

נעה דר

כמה דקות לפני תחילת מופע הבכורה של 'משחקי ילדים' בתיאטרון חולון, בפתיחת פסטיבל 'צלילי ילדות' בספטמבר 2002, נכנסתי לאולם מהצד האחורי של מושבי הקהל, ולהפתעתי, האולם נראה ריק. כמעט לא נראו ראשים של קהל מעל מושבי הכיסאות. במבט שני, הבנתי שהראשים אינם מבצבצים כיוון שמדובר בקהל נמוך יותר, קהל אחר, ילדים. השוני בין קהל מבוגר, אליו הייתי מורגלת, לבין הקהל 'החדש' שלי, קהל הילדים, הפך לעוד יותר מוחשי, כשבמהלך המופע במקום השקט המנומס הרגיל - נשמעו צחוקים רמים, התלחשויות, תשובות לשאלות רטוריות של השחקן, ניסיונות של הקהל לעזור לרקדנים עם מראי כיוון ועידוד וכו'. הייתה שם מעורבות מיידית, מלאה, בלי השהיות ומעצורים. קהל פתוח וכנה שהתאהבתי בו מייד.

יצרתי את המופע בשיתוף פעולה עם תזמורת יד־חרוף, שגם היא, כמו להקתי, אומצה בזמנו ע"י עיריית חולון. אילו העירייה לא דרשה שאצור לילדים כנראה שלא הייתי מגיעה לכך. היצירה לילדים התחילה אצלי ככורח חיצוני והפכה למתנה נהדרת. טרם *משחקי ילדים*, יצרתי למבוגרים בלבד במשך כ־15 שנה. ליצור לילדים הייתה מחשבה זרה לי. גם כאימא לשני ילדים (אחד בן כמה חודשים והשני בן 5), ליצור לילדים לצד למבוגרים, נדמו לי כשני מסלולים מקבילים ללא נקודת מפגש.

של סביבות ומצבים המביעים מנעד רחב של רגשות ויחסים. כל אלו מיוצגים בסצנות רבות, שהמשותף לכולן הוא המשחק שמשמש כאן במה לכל מצב אנושי. זה היה מפגש ראשון עם הציור הזה והרגשתי שמצאתי אוצר. בציור הזה כבר יש הכול. הציור של ברויגל הנכיח את המשחק עצמו כנושא מרכזי, כסמן של עצם הילדות. המשחק כפלטפורמה להבנת העולם ולהכרת עצמנו, המשחק כְּכר פעולה לתרגול מיומנויות ביחסי אנוש, ללימוד היכולות והמגבלות שלנו.

לצד המשחק, עומדת המשחקיות, המצב המנטלי שמאפשר למשחק להתקיים. הסקרנות הטבעית, הקלילה, ששואפת להנאה ומובילה להתנסות, לחקירה ולבדיקת גבולות. גם אם נכשלים ונפגעים ההתאוששות מהירה. המשחק הבא כבר מושך אליו, כפתח לאפשרויות גילוי חדשות. הציור מכיל מגוון של סצנות משחק והתרחשויות, שמצאתי בהן מבנים של ריקוד פוטנציאלי שמחכה למימוש. בכל אחת מהן יש אוצר מילים ותחביר תנועתי אופייני המוכתב ע"י המשחק המסוים המתואר בה. בכל אחת ניתן לראות את הסיפור הרגשי והחברתי הגלום בה; מיניאטורות על אהבה, קנאה, חברות ותחרות, שיתוף פעולה, בדידות, התלהבות או כעס.

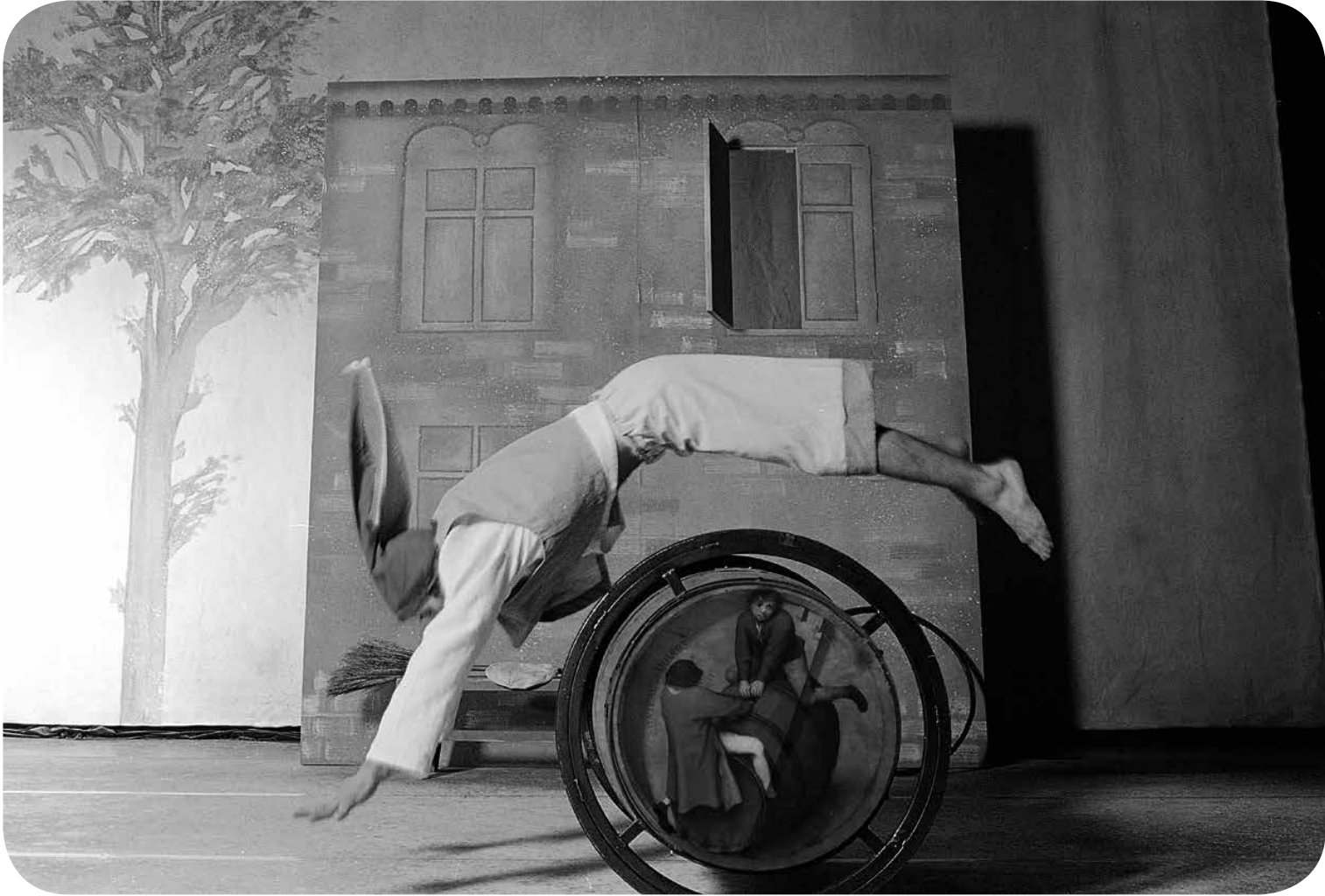
נוסף לכך, כל אזור בציור נמצא בתפאורה או סביבה נופית משלו - אם חצר, אחו, נחל, או תלולית חול, שגם הן תורמות ליצירת האיכות והאווירה הייחודית לו. כך, מתוך ההתבוננות בציור, יצרתי את המחול. הציור היה

