות ללהקה".

אני גאה לומר שהייתי אחד מאלה שבחרת ללהקה זו. אני זוכר חזרות לאורך שבתות, מבוקר עד ערב. אנחנו היינו מותשים, אבל את בעלת אנרגיה בלתי נדלית... (צוחקת). "תמיד שאלו אותי מהיכן אני שואבת כוחות. אני לא יודעת. אולי כשאדם עושה בדיוק את מה שהוא אוהב, הוא אינו מתעייף בקלות. את החזרות ללהקה הייתי מוכרחה לערוך רק בשבת, משום שכל הרקדנים היו תלמידי תיכון. אבל איש לא התלונן על כך. להיפך, במשך הזמן פנו אלי הרבה צעירים שרצו להצטרף ללהקה, ולצערי נאלצתי לדחות אותם".



Circle Dance

ריקוד כפיות במעגל

החומר לראיון עם תמר אליגור נאסף בשיחה מפגשים שהתקיימו בחודשים נובמבר-דצמבר 2012 ונערך בביתה שבבית יצחק.

בת 90

של חיים חפר וסיפורים שונים סביב המדורה. מישקה ניגן והנחה שירה בציבור ואני הרקדתי רונדו וריקודי מעגל.

"התחתנו בסיום מלחמת העצמאות. שנה לאחר מכן נולד בנו הבכור, ניר. כשה'פספוס' היה בן כמה חודשים עברנו לעפולה. מישקה קיבל עבודה כמורה לחקלאות והרגיש שהוא מגשים את ייעודו כבוגר מקווה ישראל, ואני לימדתי מטעם המחלקה לחינוך בכמה בתי ספר בעיר; הדרכת חוגים שעדיין לא קיבלו את השם 'ריקודי עם ישראליים', אלא 'חוגי מחול'. ב-1952 נולד בנו השני, יובל. אז עברנו למושב בית יצחק, לבית שבו אני גרה עד היום".

מנין היתה לך המוסיקה לעבודה בחוגים ובלהקות שהקמת?

(פורצת בצחוק מצלצל, בעיניה ברק שובב). "הייתי מלקטת ואוספת מכל אקורדיוניסט שהצמידו לי. לרוב ברשות, אך היו גם מקרים שלא כל כך ברשות... הייתי מעתיקה בכתב יד תווים ומלים מחוברות ומספרים למיניהם. אתה צריך לזכור, אנחנו מדברים על התקופה שלפני האינטרנט, ואפילו לפני הטייפריקורדרים... (שוב פרץ של צחוק).

"באותה תקופה הכרתי את המלחין הנפלא גיל

לבקר אותי ודרשה בתוקף שאעבור לגור במקום בטוח, 'כמו בן-אדם'. עבדתי, בעיקר בלילות, כמגיהה בעיתון על המשמר. המשכורת הדלה שקיבלתי לא איפשרה לי רמת חיים גבוהה יותר מאשר חדר קטנטן על הגג. פעמיים בשבוע הם נתנו לי גם תלושי אוכל, כדי שלא אמות ברעב... (צוחקת עד דמעות). אני מתפלאת שלא היה בי שום פחד. כנראה העובדה שהייתי קרובה לגרעין של הקמת תנועה, שהיה בה פוטנציאל להתרחב ולהתפתח לכדי רמה ארצית, מילאה אותי שמחה ותקווה.

"ב-1944 הזמין אותי שלום חרמון לסייע בארגון 'חג המחולות' בקיבוץ דליה. אירוע זה התקיים אחת לכמה שנים ובמהלכו נוכחנו בשני דברים: האחד, ציבור הרוקדים בארץ הלך וגדל מבחינה מספרית, והשני, רמתו האמנותית של המחול הישראלי העממי הלכה ועלתה.

"ב-1947 הכרתי את מישקה, מי שלימים יהיה בעלי. אני חושבת שהדבר החזק ביותר שגרם לי להתעניין בו היה יכולתו המופלאה לנגן במנדולינה. זה גרם לי התרגשות גדולה. מיד עם הכרזת המדינה התנדבנו שינו לצבא יחד עם עוד בחור, נגן אקורדיון. קראנו לעצמנו 'שלישיית הנגב' ונסענו במדים לנקודות יישוב שונות בדרום, כמעין צוות הווי. קראנו פיליטונים, קטעי עיתונים

אחרי שנתיים-שלוש הופיעו ברפרטואר של הלהקה גם ריקודים אתניים, לרבות תלבושות אופייניות. מה מקורם?

"במשך שנים רבות התעניינתי גם בריקודי עדות. בסוף שנות ה-60 הוצאתי רישיון נהיגה, קניתי אוטו קטן ו'חרשתי' את הארץ לאורכה ולרוחבה. רשמתי דבקות ערביות, ריקודים צ'רקסיים, דרוזיים, בדואיים, מרוקאיים, תימניים... אז גם נוצר הקשר שלי עם שרה לוי-תנאי האגדית. הייתי מרותקת מן העושר הפולקלוריסטי של עדות ישראל שגיליתי. גם מאוד אהבתי לעצב תלבושות ססגוניות, בנוסח הקבוצות האתניות השונות שפגשתי ברחבי הארץ. התלהבתי מאוד מעבודות הרקמה הנהדרות של העדות השונות, שבתחילה נראו לי דומות, אבל במשך השנים למדתי לזהות שלכל עדה סגנון מיוחד ואופייני לה. זה היה מחקר מרתק ביותר".

לא פחדת לנהוג לבדך? אני מניח שאשה שנוהגת לבדה בלילות לא היתה מחזה נפוץ בשנים אלו...

(מתפקעת מצחוק). "מה פתאום? מה יש לפחד? צריך לנסוע, אז נוסעים".

באותה תקופה התנועה לריקודי עם הלכה והתמסדה. איך השתלבת בתהליך זה?

"כמה דברים התרחשו במקביל. שלום חרמון וגורית קדמן ביקשו ממני להיות חברה בוועדה מייעצת להקמת מערכי להקות בכל הארץ, לרבות ארגון מפגשי להקות. המטרה היתה להפיץ ריקודים חדשים ולשמור על האופי של ריקודי העם המקוריים. למשל, עמדנו על כך שאת הלהקות, וגם בחוגים, ילווה רק אקורדיון או טמבור. התנגדנו לתזמור עם כלים רבים. מפעל שני היה להקים מעין בית ספר למדריכים מוסמכים. מאוחר יותר הקמנו את 'ארגון המדריכים לריקודי עם'. בתחילה היו בו כ-60 מדריכים. אחרי עשור היו רשומים בו מעל 1,200 מדריכים מוסמכים.

"בשנת 1975 הגתה רקדנית בלט קלאסי, איני זוכרת את שמה (כנראה הכוונה לאן וילסון – רות אשל), הקמת מרכז לכתבים ולספרים העוסקים בבלט. שלום חרמון רתם שלושה: גילה טולדנו ז"ל, שהיתה שנים רבות המנהלת האדמיניסטרטיבית של להקת ענבל ויד ימינה של שרה לוי-תנאי, את גיורא מנור ז"ל, לימים מבקר מחול ותיאטרון, ואותי. אני נאבקתי על נקודת הכובד – ריקודי עם. כך נולדה הספרייה למחול, שיושבת היום בבית אריאלה בתל אביב.

"לקראת סוף שנות ה-80 הכינוסים של להקות המחול לא היו כל כך סדירים. עם זאת, חוגים לריקודי עם צצו בארץ כפטריות אחרי הגשם. שלום חרמון, שגר ליד טבעון, חיפש מקום שיוכל לשמש אכסניה לכינוסים. שוטטנו במקומות רבים. בעיר חדשה יחסית מצאנו שני דברים

מבורכים: מדרון, שמבחינה טופוגרפית יכול להיות מעין אמפיתיאטרון טבעי, המסוגל להכיל אלפי משתתפים, וראש עיר צעיר ונמרץ, עדי אלדר שמו, שהתלהב מהרעיון של כינוס רוקדים. כך נולד פסטיבל כרמיאל. מבין רבים שנתמנו למפעל זה ראוי לציין שניים, שמשכו את העגלה: תרצה הודס ויונתן כרמון. בשנת 1988 הגיעו לפסטיבל פחות מ-1,000 משתתפים. בקיץ האחרון, במלאות לו חצי יובל, השתתפו בו כ-300,000 איש. בשנים הראשונות היה הפסטיבל בדיוק מה שחזינו – פסטיבל למחולות עם. מאחר שבשבילי ריקודי עם הם קודש, הייתי מאושרת לראות את החלום מתגשם. אבל במשך השנים חלה התפצלות, שלא נראתה בעיני ראווה. לתוך הפסטיבל חדרו סגנונות מחול אחרים: בלט מודרני, תיאטרון מחול, להקות מסחריות מחול ומה לא. בתחילה התייחסתי אל התופעה כאל משהו לא יפה, שאפשר לסבול אותו. אבל משנה לשנה העסק הפך ליותר ויותר מסחרי. אני מבינה שנכנסו לעניין הרבה שיקולים כלכליים וגם פוליטיים, אבל לי היה קשה עם זה (צוחקת שוב). כנראה בכל זאת ירשתי את העקשנות מאמי. ביום הולדתי ה-80 פרשתי".

אבל לא פרשת לגמרי?

(משועשעת). "עד לפני כמה שנים שימשתי בוחנת במגמות מחול בבתי ספר תיכוניים גדולים. לשמחתי, בהרבה מקומות בארץ הוקמו מגמות למחול, אפילו כאלו שהגישו למבחני בגרות. מדי פעם ביקשו ממני להיות בחברה של בוחנים מטעם משרד החינוך במגמות אלו. אבל מבחינתי זאת היתה פעילות מוגבלת. אפשר לומר שפרשתי".

איך התמודדת עם התופעה שלמנגינה אחת חוברו כוריאוגרפיות שונות?

"היה לי קשה מאוד. ראיתי בזאת חילול הקודש. כאילו מישהו בא לכתוב מחדש את לוחות הברית; או מישהו משנה יצירה של בטהובן או מוצרט. רצינו שלכל ריקוד יהיה מקור אחד.

אבל אי אפשר היה לעצור את הסחף. פה ושם נוצרו ריקודים שונים ומשונים לאותה מנגינה, שהשפעות מערביות שולטות בהם. התנחמתי בעובדה המשמחת שהתופעה המודרנית משכה המוני רוקדים חדשים. אבל מבחינתי זה לא היה אותו דבר. תראה לי דבר אחד בארץ שלנו שלא השתנה ללא הכר בשנים האחרונות... במשך הזמן נאלצתי להתרגל, ובסוף השתכנעתי שאין בכך פסול. ובכל זאת, יש לי יחס מיוחד לריקודים המקוריים. הם הרבה יותר יקרים ללבי. אני מקווה שהם לא ייעלמו".

הבית שלכם היה רווי תרבות עולמית בכלל, וישראלית בפרט. מחול ומוסיקה היו מאוד מרכזיים בחיי המשפחה. האם משהו מזה עבר לבנים?

(צוחקת). "כן ולא. ניר, הבכור, עסק כמה

שנים במוסיקה. הוא בנה בעמק חפר אולפן למוסיקה. זה היה מעין בית ספר, שפעל במושבים ובקיבוצים, ללימוד נגינה בכלים שונים לילדים ובני נוער. הוא ניהל אותו כעשר שנים. ב-1986 ניר נסע לאמריקה וביקש ממני למלא את מקומו. במשך 11 שנים פיתחנו את העסק והפעלנו אולפנים כאלה ביישובים רבים מאוד. אני נזכרת במשהו מעניין: בהתחלה, כשבאתי לקיבוצים נתקלתי בתופעה מוזרה בעיני – לא שאלו ילד באיזה כלי הוא רוצה ללמוד לנגן, אלא כל הכיתה למדה אותו כלי. אני חשבתי שזה לא נכון. האמנתי שכל ילד צריך לבחור בכלי שמושך אותו (צוחקת שוב). אתה לא מתאר לעצמך אילו מלחמות הייתי צריכה לנהל, עד ששיכנעתי אותם.

"בני השני, יובל, פנה יותר למינהל ולהדרכה, ובמשך שנים היה ראש המדור לתרבות וחינוך בהסתדרות. לאחר מכן הוא התמחה בייעוץ ארגוני. בני הצעיר, עופר, הוא מוסיקאי מוכשר שמנגן בחליליות מסוגים שונים. במשך 20 שנה, אולי יותר, הוא לימד מוסיקה, בעיקר ילדים. לפני כמה שנים עבר לתחום אחר. אבל ב'חיידק' ריקודי העם הם לא ממש נדבקו".

במקום סיכום...

בהתייחסותה לכל המפעלים שהיתה מעורבת בהם, אליגור מדברת תמיד בלשון רבים. לא "עשיתי", "יצרתי", "בניתי", תמיד הדגש הוא על עבודת צוות. זוהי תמר אליגור. בעבודה על הראיון עמה נברתי בספרייתה הגדושה, שמכילה אלפי מסמכים, תמונות, מכתבים, חוברות וספרים. מצאתי עשרות תעודות הוקרה, מכתבי הערכה ואף כמה פרסים על מפעל חיים, שמעלים על נס את תרומתה העצומה לתחום המופלא של ריקודי העם הישראליים. כולם היו שמורים בארון נעול, ולא הוצגו לראווה. לאורך שעות רבות של שיחה בינינו, היא לא הזכירה אף אחד מהם. גם זו תמר אליגור.

יוסי זיידר הוא יליד נתניה, 1946. בשנים 1980-1964 רקד והדריך ריקודי עם בחוגים ובלהקות שונות. שירותו הצבאי (1964-1967) היה בלהקת פיקוד המרכז. ב-1970 סיים תואר ראשון בעבודה סוציאלית. ב-1977 השלים תואר שני בפסיכותרפיה. בשנים 1970-1988 ניהל את המדור לחינוך מיוחד בשירות הפסיכולוגי של עיריית נתניה. ב-1984 השלים מחקר לעבודת דוקטורט, "אחיו הרגילים של הילד החריג", שזכה בפרסים שונים וגם התפרסם כספר. בשנים 1989-2000 כתב והנחה כ-200 תוכניות "קשר משפחתי" בטלוויזיה החינוכית. ב-1997 פורסם ספרו סערות גל ההתבגרות. בשנים 1990-2005 התלווה לגיורא מנור ז"ל כשופט, נציג הציבור, בפסטיבלים ובתחרויות מחול ברחבי אירופה וגם כתב כמה מאמרים לירחון למחול.



Monte Carlo Ballet, *Choré* by Jean Christophe-Maillot, photo: Hans Gerritsen

בלט מונטה קרלו, *כורה* מאת ז'אן כריסטוף מאיו, צילום: הנס גריטסן

בלט מונטה קרלו: ראיון עם ז'אן כריסטוף מאיו, המתמקד בתהליכי העבודה שלו

אורה ברפמן

מורכב ומפותל: יורדים בדרגנוע ארוך, סובבים בפרוזדורים, נכנסים למעלית ומשיכים שמאלה בצעידה מהירה, כדי להדביק את אשת הצוות הנאמנה והדקיקה שדוהרת על עקביה הגבוהים. חסרת נשימה נכנסתי לחדרו אפוף העשן של מאיו. אין ספק, במונקו, אחת הנסיכויות האחרונות שנותרו על מכון, לבוס חוקים משלו.

שמה של העבודה האחרונה שיצר מאיו מתייחס לתהליך הכוריאוגרפי. זוהי עבודה מופשטת כמעט. מבחינה זאת היא שונה ממרבית עבודותיו, שידועות כמבוססות-נרטיב.

על-שם הנסיכה גרייס (קלי) ובו תלמידים מכל העולם; ומנהל פסטיבל מחול מפוצל, שנמשך כל השנה. יו"ר מועצת המנהלים של הלהקה היא הנסיכה קרוליין. היא שהזמינה בזמנה את מאיו לבוא לעבוד עם הלהקה. קרוליין היא יו"ר פעילה ומעורבת, שעוקבת בקביעות אחר המתרחש בלהקה.

כדי להגיע למשרדו של מאיו עוברים אל מאחורי הקלעים, שם מצפה למבקרים מבוך

אלם הבית של להקת בלט מונטה קרלו נמצא במרכז לאמנויות הבמה של מונקו – גרימלדי פורום (Grimaldi Forum). המרכז, ששוכן בסמוך לאחד החופים המערביים של מונטה קרלו, הוא קומפלקס מודרני מרשים ורחב ידיים. ערב לפני הראיון, ב-25 באפריל, צפיתי ב"אולם הנסיכות" בבכורה של *כורה* (*Choré*), עבודתו החדשה של הכוריאוגרף ז'אן כריסטוף מאיו (Jean Christophe Maillot), שמנהל את להקת הבלט זה עשרים שנה. מאיו חובש היום שלושה כובעים: מנהל להקת הבלט וכוריאוגרף הבית, מנהל בית הספר הגבוה למחול

"אני מביא בחשבון, אחרי שבחרתי את המקורות המוסיקליים, שאני יכול לחתוך ולחבר את המוסיקה במקומות מסוימים. בניגוד לצייר או לפסל, שיכולים לעבוד לבד מהתחלה עד הסוף, כוריאוגרף שיוצר ללהקה אינו יכול לעבוד לבד. אני נוהג לקחת את המוסיקה, מתחיל לעבוד על מילון התנועות ובה בעת מחבר את זה למבנים גיאומטריים בחלל הבמה – דואט, טריו, רביעייה וכל צירוף אחר. זה בא יחד."

"בכלל, לחפש צעד לבד, ביני לבין עצמי, זאת צורת עבודה שמנוגדת לתפישה שלי על מהות המחול. בעיני מי שעובד לבד הוא נרקיסיסט וממילא התנועה מקבלת משמעות ומתגבשת רק כשמבצעים אותה רקדנים ספציפיים. דברים דומים אפשר להגיד גם על מבנים כוריאוגרפיים בתוך היצירה."

היצירה כורה בנויה מחמישה פרקים מובחנים, ששונים מאוד זה מזה בכמה פרמטרים. האם דרך העבודה שתארת מתאימה לכולם?

"החלק השני של היצירה, לדוגמה, הוא יותר תיאטרי ודרמטי. המוסיקה לא מובילה את הצעדים, אלא את האווירה. משם יוצא משהו שנבנה לאט ועליו הולבשה, הותאמה, המוסיקה. זה בגנים שלי. אני לא יכול לפעול נגד המוסיקה (גם אם בסוף אני הולך נגדה)."

"בחלק השלישי רציתי לעבוד אחרת, בגלל השוני בנושא שברובד העמוק. לקחתי מלוסינדה צ'ילדס וממרס קנינגהם את הגישה שהמוסיקה באה סביב המחול, בעוד למחול יש קיום עצמאי. הכנתי כמה מבנים – דואט, טריו וכו' – וחילקתי אותם כמו חיבור נפחים בחלל, באופן שמזכיר ארכיטקטורה. המוסיקה היתה רק הקצב, הביט."

זה התאפשר לך משום שהמוסיקה שבחרת לא התבססה על מלודיה?

"זה איפשר לי לחבור ליוצרים מאמצע המאה העשרים, שראו ברקדן המבצע צורה: motion is motion לא יותר ולא פחות. הנה, סטיב רייך הוריד את המלודיה וחשף את הארכיטקטורה של המוסיקה. בחרתי לכסות את פני הרקדנים במסכות בד בחלק מהעבודה, כדי לשמור על הבעה של גוף נטו, בלי שהצופה יקבל את הלכי הרוח מהבעות הפנים של הרקדן."



בלט מונטה קרלו, לאק מאת ז'אן כריסטוף מאיו, צילום: אנגילה שטרלינג
Monte Carlo Ballet, Lac by Jean Christophe Maillot, photo: Angela Sterling

איורים על דף, כמו שעושים חלק מהכוריאוגרפים, אלא התבססתי רק על העבודה בסטודיו עם הרקדנים מולי, שאותם אני יכול לכייר. גם בשלב ההכנות, כשאני מקשיב למוסיקה, אני מרגיש דינמיקה, מהירות, איכות תנועה, אבל אין לי צעדים. קרה שניסיתי להכריח את עצמי לעבוד לבד, אבל אני לא מסוגל לעשות את זה יותר מכמה שניות. אני חייב לעבוד עם הרקדן, או הרקדנית."

העבודה החדשה מורכבת מחמישה פרקים שונים באופיים. בשונה מעיבוד אישי שפיתחת ליצירות בלט כמו רומיאו ויוליה, לאק או מפצח האגוזים, הפעם לא התבססת על תבנית נרטיבית קיימת. הייתם צריכים אתה והאנשים שאתם עובד, לבנות אותה. ממה התחלת?

"ההשראה לכורה באה מהמוסיקה. בתשעים ותשעה אחוז מהמקרים אני מתחיל מבחירות מוסיקליות, שמכתיבות לי את איכות התנועה והתחביר שלה. ברור שאין הכוונה שאני מחפש בהכרח תואם בין התנועה למוסיקה. באותה מידה יכולה להיות תנועה שעובדת בנפרד מהמוסיקה, או אף נגדה."

לקראת הבכורה נכתב כי מאיו מבקש לחקור את הקומדיה המוסיקלית, הגדרה מעוררת סקרנות מכיוון שחלק ניכר מעבודותיו הן עיבודים ליצירות בלט. כזאת היא, למשל, עבודתו הקודמת, לאק (Lac), שראיתי לפני חודשים ספורים. לאק היא עיבוד דרמטי, מרחיק לכת ואופייני למאיו של אגם הברבורים. ככלל, ליצירותיו יש נדבך דרמטורגי מדוקדק. נראה שסמיכות הזמנים בין שתי עבודות כה שונות זו מזו היא עילה טובה לשוחח עם מאיו על תהליכי העבודה שלו. לכן השאלה הראשונה שנשאלת היא אם בהכנת כורה נקט תהליכי עבודה שונים מאלה שהנחו אותו כשהעלה את לאק.

מאיו אומר שבין תהליכי העבודה על שתי היצירות יש דמיון עקרוני, אבל גם שוני: "בהכנת עיבוד ליצירה שאתה רואה מאות פעמים, הן בגרסה המקורית והן בעיבודים מאוחרים יותר, אי אפשר להתעלם מכך שהמוח צובר זיכרונות, התרשמויות. כוריאוגרף שבא להציע את העיבוד שלו צריך לאמץ ראייה חדשה כביכול, לפני שיוכל להכין

את פיסות הפאזל שבסופו של תהליך יתחברו לתמונה השלמה. גם הצופה מגיע עם ציפיות משלו ועובר זמן עד שהוא מוותר עליהן. אבל רק אז נוצר החופש, החירות שמאפשרת לאמן לראות את הדברים באופן משוחרר."

ראיתי שבעבודה בסטודיו אתה מרבה לגעת ברקדנים, נצמד אליהם ורוקד אתם.

"כי הדבר החשוב הוא לא הצעד, אלא התחביר, הדינמיקה, אופן ביצוע הצעד, התנועה. קשה לי להסביר. אני מרגיש בתוכי איך הדברים צריכים להתבצע ואני יכול לתת לרקדן להרגיש, בלחיצות, אם צריך. אני מניע אותו קלות, כמו רוח, כמו מים, וככה אני מעביר לו את הדקויות שבתנועה. למען האמת, אני מרגיש כמו פסל, אני מפסל את התנועה."

אני תוהה אם מאיו, שנראה תמיד מוקפד, מסודר ובשליטה, מגיע לחזרות עם חומר מוכן ולו חלקית, עם שורה של צעדים מסוימים או עם משפטי תנועה שאותם הוא מפתח אחר כך בסטודיו.

להפתעתי הגמורה אומר מאיו, שהוא לא מסוגל לדמיין כוריאוגרפיה, לעצום עיניים ולראות בתוך ראשו פראזות שלמות. "אף פעם גם לא הכנתי

"כל אמן מנסה לחפש משהו שלא ראו לפניו. בפרק הרביעי יש שתי רקדניות שצפות באוויר כמעט ללא תנועה. עם זאת, זה לא פחות מחול מהחלק הראשון, שהוא ריקודי לגמרי. האם יש לו אותו ערך? אולי פחות ואולי לא. זאת עוד דרך לבדוק את עצמך ואת מקומך כיוצר."

"בחלק הזה, הרביעי, אחרי הכאוס של הקטע הקודם, שעוסק בגלובליזציה ובהשטחת היחודיות, ברגע שמאיים בסוף הקיום, אתה לא יודע אם זה עצוב או לא. אבל ברור שהוא נוגע באופן עמוק. כשרואים את שתי הרקדניות צפות באוויר בשלווה גמורה, כמו בשינה עמוקה ונעימה, אני תוהה אם זאת התגלמות הנשמה. אני מאוד אוהב את הרגעים הללו ואני עצמי עליתי ורקדתי עם אחת מהן. נגעתי בה קלות והגוף הצף התחיל לשייט כאילו הוא חסר רצון, כמו דבר מה שנוע בחלל מכוח הרוח. יכולתי לרקוד אתה ככה עשרים דקות ויותר."

"אחרי שהראיתי לרקדנים למה אני מתכוון בקטע הזה, השארתי להם את הבדיקה של הפרטים בהמשך, שיפתרו אותם ויראו מה קורה אחרי הכאוס. בואו נקווה שהעולם ייבנה שנית על בסיס חדש. כולנו נבין שאנחנו שווים ונצטרך לשכוח מהעבר, מהשנאות ומההתנשאות. נהיה אנשי העולם, לא אנשי מדינת לאום."

"זאת הסיבה שבגללה בקטע האחרון, החמישי, בדקתי מה קורה אחרי שאתה גומר לזוז. לכן בחרתי לסוף הקטע בקצב נטו. איך יודעים אם אתה חי או מת? בודקים את פעימות הלב. הלב כסמן החיים. החלטתי לבדוק מה קורה כשאדם אחד עומד מול קבוצה גדולה של אנשים ומתחיל לתופף מקצב מסוים בכף רגל אחת וכשהקצב מתגבש, הוא מצרף אליה את כף רגלו השנייה. לאט לאט האנשים שעומדים מולו מתחילים להזיז חלקים בגוף: אגן, כתפיים, ירכיים. הם זזים יחד בקצב גובר ומתעצם. זה הדבר הכי נגיש לבני אדם מכל הגילאים, בכל הדורות – לזוז על קצב. אני לפחות יודע שאי אפשר לעמוד אדיש בפני הקצב."

"הרקדנים עצמם, עם תום המופע, רצו ללכת לרקוד באיזה מקום ולא ללכת הביתה. מצא חן בעיני שבאותו מופע נמצאים זה בצד זה המחול על כל מיצוי היכולת שבו ובאותו מפלס העונג שבמחול. ביקשתי מהרקדנים לא להעמיס כוונות, מלבד הרצון להעניק הנאה."

למעשה, מאיו מתאר כאן רגע כוריאוגרפי מבוסס אימפרוביזציה. זהו רגע יוצא דופן, שדווקא מדגיש את ההבדל בין העבודה החדשה לבין הבלט *לאק* – שמתייחס לאגם הברבורים מנקודת מבט חדשה, אחרת.

"בלאק באמת התחלתי בהגדרת הדמויות ובניסיונות לראות איך לחבר תנועה לגישה, כי בסופו של דבר הגוף מגיב לפי הרגשות. גם פה וגם בעבודות בלט אחרות ביקשתי מהרקדנים שכל הזמן ידברו אל עצמם בלב, גם על הבמה, כדי שהתנועה לא תהיה חיקוי של משהו שנסגר בשלב החזרות. אני רוצה שהסיטואציה הרגשית תקרה כל פעם מחדש, ולכן דמות אחת עשויה לומר לעצמה דברים כמו 'אלוהים', אני לא יכולה להזיז את האצבעות, צומחות לי נוצות'."

"בסופו של דבר אני לא מרגיש הבדל עקרוני בגישה אל שתי היצירות. אני חייב (בלאק) להבין את מה שאני אומר ולקוות שזה ידבר אל הצופה. בבלט כמו *רומיאו ויוליה* כל הצופים מכירים את הסיפור ולכן אני יכול להחליט שרומיאו ימות בדרך מסוימת ויוליה תמשוך סרט אדום ארוך מלבו ותחנוק את עצמה אתו – והקהל מבין."

"אני מודה שיש ביצירה משהו מסתורי. כל פעם, בתחילת הדרך, אני לא בטוח איך אני מרגיש כלפי העבודה. עוברות שנה-שנתיים לפני שאני מבין אותה עד הסוף. מהסיבה הזאת לא פעם אני מחליף את התפקיד שמבצעים הרקדנים, גם אם בניתי תפקיד מסוים לרקדן ספציפי. אני גם נוטה לשנות את התלבושות בהמשך הדרך."

אתה יוצר את רוב העבודות ללהקה והסגנון שלך משויך לזרם הניאו-קלאסי, אם כי ראיתי את הלהקה מבצעת עבודות של יוצרים אחרים מהשורה הראשונה, כמו ויליאם פורסיית או סידי לארבי. אבל אתה ממשיך בדרך שלך.

"תראי, בעבודה האחרונה (*כורה*) משתתפים אמנים מכמה תחומים, כמו דניאל אלפמן שהלחין מוסיקה לתזמורת מלאה – לצד מוסיקה של ג'ון קייג' ואחרים. אלפמן הוא מלחין ענק, שכתב מוסיקה להרבה סרטים חשובים, אבל המוסיקאים הממוסדים לא רוצים להכיר בו. מצד שני כתב לי מוסיקה יאן מרז' (Yan Maresz), שהוא צעיר אבל מאוד מקובל על הממסד. רק אצלי השניים יכולים היו לחבור זה לזה על במה אחת. בחוץ כל אחד מתויג ומשווין למגירה שלו, לנישה משלו'."

אתה אוהב סוגות אחרות של מחול ויכול ליהנות מהן?

"ראיתי את צימרמן ופרו (Zimmerman et de Perrot)?"

ראיתי לפני כמה חודשים. הם מאוד יצירתיים. אתה אהבת אותם?

"כן. אני מסרב להשתעמם בהופעה. אני לא אוהב שמישהו מנסה ללמד אותי משהו, לא נעים לי אם אני מרגיש שמטיפים לי או מתנשאים עלי, שמכריחים אותי להביט בעבודה יומרנית מלמטה. אני מאוהב בכל מה שרציני

ופיקחי. רצינות יכולה להפוך לנאיביות נפלאה. אני נלחם במלאכותיות ובשטחיות. אתה יכול ליהנות ממשהו שקרוב אליך ברמה החינוכית והתרבותית, ואני מנסה להשאיר עיניים פקוחות מול מה שאני יודע. זאת הדרך היחידה'."

במחול, כמו באמנות החזותית, חלו הרבה שינויים במאה האחרונה. דברים נעשים אחרת.

"אולי אמנות זה מהלך מחזורי, מעגלי, שנגמר באיזה מקום. האם לא ייתכן שמה שמרבים לראות היום אינו עלייה, אלא תהליך שנמצא במורד, למטה? אני חושב שבעוד עשר שנים יוכלו רבים לחוות אתי דברים שאני רואה כבר עכשיו. לדעתי אנחנו בסוף המחזור. אבל אמן הרי לא ממש יכול לנבא מה יבוא ולכן הוא צריך להמשיך בדרך שלו'."

היה לכם סיור מאוד מוצלח בישראל לפני כמה עונות. כשפגשתי אותך אז בתל אביב נראית נרגש ביותר. להקת בלט דה מונטה קרלו סירה בכל העולם, יש עוד ממה להתרגש?

"דיברנו הרבה על הגלובליזציה, על כך שערים גדולות נעשות דומות. המקום היחיד שבו הרגשתי משהו מיוחד היה בישראל, מיד כשהגענו. הייתי מופתע ביותר. היינו בישראל שבעה ימים. כמעט כל מה שידעתי קודם על ישראל בא מהתקשורת, שממלאת אותך בחומרים פוליטיים שמציגים את הסכסוך עם הפלסטינים באופן הפשטני ביותר."

"ברגע שהגעתי הרחתי משהו מיוחד וזה היה הלם אדיר מבחינתי. שום דבר בתרבות לא היה דומה למה שהכרתי. הופתעתי מהאנרגיה של הישראלים. נסעתי לירושלים וסירתי בתל אביב. הרגשתי שיש משהו סביב שחם אותי מלזוז כמו שרציתי. ואז, מתוך זה, כאילו כדי לשרוד, באה אנרגיה עצומה. אי אפשר לתאר באיזו עוצמה זה קרה. כמעט התעלפתי, הרגשתי לחץ, אבל טוב. נחתי מעט במלון וחשתי שחום רב אופף אותי. משהו שלא יישכח'."

