

מתן האינטרפרטציה האמנותית לתפקיד הוא בעיני החלק המרתק והמרגש ביותר בעבודת הרקדן בין כותלי הסטודיו. אחרי שנים של אימונים פיסיים המכניסים את הגוף, בא הרגע שבו נוגעים באמנות עצמה, באותו משהו שהוא גדול מהחיים, ושיש בו מן האינטואיטיבי, המסתורי והמופלא.

בחרתי להאיר מספר היבטים שהיו משמעותיים במיוחד לגבי כרקדנית וכיוצרת. אני מקווה שדברים אלה יהיו סיפתח לדיון בנושא החשוב הזה, שבעיני הוא השלב העליון בעבודת הרקדן. אמנים מוזמנים להעלות את מחשבותיהם על הכתב ולשלוח אותן למערכת כדי שיהיו בסיס לדיון נוסף.

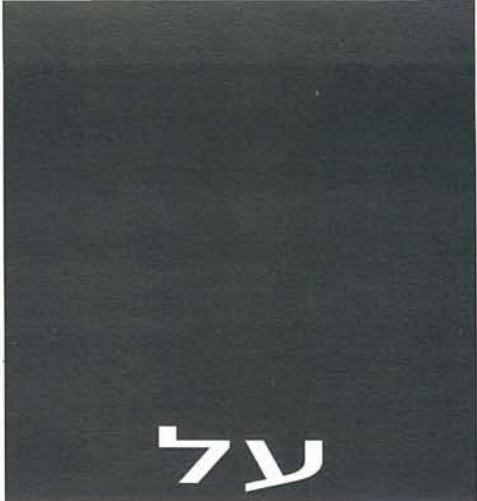
היות ומפגשים עם אמנים ממדיומים אחרים תמיד נתנו לי השראה, חיזוקים וכוח להמשיך בחיפושים המתמידים בתחום האמנות, צירפתי למאמר עדויות מפי אמנים שאינם מתחום המחול דווקא, הזורקים אור על הנושא מנקודת מבטם. מבלי שנדברנו מראש, הם נגעו באותם דברים, ורק במקומות שבהם ההבדלים בין המדיומים הם מהותיים, ההדגשים היו שונים במקצת.

לעבודת הרקדן על תפקיד יש צד טכני וצד אמנותי. הצד האחד קשור ביכולתו של הגוף להתמודד עם האתגרים הטכניים שמציבים החומרים התנועתיים, ואילו השני ביכולת להציע אינטרפרטציה אמנותית. הצד האחד פיסי, שכלתני, הגיוני, מתודי, בעוד האחר קשור לדמיון, לרגש, לאלפי צבעים בוהקים, ריחות משכרים, אנרגיות ואסוציאציות. אלה שני קטבים, מעין יין ויאנג, שהאמנות, כמשל לחיים, מכילה בתוכה, ושהרקדן צריך למצוא את האיזון הנכון ביניהם. בביצוע טוב באים שניהם לידי ביטוי.

כבר בשיעור המחול הראשון מתחיל התלמיד לשקוד על הפיכת הגוף לכלי. האימונים האינטנסיביים אורכים שנים, ובעצם אינם פוסקים עד רדתו של הרקדן מן הבמה. כיום הולכות ורבות הדרישות ממנו - עליו לשלוט באופן וירטואוזי במספר סגנונות, ולגלות גם כשרונות אמנותיים אחרים. מלבד זאת הנטייה האופנתית היא לעבר מחול אנרגטי מהיר. וכך נוצר מצב שבו, יותר מאשר בעבר, נפלטים מן הבמה רקדנים לפני שהיה סיפק בידם להגיע לפריחה אמנותית מלאה. במקום שהקריירה הקצרה ממילא של הרקדן תתארך, היא מתכווצת עוד יותר.

רוב הכוחות מנותבים לערוץ הטכני, והאספקט האמנותי נדחק הצידה. אחרי שרקדן רכש את הטכניקה הנדרשת, מצפים ממנו שאת הסחורה האמנותית ימציא בעצמו. בלהקות הבאלט הקלאסי הרפרטואריות שימשה הבלרינה הוותיקה מדריכה (COACH) לסולנים הצעירים, ולא במקרה.

כיום מופעל על רוב הלהקות, קלאסיות כמודרניות, לחץ מתמיד להעלות עוד ועוד עבודות חדשות, והתאריך שנקבע להצגת הבכורה דוחק בהן ללא רחמים, כך שההתמודדות עם האתגרים הטכניים משתלטת על הכל.

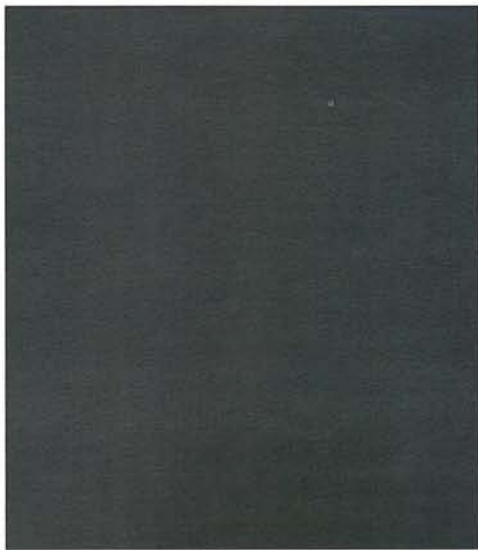


אמנות

הביצוע

מאת רוט אשל

מתן האינטרפרטציה האמנותית לתפקיד הוא בעיני החלק המרתק והמרגש ביותר בעבודת הרקדן בין כותלי הסטודיו. אחרי שנים של אימונים פיסיים המכניסים את הגוף, בא הרגע שבו נוגעים באמנות עצמה, באותו משהו שהוא גדול מהחיים, ושיש בו מן האינטואיטיבי, המסתורי והמופלא.



מובן שיש רקדנים שההקרנה הטבעית שלהם חזקה משל אחרים, ויש כאלה שהתמזל מזלם והם למדו אצל מורה שהוא גם אמן, אבל גם באלה עדיין יש לעיתים קרובות מן הבוסר. להבנה העמוקה ביותר ולמימוש מלא הפוטנציאל שלהם הם יגיעו, קרוב לוודאי, אם אכן יגיעו, בשנים שבהן הגוף כבר יתחיל לבגוד בהם.

