

תוכניות הכשרת רקדנים - לאן

מהי הדרך הנכונה להכשרת רקדני המחר? מה צריכה **אניה ברוד טל** להכיל תוכנית הלימודים שלהם? מהם הערכים החשובים שיש להקנות להם? לאילו כלים יזדקקו רקדני העתיד?

הכשרת רקדנים או כוריאוגרפים?

המחול הפוסטמודרני ידוע בהמסת גבולות. הגבול בין מחול למיצג, הגבול בין מחול לבמה למחול חברתי/טיפול/קהילתי, הגבול בין הקהל למבצעים - כל אלה מיטשטשים עד היעלמות לפעמים. אחד הגבולות שהפוסט-מודרניזם קורא עליהם תיגר הוא הגבול שבין רקדן לכוריאוגרף. בימינו מורים רבים אכן סבורים כי חינוך לביצוע הריקוד כשלעצמו הוא מעשה חסר יצירתיות ומטיפים להפוך את הכשרת הרקדן להכשרה גם בכוריאוגרפיה. חלק מקו מחשבה זה מקבל חיזוק מהשטח ורקדנים נדרשים לעתים להציע לכוריאוגרף תנועות ואף קומפוזיציות על פי הנחיה. אבל בהפיכת תוכניות ההכשרה לריקוד לתוכניות הכשרה לריקוד ולכוריאוגרפיה טמונה גם בעייתיות, שכן טמון בהן מסר לתלמידים: "לא הצלחת להשתלב כרקדן? לא נורא, תהיה כוריאוגרף". בנקודה זאת עלולים התלמידים ליפול למלכודת. כוריאוגרף שפונה ליצירה ללא קילומטר' בימתי מספיק וללא האוריינות התנועתית של רקדן בשל, יתקשה מאוד לפעול במדיום של המחול, גם אם הוא מוכשר ביותר. יש אמנם מגמה כוריאוגרפית של איון התנועה מהמחול ויצירת כוריאוגרפיות דלות בתנועה, שבישראל יש לה אזהדים רבים, אבל לעניות דעתי כדי לשלול משהו, צריך לדעת מה שוללים. לכן דרושה היכרות טובה מספיק עם המדיום של המחול הבימתי כדי לדעת במה בועטים וכיצד שלילתו יכולה לעבוד מול קהל. אחרת, לא בטוח שיש הצדקה להזמין קהל למופע מסוג זה.

לדעתי, לימודי אימפרוביזציה בגישות שונות צריכים להיות חלק מתוכנית ההכשרה של רקדן. היכולת לאלתר חשובה לתפקוד של הרקדן ולפיתוח החשיבה התנועתית היצירתית. אבל אם הזמן היקר של תוכנית ההכשרה ינוצל לסשנים ארוכים של יצירה עצמית ולמידה של תהליכי הפקה ועזרי יצירה, במקום לעבודה עם יוצרים על עבודות או על פרטואר, אנחנו עלולים לא רק להחטיא את המטרה של הכשרת הרקדן, אלא גם להכשיר הרבה כוריאוגרפים חובבים עם מעט מאוד אפשרויות להשתלבות בעבודה רצינית במחול. לכן אני מתעקשת להתמקד כאן בדיון בהכשרת הרקדן, מתוך ידיעה שזהו שלב חשוב והכרחי גם לכוריאוגרפים לעתיד.

מודלים של תוכניות הכשרה

יש דרכים רבות להכשיר רקדן, ואי אפשר לומר שאחת מהן טובה מאחרות. במאמר זה גם אין כוונה להמעיט בערכן של תוכניות אחרות לחינוך במחול, שלא נועדו להכשיר רקדנים. כדי לבסס את הדיון אפתח בסקירת שלוש הקטגוריות העיקריות לתוכניות להכשרת רקדנים הקיימות בעולם.

אולי כלל אין צורך בהכשרה מיוחדת בתחום המחול? הרי כל תנועה, פשוטה ויומיומית ככל שתהיה, יכולה להיות חלק מהפאזל הכוריאוגרפי או אפילו המרכיב היחיד שלו. לתוכניות לימודים במחול יכולים להיות יעדים מגוונים - בריאותיים, אמנותיים, חינוכיים, פסיכותרפויטיים ועוד ועוד. הן יכולות להיות מבוססות על מגוון אמונות, ערכים והגדרות, שבאים לביטוי באמירות כמו "כל אחד יכול לרקוד", "המחול הוא צורת ביטוי אמנותית ייחודית", "לרקוד במקום להכות", "לרקוד כל הדרך אל הבנק" ועוד. בשורות אלה אמקד את הדיון בתוכניות להכשרת רקדנים מקצועיים. בתחום זה קיים מגוון רב מאוד של תוכניות, הנובע משיטות לימוד שונות, מהבדלים בגישות המקצועיות, משוני בין מבנים ארגוניים וכמובן, מגיוון התשובות לשאלת העל - מהו "רקדן מקצועי" (שמהו נגזר המודל של הרקדן האידיאלי, המאיר את הדרך ומסמן את הכיוון בזמן הרכבת תוכנית ההכשרה).

מסגרות להכשרת רקדנים הן גופים המתמודדים, מעצם הווייתם, עם אתגרים גדולים. הם תלויים באופן גורף במוטיבציה האישית של כל המעורבים בהם (מנהלים, מורים ותלמידים) ונתונים למאבק בלתי פוסק עם מקדמי שחיקה גבוהים במישורים רבים. לפעילותם דרושים מתקנים ייעודיים יקרים לבנייה ולתחזוקה, ורבים מהם סובלים מבעיות מימון כרוניות. בתקופה הנוכחית, שכבר הוגדרה על ידי רבים כתקופה מאתגרת במחול האמנותי, המושפעת מהקושי הקיומי שחוות האמניות ומההוויה דלת התנועה של הפרט, יש בהחלט טעם לבחון את המנגנונים להכשרת רקדנים, שהרי בהם מצויים חלק מהמפתחות להעלאת הרמה ולפריצות דרך אמנותיות.

