גליון מס' 37 | פברואר 2020 | מחיר 45₪ | ISSN 1565-1568

מחול עכשיו

כתב עת למחול בישראל

DanceToday

The Dance Magazine of Israel

ינותן כרמון, צילום: אלון שמידט Yonatan Carmon, photo: Alon Schmidt

הרקדן והכוריאוגרף יונתן כרמון הלך לעולמו בגיל 88

חלוץ המחול העממי הישראלי לבמה
מייסד להקת כרמון
יועץ אמנותי של אולם אולימפיה בפריז (החל משנות ה־60 ועד אמצע שנות ה־90)
המנהל האמנותי הראשון של פסטיבל המחולות בכרמיאל (1988-2000)

יונתן נולד ברומניה בשנת 1931 ובנעוריו הוריו נלקחו על ידי הנאצים למחנות עבודה. הוא עצמו ניצל ב"רכבת קסטנר", אותה נסיעת רכבת שיצאה מבודפשט ביוני 1944, ביוזמת אנשי ועד ההצלה בהונגריה ובראשם ישראל קסטנר. בשנות ה־40 עלה לישראל, החל כתלמיד של גרטרוד קראוס ומשם נמשך לתחום ריקודי העם.

"אחרי דורות של חיים בגולה בתוך חומות הגטו שסגרו עלינו הגענו הביתה למקום של מרחבים שבו יכולנו לפרוץ מבלי לפחד. המחול העממי לא רק מביא אותנו ביחד אלא מאפשר חופש שהוא אלמנט מהותי בנפש היהודית"
(בראיון עם מרב יודילוביץ', Ynet, פורסם: 7.5.2008)

ראו: דן רונן, "הישראליות בעיני הגעגוע – כרמון במחול", *מחול עכשיו* 5, יוני 2001, עמ' 44-48.
המאמר באתר יומני מחול www.israeldance-diaries.co.il/issue_article

יהי זכרו ברוך

לזכרו של ד"ר דן רונן

בצער רב התבשרתי על פטירתו של דן רונן כשהגיליון כבר היה סגור, ולכן החלטתי לוותר על "דבר העורכת" ולהקדיש לו את המקום. לראשונה פגשתי את דן בתחילת שנות ה־90 בפסטיבלי כרמיאל שהנחה בעצמו. באותן שנים הוא כבר היה מנהל אגף התרבות והאמנות של משרד התרבות (1985-1998), אדם חשוב שחולש על תקציבים. על הבמה התגלה אדם חביב, שדיבורו קולח ומתובל באמרות של חסידים המדברות בשבחו של המחול. ניתן היה לחוש בקרב קהילת הריקוד את החיבה ואת ההערכה שרכשו לו, ובצדק, כי הוא היה ידיד שייעשה ככל יכולתו כדי לסייע להם. משחר נעוריו עד ימיו האחרונים אהב לרקוד ריקודי עם. הוא נחשב למומחה בתחום ריקודי העם וכתב את הספר *ריקודי עם בישראל* (2011).

במהלך השנים כתב מספר מאמרים ל*מחול עכשיו* בנושא ריקודי עם, ובעיקר עם היבט קהילתי. הוא היה גם חבר מערכת של הגיליון. זה היה אך טבעי כאשר נבחר לעמוד בראש סיאו"ף ישראל (CIOFF – International Council of Organizations of Floklore) – ארגון בין־לאומי שעוסק בפולקלור. הוא סיפר לי כיצד סיאו"ף העולמית התרשם מכישוריו המנהליים בתחום הכספים ואימץ אותו כחבר בהנהלה העולמית. ב־2014 קיבל עיטור זהב של סיאו"ף העולמי על תרומתו לארגון.

דן אהב להיות מעורב בקהילה והיה יושב ראש של גופים אמנותיים רבים, וביניהם יושב ראש ועדת המקצוע העליונה הראשונה לתחום מחול במשרד החינוך, יו"ר הנהלת הבלט הישראלי, הנהלת האקדמיה בצלאל, תיאטרון הזירה, נאמן כבוד של האקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים והרשימה ארוכה. לא נטה ליהירות או התנשאות ונשאר עממי, איש פשרות ואיש רעים הנוהג להתרועע עם אחרים. לא פלא שרבים חשו שאיבדו חבר קרוב.

לסיום, אצטט מדבריו במאמרו "לרקוד כל החיים – על המחול בגיל השלישי" שפרסם ב*מחול עכשיו* גיליון 15 (2009), בהציגו את מהות החיים הטובים אומר קהלת (*קהלת* ג', כ"ב): "וראיתי כי אין טוב מאשר ישמח האדם במעשיו". דן מפרש משפט זה ואומר: "החיים הטובים הם שמחת האדם על מעשיו ואין שמחה כמו זו שמסב מעשה הריקוד [...] למי שמחפש תשובה לשאלה איך חיים טוב יותר. התשובה היא – רוקדים".

יהיה זכרו ברוך.

