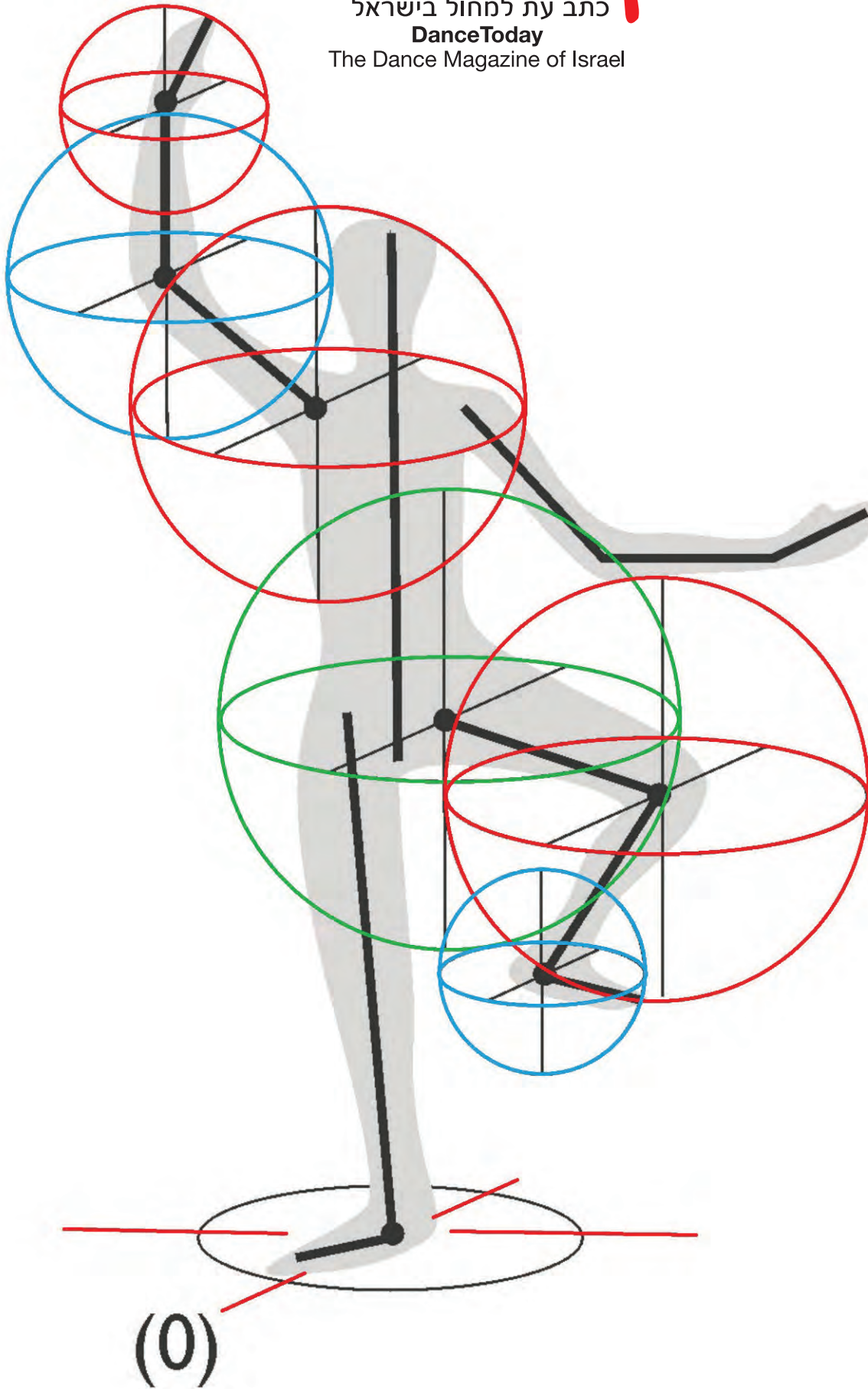


תהלוכה

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel





צילום: אמנון ורנר

מילים לתרצה ספיר ז"ל

גיליון מחול עכשיו 33 כבר היה סגור ומעוצב, כאשר בישרו לי את הידיעות הקשות על פטירתן של רונית לנד ותרצה ספיר. לא יכולתי להמשיך בשגרה, וגם לא להוציא את הגיליון בלי להתייחס לפועלן ולתרומתן. החלטתי להקדיש את שני השערים הפנימיים של הגיליון לכל אחת מהן כהערכה של מחול עכשיו. כמו כן, בחרתי לכתוב עליהן מנימה אישית, כי שתיהן היו ידידות קרובות שלי.

ביום ראשון, 18.3, נפטרה תרצה ספיר כך פתאום. האיש שלה, אמנון ורנר, הכין סלט במטבח ותרצה שהתה בסלון וצפתה בטלוויזיה. כשסיים וקרא לה, גילה שהיא נפטרה. באותו יום אחר הצהריים שוחחתי אתה בטלפון, והיא נשמעה מלאת מרץ וביקשה שאכניס מספר תיקונים במאמר שלה שבגיליון. הנחמה היחידה האישית שלי הייתה שדחקתי בתרצה לפרסם בגיליון מאמר על שיטתה, שגזן הריז תרגם אותו לאנגלית, וסיפרה בשמחה שמתכוונת לקחת גיליונות לאוניברסיטת הרווארד, כי הזמנה לשם להרצאות בקיץ. בסוף המאמר שלה נמצאים קורות חייה ותקציר חייה. ומה הלאה? היא השאירה יתומה בדמות להקת "ריקודנטו" והיו לה תכנית להוציא לאור ספרים נוספים, כולל ספר משותף שלי עמה, המנתח את המחול האתיופי. אני מקווה שלכולנו יהיו כוחות לבצע את המשימה. הלוויה התקיימה בבית הקברות של קיבוץ גת, שמוקף בשדות שיבולים כאשר ברקע מזדקרים רבי הקומות של העיר אשקלון. חברים נשאו הספדים, אבל התרגשתי בעיקר ממה שאמר חבר הקיבוץ, "אדמת גת אוספת לחיקה באהבה את תרצה ספיר".

יהי זכרה ברוך!

דבר העורכת

עברה חצי שנה מאז פרסומו של גיליון מחול עכשיו 32, וכעת מתפרסם גיליון חדש, 33, המלווה בהתרגשות מהיצירה המשקפת (גם אם חלקית) את הנעשה כיום בישראל במספר תחומי ידע ועשייה במחול, כפי שאני מזהה. הנושא המרכזי בגיליון הוא קול ותנועה, ואיני מתכוונת לרקדן המקריא טקסט במהלך המופע (כפי שלעיתים קרובות ניתן לראות על במותינו), אלא לדרך הדורסטרית של ביטוי קולי שפורץ מתוך הגוף החוצה או חוזר אליו ומעצב את התנועה. אני לא מתכוונת רק לסאונד-טקסט, ללחישה, לצעקה, להברה, אלא גם לדיבור ולשירה. אין בכך כל חדש, אבל בשנים האחרונות, עם החזרה ההולכת וגוברת בהתעניינות בפרפורמנס בקרב אנשי המחול, באה לידי ביטוי גם החזרה לתמהיל של גוף/ קול.

כל אחת מחמש המחברות, שאליהן פניתי לצורך כתיבת המאמרים לגיליון, מגיעה מעולם העשייה, מדיסציפלינות שונות, כל אחת מביאה הסתכלות שונה. איריס גורן, שמגיעה מעולם המחול, מתעסקת בהעצמת חלקו של הגוף במלאכת השירה, עדינה בראון היא אומנית מיצג שעושה שימוש עשיר בקול. ענת פיק היא אומנית שפה, קול ומיצג, היוצרת ומבצעת מופעי סאונד-טקסט. סמדר אימור, שהחלה את דרכה כרקדנית וכוריאוגרפית, מספרת על מחקרה בתחום הקול והתנועה עם ההשלכות בתחום התרפויטי והאומנותי. ואילו ג'וליה וירשינג מנרמניה חשפה בפניי את הסדנה שלה בנושא קול בפסטיבל המיצג הבינלאומי "זי", וסיפרה לי שמלמדת באקדמיה את אומנות המופע בשטוטגארט ואומנית מיצג, בו הקול הוא מרכיב מרכזי.

פניתי לשירה אביתר ממדור "יוצרים כותבים", בו יצרה סולו לסעיד אביתר ממוצא תימני, והם חוגגים וחוקרים את השפה שהוא מזהה מהבית, או במילים שלי "את מה שהגוף זוכר". ואילו אלה רוטשילד מקדישה את יצירתה 12 צ'קים דחויים לאקטואליה האמזרית של צעירים המחפשים דירה, להשכרה/ לרכישה ועסקי הנדל"ן הפורחים. תרצה ספיר וליך שליט ממדור מחקר פורשות בפני הקוראים את עיקרי "שיטת ספיר", שמטרתה לשפר את יכולות הלמידה באמצעות תנועה וכתב תנועה אשכול וכמן. יונת רוטמן, הכותבת בימים אלה ספר על להקת המחול הקיבוצית, תרמה לגיליון פרק בתהליך הכתיבה על להקת געתון, שהקדימה את להקת המחול הקיבוצית. ואילו גדליה נוימן הרחיקה עוד יותר אל ההיסטוריה של הלהקה הזו, כשחקרה את ריקודיה של יהודית ארנון עם נוער ניצול שואה בהונגריה וגם שחזרה אותם.

נטע פולברמכר ראתה את המופע שלי "גלימת האבן" בפסטיבל בין שמיים (2017), בו אני חוזרת לבמה לאחר ארבעה עשורים. בניגוד למנהגי, הסכמתי שתראיין אותי לגיליון (כדי שאספר לה על החוויה שלי).

עוד בגיליון, ביקורת על פסטיבלי הרמת מסך (גבי אלדור), השבוע הבינלאומי של מרכז מחול שלם (שרון טוראל), פסטיבל צוללן, שעומר קריגר וקרן גולדברג כותבים עליו מהיבטים שונים, סיור הסדנה להכשרת רקדנים בתחרות מחול בינלאומית ברוסיה (רועי ברדשי) וצילומים מרהיבים מהפרויקט והתערוכה של הפסל רפאל לומס והצלם תאי לומס במפגש בין כיסא לנוף, בין חפץ למחול.

רות אשל – עורכת מחול עכשיו

תוכן העניינים

יוצרים כותבים

אביתר/סעיד: כרוניקה של מחול ידוע מראש / שירה אביתר 3

אלה רוטשילד על יצירתה 12 צ'קים דחויים 7

מחקר

להקת געתון 1960-1965 / יונת רוטמן 12

מחולותיה של יהודית ארנון בתנועת השומר הצעיר בהונגריה (1946-1947) / גדלית נוימן 16

שיטת ספיר – שיפור יכולות למידה באמצעות תנועה וכתב תנועה אשכול-וכמן / תרצה ספיר וילך שליט 18

ראיונות

שיחה עם רות אשל בת ה-75, בעקבות שחזור יצירתה גלימה לסקילה עצמית (1980),

שהועלתה מחדש בפסטיבל בין שמיים לארץ (7.11.2017) / נטע פולברמכר 22

קול ותנועה

הגוף הוא הקול – העצמת חלקו של הגוף במלאכת השירה / איריס גורן 26

הקול שלי תמיד היה שם, אבל פשוט בהמום / עדינה בראון 30

על קול ופעולה / ענת פיק 32

אינטגרציית קול בתנועה – חזרה למוזיקליות אורגנית / סמדר אימור 34

בור הצרחות – קול, מופע, פרטיטורה / יוליה וירשינג 40

פסטיבלים ותערוכות

הרמת מסך 2017 בחשיפה בינלאומית / גבי אלדור 42

שבוע המחול הבינלאומי – 2017 מבית מרכז מחול שלם בירושלים / שרון טוראל 45

לצלול לצוללן – על גוף, חומר וממשות Matereality פסטיבל צוללן 2017 / קרן גולדברג 47

מחול קרבי: מתקפות על מוסד הצפייה - רשמים מפסטיבל צוללן / עומר קריגר 50

"המסלול להכשרת רקדנים" - תל-אביב-יפו בפסטיבל 2017 CONTEXT, רוסיה / רועי בדרשי 54

אודות פרויקט ה־iChair Project והתערוכה Legend (מקראה) בבית האומנים בת"א, ספטמבר 2017 / רפאל לומס 56

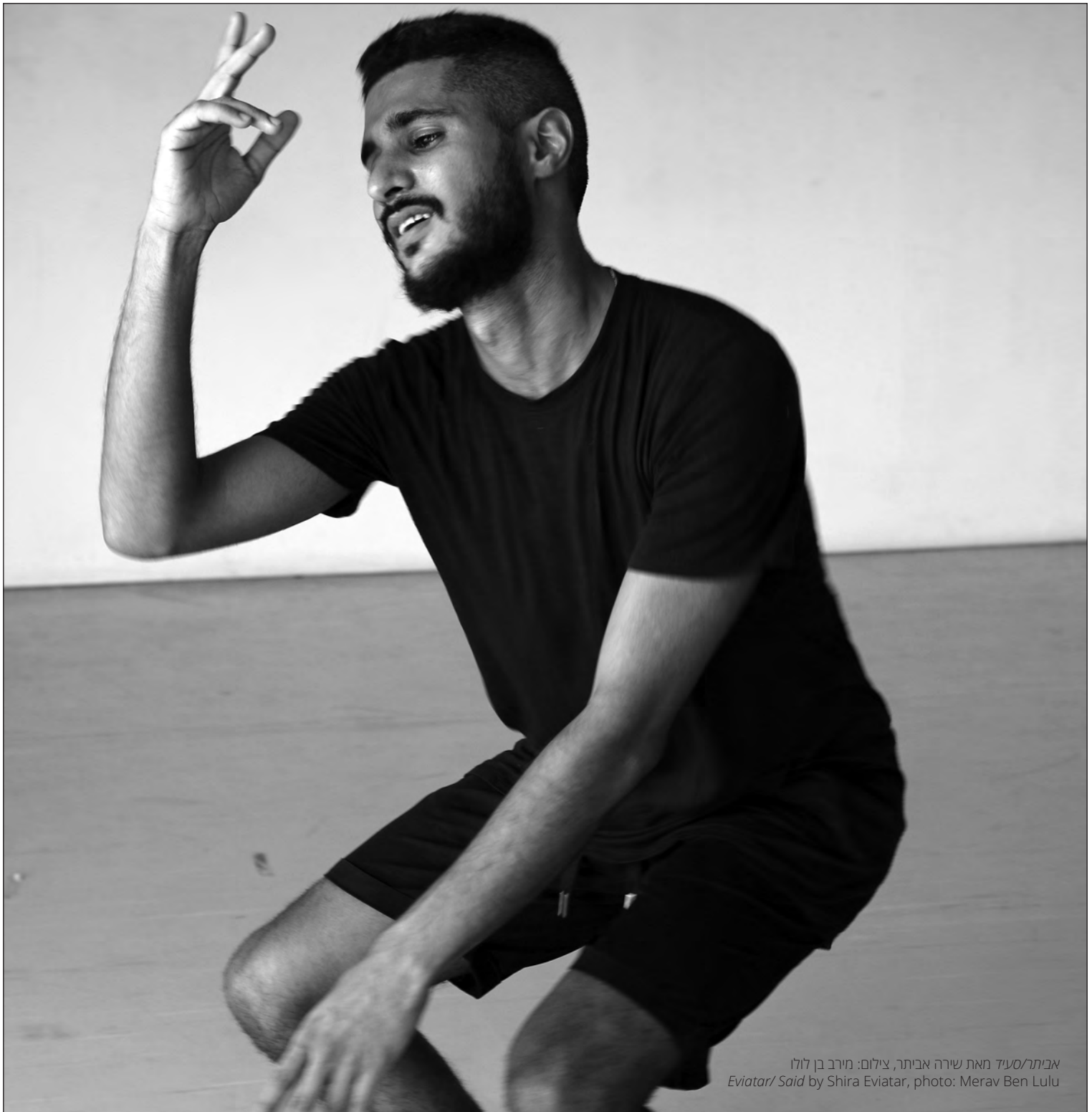
Sapir method – Improving learning abilities through movement and

63 Eshkol-Wachman Movement Notation / Tirza Sapir & Lilach Shalit

הרבעון יוצא לאור בתמיכת:



מחול עכשיו - כתב עת למחול, גיליון 33, מרץ 2018 / DanceToday - The Dance Magazine of Israel / בשער: תנועות כל איבר הן מעגליות / איור: ג'ון הריז / עורכת: ד"ר רות אשל, eshel.ruth@gmail.com / מערכת: ד"ר רות אשל, נאוה צוקרמן, ד"ר דן רונן, יעל מיח, יונת רוטמן, ד"ר עינב רוזנבלט, חנית זיו / עיצוב גרפי: סטודיו דור כהן / עריכה לשונית: לאה חובל / הדפסה וכריכה: א.א.א. הדפסות / מו"ל: תיאטרון תמונע / כתובת: רחוב שונצינו 8, תל-אביב 61575 / טלפון: 03-5611211 / פקס: 03-5629456 / kupa@tmu-na.org.il / www.tmu-na.org.il / מכירות: תיאטרון תמונע 03-5611211, ניתן להזמין את הגיליון בטלפון ושלם בכרטיס אשראי. הגיליון יגיע לביתך בדואר / מנוי לארבע גיליונות: 180 ש"ח כולל דיוור / למוסדות: תיאטרון תמונע, 03-5611211 / המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות © כל הזכויות שמורות ISSN 1565-1568



אביתר/סעיד מאת שירה אביתר, צילום: מירב בן לולו
Eviatar/ Said by Shira Eviatar, photo: Merav Ben Lulu

אביתר/סעיד: כרוניקה של מחול ידוע מראש

שירה אביתר

אביתר/סעיד הינה עבודת סולו לאביתר סעיד, שבמהלכה אביתר חונג וחוקר את השפה שהוא מזהה מבית. יש שיחשיבו את אביתר כ"non-dancer", תפיסה הרואה במי שלא התחנך על ברכי טכניקה מחולית מערבית ורכש ההביטוס של רקדן מערבי כאדם שאינו מקצועי. אבל אביתר הינו רקדן בכל רמי"ח איבריו, רקדן של מחולות תימניים משני אזורים שונים בתימן, חבאן וצנע (ובאופן שהריקודים נרקדים בארץ); הוא רקדן מוכשר, שהוכשר הכשרה תרבותית משמעותית, באינסוף אירועים חברתיים, שמחות, חפלות, מסיבות, ובאמצעות התבוננות ולימוד של ניואנסים מתוך ארכיונים וסרטונים. במופע הוא לובש בגדי "אימון": לרגליו נעלי ספורט, והוא לובש חולצת טיישרט ומכנסי טרנינג. הוא מתחיל את המופע בריצה במעגלים, כמו מסמן טריטוריה או מרחב, ותוך כדי הריצה מתחיל לשיר קודש מהדיוואן (ספר שירים של משוררי יהדות תימן). אביתר מתאמן ומתרגל את מה שלמד בביתו, מחזק את הגבולות המוכרים, אבל גם מאפשר את הרחבתם. האימון

כניסה לסטודיו: הנכחה וייצור ידע, בניית שפה משותפת

אביתר ואני נכנסנו לסטודיו בכוונה לשתף פעולה מתוך תשוקה משותפת להתמקד בנופי הידע התרבותי העשיר והעמוק, שהוא נושא. אביתר מעיד על עצמו כי מאז שהיה ילד נהג לשאול את סבו ואת סבתו אינסוף שאלות על תימן ולאסוף כל מידע אפשרי על המסורת, גם דרך ארכיונים וסרטונים. הוא מכיר את רזי המחול התימני (מהמרכז ומהצפון) וחוקר לפרטים ניואנסים תרבותיים בהקשר לשפה, התנהגויות, מנהגים, טקסים, קריאות וטעמי המקרא, שירה ועוד. ביקשנו להציף את הידע הזה בסטודיו ולשרטט יחד את הנוף התרבותי והאישי של אביתר, כפי שהוא תופס אותו. התחלנו תהליך של קידוד ופיענוח של השפה המתורגלת מבית. התחלנו בעבודה של הנכחה והתמקמות בסטודיו של תנועות, סיפורים, צעדי ריקוד, ערכים ומחשבות, שאביתר זיהה מהבית. אני שימשתי כמעין מראה הניצבת מולו, בעודי חוזרת על מה שהצלחתי לתפוס; אם אביתר הציג צעדי ריקוד, למשל, רקדתי אתו, ולאט הבחנו בניואנסים והעלנו מודעות לכל פרט ופרט בתנועה; ואם, למשל, אביתר הציג סיפור או מחשבה, פרטנו את ההקשרים השונים הנוגעים לדבר וחיפשנו כיצד לקשור אותם למידע, שעלה בשיח בינינו, ואולי אף למצוא להם הקשרים חדשים. כך, מתוך העבודה בסטודיו, התחלנו לאסוף ידע בעקבות הלימוד וההעברה בינינו, שנוצר יש מיש, כך שהידע התרבותי והאישי, הסמוי לרוב, הונכח במפורש. כך גם נוצרה העברה שווה-דורית, כלומר ידע שלרוב עובר מדור לדור עבר כעת בינינו, בני אותו דור.

כיוון שאביתר ואני לא חלקנו שפת מחול משותפת, כזו המעוגנת בתרבות המחול ה"מקצועי", נדרשנו לגבש שפה וכלי עבודה משותפים להבנת התנועה ולמצוא דרכי עבודה, לעבד אותה. אביתר מצא שהדרכים, שאני מתבוננת באמצעותם בתנועה, מוכרים לו מעולם הבלשנות, תחום לימודי באוניברסיטת תל-אביב, ולכן תחילה עבדנו עם מושגים מהעולם הזה. כך, למשל, התבוננו בתנועות המחול שהוא מכיר, פירקנו אותם ל"סגמנטים" וניסינו להבין מהי ה"תכונותיות" של אותה התנועה, מהם המרכיבים שלה והופכים אותה לעצמה, למשל, קצב, צורה, האיברים המשתתפים ועוד. לכן בשלב מאוחר יותר יכולנו לבדוד את התכונותיות ולמצוא קשרים בין התנועות השונות.

אחד הקשרים, אשר חיפשנו בעבודה אביתר/סעיד, היה שבין המחול התימני, שנרקד באירועים חברתיים, לבין הכוריאוגרפיה המתורגלת בבית הכנסת. חיפשנו איך ביצוע תנועה בשני ההקשרים הללו, או שני צדדיה של התרבות הזו, בעצם שזורים זה בזה ותומכים האחד באחר. התחקות אחר זיקה כזו היא בדיוק דוגמה לאופן שאני שואלת בעבודותי אילו ערכים ודרכי מחשבה אנו מתרגלים דרך הצורות של המחול התרבותי. למשל, בבית כנסת תימני כל גבר עולה לקרוא בתורה, לכן מגיל צעיר מאוד אביתר התאמן עם סבו על קריאה בתורה – לימוד מוקדם מאוד ומדויק באמצעות שינון וחזרה. כשאתה עולה לקרוא בתורה, יש את ה"מכאוות", אדם המכוון את הקורא עם מעין כוריאוגרפיה של שפת סימנים, המסמנים את הטעמים ואת אופן הקריאה. מצאנו שיש דמיון רב בין התנועותיות המחוליות לתנועותיות של המכוואת, המורה על השירה ועל הקריאה בתורה של טעמי המקרא.

הידע, שנרקם בחלל הסטודיו, היה רב ומלא בפרטים, וכעת נדרשנו למצוא דרכים לשמר ולהנכיח את הידע העשיר הזה. לכן לאחר ההעלאה של חומרי הגלם וקידודם, בעזרת עולם המושגים מתחום הבלשנות, יצרנו שלב נוסף – מעין מילון תנועתי (נרקד וכמו כן כתוב) לכמה צעדי מחול, שהניואנסים ביניהם היו עדינים מאוד. דרך שיום ומספור דייקנו את ההבחנות, את הדקויות ואת הפרטים המשתנים בין תנועה לתנועה. במהלך הניסיון שלנו למפות את כל האפשרויות הקיימות לביצוע התנועה מצאנו כמה וריאציות שונות ומגוונות שלה. כך, למשל, איתרנו הבדלים באופן חלוקת המקצב בתנועה, בדגשים מעט שונים, בגודל התנועה, בעיטורי הידיים, בביצוע התנועה בנו זקוף או כפוף, בהתפרשות במרחב של הגוף, בביצוע התנועה, תוך התקדמות לפנים, לאחור, לצדדים או במעגל, בביצוע התנועה ביחיד, בזוג או בקבוצה, באפשרויות שונות של מגע בין הרוקדים ועוד. כך הרכבנו מילון תנועתי עשיר, שנבע מהריקודים שאביתר רוקד עם משפחתו ונבנה על מנגנון של הצטברות.

במהלך בניית המילון הבנו כי בסיס התנועות שאביתר מזהה מבית נשען על תנועות באונס (bounce) בברכיים. מצאנו שלושה "בסיסים" של מקצב אופייני ויצרנו מעין

והתרגול אקטיביים: אביתר נושא ולובש את זהותו מתוך בחירה כל פעם מחדש. הוא בוחר להתאמן על המסורת שנמסרה, ובו בזמן מבקש להתמקם מולה בדרכים שונות ולארגן אותה מחדש בגופו עכשיו. לפיכך עבודה זו הינה המשך ישיר של גוף העבודות שלי, הבוחן כיצד גופי ידע תרבותיים מגולמים בגופינו, ולמעשה תפיסה זו חיברה בין אביתר לביני מלכתחילה.

היכרות: חולקים עניין משותף עוד טרם הכניסה לסטודיו

אביתר ואני הכרנו לפני כמה שנים בשכונת מגורינו, כרם התימנים, בחצר של חבר משותף. כעבור כמה דקות התחלנו לרקוד יחד באופן ספונטני, כשלאביתר משאלה ללמד אותי צעדי ריקוד חבאניים שהוא רוקד עם משפחתו באירועי חגיגה. אביתר התגלה כרקדן מוכשר ומעורר השראה, ומאז אותו אחר הצהריים חיינו נשזרו זה בזה, ההיכרות שלנו העמיקה וגילינו שאנו חולקים סקרנות משותפת לעיצוב ולצריבה של התרבות בגופינו בכלל ולמסורת בפרט. מצאנו את עצמינו יושבים יחד שעות ומשוחחים על תנועות שזיהינו מהבית, מבררים בקול וחולקים זה עם זה את המסורות הכוריאוגרפיות ואת התנועותיות, שאנו מכירים ממשפחתנו הקרובה ובעיקר המורחבת. אביתר, דור שלישי לעולים מחבאן ומצנעא שבתימן ואני, דור שלישי לעולים ממרוקו ואלג'יר ולניצולי שואה מפולין, שבהמשך היגרו לניו יורק לפני שעלו ארצה. שיתפנו זה את זה במנהגי משפחתנו מתוך נקודת מבט כפולה: כבנים או בנות המשתייכים לאותה משפחה, ובו זמנית כבני אדם המתבוננים מבחוץ על המתרחש סביבנו.

במהלך שיחותינו על נושאים ומחשבות שיש להם קשר עקיף וישיר למחול. כך, למשל, דנו בדרכים או ב"טכניקות" הגופניות, בהן התרבות מועברת, למשל, כאשר אם מרדימה תינבן בן תוך כדי נענוע לפי מקצב המושר על ידי באותו הרגע, או האופן שהסבתות שלנו נהגו להציג מדידה בגופן, כאשר נשאלו למתכון או הסבר כלשהו הקשור לכמויות; דנו גם ביחס לזמן או למשך, בעיקר בהקשר לחגיגות משפחתיות, למשל, כיצד הישיבה יחד באירוע המתקיים כשכולם נוכחים יכולה להימשך שעות על גבי שעות ומלווה בתכנון פנימי, והיא גם מצליחה לא אחת לחבר דורות שונים יחדיו; שוחחנו גם על האופן שה"תיפאורה" של אותם אירועים מכוננת ישיבה פיזית, למשל, כיצד סידור של כריות על מזון מזמין ישיבה הקרובה לקרקע; חלקנו זה עם זה את מקומם של השירה והסיפור במשפחה שלנו ואת האופן שהם קשורים למחול שבאותם אירועי חגיגה או מפגשים משפחתיים, למשל, ריקודי הנשים בחינה, כדרך לברך את הכלה בדרכה, או השירה או הריקוד הספונטניים, בהם סבתי נהגה לפצוח ללא התראה מוקדמת כשהיינו יושבים יחד באמצע הסלון...

באופן בלתי רשמי ולא לגמרי מכוון אביתר ואני שחזרנו למעשה את תהליך היצירה של עבודתי ב"דלק" (2014), אך הפעם אביתר ניצב במרכז המחקר. ב"דלק" בית מתבוננת בדימויים ובגנים שמשפחתי נושאת, וכיצד אלו מאוחסנים ומעצבים את גופי ואת תודעתי. בעבודה, גם היא עבודה סולו (שיצרתי עבורי ועבור שש מסכות של בני משפחתי), אני מנסה להתחקות אחר המקורות של התנועות, דרכי המחשבה, הערכים, הדימויים, הפוליטיקה וההיררכיה, שנוכחים במשפחה ובאופן שבו אני נושאת את משפחתי כחלק מזהותי. בעצם לקחתי את "עצמי" כמקרה בוחן, כגוף של ידע. ניסיתי לפרק את הסובייקטיביות שלי לגורמים ולהפוך אותה לאובייקט שניתן להתבונן עליו, ולבחון כיצד אני, כסובייקט, מורכבת מסובייקטים אחרים רבים מאוד, ובמקרה הזה – משפחתי. אפשר לכנות את דרך העבודה הזו מחקר אוטואנתוגרפי, כאשר אני משמשת כחוקרת וכמושא המחקר גם יחד. מאז ב"דלק" בית אני ממשכה להתעסק בעבודותי בגוף האתני שלי והמפגש שלו עם הגוף העכשווי, אני מתבוננת על מה שיש, מה טבוע בגוף, איזה מידע הוא נושא בתוכו, מהם למעשה הטכניקות הראשוניות שהוא נושא לפני הטכניקה של המחול הנרכשת בתרבות המחול. זהו חיפוש אחר המקורות המחוליים, שכבר נוכחים בגוף ממקורות תרבותיים: הגוף התרבותי, החברתי, האתני שלנו.

לאחר חמש עבודות, בהן גופי ותודעתי ניצבו במרכז, כשהתבוננתי בהן בסובייקטיביות שלי כאובייקט, הרגשתי רצון להרחיב את המבט לאנשים נוספים [למעשה בעבודה *זרחות* (2016) עם הרקדנית ענת עמרני המבט התרחב ושינוי ניצבנו במרכז העבודה]. לאחר כשנתיים של היכרות ומחקר בלתי רשמי, אביתר ואני החלטנו למקם מחדש את השיח שנרקם בינינו בחלל הסטודיו ו"למסד" את הסקרנות שלנו.

תרשים זרימה, המציג כיצד כל בסיס קצבי כזה מציע כמה ריקודים המבוססים עליו, אבל מתפתחים אחרת ויוצרים ריקוד שונה (שהוא למעשה ריקוד חבאני או צנעני). הווריאציות השונות מתאפשרות דרך הוספה של שכבות על אותו בסיס קצבי, כגון תנועתיות ידיות, סיבוב, הגדלה של צעד בודד או הוספת צעדים. אביתר הדגיש בפניי כי בחנינות ובשמחות הרוקדים מאלתרים על אותם הריקודים, המבוססים על אותו המקצב, כך שגם אדם מבוגר, שאינו יכול לדלג, יכול לנוע בעדינות לאותו המקצב ולהישאר חלק מהריקוד המשותף.

בסופו של דבר, המילון התנועתי שימש אותנו בתהליך היצירה, הן כמאגר תנועות (כמו אוצר מילים) והן באופן שחידד את ההבנות שלנו כלפי המחולות השונים, אך לא נכנס לעבודה הבימתית בשלמותו. מצאנו שבמפגש עם הקהל הצגת המילון מרגישה עבורנו "מסבירנית", ואין לנו צורך להסביר לקהל את מה שאולי זר לו, אלא לחנוג את העושר של הריקוד כפי שהוא ולהזמין את הקהל למרחב של אביתר ולא להישאר במרחב הנוחות שלו. עם זאת, המילון שיצרנו היווה בסיס לפרקטיקת העבודה, שאני מכנה "פסלים/אובייקטים קינסטטיים", וארחיב אודותיה בהמשך. התנועות, שקודדו במילון, שימשו, בין היתר, חומרי גלם עבור אותם פסלים קינסטטיים. למשל, במהלך העבודה יש רגע בו אביתר משרטט בחלל צעד ריקוד חבאני, ולמעשה פרש במרחב אופנים שונים של אותו הצעד. ככל שאביתר מתקדם במרחב, כך מתגלים בפנינו השינויים בין הצעדים השונים, הנובעים מבסיס משותף. על השכבה התנועתית מונחת שכבה נוספת של סאונד, היוצרת שדה נוסף של השתנות, וכך אנו נעים בין מקצבים הנשמעים ברקיעות, בשירה ואף בברכות (ברכות לבאי בית הכנסת בשלושת הרגלים, סוכות, פסח ושבעות).

נוף, מרחב, התמקמות

הבחירה במינוח "לשרטט נוף" (תרבותי אישי של אביתר), כדי לתאר את העבודה, נובעת משאלת ההתמקמות שבה עסקנו רבות, כלומר בצורך וביכולת שלנו לבחור כל פעם

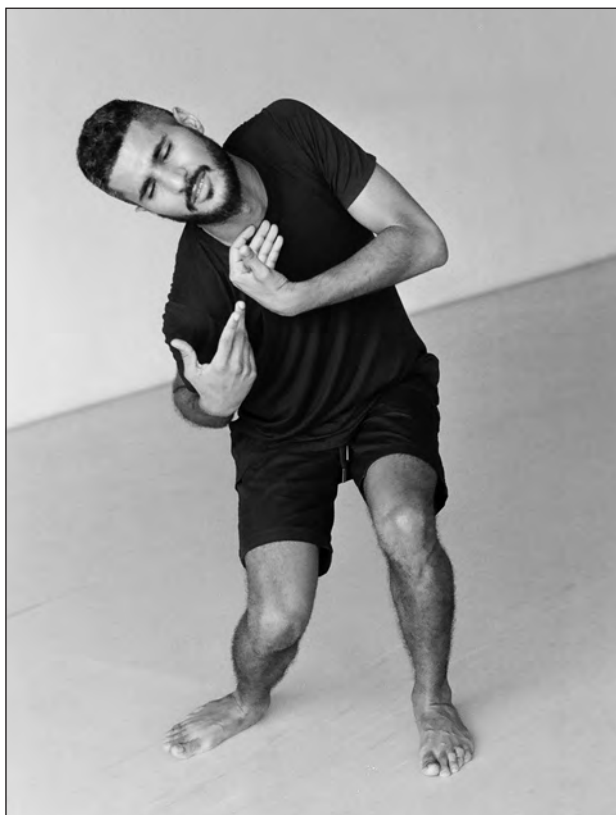
מחדש היכן להתמקם בכל שיח או מצב. במהלך היצירה, אביתר הביע את הצורך שלו לבחור כל פעם היכן הוא מתמקם – האם מול הדימוי שהאדם מולו נושא עליו או מול התכתיבים של המקום שהוא נמצא בו, בין שהוא מחליט לעטות (או לא לעטות) על עצמו את התפקידים הללו או אף להתנגד להם. ביקשנו לברר כיצד אביתר ממקם את האובייקטים התרבותיים, את אותם גופי הידע, במרחב ה"סטודיו" של הסטודיו, ואיך הוא מתמקם אל מול אותו נוף, כך שההתמקמות שלו כפולה. כמו כן, במיקום גופי הידע הללו, בסטודיו הלבן והנקי, אנו מוציאים אותם מהקשרם, ובו זמנית נשאלת השאלה, אילו אובייקטים וגופי ידע נוכחים בחלל זה מלכתחילה, ולכן אולי גם הסטודיו עצמו עובר טרנספורמציה או חשיפה. אם כן, מתרחשת כאן הזרה כפולה של גופי הידע התרבותיים בעקבות הוצאתם מההקשר והזרה של הסטודיו.

תחילה, מיקמנו מחשבות, צעדי ריקוד או תנועתיות, שירים, מחוות, רגשות וכל מה שהצלחנו "לקדד", לתת לו שם ולראותו כ"אובייקט" בפני עצמו, במקומות ספציפיים בחלל. כל פעם שאביתר הגיע לנקודה שבחרנו למקם בה אותו אובייקט, הוא לובש אותו על עצמו ומתבונן כיצד התחושות והתודעה שלו משתנות בעקבות הליבישה. חלק מהאובייקטים היו תנועתיים, חלקם היו כנופי סאונד ווקאליים או מקצביים, חלקם היו דווקא דוממים לגמרי וללא תזוזה. המעברים בין אובייקט לאובייקט היוו זמן להתבוננות על האובייקטים מבחוץ, זמן לרפלקציה על עצמו לובש אותם ובחירה מחדשת לאן לגשת כעת.

המשכנו לעבוד ולעבד את הפרקטיקה של ההנכחה הפיזית של האובייקטים בחלל, שאני מכנה "פסלים קינסטטיים". אלו עשויים להיות מורכבים מרגש, סאונד (ווקלי או פרקשן של הנוף), מקצבים הנשמעים או נראים, דרכי מחשבה, ריקודים או תנועתיות מסוימת, מבטים, מודעות, כוונה ודרכי מבע ותקשורת שונים. הפסלים הללו טעונים בסטראוטיפים ובדימויים, שתנועה המרכיבה אותם מכילה בתוכה או מעוררת (או שמא דימויים שנכלאו בה בעל כורחם). כל פסל נבנה על ידי חזרתיות והתבוננות בתנועה מתוך חיפוש למצוא את הכוליות שלה, את ההקשרים שלה, את עצמה מכל מיני כיוונים. לעיתים התנועה מתפרקת ומתארגנת מחדש. אנו משחקים, חושפים, מורידים או מוסיפים שכבות, משחקים עם הציפייה והאופן שהתנועה מתקבלת (גם בגוף הרוקד וגם אצל הצופה). המשחק הזה דומה לספרי ילדים שיש בהם חיתוך של הנוף לשכבות, ואפשר להניח שכבה על גבי שכבה ולראותן יחד או לבודד אותן ולראות כל שכבה בנפרד. לעיתים אני מחפשת את הנרעין של התנועה, כמו להשיל ממנה את השכבות ולהגיע לתמצית שלה, כמו ברנטנו.

"ליבישה" מחדשת של התנועה: עבר, הווה ופוליטיקה חדשה

אביתר/סעיד מתבוננת על מה שכבר צרוב ומוטמע בגוף, גופי ידע מגולמים בגוף ממשי. חומרי הגלם של היצירה הינם מקורות מחוליים, שהיו נוכחים בגוף ממקורות תרבותיים. פרקטיקת עבודה, ששימשה אותי בעבודה זו וגם בעבודותי הקודמות (צהלולי גוף וזרחות), הינה "ליבישה" מחדשת של התנועה. דרך הליבישה המחודשת אני מקווה לעורר זיכרון שרירי, ובאמצעותו להגיע לרגשות, לתחושות ולדרכי מחשבה, שנוצרו בתרבויות אלה ונצברו הן בגוף והן בתודעה. מבחינה פיזית, אני מחפשת את הרגעים בהם התודעה נשלחת לזמן ולמקום אחרים, מוכרים, ואיך אני, או הרקדנים בעבודתי, נוכחים בשני מקומות בו זמנית. זה מאפשר לי להצליב את גוף הרקדנים ואת נקודות המבט שלהם/ בהם בשני הקשרים שונים, ההקשר התרבותי וההקשר העכשווי או הבימתי.



אביתר/סעיד מאת שירה אביתר, צילום: מירב בן לולו
Eviatar/ Said by Shira Eviatar, photo: Merav Ben Lulu

באביתר/סעיד אביתר מבצע ליבישה מחדשת של תנועה מסורתית: הוא נע בין חומרים שנמסרו אליו במסורת (כמו, למשל, החומרים שקודדנו במילון התנועתי) לבין גילוי וחיגה של גופו בזמן הווה. הוא מוצא התבוננות חדשה או הזרה לא רק בחומרים המסורתיים, אלא גם בגופו שלו; למשל, ברגע מסוים אביתר מניע את כף ידו באופן משוחרר מאוד ובמהירות וכף ידו מאבדת לגמרי את צורתה הרגילה, היא מתגלה בנראות חדשה, מעוותת, מזוהה. לאחר מכן, תנועת היד מתועלת מחדש ומתגלה לנו כמחווה גוף וכאפשרות לשיח בינו לבין הקהל. הטלת הספק בידוע ובנשלט בגוף עוברת להטלת ספק בידוע ובנשלט במרחב הבימתי ובסיטואציה התיאטרונית באמצעות התבוננותו של אביתר והשיטוט הכמעט-יומיומי שלו על הבמה. למעשה, לאורך העבודה אנו עדים לאופן שאביתר מתרגל התמסרות (הן במובן של מסירת המסורת והן כפעולה של "נותן את עצמו לדבר"), הוא לובש מחדש את התנועות, נוגע בקצות יכולתו המרבית, וככל שהעבודה מתקדמת כך הגוף שלו מתחמם ומשתנה, כאשר הכול חשוף לפנינו, הכאן והעכשוו נוכחים ואביתר מרשה לעצמו להיחשף לאט לאט בפני הקהל גם ברגעי חולשה ופגיעות.

הצלבה כזו של הקשרים תרבותיים-מסורתיים ועכשוויים-בימתיים הינה גם הצלבה שנוגעת לקודים של אסתטיקות שונות, של מערכות ייצוג, ערכים, הנשמרים ומתורגלים באמצעות אותן אסתטיקות. אתן דוגמה לכך מסיפורי האישי והמקצועי, רגע מכונן עבורי שלאחר מכן כיוון את העשייה שלי. כשלמדתי במסלול להכשרת רקדנים בחיפה, כל הזמן נאבקתי ונאבקו בי כדי לקבע את "ארבע הנקודות".

ביקשתי והזמנתי את סעיד אביתר לכתוב על העבודה, וזה בחר להתייחס בעיקר למהלך שלו בעבודה ולתחושותיו:

עושים פה. דרך העבודה עם השירה והשפה שלה הצלחתי לגעת ברגשות עמוקים שהשתוקקתי לגעת בהם. בעבודה אני עובר בין השתעשעות בדבר, עצב וכעס, רגשות מעורבים שאני משתף עם המתבונן, לעיתים עם הנב אליו ולעיתים מיישר מבט. למעשה אני יוצא למסע משותף יחד עם המתבונן, עובר בין פירוקים שונים של התנועה והתמודדויות שונות. אני עובד עם סאונד ורגשות עזים, קולות שונים שאני מזהה מהבית, שאני בוחר להציג ולבדוק על עצמי מה זה יוצר. אני בוחר להשתמש באנרגיות מיניות ובאנרגיות של כעס, כדי לבטא את כל הדבר הזה שאנחנו מביאים לבמה, וליצור הסתכלות מחדש עליו. אנחנו גם יוצאים מההקשר התרבותי התימני ומתעסקים במגדר ובחיבור לתרבויות אחרות, תרבות מזרחית, פלסטינית, חיבור לעדינות ולנשיות כנבר. התשת הגוף מובילה אותי למקום עדין וחשוף, שאני כפרפורמר מבית רוצה לנגוע, שעד אותו הרגע לא יכולתי לנגוע בו, שקוק להכנה מיוחדת – הצעה חדשה שנובעת מהעיסוק בקצב תנועה וקול והרקע התרבותי. בסוף העבודה אני חוזר לבית הכנסת, למקום שגדלתי בו כנכד של רב בית הכנסת שעולה לקראת בתורה (בדקדוק רב), מקום זה לוקח אותי למקום שתשוקה, בושא, פחד, ביקורת עצמית לעצמי ולקהילה ולחברה, אובססיה של המסורת – כל הרגשות נפגשים בעוצמה אדירה, אבל בעיקר מקום עם המון אהבה ותשוקה לחומר הגלם עצמו, אהבה לקהילה ולחברה מחוץ.

במהלך העבודה אני שואל בכל רגע: "מהי האמת כרגע?". שירה ואני הבאנו לסטודיו, מתוך בחירה, חומרים הקשורים עברי בהתמודדויות שונות, הנוגעות למערכות היחסים שלי עם עצמי ועם צדדים אחרים, כגון בנות זוג, חברים, משפחה. כמו כן, קולות ותנועות, חוויות תודעתיות שונות, קרבה ופרידה, ניתוק וחיבור לרגע או למישהו, התמודדות עם החברה בה אנו חיים, הרצון להגיד לה משהו.

אני מתחיל בהווה פשוטה, להיות, אני שר ורץ במעגלים, חי ותופס את המרחב, בו אני מתקיים, ללא מבט וללא לעומתיות, אני לעומת עצמי ואבות אבותיי, מה שאני מכיר מהבית. אני חי את המילים של השירה באותו הרגע ואת משמעותן, איך שהן מבוטאות, אני חונג אותן ואת הקצב והסאונד שאני יוצר בחלל ע"י שירה מסורתית, שאני מתרפק עליה. אני עוצר להתבונן על עצמי ועל מה שנוצר בגופי, הסאונד בנרונ, קצב הנשימה והלב, איך הסאונד משפיע על התנועה. בהמשך, אני מתבונן במבט החיצוני שמגיע מהקהל, אני לא יודע עליו הרבה חוץ מזה שאני מסתכל גם על עצמי, מודע לתנועה ולקול ונהנה מהמעבר בין המודעות להתמסרות (ואולי אפילו חסרת מבט חיצוני). אני גם מתבונן על המבט החיצוני ומנהל אותו דיאלוג דרך הומור עצמי, הפתעה, התעסקות בסטראוטיפי ופירוקו, לאט לאט אני עובר להיות זה המתבונן על הקהל, ולא זה שמביטים עליו. אני שואל על עמדת הבמה ובעצם מה אנחנו

ומתורבת כאחד: אני מתעניינת באותה בוזמניות, בה הגוף הינו גוף "מתורבת", "מסומן", וגם חד פעמי, עכשווי, קיים בהווה, סובייקטיבי, עשוי בשר. מתי אני קוראים תנועה ומשייכים אותה להקשר מסוים, לגוף קולקטיבי? ומתי הגוף הקולקטיבי נפרם לגוף פרטיקולרי? גם עבודה זו מבקשת להנכיח את החומריות של הדברים, את הקיום שלהם בעולם כחומר, כאובייקט ממשי מול הייצוג שלהם והקודים המוצפנים בהם, ולמעשה להצביע כך על ההמצאות האנושיות, שנועדו לקיים מערכות של משמעות, לסדר, לשלוט.

לכן בעבודה אני מחפשת להנכיח גם את התיאטרון כמרחב, לראות את החלל כפי שהוא, להנכיח את הכאן ועכשיו ברגע המופע ואת המפגש, שהוא מאפשר בזמן אמת בין האנשים שנמצאים בעמדת הקהל לאנשים שנמצאים בעמדת המופיעים. דוגמה לכך בעבודה אביתר/סעיד, כאשר אביתר מתייחס לאובייקטים בחלל שכולנו מסכימים להתעלם מהם כחלק מהמוסכמה התיאטרלית, למשל, המנבר שתקוע על הבמה, או שיוצא תלוי על הקיר. התפיסה של העצמת חווית ההווה מתורגמת גם ביחסו של אביתר לקהל, הוא מתייחס לאנשים ספציפיים במבטו ובמבעו ויוצר קשר בלתי אמצעי במהלך המופע. זמן המופע והמקום הינם זמן ומרחב המשותפים לקהל ולאביתר, הם חולקים אותו יחד, שהינם.

לסיכום, את הפרקטיקה המתהווה שלי אפשר לראות כניסיון להיות מהגר בביתך, ליצור מרחק, פרספקטיבה, על מנת לאפשר רפלקציה ומבט על המוכר. לא ממקום של ניכור, אלא של היכרות מחדש, לראות את היופי ששוכן שם. לאפשר לעצמך לא להזדהות לנמרי עם הידע הצרוב לך בגוף, עם הנראות שלך, עם התחושות והאמונות שלך. רגע לראות את הגרעינים שאת נושאת, את הידיים של אימך ואת הריקוד של סבתך. לאפשר לעצמך לראות את מה ששקוף לך, ה"טבעי" או מובן מאליי, ובו בזמן לחנוג את האפשרות לכונן גוף עצמאי בהווה.

הערות

1. העבודה נוצרה בשהות אומן ב"כלים", ביטייץ וב-SEAD, ועלתה בבכורה בפסטיבל *בין שמיים לארץ* בליווי אומנותי של יסמין נודר, בתמיכת מפעל הפיס.
2. *בדק בית לבשתי* מסכות של בני משפחתי, וכך ביקשתי לעורר זיכרון שירי ותודעתי. כאשר המסכה אפשרה לי לחפש בזמן אמת את המפגש ביני לבין אותו אדם. בעבודותיי הבאות הליבשה הינה תנועה שכבר צרובה בגופי, אולי גם היא, כמו מסכה, הינה מסכה תנועתית.

זה היה עבורי קשה מאוד, כי הייתי משוחררת מאוד בכתפיים ובאגן, ולאט לאט הבנתי שזו בקשה פוליטית, שהאסתטיקה מבקשת לקבע כאן לא רק את האגן, אלא היררכיה תרבותית – מהו המחול הראוי ומה איננו. בעצם, מה פתאום שאני אקבע את האגן? כך התחלתי להתעניין באינסוף האפשרויות והיחסים של ארבע הנקודות האלו ולהשתהות בהם. כשהתחלתי לעבוד בסטודיו על *צהלולי גוף*, תחילה שאלו אותי: "מה זה? את עושה ריקודי בטן?", כולמר מייד ביקשו לתת לתנועה הזו תווית, למסגר אותה, לצמצם אותה (לרוב השאלה גם נאמרה בזלזול או הסתייגות). בעבודותיי אני מבקשת להרחיב את המבט על אותן התנועות ולתת להן מרחב, זמן וגוף להתקיים בהם, בלי לצמצם אותן לדימוי סגור, אלא להציע את העושר שלהן ולאפשר להן להיות בסיס למחקר תנועתי. כך אני מקווה ליצור מרחב לא משוחד שמאפשר לתנועתיות להיראות כמו שהיא ולניואנסים שבה (ולא לסימנים של אתניות, לדוגמה הלבוש).

גם באביתר/סעיד אני שואפת להרחבת המבט. מבטו של הקהל משתנה לפי התנועה של אביתר, לעיתים הוא מצמצם לפרט עדין וקטן מאוד בגופו של אביתר ולעיתים מתרחב למרחב שאביתר נוכח בו, לפי האופן שהוא בעצמו מפנה את המבט אל הפרטים על הבמה, אל גופו שלו או אל הקהל עצמו. אביתר נוכח כסובייקט המכונן את עצמו על הבמה ובו בזמן הבמה מכוננת אותו, יוצרת עבורו מסגרת חדשה של מבטים כפולים – שלו בעצמו, של הקהל בו, שלו על הקהל, המבט שלו על המבט של הקהל, המבט שלו על עצמו כשהוא מול המבט של הקהל – נקודות מבט רבות מאוד המצטלבות ונפגשות זו עם זו. אני משתעשעת ברעיון שזהו מחול קוביסטי היוצר אובייקט מחולי, שיש לו נקודות מבט רבות מאוד וזמנים שונים בו זמנית. הוא רוקד אלמנטים שלמד בעברו, וכך יוצר ומכונן לעצמו את העתיד שלו, יוצר סינפסות תנועתיות לתנועה עתידית. זו עבודה שיש לה כמה וכמה מראות, כל קהל רואה וקורא אותה מעט אחרת, גם לפי הקהילה שהוא משתייך אליה; חלק מהקהל מכיר את חומרי העבודה מהבית, הוא מזהה קולות ותנועות, מצליח להבין את השפה, ואפילו מזהה את הדקויות שלה; עבור חלק אחר מהקהל אלו תנועות חסרות הקשר, חסרות זיכרון אישי מבית, והן עשויות לשאת עבורו דימויים מוכרים ממקור אחר, אפילו סטראוטיפי (למשל הדימוי שהשתרש בארץ כלפי המחול התימני או העולים מתימן).

הנוכחות הבוזמנית הזו של האירוע, המתרחש בזמן הווה, ושל המוסכמות המאפשרות את קיומו ואת פרשנותו נובעת מאותו עניין שלי בגוף כחומר ממשי

12 צ'קים דחויים
מאת אלה רוטשילד,
צלום: גדי דגון
12 Postdated Checks
by Ella Rothschild,
photo: Gadi Dagon



אלה רוטשילד על יצירתה 12 צ'קים דחויים

שקורה לי ולא קורה לי בעיר הזו. בכל שנתיי בעיר, הצורך שלי בבית ותפיסתי באשר למושג "בית" השתנו, וכך גם החיפוש אחריו. כל אלה, יחד עם אירועי קיץ 2011, היו הקרקע ליצירת 12 צ'קים דחויים, שעלתה לראשונה במסגרת פסטיבל הרמת מסך 2015.