בנייה של תוכניות להכשרת רקדנים היא תהליך מורכב, שקשה לעסוק בו באופן תיאורטי בלבד. מניסיוני אני יודעת שמדובר בפרויקט מסובך ומשתנה תדיר, שהצלחתו נובעת לא רק מידע ומהבנה טובה של הרכיבים והתהליכים המרכיבים אותו. הקברניטים המנווטים תוכניות אלה נדרשים לנהל לא מעט משתנים. אחד המאתגרים ביותר ביניהם הוא הצורך לגשר על הפער שבין רעיונות ותיאוריות לבין המציאות בפועל. לא אחת ראיתי תוכנית נפלאה על הנייר, שבניסיון לממשה בפועל לא פגשה צוות אמנותי/חינוכי או רקדנים/תלמידים באותה רמה. היו שעבדו מצוין שנה-שנתיים ואז דעכו, והיו גם כאלה שנראו מביטחות מאוד אבל לא יצאו אל הפועל בגלל כישלון בניוס תלמידים. ראיתי גם תוכניות שהצליחו מאוד בניוס תלמידים, שאמנם הצהירו על עצמן כתוכניות להכשרת רקדנים, אבל בפועל לא הצליחו להביא לכך שבוגריהן ישתלבו בשוק העבודה בתחום המחול.

לדעתי, תוכנית להכשרת רקדנים יכולה להיחשב הצלחה רק אם היא מציגה תוצאות עקביות ויציבות. מדד אחד לבדיקת ההצלחה של תוכנית הוא שילוב של אחוז ניכר מבוגריה בשוק העבודה כרקדנים מדי שנה,

מהמסלולים מציעים גם תואר שני, עם התמקדות בביצוע, בכוריאוגרפיה, בהוראה או בתיאוריה. המסגרות האקדמיות נחשבות מוצלחות אם הן מצליחות להוציא לשוק העבודה בשדה המחול המקצועי אחוז גבוה של בוגרים, רקדנים ואנשים העוסקים במקצועות נוספים הקשורים למחול. אחת המסגרות המוצלחות בפורמט הזה היא מסלול המחול של ג'וליאד שבניו יורק. מסלול זה, המתהדר בבוגרים מפורסמים כמו פינה באוש והמנוהל בעשור האחרון על ידי לורנס (לארי) רודס (רקדן ידוע בעברו, המנהל האמנותי לשעבר של Les Grands Ballets Canadiens ומורה מאסטר לבלט), שומר על דרישות קבלה גבוהות. המערכת נותנת עדיפות ללימודי המחול (בלט קלאסי, מחול מודרני אמריקאי של המאה ה-20, מחול עכשווי, פרטנרינג קלאסי ועכשווי, רפרטואר מגוון והשתתפות בתהליכי הפקה) על פני קורסים עיוניים. המיקום של מסלול הכשרה זה בבית הספר הידוע למוסיקה בלינקולן סנטר, חשיפה רבה ללהקות המחול המקומיות והמתארחות והקשרים הטובים של מנהל המסלול עם כוריאוגרפים ומנהלים אמנותיים מהשורה הראשונה, שחלקם אף מוזמנים לעבוד עם התלמידים, מהווה מקור משיכה לתלמידי מחול מצטיינים. אף על פי שאין להקה ש"מחכה" לבוגרי המסלול, רבים רואים בתוכנית הכשרה זו הזדמנות למפגשים בונים מקצועית, שיכולים לסייע להם להיכנס לשוק העבודה.

מסגרות עצמאיות

בנוסף לבתי הספר הפועלים תחת להקות ולמסלולי ההכשרה באקדמיה, יש מגוון מסגרות הכשרה עצמאיות, חלקן ציבוריות וחלקן פרטיות. חלק מבתי הספר ומהמסלולים העצמאיים להכשרת רקדנים משלבים לימודי מחול עם לימודים בבית ספר יסודי או בתיכון. דוגמה לכך היא סדרת הטלוויזיה Fame, שיוצרה ביססו את העלילה והדמויות על חיי הקמפוס בבית הספר לאמנויות המופע (School of Performing Arts). כמה ממגמות המחול בבתי ספר בישראל פועלות באופן דומה. מסגרות אחרות פועלות במוסדות תרבות המציעים הכשרה אמנותית, כמו קונסרבטוריונים או מרכזי חוגים קהילתיים. ויש כמובן בתי ספר הפועלים כישות בפני עצמה, שרובם פרטיים. כל המסגרות האלה אחראיות בעצמן לפיתוח המודל שלאורו הן מחנכות רקדנים ולבחירת האופן שבו יגשימו את מטרותיהן. רובן מקבלות ללימודים תלמידים החל בגיל צעיר ומציעות הכשרה מא' ועד ת'. דרישות הקבלה שלהן (אם הן קיימות) מגוונות, אבל במידה רבה הן נוקשות פחות מאלה שמציבים בתי הספר של הלהקות. חלקן מקיימות גם מסלולי הכשרה אינטנסיביים לרקדנים בעלי רקע נרחב במחול בגיל 18 ומעלה. הלימודים במסלולים אלה נמשכים שנתיים או שלוש והם נועדו לתת לתלמידים ליטוש אחרון, הדרוש לשם שילובם בעבודה מקצועית. מסגרות אלה מציעות סילבוסים מגוונים מאוד, בהתאם לאפשרויות הפתוחות לפנייהן ועל פי התפישה האמנותית של קברניטיהן. הן נחשבות מוצלחות אם הן מצליחות להוציא לשוק העבודה רקדנים ואנשי מקצוע בתחום המחול באופן עקבי.