רות אשל

דן רונן Dan Ronen

תוכן העניינים

לזכרו של ד"ר דן רונן / רות אשל **1**

שחזורים

איך *הערב שוב רוקדים* / גבי אלדור **3**

ויה דולורוזה – בפסטיבל עכו 2019 / גליה ליוור **6**

יוצרים כותבים

אינטימיות, נוסטלגיה, רוחות רפאים, פסקול נעורים ביצירה *When Love Walked In* / עודד גרף **10**

ועכשיו גוף / ענת דניאלי, עומר עוזיאל, יעל ונציה, קים' טייטלבאום ויאיר ורדי **14**

גילויים של תורה מסיני בריקוד / אפרת נחמה **18**

ריאיון עם נדיה טימופייבה על היצירה *ממנטו* / שרון טוראל **20**

מחקר

תנועה בהפרעה – האוניסון במחול כמוטיב מעורר ומערער / שני תמרי מתן **22**

מקולות בודדים לשיח – מבט על שני עשורים במחקר מחול בישראל –
תמונת מצב כפי שהיא משתקפת בדבריהם של חוקרי מחול בישראל / סמדר וייס **24**

חינוך למחול ומחול כחינוך – התבוננות על עולם הוראת המחול מנקודת מבט חינוכית / רונית רונן־תמיר **31**

הרהורים אנתרופולוגיים על קונטקט־אימפרוביזציה / יהונתן הרשברג **35**

פינה היסטורית

המכתב שלא נכתב / יונת רוטמן **38**

מהעולם

"להתבונן על השמיים ולקוות שהשמש גם מחר תזרח" – ביקור אצל להקת קלאוד גייט / ענת זכריה **41**

ביקורות – פסטיבלים

הרמת מסך / רות אשל **45**

הרהורים בעקבות פסטיבל צוללן / ענת שמגר **47**

הליכות אל הארכיון – פסטיבל ריקודי חדר / רונית זיו **49**

Dance and Exile – Research and Showcasing in
Austria – An Attempt at a Chronology / Andrea Amort **56**

Nationalism and Dance: at the 2019 International Dance Exposure / Judith Brin Ingber **63**

Table of Contents **64**

מחול עכשיו – כתב עת למחול, גיליון 37, פברואר 2020 / DanceToday – The Dance Magazine of Israel / בשער: *When Love Walked In* מאת: עודד גרף ויוסי ברג, רקדנים: יוסי ברג וטל אדלר אריאלי, צילום: אפרת מזור / עורכת: ד"ר רות אשל, eshel.ruth@gmail.com / מערכת: ד"ר רות אשל, נאוה צוקרמן, יעל מירו, יונת רוטמן, ד"ר עינב רוזנבליט, רונית זיו / וועדה מייעצת לרפרנטורה: ד"ר רות אשל, ד"ר ילי נתיב, ד"ר שרי אלרון / עיצוב גרפי: סטודיו דור כהן / עריכה לשונית: לאה חובל / הדפסה וכריכה: פוטוליין / 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 ולשלם בכרטיס אשראי. הגיליון יגיע לביתך בדואר / מנוי לארבע גיליונות: 180 ש"ח כולל דיוור / למוסדות: תיאטרון תמונע, 03-5611211 / ISSN 1565-1568

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות © כל הזכויות שמורות

הרבעון יוצא לאור בתמיכת:
תמונע בית ריקודים ומקהלה
משרד התרבות והספורט

הערב רוקדים (1991) של ינאל עזרתי ובני אלדור, משתתפים (שורה ראשונה): רונית אלקבץ וקלוד אבירם
Tonight We Dance (1991) by Yigal Ezrati and Gaby Aldor, Performers (front): Ronit Elkabetz and Claude Aviram

איך הערב שוב רוקדים

גבי אלדור

הנוסח המקורי

בשנת 1991 פגשתי לראשונה את ינאל עזרתי בקפה תמר בתל אביב. זו הייתה פגישת עבודה, עוד עבודה רגילה, כביכול, שהפכה להיות נקודת מפנה בחיי. ינאל, במאי צעיר שכבר היה ידוע כנועז אחרי שבפסטיבל עכו בשנת 1990, ביים הקראה במשך שלושה ימים של הפרוטוקולים של משפטי נבעתי הזכורים לרעה, יצר עבודה עם עדי עציון ועוד, והציע לי ליצור את הכוריאוגרפיה לעבודה חדשה אותה החל לכתוב יחד עם סיני פתר. לא סתם כוריאוגרפיה, אלא עליי ליצור עבודת תיאטרון שאינה מילולית, למצוא שפת תנועה, שאינה פנטומימה, ועימה ליצור את המקבילה המקומית לסרט הנשף של אטורו סקולה (Arturo Škola), במאי איטלקי שסרטו נעשה בעקבות עבודה של קבוצה בפריז, "תיאטר דה לה קומפליסיטה" (Complicité). האתגר נשמע מסקרן ומרתק. ערב תיאטרון שכולו תנועה, חופש מוחלט ליצור, אך מסגרת סיפורית הדורשת חוקיות מסוימת.