עבודה זו, כמו כל היצירות שלי, קשורה לחלוטין למקום בו אני נמצאת, אם מבחינת המרחב, התקופה, השפה, החברה או הסיטואציה שאני נמצאת בה, ובמקרה הזה בחיפוש שלי אחר בית, אחר מרחב יצירתי או מקום מפלט.

תחילת החיפוש - המעבר לעיר

אתחיל דווקא בחיפוש אחר הדירה האולטימטיבית, שליווה אותי ברוב שנתיי בעיר. כמושבניקית פרווילגית, שגדלה בבית צמוד קרקע עם חדר משלי וגינה עם עץ תות מרשים באמצע המדשאה הירוקה, הצורך למצוא פינה ראויה ולהפוך אותה למשהו שמזכיר, ולו במעט, את הנעימות של הבית, הייתה בגדר חובה מבחינתי. כל מטר רבוע בדירותי היה עבירי עולם ומלואו. מאן, שקיומו של הפער בין הפנטזיה שיש לאנשים על מהו בית לבין מקום המגורים, שבפועל קיים במציאות, העסיק אותי ללא הפסקה.

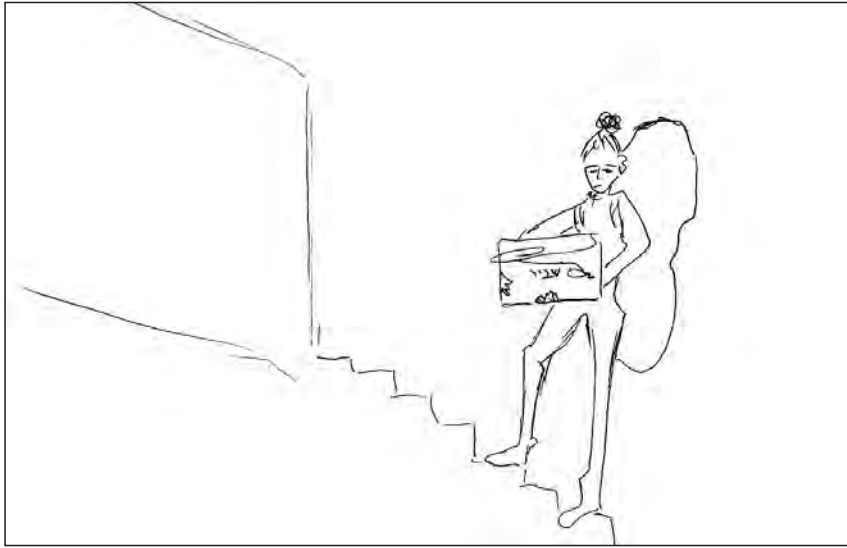
כחלק מהחיפוש התמידי שלי אחר בית נכלל גם הצורך המתמשך לברוח מהרעש העירוני. הבחנתו של זימל נגזרת מהרעיון שמבחינה פיזית, פסיכולוגית וחברתית, העיר היא מילה נרדפת לתוהו ובוהו. הסביבה העירונית התובענית לעולם אינה מניחה לאדם היושב בה; היא דוחקת בו, מגבירה את הנירתי העצבי

12 צ'קים דחויים: כוריאוגרפיה: אלה רוטשילד. רקדנים אריאל פרידמן, אלה רוטשילד ורקדני המסלול להכשרת רקדנים בהנהלת אופיר דגן ונעמי פרלוב. עיצוב חפצים ותפאורה: זוהר שואף. תאורה: עמר שיוף. מוזיקה: אורי פרוסט. תלבושות: ענבל בן זקן. ליווי אומנותי בהרמת מסך: הלל קוגן.

"העיר יוצרת עומס על מערכת העצבים"
(גיאורג זימל מתוך העיר הגדולה וחיי הנפש).

מצוקת הדיור הינה אחד הנושאים הבוערים בשיח הציבורי בישראל. רכישה או אפילו שכירה של דירות ראויות למגורים מחייבות תחרות במרוץ קשוח. בשנת 2011, באחת המחאות הגדולות שהתרחשו בהיסטוריה של תל-אביב, מאת אלפים יצאו לרחובות כדי להפגין בדיוק מסיבה הזו. גם אני הייתי בין החולמים שבילו יום-יום בשדרות רוטשילד, כשישבתי במעגלי שיחות, הקשבתי להרצאות, צעדתי ברחובות וצעקתי קריאות לצדק חברתי. התחושה המשכרת של שינוי אפשרי סחפה אותי ושימחה אותי כאחד.

כבר שלושה-עשרה שנה שאני מתגוררת בתל-אביב-יפו. אני אוהבת אותה, אני ננעלת ממנה, מתאכזבת ממנה, נפעמת ממנה, מתרגשת ממנה, עייפה ממנה ועוד הרבה דברים נוספים "ממנה", אך בשורה התחתונה אני ניזונה מכל מה



Ella Rothschild, drawing

אלה רוטשילד, רישום

שלו ותוקפת את חושיו ברצף בלתי פוסק של הבחנות חטופות והתרשמויות אקראיות.

בעוד המושגים "בית" ו"מקום" עברו אצל שינויים ותהפוכות אצלי במהלך כל שנות מגוריי בעיר; הצורך הראשוני שלי להיאחז בחיפוש אחר הבית נשאר קבוע ברקע. החיפוש הכריח אותי לחוות תחרות, חרדה ואדרנלין, שטשטשו והסיחו את תשומת הלב מהפער בין הדימוי שהיה לי לבית, לבין המקומות שלמעשה התגוררתי בהם בסוף.

בכל המקומות, בהם גרתי, השתדלתי ליצור ולטפח את אשליית הבית, בעזרת כל הכלים שהיו ברשותי. אהבתי כל אחת מהדירות בהן גרתי, והשקעתי זמן, מחשבה וממון, כדי שיהיו מקומות מפלט. כל קופסה, הקטנה ביותר והרקובה ביותר תרתי משמע (לרבות דירות שהכילו רטיבות נוראית), שגרתי בה הייתה הופכת, בעיניי, למקום היפה ביותר.

דירת ה־30 מ"ר הראשונה שלי הייתה בנווה־צדק. קניתי בה מקרר חדש, שלאחר מכן נמכר לבעל הדירה ב־30% הנחה. לאחר

שנתיים, עברתי לדירת שותפים גדולה ביפו, בפינת הרחובות יהודה הימית ושדרות ירושלים, בחירה שהפכה לזרה עבורי יותר ויותר עם השנים. שמעתי את כל האוטובוסים שעברו מתחת לחלוני ולעיתים תכופות גם תאונה בין שתי מכוניות. הנחמה נמצאה במאפייה מתחת לבית, בה נחשפתי לעוגת שמרים־שוקולד, הטובה ביותר שאכלתי עד אז.

לאחר שנה של תאונות ורעש, עברתי לדירה שקטה ועורפית ברחוב לילינבלום, שהייתה יפהפייה, אף שקיר המטבח שלה היה אכול מרטיבות נוראית והחדר הפנימי שלה היה חשוך, בלי חלון. לאחר שהשותפה עזבה, מצאתי אהבה וחתול מת מחוץ לדלת והחלטתי לחפש דירה חדשה. לאחר תשעה חודשים מתישים, נמצאה דירה בנווה צדק, בה גרתי באושר שלוש שנים תמימות עד שבעל הבית מכר אותה במיליונים, ונאלצתי לחזור לחיפוש.

מנווה צדק עברתי לצד המזרחי של העיר – לשכונת מונטיפיורי. המעבר היה קשה והדירה החדשה הייתה מלאה בבעיות. בעל הבית החדש היה נזקק ואינטנסיבי. לקח לי שלוש שנים כדי להפוך את הדירה למקום שנחמד לחזור אליו לאחר יום עבודה, ולאחר כל המאמץ נאלצתי לעזוב את המקום, כי גם היא נמכרה במחיר מוגזם למדי.

לאחר התקופה הזו, כבר לא חזרתי לצורה הקונבנציונלית של מגורים בשכירות. השכרתי דירות לתקופות קצרות ברחוב נחשון ליד חוף מציצים, ברחוב לוינסקי, ויקטור הוגו, אחד העם, שכונת שפירא ועוד.

שלב ראשון - הצעה מאתגרת בתקופה מאתגרת

לפני תחילת תהליך העבודה על 12 צ'קים דחויים, אני וכן זוני שוב עברנו דירה ונאלצנו להתמודד עם עסקנים, בעלי דירה, נדל"ניסטים, קבלנים ואינסטלטורים, שלעיתים הפכו את חיינו לסיט מתמשך. השלב הראשון של העבודה התרחש בבית העירייה בתל־אביב כחלק מאירועי 'רגע אחד'. העירייה פתחה את הבניין לכל מי שחפץ וקיימה פרפורמנסים, הופעות מוזיקה, תיאטרון, מפגשי אמן, מייצגים וכו' בכל חללי הבניין. קיבלתי הצעה פתוחה ליצור ויכולתי ללכת לכל כיוון אפשרי. כך נכנסתי לפרוייקט בחשדנות והייתי מלאה בתהיות; הפגנות 2011 והאכזבה העוקבת מתגובת הממסד הדהדו בראשי כבר כמה שנים. והעירייה, שבדרך כלל מזוהה עם הבעיה ולא עם הפתרון, מבקשת אותי לצידה.

לאחר סיום מקדים בבניין העירייה, שאז עוד היה בשיפוצים, החלטתי לעשות פרפורמנס, אשר ינוע בין משרדי העירייה השונים וישם רוקר על מצוקת הדיור, שלדעתי, מהווה ביטוי מובהק לניתוק בין הממסד לחיי היום יום של התושבים.

בניתי סיור, בו ניסיתי למכור את המשרדים בבניין העירייה כפתרונות לגיטימיים למגורים. התנועה שלי בין המשרדים בבניין לבין הקבוצות המזדמנות של האנשים, שהגיעו לאירוע, דמתה למפגשי תחרות המתקיימים בין השוכרים הפוטנציאליים הנואשים, המתרשמים מהנכס המוצע. את משרד המזכירות שיווקתי כדירת שותפים; את ארון החשמל כדירת חדר אינטימית; את חדר הישיבות כלופט מרווח, ואילו הדובדבן שבקצפת היה מעין חדר ישיבות בנג בבניין העירייה, ששיווקתי כפנטהאוז יוקרתי ומקום נפלא לצפייה בהפגנות. הסיור 'פנטהאוז' הסתיים עם כוסית קאוואה זולה וחתומה על העסקה.

יצרתי לפרפורמנס דמות של אישה – מתווכת־על ומוכרת בחסד. מתווכת דירות מתוקתקת שלא ברור מה עשתה לפני שמכרה לאנשים קש כזהב. הדמות הזו הייתה שילוב אקסצנטרי של כל טיפוס הנדל"ן, בהם נתקלתי במהלך כל שנתיי בעיר, ובפרט של המתווכים שהגיעו והלכו מדירתי באותה התקופה ושיווקו אותה למכירה, כשהייתה בשיפוצים בעודי גרה בה. אספתי את אוצר המילים, שכבר ידעתי בעל פה, והתחלתי לבנות לדמות שפה וטקסט. לאט לאט הסוכנת נבנתה יחד עם הטקסט והייתה חלקלקה, ציניקנית וזו פרצופית.

הסיור המוזר שלי בעירייה התקיים ארבע פעמים במהלך האירוע של 'רגע אחד'. זו הייתה פעולה בה ניתן היה להתעכב על הרגעים המכאיבים והסאטיריים של המפגשים בין השוכרים הנואשים לבעלי הדירה הנדל"ניסטים, תוך ניסיון להגנים, להקצין ולהעביר את חוויות המפגש דרך פרפורמנס וטקסט.

שלב שני - החזרה לעיר כמקור השראה

לאחר הפרפורמנס בעירייה, הרגשתי שטרם מיציתי את הנושא ואת הדמות. המרחב העירוני, שהשתנה במהירות מול עיניי לא חדל להפעיל ולהפעים אותי. המחקר, שהתחיל למען הפרפורמנס בעירייה, המשיך באופן כמעט בלתי נמנע, והחלטתי לפתח את העבודה ליצירה בימתית.

כהרגלי, שוטטתי רבות ברחובות העיר ושאלות רבות המשיכו לצוץ ולהתעורר. בעיר יש דירות ריקות, שבעליהן מתגוררים בהן רק כמה חודשים בשנה, דירות מפוצלות, דירות ישנות עם רטיבויות, דירות רפאים ומרתפים. החלטתי שב־12 צ'קים דחויים אנסה לבנות קטלוג פרפורמטיבי, הממפה את צורות הדיור הקיימות בעיר ואת האופן שהדיור מתחלק בין אוכלוסיות שונות.

החלטתי להמחיש את התחכום במערכת, שמניסת מתווכים וסוכני נדל"ן, המתאמצים לצייר מציאות מדומה ללקוחות. ניסיתי לתת פרשנות לסיטואציות, בהן המתעניין נפגש בנכס עם המציאות, אך עדיין לא מצליח לראות אותה.

הקטן שהוקצב לה למגורים. בסוף הקטע שוב פולשים לבמה צבא הרקדנים, ובראשם הסוכנת הראשית. הם חוזרים למרחב האישי והפרטי שלה, עד שבסופו של דבר מוציאים אותה משם וקוברים אותה בקופסת קרטון, שהופכת לבניין אפור נוסף באוסף בנייני הקרטון האחרים.

פעולה בימתית וחומרים - הקרטון כמארו של משמעויות

הסתקרנתי מהאפשרות להשתמש בחומרים שהעיר פולטת, לשים אותם בקונטקסט אחר ולשנות או לבנות להם משמעויות חדשות. השימוש בקרטון נוצר מהסתכלות על ערמות הקופסאות, שמושלכות מהחנויות ונזרקות לרחובות של דרום העיר בכל יום בשעות אחר הצהריים. אלה הפכו למיצג מרהיב לכל מי שרק היה מסוגל להבחין ולראות. הקרטון במרחב הציבורי העסיק את מחשבותיי.

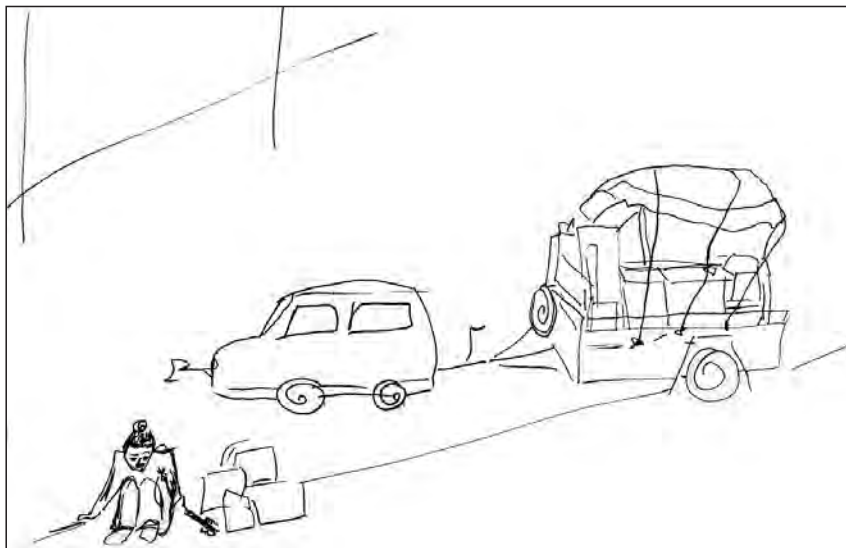
לקרטון כחומר קיימים נגלולי חיים שונים במרחב העירוני. בעוד הקרטון נתפס קודם כול כאמצעי לשינוע סחורה, הוא משמש גם במעברי דירה. לצד זאת, הקרטון כחומר נתפס כפסולת ולעיתים תכופות משנה צורתו לכדי מחסה עבור דרי-הרחוב. מחזור החיים של הקרטון מסמל את הצרכנות ואת הריגוש הנלווה לה. כצרכנים, אנחנו צורכים המון ומייצרים המון פסולת כתוצרי לוואי. הבחירה להציב את הקרטון על הבמה שינתה את התפקיד שלו ביחס לתפקידיו היומיומיים ברחוב. אתגר אותי להבין איך ניתן להשתמש בקרטון, שהוא חומר חסר זהות וכמעט אבסטרקטי, וליצור בעזרתו דימוי ברור מאוד.

על הבמה, סדר ההצבה, הטקסטורות והתאורה של הקרטונים יצרו דימויים של ניקיון ואסתטיקה, המנוגדים להימצאות של הקרטון ברחוב שלרוב מתקשרת ללכלוך וזבל. כך למעשה החזרתי לקרטון את הדימוי החיובי, הבונה והפרודוקטיבי שלו שהיה לו בנגלולו הראשון, וזאת, אף שעדיין הינו חומר זול וכמעט חסר ערך. הדואליות הזו של הקרטון על הבמה מקבילה, לדעתי, לדירות התלאביות – מתרגשים מהן אף שיוצעים מה ערכן האובייקטיבי.

ביצירה יש כמה משמעויות לקרטון: קופסה, בית, דקורציה. בתחילת התהליך אספתי מהרחוב קרטונים בגדלים שונים בצורה רנדומלית והתחלתי לעבוד איתם בסטודיו. יחד עם מעצב התפאורה, זוהר שואף, בדקתי את אפשרויות ההצבה של הקרטונים כדי לקבל את האפקט ואת הסימבוליות של העיר, בעוד קרטון יחיד הוא רק קרטון יחיד. כדי ליצור את דימוי העיר, קופסת הקרטון חייבת עוד קופסאות קרטון לידה. פעולת ההצבה העלתה אצלי את השאלות הבאות: האם לחומר יש משמעות מלבד המשמעות שאנחנו נותנים לו? והאם זה מספיק שאני מציבה את הקרטונים אחד ליד השני כדי שכולם יבינו שאני מתכוונת לדימוי של העיר?

כמו כן, אחד הדברים שחקרתי ובדקתי בסטודיו הייתה התנועות של הקרטון ביחס לתנועה שלי בחלל. ובנוסף, כיצד המשחק התנועתי שלי יכול לשנות את המבניות שאני מציבה על הבמה. לקרטון יש תנועה טבעית של קיפול, שהופכת אותו מדורמדי לתלת-ממדי. ביצירה, אני משתמשת בתכונה הזו כאשר אני בונה את העיר. הקהל חווה את הפעולה הזו כמו קסם ויצירה של מבנים יש מאין. העובדה שגם לחומר יש תנועה הופכת אותו לשחקן שווה ערך בפעולה הבימתית שלו לרקדנים הנעים על הבמה. ככל שהתהליך התקדם, היחס לקרטון הפך להיות הרבה יותר מורכב; ועם הוספת הטקסטורות, הטפטים, ההדפסות והמגנטים, החומר והטיפול בו הפכו לייחודיים.

לא רק קופסאות הקרטון על הבמה של 12 צקים דחויים יצרו את הדימוי של עיר, אלא גם נוכחות הרקדנים בתוכם וביניהם הייתה תנאי הכרחי כדי להשלים את הסמליות ואת המשמעות של הקופסאות כעיר. 'העיר מקרטון' אינה קיימת במהות של החומר, אלא רק בקונטקסט, בו בחרתי למקמה על הבמה ביחס לרקדנים ולתנועה.



Ella Rothschild, drawing

אלה רוטשילד, רישום

מבנין העירייה אל אולם התיאטרון

אנו חיים בחברה קפיטליסטית המאלצת אותנו להיות במרדף אחר כסף ובית. שיקולי רווח מניעים את החברה והסיטואציה של חיפוש הדירות הינה עוד סלקציה, אודישן או מסננת חברתית שמחלקת אנשים לפי מעמד חברתי. הרעיון, שכל חלקה קיימת מיועדת למכירה ולהשכרה, גם ההזוויה ביותר והבוזיה ביותר, הינו חלק מתהליך גדול יותר בו רשויות ציבוריות ויזמויות פרטיות מציעות למכירה שטחים לבנייה לכל המרבה במחיר.

במהלך התהליך של 12 צקים דחויים ניסיתי לבחון את פעולות ההשכרה והמכירה בתהליך הנוכחי המתרחש. ביקשתי לבקר את התרחיש האבסורדי שהשוכרים והמשכירים, הרוכשים והמוכרים שותפים לו, ולחשוף את הממד הדימויני שבדבר. במילים אחרות, להראות שאנשים סוחרים בפנטזיות ובחלומות במידה רבה – הן כמוכרים והן כקונים.

ידעתי שהמעבר לבמה יהיה אקסטרנבנטי; בדמינו רציתי ליצור כמעט מחומר השקעתי בסמלים ובדימויים קפיטליסטיים, שמבחינתי, מייצגים את התופעה המתרחשת בעיר, הן מבחינה אנושית והן מבחינה חומרית. עסקתי בריבוי ובשכפול של אנשים, שמוזהים מאוד עם הביקורת על השוק החופשי והקפיטליזם, אך גם ניתן להקבילם למערכת צבאית, שמייצגת מאוד את החברה הישראלית ונוכחת במרחב העירוני התלאבטי. לפיכך התייחסתי לחומרים השולטים במרחב העירוני, ולבסוף לחומר ספציפי – הקרטון, שממנו החלטתי ליצור את התפאורה ואת הקונטקסט למופע.

מבנה העבודה

12 צקים דחויים נפתח עם סולו של דמות נשית על עקבים, סוכנת נדל"ן ממולחת. על הבמה קופסאות קרטון שכובות באופן שנראה אקראי. הדמות זזה בין הקרטונים ולאט לאט, תוך כדי שהיא מדקלמת את הטקסט, בו היא מנסה למכור את הקופסאות כדירות לניטימיות למגורים, היא בונה בעזרתם עיר קטנה.

כשהדמות מסיימת לבנות את העיר, זולגים לבמה עשרים רקדנים נוספים, שנראים כמו שכפולים שלה; לבושים כמוה ונועלים נעלי עקב בדיוק כמוה. הקבוצה זזה בתיאום מושלם, כמו צבא או קורדה-בלט ממושמע. הם נעים לקצב המוזיקה של ריקוד האבירים מתוך הבלט רומיאו ויוליה. לקראת סופו של קטע המוזיקה, הרקדנים מרכיבים קופסה מפלסטיק, שהיא הקופסה הגדולה ביותר מכל הקופסאות המוצבות על הבמה.

החלק השני של העבודה נפתח בפתיחת שתי דפנות של קופסת הפלסטיק וחשיפת צידה הפנימי. עם פתיחת הקופסה, נחשפת רקדנית בתוך מה שנראה כדירה קטנה. העבודה ממשיכה עם סולו של הרקדנית, בו היא מתנהלת בחלל

מקרטון לפלסטיק

מלבד עיר הקרטונים, ביצירה נבנתה קופסה מודולרית מפלסטיק – בית, שמעוצבת ומשתנה על הבמה לפי "הלקוח" לו מנסים למכור את הקרטון למגורים. קוביית הפלסטיק מתגלה כ"מקום אטרקטיבי לזוגות צעירים, למעוניינים להשקעה ולשותפים". החלל הנוצר בקופסת הפלסטיק לא רק יכול להתחלק לחללים קטנים יותר, אלא יכול אף להפיק רווח אם מייעדים אותו בתבונה לאנשים הנכונים.

בחלק הזה של היצירה מתגלה דמות, שהיא 'קורבן' של האשלייה והחברה בה אנו חיים. הדמות מצאה את הקופסה המתאימה לה והיא מטפחת ואוהבת אותה ללא־תנאי, לא משנה אילו מראות יציבו מולה. הדבר מקבל משמעויות נוספות מכך שהתפשרות פלח אחד מהאוכלוסייה על חלומותיו ותנאי המגורים שלו משפיעה ישירות על הפלח השני והשלישי, כמו באפקט דומינו, המתבטא

בשפה הבימתית של 12 צ'קים דחויים בין סוכנת הנדל"ן, לדיירת וללהקת הסוכנים, מקביל להיררכיה הקיימת בבלט בין הפרימה־בלרינה לבין הסולנים ולקור דה בלט.

מתווכת הדירות הינה דמות בעלת כוח ויכולת שכנוע. היא יכולה לדבר ולהשתמש במלל שלה ככלי של שליטה. היא אישה הבונה ומייצרת מאפס; שולטת על הסיטואציה כמפעיל בובות השולט על בובת המריונטה שלו. מצד אחד, מייצגת את הרוע של הקפיטליזם, את הניצול של חסרי האונים ואת השחיתות, ומצד שני, מייצגת את הנשיות הפמיניסטית החזקה – האישה הכול יכולה שאולי כל הנשים רוצות להרגיש כמוה.

היא יכולה להסתדר לבדה אבל עד כדי כך חזקה שיש לה מקהלה, המצטרפת אליה ופועלת על פי ניצוחה. המקהלה של הרקנים הם מעין צבא של מתווכי



12 צ'קים דחויים מאת אלה רוטשילד, רקדנים: "המסלול להכשרת רקדנים", צילום: גדי דגון

12 Postdated Checks by Ella Rothschild, dancers: the "Maslool" professional dance program, photo: Gadi Dagon

דירות. שכפולים של הדמות הראשית. הם נראים אותו הדבר וזים באופן מדויק ומושלם בין רחובות עיר הקרטונים. דמות המתווכת מנצחת על צבאה במיומנות לאורך אקט המכירה. ההכפלה של הדמות גורמת לדימוי שלה להיות עוד יותר בלתי מנוצחת. היא לא רק אחת, אלא הרוב, ההמון.

מקהלת הרקדנים מסמלת קבוצה של מתווכים, אבל, במקביל, גם הרכב צבאי. הם לבושים במדים זהים ויוצרים צורות ומבנים בעיר. כוונותיהם והתחושה בכוריאוגרפיה מבטאות את רצונם לכבוש את החלל, תנועה שהיא פעולה צבאית המוכרת מהמפגנים הצבאיים ומעולם הדימויים הישראלי. פעולת המקהלה, הכובשת את החלל, מעצימה את השוני בין שתי הדמויות הראשיות.

הדיירת הינה הדמות הראשית השנייה במופע, שנעה בתוך קובייה קטנה ובשטח מצומצם ביחס לבמה, ובניגוד למתווכת, שחופשיה לנוע בחלל כולו, היא נמצאת רק בביתה הבנוי מפלסטיק

הדיירת מסתפקת במרחב הקטן שלה ומרגישה שהוא מספיק עבורה. היא מאושרת שם, אולם מובן שזו רק אשלייה שמתבדה במהלך המופע. ככל שהזמן עובר הדמות בבית נהיית חרדנית יותר ונואשת יותר. היא רואה את החוץ מהדירות שלה, אבל אינה מסוגלת לצאת. היא עוברת מקבלה והשלמה עם המציאות שלה, ואפילו יכולת הנאה ממנה, אל התפקחות וניסיון להתנגד ולהילחם. אך בסופו של דבר

בהתרחשות על הבמה ומתורגם למהלך בימתי; מבניית עיר הקרטונים עד לשיא, בו מתרומם מגדל מגורים 'ענק' מפלסטיק, שמסמל את הקדמה, אבל מתגלה כקופסה של חדר אחד, בה מתגוררת דיירת שחיה בצפיפות במבנה הרעוע.

במהלך המופע אני משחקת עם ריבוי המשמעויות הסימבוליות שיש לאובייקט ע"י שינויים בקנה המידה והפרספקטיבה ביחס אליו. אחת הדוגמאות לכך היא בחלק הפותח של היצירה, בו אני בונה עיר שקטנה ממני בגודלה וכל התנועה מתרחשת מבחוץ וסביב האובייקטים. לעומת זאת, בחלקה השני של היצירה רוב האירועים מתרחשים במרחב צר ומצומצם, בתוך אובייקט יחיד שנבנה מוקדם יותר.

אומנם נהוג לחשוב על בתים, רחובות וערים בעיקר במובנם הפיזי והחומרי, אך אני מבקשת לעסוק במשמעויות ובהיותם רעיונות. משחק המשמעויות של הקרטונים חוזר לאורך העבודה. בעוד שבהתחלה המשמעות של קופסאות הקרטון הייתה ביצירת דימוי של עיר, בסופה, לאחר שהדיירת נקברה באחד מבנייני הקרטון, הדימוי השתנה מעיר לבית קברות.

שחקנים

כהשלמה לחומרים, שבחרתי לעבוד עמם במופע, לשחקנים היה תפקיד משמעותי בכרטיב. במופע קיימות שתי דמויות ראשיות – המתווכת והדיירת – ולצידן מקהלה של רקדנים. בהתאמה למבנה יחסי הכוח הקיים בבלט הקלסי, המדרג שנוצר

הנמצא בתודעת הצופה ומעצימה את היחסים והטרנדיה שנבנים על הבמה. הקישור המייד לזכר המוכר מעמיד את התוכן המטריד דווקא במקום של עונג, וכך מאפשר לצופה לשאול שאלות.

כמו כן, התייחסתי לקישור לעולם הבלט הקלסי ולמבניות שלו. קטע המוזיקה דרמטי ומרובה משתתפים גם בבלט המקורי, וכן מזוהה עם הפגנת כוח, הון וממון. כך הדרמה המוזיקלית מעצימה את תוכן הטקסט, שהמתווכת אומרת.

בחלקה השני של העבודה מנוגנת מוזיקה אלקטרונית, שהולחנה על ידי אורי פרוסט. בבסיס של הלחנת הקטע היה רצון להעצים את האבסורדיות של הסיטואציה, בה הדיירת נמצאת במבנה הפלסטיק. אורי התייחס לחלק המוזיקלי הראשון של רומיאו ויוליה, ובשלב מסוים היצירה אף אוזכרה בקטע המוזיקלי שהלחין. המוזיקה נפתחת בקצביות ומעוררת תחושות של משחק ואופטימיות, בעוד הדיירת מתגלה בדירת הפלסטיק שלה, כשהיא מסדרת אותה ומתנהלת בה. ככל שהעבודה מתקדמת, המוזיקה, כמו הפעולות של הדמות בבית, הופכת להיות נואשת, חרדתית ואפלה יותר.

החווה נחתם

היצירה 12 צ'קים דחויים הינה פרי שטופח ע"י צוות עשיר שכלל רקדנים, תאורן, מוזיקאי, תפאורן, מעצבת תלבושות, מלויים אומנותיים ומנהלי חזרות. צוות, שלאורך התהליך חקר ופיתח את הרעיונות שביקשתי להציב במרכז העבודה. רתימת כל המאפיינים לכדי יצירה שלמה היוותה אתגר מעניין ונילוויים על מהו בית ומהי עיר. כש 12 צ'קים דחויים עלתה לראשונה על במת סוזן דלל, המפגש עם הקהל היה עוצמתי מאוד. העובדה שהטקסט של הסוכנת פנה ישירות לצופה ודרש את הקשבתו המרבית של הקהל, ריבוי הרקדנים על הבמה והשפה הבימתית עוררו תגובה חזקה, אם זה בפליאה, הזדהות, התרגשות, כאב או צחוק.

הבחירה לגשת לסוגיית הדיור בעזרת טקסט והומור אפשרה לרכך את התכנים, אולי לנטרל התנגדויות מסוימות ולעכב את הצורך המיידית לתת תשובות לשאלות שהתעוררו. במופע עולות זוויות שונות לסוגיית הדיור והקהל נשאר עם תכנים שמהדהים וצצים שוב ושוב גם לאחר שהמסך יורד.

מאז שהעבודה נוצרה, זנחתי את הרעיון שיהיה לי בית קבוע, מקום קבוע שתמיד אחזור אליו ובו אני אוכל לשים את דבריי. מחרתי את רוב חפציי ואני נעה עם תיק גדול ממקום למקום. אני והתיק שלי יכולים לדלג בין ערים למדינות בלי מאמץ רב מדי. איני יכולה לדמיין את עצמי נכנסת שוב למעגל של מחפשי הדירות, בעלי הדירות והמתווכים...

"העץ הנדיב פורש ענפיו, מחבק את הילד, שניהם מביטים איך הנוף הופך לנדל"ן" (מתוך: יונתן של מיכה שטרית)

אלה רוטשילד, נולדה בישראל בשנת 1984. כוריאוגרפית, אומנית רבת-חומית ורקדנית. רקדה בלהקת המחול ענבל פינטו ואבשלום פולק ובלהקת המחול בת שבע, בהנהלתו האומנותית של אוהד נהרין. מאז 2006 היא יוצרת עבודות משלה בשיתוף עם אומנים שונים מתחומים שונים. עבודתה משלבת מחול, אומנות חזותית ומוזיקה. רוטשילד הייתה מועמדת לפרס "אופיר" לכוריאוגרפיה הטובה ביותר לתיאטרון ב-2015, קיבלה את פרס דודידותן (עבור רקדנית המבצעת הטובה ביותר לשנת 2013). בשנת 2016 קיבלה את פרס "רוזנבלום לאומנויות הבמה" של העיר תל-אביב ליוצרת המבטיחה של שנת 2016 ובאותה שנה קיבלה גם פרס ממשד התרבות והספורט על 10 שנות יצירה. ב-2017 קיבלה את פרס משרד התרבות והספורט כפרפורמריית המבצעת הטובה ביותר לאותה שנה. בין יצירותיה: הקורד, 12 צ'קים דחויים, יהודה, ישו על בסיס סויה, הצפה, סל ולדעתי הפה מיותר.

מפסידה לתנאים ולמציאות השולטים עליה. הדיירת היא ההפך מדמות המתווכת – קורבן של המערכת, של השיטה ושל עצמה.

תלבושות ותפאורה

התלבושות והאביזרים במופע מושפעים מסגנון לבוש, המתייחס, לראיית, את תפיסת העולם הכלכלית והחברתית הקפיטליסטית, לפיה אנשים מנסים לשמור על ייחודיותם, אך למעשה קונים ברשתות אופנה זמות, ולבסוף נראים אותו הדבר. טרנדים אופנתיים ספציפיים ומוסכמות חברתיות קובעים איך מותר ואיך אסור להיראות במקום העבודה, ברחוב ובבית קפה השכונתי. מכאן, שרוח-התקופה מגדירה ומגבילה את מרחב אפשרויות הלבוש של הפרט במסגרת סגנון הלבוש העכשווי.

הדמויות המרכזיות מנסות להתחקות אחר המציאות; המתווכת לבושה בבגדים מעוצבים בצבע שחור, וכמוה, כצללים משוכפלים, לבוש צבא המתווכים. אין שום דבר ייחודי בביגוד של המתווכים. להפך, הבגד נטול כל ייחודיות אך ביכולתו להסתגל ולהתאים אסתטית לכל קהל יעד.

התנועה של המתווכת וצבאה מתרחשת כולה על עקבים. בעוד עקבים מזוהים לרוב עם דיכוי נשי, כאן הם הופכים את תפקידם ומסמלים דווקא עוצמה, כוח ושייכות לשוק. יש הקבלה בין העקבים לבניינים הגבוהים, הנבנים ללא הפסקה בעיר. הגובה מסמל כוח וכסף וכך גם הטיפוס בנעלי העקב.

ביקשתי ליצור משחק של פרספקטיבות בין התפאורה לרקדנים. לדוגמה המתווכת גבוהה יותר מהעיר שהיא בונה וכך גם צבאה. ככלל, האדם הוא שמניע את הבנייה בעיר ועומד מאחורי יצירת גורדי השחקים; בסופו של יום, ניתן לומר כי יצירות האדם קטנות מהאדם עצמו. העבודה מבקשת להציע את המסקנה שהאדם הוא הקורבן של תוצרי, אותם בנה במו ידיו.

דמות הדיירת, לעומת זאת, לבושה בשמלה אדומה-בהירה עם טקסטורה וגורה ייחודית. היא מופיעה כקונטרסט ללבוש השחור והעסקי של המתווכת וצבאה. במהלך המופע היא מורידה את השמלה הציבעונית ונגלית שמלה ייחודית נוספת, אבל הפעם בנונים מונוכרומטיים.

השמלה האדומה מושלכת למה שנראה כמכונת כביסה, שמעבר לפתחה נמצאת העיר. השמלה נלקחת ע"י דמות המתווכת, המציבה אותה כטפט על אחד הבניינים. הטפט מקנה "עיצוב ייחודי" לבניין, אך, במקביל, גם נבלע במונוטוניות של העיר.

כך גם לגבי לבוש הדיירת, המעיד על ניסיון להקנות לה קול ייחודי, אך בסופו של דבר קול זה אינו נשמע במרחב. כך עולה האפשרות שהאינדבידואליות שלה הינה רק מעטה חיצוני ואינה קיימת בפני עצמה. הלבוש הנתפס כייחודי, מתברר כמעטפת בלבד, שאינה מקנה לדמות כל כוח או שוני אל מול המערכת המנצחת אותה לבסוף.

מוזיקה

הפסקול של המופע מורכב בחלקו מטקסט ובחלקו ממוזיקה מקורית. בחלק הראשון של בניית העיר אני משתמשת ביצירה המוזיקלית המפורסמת – מחול האבירים, שנכתבה על ידי המלחין הרוסי סרגיי פרוקופייב לבלט רומיאו ויוליה.

המוזיקה נכנסת במקום דרמטי ביצירה, בעוד דמות הסוכנת מסיימת את בניית העיר וצבא המתווכים מצטרף אליה לבמה. הדמות ממשיכה לדקלם את הטקסט על המוזיקה של פרוקופייב תוך תנועה מדויקת.

הבחירה בשימוש בסגנון הידוע של רומיאו ויוליה נבעה מהפופולריות שלו והקונוטציות, שמתקשרות מייד לסיפור המפורסם. גם אנשים שלא נחשפו לבלט מכירים את הקטע המוזיקלי הזה ואת העלילה. ברומיאו ויוליה שוררת מלחמה בין מעמדות המובילה לטרנדיה ולמוות. הקונוטציה מהסיפור הטרגי יוצרת רקע

ובבוקר אחד בחודש מאי...
נולדו חמישה גורי כלב תחש (שקוראים לו גם כלב נקניק).
שמו של אחד היה דכס.
הגורים גדלו כמו שגורים נוהגים לגדול.
בשבועות הראשונים הם היו כל כך דומים אחד לשני
עד שאי אפשר היה להבדיל ביניהם.
אבל כעבור תשעה שבועות
התחיל דכס פתאום לגדול ולגדול ולגדול.
הוא נעשה ארוך יותר מכל האחים והאחיות שלו...
מרגרט, ריי, (Rey) בייגלה, הקיבוץ המאוחד, 1975.

הקדמה

באיור הראשון בספר הילדים המפורסם בייגלה, שכתבו מרגרט ריי ואייר ובעלה האנס אוגוסטו ריי, מצוירת כלבה, שחמישה גורי תחש קטנים ושונים בגודלם יונקים ממנה. גם באיור השלישי וגם בטקסט רואים שאחד הגורים, ששמו דכס, אשר אכל אותה כמות כמו אחיו, לפתע החל לגדול עד שהפך לכלב התחש הארוך בעולם. נראה שהסיפור הזה מתאים ביותר כדי לבטא כיצד ארנון הפכה את להקת געתון, שפעלה בשנים 1964-1960, ללהקה הקיבוצית החשובה והמפורסמת ביותר בקרב עשרות הלהקות, שפעלו באותה עת בקיבוצים, אשר קיבלה הכרה והערכה בתחום המחול גם מחוץ לכותלי הקיבוץ. בספר וגם במציאות של ארנון והלהקה אין הסבר לגדילה החריגה. זהו יופיו של הטבע שמעניק לחיות ולאנשים מסיימים תכונות, שהופכות אותם לגדולים וחשובים מאחרים.

להקת המחול של געתון הייתה פועל יוצא של החוג למחול שארנון הקימה בגעתון כבר ב-1953. הקמת חוגים למחול אומנותי הייתה אחד היוזמות

הבולטות, שטופחו על-ידי המדור למחול. כבר בראשית הדרך חברות המדור של הקיבוץ הארצי הבדילו בין שני התחומים – מחול עממי ומחול אומנותי, והדבר בא לידי ביטוי באופי החוגים בקיבוץ. ברישום, שערכו בדוחות העבודה של המדור בקיבוץ הארצי, ניתן לראות שכבר ב-1953 במספר קיבוצים פעלו חוגים למחול אומנותי, כמו בברקאי בהדרכתה של נעימה מלניק ובחצור בהדרכתה של רחל עמנואל. מטרתם של החוגים האלו הייתה להכשיר רקדנים שיופיעו באירועים שונים בקיבוץ, בעיקר בחגים ובמועדים פנים קיבוציים, כגון חתונות. המשמעות של הקמת חוג כזה הייתה שחבריו נפגשים באופן קבוע אחת לשבוע לשיעורי טכניקה ומקדישים זמן ליצירת ריקודים לאירועים. המדור למחול עודד את העיסוק בחוגים אלו באמצעות סמינרים וימי

עיון. התמיכה התבטאה בשני אופנים: א. הבאת מורים (חלקם מהמדור וחלקם מבחוץ), שלימדו שיעורי טכניקה במחול מודרני, קלסי, שיטת לאבן ועוד, וביניהם נמנו עמנואל, רינה נלוק, גבריאלה אורן, מרגלית עובד, גרטרוד קראוס ועוד. ב. צפייה, דיון וביקורות בריקודים פעילות המדור יצרה..

עם הזמן גברה ההתעניינות והטיפול של המחול האומנותי במדור למחול של הקיבוץ הארצי, אשר חברותיו העדיפו לקדם את העיסוק בסוגה זו מאשר את העיסוק במחול העממי. בשנות השישים הלכה וגברה השאיפה ללמד חוגים למחול וליצור ריקודים באופן מקצועי. רוב ימי העיון הוקדשו לנושאים אלו. כך, לדוגמה, ב-1962. 23.11, בניר דוד התקיים יום עיון בנושא כוריאוגרפיה, שניורא מנור הרצה בו על נושא מחול ותיאטרון ופרש סוגיות, הנוגעות לעבודתן של הכוריאוגרפיות בקיבוצים. ביום השני דנו בנושא במה ותאורה, ולגביהם למדו המשתתפים על מבנה הבמה הרצוי לריקודים ועל גופי התאורה העומדים לרשותם. ב-18.4.1964 חברות המדור ערכו יום עיון מיוחד לחוגי המחול המקצועיים, אשר השתתפו בו חוגי מחול ממרחביה, משמר העמק, געתון, עין המפרץ וניר דוד. גרטרוד קראוס, שראתה את הריקודים השונים והביעה דברי

הערכה וביקורת, גם הוזמנה ליום העיון. עוד ציינה שהקרקע מוכנה לעריכת פסטיבל, בו יוצגו עבודות כוריאוגרפיות שונות שנעשו בקיבוצים.

מה גרם ללהקת געתון לבלוט מעל לחוגים ולגופי מחול אחרים בקיבוצים, ולהתחיל להתפרסם בחברה הקיבוצית וגם במקומות שונים בארץ כבר ב-1962? לשאלה זו תשובות רבות. עם זאת, נראה ששני גורמים עיקריים עונים לתשובה זו: אישיותה של ארנון והתנאים שהחברה הקיבוצית ומוסדות הקיבוץ השונים סיפקו לה.

להקת געתון

"קיבוץ שני לא יהפוך לקיבוץ כנרים, גם אם יקנו לכל אחד מהם כינור ויושיבוהו ימים ולילות להתאמן בנגינה, וקיבוץ שלישי לא ייהפך לעדת ציירים גם אם יישפך שם הצבע כמים. אל פחד לא זו הסכנה המאיימת עלינו לכלותנו." במכתב, שחנה פנחסי כתבה לאחר שצפתה בהופעה בקיבוצה, היא הביעה את פליאתה לנוכח הרמה הגבוהה של להקת המחול מקיבוץ געתון. פנחסי לא רק שאלה, אם ייתנו הכלים המתאימים, תקום להקה מקצועית אומנותית בקיבוץ אחד בלבד, אלא בדבריה היא גם תיארה את החשש, שעלה לראשונה וימשיך לעלות בנסיבות דומות בהמשך הדרך, כשארנון תטווה את הרצון להתמקצע ולטפח מצינות ביצירת מחול בחברה שדגלה בערכים שאינם מקדמים תכונות אלו. לחברה הקיבוצית, שדגלה בערך השוויון, הכישרון והמציאות האישית (שבאה לידי ביטוי, למשל, בפעילותם של אומנים מתחומים שונים) היוו איום מתמיד, והיה לכך ביטוי בתחומי אמנות שונים. עם זאת, אדגיש שרבים מהמחקרים, שמתפרסמים כיום בנושא זה, מצביעים על היחס הדו-ערכי של החברה הקיבוצית לאומנים ולאומנות. ארנון, ששאפה להקים נוף מקצועי למחול באמצעות להקת געתון ומאוחר יותר באמצעות להקת המחול הקיבוצית, כל הזמן חוותה את היחס הזה של החברה הקיבוצית, שנע בין קבלה ואהדה לבין חשש וסלידה מהרעיון.

להקת געתון 1960-1965

המאמר על להקת געתון הוא פרק מספר על להקת המחול הקיבוצית שנכתב בימים אלו. המחקר על הספר וגם על הפרק הנוכחי נימצא בעיצומו

יונת רוטמן

ב-1956 ארנון פתחה חוג למחול (במקביל לחוג שהקימה כבר ב-1953) לחניכי תנועת הנוער, שהגיעו לקיבוץ געתון באותה שנה. מהר מאוד החלה להתגבש בחוג קבוצה שעבדה בתדירות גבוהה, עמה נמנו, בין השאר, ניצה בכור, מרים (פרדו) צמח, תמר סולימן ורחמים (פרדו) רון. קבוצה זו הייתה למעשה הגרעין הראשון שממנו נוצרה להקת געתון. כעבור שנה הצטרפו לחוג של חברת הנוער חברות מההשלמה הדרום אמריקאית, כאשר לרובן כבר היה רקע במחול ובתנועה. ביניהם נמנו, לדוגמה: ויקטוריה גרין, שהייתה מורה לספורט והגיעה מאורגווי, וחנקה פארן, שלמדה בלט באורגווי. ב-1960 כבר נובשה קבוצה שמנתה כ-13 חברים (10 בנות ו-3 בנים). הקבוצה פעלה ברציפות, אף שחלק מחברי הגרעין המקורי של חברת הנוער נאלצו לעזוב לטובת השירות הצבאי וחזרו בסופו, וגם חלק מהנשים מההשלמה הדרום אמריקאית, שהפכו לאימהות, נעדרו לתקופה קצרה מפעילות הלהקה ולאחר מכן שבו אליה.

החוג עבד בקביעות שלושה ימים בשבוע, בשעות הערב, מהשעה 20:00 בתוכניות הלהקה משנת 1962 צוין שהחוג התחיל כנוף חינוכי ללא יומרות וללא מטרה להפוך ללהקה. רק לאחר שעבדו וניבשו חומר תנועתי החלו ליצור ריקודים.



להקת געתון בחדר האוכל של הקיבוץ, 1963. באדיבות ארכיון להקת המחול הקיבוצית

Ga'aton Dance Company in the Kibbutz dining room, 1963. Courtesy of the Kibbutz Contemporary dance Company

בקיצונו – השכנים הרחוקים, מצובה. אנו יודעים את הקשיים של החברים לצאת מהבית, אך הופעתכם היוצאת מהכלל מחייבת אתכם להראות את הערך של עבודה משותפת והחינוך הנכון לתרבות הגוף והמחול.

להקת געתון התפרסמה לא רק בקרב התנועה הקיבוצית, אלא גם בסצנת המחול בארץ. עד 1964 לא פעלה בארץ אף להקה נוספת ממוסדת חוץ מלהקת ענבל. היו הרבה רקדנים, תלמידים, מורים וכוריאוגרפים, אך הם נאלצו לעבוד ללא תנאים מתאימים. בעקבות המצב, המדור למחול במשרד החינוך והתרבות יזם אירוע חשיפה לכוריאוגרפים, שנקרא "בימת כוריאוגרף", שהתקיים לראשונה בנובמבר 1963. "בימת כוריאוגרף", כמו פסטיבל "הרמת מסך", שמתקיים היום ומטרתו לתת במה ולעודד יוצרים צעירים, גם נתנה במה מקצועית ליוצרי מחול. יוזמי האירוע מימנו את כל הצד הטכני של המופע, כולל הזמנת קהל והבאת קהל אמרננים, עיתונאים ואנשי מחול. להקת געתון הופיעה ב"בימת כוריאוגרף" שלוש פעמים (בנובמבר 1963, בפברואר ובמאי 1964) בריקודים – הרקמה, תמונות בתערוכה, הקבוצה והקשר. הלהקה הופיעה לצד כוריאוגרפים ומורים עצמאיים שעבדו אז, וביניהם – קלרה לנדאו, אירנה גיטרי, חסיה לוי ארגון וחנינה צוקרמן. להקת געתון בלטה ברמתה וקיבלה ביקורות טובות. כך, לדוגמה, ס. גלברט כתב במדור תרבות ואמנות לאחר שהוזמן למופע.

הופיעו במפגן זה – הסטודיו של קלרה לנדאו־בונדי, קבוצתה של הכוריאוגרפית אירנה גיטרי, אולפנה של חנינה צוקרמן (זוקי) והחשובה בהן להקת געתון, שבראשה עומדת הכוריאוגרפית יהודית ארגון (געתון). עשרת חברי הלהקה ביצעו מספר מחולות ("הרקמה", "תמונות בתערוכה", "הקשר") שהוכיחו בעליל על העבודה האמנותית והטכנית ועל האהבה, שהשקיעו הרקדנים ביצירה. התוצאה הניחה ללא ספק את הדעת, וההרגשה הייתה כי אכן יש עתיד בארץ לענף האמנותי החשוב, ששמו מחול.

אף שלא הייתה כוונה להקים להקה, כבר מראשית הדרך גובשו בחוג מתודות עבודה מקצועיות. באחת הכתבות הראשונות, שהופיעו על הלהקה, ארגון אמרה: "הרקדן חותר לביטוי עצמי על-ידי תנועת הגוף, אך בטרם יעסוק במחול – עליו לעמוד הרבה על הכשרת כלי הביטוי". בהמשך, התפתחה שיטת עבודה בחוג: תחילה למדו שיעור טכניקה ואחריו יצרו ריקודים. לאחר שנוצר פרטואר קבוע והחוג הוזמן למופעים רבים, השעה הראשונה הוקדשה לטכניקה והשעות השנייה והשלישית לחזרה על הריקודים.

בראשית שנות השישים התגבש פרטואר, שכלל את הריקודים: *תמונות בתערוכה, הרקמה, חד נדיא, אימהות, הקבוצה וריקודים תימניים*, אשר הוצג בקיבוץ געתון באירועים שונים. ב־25.10.1961 החוג הוזמן להופיע בפני רכי ועדות תרבות בסמינר, שהתקיים בנבעת חביבה. מארגני הסמינר רצו להפנות את תשומת ליבם של המשתתפים לאפשרויות הנפתחות עקב הקמת חוג מחול בקיבוצים. אף שמטרת המפגש לא הייתה לשווק את החוג, אלא את הרעיון של הקמת חוג מחול בקיבוצים, בעקבות המופע החלו לזרום הזמנות להופעות מקיבוצים רבים ומגופים ופסטיבלים בערים השונות. השמועה על קבוצת מחול מקצועית, שעובדת בקיבוץ געתון, עברה מפה לאוזן ומשתתפי החוג ניצבו מול מציאות חדשה, שלא הייתה מוכרת להם בעבר – הזמנות רבות להופעות מחוץ לכותלי קיבוץ געתון. כבר ב־1962 הם הופיעו ב־16 קיבוצים, 3 כנסים ופסטיבל אחד. ב־1963 הופיעו ב־23 קיבוצים, בשני ערים ובאירוע היובל של הקיבוץ הארצי.

ההזמנות ומכתבי התודה, שקיבלו מהקיבוצים, היו מרגשות מאוד והודגשה בהם הרמה הגבוהה שהוצגה בחוג, שהפך ללהקה. כך, לדוגמה, כתב מאיר שפיר מקיבוץ מצובה, השוכן סמוך לגעתון:

חברי קבוצתנו, אשר ביקרו בפסטיבל האזורי לנוער, חוו בהופעתכם היפה והנאה, והרינו פונים אליכם בבקשה: התרשמותנו העמוקה הניעה אותנו לפנות אליכם, חברים, ולבקש בכל לשון של בקשה את הופעת להקתכם

עם התפתחות הלהקה, הפרסום וההזמנות הרבות שקיבלה להופעות, החלו לצוץ בעיות מול המערכת בקיבוץ געתון. השילוב בין אורח החיים של הלהקה, שחבריה נפגשו שלוש פעמים בשבוע לחזרות של שלוש שעות, עם אורח החיים הקיבוצי יצר קשיים. הלהקה כללה בעיקר נשים, שרובן עבדו כמטפלות בחינוך הקיבוצי, ובחלק מהזמן נדרשו להשכיב את הילדים בערב בבתי הילדים ולשמור בלילה. בימי ההופעות יצאו מהבית בשעה 18:00, לעיתים חזרו לאחר חצות וקמו בבוקר מוקדם לעבודה. חוץ מהקושי הפיזי, הלהקה התמודדה עם קושי ארגוני בהסעות. באותה עת היה מספר רכבים מוגבל בקיבוץ, שלרוב נועדו לצורכי עבודה. חוסר הזמינות של הרכבים יצר בעיות של איחורים להופעות וחוסר נעימות כלפי הקיבוץ המזמין. לכל אלו נוספו גם בעיות תקציב, בעיקר בנושאים תלבושות וציוד אודיו, שהיו הכרחיים למופע. קשיים אלו הביאו לחיכוכים שעלו בדיונים ובמאבקים במזכירות הקיבוץ.

