



נעמי פרלוב, צילום: אורן מנצורה
Naomi Perlov, photo: Oren Manzura

“כותבת מחול” רועי בדרשי מראיין את נעמי פרלוב

הריאיון התקיים במשרד “המסלול להכשרת רקדנים” - תל-אביב-יפו, המנוהל
אומנותית על ידי נעמי פרלוב ואופיר דגן מ־2008.

רועי: ספרי לי על תהליך היצירה של כלולות.
נעמי: התהליך של כלולות התחיל כאשר פרלדוקאז' רצה לבחון ולהאיר את המסורת הבלקנית בה גדל: נישואי כפייה, מעמד האישה ביחס למעמד הגבר ומבט אחר על הריטואל סביב החתונה האלבנית. התהליך עצמו היה מרתק. נפעמתי מהדרך בה הוא יוצר, כי עדיין לא חוויתי תהליך יצירה יחד אִתו. אהבתי שהוא לא מסביר לרקדנים בכל רגע מה עומד לקרות ומה הרעיון של העבודה. הוא לא האכיל אותנו בכפית והלכנו אִתו. לאט לאט הדברים נשזרו. במהלך כל החזרות הוא היה צמוד לפרטיטורה המוזיקלית של סטרווינסקי (Stravinsky). הייתי כל כך עסוקה בכתיבה שרק לאחר שנים הבנתי את המסר האמיתי, חווייתי משהו עמוק. למעשה שנינו היינו צעירים ובתחילת דרכנו. יש משהו בעבודה הזו שמהפנט ונשאר איתך לאורך כל החיים, זו התחושה שליוותה אותנו בתהליך. לא ידענו שהדבר נועד לכך ויהפוך ליצירה קאנונית.

“אין לך גוף טוב, אבל את מוזיקלית מאוד ותופסת תנועה מהר מאוד”. המשפט הזה של ז'נט אורדמן שינה את מסלול חייה של נעמי פרלוב מהריקוד לכוריאולוגיה. היא הבינה שהיכולת שלה לתפוס תנועה היא כמו מצלמה שעושה את הקליק - כישרון שתוכל להשתמש בו למקצוע שלך.

כיום, פרלוב הינה כוריאולוגית' בכתב התנועה בְּנֶשׁ (Benesh) ואסיסטנטית של אנז'לאן פרלדוקאז' ב־30 השנה האחרונות. היא מוזמנת להעלות את עבודותיו של פרלדוקאז' בלהקות המפורסמות בעולם, וביניהן בלט לה סקאלה במילנו, בלט האופרה של פריז, בלט מרינסקי, דויטשה אופר בברלין ועוד.

בריאיון שוחחנו על התכנים שנעמי הציגה ביום עיון על כתיבי תנועה ומחול, בחודש אפריל 2017, במרכז קהילתי דב הוז, שהוצג בו קטע מתוך כלולות מאת אנז'לאן פרלדוקאז' - היצירה שסללה את דרכו כאחד הכוריאוגרפים המובילים באירופה.

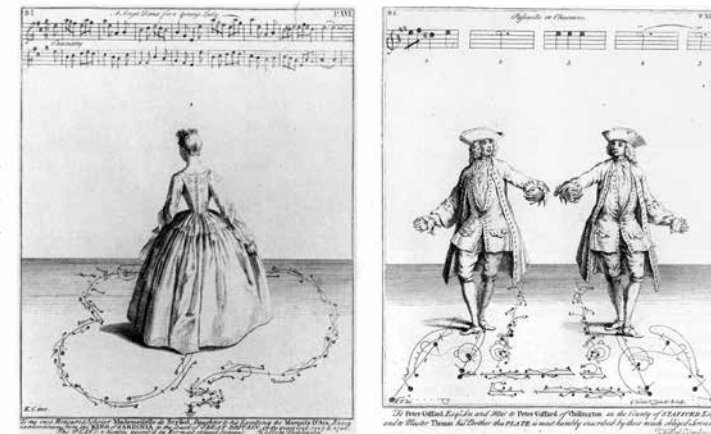
European Fashion, French Obsession. London: Yale University Press, pp. 91-126.