אורה ברפמן עיתונאית ומבקרת מחול. החל מ-1982 היתה מבקרת המחול של העיתונים *כלבו* (*רשת שוקן*), *הארץ* ודבר. בשמונה עשרה השנים האחרונות היא מבקרת המחול של *הגרסולס פוסט* ומזה שנים רבות מכסה מחול ישראלי עבור הירחון *טאנץ* בברלין. יצרה וביימה את הסרט הדוקומנטרי *ברגליים יחפות* (1993), על עבודתה של שרה לוי-תנאי. זוכת פרס לואיז סקריפט על בימוי הסרט. יו"ר ועדת פרטואר מחול של סל תרבות ארצי בשנים 2000-2013. מייסדת ועורכת של האתר "ריקודיבור'."

מחול אתיופי עכשווי, 16.1, תיאטרון מחול ענבל
להקת ביתא
כוריאוגרפיה: צביקה היזיקאס
רקדנים: צביקה היזיקאס, אברהם מוריה, טל פישר

ורטיגו 20, 17.1, תיאטרון ירושלים
כוריאוגרפיה: נעה ורטהיים
להקת המחול ורטיגו
רקדנים: דורי אבן, חן אזריה, איל ויזנר, אמי וילונסקי, דובידוס לאטקווסקס, דור ממליה, ניצן מרגליות, תומר נבות, מריה סלבק, מיכה עמוס, יעל ציבולסקי
מוסיקה: רן בגנו
עיצוב תפאורה: רקפת לוי – סטודיו לאמנויות עיצוב הבמה
עיצוב תלבושות: רקפת לוי – סטודיו לאמנויות עיצוב הבמה, רוזי כנען, אנה פוליאקוב

צרפתית למתחילים, 23.1, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה וריקוד: רונית זיו
מוסיקה: Yelle, יוהנס ברהמס
תאורה: יאיר ורדי
עיצוב גרפי: אימרי קלמן

קסנדרה, 23.1, תיאטרון תמונע
כוריאוגרפיה: רונית זיו
רקדנים: גפן ליברמן, סופי קרנץ
מוסיקה: יוהנס ברהמס
תאורה: יאיר ורדי

פברואר

ברווז, 22.2, תיאטרון קליפה
כוריאוגרפיה: יוני סוטחי
רקדנים: אוריין יוחנן, מיכל גיל
עריכה מוסיקלית: יוני סוטחי
עיצוב תלבושות: נמרוד פלד ויוני סוטחי
עיצוב במה: יוני סוטחי
בניית תפאורה ונגרות: יוסי סמדה

מרס

פודלית, 2.3, מרכז סוזן דלל
להקת נדן אנימטו
כוריאוגרפיה: נדן בומר
רקדנים: מאור שירי-צוריאלי (ספר), ספיר ספריאל (פודלית), דניאל רויזמן (שידה), גליה כהן (מנורה)
מוסיקה: Tom Waits, Teengirl Fantasy, Hiromi
עיצוב תפאורה: ג'ק רובינזון, Mors (מור חמד)

אותם השמים, 14.3, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: דויד ברוזה, נינו חוסלה,

חואן דה חואן

רקדנים: חואן דה חואן
מוסיקה: דויד ברוזה, נינו חוסלה (מדריד)
עיצוב תאורה: אלון פורת

SEE HER CHANGE, 19.3, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: יסמין גודר
רקדניות יוצרות: שולי אנוש, יסמין גודר, דליה חיימסקי

מוסיקה: Hope Sandoval & The Warm Inventions, Mu, Devendra Banhart, James Blake, Cat Power, Mika Vainio, Nurse with Wound, Mori-Nauseef, Parker Laswell

שותף אמנותי ודרמטורגיה: איציק ג'ולי
תלבושות ואביזרים: תום קרסני
וידאו: יוחאי מטוס
עיצוב סאונד: תומר רוזנטל, יסמין גודר
ואיציק ג'ולי
תאורה: אנדראס הארדר

עיצוב תפאורה ותאורה: עידן שרעבי,
עומר שיף

N&M, 25.4, אולם ירון ירושלמי מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: רוני הלר, ניקולס קסקליאר מרקז
רקדנים: רוני הלר, ניקולס קסקליאר מרקז
מוסיקה מקורית: דוד גורדון
עיצוב תאורה: שחר ורכזון

ואלס ב-5 ושלושים, 25.4, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: רנה שיינפלד
להקת המחול רנה שיינפלד
רקדנים יוצרים: ג'ואנה עופר, חמי גולדין,
עדי ליאב, עדי רונן, לילך רז, שני בן נעים,
רנה שיינפלד
מוסיקה: שלמה ארצי
וידאו: עדי וולוצקי, יואב שפירו, הגר בן ישי
תלבושות: רנה שיינפלד, גלית בכור

בכורות במחול ינואר-יוני 2013

בעריכת אדוה קידר

אפריל

החור, 3.4, סטודיו ורדה, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: אוהד נהרין
להקת המחול בת-שבע
רקדנים: ברט איסטרלינג, אייר אלעזרא, סטפני אמוראו, ויליאם בארי, שחר בנימיני, בובי ג'ין סמית, שני גרפינקל, מתן דוד, עומרי דרומלביץ', זינה (נטליה) זינצ'נקו, עדי זלטיין, צ'ר'י לי, יערה מוזס, ארי נקמורה, אורי משה עופרי, שאמל פיטס, אוסקר ראמוס, איאן רובינסון, ניצן רסלר, מעין שיינפלד
מוסיקה: קולאז'

עיצוב תפאורה: זוהר שואף
עיצוב תלבושות: אריאל כהן

Works by Idan Sharabi and Dancers

3.5.4, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: עידן שרעבי
רקדנים: עידן שרעבי, אילן קו, שרון זונה, לירון רובינשטיין, אופיר סימן טוב, אריאל פרידמן, דניאל און, בלינדה מגווייר
מוסיקה: ג'וני מיטשל, פרדריק שופן, י"ס באך וסופר-מריו נינטנדו
תלבושות: עידן שרעבי ואביעד אריק הרמן

כמו שאני

26.4, מחסן 2
כוריאוגרפיה: אליס דור-כהן
רקדנים: לירון עוזרי, אמנון דמתי, מוזס קפלן, מרתה רובאי ואליס דור-כהן
מוסיקה: קולאז'
עיצוב תפאורה: אליס דור-כהן
תלבושות: לירון עוזרי ואליס דור-כהן

מאי

Polly & The Crackers, 8.5, מרכז סוזן דלל
כוריאוגרפיה: אסנת קלנר

קאדם, 16.5, מרכז סוזן דלל
הצעירים – הפקת מקור סוזן דלל
כוריאוגרפיה וריקוד: צביקה היזיקאס ושירי קפואנו קוונץ
מוסיקה: עמית חי כהן, מיקי פטיש, Yemen Blues
תלבושות: סטודיו 68
עיצוב תפאורה: סרגיי ברזין
רקדנים: רוני און, אלמוג דוד, צביקה היזיקאס, קים טייטלבאום, שירי קפואנו קוונץ, ישי כרסנתי, אדר ריקליס



Poodles by Nadine Boomer, photo: Eyal Landsman

פודלס מאת נדין בומר, צילום: איל לנדסמן

כוריאוגרפיה ושירים: אסף סלהוב, איבון דיפמן
רקדנים: אסף סלהוב, חבר פרלמוטר,
איבון דיפמן
מוסיקה: חבר פרלמוטר
עיצוב במה ותלבושות: איבון דיפמן

מדרכה בעיר של שוני, 25.5,

גלריה תיאטרון החנות
פסטיבל הצוללן
כוריאוגרפיה וביצוע: גלעד בן ארי

הלב של שירז, 25.5, אולם בית שמואל

במסגרת פסטיבל ישראל
תיאטרון אורנה פורת לילדים ולנוער
מחזה: צרויה להב
כוריאוגרפיה: עוז מורג
רקדנים, שחקנים: סיון פז בוגנים, אור אילן,
יוליה איגלניק, עופר פלדמן, תקוה עזיז, שמרית
ששון, לירון כהן, ארז צמח, מריאנה
סינצ'וק, תומר יפרח
במאי: משה קפטן
מוסיקה: נדב רובינשטיין
תלבושות: שלומית פניקל, יובל כספין
תפאורה: במבי פרידמן
תאורה: רונן גל'אר
וידיאו: דניאל קמינסקי

RiffRaff, 22.5, מחסן 2

כוריאוגרפיה: מיה שטרן
רקדנים: מור נרדימון ומיה שטרן
מוסיקה מקורית וחיה: ידי ארז

MOZART 10, 32.5, משכן לאמנויות הבמה

באר שבע
כוריאוגרפיה: תמיר גינץ
להקת המחול קמע
רקדנים: ערן אבוקסיס, אנה פאולה אורפז
לופז, אלדר אלגרבל, אייל גנון, ליאור חורב,
אנה הרמון, לאורה ליפקו, שלומי מיארה, מייגן
פולפר, אנה פרייפלד, יובל קסלר, לובה הולגרם
מוסיקה: מוצרט, שחר ימפולסקי
תלבושות: דניאלה שפירא
עיצוב תפאורה ותאורה: שי יהודאי

Say no more, 24.5, מחסן 2

כוריאוגרפיה: עפרה אידל
רקדנים: טקטורי קוואהרדה, עדי כהנא, מעיין
גור, דניאל שופרא
מוסיקה: משה בן משה
תלבושות: תמר לית

תמיד כשאני נזכרת – אני מושכת באף, 24.5,

תיאטרון תמונע
פסטיבל הצוללן

Mushroom Z, 16.5, מרכז סוזן דלל

הצעירים – הפקת מקור סוזן דלל
כוריאוגרפיה: נדב צלנר
רקדנים: רוני אוזן, אדר ריקליס, אבי מצליח,
מורן מילר, דפנה דוידוביץ'

היא מתה בסוף, 16.5, מרכז סוזן דלל

הצעירים – הפקת מקור סוזן דלל
כוריאוגרפיה: עידן פורגס
רקדנים: דפנה דוידוביץ', מורן מילר,
אבי מצליח, ישי כרסנתי, קים טייטלבוים,
אלמוג דוד

State of Matter, 17.5, תיאטרון התיבה

פסטיבל הצוללן
כוריאוגרפיה וביצוע: יולי קובבסניאן
מוסיקה: Patti Smith, Free Money
טקסט: ג'וליה קריסטבה

רמיסיה, 18.5, מחסן 2

פסטיבל הצוללן
כוריאוגרפיה: אור מרין
רקדנים: סתיו מרין, רן בן דרור
מוסיקה: קולאז' (סאונד, אורן נחום)
עיצוב תפאורה ותלבושות: אור מרין

דפנה עירוני
מוסיקה: קולאז'
עיצוב תפאורה: רמי באר
תלבושות: לילך חצבני, רמי באר

31.5, *Introduction With a Land*
תיאטרון התיבה
פסטיבל הצוללן
כוריאוגרפיה וביצוע: עידו בטש

31.5, *The clock strikes NOW*
תיאטרון התיבה
פסטיבל הצוללן
כוריאוגרפיה וביצוע: אנדריוס מולוקס
שותפה ליצירה: איגנה ג'וטקיט

31.5, *Ceramic 3-D Pornography*
תיאטרון התיבה
פסטיבל הצוללן
כוריאוגרפיה: לילך ליבנה
משתתפות: מורן סיון ונלה הנס
בניית מודל: יערי שלם

יוני

פירמידה, 1.6, תיאטרון התיבה
פסטיבל הצוללן
כוריאוגרפיה וביצוע: טליה דה פריס
עיצוב במה: רותי דה פריס
מוסיקה מקורית: אייל וילנר

אני ושכמותי, 1.6, תיאטרון התיבה
פסטיבל הצוללן
כוריאוגרפיה: תמי לבוביץ
רקדניות: טליה דה פריס, תמי לבוביץ



Fail Better by Uri Shafir, photo: Gadi Dagon

Fail Better מאת אורי שפיר, צילום: גדי דגון

חסר השלם, 30.5, אולם שרובר,
תיאטרון ירושלים
להקת המחול הקיבוצית
כוריאוגרפיה: רמי באר
רקדנים: רננה רנדי, ניר אבן שהם, עוז מולאי,
איתי פרי, אייל דדון, דנה רז, דניאל און, שני
כהן, קורניה פריימן, בן בכר, אניה אוזרסקיה,
דניאל קוסטה, דייוויד בן שמעון, רובי וילסון,

HOUSEN, 27.5, בית הנסן ירושלים
כוריאוגרפיה: שרון אייל, גיא בכר
רקדנים: ליאו לרוס, דאג לתרן, אוליביה אנקונה,
רייצ'ל אוסבורן, גון בירן, יערה חן-מוזס,
קרן לוריא פרדס, חן יאני
מוסיקה: אורי ליכטיק
וידאו ארט, מיצבי תאורה ועשן: רן סלוין
תלבושות: מעיין גולדמן
איפור: אורלי רונן

המיטב של רמנגאר מארחים את מונטסה
קורטס, 28.5, המשכן לאמנויות הבמה אשדוד
כוריאוגרפיה: קרן ואבנר פסח
רקדנים: קרן ואבנר פסח, יונית מודן,
שוהם ברמן, דנה אבי, מאיה מרק
מוסיקה: אבנר פסח ועממי
עיצוב תפאורה: אבנר פסח
תלבושות: קרן פסח ונגסי קהימקר

סמול טוק, 29.5, מחסן 2
כוריאוגרפיה: אילת כהן
להקת Make sound
רקדנים ומוסיקאים: אילת כהן, אדר ריקליס,
רוני אוזן, נועה עטר, לורן בירנבאום, נעמה
תמיר, איגור טנקביץ', לאון צ'רנייב, יוני גרטנר
מוסיקה: נעמה תמיר
תלבושות: יסמין וולק
תאורה: נטע קורן



פליק פלאק מאת מיכל הרמן, רקדנים/יוצרים: מיכל הרמן ורן בן-דוד, צילום: גדי דגון
Flick Flack by Michal Herman, dancers: Michal Herman, Ran Ben-David, photo: Gadi Dagon

זירת מחול חדש, הזירה הבין תחומית
 כוריאוגרפיה: שלומי ביטון
 רקדנים: יענק'לה פילצר, ירדן אלקיים, עדיה
 ברקוביץ', יובל גרגיר (רקדני שנה ב' של
 המסלול להכשרת רקדנים בביכורי העתים)
 ושלומי ביטון
 מוסיקה מקורית: שלומי ביטון
 ליווי והפקה מוסיקלית: ידידי ארז

InSect Solo, 26.5, אולם ליאו מודל,
 מרכז ז'ראר בכר ירושלים
 זירת מחול חדש, הזירה הבין תחומית
 כוריאוגרפיה וריקוד: רן בן דרור

Fail Better, 26.5, אולם ליאו מודל,
 מרכז ז'ראר בכר ירושלים
 זירת מחול חדש, הזירה הבין תחומית
 כוריאוגרפיה: אורי שפיר
 רקדנים: עומר עוזיאל, אורי שפיר

ברקוד – טקטיקות תנועתיות, 19.6,
 תיאטרון תמונע
 כוריאוגרפיה וביצוע: גבריאל נויאהאוס
 מוסיקה: Nick Baertsch - Cleaning
 Women
 ייעוץ תלבושות: גלית בכור

אוהבים ערבים, 19.6, תיאטרון תמונע
 אינטימאדנס
 כוריאוגרפיה: הלל קוגן
 מופיעים: עדי בוטרוס והלל קוגן
Flick Flack, 26.5, אולם ליאו מודל, מרכז
 ז'ראר בכר ירושלים
 פסטיבל זירת מחול חדש, הזירה הבין תחומית
 כוריאוגרפיה: מיכל הרמן
 רקדנים: רן בן דרור, מיכל הרמן
 מוסיקה: יוני טל
 תלבושות: תומר בן כנען
 עיצוב תפאורה: דן פורת

Mr. Nice Guy, 6.6, אולם ליאו מודל,
 מרכז ז'ראר בכר
 פסטיבל ישראל
 כוריאוגרפיה וריקוד: ענת גריגוריו
 מוסיקה: עידן שמעוני
 דרמטורגיה: שירה בז'רנו
 פיתוח טקסט וביצוע: סשה אנג

Misfits, 7.6, תיאטרון תמונע
 פסטיבל הצוללן
 כוריאוגרפיה: בשמת נוסן
 רקדנים: שני גרפינקל, מיטל רז, עדי בוטרוס
 עיצוב תאורה: עומר שיזף
 עיצוב פסקול: ירדן אלבוחר

חרק, 8.6, תיאטרון תמונע
 פסטיבל הצוללן
 כוריאוגרפיה: בשמת נוסן
 רקדנים: דוד מרקס
 מוסיקה: אסף תגר, זואי פולנסקי

שעה עם אוכלי כל, 19.6, תיאטרון תמונע
 אינטימאדנס
 יוצרים ומופיעים: שני גרנות, נבו רומנו
 דרמטורגיה: אנה וגנר
 עיצוב תאורה: יוהאן הקר, אליזבתה סטומייר
 אדפטציה לתאורה: אמיר קסטרו

ניסויים בהיפנוזה, 19.6, תיאטרון תמונע
 אינטימאדנס
 כוריאוגרפיה וביצוע: מאיה ברינר

נוח בקושי, 19.6, תיאטרון תמונע
 אינטימאדנס
 כוריאוגרפיה וביצוע: אריאל ברונו ובר אלטרס

המרגלת רות, 19.6, תיאטרון תמונע
 אינטימאדנס
 כוריאוגרפיה: אשר לב
 מופיעים: רותי ולנסי ואשר לב

זמנמת, 19.6, תיאטרון תמונע
 אינטימאדנס
 כוריאוגרפיה וביצוע: סער סקלי
 מוסיקה: Robert Wyatt

קצת יותר חופשי, 19.6, תיאטרון תמונע
 אינטימאדנס
 כוריאוגרפיה וביצוע: טל שיבי
 ייעוץ כוריאוגרפי ואמנותי: זואי גיסלר
 מוסיקה: RJD2

גברת פול, 19.6, תיאטרון תמונע
 אינטימאדנס
 כוריאוגרפיה וביצוע: מעין חורש וניצן לדרמן
 מוסיקה: Elvis Presley, Can't Help
 Falling in Love



רמיסה מאת אור מרין, רקדנים/יוצרים:
 סתיו מרין, רן בן-דרור, צילום: אסקף
 Remission by Or Marin, dancers: Stav
 Marin, Ran Ben-Dror, photo: Askaf

סיפורי בגדים, 29.6, תיאטרון המדיטק חולון
 כוריאוגרפיה: יורם כרמי
 דרמטורגיה: יעל ציטרון-ביגון
 רקדנים: להקת המחול פרסקו – יורם כרמי
 מוסיקה: קולאז'
 עיצוב תפאורה ותלבושות: שירה וייז
 עיצוב תאורה: שי יהודאי

Out body out, 26.5, אולם ליאו מודל,
 מרכז ז'ראר בכר ירושלים
 זירת מחול חדש
 כוריאוגרפיה: סופיה קרנץ
 רקדנים: תמר גרוס, סופיה קרנץ

הורה לנאחזים, 25.6, אולם ליאו מודל,
 מרכז ז'ראר בכר ירושלים
 זירת מחול חדש
 כוריאוגרפיה: לילך לבנה
 רקדנים: מיכל גיל, טל הרינג, מורן סיון, סביון
 פישלוביץ', לילך לבנה

Hits (א'), 26.5, אולם ליאו מודל,
 מרכז ז'ראר בכר ירושלים

מחול עכשיו

עורכת: ד"ר רות אשל

מאמרים שעברו הערכת עמיתים (רפרנטורה)

מערכת: ד"ר רות אשל, ד"ר שרי אלרון, ד"ר יעל (ילי) נתיב

Dance Today

(Mahol Akhshav)

Editor: Dr. Ruth Eshel

Peer reviewed section

Board: Dr. Ruth Eshel, Dr. Sari Elron, Dr. Yael (Yali) Nativ

ייצוג, אבסטרקציה ויצירות בריקוד המצרי

שרון טוראל

שבמערב בכל תקופה מטילים דופי בישן, בתקופה שקדמה לזו הנוכחית, ומעלים על נס את החדש (מטוטלת ההיסטוריה⁴). יש גם תפישות היסטוריות-תרבותיות המבליטות את העבר ומתבוננות בו בהערצה. יחס מסוג זה מופנה בעיקר לתרבות יון ורומא של התקופה ה"קלאסית", אבל בה לא אעסוק כאן. המזרח, לעומת זאת, עסוק במורכבות הרגע, המחייבת יצירתיות (מתוך הרצאה של תייסיר אליאס, 19 בנובמבר 2008).

המורכבות ביחסים שבין ריקוד לבין תיאולוגיה

אחת הסיבות למורכבות היחסים בין דת וריקוד בעולם האיסלאם נובעת מהעובדה כי ריקוד היה כלי ביטוי של דתות טרום איסלאמיות באזור. ייתכן ששורשי היחס האמביוולנטי של האיסלאם כלפי הריקוד נעוצים בניסיון לבער את הבורות ואת הפגאניות הערבית בתקופה שקדמה לעלייתו של הנביא מוחמד, ושנתפשו כבעלות ערך שלילי (Denny, 1985, 38). על מנת להתנער מכל מה שקדם לאיסלאם או ממה שאינו מתיישב עם השקפת העולם האיסלאמית, הופרד הפולחן מהריקוד ומהמוסיקה. אם הריקוד אינו נכון לדת, הוא אינו נכון גם לחברה (Faruqi, 1978, 6). דני (Denny) במאמרו "Music and Musicians in the Islamic Art" טוען כי באמנויות הוויזואליות שאיפיינו את ראשית האיסלאם, כמו ארמונות המדבר שבנתה שושלת בני אומיה בראשית המאה השמינית, נמצאו ציורי קיר שבהם מתוארים המוסיקאי, הזמר והרקדן כחלק ממשרתי הארמון. מוסיקאים, רקדנים וזמרים היו חלק מעולם הבידור והיו שותפים גם לריטואלים דתיים ולטקסים מיסטיים כיוצרי אווירה וספקי הנאות חושיות (Denny 1985, 38). ייתכן שצוירים אלה מלמדים כי חכמי הדת ניסו להפריד את האמנות מהדת, אבל לא יכלו להפרידה מחיי החולין. סיבה נוספת למורכבות היחסים היא מקומו של עקרון הייחוד (מלשון יחיד) – תוהיד (tawhid) כעקרון מרכזי וחשוב באיסלאם המבטא הצהרה על אחדות הקיום⁵. כל הנאמר בקוראן נכתב על ידי אלוהים חיים, האחראי על הידע וגם על הייחוד בלבו של המאמין (Wach, 1948, 268). עקרון הייחוד מדבר על הפרדה מוחלטת בין אלוהי לגשמי, בין יצירה אלוהית ליצירה אנושית. ייחוד האל באיסלאם מצריך גם את אחדות החיים, הווה אומר, הדת קיימת בכל מקום; בתרבות, בחברה ובאמנות. לכן יצירה ואלמנטים אסתטיים צריכים לעמוד בערכי המוסר הדתיים (Faruqi, (ב, 1985, 14). החיים הם עניין רציני, על כן יש להקדיש זמן מועט לשעשועים ולהנאות וזמן רב לראוי ולחשוב, כמו תפילה וערכי משפחה (Faruqi, (ב, 1985, 17). מכיוון שאי אפשר להחיל מוסר זה על כל סוגי הריקוד, ההתייחסות לריקוד נעשתה חשדנית ומורכבת במשך השנים, בייחוד בהתחשב בעובדה שהמדיה של הריקוד הם הגוף ותנועתו בחלל. גם שי (Shay) במאמרו: "Exoticism: Self Exoticism" Orientalism, טוען כי לריקוד יש מקום לגיטימי בחברה האיסלאמית, אך אין זה מקום מכובד. עם זאת, לאורך ההיסטוריה המוסלמית לא הפסיקו לרקוד. ריקודים נכחו בחברה, שהמשיכה ליצור ריקודים ולבטא את עצמה בריקוד, גם אם אנשי הדת הוקיעו אותו (Shay, 2003, 16). היו גם תיאולוגים שהביעו בכתביהם גישה שונה: הם ראו באמנות אמצעי לבילוי בנעימים ואפילו מכשיר לחיזוק האמונה באל ולטיהור הלב (שילוח, 1999, 41). הנאות אינסטינקטיביות שאלוהים יצר באדם הן לגיטימיות. ביכולתן להרגיע,

ריקוד מצרי הוא סוגה אחת מתוך מכלול גדול של ריקודים וצורות מחול שמשויכים לריקוד

הערבי. זהו השם הקרוב והמדויק ביותר לתופעה הנחקרת במאמר זה, הריקוד שנרקד במצרים במאה ה-20. בבחירת השם אני נשענת על Saleh, שבאנציקלופדיה למחול טוען כי הריקוד המצרי הוא צורת המחול הערבית המקורית, למרות הווריאנטים השונים במדינות איסלאמיות אחרות ולמרות ההשפעות הרבות על הריקוד במשך השנים (Saleh, 1998, 493). שי (Shay), במאמרו, "Danse du Ventre: A Fresh Appraisal" טוען כי הצורה המצרית נתפשת כיפה ביותר בעיני הצופים. מצרים היא מרכז תרבותי בעולם האיסלאם, ורקדניות הרוקדות ריקוד זה, גם אם הן במערב, ייקראו רקדניות מצריות (Shay, 1976, 19).

במאמר זה אנסה לבחון כיצד מורכבותה של מערכת היחסים בין אמנות לתרבות ולתיאולוגיה בחברה המצרית, סללה את הדרך אל אמנות אבסטרקטית בכלל ואל ריקוד מאולתר בפרט. אשאל כיצד נוצר ריקוד מאולתר ממניעים ייחודיים של חברה זו ואיך הריקוד משתרג באמנות האיסלאם כחלק בלתי נפרד ממנה.

חקר מחול ראוי שיעשה בתוך הקשר תרבותי-חברתי ובמסגור שהצמיח אותו, משום שהריקוד אינו רק מיצג פיסי העומד בפני עצמו, אלא גם תהליך ותמצית של התנהגות תרבותית וחברתית (Youngerman, 1978, 118). גם האנה (Hanna), במאמרה "The Representation and Reality of Religion in Dance", טוענת כי ריקוד כהתנהגות אנושית, מתייחס לתהליכים התנהגותיים ולדפוסים תרבותיים (Hanna, 1988, 284), ולכן הוא יכול להיתפש כבדומה לרעיונות אידיאולוגיים ודתיים ולשינויים חברתיים (Hanna, 1988, 281). דני (Denny) במאמרו, "Music and Musicians in the Islamic Art", טוען כי מערכת היחסים בין אמנות וחברה מופיעה באופן ייחודי במסורת האיסלאמית (Denny, 1985, 37). כיצד באה ייחודיות זו לידי ביטוי? האם ייחודיות זו קשורה להשפעה של האמונה על האמנות ולמורכבות בתפישת ייצוג האל? האם מורכבות זו השפיעה על האופן שבו התפתחה אמנות אבסטרקטית בעולם האיסלאם? איך קשורה האבסטרקציה לריקוד מאולתר?

אבסטרקציה במזרח ובמערב⁶

נקודת המוצא של האמנות האבסטרקטית המוסלמית שונה מזו של האמנות האבסטרקטית המערבית. באמנות מוסלמית⁷ ההפשטה קשורה למורכבות בתפישת ייצוג האל. לעומתה, במערב הופיעה ההפשטה בראשית המאה ה-20, על מנת להביע מושגים רעיוניים בכלים ויזואליים ויצרה צורות חופשיות שאינן ניתנות להגדרה באופן קונקרטי, מתוך ניסיון לבטא אווירה ותחושה. קנדינסקי (Kandinsky) כתב כי הנהייה אחר המופשט מגיעה ממקום של מסירות ליפוי ולצורך פנימיים עד כדי התלהבות רוחנית (קנדינסקי, 1972, 13). עם זאת, הן במזרח והן במערב מיוחסת חשיבות רבה לאופן שבו קולט הצופה את החוויה. במערב, עם התפתחות האבסטרקציה, המתבונן הופך לחלק מהשיח האמנותי (קנדינסקי, 1972, 11), ואילו במזרח הצופה או המאזין המוסלמי מפתח טרב (התרגשות, עונג, התרוממות רוח) כחלק בלתי נפרד מהחוויה האמנותית⁸. אם נתבונן בהכללה על ההבדל בין מזרח למערב, ניווכח

למלא באנרגיה טובה ולעזור לאדם להגיע למטרותיו הרוחניות (Faruqi, (ב, 1985, 25). אבל דעות מסוג זה נשארו בשוליים.

מורכבות שאלת הייצוג באמנות

למרות מורכבות היחסים בין אמנות ותיאולוגיה שהוצגה לעיל, ולמרות התנגדות חכמי הדת לגילויים אמנותיים ויזואליים, הקוראן עצמו אינו מכיל איסור מפורש שכזה. עם זאת, במשך השנים האמנים ויצירותיהם הוקעו, מתוך ניסיון להפוך הוקעה זו לחוקית (Grabar, 1973, 75). ניסיונות אלה ביקשו לתת גושפנקה פילוסופית, מוסרית ותיאולוגית לאיסור על ייצוג אנושי, או חיפשו סימוכין בכתובים לאיסור על האדרת יופי ואמנות (ibid: 86). הרצון להוקיע ייצוג באמנות לא נבע מנסיבות היסטוריות, מפני שגם כשהנסיבות השתנו רצון זה נותר בעינו (ibid: 99). החברה האיסלאמית כפתה איקונופוביה (פחד מפני איקונות וייצוגים) בכל תרבות שכבשה. מעבר לסיבות שהוזכרו, סיבה נוספת להוקעת הייצוג באמנות נבעה ממאבק בנצרות, שבה קיימים דימויים פיגורטיביים של אלוהים. כך התפתחה בגישה האיסלאמית התנגדות לאמנות ככלל (ibid: 102). מכיוון שחומרי המדיום של ריקוד הם הגוף ותנועתו בחלל, הריקוד הוא פיגורה, יחסו של האיסלאם כלפיו במשך השנים היה מורכב (Hanna, 1988, 282). קל יותר להוקיע את הריקוד כביטוי אמנותי, בכללותו, מאשר להבחין בין מה שראוי למה שאינו ראוי, וההתייחסות אליו הפכה לחשדנית (Faruqi, (ב, 1985, 13). הגישות בעניין זה לא היו סטטיות, אחידות, ברורות ומוחלטות, אלא נבדלו זו מזו בהתאם לזרמים שבתוכם צמחו: איראן השיעית היתה מתירנית יותר מארצות דוברות ערבית וממדינות סוניות, והמחצית השנייה של המאה ה-18 היתה מגבילה יותר מהמחצית הראשונה שלה. היו שהצדיקו את האיסור, ואחרים צימצמו אותו לפן הדתי בחיי האיסלאם, אבל כולם עסקו באותה סוגיה (Grabar, 1973, 75). כך צמחו מסורות שיצרו דרכי ביטוי שונות ושימושים שונים בדימויים או בדמויות. בארכיטקטורה, לדוגמה, מותר היה להציג דמויות במסדרון, ברצפה ובבתי-מרחץ, אך אסור היה לעשות זאת בכל מקום אחר (ibid: 86). בעיצוב הכתב הערבי הופיעו לעתים איקונות וסמלים קישוטיים (ibid: 207). במוסיקה הערבית היו צורות מקובלות, כמו מוסיקה דתית ומזמורים מן הקוראן, ואילו את המוסיקה החילונית ניסו להוקיע, גם אם תמיד היתה קיימת בחברה (Faruqi, (ב, 1985, 9). בריקוד התפתחה צורה אחת שהיתה אות לאהבת האל, הריקוד הצופי (=סופי. צופי, בתעתיק עברי-ערבי). דרך הריקוד "חילצו המתפללים את רגליהם מהבוץ הארצי", הריקוד היווה כלי להשתחררות מהארציות אל הרוחניות (שילוח, 1999, 60). גם ריקוד זה ניסו האורתודוקסים להוקיע, ועל כך בהמשך.