בעקבות הקשיים שהתגלו בין הלהקה לקיבוץ, ביוני 1962 ארנון פנתה למשה צ'יזיק מהמחלקה לתרבות והשכלה בקיבוץ הארצי, בבקשה שיתנו חסות לעבודת הלהקה. לפנייה זו הצטרפה גם קריאה נרגשת של חרמונה לין (מייסדות המדור למחול) לתמוך בה. במכתב, שהתחיל במשפט "רק שלא יתנו לכם 'למות' ושיזמינו אתכם בלי סוף", פירטה את חשיבותה של הלהקה המקצועית, שקמה בגעתון, והסבירה מדוע מוסדות הקיבוץ הארצי אמורים לתמוך בה. לאחר השישיבה התקיימה, הוחלט שהמחלקה לתרבות תקבל חסות על הלהקה, ובמסמך שנשלח ב-10.9.1962 נכתב ההסכם בין הלהקה למחלקת התרבות, לפיו:

1. הלהקה למחול המתאמנת בקיבוץ תיקרא להלן: להקת געתון.
2. היא תופיע להבא במסגרת המדור להתיישבות (בין קיבוצית).
3. התשלום יהיה 200 ל"י להופעה בנוסף להוצאות הדרך.
4. הלהקה תופיע בחוה"מ תשכ"ג ופעם-פעמיים בחודש במשך השנה.
5. כל משתתף בלהקה זכאי לדמי כיס, אך לא יקבל מזומנים, אלא דרך כיבוד משותף (משקה, אוכל, סיגריות).
6. רכזת הלהקה היא יהודית ארנון, הקובעת את מקום ההופעה.
7. התשלום ע"י המדור יתבצע לאחר הגשת חשבון.
8. הבורר לכל הבעיות שאולי תתעוררנה הוא הח"מ (יהודה מיכאלי).

בעקבות ההסכם, להקת געתון הפכה לגוף מחול, שנתמך על ידי מוסדות הקיבוץ. ההסכם, שהבטיח את קיומה של הלהקה, חרש את התלם עליו תצמח בעתיד להקת המחול הקיבוצית.

דרכי יצירה ופרטואר

בכתבה על ארנון ולהקת געתון, שהופיעה ב-1962, היא הציגה את עצמה כמדריכה ולא ככוריאוגרפית. כך תיארה את שיטת עבודתה "אני רק מדריכה מכוונת, היצירה העצמית זהו תנאי להצלחה, שכל אחד ואחת וכולם יחד יספיקו מבחינת הביטוי האישי, בדרך המחול. ולא פעם אני מוותרת על רעיונות משלי ומבטלת אותם למען רצון יצירה זה או אחר של הרוקדות". מדבריה של ארנון נשמעות מורחבת המיתולוגיה ירדנה כהן וגרטרוד קראוס, נשים הנחשבות לדור הראשון שייסד את בתי-הספר למחול בארץ, שהשימוש באימפרוביזציה ויצירה בהם הייתה שיטה נפוצה, וכלי מתודי בשיעורים. עם זאת, אדגיש כי אף שהיצירה הייתה חלק בלתי נפרד ממהות הרוקדן, שהיה שותף ברמות שונות להכנת הריקודים, ארנון היא זו שיצרה את הריקודים ויישמה את הרעיונות באומנות המחול.

לאורך חמש שנות פעילותה בלהקה ארנון יצרה שבעה ריקודים. שישה ריקודים היו ברשימת פרטואר הלהקה בראשית שנות השישים: *תמונות בתערוכה*, *הרקמה*, *חד גדיא*, *אימהות*, *הקבוצה וריקודים תימניים*. לפרטואר זה נוספה גם סדרת תרגילי טכניקה, שהוצגה בריקוד כחלק מהפרטואר. בשלהי 1962 נוספו לפרטואר שני ריקודים חדשים: הקשר, וריקוד נוסף מאת חרמונה לין *עלם ועלמה*, שהיה היחיד שארנון לא יצירה.

בסרט וידאו, שאורכו כ-10 דקות וצולם על הדשא בקיבוץ געתון, מתועדים קטעים מהריקודים *תמונות בתערוכה*, *חד גדיא*, *הרקמה וריקודים תימניים* וכן סדרת תרגילי טכניקה. תחילה רואים בסרט סדרת תרגילים החושפים את הטכניקה

ואת שיטת ההוראה, שארנון נחשפה אליהם באותן שנים ועל פיהן עבדה עם הלהקה. סדרת התרגילים, המבוצעת בישיבה על הדשא, היא שילוב בין שיטת הוראה, שאפיינה את הסגנון האמריקאי של טכניקת גראהם לשיטות הוראת התנועה שהונהגה בסמינר הקיבוצים על-ידי יהודית בינטר ולוטה קריסטל. בסדרת תרגילים, המבוצעת בהליכה עקב אחר אגודל, רואים גם את השפעות כתב התנועה ושפת המחול של נועה אשכול. הריכוז וההקשבה בולטים בקטעים אלו, כשהנשים מבצעות בהם את התרגילים. הרמה הטכנית אינה גבוהה במיוחד, אך התרגילים מבוצעים בצורה נקייה ובהבנה מלאה של אפשרויות לתנועת הגוף במגבלותיו. תיאור זה יפה גם לאופן שהריקודים בוצעו. בכל הריקודים ניכרת סגנוניות, יופי ואסתטיקה, המבוצעים באיפוק, שקט, הקשבה וניקיון תנועתי.

כמו כן, ניכר שהשפה התנועתית ובחירת הרפרטואר של הריקודים מושפעת משלושה סגנונות מחול: מחול ההבעה, שארנון נחשפה אליו באמצעות קראוס וכהן. השפעתו מורגשת בעיקר בבחירתה של ארנון ליצור ריקודים סביב נושא מוגדר ולא מופשט; שפת המחול של תיאטרון מחול ענבל, אליה נחשפה באמצעות השיעורים, שמרגלית עובד העבירה בסמינרים של המדור למחול. השפעתה של שפה זו ניכרת בעיקר ב"ריקודים תימניים"; כתב תנועה שארנון למדה אצל אשכול, מורתה בסמינר הקיבוצים. השפעתו באה לידי ביטוי באיכות התנועתית הנקייה והמאופקת ובחלק ממבני היוניסונו ששילבה בריקודים.

ניתוח הריקוד *חד גדיא* יכול להוות דוגמה לאופן שארנון פיתחה את הריקודים ליצירה אומנותית. *חד גדיא* הוא פיוט ששולב בהגדה בעיקר בנוסחי אשכנז והוסיף לה תוכן היתולי. כבר בהגדות הראשונות, שנכתבו בקיבוצים מראשית ההתיישבות, הופיעו נוסחים שונים של השיר. עד אמצע שנות החמישים הטקסט בוצע בשירה וכמעט לא נרקד, כפי שמקובל היום בקיבוצים רבים. ב-1953/4 עמנואל העלתה גרסת ריקוד לילדים למילים של חד גדיא בנוסח הידוע ברוב הקיבוצים (מילים: בנימין כספי מנגינה: עממית). בעלון, שנכתב לזכרה של עמנואל, הנגנת נילי ארזי סיפרה כיצד היא הגיעה לנגן הילדים, התבוננה בהם משחקים, כדי לבחור את הילדים המתאימים לתפקיד הדמויות בריקוד. בשחזור גרסת הריקוד המקורי, שנעשה בקיבוץ משמר העמק ב-1987, נראים המוטיבים שלאחר מכן יאפיינו את שאר הגרסאות שיעלו בקיבוצים השונים – כל ילד רוקד דמות אחרת ויש מוטיב של פזמון מאחד לכולם. עם זאת, בגרסה של עמנואל, בניגוד לרוב הגרסאות שהתפתחו לאחר מכן, מופיעים מאפיינים אומנותיים, כגון שימוש בריקודי זוגות ובתנועות מסוגננות.

במסגרת ימי העיון, בהם מייסדות המדור החליפו ביניהן רעיונות בנושא ריקודים לחנים ועוד, ארנון נחשפה לראשונה לריקוד *חד גדיא*, שעמנואל יצרה. מהתבוננות בקטעי הריקוד הזה, שארנון יצרה בלהקת געתון כעבור כחמש שנים, נראה לכאורה שהוא נשען באופן מובהק על מסורת החד גדיא הקיבוצית, בה כל דמות מוצגת על-ידי רקדן אחר. אולם בחינה מדוקדקת מצביעה על גיוון רחב יותר, הן מבחינת המבצע התנועתי והן מבחינת הקומפוזיציה. ההבדל בא לידי ביטוי בשלוש בחינות:

א. בריקוד של ארנון היא בחרה להשתמש בגרסה מוזיקלית ל*חד גדיא*, שכתב מרדכי אמיתי והלחין יזהר ירון. גרסה זו פחות מלודית ומורכבת יותר מבחינה מוזיקלית.

ב. הריקוד שארנון יצרה בעל עושר תנועתי רב, שחורג מהייצוג השבלוני של כל דמות.

ג. ארנון הוסיפה לריקוד את תפקיד ה"מקהלה", המהווה רקע לדמויות הטורפות והנטרפות על זו ידי זו, שהיחס ביניהן לבין המקהלה יצר עניין רב, שהרחיב וגיוון את הקומפוזיציה ואת השימוש בחלל.

למעשה ארנון עשתה ב*חד גדיא* הקיבוצי מה שלוי תנאי עשתה בלהקת ענבל – השתמשה ב"פולקלור המקומי" והפכה אותו ליצירה אומנותית. עם זאת, אדגיש שבשאר הרפרטואר שהציגה בחרה לעסוק בנושאים מגוונים ולא בפיתוח פולקלור דווקא.

סיכום

כשמתבוננים על תקופת הזמן הקצרה, בה להקת געתון פעלה, נראה שכל המרכיבים והמאבקים, אשר יהיו חלק מהמפעל החינוכי והאמנותי, שארנון תקים בנעתון מגולמים ב"קטן" בתקופה זו:

- א. יתרונו וחסרונו של קיבוץ געתון – בכל פעולה ניתן למצוא את האמביוולנטיות בבחירה לגור בקיבוץ געתון, אשר, מצד אחד, סיפק לארנון תנאים לפעולה, אך, מצד שני, הגביל אותה. לדוגמה בקיבוץ געתון (כמו בשאר הקיבוצים בארץ) הייתה נהוגה לינה משותפת. יתרון זה העניק לנשים חופש לרקוד בערבים והגדיל מאוד את מרחב פעולתן. מנגד, מוגבלותה של החברה, בה הנשים נדרשו לעבוד במקומות מסוימים (לרוב כמטפלות או במטבח) ובמסגרות די נוקשות, הקשתה על הפעילות השוטפת של הלהקה, בעיקר כאשר נדרשו לצאת למופעים.
- ב. האמביציה של ארנון – דרך אופן עבודת החוג נחשפה האמביציה הבלתי מתפשרת של ארנון, שתאפיין אותה בהמשך דרכה, כאשר תקים גופי מחול מקצועיים בתחום החינוך והאמנות.
- ג. תמיכת מוסדות הקיבוץ הארצי – התמיכה של המדור לתרבות בלהקת געתון אפשרה את המשך קיומה המקצועי, והייתה בבחינת אות לבאות. בזכות התמיכה הזו תקום בהמשך להקת המחול הקיבוצית.
- ד. טיפוח קשרי חוץ – כבר בראשית הדרך ארנון פרצה את גבולות הקיבוץ והתפרסמה גם בקרב החברה הקיבוצית הרחבה ובקהילת המחול הקטנה, שהייתה אז בארץ. יכולת זו תאפיין אותה גם כשלימים תנהל את להקת המחול הקיבוצית.
- ה. חינוך ועבודת צוות – דרך הכתבות והעדויות של האנשים, שעבדו עם ארנון, ניכר שלצד החתירה למקצועיות ושלמות, שאפיינה אותה, כל הזמן התגלה הצד האנושי והחינוכי שלה, שבזכותו הצליחה ללכד סביבה קבוצת אנשים "משוגעת לדבר" שתלך אחריה גם בעתיד.

הערות

1. אמיתי, עינת. דוח המדור למחול סיכום פעילות 1953. *יומן מסע לחקר 100 שנות תרבות לילדים בקיבוצים*. נדלה בתאריך 14.12.16 מ: http://tarbut-16_blog-post/04/2011/yeladim.blogspot.co.il
2. ראו לדוגמה במסמכים: דוח ימי עיון 9.4.1956, מכתב לקראת ימי עיון 18.2.1955, כנס פעילי המחול של הקיבוץ הארצי (1954 – שנה משוערת). אמיתי, עינת. *יומן מסע לחקר 100 שנות תרבות לילדים בקיבוצים*. חד-גנדי חלק ג' – רחלות מחוללות. נדלה בתאריך 14.12.16 מ: http://tarbut-yeladim.html.16_blog-post/04/2011/blogspot.co.il
3. גזיר עיתון, מיכל ס"ב קלסר ירוק, ארכיון להקת המחול הקיבוצית.
4. מכתב ליהודית ארנון מהמדור למחול 29.4.1964, מיכל ס"ב קלסר ירוק, ארכיון להקת המחול הקיבוצית.
5. מכתב ללהקת געתון מאת חנה פנחסי. מיכל ס"ב קלסר ירוק, ארכיון להקת המחול הקיבוצית.
6. נושא זה נדון בהרבה מאוד מחקרים, ראו, לדוגמה: בר אור, גליה. *חינוך מחייבים אמנות*. ירושלים: ביאליק. 2010. צור מוקי. "אמנות בקיבוץ". נדלה בתאריך 7.1.2018 מ: <http://mukitsur.co.il/אמנות-בקיבוץ>. 14 ספטמבר 2014. תמיר, טלי. "עשן ואש הרגע שאחרי – דברים לעבודתו של יעקב חפץ". יעקב חפץ – לאחר מותו חיי אמן בקיבוץ. נדלה בתאריך 7.1.2018 מ: <http://talitamir.com/59/catalog/album>
7. החוג הראשון שיהודית הקימה היה לנשים בנות גילה, הנמנות עם מייסדות הקיבוץ. רוב הנשים היו בשנות העשרים המאוחרות לחייהן ובעלות משפחות. החוג נפגש אחת לשבוע, עדיין לא באופן מקצועי, כמו החוג השני של חברת הנוער, שהקימה ב-1956.

8. תכנית הלהקה, תיק 111.5, ארכיון למחול בית אריאלה.
9. "פתאום ראו עצמם על הבמה", גזיר עיתון. מיכל ס"ב קלסר ירוק, ארכיון להקת המחול הקיבוצית.
10. מיכל ס"ב קלסר ירוק, מכתב לארנון ממארגני הסמינר, וגם "פתאום ראו עצמם על הבמה" גזיר עיתון, ארכיון להקת המחול הקיבוצית.
11. מיכל ס"ב קלסר ירוק, נתוני הופעות הלהקה, ארכיון להקת המחול הקיבוצית.
12. מיכל ס"ב קלסר ירוק, מתכתב ללהקת געתון ממאיר שפיר. הודפס בעלון הקיבוץ בחנוכה 1962, ארכיון להקת המחול הקיבוצית.
13. ס. גלברט, גזיר עיתון "חבלי לידה של המחול האמנותי" 7.2.1964; גזיר עיתון "אצלנו במחול", הארץ 14.5.1965. תיק 111.5, ארכיון למחול בית אריאלה.
14. תכניות המופע, מיכל ס"ב קלסר ירוק, ארכיון להקת המחול הקיבוצית.
15. ס. גלברט, גזיר עיתון, "חבלי לידה של המחול האמנותי" 7.2.1964. תיק 111.5, ארכיון למחול בית אריאלה.
16. מכתב ליהודית ארנון מחרמונה לין. מיכל ס"ב קלסר ירוק, ארכיון להקת המחול הקיבוצית.
17. מכתב ליהודית ארנון ממשה צ'זיק ויהודה מיכאל המחלקה לתרבות והשכלה 15.2.1962; מכתב ליהודית ארנון מיהודה מיכאל המחלקה לתרבות והשכלה 10.9.1962. מיכל ס"ב קלסר ירוק, ארכיון להקת המחול הקיבוצית.
18. "פתאום ראו עצמם על הבמה" גזיר עיתון, מיכל ס"ב קלסר ירוק, ארכיון להקת המחול הקיבוצית.
19. אתר הספרייה הלאומית, "הנדות של פסח בלתי מסורתיות". נדלה 14.12.16 מ: <http://www.jnul.huji.ac.il/heb/non-traditional-haggadot/07-44A00822/07-44A00822.pdf>.
20. שם.
21. שם.

ביבליוגרפיה

- אמיתי, עינת. *יומן מסע לחקר 100 שנות תרבות לילדים בקיבוצים*. http://tarbut-yeladim.blogspot.co.il/2011/04/blog-post_16.html
- אשל, רות. "הפרה-היסטוריה של להקת המחול הקיבוצית". *מחול עכשיו*, 9, 1996, 77-85.
- בר אור, גליה. *חינוך מחייבים אמנות*. ירושלים. 2010.
- צור, מוקי. *אמנות בקיבוץ*. אמנות-בקיבוץ. <http://mukitsur.co.il>. ספטמבר 2014.
- ריי, מרגרט. *בינלה*, הקיבוץ המאוחד, 1975.
- תמיר, טלי. "עשן ואש הרגע שאחרי – דברים לעבודתו של יעקב חפץ". *יעקב חפץ – לאחר מותו חיי אמן בקיבוץ*. <http://mubla/golatac/moc.rimatilat//:ptth>. 95.

יונת רוטמן, בוגרת האולפן למחול מטה, אשר סיימה בהצטיינות תואר שני בתיאטרון באוניברסיטת תל-אביב, שם אושרה לאחרונה עבודת הדוקטורט שלה, העוסקת בראשית התפתחות המחול האומנותי בישראל. רוטמן משמשת כמנהלת ארכיון להקת המחול הקיבוצית וגם כותבת ספר על הלהקה ועל הגופים החינוכיים, הפועלים לצדה. במקביל, מרכזת את מגמת המחול בבית הספר עמקים-תבור ומנור כברי, וכן משמשת מדריכת מורים בתחום המחול במנהל לחינוך התיישבותי. במסגרת עבודה זו היא מנהלת אומנותית של כנס מחול צעיר.

"יום הנוער" הראשון התקיים בערב ל"ג בעומר, ה-18 למאי 1946, בפארק "נפלינט" שבחוצות העיר בודפשט, והיה יום בילוי שלם, מלא תחרויות ספורט למיניהן, ואף הופעות מחול ומקהלות. לקראת יום זה, יהודית ארנון חיברה ריקוד מרש עם מקלות לשיר *המנון הפלמי*, מאת זורבל גלעד ודוד זהבי. ריקוד זה עשיר בדימויים, אשר כוללים את השקפת עולמה של התנועה. במשך הריקוד 54 רקדניות התחלקו לשש קבוצות, וצעדו את חלקי סמל התנועה: מגן דוד, חבצלת, עלי האלון והזית, תוך כדי צורות ומבנים אשר כל אחד מהם מסמל משמעות מסוימת. סמל התנועה כולל סרט המקשר בין כל החלקים, ובריקוד, הקשר האמיתי בין הרקדניות, והמטפורי בין חלקי סמל התנועה, נוצר על ידי שימוש במקלות, שעיצבו את סמל התנועה בחלל. המקלות, שסייעו בעיצוב הסמל, היוו גם ערך שמטרתו לאמן את החניכים לתרגילי הגנה עצמית, שיכשיר אותם לחיים מאתגרים בארץ ישראל.

מאות חניכי השומר הצעיר בהונגריה, בקינים השונים, יצאו למושבות קיץ בהרים מחוץ לעיר בודפשט. "השומר" אשר התרחשה פעמיים ב-1945 ואף ב-1946, הייתה סיכומו של קיץ שלם מלא פעילות לכל הגילאים, וכללה פעילויות ספורט למיניהן, שיעורי עברית והכרת ארץ ישראל, טקסים, וכמובן שירה והורה סביב המדורה בלילות. יצירותיה המרהיבות של יהודית ארנון בתחום המחול ובהשתתפות מאות חניכים, אשר צפו בהן חניכי התנועה, מדריכים, הנהגת התנועה ואף שליחים מהארץ, הוסיפו ערך רב לאירוע.

מחולותיה של יהודית ארנון בתנועת השומר הצעיר בהונגריה (1946-1947)

גדלית נוימן

אחד הריקודים הבולטים מ"השומר" של סוף קיץ 1946 הוא *שירת הנוער*, בהשתתפות כ-250 חניכים. התעמלות המונית ומרשימה זו שיקפה את האידיאלוניה הסוציאליסטית של התנועה ואת השפעתם של הסובייטים, אשר שחררו את יהודי בודפשט עם סיום המלחמה. בעיצוב הכוריאוגרפי אפשר היה לזהות את הכוכב של הצבא האדום, ואף בתנועות שהזכירו ריקוד רוסי.

הצדעתה של התנועה לטובת הרוסים במשך כמה שנים מיד לאחר המלחמה הייתה טבעית. הריקודים ההמוניים היו באופנה באירופה, אבל פחות מוכרים בהונגריה, וביטאו את המהפכה הסוציאליסטית המתקדמת של תנועת השומר הצעיר. אידיאל הקולקטיב של שיתוף הפעולה והמשמעת בא לידי ביטוי במקביל לצד האידיאלוניה הציונית והאוטופית במילות השיר על נעורים, בנייה ועלייה לארץ ישראל.

מעדויות של אותם משתתפים לשעבר עולה כי ארנון לימדה את ריקודיה בהמונים לקבוצות קטנות בקינים שונים בבודפשט הרבה לפני האירוע, ובמהלך השומר עצה ניהלה בהן חזרות כדי להרכיב את כל הקבוצות יחדיו.

לשמחתי, הוזמנתי לצפות בפרויקט מרגש וייחודי שהתקיים במכללת סמינר הקיבוצים (8102.1.2), בו גדלית נוימן, מורה למחול ודוקטורנטית בתחום המחול וההיסטוריה של עם ישראל, שחזרה שלושה ריקודים שיהודית ארנון יצרה בהונגריה עם נוער יהודי, ניצול שואה בשנים 1946-1947. קודם לכן הפרויקט הועלה בכפר המחול בקיבוץ געתון (7102.21.5). במסגרת מחקרה, נוימן אספה תמונות ועדויות מארבעים ותשעה מדריכי וחניכי השומר הצעיר לשעבר, בשלוש מדינות ובשלוש יבשות, כאשר גולת הכותרת הייתה גילוי תיאור הריקודים בכתב ידה של ארנון בשפה ההונגרית, שנשמרו בארכיון להקת המחול הקיבוצית. רקדה שם קבוצת תלמידות מכיתות ז', ח', ממגמת המחול של בית הספר העל-אזורי תפן בכפר ורדים, כשליאורה אלון, מרכזת המנחה, וצוות המורים נרתמו בהתלהבות לפרויקט. התלמידות, שהיו בגילאים שתאמו לצעירים בהונגריה, נפגשו פעם בשבוע במשך כחודשיים כדי לקיים חזרות. החזרות לוו בסיפורים ובהיסטוריה שמאחורי הצעדים, תוך הקרנת מצגות, שבעקבותיהן התפתחו שיחות מעמיקות. נוימן התרשמה מהידע העמוק של התלמידות הצעירות על תולדות ארץ ישראל ועל רמת הבגרות שלהן, כאשר בשיחות אלה "הן צללו אל תוך הלא ידוע עם ראש פתוח, שמחה ואמונה והביאו משהו ייחודי ומשמעותי לתהליך הפרויקט."

רות אשל

כיום, השם יהודית ארנון, כלת פרס ישראל, ידוע בעולם המחול כי לפני שישים שנה היא הקימה להקת מחול בגליל המערבי והכשירה מאות רקדנים בכל רחבי הארץ. היא יצרה, חניכה והזמינה כוריאוגרפים בעלי שם מהארץ ומהעולם. היוצרים יירי קיליאן (Kylian), מטס אק (Ek) ואנה סוקולוב (Sokolow) אכן הגיעו לקיבוץ געתון בשנות השמונים. רמי באר, כיום מנהל וכוריאוגרף להקת המחול הקיבוצית, הוא תלמידה של ארנון והיה רקדן בלהקה שייסדה. הלהקה מופיעה בארץ ובעולם לעיתים קרובות מאוד עם פרטואר של יצירות עכשוויות נועזות ומגוונות.

ליהודית ארנון סיפור מרגש ומרתק. ארנון, ששרדה את מחנה הריכוז אושוויץ בירקנאו בתקופת השואה, גדלה בבית דתי בעיר הכפרית קומרנו שבצ'כוסלובקיה דאז. היא הצטרפה לתנועת השומר הצעיר בעיר מגוריה בעודה ילדה. כמו כן, הייתה נערה יצירתית וגמישה, עם חוש גופני מפותח ונטייה לפיזיקליות ולתנועה. במהלך שהותה במחנה אושוויץ שעשעה את הנשים סביבה בתרגיליה ההומוריסטיים. כאשר הנאצים שמעו על יכולתה, נאלצה להופיע לפנייהם בחג המולד, אך היא סירבה ונענשה על ידם, לכן הם סילקו אותה החוצה, אל השלג, בעודה יחפה ולבושה רק בשמלת סמרטוטים.

עם תום המלחמה, לאחר מחנה ההשמדה, מחנות עבודה שונות, צעדת המוות ועוד, יהודית הגיעה לעיר הגדולה בודפשט, בה הצטרפה שוב לתנועת הנוער השומר הצעיר, אשר זו וכל שאר תנועות הנוער הציוניות בהונגריה היו פעילות מאוד במחתרת בתקופת המלחמה ופעלו למען הצלת יהודים, תוך כדי הכנת והפצת טפסים מזויפים, הקמת עשרות בתי ילדים בעיר, וכן הברחה והצלת יהודים מהרחוב ומערי השדה.

לאחר המלחמה, תנועת השומר הצעיר בהונגריה אספה את ילדי בודפשט היהודים, לרוב יתומי הורה אחד לפחות, וארגנה עבורם פעילויות חברתיות וחינוכיות באווירה ציונית מרקסיסטית בזכות תרומות הנ"ינט שכללו: טיולי סופי שבוע, מחנות חורף וקיץ, ימי הנוער וקריאת *הקפיטל* (1867) של קרל מרקס (Marx). חניכים בוגרים נשלחו להכשרות בערי השדה, והצעירים יותר קיבלו כלים אשר ישמשו אותם בעלייתם ארצה.

ארנון הרקידה את כל תנועת השומר הצעיר בהונגריה והייתה מדריכה מוכבדת ששמה הלך לפנייה. יוזמתה לארגן ריקודים באווירה ציונית-מרקסיסטית ובהמונים איחדה את החניכים ותרמה רבות לאירועי התנועה.

היה לזהות מהקהל את סמלי היהדות והציונות, כמו, למשל, מנורה ומגן דוד. ההפתעה הגדולה ביותר הניעה בסוף הריקוד, כאשר לפתע החניכים סובבו את הקובייה לצד האדום מלמטה, אשר עד אותו רגע היה הצד המוסתר. כאן ארנון שוב הצליחה לשלב בין האידיאולוגיה הציונית לסוציאליסטית-מרקסיסטית. משתתפי אותו ריקוד סיפרו על חזרות השכם בבוקר לפני בית הספר ועל ארנון, שעמדה על קובייה כדי להשתלט על המוני החניכים.

ארנון הייתה דמות יוצאת דופן, כריזמטית ומעוררת השראה כבר בהונגריה. יכולתה, אפילו בהיעדר השכלה פורמלית במחול, ליצור ריקודים להמוניים, אשר שיקפו את תפיסת עולמה המפוארת של תנועת השומר הצעיר בהונגריה, מרשימה ביותר. ללא ניסיון רב בהדרכה, הצליחה לניס ולארנן מאות חניכים, אשר לא היו רקדנים מקצועיים, ואשר אי אפשר היה לדעת מה עלה בגורלם בשנות המלחמה. להניע ולעניין אותם בתוכן ארץ ישראלי, לא היה עניין של מה בכך.

יצירתיה, שנמצאו על התפר בין תרגילי התעמלות ריתמיות, ריקודי פולקלור ארץ ישראליים ומחול אומנותי מודרני, הושפעו על ידי תרבות היישוב בארץ ישראל, בעיקר בשירים ובתכנים, בהם בחרה. ריקודיה לא הזדנבו אך הקבילו למחול העממי שנוצר בארץ בשנות הארבעים על ידי נשים כמו גורית קדמן, רבקה שטורמן, גרטרוד קראוס וירדנה כהן.

פעילות זו של ארנון, טרם עלייתה ארצה וטרם הקמת קיבוץ געתון והלהקה, פחות מוכרת, אבל היא חלק מתולדות המחול הארץ ישראלי. צניעותה של ארנון באה לידי ביטוי בכך שהיא בקושי הזכירה את היצירות המיוחדות הללו, וכאנשי מחול עלינו לדאוג שייזכרו. אותם ריקודים תרמו רבות לאירועי השומר הצעיר בהונגריה, לשיקום החניכים ולהכשרתם התרבותי והאידיאולוגי לקראת עלייתם ארצה.

תודה לרותי בשרי ומשפחת ארנון על תמיכתם במשך כל הדרך. אני אסירת תודה למשתתפי המחקר, לרקדניות, ליונת רוטמן ולליאורה אלון, על שיתוף הפעולה המלא. תודה לרמי באר וללהקת המחול הקיבוצית, לד"ר שלומית עופר ובית הספר למחול במכללת סמינר הקיבוצים, וליגאל פיינגבאום ובית הספר העל אזורי תפן, על התמיכה והאירוח. תודה למנחים שלי באוניברסיטת יורק שבטורונטו: פרופ' דניאל רובינסון, פרופ' דוד קופמן וד"ר ברידג'ט קותרי. תודה לפקולטה לתארים מתקדמים של אוניברסיטת יורק, למחלקה למחול, ולמרכז למדעי היהדות על שם ישראל וגולדה קושיצקי.

This research was supported by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

ריקוד נוסף מה "שומריה" היה תרגיל לעשרים חניכות בוגרות עם עשרים כדורים אדומים לשיר *כובע של קש*. חניכות התנועה תרגלו מאפיינים חיוניים לחיים קבוצתיים עתידיים בארץ ישראל, כמו, למשל, שמירת קשר עין, שיתוף פעולה, זריזות וקואורדינציה. צבע הכדורים אפיין גם הוא את חיבור התנועה בהונגריה לאידאולוגיה הסוציאליסטית-מרקסיסטית.

אירוע "יום הנוער" השני התקיים שוב בל"ג בעומר ה'11 למאי 1947, הפעם בהשתתפות כל תנועות הנוער הציוניות בהונגריה, עם השומר הצעיר בראש ובראשונה, ואף הנימנסיה היהודית של בודפשט. "יום הנוער" 1947 גם הוא התקיים באצטדיון בפארק "נפליגט" בחצות העיר בודפשט וכלל תחרויות ספורט רבות ואף הופעות מחול ומקהלות.

יהודי הונגריה הצטיינו במיוחד בספורט ברמה בין לאומית, לתפארת מדינת הונגריה. תרבות הגוף בערה בהם כמו ביהודי אירופה האחרים, אשר הושפעו מהצהרתו של המנהיג הציוני מקס נורדאו, על יהדות השרירים והיהודי החדש, עליו נאם בקונגרס הציוני השני בשנת 1898. בזכות תרבות הגוף, אשר הייתה אופנתית במערב אירופה בתחילת המאה ה'20, נורדאו טען כי דימוי האנטישמי של היהודי הגלותי,



ריקוד הפלמ"ח מאת יהודית ארנון, 1946. באדיבות ארכיון להקות המחול הקיבוצית. *The Palmach Dance (underground army of the Jewish community) by Yehudit Arnon, 1946. Courtesy of the archive of the Kibbutz Contemporary Dance Company.*

החלש בגופו והעלוב באישיותו, יסתיים ו"הבעיה היהודית" סוף סוף תיפתר. העם היהודי יהפוך לעם, כמו שאר העמים, ובזכות זאת תהיה לו גם אדמה ומדינה משלו.

לאירוע "יום הנוער" 1947 ארנון יצרה כמה ריקודים, ביניהם עם השחר עם האור, לחניכות בוגרות למננינה עממית תימנית, אשר שרה לוי תנאי חיברה עבורו מילים בעברית. מוזיקה מסולסלת זו השפיעה על סגנון התנועות בריקוד, אשר, לדבריהן של משתתפות הריקוד המקורי, היו נשיות ועדינות. יכול להיות שמאפיין האוריינטליזם הידוע של ציונות אירופה באותה תקופה מצא ביטוי בריקוד זה. שאיפתם של אותם ציונים, אשר חלמו על עלייה והגשמה בארץ ישראל, הייתה להתקרב ולהשתייך למזרח התיכון.

בריקוד הבא, עשרות חניכים, בחורים ובחורות כאחד, צעדו אל מגרש האצטדיון על רקע שירי תנועות נוער, כשבידם קוביות צבעוניות מקרטון. החניכים סובבו את הקוביות למקצבי השיר *נצעדה באון* בסינכרוניזציה מרשימה, ומדי פעם ניתן

שיטת ספיר - שיפור יכולות למידה באמצעות תנועה וכתב תנועה אשכול-וכמן

תרצה ספיר ולילך שליט

דף). מפירוש אישי יצירתי עד לנושאים בעלי מטלות פורמליות לימודיות. תרגילים עם מכשירים קטנים ואבזרים - כדורים, מקלות, חבלים, ניירות, בגדים וחישוקים, הדורשים שימוש בקואורדינציה גסה, עדינה ומורכבת. תרגילים בשילוב קולות, מילים ושירים, המדגימים בתנועה ארגון בזמן של תוכן וצורה.

תרגילים אלו מקושרים לתהליכי למידה, הבנה וכישורי חיים. תוך כדי התיווך החזותי הפעיל שלהם ניתן לשכלל מיומנויות יסוד בקונציה הלימודית ובקונציה הקיומית (יכולות תפקוד כלליות) בכל הגילאים¹.

השיטה נלמדת היום במסלול לחינוך מיוחד במכללת סמינר הקיבוצים ובסדנאות משותפות לעמותת הכוריאוגרפים עם המרכז לחקר כתבי תנועה ומחול במכללה².

השיטה נבנתה והתפתחה מתוך שילוב של שני היבטים:

- תהליכי למידה וקונציה, בהם הקשיים מתגלים ובהם השיטה מטפלת.
- תהליכי תפיסה - חזותית, שמיעתית, מרחבית.
- למידה וזכירה - ארגון המידע ושימוש בזיכרון הפעיל.
- תפקודים מוטוריים ותחושתיים.
- קשב וריכוז - סינון הגירויים, פיצול הקשב, ארגון הרצף ויכולת ההתמדה.
- שליטה ובקרה - מיומנויות יסוד וארגון אימפולסים.
- יכולת שיתוף פעולה - עבודה זוגית וקבוצתית.

ב. יסודות כתב התנועה אשכול-וכמן והאפשרויות שהוא מציע לקידום יכולות, דרך תיווך וסימול תנועת הגוף בזמן ובמרחב.

כתב תנועה אשכול-וכמן הוא שפה סימבולית-גרפית, המהווה שיטת תווי המתייחסת לרכיבים הצורניים והתנועתיים של גוף האדם ומציעה מערכת סימנים, המייצגים ערכים בסיסיים, שבאמצעותם ניתן לתאר את תנועת גוף האדם במרחב ובזמן. הכתב נוצר על-ידי נועה אשכול ואברהם וכמן, ופורסם לראשונה בשנת 1958³ (Eshkol & Wachman, 1958). באמצעות הכתב ניתן לחבר, לתעד, ללמוד ולחקור תופעות תנועה בתחומים רבים ומגוונים (Harries & Sapir, 2015)⁴.

שיטת ספיר משתמשת באפשרויות הניתוח התנועתי והסימול הגרפי שמציע כתב תנועה אשכול-וכמן. באמצעות הניתוח והסימול מתאפשר קשר פורה ומקדם בין התנועה לבין מיומנויות יסוד בלמידה פורמלית (קריאה, כתיבה, חשבון), ובין יכולות התנהלות בחיי היום-יום (ארגון זמן, התמצאות מרחבית, הפעלת חושי הראייה, השמיעה והמגע).

לצורך הבנת העבודה, נתאר כמה מעקרונות היסוד של כתב התנועה ולאורם יוסברו כמה מדרכי העבודה בשיטה.

1. גוף האדם בנוי כשרשרת פרקים (איברים) ומפרקים: אפשרויות עבודה

הסתכלות על מבנה גוף האדם מאפשרת עיסוק בכמה נושאים: מהם שמות איברי הגוף? כמה איברים יש בו? לאילו קבוצות הם מתחלקים? באילו מפרקים קשורים

מטרתה של שיטת ספיר, שנוצרה על ידי תרצה ספיר ופורסמה לראשונה בשנת 2002 (ספיר ובלום, 2002), היא שיפור של יכולות למידה, מיומנויות קוגניטיביות ומיומנויות מוטוריות. כמו כן, מיועדת למגוון רחב של אוכלוסיות (לקויות למידה, הפרעות קשב וריכוז, אוכלוסייה בעלת ירידה ביכולות הקוגניטיביות, ועוד) וטווח גילאים (ילדים, מבוגרים, גיל הזהב). זו נוצרה מעבודה תנועתית-מעשית עם ילדים הזקוקים לעזרה והחלה להתגבש בעקבות ההשפעות החיוביות שזיכרו ביכולתם התפקודית והקוגניטיבית.

השיטה מבוססת על כתב תנועה אשכול-וכמן (EWMN) ועל האפשרויות שהוא מכיל, המובילות לתפקוד אורייני שלם וברור, תוך היוון חוזר פעיל ומגוון בין "האוריינות החזותית" (היכולת להבין, להשתמש, לחשוב וללמוד במרחב דימויים (Avgerinou, 2001)) ל"אוריינות התנועתית" (חשיבה, המשנה, הסמלה, אפשרויות חיבור ויצירה, לימוד תנועה וביצוע (עופר, 2001)).

דרכי העבודה זורמות הלוך וחזור, מהטקסט אל הגוף ומהגוף אל הטקסט. יש לקרוא את הכתוב על הדף, להבין את הוראות התנועה הצפונות בו ולתת ביטוי חזותי בגוף המתנועע ל"הבנת הנקרא". לחלופין, יש לנתח את תנועות הגוף, להבין את אופן פעולותיהן ולאחר מכן לסמל ולכתוב את "הבנת התנועה" על גבי הדף. ניתן לתמצת את התהליך והיפוכו כך: לקרוא - להבין - להתנועע/להתנועע - להבין - לכתוב.

בשני קצוות הדרך של התהליכים המצוינים לעיל ניצבים ערכים בעלי תוקף בשפה המדוברת - קריאה וכתיבה. הבנתם דורשת שילוב יכולות של "אוריינות חזותית" ו"תנועתית". התנועה ממחישה את עיבוד הנתונים ואת קישורם זה לזה, ודרכה משתפרות יכולות הקשב, הזיכרון, הרצף, הזמן, החישה, ההתמצאות המרחבית-גופנית והקואורדינציה.

המהלכים החזותיים בין הדו-ממד הכתוב על הדף לתלת-ממד של הגוף המתנועע הופכים באמצעות השיטה ליחידה אחת של חשיבה. יחידה זו נותנת פירוש יעיל, בעל משום ברור לתוכן המסומל בשתי שפות חזותיות אלה, הנושקות זו לזו וחובקות תוכן אחד.

כאמור, שיטת ספיר נוצרה מעבודה והתנסות חיובית בשדה החינוכי והקהילתי, וכן תרמה לקידום היכולת הקוגניטיבית של לומדיה ונעשתה בדרך חדשה, רבת פנים ויצירתית. חלק מהאמצעים לשימוש עקרונות השיטה כוללים:

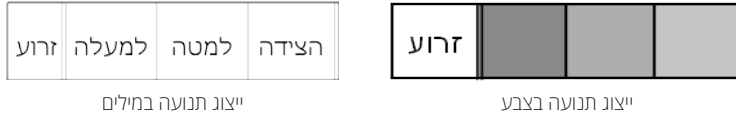
- תרגילי קריאה וכתיבה - בסימול תקף של שפה מדוברת, שפת כתב התנועה ובסימול אישי-יצירתי.
- ביצוע של תנועה - בגוף, במרחב ובזמן. ביצוע מדויק ומוגדר, מוגדר חלקית, חופשי ומותאם לגיל המבצעים וליוכלתם הגופנית.
- תרגילי קואורדינציה - מתבניות פשוטות לתבניות תנועה מורכבות, מתנועה של איבר אחד עד תנועה של איברים רבים. מיכולת חשיבה חד-שכבתית ליכולת חשיבה רב-שכבתית.
- תרגילי צביעה ושרטוט - ממרחבים חופשיים למרחבים מוגדרים (מיקום, שורה,

אפשרויות עבודה

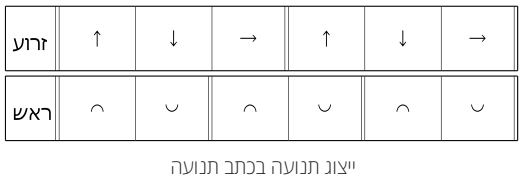
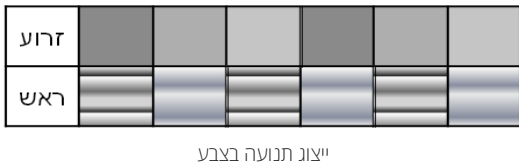
את הדף ניתן לצמצם או להרחיב לפי הצורך, והוא יכול להיות מותאם לרמת העבודה הנדרשת מן הלומד. החל בשורה אחת, שתי שורות וכן הלאה, משך קצר או ארוך של רצף תנועות, עם זמן מוגדר, ללא זמן מוגדר, בסימול של מילים, צבע, סימני כתב מקובלים, יצירת סימול עצמאי ועוד.

להלן שלוש דוגמאות של אותו רצף תנועותי ברוע, בשילוב עם איברים נוספים, המייצגות חלק מאפשרויות העבודה עם הדף, משורה אחת עד שלוש שורות (בצבע, במילים ובכתב תנועה):

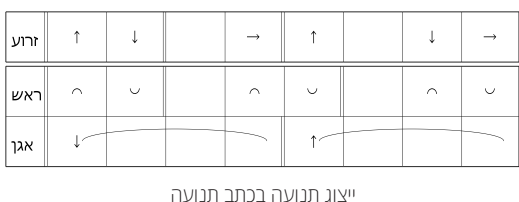
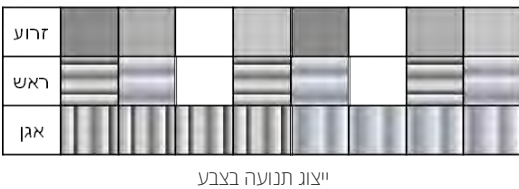
א. תרגיל לאיבר אחד (שורה אחת): זרוע בה שלושה מהלכים המיוצגים במילים ובצבע.



ב. תרגיל קואורדינטיבי לשני איברים (שתי שורות): בראש תבנית של שני מהלכים וברוע תבנית של שלושה מהלכים המיוצגים במילים, בצבע ובכתב תנועה.



ג. תרגיל קואורדינטיבי לשלושה איברים (שלוש שורות), בזמנים שונים: ברוע תבנית של שלושה מהלכים, בראש תבנית של שני מהלכים ובאגן תבנית של שני מהלכים (משבצת לבנה ללא סימול משמע - אין תנועה).



- האיברים זה לזה? מהו אורך ועובי האיברים? מה תפקודם? מהי יכולת התנועה של כל איבר?
 מעיון בשאלות אלה, ניתן להעלות אפשרויות לעבודה על תחומי למידה שונים:
- העשרת אוצר מילים, שיום והמשנה.
 - הבנת תפקודים מקבילים (סימטריה ואסימטריה, דומיננטיות או חוסר דומיננטיות של צדדי ימין/שמאל).
 - חיזוק דימוי גוף כמרכיב בבניית דימוי עצמי תקין - אני כשלם וכבנוי מחלקים הקשורים זה בזה.
 - שילוב תנועת האיברים אחד עם השני, לשם ביצוע ושיפור ביצוע מטלות בחיי היום-יום.

2. דף קריאה וכתובה בתבנית מיוחדת המייצגת את גוף האדם על איבריו:

דף הכתיבה והקריאה הוא דף משבצות - כל איבר מיוצג בו בשורה אחת, ושם נרשמות פעולותיו. רצף הזמן מיוצג בקריאה אופקית משמאל לימין, כשכל משבצת מייצגת יחידת זמן מוסכמת או את רצף האירועים לפי הסדר. בקריאה אנכית ניתן לראות אילו איברים פועלים בו-זמנית וכך להבין את הוראת התנועה בשלמותה, המיועדת למספר איברים יחדיו (כמו בפרטיטורה של תזמורת).

שמאל	כף יד																			
	אמה																			
	זרוע																			
ימין	כף יד																			
	אמה																			
	זרוע																			
גו	ראש																			
	בית חזה																			
	אגן																			
ימין	ירך																			
	שוק																			
	כף רגל																			
שמאל	ירך																			
	שוק																			
	כף רגל																			
חזית	חזית																			
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12							

לדוגמה: עמודות 1-5 הירך והשוק פועלות במשך חמש יחידות זמן; 6-8 הראש פועל במשך שלוש יחידות זמן; 9-12 הזרוע, האמה וכף היד פועלות במשך ארבע יחידות זמן.

אפשרויות עבודה

השימוש בדף כתוב מעלה את השאלות הבאות: איך לתרגם את התנועה לסימון גרפי? איזה הרכב סימנים גרפיים מצטרפים יחד למשמעות תנועתית, החל מסימון בודד ועד מספר סימנים מצורפים יחד? איך לארגן את הסימנים במשבצת ובשורה? מהם כיווני הקריאה האפשריים? כמה הוראות תנועה ניתן לקרוא ברצף? מתי להתחיל ומתי לסיים? מה משך הזמן של תנועה אחת? מה משך הזמן של רצף תנועות? כמה תנועות ניתן לזכור ברצף?



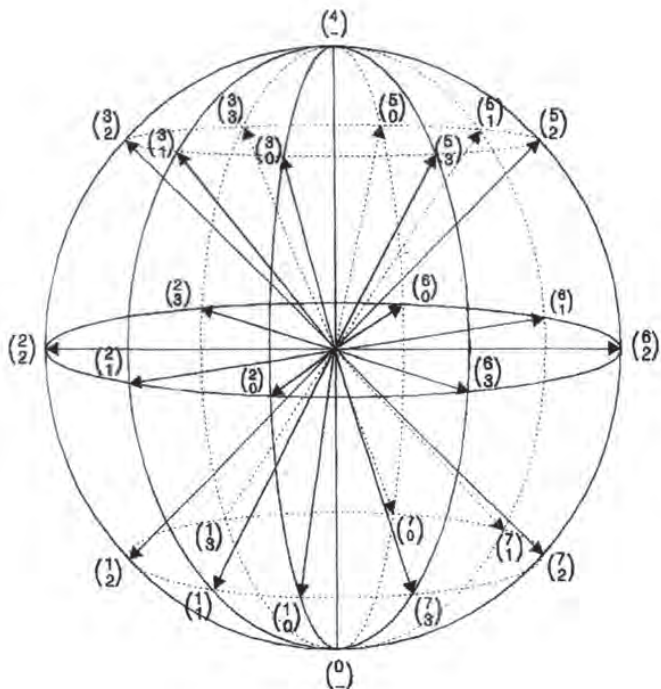
נושאים אלו מאפשרים התמודדות עם התחומים הבאים:

- מושגי יסוד במתמטיקה ובגיאומטריה (שלם, חצי, רבע, כמויות, גדלים)
- חיזוק יכולת אנליזה וסינתזה (מושגי השלם וחלקיו)
- הגמשת התפיסה וחיזוק מיומנויות ההכללה וההסקה (המעגל התנועתי יכול להתבצע בגדלים שונים עם כל איבר ומנקודות מוצא שונות).

רצף של 4 אירועי תנועה בצורות שונות של ביטוי גרפי לחלוקת המעגל - השלם וחלקיו:

ביטוי גרפי				
ביטוי חשבוני - סיפרתי	1	1/2	1/4	1/8
ביטוי חשבוני - מילולי	שלם	חצי	רבע	שמינית
תנועה באיבר - הסבר מילולי	מעגל שלם של הראש	הרמת יד למעלה	הרמת רגל הצידה	תנועה של הגו ממצב זקוף לאלכסון
איור מוחשי				

5. מערכת מתווה כדורית משמשת לארגון התנועה המעגלית ולמסלוליה:



תכונת איבר הנוף, קבוע מחובר בקצהו האחד וחופשי בקצהו השני. על מנת לתאר את תנועת האיבר ניתן להשתמש במערכת מרחבית כדורית שבמרכזה הקצה הקבוע. ממפים את הכדור כמערכת קואורדינטות על ידי קווי אורך ורוחב (כמו בגלובוס),

- ההתמודדות עם דף כתיבה מאפשרת חיזוק תחומי תפקוד רבים:
- הדף מחייב את הלומד להגדיר רצף תנועתי, ולמקד נקודת התחלה ונקודת סיום.
- נדרשת מיומנות סינון גירויים, התמדה והגמשה בהפניית קשב.
- קריאת הסימנים מיתרגמת לתנועה, ומחזקת תכלול חזותי-תנועתי - חיזוק יכולת האינטגרציה בין תחומי תפיסה שונים.
- יכולת העבודה הגרפית בכתיבה מתחזקת במסגרת מוגדרת (שורה, משבצת).
- בתכלול חזותי-תנועתי ניתן לקבל משוב מוחשי על זיהוי המידע.
- הדף מאפשר הבחנה מדויקת במיקום התקלות והקשיים בהקשר לקריאה-כתיבה (קריאת אותיות, מילים ומשפטים והבנת הנקרא).
- הדף מאפשר תזמון קואורדינטיבי של איברים שונים במשכי זמן שונים, מיקוד קשב ופיצול קשב.
- הצורך לקרוא בשני כיוונים (למעלה ולמטה - האיברים המשתתפים, משמאל לימין - רצף האירועים בזמן) מאפשר עיבוד השלם וחלקיו.
- כיוון שכל צירוף סימנים הוא הוראה לפעולה, הלומד נדרש להבין את הנקרא על מנת לפעול.

3. קואורדינציה - לקידום יכולות חשיבה וקוגניציה

תרגילי קואורדינטיביים רבים מוטמעים בשיטה, ומלווים כל תחום ותחום של עבודה. הם עוסקים ביכולתם של איברי הנוף השונים לתאם ביניהם את רצף הפעילות הבודחנית ואת זמני הפעילות התנועתית השונים. כאשר תרגיל נלמד ונהיה שגור אוטומטית, הוא מסיים את תפקידו המקדם ויש לפנות לתרגיל הבא.

להלן מספר תבניות קואורדינטיביות, הניתנות לשימוש בבחירה של איברי גוף שונים ותנועות שונות. כל אחד מהמספרים מייצגים תנועה שונה, והקווים העבים את סיום הרצף החוזר על עצמו:

1	2	1	2	1	2	1	2	3	
1	2	3	1	2	3		1	2	3

2 תנועות באיבר אחד בצירוף 3 תנועות באיבר אחר
קנון של 3 תנועות בין 2 אברים

1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3

4 תנועות באיבר אחד בצירוף 3 תנועות באיבר אחר

1	2	3	4	5	5	4	3	2	1
1	2	1	2	3	3	2	1	2	1

5 תנועות הלוך וחזור באיבר אחד ובאיבר השני 2 תנועות ו-3 תנועות הלוך וחזור

התבניות מאפשרות יצירה אינסופית של תרגילים, והלומד לוקח אחריות באופן אישי ובאופן פורמלי על החלטותיו התנועתיות, ושילובן זו בזו.