הצטרפתי לעבודה על התסריט. גילי המתקדם עזר לי והיווה עבורי מקור למידע מכלי ראשון. אם תקופת שלטון המנדט היה פרט בספר היסטוריה, עבורי הוא היה זיכרון ילדות ממשי. אם תקופת הצנע הייתה כתם מטושטש בתולדות ארץ ישראל, עבורי הוא היה זיכרון ממשי, והזיכרונות הללו הפכו דרך העבודה לסצנות... שלושתנו, ינאל, סיני ואנוכי ניהלנו אין סוף שיחות. התחלנו חזרות בעודנו משנים את התסריט, קשובים לתגובות השחקנים, קוראים עוד ועוד חומרים, קיבלנו אולם לחזרות באוניברסיטה ברמת אביב, שהיה פנוי בחופשת הקיץ. נפגשנו יום־יום, כאשר הסדנה אליה הגיעו מועמדים רבים הולכת ומצטמצמת.

העברתי כל בוקר שיעור תנועה שחלקו היה מוקדש לאימפרוביזציות. בסרט הנשף מדובר במין, אולם ריקודים אלגנטי המשנה את פניו עם השנים. הצרפתים יצרו ביסטרו שבו מוצאות ביטוי תהפוכות פוליטיקה ומלחמות, אך המסגרת היא אותו מקום, אותן דמויות שאינן מזדקנות אך מתקדמות עם תהפוכות הזמן. בחרנו בית קפה ביפו כשהמודל הוא קפה לורנס, במבנה ישן שעדיין קיים בפאתי נווה צדק, ובדקנו את המובן מאליו – למה נכנסים לבית הקפה, מדוע חוזרים לאותו מקום, איך מתנהגים, איך מניבים, איך קמים ואיך מתיישבים, כיצד מתרקם רומן ואיך מתפתחים יחסים. גילינו את משמעות המרחק או את הקרבה הפיזיים של האורחים, בדקנו עד כמה סגנון של מחווה נותר אמיתי, עד כמה האורחים שונים זה מזה.

רוח התקופה התבטאה בריקודים חברתיים. ינאל הביא את המוזיקה, את התקליטים ואת הקלטות של פעם. בהמשך, אלדד לידור יצר מוזיקה מקורית אך

ההתחלה התבססה על שירים ידועים. ריקוד קרקוביאק סוער מסמן את המפגש של החלוצים שרק עכשיו הגיעו באונייה לנמל יפו, עם המדריך שלהם לשעבר, שהוא כבר תושב ותיק. ריקודי התקופה הידועים, טנגו וולס, ומאוחר יותר צ׳רלסטון ורוק, התנגנגו באולם האוניברסיטה. שחקנים רקדו ונאלצו ללמוד את הצעדים ורקדו עוד ועוד עד שכבר לא היה צורך לספור בקול את הקצב, עד שהרגישו בבשרם את ההבדל בין טנגו לרוקנרול, בין האלגנטיות של הוולס לחושניות של הטנגו. יגאל התגלה כמורה לריקוד מצפוני, מדויק וסבלני, היחסים שנוצרו בין הדמויות המומצאות קיבלו נפח והשפיעו על האופן בו רקדו. עבדנו הרבה על תחושת הקבוצה, על המודעות כלפי הזולת, על לראות ולהבחין מבלי ממש להסתכל, על המבט של 45 מעלות כלפי מטה שבעזרתו ניתן לראות את החדר כולו מבלי להסב את הראש, על נשימה, על משמעות מדרך הרגל...

שינינו שוב ושוב. שוחחנו בכל ערב, יגאל ואני מעלים רעיונות ונתקלים בבעיות של סופרים – איך מעבירים דמות מסוימת שהייתה בחדר לפני שעה לאותה דמות הנכנסת בסערה אחרי מסע... איך נגרום לחייל האמיץ לבכות והשאלה החשובה, איך נמשיך את הסיפור שכולנו שכחנו בדרך – מה קרה לתושבי יפו? מה קרה לבעלי בית הקפה הערבים כאשר הארץ חולקה והם נאלצו לעזוב את בתיהם, את רכושם, את בית הקפה שלהם?

סיני, יגאל ואני מחויבים לא רק לתיאטרון מקורי ואחר, אלא גם לראייה פוליטית ברורה, שבדרך כלל מיוחסת לשמאל אך משמעותה הרבה יותר ברורה – אנו עומדים לדבר על האזרחים הערבים של מדינת ישראל, נגרם להם עוול. הכיבוש הוא חטא ופשע, והגירוש גם הוא.

חליפה נעטור ששיחק בתפקיד בעל המקום הערבי התגלה כשחקן נפלא. הוא עזר לנו לעצב את דמותו, ואחזור אליו בהמשך כאשר אספר על נוסחים שונים לעלילות הערבים. בנוסח המקורי היו אלו אב – חליפה נאטור ובתו, בגילומה של אסנת יקותיאלי, אשר נושאים ומבטאים את גורל הפלשתינאים הגולים. מבעלי בית הקפה שיש לו אורחים קבועים הם הופכים לפליטים. אחרי מלחמת 67 האב חוזר למקום ומתקבל לעבודה כמלצר, ובתו המרדנית – מהתחלה היא מסרבת לרקוד קרקוביאק, ובהמשך היא מנסה להביא מטען לבית הקפה אך מתחרטת ולבסוף נהרגת מפעולה חבלנית אחרת. לקראת הסוף, אביה מקבל את בגדי בתו המתה ורוקד קינה שוברת לב.