איך מיישבת התיאולוגיה אזכורים של פסלים בקוראן (12-13, 34). למרות ההיצמדות אל השריעה (ההלכה המוסלמית, מערך החוקים האיסלאמיים) (Grabar, 1973, 81)? איך לאור המורכבות בשאלת הייצוג באמנות יצר האיסלאם שפה אמנותית שנמנעת מייצוג פיגורטיבי ונשענת על אבסטרקציה?

ניסיונות ליישוב המורכבות

בתחילת תקופת האיסלאם הקוראן לא התנגד לאמנות בפועל, אלא ניתב אותה לכיוון מסוים: האל הוא יוצר יחיד, ולכן אין להעריך פסלים (Grabar, 1973, 81). באמצע המאה השמינית בערך החלו מסורות דתיות איסלאמיות לפתח התנגדות לייצוג, שהסתמכה על האיסור על הערצת פסלים (ibid: 87). ההתנגדות לייצוג פיגורטיבי היתה שיטתית, אבל מכאן אין להסיק שאמנים איסלאמיים נמנעו מייצוג סמלי. בתחילת תקופת האיסלאם ניתנה משמעות סמלית לצורות חדשות ונוצר מילון פורמלי המקובל בקרב המוסלמים. דוגמה לכך אפשר למצוא במוזאיקה שבכיפת הסלע⁶ (ibid: 93). זאת היתה דרך נוספת של האיסלאם לייחד

את עצמו מהנצרות (ibid: 98). האם אבסטרקט וסימנים לא פיגורטיביים יכולים לקבל משמעות סמלית? סוזן לנגר (Langer) טוענת בספרה, *Form and Feeling*, כי סמל הוא מחשבה או המצאה שלפיה אפשר לעשות אבסטרקציה או הפשטה (Langer, 1953, 17). איך אפשר ללמוד לקרוא סימנים אלה? האם מערכת של סמלים אבסטרקטיים יכולה להילמד על ידי החברה עצמה? האם הסמלים בהירים דיים למתבוננים ביצירת אמנות (Grabar, 1973, 99), כמו ריקוד, לדוגמה? סמלים הם תלויי תרבות. בתרבות היהודית, כל מודרה ברורה לצופים ההודים. אבל לדברי לנגר (Langer) ברוב סגנונות הריקוד, הבעיה העיקרית של משמעות סמלית, כביטוי אמנותי, היא אי-הרהיטות ואי-הבהירות, בדיוק כמו בשפה מדוברת (Langer, 1953, 183).

אבסטרקציה כביטוי אמנותי

דיונים על אסתטיקה מופיעים בשיח התרבותי של הוגים מוסלמים כבר בימי הביניים, כמו גם בעיוניהם באתוס החברתי. הוגים אלה הושפעו מהתפישה היוונית (Gonzalez, 2001, 5). בספרה, *Beauty and Islam, Aesthetics in Islamic Art and Architecture*, מדברת גונזלס (Gonzalez) על הדואליות שמאפיינת את השיח המוסלמי, הנע בין עיסוק ביופי פיסית להתבוננות ביופי אלוהי, בין תפישה חושית לתפישה פנימית. האם חוויה ויזואלית של יופי מרמזת למחשבה רוחנית ולטבע מטאפיסי? הוגי דעות מוסלמים מודרניים הפרידו את שאלת האסתטיקה מהסוגיה האלוהית והתייחסו אליה כאל אונטולוגיה אנושית (ibid: 7). אמביוולנטיות של חכמים ושיח פילוסופי רב פנים בענייני אמנות, אסתטיקה, יופי וייצוג יצרו דרך רעיונית קונספטואלית שלרוב נמנעה מייצוג והעדיפה ביטוי מופשט. באין דוקטרינה חד משמעית בדבר איסור ייצוג באמנות, ניתב האיסלאם את התרבות לאפיקים אמנותיים מסוימים וייחודיים (Grabar, 1973, 77): מדבריו של גרבר (Grabar), עולה כי אבסטרקט הוא ביטוי אמנותי שנוצר בהשפעת עקרון הייחוד, שקבע את המסגרת החברתית ואת גבולות השיח התרבותי והפילוסופי בדבר היחסים בין היצירה והיוצר והקשרים שבין היוצר לקהלו (ibid: 206). גם פארוקי (Faruqi) במאמרה, "Dance as an Expression of Islamic Culture", טוענת כי באיסלאם יש הפרדה מוחלטת בין היוצר ליציר כפיו, בין יצירה אלוהית ליצירה אנושית (עקרון הייחוד, כאמור, מדבר על הפרדה זאת). לכן בחר האיסלאם באמנות אבסטרקטית כדרך הולמת לביטוי הקונספט הדתי והיופי (Faruqi, 1978, 7). כך התפתחו הקליגרפיה עתירת הפיתולים של הכתב הערבי ואמנות העיטור המוסלמית, שכללה עלים, פרחים, סימנים גיאומטריים וערבסקות⁷. הכתב הערבי מופשט מעצם היותו מקודש באיסלאם, מכיוון שהוא הביטוי החזותי לדבר אלוהים ממש. באמנות אבסטרקטית ככלל, תורת הקריטריון המימטי אינה קיימת. הצבעים הם המלים המטפוריות של הצייר והצורות הן המלים של הרקדן. האמן משתמש בצבעים לצרכיו האסתטיים מתוך כל האפשרויות הקיימות, ולא מתוך היצמדות לנראה בדרך של חיקוי (צמח, 1977, 161). באמנות האיסלאם המופשטת והבלתי-פיגורטיבית, המושג יופי יכול לבוא לידי ביטוי בחזרה על אותו פסוק בקוראן פעמיים ושלוש בתפילה, בחזרה ריתמית מוסיקלית, בחזרה על אותה תנועה מספר רב של פעמים או בחזרה על כתובות בקישוטי הקירות. לאמן המוסלמי רפרטואר עשיר מאוד של דגמים, וחזרה שאינה קיימת במציאות עצמה שוברת את הדמיון בין הייצוג למציאות. גם אם באמנות קיימים אובייקטים מן הטבע, הייצוג הרפטיבי שלהם שולל את טבעיותם. יצירת עיצובים, המכילים פרטים רבים בשטח מצומצם, מבטאת היטב את המסר המוסלמי. המאמצים אינם מושקעים בייצוג המציאות, אלא במורכבות, בפרטים הקטנים, בחזרה (Faruqi, 1978, 7). נראה כי חזרה ריתמית וסימטריה היוצרות מקצב, הן עקרונות מנחים באמנות זו. איך באה האבסטרקציה לידי ביטוי בריקוד?

מכיוון שחומרי המדיום של ריקוד הם הגוף ותנועתו בחלל, הוא היה מושא להתייחסות מורכבת באיסלאם במשך השנים (Hanna, 1988, 282). שי (Shay) טוען, כאמור, כי ריקוד היה קיים תמיד בחברה המוסלמית, גם אם הוקיעו אותו (Shay, 2003, 16). פארוקי (Faruqi) טוענת כי בריקוד בארצות האיסלאם קיימים עקרונות אסתטיים המופיעים בשאר אמנויות האיסלאם, כמו אבסטרקציה, וכי אלתור הוא נגזרת של אבסטרקציה. בריקוד מאולתר אין חוקיות מחייבת כמו מילון התנועות של הבלט הקלאסי ואין בו מילון סמלים כמו המודרות ההודיות⁸. בריקוד המצרי אין דימוי, סמל או נרטיב וגם לא סימוכין למציאות פיגורטיבית (Faruqi, 1978, 7). המאפיין הבולט של הריקוד המצרי, לדברי שילוח, הוא פיתוח צורה ואלתור בשטח מצומצם (שילוח, 1999, 167). גם שי (Shay) מסכים עם הטענה שהריקוד המצרי הוא ריקוד אבסטרקטי, שאין בו נרטיב, תיאור מצב או תחושה, אין הוכחות לקיום של משמעות מאחורי תנועה או ג'סטה והאלתור הוא הבסיס לאבסטרקציה (Shay, 2003, 15). לטענתו, הריקוד אינדיווידואלי, לכל רקדן הייחוד והעצמאות התנועתית שלו ואין כוריאוגרפיה משותפת (ibid: 15). קהל הצופים בריקוד המצרי לא נותר אדיש ומגיב במחויבות כפי ובקריאות עידוד. תגובה ספונטנית זו, מעבר לעידוד המבצעת ולבקשה לחזור על הישגה, מגבירה את ההידברות האמנותית בין הרקדנית לצופים ומשפיעה על עיצוב הסגנון ופיתוחו⁹. תגובה זו מבקשת להצית את כושר היצירה של הרקדנית, והיא רשאית ואף מתבקשת לאלתר (שילוח, 1999, 82). מכיוון שאמנות המוסיקה ואמנות הריקוד חיו בצמידות במשך השנים (שם: 1), אפשר ללמוד לא מעט על האחת באמצעות האחרת. גם עולם היצירה המוסיקלית, כמו הריקוד, הוא אינדיווידואלי בעיקרו ומתבסס על מיומנויות של האמן היחיד, שמבטא את יכולתו האמנותית בקטעי סולו מאולתרים (שם: 82). רוב סוגי האלתור וסגנונותיו מבוססים על סכמה או דגם שבמסגרתם נהנה המבצע מחופש מסוים ויכול לנגן כראות עיניו. עם זאת, הוא אינו רשאי לקרוא דרור גמור לדמיונו. עליו להמשיך להישען על תפישות מבנה תלויות תרבות, אבל גם במסגרת הגבולות, יש למבצע מרחב תמרון גדול למדי (שם: 153). דומה שהרקדנית או המוסיקאי אינם פועלים לפי תוכנית קבועה מראש, וכי היצירה צומחת באופן טבעי (שם: 82). האלתור בריקוד, כמו במוסיקה, אינו יש מאין. מדובר בעיצוב מחדש, הרחבה ושכלול של מודלים קיימים במסורת תרבותית המגלמת אוצר שאספו דורות של אמנים, שדאגו להנחיל את הידע שלהם לתלמידיהם (שם: 154). חופש הביצוע מטשטש את הגבול בין יצירה מחודשת ליצירה חדשה. המושגים הרלוונטיים המתבקשים לתיאור גישה זאת הם מקוריות ויצירתיות (שם: 83). משמעות המושגים האלה אינה חיפוש דבר חדש ומקורי. המקוריות טמונה בגיבוש חיבורים חדשים מתוך הקיים, דבר מה ייחודי לאותו רגע ולאותה רקדנית. עדיין, החופש התנועתי והמוסיקלי, הם לב לבה של אמנות האלתור.

אלתור

המונח אלתור (אימפרוביזציה), מחייב הבהרה. מונח זה משותף לכל אמנויות הבמה, במזרח ובמערב. הפרדה בין אמנות הביצוע לבין אמנות ההלחנה נעשתה במערב במאה ה-19. בעולם המזרחי לא היתה הפרדה כזאת: לעיתים קרובות פעולת הביצוע היא יצירה מאולתרת של הרגע. אלתור, לפי גרטרוז שטיין (Stein), המצוטטת אצל נהרין, "הוא היכולת להגיב בכל רגע נתון באופן חדש. להתחיל מחדש שוב ושוב ולהיות במצב של הווה מתמשך" (נהרין, 2000, 51). גם רות זאפורה (Zaporah), טוענת כי אלתור הוא אמנות הרגע, פרקטיקה של נוכחות, והיכולת להיות ברגע נתון ולהגיב אליו (Zaporah, 1996, 25). ג'נט מייטמן (Mittman), מוסיפה כי אמנות הרגע מצריכה תשומת לב מלאה ומודעות לרגע וטומנת בחובה את הספונטני ואת המיידי (Mittman, 2003, 15). לתפישתם של פרוסט ויאר (Yarrow and Frost), האלתור דורש

ריכוז וחדות מפני שמהמאלתר נדרשת יכולת לפעול מרגע לרגע מתוך בחירה. תהליך הבחירה מאפשר לאדם לפתח את עצמו, והוא גרעין ההבעה ויצירת התקשורת (Yarrow and Frost, 1989, 145). יכולת הבחירה מבין שלל הברירות שמוצעות לאדם בכל רגע ורגע מחדש, גורמת לו שלא להיבלע בהרגל. הבוחר היצירתי מקבל אחריות ורוקם משמעות והקשר חדש בכל רגע נתון. במובן הזה אלתור הוא יכולת ליצור קשרים חדשים, ולהעניק להם משמעות (Nachmanovich, 1990, 6). יצירתיות, אם כן, היא הפקת דבר חדש ומקורי, בניגוד לחזרה על המוכר והישן (Mittman, 26). יש קשר הדוק בין יצירתיות לאי ודאות, שהוא תנאי ליצירתיות. האדם היוצר חייב לקבל על עצמו מידה מסוימת של אי ודאות, עמימות ואפילו סיכון. לשם כך דרושות תכונות כמו גמישות ואומץ, שמאפשרות לצאת מהקונבנציונאלי והמוכר אל החדש ו"המסוכן". יצירתיות דורשת פתיחות לבלתי צפוי ולשונה (Shallcross, 1985, 10). היציאה מהמוכר אל החדש טומנת בחובה חופש. האלתור החופשי, אם כן, הוא מרכיב מחולל שינוי, מקורי ועצמאי. מעצם טיבו, הוא מאפשר הכלה של מציאויות רבות, מתח בין ניגודים ויצירתיות (Mittman, 26). גם לפי סטור (Storr), אחת מתכונותיהם הבולטות של אנשים יצירתיים היא עצמאות, מכיוון שהם מושפעים מהסטנדרטים הפנימיים שלהם יותר מאשר מתכתיבים חיצוניים (סטור, 1991, 215).

כך צייר נותן דרור ליצירתיותו על ידי בחירה אחת משלל אפשרויות קיימות, לעומת חיקוי מציאות. בשטיח מוסלמי, העיטור הוא גם חומר הגלם שממנו מורכבת היצירה כולה וגם האמנות עצמה, בו מתרכזת תשומת הלב של הרגע בעיני המתבונן. שטיח מורכב מכמה מערכות דגמים בו זמניות, שכל אחת מהן שלמה ועצמאית. מערכות אלה נמצאות זו מעל זו, אף על פי שלמעשה כולן נמצאות על אותו משטח¹⁰. במוסיקה במערב יש הפרדה בין מלודיה בסיסית לבין קישוט. במוסיקה במזרח הקישוט הוא חלק בלתי נפרד מהמוסיקה, מהאמנות עצמה (מתוך הרצאה של ד"ר תייסיר אליאס, 21 בינואר, 2009). הנגן המוסלמי נדרש להקדיש תשומת לב מלאה ומודעות שלמה לשינויים ולמורכבות הניואנסים והקישוטים ולפעול באופן ספונטני. דווקא מתוך חוסר הוודאות וההפתעה שגורמת לרוב מוסיקה מאולתרת, בונה הרקדנית המצרית באומץ ובגמישות דבר חדש בעולם משתנה מבחינה מוסיקלית וחסר נרטיב מרכזי. היא נמצאת בהווה מתמשך ומגיבה אל הרגע באופן ספונטני. היווצרותו של עולם זה מתאפשרת מתוך המתח בין מה שקיים (הווה משתנה) לבין מה שיכול להיות. זהו מתח בין מצב לרעיון. הנגן, הזמר או הרקדנית מגיעים לשליטה בתוך חוסר השליטה. אחד מהמאפיינים העיקריים של הריקוד המצרי הוא המעבר בין שחרור לשליטה (שילוח, 1999, 167). הרקדנית מגיעה לשליטה בתוך חוסר השליטה ולמיקוד בתוך חוסר הוודאות. כזהו גם המעבר בין תנועת השימי המשוחררת וחסרת השליטה לבין תנועה מדויקת על הפעמה, בסנכרון מלא עם הכלים השונים. באופן זה נוצרים מעברים בין רגעי מתח להרפיה.

בהתבוננות בריקוד אפשר לעקוב אחרי תהליך האלתור ולהבחין במקומות שבהם אין חפיפה מלאה בין מוסיקה לתנועה. במקומות אלה הרקדנית מגיבה למוסיקה רק לאחר הקשבה והבנת המקצב. מכיוון שמוסיקה ותנועה אינן קבועות מראש, אלא מאולתרות, הנגנים והרקדן נותנים סימנים כמעט בלתי נראים זה לזה כדי להתרעע על מעברים, המשך, סיום ריקוד או חיבור כלשהו. כשם שאין כוריאוגרפיה מוגדרת, גם המוסיקה, כאמור, אינה קבועה מראש, הן בצורתה, הן באורכה והן בתוכנה. הנגנים המאלתרים יכולים להוסיף קטעים, להחסיר קטעים ולהכפיל משפטים מוסיקליים. הרקדנית תמשיך לרקוד בהתאם לכוחה, להשראתה או להיענותה לתגובת הקהל (Faruqi, 1985, 13).

הרקדנית המצרית אינה מספרת סיפור ואינה מנסה להעביר סמל או רעיון בג'סטה ובתנועה. היא מתמקדת בהצגת אינטרפרטציה פרטית למוסיקה ובביטוי אישי. האלתור נע מתנועה לתנועה. לא תמיד מסתיימת תנועה

בסיום תיבה מוסיקלית, אלא כטוב בעיני הרקדנית. היא בוחרת, מתוך כל האפשרויות, בתנועה, בתזמון התנועה ובמספר החזרות עליה. כך יוצרת הרקדנית עולם פרטי, שיש בו ביטוי אישי ואינטרפרטציה אינדיבידואלית וייחודית. אוסף תנועות, כמו כמה מערכות דגמים בו זמנית של ערבסקות, נועד לשמר את העניין ביצירה (Faruqi, 1978, 7). בריקוד המצרי יש סגנון תנועתי, צעדים ותנועות ששייכים לו, אבל כל רקדנית בוחרת אילו תנועות להכניס או להוציא מהמופע שלה ובאיזה רצף לסדר את התנועות ולשלבן בריקוד. כל רקדנית בוחרת בצירופים שונים וכל ריקוד של אותה רקדנית כולל רצף שונה של תנועות. בדרך זו כל אחת יוצרת משמעות וסגנון שמאפיין אותה ומפיקה מוצר ייחודי לה. בדיוק כשם שקארואי⁴ לא קורא פסוק מזמור מהקוראן באותה דרך ובכל פעם אותו מזמור נשמע אחרת, כך הריקוד נראה אחרת בכל הופעה (שילוח, 1999, 11). בסגנון של כל רקדנית מקופלים הן האספקט האינדיבידואלי והן האספקט התרבותי והחברתי (Youngerman, 1975, 120).

אסתטיקה, יופי, אלתור ויצירתיות הם חלק בלתי נפרד מהתרבות ומהשיח האיסלאמיים במשך השנים. יצירתיות, כפי שנראה מיד, אף מעוגנת בתיאולוגיה, המשפיעה על החברה כולה. כדי ללמוד על הקשר בין תיאולוגיה ליצירתיות יש להבין את משמעות המושג איג'ת'יד (Ijtihad).

ביטוי היצירתיות בתיאולוגיה

איג'ת'יד הוא המאמץ של הפעלת שיקול דעת על מנת לנסות ולהבין את האל ואת תורתו (Glass, 2002, 209). זהו תהליך אינטלקטואלי ייחודי ומרכזי בתורת הפרשנות, המפתח חשיבה ביקורתית, יצירתיות וידע, מאמץ אישי של חיפוש וגילוי האמת כדי לפתור סוגיות ששצות עם השינויים במציאות (Nurullah, 2006, 154). כך נפתרות בעיות ונארגת משמעות חדשה (ארדר, 2004, 335). לא בכדי בחרתי במלה "נארגת". אריגת המשמעות ההלכתית, כמוה כאריגת שטיח מוסלמי. כשם שמחפשים מטמונים בספר האלוהים כדי להרבות דעת, כך נארגת קונספציה חדשה, **עולם קלידוסקופי של מסתורין איסלאמי** באמנויות השונות⁵. החיבור בין איג'ת'יד ליצירתיות יוצר דהוד בין אמנות לבין אומנות, בין מחשבה ובין יצירה, בבחינת כל דבר הנוצר, יצירה הוא. כדי להבין את כוליות היצירה, יש לפרק את השלם לפרטיו ולהבין את יחסי הגומלין בין השלם לבין חלקיו (לורנד, 1991, 135).

הגישות המוקדמות באיסלאם, שרווחו עד לנפילת האימפריה העותמאנית, רואות באיג'ת'יד כלי חוקי לפתרון בעיות המתבסס על הקוראן והשריעה. בגישות מודרניות יותר, שעלו בשתי המאות האחרונות, ניתן למצוא דעות שאינן מצמצמות את האיג'ת'יד לשדה החוק בלבד, אלא מייחסות לו משמעות רחבה יותר השלובה בחיים התרבותיים, החברתיים, הפוליטיים והכלכליים. לפי אלוואני (Alwani), האיג'ת'יד הוא יצירה. אבן קיים אלג'זיה (Al-Jawziyyah), טוען כי האיג'ת'יד הוא מה שהלב מחליט לאחר התבוננות ארוכה בחיפוש אחר נקודת ראות הולמת (Alwani, 1991, 139). הדבר דומה לרקדן שבוחר משלל האפשרויות הקיימות לפניו בנקודת ראות מסוימת. כדי להבין את הטקסט האלוהי דרושות יצירתיות והשקעת מאמצים ולא הליכה אחר הידוע והמוכר. דרך זו יוצרת התפתחות ומשאירה את האמונה חיה ורעננה (ibid: 140), בדיוק כמו רקדן יצירתי, שבוחר דבר חדש ולא נבלע בהרגלים ישנים. לכן חשיבה ביקורתית ויצירתית פירושה, הנעת תהליך אנושי אינטלקטואלי המביא לרעיונות חדשים ואף חדשניים, או אפילו לשינוי רעיונות קיימים. הפסיכולוגים הקוגניטיביים לוברט ושטרנברג (Sternberg and Lubart) מתייחסים אל חשיבה יצירתית כאל תהליך רענן של יצירת רעיונות מקוריים, חדשים ושימושיים. כוונתם היא לרעיון חדש, מקורי ולא צפוי, שהוא גם שימושי, הולם, מתאים לסיטואציה. לפי ורנון (Vernon) יצירתיות היא יכולת של האדם לייצר רעיונות חדשים או מקוריים, תובנות, המצאות ויצירות

אמנות המקובלים על המומחים והם בעלי ערך אסתטי, מדעי או חברתי (Nurullah, 2006, 164). מושגים אלה שמתמקדים ביצירתיות הניתנת ללמידה, חופפים למושגים שעסקו ביצירתיות ובאלתור: היכולת לייצר ואף להמציא רעיונות חדשים ומקוריים מתאימים לסיטואציה, להעלאת אינטרפרטציה חדשה ולאפשר התבוננות רב ממדית שונה (Badi, 2005, 70). המשמעות המודרנית של איג'ת'יד תואמת את המשמעות של יצירתיות באופן כללי. יצירתיות בריקוד אינה מאפשרת לרקדן לקפוא על שמריו. המוטיבציה והכוח הפנימי שלו יכולים לגרום לו להיות שונה ומחדש כדי ללכת מעבר לנורמטיבי ולמסורתי.

מדוע, אם כן, יש חשיבות להיותה של היצירתיות גלומה בתוך התיאולוגיה עצמה? בהתחשב בכך שלתיאולוגיה יש השפעה מכרעת על החיים בעולם האיסלאם, יצירתיות שיכולה להופיע בפרשנות הטקסט הקדוש, באה לביטוי באמנות האיסלאמית בכלל ובריקוד בפרט כאידיאל אסתטי, כשם שחידוש מופיע, באמנות מערבית (מתוך הרצאה של ד"ר תייסיר אליאס, 19 בנובמבר, 2008).

הצופים כמשלבי אמנות ותיאולוגיה

לסיכום המאמר אתבונן בתפישה הצופית⁶, העוסקת בהרחבה בשילוב בין תיאולוגיה, אמנות, אסתטיקה ויופי. הצופיות הוא זרם שצמח בעולם האיסלאם בשלהי המאה השמינית. זהו זרם רוחני ומתון יותר מהזרם האורתודוקסי, השם דגש על אהבה ועל כוונה בעשייה האלוהית. הצופים הראשונים ראו בעצמם חלופה לדת הצעירה, שלטענתם הלכה ונשחקה. הם ראו בכל אדם, בעל חיים וצמח את התגלמות האל. במשך הזמן התפצלו הצופים למסדרים שונים, שכל אחד מהם נקרא על שם מייסדו. הצופים מטפחים את האמנות לא משום שהם רואים בה מטרה, אלא משום שכדי לעודד בדרך הצופית, יש להיות מודע ליופי האלוהי ולדבוק בהיבטים האסתטיים והאמנותיים, שמצטיירים מתוך הספר הקדוש, המביא דברי אלוהים חיים, "האמן העליון". מכיוון שהליכה בדרך הצופית מחייבת מודעות ליופי האלוהי (Seyyed, 1972, 20), יש חשיבות רבה לטיפול האמנותי השונות, השירה, הפרוזה, הריקוד והמוסיקה. המוסיקה והריקוד גורמים לתשוקה אדירה אל הבורא ויוצרים דחף לחיפוש אחר הוויה רוחנית. הריקוד הוא אות לאהבת אל נלהבת ואין סופית, והוא מחלף את רגלי הרוקד המתפלל מהבוץ הארצי ונושא אותו מעלה, ככלי להשתחררות מהארציות אל עבר הרוחניות (שילוח, 1999, 60). סייד (Seyyed), בספרו *Sufi Essays* טוען בדרך ציורית כי הצופים גרים בחצר הקדמית של גן העדן, ולכן הם נושמים את אוירת הפאר הרוחני שיפויו משפיע על כל הנאמר והנעשה (Seyyed, 1972, 19). לצד האמנות, מספקים הצופים גם תשובות רוחניות ומשמעות דתית. הם מפרשים את עקרון הייחוד באופן שונה מהאורתודוקסים המוסלמים, אף על פי שגם הם רואים בו את העיקרון החשוב ביותר באמונה (ibid: 47). האורתודוקסים, כאמור, סבורים כי משמעות הייחוד היא הפרדה מוחלטת בין אלוהי לגשמי. האל הוא היוצר היחיד, שיכול להפיח רוח חיים בדמות שברא (Grabar, 1973, 82). הוא אינו יכול להרשות מתחרים, ולכן ההתנגדות לפסלים היא אסוציאטיבית. אסוציאטיביות זו הורחבה להתנגדות לייצוג (ibid: 84). אם האורתודוקסים מדברים על נפרדות מוחלטת בין יצירת האל ליצירה האנושית, הצופים רואים בעקרון הייחוד הזדהות, התגלמות והתגשמות בין האל וליציר כפיו. לתפישתם, יש לאבד את התשוקה והאגו, והרגש הנעלה ביותר הוא אהבה לאל ברגע הייחוד והאיחוד עמו (Hanna, 1988, 297). הצופים רואים את האל בכל מקום, והדרך הצופית, נועדה ליצור אדם שלם ותמים על ידי התוודעות אל האל בדרך של אחדות עמו. טוהר הנשמה מביא לכוליות, לשלמות ולאחדות (Seyyed, 1972, 43). פרקטיקות אמנותיות כמו ריקוד ומוסיקה משיגות אחדות זו ויוצרות רוקד או מנגן שהוא אחד עם אלוהיו. פרשנות שונה זו מגולמת בנוסחה: הכרת האני היא הכרת האל; הכרת האני אפשרית בדרך ארוכה ומייסרת של התפוררות האגו והרצון האישי, חיסול הרע

והחטא. דרך זאת יוצרת מצב שבו אין עוד גבול בין אדם לאדם, ובין אדם לאלוהי, ויש חופש מוחלט ואהבה (Wach, 1948, 280). התפישה הצופית, כמו האמנות, מאפשרת את האיחוד בין פנים לחוץ. בדרך של יצירה מושגות שלמות רוחנית ואחדות פנימית הודות לזיקה שנוצרה בין השניים (Seyyed, 1972, 48).¹⁷

נראה כי המרחב לפרשנות ולאמנות איסלאמיות מאפשר יצירתיות מתמדת, שמתכתבת עם השיח התרבותי והתיאולוגי במשך השנים. אסיים בדברים שכתב סייד (Seyyed) בספרו, *Art and Spirituality Islamic*, הדן בקשרים הרוחניים והאמנותיים של האיסלאם. "כל אמנות במסורת האיסלאמית, קליגרפיה, ציור, ארכיטקטורה, מוסיקה, ספרות, ריקוד או אמנות פלסטית, מבוססת על מציאות פנימית וממד פנימי של האיסלאם. המציאות הפנימית מבטאת את אופן הקיום של האמנות במרחב החיים האסיים, החברתיים והרוחניים כדרך של היזכרות והתבוננות באל. פעולה יצירתית אמנותית, יש לה מקור מובהק של תמיכה בחיי הרוח והבנה עמוקה בתיאולוגיה, מתוך יצירת מבנה אמנותי כקריסטל" (דני קורא לזה, כאמור, מבנה קלידוסקופי של מסתורין). "דרך ידע זה האמנות היא סולם למסע של הנשמה מהנראה אל הבלתי נראה, כפי שהצופים רואים במשמעות הרוחנית של היופי מקור השראה לאמנותם" (Seyyed, 1987, 5).

הערות

¹ התייחסותי למזרח ולמערב מסתמכת על אדוארד סעיד (Said) שבספרו *אוריינטליזם* הפריד בין המזרח, האוריינט, ארצות המזרח התיכון בעיקר, אך גם אסיה, לבין המערב, האוקסידינט אירופה בעיקר, אך גם ארצות הברית (סעיד, 2000 {1978 המקור}, 285). לטענתו, האוריינטליזם החל עוד באתונה במאה הרביעית לפני הספירה, וקיים עד ימינו אלה (שם, 56). אוריינטליזם היא הדרך שבה מתוארת תרבות המזרח בעיניים מערביות. בספרו, העניק סעיד לחושג גוון חדש ומודרני, באמצעותו ביקר את גישת המערב כלפי המזרח, בייחוד כלפי מדינות ערב. סעיד טוען כי מקור האוריינטליזם הוא בשאיפות אימפריאליסטיות ובגישה אתנוצנטרית, מתנשאת ואף גזענית. במערב שוררת לטענתו מסורת ארוכה של דימויים שגויים ורומנטיים של אסיה והמזרח התיכון שמשמשת הצדקה לשאיפות הקולוניאליסטיות של ארה"ב ואירופה (שם, 285). ההבחנה בין "הם" ו"אנחנו" גורמת להטיית יחסו של המערב למזרח ובאה לידי ביטוי בסטריאוטיפים גזעניים ואידאולוגיים בפוליטיקה, במחקר, בספרות ובאמנות. התפיסות הללו, לטענתו, תורמות לקיבוע המזרח בתודעה הקולקטיבית המערבית כנחות, פרימיטיבי ופסיבי (שם, 286).

² אמנות מוסלמית החלה עם תחילת האיסלאם במאה השביעית לספירה הנוצרית. בראשית התפתחותה היתה אמנות זו אקלקטית בטבעה, ספגה וקלטה את המוטיבים האמנותיים, את הסגנון והטכניקות של התרבויות שבהן נתקלה תוך כיבוש ארצות המזרח, ואימצה אותן תוך כדי התאמתן לאופייה ולמהותה. ההשפעות העיקריות היו האמנות הקלאסית המאוחרת הנוצרית-ביזנטית, האמנות הפרסית והשפעות טורקיות. לפיכך, היא איננה אמנות של ארץ מסוימת או של עם מסוים, אלא אמנות של ציוויליזציה שנוצרה מתוך צירוף של נסיבות היסטוריות: כיבוש העולם העתיק על ידי הערבים, איחוד של טריטוריה נרחבת תחת דגל האיסלאם ופלישה של עמים זרים לשטחים אלה. מאמצע המאה התשיעית מצאה לה האמנות המוסלמית דרכי ביטוי משלה, שונות מאלו של האמנויות שבכל שאר התרבויות הגדולות, ועל האופי הזה שמרה עד לעת החדשה. המוסלמים בררו בקפידה את אותם יסודות שנעמו לעיניהם ולצרכיהם והרכיבו אותם מחדש בצורה שהלמה את עקרונות האיסלאם ואת מוסר הקוראן. דוגמה לכך ניתן למצוא בסגנון המופשט שרווח באמנות הפרסית הסאסנית, אשר בו בולטת החזרה הריתמית והסימטריה כעקרונות ראשיים. סגנון זה מתקבל לתוך אמנות האיסלאם.