ליצור מחול לילדים: נעה דר מוקדש לאייר וולפה

עוגן, נקודת מוצא בעלת איכות רגשית ותנועתית שהוקפאה וממנה נבעה התפתחות של מהלך תנועתי ותיאטרלי, שמתקדם בחלל ובזמן.

המחול נבנה מפרקים, פרקים, וכל אחד מהם התייחס לאזור ולסיטואציות מסוימות המתוארות בציורו של ברויגל. כל פרק נפתח עם שחזור כמעט מדויק של סצנה הקיימת בציור, שכלל את התנועה המתוארת בה. למשל, טור של ילדים הולכים ואוחזים אחד בגב חולצתו של השני, קבוצה של ילדים משחקת ב'חמור ארוך', או שלושה ילדים רוכבים על גדר. הפרק כלל גם את אביזרי המשחק שנראים בסצנה בציור שהפרק התנועתי מתייחס אליה, כמו כדורים, חבל, חבית, תחפושות או קביים. נוסף לאלו, גם אביזר שמסמן את האזור בציור בו הסצנה מתרחשת, לדוגמה משטח מכוסה עלי שלכת לסצנת ה"אחו", או רצועת פלסטיק כחולה שיצרה את "הנחל". כך מהמשחק הקונקרטי, והשחזור לכאורה של הציור, התפתח מחול בו המשחק הוא מסגרת שמכילה מערכות יחסים, מצבים רגשיים ותפקידים חברתיים, שנחשפו והתפתחו במהלך העבודה. האפשרות לעבור מהרגע הקפוא של הציור לזמן המתמשך על הבמה זימנה את היכולת להעמיק ולהרחיב כל סצנה כזו לסיפור קטן, שמתפתח על פני ציר הזמן. ניתן לעקוב אחר הילדים ולהתבונן בקורות אותם במהלך אחר צוהריים אחד, שמתחיל בהיאספות בחצר עם תום הלימודים ועד שההורים קוראים להם לשוב הביתה לארוחת הערב כשמחשיך.

יותר מהמציור בציור, עניין אותי מה שניתן רק לדמיין בזמן ההתבוננות בו. מה קורה לילדים בעת מפגש עם האחרים, מה גורם למשחק להתחיל, מה קורה במהלכו? איך הוא מסתיים? מה עושה הניצחון ומה מביא ההפסד? מי נשאר מחוץ למשחק? למה דווקא הוא? עניינו אותי תהפוכות הרגש והיחסים הנרקמים והנפרמים ביניהם. כדי לקשור בין המקור הציורי של



Noa Dar Dance Group, Children's Games by Dar, photo: Tamar Lam

קבוצת נעה דר, משחקי ילדים מאת דר, צילום: תמר למ

המחול וההתרחשות על הבמה לבין הקהל, בחרתי לחשוף את הציור של ברויגל באמצעות הקרנת וידאו על אחד האלמנטים שבתפאורה. ההקרנה נפתחה בתמונה מלאה של הציור. זכוכית מגדלת מצטרפת ומשוטטת עליו עד שמתמקדת באחד מחלקיו, המתאר סצנה מסוימת. המצלמה מתקרבת למקטע המסוים ומשתהה עליו, כך שניתן להתרשם מהפרטים בו, ואז מתרחקת שוב במהלך זום אווט, וחוזרת למראה הכללי של הציור. עם ה'זום אווט' בווידאו, הבמה מוארת מחדש ומתחיל הפרק הבימתי הבא.

במופע מוצגים שישה סרטונים כאלה שיצרה דורית טלפז, בני דקה וחצי כל אחד, שמפסקים את המופע לפרקים וגם מייצרים הפוגות. כל סרטון מתמקד בחלק הציור בו מתרחשות הסצנות, שאליהן התייחס הפרק שקדם לו או הבא אחריו, שעומד להתרחש. הסרטונים משמשים לצופים כתזכורת למקור הקונקרטי של הסצנות הבימתיות, או כהכנה לקראתן, וכך מחזירים אותם למגע עם הדימוי הפלסטי והסטטי שממנו נובע ומתפתח המחול. כדי לחזק את הקשר לציור, ועל מנת שיתקיים מעבר אורגני בין ההתרחשות הבימתית לציור המוקרן בווידאו, מעצבי התאורה (קרן גרנק), התלבושות (עינת ניר) והתפאורה (אבי שכוי), אינם מרחיקים מהציור, אלא מהדהדים אותו ומעצבים על הבמה מחדש את הסביבה והתקופה שלו, עם פלטת הצבעים הייחודית לו ובהפשטה מסוימת גם את צורת האלמנטים הבולטים בו. לקראת סוף תהליך היצירה של *משחקי ילדים*, דמיינתי מחדש את הקהל החדש שלי, הילדים. בניגוד לגישה ההרגלית שלי, גיליתי שכאן, בעבודה לילדים, כמו ביום־יום עם ילדיי, אני חשה צורך לתווך ביניהם לעולם. לתת להם נקודות אחיזה בתוכן המופע ולשתף אותם במחשבות הנוגעות ליצירתו של ברויגל, כמו גם לזו שלי. לא להסביר, אלא להסב תשומת לב ולפתוח כיווני מחשבה.