בארץ קיימים כל המודלים האלה. המודלים הרווחים ביותר הם מסגרות עצמאיות (שפועלות כחלק מהלימודים במגמות מחול אחדות או כמסגרת נבדלת קהילתית או פרטית) ומסלולי הכשרה אקדמיים. יש גם כמה בתי ספר הפועלים בחסות להקות או עומדים בקשר עם להקות. קשה לומר שכל המסגרות האלה מכשירות רקדנים בקביעות ובשיטתיות. אחת הגישות הרווחות בישראל היא גישת מיקסום הרווחים. למשל, בבתי הספר הפועלים בחסות להקות, הלהקה לרוב מנסה להפיק רווח כלכלי מרבי מבית הספר ופועלת להביא לשיעורים את מספר התלמידים המרבי האפשרי, למכור להם כמה שיותר כרטיסים למופעיה ולספק לרקדני הלהקה תוספת הכנסה באמצעות הוראה. על הדרך, אם אפשר, גם ייעשה ניסיון להכשיר רקדנים. גישה מסוג זה עומדת לעתים בסתירה עם הצרכים המקצועיים של תוכניות ההכשרה. יוצא מכלל זה היה בית ספר בתדור, שהעמיד את הכשרת הרקדנים כערך המועדף, וגישתו תואר

באופן מסורתי, תוכניות להכשרת רקדנים פעלו בחסותה של להקת מחול ונבנו מתוך הבנה של פרופיל הרקדן הנחוץ לה, כדי להזין אותה בדור הרקדנים הבא. כך נבנו האקדמיות הקלאסיות, דוגמת בית הספר של האופרה בפריס, בית הספר על שם וגאנובה שהוקם בחסות להקת הבלט מרינסקי, בית הספר לבלט אמריקני של בלנשיין שבו היתה לי הזכות ללמוד ורבים אחרים. מוסדות אלה, הפועלים גם כיום, קולטים תלמידים בהיותם ילדים צעירים ועל פי רוב הם מציעים סילבוס מובנה לשמונה שנות לימודים, המשולב בלימודים עיוניים. תוכניות הלימוד שלהם כוללות את כל מה שנחוץ לבנייתו של רקדן מא' ועד ת' ובראש ובראשונה הן מבוססות על לימודי בלט: בלט קלאסי, שיעורי אצבעות / בנים, שיעורי פרטנרינג, ריקוד אופי, רפרטואר קלאסי, השתתפות בהפקות ועוד (היום רוב המסגרות משלבות בתוכניתן לימודי מחול עכשווי ומרחיבות את מנעד שפות התנועה). המסגרות מחנכות ומכשירות את התלמידים בהתאם לצרכים ולערכים של הלהקה. יש דוגמאות לתוכניות לימודים בעלות מבנה דומה גם בלהקות מודרניות ועכשוויות. בבית הספר של להקת אלווין איילי מלמדים לפי צרכי הלהקה. הלימודים מבוססים על בלט קלאסי, על מחול מודרני (גרהאם, הורטון ודנהאם) ועל רפרטואר מסורתי ועכשווי בהתאם לחזון של איילי, שביקש להעמיד רקדנים עם "a ballet bottom with a modern top". בית הספר הנועד "מודרנה" (ומאוחר יותר "רודרה"), שתוכניתו הושתתה על בלט, סיף, שירה, תיפוף ועוד, נבנה כדי לגדל רקדנים ללהקת בז'אר. בתי ספר אלו, שלרוב מקבלים תלמידים אחרי בחינת הפוטנציאל שלהם ומתוך סינונים קפדניים, מגדלים דורות של רקדנים. לרוב הלהקה מקבלת את הבוגרים המתאימים ביותר לצרכיה, לפי המשרות והתפקידים שמתפנים בה. לפעמים הבוגרים מצטרפים ללהקת בת דוגמת דסא, המהווה שלב ביניים בין הלימודים לריקוד בלהקה הבוגרת. שאר הבוגרים נאלצים לחפש את מזלם בלהקות אחרות. כאשר אחוז גבוה מבוגרי המחזור מצליחים להשתלב בלהקות מוכרות ובמיזמי מחול חשובים, המחזור נחשב מוצלח ובית הספר רושם לעצמו הישג מקצועי.

מסלולי הכשרה באקדמיה

עם התפתחות המחול המודרני, שנזקק לרקדנים שעברו הכשרה שונה מעט מזו של רקדנים קלאסיים, התפתחו מסלולי לימוד שאינם קשורים ללהקה ספציפית ולמודל ספציפי של רקדן. מסגרות אלה, שצמחו בעיקר באקדמיה, הציעו הכשרה במחול לצד תואר אקדמי ונהנו מאוטונומיה אמנותית. משוחררות מהצורך לעמוד בדרישות (המחמירות מאוד לפעמים) ולהתאים את עצמן לעקרונות המנחים של להקה כזאת או אחרת, הן מגדירות בעצמן את חזון, עקרונותיהן, יעדיהן המקצועיים והדרך לממש אותם. על פי רוב המסגרות האקדמיות מקבלות תלמידים עם רקע נרחב במחול, שכבר למדו בבתי ספר אחרים ויכולים לעמוד בעבודה גופנית אינטנסיבית. הן יכולות אמנם לרכך במידת מה את דרישות הקבלה בהשוואה לבתי הספר של הלהקות, לפחות בכל הנוגע לפוטנציאל הריקודי של תלמידיהן, אבל מאחר שהתלמידים המתקבלים מחזיקים ברקע משמעותי במחול, עליהן להוכיח שהן רלוונטיות לתלמידים ותורמות תרומה משמעותית להשכלתם המקצועית. התלמידים גם נדרשים לעמוד בדרישות האקדמיות של מוסדות האם. למעשה, חלק מהמסגרות מתקשות להביא רקדנים לבשלות מקצועית ולהשתלבות בשדה המחול האמנותי, אף על פי שהן משווקות את עצמן כ"מכשירות רקדנים". יש מסגרות המשנות את יעדיהן ובמקום השתלבות בעבודה כרקדנים הן מכוונות להשתלבות בעולם המחול במגוון תפקידים הקשורים ליצירה, להפקה ולהוראת מחול. לתלמידים רבים קוסמת האפשרות של צבירת קרדיט אקדמי על לימודי מחול, שבתי הספר הקפדניים של הלהקות בדרך כלל מתקשים לספק. מסלולים במסגרות אקדמיות מציעים לתלמידים, לצד לימודי מחול, גם קורסים העוסקים במחקר המחול (היבטים בפילוסופיה, תיאוריה, ניתוח, אתיקה, היסטוריה, תיעוד, מוסיקה, גוף האדם ועוד). חלק

בהרחבה בהמשך. על כל פנים, הרצון לתפוס כמה ציפורים במכה אחת הוא אחד המאפיינים המכשילים, לדעתי, של שדה המחול ושל החינוך למחול בישראל.