4. תנועת פרק (איבר) יחיד מעגלית מטבעה:

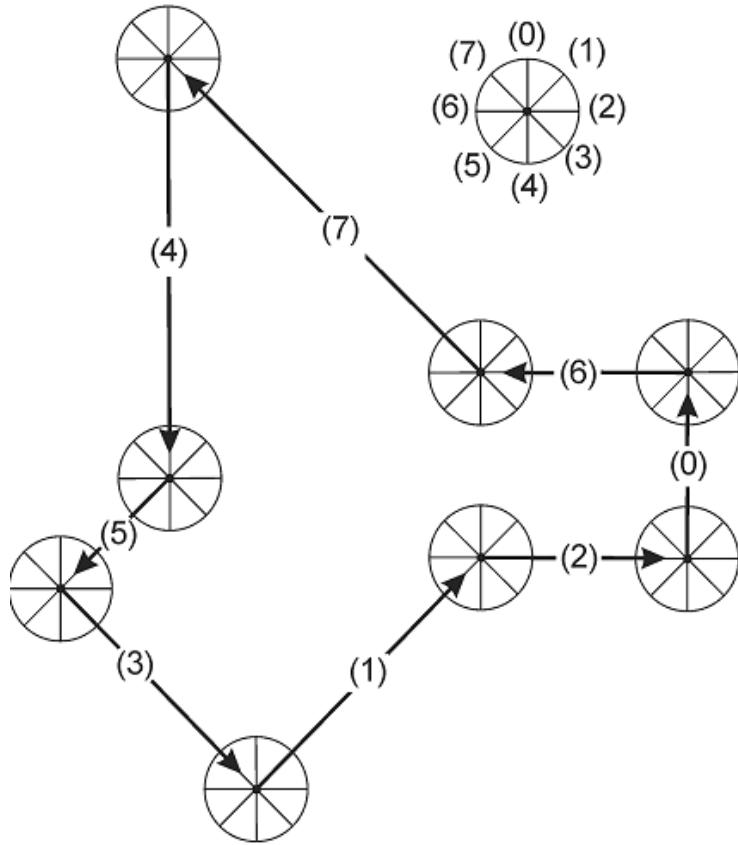
אפשרויות עבודה

העובדה, שכל פרק נע בתנועות מעגליות, מאפשרת מפגש עם מושגי השלם וחלקיו ומושגי גודל שונים: איך ניתן לחלק את המעגל? איזה גודל מעגלים ניתן לבצע באיברי גוף שונים? מהם מעגלים גדולים ומהם מעגלים קטנים?

- זיהוי מיקום איברי גוף שונים ביחס למרחב וזיהוי היחסים הזוויתיים ביניהם.
- הבנת המרחב כמערך יחסי ומשתנה לפי קביעת נקודת מוצא, המאפשרת הגמשה של התפיסה המרחבית מכל מקום ובכל מצב.
- הצורך בהתמקדות בכיוון מדויק מחייב מיקוד, קשב וריכוז.



לדוגמה: ארבע דמויות בהן אותם היחסים בין האיברים, כל אחת בהסטה לכיוון שונה במרחב.



כיווני צעדים במרחב על-פי המערכת המתווה.

© איורים ג'ון הריז מתוך הספר גוף ומרחב בכתב תנועה אשכול-זכמן (הריון ספריה)

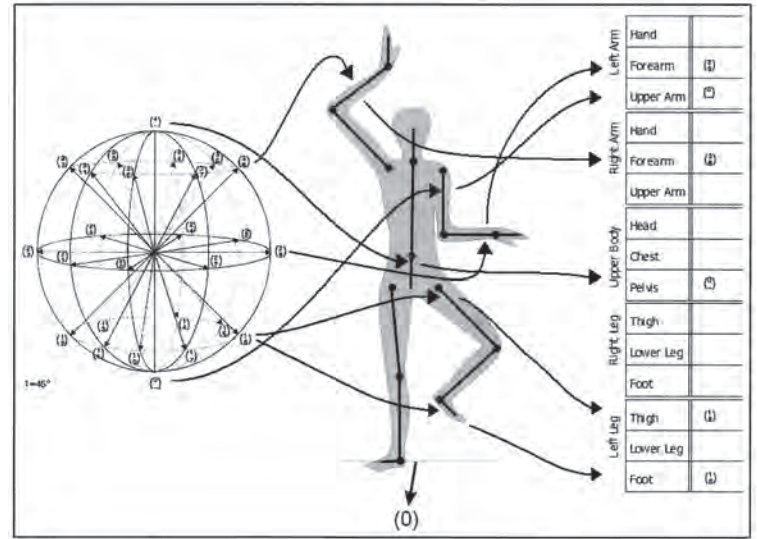
סיכום

שיטת ספיר מתבססת על הבנת תנועה שלומדים לקרוא, לכתוב ולבצע, שייחודה בכך שהבנתה מיתרגמת לחוויה תחושתית וחזותית. במאמר זה הוצגו כמה מהעקרונות ודרכי העבודה שהלמידה מתנהלת לפיהם:

- הלמידה חווייתית - דרך התנועות, ופורמלית - באמצעות חוקים מכוונים ומוגדרים.
- ללומד יש חופש זמן להצליח בתוך מסגרת שיש לה תכתובת ברורה.
- הלומד זוכה בהיוון חוזר מוחשי, ויכול להפעיל תהליכי בקרה חד משמעיים על תפקודו.
- מושם דגש על שיתוף פעולה ותיאום תנועתי עם לומדים אחרים, על בסיס השפה החדשה שנרכשה. דבר זה מאפשר ואף מחזק תקשורת בינאישית, מחייב התאמה בין הזמן אישי לזמן הכללי, וכן בדיקת הידע שנרכש והבנתו.

השיטה מלמדת שפה מיוחדת ומחייבת את הלומד לבצע בגופו את מה שלמד והבין. הלמידה שונה מלמידה פורמלית בית-ספרית, בדרך שהיא נרכשת. הלומד מתרגם

הנקראת בכתב התנועה "מערכת מתווה". שילוב בין המרכיב האופקי למרכיב האנכי מאפשר הגדרת התנועה-כיוון-פוזיציה של האיבר. צורת המעבר בין פוזיציה אחת לאחרת מגדירה את מסלול התנועה ואת כיוונה.



לדוגמה: זרימת המידע מן המערכת המתווה אל איברי הגוף ואל דף הקריאה והכתיבה.

6. כל מפרק בשרשרת האיברים של גוף האדם מהווה מרכז פרטי של המערכת המתווה הכדורית:



אפשרויות עבודה

מכאן, ניתן לברר: לאיזה כיוון מצביעים איברי גוף שונים? מהם הזווית בין איברים סמוכים? לאיזה כיוון פונה כל הגוף? לאיזה כיוון מתקדמים? באיזה מסלול מתנועים?

התחומים שניתן לחזק סביב שאלות אלו הם:

- העבודה עם המערכת המתווה מאפשרת חיזוק יכולות ההתמצאות במרחב.
- ניתוח היחסים במרחב הנתון - מיקום, כיוון, מרחק (היכן אני? לאן אני הולך? מה המרחק למטרה?)
- תכנון כיווני תנועה תוך התייחסות לגודל המרחב והעצמים המצויים בו.

שיחה עם רות אשל בת ה־75, בעקבות שחזור יצירתה גלימה לסקילה עצמית (1980), שהועלתה מחדש בפסטיבל בין שמיים לארץ (7.11.2017)

מראיינת: נטע פולברמכר

נטע: מעניין אותי לשוחח איתך על החוויה שלך לגבי החזרה לתהליך היצירה ולבמה לאחר הפסקה של שנים ארוכות, בהן עסקת בדברים אחרים. מה זה עושה לך? מה זה מעורר בך? מעניין אותי לשמוע על התהליך שעברת מהרגע שקיבלת את הזמנה להופיע שוב לאחר כל כך הרבה שנים עד לאותו רגע בו היית לבד על הבמה, בעודך רוקדת את הסולו שלך, ונוכחת שם פעמיים: פעם בנוסף על הבמה ופעם על המסך כרקדנית צעירה בת 37 – השחזור שהקהל חווה הוא התכתבות בלייב עם הגוף והנפש שלך הצעירה.

רות: זה כמו לחזור הביתה, לחזור אל הדבר האמיתי שהוא אני. במהלך החיים אתה עושה דברים שאתה מוכשר בהם ויש לך את היכולות לך, אבל אתה עושה אותם... מסיבות שונות. יש כאלה שעושים את הדבר כי הם מרוויחים טוב, או לשם יוקרה רבה, או שמאמינים שיש ערך לעיסוק. הייתי מרצה באוניברסיטת חיפה במשך 15 שנה, מבקרת מחול של עיתון הארץ במשך 27 שנה ועדיין עורכת את כתב העת מחול עכשיו. תמיד ידעתי בתוכי פנימה שכל אלה הן רק אחת האפשרויות שאני יכולה ורוצה לעשות. ההופעה על הבמה והיצירה הן הדבר הכי הכי "רותי".

תנועה לסימול; קורא סימנים ומתרגמם לתנועה, וכך בונה לעצמו אפיק נוסף להתמודדות עם תהליכים קוגניטיביים הנדרשים במסגרות מגוונות של למידה וארגון חיים.

הערות

עד הנה, מתוך קובץ מאמרים בנושא: שדה האוריינות החזותית – בהוצאת מכללת סמינר הקיבוצים בשיתוף עם מכון מופ"ת.

² המעוניינים במידע נוסף או בסדנאות, יפנו ללילך שליט, טל': 052-5419588; lilach.g.s@gmail.com

³ נועה אשכול ואברהם וכמן יצרו שפה ספרתית-גרפית, המאפשרת תיווי תנועה תלת-ממדי של גוף האדם במרחב ובזמן.

⁴ כבר מהתחלה גיון הריז חלק עם נועה אשכול את הדחף ואת הרצון לבטא במדויק את עולם התנועה, וכן פעל לגיבוש הרעיונות הנמצאים בליבו של תהליך התפתחות הכתב כשפה (ראה מבוא של נועה אשכול לספרו של גיון הריז: *Language of shape and movement p.VII*).

ביבליוגרפיה:

אופר, ש. (2001). *אוריינות תנועתית פיתוח המושג ויישומו בתוכניות לימודים*. הפקולטה לחינוך, אוניברסיטת חיפה.

ספיר, ת. ובלום, ה. (2002). *הרצאה בכנס הבינלאומי הרביעי להכשרת מורים*. מכללת אחוה.

Avgerinou, M. (2001). "Towards A visual literacy index". In R.E. Griffin, V.S. Williams, & L. Jung (Eds.), *Exploring the visual future: Art design, science & technology* (pp. 17-26). Loretto, PA: IVLA.

Eshkol, N., & Wachman, A. (1958). *Movement Notation*. Weidenfeld and Nicolson.

Harries, J., & Sapir, T., (Eds.) (2009). *About Time*. Mayshav.

"&" (2015). *Body and Space*. The Research Centre for Movement and Dance Notations. Kibbutzim College of Education, Technology and the Arts.

תרצה ספיר, ראש "המרכז לחקר כתבי תנועה ומחול" במכללת סמינר הקיבוצים. תלמידה ועמיתה לעבודה של פרופ' נועה אשכול. ראש המסלול למחול ותנועה במכללה בשנים 2007-2000. ייסדה את קבוצת המחול "ריקודנטו" ב־1986, הפועלת עד היום, והיא המנהלת והכוריאוגרפית שלה. כמו כן, פיתחה את שיטת ספיר לשיפור יכולות הלמידה באמצעות תנועה וכתב תנועה אשכול-וכמן, וכותבת על אודות השיטה בספר *שתי וערב עם דייר לילך שליט*. הוציאה לאור 9 ספרים: תכלילים של סוויטות המחול – *מחברות חנוכה*, *ציפורים עם שרון רשף ארמוני*, *נופים וקולות של נופים עם נירה על דור*, *מועדים למחול עם שלומית עופר*, *בעקבות ציורים עם אורלי יעקב וספרי עיון – אודות הזמן וגוף ומרחב בכתב תנועה אשכול-וכמן עם גיון הריז*.

דייר לילך שליט, מרצה במכללת סמינר הקיבוצים ובמכללת אורות ישראל. כמו כן, מלמדת את כתב התנועה אשכול-וכמן, תנועה וכתב תנועה לחינוך מיוחד – שיטת ספיר וכותבת עם תרצה ספיר על אודות השיטה בספר *שתי וערב*. חברת "המרכז לחקר כתבי תנועה ומחול" בפקולטה לאומנויות במכללת סמינר הקיבוצים. החל משנת 1998 חברת קבוצת המחול "ריקודנטו", בה היא רקדנית מובילה, בריכוזה של תרצה ספיר.

כשחזרנו לארץ עם סיום השנה, ראיתי את ניר וליאת בן גל בדירת שני חדרים בגוונים במחול 1987. חשבתי שהריקוד מעניין מאוד וטוב, אבל לא הרגשתי שייכת לקו החדש הזה. לפעמים אנחנו רואים דברים, ואז אתה אומר לעצמך, "זה נפלא, אולי אשתמש בזה, או אהיה חלק מהטרנד". לא יכולתי. ידעתי שהכוח שלי הוא בלהיות אני. זה לא היה פשוט. במשך למעלה מעשור הייתי במרכז החדשנות של היצירה העצמאית בארץ, ועכשיו הכול השתנה, גם אם בכיוון שונה מאשר בקנדה. יכולתי להעריך את מה שקורה סביבי, אבל זה לא הייתי אני.

נטע: איך היית מגדירה את השפה של ניר וליאת?

רות: בזמנו זה היה נראה לי שכלתני מאוד, המעגלים והתבניות בחלל, שחוזרים על עצמם עוד ועוד, אבל גם מפתיע בקטעים אינטימיים מאוד. אבל אני זה מה שראיתי אותי מופיעה בירושלים עם הגלימה [צוחקת]. זה משהו אחר לגמרי, אני מאוד לא שכלתנית ביצירה שלי. זה לא אומר שהשכל לא חשוב ולא מארגן, ולא יוצר מוטיבים, אבל נקודת המוצא נובעת ממקום שיש בו קסם פנימי.

הרגשתי שהכוחות הפנימיים להמשיך לדחוף עוזבים אותי, ואני יודעת לדחוף ובנויה לזה במידה רבה. ב־1977, כשהופעתי בערב סולו הראשון שלי, ובמשך עשור אפשר היה לספור על יד אחת את היוצרים המובילים החדשנים, אבל להמשיך לצאת בתוכנית חדשה מדי שנה רק כדי להישאר על המפה? רק כדי שלא ישכחו אותי?

ופתאום נולד האפיק החדש של המחקר לתזה לתואר שני. התחלתי לראיין את האומנים מתקופת היישוב, הספקתי לעשות זאת ממש לפני מותם. חשתי שהאדמה רועדת תחת רגליי מהתרגשות. כך נולד הספר לרקוד עם החלום - ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל, שיצא לאור ב־1991. במחקר הייתי צעירה, התרעננתי. נכנסתי לשדה בתולי וחדש. אני זוכרת שלפני כן, עוד מקנדה, התקשרתי לניורא מנור [המבקר הוותיק בעיתון על המשמר שכתב ספר על ברוך אגדתי וגרטרווד קראוס] ולחסייה לוי אגרון, שניהלה אז את בית הספר למחול באקדמיה בירושלים, שאלתי האם נעשה משהו בתחום מחקר המחול בישראל, והם אמרו: "רותי, כלום לא נעשה, הדרך פתוחה עבורך".

תמיד חיפשתי את הנישה שלי. אני זאבה בודדה. תמיד היה חשוב לי לעשות משהו משמעותי, כמו ערבי הסולו

ביצירות החדשניות, וכשנליתית שהשדה הזה בחיי נגמר, מצאתי ויצרתי שדה חדש של המחקר והכתיבה של המחול בישראל.

כשחזרתי לארץ הספרייה למחול הייתה בחדרון קטן של הספרייה למוזיקה. גילה טולידאנו, לימים מנהלת הספרייה, ביקשה שאביא את הארכיונים מהאומנים שאני מראיינת למחקר של התזה על המחול ביישוב. כך עשיתי. הבאתי לספרייה את עשרות הארכיונים של האומנים, וכך החל להיבנות ארכיון המחול הישראלי. בעקבות הספר לרקוד עם החלום, שיצא לאור ב־1991, הוזמנתי להרצות באוניברסיטת חיפה ופנו אליי כדי שאתחיל לכתוב ביקורת בעיתון הארץ. עברתי לגמרי לצד הכתיבה. הבמה לא הייתה חסרה לי, כי הרגשתי שמיציתי את עצמי בתחום הזה.

מה שהחזיר אותי לבמה הזאת הייתה העבודה שלי עם האתיופים. כשסיימתי את כתיבת הספר, גילה טולידאנו אמרה לי שששאר בספרייה כסף למחקר על הריקוד האתני. נחשפתי למבצע שלמה בטלוויזיה, והעדה האתיופית סקרנה אותי. התרוצצתי שלוש שנים בארץ עם מצלמת וידאו ותיעדתי כל מה שהתנועע. כאשר ראיתי את הריקודים האתיופים עם הכתפיים, חשבתי: וואו, אני יכולה לעשות עם זה משהו.

בסוף 1995 הקמתי את להקת אסקסטה באוניברסיטת חיפה (אסקסטה - ריקודי כתפיים) והם החזירו אותי ליצירה. עניינו אותי המעבר והתרגום בין המחול האתני



גלימת האבן 2017, כוראוגרפיה וריקוד: רות אשל, צילום: נטשה שחנן
Ruth Eshel dances her solo *Gown of Stone*, 2017, photo: Natasha Shakhnes

נחזור אחורה: הייתי בת ארבעים שמונה כאשר הפסקתי לרקוד, וזאת, לאחר כ־25 שנה על הבמה. בזמנו רקדן בגיל הזה היה נחשב מבוגר. כבר הייתי אימא לשלושה ילדים, כשהבת הבכורה הייתה בת עשרים. אני זוכרת שדיברו אתי ושאלו: "איך את עדיין רוקדת בגיל הזה?". עוד נראיתי טוב, הייתי רזה, ואני חושבת שגם הייתי עייפה מאוד, שחוקה. אבל הפסקתי לרקוד ולהופיע מכמה סיבות: תהליך היצירה והריצות המטרופות להשיג הופעות, וכל המתחים שיש סביבי העניין הזה. ב־1986 הופעתי בפסטיבל ישראל בערב סולו, שנחשב חדשני ואוונגרדי, ומייד לאחר מכן נסעתי לקנדה עם בעלי ראובן, שהוזמן להרצות באוניברסיטת מק'גיל (McGill) במסגרת שבתון. הייתי אוונגרד בארץ ופתאום בקנדה אמרו לי שאני מיושנת, ש"הסגנון שלך מזכיר את אירופה ואת יותר מדי בוטו". שם חיפשו את הווירטואוזיות, שמכה ללא רחמים בנוף, כמו להקת la la la Human Steps. היה לי ברור שלא אתחיל לשגע את הגוף בגיל 48. גם שיעורי הטכניקה שעממו אותי. הייתי מבוגרת משמעותית משאר התלמידות. חיפשתי גורו שיליב אותי, אך לא מצאתי. הופעתי מספר פעמים, ובעלי האיץ בי לעשות תואר שני באוניברסיטת קוויבבק במונטריאול. הוא אמר שאני צריכה לחשוב על כך שעוד מעט כבר לא אוכל להמשיך להופיע ועליי למצוא אפיק חדש.

למחול לבמה בתפיסה העכשווית, איך לוקחים שפה אתנית מיוחדת מאוד ויוצרים אומנות עכשווית עם אנשים חסרי רקע במחול מקצועי. לא אכנס לכל הסיפור של הלהקות האתיופיות – כי זה ספר כשלעצמו, אבל עבדתי איתם 15 שנה. בהתחלה עם אסקסטה ואחר כך הקמתי את להקת ביתא במתנ"ס נווה יוסף, בלב הקהילה. באותן שנים הייתה לי הרגשה שלמרות הכול אני יוצרת לעצמי הכי טוב ולא על אחרים. החוזה שלי ביצירת ריקודים הוא, בין השאר, כיוון שאני הפרפורמרי. אבל במשך כל השנים הארוכות הללו בכלל לא חשבתי שאתחיל להופיע שוב. הייתי המנהלת האומנותית, הכוריאוגרפית, מנהלת החזרות, המשווקת ומה לא... הופענו המון גם בארץ וגם בחוץ לארץ. אסקסטה הייתה להקת סטודנטים של אוניברסיטת חיפה, וחצי שנה לאחר שהוקמה כבר הוזמנה לפריז. בהתחלה הופענו בחוץ לארץ בעיקר במסגרות יהודיות, אם כי בשנים מאוחרות יותר הוזמנו, עם להקת ביתא, גם לפסטיבלי מחול בין לאומיים, כי הנושא האתיופי יצר עניין רב. לרוב במסגרת ההופעות הללו הנחיתי וסיפרתי על העדה האתיופית.

כל השנים הללו הרקדנים תמיד אמרו לי: "רותי, את חייבת לחזור לבמה", כי כדי להוציא מהם את האיכויות שרציתי הייתי מדגימה בהנמיה מה אני מחפשת, אז הייתי רוקדת [רות צוחקת בקול רם...]. סביב 2010 עזבתי את ביתא. כדי להקל על עצמי את ההשתחררות מהלהקה, כתבתי מאמר על תהליך היצירה לכתב העת

דאנס כרוניקל בארצות הברית ויצרתי את הסרט *מחול כתפיים*.

הלהקה קיימת ודגה פדר, רקדנית מופלאה, מנהלת אותה עכשיו. עזבתי לאחר 15 שנה, הרגשתי שאני לא יכולה להמשיך עוד ואולי משהו אחר יוכל לעשות זאת טוב יותר ממני. בנוסף, נושא הספר החדש, שמשכתי אותו שנים ארוכות, לא התקדם. כשעזבתי את ביתא, כלל לא היה לי רצון לחזור לבמה. בינתיים, המשכתי עם *מחול עכשיו* כעורכת ועם עיתון הארץ כמבקרת, כשאני בלטה רב בעבודה על הספר *מחול פורש כנפיים*. לפני כמה שנים התחלתי לחלום, חלומות כאלה שחוזרים על עצמם בווריאציות קלות, וכשאני חולמת אותם שוב אני כבר מזהה. בחלום אחד ראיתי שאני רוצה לחזור לבמה, ואני הולכת לסטודיו כדי להתאמן ולפתע בדרך לשם אני יודעת היכן אני נמצאת. בחלום אחר אני מגיעה לסטודיו, ואף אחד לא שמע, לא ידע מי אני, מכניסים אותי לשיעור של היפ־הופ ואני עומדת אחורנית, לא מסוגלת לעשות דבר. בחלום השלישי היה "שאתמול" בסטודיו מצאתי חומרים מופלאים, אני רוצה להמשיך אותם ואני לא זוכרת שום דבר. שלושת החלומות שחזרו והגיעו... ביטאו

את ההשתוקקות ואת הנגעו, אבל כנראה זה לא יקרה (על פי החלומות).

בנואר 2017, במוזיאון הרצליה, התקיימה תערוכת מחווה לכוריאוגרפית הדה אורן, שהייתה כוריאוגרפית הבית של להקת המחול הקיבוצית בשנותיה הראשונות. הדה יצרה עבורי שני ריקודי סולו לערב הסולו הראשון שלי ב־1977 ואת התוכנית *קול ומחול* עם הזמרת עדי עציון. בהכנות לקראת התערוכה בהרצליה הגיעו אליי האוצרות טל יחס והילה בן־ארי, ומסרתי להן פוסטרים וצילומים של היצירות, ופתאום הכול חזר. דיברתי בתערוכה על עבודתי עם הדה. קל לי לדבר לפני קהל. לאחר ההרצאה הזמרת עדי עציון ניגשה אליי, ואמרה: "רותי, אנחנו צריכות לעשות ערב משלנו, נקרא לו 'נשים יוצרות'". מצד אחד, הדבר משך אותי מאוד, אבל לא הייתי בטוחה שזו המסגרת הנכונה בשבילי. אחרי שיצא לאור הספר *מחול פורש כנפיים*, אורי לנקינסקי ראינה אותי לנירוזלם פוסט. היא שאלה אותי מבחינתי היה תאריך משמעותי בהקשר לקריירה האומנותית שלי, ואמרתי לה, כן – ערב הסולו הראשון שלי ב־1977. בו רות זוי־איל, רחל כפרי, רונית לנד ורחל כפרי יצרו עבורי. שנה לאחר מכן רנה שיינפלד הופיעה ברסיטל ובהמשך התווספו יוצרים עצמאיים נוספים. נתתי לאורי קלטת dvd של המופע. תמיד הקפדתי לצלם את כל העבודות, לתעד ולשמר, כך שיש לי עשרות עבודות סולו מתועדות. ואז היא חזרה אליי ואמרה, "תשמעי, רותי, אני רוצה לשחזר את *דיוקן של דמגוג*" (עבודה

שרחל כפרי יצרה עבורי). עניתי לה, "כן, בשמחה רבה". אורי החלה לשחזר את העבודה ולאחר כמה חזרות הראתה לי אותה, והתחלתי לעבוד אתה על הסולו, בעיקר מבחינת הסגנון ואיכות התנועה. היום זיזים אחרת. באחת החזרות אמרתי לה, "אורי, את יודעת שהבובה שעשית אינה בגודל הנכון (בובת סמרטוטים) והשיער שלך צריך להיות פזור". אמרתי לה גם שצריכים להקרין שקופיות של מנהיגים פוליטיים, ואורי אמרה "אבל כל זה לא מופיע בווידיאו שנתת לי!". ואז אמרתי לה, "אני חיה ואני אומרת לך איך זה היה. הווידאו הוא מחזרה שבעלי צילם, והיה חם, ולכן אספתי את השיער. זה היה צילום תיעודי על מנת לזכור את הריקוד ולא תיעוד של המופע עצמו". ואז אורי ענתה: "בסדר, אבל זה התיעוד שאני מתייחסת אליו בשחזור שלי". אמרתי לה שתעשה מה שהיא רוצה כי סיכמנו מראש שזה הפרויקט שלה.

נטע: יכול להיות שהיא חשבה שדווקא ההתכתבות עם החומר המקורי היא העניין פה.

רות: בדיוק, לקח לי זמן להבין את זה. אורי אינטליגנטית מאוד ולמדתי להעריך אותה. היא סיפרה לי שבחרו ביצירה לפסטיבל אינטימאדנס 2017. היא סיפרה למנהלים האומנותיים ענת כ"ץ וארז מעיין על הדיאלוג בינינו בנוגע לשחזור, ומהותו של שחזור, וזה מצא חן בעיניהם. הם רצו מאוד שאשתתף. גם אורי רצתה. אני חששתי. רק כשהבנתי שהדיאלוג בינינו הוא לב העניין הסכמתי, אבל רק לדבר. נאוה צוקרמן ואורי שאלו אותי בחרה: "תנידי, בא לך לחזור לרקוד?" ואז אמרתי, "מאוד מאוד", ואני אומרת לעצמי בו זמנית – "זה לא יקרה".

התחלתי לחשוב למה אני רוצה לחזור לרקוד? מה מושך אותי בזה? הרי אני מכירה את כל העולם הקשה הזה, ואני במצב נוח מאוד... המעמד שלי... למה אני צריכה את זה? (צוחקת בקול רם). באותה חזרה קמתי מהכיסא והלכתי למרכז הבמה, ואמרתי: "לא מושך אותי כל מה שמסביבי, אבל מושך אותי אותן שניות של קסם... שאני מרגישה שאני רוקדת כאשר כל הגוף מגויס לעניין ויש אחדות אחת, וכשאני רוקדת אני מרגישה שזה גדול מהחיים וגם מהחיים עצמם. כמו לגעת בקצה השובר של המעיל של אלוהים. לרקוד זה רגע של קסם, וזה לא תמיד קורה, אבל כאשר זה קורה תוך כדי ריקוד, זה כל כך חווייתי וכל כך עוצמתי, ולנעת באנרגיה הזו הטהורה – לזה אני מתגעגעת"... אני ממשיכה לדבר על הגעגוע ונזכרת בסולו, בו אני רוקדת ושרה עם ערמת צמר כבשים.



גלימת האבן 2017, כוריאוגרפיה וריקוד: רות אשל, צילום: נטשה שחנס
Ruth Eshel dances her solo *Gown of Stone*, 2017, photo:
Natasha Shakhnes

[רות מתחילה לשר בקול מיוחד ונפלא ומתארת בפניי סולו אחר, ואת התחושה שהחלה לחוש, כשחשבה עליו – של יפהיפה רדומה, שהתעוררה לרגע לאחר אלף שנה תוך ריקוד ותנועה] ואומרת, "זהו, נסחפתי וככה עם הטקסט הזה עליתי על הבמה. אני אומרת לעצמי כל הזמן, 'הדבר האחרון שאני רוצה זה להיות פתטית'. אני מכירה רקדניות ותיקות שלא צריכות להיות על הבמה, ויש כאלה שמשבחחות עם הגיל, למשל, סילביה דוראן. אין לך כל קשר למספר הקמטים ולמצב הגוף – אם יש איזו עוצמה פנימית שמקרינה או כל מה שאותו בן אדם יעשה יהיה מרתק, אבל אם אין אותה לרקדן המבוגר אין על מה להישען, כי אינו יכול להישען על הטכניקה. אני זוכרת את דבורה ברטנוב, כאשר ראיתי אותה מופיעה בגיל 70 פלוס – היא הייתה מדהימה – ולעומת זאת, כאשר ראיתי אותה בגיל 50 היא בכלל לא עניינה אותי".

נטע: אני, למשל, זוכרת את מרס קאנינגהם בשנים האחרונות לחיי עולה להופיע עם סולו מוזר בכל ריקוד, והוא כבר בקושי זז, אבל לא יכולתי להוריד ממנו א העיניים, כי הוא היה חי בכל רמ"ח איבריו... אלו היו הרגעים שחכייתי להם בכל הופעה. רות: אורי רקדה לפי התיעוד של הווידאו, ובאותה עת הווידאו עם הביצוע שלי הוקרן

אברהם אופק, והאוצרת נליה בראור באה לראיין אותי על עבודתי אתו. הראיתי לה צילומים, פוסטרים ואפילו רקדתי לפנייה עם הנלימה, שאופק נתן לי.

נטע, את יודעת שחלמתי לחזור ולקחת שיעורים עוד כשגנתי בחיפה, לפני שעברתי לתל-אביב? במשך השנים היו סדנאות רבות שרציתי מאוד לעבור, אבל לא יכולתי כיוון שהייתי מבקרת בעיתון הארץ. למשל, רציתי ללמוד אצל תמר בורר ואורלי פורטל. כשהגעתי לתל-אביב, עברתי שיעור אצל אורלי, אך הגוף והאנרגיה של הגיל לא עמדו בזה. הייתי צריכה לוותר, אבל אצל תמר בורר הרגשתי שאני פורחת. שמעתי את עולם הדימויים שלה ואת העומק הנפלא שלה, אבל... עדיין מבקרת של עיתון הארץ, וידעתי שאני הולכת על קו דק מאוד, כי היא הופיעה ואני לא יכולתי לכתוב ביקורת על אומן שאני לומדת אצלו.

בישיבות מערכת של "גלריה" דובר שהגיע הזמן להתרענן ולהיפרד מהמבקרים הוותיקים שלה. עורך העיתון התערב ואמר שהמבקרים הוותיקים מצוינים, הקוראים סומכים עליהם, ולפטר רק בגלל הגיל? לא זוכרת את המילים המדויקות, אבל זו הייתה רוח הדברים שאמר. ואז מיכאל הנדלזלץ התפטר, עזב, והיה ברור לי שתהיה אפס סבלנות כלפי אם אחזור לבמה, גם אם חלקית, ולהיות המבקרת של עיתון הארץ? עוד שנה, עוד שנתיים? היה לי ברור שאני על זמן שאול, ומי יודע, אולי מחר יהיה לי אירוע מוחי, כמו שקרה לבעלי? ומה אז? אז בגיל 75 אתה לא יכול

לחכות. אי אפשר לדעת. ואני לעצמי – יכולתי ולא עשיתי... ולא לקחתי, לא לקחתי בגלל מה? בגלל העיתון? כבר השארתי את החותם שלי, כתבתי, כפי שאני חושבת שצריך לכתוב. יש הרבה שאוהבים את הכתיבה שלי ויש כאלה ששונאים אותי. יש כאלה שאפילו קראו לי "גרגרונה" שמעכבת קדמה [צוחקת].

[רות ונטע משוחחות על מושג הריזום והקשר שלו לכוריאוגרפיה ויצירה]

רות: את יודעת שאני עושה מדיטציה? חשוב לי לזרום ולא לקבע לפני הזמן. הדבר הזה עדין מאוד. לכאורה, למדתי להרפות בתהליך היצירה... אני מרפה, אף על פי שיש לי כוונה בזה. אסור לקבע, אלא אם כן הגעת לנקודה שאתה רוצה להגיע אליה. [רות מבקשת ממני לשלוח לה טקסט של איטלו קלוינו Six Memos for the Next Millenium].

נטע: אבא שלי בן 97 והוא חכם מאוד. הוא אמר לי פעם, "את יודעת, נטע, ילדות טובות הולכות לגן עדן וילדות רעות הולכות לכל המקומות האחרים. אז איזה מן ילדה את רוצה להיות?" (פורצות בצחוק).

רות: "לא רוצה להיות דף לבן, טהור, נקי. סיקלו אותי... סיקלו אותי", זה אחד הטקסטים שכתבתי לגלמה. אולי זו ההזדמנות האחרונה לחזור הביתה... ואולי יש לי עוד חצי שנה, שנה, אולי שלוש שנים... אי אפשר לדעת, והרגשתי שאסור לי לבזבז את הזמן שנותר ועלי לרקוד.

הכוריאוגרפית והרקדנית נטע פובלרמכר חזרה לישראל באוגוסט 2013 מארה"ב, לאחר קריירה בין-לאומית שנמשכה 31 שנה, כאשר הוזמנה לכהן כדיקן הפקולטה למחול של האקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים. כיום, מכהנת כפרופסור למחול באקדמיה למוזיקה ולמחול ומנהלת אומנותית של להקת המחול של אוניברסיטת בן-גוריון, לפני שובה ארצה כיהנה כפרופסור חבר בבית הספר לתיאטרון ולמחול באוניברסיטת פלורידה (2006-2013) והרצתה באוניברסיטת פרינסטון וברנרד/קולומביה. לפובלרמכר תואר שני מאוניברסיטת קולומביה Teachers College ותואר MFA מאוניברסיטת הולנס (Hollins University), והיא חברה בצוות האומנים המוביל של תוכנית בין לאומית חדשה של MFA לאומנים/אזרחים של UARTS, שתתכנס לראשונה במונטפלייר שבצרפת ביוני 2018.

על הקיר. אורי הוסיפה לכך את הדיאלוג החי בין שתינו. ותביני, נטע, בעצם בכלל לא רקדתי בהופעה – קצת דיברתי – קצת שרתי, זוהי קצת, כמו עכשיו, כפי שאני זזה כעת לפניך כשאני מדברת. אבל הייתי אני! זו הייתה האמת שלי, זה היה ביטוי של הגעגוע שלי. פתאום חשתי עד כמה התרחקתי מהבית האמיתי שלי. ואני רואה שנאווה צוקרמן מניבה, מתרגשת וזוכרת אותי מההופעות הראשונות שלי בשלהי שנות ה-70, ותמיד מזכירה לי שהייתי בשבילה השראה. אני יודעת שהיא חברה אמיתית ולא תתחנף סתם. הרי אני מוקפת בחנופה. היא תגיד את האמת, על מנת שלא אעשה מעצמי צחוק, וראיתי איך המנהלים האומנותיים מניבים, ואני לא מאמינה...

אני יודעת שהכוחות הפנימיים נמצאים בתוכי, אבל לא הייתי בטוחה שזה יחלחל החוצה – לאומנים קשה לשפוט. היו לי ספקות לגבי האם אמצא את המנהרות שדרך יצא החוצה אותו כוח פנימי. ואז צבי גורן כתב ביקורת על דיוקן 2, הרעיף שבחים ובעיקר כתב עליו דברים נפלאים. אחר כך הייתה הוזמנה לפסטיבל "בין שמיים לארץ", שנושאו "העברה בין דורית". רונן יצחקי חשב שיהיה מעניין אם אחדש את היצירה וארקוד בעצמי את הסולו עם הנלימה כפי שאני היום – עם עצמי נוכחת על המסך כרקדנית צעירה לפני 37 שנה, וכאן המחסום כבר נפרץ.

נטע: אני זוכרת ששתינו נפגשנו במקרה באיזה מופע בתיאטרון הבית – ואחריו סיפרת לי בהתרגשות שחזרת לסטודיו ולריקוד, ואת עובדת על שחזור של יצירה לקראת בין שמיים לארץ. העיניים שלך היו עליצות ושמחות, יכולתי לחוש בשמחה שלך ובהתרגשות שאחזה בך.

רות: את רואה שהגוף מדבר יותר ממה שאנחנו מודעים אליו. חשבתי שזה עניין של מה בכך לשחזר את הנלימה... [צוחקת]. אין ביצירה קטעים קשים פיזיים וטכניים. יש כל מיני חלקים שידעתי שבגלל הגיל החלטתי להוציא, שחס וחלילה לא אפול ואשבור את האגן [צוחקת]. עבדתי כאן בבית במרפסת עם האבנים, לא הייתי צריכה הרבה מקום – אני עושה את זה מטר על מטר. התחלתי לצלם את עצמי, ולא כל כך אהבתי את מה שראיתי. לא אהבתי את הכוריאוגרפיה. התחלתי ליצור מחדש, כאילו שאני פוגשת את הנלימה מחדש. אומנם עבדתי עם הקול גם בסולו המקורי לפני 37 שנה, אבל עכשיו משהו טוב קרה לקול שלי. הופתעתי בעצמי. למשל, הטקסט שאני שרה: "יש חטאים שאני מצרה עליהם, ויש חטאים שהם כורח המציאות, ויש חטאים שנעשו בשגנה, ויש חטאים שאני מתגעגעת אליהם ויש חטאים שאני אוהבת אותם. כולם בניי. כולם חיי". [רות צוחקת בקול רם...] כל מיני טקסטים... התחילו לבעבע בי.

כל הנלימה היא נלימה של היטהרות, זה היה כשהייתי בת 36. פתאום רציתי לצעוק: אני לא רוצה להיטהר... "לא רוצה להיות דף לבן טהור! תמים! נאיבי! רוצים? סיקלו אותי... סיקלו אותי!!!" הורדתי את הטקסטים האלו [פורצת בצחוק בטן גדול]. הקול קיבל נפח שלא היה קודם. אולי כי שמנתי... קרה משהו לקול שלי... איני יודעת. ופתאום נעשיתי מאושרת מאוד בתהליך, צילמתי המון וריאציות בתהליך. אני עובדת בשכבות. נשאר רק מה שנכון. זרקתי המון, ונשאר מה שצריך להישאר והתמלאתי אושר מזה. [טלפון]. טוב, נעזב את זה.

במאי מלאו לי 75, ובעלי, ראובן, קיבל אירוע מוחי לפני שנה. הנה אדם חזק פעיל שאין כדוגמתו, ופתאום הכול משתנה ברגע. ואז קלטתי שיש כאן הזמנה לחזור לבמה, איזה חלון הזדמנויות. אני לא יזמתי את זה, אבל חיבקתי את זה, וזה גרם לי, כמו שאת אומרת, שהעיניים שלי יזרחו מעונן. פרויקט הספר הענק של מחול פורש כנפיים הסתיים. יש לי עוד פרויקטים של כתיבה בתכנון, אבל חשתי וידעתי שהנפש שלי משתוקקת לרקוד ולבמה – לחזור הביתה, וזה מביא לי כל כך הרבה שמחה ואושר. פתאום התבשרתי שבמוזיאון תל-אביב יעשו תערוכה גדולה על הפסל



דיוקן #2 מאת אורי לנקינסקי בעקבות רחל כפרי, רקדנית: אורי לנקינסקי, רקדנית בוודיא: רות אשל, פסטיבל אינטימאדנס 2017, צילום: דן בן ארי
Portrait 2# by Ori Lenkinski, Inspired by Rachel Kafri's Portrait of a Demagog. Dancer: Ori Lenkinski, original dancer: Ruth Eshel. Intimadance, 2017, photo by Dan Ben Ari

הגוף הוא הקול - העצמת חלקו של הגוף במלאכת השירה

איריס גורן

פגישה עם עולם התנועה על מושגיו הראשוניים

המפגשים הקבוצתיים עם הזמרים (או הנגנים) מוקדשים להיכרות עם מושגי היסוד של עולם התנועה. תחילה, אנו עובדים על הגוף עצמו: התארגנות ליציבה נכונה במגוון פוזיציות ולמעברים ביניהן, שכלול היכולת הנופנית, שחרור וחזיון שרירים ושימת דגש על העשרת הרפרטואר התנועתי. נושאים נוספים, שבאים לידי ביטוי, הם: העבודה על הנשימה, התמיכה, החימום הגופני הדרוש לפני השירה, ההרפיה ותחושת המשקל.

מקום רב ניתן לעיסוק במודעות לגוף, לנוכחות ולתנועה על הבימה: להעברות משקל בזמן הביצוע, לשינויי מצבים גופניים ולסיטואציות בימתיות. הסטודנטים לומדים להתייחס לבימה כירת התרחשות ביחס לאנשים האחרים, אשר מתנועעים, שרים, מנגנים או משחקים לצידם. בהקשר לכך, הראייה המרחבית חשובה ומתורגלת בשיעורים. כמו כן, הזמרים מתרגלים מעברים בין ראייה ממוקדת לבין ראייה מרחבית בעמידה וגם בתנועה בחלל. אחד האמצעים, בהם אני מרבה להשתמש, הוא אלתור מונחה בתנועה שמתרכז בגוף עצמו ובנושאי זמן, חלל וכן בדימויים שונים, המשפיעים על תנועת היחיד והקבוצה. בשל צורכי המקצוע, מוקדשים תשומת לב, תרגול ודגש ל"זיכרון תנועתי":

- למידה תוך חיקוי של תנועות וצעדים
- שינון וידיעה של פראוזות תנועתיות ומשפטי צעדים
- הוראת סדרת תנועות של זמר אחד לזמר אחר
- למידה של ריקודים "ידועים" בעלי צעדים קבועים, כמו ריקודים סלוניים, סמבה, רומבה, צ'ה צ'ה, טנגו, ואלס וריקודים נוספים (לעיתים אני מלמדת גם מחוות הלקוחות מריקודים תקופתיים, כמו הרנסנס והבארוק).

יציבה במיטבה

נושא יסוד בעבודתי עם זמרים הוא יציבת הגוף. עקרונות היציבה אצל זמרים אינם שונים מעקרונות היציבה של כל אדם אחר. כדי להגיע ליציבה נכונה, אשר תיווצר באופן דינמי ותישמר לאורך זמן, דרושה מודעות לאיברים רבים בגוף וליחסים ביניהם בו זמנית. כמו כן, דרושה היכולת לחשוף ולהכיר את הרגלי היציבה הטבועים בגוף ולהעביר את חלקי הגוף למיקומים חדשים, נכונים יותר.

גופנו משתקף במוחנו באופנים שונים וההרגלים שלנו גם הם מתקבעים ונחקקים בו, ולכן כל שינוי בהרגלי היציבה דורש תרגול לאורך זמן, כדי לשנות את ההיזון החוזר המוחי. האיסימטריה בגופנו נתונה ותמיד קיימת ברמות שונות. אנו שואפים להגיע לאיזון מיטבי של הסימטריה הביולוגית בכל המקומות והאזורים בגוף. ההתארגנות של כל חלק וחלק קשורה להתארגנות של החלקים האחרים. בדרך כלל ארגון הגוף נעשה מלמטה למעלה, כלומר מהרגליים ועד הראש. לעיתים קרובות, הדרך היעילה לעזור לאדם המתאמן לשפר את יציבתו מתבצעת באמצעות השימוש בדימויים. דוגמה חשובה להשפעת חלקי הגוף זה על זה, או היותם "מראה" אחד של השני, היא האופן שהאגן מונח על הירכיים - תנוחה חשובה מאוד המשליכה על מנח הראש מעל עמוד השדרה הצווארי. חשוב לציין כי גם עמוד השדרה הצווארי בנוי בקשת שבו שתי המערכות "המקושתות" הללו מתקיימים יחסי גומלין. לעיתים קרובות, כאשר האגן משתחרר בחלקו התחתון ומתרחשת התנועה הפוטנציאלית שלו (כלומר האגן אינו מוחזק אלא חופשי), גם החיבור בין הראש לצוואר משתחרר ללא לחץ והחזקה.

לאחר שנים רבות של הוראת תנועה ועבודת גוף לזמרים במחלקה הווקלית של האקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים והוראת תנועה במסגרת הסטודיו שלי בירושלים ובתל-אביב, אני יכולה להסתמך על הניסיון והידע הרחב שרכשתי בתחום הזה, ולחלוק עם הקוראים מקצת מהתובנות ועקרונות העבודה שפיתחתי.

לפני כעשרים שנה פנו אליי מהאקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים והציעו לי לעבוד כמורה לתנועה במחלקה הווקלית. הסכמתי, אך לא היה לי ברור איזה צרכים יש לזמרים מבחינה גופנית-תנועתית. הקשרים התבהרו די מהר: **הקול דומה בהתנהלותו לגוף**. הוא יציר כפיו, ובמובנים רבים מתנהל במתכונת דומה לגוף ולתנועות.

דרך העבודה שלי עם הזמרים הלכה והתגבשה במקביל לניסיון המצטבר. במהרה הבנתי שאני צריכה לעבוד עם התלמידים **בזמן השירה** ולא להסתפק רק בשיעורי תנועה. חלק מהנושאים התבהרו על נקלה, היו כאלה שהובנו על ידי הניסיון המצטבר והיו כאלה שהובנו אך ורק באמצעות התמודדות עם מקרים יוצאי דופן.

לאט לאט בניתי מעין "**ארגז כלים**" של תרגילים שהולכים ומשתכללים עם הזמן. תרגילים אלו ניתנים לזמרים בזמן השירה, והשיפור בשירתם מורגש מייד, כי אין תחליף לתרגיל פיזי מכוון ומונחה תוך כדי שירה. מורים לפיתוח קול, אשר מכירים היטב את עבודתי ומשתמשים במאפיינים שונים ממנה, מדווחים על תוצאות מצוינות.

במהלך עבודתי עם זמרים אני משתמשת בכל הכלים העומדים לרשותי. את חלקם רכשתי מניסיון אישי רב שנים בתנועה ובהוראת תנועה במסגרות מגוונות, ואת האחרים פיתחתי בעזרת שיטות שונות, שלמדתי לאורך השנים ממורים רבים במקומות שונים, וביניהן: פלדנקרייז, שיטת אלכסנדר, שיטתו של אריק הוקינס, אידיוקינזיולוגיה - שיפור היציבה והתנועה בעזרת דימויים, רולפינג, קונטקט אימפרוביזציה וכתב התנועה של אשכול-ווכמן. לכל אלה נוסף הידע והאהבה הגדולה שלי למוזיקה.

נקודת המוצא שלי הינה שיש קשר הדוק בין הגוף, התנועה והשירה, כאשר ניתן להשפיע על השירה באמצעות הגוף. במאמר הזה אנסה לסקור נושאים גופניים-תנועתיים הקשורים לשירה אומנותית (במקרים רבים העבודה מתאימה גם לשירה "רב תחומית", דהיינו לשירה עממית, פופ וג'ז, וגם לנגנים).

הגוף מתחלק לאיברים ושרירים שאמורים להשתחרר ולאפשר זרימת אוויר, ולכאלה האמורים להיות חזקים וגמישים ולתמוך בשירה. לכל איבר, חלק או אזור בגוף יש משמעות בעבודת השירה. חלקם תורמים בפועל וחלקם מהווים מכשול לשירה. המודעות לגוף הינה כלי הכרחי להעצמת חלקו הקונסטרוקטיבי של הגוף בשירה האומנותית.

עבודת הגוף בזמן השירה במהותה פרטנית, אבל לעיתים קרובות מתבצעת בנוכחות הקבוצה, במסגרת של מעין כיתת אומן. דרך זו מאפשרת גם התייחסות אינדיבידואלית לזמר וגם אפשרות ל"פרפורמנס" בפני כיתה וקולגות. נעניתי בשמחה לבקשתה של העורכת רות אשל לשתף את קוראי כתב העת הזה בעקרונות הבסיסיים, אשר פיתחתי לתרגול גופני לזמרים ולנגנים.



איור: נאינה שליסל
Drawing: Nayanan Shlissel

החיבור לקרקע - Grounding

הקרקע - המסד עליו אנו עומדים וממנו אנו שואבים את התחושה שמקובל לכנותה "grounding", היא המקור ליצירת התמיכה והיציבות של הגוף כולו. בעמידה, הרגליים יוצרות את הקשר-חיבור בין האדמה לגוף. החיבור הנכון לאדמה מאפשר הזדקפות של הגוף ושחרור של החלקים העליונים: זרועות, כתפיים וראש. התוצאה של החיבור הנכון לזמרים בפרט (ונגנים בכלל) היא שיפור מהותי של איכות הצליל המופק.

קואורדינציה

שם המשחק בשירה הקלסית הוא קואורדינציה. כל מרכיבי השירה אמורים לעבוד בהתאמה בוזמנית, פיסיוולוגית ורגשית, כי הגוף והנפש פועלים יחד וחשופים מאוד בזמן השירה. חלקי גוף שונים מעורבים בביצוע השירה. הלימוד המדויק והאנליטי של תפקוד כל חלק והשפעתו על החלקים האחרים חשוב, אבל על פי תפיסתי חשוב לא פחות להשקיע עבודה גם בתפעול של המכלול כולו, הרי הגוף גדול מסך כל חלקיו. האימון מתבצע על הקואורדינציה של הכלי כולו ואפילו על האישיות כולה.

לעיתים קרובות, כשאני מושבה את הזמר על כיסא, או על גבי כדור "פיזיו" או על כל מצע אחר, ועוזרת לו לשחרר את האגן מעל מפרקי הירך ולהניע אותו, יש לכך השפעה מיידית על איכות הקול. הצוואר משתחרר בעזרת שחרור מפרקי הירך ומתאפשרת זרימה חופשית של הקול.

העבודה התנועתית בהקשר לשירה - החימום

מניסיוני בעבודה עם זמרים בכלל ועם זמרים "קלסיים" בפרט, חימום גופני לפני השירה מועיל מאוד לאימוני הזימרה וכמובן גם להופעה בפני קהל. אני מקפידה ללמד את תלמידי הזמרים סדרת תרגילים, אשר משחררים את הגוף ממתחים, מחד, ומחזקים את החלקים החשובים לחיזוק ומארגנים את הגוף לקראת התרגול הקולי, מאידך.

לעיתים קרובות, כשאני פוגשת זמר לשיעור, אני מנחה אותו כיצד ל"גייס" את הגוף בתרגילי החימום הקולי. גיוס הגוף מאפשר נשימה רחבה, שליטה בנשימה, ביסוס החלקים התחתונים שלו, שחרור החלקים העליונים שלו ממתח והעצמת האנרגיה הגופנית הדרושה למלאכת השירה.

בזמן השירה יש זרימה מתמדת בין תנועות אחידות שמשלבות איברים שונים במעין "אוניסונו" לבין תנועות מפורקות ולעיתים אף מנוגדות, המתואמות ביניהן בפקוחו של הפיקוד העליון, המכונה "קואורדינציה".

טונוס שרירים

טונוס שרירים הינו כיווץ חלקי תמידי של שרירי הגוף. יש מצב אופטימלי של כיווץ תמידי, המאפשר תנועה טובה של השלד ושומר על גמישות טובה של השרירים. כשהטונוס השרירי מאוזן, התנועות נעשות בקלות, ללא רעד, וטווחי התנועה טובים. כלומר אין יישור יתר של מפרקים סמוכים או תנועה מוגבלת שלהם.

באופן סכמתי, ניתן לומר שאצל זמרים רבים ניתן להבחין באחת משתי האפשרויות: עודף מתח ונוקשות בגוף, או חוסר מתח כללי ורפיון בגוף. במקרה של טונוס שרירי גבוה יש ללמד את הזמר להרפות את השרירים בכמה דרכים ואפשר להיעזר גם באביזרים. חשוב שהגוף יעבוד עם תחושה ברורה של המשקל שלו. לעיתים אני מנחה עבודה עם שיווי משקל, כגון עמידה על רגל אחת, עמידת שיווי משקל על גליל או כיסא, הליכה איטית ורצופה ועוד.

טונוס שרירים נמוך אצל זמרים בא לידי ביטוי בכך שהגוף רופס, בית החזה נפול, הכתפיים והראש נוטים קדימה והמרווח בין בית החזה לבין האגן כמעט לא קיים. הבטן רועדת בזמן השירה וגם האגן נוטה לפנים. כפות הרגליים נופלות פנימה והרגליים אינן ישרות, או סובלות מהיפוטוניה. אחת מכל האפשרויות האלה, כמה מהן או כולן יחד יכולות להופיע אצל זמרים, ואז צריך לחזק ככל האפשר את השרירים, כדי להגיע למתח השרירים הנכון והרצוי בכל איבר.