Neville Jennifer, 2008 ed. *Dance, Spectacle, and the Body Politick*, 1250-1750, Indiana University Press.

Sparti Barbara, 1996. “Breaking Down Barriers in the Study of Renaissance and Baroque Dance.” *Dance Chronicle*, 19, no. 3, pp. 255-276.

Pierce Ken, 1998. “Dance Notation Systems in Late 17th-Century France.” *Early Music*, 26, no. 2, pp. 286-299.

Powell John S, 1995. “Pierre Beauchamps, Choreographer to Moliere’s Troupe du Roy.” *Music and Letters*, 76, no. 2, pp. 168-186.



שני איורים להוראת כתב פייה מתוך ספרו של קלום טומלינסון *The Art of Dancing*, לונדון, 1720. בספרה *Dance Notation*, אן האטצ'ינסון גאסט שואלת איך התנועה מתוארת; האם הכתב הוא Descriptive או Prescriptive? שאלה זו מעסיקה את מומחי הפענוח והשחזור מכתבי התנועה. האם הכתב משקף את המצוי או הרצוי? שאלה זו ליוותה אותי ומלווה כל אחד או אחת העוסקים בפענוח וב־Reconstruction של ריקודים מתועדים. פענוח ושחזור למטרת החייאה (Revival) מחייבים מחקר מעמיק, שכולל גם שחזור של הקשרים (Reconstructio of Contexts), וכפי שהמוזיקה היא מעבר לתווים, כך גם הריקוד.

ביבליוגרפיה

מקורות ראשוניים:

Balthazar de Beaujoyeux, 1982. *Le balet comique, 1581.* Facsimile edition. Ed. and with an introduction by Margaret M. McGowan. Binghamton, NY: Medieval and Renaissance Text and Studies.

Feuillet Raoul Auger. *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caracteres*: Paris, 1700.

Rameau Pierre. “*The Dancing Master*”. Trans. Cyril W. Beaumont. From the Original Edition, Paris, 1725. Dance Books: 2003.

Tomlinson Kellom, 1724. *The Art of Dancing: Explained by Reading and Figures.* London.

מקורות משניים:

Baxandall, Michael, 1974. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy.* Oxford: OUP.

Franko, Mark, 1993. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body.* Cambridge: CUP.

_____, 1986. *The Dancing Body in Renaissance Choreography* (c. 1416-1589). Birmingham, Ala.: Summa Publications.

Gorce Jerome de la, 1990. “Guillaume-Louis Pecour: A Biographical Essay.” Trans. Margaret M. McGowan. *Dance Research*, 8, no. 2, pp. 3-26.

Hutchinson Guest Ann, 1989. *ChoreoGraphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, Gordon and Breach, London.

Hutchinson guest Anne, 1998. “Notation”. In *International Encyclopedia of Dance*, 4, pp. 683-686.

McGowan Margaret M, 1963. *L'art du Ballet de Cour en France: 1581-1643*, Paris: CNRS.

_____, 2008. “Forms of Dancing”. In *Dance in the Renaissance*:

האם בתהליך היצירה השתמשתם בפרטיטורה שלך ככלי ליצירה? פרלז'וקאז' השתמש בפרטיטורה של סטרווינסקי כבסיס ליצירה. בתהליך היצירה הייתי פסיבית - לא הייתי גורם מתערב. תיעדתי את התהליך בכתב התנועה ובווידאו.

איך תיעדת את מה שלא נאמר ככוריאולוגית?

