# מחשבות על הנחיה בקומפוזיציה

## ראיון עם יעל ונציה

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

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

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

### אפרת מזור ויעל ונציה

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

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

"המושג 'כוריאוגרפיה' נמצא לאחרונה בשימוש נרחב, כמייצג תחום העוסק בסדר ובארגון של תנועה מכל סוג שהוא – לא בהכרח תנועה אנושית. הובן שהכוריאוגרפיה מפתחת ומגדירה סוג מסוים וייחודי של ידע פרקטי. מחקרים רבים עוסקים במהות 'המחשבה הכוריאוגרפית'. בעשור האחרון מסתמנות מגמות חדשות של תפישת הריקוד בכלל ושל תפישת הכוריאוגרפיה בפרט. בין המגמות האלה מעורר סקרנות במיוחד הזרם הקונספטואלי – 'post–dance'. הוא מזמין את היוצרים לצאת מהסטודיו (לא רק במובן המטפורי), להגיב ולפעול בזיקה לשינויים פוליטיים, חברתיים או סביבתיים המתרחשים בעולם. הרגלי עבודה, ערכים אסתטיים, מערכת היחסים בין הצופה למופיע ואפילו הפורטרט המקצועי של הרקדנים מועמדים לבחינה מחודשת.

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

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

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

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

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

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

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

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

**איך באה לידי ביטוי ההנחיה האישית?**

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

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

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

"תהליך הליווי האמנותי הוא הליכה על חבל דק. בבסיסו מונחות ההכרה וההבנה שהגוף המתנועע, ומערכת החושים בכלל זה, הוא מקור עשיר, אמין ורגיש. זהו מצב שבו הלא־ידוע הוא נתון הכרחי ושימוש מוקדם מדי בפרשנות סימבולית באמצעות השפה המילולית השגורה יוצר לעתים קרובות אשליה של ידיעה ובלבול, בשל מפגש בין שתי שפות שונות. לפיכך אני נמנעת מלדרוש קונספט כתוב מראש או הצהרת כוונות. אני לוקחת את הזמן ולא ממהרת להבין. בשלב הזה הכל רלוונטי, כמובן בכפוף למה שהיוצר יכול ורוצה להביא: חומר תנועתי, מוסיקליות, הווה, חלומות וכו'. כדאי ורצוי להיות ערים לכל אלו וגם לאפשר טעויות ומקריות ולהתייחס אליהן בכבוד ובסבר פנים יפות. הידע הגופני הייחודי של הרקדן, המודעות הערנית לגוף, היכולת להגיב ולהיות 'מרגע לרגע', קיימים ביצירה במחול כהזדמנות חד־פעמית לגלות משהו חדש, שלא תמיד יש לנו מלים להביע ולנסח אותו. זה כל היופי. זהו סוד מרתק ופרטי, שיכול להיות משולל כל הסבר הגיוני. הוא יכול להיות מפתיע, מוזר וזר אפילו ליוצר עצמו.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"איך ליצור ביחד מרחב עבודה ולימוד, שמחזק את היוצר כבעל הבית של היצירה שלו בתוך מסגרת לימודית? איך לסייע ביד התלמיד למצוא לעצמו נקודות משען חיוביות ומחזקות בתוך המסע הזה? כיצד לעודד את זיהוי הקול הפנימי האישי כמקור של ידיעה וכוח? מתי ואיך להתערב בהחלטות אמנותיות? כיצד לעזור ליוצר לשרוד את מצבי הבלבול והכאוס ההכרחיים בלי למהר ולתת לו 'הוראות הפעלה?' כיצד למנן את מידת ההשפעה שיש לי כמקור של ידע וניסיון? באיזה אופן ליצור מרחק נכון של התבוננות ושיחה, שאינו מרוחק מדי, שאינו חודרני מדי ושבכל זאת מכוון לחתירה עצמאית אל מעבר לבנאלי ולמוכר? אין מורה לקומפוזיציה שלא נתקל בסוגיות האלו. עם זאת, אני מאמינה שניסיון מקצועי מגוון, עשייה אמנותית בעלת משקל ואג'נדה אמנותית של מורה יכולים להוות יתרון, כל עוד נוכחותם מעוררת השראה.

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

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

***ביבליוגרפיה***


Macfee Graham, *Understanding Dance*, London: Routledge, 1994. pp. 129–147.

Lavender Larry, Predock–Linnel Jennifer "From Improvisation to Choreography: the critical bridge", *Research in Dance Education*, 2001, Vol. 2, no. 2, pp. 195–209.


---


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

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