כל הדמויות האחרות מבטאות יחס למקום בו הן נמצאות – הסוחר בתחילת המסע הוא רוכל, חסר דאגות ועליז, ובהמשך הופך להיות איש מכירות, נדל"ניסט, איש ארץ ישראל השלמה ושונא ערבים. החלוץ הצעיר הופך לחייל ובהמשך, בעודו חש הלם קרב, נשוי לחלוצה. זמרת מלאת אהבה, שתומכת בליבה בבעלי המקום, בהמשך מתאהבת בקצין בריטי אשר מכניס אווירה אחרת, חגיגית למקום, שבהמשך עוזב אותה ואת הארץ ללא הדר. הערב רוקדים המקורי מסתיים כאשר חייל אמריקאי עומד על הבר, ומנצח על ריקוד סופי שכולו ייאוש ומפולת. כל אחד לנפשו רוקד את צעדי הפתיחה, אך הפעם ללא שמחה וללא תקווה.

התלבושות בגוונים שונים של צבע אפרסק בעיצוב של עתליה בן־מנחם הוסיפו ליופי ההפקה, עם פרטים שונים שאפיינו את הדמויות וחלקי תלבושת שנוספו או הוסרו. רונית אלקבץ, בהופעתה הראשונה בתיאטרון, התגלתה כתופעה בימתית מרהיבה, מלאת דמיון. היא יצרה דמות מתגרה, כלילת יופי ומסעירה. אם חשבנו על מודל מסוים לאפיון "האמנית", הרי שאלקבץ בחרה ביוצרת והרקדנית של שנות השלושים נרטרוד קראוס, אך התעלתה על המודל לכיוונים שונים. מותה הפתאומי והמוקדם וחסרונה המוחלט על הבמה מלווים אותנו כל הזמן.

הבכורה של הערב רוקדים התקיימה בפסטיבל עכו בחצר הבוסתן. הוקמה במה ברחבה שלפני עצי הגן, ובאופן טבעי נוצרה תפאורה שהשתלבה עם זו של אלי סיני, היוצר המקורי שעיצב במה אלגנטית עם רחבת ריקודים ענולה וקשתות

הערב שוב רוקדים (2019) מאת יגאל עזרתי וגבי אלדור. משתתפים (ימין לשמאל): רחלי פנחס, יאיר ורדי, כפיר לבנה־עמרם, יונתן אגסי, צלם: רדי רובינשטיין
Tonight We Dance Again (2019) by Yigal Ezrati and Gaby Aldor, Performers (right to left): Racheli Pinhas, Yair Vardi, Kfir Levan-Amram, Yonatan Agasi, Photo: Redi Rubinstein

הערב שוב רוקדים (1991) מאת יגאל עזרתי וגבי אלדור, משתתפים: גבי אלדור ויאיר ורדי, צילום: רדי רובינשטיין
Tonight We Dance Again (2019) by Yigal Ezrati, Dancers: Gaby Aldor and Yair Vardi, Photo: Redi Rubinstein

גבוהות שיצרו תחושה תקופתית יפואית, אך ללא סממנים של פולקלור. בר שימש כמרכז נוסף לפעילות האופיינית למקום עם כוסות וטסים ומיני משקאות. בהצנות הבכורה בעכו הסוחר השולף קסמים ממזוודתו, משחרר כל ערב יונים לבנות שריחפו מעל הבמה עד שנעלמו בין העצים.

ההצלחה של המופע הייתה מוחלטת. יגאל ואני רקדנו בזמן המופע בין כלונסאות המתכת המחזיקים את הטריבונה, ולא ידענו את נפשנו משמחה. ההצלחה של מחזה ללא מילים עם קריאה פוליטית ברורה הייתה מפתיעה.

בהמשך, הופענו במרכז סוזן דלל וברחבי הארץ במשך שבע שנים נוספות. בשנת 1999 עלתה גרסה נוספת של הערב רוקדים. הדמויות נותרו בהגדרתן הראשונה אך בעלילה הוספנו שינויים. לקראת הסוף לא הייתה סצנה של ייאוש אלא במפתיע, חזרה על ערב ההצבעה הגורלית באו"ם שבה הוכרזה בהצנה שלנו מדינת פלסטין.

הנוסח העכשווי

לקראת חגיגות עשרים שנה להקמת התיאטרון הערבי־עברי, או בשמו העכשווי, תיאטרון יפו, הציע יגאל עזרתי לחדש את הערב רוקדים בנוסח המקורי שלו קרוב ככל שאפשר. ניסינו לשמור על רוח ההצנה, אך התנאים היו שונים. לא יכולנו להרשות לעצמנו סדנה ממושכת, והרבה מן ההנחיות ששימשו לאלתורים בנוסח המקורי הופיעו חלקית.

יגאל כתב תסריטים שונים כאשר השינוי התבטא באפיון הקבוצה הערבית. בעל המקום אינו רק "הערבי" ובתו אלא אישה שהקימה את הקפה, ושני בניה, הצעיר שבהם מגלה את נטייתו המינית ומתאהב בחלוץ היהודי, כאשר מתרקמת אהבה בין הבן הערבי הצעיר לבין החלוץ היהודי, אשר נקטעת עם יציאת הערבים המגורשים מבית הקפה שלהם עד חזרתו של החלוץ, נישואיו ופנישתו המחודשת עם אהובו המבוגר.