האספקט האמנותי נזנח כבר בתהליך הלמידה. לא פעם יצאתי מתוסכלת מצפייה בשיעורים שנועדו לתלמידים מתקדמים ולרקדנים מקצועיים. ההערות שהשמיעו המורים התמקדו בפרטים הפיסיים. הם דיברו על שיפור תנוחת היד כדי שכל אצבע תהיה ב"מקום הנכון", על הנפת הרגל לגובה רב יותר כדי שקווי הגוף ייראו "מושלמים", על שינוי זווית ההטיה של הראש או על הסטה זעירה ימינה או שמאלה. כל זה חשוב בהחלט, אבל לא תורם להתפתחות האמנותית של הרקדן הצעיר. הקפדה על דיוק צורני לא תהפוך תנועה כלשהי למעניינת יותר או את הרקדן לאישיות מקרינה.

לעיתים נדירות ביותר הזדמן לי לראות מורה המלמד רקדן לתרגם את כל גוני "טירוף הדעת האמנותי" לתנועה, או לצקת בתנועה את כל אותם גוונים, מבלי שהדבר יוליד תנועה מוגזמת, או "אמבטיית אמוציה על הפנים", בלשונה עתירת הדימויים של גרטרוד קראוס.

לא פעם ביקרתי בחזרות לקראת מופע של תלמידים מתקדמים. גלוי היה לעין עד כמה טופח במשך שנים, בעבודת נמלים רצינית, הרובד הטכני ועד כמה קופח הרובד האמנותי. מילות תוכחה בנוסח "את לא רוקדת, תזוּי, תהיי יותר מעניינת, תקריני, תעזי, תשתחררי", המחישו את חוסר האונים של המורים ואת אי יכולתם להתמודד עם הנושא, ובמקביל הגבירו את חוסר הביטחון של הננוצפות והננוצים ו"כיוצו" אותם עוד יותר. לא פעם ראיתי מורה מניפה את ידיה ברוב רגש בתנועה בצעדי ואלס, בניסיון להדגים מה זו ריקודיות.

בהקשר זה עולה בזיכרוני שיעור אחר לגמרי, שנתנה גיין דאדלי, מורה דגולה שהיתה קודם רקדנית בלהקתה של מרתה גראהם, במסגרת קורס קיץ באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. דאדלי, שלא היתה מרוצה מביצוע סדרה של תרגילי טכניקה, קטעה במפתיע את השיעור והורתה לתלמידים לקום על רגליהם, לעצום את עיניהם ולדמיין לעצמם עין הממוקמת במצח, מעל הגבות, ואש הבוערת בגופם. "תפקחו ותעצמו את העיניים כמה פעמים ותחושו איך האש הפנימית משפיעה על הבעת הפנים שלכם ואיך היא שולחת החוצה זרמים דרך העיניים", הנחתה אותם. הם התרכזו והחלו להתבונן פנימה. משהו בהקרת הגוף ובאווירה השתנה בעליל. בלחש, כדי שלא לנפץ את בועת הקסם, הורתה דאדלי לכולם לחזור ולשבת על הרצפה ולהמשיך בתירגול, הפעם תוך כדי שמירה על הגחלת שבפנים. תלמידים מתקדמים זקוקים להדרכה של אמן. אני מאמינה שרק מי שהתנסות שלו כוללת התמודדות עם הפן האמנותי של הביצוע, על הבעיות, הפתרונות, הבלבול, הגילויים, ההתקדמות והרגרסיה, ימצא את המילים הנכונות שיעוררו רקדן צעיר לתת ביטוי לעולמו

הפנימי. מורה כזה ימצא את הדרך לנווט אותו, בעדינות ובביטחון, בפתחות ובעקשנות, אל נקודת החיבור בין הגוף והנפש.

את העולם הפנימי של האדם - הזיכרונות, האכזבות, המאוויים הגלויים והאינטימיים - משקף הדמיון. זהו נכס מופלא של כל אדם באשר הוא אדם, ובאמצעותו אפשר להפיח חיים בכל יצירה, אם דרמטית ואם אבסטרקטית. אין הכוונה לכך שהאמן "הופך" לדמות הנרקדת או לעצם המגולם, אלא לכך שהדמיון מעמיד לרשותו את כל ניסיון חייו, ומתוך המאגר הזה הוא יכול לדלות זיכרונות ויזואליים, רגשיים ותחושתיים, ולתרגם אותם לאנרגיה המוזרמת לתנועה והמפיחה בה משמעות ועניין. את הצופה עצמו לא מעניינים התהליכים והאסוציאציות ששייעו לאמן ליצור את המוצר המוגמר שהוא מציג על הבמה.

זכורות לי שתי תוכניות טלוויזיה שונות שתיעדו כיתת אמן. של הבלרינה נטלי מקרובה ושל הפסנתרן, ארתור רובינשטיין. שני האמנים עסקו באינטרפרטציה האמנותית ושניהם גייסו לצורך כך דימויים.

מקרובה עבדה עם סולנית צעירה, שכבר קנתה לה שם בעולם המחול, על ואריאציה מתוך הבלט "מפצח האגוזים". היא לא תיקנה קו או תנוחה, אלא עודדה אותה לתת דרור לדמינה, וחיפשה איתה דרך להפיח משמעות, אנרגיה, צבע וקצב בכל משפט. "נסי להתקדם כאילו את מהלכת על קרח", הציעה לה שוב ושוב, ולא הניחה לרקדנית עד שזו הצליחה לתרגם את הדימוי באמצעות זיכרון אישי שלה לאיכות של תנועה.

כשניגנו לפני רובינשטיין פרלודים של שופן, הוא דיבר על משב רוח. לאור דבריו חזרו הפסנתרנים הצעירים בכיתת האמן והשמיעו מספר פעמים את משפט הפתיחה, בנסותם להנשים את המוסיקה ולהקנות לה את גוון הצבע, הדינמיקה והמעג הנכונים.