שפות מחול

מה ללמד? כמה ללמד? באילו שיטות? השאלות האלה מעסיקות כל מנהל של מסגרת הכשרה לרקדנים. אבל עוד לפני הרכבת מערכת הלימודים, חשוב לעצור ולהתבונן בהיצע שפות התנועה ולבחון את ערכן ואת הרלוונטיות שלהן למודל הרקדן שעומד לנגד עיניה של מסגרת ההכשרה.

הבלט הקלאסי

אחת משפות התנועה המערביות העומדות במבחן הזמן באופן מרשים ביותר היא שפת הבלט הקלאסי. שפה זו, ששורשיה במחולות החצר באירופה, נבנתה ונוסחה נדבך על נדבך על ידי אמנים רבים. לא מעטים מותחים ביקורת על שפת תנועה זו, מבקרים את שורשיה הלא מוסריים, חוקיה המחמירים ואת הנזקים הגלומים בה אם מיישמים אותה ללא התאמה על אנשים שאין להם הכלים הגופניים הדרושים. עם זאת, הבלט הקלאסי הוא שפת תנועה מרכזית לא רק בהכשרת רקדני בלט, אלא גם בהכשרת רקדני מחול עכשווי בעולם כולו. אחת הסיבות לכך היא רמת הניסוח הבשלה והמתקדמת של חוקי הבלט הקלאסי. עם לא מעט מתודות נבדלות, הבלט הוא עדיין טכניקה מרכזית בבניית הרקדן, המארגנת והמאמנת את הגוף היטב בכלכלת זמן ומרחב.

על פי רוב, אין מחלוקת סביב הכללת הבלט הקלאסי, כשפה המנוסחת בפירוט, במערכת הלימודים. אין כמובן כל התלבטות בסוגיה זאת כשמדובר בהכשרת רקדני בלט. בנוגע להכשרת רקדני מחול עכשווי, ההחלטה אם ללמד בלט תלויה במודל הרקדן שמנחה את מסגרת ההכשרה. במקרים רבים מאוד הבלט תופס חלק משמעותי ממערכת הלימודים (המינון הנפוץ הוא שיעור יומי, אבל בעניין זה יש מקום לשיקול דעת). השאלה הבערת יותר היא אילו שפות נוספות דרושות כדי להכשיר רקדנים בהתאם למודל הרצוי.

שפות תנועה של המחול המודרני מהמאה ה־20

כאן נכנסות לתמונה שפות תנועה של המחול המודרני והמחול העכשווי שהתפתחו במאה ה־20 ובמאה ה־21. חלקן עברו מודיפיקציות רבות, התעדנו והגיעו לכלל בשלות, חלקן עדיין צעירות וטרנדיות. ככלל, ככל שעולה מספר האמנים היוצרים בשפת תנועה מסוימת, רוקדים, מתאמנים ולומדים בהתאם לכלליה, כך היא תתעדן, תתנסח ותבשיל לשפה אצילית יותר. מכיוון שלזמן יש חשיבות בהתפתחות של שפות מחול, השפות הוותיקות יותר הן לרוב הבשלות יותר ומכאן ערכן כחלק מתוכניות ההכשרה. עם השפות האלה נמנות: שיטת גרהאם, שיטת קנינגהאם, שיטת הורטון, שיטת לימון, שיטת חקר התנועה של לאבאן ועוד. רבים סבורים כי שיטת גרהאם, שפותחה על ידי מרתה גרהאם לפי ערכיה וצורכי הכוריאוגרפיה שלה ומתוך זיקה ישירה למודל הרקדן שראתה לנגד עיניה, התיישנה עם השנים. עם זאת, הניסוח המפורט שלה וחשיבותה למורשת המחול העולמית בכלל ולמורשת המחול האמריקאית בפרט, שומרים על מקומה במסלולים רבים להכשרת רקדנים בעולם (לפעמים תחת המיתוג "השכלה תנועתית היסטורית").

ההתלבטות אם לכלול בתוכנית הלימודים שיעורים בשיטת גרהאם, ואם כן באיזה מינון, נובעת מסיבות רבות: יכולתם של התלמידים לעמוד בדרישה הגופנית של השפה, ההתאמה של סגנון התנועה האופייני לשיטה למודל הרקדן שלנגד עיניו של מנהל המסגרת, החשיבות שהוא מייחס ללימוד שפה בשלה (גם אם אינה מעודכנת), שתספק בסיס עמוק לאוריינות

התנועתית של הרקדן, החשיבות ה"היסטורית" או ה"תרבותית" שהוא מייחס להרחבת ההשכלה של הרקדן בשפה זו (מכאן אפשר להבין מדוע תוכניות השכרה אמריקאיות רואות שפה זו כחלק חשוב ממורשת המחול שלהן).

כמובן, יש חשיבות גם לתרומה של כל שפת מחול למערך הלימוד הספציפי שנבנה. לדוגמה, שיטת הורטון ושיטת קנינגהאם הן שתי שיטות בשלות, מנוסחות ועשירות, שאין בהן כמעט עבודת פרט (עבודה המשלבת מהלכים של ירידה לרצפה). אם עבודת הפרט היא נדבך חשוב במודל הרקדן של התוכנית, סביר להניח ששתי השפות האלה לא יהיו הראשונות שישולבו בתוכנית. אם בכלל, הן ישולבו במינון נמוך.