³ טרב – התרגשות, עונג, התרוממות רוח שעוררו האמנויות (שילוח, 1999, 18). המונח במקורו ציין התרגשות שנגרמת מהאזנה לדקלום אמנותי של פיוט יפהפה או שימש לתיאור החוויה שמעוררת האזנה למוסיקה, ולאחר מכן, צפייה בריקוד. הוא מבטא מגוון רחב של תגובות רגשיות, מהנאה קלה ועד להתלהבות גדולה ואפילו אקסטזה. כוחן של האמנויות מתבטא לדוגמה בכך שהמוסיקה מהלכת קסמים וגורמת להתרגשות או שהריקוד שובה את צופיו וגורם להנאה חושית. על-פי חכמי הדת התפרצות הרגשות הבלתי נשלטת גורמת לצופה לאבד את הבקרה על התבונה ועל התנהגותו והוא נשלט בידי תשוקותיו. במצב זה של מעין סהרוריות יש רואים סתירה למצוות הדת וחוקיה, סטייה מהתפילה ומחיי האדיקות (שם, 40).

⁴ ביטוי שבו השתמש פיטר קרופוטקין (Kropotkin), הוגה דעות אנרכיסטי מהמאה התשע-עשרה: "ההיסטוריה של המחשבה האנושית אינה שוקטת. כולה מהלך ותנועה. תנועותיה דומות לאלו של מטוטלת, הן עולות ויורדות. האדם מציג את התורות שלימדוהו רבותיו עד עכשיו כערומים, מצביע על חסרונותיהם, מציין כנטולי יסוד וכמזיקים. לעומתן, דעותיו העכשוויות מעשירות את ידיעות האדם בתגליות חדשות ובמדעים חדשים".

⁵ "הוא ריבון השמים והארץ ואשר ביניהם, והוא ריבון הזריחות", "אלוהים אלוה אחד הוא, אין אלוה מבלעדיו, הרחמן והרחום" (קוראן). אחדות שם האל היא למעשה ציווי הדתות המונותאיסטיות, כמו ביהדות: "אנוכי ה' אלוהיך..." וכן, "שמע ישראל, ה' אלוהיך ה' אחד".

⁶ היתה מודעות להימנעות מייצוג, אך פחות כתוצאה של דוקטרינה או איסור דתי ויותר כתגובה למילון הפורמלי המקובל אצל המוסלמים, שכלל אבסטרקציה, ערבסקות וציורים מן הטבע.

⁷ ערבסק הוא מוטיב עיטורי אבסטרקטי שיכול לבוא כעיטור צמחי או כעיטור של טקסט מתוך הקוראן שנשזר לדגם מופשט.

⁸ המלה מודרה מקורה ב: ra'ud אושר ו- ra': לתת. המודרה עצמה היא מנח יד השומר, מייצב ומתעל את האנרגיה בגוף בתרגול יוגה ומדיטציה. את המודרות ניתן לראות גם בריקוד ההודי, שבו כל מנח יד, בעל משמעות.

⁹ בעקבות הקולוניאליזם והשפעת המערב על הריקוד במאה העשרים, תפסה הכוריאוגרפיה מקום מרכזי על חשבון האלתור התנועתי (Shay, 2003, 24).

¹⁰ כיוון שמדובר על המאה העשרים, לרוב תהיה זו מבצעת ולא מבצע. בהיסטוריה של מצרים, היתה תקופה אחת שבה החליפו רקדנים גברים את הנשים. בשנת 1834 גירש מוחמד עלי את כל הגוואזיות מקהיר. הגוואזיות הן הרקדניות הצועניות שהגיעו ממצרים. עלי אסר את הופעתן הפומבית. כך עלה מספר הרקדנים הגברים שלבשו בגדי נשים ועלו בנועזותם עליהן (Saleh, 1998, 495). הריקוד עצמו לא השתנה והיווה מקור לגנאי ולעלבון כלפי הגבר הרוקד בציבור (Shay, 1976, 23).

¹¹ התזמורת המוסלמית כללה שלושה או ארבעה כלי נגינה עד המאה העשרים. מהמאה העשרים הושפעה המוסיקה מהמערב והתזמורת הורחבה לעשרות כלי נגינה.

¹² חשוב לא לבלבל בין המושגים אלתור וספונטניות. ספונטניות היא בסיס לאלתור, אך באלתור ישנם מרכיבים נוספים כמו, המודעות לרגע, תשומת הלב, יצירת ההקשרים החדשים מתוך מודעות.

¹³ השטיח נארג על-פי דגם מתוכנן המאזין על-גבי נייר משבצות.

¹⁴ האדם שקורא בקוראן.

¹⁵ Denny במאמרו: "Music and Musicians in Islamic Art", קורא לאמנות האיסלאם **עולם קלידוסקופי של מסתורין איסלאמי** (Denny, 1985, 38).

¹⁶ סופיות או צופיות; "הצופים" הם הסגפנים שנהגו לעטות בגדי צמר (=צוף) כסמל לחזרה בתשובה ולוויתור על הנאות העולם הזה (שילוח, 1999, 60).

¹⁷ הצופים מאמינים כי הסיבוב החוזר ונשנה המלווה מזמורים חוזרים

- Religion*, 56 (2), Summer, Oxford University Press, pp. 281–306.
- Langer S. K. (1953). *Feeling and Form, a Theory of Art Developed from Philosophy*. In *a New Key*, Cha. 11, N.Y.: Charles Scribner's Sons.
- Mittman J.L. (n.d.). *Crossing the Borders of Critical Pedagogy and Creative Process, A Rationale and Practical Application Using Improvisational Theater and Interactive Television with Semi-Rural Teenagers*, Amherst: University of Massachusetts. Retrieved from: www.wmc.edu/academics/library/pub/jcp/issuel-1/mittman.html
- Nachmanovitch S. (1990). *Free Play Improvisation in Life and Art*. N.Y.: Penguin Putnam Inc.
- Nurullah A. S. (2006). "Ijtihad and Creative/Critical Thinking: A New Look into Islamic Creativity." In *The Islamic Quarterly, A Review of Islamic Culture*, 50 (2), Second Quartet. London: The Islamic Cultural Centre.
- Saleh M. (1998). "Egypt: Traditional Dance." In S. J. Cohen (Ed.), *International Encyclopedia of Dance*. N.Y.: Oxford University Press, pp. 486–499.
- Shallcross D. (1981). *Teaching Creative Behaviour*, N.J.: Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Shay A. & Sellers-Young B. (2003). "Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism." *Dance Research Journal*, 35 (1), Summer, University of Illinois Press, pp. 13–37.
- Shay A. & Wood L. (1976). "Danse du Ventre: A Fresh Appraisal." *Dance Research Journal*, 8 (2), Spring — Summer, University of Illinois Press, pp. 18–30.
- Seyyed H. N. (1972). *Sufi Essays*, London: George Allen and Unwin Ltd.
- Seyyed H. N. (1987). *Islamic Art and Spirituality*. N.Y.: State University of N.Y. Press.
- Wach J. (1948). "Spiritual Teachings in Islam: A Study." *The Journal of Religion*, 28 (4), Oct., The University of Chicago Press, pp. 263–280.
- Youngerman S. (1975). "Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach." In *Yearbook of the International Folk Music Council*, 7, International Council for Traditional Music, pp. 116–133.
- Zaporah, R. (1996). *Action Theater — The Improvisation of Presence*, California: North Atlantic Books Berkeley.

שרון טוראל בעלת תואר שני מהאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, סיימה את עבודת המוסמך שלה בהצטיינות יתרה. בעלת תואר שני מהאוניברסיטה העברית בחקר סכסוכים. מרצה בתחום תולדות המחול. רקדנית ומורה לריקוד מצרי.

ונשנים, יוצרים ויברציה למרכזי האנגריה של הגוף על מנת להעלות אותו לספרות גבוהה יותר. כך ניתן לנתק את העצמי מהעולם על מנת להגיע לחוויה עמוקה יותר של הארה ולהתאחד עם האל. בטקס הזיכר (היזכרות), מבטאים את אקט ההיזכרות באחדות האלוהית, בחזרה בלתי פוסקת של שם האל בתפילה (Saleh, 1998, 486).

ביבליוגרפיה

- ארדר, י' (2004). אבלי ציון הקראים ומגילות קומראן לתולדות חלופה ליהדות הרבנית, בני-ברק: הקיבוץ המאוחד.
- לורנד, ר'. (1991). על טבעה של האמנות. תל-אביב: דביר הוצאה לאור.
- נהרין, ז' (2000). הזמנה למחול – תהליכי יצירה בתנועה, תל-אביב: הוצאת אוח.
- סטור, א' (1991). הדינאמיקה של היצירה, כפרי ושוורץ (תרגום), בני-ברק: ספריית הפועלים.
- סעיד, א' (2000). אוריינטליזם, ע' זילבר (תרגום), תל-אביב: עם עובד.
- צמח, ע' (1977). מבוא לאסתטיקה, המכון לפואטיקה ולסמיוטיקה, תל-אביב: סימן קריאה.
- קנדינסקי, ו' (1972). על הרוחני באמנות, ש' שיחור (תרגום), ירושלים: הוצאת מוסד ביאליק.
- שילוח, א' (1999). המוזיקה בעולם האיסלאם: מבט חברתי תרבותי, ירושלים: מוסד ביאליק.
- תייסיר אליאס, "התבוננות וחוויה במוסיקה ערבית", הרצאות מתאריכים 5 בנובמבר, 19 בנובמבר, 2008, 21 בינואר, 2009.
- Alwani, T.J. (1991). "Taqlid and Ijtihad." In *American Journal of Islamic Social Sciences*, 8 (1), pp. 139–140.
- Badi J. & Tajdin M. (2005). "Creative Thinking: An Islamic Perspective." In Kuala Lumpur, Research Centre, International Islamic University Malaysia, p. 70.
- Denny W. (1985). "Music and Musicians in Islamic Art." *Asian Music*, 17 (1), Autumn–Winter, University of Texas Press, pp. 37–68.
- Faruqi L.I. (1978). "Dance as an Expression of Islamic Culture." *Dance Research Journal*, 10 (2), Spring — Summer, University of Illinois Press, pp. 6–13.
- Faruqi L.I. (1985). "Music, Musicians and Muslim Law." *Asian Music*, 17 (1), Autumn–Winter, University of Texas Press, pp. 3–36. (ב).
- Frost A. & Yarrow R. (1989). "Enriching the Communication of Meaning." In *improvisation in Drama*. Cha. 8, N.Y.: St. Martin's Press.
- Glass C. (2002). "Ijtihad." In *Encyclopedia of Islam*. Altamira Press, p. 209.
- Gonzalez V. (2001). *Beauty and Islam, Aesthetics in Islamic Art and Architecture*. London: I. B. Tauris Publishers.
- Grabar O. (1973). *The Formation of Islamic Art*. London: Yale University Press.
- Hanna J. L. (1988). "The Representation and Reality of Religion in Dance." *Journal of the American Academy of*

A black and white portrait of Yarden Cohen, an elderly woman with long, dark, wavy hair. She is looking slightly to the right with a thoughtful expression, her hand resting near her face. She is wearing a large, ornate ring on her finger and a necklace with a large, dark, textured pendant. The background is dark and out of focus.

המחול המחלים אותנו

עבודתה של ירדנה
כהן ותרומתה לתחום
הטיפול בתנועה ומחול
יעל ברקאי

<<<

ירדנה כהן, באדיבות הספרייה הישראלית למחול
Yardena Cohen, courtesy of The Dance Library of Israel

באולפן של הרקדנית והמורה ירדנה כהן היה המחול כלי ביטוי רב עוצמה, המחולל שינוי. במאמר זה אתאר את ירדנה כהן, אתייחס לילדותה ולמקורות ההשראה שלה, אבחן את ההתפתחויות התרבותיות בתקופתה ואת מסלול ההכשרה שעברה ואבדוק כיצד השפיעו כל אלה על עבודתה כמורה למחול. את אופן העבודה שלה אמחיש בעזרת דוגמאות ואדגיש חלק מעקרונות עבודתה, שמאוחר יותר מצאו ביטוי במקצוע הטיפול במחול בישראל, שהיא היתה בין מניחי יסודותיו. יוצג תיאור תהליך ההחלמה של צעירה, שהגיעה לאולפן בתחושה של מוות רגשי והמחול וטיפול המסור של כהן השיבו אותה לחיים יצירתיים.

מחול הוא כלי ביטוי בעל עוצמה וכוך, המאפשר לחוות רגשות מגוונים כמו עצב, כעס ושמחה. לעתים הוא מלהיב ומשחרר ולעתים הוא מרגיע. המחול הוא חוויה רב חושית, שבה יש מעורבות טוטלית של כל איברי הגוף ותחושה של העצמי במלואו, בהווה ובפרקן. הריקוד בתוך קבוצה מכילה ובנוכחות מטפל אמפתי מעצים את החוויה ואת השפעתו המבורכת של המחול. כך היה באולפן של ירדנה כהן.

היכרותי עם ירדנה כהן

המפגש הראשון שלי עם ירדנה כהן התרחש לפני למעלה מ־60 שנה. אמי, שעלתה מגרמניה והושפעה מהגישות לתנועה בריאה וטבעית המחברת גוף ונפש, הציעה שאבוא להכיר את ידידתה, מורה למחול שמלמדת סוג ריקוד חדש, שונה מהבלט שרקדתי עד אז. כך הגעתי, בהיותי בת 11, לביתה בחיפה. המפגש היה מפתיע ומופלא. היא קיבלה את פני בלבביות, לבושה חצאית צבעונית ארוכה, שיערה אדמוני, גלי וארוך, זרועותיה מעוטרות בצמידים מזרחיים. החדר הצבעוני, סלי הקש התלויים על הקיר, כלי הנחשת וכלי הנגינה המזרחיים הרשימו אותי מאוד. עוצמתה, קסמה הרב, חביבותה, השיחה המרתקת ודמותה הייחודית שבו את לבי והצטרפתי לאולפן כתלמידה.

התרשמתי עמוקות מדרך העבודה החווייתית והיצירתית שלה, שהיתה ספוגה כולה בתרבות עברית וישראלית, בנופים ובצלילים של המזרח התיכון. באולפן שלה הכל היה שונה מהנהוג בבלט הקלאסי. למדתי לבטא את עצמי בריקוד אישי. חשתי יותר את הרגליים ואת מרכז הגוף – המרכז שלי. הכל היה יותר פשוט ועם זה, יותר עמוק, נוגע יותר ומצמיח. הושפעתי מירדנה עד כדי כך שבהיותי בת 14 העברתי שיעור מחול לילדים בפנימיית אהבה בקרית ביאליק עם חברה שליוותה את השיעור בניגנה על הפסנתר. בסוף המפגש ידעתי: זה יהיה המקצוע שלי, אני אעזור לילדים באמצעות המחול. כמוני הושפעו מירדנה כהן נערות נוספות. היא איפשרה לחוות את המחול כמחלים אותנו וכמצמיח, ונכבשנו על ידה. יש מתלמידיה שהפכו ברבות הימים לרקדנים וכוריאוגרפים ולתלמידות אחרות היא פילסה את הדרך אל מה שהתגבש בסופו של דבר למקצוע הטיפול בתנועה ומחול.

כאשר הקמתי את החטיבה להכשרת מטפלים בתנועה בסמינר הקיבוצים בתל אביב, נהגתי לבוא לירדנה עם הסטודנטיות, על מנת שיחוו את האווירה שהשרתה על סביבתה ויתרשמו ממנה ומדרך עבודתה. באותם מפגשים ירדנה סיפרה שהיא ראתה במחול את הרופא הגדול של הנפש. היא בחרה לכתוב את שיטת העבודה שלה בשם *המחול המחלים אותנו*¹, מכיוון שהמחול טומן בחובו מחלה, ריקוד, חלום, והחלמה.

מבט אל התפתחות הטיפול בתנועה ומחול בעולם

ירדנה כהן, ילידת 1910, היתה חלוצה בישראל בפיתוח השימוש במחול ככלי המאפשר החלמה. כהן צמחה והתפתחה מקצועית בתקופה היסטורית, שבה החלו לרוחש בארצות הברית ובאירופה קולות של חופש וביטוי אישי, ואלה פילסו להם אפיקים גם לעבודתה.

קולות ההבעה החופשית והאינדיבידואליזם באו לידי ביטוי גם באופני היצירה האמנותית. עם פריחת הפסיכולוגיה וככל שהציור, התיאטרון והמחול נעשו משוחררים, אקספרסיביים ואישיים יותר, החלו להגיע עדויות מהשטח על כוחן המרפא של האמנויות. י"ל מורנו (J. L. Moreno), יוצר הפסיכודרמה, שהה בווינה בתקופה שהעיר היתה מרכז הפסיכולוגיה, לאחר מלחמת העולם הראשונה. עיקרה של הפסיכודרמה הוא השימוש בקבוצה לביטוי רגשות באמצעות הדיאלוג הדרמטי המילולי והלא מילולי (Levy, 1988:12). מורנו המשיך לפתח, ליישם ולהפיץ את הפסיכודרמה ואת הטיפול הקבוצתי גם כאשר עבר לניו יורק בשנת 1925 (ארצי, 1991).

המהפכה במחול היתה חלק בלתי נפרד מן האקלים התרבותי של תחילת המאה העשרים. המחול המודרני, ובכלל זה מחול ההבעה (Ausdruckstanz), החל לצמוח בגרמניה בשנות העשרים, ומשם הלך והתפשט למקומות נוספים באירופה ובארה"ב (ברין-אינגבר, 2009: 35) והשפיע על רקדניות ומורות למחול בארה"ב, שנחשבות כיום חלוצות הטיפול בתנועה ומחול. השפעה גדולה היתה לרקדניות כמו איזדורה דנקן (Isadora Duncan) ומרי ויגמן (Mary Wigman). גם הגישות הפסיכולוגיות של זיגמונד פרויד (Sigmund Freud), קרל גוסטב יונג (Carl Gustav Jung), וילהלם רייך (Wilhelm Reich), פרידריך פרלס (Friedrich Perls) ואחרים השפיעו על התפתחות המחול ככלי טיפולי (Bernstein, 1982: 5; Levy, 1988: 6–7). בין אמהות הטיפול בתנועה ראוי לציין את מריאן צ'ייס (Marian Chace), מרי וייטהאוס (Mary Whitehouse), טרודי שופ (Trudy Schoop), בלנש אוון (Blanche Evan), אימגרד ברטנייף (Imgard Bartenieff) וליליאן אספנק (Liljan Espenak).

רובן החלו לעבוד בגישות חדשות, שבבסיסן עמד השילוב בין גוף לנפש, ואת כיתותיהן החלו לפקד לא רק תלמידים למחול, אלא גם אנשים שמצאו מזר בריקוד. מריאן צ'ייס, למשל, סיפרה כי גילתה שגם אנשים שלא היו רקדנים התלהבו משיעורי הריקוד והרגישו שהם נתמרים על ידם. היא התעמקה בקשר שבין גוף לנפש ופסיכיאטרים ורופאים החלו לשלוח אליה מטופלים שלא יכלו לדבר, אבל הגיבו למוסיקה ולתנועה. ב־1942 הוזמנה צ'ייס לעבוד עם חולי נפש שאושפזו בבית החולים הפסיכיאטרי סנט אליזבט בעיר הבירה וושינגטון (Levy, 1988: 21; Sandel, Chaiklin & Lohn, 1993: 63). צ'ייס היתה בעלת יכולת להתאים את עצמה לאדם שמולה, בוהה וקפוא על מקומו ככל שהיה, ולכוון את רמת האנרגיה הנדרשת לצרכיו. באמצעות תנועות היא יצרה תקשורת עם החולים והניעה אותם לרקוד; הם המשיכו לנוע גם לאחר שהריקוד הסתיים.²

כל אחת מהמטפלות החלוצות עבדה בצורה ייחודית ושמה דגשים שונים על הקשר בין הביטוי המילולי לביטוי התנועתי. כל אחת מהן תרמה להתפתחות התחום באופן ייחודי. במאמר קצר זה אי אפשר להרחיב על כל אחת מחלוצות התחום. לפיכך אשווה בהמשך, לשם הדגמה, בין עקרונות העבודה של צ'ייס לעקרונות שהנחו את ירדנה כהן.

במשך השנים עלה צורך להבין באופן טוב יותר את האדם המתנועע ולאבחן אותו באמצעות התנועה. רודולף לאבאן (Rudolf Laban), מהדמויות המרכזיות של מחול ההבעה, פיתח תיאוריות בנוגע לתנועה ולמהותה שהשתלבו בהמשך בתחום הטיפול במחול. בבסיס התיאוריה של לאבאן עמדה תפישתו שהתנועה מבטאת את האדם ואת רגשותיו וגם משפיעה עליהם (White, 2009). ממשיכת דרכו היתה ג'ודית קסטנברג (Judith Kestenberg), פסיכיאטריט ונוירולוגית שפיתחה את פרופיל התנועה, שבאמצעותו אפשר ללמוד על התפתחות האדם, על דפוסי התנהגותו, על רגשותיו ועוד (Ioman & Sossin, 2009). יונה שחר-לוי פיתחה את הפרדיגמה האמוטורית (Emotorics), שמתייחסת לאופן שבו

פעילות מערכת השרירים והשלד נשזרת בתחושות, ביצרים, בריגושים, ברצונות ובתפישה. הפרדיגמה האמטורית היא מבנה תיאורטי אינטגרטיבי, המגדיר את הדינמיקה וההתפתחות של הגוף, התנועה הרגשית ומערכי הנפש של העצמי. המערך עומד לשימושם של מטפלים בתנועה ובמחול, מחנכים וחוקרים. הפרדיגמה האמטורית כוללת רמה תיאורטית, רמה דיאגנוסטית שמציעה מדדים גופניים-תנועתיים לדיאגנוסטיקה פסיכופיזית ורמה קלינית-מעשית, שמגדירה אסטרטגיות ודרכים לטיפול (Shahar-Levy, 2009).

המעבר לטיפול בתנועה ומחול כמקצוע היה הדרגתי. חלוצות הטיפול בתנועה ומחול בארצות הברית היו המייסדות של הארגון המקצועי, ה-ADTA American Dance Therapy Association (ADTA) ב-1966. מ-1972 מוגדר הטיפול בתנועה ומחול: שימוש פסיכותרפויטי בתנועה כתהליך לקידום האינטגרציה בין האספקט הפיסי והאספקט הרגשי של האדם ("The psychotherapeutic use of movement as a process which furthers the emotional and physical integration of the individual", Levy, 1988: 15).

מבט על התפתחות הטיפול ומחול בישראל

גם בישראל הטיפול במחול התפתח בהדרגה, בין היתר בהשפעת תלמידות של צ"י שהגיעו מארה"ב ומורות שנסעו לארה"ב להשתלמות. בשנת 1961 עלתה לישראל נגה אראל, שהוכשרה על ידי צ"י והחלה לעבוד בבית החולים הפסיכיאטרי איתנים בירושלים עם ילדים אוטיסטים, כמטפלת במחול. צ"י הגיעה לישראל ב-1964, ביוזמת המחלקה לחינוך מוסיקלי במשרד החינוך ובחסות משרד הבריאות והאקדמיה למוסיקה על שם רובין, וקיימה קורס מקצועי בכפר שאול (Kfar Shaul) ובבית החולים טלביה (Talbieh). זאת היתה הנסיעה היחידה שלה אל מחוץ לגבולות ארה"ב (Sandel, Chaiklin & Lohn, 1993: 44–69). בשנת 1980 הגיעו מארה"ב מרה קאפי (Mara Cappy) ושרון שקלין (Sharon Chaiklin), בחסות Antioch University, על מנת לפתוח תוכנית חד-שנתית להכשרת מטפלים במחול באוניברסיטת חיפה. בתוכנית למדו מורות למחול, חלקן תלמידות של כהן, שכבר עבדו בטיפול, אך היו חסרות הכשרה פורמלית. מאז הוקמו תוכניות הכשרה נוספות.

האיגוד הישראלי לתראפיה על ידי יצירה והבעה (יה"ת)³ הוקם ב-1971. התפישה הטיפולית של הארגון קיבלה השראה והושפעה מדרך העבודה הנהוגה בארה"ב ובאירופה. יה"ת פעל ופועל לעיגון המקצוע ומעמדו בין שאר מקצועות התרפיה בישראל. יש חשיבות רבה להתמסדות המקצועית. ההכרה במקצוע היא הכרה באיכויות התחום ובתרומתו. האיגוד מאפשר לגבש קריטריונים וקודים אקדמיים, מקצועיים ואתיים. הוא מספק למטפלים מסגרת השתייכות ומנחיל להם את הניסיון והידע המקצועי שהולך ומצטבר – לטובת המטופלים.

כהן, שהיתה רקדנית מוכשרת וכלת פרס ישראל לשנת 2010, פעלה בישראל כחלוצה בפיתוח המחול ככלי המאפשר החלמה, ובשנת 1992 קיבלה תואר חבר כבוד של יה"ת על פועלה ותרומתה לתחום.

ההיסטוריה האישית של ירדנה כהן והשפעתה על התפתחותה המקצועית

"נולדתי בים, נולדתי בהר, נולדתי תחת עץ זית עתיק-יומין, על אדמה שחומה" (כהן, 1976: 11). כהן, דור שישי בארץ מצד אביה ונצר ל-13 דורות של רבנים יוצאי וילנה מצד אמה, היתה אשה שורשית, מחוברת לאדמה ולכל אנשי הארץ, ללא קשר למוצאם, דתם או עדתם. היא הרגישה מחוברת לטבע ושאבה השראה ממנו.

מאז ילדותה היתה קשובה לעצמה ולחלומותיה, ונדמה שהתנועה היתה שפתה הראשונה. "הורגלתי לראות את חוק התנועה החוזר בטבע, תנועות שנוצרו מתוך התגוננות... ומלחמת הקיום... החילולי להשוות תנועות, הליכות... מצאתי את עצמי מחקה את החיות... מאריכה צוואר כמו ציפור, מקמרת את גבי כמו חתולית... גם השחפים הלבנים נמנו עם מורי הראשונים לכוריאוגרפיה..." (כהן, 1976: 116).

הדחף לתנועה ולריקוד הוביל אותה לוינה בשנת 1929, שם למדה בבית הספר למחול של גטרוד בודנווייזר (Getrud Bodenwieser) ואחת מהאחיות ויזנטל, שלימדה ריתמיקה לפי תורתו של אמיל ז'ק דלקרוז (Emile Jaques Dalcroze) (שם: 32). "נפלתי לעולם המחול המערבי. נתתי לצלילים ולצבעים חדשים לחדור אל עולמותי הרדומים ולעוררם". אבל היא הרגישה שעדיין לא מצאה את עצמה: "האני האמיתי בעל המקצב והצליל האמיתי עדיין רדום היה" (שם). היא פנתה ללמוד בדריזן (Dresden), שבה היו שני בתי ספר גדולים למחול: של מרי וגרטרוד פאלוקה (Gret Palucca), ומחלוצות מחול ההבעה, ושל גרט פאלוקה (Gret Palucca), תלמידתה של ויגמן.

ויגמן שהיתה עמיתה ותלמידה של לאבאן, עודדה מחול הבעתי ואלתור שמטרתם לפתח את הסגנון האישי (Levy, 1988: 5). בין תלמידותיה היו אספנק ווייטהאוס (Levy, 1988: 51, 61). כמה מעקרונות עבודתה של ויגמן מצאו את ביטויים באולפן של ירדנה: ריקוד או הליכה ברגליים יחפות, לביסוס הקשר לאדמה; תרגילים פשוטים, כמו הליכה טבעית, ריקוד ללא מראות, שנועד לחוות את התנועה מבפנים יותר מאשר למצוא את התנוחה האידיאלית. הרקדניות בכיתה היו מעין מראות, כלומר שיקפו את הרוקד; ויגמן קיבלה תלמידים מכל הסוגים, ולא רק רקדנים, ומטרתה היתה להעשיר את האדם בכללותו, פיזית ורגשית (Newhall, 2009: 135, 136, 140).

כהן אמנם נחשפה לאמנויות השונות ובעיקר לעולם הצלילים והמחול, שריגשו אותה והעשירו את נפשה, אבל הרגישה זרה ובודדה והתגעגעה לאדמת ארץ-ישראל. התברר לה שגם מורותיה תפשו אותה כזרה: בעת הופעתו של הרקדן היהודי הגדול אודאי שנקר (Uday Shankar) היא שמעה את מרי וגמן אומרת לפאלוקה: "זו הפלשתינאית שלך, שם מקומה, בינוני זרה ילדה זו. מעולם אחר באה ואליו עליה לחזור" (כהן, 1976: 33). כשסיפרה על כך לשנקר הוא אמר לה: "למדי, ספגי הכל, כל אות ותנועה זרה תחזירך למקורך, ובשובך תגלי את עצמך ונשמתך" (שם).

כהן שבה לחיפה ועבדה כמורה להתעמלות ולריקוד בבית הספר מזרחי לבנות, וכבר שם הביאה לידי ביטוי את תפישת עולמה השוויונית. בד בבד המשיכה בתהליך החיפוש אחר הלחנים שיבטאו אותה, שהחל עוד בווניה. "עם כל מאמצי הרגשתי שחסרה אני משהו עיקרי, שורשי, כאילו בתוך שלהבת ריקודי מצויה איזו נקודה דעוכה וכבויה. לא חדלתי לחפש אחר צליל, שידליק בי את הנעלם החבוי בי. כיום יודעת אני אל-נכון כי אז טרם הייתי 'אני'. היה זה יצור בעל נשימה וקצב מזרחיים, אך שבוי בתרבות מערבית" (כהן: 46). לאחר שגילתה את עוצמת התוף, המצלתיים והכינור והתוודעה לעוד, (כהן: 48), שהוא מכלי הנגינה הקדומים ביותר בעלי תיבת התהודה ממשפחת כלי הפריטה, התחילה לבסס את דרכה האישית כרקדנית וכמורה. היא פתחה את האולפן למחול בחיפה בשנת 1960, ומאז עברו דרכה מאות תלמידים ממגוון עדות ותרבויות.

עבודתה של ירדנה כהן ועקרונות טיפוליים

כהן לא הגדירה את עצמה מטפלת, אבל עבודתה היתה טיפולית, מחוללת שינוי ומחלימה את הבאים אליה. היא היתה בעלת דרך ייחודית, שהזונה מכוח אישיותה וממה שלמדה ונחשפה אליו, בבית אביה ובעת

לימודי המחול. פרופסור שמואל נגלר אמר עליה בעת השקת ספרה ב-1976: "מעטים הינם שמסוגלים היו לטפח את הרמה התרפויטית של הריקוד לעוצמת השפעה כמות". ירדנה סללה דרך למטפלים בתנועה באופן שבו לימדה את שיעורי המחול, אבל לא המשיגה את גישתה ולא כתבה אותה כמשנה סדורה. את אבני הדרך בעבודתה, שאותן אנו מוצאים כעקרונות טיפול במחול, דליתי מתוך ספרה האוטוביוגרפי *התוף והים* (1976) ומתוך ראיון שערכתי אתה ב-1996.

פרופסור נגלר, ד"ר ויקי בנטל וזאב גליק (אשל, 1991: 65) הפנו אליה ילדים שטיפול מילולי לא התאים להם, ילדים עם הפרעות התנהגות, עם קשיי למידה או קשיי תקשורת וילדים שסבלם הרגשי קיבל ביטויים סומטיים. בדרך כלל הריקוד אצלה היה טיפול נלווה לטיפול נפשי עיקרי (adjunct therapy), לעתים היה עליה להתמודד עם חוסר ההכרה במקצוע שלה, להסבירו או להגן עליו. היא סיפרה, לדוגמה, על נער מאחד מקיבוצי הסביבה שהיה מגיע לרקוד באולפן שלה. יום אחד קיבלה מכתב ממזכיר הקיבוץ, שדרש ממנה להרחיקו ולא לאפשר לו לרקוד עד שתקבל הוראה מפורשת מהרופא שטיפל בו (כהן, 1976: 138). כהן עבדה בשיתוף פעולה עם פסיכולוגים, אבל גם נאבקה על דעותיה ולמען מה שזיהתה כצורכי הילדים. במקרה זה חשבה שנוכח יהיה לקרב את הנער ולאפשר לו לרקוד. וכך היה. הנער צמח והתפתח וברבות הימים הפך לרקדן וכוריאוגרף.