לכן, יחד עם רוני פורת, מנהל פסטיבל 'צלילי ילדות', שגם הלחין את רוב המוזיקה למופע, ועם שלומי מוסקוביץ', שכתב את הטקסט, נוצרה הדמות של פיטר ברויגל, שנוספה למופע בגילומו של השחקן עמנואל חנון. פיטר שלנו לקח חופשה מגן־עדן כדי לבחון את יצירתו מחדש, לאחר 400 שנה. הוא שב כדי להיזכר בעצמו כילד ולתהות על תפקידו כאמן. "התיווך" של ברויגל שימש כציר רעיוני, נתן נקודות אחיזה ויצר רקמה מחברת בין הפרקים השונים של המופע.

תהליך היצירה של *משחקי ילדים* נמשך כחמישה חודשים, מהם ארבעה חודשי חזרות אינטנסיביות עם הרקדנים, שנדרשו למצוא ולפתח יכולות מופעיות שונות מאלו שהיו מורגלים אליהם בעבודותינו המשותפות הקודמות. לצד הלימוד של היכולות האקרובטיות, כמו הליכה על קביים, ג'גלינג וכו', נדרשה מהם גם נוכחות והתכוונות שונה. החומרים התנועתיים דרשו מהם להיות רקדנים מעולים, כפי שהם, יחד עם מציאת נוכחות ילדית, הנושאת אֶתה את הזיכרון הילדותי והמשחקי, שנמצא בהם כבוגרים. הם התבקשו לא להתיילד או ל'שחקק' ילדים. אלא נדרשו להיכנס לעומק הרצוני של משחק הילדים ולא להישאר בקליפה הצורנית שלו, לאתר ולהפעיל את הקלילות והשובבות שבהם ולכוון את עצמם ליחס ישיר ופתוח לקהל. להיות ספציפיים וקונקרטיים בהתייחסותם ובתגובתם לכל רגע נתון ולהרשות לעצמם להשתטות, כמו גם לחוות ולהצנין הנאה ושמחה. בקבוצת הרקדנים הנהדרת, שזכיתי ליצור אֶתה את *משחקי ילדים*, היו נחשון שטיין, נועה רוזנטל, מאיה ברנר, עלאיה שליט, אסף שץ ושלומית פונדמינסקי.

להפתעתי, חווית היצירה הייתה מענגת. נהניתי למצוא בעצמי את המעיין הילדי שהתגלה לי. כשהמופע עבר את טבילות האש הראשונות, הבנתי

במדויק יותר את טווח הקשב של הקהל. הילדים גילו בחופשיות ובזמן אמת את מידת העניין שלהם בכל רגע נתון. ראיתי שכדי שהקסם על הבמה יפעל לאורך זמן, חשוב ליצור קשר ישיר וקונסיסטנטי עם הקהל. חשוב שתהיה גישה קונקרטית, מנעד דינמי רחב, ויזואליה משתנה וכמה שיותר הומור. וכך, בעקבות המופעים הראשונים ביצעתי את השינויים ואת הקיצורים המתבקשים.

על פי תגובות הקהל, יכולתי גם להגדיר נכון יותר את טווח הגילאים המתאים למופע, נושא שהיה חדש לגמרי עבורי. אף שוועדת 'סל תרבות' הגדירה את המופע כמתאים לכיתות א' עד י"ב, הרגשתי שהוא נכון לילדים בגילאים 5-11. לצעירים יותר - הטקסטים 'גבוהים' מדי ולעומתם - הגדולים יותר מרגישים שמשחקי החצר כבר 'קטנים' עליהם. עוד גיליתי, לשמחתי, שהמבוגרים נהנים מהמופע לא פחות מהילדים. וכך, במהלך 15 השנה, בהם *משחקי ילדים* הופיע במאות מופעים בכל הארץ, הגיעו לראותו דורות של ילדים, הורים וסבים.

החלום הוא צייר גדול, המופע השני שיצרתי לילדים ב־2004, נוצר גם הוא במסגרת תמיכה מטעם עיריית חולון. הפעם הטריטוריה הייתה מוכרת וחשתי מגובשת יותר בגישה ליצירה לילדים ועם תמונה ברורה לגבי הקהל אֶתוּ אנהל דיאלוג. כשתהיתי על המופע הבא לילדים, צפו רגעים אינטימיים של השכבת הילדים לישון בהם, סערות היום נרגעות והורה קורא לילד שלו סיפור או שיר, תוך כדי התבוננות באיורים שמציעים ממד ויזואלי למילים.

הבחירה בשירים של לאה גולדברג הייתה טבעית. בעיניי, הם מהשיאים המרגשים של טקסטים שנכתבו לילדים בעברית. היא מצליחה להיות אוניברסלית ומקומית, לראות צלול את נפש הילד ולתמלל אותה בעושר, דמיון ויופי רב. ההבנות שאספתי מתהליך היצירה הקודם שימשו אותי גם כאן, כשנתתי לטקסטים של לאה גולדברג תפקיד דומה לזה שהענקתי ליצור של ברויגל ב*משחקי ילדים*, תפקיד של בסיס קיים ומוצק על גביו המחול יכול להשתחרר מהקונקרטי. להיות חופשי מהצורך להסביר ולתאר את עצמו מילולית.