יש, עדיין, אנשים שדימויים פשוטים כאלה מעוררים בהם גיחוך, כאילו המשחק ב"נדמה ליי" שייך בלעדית לילדים. יש המתביישים להיפתח ולגלות את עצמם. אמנים גדולים באמת אף פעם לא חששו לדבר בפשטות ולא ביקשו להסתתר מאחורי חומות מן של פלפל.

אמנים גדולים פתוחים להקשיב ולספוג. גופם כולו, על חללו הפנימי וקליפתו החיצונית, נמצא תמיד במצב הכן, וכמו שולח זרועות סמויות ורגישות התאבות לקלוט כל ריח, תחושה או

בניצוץ של אמן גדול, מחול הניגודים הפנימיים מזיין את הצורה החיצונית של איברי הגוף. האנרגיה שנאגרה קודם בגוף מוזרמת לאיברים שמנצעים את הכוריאוגרפיה

דימוי. הם מחזירים אותך לנקודת המוצא שבילדות, לאותו גרעין יצירתי שממנו נבע החלום להיות רקדן, אבל עושים זאת בחוכמת האדם והאמן הבשל.

סוזן פארל ואדוארד ויללה, בעבר כוכבי ניו יורק סיטי באלט, מספרים באוטוביוגרפיה שלהם שהכוריאוגרף ג'ורג' בלנשין השתמש בדימויים קצרים כדי להמחיש את האיכות שביקש. בלנשין, שנתן לסולנים יד חופשית לפתח את האינטרפרטציה שלהם, ושנהג לבקש שלא ידברו אלא יעשו, האמין שיש לתת לתנועה להיספג בגוף ולאפשר לדמיון להכתיב את



האיכות ולנתב אותה. הוא התנגד לפרשנות המבוססת על ניתוח שכלתני. פארל מספרת, שאחרי שיצר קטע למענה היא היתה מסתגרת לבדה בסטודיו ומנסה לגלות את המקצבים, הדרמה, השיאים והנפילות, העצירות וההתחלות, הרגעים הסוערים והשקטים, "כי זה בסופו של דבר מה שהמחול עוסק בו". היא נדרשת לעניין חשיבותו של הדיוק, אבל מבהירה שהכוונה אינה למספר הפירוואטים שמבצעים, אלא למיקוד האנרגיה בתנועה ולמציאת האיזון ביניהם, כדי שאותה תנועה תקרין אבל לא תיראה מוגזמת.

גם מרי לואיס, כוריאוגרף ורקדן אמריקני, דיבר על אנרגיה: "אני מתייחס למחול כאל מילון אבסטרקטי של תנועה. התאווה למצות את התנועתיות שבתנועה היא הדרמה. האופן שבו אני מארגן את האנרגיה בתוך המשפט הוא קו הסיפור", אמר.

ויללה, שרקד את תפקיד אוברון בבאלט הנאראטיבי "חלום ליל קיץ" לכוריאוגרפיה של בלנשין, מספר: "מתוך החומר התנועתי של הוואריאציה עלתה דמות המאופיינת בתנועה קלה ומהירה, כמו חנית המפלחת את האוויר".

וויליאם סטאנלי, מורה ידוע מדנמרק שלימד את חברי להקת ניו יורק סיטי באלט, הנחה אותו: "אם אתה מחפש חגיגה וירטואוזית כמו של אתלט, תבצע קפיצת BRISES OUVERT ותנחת בעצירה. אבל כדי להפוך את הקפיצה לאמנות, עליך לשלב אותה בהמשך המשפט התנועתי, לקשר זאת למוסיקה, ולחפש ייחוד סגנוני לתנועה". הפתרון של ויללה היה זה:

"ביצעתי את הקפיצות כשאני מדמיין לעצמי שאני מעופף מעל צמרות של עצים גבוהים ביער שערפל רובץ בכבדות על אדמתו. הרגליים עשו את כל העבודה בנושאן את הטורסו המוחזק כמקשה אחת ללא תנועה".

בבאלט "הבן הסורר" הנחה בלנשין את דיאנה אדמס, שרקדה את תפקיד הסירנה - האסתטיקה המפתה שמתפתלת על גוף הבן (ויללה) ולבסוף מטפסת על כתפיו, לשבת כמו שמעשנת סיגריה. לויללה הורה לבצע את ההרמות וההורדות של הסירנה ב"איכות של מעלית", ולהצמיד את ידיו למותניה כאילו צמחו מגופה. לגבר המלווה את הבלרינה בדואט היה אומר בלנשין, "אל תיתן את היד, אלא תציע אותה".

בספרות המחול אין אלא נגיעה דלה באינטרפרטציה האמנותית, ומכאן הצורך

להרחיב את היריעה ולבדוק מה כותבים על כך בהקשר של אמנויות אחרות. בדומה לבלנשין, גם הבמאי והמורה מיכאל ציכוב מדגיש את עליונותו של הדמיון על האינטלקט, המכיר עובדות בלבד ולכן תוחם את הפרשנות בגבולות המוכר ולא מאפשר פריצה לעולמות לא מוכרים.

ציכוב ממליץ בפני שחקנים ובמאים להתוודע אל כל טקסט (המקביל לחומרים התנועתיים של כוריאוגרפיה) בקריאה ראשונית שטחית, ובשלב הראשון להתמקד ביצירת האווירה. ציכוב מציע להתנועע בחלל ללא שום תכתיבי ביצוע מהאינטלקט, כדי לאפשר לדמיון לפרוץ ולאווירה להתפשט ולעטוף את השחקן, ורק אז להתחיל לגלגל בקול את הטקסט, כך שמילותיו יבטאו באופן טבעי והאמירה תהיה חלק אורגני מהאווירה. הוא חוזר ומדגיש שעל המבצע להיות בתחילה "ניטרלי ופתוח", פיסית ונפשית, להצעות הדמיון, ושרק בשלב מאוחר יותר עליו להניח לאינטלקט למיין, לברור ולארגן. גם כאשר הטקסט דורש ביצוע פעולה מסוימת, לימד ציכוב, יש קודם "לראותה" מתבצעת בדמיון ולאפשר לראייה זו לעורר את הרצון הטבעי לבצע זאת.