את הרלוונטיות והפונקציונליות של השפה למודל הרקדן שלנגד עיניו של המנהל ואת התאמתה לתלמידים הספציפיים בתוכנית יש לבחון ביחס לכל שפה שנולדה והתבססה במאה ה־20 (לימון, דנהאם, טיילור ועוד). לדוגמה, שפת הקונטקט-אימפרוביזציה שהתפתחה במחול הפוסט-מודרני של שנות ה־70 ופריצתה מיוחסת בעיקר לסטיב פקסטון (ממקימי תיאטרון מחול ג'דסון), נלמדת בתוכניות לימוד מסוימות כמו החוג למחול ב'וליאירד כצורת פרטנינג (עבודה בשניים) של המחול העכשווי. תוכניות הכשרה אחרות, כמו זו של P.A.R.T.S (בית הספר בהנהלת אנה תרזה דה קירסמייקר, שפועל בחסות להקתה ROSAS), מלמדות שפה זו כחלק ממערך גדול יותר של חינוך לגישה יצירתית של הרקדן וחינוך לעבודה בקבוצה. כך גם שפות תנועה שאינן מקושרות לפרסונה יחידה, כמו טכניקת רליס. טכניקה זאת החלה את דרכה בשנות ה־30 של המאה ה־20 בחקר תנועה והשכלה סומטית כללית (וכונתה בראשיתה אידיוקינסיס) קיבלה תנופה ככלי חשוב במחול הפוסט-מודרני בארה"ב בשנות ה־70 ומצויה בתוכניות הכשרה רבות גם היום.

שפות תנועה מהמחול העכשווי של סוף המאה ה־20 או תחילת המאה ה־21 בסוף המאה ה־20 ובתחילת המאה ה־21 החל זרם גדול של כוריאוגרפים לפתח שפות תנועה נוספות. אותם כוריאוגרפים הלכו צעדים נוספים, מעבר לשימוש בטכניקות הקיימות (שיטת דנהאם או שיטת לימון, לדוגמה) בתוספת חותמת אישית (כפי שעשו יוצרים רבים אחרים). דוגמה למגמה זאת אפשר למצוא בזרם התנועתי הצפון אירופי המשויך לירי קיליאן, שבו נעשה שילוב ייחודי בתנועות האורגניות והפלטיות של הגב והידיים עם רגליים "בלטיות", תוך חיבורים מורכבים בעבודת פרטנינג. זרם זה אומץ, באופן חלקי לפחות, על ידי כוריאוגרפים בעלי שיעור קומה רבים (מלבד קיליאן עצמו, גם נאצ'ה דואטו, מאץ אק, נילס קריסטה, אד וובה ואחרים). גם האימפרוביזציה הגיאומטרית של ביל פורסיית תפסה מקום של כבוד בין השפות החדשות שנוסחו בצורה מפורטת. שפת ה"flyng low", המשויכת לדייוויד זמברנו, מוכרת משפות של כוריאוגרפים כמו אדוארד לוק. היא מדגישה את הציר האופקי ועל פי כלליה הרקדנים מתקדמים בחלל בעיקר כשהגוף מקביל לרצפה וקרוב אליה, מתוך יצירת אשליה של מעוף נמוך (לוק הסתמך על שפה זאת בשנות ה־80 ובעשור הבא שינה את הקונספט התנועתי לעבודה המבוססת על הציר האנכי, בשילוב עבודה על געלי אצבעות). שפה נוספת שנעשתה טרנדית בשנים האחרונות היא הגאגה של אוהד נהרין.

שפות מהמזרח שנקלטו במחול המערבי בעקבות הגלובליזציה

בעקבות הגלובליזציה נכנסו למחול המערבי במאה ה־20 שפות תנועה מהמזרח, כמו מחולות הודיים, מחולות ואומנויות לחימה סיניים או מדיטציות התנועה המעגלית הסופית. אחת השפות הדומיננטיות ביותר ביניהן היתה טכניקה הלקוחה מתיאטרון הבוטו (צורת תנועה שהתפתחה ביפן הודות לשיתוף בין טצומי היג'יקטה וקזואו אונו לאחר מלחמת העולם השנייה), שנכנסה לתודעה המערבית במידה רבה הודות ללהקת סנקאי ג'וקו, שהציגה מופעים בסגנון ייחודי זה.

ככל שגברה הדרישה להכשרת רקדנים בעלי כישורים גופניים ויכולות תנועה גבוהים מאוד, תוכניות ההכשרה החלו לשלב יותר ויותר טכניקות עזר ושיטות לשכלול התנועה כמו פילטיס, ג'ירו קינסיס, צ'י קונג, יוגה, שיטת אלכסנדר, פלדנקרייז ועוד. לטכניקות אלה לא מיוחסת בדרך כלל חשיבות מרכזית בבניית הרקדן. הן נועדו להשלים ולחזק את המסד הטכני ולהוסיף מערך הגנתי למניעת פציעות.

שפות התנועה השונות, שהוזכרו כאן על קצה המזלג, הן רק חלק מהמגוון ומהעושר של שפות התנועה הפעילות היום, שכל אחת מהן יכולה להיות חלק מתוכניות ההכשרה השונות. בגלל הגיוון והעושר של שפות התנועה, מנהלי התוכניות זקוקים לידע מעמיק ולניסיון רב, שיספקו להם התמצאות מצוינת לפחות בחלק ניכר משפות התנועה ומשיטות ההוראה. הידע והניסיון יאפשרו להם לגבש חזון ברור, שאינו נכנע לבלבול שיוצר הריבוי. היכולת להזין את מודל הרקדן בעזרת ידע וניסיון אלה תסייע בהגשמת החזון בתוכנית ההכשרה. מנהלי תוכניות ההכשרה, כמובילי תרבות, נדרשים גם לחזות את העתיד במידה מסוימת ולקלוט אילו מגמות עומדות להתפתח בעולם, כדי לייצב עמדות מתוך מודעות לסביבה האמנותית שבה פועלים הם ותלמידיהם.