ב*משחקי ילדים*, מסגרת המשחק שימשה כמקפצה לחדור לתכנים רגשיים. כאן, המשחק הוא עם הדמיון שמסגרתו משורטטת ע"ו הטקסט השירי. המסגרת ברורה, אך המרחב בתוכו גמיש וניתן ללישה ולעיצוב, להרחבה ולמתיחה של גבולותיו. לא רציתי שהמחול יתאר, או יאייר, את השירים בתנועה, אלא שישיר אותם מרובד אחר ובאמצעות שפה מדיומלית אחרת. מבחינתי, תפקיד המחול ב*החלום הוא צייר גדול* היה לתת צורה לחלום ולרגש, ליצור את התנועה של הדמיון, כפי ש*האדון חלום* מצייר את החלומות.

השירה לילדים של גולדברג פתוחה ואוורירית דיה, כך שהמחול יכול להיכנס ברווחים שהיא יוצרת. אם גולדברג כתבה "מי זה גר בקומה השישית מתחת לגג האדם? בקומה השישית תחת גג אדום מתגורר האדון חלום. מהנץ החמה הוא יושב ומצייר אנשים, צמחים וחיות, והרבה דברים שהיו באמת ושלא יכולים להיות". רציתי שהמחול יהיה "הדברים שהיו ושלא יכולים להיות".

ב*משחקי ילדים* - החצר והילדים שבה, השקועים בפיזיות של המשחק וביחסים ביניהם - אולי שינו את סוגי המשחקים והיחסים, אבל נשארו במישור 'מציאותי'. הם נשארו ילדים משחקים באותה חצר, בתלבושות קבועות ובאביזרים שהתמידו בתפקידם האחיד לאורך המופע, לעומת זאת, ב*החלום* הדמיון הוא הכוח המניע. הוא משנה ומחליף בתכיפות את הצורות, הדמויות והמקומות. הכול טרנספורמטיבי; בטקסטים של גולדברג, כמו גם על הבמה, מזג האוויר בחוץ, מצב רוחו של גֵד גיבור המופע, האביזרים והרהיטים שבחדרו, שמשנים את תפקידם המקורי ודמויות מוכרות ודמיוניות שבאות לביקור: המעיל השנוא הופך ליצור

עצמאי ומשנה זהויות, זוג רקדנים גולש מהמסיבה בדירה למעלה וסוחרף אותו לריקודי זוגות, האמפטי דמתי - הצעצוע המוכר שלו הופך לאדון חלום שמצייר את החלומות, וממנו יוצאים היצורים המשונים שהוא מצייר. פאת ראש הופכת למברשת, מברשת הופכת לנחש, מטרייה לרוח, כובע נייר גדל לסירה, משטח דשא הופך את פניו לשלולית.

בובת זבוב הופכת לאויב שיש להכניע, חתיכת בד מארגז התחפושות שלו הופכת לרוח רפאים, חיתול של תינוק, ולבסוף למטפחת של הסבתא של אפרים ושני ברווזים, שמסתתרים ומתגלים מתחת למטרייה שבחדרו. מראה השמיים המשתקפים בשלוליות שברחוב גורם לו לקפוץ לתוכם עם מגפיים, ולבסוף, כשנרדם בציפייה לאימא שתחזור, הפופים הגדולים שבחדרו, המעוצבים בצורת פיל ודוב, קמים לפתע ומתחילים לרקוד עם ענן קטן, המשחק בשמש, כמו בכדור.

בעבודה על *החלום הוא צייר גדול* בחרתי שמונה שירים שמנכחים את יכולת הדמיון להתמיר את המציאות, וכך לעודד, לרפא כאב ולהעצים. אלו השירים, על פי סדר הופעתם במופע:

- אני לבדי בבית*
- האדון חלום*
- ברווזיים (לסבתא של אפרים)*
- דודה לאה*
- הילד הרע*
- מציאה*
- כובע קסמים*
- מדוע הילד צחק בחלום*

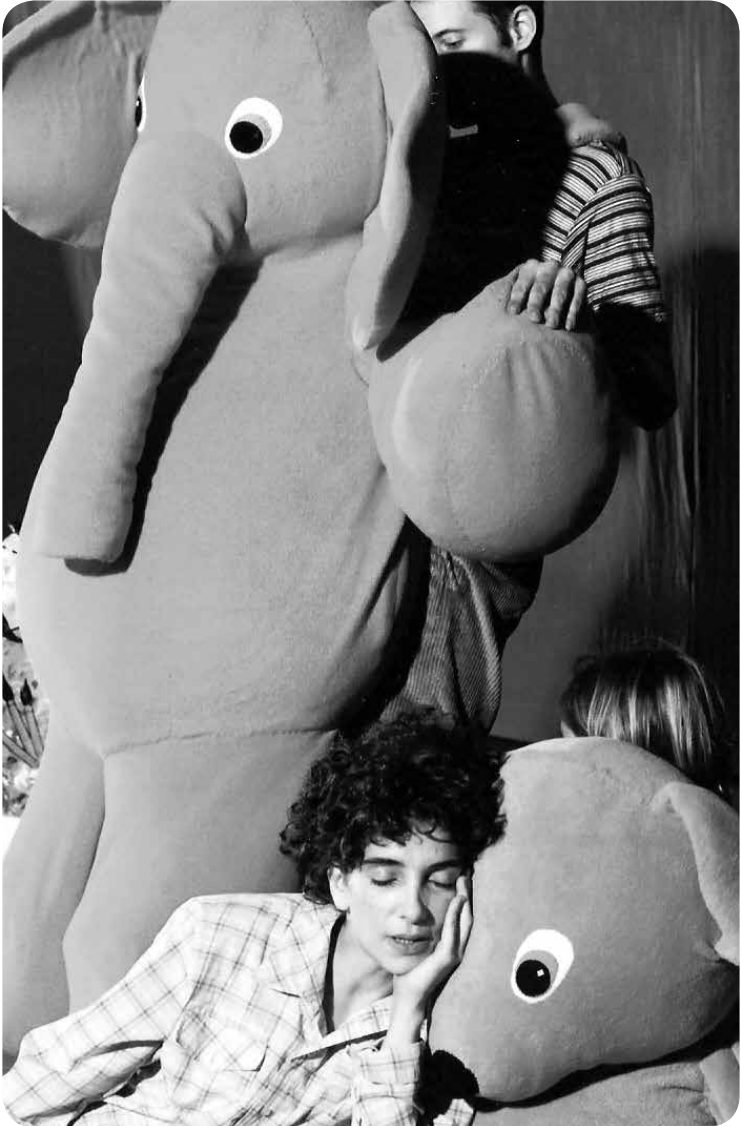
כמו ששוטטתי במרחבי החצר בציורו של ברוייגל ודליתי מתוכו את הסצנות שעניינו אותי, ואחר כך חיברתי אותן בשביל שהוביל מאחת לשנייה, גם כאן, בדומה ל'משחקי ילדים' ובעזרתה של המחזאית חגית רכבי ניקולובסקי, יצרנו סיפור מסגרת שאפשר לאסופת השירים להפוך לסיפור אחד שתרם להזדהות ולחיבור הרגשי של הקהל.