אין ספק שהאתגר הפיסי העומד בפני הרקדן גדול לאין שיעור מן האתגר הפיסי, הגדול כשלעצמו, שעומד בפני השחקן, ולכן למראית עין, הצעתו של ציכוב אינה מתאימה לעוסקים במחול. ובכל זאת, היא מעוררת מחשבה בנוגע לשלב הראשון של ההתמודדות עם הטכניקה. אולי גם כאן יש להקפיד על כך שהעבודה הטכנית הראשונית תהיה ניטרלית, מעין שטיפת רוחב "לבנה", כדי להימנע בשלב המוקדם הזה מהשפעות - זיכרונות, אסוציאציות, תנועות הלקוחות מריקודים אחרים - לא רצויות.

במזרח, בו לא נהוגה ההפרדה המלאכותית המקובלת במערב בין המחול לתיאטרון. מרבים לעסוק באנרגיה ההופכת מבצע לאמן. איך מלמדים להפיק את אותה אנרגיה? אמן תיאטרון נו ידוע סיפר שאביו הורה לו לצעוד קדימה ואז אחז במוטו ומשך אותן אחורנית. כדי להתגבר על הכוח המושך אותו היה עליו להשקיע הרבה יותר אנרגיה מאשר בהליכה רגילה. כלומר, האנרגיה נוצרת על ידי מאבק בין שני כוחות מנוגדים. דוגמה לדימוי שעוזר ליצור אנרגיה ורטיקלית היא טבעת ברזל גדולה המושכת את האמנים בתיאטרון הקיוגן כלפי מעלה, ומאלצת אותם להשקיע כמות אנרגיה גבוהה כדי שרגליהם יישארו על הקרקע.

האסתטיקה של הבאלט הקלאסי נוהה אחר תחושת הקלות והריחוף מעלה, אבל לשם השגתה חייבת להיות מודעות גבוהה לנגיעה של כף הרגל ברצפה. דחיפת הרגל לאדמה נועדה לאפשר צמיחה כלפי מעלה. כאשר מדמים בזמן תנועת RELEVÉ- את כרית כף הרגל מכה שורשים באדמה, מזמינים אנרגיה נגדית רבה יותר וזו כמו מטפסת על עמוד השדרה, מאריכה אותו ומוצאת דרך לצאת כקיסור עדין דרך הקודקוד. ככל שבסיס ההר עמוק יותר יהיו הפסגות גבוהות יותר.

שפע של תרגילים וסגנונות נוצרו במזרח סביב אותו עיקרון בסיסי של כוחות נגדיים. היפנים

את אחד הדימויים המופלאים תרם זיאמי, גדול שחקניו של תיאטרון הנו, שאמר: "גם על ענף מיובש יש פרח". ובמילים אחרות: בכל אינטרפרטציה, עצובה או שמחה, מהירה או איטית, גדולה או מינימליסטית, חייב להיות גם קורטוב מן המנוגד, כמו הפרח הנלווה באותו ענף יבש

ענף יבש

קוראים לכך HIPARI-HAI, שפירושו: למשוך לתוכך פנימה משהו או משהו שבאותו זמן משהו או משהו אחר מושכים אותו החוצה. הכוחות הנגדיים פועלים גם בתוך הגוף, למשל, בין פלג הגוף העליון לפלג הגוף התחתון, או בין החלק הקדמי לאחורי, ובעזרת הדמיון גם בין כל איבר לאיבר. האמן עוקב אחר התמודדות הכוחות בתוך גופו - מכוון, מחזק ומחליש בהשתמשו בעין הפנימית שלו, שהיא מעין ראדאר, ותוך כדי כך נוצר, בנוסף לשליטה, אותו מתח של התמודדות שמפיק אנרגיה.

יש להבחין בין אנרגיה פנימית לבין אנרגיה חיצונית של אדם שנחשב לאנרגטי. האחרון גומא מרחק בחלל, נע במהירות, מפעיל את שריריו ומעייף את עצמו. זו אנרגיה חיצונית, הנובעת מהתירגול הפיסי המביא לאמנות של דיוק והפגנת יכולת. אלא שלא זו האנרגיה שיוצרת את הקסם של האמנות. האנרגיה האמנותית האדירה נוצרת מהתמודדות הכוחות המנוגדים בתוך הגוף, והיא גדולה מהחיים וגורמת לגוף להקרין נוכחות, כל תא וכל נימ דם מודעים לקיומם ומשדרים את מלוא הפוטנציאל הרוחני והיצירתי שלהם. בביצוע של אמן גדול, מחול הניגודים הפנימיים מזין את הצורה החיצונית של איברי הגוף. האנרגיה שנאגרה קודם בגוף מוזרמת לאיברים שמבצעים את הכוריאוגרפיה.

אי תנועה אין פירושו "מנוחה, השתחררות, התפרקות", כותב שחקן נו ידוע על רקדן שתפקידו היה לעמוד עם הגב לקהל. באותו זמן הוא רקד בדמיונו את הריקוד שביצע אמן אחר בפועל "שאם לא כן, לא יעורר הגב שלי שום עניין בצופה". אי תנועה פירושה "אגירה". יש בה היופי הרוחני שבהקרנת "תנועה לא ישירה", שלמראית עין היא מינימלית אבל למעשה היא טעונת אנרגיה. גם עליה, מסתבר, חל עקרון משחק הניגודים.

תורת הזן הגדושה חוכמה ועידון מציבה בפני הרקדן המערבי אתגרים מסוג חדש. אחת התכונות שהיא מחשיבה בביצוע היא היובש, ה-LOFTY DRYNESS, שמובנו ביצוע אמנותי שאין בו עוד ילדותיות, אלא התמצית של תבונת הניסיון. להיעשות יבש פירושו לוותר על

הסנסואליות של העור והבשר ולהיות רק עצם - תנועה עניינית מתומצתת.

איכות זו מתקשרת לתכונה חשובה נוספת - הפשטות, שעיקרה צמצום שמטרתו להעשיר ולהעמיק והיא היפוכו של עומס יתר. על הריקוד של מליסה היידן, שהופיעה בגיל מבוגר בניו יורק סיטי באלט, מספרים שתמיד בחרה במעבר הקצר והישיר בין שתי תנועות ושהתרחקה מכל הדגמה ראוותנית של יכולת מעבר למה שהתבקש.