בהמשך, אחרי הגירוש ב־1947, הוא חוזר לאימו, שבינתיים, כמו בנוסח המקורי, חוזר לבית הקפה אחרי שנכשל בפעולה מעין צבאית. אירועי התקופה, חתימת הסכם השלום, התקווה לפיוס ורצח רבין עולים כתמונות קצרות. כבר אין חציצה בין הגורל האישי לפוליטי. פיוס כללי מתרחש לפני שהקצנה דתית יהודית שמוביל "הסוחר" כובשת סופית את רחבת הריקודים, ובעצם הורסת את הסיכוי להמשכיות.

רוב הדמויות נותרו באפיונן המקורי. הקצין הבריטי בגילומו המעולה של דוד שמול, האמנית – הפעם זמרת בגילומה של סופי צדקה. הסוחר בגילומו המפתיע של יאיר ורדי, רקדן לשעבר בלהקת בת שבע המקורית ומנכ"ל מרכז סוזן דלל, אשר מפתה את יושבי בית הקפה בשלל מתנות מן המזוודה והופך להיות סוחר נדל"ן ומתנחל. ראודה סלימן המשחקת את בעלת בית הקפה הוותיקה, מטרוניתה מכובדת אשר עדיין שמחה להתחנחן לקצין הבריטי ולרקוד בלי בושה עם הסוחר. היא אימם של האחים סמיר ורביעה בביצוע מעולה של כפיר עמרם־ליבנה ומורד חסן המבוגר יותר, אשר נפשו הסוערת מתבטאת מרגע הנחת המפות המסורתית על השולחנות עד הסתבכותו במעשה טרור, ואהבתו הבלתי ממומשת לחלוצה קלת האיברים אשר נישאת לחלוץ החיל. לאחר מכן זו עוברת לסוחר העשיר המנסה לקנות את כל באי בית הקפה בכספו ובחוצפתו. דמות נוספת היא ניצולת השואה, אשר במקור גילמה סמדר גנזי ובהמשך, בנוסח המקורי וגם עכשיו בשחזור החגיגי, אני.

ניצולת השואה המחפשת את קרוביה נקלעת לבית הקפה, הופכת, אחרי 1947, לבעלת המקום, מתמודדת עם האורח האחרון – עולה חדש ממרוקו אשר בתמימותו מאמין שיתקבל בשמחה אך נדחה בבוז, ובהמשך מקבלת אותו לעבודה וגם הופכת להיות בת זוגו. היא גם זו העוזבת את בית הקפה עם המזוודה, סמל הפליטות, כאשר היא מסרבת להשתתף בכיוון החדש שהסוחר העשיר מסמן בריקודו המתלהם.

לקראת הסוף מתנגנת שוב נגינת הפסנתר שכולה תקווה, אך הפעם כולם למודי אכזבות ואבל. השחקנים פונים איש לכיסאו, ומתיישבים שוב כמו בהתחלה, בדממה, בציפייה למה שיקרה, לאהבה, לפיוס, לעולם מתוקן.

גבי אלדור מבקרת וסופרת מחול, במאית ושחקנית. מייסדת ומנהלת אמנותית שותפה של התיאטרון הערבי־העברי ביפו. בין יתר תפקידיה, שימשה מנהלת אמנותית שותפה בתחרות המחול הבין לאומית "הבניולה" בצרפת, כתבה את הערכים על מחול ישראלי *באנציקלופדיה לארוס*. זכתה בפרס רוזנבלום לאמנויות הבמה. לימדה בסמינר הקיבוצים. מחברת הספר *ואיך רוקד גמל* על משפחתה, מחלוצות המחול בארץ־ישראל, וכן את *נהרין* על יצירתו של הכוריאוגרף אוהד נהרין.

הערב שוב רוקדים (2019) מאת יגאל עזרתי וגבי אלדור, צלם: רדי רובינשטיין
Tonight We Dance Again (2019) by Yigal Ezrati and Gaby Aldor, Photo: Redi Rubinstein

שחזור *ויה דולורוזה* בפסטיבל עכו 2019

גליה ליוור

בפסטיבל עכו 2019 עלה שחזור של הריקוד *ויה דולורוזה*, אשר הוצג באותו פסטיבל ובאותו מקום 36 שנים קודם לכן. כדי לספר על שחזור הריקוד יש לספר על הריקוד המקורי, ועוד קודם לכן על הלהקה בה נוצר:

תמ״ר – תיאטרון מחול רמלה הייתה להקת מחול פורצת דרך, אשר פעלה מבסיסה בעיר רמלה בשנים 1983-1984. היא הייתה אחת הסנוניות הראשונות של היוצרים העצמאיים.[1] מנקודת מבטי האישית – תמ״ר הייתה חלום. התאספנו חמישה רקדנים, חברי נפש, כולנו יוצאי להקת בת־שבע, ויצאנו להרפתקה חלוצית של חיפוש דרכי ביטוי ויצירה. הרקדנים בלהקה המקורית היו: צבי גוטהיינר, עפרה דודאי, מאיר אבירם גרמנוביץ׳, אמיר קולבן ואני – גליה פבין ליוור.