תחושה ופעולה תואמות משקל

בדרך כלל הגוף שלנו מתנהל לפי הרגליו. על מנת לשנות הרגלים, נדרשת עבודה לפיתוח המודעות, הקשבה ותרגול רב. אנו נושאים את גופנו, על המסה והמשקל שלו, בלי להרגיש כמה שוקל כל אחד מחלקיו וכל אחד מאיבריו. אם ננסה להרים זרוע, רגל או ראש של אדם ששוכב רפוי על הרצפה, נחוש את משקלו של האיבר ונתאים לו את המאמץ שנשקיע בהרמתו. שרירי גופנו אמורים לעבוד בהתאמה למשקל שהם נושאים ולטיב הפעולות שעלינו לבצע. בפועל חלק מהשרירים עובדים יותר מהדרוש וחלקם עובדים פחות מהדרוש. לשרירים יש יכולת גמישה לעשות עבודה תנועתית מעודנת, כמו גם עבודה תנועתית גדולה ומאומצת מאוד. מטרתנו בעבודה להתאים, בכל רגע נתון, את כמות העבודה השרירית הנדרשת להשגת מטרה מסוימת.

רוב התפקודים היום יומיים שלנו נעשים באופן אוטומטי, ללא בדיקה מדוקדקת של כמות עבודת השרירים בכל חלק בגוף ובכל רגע נתון. פעמים רבות הביצועים של הפעולות היום יומיות נעשות בליווי מתח רב. כדי לכוון את עבודת השרירים בזמן השירה, עלינו להוריד את המתח השרירי למינימום, ואז ההבחנות בשינוי המשקל שאנו נושאים תהיינה הרבה יותר מדויקות.

אם כן, ברור שבעת השירה יש חשיבות רבה לתחושת משקל הגוף. כדי לחוש את כוח הכובד ולפגוש אותו, עלינו להביא את הגוף למצב של שיווי משקל. כשאנו מנסים לאזן את המשקל על משטח לא ישר ולא יציב או בעמידה על רגל אחת, או בעבודה מדוקדקת של העברות משקל איטיות מאוד מרגל לרגל, אנו מרפים חלקים רבים, ואז התנועה נעשית בדיוק, באיכות ובכמות הנדרשת והיא קלה יותר. כלומר צריך להפחית מאמץ והחזקת יתר של כל מיני מקומות, כמו הבטן, מפרקי הירך, הצוואר ואפילו העיניים. ככל שההבחנה במשקל עדינה יותר, כך טונוס השרירים מגיע לדיוק מרבי, ואז יש פחות מתח מיותר בגוף. הגוף יחוש, יעבוד ויתמוך בחלקיו באמצעות השרירים במתח ובכוח הדרושים, ואז הקול יישמע גדול, רחב ובעל נפח והרבה יותר משוחרר.

להלן דוגמה אחת מתרגולים שגורמים לזמרים לחוש במשקל ולעבוד אותו בהתאם. הידיים אוחות משקולות שונות (שקיות בגדלים שונים ממולאות בקטניות ולעיתים חפצים שונים שיש בחדר). הזמר מתבקש לשחרר את שרירי הזרועות בעמידה, כך שהחפצים קרובים מאוד לרצפה. הגוף חש איזה מאמץ עליו להשקיע כדי

לשאת את כובד המשקולות. התחושה הזו ועבודת הגוף הנלווית אליה משפרות את השירה משתי סיבות: א. הגוף משוחרר ויכול להורים את האוויר בקלות. ב. החלקים התחתונים – הרגליים והאגן נרתמים לעבודה, נושאים ועובדים כנגד המשקל של הגוף עצמו.

כך נוצרת חלוקת עבודה נכונה בגוף; החלקים העליונים – בית החזה, הראש, הצוואר והזרועות – משוחררים, ואילו הרגליים והאגן עובדים במידה המתאימה, המאפשרת תמיכה גופנית בשירה.

נשימה בזמן שירה

נשימה היא פעולה יומיומית, המתרחשת אוטומטית מלידה ועד מוות. מהלך הנשימה מורכב משלושה שלבים עוקבים: שאיפה, נשיפה והפסקה לצורך התארגנות מחדשת של המערכת הספונטנית, כאשר ניתוח אנליטי של מרכיביה האנטומיים והפעולות הדרושות לקיומה גורע למעשה מהספונטניות שלה.

בזמן השירה, תהליך הנשימה הופך להיות מורכב ביותר מבחינה קואורדינטיבית. מהי הקואורדינציה הזו? תחילה הגוף צריך להיות יציב, בארגון נכון ומדויק, כשהחלקים התחתונים (רגליים ואגן) יוצרים את התמיכה. החלקים העליונים (ראש, צוואר, כתפיים ובית החזה) אמורים להיות גם הם ביציבה נכונה ובעיקר מוצבים ללא מאמץ. הצלעות יכולות לנוע בקלות בעזרת השרירים הבינצלעתיים, כך שהתרחקותם והתקרבותם תתרחשנה לפי קצב הנשימה. שאיפת האוויר אמורה להיות חרישית (ללא צליל), על ידי שחרור הבטן התחתונה והרחבת החלק התחתון של הצלעות, דבר שמאפשר ירידה של הסרעפת ויצירת חלל גדול יותר לכניסת אוויר לריאות.

בדרך כלל שאיפת האוויר נעשית במהירות במהלך השירה. זמן השאיפה אינו מוגדר בתווים אלא כשיש הפסקה. בשירה רצופה האוויר נלקח במהירות, ולכן רצוי לאפשר כניסת אוויר דרך האף והפה כשהבטן התחתונה משתחררת. בנשיפה, תפקידם של שרירי הבטן והשרירים בין הצלעות נעשה חשוב יותר ככל שתהליך יציאת האוויר מתקדם. כשהאוויר מסיים את כניסתו, שרירי רצפת האגן ותחתית הבטן מתחילים לפעול, כדי למנוע "בריחה" מהירה מדי של אוויר בתחילת הפראזה המושרת. תנועת האוויר על המיתרים אמורה להיות רכה, קלה ויציבה עד שאיפת אוויר נוספת.

אחת הבעיות המרכזיות בתהליך הנשימה אצל זמרים הוא שמשכי הזמן הנדרשים לכל פעולת נשימה משתנים לפי אורך הפראזה. לעיתים נדרשת נשיפה קצרה ולעיתים ארוכה. אופי ואיכות הצליל והיכולת לשיר צלילים בגבהים שונים עם איכות אחידה קשורים לאופן שהאוויר נלקח ולאופן שהוא יוצא. תהליך הנשימה בזמן השירה דורש מודעות וקואורדינציה בין כל המרכיבים. תהליך זה אכן מתרחש בעיקר בחלק העליון של הגוף, אך החלקים העליונים לא אמורים להיות מתוחים ומחוקקים. החלקים התחתונים של הגוף אמורים לתמוך ולווסת את התהליך.

כשאני מתבוננת בתלמידי הזמרים, לעיתים קרובות אני רואה מתח רב בכתפיים, או כתף אחת שמתרוממת בזמן השירה, שאיפת אוויר גבוהה מאוד ועצמות בריח מתרוממות. לעיתים הידיים מתרוממות בקדמת הגוף או בצדדים או נעות באופן לא מודע בזמן השירה. יש כאלה שמחזיקים את הכתף והיד בפוזיציה צדדית במהלך הפראזה המושרת הנשיפה. באותה עת ניכרת אדמומיות בצוואר ושרירי הצוואר תפוחים, ולעיתים ניתן לראות כלי דם נפוחים ופנים אדומות בגלל המאמץ.

כל התופעות האלו הינן סימן לנשימה גבוהה, נשימת עצמות בריח, כתפיים ובית החזה. תהליך נשימה כזה נעשה ללא תמיכה של תחתית הגוף. הנשימה העדיפה הינה נשימה נמוכה שמתחילה עם שחרור שרירי הבטן וירידה מוחלטת של הסרעפת. הקול המושר נשמע בהתאם.

לאורך השנים בעבודתי עם זמרים חיפשתי דרך לתרגל את נושא הנשימה, כך שהזמר יוכל להשתחרר מהמעקב המדוקדק אחר כל פרט של המעשה המורכב

של הנשימה, ועם זאת, יש לוט בנשימה שתשרת אותו כראוי בזמן השירה. ההבנות האלה מהוות את בסיס התרגול:

- תרגול הנשימה בשלבים הראשונים של לימוד הזימרה מתבצע בפעולה של כל הגוף, במעין "אקורדים תנועתיים", כלומר הגוף כולו מבצע פעולה אחת גדולה בזמן השאיפה ופעולה אחרת בזמן הנשיפה. בהדרגה התנועה הולכת ומצטמצמת לפחות איברים ובסופו של דבר מגיעה לאיבר אחד.
 - תרגול הנשימה בעזרת הגוף מגביר את המודעות לזמן ולאופן שהשאיפה מתרחשת, ובאופן אחר לחלוטין התרגול נעשה בזמן השירה, כלומר בעת הנשיפה.
- לעיתים קרובות בעזרת סימון תנועתי (מונחה) המתלווה לשאיפה, השירה זורמת יותר. לדוגמה בכל שאיפה הזמר זורק כדור, או מפיל שקית, וברגע שהוא תופס את הכדור או השקית, הוא מתחיל לשיר.

הקשבה, מבט, מנע

הקשבה, מבט ומנע מהווים כלי אבחון להבנת הבעיות בשירתם של הזמרים. במהלך עבודתי עם זמרים אני מבקשת מהם שישירו לי את היצירה שעליה הם מעוניינים לעבוד. אני מקשיבה ומתבוננת בהם במשך שירת היצירה, ומנסה לאבחן את הליקויים הראשונים שאני קולטת. בהקשבה לקול אני יכולה לשמוע "ניקיון" או "חוסר ניקיון" באינטונציה, לאבחן האם השירה לחוצה או משוחררת, האם נשמעת אחידות בהפקה הקולית או שיש הבדלים גדולים עם שינוי המנעד, האם הקול ממוקד או מפוזר, יציב או רועד. לעיתים מתגלות בעיות במהירות השירה או במקצב, בסגנון השירה ובנושאים מוזיקליים נוספים. בעזרת עבודה גופנית מותאמת ניתן ל"טפל" במרבית הבעיות המוזכרות כאן, בגלל הקשר המובהק בין הגוף לשירה.

כשאני מתבוננת על הגוף, אני יכולה למצוא הרבה מאוד ליקויים, החל מחוסר סימטריה בעמידה או חולשה של החלקים התחתונים שלו. הראש והפנים מהווים מקור למידע חשוב על ליקויים. לדוגמה מצח מאומץ, עיניים שזזות כל הזמן, או מכוונות למקום צדדי בחדר. הראש מכוון כל הזמן לצד אחד. העורף מכוון, הסנטר והלסת בולטים קדימה והלסת "תפוסה" ומוחזקת. פניו של הזמר מהוות עבורי מקור חשוב של מידע. לעיתים אני רואה מאמצים מיותרים בכתפיים, ברועות או בכפות הידיים. לעיתים קרובות הזרועות עולות למעלה עם כל משפט מוזיקלי, או שהידיים מנצחות על היצירה. מהמידע שאני קולטת דרך העיניים או האוזניים אני מנסה לאבחן מה תהיה ההוראה הגופנית הראשונה שאתן לזמר, כך שתהיה מדויקת ואפשרית לביצוע. לעיתים קרובות, אני נעזרת במגע כבר במהלך הביצוע הראשון וכמעט תמיד אחריו.

מגע הוא תקשורת חשובה שאין לו תחליף. אני נעזרת במגע בזמרים תמיד לאחר שביקשתי את רשותם. מגע מאפשר קשר, זרימת אינפורמציה ונוכחות בזירת העבודה המשותפת. כשאני נוגעת בזמר הוא גם נוגע בי, נוצרת תקשורת לא מילולית החשובה ללמידה ולהתקדמות. המגע מאפשר למורה לחוש את גוף הזמר, והזמר יכול להיעזר במגע ובהובלה של המורה כדי לשפר את תרומת הגוף לשירה.

תרגולים משפרי שירה

יש הרבה מאוד דימויים ומונחים מוזיקליים המתארים את השירה הקלסית הטובה. הגוף משמש חלק מרכזי בעיצוב האיכות הקולית. תרגילים רבים יכולים לתרום לאיכות הקולית והם משתנים לפי הצורך והיכולת של הזמרים. השירה בקונצרטים, באודיציות ובמבחני שירה נעשית בדרך כלל בעמידה סטטית המקשה על השירה ולעיתים קרובות גורמת לצבירת מתחים ולהקשחת הגוף, ולכן יש חשיבות רבה לתנועה בזמן תרגול השירה.

על מנת לשחרר את המתחים ולגרום לתנועה האוויר בתוך הגוף להיות טובה וזורמת, יש שני כיווני עבודה המשפרים מייד את השירה: הראשון, שחרור בזמן השירה, שירה בשכיבה, או בשכיבה עם תנועות רכות וכן ירידה מעמידה לשכיבה ועלייה לעמידה בקצב איטי. השני, תנועה בזמן השירה: עמידה על רגל אחת, כפיפת ברכיים ויישורם, תנועת אגן מונחית, תנועת הראש, הליכה, ריצה קלה

במקום או ריצה במרחב, ירידה ועלייה משיבת כובסת – כל אפשרויות התנועה הללו מאפשרות העצמה של השירה בעזרת הגוף. הפעילויות האלה מעלות את רמת האנרגיה הגופנית הדרושה לשירה, אשר חסרה לעיתים קרובות.

תנועה עם אביזרים

- העבודה התנועתית עם אביזרים מאפשרת ומזמנת צורות ואיכויות נוספות, סוג של דיאלוג בין הגוף למשהו שנמצא מחוצה לו, ומזמנת אפשרויות תנועה שאין לנו הזדמנות לחוות מתנועות הגוף לבדו. אמנה להלן מספר אביזרים:
- גליל עבה: עליו אני משכיבה את הזמר, וכך מאפשרת לו תחושה פעילה של הגוף ושל גב הגוף וכן עבודה על שרירי הליבה.
 - כיסא: מעברים משיבה לעמידה תוך ליווי של יד מובילה (טכניקת אלכסנדר), תוך כדי שירה. כמו כן, ניתן לעמוד על הכיסא ולשיר, הדבר מחייב עבודת רגליים כדי להתייבב על הכיסא.
 - גומי, כדורים מתנפחים: משיכת הגומי לאורך השירה, או לחיצת כפות הידיים או הירכיים על הכדור לאורך השירה.
 - כדור פיזיו: ישיבה על הכדור מאפשרת גמישות וריכוך של מפרקי הירך והגוף כולו. קימה וישיבה על הכדור מועילים להגברת אנרגיה, מחד, וריכוך הגוף, מאידך.
 - משקולות שונות: הרמת משקולות שונות בזמן השירה מארגנת את התמיכה ואת עבודת החלקים התחתונים של הגוף.
 - מדרגה: עלייה וירידה ללא שינוי בכמות המאמץ תוך כדי שירה שומרת על צלילים מחוברים וחלקים – לנטו.
 - כל אלה ואביזרים נוספים, שאני מגלה מדי פעם, משפרים את המרכיבים השונים של השירה.

ולטיכום:

הגעת ליעול העבודה הגופנית והתנועה לזמרים בלי להסתמך על מורים, או על ספרים ומאמרים בנושא. התחלתי מבראשית. המתודה הייחודית הזו הלכה והתנבשה מתוך ההתנסויות המגוונות והרבות שהיו לי במהלך שנות עבודתי. שיטות העבודה שפיתחתי עם זמרים שונים בכל הרמות, בארץ ובעולם, הוכיחו שוב ושוב את תרומתן ואת יעילותן.

אחד הנושאים הייחודיים בעבודתי הוא הבוזמניות של עבודת הגוף והתנועה עם השירה, עניין יעיל ומהותי מאוד. התרגול הבוזמני מסייע מאוד לתהליך ההפנמה וההטמעה של מיומנויות חדשות, הנרכשות בתהליך הלימוד. נושא מרכזי נוסף הוא פיתוחם של כלי אבחון למגוון בעיות גופניות הכרוכות בשירה, שהתמודדות עמן מביאה לשיפור משמעותי ממשי בהפקה הקולית ובביצוע המוזיקלי.

חשוב לציין שמאמר זה והספר שפרסמתי מסכמים בקצרה את עבודתי עד כה. תהליך הלימוד שלי, איסוף החומרים ומציאת תרגילים, המתאימים לצורכי הזמרים, טרם הסתיימו, המסע הזה הולך ונמשך כל העת במהלך עבודתי בשטח.

הערות

המילה מתייחסת לזמר או זמרת באותה מידה.

איריס גורן, אומנית תנועה. בוגרת האקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים ובעלת תואר מאסטר מטעם אוניברסיטת ניו יורק במחול וחינוך למחול. לימדה במוסדות חינוך רבים: ניהלה את מגמת המחול בבית הספר לאומנויות בירושלים, לימדה במכללת דוד ילון, באקדמיה למוזיקה בירושלים, בלסלי קולג' ועוד. לצד עבודתיה הכוריאוגרפיות, עסקה בבימוי ובתנועה לתיאטרון, לאופרה, להפקות האקדמיה למוזיקה ובמסגרות לימודיות אחרות. החל משנת 1998 היא מלמדת תנועה לזמרי המחלקה הווקלית באקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים, ותוך כדי עבודה זו פיתחה שיטת עבודה ייחודית. היא מלמדת תנועה לזמרים ולנגנים בארץ ובחוץ לארץ, ובין היתר, לימדה בלונדון, בפריז, בסידני, בפסטיבל זייסט שבהולנד ובאופרה הקומית בברלין. ספרה, הגוף הוא הקול (2016), תורגם לאנגלית בשם The Singing Body A Vocalist's Companion ויצא לאור באמזון.

כשאני חושבת על פגישה חשובה ומנסה לנתח את תוצאותיה, אני עשויה פתאום לשמוע את קולי אומר בשקט: "... אני לא יודעת", או, "הוא כל כך נחמד..." זה כאילו שהקול שלי בוקע ממקור נסתר, מדבר מעצמו, דיבור רך ומתנשף, לא ממש מוכר. הסכנתי עם הצלילים האלו כעם מה שנובע מבפנים באופן בלתי רצוני. זיהיתי אותם כאלמנטים טבעיים של הפנימיות שלי, וחשבתי שלרוב האנשים קולות פנימיים שכאלו. הגעתי למסקנה שאפשר לחלק את הקולות לאלו שכולם שומעים ואלו שנשמעים רק על ידי האדם ממנו הם בוקעים.

היה זה רפי לביא שאמר, אחרי המיצג שלי - הליכה על קו דק (1979)¹, שהוא היה רוצה לשמוע את הקולות הפנימיים שנובעים ממני באופן בלתי-רצוני, הלחישות השקטות שליוו אותי לאורך ההופעה. זו היתה מנגינה פשוטה ומלודית מסרט הוליוודי לילדים שהמהמתי לי באותו מופע, אבל הקול שלביא התכוון אלי - אישי, ברור ושוטף - עדיין לא נשמע אז. אחרי מלחמת לבנון הראשונה, יצרתי את הצדעה (1983)². במיצג זה עמדתי על מבנה בגובה של שלושה מטרים, נושאת דברים בני'ברישי, בשפה בלתי מובנת, בצליליות שלא יכולתי לייצר בשפה "אמיתית". למרות הנונסנס, או אולי בזכותו, למדתי צורה זורמת להשתמש בקולי.

סדר הישיבה, שכיבה, עמידה או הליכה שאני מייעדת לקהל. נקודות המבט והשמע, זוויות ומרווחים, צללים וטונאליות יחד משמשים כקואורדינטות של החוויה האינדיבידואלית במיצג האנושי (Human Installation).

ב-2006 הופעתי בזמן מלחמת לבנון השנייה. אתייחס רק לחלק מחלומי, כפי שהוצג בגלריית החדר בתל-אביב. המיצג פעל כך שבסופו כל הקהל נשכב על הרצפה, וקולי - בעוד גם אני שוכבת בין האנשים - עולה מהרצפה וחוזר אלינו מהקירות. אתאר כאן את הגישה שלי בפרק הסופי של האירוע המורכב מעיבוד אישי של שני שירים מוכרים. הרצפה כוסתה במעין שתי וערב של אנשים שוכבים - הורדתי את גופי לרצפה גם כן, הפעם לבדי. הנחתי את עצמי על הגב עם ראשי קרוב לראש אחר, כמעט נוגע, כשגופי נח באלכסון ממנו. נשארתי שם לרגע ואז קמתי ומצאתי מיקום חדש. הפעם שכבתי על גבי כשראשי מונח על בטנה של אשה צעירה, וגופי פונה ממנה בזווית ישרה. עכשיו הייתי מוכנה להמשיך לשר. חיברתי שני שירים שאמנם אובייקטיביים זרים אחד לשני, אך מבחינתי התאימו כי יצרו נקודת מוצא רגשית עוצמתית ורבת אסוציאציות אישיות. השירים היו: "Somewhere" מספור הפרברים (1957), ואבינו מלכנו, תפילה שנאמרת בראש השנה, יום כיפור ועשרת ימי הסליחות ביניהם.

התחלתי עם שיר האהבה "Somewhere There's a Place for Us", כפי שהושר ביחד על ידי האוהבים טוני ומריה, ואחר כך על ידי מריה לטוני כשהוא נוסס. שחררתי את קולי מתוך ראשי ובטני לחלופין. התנועות היו פתוחות ומודגשות, כך שהפיזיות והנוכחות הגופנית של הצלילים היו ברורות לכל מי שהתבונן בן. הן נשמעו כשהן עלו מגופי כנוכחות פלסטית מהדהדת מהרצפה לקירות ולתוך המרחב.

מעולם לא שרתי את השיר כולו בעת המיצג. ההנחה שלי היתה שהקהל מזהה את התנועה - בין אם היא ויזואלית או קולית, ואחרי הזיהוי אין צורך להניש את יתר השיר, כי הקהל כבר ממשיך אותו בדמיון. כך, כשהתחלתי לשיר את "There's a Place for Us" עם המנגינה האורגינלית, היא התפתחה דרך אופן הביטוי הצלילי המסוים שלי והפכה לחומר פיזי ממש.

באבינו מלכנו, שחקתי עם הקול הקמאי שהפקתי מהבטן או מהחזה, והעברתי את מקור הקול ביניהם, כאנרניה או חומר, עד שהגיע אל אזור הפה. ההברות הפתוחות, הארוכות נהגו בעוצמה עזה. המילים פורקו להברות מתמשכות שזולגות אחת לתוך השנייה. הצלילים נשמעו כאילו הגיעו פתאום, וההתמזגות עם "Somewhere" היתה כל כך עדינה שאי אפשר היה להבחין בה. הקהל יכול היה לזהות קטעי מנגינה ושינויי טונים וכן מילים מסוימות, וזה כל מה שהתבקש בשביל לייצר את ההקשר והאפקט שרציתי.

העבודה ההיברידית הזאת נוצרה באופן מכוון אחרי תהליך של חיפוש ארוך ונסיונות קוליים רבים, עד שיכולתי להרגיש את ההיגיון הפנימי והאותנטיות של הפעולה וכל המהלך הטכני שדרכו ייצרתי את הצלילים. כשצופים בפעולה בוידאו, ברור לעין שאני קשובה לסיטואציה החיה שייצרתי בשיתוף עם הקהל. הגעתי עם תוכנית ביצוע ברורה, שהכוח שלה התמצק והתחזק על ידי השיתוף ביני ובין הצופים. נצרכתי לתרגול כדי לייצר צלילים במצב של שכיבה על הגב, אבל ברנע שהם בקעו אפשר היה לשמוע בבירור שקינה ולידה התמזגו לאחד, ושהנושא הוא חיים שהגיעו למצב אופקי שאין לשוב ממנו.

כשהקול שלי נוכח במילים ובמשפטים, בצורה דומה לדיבור וללא תוספות והתמרות צליליות, הטקסטים עדיין מקבלים בדרך כלל ניואנסים עדינים של קול שהופכים אותם לדרמטיים או פואטיים. טקסטים כאלו תמיד מתכתבים עם המצבים אליהם

הקול שלי תמיד היה שם, אבל פשוט בהמהום

עדינה בראון

ובפולסים אנרגטיים, בגמישות וקשיחות, עם תשומת לב לנשימה ולבליעה, לצמצום ולהתרחבות של הבטן והרחם, וכך מנווטת את הצלילים במעברי גופי. מתוך הפלסטיות הזו, הדיאלוג הפיזי בין התנועה הנראית וזו הנסתרת - של האברים הפנימיים במרכז הגוף, של הנפיים, וכמובן הכתפיים, צוואר, ראש ופנים - מייצר את הצליליות. החומריות המדומיינת של הקול משנה גם את תנועת שרירי הפנים והפה, עד ההפרשה הסופית של אותה חומריות: "הביטוי הסופי נוצר בסיבוב השפתיים תוך מעט לחץ, לחץ זוויתי מהלחיים והפעלה של הלשון, עם כל ישותי הפיזית שהתלוותה לתנועה ואיפשרה למיתרי הקול לייצר צליליות מענגת ואחרת במערכת הסופית. התענוג של יצירת הצליל גדול אף יותר מלשמוע אותו, למרות שיש להזודות שכשנעשיתי מודעת לפיזיות של התהליך ולתוצריו, למדתי להנות מהתהליך השלם, ותרגלתי את הדרך עד התוצאה"⁶.

לא ביקשתי לי או עשיתי שימוש באמצעי הכשרה קולית פורמליים כלשהם. הרגשתי שאנלה את שאני מחפשת דרך המחקר האינטואיטיבי האישי שלי. המופעים שייצרתי עלו במיקומים שונים כך שהחומרים היוזאליים והקוליים נחקרו והוכנו מחדש לכל אירוע בהתאם לחלל ולמרחב. השאלה הראשונה שנדרשתי לה כל פעם היתה ההשפעה של האדריכלות על הצליל והאקוסטיקה, התאורה והאווירה. השנייה היתה מספר הנוכחים והמיקום שלהם במרחב. אני מכינה בקפידה את



Rest for the Weary choreographed and performed by Adina Bar-On, Jerusalem Festival, 2016

באה מנוחה ליגע מאת וביצוע עדינה בראון, פסטיבל ישראל, תיאטרון ירושלים, 2016

את פניה, רוכנת כלפי מטה לכיוון הקהל, ואומרת בקול מפתה: **ולא לוותר**. [היא מסתובבת כשפניה אל המזרן וגבה אל הקהל. מרימה את השמיכה מעל לראשה, מצמידה את השמיכה אל כתפיה ואל צווארה (כמו טלית), ואומרת בהדגשה: **באלוהים**.] [עדינה מסתובבת כשפניה אל הקהל. היא יורדת לחציו התחתון של המזרן, מניחה את ראשה על קיפולי השמיכה, ומתחילה לשיר בנרסה אישית, בקול גבוה מאוד]: **באה מנוחה ליגע**. [היא מניחה את ראשה על המזרן בפרופיל, ופונה כלפי מעלה]: **ומרגוע לעמל**. [שוב היא נשענת על המזרן, יורדת לחציו התחתון, פוערת פה ענק וממשיכה, בין שהיא שרה או צועקת]: **על שדות ארץ ישראל**.] [עדינה זורקת את גופה קדימה ולמטה, לכוון הרצפה, פושטת את ידיה וצועקת]: **טל מלמטה**. [מרימה את ראשה ואומרת בהלצה]: **ולבנה מעל**. [היא מביטה מבעד עיניה הסגורות אל הקהל ופונה אלינו בשאלה כשידה מושטת לכל הכיוונים]: **לאן אתם הולכים? לאן אתם הולכים? איך אתם יכולים לשכוח עכשיו מהכל, עכשיו מהכל. בואו, בואו אחי, בואו אחי הגואלים**.] [עדינה לוקחת את השמיכה ומגלגלת אותה במהירות. היא מתרוממת לגובה הכרית, מגלגלת את השמיכה, מנענעת אותה כמו היתה תינוק ופונה שוב אל הקהל]: **בואו אחי, איך אתם יכולים לשכוח עכשיו. בואו, בואו, בואו אחי**. [שוב היא פושטת יד ואומרת]: **בואו בואו אחי**, [פורצת בצחוק רם] **ההה... הגועליים**.] [עדינה יורדת לחלקו התחתון של המזרן ושרה בהדגשה]: **מה מה לילה מליל, דממה בישראל, / נומה ארץ, / ארץ תפארת, / אנו לך משמרת**.] [עדינה נרדמת והשמיכה נשמטת מידה, היא חוזרת על הקטע הזה, במעין לופ, כארבע־חמש פעמים בעוד הקהל מתחלף. בהפסקה

המציגים מתייחסים, וכך משקפים שאלות ונושאים חברתיים. **באה מנוחה ליגע** (1999, 2000, 2016), קיבל את ההשראה שלו משיר ערש באותו שם שנכתב ב-1934 על ידי נתן אלתרמן.

המייצג הועלה באולם הכניסה ההומה של תיאטרון ירושלים, במרכז לאמנויות הבמה בתל אביב, ובקניון דיזנגוף סנטר. במרכז המיצג מיטה תלויה אנכית על קיר מצעי המיטה מודפסים בדוגמת דגלי ישראל קטנים, ואני, האמנית, ישנה כביכול מתחת לפוך. לאורך שלוש שעות המיצג, בעוד אני מדברת, שרה ולפעמים פונה אל הקהל המזדמן שעבר סביבי, עיני היו סגורות. באוזניות שחוברו למיטה אפשר היה לשמוע הקראה של סוג של שיר שכתבתי, כשברקע שיר עממי של הגבעטרון. שני הטקסטים במופע פועלים בהקשרים שונים, ושניהם מציעים מבט אירוני על החברה הישראלית. בהמשך תיאור מדויק, מילה במילה ודימוי אחרי דימוי של המיצג כפי שעלה במשקן לאמנויות הבמה (1999)?

עדינה מתחת לשמיכת פוך, כישנה. עיניה הופפות, מפלבלות. היא נושמת עמוקות, נושפת, נאנחת, ומתחילה לדבר: **אני לא יכולה/ לא לא לא**. [נושמת עוד יותר עמוק, מרימה את הראש]: **לא לא לא**. [מטה את גופה הצידה, ובעוד ידיה ממששות את השמיכה היא קוראת בחושניות]: **לכבוש. לכבוש. לכבוש**.] [מפקת]: **לכבוש לכבוש**.] [עדינה מעבירה את משקל גופה לאחור באטיות, זורקת את ראשה לאחור ופורצת בצחוק מתגלגל. היא מפנה את גופה אל הקהל, לוקחת את השמיכה ומכסה בה

קצרה שבין קטעים היא מחליפה תנוחות שינה, האזניות המשתלשלות מן המזרן בתחתית המיטה ממשיכות להשמיע את השיר "באה מנוחה ליגע", בעיבוד של יוסי מר חיים, ועל רקע השיר עדינה אומרת את הטקסט הבא:
אני באמת חשבתי שההשקעה, המסירות המלאה לעבודה -
אני עוד חושבת שההשקעה, המסירות המלאה לעבודה, כאמנית, כמורה, כאם כאחות, תתרום לגאולה שלי, של כולם - כולנו!
וראי שמלאכת חיי מניבה פירות, אך מה, העייפות הגוברת - כוחותי -
כוחותינו הדועכים.
חייתי באמונה שכל נתינותי יזריעו שפע,
זוהר של ימים טובים,
כוחות מחודשים.

המיצג הזה הוא עוד אחד בשורה של עבודות מיצג שמתעסקות בפניו של המקום שבו חייתי כל חיי - הנוף, האנשים והשפה בישראל. הם משלבים עברית וגיבריש, ולפעמים מעט אנגלית עם עבודה קולית נוקבת ומרומזת, בחיפוש אחרי אותנטיות.

ארבעים וחמש שנות עבודה הן הרבה מאד לסקור; פירושן וניתוחן של העבודות מן הסתם לא נח בידיי. אך מכיוון שאין תחליף לחוויה עצמה, יש טעם למסור משהו מההסתכלות והמניעים שהפעילו תהליכים מרובי שנים.

מלחמות ישראל מתלוות לציר עבודתי חיי - ענין שהוא אירוני ואמיתי. הטרנדיות הללו משפיעות על כולנו. במסע שלי חקרתי גישות מושגיות ומתודולוגיות שונות לעבודה עם קול, שפה, תנועה, וחפצים. אם אפשר לסכם את העשייה שלי בכך שהצלחתי להביא את הצופים להכרה בנוכחותם שלהם, ברגשות עמוקים ועדינים, בהסתכלות האמיתית שלהם, לא משנה מה טיבה, אז אכן, "כל נתינותי הזריעו שפע, זוהר של ימים טובים, כוחות מחודשים".

הערות שוליים

- ¹ הליכה על קו דק, מוזיאון ישראל, ירושלים, 1979.
- ² הצדעה, תל חי 83, מפגש אמנות בת זמננו, 1983.
- ³ אישה מהכדים, מיצג משפחתי עם דניאל, שחר ויסמין דייזיס ונעם הלוי על כלי הקשה. מוזיאון ישראל, 1990.
- ⁴ עקדה התפתח לאורך הופעות רבות באירופה, המזרח הרחוק, וקנדה. אחרי 15 שנים, ב-2005 הוקלט גפני עצמו ב"Totamto Sound and Music" בוורשה.
- ⁵ פטרוב, ויקטור, אוצר, קטלוג פסטיבל נבינקי הבינלאומי לאמנות מיצג, 2001, מינסק, בלארוס.
- ⁶ טקסט אישי, ארכיון פרטי.
- ⁷ פורת, עידית. עדינה בראון, אמנית מופע, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 100-97.

עדינה בראון, פועלת כאמנית מופע, 45 שנים, מאז היותה סטודנטית ללימודי אמנות בבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, בירושלים (1973). מאז ומתמיד היא חתרה במופעיה הרבים - שהוצגו בפני קהלים מגוונים במזרח אירופה ובמערבה, במזרח אסיה, בצפון ודרום אמריקה ובישראל - להבליט את עמדותיה הפוליטיות והחברתיות וכן את עמדותיה האסתטיות ביחס לאמנות כשפה של תקשורת ביו אישית. ב-2001 זכתה בפרס קרן התרבות אמריקה-ישראל על תרומתה לאמנות הישראלית, ובאותה שנה גם יצא לאור הספר שכתבה עידית פורת עדינה בראון, אמנית מופע בהוצאת הקיבוץ המאוחד ומוזיאון הרצליה לאמנות.

על קול ופעולה

ענת פיק

על השפה

מופע סאונד־טקסט מבקש למתוח את גבולות ההבעה המוזיקלית של הקול המדבר, בלי לגלוש לתחום השירה (singing) דווקא. השפה שלי מומצאת, חופשית, כתובה או מאולתרת, אינה בעלת תוכן מילולי מפורש ועשירה בניסוחים קוליות - ספקטרום מבעים וסאונדים שאינם מופיעים בלקסיקון.

אבני השפה הבסיסיות בכתיבה של יצירה פונטית מזו הן אותיות והברות בשפות קיימות או מומצאות. היוצר, המשוחרר מכללי תחביר של שפה תקנית כלשהי, מחבר בין חלקיקי השפות ומתווה את הקשרים ביניהם באופנים שונים ומקוריים. מבני שפה כאלה (תבניות וצורות המרכיבים שיר או קומפוזיציה בשפה) יכולים להיות מושפעים או מאומצים מחוקי ארגון חומר במדיומים אחרים מסורתיים או עכשוויים. הקשר המתבקש ביותר הוא אימוץ טכניקות משפת המוזיקה, כמו חזרות ריתמיות על הברה בודדת, צירוף צלילי שפות שונות לכלל משפט המשכי, ארטיקולציה, חלוקות ריתמיות, הפסקות, היפוכים, ענני סאונד ועוד.

המשחק בחומר קולי, שאינו תלוי־שפה, הוא אינסופי, בדיוק כמו משחק בכל חומר אבסטרקטי שמגרה אותנו ליצור פעולה פרפורמטיבית. עם זאת, כדאי להדגיש שבארגון חומר ורבאלי, חסר חוט שדרה נרטיבי, נדרשת אמירה ברורה במיוחד. באופן תאורטי, לא יכולה להתקיים מתודה לכתיבת שירה פונטית. לכל שיר מבנה מקורי, שכדי ליצור ביצוע קולי יש לנתחו בעזרת כלים מקוריים.

על התווי

השירה הפונטית נכתבת לצורך הקראה בביצוע חי, ולכן יש חשיבות רבה לאופן הייצוג הגרפי של החומר. מאחר שלא קיימת מערכת סימנים מוסכמת, כל יוצר מפתח תווי אישי ומקראה אישית. הכתיבה של השירה הפונטית פורשת על הנייר רצף סימנים שנמצאים בטווח בין כתב לינגוויסטי לרישום חופשי. הכתיבה מכוונת אותנו לפרשנות אחרת של הסימן (אות־משמע־שפה) והקריאה שלה מתעלמת מהגניאולוגיה של הסימן ונעשית דרך פריזמה של ערכים מוזיקליים, כמו טקסטורה של צליל, גובה, עוצמה, קצב.

ארגון צלילי שפה במבנים לא שגרתיים - למשל מעגליים או רנדומליים - מחייב

TongueTrum 2

Da Ha Fete

di-Gei

bi-Gei

di-Gei

1) Hence continue + add R. hand tapping same rhythm on Left hand wrist

2) Add introduction motif from TTI, in elongated form.

1 + 2 simultaneously :

1) bi-Gei di-Gei bi-Gei di-Gei bi di-Gei bi-Gei di-Gei bi-Gei di-Gei

2) -----Inn-----kLa-----ss-----Inn-----

1) bi-Gei di-Gei bi-Gei di-Gei bi di-Gei bi-Gei di-Gei bi-Gei di-Gei

2) -----kSa-----ll-----ks-----io-----

1) bi-Gei di-Gei bi-Gei di-Gei bi di-Gei bi-Gei di-Gei bi-Gei di-Gei

2) -----sa-----sKey-----kRi-----ss

1) bi-Gei di-Gei bi-Gei di-Gei bi di-Gei bi-Gei di-Gei bi-Gei di-Gei

2) -----Ti-----k-----Si-----hir-----kiA-----

1) bi-Gei di-Gei bi-Gei di-Gei bi di-Gei bi-Gei di-Gei bi-Gei di-Ge

הלח, הקשיח - אינה שונה כל כך כשהוא פועל על חומר ממשי (למשל, גורס מזון) או כשפועל "על ריק" (כלומר מייצר ומפיק קול).

ההשוואה בין חומר פלסטי (מזון) לחומר אקוסטי (קול-סאונד) מעבירה אותנו למישור מדומיין. במפגשים עם סטודנטים אני מנסה למצוא הקבלות בין טקסטורות של חומרים ממשיים לבין צלילי שפה. דימויים של חומר (מוצק, נוזלי, אלסטי) מומחשים באמצעות דימוי הפעולה, שמופעלת על החומר המדומיין בתוך חלל הפה (נגיסה, גריסה, יניקה, לחיצה).

פרקטיקה

לתפיסתי, אין תרגול המנותק מפעולת הגוף במרחב. כשהעבודה הקולית מקושרת לתפישה ולתפיסה של חומר ממשי, אנו פועלים במישורים נושקים. בחלל הפה מתקיימות פעולות אקרובטיות אינטנסיביות, המדמות פעולות אמת שהגוף מבצע באופן בלתי אמצעי במפגש עם העולם הממשי, כמו דחיפה, גרירה, דחיסה, לישה, מתיחה, גריסה, התזה, חיתוך, חספוס והחלקה.

היד היא איבר שלרוב מתואם עם הפה שלנו. אנו נוהגים להתייחס לתנועת היד כהרחבה (extension) של המסר המילולי, סוג של מתווכת ומדגישה. אבל כף היד אינה רק מעבירה תכנים, אלא גם מהדהדת ומתגברת את פעולתם הסמויה של איברי הפה. גם היד, ככלי הבעה, עובדת "על ריק", כלומר במישור מדומיין. יכולתנו לחוש בכף היד חומר או אובייקט מדומיין ולבטא זאת בפעולה, היא הרחבה של פעולה גרעינית המתקיימת בחלל הפה. בהמשך, יכולים להצטרף איברים נוספים למעגל התגובה. זאת, לא כאילוטרציה של ההפקה הקולית, אלא כהתגייסות מורחבת של הגוף לצורך הביצוע. וכן, אפשר גם להתוות מסלול הפוך, בו פעולה נופנית מועצמת משמשת טריגר לתגובה קולית.

במופעים שלי אני מתייחסת במכוון לנראות של הפעולה הנופנית, אלא נעזרת בגוף כדי לאפשר את הקול. עליו להתייחס לתנועה במצבים ספציפיים, בהם אני מנסה לפצל את האנרגיה כדי לעבוד בו זמנית במישורים שונים של התכוונות.

דוגמה: אני מנסה ליצור גיטה קולית קיצונית, קצרה ומדויקת (לצורך העניין זעקה/ צעקה). זה מעמיד סדרת דרישות מקדימות מהגוף (התגייסות מתוחה, חשיבה מדויקת, הכנה נשימתית, עיתוי) שמוליכות אותו מפעולה לזעקה. במילים אחרות, אמור להתרחש מהלך כדי שהגוף ישאף לזעוק את עצמו. הפעולה הזו, של איסוף אנרגיה ופריקה, יכולה להתרחש במהירות רבה, תוך כדי שהגוף/ קול מבצע פעולה אחרת - רגועה, המשכית, אולי רפטטיבית. כאמור, נדרשים לכך פיזול בהתכוונות ובדימוי, וכן איוון בין פעולה מוחצנת (נקודתית) לפעולה ניטרלית (קווית).

ענת פיק פעילה בסצנה המקומית של מוזיקה אקספרימנטלית ומופיעה בפסטיבלים לשירה ופרפורמנס באירופה ובאר"ב. יצירות אודיו ווידאו שלה הוצגו במוזיאונים לאמנות עכשווית בדיסלדורף 2015, שטרסבורג 2016, מוזיאון תיא לאמנות 2016, ובתצוגת הקבע בגלריה לאמנות מודרנית, מוזיאון ישראל. ניתן למצוא הקלטות שלה בארכיון קנדינסקי, מרכז פומפידו, ובאתר <http://www.ubu.com/sound/pick.html>

נמישות ושבירה של מוסכמות באופן הטיפול במרחב הדף - למעלה/ למטה, ימין/ שמאל, ראשון/ אחרון, אלכסוני/ מעגלי - הן מצד הכותב והן מצד הקורא - מבצע. היא גם דורשת פרקטיקות חדשות של תרגול וביצוע קולי (extended vocal techniques).

מתחילת המאה ה־20 נוצרו עבודות רבות בדו־ממד, המכונות "שירה חזותית" (visual poetry), שמשחקות בחופשיות במרחב הדף, מבטלות היררכיה של כיווני קריאה ומתייחסות למבנה האות והמילה הכתובה כצורה חופשית. יצירות גרפיות אלה מהוות אובייקט אומנות עצמאי, ולא דווקא מתווה לפעולה פרפורמטיבית. ניתן למצוא דוגמאות רבות לשירה חזותית בעבודות גרפיות של אומנים ויזואליים החל מראשית האוונגרד (פוטוריזם רוסי ז'אנר, פוטוריזם איטלקי, דאדא, לטריזם) ועד היום.

על הביצוע - כלי וחומר

הפה הוא צומת מרכזי בגופנו, בית מלאכה שפועל בכל שעות היממה לצורך שאיפה, נשיפה, יניקה, שתייה, אכילה, בליעה, פליטה, נרגור וחרחור. הפן הארוטי, החושני, שמתקשר לפעולות האלה, נוגע גם לעונג שבהפקת מלמול ראשוני, התפתחות הקול, הדיבור ויכולת השירה. למרות הדימוי של הפה כאובייקט אוטונומי, אם נרצה נוכל להפוך אותו לציר חושי המשדר מידע רב לשאר חלקי הגוף ומייצר גלי הדף נראים או סמויים. התנועה של איבר הפה על המכניזם הפנימי שלו - הרך,

מסע רב גווני ורב ממדי דרך הגוף, וזהו הנרטיב של הדרך האישית שלי, כפי שאני רואה אותו היום, נרטיב אשר ביטוייו שונים ורבים.

לימודים ומקורות השראה

התחלתי את דרכי בלימודים באקדמיה למחול בירושלים. הלימודים היו עבורי בעיקר מרחב יצירה. למדתי בחוג לתנועה וכתב תנועה בניהולו של עמוס חץ. באמצעות כתב התנועה נחשפתי לעולם קסום של דיוק, של יחסים בין הגוף לחלל ושל ביטוי אישי ופיוטיות המתכתבת עם מחקר גופני-תנועתי. הייתי בין יחידים שהתלהבו במיוחד מהעובדה שהמטרונום היה "הכלי המוזיקלי", בו השתמשנו ביצירת עבודות. כיוון שקצבו החדגוני של המטרונום היה, מבחינתי, בסיס לארגון של החוויה הפנימית, המטרונום עזר לי לארגן את המוזיקה הפנימית בחלוקות למשפטים תנועתיים, שהיוו ביטוי לדימויים ולעולמות שנרקמו לקומפוזיציות של ריקוד. התנועה הייתה הביטוי של הסימפוזיה הפנימית שלי. אני זוכרת שפעם תיארתי את האופן שאני מחברת ריקודים: "אני שומעת אותם, לא רואה אותם...".

אתחיל בנימה אישית המנסה להתחקות אחר אותה קריאה פנימית, אינטואיטיבית, אשר הובילה אותי אל הדרך בה התפתחה (וממשיכה להתפתח...). זו פרקטיקה מאורגנת, בעלת מבנים גופניים-תנועתיים המשמשים מפתחות לשיקום מערכת תבונית אורגנית-מוזיקלית, אשר מהווה מקור לדחף היצירתי הראשוני. להבנתי, לאחר שנים רבות של מחקר, הקשר הבסיסי-ראשוני בין נשימה, תנועה וקול מאפשרים את שיקומה של מערכת זו, ויש לכך השלכות רבות בתחומים ההתפתחותי, התרפויטי, האומנותי ובעיקר בתחום הרחב, הנקרא חיים.

מגיל צעיר הייתי ילדה יצירתית ואימפולסיבית, שופעת רעיונות ומיישמת אותם במהירות. במבט לאחור אני מבינה את הקשר שהתקיים כבר אז בין אימפולסים לבין יצירתיות, זרימה וחופש ביטוי, והקשר של כל אלו למוזיקליות. נראה כי היו

אינטגרציית קול בתנועה - חזרה למוזיקליות אורגנית

בסוף לימודי באקדמיה הקמתי, יחד עם בוני פיה, חברי ללימודים וליצירה, את קבוצת מחול סינפסה. במהלך שש השנים הראשונות יצרנו עבודות שהתבססו על הכלים שהיו לנו מתוך לימודי כתב התנועה (לקבוצת סינפסה היו שותפות, בתקופות שונות, גם רמה בן צבי, יעל ונציה ורקדניות נוספות). בהמשך, זכורים לי שני אירועים מכוננים, רגעים מסוימים, אשר הובילו אותי לנתיב חדש בדרך. באחת החזרות על העבודה *מסע הציפורים הכבדות* (קבוצת מחול "סינפסה" - 1993), שהייתה בנויה ממערכת סכמתית של צעדים, אני ובוני פיה (שותפי לריקוד) התחלנו לשיר על הצעדים. אני זוכרת את הרגע הזה, שהיה רגע של גילוי והתעלות הנפש, ואף שהמוזיקה הייתה ברקע של הריקוד (שהולחנה במיוחד לעבודה זו על ידי רוני פורת), השירה הנישאת על גבי הצעדים הקפיצה את כל חוויות הנוכחות, יצרה מלאות והתרגשות, שמעולם לא חוויתי קודם לכן כאשר רקדתי. אני זוכרת שכל פעם שהופענו חיכיתי לרגעים הללו, בהם אני ובוני שרנו ורקדנו סימולטנית. אותה חוויה עוצמתית מעולם לא התפוגגה, וזה נבע מצורך עמוק ברובד נוסף של ביטוי שהתנועה כבר לא סיפקה אותי. כאילו יש עולם שלם שניתן לבטא רק על ידי החיבור בין התנועה לשירה. באותה תקופה חיברתי גם עבודה קטנה לערב ריקודי חדר של עמוס חץ, לפרויקט *vexations*, שכלל שימוש בקול שהגיע בעיקר מבית החזה. כאשר הראיתי את האטיווד לעמוס חץ, שהכיר אותי ואת עבודותיי במשך שנים רבות, הוא אמר "אני מבין למה את צריכה להשתמש גם בקול, יש איזה משהו סגור בבית החזה שלך שרק קול יכול לפתוח...". עברו כמה שנים עד שההבחנה הזו, שהייתה מדויקת כל כך, חדרה להכרתי. השימוש בקול, כחלק מהתנועה, פתח עבורי מרחב נוסף לעצמי, מרחב גופני, כמו גם מרחב רגשי ורוחני.

אלו היו הבהובים ראשונים שסימנו את המשך הדרך. שני מפגשים עם שני מורים מופלאים היוו את הבסיס למחקר שלי ולפרקטיקה שפיתחתי ואני עובדת אֶתה עד היום. המפגש הראשון היה עם הבמאי הפולני יז' גרוטובסקי ועם עבודתו. המפגש השני היה עם מוד רובר ועבודתה. אתאר את התנסותי עם עבודתם, כיוון שאני רואה את הפרקטיקה שפיתחתי כנובעת מהתרגול, ההבנה וההשראה של המפגשים הללו.

לי את כל אלו מגיל צעיר מאוד. כאשר אני עוקבת אחר עצמי ממבט לאחור, אני מבינה כי הייתה לי היכולת לממש רעיונות בלי להתעכב על ביקורת עצמית, או ביקורת חיצונית, בבחינת מה יגידו, מה הערך האומנותי של הפעולה היצירתית. אותם אימפולסים טבעיים, שאפשר לראות אצל ילדים, המאפשרים לכל מפגש עם העולם להיות חי, סקרן ויצירתי, המשיכו להיות חלק ממני גם לאורך שנות התבגרותי. הגעתי משושלת של אנשים שתנאי חייהם לא אפשרו להם לממש את המוזיקליות שלהם כקריירה או מקצוע, אבל האמירה "המוזיקה זורמת בדם" הייתה נכונה לגבי אבי, לגבי סבי וכנראה לגבי עוד כמה דורות אחורה - כולם ניגנו על כינור בלי שידעו תו אחד. אבא ניגן מגיל שבע על כינור שהיה בבית הוריו, לאחר מכן הפך לאומן נגינה על מפותחית ואלתר על כל כלי שאחז בידיו. היום אני מבינה כי המוזיקליות הטבעית הזו, שזרמה בדמם, הייתה משאב גדול של חיות. למרות תנאי חייהם הקשים, הם יכלו לבטא את רגשותיהם ישירות דרך הנגינה. נשמתם הייתה חופשית. כולם היו אומני אלתר של החיים, כאשר היצירתיות אפשרה להם לשרוד, ובמובנים רבים לממש את החיים היצירתיים.