דמותו של גֵד (בדומה לברוייגל הצייר), גיבור המופע, שיצרה וגילמה בכישרון אייר וולפה זיכרונה לברכה - לקוחה מהשיר "אני לבדי בבית", שמתאר את התסכול, הבדידות והשעמום של הילד שנשאר כעונש בבית, אחרי שרב עם אימו כי סירב ללבוש מעיל. סיטואציית השיר מהווה את סיפור המסגרת של המופע, שכולו מתרחש מרגע עזיבת האם ועד חזרתה הביתה. השירים הופכים כאן לחומרים מהם עשוי עולמו הפנימי עשיר הדמיון של גֵד, שניזון מבדידותו בבית הריק.

בשירים, גולדברג מתארת בצמצום וכמעט לא מפרטת. היא חסכנית במילים ומשרטטת בקווים ספורים דימוי ומצב ומשאירה חלל חופשי ופתוח, שיכול להכיל תכנים רבים ושונים של דמיון. בעבודה, כל שיר נמתח והתמלא בפרטים. המינימליסטיות של גולדברג קיבלה נפח ואפילו גודש עם תוספת הדמויות, האביזרים וההתרחשויות.

השירים, שהולחנו מחדש ע"י ישראל ברייט ומושרים ע"י גֵד (אייר וולפה), נפרמים באמצעותם, מוקדמים ומסתיימים בקטעים אינסטרומנטליים שמרחיבים את מסגרתם השירית וממריאים מהם למחוזות מוזיקליים, כמו גם תנועתיים ותיאטראליים, שמרחיקים מהשיר הכתוב ושבים אליו חזרה, כמו בתנועת אקורדיון.

ה"יצורים המשונים", שמזכרים ב*אדון חלום*, הפכו לשמונה יצורים שונים שמופיעים כסולו, דואט או טריו, ויוצאים בזה אחר זה, מתוך הדמות של *האדון חלום* שגֵד יצר מהאמפטי דמטי שלו, שמולבש על מטרייה ומכוסה בבד. 'הארצות', המוזכרות ב'כובע קסמים', מיוצגות בסדרת ריקודי־עם מומצאים שעוברים כמו על סרט נע, לנגד עיניהם המשתאות של גֵד



קבוצת נעה דר, החלום צייר גדול סאת דר, צילום: תמר למ

Noa Dar Dance Group, The Dream is a Great Painter, photo: Tamar Lam

והבובה של יוכבד. 'הילד הרע' יוצא בסולו כוחני, המעיל וגם זוג הרקדנים מ'אני לבדי בבית', כל אחד מהם מקבל ריקוד שלם משלו ועוד. במופע נוצרו גם זליגות של הדמויות משיר לשיר, כמו יוכבד שמופיעה ב'לד הרע' וחוזרת עם הבובה שלה ב'כובע קסמים', דודה לאה שמככבת כאחד היצורים ב'האדון חלום' וחוזרת כדודה הרעה ב'לד הרע', ואחר כך שוב כצפרדע ב'דודה לאה'.

המופע, שבנוי מפרקים קצרים שכל אחד מהם גדוש בדמויות רבות, מבוצע על ידי השחקנית שמגלמת את גֵד וארבעה רקדנים, שכל אחד מהם מגלם מספר רב של דמויות. כל דמות נעה אחרת ובעלת טמפרמנט אישי ולכל אחת מהן מניעים משלה ויחס שונה לגֵד. הרקדנים נדרשים להיכנס במהירות רבה לתפקידים השונים, על אופיים ואיכותם המובחנת, ובתוך כך להחליף עשרות תלבושות ואביזרים. רקדני המופע בקסט המקורי היו שירה רינות, עודד גרף, תמר בר ניב וקארין פרייס, שבזכות כישרונם נוצר המגוון העשיר של הדמויות המופיעות ב*החלום*.

האפיון הוויזואלי של הדמויות נוצר בחיבורו לאפיונן התנועתי. לכן חלק גדול מהתלבושות והאביזרים תוכנן כבר בשלב מוקדם של התהליך, כך שהיו מוכנים לעבודה בזמן הכוריאוגרפיה של הדמויות, על מנת שישפיעו על איכות התנועה וניתן יהיה לחוש וללמוד את האופן בו התנועה מזיזה אותן. לתלבושות, לפאות ולכובעים, שיצרה סוּטלנה ברגר - תפקיד חשוב בהצגת הדמויות ובעושר הוויזואלי של המופע, כמו גם לתפאורה ולאביזרים, שאבי שכּוּי עיצב בכישרון רב.

עננצה, שיצרתי ב־2012, היא עבודתי השלישית לילדים. עברו עשר שנים מאז *משחקי ילדים* ושמונה שנים, בהן חזרתי ליצור למבוגרים בלבד. בינתיים הילדים הפרטיים שלי גדלו ונהיו בני 10 ו־15. מצאתי את עצמי מתגעגעת לשוב וליצור מנקודת מבט טרייה, שבוחנת את העולם ממקום בו הדברים מתגלים לראשונה, ולכן עוד חידתיים ופלאיים. וכך נעניתי לקול קורא שהוציאה מועצת הפיס לתרבות לפרויקט 'עפים', שתמך ביצירת מחול חדש לילדים.