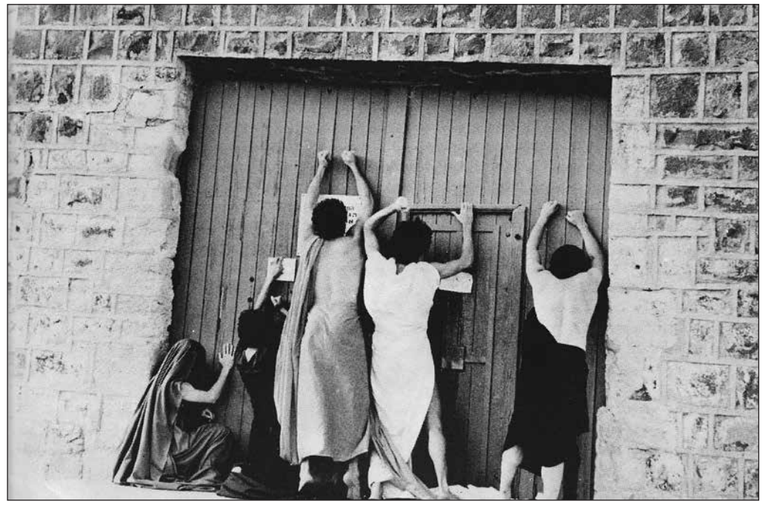
תמ״ר הייתה להקה חלוצית הן מבחינת קביעת הבית בפריפריה והן מבחינת הניהול האמנותי, השיתופי והדמוקרטי: להקה ששייכת לרקדנים ולכל רקדן/ נית יש זכות שווה להביע את רצונותיו/יה ולהתוות את דרכה של הלהקה. היינו גם בין הראשונים להתנסות בדרכי עבודה שהן היום ה״לחם והחמאה״ של עבודת רקדנים, כמו שותפות ביצירה דרך עבודה באימפרוביזציה. בתחום היצירתי, התאפיינה החלוציות של תמ״ר בשני מישורים: בהופעות בטבע ב״יצירות תלויות מקום״ (Site specific) וביצירות בעלות אמירה חברתית, פוליטית ואקטואלית.

הבחירה להופיע תחת כיפת השמיים בריקודים המבוססים במידה רבה על אלתור, נבעה בעיקר מאילוצים כלכליים, אבל גם מרוח התקופה ומהרצון שלנו, חברי הלהקה, לפרוץ את גבולות היצירה שהיו מקובלות בלהקות הממוסדות בישראל.

את הקו של יצירות בעלות אמירה אקטואלית ופוליטית הובילו בלהקה הרקדנים־כוריאוגרפים עפרה דודאי ואמיר קולבן. שיתוף הפעולה הראשון ביניהם היה בריקוד סיפור כמו בדיה.[2] אשר נוצר עוד בבת־שבע. עפרה יזמה אותו בשיתוף עם המוזיקאי ואיש הקולנוע אחמד מסרי, אשר שר ונינן בעוד על הבמה לצד הרקדנים. אחמד היה שותף חשוב גם ב *ויה דולורוזה*.

ויה דולורוזה

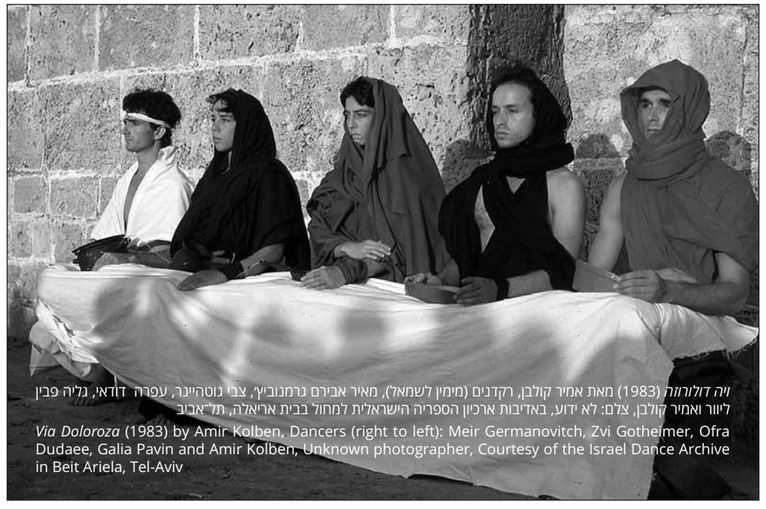
ויה דולורוזה היה שילוב של אותם שני מאפיינים: הצורה – ״יצירה תלוית מקום״ הנערכת תחת כיפת השמיים במרחק נגיעה מהקהל, ומבוססת בחלקה על אילתור. התוכן – אקטואלי ופוליטי. הריקוד נוצר ב״מפגשי תל־חי לאמנות בת זמננו 1983״.[3] הפנינג בין לאומי של אמנות פלסטית, אשר רובו התקיים בטבע, באזור סביב חצר תל־חי. האוצר אמנון ברזל הזמין את מנהל תמ״ר, אבי יפרח, ליצור עבודות חדשות לכבוד האירוע. כראוי ללהקה שיתופית ודמוקרטית, התקיימה ״אספה כללית״ בביתו של אבי יפרח, אליה הוזמן טולי באומן,[4] המנהל האמנותי של ״מפגשי תל־חי״, להציג את הרעיון. ההצעה התקבלה פה אחד, והלהקה אכן יצרה שלוש עבודות לכבוד האירוע. האחת מהן היא *ויה דולורוזה*.