נוסף לכך, סבי היה חזן, שליח ציבור בקהילה יהודית בכפר קטן ברומניה, ובמקביל ניהל בית מרוח וניגן על כינור. אבי היה שילוב של אינטלקטואל, מספר סיפורים ופרפורמר. הוא היה אימפרוביזטור, והיה נוהג לומר לי, "כל חיי הם אימפרוביזציה". והוא אכן היה כלי פתוח לאינסוף רעיונות יצירתיים שהוציא מייד אל פועל. המוזיקליות האורגנית הזו, שזרמה במשפחה, קיבלה אצלי ביטוי בצורה של יצירתיות אימפולסיבית חסרת מנוח. אבא רצה שאעסוק במוזיקה כבר מגיל צעיר, כפי שהוא לא היה יכול להרשות לעצמו בשל תנאי חייו. כך נאלצתי לנגן על כינור, ללכת לאופרות ולקונצרטים, שנאתי כל רגע ופיתחתי התנגדות לכל ניסיון לשלוט על היצירתיות שלי. אך היום ברור לי כי אותה מוזיקליות טבעית הובילה את החיפוש היצירתי והאומנותי שלי. היה נגעוע למשהו שלא ידעתי מהו ובעקבותיו חיפוש שכבה אחר שכבה, דרך רגעים של התגלות ותובנות, חברתי מחדש אל עורקים בהם המוזיקה זרמה במשך דורות. הביטוי של מה שאכנה מוזיקליות אורגנית הוא הזרימה היצירתית על כל מופעיה, או, במילים פשוטות, זרימת אנרגיית החיים. אינטליגנציה גופנית אינטואיטיבית הובילה אותי למקומות שהיוו עבורי מקור ללימוד עצמי, לריפוי מטרואומות של התבגרות, לביטוי אומנותי ולחקירה מתמדת של העולם. התחלתי



Smadar Emor, photo: May Kaspi

סמדר אימור, צילום: מאי כספי

הגופנית שחוויתי, אך היא הניעה שכבה פנימית שלא ידעתי על קיומה. ברנע מסוים בהרצאתו של גרוטובסקי הוא קם והדנים את מהות עבודתו בשתי תנועות פשוטות של לחיצת יד. האחת, כפי שהיא נעשית בעיר, כלומר בקונטקסט תרבותי, לחיצת יד שהיא ג'סטה הבאה ממקום מושכל, קוד חברתי של מפגש, של איבר קצה, מנותק מאימפולס, מדחף, רצון, לחיצת יד חסרת חיים. השנייה הייתה של "הכפרי", האדם הפשוט המחובר לגופו ולשמחת המפגש, לחיצת יד עם אימפולס המגיע ממרכז הגוף, ממערכת העצבים המרכזית. גרוטובסקי קרא לכך "פיזיקל אקשן", פעולה שמקורה באימפולס החי, נקייה מאינהיביציות. זה היה רגע מכונן בחיי, משהו בתוכי נזכר בנגעו בניצוץ הזה, שהיה פעם ביזרון הגופני שלי,

פגשתי את יז' גרוטובסקי כאשר הגיע לארץ ב-1993 והעביר הרצאה בסינמטק. עבודתו ריתקה אותי מהרגע הראשון. צפינו בסרטים של שתי הקבוצות, שהוא עבד אתן באותו זמן במרכז שלו בפונטדרה-איטליה. אלו היו פעולות ריטואליות בתנועה ובשירה. חשתי באיכות תנועתית שמעולם לא חוויתי כמוה, שמעתי איכות של שירה מסוג שמעולם לא שמעתי. צפיתי בחיבור מושלם בין גוף וקול, זרימה מהפנטת – חוויה גופנית של צפייה בתנועה חייתית ואלסטית, כמו תנועת החתולים, רכות קפיצות הקופים או ריצת הברדלס. צפיתי בגוף שתנועתו הייתה מוזיקה, ובסנכרון מדהים אכן בקעה שירה מתנועת הגוף, כאילו הגיעה מכל תא ותא, נוגעת ברבדים קדומים ועמוקים. חוויתי זאת כנניעה בבסיס החיים. לא יכולתי להסביר את החוויה



Smadar Emor, photo: May Kaspi

סמדר אימור, צילום: מאי כספי

ורוחני. כמה גילויים ותובנות היו משמעותיים ביותר באותה תקופה, שהלכו והתגברו לאורך שנות המחקר שלי. גיליתי כי הסרת המחסומים הנפשיים-פסיכולוגיים, המפרידים בין האימפולס לפעולה, חושפים את הרובד המוזיקלי אורגני, את הביטוי החופשי האוטנטי של חיות ויצירתיות, נחשף רובד גופני-מוזיקלי עצמאי ובמובנים תרבותיים – "פראי". אך חווית העונג, שנבעה מתהליך השחרור הזה, הייתה מלווה גם בתהליכים נפשיים עמוקים ולא פעם כואבים. מקומות חסומים, חסרי תנועה, אשר מתחילים לנוע, יוצרים תנועות נפש הקשורות לא פעם גם לטראומות של ילדות, של התבגרות, ובאופן כללי, למתח הטראומטי בין הטבעי והספונטני לבין התרבות, המארגן באסתטיקות, במושגים, באמונות. תנועת ה"שכבות הארכיאולוגיות" הגופניות בעומקן כה מפרקת מבנים קיימים ולעיתים מביאה למצב של כאוס, שהוא שלב הכרחי לשינוי ולארגון מחדש של מבנים גופניים-רגשיים. מצד אחד, השינוי כרוך בכאב, ומצד שני, בעונג, המגיע מזרימת החיים, ביטוי של אימפולסים יצירתיים, תחושת חופש פנימי וחוויה של משמעות שאינה קשורה לדבר, אלא לחיבור לחיים עצמם.

ביטוי מלא של חיים. הבנתי שאני מחפשת את זה, את התנועה הזעירה הזו, את האימפולס שאותו חיים ממקום כל כך עמוק וספונטני בגוף.

מנקודה זו התחיל מחקרי שנמשך שנים רבות והתמקד בדבר לכאורה ראשוני, פשוט וטבעי כל כך, החקירה של מקור היצירתיות, הנובעת מהפעולה עצמה. חוויתי זאת כמוזיקליות גופנית-אורגנית: אימפולסים יצירתיים, מקצבים וקצבים פנימיים והביטוי התנועתי-קולי שלהם. יזי גרוטובסקי עסק בחקר התנועה והקול כחלק עיקרי ומהותי מעבודתו כבמאי תיאטרון ריטואלי-טרנספורמטיבי. הביטוי הגופני והקולי של האדם כשפה טרום מילולית וטרום תרבותית, המשותפת לכל בני האדם, היה, מבחינתו, סוג של מפתחות לנגיעה בתכנים של תת המודע האישי והקולקטיבי. גרוטובסקי התעניין בקדוש, בנשגב, ושאלתו בהקשר לכך הייתה מהו תפקידו של האדם בעולם, לשם מה אנחנו כאן. הוא חקר את האפשרויות הטרנספורמטיביות המתקיימות מהחיבור בין התנועה לקול. המחקר של גרוטובסקי עם קבוצת התיאטרון שלו בנושא תנועה וקול היה ידוע כפורץ דרך, ובמאים ידועים, כמו פיטר ברוק מצרפת ויוניניו בארבה מתיאטרון אודין בדנמרק, פיתחו את עבודתם בדיאלוג עם עבודתו של גרוטובסקי. אחת השחקניות מקבוצתו תיארה את התנסויותיהם במהלך העבודה על *אקרפוליס* כך: "כל משמעויות הביטוי הקולי היו בשימוש, החל ממלמול מבלבל של ילד קטן, אנחות, נניחות, שאגות חיותיות, שירי פולקלור רכים ועדינים, מנטרות, ניבים, דקלומים של שירה, אורטוריות מורכבות. כל הקולות היו שזורים באופן שיצר זיכרון של צורות השפה ושל הקשרן הישיר לאימפולסים גופניים, כמו גם לתיבות תהודה ורחוננסים שונים בגוף...".

בהמשך לחיפוש שלי אחר העמקה בעבודתו של גרוטובסקי פגשתי את אבי אשרף, שבאותה תקופה חזר משהייה בת שלוש שנים במרכז שלו בפונטדרה והיה תלמידו הישיר. התחלנו לעבוד ביחד בסוג של מעבדת מחקר. תרגלנו במשך כמה שנים בעיקר את שני סוגי הטרנינג (תרגול-אימון) של גרוטובסקי, הפלסטי והפיזי. אלו מבנים תנועתיים מדויקים, אשר מטרתם למוסס את המחיצות המפרידות בין האימפולסים הגופניים לבין הביטוי שלהם בפעולה (טקסט, תנועה, ריקוד, שירה). לשם כך, גרוטובסקי טען שיש להסיר את ההתנגדות של האורגניזם לחשיפת תכנים אישיים מעומק תת המודע. גרוטובסקי היה מודע מאוד לעבודתו של פרויד על ביעור המחסומים הנפשיים החוסמים את אנרגיית החיים, ומערכת התרגילים שהוא פיתח מאפשרת ביטוי משוחרר של חלקי נפש האדם באמצעות תנועה וקול. חלקים הנמצאים במאגרים העמוקים ביותר של תת המודע האישי והקולקטיבי, כאשר גרוטובסקי האמין שהם השורשים הבסיסיים של הביטוי האנושי, ומילים אינן יכולות לבטא אותם. במהלך העבודה עם אבי התוודעתי דרכו גם לעבודתה של מוד רובר, שהייתה שותפה לעבודתו של גרוטובסקי בפונטדרה במשך שנים רבות. מוד רובר (Rover), ילידת האיטי, הביאה אתה את עולם הריטואלים של ילידי האיטי, את הצעדים של ריקוד היאנוואלו, שהוא תרגול בהליכה מדויקת מאוד, עם מנח מסוים של הטורסו: בהטיה קדמית אלכסונית, כאשר הברכיים כפופות מאוד וכפות הידיים כמעט נוגעות בברכיים. סוג ההליכה הזה מחדד את תנועת ההדפיה של כף הרגל את האדמה, כאשר מתקדמים אל תוך הצעד. תנועה הרגל, הפוגשת את האדמה, מעבירה גל של תנועה לאורך עמוד השדרה כולו, למעלה, עד קדקוד הראש, ובחזרה אל האדמה. שעות רבות של הליכה כזו פותחות את המעברים התנועתיים והאנרגטיים לאורך עמוד השדרה ומאפשרות זרימה של אימפולסים, זרימה של חיים. כאשר הגוף פועם בריתמוס מושלם, מוד רובר מלמדת שירי ריפוי אפרו-קריביים. השירה נישאת על גבי האימפולסים הגופניים, כך היא "שירת פעולה" – השירה היא כמו פרטיטורה תנועתית-אנרגטית של צלילים הנוגעים במקומות שונים בגוף ופותחים מרחב נוסף לתנועת האימפולסים הקצביים. מוד מכנה את עבודתה "pulsations of creative awareness", כאשר הגוף הוא הכלי לביטויים. התרגול של צעדי היאנוואלו ושל השירה החזרתית בשירים האפרוד קריביים הפגיש אותי עם מרחבים גופניים חדשים לחלוטין. היה סוד וקסם למה שהתרגול גרם לי לחוות, כמו ארגון מחדש של כל המערכות, ריחוף של המפרקים, נשימה מסוג חדש ותחושה שכל הגוף פועם חיים, כמו מפוח גדול. הרגשה שאני צועדת כמו חתול, מקיימת קשר עמוק עם האדמה, מקורקעת ונענית לריתמוס העובר בין גופי לבין האדמה. כאן אציין כי התרגול בשתי הפרקטיקות הללו, של גרוטובסקי ושל מוד, היה מטלטל מבחינות רבות. לכאורה, זה היה תרגול פיזי, אך הוא הפעיל מערכות רגשיות עמוקות והתחיל תהליך טרנספורמטיבי גופני, נפשי

בתרבויות שבטיות הקשר בין נשימה, פעולה, תנועה ושירה ברור, הרי הם יחידה אורגנית אחת, הכול פועם בתיאום. מקצביו של האדם, החי קרוב לטבע, מתואמים ומסונכרנים עם מקצבי הטבע. האדם השבטי חי את הקצב, הזרם בדמו ומקבל ביטוי בכל פעולה ופעולה של חיי היום יום. כל הפעולות – בישול, כביסה, רעיית הצאן, קטיף הפירות או קציר החיטה – נעשות מתוך הריתמוס של הנשימה והפעולה, והשירה נישאת עליו. למערכת האינטגרטיבית הזו יש תפקיד של איזון וסירקולציה רגשית ואנרגטית מרגע לרגע. בעוד הגוף עושה פעולה פיזית, לעיתים קרובות מאומצת מאוד, הקול מאפשר נשימה רצופה ובלתי מאומצת ומבטא את הלכי הנפש. החיבור הזה הופך את הפעולות השנרתיבות והקשות ביותר לאירוע מוזיקלי, בו הגוף, הנפש והרוח משתתפים בסנכרון, וכך היום יום הופך למופע של יצירתיות מוזיקלית תמידית. גם בריטואלים השבטיים, המהווים מופעים אומנותיים מכל הבחינות, החיבור בין ריקוד לשירה ברור וכוחו העצום כמחולל טרנספורמציה נפשית ורוחנית נותן לאמצעי ביטוי אלו את מעמדם המרכזי בכל ריטואל. אחד ממאפייניה של התרבות המערבית הוא ההפרדה בין גוף לנפש, בין היגיון לרגש, בין מערכות גוף. ההתייחסות אינה הוליסטית, האדם פועל כיחידה אורגנית אחת, גוף, נפש, רוח, וכל אירוע משפיע על כל המערכות. הנטייה המערבית להתמקצעות ב"יתחום", ומכאן העובדה שבשלב מוקדם מאוד של החיים השירה והקול מופרדים מהתנועה, אינה מפתיעה. זמרים אינם רוקדים ורקדנים אינם שרים. הרקדן מתייחס לקול כחלק מתנועת הגוף, שאינה חלק מהשירה. תרבויות, בהן השירה היא חלק אינטגרלי מהפעולה הפיזית, מהריקוד וההבעה הרגשית האותנטית, הן מלאות חיים גם כאשר תנאי החיים הפיזיים, האובייקטיביים, קשים להן. לאחרונה, במהלך כנס בנושא טראומות קולקטיביות והטיפול בהן, פגשתי אישה מקונגו. היא פועלת לתיקון הנזק הרב שנגרם לנשים בארצה, עקב הטראומה של הקולוניאליזם והשתלטות הנצרות "הנאורה" על התרבות השבטית, "הפרימיטיבית" (לתפיסתם של האנשים הלבנים). פעולתה העיקרית היא להחזיר את הנערות והנשים לקשר עם הריקודים והשירים של השבט. בריקודים והשירה טמון ידע ועוצמה, הם כוללים את כל ההיסטוריה של השבט, הם השורשים. היא סיפרה לי מכאב שנשים איבדו את כוחן, ניתקו מהשורש, הן היו מחוברות לאדמה דרך הגוף, הריקוד והשירה. היה להן ידע אינטואיטיבי שנבע מהקשר שלהן לטבע, לאורגניות, ידע של ריפוי, ידע שמאני, וכל זה נעלם כשהן הפסיקו לשיר, לרקוד ולהיות בקשר עם האדמה. היא מחזירה לנשים הללו את כוחן ואת העצמיות שלהן באמצעות שיקום המערכת המוזיקלית האורגנית, שנחסמה בעקבות הטראומות שחוו.

התפתחות הפרקטיקה: אינטגרציית קול בתנועה - מוזיקליות אורגנית

במקביל לתהליך התרגול התנועתי-קולי של גרוטובסקי ומוז, התחלתי את תהליך החקירה האישי שלי עם התלמידים. מאחר שהפרקטיקות של גרוטובסקי ורובר תובעניות מאוד ודורשות התמסרות טוטלית, ידעתי שלא אוכל להעבירן כלשונן ללקה מערבי, ולכן התחלתי לחפש מבנים גופניים-תנועתיים וסוגי תרגול, שהיו בעלי אופי רך יותר, אך גם יובילו לאותה התוצאה. מהי אותה תוצאה? לפי הגדרתי, שיקום מקורות החיוניות והיצירתיות האורגניים, או, במילים אחרות, שיקום המערכת המוזיקלית האורגנית.

אומנם שהחקירה והעניין שלי החלו באותה תקופה מתוך עניין אומנותי שבא לידי ביטוי בקשר בין תנועה לקול, אך באופן בלתי צפוי החקירה התפתחה גם לכיוונים בעלי אופי התפתחותי-תרפויטי מובהק. בהמשך, אתאר את שני המרחבים שנבעו מהמחקר במהלך השנים, המרחב ההתפתחותי-תרפויטי והמרחב האומנותי, כאשר הבסיס לשניהם הוא אותו תרגול, אך בכל מרחב מתחדדים מאפיינים שונים.

כאשר התחלתי את החקירה על הקשר בין התנועה לקול היו מאחוריי שנים רבות של עיסוק בהוראת תנועה, הכלי העיקרי שעבדתי אתו עם התלמידים היה אימפרוביזציה-אלתור. האלתור הוא כלי יצירתי המאפשר ביטוי תכנים פנימיים באופן העוקף את מושגי האסתטיקה המקובלים ומאפשר חיפוש אחר שפה אישית. ארגון האימפרוביזציה במבני חקירה תנועתיים מוביל לחקירת ולהרחבת האפשרויות התנועתיים. כאשר התחלנו לצרף את הקול אל התנועה, התרחשו כמה דברים בלתי צפויים, התלמידים הגיבו ברנישות רבה, רבים מצאו עצמם בוכים תוך כדי השיעור, עלו כל מיני תכנים אישיים, זיכרונות סומטיים, תחושות של כאב. התרחש משהו ברמה הרגשית שעד אז מעולם לא קרה בשיעורי התנועה

הרגילים. במקביל, התלמידים דיווחו שסוף סוף חזרו "הביתה", שחוו מלאות, נוכחות ומשמעות, מעצם האפשרות להביע את החוויה הגופנית ואת החוויה הרגשית באופן ראשוני, באופן שנחוה כהימצאות בחוויה מוזיקלית בלתי אמצעית וספונטנית. הייתי מופתעת מהתגובות הרגשיות שעלו תוך כדי השיעור, כשהבנתי שהקול יוצר הקשר מידי לרגש, והחיבור הבלתי אמצעי בין התנועה לקול מעלה זיכרונות סומטיים מרובד עמוק מאוד ולא מודע, שקשור לתקופה הטרומ ורבלית של האדם. בתקופה זו מתרחשים אירועים המעצבים את חיי האדם בלי שהוא יהיה מודע אליהם. החיבור בין הקול לתנועה הוביל למקומות הללו.

במאמרו, "האם המוזיקה היא צורת חשיבה גופנית ארכאית", קימו להטונן אומר: ".....המוזיקה היא חלק של שפת גוף, מעין תהליך גופני הנותן משמעות לדברים, ושבמהלכו, חוויות גופניות תת הכרתיות ונגזרותיהן הסמליות מקבלות צורות מופשטות. 'מבנים חסרי תוכן' במוזיקה מייצגים למעשה את מבנה הדומים של ההבנה הגופנית ארכאית". באותו מאמר להטונן מביא מדבריה של הפילוסופית וחוקרת המחול Sussane Langer, הטוענת כי המוזיקה מביעה חוויות סומטיות, קצבים ומקצבים גופניים, הקשורים לשלבי הילדות המוקדמת של האדם, כמו גם לחוויותיו הלא מודעות והטראומטיות, אשר נוצרו בתקופה הטרומ-מילולית של התפתחות הילד. אם כן, מובן שמרחב הבעה תנועתית וקולית, שאינו מכוון לשכלול יכולות טכניות מסוימות, שאינו נתון לשיפוט אסתטי כזה או אחר ואינו מאורגן במבנים, יבטא זרימה בלתי אמצעית של אותם קצבים, מקצבים וחוויות סומטיות, וכך יעלו גם תכנים רגשיים מתקופות חיים שונות. כאשר מאפשרים לרגש להתבטא בתוך זרימת המוזיקליות של הריקוד הקולי, נוצרים טרנספורמציה וריפוי. במהלך עבודתי עם אוכלוסיות שונות, בקבוצות ובמפגשים פרטניים, ניליתי עד כמה החזרה לאינטגרציה של כל המערכות הנובעות מרוגע והתמסרות אל המרחב החופשי של הביטויים המוזיקליים חיונית ומזינה.

זרימה מוזיקלית של אינפורמציה מהסוג הזה הייתה חייבת להיות במבנה שיארגן ויווסת את מכלול הביטוי הפנימי. יצירתי מבנים תנועתיים-גופניים המבוססים על עקרונות הפעימה וגל התנועה, שנוצרו מהתובנות של עבודה עם הפרקטיקות של מוד רובר וגרוטובסקי. תפקידם של מבנים אלו לארגן מחדש את הקשר בין נשימה, תנועה וקול, כך שיאפשר זרימה של אימפולסים יצירתיים-מוזיקליים.

אתאר את העקרון האורגני, הבסיסי, ואת המבנה התנועתי-קולי, המארגן אותו. אציין כי זהו מבנה אחד ממבנים רבים, אשר כל אחד מהם הוא מפתח מדויק לשיקום ניתוקים שנוצרו בין המערכות.

עיקרון הפעימה וגל התנועה

הפעימה היא תופעה אוניברסלית המופיעה ומארגנת את זרימת החיות, בתופעות טבעיות בכלל וביצורים חיים בפרט. כמו כן, צורה ראשונית המארגנת את המרכז ואת הקצוות, את ההתפשטות ואת ההתכווצות, תנועה מחזורית המתרחשת מרמת התא הבודד ועד הגוף השלם. תנועת הפעימה מתרחשת יחד עם תנועת גל המגיע מהאדמה עקב דיאלוג של הגוף עם כוח הכבידה, – תנועה המתרחשת לאורך השלד מכף רגל ועד ראש. "זוהי תנועה שממנה נובעים כל תפקודי היסוד בחיים. זהו אותו גל של התפשטות והתכווצות, ההולם מן המרכז אל ההיקף ובחזרה, זהו אותו מקצב צעידה, המדלג חליפות בין הפריצה קדימה תוך הדיפת האדמה לבין השיבה להישענות פסיבית עליה..." (אלון, 140). תנועת הגל ותנועת הפעימה המסונכרנת אתה הן תנועות ריתמיות המעודדות את החוויה המוזיקלית פנימית. הפעימה חוזרת על עצמה במבנה תנועתי ועל גביה נישאת זרימת הקוליות המוזיקלית. הקוליות מתואמת עם תנועת פעימת הגוף, המתרחשת בתיאום עם התארגנות הגוף ביחס לכוח הכבידה. כאשר הביטוי הקולי נובע משורשי הגופניות, הוא מביע את קשת החוויה הגופנית בתיאום עם מהלכי נפש המגולמים בחוויה הגופנית. הדחף הפועם להתרחב או להתכנס יכול להתבטא כדחף לשנות טון או נוון קולי, להגביר או להנמיך את עוצמת ההבעה, לבנות מתח הרמוני ולפתור אותו. זהו רצף של דחפים (אימפולסים) יצירתיים שמהם מתהווה הלחנה ספונטנית. מצבי גוף-נפש זוכים לביטוי מרגע לרגע ומאפשרים ארגון פנימי נפשי חדש, כמו גם ארגון גופני חדש ורענן. כאשר אנו שמים לב לנשימה של תינוק, נראה כי היא מניעה מהאגן ועוברת לאורך כל עמוד השדרה

לכיוון הראש. בהתבוננות קשובה עוד יותר אפשר לראות כיצד גל הנשימה הזה קשור לגל עמוק יותר, לבסיס הקשר בין הגוף לאדמה. כאשר תינוקות וילדים בוכים/צועקים/צורחים, אפשר לראות בבירור כיצד הקול נתמך בקרקעית האגן ומעבר לכך, בתנועת השלד כולו. בהמשך החיים, כאשר התנועה והנשימה אינן משוחררות עוד, תנועת הגל נחסמת בגוף והקול, שהיה נישא וזורם כחלק מגל התנועה, מאבד את גמישותו ואת חיוניותו הטבעיות ונלחץ בתוך המערכות הגופניות המנותקות מהקשר למרכז החי והזורם.

בפרקטיקה של אינטגרציית קול בתנועה אנו מתרגלים ומעירים מחדש את זרימת גל התנועה לאורך עמוד השדרה. בישיבה, בעמידה, בהליכה ובתנועה בחלל, רוקמים מחדש את הקשר בין תנועתיות עמוד השדרה לבין ההבעה המוזיקלית הטבעית של הגוף.

דוגמה למבנה תנועתי המתרגל פעימה וגל תנועה

תרגול הפעימה בישיבה: על הרצפה בישיבה, על כרית המנביה את האגן, או על כיסא (למתקשים בישיבה נמוכה), האגן הודף קלות את הרצפה, מתרחשת הזדקפות מיידית של עמוד השדרה, עצם הזנב מתגלגלת קלות לאחור. עובר גל תנועתי לאורך כל הגב ומהדהד לעורף ולראש. בו בזמן מתרחשת גם התרחבות של האגן, הצלעות התחתונות, בית החזה וזאתו הכתפיים. גם הזרועות מתרחבות לצדדים. כאשר אנו מרפים את ההדיפה של האגן את הרצפה, מתרחשת הרפיה מיידית, עצם הזנב מתכנסת קדימה וכל מנח הגב מתכנס לכיוון מרכז הגוף. כלומר מתרחשות התרחבות ממרכז הגוף החוצה אל הקצוות עם הדיפה קלה של האגן אל הרצפה, וכן התכנסות הקצוות אל מרכז הגוף עם ההרפיה. נוצרת פעימה פנימה, החוצה, ואנו חוזרים עליה פעמים רבות. אל תוך ה"אקורדיון" הגופני הזה אנו מתחילים להשמיע את הצליל או ומרגישים כיצד הצליל מתאים עצמו לפעימה הגופנית, הקול נתמך על הציר האנכי, הנוצר מהדיפת האגן את הרצפה. הצליל מתרחב לכל הכיוונים כאשר מתרחשת הדיפה, ומתכנס חזרה אל מרכז הגוף כאשר האגן מרפה. הצליל נעשה כמו עוד איבר תוך־גופי ומתפשט ומתכנס יחד עם הגוף. בהמשך התרגול, כאשר תנועת הגוף והתנועה הקולית מתואמות לחלוטין, אנו משחררים את ההנחיה ה"טכנית" ומאפשרים זרימה קולית מוזיקלית חופשית, הנתמכת בתנועות גוף ספונטניות. עדיין מאורגנות במבנה הישיבה, אך ייתכן שהתנועה כבר אינה רוצה להיות ורטיקלית, מתרחשות תנועות סיבוביות, ספירליות, אלכסוניות. בשלב זה מתרחשת נביעה יצירתית קולית-תנועתית, ואנו מזמינים את תשומת הלב אל תכנים פנימיים, תחושות, רגשות, דימויים וזיכרונות המבקשים לקבל מקום בורם ההבעה.

לתרגול הזה השפעות מסוגים שונים:

1. יסודות פסיכופיזי – תנועה חזרתית יוצרת תגובת רגיעה המתבטאת בירידת המתח השרירי, האטת קצב הלב, האטת הפעילות החשמלית של המוח. במובן הזה זו פעולה מדיטיבית המשנה את התודעה מתודעה יומיומית לתודעה המאפשרת מנע עם חומרי תת המודע, אזור הנמצא בין שינה לערות.
2. התערבות מיטיבה בדפוס נשימה-הוצאת צלילים ארוכים וממושכים, כלומר נשיפות ארוכות ואיטיות מאפשרות התרוקנות הריאות, ולפיכך כניסת אוויר והתמלאות הריאות. נשימה מלאה המערבת את תנועת האגן, תנועת עמוד השדרה וקשר בין חלקי הגוף התחתונים והעליונים. נשימה מלאה מרגיעה את מערכת העצבים הסימפטטית.
3. התרגול שם דגש על הדיפת הרצפה כמקור מסונכרן להתרחבות/ הזדקפות. הדיפת הרצפה מעודדת חוויה גופנית של קרקוע, של יציבות וקשר עם האדמה, כך שזו מורגשת קרובה יותר ותומכת. גם חוויית הקרקוע משמעותית לתחושת הרגיעה.
4. הוויברציה הקולית היא תנועה פנימית עדינה ועוצמתית, אשר מרטיטה את רקמות הגוף ומאתחלת תנועה פנימית של כל מערכות הנוזלים. תנועת מערכות הנוזלים יוצרת תקשורת פנימית בין כל האיברים. מעברי המפרקים נפתחים והגוף כולו נע בחוויה מיימית רכה.
5. הקול פורק מתח רב ממערכת העצבים וכתוצאה ישירה מכך מתרחשת תגובת רגיעה גם במערכת השרירים. מובן שלפיכך השלד כולו והיציבה מתארגנים באופן רענן וחופשי ומתחזקים.

כל ההתרחשויות הגופניות הללו יוצרות מרחב, בו גל התנועה יכול לעבור בחופשיות. מתוך תחושת הרגיעה העמוקה מתאפשרת נביטתם של דחפים יצירתיים גופניים נפשיים מוזיקליים. תוך כדי חוויה של מעין טרנס קל בתנועה ובשירה, המערכת האורגנית מסוגלת לבצע את תפקידה כמערכת המאזנת גוף-נפש, והכול מתבצע תוך כדי שמירה על מבנה תנועתי ומסגרת מארגנת.

בשלב הבא התרגול נפתח למרחב עוד יותר גדול. כיוון שהפעימה כבר מופנמת כמבנה גופני, נוצר קשר חי בין הגוף לתמיכת האדמה. נוצרת זרימה מוזיקלית חופשית הלוקחת אותנו למסע הנע בין ההקשבה לביטוי סומטי-רגשי, תנועתי-קולי, לבין התנועה המתרחבת אל החלל. מגוון הצלילים בחדר יוצרים אריג מוזיקלי פוליפוני עשיר הנובע מהגוף הרוקד. זהו שלב בעבודה בו אנו מסבים את תשומת הלב להתהוות של יצירה מוזיקלית קבוצתית. כאשר כבר מתקיימת זרימה ספונטנית, מתחיל דיאלוג בין הזרימה לבין ארגון הצורות המוזיקליות.

רגע על חוסר ארגון וארגון הקשור ליצירתיות

הפסיכולוג ההתפתחותי דונלד וינקוט (Winnicott) מתייחס לצורך לחזור ולהיות במרחב כאוטי ובלתי מאורגן כתנאי ראשוני לחוויה יצירתית. כאשר רגשות נולדים, הם מובעים בעזרת צלילים, ההבעה הראשונית של התינוק היא רצף של מחוות תנועתיות וקוליות. ההבעה הרגשית נעשית בעיקר באמצעות מחוות גוף וצלילים שונים, כמו בכי, מלמולים, צעקות, מגוון סאונדים קוליים, שהם אמצעי תקשורת עיקרי בין התינוק לסביבתו. יצירתיות זו מתעצמת ומקבלת תוקף כאשר היא מהדהדת מההורה ובחזרה אל התינוק. תקשורת המורכבת מתנועות וקולות שונים ומשונים, כמו גם המהומים ושירה בג'יבריש, שהם חלק אינטגרלי מהשפה הראשונית המתפתחת. וינקוט מצביע על העובדה שמצבים תנועתיים-קוליים אימפולסיביים, כאוטיים ובלתי מאורגנים אלו הם הבסיס ליצירתיות, שהיא הבסיס להתפתחות עצמי אותנטי ובריא. "...לתת הזדמנות לחוויה נטולת צורה ולדחפים יצירתיים, מוטוריים וחושיים, שהם החומר של המשחק. על יסוד המשחק נבנה כל קיומו החווייתי של האדם..." הרשות להיות במצבים בלתי מאורגנים מביאה לרגיעה עמוקה. "רק ממצב של רגיעה מארגון ותבניות חשיבה" אומר וינקוט, "אפשרות יצירתיות. ורק בהיותו יצירתי מגלה היחיד את העצמי..."

ארגנתי את העקרונות המובילים של אינטגרציית קול בתנועה במבנים שהם כעין מפתחות לקשר מחדש עם אימפולסים יצירתיים ומוזיקליות אורגנית במשך שנים רבות. לתרגול במבני הפרקטיקה שנוצרה יש אפליקציות גם במישור ההתפתחותי והתרפויטי וגם במישור האומנותי.

החיפוש אחר שפה אומנותית

כבר הרבה שנים אני עסוקה בניסיון ליצור שפה אומנותית מוזיקלית, שביטוייה הם תנועה וקול. מתוך הרגשה שיש סוד בחיבור הזה של חושים ואיכויות. יש פשטות ואורגניות ברמה אחת ומורכבות, המאתגרת את שדה החקירה. אביא כאן כמה מהניסיונות שלי במחקר ובשאלות העולות. קודם כל יש לומר כי המיומנות הנדרשת מסוג השפה, שאני מנסה ליצור, היא מיומנות מורכבת של יכולת אלתור גבוהה גם בתנועה וגם בקול, במקרים מסוימים השילוב ביניהם קואורדינטיבי במיוחד. נתבונן בכמה אפשרויות שונות למפגש בין שתי צורות הבעה אלו, חלקן פשוטות יותר וחלקן בעלות מבנים מוזיקליים מורכבים. ברמה הפשוטה, קול נישא באופן אורגני על הנשימה המלווה את הפעולה/ תנועה. למשל, אם אני קופצת ומאפשרת לקול ללוות את התנועה, הקולות שיבקעו יתאימו בדיוק לקפיצה. באופן הפשוט ביותר תנועות חדות יפיקו צלילים חדים, תנועות רכות יפיקו קולות רכים. כלומר באופן מסוים הקול יהיה המשך של התנועה או יעצים את נוכחותה. אפשר לראות זאת היטב באומנויות לחימה, בעיקר בקרטה, כאשר תנועות חדות מלוות בקריאות רמות, על מנת שהפעולה תהיה יעילה יותר. בריקוד הפלמנקו, למשל, הרקדנית שרה על גבי מקצב הרגליים. יש מבנה קצבי ועליו שיר המתאים לו, כאשר שני אלה משלימים אחד את השני. בריטואלים שבטיים הריקודים בעלי תנועות קצביות ומבנים החוזרים על עצמם והשירה נישאת על התבנית התנועתית הריתמית. מבחינה זו המפגש הרמוני, אורגני ופשוט, אבל יש רובד בו המורכבות גדולה יותר ונדרשת מיומנות מיוחדת בביצוע. כאשר אני שרה שיר יש לו פרטיטורה תנועתית המעוגנת

במרחב הפנימי של הגוף. כלומר הגוף מתארגן באימפולסים מסוימים הקשורים לצלילים. גם חלל הפה מתארגן במדויק לכל צליל. למשל, כאשר אני מפיקה את הצליל **אז** חלל הפה וגם הגופניות כולה מתארגנת סביב הגיית הצליל. כל עוד אני עומדת על מקומי ומאפשרת לגוף להיות המרחב של הצליל המסוים, זה מובן ופשוט. כאשר אני מפיקה את הצליל **אז** יוצאת לתנועה בחלל, **אז** שהצליל יצטרף לתנועה בחלל כלומר "מרח" בחלל, יהיה פחות ממורכז, הגוף מצויר עם הקול בחלל. הקול מתרווח ומשתנה ושר לפי השינויים הגופניים, לכיוונים, לקצבים ולטונוס. בהפקת צליל ארוך, כאשר הגוף בתנועה, הצליל יזרום עם התנועה, כיוון שהגוף נמצא בה, תיבת התהודה משתנה כל הזמן. באופן טבעי, הסונים, הווליום והקצב ישתנו, וכך תיווצר תנועה המלווה במוזיקה הקולית של עצמה. עד כאן המהלך האורגני.

החוויה האישית פנימית מהווה נוכחות מלאה. כיוון שיש תחושה גם של החלל החיצוני וגם של החלל הפנימי, בו הוויברציה הקולית מורגשת באופן גופני מאוד. הקול נותן גם את הרובד הרגשי לתנועה, ומכאן שחווית תנועה קולית אורגנית היא חוויה שלמה אך צפויה. אפשרות אחרת היא לפעול בשני ערוצים שונים עם התנועה והקול, כך שהמפגש ביניהם יוצר עולם בלתי צפוי. לדוגמה אני רוקדת רצף תנועתי קבוע בעל מקצב מסוימים, ועליו שרה רצף מוזיקלי מורכב בעל מקצבים אחרים, ועם תנועות ועיצורים. לחלופין, שרה דימוי קולי מסוים היושב על דימוי תנועתי אחר לחלוטין. כאן המפגש בין התנועה לקול יכול ליצור סוג של מתחים דיסוננטיים, להפוך להרמוניים, ליצור נקודות של קונטרפונקט במפגש בין התנועה לקול ופוליפוניות מסוגים שונים. לדוגמה כאשר התנועה איטית מאוד, ממושכת ורכה והשירה קצבית מאוד, אינטנסיבית ובעלת איכות רגשית עוצמתית. כלומר מתקיימת בוזמניות של נרטיב תנועתי אחד ונרטיב קולי מוזיקלי אחר. זו משימה קואורדינטיבית קשה מבחינת הביצוע וחלוקת הקשב התנועתי והרגשי. כלומר התנועה לא משרתת את הקול או הקול את התנועה, אלא מתנהל דיאלוג בין שני השותפים, אשר לכל אחד מהם נרטיב משלו. כאן נשאלת שאלה גדולה בנושא הנקשר לצופה. התנועה ויזואלית, הצליל שמיעתי. מובן שהחיבור של שני החושים הללו יוצר סוג של סיפוק הדומה במהותו לצפייה בריקוד והקשבה למוזיקה הבאה מבחוץ, מאחר שיש קשר ראשוני ומספק בחוויה שלהם יחד. אך חווית השמיעה בשירה הנובעת מהרקדן שונה. כאשר הדיאלוג התנועתי קולי אינו בבחינת אחד המתאר את השני, מעמיד את השאלה על האופן שהחוויה נקלטת אצל הצופה, האם יש תשומת לב ההולכת לסירוגין בין הדימוי התנועתי לדימוי הווקלי, או שהם נקלטים כדימוי שנוצר מהמפגש בין שני הדימויים.

אתן דוגמה פשוטה: אם אני מרימה את היד מהרצפה אל התקרה, כאשר כף היד שלי מושטת קדימה ופנים כף היד פונה אל התקרה, אני יכולה לשיר צליל המלווה אותה עם התנועה ונותן איהו גוון נוסף של רגש או של טונוס, זה יהיה בתחום המופשט. אני יכולה לשיר שיר תפילה, למשל, וזה יהפוך את הדימוי של תנועת היד לקונקרטי יותר. היד הושטה מהאדמה אל השמיים ומלווה אותה שיר תפילה, זה יוצר עולם מוכר. אני יכולה לשיר אלתור של ג'ז על תנועת כף היד המושטת, ואז החיבור בין שני העולמות, התנועתי והקולי, ייצר משהו חדש ובלתי צפוי. כיצד שני הדימויים מזינים אחד את השני? האם הם אכן יוצרים חיבור חדש או שדווקא תחושה של זרות וניתוק? עוד דוגמה לחקירה מסוג אחר: יחסים בין קבוע למשתנה. ברצף תנועתי קבוע, החוזר על עצמו, האלתור הקולי כל פעם מעניק לרצף התנועתי פירושים ודימויים אחרים, כמו גם גופניות שונה. אם אני שרה בטון נמוך מאוד, הגופניות המבצעת את הרצף התנועתי שונה מזו שתופיע אם אשיר בטון גבוה. כלומר כל טון (גובה צליל) יגרום לשינוי של האיכויות הגופניות: להידחס, להתרווח, להיות גוף "גברי" או "נשי" או "ילדי". כך גם הפקות קוליות שונות יספרו סיפורים שונים במפגש עם המבנה התנועתי.

המוזיקה היא תנועה פנימית שכל הזמן מתקיימת ברבדים שונים. אני יכולה לבחור לשיר את המקצבים שמתקיימים בי כרגע, או את המלודיה, או דימוי קולי שמופיע ביחד עם דימוי חזותי, עם זיכרון או עם רגש. דימויים תנועתיים מזמינים דימויים קוליים או דמויות קוליות. כך התנועה יכולה לבטא ערוץ מוזיקלי אחד בערוץ מוזיקלי אחר שיתבטא באמצעות הקול. מהי היצירה המוזיקלית המתקיימת בין השניים המופיעים סימולטנית?

היצירה *סוד הייחוד* נוצרה עבור 7 רקדניות שרות. זו יצירה של 50 דקות אשר לאורכה בדקתי קשרים ויחסים בין תנועה וקול בצורות שונות. מרבית החלק הקולי הולחן על ידי המוזיקאית רלי מרגלית. היצירה התהוותה סביב טקסט מתוך ספר הזוהר: "סוד הייחוד בקריאת שמע". רלי ואני יצרנו חלקים נפרדים, לקחנו רעיון או דימוי או משפט מהטקסט, רלי כתבה בהשראתו, או אָתו, מוזיקה ווקלית ואני יצרתי בהשראתו מבנים תנועתיים. בהמשך הפגשנו וחברנו את המבנה הקולי למבנה התנועתי. נוצר מרחב נוסף במפגש בין שני המבנים, דימוי שלישי. רק במהלך חזרות רבות התבהרו הטעמים של הדימויים שנוצרו. היה מרתק לשמוע את תגובת הצופים, חלקם הגיבו בהתפעמות ואמרו שחוו עולם מיוחד מאוד ולא צפוי שהפעיל אותם במקומות שלא הכירו. אחרים התמקדו בעיקר בריקוד, אחרים שמעו בעיקר שירה. בוועדה של מנהל תרבות, אשר צפתה בעבודה, על מנת להחליט על תמיכה, פסקו שהיצירה אינה שייכת למחלקה למחול, כיוון שזו יצירה מוזיקלית, מבחינתם, התנועה שירתה את היצירה הקולית. אני מניחה שאם ועדה של המחלקה למוזיקה הייתה צופה בעבודה, הייתה מנלה כי זו עבודת מחול. אך, כאמור, בפועל התקיימו בו זמנית שתי יצירות, שכל אחת הייתה יכולה לעמוד גם בפני עצמה. היצירה השלישית נוצרה בחיבור ביניהן.

אחד מתהליכי הקומפוזיציה המאולתרת, המרתקים אותי ביותר, היא עבודת קבוצה המיומנת באינטגרציה קול בתנועה – פוליפוני מדימה ורב שכבתית של קולות ותנועה בחלל. מבנים נוצרים ומתפרקים מתוך הקשבה. ברגעים מסוימים אפשר לחוות כיצד אינטליגנציה יצרנית מארגנת את היצירה המורכבת הזו. זו האינטליגנציה של המוזיקליות האורגנית, שדה, אשר מרחבו כולל אימפולסים וביטויים האומנותי אינו עובר דרך מחסומים אישיים ותרבותיים מעכבים, ישות גדולה בהרבה מסך כל חלקיה, המבטאת ומארגנת את עצמה בדיאלוג עם חוקי ההרמוניה של העולם.

הערות

¹ אפשר להעמיק על שיטת גרוטובסקי מספרו: *The Theater of Grotowski*, pp 109-126. Kumiegal

ביבליוגרפיה

אלון, רות, 1994. *חזרה לתנועה טבעית בשיטת פלדנקרייז – סדנה לגב חופשי*, הוצאת כנה.

ויניקוט, דונלד, 1995. "פעילות יצרית וחיפוש עצמי", מתוך *משחק ומציאות* (עורך: רענן קולקה), תל אביב: עם עובד.

להטונן, קימו, "האם המוסיקה היא צורת חשיבה גופנית ארכאית".

רבינס, רות. מתוך חוברת הקורס "ביטוי יצרתי אותנטי כתהליך מרפא".

Grotowski, Jerzy, 1968. (Edited by Barba, Eugenio, preface by Peter Brook). *Towards a Poor Theatre*. Routledge, New York.

Kumiega Jennifer, 1985. *The Theatre of Grotowski*, Performance Books.

ממדד אימור מנהלת את מרכז סינפסה קול בתנועה <https://www.synapsa.co.il>

יוליה וירשינג

תרגום מאנגלית: עפרה בן צבי סרוסי

במסגרת פסטיבל ז'ז 2017 – פסטיבל בינלאומי לאומנות המיצג של במת מיצג, שנערך בתאריכים 30.11.2017–9.12.2017 בתל-אביב ובערד, התקיימו מופעים וסדנאות של אומנים ישראלים ומחוץ לארץ. השתתפתי במספר סדנאות וביקשתי מיוליה וירשינג מגרמניה שתכתוב על תפישת עולמה ועל ניסיונה בהוראה של נושא הקול בהקשר למיצג. רות אשל.

בור הצרחות הוא מקום שאני לא מכירה, איני יודעת כמה גדול חלל זה. כמו כן, איני יודעת אם לבור יש קרקעית, האם הוא הולך ונעשה צר יותר כשיורד למטה, האם בדרך יש הסתעפויות. כל כך חשוך שם וההרגשה המוזרה של חוסר ידיעה משולבת בחרדה מתפשטת, כאשר אני חושבת על הצעקה העולה ממנו. האם אני זו שצורחת מבחוץ לתוך הבור או מישהו צורח חזרה ממנו?

איך טונים הנשמעים כך יכולים לצאת מהבור? האם הם קצרים או ארוכים? רועשים או שקטים? גבוהים או נמוכים? האם יש עצירות מפני שהבור גדול מאוד? האם אני יכולה לרדת לעומק הבור עם הצרחות שלי ולהבינו? ואז יהיה לי מושג מקובע על

בור הצרחות - קול, מופע, פרטיטורה

גודל הבור. האם יש הד? ממה עשוי החומר המקיף את הבור? מדוע אני צורחת? האם אני רוצה רק לבדוק את האקוסטיקה או שיש לי סיבות אחרות שגורמות לי לצרוח? האם אני מפוחדת, ולכן אני צורחת, ואולי איני יכולה לשאת את הדממה? האם אני צורחת על מישהו כי אני מדמיינת ששם למטה, בתוך הבור, יש משהו? או שאני צורחת על עצמי כי אני מפוחדת מקולי, הנשמע כה שונה כאשר אני צורחת לתוך הבור? איזה תפקיד יש לרגשות מלבד חרדה? האם זה כעס, עצבות, ביישנות או רגש שאיני יכולה לתרגמו בדיוק לעצמי? בנקודה מסוימת הצרחות שלי הופכות לעצמאיות, ואני רק צורחת כי אני רוצה לצרוח. בשלב הזה יש משהו משחרר בצרחה בקול רם לאורך זמן, וזה מגלה משהו הרבה מעבר לבור ולחשכה השרויה בתוכו.

האם בור קיים בדמיוני או בדמיונם של אחרים, וזו שאלה שאפשר לענות עליה באופן אישי. כאן בור הצרחות יכול לשמש כמסגרת ניסיונית לבדיקת פרמטרים של הקול ולמצוא דרכים שלא רק יישמעו, אלא גם ייואלים כאומנות המופע.

הצרחה

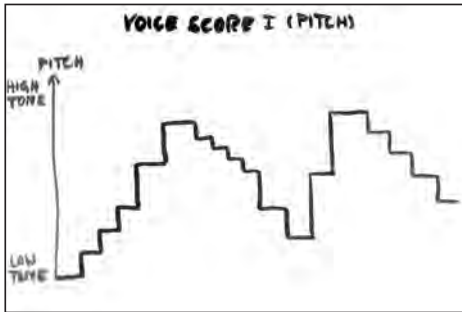
המטפורה של "בור הצרחות", שתוארה לעיל, עוסקת בשני אלמנטים שונים: הצרחה והבור. נתחיל בחקר הצרחה שעשויה להתבטא במילים מובנות לאחרים, אבל גם רק כקול והאיכויות האסתטיות שלו, או רעש רקע. באופרה יקראו לביטוי הקולי שירה שמעריצים את האסתטיות שלה.

החל משנות ה-50 של המאה הקודמת המנמה במוזיקה החדשה היא שמוזיקה קולית כוללת עושר הרבה יותר גדול של סאונד מאשר קולות, שנוצרו בשימוש

בטכניקות מוכרות מהעבר, למשל, הבארוק. צלילים יומיומיים מצרו את דרכם בקומפוזיציות מוזיקליות, כמו גם שפה, רעש וקולות אֶטונליות. כדי להיטיב לתאר את הצעקה כסאונד מוזיקלי אנתח אותו ב־4 קטגוריות.^{1,2}

קטגוריה ראשונה

הקטגוריה עוסקת בצרחה המתבצעת בגובה (pitch) במסגרת מנעד היכולות הפיזיות.

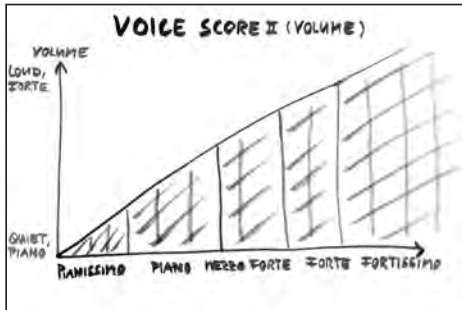


איור 1: פרטיטורה לגובה הקול (voice score (pitch)). הנחיה לאיור: מתחילים להוציא קול בטון הנמוך ביותר, ובהמשך לעלות בהדרגה את המנעד לגובה ביותר.

fig. 1: Voice score - pitch
Instruction: Performers start with the deepest sound they can sing and then slowly raise the pitch as high as possible.

קטגוריה שנייה

הקטגוריה עוסקת באפיוני הגוונים הטונליים (tonal characteristics), וכאן זה מתקשר גם לעוצמה (volume) ולאורך (duration). לדוגמה הצרחה יכולה להיות שקטה מאוד, בקושי אפשר לשמוע אותה וגם מתמשכת לאורך זמן. היא עשויה לרגש כי אולי מישהו רוצה לצרוח, אבל לא מסוגל לעשות זאת מסיבה כלשהי.

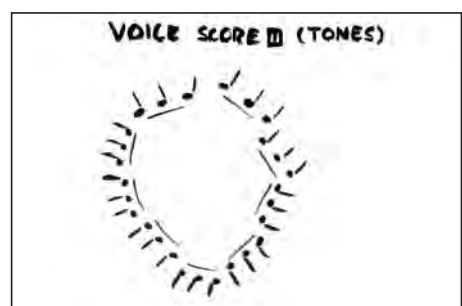


איור 2: פרטיטורה לעוצמת הקול (voice score II (volume)). הנחיה לאיור: להתחיל עם קול שקט ביותר (pp) ובהדרגה לעלות עד לפורטיסימו (ff).

fig. 2: Voice score - volume
Instruction: A performer starts with a sound and sings it as quietly as possible. Then the volume slowly increases until the fortissimo.

הקטגוריה השלישית

קטגוריה זו עוסקת בחיבור בו זמני של קולות, כאשר בחירת הטונים מושפעת מהחינוך והתרבות שלנו. אלה יכולים להיות לא רציפים, חסרי קשר, מבלבלים, וכאן נוכל להתייחס אליהם כאקורדים (chords) מלודיים הכפופים לקצב. מתווסף כאן אלמנט של תחושת הזמן, או אורך הזמן המוקצב לכל אקורד.



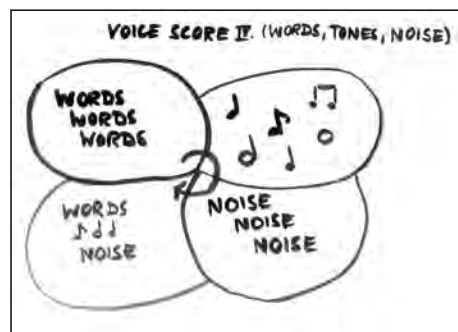
איור 3: פרטיטורה של אקורדים של צלילים (voice score (tones) הנחיה לאיור: קבוצת מבצעים (3 לפחות) עומדת במעגל: כל מבצע ישיר לבחירתו 3 טונים, כשהוא קובע את הנובה, את האורך ואת ההבעה. המבצע העומד לידו ימשיך.

fig. 3: Voice score - tones

Instruction: A group of performers (minimum 3) is standing in a circle. Each performer has three tones and can sing them in a row. Then it's the turn of the next performer. The sounds can be freely selected in terms of length, pitch and expressivity.

קטגוריה רביעית

הקטגוריה עוסקת בתוכן ההבעתי של הצרחה, שהיא חוויה סובייקטיבית. את החומר המושמע ניתן לקטלג כמוזיקה, רעש או סאונד, הדבר תלוי לא רק בחומת התרבותית וברמת הידע המוזיקלי, אלא גם בניסיון האישי, הפרשנות שלו או של הקהל המאזין. הפרשנות יכולה להיות תהודה אישית ורגשית כתגובה למה ששמענו ואיך זה הרשים אותנו.



איור 4: פרטיטורה של הקול הכוללת מילים, טונים ורעש הנחיה לאיור: הפרטיטורה מחולקת ל-4 חלקים ומיועדת לקבוצת מבצעים (מינימום 3). חלק א': שפה מדוברת (מילים), חלק ב': טונים (מלודיות או טונים בודדים), חלק ג': רעשים המופקים על ידי הקול, חלק ד': ערבוב מילים, טונים ורעשים. הקבוצה מתחילה עם החלק הראשון ועושה אימפרוביזציה עם מילים. כאשר מישוהו מהקבוצה מתחיל להשתמש עובר לשימוש בטונים, כאשר כל חברי הקבוצה ימשיכו בעקבותיו וכן הלאה. לבסוף כולם מנסים לסיים ביחד.

fig. 4: Voice score - words, tones, noise

Instruction: The score has four parts and is made for a group of performers (minimum 3): 1. spoken language (words), 2. tones (melodies or single tones), 3. noises produced by the voice, 4. words, tones and noises can be mixed. The group starts with the first part and improvises with words. If one of the group begins to change the sound material and sings tones the whole group moves on to the second part, and so on. At the very end, the group tries to find an ending together.

מדוע אני צורחת?

האיכויות האסטטיות של הסאונד, שהצעתי לעיל, הן רק הצעה לניתוח הצרחה על מרכיביה. במקרים מסוימים אנו נתקלים בסרטי קולנוע בשימוש יוצא דופן, שהוא מעבר לאסתטיות של הקול. למשל, בסרטו Mulholland Drive של הבמאי דיוויד לינץ', הזמרת ריבקה דל-ריו (de Rio) מופיעה על הבמה בסצנה ב־Silencio club ושרה קטע רגשי מאוד. כעבור זמן קצר, הגוף שלה נראה מת על הבמה, אבל צליל קולה ממשיך להישמע כאילו שום דבר לא קרה. בסופו של דבר, הצופה יבין ששיר זה, שנראה כביטוי ישיר של הזמרת, הינו רק הקלטה. זה עשוי לעורר אצלו התנגדות, מפני שאנו נוהגים לחבר בין הגוף לקול כמקשה אחת של ביטוי.