במקרה אחר ניסתה פסיכולוגית למנוע מילדה שהיתה בטיפול לרקוד את מחול הבובה שהכינה באולפן של ירדנה, בטענה שהריקוד יגרום לה להתרגשות יתר ולהיסטריה. ירדנה חשבה שמאוד חשוב שהילדה תספר את סיפורה של הבובה ותרקוד, "כי רק על ידי פורקן החושים בגוף ובנפש באה הרגיעה והסובלימציה, והמחול נהפך ליצירה קטנה ולנכס הכללי" (שם: 140).

כהן חשה, בצדק, שאפשר להתרשם מעוצמת המחול ומהשפעתו המיטיבה רק כאשר מתנסים בו בפועל. "טוב היה לו כל הפסיכולוגים וחוקרי נפש האדם למיניהם ינסו אף הם לצאת במחול, כדי שיחושו על בשרם את עוצמת הביטוי של יצירות", כתבה (שם). היא פעלה על מנת להסביר את דרך עבודתה ולהעמיק את המודעות של הקהילה המקצועית לחשיבות הגדולה של המחול המחלים אותנו. לשם כך הרצתה בפני חוגים שונים (כהן בראיון אצל ברקאי, 1996: 96). כיום, בכנסים מקצועיים רבים יש היצע של סדנאות העוסקות בגוף, בתנועה ומחול, שמציגות את דרך העבודה ומאפשרות לחוות את השפעתה. יש לכך חשיבות עצומה, מאחר שאנשים רבים ומקצועות טיפוליים רגשיים רבים מנותקים מהגוף.

ככל שתהליך ההכשרה התפתח, נעשה מקצועי וקיבל הכרה רבה יותר, הלך והשתנה גם מעמדו ככלי טיפולי. היום הטיפול בתנועה יכול להיות הטיפול היחיד או העיקרי.

אבני הדרך בעבודתה של ירדנה כהן:

התנועה היא יצר טבעי מולד

"יצר התנועה טבוע בכל יצור מתנועע... אף אצל הילד, האמצעי הראשון לביטוי הוא התנועה. ומן הסתם כל ילד וילד, ויהי מסורבל כדוב או קל כנוצה, מוכשר או בלתי מוכשר, רשאי וצריך לרקוד ולהתנועע" (כהן, 1976: 114). על התנועה כיצר מולד כותבת ברוח דומה שחר-לוי (2004: 17): "התנועיות היא יצר מולד ומקור הנאה חושנית ותפקודית: הדחף לנוע, לפרוק ריגושים, לחקור, לנסות לגלות, לגדול להתקרב להתרחק". כהן האמינה שהאדם חייב להכיר היטב את גופו, אך גם חשבה שכדאי וניתן להתבטא באמצעות הגוף, גם אם אינו מושלם, שלם או מלוטש. היא שאפה לשכלל את הביטוי הגופני התנועתי ואת המודעות לכל אחד

מהיבטיו: ליציבה, לנשימה, לקול, למשקל, לזרימת התנועה וכן לזמן ולמרחב.

העבודה עם הגוף משפיעה על הנפש

כהן לימדה תנועות רגליים שתעזור להשתרש באדמה, כמקור של כוח. באולפן שלה רקדו ברגליים יחפות והתאמנו בהליכה פשוטה. היתה גם הרבה תנועה של האגן, שירדנה מצאה אותה משחררת: "עבודת האגן באה מהמחולות המזרחיים, והטכניקה שלי המזרחית, היא שילוב של האגן וחלקי גוף אחרים" (כהן אצל ברקאי, 1996: 96). היא עודדה מחול הבעתי. הרוקדים התחילו את הנושא שרצו להביע באלתור, והריקוד קיבל את המבנה הסופי שלו בהדרגה.

"אימוץ" ושילוב

כהן השאירה את השם "שיעורי מחול" ולא קראה לעבודתה "טיפול". הילדים שהופנו אליה שולבו בקבוצות הרגילות. בכך היתה תפישה דומה לזו של מריאן צ'ייס, שהאמינה שיש לראות את החלקים הבריאים באדם, אתם לעבוד ומהם לבנות. ירדנה חשבה שהילד "המיוחד" יצמח משהות בחברת ילדים רגילים, וגם הם ייתרמו מנוכחותו. כל מצטרף חדש לקבוצה "אומץ" על ידי ילד ותיק, שהקל עליו את ההתאקלמות בקבוצה. בדרך כלל המאמץ היה "מבין המשתקמים" (כהן, 1976: 136).

בניית סביבה בטוחה לילד ויצירת ברית טיפולית

כהן האמינה שיש לבנות סביבה בטוחה, שבה הילד יוכל להתפתח ובתוכה תיבנה "הברית הטיפולית". המושג מתייחס לקשר שנוקם בין המטפל למטופל, שמאפשר למטופל להרגיש מובן ומוכל ושמעורר אצלו את היכולת לשינוי. יחסי האמון שיצרה עם הבאים לאולפן איפשרו עבודה נפשית מעמיקה. היא נהגה לומר: "אני מפילה אותך לים... ואצלי לא תטבעי. אני אשמור עלייך, תלמדי לשחות לאט, לאט..." היא עבדה הרבה בהנחיית היצירות והאינטואיציה שלה. זאת היתה "אינטואיציה מלומדת", שהתבססה על ניסיון ודעת שנרכשו והפכו לזמינים לשליפה מותאמת (שחר-לוי, 2004).

עבודתה עם הילדים היתה ביסודה טיפולית-חינוכית, עם דגש על הקשבה וקבלה ללא ביקורת. היא בנתה מרחב בטוח, שבו כל ילד יכול היה לבטא את עצמו. המחול המחלים פעל את פעולתו המיטיבה באמצעות הקשר אתה ועם שאר חברי הקבוצה. הגבולות הברורים והעקביים שהנהיגה תרמו לתחושת הסביבה הבטוחה.

גבולות כיוצרים מרחב בטוח

בשיעוריה הקפידה על ריכוז, משמעת עצמית, עמידה בלוח זמנים ויחס של כבוד לזולת ולאמנות ולהבנת תפקידו של הקהל. מה שנחוה ונלמד באולפן היה בעל ערך גם בהיבט החינוכי והבין-אישי.

את הילדים שלא שמרו על החוקים ראתה כמי שבודקים את הגבולות ולא כמפרעים. היא היתה קשובה והתייחסה אל הילדים בכבוד, בהבנה ובאמפתיה. היא ידעה, אם היה צורך, להודות שטעתה ולבקש סליחה (כהן: 149). בנושאים מורכבים טיפלה כהן במקצועיות וברגישות רבה. למשל, היא דובבה ילדה שנחשדה בגניבה, עזרה לה להתוודות וגייסה את האם והפסיכולוגית לטובת התהליך (שם: 141-142).

ביטוי כל רגש ותוכן

בעבודה של כהן בלטו ביטוי רגשי במחול, פיתוח ספונטניות, יצירתיות, שימוש בדמיון ובמטאפורות. בריקוד לפעמים התנועות נבעו מבחוץ, למשל תרגול הליכה או תנועה של הזרוע, ולפעמים הן נבעו מבפנים,

מהלא-מודע. היא עודדה ואיפשרה לילדים לבטא כל רגש שהוא, כאב, עצב, שמחה או כעס. כמי שהיתה מחוברת לחלומותיה מאז ילדותה, היא ידעה שהם נושאים בתוכם תוכן אותנטי פנימי משמעותי. היא עודדה את הילדים לספר על חלומותיהם ולתת להם ביטוי במחול. לפעמים ביקשה לכתוב את החלום המפחיד ואחר כך לרקוד אותו. הילדים הרגישו שמבינים ומכבדים אותם. ניתן היה לדבר ולרקוד על כל נושא, ללא חשש מביקורת, וללמוד שגם אחרים, ואפילו ירדנה, פוחדים ושאינם סיבה להתבייש.

כהן השתמשה בסיפורי התנ"ך או באגדות עם על מנת לעודד ביטוי של תכנים חסומים. באמצעות דמויות תנ"כיות הביאה את מגוון הבעיות וההתמודדויות שיש בחיים, כמו אהבה, שנאה, מלחמה ושכול. את המוות ראתה כנותן קצב לחיים (כהן אצל ברקאי, 1996: 93). מכיוון שעבדה מהכיוון של בריאות וכוח, היא הציעה נושאים וסיפורים שהיו בהם חוויות של שמחה, נועם ויופי. כיום שימוש בסיפורים מתקיים בדומה-תרפיה ובביבליותרפיה ונמצא בשימוש לפי הצורך גם בפרקטיקות טיפוליות נוספות, כמו בגישה היונגיאנית, שרואה במיתוסים ובאגדות-עם ביטוי של רבדים עמוקים בנפש.

כהן איפשרה ביטוי של יצרים, דחפים, אגרסיות ופורקן באופן בונה ומעצים. בתקופה שבה ביטוי אגרסיות היה מאוד לא מקובל, היא איפשרה לילדה משתוללת לבטא במחול את ייאושה ואכזבתה, להתגלגל כסופה ולרקוד בסערה. לנערה שהיתה מאורגנת וקפואה סיפקה שוט ומוסיקה הולמת, שאיפשרו לה לרקוד ולבטא את יצר ההרס ואת הזעם שהיו עצורים בתוכה. במשך הזמן, באמצעות המחול, חלו התפתחות ושינוי בהתנהגות וגם ריקודה השתנה והפך לרגוע יותר אך גם לפתוח וחופשי. יותר מכך, המחול אצל ירדנה איפשר לרוקדים "להפוך יצרים ליצירה", כלומר להתחבר לכוחותיהם ולבטא את עצמם.

בדוגמה הבאה אפשר לראות כיצד רתמה את כוחה של הקבוצה לתהליך של עיבוד רגש הפחד.

כוחה של הקבוצה

אחת הילדות סיפרה לקבוצה על סיוט. כהן שאלה: "מי מכם חלם פעם חלום נורא מבהיל?" מאחר שהילדים התקשו לשתף את חבריהם, אמרה כהן: "אני חולמת חלומות בלהות עד היום". אחר כך העזו גם ילדים נוספים לספר בקבוצה על הסיטים שלהם, ובהמשך לרקוד "בדבקות עצומה את הבלהות שלהם לקול התופים והנגינה" (כהן, 1976: 143).

כהן האמינה בכוחה של הקבוצה, בעזרה ובעידוד שניתן לקבל ממנה, ואמרה שעבודה המשותפת של ילדים רגילים ושל אלה שהופנו בגלל קשיים תורמת לפתרון באופן הרבה יותר יסודי ומהיר, הודות לעידוד ולעזרה שיש בקבוצה העובדת יחד (כהן אצל ברקאי: 94).

השיחה בקבוצה הוציאה את הילדים מבדידותם ואיפשרה להם לפתח כישורי התייחסות לזולת. לפעמים הקבוצה מעצימה, משקפת או מהדהדת את הרגש. "בכל ילד חבוי האבל והבכי והרצון לקונן על עצמו", טענה ירדנה. לפעמים הילדים מרגישים צורך שהקבוצה תקונן עליהם (כהן, 1976: 147).

לפעמים שילבה ילדות צעירות בקבוצה של מורות מהאולפן שלה. בדומה למה שרואים כיום בדומה-תרפיה, אחת מהילדות הטילה תפקידים של אמהות מיטיבות על המשתתפות הבוגרות בהתאם לצרכיה (כהן: 139).

בתוך הקבוצה היה מקום לכל אינדיבידואל, והדגש בעבודתה היה על ביטוי אישי ועל יצירתיות. הנושאים לריקוד היו לפי בחירתו של הילד, מתוך עולמו הפנימי. הילדים יכלו לרקוד מה שהכינו מראש או לאלתר.

כל ילד שרצה קיבל במה ואחרים צפו בו, כי ירדנה הכירה בצורך של כל ילד שיראו אותו, בצורך להיות במרכז.

עם זאת, כהן לא לחצה על הילדים להופיע. הקשב לצורכי הילדים היה חשוב לה יותר מכל עיקרון. גם הסתכלות פסיבית היתה חלק חשוב ומשמעותי מהלימוד. היא דיברה על חשיבות התהליך והסבירה להורים שילדים לומדים גם מתוך התבוננות ושנדרשת סבלנות לניסיונותיהם להגיע לביטוי אישי כדי שהריקוד יחולל שינוי (כהן, 1976: 137).

להיות נראה – השתקפות ועדות

כהן לימדה את תלמידיה להיות צופים שקטים ואמפתיים. היא ידעה וגם לימדה לראות ולחפש את "האמת החבויה גם בתנועות המגושמות ביותר" ולוותר על הביקורתיות. באולפן הילדים שמרו על שקט במשך כמה דקות אחרי שהריקוד הסתיים, ואז התייחסו לדברים החיוביים שראו. היא לא מיהרה להעיר על טעויות והצעות לשיפור ביטאה ברוך ובעדינות (כהן, 1976: 154).

קבלה בלא שיפוטיות מאפשרת עבודה וצמיחה של המטופל. כיום בטיפול אנו מנסים להפחית את הביקורת העצמית הבלתי פוסקת, שמפריעה לאדם בביטוי האישי או מונעת ממנו לפעול במציאות. המראות המשובצות בקירות בתי הספר למחול מעצימות את הביקורתיות. כהן דיברה על השתקפות במראות קונקרטיים כעל מבט שטחי שסוקר את התנועות החיצוניות בלבד, מבט חיצוני של עיניים בזהות "שאינן משקפות כל הבעה או חוויה המועברת מעיני הנפש אל החוץ" (שם: 127-128). אצל כהן עיני הזולת היו ראי אוהד, שאיפשר את הריכוז ואת ההתכנסות בנפש.

כהן חשבה שיש לתת לילדים חוויה של מראה אמפתית, כדי לתת תוקף לתנועתם והכרה וחיזוק למה שהם חווים בתוכה. לשם כך יזמה התנסויות של חוויית מראה. למשל, ילדי קבוצה אחת התנועעו והסתכלו ב"מראות", שהיו ילדי הקבוצה האחרת שהתבוננו בהם וחיכו את תנועותיהם (כהן: 128-129). חוויות רבות שנראות באופן חיובי ומתקבל התאפשרו על ידי ריקוד בזוגות – אחד מתנועע וחברו עד, או שהילד רוקד במרכז וכולם עדים לתנועתו. כך לימדה ערנות לחוויה התנועתית ופיתחה את היכולת לאמפתיה תנועתית.⁵ החזרת התנועה לרוקד גם היא שיקוף, מראה, וגם הכרה ותיקוף.

תנועה בעיניים עצומות

כהן כיוונה במידה רבה לפיתוח היכולת להתבוננות פנימית. חוויה אישית קשה עזרה לה להבין את התרומה שיש לתנועה בעיניים עצומות להעמקת העבודה הנפשית הפנימית ולמציאת התנועה הטבעית האותנטית. בוקר אחד בשנת 1946 איבדה את ראייתה, וגם טיפולים קשים שעברה לא עזרו לה. רופאה המליצה שתפסיק לרקוד, אבל היא הרגישה שאין זה לטובתה. "הרגשתי עמוק בתוך תוכי, בגופי ובנפשי – אני לעולם לא אפסיק לחולל". היא שאלה לעצתו של אחד הפסיכולוגים הידועים בניו יורק, שאמר לה לעשות את מה שעשתה תמיד, "לרקוד ולחולל ולא להפסיק לרגע גם בעיניים עצומות". בלהט הריקוד, לאט-לאט, חזרה הראייה (כהן אצל ברקאי, 1996: 93). את העיוורון הזמני שלה ייחסה ללחצים גדולים ואולי לזעזוע לא מודע.

לאחר שראייתה שבה אליה היא עבדה עם תלמידיה על תרגיל האדם ועיניו העצומות... "מחפש ומגשש בחלל, ובא בקשר ובמגע עם מישהו שמסתובב גם הוא בחדר. המגע והקשר הזה העניקו ביטחון ואומץ" (שם). התרגיל נחשב חידוש גדול בזמנו, אבל כיום זוהי עבודה שכיחה בתחומי תנועה רבים, כמו גם ב"תנועה אותנטית". ביטול חוש הראייה

מיוחדים וכמטפלות בתנועה, לא הפכו לשכפול שלה. כל אחת מצאה את סגנונה האישי המיוחד.

נשימה

הנשימה היתה מושג בסיסי בעבודתה החינוכית הטיפולית, "המלים 'נשימה ונשמה' מתנגנות בתוכי" (כהן אצל ברקאי, 1996: 95-96). "ירדנה ביקשה שנשים ידיים על הסרעפת ורק ננשום, תוך הקשבה לתוף המלווה, כי גם נשימה היא תנועה... מובן שאחר כך פרצה התנועה החוצה והועברה למרחב" (ארנון אצל אשל, 1991: 64).

היום מתייחסים לנשימה בכל שיעור תנועה או מחול. ריכוז והתבוננות בנשימה מקרבים אותנו לעצמנו, לרגע ההווה, למפגש עם הרגשות. המודעות לנשימתנו מזכירה לנו את היותנו בהווה ומעוררת את ערנותו למה שמתרחש כאן ועכשיו, כמו בגישת הקשיבות (mindfulness) של ג'ון קבט-זין (Jon Kabat-Zinn, 1994). אנחנו יכולים גם לשנות את קצב הנשימה, כמו למשל ביוגה. הנשימה היא גם העבודה וגם המקשרת בין החוץ לפנינו: אנחנו מקבלים את האוויר, שמגיע מהחוץ פנימה, ונושפים אותו מבפנים החוצה. כהן מצאה איזון בין הפנים והחוץ ולימדה את תלמידיה להתבונן פנימה ולבטא החוצה. "אני מקנה לתלמידי, בראש ובראשונה את תחושת העומק. הם לומדים להתרכז פנימה..." (כהן, 1976: 113).

הזיכרון הגופני הסמוי

"הגוף הגלוי מספר את סיפור הנפש הסמוי" (שחר-לוי, 2004: 13). אנחנו מדברים לא מעט על כך ש"הגוף זוכר" (פדרמן, 2001), אולם לעתים זהו זיכרון סמוי, בין אם מדובר בחוויה שנחווה לפני התפתחות השפה או בחוויה טראומטית שהודחקה. כהן היתה ערה לכך שהמחול מאפשר להביע ולעבד את מה שאין לו מלים או זיכרון. לדוגמה, היא סיפרה על אורה שרקדה את מחול ה"מלכות", שבו ניסתה לחול ולצאת מתוך המבוך והסבך ולהימלט על נפשה. אורה לא ידעה להסביר איך הגיעה לנושא, ורק בהמשך התברר שעברה תאונת דרכים בילדותה. המחול איפשר לשחרר את החוויה ולעבד אותה שוב ושוב, עד לשינוי (כהן, 1976: 143). בריקוד ובביטוי דרך הגוף יש תהליך מרפא. האפשרות של העלאת תכנים לא-מודעים, שגורמים למחסומים רגשיים וגופניים, ושל הבאתם למודעות בתוך מסגרת של קשר, היא מהות הטיפול בתנועה ומחול.

התנסות עם ירדנה בעיניה של ילדה

עבודתה של כהן היתה אנושית, ייחודית ומקצועית מאוד. החוויה העוצמתית והמחלימה של ריקוד בהדרגתה, מחוויה כשמנסים לתארה במלים ובמונחים מקצועיים. ילדה שרקדה אצל כהן רשמה במחברתה: "לדעתי המחול נחוץ מאוד לאדם. אם הוא עצוב או שהוא רוצה לגלות למישהו את כאבו ולא יודע כיצד וגם לא רוצה בכך, הוא יכול להביע את זה במחול – וקורה לי, אני יודעת, שכשאתי מתחילה לרקוד אני שוכחת את הכל... גם אם עשיתי מעשה רע או טוב, וגם אם יש לי סוד מפני אמה ואני פוחדת לגלות לה אותו. ולכן אדם שאין לו יכולת לרקוד – אין מה שיסחרר אותו, ואז הוא סגור, וכאילו כלוא, ואז הוא באמת ממש מסכן" (כהן, 1976: 151-152).

נקודות השוואה בין עבודתה של צ'ייס ועבודתה של כהן

שתיהן שילבו בקבוצות הריקוד גם מטופלים, ולא רק רקדנים, אם כי בהמשך דרכה צ'ייס עבדה רק עם מטופלים פסיכיאטריים. שתיהן יצרו קשר מיטיב, שאיפשר גם לאלו שלא היו רקדנים להצטרף למחול. שתיהן עבדו לפי העיקרון של הצטרפות אל החלק הבריא באדם. הן הדגישו את הריקוד כאמצעי תקשורת וכביטוי לא-מילולי, שמעודד תהליכי

יוצר מודעות שונה של האדם לעצמו ולסביבה, ומחדד את השימוש בחושים אחרים. הוא מאפשר התבוננות פנימה והרהור. לעתים תחושת השרירים והתנועה מורגשת יותר בעניים עצומות. עם זאת, גם חשש או אי נוחות יכולים לעלות.

ליווי מוסיקלי חי (live music)

המוסיקה משפיעה על גופנו ועל נפשנו. "היא יכולה לעורר זיכרונות, דימויים ואסוציאציות. לעורר מחשבות וגם לשנותן". המוסיקה מארגנת וממקדת (אמיר, 2005: 15). כהן חיפשה אחר המוסיקה הנכונה לה ולמחולות שלה, וגם באולפן שלה היה למוסיקה תפקיד משמעותי. הנגנים ליוו את הופעותיה ואת שיעוריה. באולפן, הנגנים התאימו את המוסיקה למחצית של כל ילד ולריקוד שלו. לדבריה, הנגנים ניגנו למענו של הילד "ולפי תפישתו ולא לפי גישתם ותפישתם שלהם" (כהן, 1976: 137). כך המנגינה היתה שיקוף, הדהוד וליווי אמפתי שאי אפשר להגזים בתיאור השפעתו החיובית.

"במקצבי התופים בכל השבטים ובכל העמים יש כוח ראשוני עצום של כוחות קדומים" (כהן אצל ברקאי, 1996: 92). היא דיברה על כוח הקסם של התוף ועל השפעתו העצומה: "הוא מעיר ומקים לתחייה סודות בראשית, החבוים בתוך הסרעפת" (כהן, 1976: 136). לפעמים היא עצמה ניגנה בתופים או בגוגל. התוף מתקשר לקצב, "שהוא האלמנט הבסיסי ביותר בכל סוגי המוסיקה" והוא מארגן ונותן אנרגיה (אמיר, 2005: 17). הקצב מתקשר לקול הראשוני ששומע התינוק – פעימות הלב של האם.

בניית משאבי התחזקות ומציאת הייחודיות

הלמידה אצל כהן הצמיחה וחיזקה את הילדים, בזכות הקשר הבלתי אמצעי שיצרה אתם, האפשרות שניתנה להם להביע את עצמם והדרך היצירתית שנפתחה בפניהם. כהן מצאה שניתנת תפקיד לילד מגבירה את ההערכה העצמית שלו, ולכן הטילה על חניכיה תפקידים כמו אימוץ ילד חדש. היא איפשרה לכל ילד להיות כמה דקות בתפקיד המורה. כך למדו הילדים על יכולתם לקבל אחריות, לגלות ולבטא היבטים חדשים של עצמם. כך התפתחו התפישה החברתית ותחושת השייכות שלהם.

גישתה והעקרונות הטיפוליים שגיבשה, כמו כבוד, פרטיות וביטוי החוויה הגופנית גם במלים או בציור, הם אבני יסוד חשובות גם היום. לכל ילד היתה מחברת סודית, שנקראה "שפת המחול והתנועה". במחברת זאת כתבו הילדים על המחול ותיארו מה למדו, מה חשבו, מה הנושא שבחרו לעסוק בו. הכתיבה במחברת היתה חלק מתהליך של עיבוד התכנים שעלו בפגישות, ואיפשרה לכהן לעקוב אחר מצבם הרגשי של הילדים.

לכל ילד היתה אפשרות לבחור דמות מתוך סיפור או אגדה, שאתה חש הזהות. כל ילד רקד את הדמות שבה בחר וכך הפך אותה למשאב כוח ברגעים קשים בחיי היומיום. כהן מתארת ברגישות רבה את הילד ניצן, שאמנם הפיק רבות מהמחול באולפן, אבל בחוץ עדיין היו לו קשיים. כחובב חיות הוא פיתח ואימץ את דמות הגנו כמלווה וכמשאב כוח, באופן שעזר לו להתמודד גם בשעותיו הקשות בבית הספר (כהן, 1976: 146).

בהיותה מחוברת באופן עמוק לעצמה ולאישייתה, עודדה כהן כל ילד לבטא את ייחודיותו באמצעות הריקוד שהציג, המחברת האישית, התאמת המוסיקה, העידוד להסתכל פנימה ועוד. היא עודדה כל אחד לבחור את הנושא שלו למחול, מתוך הנחה שכך הוא ייטיב לבטא את עצמו ואת עולמו. היא לא הדגימה את התנועות ולא ביקשה מהתלמידים שיתנועעו כמותה, אלא עודדה כל אחד למצוא את תנועותיו. גם התלמידות של כהן, אלה שהחלו עם הזמן לעבוד בהוראת תנועה לילדים עם צרכים

החלמה ושכוחו לקרב ולקשר בין אנשים. הן גם שמו דגש על חשיבות הקצב המלווה אותנו בתנועה. שתיהן עשו שימוש בסמלים, במטאפורות ובתנועות מחיי היומיום.

אחד המרכיבים שבהם נבדלו השתיים זו מזו היה השימוש בליווי מוסיקלי. בעוד שבאולפן של כהן נוגנה מוסיקה חיה, צ'ייס השמיעה מוסיקה מתוך אוסף תקליטים שהיה בו ייצוג של מוסיקה מתרבויות ומזרמים שונים. היא התאימה את הליווי לאוכלוסיית המטופלים, לאווירה ולארגיה בחדר. אחד העקרונות החשובים בעבודתה היה: "I accept (Bernstein, 1982: and want to be with you where you are)" (5), והשמעת המוסיקה היתה אחד הביטויים של עיקרון זה. צ'ייס הרבתה לעבוד במעגל. היא התנועה עם המטופלים ושיקפה את תנועתם, באופן שאנו קוראים לו היום אמפתיה תנועתית (ראו הערה 5), ואילו כהן מיעטה להתנועע מול תלמידה ואת האמפתיה שלה הביעה בעיניה המתבוננת בתנועות, במחוות ובביטוי מילולי.

תיאור של תהליך אישי

חשוב להדגיש: לא רק ילדים ובני נוער מצאו מזרז באולפן של כהן. היא ליוותה גם מבוגרים שעברו טראומות או שהתמודדו עם עקרות, שכול ואבל. מלחמת ששת הימים ומלחמת יום הכיפורים גרמו כאב וצער רבים, שבאו לביטוי גם בתכנים של אובדן וייאוש שנשים צעירות הביאו לאולפן. להלן תיאור תהליך שעברה תלמידתה. זהו תיאור של מסע שינוי, מחוויה של מוות אל החזרה לחיים. דינה (שם בדוי) היתה בת 19 שנתיים אחרי מלחמת יום הכיפורים, שבה חווה היא ומשפחתה שכול כבד. לכאורה תפקדה דינה בכל המסגרות: היא סיימה את לימודיה, התגיסה לצבא ואף המשיכה לרקוד. ועם זאת, היא חשה שמשהו בתוכה מת. צופיה נהרין, שהיתה מורתה למחול שנים רבות, המליצה לה לעבור לרקוד אצל ירדנה כהן.

כהן פרשה עליה את כנפיה והיתה לה "כמו מים לצמא במדבר". היא הזמינה אותה להשתתף בכל קבוצות הריקוד באולפן והציעה שדינה תעזור ללמד באחת מקבוצות התלמידות הצעירות. כזכור, זה היה אחד מעקרונות תפישתה: העזרה לזולת מחזקת ומעצימה.

שם, בקרב קבוצות הריקוד, התחילה דינה לחזור למגע עם שכבות הרגש העמוקות שלה. בעידודה ובתמיכתה של ירדנה כהן, באווירת החום העוטף שהיא הפליאה להשרות, הצליחה דינה לבטא את מה שלא יכלה לבטא בשום מקום אחר ובשום דרך אחרת. החימום בעבודה על הגוף והנפש, החיבור לאדמה ולמקום, המוסיקה רבת העוצמה שנוגנה במקום על ידי נגנים רגישים בהנחייתה של כהן, ההזמנה לחפש ולבטא את האמת האישית – כל אלה יחד כיוונו אותה "לרקוד את עצמי באופן ששינה את ההתמודדות הרגשית שלי עם האובדן והשכול".

בין ריקודיה האישיים היו "אני רוצה להגיד משהו", שבו רקדה את מה שלא יכלה להביע במלים, ו"דמעותיו הפכו לאבן, אבניו בכו פרחים", שביטא את התמודדותה בבית העלמין ואת משמעותו בחייה.

הריקוד אצל כהן היה בעל משמעות טיפולית מיוחדת בשבילה. ירדנה החזירה אותה לחיים, במובן המלא של הביטוי. ואכן, דינה הבינה שזה המקצוע שהיא רוצה לעסוק בו וסיימה את התוכנית להכשרת מטפלים בתנועה ומחול בסמינר הקיבוצים בתל אביב.

המסר של כהן למטפלים היה: לחפש, לאהוב, למצוא ולהאמין. "המחול היה סם מרפא בכל השבטים הקדמוניים, שניסו בדרכים שונות, ברעם התופים ובמחולות לרפא את האדם מכל ייסוריו ומכאוביו. בעצם, לא גילינו משהו חדש, אלא הדברים היו מאז ומתמיד. החזרנו את הכוחות

של המחול והתוף למקומם, ליעודם המחלים. לכל המטפלים בתנועה ומחול: לעולם לא להתייחס מאף בעיה – קטנה או גדולה, בנפש וגוף האדם, לחפש, לאהוב, למצוא ולהאמין" (כהן אצל ברקאי, 1996: 97).

סיכום

ירדנה כהן היתה רקדנית, יוצרת, מורה למחול חינוכי, מטפלת בנשמתה. היא היתה אשה צבעונית, נון-קונפורמיסטית, אינטנסיבית, אנרגטית, רגשית וחושנית, ושפתה היתה עשירה וצוירת לא פחות ממחולותיה.

עבודתה וגישתה המקורית הביאו מזרז לרבים. אפשר לראות בה מקור השראה ו"אמא", לצד "האמהות הגדולות" של תחום הטיפול בתנועה ומחול, ועבודתה בגישת "המחול המחלים אותנו" היא תרומה ייחודית למקצוע. כפי שראינו, הייחודיות שלה ושל גישתה באה לביטוי ביצירות האישיות שלה ובזו שהיטיבה לפתח באחרים שעמם עבדה, בדרך שבה שילבה מחול חינוכי וטיפול, ביכולת הקבלה, בקשר האנושי החם והבלתי אמצעי שלה. בעזרתם היא נסכה ביטחון ואמון באלו שבאו לרקוד באולפן שלה באופן שעורר יצירתיות, אותנטיות, ביטוי עשיר ומגוון ולמעשה איפשר תהליכי שינוי, החלמה וצמיחה, אצל כל אחד על פי צרכיו.

כהן עבדה מתוך גישה שמאמינה באדם, בכוחותיו וביצירתיות שלו ובמחול מעורר החלמה. מאפיינים רבים מעבודתה הם כיום עקרונות הטיפול בתנועה ובמחול.

הערות

¹ ירדנה כהן סיפרה שידידה, המשורר נתן יונתן, ראה את שם הפרק "המחול המחלים" בספרה שעמד לצאת לאור, ושאל אותה: "ירדנה, האם המחול שלך חולה?" הוא הסביר שצריך להוסיף משהו נוסף לשם. עם המשוררת זלדה, ידידתה, בחרה ירדנה בשם "המחול המחלים אותנו" (כהן אצל ברקאי, 1996: 96-97).