ויה דולורוזה (1983) מאת אמיר קולבן, צילום: טליה חסיד — *Via Doloroza* (19984) by Amir Kolben, Photo: Talia Hassid

ויה דולורוזה (2019), מאת אמיר קולבן, צילום: אחמד מסרי — *Via Doloroza* (2019) by Amir Kolben, Photo: Ahmad Masri

את הכוריאוגרפיה לריקוד יצר אמיר קולבן. *ויה דולורוזה* נוצר כריקוד מחאה אנטי מלחמתי בהשראת מלחמת לבנון הראשונה (1982). עבודת מסע שעסקה בסבל האוניברסאלי של פליטים בני כל העמים ונתנה ביטוי לכאב אובדן הבית והזהות, ולטרגדיה הקיומית שבהיות פליט, עקור או גולה. הריקוד נקרא על שם דרך הייסורים בה הלך ישו כשהצלב על גבו, אולם הקשר היה אסוציאטיבי בלבד. בדומה למסע הייסורים של ישו, גם שיירת הפליטים בריקוד עצרה בתחנות, והקהל שעקב אחר ההתרחשות הפך לחלק מהשיירה.



ויה דולורוזה (1983) מאת אמיר קולבן, רקדנים (מימין לשמאל), מאיר אבירם גרמנוביץ׳, צבי גוטהיינר, עפרה דודאי, גליה פבין ליוור ואמיר קולבן, צלם: לא ידוע, באדיבות ארכיון הספריה הישראלית למחול בבית אריאלה, תל־אביב
Via Doloroza (1983) by Amir Kolben, Dancers (right to left): Meir Germanovitch, Zvi Gothelmer, Ofra Dudaee, Galia Pavin and Amir Kolben, Unknown photographer, Courtesy of the Israel Dance Archive in Beit Ariela, Tel-Aviv

ויה דולורוזה (2019) מאת אמיר קולבן. רקדנים (מימין לשמאל): אלון בנרי, סזאר עוביד,מאריה אלסחיל, מריאנה בריק וספירו סאלם, צילום: אחמד מסרי
Via Doloroza (2019) by Amir Kolben, Dancers (right to left): Alon Benari, Sezar Ubeid, Maria Elsahel, Mariana Brick and Sprio Salem, Photo: Ahmad Masri

התלבושות היו מורכבות מגלימות בד ארוכות בחמישה צבעים: לבן, אדום, כחול, ירוק ושחור, המסמלים שילוב של דגלי ישראל ופלסטין. ערבוב הצבעים יצר קומפוזיציות צבעוניות וסמליות. כל אחד מאיתנו לבש את הגלימה בצבע ובדרך שבחר, ונשא על כתפו שרפרף וכלי אוכל ממתכת בצבע גלימתו, אשר השמיעו צלילי שקשוק עם כל צעד. הגלימות שינו צורה ושימוש לאורך הריקוד. אחמד מסרי, כטרובדור המספר את סיפורם של הפליטים, ליווה אותנו כשהוא שר ומנגן בעוד.

ההתרחשויות בתחנות השונות העלו דימויים מטקסים ומנהגים של דתות שונות, כמו קשירת אבנים ליד ולמצח המדמה הנחת תפילין, זריקת אורז כסימן לברכה, הסעודה האחרונה, רקדן הנושא ענף עץ זית על גבו כצלב, ומסע לוויה אוניברסאלי של אותו ענף עץ זית. חלק אחר מהתחנות העלה דימויים ממצוקת חיי היום־יום של פליטים, כמו תחנת ה״חיפוש על חשודים״ או התמונה בה בכל פעם מתמוטט רקדן אחד בדרך, השרפרף והכלים שלו מתפזרים סביבו ברעש. שאר הרקדנים חולפים על פניו בלי להביט בו, כאומרים בליבם: ״אם אעצור לעזור לו, לא אוכל להמשיך בעצמי״.

שיירת הפליטים יצאה משער חצר תל־חי והקיפה את החצר כשהקהל בעקבותיה. בסיום המסע חזרה אל השער ומצאה אותו נעול. הריקוד נגמר כאשר אנחנו מתדפקים על השער, ללא מענה. חודש לאחר מכן הופענו ב*ויה דולורוזה* בשינויים והתאמות קלים על חומות עכו העתיקה, בפסטיבל עכו לתיאטרון אחר 1983.

עם השנים הפך *ויה דולורוזה* לריקוד אייקוני. אולי בגלל מבנה התהלוכה שלו, שהיה אז בבחינת חידוש נמור במחול בארץ, אולי בגלל האמירה הפוליטית, ובוודאי בגלל הדימויים הוויזואליים החזקים והמוזיקה של מרסל חליפ׳ה,[5] שניגן ושר אחמד מסרי. אנשים שראו את הריקוד זכרו והזכירו, שנים רבות לאחר מכן, את מראה גלימות הבד הצבעוניות המתנופפות על החומות ואת הקהל המלווה את הרקדנים בתהלוכה שהיא ספק הפגנה למען השלום וספק לוויה שלו. התזכורת המוחשית היחידה שנשארה מהריקוד היו תמונות סטילס שצולמו בזמן המופעים. הריקוד מעולם לא תועד בווידאו.