איכות נוספת היא הטבעיות. זו אינה מילה נרדפת לנאיביות, לאינטואיטיביות או לתנועות אופייניות של ילדים. הכוונה לטבעיות טהורה, מרוכזת, עשירה בהתכוונות יצירתית, אבל כזאת שנגלדה תוך כדי התרחקות מכוונה, כדי שלא יוצר שמץ של מתח, אילוץ ומלאכותיות.

האמן אמור לגשת לאינטרפרטציה האמנותית כשהוא "חופשי משיעבוד". כל עוד האמן מקבל ללא ערעור מוסכמה גופנית או נפשית כלשהי, אין הוא חופשי ליצור אינטרפרטציה שיש בה "NOVELTY", רעננות וחידוש, שהאמן מגלה ומחיה בתפקיד מסורתי. מובן שאין מדובר בשימוש בגימיקים או בהפגנת חדשנות לשמה. לא מעט נכתב ונאמר על הצורך באיפוק. גם כשרוקדים את הסערות הגדולות ביותר.

כל ביצוע אמנותי אמור להעניק לצופים את התחושה, שלמרות האנרגיה העצומה שהוציא מתוכו האמן, המקור שלה נשאר בתוכו ולא הידלדל: את אחד הדימויים המופלאים תרם זיאמי, גדול שחקניו של תיאטרון הנו, שאמר: "גם על ענף מיובש יש פרח". ובמילים אחרות: בכל אינטרפרטציה, עצובה או שמחה, מהירה או איטית, גדולה או מינימליסטית, חייב להיות גם קורטוב מן המנוגד, כמו הפרח הגלום באותו ענף יבש.

ביבליוגרפיה

Zeami Motokiyo, On the Art of the No Drama - The Major Treatises of Zeami, Princeton University, 1984

Barba, Eugenio, "Theatre Anthropology", TDR 26 (1982)

Hisamatsu Shinichi, Zen and the Fine Arts, Kodansha International, 1971

Villella Edward with Larry Kaplan, The Prodigal Son, Simon & Schuster, 1992

Farrell Suzanne with Tony Bentley, Holding on to the Air, Simon & Schuster, 1990

Selma Jeanne Cohen, Dance as a Theater Art, Dance Horizons Books, 1974

רות אשל

לדימויים תמיד נודעה לגבי חשיבות רבה כרקדנית וכיוצרת. שנים התביישתי לחשוף אותם. בתחילת שנות ה-70 יצרתי את אחד הריקודים הראשונים שלי וגיקי גורן, שהיה במאי תוכנית הטלוויזיה "עלם ועלמה", צילם אותו.

כשהיינו באולפן, הוא שאל איפה אני רואה בעיני רוחי את הריקוד מבוצע. זו היתה הפעם הראשונה שמישהו גילה עניין בדימוי שלי, ובהתרגשות סיפרתי לו שאני רואה בדמיוני שתי נערות עומדות בשדה פתוח, ירח לבן עולה ומאיר אותן והן מתחילות לרקוד. גורן הקשיב היטב, היה חשוב לו לדעת איך לכוון את התאורה כך שתיווצר האווירה הנכונה.

הרקדנים שלי, לעומתו, הקשיבו וציחקו: "רותי עם השיגעונות והדמיונות שלה", נראה

במרוצת השנים, הבנתי שסוד האמנות

טמון באיכות התנועה, ולא בצורה.

בתנועה איכותית, פשוטה ככל

שתהיה, יש דבר מה מהפנט

ב-1986 הגשתי בקנדה רסיטל, שהעליתי באותה שנה במסגרת פסטיבל ישראל. הייתי אז בת 40 פלוס. נכנסתי לשיעור עם רקדנים צעירים ממני בהרבה. הגוף כבר הרגיש אלף שנות עייפות בעצמות והמחשבה על שיעור נוסף לא ממש הלהיבה אותי, אבל ידעתי שאני חייבת לשמור על רמה טכנית סבירה אם בדעתי להמשיך להופיע. באותו יום ביקרה בבית הספר מורה אורחת (את שמה אינני יודעת) והודיעה שתיתן שיעור מחול מודרני בשיטת גראהם. כמעט התפיתי ללכת הביתה,

של מודעות גופנית גבוהה ושל התרוממות רוח וחוכמה. אחרי שנכחתי שיש גם מורים כאלה, הלכה והתעצמה חוסר הנחת שלי וגבר הצמא למפגש נוסף עם גורו. לא זכיתי בכך עדיין.

במרוצת השנים, הבנתי שסוד האמנות טמון באיכות התנועה, ולא בצורה. בתנועה איכותית, פשוטה ככל שתהיה, יש דבר מה מהפנט. האנרגיה שהיה עלי להשקיע בהתעלמות מן החסר האמנותי בשיעורים שלקחתי היתה כה רבה, שהעדפתי לעבוד לבד בבית, חרף החסרונות שבכך. הכנתי סדרת תרגילים טכניים פשוטים אבל כאלה שבונים כוח, שנועדו להיות פורמט נוח המאפשר חיפוש דימויים ותירגומם לאיכות שתצבע אותם.

בתרגילי האדאג'ו, על הרמות והסעות הרגליים הכלולות בהם, הייתי מדמיינת שטבורי הוא מרכז אנרגיה, שמתוכו יוצאת קרן אור רבת כוח. זו זורמת אל תוך הרגל המורמת, יוצאת



"ענפים מחותלים", כור' וביצוע: רות אשל
אביזרים: דליה מאירי, מוסיקה: יוסף דורפמן
"DIAPERED BRANCHES", CHOR. & DANCE: RUTH ESHEL
PROPS: DLIA MEIRI, MUSIC: JOSEPH DORFMAN

דרך הבוהן ומתפשטת אל עבר הרים רחוקים. יכולתי לראות במוחש את הקרן הארוכה, את צבעה, את עוצמת האנרגיה שלה, שאותה היה עלי כל הזמן להזין. הקרן ליוותה את הרגל שפילסה את דרכה בחלל, נעה באיטיות, מודעת למפגש העור והאוויר ולחשיבות הרגל התוחמת בתוכה את האור המופלא. לאותה רגל הוקנה פתאום אורך שהוא מעבר לפיסי, שלא היה לה קודם. עם סיום התרגיל הייתי רואה את הקרן נסוגה, חוזרת למקור האנרגיה ומתכנסת כמו עובר, אוגרת כוח לקראת היציאה הבאה.