² הייתי עדה לדרך עבודתה כאשר עבדתי כשוליה שלה בשנת 1966. ³ ינה"ת מאגד כיום חטיבות של אמנות חזותית, תנועה ומחול, מוסיקה, פסיכודרמה, דרמה וביבליותרפיה.

⁴ אמיל ז'אק דלקרוז, 1865-1950, פדגוג ומוסיקאי, מפתח שיטה ייחודית בחינוך המוסיקלי, שם דגש על היבטים שונים של אישיות הרוקד ועל השילוב של הריקוד והמוסיקה.

⁵ אמפתיה תנועתית (kinesthetic empathy) היא היכולת של המטפל לקבל, להבין ולהחזיר למטופל את התחושות שתנועתו מעוררת ואת האינטראקציה שנוצרת. אמפתיה תנועתית היא צורת ידע ותקשורת שיכולה לקבל הרבה ביטויים, גופניים אך גם ורביילים (Chaiklin and Wengrower, 2009: 43, 48, 132, 163).

⁶ וייטהאוס היא ממיסדות מודל "התנועה האוטנטית", שמחפשת אחר תנועה שנובעת מפנימיות האדם. וייטהאוס לימדה מחול יצירתי ועברה אנליזה ויגיאנית שהשפיעה על עבודתה ועל תפישתה, שלפיה התנועות נובעות מהמודע או מהלא-מודע. "התנועה האוטנטית" נעשית בעיניים עצומות, ללא מוסיקה, בנוכחות עד, מטפל או עמית לקבוצה. מרכיבים אחדים מעבודתה של ירדנה מצויים ב"תנועה האוטנטית", ביניהם עבודה בעיניים עצומות וחיפוש אחר תנועה ייחודית טבעית של האדם, שנובעת מתוכו.

⁷ מתוך השיר *יש פרחים* (נתן יונתן, 1974: 18).

מקורות

אמיר, דורית. 2005. "מבוא לטיפול במוזיקה", אצל אור אמירה ואמיר דורית (עורכות), *בשפה אחרת: תרפיה באמנויות – סיפורי טיפול*. מודן הוצאה לאור, עמ' 24-14.

The Art and Science of Dance/Movement Therapy: Life Is Dance, pp. 237–264. Routledge, London and New York.

Newhall, M. A. S. 2009. *Mary Wigman*. Routledge London and New York.

Sandel, S. L., Chaiklin, S., & Lohn, A. (eds.) 1993. *Foundation of Dance/Movement Therapy: The Life and Work of Marian Chace*. The Marian Chace Memorial Fund of the American Dance Therapy Association Columbia, Maryland.

Shahar-Levy, Y. 2009. "Emotorics: A Psychomotor Model for the Analysis and Interpretation of Emotive Motor Behavior," in: S. Chaiklin & H. Wengrower (eds.), *The Art and Science of Dance/Movement Therapy. Life Is Dance*, pp. 265–297. Routledge, London and New York.

White, E. Q. 2009. "Laban's Movement Theories: A Dance/Movement Therapist's Perspective." in S. Chaiklin, & H. Wengrower (eds.), *The Art and Science of Dance/Movement Therapy: Life Is Dance*, pp. 217–235. Routledge, London and New York.

יעל ברקאי היא מטפלת משפחתית מוסמכת ומדריכה. מנחה במסגרת הקורס להנחיית קבוצות באוניברסיטת תל אביב, מנחה קבוצות וקורסים ומטפלת ביחידים ובזוגות. M.s מאוניברסיטת Wisconsin at Saint-Marian Chace (1968). השתלמה אצל Elizabeth's Hospital (1966). למדה טיפול בתנועה באוניברסיטת Hahnemann Medical College and Hospital of Philadelphia (1978-1979). ממייסדי האיגוד הישראלי לטיפול ביצירה והבעה ויו"ר האיגוד (1971). מקימה מגמות למחול לחינוך גופני בגיל הרך ולחינוך גופני בחינוך המיוחד במכון יוגייט (1969-1978), מייסדת ומרכזת הקורס להכשרת מטפלים ומחול בבית הספר ללימודים מתקדמים במכללת סמינר הקיבוצים (1993).

ארצי, עיניה. 1991. פסיכודרמה, דביר הוצאה לאור.

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

ברין-אינגבר, יהודית. 2009. "נקודות מבט אמריקאיות, גרמניות וישראליות על מחול: מסע אישי בעקבות התפתחות המחול המודרני והעממי בישראל", בתוך הניה רוטנברג ודינה רוגינסקי (עורכות), רב-קוליות ושיח מחול בישראל. רסלינג, עמ' 33-59.

ברקאי, יעל. 1996, אוק'. "שיחה עם ירדנה כהן", תרפיה באמצעות אמנויות, כתב העת של יה"ת – כרך 2, חוברת מס' 2.

יונתן, נתן. 1974. שירים. ספרית הפועלים.

כהן ירדנה. 1963. בתוך ובמחול. ספרית הפועלים.

כהן, ירדנה. 1976. התוף והים, ספרית הפועלים.

פרדמן דיתה. 2001. "הגוף הזוכר (ואינו סולח): נקודות ציון בהתפתחות התרפיה בתנועה", בתוך רות אשל (עורכת), מחול עכשיו, גיליון 4, מרס, עמ' 64-67.

שחר-לוי יונה. 2004. מהגוף הגלוי לסיפור הנפש הסמוי: פרדיגמה תנועתית-נפשית לטיפול בתנועה ולניתוח שפת התנועה הרגשית. מהדורה שנייה מתוקנת ומורחבת, דפוס פריניב, ירושלים.

Bernstein, P. I (eds.). 1982. *Eight theoretical approaches in Dance-movement therapy*. Kendall Hunt Publishing Company.

Chaiklin, S., & Wengrower, H (eds.). 2009. *The Art and Science of Dance/Movement Therapy: Life Is Dance*. Routledge, London and New York.

Kabat-Zinn, J. 1994. *Wherever You Go, There You Are, Mindfulness Meditation on Everyday Life*. Hyperion New York.

Levy, F. J. 1988. *Dance Movement Therapy: Life is a Healing Art*. National Dance Association, American Alliance for Health, Physical Education, Recreation, and Dance. Virginia.

Loman, S., & Sossin, M. 2009. "Applying the Kestenberg Movement Profile in Dance/Movement Therapy: An Introduction," in S. Chaiklin & H. Wengrower (eds.),

- of Marian Chace. The Marian Chace Memorial Fund of the American Dance Therapy Association Columbia, Maryland.
- Shahar-Levy, Y. 2009. "Emotorics: A Psychomotor Model for the Analysis and Interpretation of Emotive Motor Behavior," in S. Chaiklin & H. Wengrower (Eds.) *The Art and Science of Dance/Movement Therapy: Life Is Dance*. pp. 265-297. Routledge, London and New York.
- Shahar-Levy, Yona. 2004. *The Visible Body Reveals the Secrets of the Mind: A Body-Movement –Mind Paradigm (BMMP) for the Analysis and Interpretation of Emotive Movement and Movement therapy*. Revised and enlarged second edition, Printiv Press Jerusalem. Israel [Hebrew]
- White, E. Q. 2009. "Laban's Movement Theories: A Dance/Movement Therapist's Perspective," in IS. Chaiklin, & H. Wengrower (eds.). *The Art and Science of Dance/Movement Therapy: Life Is Dance*. pp. 217-235. Routledge, London and New York.
- Yonatan, Nathan. 1974. *Poems*. Sifriyat Hapoalim. [Hebrew]

Endnotes

- ¹ Yardená recounted that her friend, the poet Nathan Yonatan, saw the chapter name "The Recovering Dance" in her book that was about to be published, and asked her "Yardená, is your dance sick?" and explained that something had to be added to the name. Together with the poet Zelda, Yardená's friend, they chose the name "The Dance that Heals Us". (Cohen in Barkai 1996, pp. 96-97).
- ² I witnessed her work methods when I worked as her trainee in 1966.
- ³ The I.C.E.T. currently federates divisions of art, dance movement, music, psychodrama, drama-therapy and bibliotherapy.
- ⁴ Emil Jaques Dalcroze 1865-1950, pedagogue and musician, developer of a unique musical education system, emphasizes various aspects of the dancer's personality, and the combination of dance and music.
- ⁵ Kinesthetic Empathy is the therapist's ability to accept, understand and give back to the patient the senses that his movement evokes and the interaction that is created. Kinesthetic Empathy is a form of knowledge and com-

munication which can have many expressions, physical as well as verbal (Chaiklin and Wengrower 2009, pp. 43, 48, 132, 163).

⁶ Whitehouse is one of the founders of the "Authentic Movement" model, which searches for a movement which is derived from a person's internality. Whitehouse taught creative dance and underwent Jungian analysis which affected her work and her understanding that movements stem either from the conscious or the subconscious. The "Authentic Movement" is carried out with closed eyes, without any music, in the presence of a witness, a therapist or a group peer. Several components of Yardená's work exist in "Authentic Movement" among them: work with closed eyes and search for the individual's unique natural movement stemming from within themselves.

⁷ From the song "There are flowers" (Nathan Yonatan, 1974, p.18)

Yael Barkai is a dance movement therapist and a certified family therapist and supervisor. She is the founder and supervisor of the program for training Dance Movement Therapists at the school for advanced studies at the Kibbutzim Seminar College as from 1993. She has been teaching the course movement in groups in the program training group facilitators at Tel Aviv University, from its inauguration (over 20 years ago). Yael founded the pre-school program for teaching movement and the dance program and the movement for special education program at the Teacher College for Physical Education Wingate Institute (1969-1978). She is among the founders of the Israeli Association of Creative & Expressive Therapies (I.C.E.T.) founded in 1971 and was chairperson of the Association from 1993-1996. She worked for 25 years as a dance movement therapist at the center for child and family therapy besides the Kibbutzim Seminar College. Yael is a group facilitator, course tutor, therapist for individuals and couples. She holds an M.S. from the University of Wisconsin-Madison, USA (1968) and underwent her apprenticeship with Marian Chace at Saint Elizabeth Hospital (1966). She studied movement therapy at Hahnemann University Medical College and Hospital of Philadelphia (1978-1979).

the connection to the earth and the place, the powerful music, played by sensitive musicians guided by Cohen, the invitation to search and express personal truth – all these together directed her "to dance myself in a way that changed my emotional coping with loss and bereavement".

Among her personal dances were: "I want to say something" – in which she danced what she could not express in words, and "His tears turned into stone, and his stones cried flowers"⁷ – which expressed her coping at the cemetery and its significance in her life.

Dancing with Cohen had a special therapeutic significance for Dina. Yardena brought her back to life, in the fullest sense of the word. And indeed, Dina understood that this was the profession she wanted to engage in, and she graduated the training program for dance movement therapist at the Kibbutzim Seminar in Tel-Aviv.

Cohen's message to the therapists was: to search, to love, to find and to believe. "Dance was a medicament in all ancient tribes, which tried in various ways, by the thunder of drums and through dancing to heal man of all his agonies and pains. In fact, we did not discover anything new, these things have always existed. We have restored the powers of dance and the drum to their place, to their healing designation. To all the dance movement therapists: Never give up on any problem – whether small or big, in the human body and soul search, love, find and believe" (Cohen in Barkai, 1966, p.97).

Summary

Yardena Cohen was a dancer, creative artist, teacher of educational dance and a therapist in her soul. She was a colorful non-conformist, intensive, energetic, emotional and sensual woman and her language was no less rich and picturesque than her dances.

Her work and her original approach brought relief to many people. She can be regarded as a source of inspiration and a "mother", next to the "Great Mothers" of the field of dance movement therapy, and her work in the approach of "the dance that heals us" is a unique contribution to the profession. As we have seen, her own uniqueness and that of her approach were expressed in her own personal creativity and in the creativity she developed so well in others she worked with; in the way she integrated educational and therapeutic dance; in her ability for acceptance and in her warm and direct human relationships. With the help of all of these she instilled confidence and trust in the people who came to dance in her studio, evoking creativity, authenticity, rich and diversified expression which enabled processes of change, healing and growth in everyone according to their needs.

Cohen worked from an approach which believed in the

individual, in their strength and creativity and in dance as evoking healing. Many of the characteristics of her work are currently the principles of Dance Movement Therapy. She might therefore be considered a pioneer of dance movement therapy in Israel.

Works Cited

- Amir, Dorit. 2005. "Introduction to music therapy". In Or Amira & Amir Dorit (eds.). *In a Different Language: Art Therapy – Treatment Stories*. Modan Publishers, pp.14-24. [Hebrew]
- Artzi, Einya. 1991. *Psychodrama*, Dvir Publications. [Hebrew]
- Barkai, Yael. 1996. October. "A Conversation with Yardena Cohen". *Therapy by Means of Arts, I.C.E.T. journal* – Vol. 2, booklet 2. [Hebrew]
- Bernstein, P. I. (ed.) 1982. *Eight Theoretical Approaches in Dance-Movement Therapy*. Kendall Hunt Publishing Company.
- Brin-Ingber, Judith. 2009. "American, German and Israeli perspectives on Dance: a personal voyage following the development of modern and folkdance in Israel", in Henia Rottenberg and Dina Roginski (eds.) *Diversity of voice and discourse in Dance in Israel*. Resling, pp. 33-59. [Hebrew].
- Chaiklin, S., & Wengrower, H. (eds.). 2009. *The Art and Science of Dance/Movement Therapy. Life Is Dance*. Routledge, London and New York.
- Cohen, Yardena. 1963. *In Drum and Dance*. Sifriyat Hapoalim. [Hebrew]
- Cohen, Yardena. 1976. *The Drum and the Sea*. Sifriyat Hapoalim. [Hebrew]
- Eshel, Ruth. 1991. *To dance with the dream: The beginning of artistic dance in Eretz Yisrael 1920-1964*, Sifriyat Ha'poalim, The Dance Library of Israel. [Hebrew]
- Federman, Dita. 2001. "The Body Remembers (and does not forgive): Landmarks in the Development of Movement Therapy", in Ruth Eshel (ed.) *DanceToday*, Issue 4, March, pp. 64-67. [Hebrew]
- Kabat-Zinn, J. 1994. *Wherever You Go, There You Are, Mindfulness Meditation on Everyday Life*. Hyperion, New York.
- Levy, F. J. 1988. *Dance Movement Therapy, a Healing Art*. National Dance Association, American Alliance for Health, Physical Education, Recreation, and Dance. Virginia.
- Loman, S., & Sossin, M. 2009. "Applying the Kestenberg Movement Profile in Dance/Movement Therapy: An Introduction," in S. Chaiklin & H. Wengrower (eds.). *The Art and Science of Dance/Movement Therapy: Life Is Dance*. pp. 237-264. Routledge, London and New York.
- Newhall, M. A. S. 2009. *Mary Wigman*. Routledge. London and New York.
- Sandel, S. L., Chaiklin, S., & Lohn, A. (Eds.) 1993. *Foundation of Dance/Movement Therapy: The Life and Work*

and the exterior, and taught her students to look inwardly and express outwardly. "I impart my students primarily with the sense of depth. They learn how to concentrate inwardly..." (ibid, p. 113).

The latent physical memory

"The visible body tells the latent story of the soul" (Shahar-Levy, 2004, p.13). We often say that the "body remembers" (Federman, 2001) however, sometimes this is a latent memory, whether it is about an experience which occurred before the development of the language, or a suppressed traumatic experience. Cohen was aware that dance enabled the expression and processing of that which has no words or memory. For example, she told the story of Orah, who danced the "trap" dance, in which she tried to crawl out of the maze and the thickets and to run for her life. Orah could not explain how she reached this topic, and it only became clear later that she had been involved in a road accident in her childhood. The dance enabled her to reconstitute the experience and process it over and over again until a change occurred (ibid, p. 143). In dancing and in bodily expression there is a healing process. The possibility of raising subconscious matters, which cause emotional and physical barriers, and bringing them to consciousness within the framework of a relationship, is the essence of dance movement therapy.

Experiencing Dance with Yardena: A Child's Personal Perspective

Cohen's work was humane, unique and very professional. The intensive and healing experience of dancing under her guidance loses substance when trying to describe it in professional words and terms. A girl, who danced with Cohen, wrote in her notebook: "In my opinion dancing is necessary for any person. If he is sad or he wants to reveal his pain to someone but does not know how and he also does not want it, he can express it in dancing – and it happens to me, I know, that when I begin dancing I forget everything... even if I did something bad or good, and even if I have a secret from my mother and I am afraid to tell her. Therefore, a person that does not have the ability to dance – there is nothing that can liberate him, and then he is closed, as if imprisoned, and then he is really miserable" (ibid, pp. 151-152).

Points of comparison between the work of Chace and Cohen's work

Both Chace and Cohen included patients as well as dancers in their dance groups, although at a later stage Chace worked only with psychiatric patients. Both created a beneficent relation which also enabled those who were not dancers to join the dance. Both followed the principle of linking up with the healthy part in a person. They emphasized dance as a means of communication and of non-verbal expression, which encourages healing

processes and which has the power to connect and bring people closer. They also emphasized the importance of the rhythm accompanying us in the movement. Both used symbols, metaphors and movements from daily life.

One of the ways in which they differed was in the use of musical accompaniment. Whereas in Cohen's studio live music was played, Chace played music out of a large record collection, which included music from various cultures and trends. She matched the music to the population of the patients, to the atmosphere and energy in the room. One of the important principles in her work was, "I accept and want to be with you where you are" (Bernstein, 1982, p.5), and playing music was one expression of this principle. Much of Chace's work was carried out in a circle. She moved with the patients and mirrored their movements in a manner that we currently call Kinesthetic Empathy (see note 5), whereas Cohen moved sparingly in front of her students and expressed her empathy with her eyes observing the movements, with gestures and by verbal expressions.

Description of a personal process

It is important to point out: not only children and youth found healing in Cohen's studio. She also accompanied adults who had experienced traumas, or had coped with barrenness, bereavement and mourning. The Six Day War and later on the Yom Kippur War caused much pain and grief, which were manifested also in the loss and despair which young women brought into the studio. Following is a description of a process that one of her students underwent. It is a description of a voyage of change from the experience of death back to life. Dina (a fictitious name) was nineteen, two years after the Yom Kippur War, in which she and her family experienced a heavy bereavement. Ostensibly, Dina functioned in all areas: she completed her studies, joined the army and even continued dancing. However, she felt that something within her was dead. Tzofiya Naharin, who had been her dance teacher for many years, recommended her to dance at Yardena Cohen's studio.

Cohen took her under her wing and was "like water for a thirsty person in the desert" for her. She invited her to participate in all the dance groups at the studio, and suggested that Dina would help her to teach in one of the young girls' groups. As mentioned earlier, this was one of the principles of her approach: assisting others reinforces and empowers.

There, among the dance groups, Dina began getting back into contact with her own deep emotional layers. With the encouragement and support of Yardena Cohen, in the atmosphere of embracing warmth which Yardena induced so amazingly, Dina succeeded in expressing what she could not express elsewhere and in any other way. The warm up when working on the body and the soul,

well as in "Authentic Movement"⁶. Eliminating the sense of sight creates a different awareness of oneself and of the environment, and sharpens the use of the other senses. It allows introspection and reflection. Sometimes the sense of the muscles and the movements are more noticeable with closed eyes, however fear or discomfort may also appear.

Live music

Music affects our body and mind. "It may evoke memories, images and associations. It may stimulate thoughts and also change them". Music organizes and focuses (Amir, 2005, p.15). Cohen searched for the right music for her and for her dances, and music also played a significant role in her studio. Musicians accompanied her performances and her lessons. In the studio, musicians matched the music to each child according to his or her condition and according to his or her dance. According to Cohen, the musicians played for the child "according to the child's perception and not according to their own approach and perception" (ibid, p.137). Thus the melody was a reflection, an echo and an empathic accompaniment, the positive affect of which was way beyond words.

"There is an immense primary force of ancient powers in the rhythms of drums in all tribes and nations" (Cohen in Barkai, 1966, p.92). She spoke about the magical power of the drum and its tremendous effect, "It awakens and resurrects primordial secrets, latent within the diaphragm" (Cohen, 1976, p. 136). Sometimes she herself played the drums or the gongs. The drum relates to rhythm, "which is the most basic element in all types of music" and it organizes and provides energy (Amir, 2005, p.17). The rhythm relates to the earliest sound the baby hears – the mother's heartbeats.

Building reinforcement resources, and finding the uniqueness

The learning experience with Cohen helped children grow and become stronger thanks to the direct relationship she created with them; the possibility to express themselves and the creative path that was opened before them. Cohen found that giving children a role increased their self-esteem, and therefore she gave her students roles such as the adoption of a new child. She allowed each child to assume the role of the teacher for a few minutes. In this way the children learnt about their ability to take responsibility, to discover and express new aspects of themselves. This also developed their social perception and their sense of belonging.

Her approach and the therapeutic principles that she formulated, such as respect, privacy and the verbal or pictorial expression of physical experience, are still important milestones today. Each one of the children had a secret notebook called "The Dance and Movement language". In this notebook the children wrote their thoughts about the

dance and described what they had studied, what they had thought, which topic they had chosen to engage in. Writing in the notebook was part of processing the matters which had arisen in the meetings and enabled Cohen to monitor the children's emotional state.

Each child could select a character out of a story or a fairytale, which he or she identified with. Each child danced the character they had chosen thus turning it into a resource of strength in difficult moments of daily life. Cohen describes with much sensitivity the boy, Nitzan, who while he gained a lot from dancing in the studio, still had difficulties outside. As an animal lover he developed and adopted the character of the Gnu (wildebeest) as a companion and a source of strength in a way that helped him cope also during his difficult hours at school (Cohen, 1976, p.146).

Being so deeply connected to herself and her personality, Cohen encouraged each child to express their uniqueness through the dance they presented; in their personal notebook; by choosing their own matching music; through encouraging them to look inwardly and more. She encouraged each and every child to choose the topic of their own dance, assuming that this way they would better express themselves and their world. She did not demonstrate the movements and did not ask the students to move like her but rather encouraged each one to find their own movements. Those of Cohen's students who with time began to work teaching movement to children with special needs and as movement therapists, did not become her duplicates. Each one found her own special personal style.

Breathing

Breathing was a fundamental term in Cohen's educational therapeutic work, "the words 'breath and soul' can be heard wafting within me" (Cohen in Barkai, 1966, p. 95-96). [The words 'breath and soul' have the same root in Hebrew] "Yardena asked us to put our hands on our diaphragm and only to breathe, while listening to the accompanying drum, because breathing too is a movement... obviously later the movement burst out and was transferred into space" (Arnon in Eshel, 1991, p. 64).

Nowadays breathing is addressed in every movement or dance lesson. Concentrating and observing breathing bring us closer to ourselves, to the present moment, and to encountering our emotions. Being aware of our breathing reminds us of our existence in the present, and evokes our alertness to what is happening here and now, as in the mindfulness approach of Jon Kabat-Zinn (1994). We can also change our breathing rate, like in Yoga for example. Breathing is both the work and that which connects between the exterior and the interior: we inhale the air, which comes in from the outside and exhale it from the inside out. Cohen found the balance between the interior

their friends, Cohen said, 'I have nightmares to this very day'. After that other children also dared tell the group about their nightmares, and later on dance "their own nightmares fervently to the sound of drums and music' (Cohen, 1976, p.143).

Cohen believed in the power of the group, in the help and encouragement that can be attained from it, and said that the joint work of ordinary children together with those referred to her because of difficulties contributed to a much faster and more thorough solution, through the encouragement and the help existing in a group that works together (Cohen, in Barkai, p. 94).

The discourse in the group took the children out of their solitude and enabled them to develop skills of relating to others. Sometimes the group empowers, reflects or echoes an emotion. Yarden argued, "Mourning, crying and the desire to lament one's lot is latent in each child", and sometimes children feel the need for the group to lament over them (Cohen, 1976, p. 147).

Sometimes she integrated young girls into a group of teachers from her studio. Similar to what is currently seen in drama-therapy, one of the girls imposed the role of beneficent mothers on the participating adults according to her own needs (ibid, p.139).

Within the group there was room for any individual, and the emphasis in her work was on personal expression and creativity. The topics for the dance were according to the child's choice, out of his or her inner world. The children could dance what they had prepared in advance or improvise. Any child who wanted received a stage and the others watched him or her, because Yarden acknowledged each child's need to be seen, and be in the center.

Nevertheless, Cohen did not pressure the children to perform. Attentiveness to the children's needs was more important than any principle. Passive observation was also an important and significant part of learning. She spoke about the importance of the process and explained to the parents that children also learnt through observation, and that patience was required for their attempts to reach personal expression so that dance would generate change (ibid, p. 137).

To be visible – reflection and testimony

Cohen taught her students to be quiet and empathic observers. She knew and also taught how to see and look for "the truth latent even in the clumsiest movements" and do so without criticism. In the studio the children kept silent for several moments after the dance had ended, and then related to the positive things they had seen in the dance. She was not quick to comment about mistakes and expressed tenderly suggestions for improvement (ibid, p. 137).

Acceptance without judgment allows a patient's work and growth. Today, in therapy we try to reduce constant self-criticism, which disturbs the individual's self expression or prevents him or her from taking action in reality. Mirrors inlaid on dance school walls reinforce criticism. Cohen spoke about reflection in mirrors as a cursory view surveying only the external movements, an external look of staring eyes "which do not reflect any expression or experience which is transferred from the eyes of the mind outwardly" (ibid, pp. 127-128). With Cohen, the other person's eyes were a sympathetic mirror, which enabled concentration and convergence within the mind.

Cohen believed that children should be given the experience of an empathic mirror in order to validate their movement and give recognition and reinforcement to what they experience within it. For this purpose she initiated mirroring experiences. For example, children of one group moved and looked at the "mirrors", who were the children of another group who were watching and imitating their movements (Cohen, pp. 128-129). Many experiences of positive and accepted visibility were enabled by dancing in couples – one person moves while the other witnesses, or the child dances in the center and everybody witnesses his or her movements. In this way she taught alertness to the movement experience and developed the capability of kinesthetic empathy⁵. Returning the movement to the dancing person is also a reflection, a mirror, as well as recognition and validation.

Movement with closed eyes

Cohen directed towards the development of introspection to a great extent. A personal ordeal helped her to understand the contribution that movement with closed eyes made to the deepening of internal mental work and to finding authentic natural movement. One morning in 1946 she lost her sight, and even the very harsh treatments she received did not help her. Her doctors advised her to stop dancing, but she felt that this was not in her best interests. "I felt deep inside me, in my body and soul– that I would never stop dancing". She asked for the advice of a well-known psychologist in New York, who told her to do what she had always been doing, "to dance and dance without stopping for a moment even with closed eyes". Slowly, with the passion of dance her sight returned (Cohen, in Barkai 1996, p.93). She attributed her temporary blindness to great pressures and maybe to a shock she was unaware of.

After her sight had returned, she worked with her students on the exercise of the person with closed eyes... "searching and feeling their way through the space, coming into contact with and touching somebody else who is also wandering in the room. This contact and connection granted confidence and courage" (ibid). This exercise was considered a great innovation at the time, but now it is a fairly common exercise in many movement fields, as

Her work "therapy". The children who were referred to her were integrated into the regular groups, and in this way her approach was similar to that of Marian Chace, who believed that one should see the healthy parts in an individual, work with them and build up from them. Yardena believed that the "special" child would develop by spending time with ordinary children, and they too would gain from his/her presence. Every new member joining the group was "adopted" by an old member, who facilitated his or her acclimatization in the group; generally the adopting person was "one of the rehabilitants" (Cohen, 1976, p.136).

Building a safe environment for the child and creating a therapeutic alliance

Cohen believed that a safe environment should be created where the child could develop and therein the "therapeutic alliance" could be built. The term relates to the relationship established between the therapist and the patient, enabling the latter to feel understood and included, evoking their ability to change. The relationship of trust that she created with the people who came to the studio allowed psychological work at a profound level. She used to say: "I'm dropping you into the sea... but with me you will not drown, I will protect you, you will slowly learn how to swim ..." her work was extensively guided by her creativity and her intuition. This was an "educated intuition" based on her experience and knowledge which had been acquired and became available to suit individual needs (Shahar-Levy, 2004).

Yardena's work with children was basically therapeutic and educational, with an emphasis on attentiveness and acceptance without criticism. She built a safe space, wherein each child could express him or her-self. The healing dance brought benefit via the relationship with her and the rest of the group members. The clear and consistent boundaries Yardena had introduced contributed to the feeling of a safe environment.

Boundaries as creating a safe space

In her lessons Yardena was meticulous about concentration; self-discipline; meeting schedules; showing respect for others and for the art and about understanding the role of the audience. Whatever was experienced and studied in the studio was valuable also in the educational and inter-personal aspect. She regarded the children who did not observe the rules as testing the boundaries rather than as disturbing the lesson. She was attentive and treated the children with respect, understanding and empathy. She admitted, if necessary, that she had made a mistake and asked for forgiveness (Cohen, 1976, p. 149). Yardena handled complex issues professionally and with much sensitivity. For example she induced a girl, who was suspected of stealing, to speak, helping her confess, and recruited the mother and the psychologist in favor of the process (Ibid, pp. 141-142).

Expression of every emotion and content

In Cohen's work emotional expression in dance, development of spontaneity, creativity and the use of imagination and metaphors were prominent. When dancing, movements were sometimes initiated from the outside, for example when practicing a walk or a movement of the arm, and sometimes from the inside, from the subconscious. Yardena encouraged and enabled the children to express each and every emotion, whether it was pain, sorrow, happiness or anger. As someone who had been connected to her dreams since her childhood, she knew that dreams held significant internal authentic content. She encouraged the children to recount their dreams and express them through dance. Sometimes she asked them to write down a scary dream and then dance it. The children sensed that they were understood and respected. It was possible to talk about and dance any subject, without fear of criticism, and learn that others too, including Yardena, were scared, and that there was no reason to be ashamed.

Cohen used biblical stories or folktales to encourage expression of blocked issues. By using biblical characters she raised a variety of problems and challenges existing in life such as love, hatred, war and bereavement. She regarded death as providing rhythm to life (Cohen in Barkai, 1988, p. 93). Because she worked from the direction of health and strength, she suggested topics and stories which included joyful, pleasant and beautiful experiences. Today stories are used in drama-therapy and in bibliotherapy, and also, where necessary, in additional therapeutic practices such as in the Jungian approach, which sees an expression of deep layers of the soul in myths and folktales.

Cohen enabled expression of passions, impulses, aggression and emotional release in a constructive and empowering way. In a period, in which the manifestation of aggression was very unconventional, she allowed a wildly raging girl to express her despair and disappointment in dance; to roll like a wild wind and dance tempestuously. She provided the girl, who had been composed and frozen, with a whip and appropriate music which enabled her to dance and express the destructiveness and rage that were imprisoned within her. Over time, through the dance, her behavior changed and developed and her dance also became calmer while becoming open and free. Furthermore, dancing with Yardena allowed the dancers "to turn impulses into a creation of art", meaning to connect to their strengths and express themselves. In the next example, one can see how she harnessed the power of the group to processing the emotion of fear.

The power of the group

One of the girls told the group about a nightmare. Cohen asked, "Who among you has ever had a very frightening dream?" Since the children found it hard to share with

a teacher. She opened the dance studio in Haifa in 1960, and since then hundreds of students from diverse communities and cultures studied with her.

Yardena Cohen's work and therapeutic principles

Yardena did not define herself as a therapist, but her work was therapeutic, generating change and healing those who came to her. She had a unique way about her, fostered by her personality and by what she had studied and had been exposed to at her father's house and during the time of her dance studies. Professor Shmuel Nagler said about her in 1976 when she published her book, "Few could cultivate the therapeutic nature of dance to have such an intense effect as she does". Yardena paved the way for movement therapists by the way she taught her dance lessons, however she did not conceptualize her approach or write it as a theory. I retrieved the milestones of her work, which we find as dance movement therapy principles in Israel, from her autobiographic book "The Drum and the Sea" (1976), and from the interview I held with her in 1966.