ככוריאולוגית, תיעדתי את מה שהוא הוציא מהתנועה. תיעדתי את ההסברים הפיזיים ואת הדגשים המעניינים דרך ההתרשמות שלי ודרך ה־recording process של הכתב. הייתי כמו רשמקול אינטלקטואלי. זו הייתה מטרתי ולא חסכתי אף רגע מההקלטה והיישום על הדף.

ספרי לי על תהליך ה־recording

מדובר בתהליך שכלתני, הכולל התבוננות - צפייה - עיבוד במוח - רישום בתיבה מוזיקלית - לקיחת החלטות ולהביע את זה בכתב. זה מורכב מאוד ומעשיר. האתגר שלי עם עצמי היה יוצא דופן, כפי שאתגר אותי, ככוריאוגרף, ליצור יצירה מעניינת, אותי אתגר ליצור פרטיטורה טובה בעלת עומק שהוא דרש מהרקדנים. כשיש עומק זה מדרבן אותנו, ככתבי תנועה, לתאר זאת בצורה אותנטית - איך אתה מצליח ליישם משהו כל כך פיזיזי? לכן זה לא רק to record - להקליט, לא רק ללחוץ על play ו־stop, אלא גם יש ביניהם את כל העניין האנושי של הרגישות, האותנטיות, התרבות, המוזיקליות, ההבנה, התפיסה והניתוח. לא סתם אומרים שלוקח 10 שעות לכתוב דקה של הופעת 10 רקדנים.

את משתמשת בדימויים בכתב? אם כן, איך הם מתבטאים בכתב? בכתבי תנועה הדימויים המילוליים פחות מעניינים. אנחנו מנסים לכתוב את התנועה עצמה ודרכה ליצור את הדימוי, רוצים להקליט את הפיזיות של התנועה עם הדימוי שלה. אם יש צורך בכתיבת דימוי, אנחנו נכתוב בפרטיטורה, לדוגמה: כוכבית - ראש כבד, לתאר שאתה במצב שינה. אבל זה לא בא על חשבון מה שכתוב ובאנליטיות של התנועה הקיימת. ברגע שהתנועה קיימת אתה מנסה להתמודד אֶתה ולתאר אותה בכתב, לכן זה משהו מתוחכם מאוד שלא תמיד עובד, אבל מאתגר את הכותב.

ספרי לי על הקטע שהוצג ביום העיון

הצגתי קטע של קווינטט [חמישייה] של בנות. הצגתי אותו כיוון שהיה אפשר לפרק את העבודה דרך הפרטיטורה. הראיתי שהיצירה יכולה להיכתב כמו מוזיקה קאמרית של חמישה כלים ולבדוק כל כלי כסולו, ולאחר מכן, לבחון את ההרמוניה ואת הדיסוננס בין הכלים והקולות האלה של הרקדניות.

העובדה, שאתה לוקח פרטיטורה של כלי אחד מתוך חמישה, מפרק אותו ומעצים אותו, עוזרת בהרכבה של המכלול להבין משהו הרמוני מאוד וייחודי מאוד כקטע. ההרמוניה הזאת לא ברורה מאליה ואפילו מצמררת.

גילית משהו חדש בפרטיטורה בתהליך ההכנה של ההדגמה ביום העיון?

החזרה המקדימה לקראת הכנס הייתה מרתקת ומעניינת, פתאום גיליתי שאני עדיין צריכה להתעסק בסוגיה של השהיית התנועה: האם היא קפואה? האם היא מחוברת לתנועה הבאה או שהיא לגמרי מופרדת בין התנועה הראשונה לשלישית? זה כמו נגן שקורא פרטיטורה שכתבה לפני 300 שנה. הוא כל פעם מתבונן בפרטיטורה ומגלה דברים חדשים. בזכות קריאה מחודשת של הפרטיטורה, הביצוע שלו מתחדש ומשתכלל. הקשר בין הפרטיטורה המוזיקלית לכתב התנועה דומה מאוד.

