

הרצון לשלב בין מסורת והתחדשות בבלט

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

מנייריזם

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

על חינוך רקדני בלט

בעקבות העבודה המשותפת עם יורם אני

נדיה טימופייבה

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

עבודה עם הגוף העליון

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

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

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

ברצוני לציין כמה מרכיבים בתהליך היצירה שהיו מבחינתי התנסות חדשה:

מוסיקה

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

מלים על נדיה

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

רות אשל

להעביר סדנת יצירה של שבועיים עם רקדני הלהקה.

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

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

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

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

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

מפגש עם הכוריאוגרף יאקופו גודני

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

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

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

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

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

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

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

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