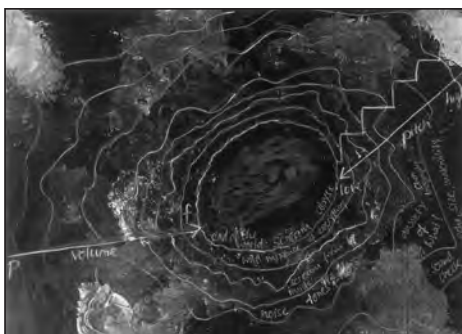
סצנה זו מעלה את השאלה מה נחשב נורמלי בקשר בין גוף לקול. זה לא רק קולי כפרפורמריה אלא כאדם. כשאני צורחת פנימה כל שריר בגופי מתוח, וכשאני צורחת בדממה כולי קופאת מהעווע. אני צורחת כאישה המשתייכת לתרבות מסוימת, עם שייכות מנדריית, שיש לה גיל ועבר. כשאדם עומד על שפת התהום ומסתכל לתוכו, הוא צורח כאשר סיבות מודעות או לא־מודעות יתבטאו בקולו. אומנויות הבמה השתמשו בצורות שונות של ביטוי מאז שהן נוצרו, כמו ריקוד, פיסול, תיאטרון, מוזיקה או ספרות. חלוקה ברורה אינה יכולה להתקיים וגם אין טעם לנהוג לפיה.

הבור

אם אני מכינה את עצמי מנטלית לסצנה, בה אני עומדת ליד הבור וצורחת או צרחה יוצאת מתוך הבור, אני שואלת בתוכי את השאלות הבאות: איך הגעתי לבור הזה?

האם זה הבור היחיד כאן או אולי יש עוד רבים כמוהו? האם הוא חשוך או אולי אני יכולה לראות היכן אני נמצאת? מהיכן מגיע הריח המעופש הזה, או מדוע הקרקע מתחת לרגליי רכה, ואולי תוך שנייה אני אבלע בתוכה? אם אצרח ממש בקול רם, האם אוכל למלא את הבור עם הצרחות שלי? או אולי הוא כל כך גדול שקולי הולך בתוכו לאיבוד, בקושי נשמע? שאלות אלו ודימויים אלה עוזרים לי להמחיש את הבור. אם אנסה לצייר את אותן צרחות ייווצר ציור אישי, אך הוא "אילם" ודו־ממדי.

הצורה של הפרטיטורה החלה להשתנות משמעותית במאה ה־20. צורות הרישום המסורתיות הפסיקו לתת מענה למורכבות המופעים, שאליהן התווספו אספקטים נוספים לסאונד. למשל, משך הקטע החל להיות תלוי בגורמים חיצוניים, כמו המקום, מיקום הקהל והפרשנות האישית של הפרפורמר. הסאונד לא היה מקובע מראש כבר בהתחלה, נעשו ניסיונות עד שנמצאו פתרונות לפרטיטורות גרפיות, כדי להמחיש את הרעיון. אלה משמשים לא רק למוזיקה, אלא גם לריקוד, מופעי אומנות, ארכיטקטורה, דיבור (שפה), מתמטיקה ופיזיקה, כדי להעניק היבט ויזואלי לרעיון.



איור 5: פרטיטורת בור הצעקות (The screaming hole-voice score)

מצד אחד, השימוש בקול, כאמור, מאפשר להעברת מסר בשימוש בשפה כשעובדים עם טקסט, מצד שני, סאונד יכול להיות מופק על ידי קול שיוצר שפה מוזיקלית חסרת מבנה לשוני. אם כן, המשמעות של הסאונד, בו אני עומדת על פתח הבור, יכולה להיות רק שלי. מה מעוררת הצרחה בתוכי? אולי הצרחות מעוררות אסוציאציות שבאמצעותן אני מסוגלת לקלוט מגוון איכויות ותחושות, שאינן אומרות דבר בשפת דיבור מוכרת, ובכל זאת נשמעת הגיונית עבורי, בעלת משמעות, מפני שהיא קשורה אליי ומעניקה לי תחושת שייכות.

תודות מיוחדות לרות אשל, קתרינה קונץ (Kunz), ג'וליאן בוגנפלד (Bogenfled), הלן היילברגר (Heidleberger) וטל רוזן.

הערות

¹ בחלוקה לקטגוריות פניתי למאמר של מתיאס פוגל, Matthias Vogel, Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns, in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Hrsg: Alexander Becker, Mathias Vogel, Frankfurt am Main, 2007
² בהשראת: Hendrik Folkerts, "Der Partitur nach. Notation, Verkörperung und liveness" documenta 14, *South Magazine* Issue #7 (link)

יוליה וירשינג, מתגוררת בשטוטגארט ובפריז. למדה אומנות ויזואלית, מוזיקה ופילוסופיה בשטוטגארט, ירושלים ותל־אביב. מלמדת במגמה למופע באוניברסיטת למוזיקה ואומנויות המופע בשטוטגארט. עבודותיה האחרונות הועלו בפסטיבל Manifesta 11 in Zurich, Württembergischer Kunstverein, Theaterhaus Stuttgart, Art Cube – Artist Studios Jerusalem and Cité Internationale des Arts Paris. כתובת האתר שלה: juliawirsching.com



Unit מאת ובביצוע ארתור אסטמן ואילנה בלסן, צילום: אייל לנדסמן
Unit choreographed and performed by Artour Astman and Ilana Bellahsen,
photo: Eyal Landsman

הרמת מסך 2017 בחשיפה בינלאומית

גבי אלדור

היה הרבה קהל – תאב, מעוניין. מניב. היו מנהלים מחוץ לארץ במסגרת חשיפה בינלאומית, שקיבלו הזדמנות לצפות במבחר התוצרת של העבודות האחרונות במחול הישראלי. ואני הייתי במבוכה.

תשע עבודות, שלושה רגעים באמת מרגשים. סגנון אחד שעבר מיוצר ליוצר כמעט ללא הבחנה, ותחושה שהרמת מסך במתכונת הנוכחית נמצאת במשבר. קשה לכתוב את הדברים האלו אחרי שלושה ימים רצופים של מאמץ אדיר מצד היוצרים והרקדנים, הצוות וכל מי שמעורב בפרויקט הזה, שכוונותיו רק טובות והצלחותיו בעבר ידועות. הכול היה מושקע – התאורה, והתלבושות, והמוזיקה והליווי האומנותי, אבל אולי הגענו לאיזה רגע של אמת בו נשאלת השאלה, לאן נעלם העולם, הביטוי האישי, ובעיקר לאן נעלם המחול? מדוע הרקדנים כל הזמן עומדים או יושבים זה על זה, כרוכים אחד סביב השני, כאילו אי אפשר עוד לעמוד לבד בעולם בלי להישען? אולי התשובה מטפייזית, פסיכולוגית, פוליטית, אולי הפחד מהבדידות צובע את העולם בצבעים המסוכסכים של הזוגיות, אך הדגש על התלות הזו מגבילה את יכולת הריקוד ("צריך לחזור לרקוד: המשבר של הרמת מסך" מחול עכשיו 15, ינואר 2009, עמ' 26).

מילים אלו נכתבו בשנת 2009. בשנת 2008 כתבתי: "המטוטלת נעה בין נטייה לעבר תיאטרליות, תיאטרון, תנועה, מלל רב, לבין מחול שהכוונות שלו עלומות, לא ניתנות לפענוח המניח את הדעת, מסתוריות או חסרות שחר."

נראה שהפעם, בהרמת מסך 2017, הצורך לראות רקדנים מיומנים על הבמה הכריע את הבחירות האומנותיות שנעשו על ידי המנהלים האומנותיים מאטה מוריי ואיציק גלילי. כיום, המיומנות העיקרית של שני אנשי המחול האלו היא הטכניקה, בעיקר זו הקלסית. וכך כותב מאטה מוריי בדבריו לתכנייה: "...במשך השנים מצאתי כי דבר אחד חייב להיות קיים כדי שאהנה מן המסע הזה, והוא איכות הביצוע. כי בואו נודה בזה, אנחנו תופסים מחול דרך המבצעים שלו, ומופע טוב הוא טוב רק כמו מבצעיו."

זו נקודת התחלה טובה כדי לחלוק על משנתו של מוריי. זהו תנאי חשוב אך לא בלעדי. יש יותר מדי ריקודים משעממים, חסרי שחר, תובנה או משמעות, שמבצעייהן טובים מאוד ונואלים את המחול מהביזיון שבו, אך עדיין אינם מקוריים, אינם מעניינים, חקיינים של משהו אחר, או דלים מכל בחינה אחרת. נכון שלביצוע טוב יש תכונה מרגיעה, ומה קורה אחר כך?



בעבודות של הרמת מסך בשנה זו, בהן הגישה הנאו־קלסית הייתה נוכחת במצפון שקט ובמלואה, אכן היה ביצוע מעולה אך גם ריק רגשי ורעיוני. לא הבנתי כיצד שם הריקוד כי מעפר באת... יכול לרמוז לי משהו על הכיוון שאליו המחול מנסה להובילני – שאין טעם לעמלנו? הכול לשווא? אין לנו מה להתייחר? אבל המחול הקלסי, שהוא הסגנון שהיוצר שואב ממנו את שפתו, לעולם לא התעסק בצניעות, משום שרעיון השלמות העומד מאחוריו, אפילו רק מהבחינה הטכנית, כולו ניסיון לתת חשיבות לאותו ממד היכר צריך" עד הגיעו לוורטואוזיות. מקוריות בשפה הזו היא מתנה נדירה. הריקוד נפתח כאשר קבוצת רקדנים עומדת מול הקהל, ומתוכה יוצאים שני רקדנים שאחרים מצטרפים אליהם, במבנים הקלאסיים של דואט, סולו וקבוצה, והביצוע אכן יותר ממעולה, אך רק יגור מנשיקוב, הכוריאוגרף והרקדן הראשי גרם לתשומת לב מיוחדת, בה מלווים בסקרנות ובציפייה מישוה שעצם קיומו על הבמה הוא מעשה אומנות, סוד שאי אפשר לפענח.

עמית ירדני, שיצר את *Obnob*, גם התעסק ב"אנר הנאו־קלסי, אך מנקודת מוצא מעניינית הנשענת על העבודה המפורסמת ביותר של הבלט *אנג הברבורים*, בחר להתמקד בחלק הפחות מובחן של אורחי הנשף במערכה הראשונה, ודימה את מחשבותיהם – כאשר הוא סובר (לפי התכנייה) שהשעמום מוציא מהם את היצירתיות. הוא יצר שלישייה בעלת הומור, מחול מלא תנופה, והקרבה המוזיקלית למקור של צייקובסקי ולעלילה מוסיפה לחוויה את אותו מתח, בו המוכר מקבל זווית חדשה.

מרטן האריג יצר את *לו היית אלוהים* עם הרקדנית שני כהן והשחקן דריק בראון, שכביכול נקרא מן הקהל והתגלה לאחר זמן מה כשחקן זומר אמריקאי המקריא מין חזון תנ"כי. התנייך כתוב טוב יותר וכל הווייץ הזה (מאידיש – ויץ – בדיחה, רק שאז יש לכך תוספת אירונית) גרם לקהל שמחה ולי עוגמת לב ונפש. גם המחול עצמו היה בנלי, צפוי, ולמרות הטכניקה הטובה והמקצועניות ששני הרקדנים מפגינים, לא הייתה שם מקוריות.

מקוריות לשמה הייתה בעבודה של קזויו שיונירי ודרור ליברמן, שהייתה בה אישה עטופה חלקית בגבס שתופפה ואת דרור ליברמן כאיש שרשראות. אם לרגעים עוד הייתה תקווה שיהמפגש בין היומיומי לבין הפנטסטי, ככתוב בתכנייה, "של הנשגב והבוזי, יעורר עולם זוהר ועקום", הרי תקווה זו נכבה. המפגש הפך לחסר פשר מוחלט. מובן שאפשר לתרץ כל מפגש, אך משני רקדנים בעלי יכולת וכישרון מצפים לכיסוי כלשהו ליומרותיהם. המקוריות בכל מחיר הייתה גם בעוכריהם של מירה רובינשטיין ושי כרנסנתי. הסבתי את העיניים, ולו יכולתי גם הייתי פוקקת את אוזניי. ארץ ישראל שלי בהפוך על הפוך מניבה רק מבוכה גדולה.

נועה שדור *קישוט ופשע שיר אהבה* מתבלטת בעבודותיה האחרונות כיוצרת רצינית שלא מנסה להרשים בסרק. היא עובדת עם קבוצה של רקדנים מצוינים והמקוריות בכוריאוגרפיה ממנה והלאה. מעניין ללוות את הצורות והצבעים ואת החלקים השונים, שאינם מוותרים על אפיונם וחוזרים לבסיס התנועתי שלהם לאחר שהתקרבו ונבלעו במה שהרקדן האחר מציע. אין פיתוי רגשי ואין מהלומות של רעש קולי או תנועתי, אלא הרפתקה מעובדת היטב, מענגת..

מאחר שכבר צמחו אומנים רבים מהמסגרת הנדיבה הזו, יש להניח שהיא תמשיך. אולי כבר עכשיו מחכה באולם החשוק היוצר הבא שידע להתוות דרך, שתתגבר על מסע המכשולים הזה.

גבי אלדור, מבקרת וסופרת מחול, במאית ושחקנית. מייסדת ומנהלת אומנותית שותפה של התיאטרון הערבי־עברי ביפו. בין יתר תפקידיה, שימשה מנהלת אומנותית שותפה, בתחרות המחול הבינלאומית "הבניולה" בצרפת וכתבה את הערכים על המחול הישראלי לאנציקלופדיה *לארוס*. קיבלה את פרס רוזנבלום לאומנויות הבמה. לימדה בסמינר הקיבוצים. מחברת הספר *ואיך רוקד נמל?* (2011) על משפחתה, מחלוצות המחול בא"י, ונהרין – רשימות ושיחות על יצירתו (2016).



האפי אנד לאקי מאת וביצוע קזויו שיונירי ודרור ליברמן, צילום: אייל לנדסמן



גראביטס מאת אופיר יודילביץ, רקדנים: אופיר יודילביץ ואשד אברהם, צילום: וויצ'ק ברטניקי | photo: Vojtěch Brtnický | dancers: Ofir Yudilevitch and Eshed Avraham, by Gravitas

שבוע המחול הבינלאומי 2017

מבית מרכז מחול שלם בירושלים

שרון טוראל

הירושלמים שהשתתפו בפסטיבל היה 11. מחול שלם מארגן מפגשי אמן, מופעים במרחב הציבורי, סדנאות, שבוע המחול הבינלאומי, פסטיבל בינלאומי למופעי מחול לילדים ולנוער, קורפוס דוקציות וקשרי עבודה עם בתי יוצר עמיתים ברחבי העולם.

לאחרונה, רובי אדלמן מונה לסגן נשיא איגוד המחול של הארגון הבינלאומי – IDC International Dance Committee לקידום ולטיפוח אמנויות המחול. במסגרת תפקידו החדש, אדלמן יקדם את חזון ה-IDC בארץ ובעולם. התומכים בחזון רואים במחול התגלמות אוניברסלית שיתופית שמטפחת אמנות זו בדרכים שונות. IDC מספק מסגרת לדיאלוג והזדמנות לשיתופי פעולה בינלאומיים. הקשרים יכולים להתנהל תוך כדי עשייה אמנותית, לצורך לימוד ולמטרות שימור. כמו כן, הארגון מעוניין לחזק את הרלוונטיות התרבותית, החברתית, הפוליטית והחינוכית של המחול ברחבי העולם כצורה אמנותית מתפתחת ותוססת. עם מינויו של אדלמן, הוחלט כי כנס המחול הבינלאומי מטעם הארגון ייערך בירושלים בשנת 2019.

בעודי ממתכנה בתור למופעים במסגרת שבוע המחול הבינלאומי, חוויתי אווירת חוץ לארץ. מרכז מחול שלם הצליח ליצור בועה אירופאית בירושלים. מגוון השפות הזרות, מינגלינג עם אנשי מחול מהארץ ומהעולם יצרו אווירה שונה בנוף המחולי הירושלמי. קהל רב והטרונגי הגיע השנה לצפות במופעי המחול הרבים והמגוונים במרחבים שונים בבירה, שכללו בתי ספר, מוזיאונים ואולמות תיאטרון. סרטון של להקת המחול "כל עצמותי תאמרנה"; אמנים דתיים, חלקם רבנים, הוצג לצד מופעים בעירום חלקי, למגינת ליבה של השרה.

מרכז מחול שלם, ביוזמתם ובניהולם האמנותי של עפרה אידל ורובי אדלמן מעודד יצירה מקורית כבר קרוב לעשרים שנה ומהווה פלטפורמה תומכת ליוצרי מחול עצמאיים בירושלים. המרכז הוקם במטרה לפתח את העשייה בתחום המחול העכשווי והעצמאי בעיר, כמרחב תרבותי בינלאומי מקצועי. השנה מספר היוצרים

במסגרת האירועים החלו התכנונים לכנס איגוד המחול הבינלאומי מטעם יונסק"ו שיתקיים בירושלים בשנת 2019 באירוח של מרכז מחול שלם.

תחרות הכוריאוגרפיה הבינלאומית הפכה להיות מבוקשת מאד בעולם, כאשר מספר היוצרים שמגישים מועמדות הולך וגדל משנה לשנה. תשע יצירות התקבלו מתוך מאות עבודות שהוגשו לתחרות והוצגו בפני חברי הוועדה האמנותית. היוצרים הגיעו מבלגיה, צרפת, דרום קוריאה, טאיוון, ישראל ומיפן. היצירה "A Bolero" מאת Company Didier Theron מצרפת זכתה במקום הראשון. במקום השני עלתה היצירה "monoLOG" מאת Samuel Lefeuvre מבלגיה. במקום השלישי "Dualism" מאת עידו גדרון מישראל ובמקום הרביעי זכתה היצירה Nice To Beat You מאת גיל קרר וקורניה פרימן מישראל. הוועדה האמנותית השופטת מנתה מנהלי פסטיבלים מקנדה, מדנמרק, מישראל ומפולין. מנימוקי ועדת השופטים לפרס הראשון: "הכוריאוגרפיה בנויה בדיוק ובדייקנות ובה בעת מותירה את הצופים עם סקרנות לגבי המהלך הבא. היא מפתיעה ומענגת, וכוללת הומור מתוחכם במכלול מוזיקלי מוכר ואוניברסלי."

יצירה זו מבוצעת באופן מבריק על ידי שלושת הרקדנים החולשים על פני הבמה בצורה שמרחיבה גם את גבולות המוזיקה". לזוכים במקומות הראשונים הוענקו פרסים בשווי 1500, 2500, 3500 ו-500 יורו, תרומת Oregon Israel Business Alliane. מספר התחרויות ברחבי אירופה, המעוניינות לקיים שתופות עם התחרות, הולך וגדל, ובשנת 2018 יצירות ישראליות רבות תשתתפנה בהן.

התוכנית המנוגנת השנה כללה יוצרים צעירים בתחילת דרכם לצד יוצרים ותיקים, כמו להקת המחול הקיבוצית, אבשלום פולק וענבל פינטו, נדין בומר, עידן שרעבי, יסמין גודר וסער עזימי. הוצגו עבודות בכורה לצד עבודות מוכרות ויוצרים ישראלים לצד יוצרים מחוץ לארץ. בנוסף, במטרה לחזק את שכבת היוצרים העצמאיים בירושלים, התקיימו מפגשי העשרה ליוצרי מחול ירושלמים בנושא שיווק יצירות מחול לפלטפורמות בחוץ לארץ, ופרזנטציות של יוצרים ירושלמים ותיקים למנהלים רבים מרחבי העולם. שבוע המחול הבינלאומי השנה כלל את פסטיבל המחול לילדים ונוער, שבמסגרתו הוצגו מופעים, כמו אייסטרי ודני ז'הבי של פינטו ופולק בעלות של 20 ש"ב. מופעי ילדים התקיימו גם בבית חולים שערי צדק במחלקת הילדים ובבתי ספר יסודיים וחיטיבות ביניים ירושלמיות למגורים שונים.

כנס בינלאומי מעניין נוסף בנושא מחול במוזיאונים, Dancing Museums, התקיים במוזיאון ישראל ובשיתופו. לראשונה בפסטיבל התקיים השנה גם פרויקט כותבים צעירים לכתיבה על מחול "Creative writing" בהנחיית העיתונאית והיוצרת אורי לנקינסקי.

שבוע המחול הבינלאומי מתקיים בחסות: משרד החוץ, עיריית ירושלים, מנהל התרבות, הקרן לירושלים, חברת אריאל ושגרירויות זרות.

שרון טוראל בעלת תואר שני מהאקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים. סיימה את עבודת המוסמך שלה בהצטיינות יתרה. בעלת תואר שני מהאוניברסיטה העברית בחקר סכסוכים. זוקטורנטית בחוג למוזיקולוגיה באוניברסיטה העברית. מרצה בתחום תולדות המחול, רקדנית ומורה לריקוד מצרי.



שכחה קולקטיבית מאת 504DOT, צילום: וויצ'ק ברטניקי
Collective Loss of Memory by DOT504, dancers: Nathan Jardin, Joona Kaainen, Knut Vikström Precht, Dano Raček, Tom Weksler, photo: Vojtěch Brtnický

בשנים האחרונות נראה כי מרכז מחול שלם שם לו למטרה לייצא תרבות ישראלית איכותית ועכשווית למיטב הפסטיבלים והפלטפורמות ברחבי העולם, showcase בירושלים, אם תרצו. כך ירושלים תהווה מרחב מוביל בסצנת המחול הבינלאומי העכשווי. לשם כך, מרכז מחול שלם, בשיתוף משרד החוץ, מארח עשרות מנהלי בתי מחול ופסטיבלים מרחבי העולם. יוצרי מחול ישראלים רבים הציגו את יצירותיהם בכורה בפני מנהלים של מרכזים ובתי מחול בינלאומיים, ורבים מהם קיבלו הזמנות להופיע בפסטיבלים מהמובילים בעולם, בתקווה לזכות בפריצה בינלאומית. השנה נבחר עידו גדרון, אחד הזוכים בתחרות הכוריאוגרפיה הבינלאומית, עם המופע "שניות", לתוכנית חידנסי בוונקובר, קנדה. גיל קרר, זוכה נוסף בתחרות, עם היצירה Nice to beat you, זכה להזמנה לפסטיבל בסינגפור (M1 Contact Contemporary Dance Festival) וכן לתוכנית חידנסי בליטא. עידן שרעבי הוזמן להופיע עם היצירה Now בפסטיבל בהונגריה ב-2019. רונן יצחקי עם להקת "כל עצמותי תאמרנה" וכן סתיו מרין ונטע וינר הוזמנו לפסטיבל body talk בנרמניה. אופיר יודילוביץ זכה בתוכנית חידנסי בתיאטרון Dock 11 בברלין. שמאל פיטס זכה לתוכנית חידנסי ב-Dock 11 בברלין וכן ב-Dance Center בבולגריה. מעיין כהן מרציאנו קיבלה מלגת השתתפות באירועי Bidе בברצלונה.

נראה כי אין רגע דל במחול שלם והתוכניות לשנתיים הקרובות תופסות תאוצה. תוכנית חידנסי חדשה נרקמת בין מחול שלם לפסטיבל Sidance שבקוריאה, אשר תחל בחודש יוני 2018. במסגרת תוכנית זו, אומן ישראלי ואומן קוריאני שיבחרו, יעבדו יחד על יצירה חדשה שתעלה במסגרת שני הפסטיבלים. כמו כן, מתגבש גם קו פרודוקציה אמנותית בין מרכז מחול שלם לפסטיבל Body talk בנרמניה. מחול שלם, יחד עם שני פסטיבלים גדולים בבולגריה, מקדם יוצרים צעירים משתי המדינות. אוניברסיטת טאלין שבאסטוניה הזמינה את מחול שלם להשתתף בתוכנית אקדמית. המרכז הוזמן להעלות יצירות בפסטיבל Theater der Jungen Welt שלליפציג, בפסטיבל Lucky trimmer שבברלין, בפסטיבל Undercloud שבבוקרשט ובתיאטרון Dock 11 שבברלין.

לצלול לצוללן - על גוף, חומר וממשות Matereality פסטיבל צוללן

<<<



Loie Fuller: Research מאת ובביצוע אולה מאסיאניווסקה,
צילום: מרטין אלניורגלו
Loie Fuller: Research choreographed and performed
by Ola Masiejewska, photo: Martin Argyroglou,
diverfestival 2017

קרן גולדברג

הזמנתי לצלול לצוללן – לראות מחול, לדבר עליו ולכתוב עליו. את הפעולה האחרונה אני מבצעת לראשונה. במהלך הפסטיבל, שהתפרש על פני שלושה סופי שבוע עמוסים, לא יכולתי להימנע מלהשוות את חוויית צריכתו לביקורים ב"פסטיבלים" אחרים – פסטיבלי האומנות שהגיעו לממדי ענק בשנים האחרונות, בצורת ביאנלות וטריאנלות בערים שונות ברחבי העולם. אומנם צוללן מתרחש בפורמט הרבה יותר מצומצם ומשוחרר מהאינטרסים האורבניים-כלכליים, שלרוב מלווים פסטיבלי אומנות עכשווית, אך בדומה לאלו, גם בצוללן קיים ניסיון כפול – לשרטט רגע עכשווי בינלאומי במחול דרך פריזמה אוצרותית מסוימת, כמו גם לעודד שיח מקומי. הפסטיבל, העמוס בשיחות והרצאות, שואף להפנות זרקור למחול לא רק כהתרחשות בימתית, אלא גם כשיח תאורטי, שהטקסט הזה מבקש להצטרף אליו.

ברוח זו, מארחי, ביניהם ליאור אביצור, שכותבת דוקטורט בנושא, מספרים לי כי בעבר המחול נתפס כאומנות נדיפה שעיקרה ממוקם בהווה ואינה משאירה דבר אחריה. קשה לסחור בו ולאסוף אותו, ולכן יש הטוענים שיש לו פחות עמדה וכוח כאומנות עצמאית. אך בשנות ה-90 של המאה הקודמת חל שינוי הדרגתי, בו החומר התנועתי התגבש כבעל ממשות היסטורית. מהפך אונטולוגי זה הכתיב מהפך אפיסטמולוגי, שכלל אקדמיזציה של המחול שהחל למצב עצמו כאומנות בעלת היסטוריה, תולדות ותאוריה. בכלל, נראה כי המחול העכשווי, לפחות לפי הלך הרוח בפסטיבל צוללן, עסוק מאוד בשאלות מודרניסטיות לכאורה של חומר ומדיום, המייחדות אותו כאומנות ספציפית. בעולם האומנות, בו אינטר-דיסציפלינריות כבר הפכה למונח מיושן, עיסוק זה מעט מפתיע, אך גם מעלה שאלות מעניינות.

כותרת הפסטיבל השנה *matereality* – נטבעה על ידי אחד ממנהליו האומנותיים של הפסטיבל, עדו פדר, ומציעה שיבוש של המילים חומריות (*materiality*) ומציאות (*reality*), בניסיון להדגיש את היסוד הממשי (*real*) שבחומריות המחול: הגוף האנושי. זאת, על מנת להרהר על הפרדוקס החומרי המלווה את פעולת המחול. מצד אחד, המחול משתמש בגוף האנושי, בממשותו כחומר, ואולי אף הופך אותו, חלילה, לאובייקט. ממשות הגוף מוצבת בחזית הנראות. מצד שני, במקרים רבים, אותו גוף, כביכול, מסמן לצופה שהוא לא הגוף הקונקרטי בעצמו, אלא כלי יצירתי, ייצוגי, וכך מתרחק מממשותו.

האם ניתן להתעלם מהגוף הספציפי עצמו, שמצביע על הסובייקט, האדם? האם תהליך החפצון של המחול, בו הוא הופך לאובייקט בעל ערך הניתן לשיפוט, למחקר ולתיעוד, מרמז בהכרח גם על האובייקטיות של הגוף הרוקד? במרבית העבודות שנכללו בפסטיבל, הגוף הפרטי היה נוכח ביתר שאת. זוג העבודות של שירה אביתר, *אביתר/סעיד זורחות*, נוצרו מתוך הזהות העדתית של רקדניהם. הראשונה היא סולו של אביתר סעיד התימני והשנייה היא דואט של שירה החצי-מרוקאית וענת עמרני התימנית. בשתי העבודות הרקדנים פירקו את נענוע האגן המרוקאי ואת הצעד התימני, על רקע חסר מאפיינים – במה ריקה ולבוש נגרי. סימון מאייר, מלווה בשלושה גברים, ביצע מהלך דומה לריקוד האוסטרי המסורתי, במופע *Sons of Sissy*. פשיטת הסממנים המסורתיים התממשה אצלו באופן ליטרלי בעירום של הרקדנים. עבודתה החדשה של אילנה כהן ללהקת ענבל, *חלימה*, בביצוע הרקדנית מלכה חנ'בי, עוסקת גם היא במסורות המחוליות התימניות של המבצעת. כך חלק מהעבודות בפסטיבל מתקשרות דווקא לנושא של מהדורתו הקודמת, "trad(e)ition". אך תחת הכותרת הנוכחית של הפסטיבל, ולאור העיסוק המוגבר של החודשים האחרונים בשאלת הניכוס התרבותי (*cultural appropriation*) בעולם האומנות, מעניין לבחון את שאלת המסורת ואת חפצונה ביחס לחומריות, או ממשות, הגוף המבצע אותה.

אם נבחן את שאלת הניכוס התרבותי בהקשר למחול, היא עוסקת בזכותו, או בבעלותו, של הגוף המבצע על החומר המבוצע. אומנם בעבודות המוזכרות לעיל לגוף המבצע יש, כביכול, "לניטימציה" לבצע את תנועותיו, מפני שהן קשורות לשיח המסורתי שהוא נובע ממנו. אך ניתן להתבונן גם על מחוות אחרות כסוג של ניכוס, בין שלניטימי (*appropriation*) או לא (*misappropriation*). ניתן לומר כי אולה מאסיאני'ווסקה (*Masiejewska*) ניכסה את מופעה המוכן של לואי פולר בעבודתה *Loie Fuller: Research*, ואם נרחיק עוד יותר, נאמר כי יסמין גודר ניכסה את עצמה בעיבוד מחודש של *שעשוע רוד*. במקרים אלו, הגוף הופך למוקד, או ערוץ, של לקסיקון כוריאוגרפי קיים, שיכול לחקות, לשחזר או לפרק. אך בו בזמן השימוש בתנועות קיימות, או מוכרות, מדגיש את הספציפיות של הגוף, את השונות שלו מהמקור, את היותו הוא ולא אחר. בשיחות עמו פדר התייחס לפן הגופני של הניכוס התרבותי, וכינה אותו "הגפנה", כלומר *embodiment* של המעשה האומנותי בגופים התרבותיים שאנחנו. הגוף התרבותי, על צבעו, עדתו ומקורו הופך לחלק מהחומריות של המעשה האומנותי.

את אותו גוף, הגוף הקונקרטי כמו גם הגוף החומרי, לילך ליבנה ניסתה לבטל במופע האמיץ *חובת הלבבות*. מופע זה, אחד האחרונים שהשתתף בפסטיבל, היה שונה מרוב המופעים, מפני שדרש השתתפות אקטיבית מצופו. בעבודה, ליבנה ביקשה לבצע מהלך טרנספורמטיבי אל עבר המופשט, ה"אידימו", ובחזרה אל הנראות השלמה. לפיכך הצופים והרקדנים לבשו מעין בורקות והתבקשו לבצע משימות שונות. המופע פעל בשני מישורים – הראשון, בו הקהל נדרש לבצע את המשימות יחד עם הרקדנים, והשני, בו הרקדנים ביצעו את המשימות כשהקהל צפה בהם. כך המופע התקיים בשתי רמות ייצוג, מעין אונטולוגיה כפולה – פעולה ממשית וצפייה בה, הדבר עצמו וייצוגו האומנותי. כאשר תנועות הרקדנים עמדו ביחס לתנועותינו שלנו, נפער הפער בין הכוריאוגרפיה לספונטניות.

בהקשר לכך, רלוונטי פן נוסף המשתמע מכותרתו רבת הפנים של הפסטיבל – אלמנט ה-*reality* ב-*matereality*. היכן המחול מתפקד בין ייצוג למציאות? והאם השימוש באשליה האסתטית, שכל כך רלוונטי למעשה האומנותי, בהכרח נוכח גם על בימת המחול? אלמנט ה-*reality* מאפשר דיבור על ממשות (*actuality*), כלומר על התממשות בחומר, במקום על חומריות. יסמין גודר ועומר שיוף עסקו על כך מעט בשיחתם, כחלק מהדיון "החומר של ההיעדר – דיון באור ואומנות", כאשר התייחסו לאופן שתאורת הבמה הפכה לייצוגית, או השתמשה באלמנטים מהמציאות שבחוץ. התאורה התממשה כייצוגית, אך גם בעבודות מחול, בהן דבר אחד אינו "מייצג" דבר אחר, אקט ההפשטה לעולם אינו מוחלט, מפני שהגוף עצמו אינו מופשט. אצל ליבנה, אותו הגוף, זה השייך למופיע, כמו גם זה של המשתתף, עמד על הקו בין הייצוג למציאות ההשתתפותית. אם כן, האם היעלמותו המוחלטת של גוף הרקדן מהבמה מאפשרת את התממשותו של המופשט?

במידה מסוימת, ארקדי זיידס גם ניסה להעלים את גוף הרקדן, כשניכס לעצמו זהות אחרת. לרוב בעבודתו *טאלוס* הוא עומד על הבמה כמעט ללא תנועה, לבוש בבגדים מעובבים וחובש מדונה. באינטונציה מושלמת המזכירה הרצאות TED, הוא מציג את "טאלוס" – פרויקט טכנולוגי אמיתי לחלוטין במימון האיחוד האירופי, במסגרתו מפותח רובוט שיוכל לפטרל בנבולות אירופה. זיידס משתמש כאן בטקטיקות של הזדהות עודפת (*over identification*) ואישור חתרני (*subversive affirmation*), שבמסגרתן נעשה שימוש בנראות, רטוריקה או סגנון של מושא הביקורת, על מנת להקצינו ולהציגו במנוחכותו – סוג נוסף של ניכוס. כאן מושא הביקורת הוא טאלוס, או למעשה השיח שסובב אותו ומערכת האינטרסים הפוליטיים והכלכליים שמאפשרת אותו, כפי שניתן לראות בסרטון תדמית שהוקרן בשיחה לאחר המופע. לאחר שבעבר ניכס את תנועותיו של "אחר" מסוג שונה לחלוטין – תנועות זריקת אבנים של מתנחלים (כפי שתועדו בסרטוני "בצלם"), הפעם זיידס בחר לצמצם ככל האפשר את התנועה, על מנת



Talos choreographed and performed by Arkadi Zaides, photo: Djana Lothert

טאלוס כוראוגרפיה וביצוע: ארקדי זיידס, צילום: דחנה לוטר

הבימתית לובשת נראות של תערוכה והפרפורמטיביות המפנה את מקומה ליומיומיות שקטה, בעוד הגופים עצמם הופכים לעצמים. נראה שתהליך "הגפנת" הרקדן מושך לשני קצוות שונים – זהות מוגברת, מחד (כפי שניתן לראות בעבודות של אביתר או סימון) ואובייקטיות דוממת, מאידך. אם כן, הרקדן הוא גם חומר וגם מדיום, גם ממשות וגם כלי מתווך. אך ברצוני לסיים דווקא עם העבודה שפתחה את הפסטיבל – *Out of Air* של אירינה לברינוביץ (Lavrinovic) ואשר לב. בעבודה, זוג הרקדנים משתפים את הקהל במערך של נשימות ונשיפות, תוך שימוש בבלונים לבנים. בשלב מסוים גם החדר עצמו – מרחב מוגן בבית הספר ניסן נתיב – לוקח חלק, כאשר מופעלים מסנני האוויר האימתניים שלו. הגופים, העצמים והחלל חוברים לתמסורת מתמשכת של אוויר ממוחזר ומחוזר. החומריות והגופניות הופכים לאחד המבצע את אקט הממשות האולטימטיבי, שהוא בהכרח גם מופשט – נשימה.

קרן גולדברג (נ. 1985), היא כותבת ומבקרת אמנות עצמאית, שתורמת באופן קבוע למגזינים בינלאומיים, כגון *ArtReview*, *Mousse*, *art-agenda*, *Frieze* ו-*ARTnews*. היא דוקטורנטית במחלקה לתולדות האמנות באוניברסיטה העברית בירושלים ובעלת תואר שני בכתיבה ביקורתית מה-Royal College of Art לונדון, ותואר ראשון בתוכנית הרב תחומית באמנות ובפסיכולוגיה מאוניברסיטת תל-אביב. כמו כן, היא מרכזת קבוצת קריאה במגזיני אמנות בתל-אביב.

להידמות לאותו נציג מכירות קר ומחושב. לטענתו, כאשר התנועה ברחבי העולם מוגבלת באופן הולך וגובר, הוא עצמו אינו יכול להמשיך לנוע על הבמה כבעבר.

ואכן, בדיון שלאחר המופע אחת הצופות ביכתה את "מות המחול", שזיהתה בקיפאון של זיידס. אך התנועה במופע קיימת ביתר שאת – אם כי לא על הבמה, אלא על המסך. את דבריו של זיידס ליוו דימויי אינפוגרפיקה של נקודות וקווים, המייצגים אנשים וגבולות. אחד הרגעים המכוננים ביותר במופע מתרחש כאשר האינפוגרפיקה מתחלפת בדימויי המציאותי שהיא מבוססת עליו – צילומי רחפנים ממחנות פליטים. גם כאן הייצוג וממשותו נפגשים זה בזה, בדרך החושפת את ההשלכות הפוליטיות של רדוקטיביות אסתטית. כלומר בהבאת הדימויי המקורי שהאינפוגרפיקה הסטרילית מבוססת עליו, נחשף בפני הקהל כיצד בני אדם ומציאויות ספציפיות מצטמצמות על ידי בעלי הכוח לכדי נקודות וקווים, שניתן לספור, לשלוט ולפקח עליהם. זיידס משתתף באסתטיקה זו, אך גם מערער אותה מבפנים. כך גם על הבמה עצמה, הוא יוצר אשליה של נאום מכירה, אך חושף את מנגנוניו – גבר ואישה היושבים בצד ומתפעלים את הבובה שהיא זיידס – אחד שולט על המצגת והשנייה על הטלרומטר המתווך את הטקסט הידוע מראש. במידה מסוימת, הגופים שלהם חשובים יותר מזה של זיידס, מפני שהם מגפנים (embodied) את מעשה האשליה, כלומר חושפים אותה בנופם.

בדומה לקיפאון של זיידס, דממת התנועה הזוכרה גם על ידי טליה דה פריס, כשדברה על עבודותיו של ג'רום בל (Bel) במסגרת יום העיון "רטרוספקטיבה – גוף, חומר, חפץ" של האגודה הישראלית לחקר המחול. בעבודותיו, ההתרחשות

מחול קרבי: מתקפות על מוסד הצפייה רשמים מפסטיבל צוללן

עומר קריגר

ושל העם, שבקרבו הוא מופיע, ואילו הוא מכוון את מחולו כמי שמסביר לו מי הוא, ומהיכן הוא בא). כששירה אביתר וענת עמרני עולות *לורחות*, המופע השני, הן מציגות את הריקוד המסורתי, שירשו או אימצו מחדש, זו ממרוקו וזו מתימן, ולי נשאר רק לברר בתכנייה מה שמות המשפחה והאם יש התאמה בין המיצג הזהותי לזהות המציגות. נהייתי ממה שאפשר לקרוא לו ניצן מחולי של תרבות יהודית ערבית עכשווית, המלטפת פצעי עבר ויש בה מן הבטחה לעתיד של חיים משותפים בין הים לירדן. הרגשתי גם מתח מסוים, שקשור למאבקי הפוליטיקה של הזהויות בימינו. כשנרנעתי והבנתי שמותר לעשות את מה שהן עושות, הרגשתי עצב קל על כל מה שקרה עד הרגע הזה והמופע הזה, מה שאפשר אותו. תבוסתו של הריקוד העממי למחול האמנותי. איך נפלו גיבורים! הקפאה, התאבנות, היעשות לסחורה, חיפצון. וברגע הזה: כעין החייה של תנועה מדוכאת, כמו מוזיקת קסטות שעוברת רהביליטיציה כאמנות פופולרית. העיבוד מעניין ומקורי, כיף לראות נשים יהודיות צעירות חונגות את הערביות שלהן, ויש בעבודה הבנה של העכשווי (קוץ טמפוררי) כמה שמפגיש את כל הזמנים יחד, עבר, הווה ועתיד. האם זה מבדר? האם הרקדנים יעברו בין השולחנות? האם הקהל יצטרף למחולות? האם הדבר יתפתח להפגנה למען הכרה וחשיפה של פרשת ילדי תימן החטופים? בינתיים, אני רואה משהו שיתפקד טוב על הבמות האירופיות – כהיברידי פוסט־קולוניאליסטי של מודעות אירופאית וחומרים מקומיים. איך הדבר יתפקד בתרבות הישראלית? נחכה ונראה. מה שברור שזה היה המופע המזרחי הבולט של פסטיבל צוללן, ובפרמטרים של הפוליטיקלי קורקט, הייצוג השווה והאפליה המתקנת, זה עדיין היה מופע מיעוטי בפסטיבל אירופי־אשכנזי.

מחיאות הכפיים המשתתפות האלה לא נשמעו באמצע העבודה של סימון מאייר *Sons of Sissy*. סיסי או אליזבת, נסיכת בוואריה, הייתה כידוע קיסרית האימפריה האוסטרו־הונגרית במאה ה־19, דמות נשית אנדית, עצמאית ואקסצנטרית, וסיסי, מלשון סיסטר, הוא גם ביטוי המשמש לתיאור גברים בעלי התנהגות נשית. מונח שמקורו בחלוקה השמרנית של תפקידים ומאפיינים מגדריים, שעבר ניכוס־מחדש על ידי הומואים, כמו כינוי הגנאי העברי "אומי". ארבעת האחלה גברים האוסטרים, שביצעו את העבודה, החלו בבנינה נפלאה של מוזיקת פולק אוסטרי, ובהמשך עברו לפרוצדורות ריקוד־עם, שמקורן בכפר הולדתו של מאייר, שבחבל אוסטריה־עילית. המחול עבר, מצד אחד, פירוק למרכיבים ועיבוד עכשווי וכן התקה מהקשר ההתרחשות המסורתי, וכך הציג את עצמו כאובייקט אנתרופולוגי ואתנוגרפי. עם זאת, התנועות עברו כיווץ והרתחה ג'נדריאליים, אשר שילבו בין היסודות הגבריים שבריקוד העם, כמו הפגנת כוח, איום ומיומנויות קרב, ציד והישרדות, עם רגישויות אחרות, של נוף פניע, ביתי, קשוב ורך. הרקדנים התפשטו והחלו להזיע עקב פעילות אינטנסיבית בקצב גבוה ובחיוך ניכר, אחד בשני וגם באיזורי הבמה (שבטעות גם פצעו אחד מהם). ייתכן שקהל, שירש את הריקוד הזה מאבותיו, היה נוטה להצטרף במחיאות כפיים, שירה או תנועה להופעה הזו בכפר אוסטרי, אבל סביר יותר להניח שזה לא יקרה, שהמומנט הקולקטיבי של ריקוד העם עבר אסתטיזציה והזרה ואבד לנו כרגע, וכך הפך לעצם במוזיאון התרבותי המקומי, כמו משהו

"אם נדבר על הריקוד – מה קשה להימנע מפאראדוקסים! הרי זאת אמנות המקלה יותר מכל אחרת לרדת למדרגת שעשוע ולעלות לדרגת פולחן. לפי טבע־בריאתו, קרוב הריקוד לאלוהים ולשטן, כי אין לך כמעט אמנות אחרת, אשר הבשר והרוח מלוכדים וממוזגים בה, מזינה בלתי נפרדת כל כך. הוא משאיר – בשר ושל רוח הקודש. הסמל הנצחי של קדשת־המקדש, שארית הפולחן של האם הגדולה, ו"כל עצמותי תאמרנה" של המתנבאים. השבעת הארוס, והשבעת הרוחות הרעים" (לאה גולדברג, "גרטרווד קראוס", במה לעיני אמנות תיאטרונית, חוברת ג' תרצ"ט, יולי 1939, עמ' 44).

מחיאות הכפיים באמצע העבודה של שירה אביתר באולם ענבל

פסטיבל צוללן מצליח לסקרן אותי כבר שנים. הוא ביטוי של קבוצת אמניות ואמנים מתחום המחול שלמדו באירופה וגם פועלים בה, ואחת הבמות הבודדות בישראל שמחוברת למוקדי העשייה והחשיבה היותר מתקדמים בעולם. כשעזו פדר וליאור אביצור הזמינו אותי לראות את העבודות, לדבר ולכתוב עליהן, חיפשתי עמדה פוליטית, צורות של התאספות, שלילה של מוסד הצפייה. התמודדות עם מוסד הצפייה, שבעולם האמנות כולנו נתינו (חוץ ממובלעות ספורות ונהדרות של שימוש, משתמשות, מעורבות בממשי, מחוץ למסגרת המנבילה של האמנות). הצפייה היא אויב הדמוקרטיה. הקשבה זה טוב, צפייה פחות. מבינים למה?

שירה אביתר פוצחת בצעד חשוב – ערב מסקרן שמלחשים עליו שהוא הבשורה הנאומזרחית של המחול העכשווי בישראל. משהו פוסט־קולוניאלי, פוסט־77, שקשה לדמיין את שרת התרבות מצנזרת. האירוע נקרא *אביתר/סעיד* באקט מחוכם שמצרף אל שמות מחבריו (שירה אביתר ואביתר סעיד) את אדוארד סעיד, התיאורטיקן של האוריינטליזם, הפלסטיני שהסביר לי על התשוקה האירופאית לאוריינט והבניית הזהות המזרחית על ידי הידע והייצוגים האמנותיים, שנוצרו במסגרת השליטה הלבנה באזורים השחורים של העולם, כולל את המוקד של ישראל/פלסטין כמובן. ראשית, אני רואה את אביתר סעיד עולה על הבמה ומבצע את מה שאני קורא כמחול תימני עממי/אמנותי, שעבר כעין רמיקס/פירוק/טיפול פסיכואנליטי, בקפיצות, שיכולי רגליים, ומבטים ישירים לקהל, המלווים בחיוך רב־משמעות. תקשורת עם הקהל, כשמגיעה כערך שימוש של המפגש האמנותי, עדיפה בעיני ויותר מענינת מהגיסטה של ההשתתפותיות, שרווחת במקומותינו היום. ברגע מסוים, לא צפוי, במהלך העבודה, מתוך הדממה הקהלית והשיתוק הגופני של קהל המחול, יושבי אחת השורות הקרובות לבמה החלו למחוא כפיים קצובות. מחיאות בקצב המוזיקה, לרקדן ועם הרקדן. הרגע הזה לא עזב אותי במשך מספר שבועות, בו היה ניתן לחוש בנבול בין העממי לאמנותי – רגע סיפי (לימינאלי), שעשה לי את היום. זיהיתי כאן עמדה במחול העכשווי שאני אוהב; עמדה שעל הנבול בין אובייקט האמנות המערבי שאסור להשתמש בו, והוא בגדר "לראותם בלבד", לבין הבידור הקולקטיבי, הפונקציה החברתית, האמנות השימושית – רקדן־עם ורקדן־עמו את ריקוד־העם (כלומר הריקוד של הרקדן

הדחף הארכיוני

בערב אחר באולם ענבל, אולה מצ'ייבסקה (Maciejewska) הפולניה – ואני אומר את זה במובן החיובי ביותר שיכול להיות – עושה את לואי פולר. היא מסתחררת עם העתק שמלה מ־1902 וכעת ברור שגם במחול, כמו באמנות החזותית היום וגם בתיאטרון ובקולנוע, הדחף הארכיוני פועם חזק, ואולי אין זה דחף כלל, אלא החולשה הפוסט־מודרנית הידועה, אובדן התנופה של הרעיונות הגדולים והסגנונות החדשים, שגוועה פחות או יותר ב־1989, עם קריסת חומת ברלין, ברית המועצות, ברית ורשה ופריחת המרחב התרבותי הפוסט־קומוניסטי, שכולו מין ניסיון שפוי, פחות או יותר, להבין מה לעזאזל קרה פה, במאה העשרים.

מצ'ייבסקה מדברת אתנו לפני המופע על כישוף, על המכשפה כאישה חזקה ויצירתית, דמות של מנהיגה קהילתית בעלת ידע מיוחד שנרדפה במשך מאות שנים כמאיימת על הפטריארכיה (אבהתנות) ואני חושב – מעבר לשיפוץ ולרהביליטציה של דמות האישה הקוסמת, המקסימה, המנהיגה והמרפאה, הפועלת במסורת של פרקטיקות גוף־נפש מסתוריות – על הפונקציה החברתית ממש של המכשפה, כוהנת, או מטפלת, כמו שאומרים היום. האם מופע שהוא חזותי נרידא יכול לרפא? או שהחזותי שמאפשר רק צפייה פסיבית הוא המחלה, שנרפאים ממנה על ידי שיחה, מגע, העברה של ידע מרפא והשראה קהילתית רחבה? היכן יתממש הפוטנציאל היומיומי והציבורי של המחול? נדמה שגם פעולתה של מצ'ייבסקה, כמו זו של אביטר/סטיד, תשביע את הצורך באקוטיקה וחיפצון של המחול ההיסטורי, והיא אינה מציעה הצעה פמיניסטית חדשה בתזמנו, אלא דומה יותר להתערסלות בחיקה של אם קדומה, מצילה אותה מתהומות השכחה, אבל במידת־מה מצטרפת אליה לרניסטר הבידורי־ביזארי, בו הופיעה בראשית המאה ה־20, ולא משתמשת בה ליצירה של שינוי פוליטי.

בימים אלה המחול יוצר לעצמו היסטוריה, כדי לעבות את בשרו ושריריו, במאמץ להיות אמנות ככל האמנויות. אני שואל את עצמי, האם החולשה האונטולוגית הזאת של המחול קשורה להיותו נשי בעיקרו, לכוח העבודה הנשי בעיקרו, היוצר את המחול? והאם את ההתחזקות של המחול אפשר להבין על רקע שגשונה של המהפכה הפמיניסטית, דווקא בעידן הטראמפיזם ודעאש, בו גברים מתגלים שוב כביעורם וברצחניותם. כשהגבריות במשבר המחול נמצא במגמת עלייה. ואולי את החולשה הזו מעניין יותר להבין כפגיעות, שהיא איכות בריאה ויפה, משהו ששווה לשמור עליו והוא מיוחד למחול. אמנות הגוף שתמיד נמצא בסכנה.

אשר לב מפעיל את מסנני האוויר האדירים בממ"ד של ניסן נתיב

הרגע שבכותרת התרחש במהלך עבודה, בה אירינה לברינוביץ שקעה באמבט מלא מים כשרק רצף של בלונים שניפחנו כקהל מספקים לה חמצן. דימוי חלש ומטאפורי, שאשר לב נושף איתו בצינור. ואז הופעל המנוע הגדול ויצר דימוי קונקרטי העשוי מהמציאות הממשית, מבוסס על התשתית הקודמת לפעולת האמנות ושייך לסדר הממשי (הרי לרגע לא חשבנו שלברינוביץ תמות עקב מחדל שלנו כקהל). הפעלת המנועים העלתה את העבודה לקרקע המציאות וניפצה במפתיע את הבועה של המופע האוטונומי. לפתע משתתפים בה גם המדינה,



OutOf air מאת אירינה לברינוביץ ואשר לב, צילום: נלי דה בר
OutOf air by Irina Lavrinovic and Asher Lev, photo: Nellie de Boer

ששייך לארכיון המורשת האנושית הלא־חומרית של אונסק'ו, שריד לחיה גוועת, שצאצאיה מכבדים בגרסאות פוסט־מודרניות ביקורתיות ונאות. ואולי עוד תצמח מכך תרבות חדשה. העבודה הזכירה לי את תאונת הדרכים, בה נהרג ירג היידר, מנהיג מפלגת החירות האוסטרית, שבעקבותיה נמצאו בטלפון שלו התכתבויות עם מאהבו, דובר המפלגה הפשיסטית הזו, שהיום היא השלישית בגודלה במדינה.

מה שברור וחוצה עדות, מוצאים ולאומים – היום עושים סדנאות טוורקינג בפסטיבלים למחול, ואומנים בכל כיוון חופרים בארון של סבתא ובעיר מולדתם למצוא תרבות עדתית, ילידית, שורשית, משהו שהם יכולים לקרוא לו שלהם, שקנו להם בעלות ביוגרפית עליו. מופע רדי־מייד שבכלכלה העכשווית של פוליטיקת הזהויות, יש להם זכות לבצע. בעידן הגלובליזציה של הסימנים ושל אמצעי התקשורת מתחזק הצורך בזהות מקומית נבדלת, שתתרום לשלל הצורות האנושיות. על רקע זה, אפשר להבין את המפנה הארכיוני, את הדיון על ניכוס תרבותי, את הרגע הפוליטי ואת מעמדו של הגוף המופיע בציבור ברגע הנוכחי.