לעיתים כוריאוגרפים אוהבים לחזור ולפתח את היצירה שלהם, הן מבחינת התנועה והן מבחינת המיקום שלה בציר הזמן של היוצר, לכן יש מקום לתהות האם צריך לרשום אותם. החיבור בין כתב התנועה לבין הכוריאוגרף דומה לאהבה. זה גם קשור לסוג היצירה. שמעתי את פרלז'וקאז' אומר כמה פעמים בראיונות: "אני אוהב בלט קלסי, אומנות לחימה, הי־הופ, מחול

ועכשוי, אבל מה שמעניין אותי זה הכתיבה, הקומפוזיציה. מה שמעניין זה איך אתה מחבר בין כל הדברים האלה ומה אתה עושה עם כל זה... צורה של כתיבה חדשה".

אני חושבת שכיוצר הוא מתעסק בכתיבה כוריאוגרפית שמתחברת מאוד לכתב תנועה. הוא בין הבודדים שמשתמשים בכתב תנועה, זה קשור לסגנון שלו.

למה פרלז'וקאז' משתמש בכתב תנועה?

פרלז'וקאז' רואה בכתיבה ובשימור העבודות שלו שימוש פרקטי וחיוני. הוא לא נרתע מלהגיד 'סיימתי את כתיבת היצירה ועכשיו היא תקבל תוכן מהפרשנות של הרקדנים'. ההתבוננות שלו על מה שנכתב, בזמן אחר, תיתן ערך מוסף חדש ליצירה.

איך סגנון של יוצר יכול להתבטא בכתב תנועה בנש?

הסמנטיקה בכתב בין יוצר אחד לאחר תישאר אותו הדבר. לפעמים אתה ממציא קודים שמאפיינים את הסגנון הייחודי לו בתנועה. הכתב הוא כלי עזר לחידוד הסגנון והתנועה של היוצר. בעזרת הכתב מגיעים לרזולוציות הגבוהות ביותר של ניתוח התנועה.

מה ההבדל בין כתיבה לווידאו? איזה רבדים נוספים יש בכתב תנועה שאין בווידאו?

אלה שני דברים שונים לגמרי. ההבדל הוא התהליך שתיארתי, ה־recording שנכתב בחומשה. התהליך הזה עמוק יותר, כיוון שיש בו חוות דעת ונתונים 'גדולים' יותר, שהרבה יותר מעמיקים ממה שהמצלמה יכולה לתת. הנתונים עברו תהליך עיבוד אנושי.

איזה נתונים יש בכתב התנועה בנש? אנחנו יודעים איזה נתונים יש בווידאו - מה שהמצלמה תופסת, אז מעניין אותי איזה נתונים 'העדשה' שלך ככוריאולוגית תופסת?

קודם כול, זה עניין של משקל, כובד התנועה ורצף התנועה. בווידאו אתה רואה את זה מזווית מסוימת, בעוד שבכתב אתה 'מקליט' מנקודת המבט של הרקדן וחוזר לאחר תהליך העיבוד לחומשה (חמש קווים, כמו בדף לכתיבת מוזיקה). כלומר ההבדל המהותי הוא הנגיעה האישית של הכותב שקיבל החלטה מושכלת מהניתוח התנועתי, ולאחר מכן מיסד אותה בכתב.

מה מתועד בכתב התנועה בנש?

מה שמתועד בחומשה עצמה הוא הגוף של הרקדן. בין החומשות יש מידע נוסף, שכולל מוזיקליות, דינמיקה, פריסה בחלל, כפות ידיים וכפות רגליים, פנים ועוד. ההתבוננות והעיבוד המוחי תלויים בהחלטות ביחס למידע שראית, עיבדת והחלטת מה לרשום. בכתב תנועה 'בנש' אפשר לחצות כל תנועה ל־16 מ"מ, כמו פריים בקולנוע, שאצלנו מדובר ב־16 מ"מ כשחצי מהגוף של הרקדן הוא 8 מ"מ. אתה יכול להחליט שאתה מחלק Port de Bras - Bras Bas מ־32 לפוזיציה ראשונה ל־32 פריימים, או שאתה נהיה לקוני ואומר שיש כיוון לתנועה ועובר מכאן לכאן ומשאיר את זה פתוח, או שאתה אומר שמכאן לכאן אתה מדגיש שאתה רוצה שהמשקל יעבור מלמטה ואז לעלות למעלה. קשה לי לדמיין שבוידאו תהיה את כל המידע הזה. אנחנו, ככתבים, יכולים לתאר את הדגשים האלה, כי קיבלנו החלטה שזה הדבר החשוב. זה כמו סוג של יצירה.