כשהייתי אימא חדשה, גיליתי מבעד לעיניו של בני הבכור, כמה פלאי העולם אם מסתכלים בו במבט ראשוני וסקרן של תינוק. כל תזווה של צל, נשירה של עלה ומעגלים של אדוות בבריכה קטנה הם קסם בפני עצמו וההשתאות עוד גדלה כאשר חלה בהם טרנספורמציה. העלה הנושר, שלפני רגע היה מחובר לעץ ועכשיו נח עצמאי על הרצפה, הצל שגדל או קטן, או המים שנראים כמו לוח חלק ועם זריקת אבן הופכים לגללים.

לצד הטרנספורמציות הזעירות, או המהירות, יש שינויי מהות וצורה עצומים שמתרחשים באיטיות, על פני זמן ארוך, כמו תהליכי גדילה והתבגרות. ילדים, כמו מבוגרים, חווים תהליכי שינוי בצורות שונות, שיכולות להיות מלוות בשמחה ובציפייה, אבל גם בתחושת פחד, שלרוב נובע מחוסר היכולת לשלוט על השינוי ומאי ידיעה לגבי מה יקרה לנו בעקבותיו.

ילדים מרבים להתנסות במשחקי תפקידים ודמיון, בהם הם משתנים לגיבורי על, חיות או מבוגרים, כדי לפתוח לעצמם אפשרויות שמרחיבות את גבולות העולם המוכר ומאפשרות להם לחוות מציאות ידועה, באופן אחר. הם יוצרים שינוי מבוקר, בו הם שולטים על התהליך. אף שמוצאם של שינויי דמות וצורה הם בדמיון ובמשאלות הלב, הן מעניקות כלים ליצירת שינוי במרחב המציאותי. בכוחן להפוך את הזר והמאיים לקרוב ואולי גם לידידותי. אלו היו מחשבות שהעסיקו אותי באותו זמן, ולכן רציתי ליצור מופע בו העולם נמצא בהתהוות מתמדת, משתנה כמו בסיבוב קליידוסקופ או צורות עננים. השינויים יתרחשו בו בחטף או באיטיות, בתכנון מראש, או בפתאומיות.

כמו ב*החלום הוא צייר גדול*, גם כאן הדמיון הוא נקודת מוצא. אבל בעננצה ביקשתי להניח את הדימוי התנועתי עצמו במרכז, באופן עצמאי, ללא נקודת משען הלקוחה משפה אחרת, כמו שירה או ציור. השינויים בעננצה מתרחשים באמצעות התנועה, באמצעות הגוף שיוצר צורה שדומה למשהו אחר מגוף. למשל - שיער ראש שהופך לחבל, ווילון, שפם או צעיף. בעזרת התייחסות ופעולה גופנית - המרחב שבמציאות משתנה למקום אחר לגמרי - כמו המרחב השטוח של הבמה, שבאמצעות איכות התנועה הופך למצוק, מנהרה ומדרון.

גוף של אחד יכול להיהפך בעזרת גוף אחר למריצה, כדור, ספסל, סולם ומגלשה. שני גופים מחוברים יכולים להפוך לסירת מפרש, בת יענה או פיל. השינויים המקומיים האלו הם רכיבים או אבני בניין שמרכיבים תהליכים טרנספורמטיביים רחבים מהם מורכב *עננצה*; כמו מילד למבוגר, מזחל לפרפר או מקוף לאדם.

החוקים, שעל פיהם מתנהל העולם בעננצה, הובנו מיידית על ידי הילדים. ההתרחשות הפיזית, הנראית במרחב הבימתי, היא התרחשות שמדומינת ע"י ילד שרק קולו נשמע על ידי הצופים. את העולם "המציאותי" לא רואים. הוא רק נרמז במקוטע באמצעות שישה דיאלוגים ומונולוגים קצרים בין הילד לאימו, לאחותו, לבבואה שלו בראי ועם סבתו, שבוקעים במהלך המופע ממקור נסתר. העולם בעננצה מתקיים במרחב ביניים שנע הלוך וחזור מהמוכר לדמיוני ומהיומיומי למופלא. ההתרחשות על הבמה מהדהדת את ההתמודדויות של הילד עם תהליכי שינוי המתרחשים אצלו ואצל הסובבים אותו במציאות - הגדילה שלו עצמו, אימא שמתבגרת,

הזחלים שהוא מגדל, שמתגלמים, ומהם בוקעים לבסוף פרפרים, או הילד השונה הנשקף לו מהמראה אחרי תספורת.

הטקסט, ששירה גפן כתבה והתפקידים בו משוחקים על ידה ובנה לב, סבתא של לב, בנה הלל וחברתו מאיה, נוצר תוך כדי דיאלוג עם שאלות על מקומו ותפקידו המזויק של הטקסט בעבודה בה השפה המרכזית היא תנועה. היה לנו חשוב להשאיר את הטקסט שקוף ואזורי, כדי שיקביל לשפת המופע האסוציאטיבית ולצורתה הפתוחה, ועל מנת שיפנה מקום לחוויה חושית משוחררת ולא ליניארית - מילולית. בשונה מתפקיד הטקסט ב'משחקי ילדים', כאן הוא פועל כהד של מציאות מוכרת, שנקודת ההשקה שלו עם המתרחש על הבמה נשאר ברובד אסוציאטיבי ולא מפורש. שותפות חשובות ליצירת *עננצה*. הן הרקדניות היוצרות מעיין חורש, שתיו מרין ואור אבישי. המוזיקה המקורית למופע נכתבה על ידי דניאל סלומון ואת התפאורה והתלבושות יצרה פולינה אדמוב. את התאורה עיצב אורי רובינשטיין.