Professor Nagler, Dr. Viki Bental and Ze'ev Glick (Eshel, 1991, p. 65) referred children to her for whom verbal treatment was not suitable; children with behavior disorders, learning or communication difficulties, and children whose emotional suffering had somatic manifestations. Generally dancing with her was an adjunct therapy to the main mental care, and sometimes she had to cope with the lack of recognition of her profession, and to explain or defend it. She recounted the story, for example, of a boy, from one of the Kibbutzim in the area, who used to come to dance at her studio. One day she received a letter from the Kibbutz secretariat, demanding her to send him away and not to allow him to dance until she received an explicit instruction from the doctor treating him (Cohen, 1976, p.138). Cohen worked in cooperation with psychologists, but also fought for her own opinions and for what she identified as the children's needs. In this case she thought it would be right to bring the boy closer and allow him to dance. And that is what happened. The boy grew up and developed and ultimately became a dancer and a choreographer.

In another case, a psychologist tried to prevent a girl under her care from dancing the 'doll dance' she had prepared at Yardena's studio, arguing that the dance would cause her over-excitement and hysteria. Yardena thought that it was very important that the girl should tell the doll's story and dance "because only through the emotional release and sense of letting go within the body and the mind comes calmness and sublimation, and the dance becomes a small creation and a public asset" (ibid, 140).

Cohen rightly sensed that one may only gain a true impression of the power of dance and its beneficial effect when one actually experiences it, and wrote, "It would be

better if all the psychologists and the various researchers of the human mind would also try to dance, so that they could experience in their own bodies the intense expression of passions and creativity" (ibid). She strove to explain her work methods and to deepen the awareness of the professional community to the great importance of the dance that heals us. To this end she lectured to various audiences (Cohen in an interview with Barkai, 1996, p. 96). Currently, in many professional conferences there are various workshops engaging dance movement therapy, which enable the effect of this profession to be experienced. This has a tremendous importance since many people and many emotional therapeutic professions are detached from the body.

As the training process developed, became more professional and gained recognition, its professional status as a therapeutic means gradually changed. Nowadays dance movement therapy can be the sole or the main therapy.

Milestones in the work of Yardena Cohen

Movement is an innate natural instinct

"The instinct of movement is innate in every moving creature... even for a child the initial means of expression is movement. Basically each and every child, whether they are as clumsy as a bear or as light as a feather, talented or not, is entitled to, and should, dance and move" (Cohen, 1976, p. 114). Shahar-Levy (2004, p. 17) writes in a similar spirit about movement as an innate instinct, "Motility is an innate instinct and a source of sensual and functional pleasure: the urge to move, giving vent to emotions, exploring and trying to discover, to grow, to become closer and get further away". Cohen believed that an individual should get well acquainted with his or her body, but she also believed that it was possible to express oneself through the body, even if it was not perfect, complete or polished. Cohen aspired to improve the physical movement expression and the awareness of each of its aspects: the posture, the breathing, the sound, the weight, the flow of the movement as well as time and space.

Working with the body affects the mind

Cohen taught a leg movement which would help the dancer to become grounded, as a source of power. In her studio people danced barefoot and practiced simple walking. There was also a lot of pelvis movement, which Yardena perceived as liberating: "The pelvis work originates from oriental dances, and my oriental technique is a combination of the pelvis and other body parts" (Cohen in Barkai, 1996, p. 96). She encouraged Expressive Dance. The dancers began the topic they wanted to express by improvisation, and the dance gradually received its final structure.

"Adoption" and integration

Cohen kept the name "dance lessons" and did not call

at the University of Haifa. The program was attended by dance teachers, some of them Cohen's students, who had already been working in therapy, however they lacked formal training. Since then, additional training programs have been established.

The Israeli Association of Creative & Expressive Therapies (I.C.E.T)³ was established in 1971. The therapeutic concept of the organization was inspired and affected by work methods accepted in the USA and Europe. The I.C.E.T has acted and is acting to anchor the profession and its status among the other therapeutic professions in Israel. The institutionalization of the profession is of great importance. Recognition of the profession entails the recognition of the contribution made by the field and of qualities within the field. The Association enables the establishment of criteria and academic, professional and ethical codes. It provides the therapists with a membership framework and imparts them with increasingly growing professional experience and knowledge – for the benefit of the patients.

Cohen, who was a talented dancer and an Israel prize laureate for 2010, acted in Israel as a pioneer in developing dance as a means enabling healing, and in 1992 she received the title of honorary member of I.C.E.T. for her work and contribution to the field.

The personal history of Yardena Cohen and its effect on her professional development

"I was born at sea, I was born on the mountain, I was born under an ancient olive tree, on dark brown soil" (Cohen 1976, p.11). Cohen, a sixth generation Israeli on her father's side and a descendent of 13 generations of rabbis originating from Vilna on her mother's side, was deeply rooted and connected to the land and all the people of the country, regardless of their place of origin, religion or ethnic background. She felt connected to Nature and was inspired by it.

Since childhood she was attentive to herself and to her dreams, and it seems that movement was her first language. "I was used to observing the law of repetitive movements in Nature, movements which were generated out of self-defense... and the struggle for existence... I began comparing movements, walks... I found myself imitating the animals... lengthening my neck like a bird, arching my back like my cat... the white seagulls were also among my first choreography teachers..." (Cohen, 1976, p. 116).

The urge for movement and dance led her in 1929 to Vienna, where she studied at Gertrud Bodenwieser's school of dance and with one of the Wiesenthal sisters, who taught rhythmic according to the theory of Emile Jacques Dalcroze⁴ (ibid, 32). "I fell into the world of western dance. I let

new sounds and colors penetrate my dormant worlds and awaken them". However, she sensed that she had not yet found herself: "The real I of genuine rhythm and sound was still dormant" (ibid). She went to study in Dresden, where two big dance schools were located: the school of Mary Wigman, one of the pioneers of expressive dance and that of Gret Palucca, Wigman's student.

Wigman, who was a colleague and student of Laban, encouraged expressive dance and improvisation, which were aimed towards the development of a personal style (Levy, 1988. p.5). Among her students were Espenak and Whitehouse (Levy, 1988 :pp. 51, 61). Some of Wigman's work principles were manifested in Yardena's studio, among them: dancing or walking barefoot in order to establish the connection with the ground; simple exercises such as natural walking, dancing without mirrors so that the movement would be experienced from within rather than finding the ideal position. The dancers in the classroom were quasi 'mirrors', meaning they reflected the dancer. Wigman admitted students of all kinds, not only dancers, and her goal was to enrich the individual in general, physically and mentally (Newhall, 2009 pp. 135, 136, 140).

Cohen was indeed exposed to the various arts and mainly to the world of sounds and dance, which moved her and enriched her mind, but she felt foreign and lonely and missed the soil of the Land of Israel. She found out that her teachers also perceived her as a foreigner: during the performance of the great Indian dancer Uday Shankar she heard Mary Wigman say to Palucca: "This is your Palestinian; that is where she belongs, among us this girl is a foreigner. She has come from a different world which she must return to," (Cohen, 1976, p. 33). When she told Uday about it he said to her, "Learn, absorb everything, every foreign letter and movement will bring you back to your origins, and when you return you will discover yourself and your soul" (ibid).

Cohen returned to Haifa and worked as a gymnastics and dance teacher at the *Mizrahi* girls' school, and already expressed her equalitarian worldview. At the same time she continued her search for melodies that would express her, which she had already begun in Vienna. "Despite all my efforts I felt that I was lacking something essential, primordial, as if within the flames of my dance there was a faded, extinguished spot. I did not stop looking for the sound that would ignite within me the latent unknown. Today I truly know that then I was not yet 'myself'. There was a creature of oriental breath and rhythm, yet captive in the western culture" (Cohen, 1976, p. 46). Having discovered the intensity of the drum, the cymbals and the violin, and after getting acquainted with the Oudh (Cohen, p. 48), which is one of the most ancient instruments with a sounding board of the stringed instrument family, she began establishing her own personal way as a dancer and

ing the healing power of the arts. J.L. Moreno, the creator of psychodrama, lived and worked in Vienna during the period in which the city was the center of psychology, following World War I. The essence of psychodrama is the expression of emotions via verbal and non-verbal dramatic dialogue in a group (Levy, 1988, p.12). Moreno also continued developing, implementing and disseminating psychodrama and group therapy when he moved to New York in 1925 (Artzi, 1991).

The revolution in dance was an integral part of the cultural climate at the beginning of the 20th century. Modern dance, including Expressive dance [Ausdruckstanz], began developing in Germany in the 20's, and from there gradually spread to other parts of Europe and the USA (Brin-Ingber, 2009, p.35) and affected those dancers and dance teachers in the USA, who are currently considered the pioneers of dance movement therapy. Dancers such as Isadora Duncan and Mary Wigman had a great influence. The psychological approaches of Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Wilhelm Reich, Frederick Perls and others also influenced the development of dance as a therapeutic tool (Bernstein, 1982, p. 5; Levy, 1988, pp. 6-7). Among the mothers of movement therapy the works of Marian Chace, Mary Whitehouse, Trudy Schoop, Blanche Evan, Imgard Bartenieff and Liljan Espenak should be noted.

Most of these dance teachers began working with the new approaches, based on integrating body and mind, their lessons being attended not only by dance students but also by people who found healing through dance. Marian Chace, for example, recounted how people who were not dancers were also passionate about dance lessons, finding that they were beneficial to them. She delved into the connection between body and mind and psychiatrists and doctors began sending her patients who could not talk, yet responded to music and movement. In 1942 Chace was invited to work with mentally-ill patients who were admitted to the Saint Elizabeths Psychiatric Hospital in Washington D.C. (Levy, 1988, p.21; Sandel, Chaiklin & Lohn, 1993, p.63). Chace had the ability to adapt herself to the person in front of her, no matter how vacant their stare, and how frozen their movement might be, and to adjust the energy level required for their needs. By means of movements she created communication with the patients, motivating them to dance; they continued moving even after the dance had ended.²

Each one of the pioneer therapists worked in a unique way, putting a different emphasis on the relationship between verbal expression and movement expression. Each one of them contributed to the development of the field in a unique way. Since it is impossible in this short article, to elaborate on each one of the pioneers in the field, I will, as an example, compare the guiding principles of Chace with those of Yardena Cohen.

Over the years a need arose to gain a better understanding of the moving person and to diagnose that person through his or her movement. Rudolf Laban, one of the central figures of expressive dance, developed theories regarding movement and its essence, which were later on integrated into dance movement therapy. Underlying Laban's theory was his concept that movement both expresses the person and his or her emotions and also affects them (White 2009). His successor was Judith Kestenberg, a psychiatrist and neurologist who developed the Kestenberg movement profile, by means of which it was possible to learn about the individual's development, their patterns of behavior, their feelings and so forth (Loman & Sossin, 2009).

Yona Shahar-Levy developed a conceptual paradigm of emotive motor behavior: *EMOTORICS- EBMMP*. The *Emotoric Paradigm* is an integrative theoretical structure, which defines the structural and dynamic potentials of the motor system as the physical executor of the self's drives, emotions, perception, and interpersonal relations from a developmental perspective. It contains a theoretical level, a core-grammar of emotive-movement based on specific psychomotor diagnostic indexes, and a level of derivative clinical implications. *EMOTORICS- EBMMP* is currently being used by dance/movement therapists, psychologists, educators and researchers in Israel and abroad (Shahar-Levy, 2001,2004).

The transition to dance movement therapy as a profession was gradual. The pioneers of dance movement therapy in the United States were the founders of the professional association, the American Dance Therapy Association (ADTA) in 1966. As of 1972, dance movement therapy is defined as "The psychotherapeutic use of movement as a process which furthers the emotional and physical integration of the individual" (Levy, 1988, p. 15).

A glance at the development of dance movement therapy in Israel

In Israel, dance therapy has also developed gradually, partially under the influence of Chace's students, who arrived from the USA, and teachers who traveled to the USA for advanced studies. In 1961 Noga Arel, who was trained by Chace, immigrated to Israel and began working as a dance movement therapist with autistic children at the Eitanim Psychiatric Hospital, in Jerusalem. Chace came to Israel in 1964, on the initiative of the Department of Music Education at the Ministry of Education, sponsored by the Ministry of Health and the Rubin Academy of Music, and held a professional course in Kfar-Shaul and Talbieh Hospital. This was her only journey outside the borders of the United States (Sandel, Chaiklin & Lohn, 1993, pp 44-69). In 1980 Mara Capy and Sharon Chaiklin arrived from the USA, sponsored by Antioch University, in order to open a one-year program for training dance movement therapists

The Dance that Heals Us

Yardena Cohen's work and her contribution to Dance Movement Therapy

Yael Barkai

In the studio of the dancer and teacher Yardena Cohen dance was a powerful means of expression that generated change. In this article I describe Yardena Cohen, relating to her childhood and her sources of inspiration while exploring the cultural developments of her time; the course of her professional development and how these affected her work as a dance teacher. I demonstrate her methods, by presenting examples emphasizing some of her guiding principles, which were later manifested in the profession of Dance Movement Therapy in Israel, of which she was among the founders. The article includes a description of a healing process of a young woman who reached the studio with a sense of emotional death, who was brought back to a creative life through dance and through Cohen's dedicated care.

Dance is a powerful means of expression which enables one to experience diverse emotions such as sadness, anger and happiness. Sometimes it is exciting and liberating and sometimes soothing. Dance is a multi-sensory experience in which there is a total involvement of all body organs, and a complete sense of self, in the experience and in the emotional release and sense of letting go. Dancing within an inclusive group and in the presence of an empathic therapist intensifies the experience and the positive effect of dance. This is what reigned in Yardena's studio.

My acquaintance with Yardena Cohen

My first encounter with Yardena Cohen occurred more than 60 years ago. My mother, who immigrated to Israel from Germany and was influenced by the schools of thought relating to healthy and natural movement connecting body and mind, suggested that I meet her friend a dance teacher, who was teaching a new type of dance different to the ballet which I had been dancing until then. That was how I reached Yardena's home in Haifa, at the age of 11. The meeting was surprising and wonderful. She greeted me cordially, dressed in a long colorful skirt, her red hair wavy and long, her arms adorned with oriental bracelets. The colorful room, the straw baskets hanging on the wall, the copper utensils and the oriental musical instruments all impressed me very much. Her intensity, great charm, amiability, the fascinating conversation and her unique image captured my heart, and I joined her studio as a student.

I was deeply impressed by her experiential and creative way of work, which was entirely steeped in Hebrew and Israeli culture, and in the landscapes and sounds of the Middle-East. In her studio everything was different from what was customary in classical ballet. I learned to express myself through personal dance. I sensed my legs more and the center of my body – my center. Everything was much simpler and yet deeper, more touching and nurturing growth. I was affected by Yardena to the extent that at the age of 14 I gave dance lessons to the children at the *Ahava* boarding-school in Kiryat Bialik together with a friend who accompanied the lessons playing the piano. At the end of the meeting I knew: this was going to be my profession, I was going to help children through dance. Other girls were also similarly affected by Yardena Cohen. Yardena enabled us to experience dance as healing us and as nurturing growth, and we were captivated by her. In time some of her students became dancers and choreographers and for others, she paved the way to what ultimately became the profession of Dance Movement Therapy.

When I established the division of training for movement therapists at the Kibbutzim Seminar in Tel-Aviv, I used to come to Yardena with students, so they might experience and be impressed by the atmosphere she inspired and by her methods. In those meetings Yardena recounted that she regarded dance as the greatest doctor of the soul. She chose to call her method of work by the name *The Dance that Heals Us* as in Hebrew 'dance' (*Mahol*) is linguistically related to illness (*mahalla*), dream (*halom*), and recovery (*hahlama*).

A glance at the development of dance movement therapy in the world

Yardena Cohen, born in 1910, pioneered the use of dance as a means of enabling healing in Israel. Cohen grew up and developed professionally in a historic period, in which voices of freedom and personal expression began to be heard in the United States and Europe, and these voices also found their way into her work.

These voices of free expression and individualism were also expressed in the modes of artistic expression. With the blossoming of psychology; and as painting, theatre and dancing became more liberated, expressive and personal; evidence from the field began emerging concern-

- Naharin, Z. 2000. *Invitation to Dance – Creation Processes through Motion*. Tel Aviv: Ach publication.
- Nurullah A. S. 2006. "Ijtihad and Creative/Critical Thinking: A New Look into Islamic Creativity." *The Islamic Quarterly*, A Review of Islamic Culture, 50 (2), Second Quartet, London: The Islamic Cultural Centre.
- Said E. 2000. *Orientalis*. Tel Aviv: Am Oved publication.
- Saleh M. 1998. "Egypt: Traditional Dance." S. J. Cohen (Ed.), *International Encyclopedia of Dance*. 2, N.Y: Oxford University Press, pp. 486-499.
- Seyyed H. N. 1972 . *Sufi Essays*. London: George Allen and Unwin Ltd.
- Seyyed H. N. 1987. *Islamic Art and Spirituality*. N.Y: State University of N.Y. Press.
- Shallcross D. 1981. *Teaching Creative Behavior*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Shay A. & Sellers-Young B. 2003. "Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism." *Dance Research Journal*, 35 (1), Summer, University of Illinois Press , pp. 13-37.
- Shay A. & Wood L. 1976. "Danse du Ventre: A Fresh Appraisal." *Dance Research Journal*, 8 (2), Spring - Summer, University of Illinois Press, pp. 18-30.
- Shiloah A. 1999. *Music in the World of Islam: a Socio-Cultural Study*. Jerusalem: the Bialik Institute publication.
- Storr A. 1991. *The Dynamics of Creation*. Kafri and Schwartz (translation). Bnei-Brak: Sifriat Poalim publishing group.
- Taisir E. "Observation and Experience in Arabic Music." Lectures date from November 5, 2008, November 19, 2008, January 21, 2009.
- Wach J. 1948. "Spiritual Teachings in Islam". *The Journal of Religion*, 28 (4), Oct., The University of Chicago Press, pp. 263-280.
- Youngerman S. 1975. "Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach." *Yearbook of the International Folk Music Council*, 7, International Council for Traditional Music, pp. 116-133.
- Zaporah R. 1996. *Action Theater - The Improvisation of Presence*. California: North Atlantic Books Berkeley.
- Zemach A. 1977. *Introduction to Aesthetics*. The Porter Institute for Poetics and Semiotics. Tel Aviv: Siman Kri'a publication.

Sharon Tourel holds her MBA from the Music and Dance Academy in Jerusalem. Her Master's degree is from the Hebrew University in the Study of Conflicts. Sharon is a lecturer in the field of Dance Studies, a dancer and teacher of Egyptian dance.

them, his current opinions enrich the human knowledge with new discoveries and sciences".

⁵ "He is the Master of Heaven and Earth and that which is between them, and he is the Master of Sunrises", "your God is the one true God and there is no other god beside Him, who is kind and merciful" (Quran). The unity of God's name is in an order of monotheist religions, just like in Judaism: "I am the Lord thy God..." etc. and "Hear, O Israel: the Lord is our God, the Lord is one".

⁶ There was awareness of avoiding representation, but this was less the result of doctrine or religious prohibition, and more a response to the formal lexicon Muslims agreed upon, which includes abstraction, arabesques and plants ornaments.

⁷ The word "mudra" comes from the word mud – happiness – and ra – to give. Mudra in itself is a hand gesture which guards, stabilizes and channels the body's energy through Yoga and meditation practice. The mudras can also be seen in Indian dance, where every hand gesture has a meaning.

⁸ An arabesque is an abstract decorative motif or ornament that can be expressed as a plant decoration or as text from the Quran which is weaved into an abstract formation.

⁹ Due to colonialism and the influence of the West on dance during the 20th century, choreography took a central role at the expense of motional improvisation (Shay, 2003, 24).

¹⁰ Since this refers to the 20th century, it will mostly be a female performer rather than male. In Egyptian history there was a time where male dancers replaced women dancers. In 1834 Muhammad Ali banished all *Ghawazi* dancers from Cairo. *Ghawazi* were gypsy dancers who came from Egypt. Ali prohibited their public performance; this led to an increase in male dancers wearing women's clothing and triumphing their abilities with their courage (Saleh, 1998, 495). Dance itself did not change and formed a source of reproach and insult to men dancing in public (Shay, 1976, 23).

¹¹ The Muslim band included three or four instruments up until the 20th century, when Muslim music became influenced by the West and its orchestra was expanded to include dozens of instruments.

¹² It is important not to confuse the terms "improvisation" and "spontaneous". Spontaneous is the foundation of improvisation, but the latter contains other components such as awareness to the moment, attention, creating new contexts out of said awareness.

¹³ The carpet was weaved according to a planned design illustrated on a graph paper.

¹⁴ A person who reads the Quran.

¹⁵ In his article "Music and Musicians in Islamic Art", Denny calls the Islamic art **kaleidoscopic world of Islamic mysticism** (Denny, 1985, 38).

¹⁶ Sufi; the Sufi are ascetic people who used to wear woolen clothing (Suf) as a symbol of their repentance and renunciation of worldly pleasures (Shiloach, 1999, 60).

¹⁷ The Sufi believe that the whirling which accompanies recurring psalms creates a vibration of the body's energy centers, and helps elevate it to a higher sphere. This allows a person to detach himself from the world, reach a deeper experience of enlightenment, and become one with God. At the Dhikr (remembrance) ceremony, the act of remembering the Divine oneness is expressed through repeating God's name in prayer (Saleh, 1998, 486).

Works Cited

- Alwani. T.J. 1991. "Taqlid and Ijtihad." *American Journal of Islamic Social Sciences*, 8 (1), pp. 139-140.
- Badi J. & Tajdin M. 2005. "Creative Thinking: An Islamic Perspective." *Kuala Lumpur Research Centre. International Islamic University Malaysia*, p. 70.
- Denny W. 1985. "Music and Musicians in Islamic Art." *Asian Music*, 17(1), Autumn- Winter, University of Texas Press, pp. 37-68.
- Erder Y. 2004. *The Karaite Mourners of Zion and the Qumran Scrolls: on the History of an Alternative to Rabbinic Judaism*. Bnei-Brak: Hakibbutz Hameuchad publishing group.
- Faruqi L.I. 1978. "Dance as an Expression of Islamic Culture." *Dance Research Journal*, 10(2), Spring - Summer, University of Illinois Press, pp. 6-13.
- Faruqi L. I. 1985. "Music, Musicians and Muslim Law." *Asian Music*, 17 (1), Autumn- Winter, University of Texas Press, pp. 3-36. (b).
- Frost A. & Yarrow R. 1989. "Enriching the Communication of Meaning." *Improvisation in Drama*. Cha. 8, N.Y.: St. Martin's Press.
- Glass C. 2002. "Ijtihad." *Encyclopedia of Islam*. Altamira Press, p. 209.
- Gonzalez V. 2001. *Beauty and Islam, Aesthetics in Islamic Art and Architecture*. London: I. B. Tauris Publishers.
- Grabar O. 1973. *The Formation of Islamic Art*. London: Yale University Press.
- Hanna J. L. 1988. "The Representation and Reality of Religion in Dance." *Journal of the American Academy of Religion*, 56 (2), Summer, Oxford University Press, pp. 281-306.
- Kandinsky W. 1972. *On the Spiritual in Art*. S. Shichor (translation), Jerusalem: the Bialik Institute publication.
- Langer S. K. 1953. *Feeling and Form, a Theory of Art Developed from Philosophy. A New Key*. Cha. 11, N.Y: Charles Scribner's Sons.
- Lorand R. 1991. *The Nature of Art*. Tel Aviv: Dvir publication.
- Mittman J.L. (n.d.). *Crossing the Borders of Critical Pedagogy and Creative Process, A Rationale and Practical Application Using Improvisational Theater and Interactive Television with Semi-Rural Teenagers*, Amherst: University of Massachusetts. Retrieved from: www.wmc.edu/academics/library/pub/jcp/issuel-1/mittman.html
- Nachmanovitch S. 1990. *Free Play Improvisation in Life and Art*, N.Y.: Penguin Putnam Inc.

preme emotion is the love of God in the moment of union and unification with Him (Hanna, 1988, 297). Sufi see God everywhere, and the Sufi way aims to create a whole human being via a familiarization with God through unification with Him. The purity of the soul leads to wholeness, completeness and unity (Seyyed, 1972, 43). Through artistic practices such as dance and music, one can obtain this unity and the dancer or musician can become one with their God. This different interpretation lies in the formula: to know myself is to know my God; knowing myself can only be accomplished through a long and agonizing path of disintegrating my ego and personal will, eliminating evil and sin. This path gives rise to a state in which there are no longer boundaries between men, or between man and his God, and one obtains complete freedom and love (Wach, 1948, 280). The Sufi conception, much like art, allows collaboration between the outside and inside. In creating, spiritual perfectness and inner uniformity are obtained, thanks to the affinity created between the two (Seyyed, 1972, 48)¹⁷.

It seems that the space designated for interpretation and Islamic art enables a constant creativity, which communicates with the cultural and theological discourse and which has been the case for years. I conclude with Seyyed's words from his work *Art and Islamic Spirituality*, which discusses the spiritual and artistic relations of Islam: "every art in Islamic tradition – calligraphy, drawing, architecture, music, literature, dance or plastic art – is based on the inner reality and dimensions of Islam. The inner reality expresses the means of existence of art in the personal, social and spiritual life spheres, as a means of remembering and observing God. The creative and artistic act has a significant source of support in spiritual life and deep understanding of theology, derived from the creation of an artistic formation such as a crystal" (Denny calls this the "kaleidoscopic world of Islamic mysticism"). "Through this knowledge art forms a ladder for the soul's ascension from the visible to the invisible, as Sufi consider the spiritual meaning of beauty the inspiration source of their art" (Seyyed, 1987, 5).

Endnotes

¹ My reference to East and West relies on Edward Said's book *Orientalism*, which separated the East or Orient – including Middle Eastern countries but also Asia – from the West, or Occident – mainly Europe, but also the United States (Said, 2000 {1978 original}, 285). Said argues that Orientalism began in Athens in fourth century BCE, and still exists today (ibid: 56). Orientalism is the way in which the culture of the East is described by Western eyes. In his book, Said gives the term a new modern aspect, using it to criticize Western attitudes towards the East, especially towards Arab countries. Said argues that the source of Orientalism is in imperialist ambitions and an ethnocentric, arrogant and racist approach. The

West, he claims, has a long historic tradition of erroneous and romantic imageries of Asia and the Middle East, used to justify the colonialist ambitions of the U.S. and Europe (ibid: 285). The differentiation between "them" and "us" produces bias in the West's attitude towards the East, and is expressed in racist and ideological stereotypes in politics, research, literature and art. These perceptions, he claims, contribute to the fixation of the East's imagery in the collective Western mind as inferior, primitive and passive (ibid: 286).

² Muslim art began with the rise of Islam during the seventh century CE. In the beginning, this art was very eclectic in nature, as it absorbed and adopted the artistic motifs, style and techniques of other cultures it encountered while conquering the East, while adapting them to its nature and essence. The main influences were late Classical Christian-Byzantine art, Persian art and Turkish influences. Therefore, Muslim art is not the art of a specific country or nation, but rather the art of a civilization created out of the combination of historic circumstances: the conquest of the Old World by the Arabs, the unification of a large territory under the flag of Islam and the invasion of foreign people to these territories. From the mid ninth century, Muslim art found its own means of expression which was different from the arts in other large cultures, and maintained this character until the Early Modern Period. The Muslims carefully selected the principles that they liked and answered their needs, and reconstructed them in a way that was appropriate to Islam principles and the morality of the Quran. An example can be seen in the abstract style once common in Persian and Sassanid art, in which rhythmic repetition and symmetry are prominent as major principles. This style is accepted into the Islamic art.

³ Tarab – excitement, pleasure, exhilaration aroused by arts (Shiloah, 1999, 18). The term originally refers to the excitement caused by listening to an artistic reciting of a beautiful poem or used to describe the experience of listening to music and, later, watching a dance. It expresses a wide variety of emotional responses, from slight enjoyment to great enthusiasm and even ecstasy. The strength of the art is expressed, for example, in how music can charm and induce excitement or in the way dance captures its viewers and causes sensational joy. According to religious leaders, this uncontrolled eruption of emotion causes the viewer to lose control over wisdom and behavior and he is then controlled entirely by his desires and passions. In this state of daydreaming some see a contradiction with the rulings of the religion and its laws, a deviation from prayer and piety life (ibid: 40).

⁴ An expression used by Peter Kropotkin, the 19th anarchist theorist: "the history of the human mind never sleeps. It always shifts and moves. Its movements resemble those of a pendulum, going up and down. Man presents the doctrines he has been taught by teachers thus far as naked ones, he can point to their flaws and mark them as lacking any ground or as destructive. Compared to

looks for hidden treasures within the Book of God so as to learn and become wise, so a new conception is woven into one's mind, creating a **kaleidoscopic world of Islamic mysticism** in different art forms¹⁵. The connection between Ijtihad and creativity resonates between art and craft, between thought and creation, whereas everything that is created is considered a creation. To understand the wholeness of creation, the whole must be disassembled to its various parts and details, and to the relationships between the whole and its components (Lorand, 1991, 135).

Islam's early approaches, dominant until the fall of the Ottoman Empire, consider Ijtihad an applicable tool to solve problems, one that is based on the Quran and Sharī'ah Law. Modern attitudes, which arose over the past two centuries, present opinions which do not narrow Ijtihad to the field of law and religious rulings only, but also attribute to it a much wider meaning, which is entwined in society's cultural, social, political and economic life.

According to Alwani, Ijtihad is creation. Ibn Qayyim al-Jawziyya argues that Ijtihad is that which the heart decides after a lengthy observation in search of proper perspective (Alwani, 1991, 139). This can be compared to a dancer who chooses a specific perspective from a variety of existing options. To understand the Divine script, one must be creative and employ effort, and not just follow the familiar and the known. This path creates development and leaves faith alive and fresh (ibid: 140), just like the path of a creative dancer, who creates something anew and does not become consumed by old habits.

Therefore, critical and creative thought means the projection of an intellectual, human process, which leads to new and innovative ideas, or even to change in existing ideas. Cognitive psychologists Lubart and Sternberg refer to creative thought as a fresh process of creating new, original and useful ideas. They make reference to new, original and unexpected ideas, that are also useful, adequate and appropriate for a particular situation. According to Vernon, creativity is a person's capacity to generate new or original ideas, insights, inventions and works of art which are both accepted by professionals, and which also have an aesthetic, scientific or social value (Nurullah, 2006, 164). These terms, which focus on acquired creativity, are also congruent with terms concerned with creativity and improvisation: the ability to generate and even invent new and original ideas relevant to a situation, the power to suggest a new interpretation and to facilitate a different multidimensional observation (Badi, 2005, 70). The modern meaning of Ijtihad matches the meaning of creativity in general. Creativity in dance does not allow the dancer to remain constant in creation. A dancer's motivation and inner power can render her sufficiently different and innovative to pass beyond the normative and traditional. Why must creativity express itself within theology? Considering the significant influence theology has on Islamic

life, creativity that may present in interpretation of the sacred script is expressed as an aesthetic ideal in Islamic art in general, and dance in particular, much like an innovation that appears in Western art (taken from the lecture of Dr. Taisir Elias, November 19, 2008).

The Sufi as combiners of art and theology

To conclude this article I will review the Sufi conception¹⁶, which concerns itself with elaboration through a combination of theology, art, aesthetics and beauty. Sufi is a movement that arose in the Islamic world during the late eighth century. It is a spiritual movement and more moderate than the orthodox one, which emphasizes love and intent in Divine acts. The first Sufi considered themselves an alternative to the young religion, which they claimed to have already started to wear down. They saw God's embodiment in every human, animal and plant. As time passed by, the movement was divided into different orders, each named after its founder. The Sufi nurture art not because they see it as a goal, but because to walk down the Sufi path, one must be aware of Divine beauty and adhere to the aesthetic and artistic aspects, whose depictions arise from the Holy scripture that quotes the words of God, the "supreme artist". Since following the way of the Sufi necessitates an awareness of Divine beauty (Seyyed, 1972, 20), considerable importance is placed on nurturing the different arts such as poetry, prose, dance and music.

Music and dance give rise to great desire for the creator, and spark an impulse to search for a spiritual existence. Dance is a symbol of enthusiastic and infinite love of God, and it is He who liberates the feet of the praying dancer from the earthly mud, and lifts him upward to free himself from the everyday into spiritualism (Shiloah, 1999, 60). Seyyed, in his book *Sufi Essays*, claims in a very figurative way that Sufi live in the front porch of Heaven, and so they breathe the spiritual air of Glory, whose beauty affects all that is said and done (Seyyed, 1972, 19).