כשאת מעלה את היצירה בעולם, את כל פעם חוזרת לפרטיטורה או שנשענת על ידע קודם?

כשאני לא חוזרת לפרטיטורה, אני מגלה שאני נשענת על הרגלים. מצד אחד, זה אכזרי עבורי, ומצד שני מסייע לי. יש רגעים שלפעמים אני מתעקשת, חוזרת למלון ובודקת את הפרטיטורה, ואז אומרת 'איך יכולתי להרשות לעצמי לא להסתכל בפרטיטורה' ולגלות שפספסתי משהו?. יש

דברים מצמררים יותר, עד כמה שזה מצדיק את השימוש בפרטיטורה בסגנון הספציפי הזה. למשל, לרוב היוצר מגיע ברגע האחרון לפני הבכורה, אז בשתי החזרות שהוא מגיע לסטודיו הוא לא זוכר בדיוק את מה שיצר. פרלז'וקאז' לא מסוגל לזכור את מה שאני זוכרת במובן הדקדקני. הייתה חזרה אחת יוצאת דופן באופרה של פריז, בה הוא התעקש לעבוד על דואט למוזיקה של מוצרט, וחזר שוב ושוב על הקטע שאני העליתי, משהו בכוריאוגרפיה לא מצא חן בעיניו. אחרי שהוא חיפש במשך 10 דקות, שאל אותי: 'מה כתוב בפרטיטורה?' ומסתבר שהחסרתי דגש של ספירה אחת.

כי לא הסתכלת בפרטיטורה?

כן, כנראה לא מספיק. חשוב מאוד להתעמק במה שאתה כותב בעצמך. במסגרת עבודתי עם להקות, לצערי, אני יכולה להרשות לעצמי לשבת שלוש שעות, כמו שעשיתי עם חמש הרקדניות מ"המסלול", שרק רצו להעמיק את הידע ולהתעמק יחד אֶתי בדקויות שהפרטיטורה עצמה נותנת יותר מהווידאו.

מעניין אותי האם ככוריאולוגית, מורה ומנהלת חזרות, היה מעניין אותך להשתמש בכתב תנועה ככלי חינוכי, לא רק לתיעוד עבורך, אלא גם עבור רקדנים או תלמידים?

כשאתה מעלה ריקוד או יוצר, החיפוש של התנועה הוא דבר שתמיד מעשיר מאוד ונותן נפח. הרקדניות ב"מסלול" חשו הארה בזכות ההעמקה והחיפוש המשותף של הדיוק בפרטיטורה. הן הרגישו את ההבדל. הן הרגישו ביטחון בהבנה של התנועה, מה שאפשר להן להוסיף לזה רוברד אישי - פרשנות.

היה מעניין אותך לחלוק את זה עם התלמידים, שהם יחוו את זה לא רק דרכך, אלא גם דרך הכתב?