צורך השעה: "ורסטיליות" ו"אדפטביליות"

בדיון שהובלתי באתר השיתוף המקצועי linkedin.com (רשת אינטרנט חברתית, שקהילותיה נבנות סביב עניין מקצועי משותף) ביקשתי מכוריאוגרפים, מורים מאסטרים וחוקרי מחול לציין את שלוש התכונות המרכזיות שמאפיינות את מודל הרקדן שהם רואים לנגד עיניהם, לפי סדר חשיבות. התכונות הראשונות בחשיבותן, שהוזכרו יותר מכל האחרות, היו "ורסטיליות" ו"אדפטביליות". אחריהן בסדר החשיבות הופיעו "יכולת טכנית" ו"יכולת מבע ופרפורמטיביות". רבים ציינו שתכונות חשובות נוספות הן פרשנות מוסיקלית, רגישות סגנונית ומהירות תפישא.

הבחירות של חברי הקבוצה, שפועלים במקומות שונים בעולם, אינן מפתיעות. יש בהן ממד פרקטי, שעיקרו רצון להפגיש - מתוך ניסיון רב - את בוגרי תוכניות ההכשרה עם צורכי השוק. על פי רוב, שוק העבודה שאליה פונים הבוגרים רווי מיזמים קטנים של כוריאוגרפים בודדים. זהו אופיו של שדה המחול העולמי העכשווי נכון להיום. הרקדן הממוצע אולי ירצה לרקוד בלהקה מסודרת המעלה רפרטואר מגוון, אבל לא תמיד אפשר לממש את האופציה הזאת. לכן רצוי שהרקדן יוכל להשתלב בכמה שיותר מיזמים של כוריאוגרפים עצמאים וכך לפתח את הקריירה שלו. כדי להשתלב בכמה שיותר מיזמים, הרקדן צריך להיות בעל יכולת הסתגלות גבוהה. כלומר, עליו לדעת ללבוש ולפשוט צורה במקצועיות ובמהירות.

מכאן, ובהכללה רבה מאוד, אפשר לומר שכדי לתכנן תוכנית לימוד המכשירה רקדן לפי הצעתם המשותפת של חברי הקבוצה ב-linkedin.com, לגדל רקדן בעל בסיס איתן ויעיל, שיאפשר לו להיות "ורסטילי" ו"אדפטבילי" ולפעול בשפות תנועה רבות, על התוכנית להביא להעמקה בשפות תנועה בודדות ולהרחבה במגוון גדול של טקסטים תנועתיים. כדי לבנות בסיס מעמיק יש לבנות מערכת סולידית של שיעורים בשפות תנועה מנוסחות היטב, דוגמת הבלט הקלאסי וצורות של המחול המודרני המושרש מהמאה ה-20. מספר השיעורים השבועי תלוי ברמת ההתקדמות של הרקדנים ובגילם, אבל אישית אני סבורה שיש לתת משקל רב יחסית לשיעורי הבלט. בעיני, לימודי בלט יומיים עם תגבור של מחול מודרני מנוסח היטב, פעמיים עד שלוש בשבוע, הם עדיין הכלי היעיל ביותר לבניית הבסיס של הגוף הרוקד. אם מדובר בגילאים צעירים, מערכת כזאת מתחילה להיות אקטואלית רק בתחילת גיל ההתבגרות. עד אז היא נבנית בהדרגה, מתוך מענה לצרכים של הגילאים הצעירים. יש לבחור באופן מדויק גם את צוותי ההוראה לשיעורים אלה, כדי

למקסם את היכולת של התלמידים לרכוש טכניקה והרגלי עבודה נכונים. כדי לבנות יכולת הסתגלות לשפות ולצורות עבודה שונות וגם ורסטיליות תנועתית, יש להפגיש את התלמידים עם מניפה של טקסטים תנועתיים שונים. הדרך היעילה ביותר לכך היא למידה של רפרטואר קיים או השתתפות בעבודות חדשות. מספר המפגשים השבועיים תלוי בגיל התלמידים ובבשלות שלהם. לפי הקווים המנחים של מומחי linkedin.com, מספר השעות המוקדשות לעבודה זו צריך להיות דומה למספר השעות המוקדשות לבניית הבסיס בפחת מסוים של זמן "חימום", במידה ששיעורים אלה משולבים במערכת אחרי שיעורי טכניקה. חלק מהשעות האלה יכולות להיות מיועדות לשיעורי מחול עכשווי, מערבי או מהמזרח, במיוחד בשנות ההכשרה הראשונות שבהן אופציות שילוב הרפרטואר מוגבלות יותר.

הערך "יכולת טכנית" מקבל מענה, במידה רבה, בשיעורי הבלט והמחול המודרני, אבל באלה אין די. חשוב מאוד לשכלל את הגוף ולהגן עליו מפני שחיקה ופציעות מתוך הסתמכות על שפות ה"עזר" (פילטיס, יוגה וכו'). יש להכניס שפות אלה למערכת ההכשרה בהדרגה, ככל שהתלמידים מתקדמים. בדרך כלל, האפקטיביות שלהן תהיה טובה אם התלמידים ייחשפו אליהן בשני שנים שבועיים לפחות. "פרפורמטיביות" היא אחת התכונות החשובות בעיני. אפשר לשפר את היכולת בתחום זה בשיעורים דידיקטיים (שיעורי משחק, פנטומימה, ריקוד מול מצלמה ועוד), אלא שהדרך היעילה ביותר ללמד רקדן להופיע היא התנסות בהופעות. לכן חייב להיות קשר בין תוכנית ההכשרה למערך הפקתי, שיאפשר לתלמידים להשתתף תדיר בהופעות ובפרזנטציות מול קהל.