כי באותו שלב זה היה הדבר האחרון שרציתי לעשות.

כבר בתרגיל הראשון הבנתי, שאותה מורה שונה מכל אלה שהכרתי עד אז. שהיא יודעת להפיח חיים חדשים בסדרת תרגילים שביצעתי פעמים לאין ספור. שהיא גורו. לא היה כל חדש בתרגילים עצמם, אבל אלו דימויים ליוו כל אחד מהם! גם קצב השיעור ואופן הדיבור שלה נועדו לשרת את המטרה האמנותית של המפגש - להחדיר איכות של דמיון וצבע לתוך התנועה. אפשר היה לחוש שהיא יודעת על מה היא מדברת. מעולם לא התרגשתי כך בשיעור. כשיצאתי מהסטודיו הרגשתי שקומתי הזדקפה. הייתי גאה להיות רקדנית, כי היה בזה שילוב

להם שלא כך אמורה לדבר כוריאוגרפית שעובדת עם רקדנים מקצועיים. הייתי צעירה, בתחילת דרכי כיוצרת, ותגובתם פגעה בי. במשך זמן רב הוספתי לשמור את דימויי לעצמי.

אלה המשיכו ללוות אותי, כחלק מן המאויים הנסתרים שאולי אינך רוצה לדבר עליהם אבל הם מבקשים דרך להתבטא. המחול, כמו המוסיקה (ולא כמו התיאטרון, שבו לכל מילה יש משמעות ברורה), שייך לעולם שהמסר שלו משלב את הגלוי והנסתר גם יחד. זו אמנות של אווירה ושל מסתורין. מבלי שביקשתי מצאו הדימויים דרך להשתחל לתוך הריקודים שיצרתי לעצמי, וגם לאלה שיצרו לי כוריאוגרפים שונים.

שבה - הרי התנועות הן אותן תנועות. ניסיתי לתפוש את הכובד שלה, איך נמשכה לאדמה...

כמו דבורה שיונקת מכל אחד, רציתי לשאוב ממה שטמון בביצועים של סולנים גדולים לתפקיד מסוים, ואז לקבוע מה אני הולכת לעשות.

במקרה הזה ראיתי סרטים, קראתי את סיפורי המיתולוגיה היוונית. עטפתי את עצמי בספרות. אני לא יודעת אם זה ממש עזר, אבל ודאי שלא הזיק. אחרי שלמדתי את הצעדים וראיתי מהדורות שונות של הביצוע, גיבשתי לעצמי קו. התחלתי לבדוק מה אני רציתי להדגיש, איך אני רציתי לגמור את התנועה. רציתי לעשות זאת בצורה משלי.

מירה זכאי

ההתמודדות של מבצע עם יצירה מוסיקלית היא ברמות שונות בשלבים שונים של חייו. את האמן המתחיל מטרידות בדרך כלל בעיות טכניות והוא נאבק כדי לגבור עליהן.

האמן הבוגר מתמודד עם כמה וכמה רבדים של החומר שהוא עתיד לבצע, כשלכל אחד מהם יש פונקציה אחרת. רוב המוסיקה הווקאלית מלווה טקסט, וזה אלמנט המפרה את הדמיון. הזמר אמור לפגוש את החומר הספרותי כאדם הקורא שירה כל חייו, ולהתייחס לסוג השיר ולכל הרבדים המילוליים שבו.

המלחין פוגש את הטקסט ומגיב עליו. כשהאמן המבצע פוגש את הטקסט המולחן, אמורה תגובתו הנפשית להוביל אותו לצמתים שבהם

אמן צריך לשלוט במאטריה. עליו

לבנות באופן שיטתי את הכלי, את כל

הבניין כולו, את קירות המגן, את הגג,

את המעקים, כדי שיהיה אפשר

לתלות עליהם כדי פשתן, משי

וקטיפה. הדמיון פועל כל הזמן, שולח

אנרגיות וצונע את הצליל

ייפגש עם הדיאלוג שבין המלחין לטקסט. בשלב זה, כל המסלולים האלה מוליכים אל הביצוע. מנקודה זו ואילך אפשר לדבר על מכלול השאלות שהאמן המבצע צריך לתת להן תשובות, גם באותו רגע וגם בקונצרט. אז עוסקים בגוף האנושי שמשתנה בכל יום ויום. מדי יום ביומו השמש זורחת אבל לא באותה שעה. גם אנחנו, בתור חלק מהיקום, מתעוררים קצת אחרת בכל בוקר ולכן ההתמודדות עם הצד הטכני קשורה בעבודתו בלתי ניתנת להתרה לכל המערך הנפשי שלנו, לכל מעטפת הגוף, לנקבוביות שלנו, שגודלן משתנה, לזרימה הפנימית של הדם על כל מרכיביו.

בניגוד לגוף האנושי, פרטיטורה איננה משתנה. לעומת זאת הביצוע משתנה עם השנים. ב-18 השנה שאני על הבמה, שרתי כמעט אותו מספר פעמים את הסימפוניה השנייה של מאהלר. בכל פעם זה היה דבר אחר, כי בכל פעם ביצעתי זאת בנקודה אחרת על קו חיי. העולם מסביב משתנה, ולכן משתנה גם האופן שבו אני מתפקדת. אומרים שהאמן חי בתוך הבעה היצירתית או ההבעתית שלו, אבל הוא מושפע מהסביבה שעוטפת אותו, יש גילויים חדשים במדע וברוח, יש חושי שלום ומלחמות.

כשאני חוזרת לעבוד על יצירה שביצעתי בעבר אני בודקת מחדש את האלמנט הטכני-פיסי. בגיל 35, למשל, היו לי בעיות טכניות אחרות מאלה שיש לי היום. חלק מאותן בעיות מן העבר הפכתי לאלמנט באינטרפרטציה, כלומר בניתי שביל שנשמע כמו החלטה אמנותית אבל בעצם נבע מבעיה טכנית. כשאני שרה היום את אותה יצירה ומגיעה לאותו צומת מסוים, עלי להחליט אם הפתרון, שהיווה בזמנו מענה על קושי טכני, עדיין תקף מבחינת האמת הפנימית שלי כאמן.