קבוצת נעה דר, עננצה מאת דר, צילום: תמר למ

Noa Dar Dance Group, Ananoza by Dar, photo: Tamar Lam

הרשימה הזו היא כמעין סיכום לתקופה ארוכה בה עסקתי ביצירה ובמופעים המיועדים לילדים. זו יצירה שנבעה מנקודות המגע שלי עם הילדות - כילדה וכאימא לילדים. כתבתי סמוך להחלטתי להוריד מהבמות את שני מופעי הילדים הוותיקים שלי *משחקי ילדים* ו*החלום הוא צייר גדול*. הפרידה מהם כואבת אבל גם רצויה ונדרשת לי כדי שאמשך הלאה.

היצירה לילדים אפשרה לי מגע עם מרחב צלול ותמים יותר, המורכב מחומרים רכים וגמישים הנמצאים בתהליכי שינוי מהירים. הסקרנות,

ההומור, המשחקיות והדמיון היוו מרכיבים מרכזיים בתהליכי היצירה והביאו איתם קלילות, שלא הכרתי מעבודותיי למבוגרים. מבחינתי, העבודות לילדים נמצאות על אותו הרצף בו נמצאות יצירותיי למבוגרים ואני יכולה להבחין בהשפעות ההדדיות ביניהן. כמו, למשל, הקשר בין *אייזאורוס* - *פרידה*, שיצרתי ב־1998 בהשראת חייה וציוריה של פרידה קאלו, לבין ההתייחסות לציורו של ברויגל ב*משחקי ילדים*. הפרספקטיבה שונה, בחירת הנושאים והטיפול בהם, כמו גם אורך נשימה אחר, אך המהות נובעת מאותו מקור.

בהתאם לגיל או הנטייה שלנו - אנחנו קשובים ומגיבים לשפה מסוימת יותר מאשר לאחרת - מי למוזיקה, מי לפן הוויזואלי, לטקסט או לתנועה. אני סבורה שסיבה מרכזית לכך שהיצירות שלי לילדים דיברו לקהלים רחבים ומגוונים - טמונה בעובדה שהן תוצאה של רב שיח בין שפתי. העבודות מדברות במספר שפות ומשלבים וכך מציעות למגוון רחב של צופים, ערוצים שונים לחוות את המופע.

שלושת המופעים מדגישים את היכולת הטרנספורמטיבית הטמונה בכוח ליצור ולהיפתח לגילויים ולאפשרויות נוספות. הגילוי אינו צומח בחלל ריק אלא בהקשר. שלוש העבודות צמחו מתוך שיח עם האומנות הפלסטית, השירה והמוזיקה. הן נוצרו מתוך דיאלוג עם יוצרים מהעבר והווה ומתוך התבוננות בחוויה. אני מקווה שהן נושאות אתן הצעה להקשבה לעולם, לתרבות, לאחרים ולעצמנו.

נעה דר נולדה וגדלה בקבוצת דגניה א. כילדה למדה אצל הדה אורן ז"ל ואושרה אלקיים. כנערה, רקדה בלהקתו של ירון מרגולין ובגיל 18 הוזמנה להצטרף ל"אנסמבל בת שבע". בתמיכת מלגה ממרס קאנינגהאם נסעה לניו יורק, ושם רקדה בלהקותיהם של צבי גוטהיינר, ג'נט סטונר ועוד. ב־1987 חזרה לישראל כדי להשתתף בהקמת להקת "תמר־ירושלים", בה רקדה ויצרה את עבודותיה הראשונות. ב־1993, לאחר שנתיים בהן יצרה בפריז בתמיכת קרן אמריקה־ישראל ומשרד החוץ הצרפתי, הקימה בתל־אביב את "קבוצת מחול נעה דר", שבמסגרתה יצרה כ־30 עבודות. מיצירותיה: *אייזאורוס* - *פרידה*, *גיד אכילס*, *מוזר*, *טטריס*, *ארניקה ועור*, שהועלו בפסטיבלים מרכזיים בישראל וברחבי העולם. נעה זכתה בפרסים רבים, ביניהם פרס רוזנבלום מטעם עיריית ת"א, פרס היצירה במחול עבור מכלול יצירתה ובפרס לנדאו מטעם מועצת הפיס עבור תרומתה לתרבות הישראלית. בשנת 2006, נעה הקימה את "סטודיו קבוצת מחול נעה דר", שמשמש את הלהקה וכריאוגרפים ומורים נוספים למחול כחלל לחזרות, לימוד, מופעים ויצירה. www.noadar.com.

משה פלדנקרייז וכתב תנועה אשכול-וכמן

ג'ון הריז

בשנת 1949, בתקופה שבריטניה עדיין התאוששה ממלחמת העולם השנייה, נועה אשכול נמצאה בלונדון לשם לימודים בסטודיו למחול של זיגורד ליידר. חברים ומכרים רבים נפגשו אצלה והשתתפו בשיחות ערניות על נושאים רבים. ביניהם עלה גם הצורך בכתב תנועה בעל תוקף, דבר שאשכול הרגישה שאף אחת מהשיטות הקיימות לא סיפקה. אלה שביקרו את נועה במטבח של מקום מגוריה - מי לעיתים קרובות ומי כמעט יום יום - הגיעו מרקעים שונים מאוד : ציירים מקבוצת ה־Borough Group (בעיקר פיטר ריצ'מונד); משוררים - דני אבסי, דויד גסקוין; המלחין הרברט ברין; השחקן תאודור ביקל; אייק אהרונוביץ (רב החובל של האוניה *אקסודוס*)... וגם משה פלדנקרייז, מהנדס ופיזיקאי, אשר במהלך המלחמה עבד בפיתוח הסונאר עבור חיל הים הבריטי. זה מכבר יצא לאור ספרו הראשון, המציג גישה חדשה לתרפיה גופנית.¹ בשיחות עם נועה אשכול ועם אחדים מחבריה הסביר את השיטות שהוא מפתח, ואפילו הדגים חלק מהעקרונות בפועל, כולל, למשל, את הדרך היעילה ביותר לבצע עמידת ראש. תרגיל זה מוכר היום אפילו לאנשים שאינם יודעים דבר על שיטת פלדנקרייז; התרגיל התפרסם בזכות הצילום, בו דוד בן גוריון מבצע אותו בעקבות שיעורים שקיבל מפלדנקרייז.