קודם כול, תמיד מעניין לחלוק כל דבר עם התלמידים, כי הם תמיד מלמדים אותך הרבה יותר ממה שאתה חושב שאתה מסוגל. היחסים בין תלמיד או רקדן בלהקה לבין מנהל חזרות או מורה תמיד מרתקים אותי, דווקא בזכות זה שאני לא יוצרת. זה דיאלוג מעניין מאוד ויצירתי בצורה הפוכה. לגבי שאלתך, בדרך כלל הידע של הרקדנים בכתב תנועה מועט מאוד. הם לא יתחילו ללמוד כתב תנועה בקריירה שלהם בשלב שעדיין מופיעים על הבמה. אולי כמה מהם ילמדו כתב תנועה בסוף הקריירה שלהם, כי הנושא מעניין אותם.

בכתב התנועה אשכול-וכמן הריקוד נוצר מתוך הכתב. איך זה ב'בנש'? המטרה העיקרית של הפרטיטורות של בנש היא תיעוד ולא מחקר. יש זרמים מסוימים אצל בנש שעוסקים במחקר - מתמטיקאים, ריקודים פולקלוריסטיים, אבל זה צד שאני פחות מכירה. כתב התנועה של בנש מיושם ברובו, לפחות בתקופה שאני למדתי ועד המאה הקודמת, בלהקות. רוזולף בנש היה נשוי לבלרינה - ג'ואן בנש שרקדה בבלט של Sadler's Wells.

למה בחרת ללמוד את כתב התנועה 'בנש'?

נסעתי ללונדון והכרתי את כתבי התנועה לאבאן (Laban Notation) ובנש. במשך חצי שנה עשיתי מחקר והלכתי לאן שהלב דיבר, ועד היום אני לא מתחרטת על כך. זה פתח בפניי צורת התבוננות כל כך מעמיקה ואינסופית שזה תענוג. תהליך הלמידה היה מעניין, המורים היו מעניינים.



צילום מתוך הפרטיטורה של כלולות שנכתב על ידי נעמי פרלוב, 1989

Scanning of Nocés (Preljocaj) partiture written by Naomi Perlov, 1989

חיפשת את הצורך to record?

חיפשתי את הצורך להתבונן ולהעמיק. אני חושבת שבאופן מסוים הושפעתי מאבי - דוד פרלוב,² שגם היה לו צורך כזה.

...To record

לא. להתבונן. To record זה התהליך עצמו. ההתבוננות וההעמקה עניינו אותי. record זה התוצאה של ההתבוננות. לכתבי התנועה יש עין חדה מאוד, הם חייבים 'לטרוף' את המידע, תפיסה ועיבוד מהיר בזמן החזרה ולאחר מכן תרגום על הדף. כך שהעין והמוח, כמו מצלמה משוכללת כזאת, מצליחים לקלוט הרבה דברים בשנייה. אתה ערני כמו נץ. אי אפשר לתאר את זה, ההתבוננות דורשת ריכוז עצום, לעסוק רק בזה. אתה לא יכול להיות עסוק באיך תהיה היצירה, ואת זה אני אוהבת מאוד. אני חושבת שגם ירשתי את הנתונים האלה מאבי, דוד פרלוב. הרגשתי שיש לי את הרגישות ואת הכישרון בזה. ז'נט אורדמן אמרה לי: 'את אף פעם לא תהיי רקדנית, אבל את תופסת תנועה טוב ואת מוזיקלית'. תפיסת התנועה הזאת, המצלמה שעושה את הקליק, זה סוג של כישרון".

אז זה מה שגרם לך להחליט ללמוד?

זו אחת הסיבות. כרקדנית ומתלמדת בלהקת בת דור בגיל 18 לימדו אותי ריקוד מפרטיטורה, וזה הרשים אותי מאוד. ראיתי שזה כמו במוזיקה, נכתב על חומשות (5 קווים), וכאחת שלמדה מוזיקה בנעוריי, אהבתי שמלמדים אותי ריקוד מפרטיטורה, שנראית כמו פרטיטורה מוזיקלית שאני לא

הילה בן ארי: תנועה בין קווים שבורים - מחווה להדה אורן



הילה בן ארי, 'תנועה בין קווים שבורים - מחווה להדה אורן', 2017, פרט מתוך וידאו, צילום: אסף סבן
Hilla Ben Ari, 'Rethinking Broken Lines - A Tribute to Heda Oren', 2017, video still detail, photo: Assaf Saban