ההתנסות האישית משפיעה על איכות הביצוע. יש הבדל בין ביצוע הצובע את המוסיקה בחוויות מתוך המאגר הפרטי לבין ביצוע הניזון מחוויות שאינן כלולות בניסיוןך. ילד פלא הוא דוגמא למי שמנגן אינסטינקטיבית כאילו עבר במציאות חוויות חיים, שלמעשה לא עבר. כלומר הוא חש, במעין דזיה וו (DÉJÀ VU), את האמת הפנימית של אירוע שעדיין לא התנסה בו.

דניאל בארנבוים הוא דוגמא לילד פלא לפי כל קנה מידה מקובל, אבל כשהוא מנגן היום יצירות שניגן לפני כשלושים שנה, אני שומעת את "פלא התבונה המצטברת", שבשבילי הוא הרבה יותר מרגש.

עבודת הזמר דומה לזו של רקדן יותר מאשר לזו של כנר, כי גם הכלי שלו הוא הגוף. בכלי זה, שלפעמים הוא עצוב, לפעמים שמח, אנחנו ישנים, אוכלים, חושבים, אבל כנר ששפר גורלו יוכל לרכוש אפילו כינור סטראדיוואריוס, כלי שיש בו מלכתחילה אלמנטים של שלמות, ואז המפגש בין האמן המבצע לכלי עשוי להניב תוצאות נפלאות. אבל שלא כמו הנגן, כמוהו כרקדן, צריך הזמר לבנות את גופו תוך כדי למידה לפרוט עליו. התיחזוק השוטף של הכלי הוא חלק בלתי נפרד מלימוד הזמרה, וזמר אמור להקדיש לפחות שעה וחצי ביום לאימון הגוף - ועדיין לא אמרנו מילה על עניין הקול.

אמן צריך לשלוט במאטריה. עליו לבנות באופן שיטתי את הכלי, את כל הבניין כולו, את קירות המגן, את הגג, את המעקים, כדי שיהיה אפשר לתלות עליהם כדי פשתן, משי וקטיפה. הדמיון פועל כל הזמן, שולח אנרגיות וצובע את הצליל. ככל שהקואורדינציה של הזמר טובה יותר, כך גדולה ההסתברות שיפיק את הצליל ה"נכון" שאליו הוא שואף להגיע.

צליל בודד של הברה אחת, כמו "אה", אני יכולה להפיק כצליל לבן או כהה, חריף או מתוק, עגול או שטוח, קופצני, רגוע, חזק או חלש, עם או בלי ויברציה. אני יכולה לשלוח אנרגיה החוצה או לכנס אותה פנימה. ואם צליל אחד יכול להישמע כך, אשכול הצלילים שמצטברים לכדי יצירה שלמה - על אחת כמה וכמה.

כשאני מתחילה לעבוד על יצירה חדשה, אני אף פעם לא שרה בקול רם, מתוך גיוס מלוא כל המרכיבים, כדי שלא יוכנס למאגר הזיכרון של השרירים מהלך שגוי (כגון שגיאה באינטונציה או בדיקטציה). אני בודקת את המפה היטב לפני שאני ממש יוצאת לדרך, כי אחר כך קשה



מירה זכאי, MIRA ZAKAI

לתקן את השגיאות. לא שאי אפשר לתקן במודע, אלא שהשרירים שמפעילים את המערכת כבר נתונים בתבנית התנהגותית מסוימת. הגוף והמוח, שביניהם יש איזון עדין, מתפצלים בשלב התחלתי, כדי לאפשר בהמשך שלמות הרמונית.

שירה היא בעצם עוד כלי נשיפה, שבו יכול הדמיון היוצר להשפיע על עיצוב הצליל. אני יכולה לשיר כמו אבוב. הכלי שולח אלי אנרגיות ואינפורמציה אקוסטית, והגוף והדמיון שלי מגיבים יחד בניסיון לפגוש אותו באמצע. כדי לבצע זאת עליך להיות אמן בוגר, שכבר כבש את האתגרים הטכניים ומרגיש משוחרר. לשלב של בשלות אמנותית מגיע אמן בדרך כלל רק באמצע שנות השלושים לחייו, אז מגלים שכל הדברים הנכונים באמנויות למיניהן משיקים זה לזה.

כשאני מלמדת, אני מפרידה בין העבודה על התהליך הטכני לבין העבודה על התהליך

לשנייה. תהליך זה מתרחש אצלי בטבעיות, כשאני אישית עובדת עם הכוריאוגרף על באלט חדש.

עד כמה שזה יישמע מוזר, מרב החופש של הפירוש מצוי דווקא כשעלי לבצע יצירה מהרפרטואר הקלאסי. בתוך הביצוע הדייקני של הצעדים של תפקיד כגון זה של גיזל, כשהגבולות תחומים היטב, אני יכולה לבטא את הדמות כרצוני. אבל אני מקבלת השראה גם מביצועים של רקדנים אחרים. הווידיאו הוא מכשיר אדיר. בעזרתו אני יכולה ללמוד את הביצועים של הרקדניות הגדולות ביותר במיטב הלהקות. ואז זה קשה יותר שלא לחקות את הדקויות של רקדנית כגון מקרובה. כשאני רואה משהו מושלם ממש, עלי להפוך זאת לחלק מהביטוי העצמי שלי. לעיתים איני מצליחה למצוא את עצמי



רומאו ויוליה, כור': ברטה ימפולסקי,

מוסיקה: ס. פרוקופייב

רקדנים: ונדי לאקינג, קוין קאנינגהאם - הבאלט הישראלי

ROMEO AND JULIET, CHOR.: BERTA YAMPOLSKY

MUSIC: S. PROKOFIEV, DANCERS: WENDY LUCKING-SHAPIRA, KEVIN

CUNNINGHAM - ISRAEL BALLET

בתפקיד כלשהו, אם מסיבות גופניות, טכניות או אחרות, ואז עלי "לשחק" את התפקיד, במקום להיות אותה דמות. עלי לחשוב איך לנוע בצורה משכנעת, איך לשדר את הדימוי הרצוי.