הצגתי כאן מבנה כללי מאוד, "על הנייר", של תוכנית הלימודים. מובן שיש להתאים את התוכנית לרקדנים הלומדים בה, לצרכיהם ולרמתם. התוכנית עצמה גם תושפע מאוד מאיכות הצוות שמנהלה יכול לגייס ומהערך המוסף שיביא כל אחד מהמורים. אם, למשל, יש בתוכנית קבוצה שמאופיינת בביישנות בימתית מסוימת, רצוי לבנות את תוכנית ההפקה שבהן היא תשתתף בהירות ותוך הדגשה של ערך הפרפורמטיביות. אם חברי הקבוצה מגיעים ממקומות שונים ויש ביניהם הבדלים משמעותיים בכל הנוגע לבסיס ולהרגלי העבודה, יש להשקיע יותר בשיעורי הבסיס. אם ראש התוכנית יכול לגייס לשורותיו מורה מצוין לשיטת הורטון ומורה טוב לטכניקת רליס, כדאי כמובן לשקול מתן עדיפות לשיעורי הורטון על פני שיעורי רליס בתקופה מסוימת. אם מנהל התוכנית יצר קשר עם כוריאוגרף מעניין שיכול לתרום תרומה משמעותית למערך הלמידה, אפשר לבקש ממנו ללמד רפרטואר קיים שלו, במקביל לעבודה חדשה. אפשר גם לשקול להאריך את שהותו ולהגדיל את היקף עבודתו בתוכנית. אילוצים תקציביים, פרסונליים או אחרים קיימים כל הזמן והם מאתגרים את התוכנית ואת מנהליה ללא הרף. האמנות של הובלת תוכנית כזאת ושכלולה מצריכה כוח, עדינות ותגובה מהירה ומדויקת לשינויים בשטח.

אתגרים המייחדים את שדה החינוך למחול בישראל

בשנות קיומה המעטות, למרות העדר מסורות מחול מבוססות ועם שירות צבאי ממושך בתקופה קריטית להבשלת הרקדן, הצליחה ישראל להעמיד לא מעט אנשי מחול, רקדנים, כוריאוגרפים, מורים, מנהלים, מיזמים ולהקות. קלפי הפתיחה הדלים יחסית שקיבל לא מנעו משדה המחול הישראלי להשיג תוצאות מרשימות בהחלט. ועדיין, ביחס לעשייה הגלובלית יש לנו הרבה לאן לשאוף.

בהכללה אופיין הרקדן הישראלי ביכולת פרפורמטיבית מרשימה, אישיות בימתית וגרוב, אבל גם בחוסר בטכניקה, בעידון ובמשמעת שאליהם נלווית רמת מחויבות נמוכה. המושג "הרקדן הישראלי" אינו מתאר מודל אחיד, אלא כמה מודלים (רקדן של להקת בת שבע אינו דומה לרקדן של ענבל פינטו או לרקדן של בלט ירושלים). המחול הישראלי נתפש כחצוף, מחוספס ובוועט, אבל לפעמים הוא גם מתואר כדל וחסר תרבות עד בושא.

באופן מוזר, בתחומי המחול והפעילות הגופנית הופכים בני עם הספר החרוצים והלמדנים למתבגרים מרדנים, המחפשים קיצורי דרך ומתעצלים ללמוד את התחום לעומקו.

כל עוד גדלים כאן דורות של רקדנים שמשתלבים במיזמים ובלהקות המקומיות, אפשר לומר שמסגרות ההכשרה עומדות במשימה. נכון, תחילת המאה ה-21 אינה תקופת זהר, שבה נחטפים רקדנים ישראלים ללהקות זרות מובילות, כפי שהיה בשנות ה-90. רוב הרקדנים שמעתיקים את פעילותם לחו"ל עושים זאת כדי להשתלב במסגרות לימודים - ולא בעבודה. אבל השאלה המדאיגה אינה שאלת ההכשרה בהווה, שכן אין הרבה מה לעשות כדי לשפר אותה ברגע זה. לכן חשוב לתת את הדעת להכשרת רקדנים במבט לעתיד של כמה שנים קדימה.

בשנים האחרונות אני מלווה את מבחני המלגות של קרן התרבות אמריקה ישראל. במבחנים אלה משתתפים תלמידים מצטיינים מהמסגרות המובילות להכשרת רקדנים בישראל. הצפייה בצעירים הניגשים למבחנים בתקווה לזכות במלגת לימודים מאפשרת לקבל תמונת מצב שנתית בנוגע לחינוך למחול מקצועי בארץ. למרבה הצער, המגמה האטית והיציבה היא של ירידה ברמה. מספר המצטיינים פוחת וניכרת גם ירידה כללית באוריינות התנועתית. פחות ופחות נבחנים מסוגלים להטמיע בגופם טקסט תנועתי ברמה נאותה. לתחושותי, החינוך למחול מקצועי בישראל צריך לחשב את דרכו מחדש. אחת הסיבות למשבר היא סגירת בית הספר של בת-דור (ב-2005). בעוד שברמה ההצהרתית רבים טוענים לכתר ("אנחנו כמו בית ספר בת-דור"), במישור המעשי אין גוף שתופס את מקומו. התוצאה היא מסגרות קטנות רבות, שלא תמיד מצליחות לגייס צוות הוראה וצוות אמנותי מיטבי, המתחרות ביניהן על שוק מצומצם מאוד של תלמידים מכוונים מקצועית. למעשה, הבעיה מעט יותר מורכבת. אילו היה מדובר בפלורליזם אמנותי, ריבוי המסגרות היה חיובי ומפנה. אלא שתרבות ההעתקה, הנפוצה במיוחד במסגרות החינוך למחול בישראל, מעקרת מתוכן את הטיעון לפלורליזם. ברגע שמסגרת מסוימת מצליחה בפרויקט כלשהו, קמים כמה העתקים כמעט זהים המנסים לשכפל את ההצלחה עקב בצד אגודל. דוגמה לכך היא "מסלול הבוקר להכשרת רקדנים בני +18", שנפתח בבית-דור בשנת 2000. כבר בשנה העוקבת קמו כמה מסלולים בעלי מבנה דומה. היום כמעט כל בית ספר למחול שיש לו אולמות פנויים בשעות הבוקר מנסה להעמיד מסלול שכזה. בפועל, מסלולים אלו מתחרים על עצמם קיומם והם עסוקים בחשיבה הישרדותית ולא בחשיבה הממוקדת בבניית תוכניתם, בשיפורה ובעדכונה. הם מגמישים את דרישות הקבלה ומקבלים גם תלמידים שאינם חזקים מספיק לעמוד באתגר הסומטי, תוך הורדת רמת הלימודים וצמצום היקפם כדי שיתאמו את כישורי התלמידים. כך נוצר מדרון.