בשנות ה־30 של המאה הקודמת, כאשר פלדנקרייז עבד עם ז'אן פרדריק ז'וליו־קירי (Curie–Jean Frédéric Joliot) ב־*מיכון הרדיום* בצרפת, הוא הכיר גם את פרופ' ג'יגורו קאנו (Jigoro Kano), מייסד וממציא הג'ודו המודרני, אשר המליץ על לימוד של אמנות לוחמה זו אצל מיקינוסוקו קוואאישי (Mikinosuke Kawaiishi). פלדנקרייז רכש מיומנות זו ועם הזמן היה שותף להקמת המועדון הצרפתי לג'וג'יטסו, המרכז לג'ודו בפריז. בשיחות עם נועה אשכול אודות תנועת גוף האדם, פלדנקרייז הפנה את תשומת ליבה לתחום זה והביא את נועה להדגמה פומבית, שנתן קואיזומי (Gungi Koizumi)². כך אשכול החלה להתעניין בסוגים שונים של אומנויות הלוחמה; פלדנקרייז גם הסב את מודעותה לאומנות הלחימה טאי צ'י צ'ואן, בתקופה בה לא הייתה ידועה לרבים במערב.³

משה פלדנקרייז ונועה אשכול המשיכו להיות חברים גם כששניהם חזרו לארץ. בנוסף להמשך הדיונים בנושא של תנועת האדם, פלדנקרייז גם העביר שיעורים לחברי *הקבוצה לריקוד קאמרי*, קבוצת הריקוד הניסיונית הראשונה של אשכול בשנות ה־50 הראשונות של המאה הקודמת. זאת, כאשר כבר היה קיים כתב התנועה אשכול-וכמן (EWMN), אשר הוסיף חוט נוסף של ניתוח אנליטי בשיחותיהם. שיחות אלו הובילו לפרסום ספרים בשנות 1971, 1976 ו־1980⁴, אשר כוללים רישום בכתב תנועה של שיעורי ד"ר פלדנקרייז ומבוא, בו הוא מתפאר מהדרך בה אשכול אימצה וניצלה בעבודתה את מה שלמדה ממנו. הוא גם מציין שכתב התנועה מבהיר היבטים, בדומה לתכליל מוזיקלי, אשר קשה להבחין בהם ללא שימוש בתיווי. נוסף לכך, פלדנקרייז מציין את ערך השימוש במערכת מתווה כדורית (המהווה את הבסיס לכתב EWMN), המבהירה

משה פלדנקרייז וכתב תנועה אשכול-וכמן

ג'ון הריז

את אופיים של יחסי הגומלין בין איברי הגוף. כמו כן, הוא טוען שתרגול הגוף בכל צורה אפשרית ותצורות חלקיו ביחס אחד לשני, מקדמים שינוי עמוק בדימוי העצמי של האדם, ומזכיר כאן את הדרך בה גם הוא וגם אשכול ניגשו לתנועת גוף האדם בתחומיהם השונים. ודאי שאשכול נמשכה לשיטה בה מתייחסים לתנועות הגוף כתנועה טהורה המכוננת לשיפור היכולת הפיזית, ללא תוספת של משמעות אחרת.

מטרתו המקורית של כתב אשכול-וכמן הייתה לספק כתב שניתן להשוות לכתב המוזיקלי, שישרת את תהליך החיבור של הריקוד, ללא הגבלה לכללי סגנון מסוימים. אבל לאשכול היו שאיפות נוספות. מטרת תוכניתה הייתה לנהל מחקרים של שיטות וסגנונות שונים של ריקוד ותנועה, באמצעות כתב התנועה, ולבדוק את מעשיות השיטה ככתב תנועה אוניברסלי ללא הגבלה לריקוד בלבד. היישום לחלק מהתחומים שנחקרו הוביל להרחבות ולשיפורים לגרסה המקורית של הכתב, וזה משתקף גם בספרים שהוזכרו כאן.

פלדנקרייז הקליט רבים משיעוריו, והספרים מתאימים בדיוק רב להסבריו במילים, כפי שנשמרו בהקלטות אלה. אשכול השתדלה לבטא בכתב התנועה את הרמזים שבהוראות המילוליות. כך, למשל, כאשר פלדנקרייז אמר "להרים את היד" או "להוריד את היד", הדבר השתקף בכתב התנועה בסימנים, שאינם כוללים ציון של מסלול התנועה (למשל מישור תנועה מפורש) - סימנים שאינם נמצאים בכתב התנועה בתכלילים מוקדמים יותר. יתרה מזו, פלדנקרייז החליט על בחירת השיעורים וקבע את סדרם בספרים, כך שיבטאו את תמצית שיטתו בלמידה מהספרים.¹

האתגרים שחומר תנועתי זה העמיד במהלך רישומו בכתב התנועה כללו ייצוג תנועות, אשר הרצף ויחסי הגומלין של חלקי הגוף המתנועעים בוד זמנית הם העיקר, ואילו ערכי הזמן מבוטאים כערכים יחסיים.

התרגילים מאופיינים בכך שמתחילים בתנוחה מוגדרת שממנה חורגים וחוזרים אליה פעמים רבות בטווח שגדל או קטן. בתכלילים, הדבר מתבטא בשימוש רחב יותר בסימני חזרה, דבר שלא נראה עד אז בכתב אשכול-וכמן. בכתב מופיעים עוד סימנים שמציינים האצה והאטה במשך התנועות, הרשומות כהוראות כלליות ללא הגדרות מכומתות, לפי רצונו של פלדנקרייז לעודד בחירת תִּשְׁכים אישיים על ידי כל משתתף בשיעור. ההתייחסות לנשימה ולנשיפה דומה, ובתכלילי הכתב יש שורה נפרדת המוקדשת לכך.

מאחר שהתרגילים מתבצעים בעיקר בתנוחות, כנון ישיבה או שכיבה על הקרקע, נדרשה הרחבה במילון הסימנים המייצגים מגעים של חלקי הגוף השונים עם הקרקע וזה עם זה. החומר, שנרשם עד אז בכתב התנועה, כמעט תמיד כלל רק מגע של כפות הרגליים עם הקרקע.