משרד הביטחון, פיקוד העורף, הגופים הרגולטוריים, שמעצבים גם את החומרים שאנו נושמים ומעורבים בגופנו באורח בלתי־נמנע. אפשר להזכיר גם את הפיקוח על זיהום אוויר ואיכות המים, לדוגמה ליחסים ביו־פוליטיים כאלה בין גוף האדם למדינה, ויחד איתם עולה אימת המלחמה, הנשק הכימי והמתח הגרעיני. נזכרתי עכשיו שכל הנוכחים הם אזרחים של מדינות, סוכנים של כוח פוליטי ונשק להשמדה המונית, וגם קורבנות שותקים של אלימות בעבר, בהווה ובעתיד. בלחיצה על הכפתור הנכון נוצרת הקולקטיביות החזקה מכולם, הכוריאוגרפיה האולטימטיבית, זו ההישרדותית של ציבור הכלוא בחדר אטום, בעל קירות בטון עבים, המשמש כמקלט קומתי לשעת חירום או מיידי: מרחב־מוגן דירתי. ציבור האנשים, החולק את האוויר שהוא נושם ונושף, בתוך קופסת ההדוד אחת, חלל מערכתי מהסוג שהדנים האמן הנס האקה (Haacke) בעבודת המיצב שלו *קוביית התעבות* (1965) – קוביית פרספקס שקופה שבתוכה מעט מים, המתעבים על דפנות הקוביה ביחס לתנאים האקלימיים שבחלל התצוגה. פפפפפ, ווווווו, ווווווו, ווווווו.

הפוטנציאל של הכישוף כפרקטיקה חברתית

לילך ליבנה גם היא נוגעת בתנועה המיסטית הנעה בין שאיפה לנשיפה, בחברה כמערכת שאפשר ללוש ולעצב, במתח בין כיסוי הגוף בסימנים לעירומי הביולוגי ובין צפייה לנוכחות. במרכז לאמנות עכשווית היא מתמידה בניסיונות להשבית את הצפייה כאופן הנוכחות הבלעדי של הקהל, מארננת אותנו במעגלים, מכוסים בבורקות שחורות המותירות רק עיניים ערניות, מצלמים זה את זה בפלאפונים, מחוללים בחדר עם מוזיקה של מסיבת סטודנטים בזלצבורג, קולים, פוחדים מקרבה, מתקרבים ונוגעים זה בזה לפי ההוראות. בעולם האמנות שלאחר המפנה הפרפורמטיבי מוכרות זה מכבר עבודות יחסים המדריכות את הציבור לתנועה ולשיחה ספונטנית, וסיטואציות שראות בקהל את הפוטנציאל האמנותי הגדול ביותר, תפסו מקום של כבוד ברצף. היחסים בין בני האדם מעוצבים על ידי אמנים כאובייקט, לדוגמה מודל להתנהגות, ומתפתחת התבוננות חדשה באירוע הבימתי כטקס חברתי, שלקהל יש בו חלק מכריע, פעיל יותר ויותר. עם זאת, הפיתוח של ערך השימוש של האמנות כפרקטיקה חברתית מקרבת, מאמנת ובונת אמן, נעצר איפשהו. בהתרחבות של מנעד הרגישויות והיכולות האנושיות, המעורבות במעשה האמנות, חוש אחד נותר רדום, שלא לומר בגדר טאבו: המגע. ליבנה חשה באיסור הזה ומנסה להיאבק בו בעדינות. האינטואיציה שלה טובה, לדעתי, גם המגע הוא אחד האתגרים הבאים של האמנות. איך מאפשרים לבני אדם לנעת זה בזה, מעבר לאלומות, לניצול, לזרות. האם אינטימיות היא עניין פרטי לשניים, או שרגישות דומה לזו אפשרית גם במרחב הציבורי שיוצרים אמנים?

ליבנה מצהירה על מסע להשבת הדימוי, בדרך ל"חשיבה האבסטרקטית החדשה". בעיניי, זו מתקפה חינוכית על משטר הראווה, הצו החזותי שממקד את חוויית האמנות בדימוי על חשבון היחסים בין בני אדם. לאחר שהשבתנו את הדימוי (אם אפשר בכלל), האם גם נוכל למצוא שימוש חברתי לנראות שהיא מציעה לנו? הרי, להבנתי, זו בדיוק חובת הלבבות. איך נוכל להשמיד את הניכור בין האנשים באולם התיאטרון, בחלל הגלריה, ומכאן לעולם כולו? לנעת זה בזה, לשוחח עם זרים, לקיים את הפגישה המיוחלת. היה כיף להצטרף לסטלה של סביון פישלוביץ, אפרת נבו, מורן סיון, שיר שטרנברג וילך ליבנה – והרגע היחיד בפסטיבל שהרגיש אחר ממש, משהו בין התכנסות פרטית שעושה שימוש במוסד ציבורי כדי לשנות את פני החברה, להשבעה של הארוס, כמו שכתבה לאה גולדברג, ועוד כמה דברים. אי אפשר לומר שסיימנו באורגיה מטורפת, אבל אולי בהתעלות רוחנית ובנגיעה. סט של הצעות שיכול להפוך לשגרה, לפרקטיקה חברתית, וזה הכיוון שהייתי ממליץ עליו, מעבר לאירוע האמנות. בסוף האירוע הייתי שכוב על הרצפה בעיניים עצומות, מחזיק ידיים בפעם הראשונה עם שתי נשים שהכרתי. כשהצצתי, במרכז המעגל שכב נבר מעורטל וז בתנועות אירוטיות. לולא הייתי חי הייתי חושב שהגעתי לנעדן.

מופע התעמולה

אם אוהד נהרין הוא השגריר הטוב ביותר של ישראל, ייתכן שארקדי זיידס הוא השגריר הרע ביותר שלה, או אולי הכוריאוגרף העוין ביותר את מדיניותה – אמן שמסרב להניח לכיבוש ולצבא, למתנחלים ולסוחר הנשק להישאר מחוץ לקופסה

השחורה של המחול, ולמעשה רואה במדינה את הגורם הראשי המסדיר את תנועת בני האדם, חזק, מעצב ומשפיע יותר מכל, כלומר מקור הכוריאוגרפיה החשוב ביותר, לפני כל מחשבה יצירתית, תחושת בטן, תהליך עבודה או חומרים מחוליים שאפשר לדמיין – מעצבת המציאות, כותבת התנועה, מנצחת המקלה. המדינה ככוריאוגרפית־העל של המחול הישראלי והמחול בכלל. הוא עשה זאת באמצעיו הצנועים, כאשר העמיד פרזנטציה פרזנטלית ורהוטה עד זרא, המפגינה ניתוק מכאיב, כמו־רובוטי, מהנושא שלה. זיידס מכר לנו את פרויקט טאלוס על הבמה של תיאטרון הבית ביפו: כלי רכב בלתי מאויש, פרי פיתוח של קונסורציום צבאי־טכנולוגי בינלאומי, שישראל חברה בולטת בו, מעין זחל"ם־ללא־נהג שיכול לפטרל בגבולות, לזהות פרצופי מסתננים, ובמקרה הצורך גם לירות בהם. מובן שהפוטנציאל האוטונומי של הכלי מעורר מחשבות על אנושיות, שחומקת מהגוף, ובמשתמע גם על האוטונומיה של האמנות ונוקיה הפוליטיים. מה קורה כאשר אמנים, ממונעים בכסף ותשוקה, נוסעים על גבולות האמנות ושומרים עליהם, ומה יקרה למי שיפרוץ את הגבולות. ניכר שזיידס נהנה מהטרנסגרסיה, חציית הגבול שמתרחשת כאשר יוצר מחול מסרב לרקוד ומונע מקהלו את הצורה השגורה, המצופה ממנו. ואכן זו הייתה אחת העבודות החשובות בפסטיבל. אנו שותפים למשיכה לכוחה של המדינה, לנאדג'טים ולאלימות ימנית, קצוות שנדמה כי יוצרי מחול נמנעים מהם, ונקודת כובד שרקדנים לא תמיד מתייחסים אליהם בתנועתם, שנראית קלה, משוחררת וחופשית.

האם זה היה מופע תעמולה מחולי? אם כן, אהבתי את זה. שמח על הרחבת הגבולות שאחרים כבר נקטו בה, אפשר גם לדבר זה מחול. התנועה שבאקט הפדונגי או ההרצאה היא גם תנועה שעל המחול לבחון, היום כשנדמה שכל השנים האלה הוא שתק ורוצה לדבר עכשיו, שיהיה לו שיח תאורטי והיסטוריה שמספרים.

ואני רק שומע מחול וחושב על חילול, ועל ההגדרה הנוקבת שסטיבן רייט (Wright) הציע בעקבות ג'ורג'ו אגמבן (Agamben):

חילול

"מרגע שחולל, מה שהיה בלתי־זמין ונפרד מאבד את ההילה שלו ומוחזר לשימוש. החילול משבית את מנגנוני הכוח ומחזיר לשימוש המשותף את המרחבים שהכוח תפס."

ג'ורג'ו אגמבן, *חילולים* (2007)

מה שהוא מקודש מסולק מתחום המשתמשות; הוא אינו מוחשי, אין לנעת בו, ואסור שיחולל על ידי צריכה. זה נכון מבחינה מילולית ומבחינה מטאפורית. היום, כפי שאגמבן טוען, האיסור על המשתמשות מצא את מקומו המועדף בתיאטרון, שם הוא מוגן על ידי המוסד האיתן של הצפייה. התיאטרון־ניצח של העולם כמעט מוחלטת, כמובן מוסד הצפייה מאפשר לה להתרחב הרחק מעבר לקירות התיאטרון, אל כל "ממד מופרד שאליו הועבר כל מה שכבר לא נתפש כאמיתי ומכריע". זה מחול, אבל רק מחול. זו הסיבה לכך שהאנלוגיה בין קפיטליזם לדת נעשית כה מובהקת במוסד הצפייה. זו הסיבה שבגללה משתמשות, כאשר היא מובנת כמציאות של השימוש, היא פעולה פוליטית: היא משתכלת את מה שעושים בו שימוש. השתכול הופך מטרות קודמות לאמצעים חדשים, וכך מנטרל את המקודש. במובן זה משתמשות היא מילה נרדפת לאקט החילול, השימוש־ולמעשה כל מה שמשתמשים בו – הוא מחולל!"

המסיבה

אירוע שיש לחקור ולפתח: מפגש לא היררכי בין גופים, עם פוטנציאל למגע וקרבה, התארגנות משותפת, פעולה צוותאית, שיכולה להיות יומיומית, שגורה ולהתפשט אל המרחב הציבורי ואל החברה כולה.

בסוף שלושת השבועות של פסטיבל צוללן 2017 דמיינתי לעצמי מסיבה אחת גדולה, בה לילך ליבנה וכוהנות המקדש מהלכות ומלבישות את הציבור בבורקות שחורות, המון אדם לא מזוהה ולא מוגדר, אנשים דומים חוץ מהעיניים הבורקות. הן סוגרות את מפוח האב"כ האדיר שנושף נואשות זה שנים, זה שהרעיש את



The Duties of the Heart by Lilach Livne, phot: Eli Katz

חובת הלבבות מאת לילך ליבנה, צילום: אלי כץ

הערת שוליים

¹ מתוך הערך "חילול" בספר לקראת לקסיקון של משתמשות מאת סטיבן רייט, בהוצאת המכון לנוכחות ציבורית, המרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון, 2017. נדלה מ: <http://maarav.org.il/2017/03/01/%D7%97%D7%99%D7%9C/%D7%95%D7%9C> בציטוט המופיע כאן החלפתי את המילה "אמנות" ב"מחול", ואת "מוזיאון" ב"תיאטרון", המקום בו מבצעים את המחול.

עומר קריגר הוא אמן המחבר פעולות פרפורמטיביות, סיטואציות פוליטיות, צורות של התאספות וכריאונרפיות אזרחיות במרחבים ציבוריים. קריגר חוקר את הגוף המשותף, את החוויה הציבורית ואת מופע המדינה, ומתעניין ביחסים בין אמנות, אזרחות, פוליטיקה ופעולה. מייסד ומנהיג משותף (2006-2011) של גוף המחקר והפעולה "יתנועה ציבורית", כיהן בין השנים 2011-2015 כמנהל האמנותי של "מתחת להר: פסטיבל לאמנות ציבורית חדשה" בירושלים. מביים פעולות, מעביר סדנאות ומרצה באירופה ובישראל, בשיתוף מוסדות אמנות, תיאטרון, מחול, חינוך ושלטון. כעמית מחקר במכון לנוכחות ציבורית, ב-2017 תרגם את הספר לקראת לקסיקון של משתמשות מאת סטיבן רייט www.omerkriger.org.

הארץ בכל ימי כהונתו של נתניהו והסריח את האוויר, פותחות את החלון ואז נשמעת מוזיקת עם מאוסטרליה-עילית, מנגנים אותה גברים עירומים שרוקדים וגופם הנחבט זה בזה משמיע ציפחות מצלצלות של עור מתוח ומיוזע. נדלק אור טבעי של מקרן מצנות וארקדי זיידס מופיע בחליפה, מספר ברהיטות מלחיצה על פרויקט דה-הומניזציה של משמר הגבול, בו רובוטים מסיירים לאורך גדרות על קווים ירוקים, מצלמים ויורים על פליטים, מפנינות, הומואים ושמאלניות, כולם מסומנים בנקודות כחולות שחורות ואדומות, זים בקצב בתנועות קוויות, בשורות וטורים, קדימה ואחורה, ימין ושמאל. פולניה יפה מנופפת בשמלה גדולה לכל עבר, שחורה וצהובה, מוארת לתפארת באור לבן של גלריה או חנות מכוניות. ואז עולות היהודיות-הערביות לרקוד, ברור לך שאתה במאה ה-21 כי הן יודעות מי הן, שולטות בסיטואציה ומשחקות עם זה, ועם המוזיקה של אהרן עמרם והמחרוזת המרוקאית שנשמעת, קבוצה בשורה חמש מתחילה למחוא כפיים בקצב, ולאט לאט משתחררים השרירים הטבעתיים של שוחרי האמנות האוטונומית, ושתי החמסות של הגוף נצמדות ומשמיעות קול גם ביתר השורות, וככה מתפשטות הכפיים בכל האולם, לכל העברים, כף-כף-כף-כף. הפנסים נופלים על הבמה שנשברת ומבריחים את הרקדניות אל תוך כפיהם וחקים של יושבי האולם, שמתפטרים כאחד מתפקידם כקהל, הופכים לציבור ורוקד יחד, רוקד כך ומחולל אל תוך הרחוב, מזרחה אל הגבול, מסתבך ברגליו בקו הירוק, נופל אבל ממשיך בזחילה על הגחון לתוך נהר הירדן הנועש, שם הוא עושה שלום עם שכניו ונרדם לאט לאט, איש על ירך רעהו ואישה בחיק רעותה. הם נרדמים עד שהאור עולה. מוחאים כפיים בשמחה, לוחצים ידיים זה לזה. אם אין לכם עם מי לדבר כנראה שהמצאתם שפה חדשה.

שיר הפסטיבל שלי, מתוך "חובת הלבבות" של לילך ליבנה:

Planningtorock - Let's Talk About Gender Baby
https://youtu.be/R4LKGdGn_og

"המסלול להכשרת רקדנים" – תל אביב־יפו בפסטיבל CONTEXT 2017, רוסיה

רועי בדרשי

כחלק משיתוף פעולה של "המסלול להכשרת רקדנים" – תל-אביב־יפו ו־CONTEXT Festival של דיאנה וישנבה (Vishneva), הכוריאוגרפית אולנה וסילבה (Vasileva) זכתה במלגת יצירה, כשבמסגרתה יצרה עבודה חדשה ל"מסלול", אשר עלתה כריקוד אורח בתחרות הכוריאוגרפיה של הפסטיבל. היצירה עלתה בבכורה עולמית בנובמבר 2017 ב־Gogol Center במוסקבה ובמוזיאון Erarta בסנט פטרסבורג. מאז היא מוצגת על ידי "המסלול" כחלק מהרפרטואר השנתי. נוסף לכך, נעמי פרלוב ואופיר דגן לימדו סדנאות אומן בפסטיבל.

Choice / כוריאוגרפיה: אולנה וסילבה / מוזיקה: Murcof & Vanessa
Wagner – Arvo Pärt – For Alina: Variations for the healing
of Arinushka / ניהול חזרות: נעמי פרלוב / הלבשה: אריאל כהן /
אסיסטנטית לניהול חזרות: גיל הכהן / קאסט מקורי: רוני ארגמן, שולי
צינגר, עלמה קרבט שמש, אמיתי כהן, שחר חנין, דור נחום / ניהול
אומנותי: נעמי פרלוב, אופיר דגן / הפקה: רועי בדרשי



Choice מאת אולגה וסילבה. צילום: ניקולאי קרוסר
Choice by Olga Vasilva, photo: Nikolay Krusser

אודות פרויקט ה-*iChair* *Project Legend* והתערוכה (מקראה) בבית האומנים בת"א, ספטמבר 2017

פסל: רפאל לומס | צלם: תאי לומס

החלו בתהייה האם להביא את שני חלקי הכיסא או מחצית ממנו, הניבו סדרת צילומים ענפה של מצבים מלאי הבעה וחסד. אותו מרחב, שניתן להיסחף בתוכו, המבקש לאחד אותו ומאפשר ציפה או מעוף – כל אלו מובחנים ומתבטאים בסדרת הצילומים כיסאות מוזיקליים (2012-2017).



כיסאות מוזיקליים, רקדן: רומיינסון רומיין, ניו יורק 2017
Musical Chairs, dancer: romainson Romain, NY 2017

רקע

הפרויקט הוא שיתוף פעולה המנסה לבחון את האפשרות להשתמש בצילום, על מנת לחשוף רבדים נסתרים בשפה הפיסולית. סדרת הכיסאות היא סדרת פסלים שהחלה ב-1998, כשהמתודה הפיסולית היא שימוש באובייקט הכיסא עצמו, ללא תוספת או גריעה בחומר המקורי שהכיסא עשוי ממנו. ב-2006 תאי לומס פיתח את סדרת הצילומים בשם *בוזמנית*, המורכבת משלושה דימויים של אותו הפסל מכמה זוויות, לכן הצופה יכול להחזיק אותו מכמה נקודות מבט בו זמנית.

עם התפתחות הסדרה, נוצרו פסלי כיסאות כאלה, שנחצו לשניים, כך שכל מחצית הכיסא עמדה בפני עצמה.



Simultaneously, Israel 2010



בוזמנית, ישראל 2010

כאומן, אחת האיכויות המובהקות של הפסל הוא גודלו. העובדה, שלפסלים אלו אין גודל קבוע אלא משתנה ודינמי לפי ההצבה, הובילה אותנו לבחון את המרווח בין שני חלקי הכיסא – איזה סוגי כוחות משיכה מתקיימים שם, שאולי איכות זו יכולה להתקיים באמצעותם. בחרנו לעשות זאת על ידי שיתוף פעולה עם להקות מחול ורקדנים, כדי לבחון את המרחב התנועתי עם הכיסא ולבדוק מה הקשר בין מחול עם כיסא (שכבר נעשה רבות בעבר) לתנועה עם כיסא, שהוא פסל.

מפגשים מרתקים אלו, שתמיד



מידות משתנות, ישראל 2012
Dynamic Measurements, Israel 2012

ההגעה הקבועה והרציפה לסטודיו למחול, העבודה האינטנסיבית עם הרקדנים והעובדה הפשוטה, שבתוכי כפסל, מתקיים מאבק תמידי ביני לבין הפסלים על המרחב והרקדן, היוצר כל היום ולמחרת את המרחב היצירתי שלו פנוי כדף חלק, לא רק גרמו לי לקנאה אין סופית, אלא גם לחשש שהחלל רק נדמה ריק ושוב איני רואה ומולך שולל. בשיתוף פעולה עם תמר רגב, פיתחתי יחד אפליקציה המאפשרת לשרבט את תנועת הרקדן ללא אביזרים נלווים, כאשר הקו שנוצר הוא ביטוי להימצאות הרקדן בחלל בנקודות שונות לפי הריקוד.



זרימת עבודה בזמנית, רקדנית: רנטה סקובו, ניו יורק 2017
Simultaneous workflow, dancer: Renata Skobo, NY 2017

התרגום וההמרה של השרבוט לאובייקט על ידי הדפסה בתלת ממד בוצעו בשיתוף פעולה עם New Lab בניו יורק בפברואר 2017, שהיה מהלך טבעי לרצף היצירתי של השפה האומנותית, כי מה שהחל בהזמנה של תנועה עם פסל מתרגם את התנועה לאובייקט ומה שנוצר הוא כלי המאפשר לא רק מעבר והמרה בין מדיומים שונים כריקוד, שרבוט, ופיסול, אלא גם ביטוי לכך שפעולות אלו מתקיימות למעשה בזמנית ורק אנו רואים אותן כמרחבי פעולה ויצירה שונים ומנוגדים.



כיסאות מוזיקליים, רקדנית: ג'סלין ריא, ניו יורק 2017
Musical Chairs, dancer: Jaclyn Rea, NY 2017



כיסאות מוזיקליים, רקדן: אופיר יודילביץ, ישראל 2012
Musical Chairs, dancer: Ofir Yudilevitch, Israel 2012

תאי לומס

חי יוצר בברצלונה
 Co Founder of Nectar
www.tailomas.net

רפאל לומס

חי בישראל
 TED Fellow 2010
www.raffaellomas.net

עוד מידע על אודות העבודות:

www.ichairproject.com

לינק לסרטי וידאו:

<https://drive.google.com/file/d/1ADVCSjuElobWMSvecnhGiDrUMndF95xO/view?usp=sharing>

<https://www.ichairproject.com/sketching-movement-1.html>

Endnotes

¹'Until here', taken from a collection of articles dealing with the topic: The field of visual literacy. Published by the Kibbutzim College of Education, Technology and the Arts in collaboration with MOFET Institute.

²People interested in additional information or in workshops, please contact Tirza Sapir, tel: 052-2538877; amtr@013net.net or Lilach Shalit, tel: 052-5419558; lilach.g.s@gmail.com.

³Noa Eshkol and Avraham Wachman created a graphical-literary language that enables a 3-dimensional movement notation of the human body in space and time.

⁴Already from the beginning, John Harries shared with Noa Eshkol the urge and wish to accurately express the world of movement. Moreover, he acted with the purpose of consolidating the ideas at the core of the development of notation as a language (Noa Eshkol: Preface to the book by John Harries: Language of shape and movement, p. vii).

Bibliography

Avgerinou, M. (2001). "Towards A visual literacy index". In R.E. Griffin, V.S. Williams, & L. Jung (Eds.), *Exploring the visual future: Art design, science & technology* (pp. 17-26). Loretto, PA: IVLA.

Eshkol, N., & Wachman, A. (1958). *Movement Notation*. Weidenfeld and Nicolson.

Harries, J., & Sapir, T., (Eds.) (2009). *About Time*. Mayshav.

Ofer, S. (2001). *Movement literacy, development of the concept and its implementation in the curricula*. Haifa: Haifa University, Faculty of Education.

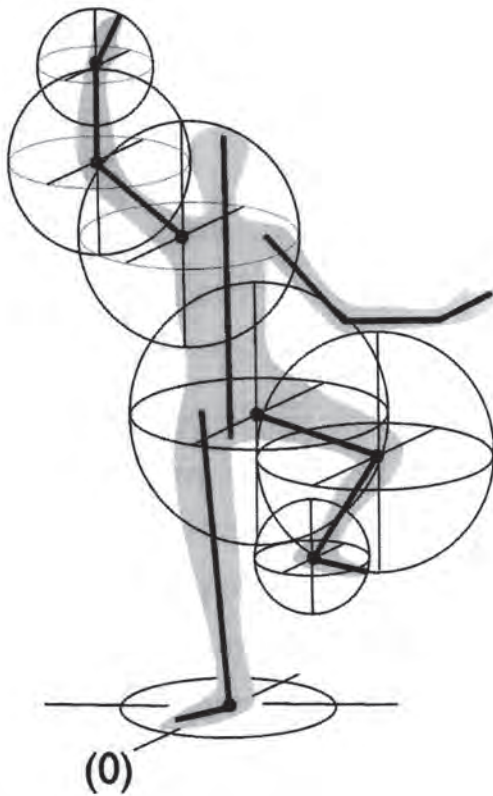
Sapir, T., & Blum, H. (2002). Lecture at the 4th International Conference of Teacher Education. Achva College of Education.

"&" (2015). *Body and Space*. The Research Center for Movement and Dance Notations. Kibbutzim College of Education, Technology and the Arts.

Tirza Sapir, Head of The Research Center for Movement and Dance Notations at the Kibbutzim College of Education, culture and the Arts. A disciple and colleague of Prof. Noa Eshkol. Head of the Dance and Movement path at the college during the years 2000-2007. In 1986 founded the "RikudNetto" Dance Group, which has been performing until today, and is its director and choreographer. Moreover, developed the Sapir Method for the improvement of learning abilities by means of Eshkol-Wachman Movement Notation and has written about the method in the book entitled "Criss Cross" in collaboration with Dr. Lilach Shalit. Has published nine books: scores of the dance suites – Hanukka Notebooks, Birds (in collaboration with Sharon Reshef-Armoni), Landscapes and Sounds of Landscapes (in collaboration with Nira Al-Dor), Moadim Le-Machol (in collaboration with Shlomit Ofer), In the Footsteps of Painters (in collaboration with Orly Yaacov) and theoretical books – About Time and Body Space in Eshkol-Wachman Movement Notation (in collaboration with John Harries).

Dr. Lilach Shalit, lecturer at the Kibbutzim College of Education, Technology and the Arts and in the Orot Israel College. Moreover, teaches the Eshkol-Wachman Movement Notation for special education – the Sapir Method - and writes in collaboration with Tirza Sapir about the method in the "Criss Cross" book. Member of The Research Center for Movement and Dance Notations in the Faculty of Arts at the Kibbutzim College of Education, culture and the Arts. As of 1998, member of the "RikudNetto" dance group where she is a leading dancer under the instruction of Tirza Sapir.

6. Each joint in the chain of the human body parts constitutes an individual center of the spherical system of reference:



Working options

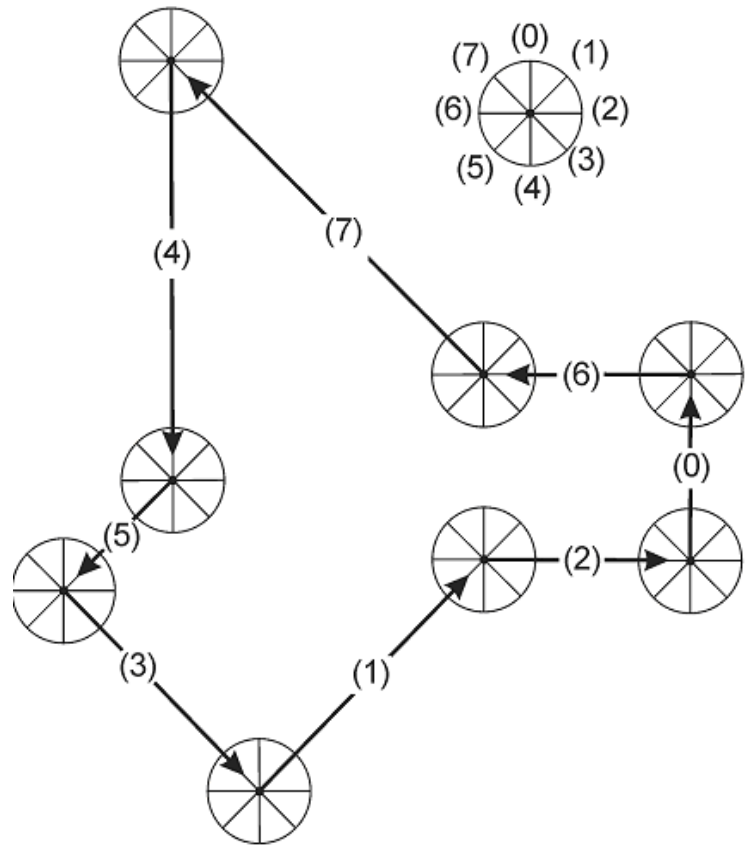
The above elements enable us to find out: In which direction do the different body parts point? What is the angle between adjacent body parts? In which direction does the whole body turn? In which direction do the body parts move? In which path do they move?

The areas that can be reinforced around these questions are:

- Work with the system of reference allows enhancement of spatial orientation abilities.
- Analysis of the relations in the given space – location, direction, distance (Where am I? Where am I going? What is the distance to the goal?)
- Planning of movement directions while taking into consideration the size of the space and the objects in it.
- Identification of the location of different body parts in relation to space and identification of the angular relations between them.
- Comprehension of space as a relative and changing layout according to the determination of the starting point, allowing flexibility of spatial perception from any place and in any position.
- The need for maintaining an accurate direction requires focus, attention and concentration.



For example: Four figures with similar relations between the body parts, each shifting in a different direction in space



Directions of steps in space according to the system of reference
© Illustrations by John Harries from the book "Body and Space in Eshkol-Wachman Movement Notation (Harries/Sapir)"

Summary

The Sapir Method is based on the comprehension of a movement that one learns to read, write and execute and its uniqueness resides in the fact that it is translated into a motor-sensory experience. This paper presents some of the principles and working methods according to which the learning is implemented:

- The learning is experiential – through movement, and formal – by means of orienting and defined rules.
- Learners have the freedom and time to succeed within a framework that has a clear correspondence.
- Learners are given a concrete feedback and can apply explicit supervision processes to their functioning.
- An emphasis is placed on collaboration and movement coordination with other learners, based on the newly acquired language. This facilitates and even strengthens inter-personal communication, obliges adjustment of individual time to the general time as well as examination of the acquired knowledge and its comprehension.

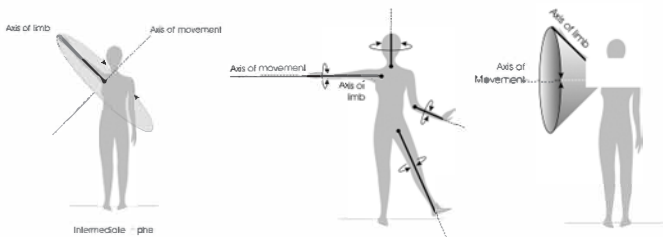
The Sapir Method teaches a special language, obliging learners to execute with their body what they have learnt and understood. The learning is different from school-based formal learning in the way that it is acquired. Learners translate a movement into a symbol; read signs and translate them into a movement. Thus, they build for themselves another channel for coping with cognitive processes needed in varied frameworks of learning and life organization.

- In a motor-visual integration one can obtain concrete feedback about the information identification.
- The manuscript page enables an exact identification of the area of the obstacles and difficulties related to the reading-writing (reading letters, words and sentences and reading comprehension).
- The manuscript page allows a coordinative timing of different body parts in different durations, focusing attention and splitting attention.
- The need to read in two directions (upwards and downwards – the participating body parts; and from left to right – the sequence of events in time) facilitates processing of the whole and its parts.
- Since every sign combination is an instruction to act, learners are required to comprehend the reading in order to act.

4. A movement of a single articulation (body part) is circular by nature:

Working options

The fact that each body part moves in circular movements, allows an encounter with the concepts of the whole and concepts of its parts, and different concepts of size. How can we divide the circle? Which circle size can be executed with different body parts? What are large circles and what are small circles?



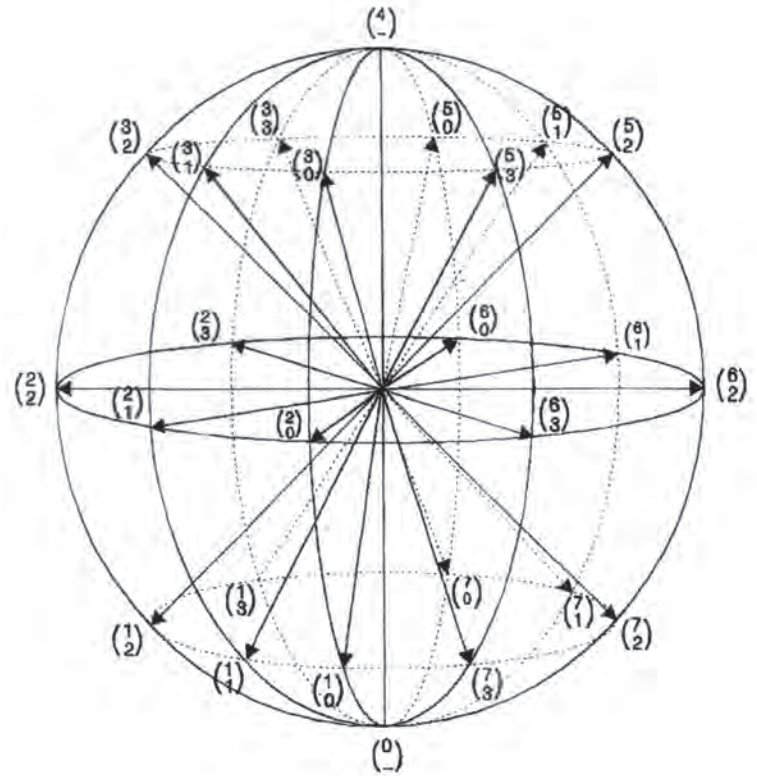
These topics enable coping with the following areas:

- Fundamental concepts of mathematics and geometry (whole, half, quarter, amounts, sizes)
- Enhancing ability of analysis and synthesis (concepts of the whole and its parts)
- Flexibility of the perception and reinforcement of competence for generalization and deduction (the circular movement can be executed in different sizes with every body part and from different starting points).

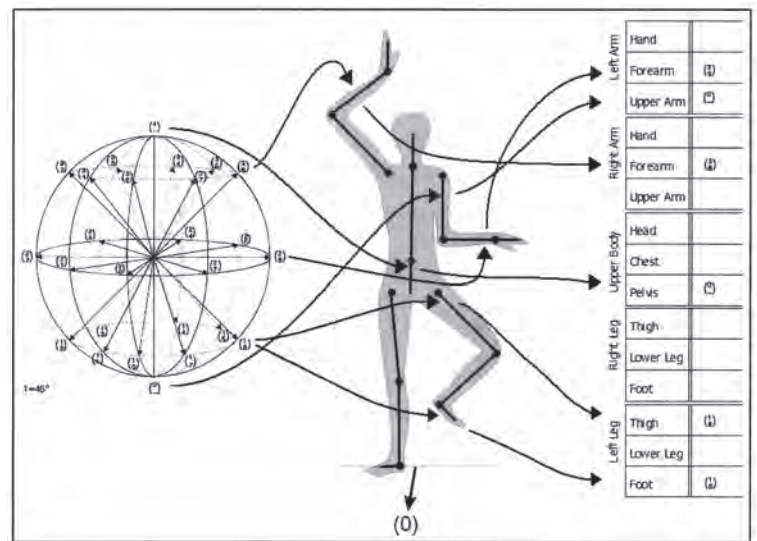
A sequence of four movement events in different forms of graphical expression of the circle division – the whole and its parts:

Graphical expression				
Numerical-arithmetic expression	1	1/2	1/4	1/8
Verbal-arithmetic expression	A whole	A half	A quarter	An eighth
Movement with a body part – verbal expression	A whole circle of the head	Raising a hand upwards	Raising a leg sideways	A movement of the torso from an upright position to a tilt
Concrete illustration				

5. A spherical system of reference serves for organizing the circular movement and its paths:



A body part is by nature permanently connected at one end and free at the other. For the purpose of describing body movement, we can use a circular system of reference with the fixed end at its center. The sphere is mapped as a coordinate system by means of longitudinal and latitudinal lines (as on a globe), referred to in movement notation as the “system of reference”. Integration of the horizontal and vertical elements facilitates definition of the posture-direction-position of the body part. The form of transition between one position and another defines the movement path and its direction.



Example of the flow of information from the system of reference to the body parts and to the reading and writing [manuscript] page

A. An exercise for one body part (one line): an upper arm with three moves represented by words and color.

Arm	Up	Down	Side
-----	----	------	------

Representation of a movement by words

Arm			
-----	--	--	--

Representation of a movement by color

B. A coordinative exercise for two body parts (two lines): for the head a pattern of two moves and for the upper arm a pattern of three moves, represented by words, color and movement notation.

Arm						
Head						

Representation of a movement by color

Arm	Up	Down	Side	Up	Down	Side
Head	Right	Left	Right	Left	Right	Left

Representation of a movement by words

Arm	↑	↓	→	↑	↓	→
Head	∩	∪	∩	∪	∩	∪

Representation of a movement by movement notation

C. A coordinative exercise for three body parts (three lines) at different times: with the upper arm a pattern of three moves, with the head a pattern of two moves and with the pelvis a pattern of two moves (a white square without a symbol means 'no movement').

Arm	↑	↓		→	↑		↓	→
Head	∩	∪		∩	∪		∩	∪
Pelvis	↓			↑				

Representation of a movement by words

זרוע									
ראש									
אגן									

Representation of a movement by color

Arm	Up	Down		Side	Up		Down	Side
Head	Right	Left		Right	Left		Right	Left
Pelvis	Down			Up				

Representation of a movement by movement notation

3. Coordination – for the promotion of thinking and cognition abilities

Many coordinative exercises are integrated in the Sapir Method, accompanying each and every area of work. These exercises deal with the ability of the different body parts to coordinate their simultaneous action sequence as well as the durations of the various movement activities. When an exercise has been learnt and is automatically mastered, it ends its promoting function and one should start practising the next exercise.

Below are several coordinative patterns that can be implemented by choosing different body parts and different movements. Each number represents a different movement and the heavy lines represent the end of the recurrent sequence:

1	2	1	2	1	2
1	2	3	1	2	3

Two movements in one body part with the addition of three movement in one body part

1	2	3	
	1	2	3

A canon of three movements between two body parts

1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3

A canon in one body part with the addition of three movements in another body part

1	2	3	4	5	5	4	3	2	1
1	2	1	2	3	3	2	1	2	1

Five back and forth movements in one body part and in the other body part two movements and three back and forth movements

The patterns allow an infinite creation of exercises, and learners assume personal and formal responsibility for their movement decisions and their mutual integration.

Working options

The use of a written page gives rise to the following questions: How do we translate the movement into a graphical symbol? Which combination of graphical signs together form a movement meaning, starting from a single sign and up to several signs aggregated together? How should we organize the signs in a square and in a line? What are the possible reading directions? How many movement instructions can be read in a sequence? When do we start and when do we finish? What is the duration of one movement? What is the duration of a movement sequence? How many movements can we remember in a sequence?

Coping with a manuscript page facilitates reinforcement of many functioning areas:

- The manuscript page obliges the learner to define a movement sequence and determine a starting point and a finishing point.
- Learners are required to have the competence of filtering stimuli, perseverance and flexibility in applying their attention.
- Reading the signs is translated into movement and strengthens a motor-visual integration – reinforcing the ability to integrate different areas of perception.
- The ability of graphical work in writing is reinforced within a defined framework (line, square).

1. Learning and cognition processes whereby difficulties are demonstrated and are treated by the method:

- Perception processes – visual, auditory, spatial.
- Learning and remembering – organizing the information and using the active memory.
- Motor-sensory functioning.
- ADD – filtering the stimuli, splitting the attention, organizing the sequence and being able to persist.
- Control and monitoring – working in pairs and in a group.

2. Fundamentals of Eshkol-Wachman Movement Notation and the options it offers for promoting abilities by means of notation and symbolization of body movement in time and space.

Eshkol-Wachman Movement Notation is a graphical-symbolic language which is a notation method relating to the elements of form and movement of the human body. It offers a symbol system representing basic values by means of which one can describe the human body movement in space and time. This notation was created by Noa Eshkol and Avraham Wachman and was first published in 1958 (Eshkol & Wachman, 1958)³. The movement notation can be used for composing, recording, learning and investigating movement events in many varied areas (Harries & Sapir, 2015)⁴.

The Sapir Method applies the options of movement analysis and graphical symbolization offered by Eshkol-Wachman Movement Notation. The analysis and symbolization facilitate a fruitful and enhancing relation between movement and basic competences of formal learning (reading, writing, arithmetic) and daily conduct abilities (time organization, spatial orientation, activation of the sight, sound and touch senses).

For the purposes of this paper, we will describe several fundamentals of movement notation and, based on them, we shall explain some of the ways of working with the method.

1. The human body is structured as a chain of limbs and joints:

Working options

Observation of the human body structure enables engagement in several topics: What are the names of the body parts? How many



parts does the body have? Into which groups are they divided? In which joints are the body parts interconnected? What is the length and width of the body parts? What are their functions? What is the movement ability of each body part?

Perusal of these questions leads to options of working on various areas of learning:

- Enriching the vocabulary, naming and conceptualization.
- Understanding parallel functions (symmetry and asymmetry, dominance or lack of dominance of the right and left sides).
- Reinforcing the body image as an element of building a proper self-image – I as a whole and as built of interconnected parts.
- Integrating the movement of body parts with one another for executing and improving the execution of tasks in daily life.

2. A page of reading and writing in a special format that represents the human body and its parts:

The reading and writing page is a ruled sheet of paper – each body part is represented in one line, in which its actions are written. The time sequence is represented by horizontal reading from left to right, each square representing an agreed time unit or the sequence of events according to their order. In a vertical reading one can see which body parts are acting simultaneously. Thus, one can understand the instruction of the entire movement that is designated for several parts together (similar to the score of an orchestra).

Left	Hand																		
	Forearm																		
	Upper Arm																		
Right	Hand																		
	Forearm																		
	Upper Arm																		
Upper Body	Head																		
	Chest																		
	Pelvis																		
Right	Thigh																		
	Lower Leg																		
	Foot																		
Left	Thigh																		
	Lower Leg																		
	Foot																		
	Front																		
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12						

For example: columns 1-5 the thigh and the lower leg are active during five time units; 6-8: the head is active during three time units; 9-12: the upper arm, forearm and hand are active during four time units.

Working options

The page can be reduced or expanded according to need and it can be adapted to the level of work required from the learner. Starting with one line, two lines and so on, a shorter or longer duration of a movement sequence, with defined time, without defined time, by symbolization of words, color, customary notation signs, creating an independent symbol and so on and so forth.

Below are three examples of the same movement sequence with the upper arm, combined with additional parts of the body. These examples represent some of the working options with the manuscript page, from one line up to three lines (in color, words and movement notation).

***Sapir method* – Improving learning abilities through movement and Eshkol-Wachman Movement Notation**

Tirza Sapir & Lilach Shalit

The Sapir Method was conceived by Tirza Sapir and was first published in 2002 (Sapir & Blum, 2002). The method aims to improve learning abilities, cognitive competences and motor competences. Moreover, it is designed for a wide variety of populations (learning disabilities, ADD, population with diminished cognitive abilities and others) and a range of ages (children, grownups, seniors). The method originated from motor-practical work with children with special needs and began to be consolidated following the positive effects manifested in their functional and cognitive ability.

The Sapir Method is based on Eshkol-Wachman Movement Notation (EWMN) and on the options it encompasses. These options result in a complete and clear literate functioning, through an active feedback between the “visual literacy” [the ability to understand, use, think and learn in terms of images (Avgerinou, 2001)] and “movement literacy” [thought, conceptualization, symbolization, composition and creation options, movement learning and performance (Ofer, 2001)].

The methods of work flow back and forth, from the text to the body and from the body to the text. One has to read what is written on the manuscript page, understand the movement instructions included in it and, by means of the moving body, visually express the “reading comprehension”. Alternatively, one has to analyze body movements, understand their manner of operation and then symbolize and write the “movement comprehension” on the manuscript page. The process and its reversed process can be summarized as follows:
Read – understand – move / move – understand – write.

At both ends of the processes indicated above are values which are valid in the spoken language – reading and writing – and understanding requires a combination of “visual literacy” and “movement literacy” abilities. The movement illustrates the data processing and interconnections and it entails improved abilities of attention, memory, sequence, time, sense (direction), spatial-physical orientation and coordination.

By means of the method, the visual steps between the 2-dimensional writing on the manuscript page and the 3-dimensional movement of the body become one unity of thinking. This unity offers an effective interpretation with a clear feedback concerning the content

symbolized by these two visual languages that interact with each other and embody one content.

As mentioned above, the Sapir Method was formed as a result of work and positive experience in the field of education and community. Moreover, it facilitated the promotion of its learners’ cognitive ability and was implemented in a new, multifaceted and creative way. Some of the means of materializing the method’s principles include:

- Reading and writing exercises – by a valid symbolization of a spoken language, the movement notation language and personal-creative symbolization.
- Executing a movement – in the body, space and time. An accurate and defined execution, partly defined, free and adapted to the performers’ age and bodily ability.
- Coordination exercises – from simple patterns to complex movement patterns, from a movement of one part of the body and up to a movement of many parts of the body. From a single-layer to a multi-layer thinking ability.
- Coloring and drawing exercises – from free spaces to defined spaces (location, line, manuscript page). From a personal creative interpretation up to topics with formal learning tasks.
- Exercises with small aids and accessories – balls, sticks, ropes, papers, items of clothing and hoops that require the use of a coarse, fine and complex coordination.
- Exercises integrated with sounds, words and songs, illustrating in movement the organization in time of content and form.

These exercises are related to learning processes, comprehension and life skills. Through their active visual mediation, basic competences of learning cognition and existential cognition (general functional abilities) can be improved at all ages¹.

The Sapir Method is studied today in a special education track at the Kibbutzim College of Education, Technology and the Arts as well as in workshops jointly organized by the Choreographers Association and the Center for the Study of Movement and Dance Notation at the College².

The Sapir Method was designed and developed by the integration of two aspects:

Table of Contents

Message from the Editor **1**

Choreographers' Voices

Eviatar/Said: A Foretold chronicle / Shira Eviatar **3**

Ella Rothschild on her creation *12 postdated Checks* **7**

Research

Ga'aton Dance Company 1960-1965 / Yonat Rotman **12**

The Dance of Yehudit Arnon in the Framework of Hashomer Hatzair Youth Movement in Hungary 1946-1947 / Gdalit Neuman **16**

Sapir method – Improving learning abilities through movement and Eshkol-Wachman Movement Notation / Tirza Sapir & Lilach Shalit **18**

Interview

A conversation with Ruth Eshel following her return to the stage at the age of 75, reconstructing her solo *Cloak of Stones* (1980) for Between Heaven and Earth Festival, presented on November 7, 2017 in Jerusalem / Neta Pulvermacher **22**

Voice and Movement

Somatic Approach to Singing / Iris Goren **26**

My voice was always there but I just hummed / Adina Bar-On **30**

About Voice and Action / Anat Pick **32**

Voice in Movement Integration / Samdar Emor **34**

The Screaming Hole – Voice, Performance, Score / Julia Wirshing **40**

Festivals and Exhibitions

Curtain Up (Haramat Massach) in International Exposure 2017 / Gaby Aldor **42**

Mahol Shalem -International Dance Week, Jerusalem, 2017 / Sharon Tourel **45**

Diver Festival 2017: Diving into "Diver" – Body, Material and Reality (Matereality) / Keren Goldberg **47**

Combat Dance: Attacks on the Institution of Spectatorship - Impressions from the Diver Festival / Omer Krieger **50**

The "Maslool" – Professional Dance Program in CONTEXT 2017, Russia / Roy Bedarshi **54**

About iChair Project and Legend Exhibition at the Artists House, Tel-Aviv, September 2017 / Raphael Lomas **56**

Sapir method – Improving learning abilities through movement and Eshkol-Wachman Movement Notation / Tirza Sapir & Lilach Shalit (Eng. Trans.) **63**

Table of Contents **64**

Dance Today (Mahol Akhshav) - The Dance Magazine of Israel, Issue no. 33, March 2018 / On the cover: The movements of each limb are circular / Illustrator: John Harries / Editor: Dr. Ruth Eshel, eshel.ruth@gmail.com / Editorial Board: Dr. Ruth Eshel, Nava Zukerman, Dr. Dan Ronen, Yonat Rotman, Dr. Einav Rosenblit, Ronit Ziv / Graphic Design: Dor Cohen / Text Editing: Lea Hoval / Printing and Binding: A.A.A Print / Publishers: Tmuna Theatre / Address: 8, Shonzino Street, Tel Aviv 61575 / Tel: 972-3-5611211 / Fax: 972-3-5629456 / E-mail: kupa@tmu-na.org.il / Sales: Tmuna Theatre box office / Tel: 972-3-5611211 / The editors are not responsible for the advertisements' content © All rights reserved ISSN 1565-1568

Published with
the assistance of:





מילים אישיות לזכרה של ד"ר רונית לנד

רונית ניבאה את הקשר שעתידי להתהדק בין העשייה לאקדמיה ונסעה לסן־פרנסיסקו לחוף המערבי, כדי לעשות תואר שלישי על אנה הלפרין. לאחר שלרסן נפטר, היא נישאה מחדש לבעל שהיה מוזיקאי, אשר החליט לעבור לגרמניה למעבדת המוזיקה ברמשייד. באותה עת רונית פרסמה כתבות ולעיתים ביקורות בעיתונים "הארץ" ו"מעריב". רמת הכתיבה שלה על מחול לא הוכרה בארץ, ולראשונה נעשה שימוש בטרמינולוגיה של מחול. שלום חרמון, המפקח המרכזי על תחום החינוך הגופני במשרד החינוך, מינה את רונית למשרת הפיקוח על החינוך במחול. סגניתה הייתה נורית רון.

רונית נסעה לגרמניה בעקבות בעלה, ועזיבתה קטעה את הקריירה שבנתה בארץ. ב־1990 הקימה מגמת מחול באקדמיה לחינוך תרבותי (Akademie der Kulturellen Bildung), שניהלה במשך 26 שנה. היא ראתה בעבודתה החינוכית דרך לבניית גשרים בין גבולות תרבותיים לחברתיים, ומאז שנות ה־80 הייתה מעורבת בפרויקטים עם פלסטינים. במהלך כל השנים שמרה על קשר עם קהילת המחול בארץ, כתבה בקביעות ל"מחול עכשיו" והעבירה הרצאות וסדנאות. כל מי שהכיר אותה העריך את הידע שלה ואת נכונותה לסייע.

יהי זכרה ברוך.

מותה של רונית הכה בתדהמה בקהילת המחול בארץ. אישית, איבדתי חברה. רונית נפטרה ב־18 בפברואר לאחר מחלה ממושכת, שחבריה בישראל לא ידעו עליה. רונית נולדה בתל אביב ב־1952 למשפחה שנמלטה מגרמניה הנאצית. בילדותה למדה ריקוד אצל גרטרוז קראוס. באוניברסיטה למדה ספרות ותיאטרון, ולאחר מכן החלה לעסוק בכתיבת שירה. פגשתי אותה לראשונה כאשר הגיעה לעשות כוריאוגרפיה לבתי־שבע 2 בשם "מודרות". היא הביאה לסטודיו ניירות עם צילומים של תנוחות של מודרות ידיים וביקשה שנאלתר. באותן שנים היה מקובל שכוריאוגרף מגיע ומכתיב את התנועות, כאשר הרקדנים לא חונכו לעשות אימפרוביזציות. כבר אז הייתה עדכנית מאוד וסקרנית לגבי החידושים באמנות וביקשה ליישם אותם בפועל ביצירותיה.

פניתי אליה וביקשתי ממנה שתיצור עבורי לערב הסולו הראשון, שהכנתי באותה עת, והיא נענתה ברצון. לסולו "אנשים כמו קווים" (1977) קראה על שם אחד משירה. בתהליך היצירה הפנתה שאלות לספר המולות הסיני, שהיה אחד הרעיונות החדשניים באותן שנים. כעבור שנה יצרה עבורי שני סולואים נוספים, "בתנועה מתמדת" (1978) ו"נעליים" (1980). תמיד שילבה ביצירותיה מוזיקה חדשנית, כמו לוצ'יאנו בריו, או מוזיקה של נזירים טיבטים. היינו ידידות והכרתי את בעלה הבריטי פטר לרסן, שהיה צלם מעולה שצילם את עבודותיה ברגישות אמנותית רבה, כמו גם את בתם אילעיל שנולדה.

"הרצפה - כמו פצמון אכזבן היטב"

(ליאורה בינג היידקר)



משטח
דינאמי
מתקדם
למחול
ולתנועה

☆ ההגנה המושלמת לשלד שלך

מגיק פלור
ציוד למחול

• רצפת מחול • ברים קבועים וניידים • מראות ניידות ובהתקנה בטוחה
• פיתוח מוצרים בהתאמה אישית



תרבות מולכו

www.magicfloor.co.il

טל: 04-8670236 • magicfloor1990@gmail.com