Alongside art, Sufi also provide spiritual answers and religious meaning. They interpret the union principle in a different way from Orthodox Muslims, even though they too consider it the most important principle of the faith (ibid: 47). Orthodox Muslims believe that the meaning of union is a complete separation between the Divine and the earthly. God is the sole Creator, who is able to animate the figures He created (Grabar, 1973, 82). He cannot afford competition, and so the objection to statues is associative. This association was expanded to an objection to all forms of representation (ibid: 84).

If Orthodox Muslims speak of complete separation between Divine and human creation, the Sufi consider the union principle as means of identification, embodiment and attainment between God and his creation. According to them, one must lose desire and ego, as the most su-

Creativity demands openness to the unexpected and different (Shallcross, 1984, 10). The departure from familiar areas to new territories holds freedom within it. Free improvisation, therefore, is a change-causing element; it is original and independent. In its very nature, improvisation enables the containment of multiple realities, of tension between opposites and creativity (Mittman, 26). According to Storr too, one of a creative individual's most prominent qualities is independence, since they are affected by their own inner standards more greatly than from external impositions (Storr, 1991, 215).

Thus the painter frees his creativity by choosing one of the various options available instead of just mimicking reality. In a Muslim carpet, ornament is also the raw material that makes the entire creation and art itself, and it stands at the center of the moment in the eyes of the beholder. A carpet is made of several arrays of simultaneous patterns, each complete and independent on its own. These arrays are layered one on top of the other, although all of them are laid on the same surface¹³.

In Western music there is separation between basic melody and decoration; in Eastern music the decoration is inseparable from the music, from the art itself (taken from the lecture of Dr. Taisir Elias, January 21, 2009). The Muslim musician must pay full attention to, and have complete awareness of the changes and complexity of the nuances and decorations in order to act spontaneously in response. It is this uncertainty and surprise, and the improvised music to which they lead, that the Egyptian dancer uses to build, with courage and flexibility, a new creation in an ever-changing musical world that lacks a central narrative. She is located in a continuous present and responds to the moment spontaneously. The formation of this world is enabled only through the tension existing between that which is (the changing present) and that which could have been. It is the tension between a state and an idea. The musician, singer or dancer obtains control within lack of all control. One of the main characteristics of Egyptian dance is the transition between release and control (Shiloah, 1999, 167). The dancer reaches full control within the lack of control, and obtains focus in uncertainty. This is also the transition between the loose and control-free shimmy and the accurate motion that corresponds with the beat, synchronized with the various instruments. This method creates transitions between tension and relaxation moments.

Observing the dance, we can follow the process of improvisation and note where there is no complete congruence between music and motion. It is here where the dancer responds to the music only after listening to it and understanding its rhythm. Since music and motion are not set in advance but rather are improvised, the musicians and dancer give nearly invisible sign to one another in order to announce transitions, continuation, the ending of a

dance, or some kind of connection. Just as there is no defined choreography, music is also undetermined in shape, length and content. The improvising musicians can add or remove segments and can double musical sentences. The dancer will continue dancing as long as her strength, inspiration or responsiveness to the audience's reactions allow her to do so (Faruqi (b), 1985, 13).

The Egyptian dancer neither tells a tale nor tries to pass a symbol or an idea through her gestures and movements. She focuses on presenting her personal expression and interpretation of the music. Improvisation is passed from one motion to the other, not necessarily at the end of a bar but always as the dancer sees fit. She chooses movement, timing and number of repetitions from all options available. In this way, she creates a personal world of self expression and of individual, unique interpretation. The collection of movements, e.g. a number of simultaneous patterns of arabesques, is there to maintain the interest in the creation (Faruqi, 1978, 7).

Egyptian dance has its unique motion style, steps and movements, but each dancer chooses to add or subtract a certain motion from her show, and how to organize and combine them in her dance. Every dancer has her own combination of movements and even for a single dancer the combination changes every time she dances. This way, every dancer creates style that characterizes her, and yields her own unique product. Just as the Qari¹⁴ does not read a verse from a surah of the Quran the same way, and each time the same surah sounds different, so too does Egyptian dance seem different every time it is performed (Shiloah, 1999, 11). The style of each dancer envelops both her individual aspect and her cultural-social background (Youngerman, 1975, 120).

Aesthetics, beauty, improvisation and creativity have been inseparable parts of the Islamic culture and discourse over the years. Creativity, as we will soon see, is even rooted in theology, which affects society as a whole. To learn more about the connection between theology and creativity, one must first understand the meaning of the Arabic term *Ijtihad*.

The expression of creativity in theology

Ijtihad (اجتهاد) is the struggle to use judgment in order to try and understand God and his doctrine (Glass, 2002, 209). It is an intellectual process, which is both unique and central to studies of interpretation, and which allows one to develop critical thinking, creativity, and knowledge. *Ijtihad* is a personal effort to search for and discover the truth to solve issues that concerned with changes in reality (Nurullah, 2006, 154). Through this, problems are solved and new meanings can be woven (Erder, 2004, 335). I did not use the word "woven" for nothing: weaving the religious-legal meaning is akin to weaving a Muslim carpet. Just as one

and symmetric create the rhythm of a guiding principle in this art form. So how is abstraction expressed through dance?

Abstraction in dance

Since dance uses the medium of the body and its motion in space, Islam's attitude towards it was quite complex throughout the years (Hanna, 1988, 282). Shay claims that, even though it was condemned, dance always existed in Muslim society (Shay, 2003, 16). Faruqi argues that dance in Islamic countries shows aesthetic principles that exist in other Islamic arts, including abstraction, and that improvisation is a derivative of abstraction. Improvised dance has neither a obligatory constancy, like the motions' vocabulary of classical ballet dance, nor a dictionary of symbols like the Indian mudras. Egyptian dance has neither image, symbol, and narrative nor has it evidence of any figurative reality (Faruqi, 1978, 7). Its most prominent feature, according to Shiloah, is the development of shape and improvisation in a limited space (Shiloah, 1999, 167).

Even Shay agrees with the claim that Egyptian dance is abstract and lacks narrative, description of situation or feeling; and that there is no evidence to support the existence of meaning behind any particular motion or gesture. For Shay, improvisation is the basis of abstraction (Shay, 2003, 15). According to him, dance is an individual matter, and each dancer has a uniqueness and independence of movement; there is no unified choreography (ibid: 15)⁹. Audiences viewing Egyptian dance are not indifferent; they respond with claps and cheers. Such a spontaneous response, other than encouraging the performer and asking her to repeat her accomplishment, increases the artistic communication between the dancer and the spectators, and affects the development of the style and design¹⁰. This response desires to spark a dancer's inspiration and creativity, and the dancer is permitted and even required to improvise (Shiloah, 1999, 82).

Since the art of music and dance coexisted through the years (ibid: 1) much can be learned about each one through the other. The world of musical creation, much like the world of dance, is mostly individual and based on the skills of a particular artist who expresses his artistic ability through improvised solos (ibid: 82)¹¹. Most improvisation types and styles are based on a scheme or pattern, within which the performer enjoys some degree of freedom, and can perform as he sees fit. However, a musician may not let his imagination completely loose. He must continue and rely on culture-dependant structural perceptions. Even so, within these limitations, the performer has substantial room for maneuvers (ibid: 153). It seems that dancers and musicians do not work according to a preset scheduled plan, but rather their creations grow naturally through their improvisation (ibid: 82).

Improvisation in dance, much like in music, does not arise from nothing. It is a re-creation, broadening and improvement of models pre-existing within a cultural tradition representing a treasure-chest collected by generations of artists who ensured that their knowledge was passed on to their students (ibid: 154). Freedom of performance blurs the boundaries between renewed and new creation. The relevant terms required for the description of this approach are originality and creativity (ibid: 83). The meaning of these terms is not the search for something original and new; rather originality lies in collecting and creating new connections between existing elements, producing something that is unique for that moment and that dancer. Nevertheless, motion and musical freedom are the very essence of improvisation.

Improvisation

The term "improvisation" requires a clarification. This term is common in all performance arts, in both East and West. Separation between performance art and composition art occurred in the West in the 19th century. The East, however, never made this differentiation: very often the act of performance is improvised on the spot.

Improvisation, according to Gertrude Stein (quoted by Naharin), "is the ability to respond in a new fashion at every given moment. To start again over and over, and to be in a state of continuous present" (Naharin, 2000, 51). Ruth Zaporah also argues that improvisation is the art of the moment, a practice of presence and the ability to be present at a given moment and to respond to it (Zaporah, 1996, 25). Janet Mittman adds that the art of the moment requires full attention and awareness of the moment and holds within it the spontaneous and immediate (Mittman, 26).

According to Frost and Yarrow, improvisation requires concentration and clarity, as the improviser must be able to act instantaneously out of choice. The process of choice allows an artist to develop himself, and is the core of expression and of the creation of communication (Frost & Yarrow, 1989, 145)¹². The ability to choose anew from all the options presented to a person at every given moment, helps him avoid from degenerating into habit. The creative chooser takes responsibility and weaves new meaning and context into every moment. In this aspect, improvisation is the ability to create new connections and attribute meaning to them (Nachmanovich, 1990, 6). Creativity is, therefore, the production of something new and original, instead of repeating the familiar and old (Mittman, 26).

There is a close connection between creativity and uncertainty, and that connection is a mandatory condition for creativity. The person who creates must accept a certain amount of uncertainty, vagueness and even risk. To do so, he must have characteristics such as flexibility and courage, which allow him to leave conventional and familiar methods and enter new and "dangerous" territories.

dance, in which 'prayers freed their feet from the mundane earth', dancers saw a means to free themselves from materialism and transcend to spiritualism (Shiloah, 1999, 60). Orthodox Muslims tried to condemn Sufi dance as well, but this will be discussed later in the article.

How does theology reconcile the mention of statues in the Quran despite its adherence with Sharī'ah Law (the Islamic set of religious rulings) (Grabar, 1973, 81)? In light of the complexity of the artistic representation question, how did the Islam create an artistic language that prevented figurative representation and which tends toward abstraction?

Attempts to settle the complexity

In the beginning of the Islamic age, the Quran did not actively objectify art, but rather tried to route it toward a specific direction: God is the sole creator and therefore statues should not be idolized (Grabar, 1973, 81). Around the middle of the eighth century, Islamic religious traditions began to develop an objection to representation, a resistance that relied on the prohibition against worshipping statues (ibid: 87). This resistance to figurative representation was systematic, but it does not mean Islamic artists avoided use of symbolic representation. In the beginning of the Islamic age, a symbolic meaning was attributed to new forms and a formal vocabulary was created that was accepted by most Muslims. An example can be found in the mosaic art of the Dome of the Rock⁶ (ibid: 93). This was another means for Islam to differentiate itself from Christianity (ibid: 98).

Can abstract and non-figurative signs have symbolic meaning? Suzanne Langer claims in her book, *Feeling and Form*, that a symbol is a thought or invention according to which abstraction can be made (Langer, 1953, 17). How can one learn to read these symbols? Can an array of abstract symbols be taught by society? Are they clear enough to viewers who observe a work of art (Grabar, 1973, 99), such as dance? A symbol's meaning relies on culture. In Indian culture, every *mudra*⁷ is very clear to Indian observers. But according to Langer, in most dance styles, the main problem of symbolic meaning, as an artistic expression, is a lack of fluency and obscurity, just as with verbal language (Langer, 1953, 183).

Abstraction as an artistic expression

Debates on aesthetics appear in the cultural discourse of Muslim philosophers as early as the Middle Ages, and also in their prospects regarding the social ethos. These philosophers were influenced by Greek ideas (Gonzalez, 2001, 5). In her book *Beauty and Islam, Aesthetics in Islamic Art and Architecture*, Gonzalez speaks of the duality that characterizes the Muslim discourse, which shifts between a preoccupation with physical beauty to an obser-

vation of Divine beauty, and between sensory perception and inner conception.

Does the visual experience of beauty imply spiritual thought and a metaphysical nature? Modern Muslim philosophers have separated the question of aesthetics from the issue of divinity, and instead treat it as a human ontology (ibid: 7). The ambivalence of the scholarly and multifaceted philosophical discourse on art, aesthetics, beauty and representation created a perceptual-conceptual path that often avoids representation and prefers abstract expression.

In the absence of an unequivocal doctrine regarding the prohibition of representation in art, Islam routed culture to certain unique artistic paths (Grabar, 1973, 77). Grabar argues that the abstract is an artistic method of expression created under the influence of the union principle, which has set the social framework and the boundaries of the social and philosophical discourse regarding the relationship between the creation and the creator, and the bond between the creator and its audience. Even Faruqi argues in her article 'Dance as an Expression of Islamic Culture' that Islam has a complete separation between the creator and his creation, between Divine and man-made creations (the union principle considers this separation).

For this reason, Islam chose abstract art as an appropriate way to express the concepts of religion and beauty (Faruqi, 1978, 7); this is how the sinuous, curvy calligraphy was developed in Arabic script and Muslim decorative art, which included leaves, flowers, geometric signs and arabesques⁸. Arabic script is abstract due to its holy essence in Islam, derived from the script as the visual expression of God's words.

In abstract art, as a rule, the mimetic criteria principle does not exist. The colors are the painter's metaphorical words and the shapes are the dancer's way of speaking. The painter chooses colors for his aesthetic needs out of all the available options and not just according to what is seen, as a form of mimicry (Zemach, 1977, 161). In Islamic art, which is abstract and non-figurative, the term "beauty" can be expressed by repeating the same passage from the Quran two or three times in prayer, in a musical rhythmic repetition, by repeating the same motion over and over or by reiterating inscriptions in wall decorations. The Muslim artist has a very rich repertoire of patterns and repetitions that do not exist in reality itself, and which break the resemblance between representation and reality. Even if the art contains objects taken from nature, their repetitive representation negates their natural character. The creation of designs, which contain many details in a very small space, expressed the Islamic message very well. The efforts are not only implemented by representing reality, but also via their complexity, small details, and repetition (Faruqi, 1978, 7). It seems that rhythmic repetition

negative values (Denny, 1985, 38). In order to shake off anything that preceded Islam or did not sit well with its point of view, religious rituals were separated from dance and music customs. If dance was not true enough for the religious elites, it was not true enough for society as a whole (Faruqi, 1978, 6).

Denny, in his article 'Music and Musicians in Islamic Art', claims that the visual arts that characterized early Islam, such as the Desert Palaces built by the Umayyad Caliphate in the beginning of the eighth century, include murals depicting musicians, singers and dancers as part of the palace service staff. Musicians, singers and dancers were part of the entertainment world and were partners in both religious and mystical rituals, services that set the mood and provided sensual pleasure (Denny, 1985, 38). It is possible that these murals teach how, while religious leaders tried to separate art from religious rituals, they could not detach it entirely from secular life.

Another reason for the complexity of these relations is the union principle – tawhid - as a major and central principle of Islam, which expresses a declaration regarding the unification of existence⁵. All that is said in the Quran was written by God Almighty, He who is responsible for both the knowledge and union residing in the heart of the Believer (Wach, 1948, 268). The union principle speaks of a complete separation between God and the material world, between Godly and human creation. The union of God in Islam also requires that there is a uniformity of life, i.e. the concept that religion exists everywhere: in culture, society and in art. Therefore, creative and aesthetic elements should also comply with religious moral values (Faruqi (B), 1985, 14). Life is a serious matter, which is why one should devote very little time to joy and play and much time to that which is important, such as prayer and family values (Faruqi (B), 1985, 17).

Since this kind of morality cannot be applied to all types of dance, references to dance became suspicious and complicated over the years, especially considering that the medium through which dance is conveyed is the body and the motion of the body in space. Even Shay, in his article 'Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism' argued that dance has a legitimate place in Islamic society, but not a highly respectable one. However, throughout their history, Muslims did not stop dancing. Dances were present in Islamic society, which continued to create dance and to express itself through dance, even though religious leaders denounced it (Shay, 2003, 16). There were also theologians who expressed a different attitude in their writings, and who considered art as a pleasant way to spend one's time and even as a tool to strengthen one's faith in God and to purify one's heart (Shiloah, 1999, 41). The instinctive joys that God created within Man were legitimate; they could soothe, refill one with positive energy and help one reach one's spiritual goals (Faruqi (B), 1985, 25). However,

these opinions were mostly marginal in their effect.

The complexity of representation in art

Despite the complex relationship between art and theology as presented above, and despite the objection of religion leaders to visual exhibitions of art, the Quran itself does not contain an explicit prohibition of that kind. However, artists and their creations were condemned throughout the years in an attempt to turn the denunciations into a legal decree (Grabar, 1973, 75). These attempts tried to provide a philosophical, moral and theological approval to the prohibition on human representation, or searched for evidence in holy texts that prohibited the glorification of beauty and art (ibid: 86).

The desire to condemn artistic representation did not stem from historical circumstances, as it remained even when circumstances changed (ibid: 99). Islamic society has enforced iconophobia (the fear of icons and representations) in every culture it has conquered. In addition to those stated above, another reason for condemning artistic representation derives from the struggle against Christianity, in which figurative representations of God do exist. This gave rise to the Islamic approach to resist art as a rule (ibid: 102). Since the materials used in dance is the human body and its motion through space, dance becomes a figure and the Islamic attitude towards it was complicated through the years (Hanna, 1988, 282). It is easier to condemn dance as a whole as an artistic means of expression, than to differentiate between that which is worthy and that which is unworthy, and the attitude towards dance became one of suspicion (Faruqi (B), 1985, 13).

Approaches to this issue were not static, uniform, clear or absolute, but rather differed from each other according to the movements where they developed. Shia Iran was more promiscuous than Arab speaking countries and Sunni countries, and the second half of the 18th century was more limiting than the first half. Some justified the prohibition while others limited it to the religious aspects of Islamic life, but all were preoccupied with the same issue (Grabar, 1973, 75).

This led to the growth of traditions that created different means of expression and various uses of imageries and images. In architecture, for example, it was permitted to present human figures in hallways, floors and in public bathhouses but the practice was prohibited anywhere else (ibid: 86). When designing Arabic calligraphy, icons and decorative signs sometimes appeared (ibid: 207). In Arabic music there were acceptable forms, such as religious music and psalms taken from the Quran, but there was an attempt to condemn secular music, even though it always prevailed in society (Faruqi (B), 1985, 9). In the field of dance, one form, the Sufi dance, was developed and recognized as a sign for the love of God. Through this

Representation, Abstraction and Creativity in Egyptian Dance

Sharon Tourel

Abstraction in the East and West¹

Egyptian dance is one genre of a large array of dance forms that are attributed to Arabic Dance. This name is the closest and most accurate relating to the phenomena studied in this article, *i.e.* the dance form used in Egypt in the 20th century. In selecting this name, I draw from Saleh, who argues in the *International Encyclopedia of Dance* that Egyptian dance is the original form of Arabic Dance, despite the different variations that existed in other Islamic countries and the various influences this dance form incorporated over the years (Saleh, 1998, 493). In his article 'Dance du Ventre: A Fresh Appraisal', Shay argues that viewers perceive Egyptian dance as the most beautiful. Egypt is considered a cultural center in the Islamic world, and dancers who perform Egyptian dance, even if they are in the West, are considered Egyptian Dancers (Shay, 1976, 19).

In this article I examine how the complex relationship between art, culture and theology led to abstract art in general and improvised dance in particular. I ask how improvised dance is created, taking into consideration the unique motivations of this society and how dance became intertwined in Islamic art so as to become inseparable from it.

The study of dance should be conducted within the cultural-social context and framework which gave rise to it, since dance is not only a physical, stand-alone exhibition, but also a process and the essence of social and cultural behavior (Youngerman, 1975, 118). Even Hanna, in her article 'The Representation and Reality of Religion in Dance', claims that dance as a human behavior, refers to behavioral processes and cultural patterns (Hanna, 1988, 284), and so can be perceived as a gauge measuring ideological and religious ideas, as well as changes in society (Hanna, 1988, 281). Denny, in 'Music and Musicians in the Islamic Art', argues that the relationship between art and society appears uniquely in Islamic tradition (Denny, 1985, 37). How does this uniqueness take form? Is it related to Islam's influence on art and to the complexity in the perception of the representation of God? Could this uniqueness influence how abstract art has developed in the Islamic world? And how is abstraction related to improvised dance?

The starting point of Islamic abstract art is different than that of its Western counterpart. In Islamic art² abstraction is related to the complex perception of God's representation. In the West, however, abstraction appears at the beginning of the 20th century, used to express theoretical terms via visual aids and created free forms that cannot be defined in a concrete manner, in an attempt to express a certain atmosphere or feeling.

Kandinsky wrote that following the abstract came from a dedication to inner beauty and desire so intense that it reached spiritual excitement (Kandinsky, 1972, 13). Nevertheless, both Eastern and Western cultures attribute extreme importance to the way in which the viewer perceives the experience. In the West, as abstraction developed, the observer becomes a part of the artistic discourse (Kandinsky, 1972, 11), while in the East, the Muslim viewer or listener develops a Tarab (excitement, pleasure, uplift) as an inseparable part of the artistic experience³. If we generally examine differences between East and West, we see that each era in the West vilifies its preceding period while praising the current one (the Pendulum of History⁴). There are also historical-cultural perceptions which emphasize the past and observe it with admiration. This type of attitude is usually addressed to the cultures of Classical Greece and Rome, but I do not review these here. The East, on the other hand, is preoccupied with the complexity of the moment, a fact which obligates creativity (taken from the lecture of Dr. Taisir Elias, November 19, 2008).

The complexity of relationship between dance and theology

One reason for the complexity of the relationship between religion and dance in the Islamic world stems from the fact that dance was an expressive tool used by the pre-Islamic religions that existed in the Arabian Peninsula.

It is possible that the source of Islam's ambivalent attitude towards dance derives from attempts to exterminate ignorance and Arabs' paganism in the times before Muhammad, when these habits were perceived as having

Table of Contents

On the cover: Oryan Yohanan
Photographer: Gadi Dagon

Dance Today (Mahol Akhshav)

The Dance Magazine of Israel,
Issue no. 24, September 2013

Editor: Dr. Ruth Eshel
eshel.ruth@gmail.com
dance.today.israel@gmail.com

Editorial Board: Dr. Ruth Eshel, Nava
Zukerman,
Dr. Dan Ronen, Yonat Rotman, Sari Katz-
Zichroni, Einav Rosenblit, Ronit Ziv
Advisory Board for refereed articles:
Dr. Ruth Eshel, Dr. Sari Elron,
Dr. Yali Nativ
Graphic Design: Dor Cohen
Text Editing: Ran Schapira
Printing and Binding: A.A.A Print
Publishers: Tmuna Theatre
Address: 8, Shonzino Street,
Tel Aviv 61575
Tel: 03-5629462
Fax: 03-5629456
E-mail: tmu-na@tmu-na.org.il
Sales: Tmuna Theatre box office,
Tel: 03-562946
Sales for institutes: Dganit@tmu-na.org.il
Published with the assistance of:



מועצת הפיס
לחברות ולאמנות



The editors are not responsible for the
advertisements' content

© All rights reserved
ISSN 1565-1568

Editor's Note 1

Zirat Mahol (Dance Ring) 2013 | Ruth Eshel, Sahar Azimi,
Shlomi Bitton, Michal Herman, Uri Shafir, Lilach Livne 3

Re-engagement in the Art of Dance: *A Two-Room
Apartment* by Niv Schienfeld and Oren Laor | Henia Rottenberg 9

A Two-Room Apartment | Niv Schienfeld and Oren Laor 12

Ailing body: A Buddhist approach to Dance Training | Einav Rosenblit 14

To do what I love best: The dancer Oryan Yohanan in a courageous and
revealing article about life and art as one totality | Oryan Yohanan 17

Failure in *Cafe Müller*: Choreography
through the term gesture | Ronit Ziv 24

Barvaz (Duck) | Yoni Soutchy 28

The Hole – Thoughts about the Absent | Gaby Aldor 31

The Unique teaching method of Silvia Duran | Ornili Azulay 32

The Israeli Flamenco Compass Dance Company:
New approaches to flamenco dance movement | Idit Suslik 36

Tamar Alyagor is 90 years old | Yossi Zeider 40

The Monte Carlo Ballet: An interview with Jean Christophe Maillot,
focusing on his creative process | Ora Braffman 43

Premiers January 2013 – June 2013 | Edited by Adva Kaedar 46

Dance Today - Peer reviewed section

The Dance that Heals Us | Yael Barkai 51

Representation, Abstraction and
Creativity in Egyptian Dance | Sharon Tourel 57

The Dance that Heals Us (English) | Yael Barkai 74

Representation, Abstraction and Creativity
in Egyptian Dance (English) | Sharon Tourel 83

Table of Contents 84

האקדמיה המלכותית למחול ישראל (Royal Academy of Dance)



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 הגב דנס סקול דג. חוף אשקלון 79200 טלפון: 08-6802724
נייד: 054-6545220, מנהלת - אפרת קין 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 "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.
פינינה קפון סוחצקי, מנחה בתוכנית הכשרת מורים CBTS. חטיבה לאומניות רעות
חיפה, בסטודיו בבית אבא חושי ובאולפן למחול זכרון יעקב. נייד: 052-8652227.

ציפי משולם, פטיפה - בית ספר למחול, אריסון לאומניות תל אביב;
רחוב אורט ישראל 9, ז'בוטינסקי 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: 02-5341113
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

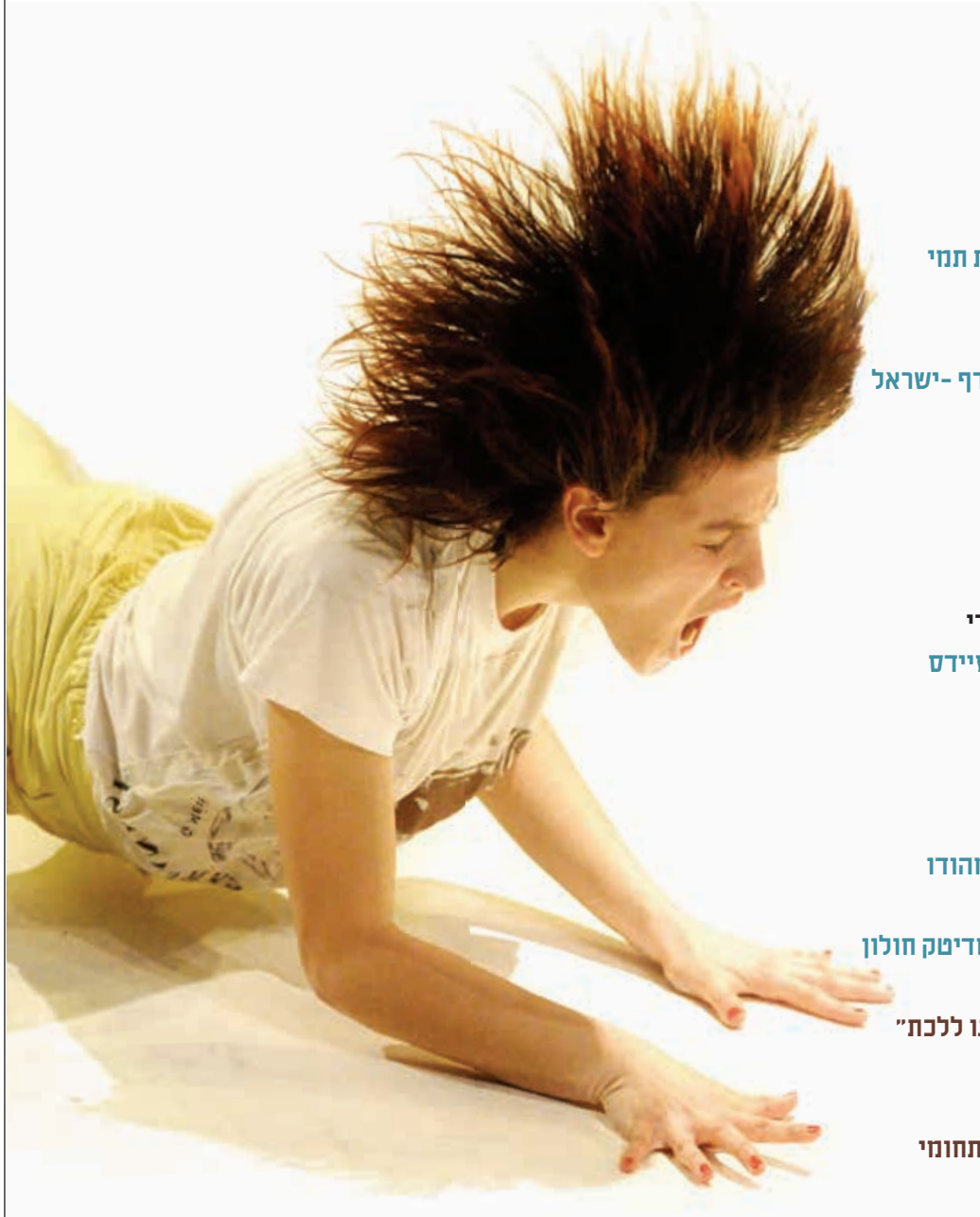
דנית בוקסבאום, סטודיו "רק-דנית", סמילנסקי 10, נתניה. נייד: 052-4857800.
או דף רק-דנית בפייסבוק.
הדר ליבק, אומנות התנועה - בלט קלאסי ופילאטיס סבידור 1, רמת פולג נתניה.
נייד: 050-4913036.
מיטל יעקב, בית הספר למחול, מתנ"ס לב הבאר. נייד: 052-9599360.
עדה כרמי, קאנטרי בית יצחק. נייד: 052-8992725.
פרחי הוראה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

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

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.

הכי קרובים ליוצרי המחול

מחסן 2
בנמל יפו



לכרטיסים: 03-9021563
חפשו ב 8 עמותת הכוריאוגרפים

- diary of a lost decade 4- 5/10 #
מאת / ניר דה וולף / טוטל ברוטל
- 10/10 # זמן כישוף מאת / סיגל זיו
- 16/10 # אולה, פיפדנס מאת / נמרוד פריד - להקת תמי
- 18/10 # רמיסיה מאת / מרין ואורן נחום
- "Red One" & "Heaven or Tel Aviv" 24-25/10 #
מאת / כריסטופר הרוני - נורבגיה יוסי ברג ועודד גרף - ישראל
- 26/10 # רנסאנס מאת / מאיה לוי וחנן אננדו מרס
- 29/10 # קצרים במחול מאת / נדן אנימטו
- 30/10 # אורחים לרגע - דברים שבינינו
- מאת / קבוצת תיאטרון מחול יבנה
- 4/11 # השחק מאת / להקת מחול דרור
- 5/11 # אלה ועידו מארחים את טל אבני וסטפן פרי
- 8/11 # ערב סולואים מאת / מג סמיוארט וארקדי זידס
- 9/11 # היינו העתיד מאת / להקת הורה ירושלים
- 12/11 # invisibALL הדרכי מאת / נדן אנימטו
- 13-14/11 # טעימה מהודו
- 15-16/11 # "הולי"
- מאת / עידן כהן ו-Sapphire Creation cooperative מהודו
- 23/11 # סיפורי בגדים
- מאת / להקת המחול "פרסקו" - יורם כרמי בשיתוף מדיטק חולון
- 26/11 # פופ מאת / שלומי פריג'י
- 28 - 30/11 # יוצר אוצר רננה רז / עשור ל"קראו לנו ללכת"
- 5-7/12 # BodyLand מאת / יוסי ברג ועודד גרף
- 10/12 # קצרים במחול מאת / נדן אנימטו
- 12 - 14/12 # יוצר אוצר דפי אלטבב / סופ"ש רב תחומי
- 15/12 # רנסאנס מאת / מאיה לוי וחנן אננדו מרס
- 17 - 18/12 # "בין שמיים לארץ"
- יצירות מאת: עינת גנץ, אליס דור-כהן, רייציל ארדוס
- 19 - 21/12 # טעימה משוויץ
- 23 - 24/12 # יצירה חדשה מאת / עידן כהן
- 25 - 28/12 # "בעקבות" סופ"ש עם קבוצת המחול "ריקודנטו"
- 2 - 4/1/14 # יוצר אוצר יסמין גודר / HOW WE DO IT

מחסן 2 בנמל יפו, הבית החדש של עמותת הכוריאוגרפים, פותח עונה חדשה ומרתקת עם אירועי מחול עכשוויים בזירה המקומית והבינלאומית, תערוכות ומופעים רב תחומיים שלא תראו בשום מקום אחר.