טל יחס

הדה אורן נולדה בנתניה, ומגיל צעיר ועד מותה התגוררה בקיבוץ אשדות יעקב. היא למדה מחול בבית הספר הגבוה ללימודי כוריאוגרפיה בפריז, והשתלמה, בין היתר, אצל אלווין ניקולאי ומוריי לואיס בניו-יורק. שיא פעילותה כיוצרת היה משנות ה־70 ועד אמצע שנות ה־80 בישראל. היא נמנתה עם צוות הכוריאוגרפים הראשון שיצר ללהקת המחול הקיבוצית; עבדה עם להקת בת שבע 2; ויצרה כוריאוגרפיות לרקדנית רות אשל. ב־1975 הקימה מרכז ללימוד מחול בעמק הירדן, אותו ניהלה במשך שנים רבות, ופעלה להקים להקת מחול מקצועית, עצמאית, שבסיסה בחבל ארץ זה. לאורך כל השנים יצרה גם מחולות לטקסי החגים בקיבוץ, בניסיון לשלב את השאיפות היצירתיות שלה עם המחויבות לחיי הקהילה, ומתוך רצון להפיח רוח אמנותית פרשנית במסורות היהודיות.

התנועה בין מרכז ופריפריה ניכרת לאורך כל שנות פעילותה של אורן, ומאפיינת את המאבק שלה על מקומה כיוצרת ואת שאיפתה ליצור מרחב שיתאים להתפתחותה האמנותית המקצועית לצד בחירתה לחיות בקיבוץ. תנועה זו מהדהדת גם ביצירותיה - במתח המתמיד של נוכחות הגוף, הנע בין צמצום להתרחבות ובין חיפוש של "תנועה החורגת", להגדרתה, שיש בה תלישות וחוסר שייכות, לבין ניסיון למצוא ביסוס ועגינה. ביצירותיה ניכרת שאיפה לחיפוש תנועתי פורמליסטי, שבוחן את האוטונומיות והאוניברסליות של הגוף, לבין הבנה שהוא נטוע בתוך מרחב או הקשר

התערוכה תנועה בין קווים שבורים - מחווה להדה אורן הוצגה במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית בין ינואר לאפריל, 2017. מיצב הווידאו של בן ארי לווה בתצוגה הארכיונית "הדה אורן: 'תנועה היום יומית באיזה תנאים היא ריקוד?'", שהכילה פריטים מהביגורפיה המקצועית של הכוריאוגרפית. התצוגה כללה תצלומים, קטעי וידאו, רישומים, קטעי יומן ועוד, המתעדים רגעי מפתח בארבעים שנות הקריירה של אורן.

מיצב הווידאו של הילה בן ארי (נולדה 1972), תנועה בין קווים שבורים, שהוצג לא מכבר במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, מבוסס על מחקר מקיף שערכה האמנית בגוף היצירה של הכוריאוגרפית הישראלית הדה אורן (1935-2008). העבודה היא פרק נוסף בסדרת עבודות מחווה של בן ארי, בהן היא מנהלת דיאלוג עם גופי עבודה של יוצרים ישראלים ותיקים שפעלו בדיסציפלינות אמנותיות שונות. דרך דיאלוג זה היא חוקרת את מושג המחווה - על התפר בין משמעותות כ־tribute וכ־gesture - ומשרטטת גנאלוגיות אפשריות של יחסי קרבה והבדל, זיקות ומתחים מגדריים ובין־דוריים הנגלים ביחסים בין הגוף הנשי והמקום.