הייחוד של בית הספר של בת דור לשעבר

אחד הגופים החשובים שהזניקו את המחול הישראלי קדימה באופן משמעותי היה בית הספר שפעל בחסות להקת בת-דור. זה היה בית הספר המאורגן הראשון (ובמידה רבה היחיד בארץ) שהציג תוכנית לימודים ומערכת סדורה להכשרת רקדנים. בית הספר קם למעשה לפני הקמת הלהקה (1967) ופעל תחתיה בראשות ג'נט אורדמן עד שנת 2005. כבית ספר שפעל תחת להקה רפרטוארית, מודל הרקדן שלו הושפע מהתפישה האמנותית של אורדמן ומהכריאוגרפים שהגיעו לעבוד עם הלהקה, בעיקר מארה"ב ומאירופה. רוחב היריעה הרפרטוארית תרם תרומה משמעותית לפיתוח מודל הרקדן שעמד לנגד עיניהם של ראשי בית הספר. החיבור לאנשי מקצוע רבים מהשורה הראשונה קידם את בית הספר. מבית ספר זוטר המנסה להכשיר רקדנים הוא הפך לבית ספר מצליח, שמשורותיו

יצאו רקדנים טובים שהשתלבו בלהקות רבות בעולם. תוכנית הלימודים נבנו בהדרגה, בהתאם לרמת התלמידים ולגילם, מתוך שילוב בין לימודי בלט לשיעורי מחול מודרני אמריקאי של המאה ה-20 (גרהאם, הורטון, לימון וקנינגהאם). שיעורי הבלט והמחול המודרני היו יומיומיים וברמה גבוהה. התלמידים למדו גם את רפרטואר הלהקה ועבדו עם כוריאוגרפים. הלימודים כללו גם שיעורי מוסיקה, סטפס, ג'ז, אופי, עבודת אצבעות ושיעורי פרטנרינג.

כבית ספר שפעל בחסות להקה היו לו כמה יתרונות: טובי בוגריו יכלו להיקלט בלהקה שחכתה להם, את צוותי ההוראה אפשר היה לחדש ולרענן משורות הלהקה, לרשות בית הספר עמדו מתקנים איכותיים, מכונת הפקה משומנת והאפשרות החשובה להביא אל הכיתות הבוגרות מורים בינלאומיים וכוריאוגרפים שהוזמנו לעבוד עם הלהקה. בנוסף לכל אלה התקיים מדי שנה בקיץ קורס אינטנסיבי, שבו הוזמנו ללמד כשמונה מורים מאסטרס מרחבי העולם, שעבדו עם בכירי הצוות המקומי. אם בית הספר היה קיים היום באותה מתכונתו, הוא בוודאי היה מאבד מהרלוונטיות שלו. אבל במשך תקופה ארוכה הוא היה אחד המוסדות המוצלחים להכשרת רקדנים לא רק בשדה המקומי, אלא גם במישור הגלובלי.

היתה לי הזכות ללמד בבית הספר של בת-דור, ליצור בו כוריאוגרפיה ואף לנהל אותו לצד ג'נט אורדמן. מתוך היכרות עמוקה עם בית הספר אני יכולה להעיד שהוא לא היה חף מעיוותים ועם זאת היה זה מוסד מרשים ביותר בכל הנוגע לארגון, למבנה ולעשייה בשטח. בעיני, סגירת בית ספר בת-דור אמנם הקלה על כמה מוסדות להתבלט בשדה המקומי - אחרי הכל, מי יכול היה להתחרות ברכבת האווירית של המאסטרס שגייסה אורדמן במימונה של בת שבע דה רוטשילד - אבל, מי שחי את עולם המחול בישראל ומצוי גם בהתרחשויות המחול העולמיות מבין את גודל ההפסד.

אם יש משהו שאני מאחלת לשדה המחול הישראלי, זהו בית ספר בנוי בקפידה הפועל תחת המטרייה של להקה רפרטוארית רצינית. חשוב שהלהקה ובית הספר לא יעסקו רק ברפרטואר של כוריאוגרף בודד המצר את הקודקוד, אלא יעלו רפרטואר איכותי ומגוון, מקומי וגלובלי, המעשיר ומחייב את האוריינות התנועתית של רקדני הלהקה ומאיר את הדרך לתוכנית ההכשרה שתחת כנפיה. קהילת המחול הישראלית קטנה ותקציביה מוגבלים. בכוחו של מוסד כזה לקדם באופן משמעותי את המחול בארץ ולייצר אופק חדש לתלמידים, לרקדנים, למורים וליוצרים. מניסיון, הופעה של מוסד רציני כזה תפעיל גם מוסדות אחרים, רדומים מעט, שכיום חסר להם חוש כיוון.

אניה ברוד טל למדה בבית הספר לבלט אמריקאי (SAB, ניו יורק) והשתלמה אצל דיוויד הוורד, וויטק ליוסקי ושולמית מסרר. רקדה בלהקות Dance for Washington, הבלט הישראלי, בת-שבע ובת-דור (כסולנית בכירה). ברוד טל, כלת פרס שר התרבות לכוריאוגרפים לשנת 1999, שימשה בשנים 1995-1999 כוריאוגרפית בית של להקת בת-דור. יצרה ללהקת בת-דור, סדנת בת-דור, מיזמים פרטיים, האופרה הישראלית ומרכז מיכילס (מוסקבה). שימשה מורה בכירה בלהקת בת-דור, בבת שבע 2, במוזע, בקבוצת אלומיניום, בלהקה הקיבוצית הצעירה ועוד. ניהלה את הלהקה הקיבוצית הצעירה (1999) ואת בית ספר בת-דור (2000). בעלת תואר BA במדעי הרוח והחברה מהאוניברסיטה הפתוחה ותואר MA מהתוכנית הבינתחומית באמנויות באוניברסיטת תל-אביב. עבודת המחקר שלה עסקה בנושא הסטזיס התנועתי במחול.