מישהו פעם העיר לי על תפקיד שרקדתי באחת מיצירותיו של באלנשין, שנראית כמו "ניסיכה, שטעתה בדרך לנשף הריקודים". מאז אני משתדלת להתרכז בבאלטים כגון "ארבע העונות", להיראות חזקה, גבוהה ואסרטיבית יותר. בעצם, זה מה שקורה בתודעתי יותר מאשר בגוף. לפעמים אני חשה שהצלחתי, לפעמים לא.



לא הבנתי למה הוא התכוון אבל כיום אני מבינה. יש הבדל בין אמנות לבין החיים. ההבדל הזה לא צריך להתבטא בסגנון מופרז, אלא ביכולת לברור ולהחליט "איפה לשים את הנקודה האדומה על הציר". אינך חייב למלא את הקנוואס בנקודות אדומות, מספיקה נקודה אחת, תנועה אחת. הצמצום מתקשר לבחירה הנכונה, ולעיתים היא יכולה להיות גם שגויה. האמן הבוגר איננו מסתמך רק על האינטואיציה, שהיא אולי הכשרון. הוא מבין את כוח הצמצום וכמה נכונה האמרה LESS IS MORE.

כשאני מביימת מחזה אני לא נותנת לשחקנים מיד לשחק. קודם כל עובדים על הבנת הכתוב, על הלוגיקה והבנת הסיטואציות שנובעות מהמפגשים של הדמויות. אחר כך עוברים להבין מי הן הנפשות הפועלות, כשהעבודה היא עם הקבוצה וגם אינדיווידואלית. כמוכן שאני מציגה את השאלות הקבועות, "מאיפה אני בא, מה אני עושה כאן ולאן אני הולך?" אסור להצמצם בנתון, כי החיים מתחילים עוד לפני שרצים לבמה.

כדי לשמור על רעננות המופע אני שואלת את עצמי לפני העלייה לבמה מאיפה אני באה, מה מצבה הנפשי והגופני של הדמות. אנו בני אדם משתנים כל ערב, אבל הטקסט והבימוי נתונים. איך אנו משתמשים בכל הרובדים האמוציונאליים שלנו לצבוע את התפקיד. המטען התרבותי הוא הבסיס. כדי להפעיל את הדמיון אתה צריך גירויים. אם הבסיס התרבותי שלך מצומצם אז גם הגירויים מצומצמים. אתה לא יכול ליצור משהו מלהיב וחדש מבלי שיהיה לך משהו שיוזן אותך. מילת המפתח היא להתעניין: להתעניין בשאר האמנויות, להיות חלק מהעשייה הכללית, לראות מה הולך בריקוד, בציור, בפיסול, במוסיקה קלאסית ופופ. להרחיב את האופקים, לאהוב או לא לאהוב דברים מתוך העשייה הכללית. כל זה מפעיל את הדמיון, נותן רעיונות וכלים נוספים - "אה, בזה אני יכול להשתמש".

יש כל כך הרבה דרכים להזין את הדמיון - אפילו לקרוא עיתון בבוקר. העיתון מלא חיים, מעורר אסוציאציות. ללכת ברחוב, להסתכל על אנשים, לבקר בתערוכות, להיות חלק מהמצב הפוליטי, קשור וקשוב למקום שבו אתה חי ופועל. להתעניין בכל מה שקורה בעולם אבל לא לזנוח את המקורות התרבותיים שלך. הקונספציה צריכה להיות עכשווית אבל המקורות לאמירה צריכים לבוא מבפנים.

ונדי לאקינג

אני סבורה, שהמטרה היא תמיד להשתדל, ככל שהיכולת הגופנית והנפשית מגעת, לבטא את כוונות הכוריאוגרף, לשרת את הכוריאוגרפיה, אבל בה בשעה גם להכניס משהו "משלי" לביצוע.

הדבר החשוב ביותר, הוא שאמין בעצמי בתפקיד: ללא זאת, הרי אין סיכוי שהקהל יעשה זאת. איך לעשות זאת כך שהצופה יאמין בי, הוא ההבדל בין יצירה אחת

הרוחני. לאחרון אני מקדישה הרבה יותר זמן, ובו אני נוגעת בדברים של המפגש הפילוסופי, הרגשי והאתי של האמן עם היצירה, ובאופן שבו הוא מתמודד עם כל אלה. האמן מבקש לגלות את הגרעין שיאפשר לו להנביט את הצמח שלו בתוך העציץ הנתון. אני מאמינה שבכל אמן צעיר יש משהו "מולד", כשתפקידו של המדריך הרוחני (אני לא משתמשת במילה "מורה") הוא לעזור לו למצוא את המפתח אל חדרי ארמונו.

חנה מרון

יש מי שחושבים שרק אצל הרקדן הכלי הוא הגוף ואצל השחקן העיקר זה הקול וההקרנה הבימתית. האמת היא שאצל השחקן, כמו אצל הרקדן, הגוף הוא העיקר. כשאני מדברת על הכרת הגוף ככלי, אני מתכוונת לגוף במובן המלא, כי יש נימים, דם, נשימה, קצב הלב וקצב המחשבה. אני אישית תמיד שמתי דגש על היכולת הגופנית. אולי זה יישמע כקוריוז אבל אני בעצם רקדנית מתוסכלת. למדתי לרקוד אצל מיה ארבטובה, תהילה רסלר, רות האריס, רינה שחם ואחרות. לפני התאונה היו לי נעלי באלט והייתי רוקדת בבית ואפילו עושה פירואטים.



חנה מרון, צילום: הרמתי

HANNA MARON, PHOTO: HARAMATY

אחת ההצלחות שלי בצעירותי היה ב"נערת הפקר". קיבלתי ביקורות מצוינות ולמחרת הלכתי לטייל ברחוב דיזנגוף כדי לספוג את ההצלחה. בא לקראתי ברטנוב, מוותיקי הבימה. הוא ניגש אלי וליטף לי את הראש, "יפה מאוד, אבל חנהילה, תזכרי שאת לא יכולה להתנהג על הבמה כמו בבית". הייתי שייכת לאותו דור של שחקנים צעירים שחיפשו את החופשיות והטבעיות על הבמה, והיינו נגד המשחק המסוגן.