Demonstration of Benesh Notation in the seminar, photo: Einat Betsalel

הדגמת כתב התנועה ביום העיון, צילום: עינת בצלאל

את חושבת שבחזרה שעשית עם הרקדניות מ"המסלול" היה למישהי את הרגע שהיה לך כשהיית רקדנית בבת־דור?
אני בטוחה בזה. הגעתי לסטודיו עם הפרטיטורה כדי להכין את ההדגמה יחד עם הרקדניות. זו הייתה חזרה מיוחדת במינה. בזכות הסקרנות של הרקדניות הצעירות ב"מסלול", רגע לפני שהן יתחילו את דרכן המקצועית בלהקות, הצלחנו להגיע למהות - הסגנון האמיתי של פרלז'וקאז, וכל זה בזכות אותה פרטיטורה שכתבתי בסטודיו הקטן בפריז, לפני 30 שנה.

ניתן לצפות בתיקוד של ההדגמה והשיחה בקישור הבא: <https://youtu.be/uVuv-NNP3Lo>

הערות

¹ אדם המתמחה בכתיבה וקריאה של כתב תנועה בשיטת בֶּנֶשׁ.
² דוד פרלוב (1930-2003) במאי קולנוע ישראלי, מחשובי היוצרים הדוקומנטריים בישראל, זוכה פרס ישראל לקולנוע.

הועי בדרשי מפיק ומורה למחול. בוגר מגמת המחול של תיכון עירוני א' לאומנויות תל־אביב ולמד ב"מסלול להכשרת רקדנים" - תל־אביב יפו. כיום, הוא המפיק של "המסלול" ועובד עם כוריאוגרפים עצמאיים, וביניהם נעה שדור, ארקדי זיידס ואנדריאה מרטיני, מלמד ויוצר מחול ישראלי ומודרני בלהקות המחול הייצוגיות של עיריית גבעתיים. בימים אלה לומד ל־B.ed במינר הקיבוצים במסלול המקוצר, מורים בפועל.

מבינה. והיעילות שלה הרבה יותר הרשימה אותי ממישהו שאומר לי 'תסתכלי ותלמדי מהוידאו'. לא ידעתי שאני אעסוק בזה, אבל זה משך אותי מאוד. בגלל זה אני כל כך אוהבת את הרגע שרקדנים בחזרה אומרים לי 'תסתכלי רגע בפרטיטורה', כי הם אוהבים את זה, אוהבים לדעת שזה מה שכתב וזה מה שהם ירקדו, כמו לחזור למקור.

האם את חושבת שלכתב התנועה יש מקום היום?
אני חושבת שזה תלוי מאוד בסגנון היוצר. אם אני מסתכלת על הלהקות המודרניות הנמצאות סביבי היום, היה מעניין מאוד אם היו כמה כוריאוגרפים שישתמשו בכתבי תנועה.

מעניין אותך לעשות את זה?
בוודאי! למה לא? השאלה היא האם היוצר מעוניין. כשאני עבדתי עם מיכאל גטמן ושלומי ביטון הייתי רושמת כמה דברים שלהם. היה לי קשה מאוד, אבל גם מאתגר מאוד. זה היה לי אוטומט כזה. אלה שפות שאני לא מכירה, לא שפות עם קודים מוכרים.

כתב תנועה זה כמו תרגום. יש סוגי תרגומים שונים שמתמקדים בדברים שונים. התרגום מורכב מהסגנון והתנועה של היוצר, שמהול בתהליך עיבוד אנושי. לפעמים דווקא ההחלטה של הכתב עושה את זה מעניין יותר, אפילו לכוריאוגרף.

אמרת שפרלז'וקאז לא מעדכן את היצירות אחרי שהוא יוצר אותן...
הוא משנה דברים קטנים, אבל ביחס לכל הפרטיטורה של היצירה זה מינורי.

את מתקנת את הפרטיטורות?
כן, אני מוסיפה תיקונים עם השנים, מציינת את התאריך ואת הלהקה וגם כותבת הערות שהוא נותן לרקדנים, כמקור השראה להעלאה הבאה.