ב־2015 התחלתי לתעד את קורותיה של תמ״ר, וב־2018 יצא לאור הספר ימי תמ״ר – תיאטרון מחול רמלה בהוצאת צבעונים. מאחר ש*ויה דולורוזה* זכה לתיעוד מאסיבי במושגים של אז (זעום במושגי התיעוד של היום), בחרתי לשחזר אותו בכתב.[6] התיעוד בספר הוביל ליוזמת השחזור שנה מאוחר יותר.

שחזור הריקוד

היוזמה לשחזר את *ויה דולורוזה* הייתה של הניה רוטנברג, אז ראש התמחות תיאטרון־מחול בחוג ללימודי תיאטרון באקדמית גליל מערבי. רוטנברג שקראה את הספר, העלתה את הרעיון לשחזר את הריקוד ביום עיון במכללה במסגרת פסטיבל עכו, שכותרתו השנה הייתה 40 שנה לפסטיבל. הרעיון עלה בשיחה איתי ועם אבירם מאיר גרמנוביץ', רקדן בלהקת תמ"ר, אשר היה שותף חשוב בכל שלבי הכתיבה, ההשקה וההפצה של הספר ימי תמ"ר.

רוטנברג ראתה בשחזור הריקוד, 36 שנה לאחר שנוצר, הזדמנות מרתקת להתבוננות מחדש ולחקירת הרלוונטיות שלו להיום. אבירם ואני נדבקנו בהתלהבותה. הגורם העיקרי שמשך אותנו לרעיון הוא שלא נעשה שחזור כזה בישראל קודם לכן, וזה פתח חיבור ישיר לרוח ההרפתקנית והחלוצית של תמ"ר. גורם נוסף שמשך אותנו לפרויקט הוא *ויה דולורוזה* נשאר אקטואלי אחרי כל השנים. למרבה הצער נושא הפליטים נפוץ ובוער בימינו אלה אפילו יותר מאשר בתקופה בה נוצר הריקוד.

חשוב היה לי לבדוק אם מעבר לאקטואליה של הנושא – גם הריקוד, כיצירת מחול על כל מרכיביה, נשאר רלוונטי. התעלמתי מהעובדה שמעולם קודם לכן לא עשיתי דבר דומה לזה – ואמרתי כן. הראשון שפניתי אליו היה כמובן הכוריאוגרף אמיר קולבן. אמיר נתן לנו את ברכת הדרך, אם כי הבהיר שלא יוכל להיות שותף פעיל בפרויקט.[7] חשבנו איך להרחיב את האפשרויות ליותר מהופעה אחת במכללה, ורצינו לשחזר את המופע גם באתר המקורי על חומות עכו. התקבלנו למופעי החוצות של הפסטיבל עם תקציב זעום, ויצאנו לדרך.

צוות ההפקה

השותפה הראשונה בצוות הייתה רוטנברג, אשר ליוותה את הפרויקט לכל אורכו, נכחה בכל החזרות, והשתתפה באופן פעיל בכל התהליך בדרכים נדלות וקטנות, החל ממתן הרצאת רקע לרקדנים על שחזור ועיבוד יצירות מחול, ועד תרומת המכוש מהנינה שלה כאביזר לריקוד בהופעות. היא הציעה לפנות אל ראבעה מורקוס, מחלוצות המחול בחברה הערבית בישראל ומרצה ב"אקדמית גליל מערבי". מורקוס הזדהתה עם החשיבות המחקרית וההיסטורית של השחזור, והרגישה קשר אישי אל נושא הריקוד. היא הייתה שותפה פעילה בניוס ובהדרכת הרקדנים מתוך פרויקט נשרים **גשור**,[8] וליוותה את תהליך העבודה לכל אורכו, החל מהחזרות, אשר נערכו בסטודיו המקצועי שלה בכפר יאסיף, עד ההופעות בפסטיבל. אחמד מסרי השתתף בריקוד המקורי ב־1983 כזמר ונגן עוד. כאיש קולנוע, לקח על עצמו מסרי את תיעוד השחזור, ושימש גם כמנהל מוזיקלי. הוא גייס את המוזיקאי המופלא אלבר מורעיב, עבד איתו על השירים ועל התאמתם לתחנות השונות והתגלה כאדם רב תושייה כשפתר בעיות מכל הסוגים שצצו במהלך החזרות וההופעות. אבירם מאיר גרמנוביץ' עזר ותמך בדרכים רבות מספור, החל מעזרה בשחזור הריקוד ועד סיורים לקניית כלי אוכל ישנים בשוק הפשפשים. עוזי הררי בנה את השרפרפים, צבע את הכלים ותפר את שקי האורז במיומנות מקצועית. קולבן, כוריאוגרף הריקוד, עזר לנו להיזכר במסלול הריקוד המקורי על החומות וסייע לנו בבחירת אתרי הריקוד במכללה.

הרקדנים

ניוס רקדנים לפרויקט היה תהליך מייסר. מעין ויה דולורוזה בפני עצמה. לא עמדה לרשותנו להקה של רקדנים העובדים ביחד באופן קבוע, והתקציב הדל שעמד לרשות הפרויקט לא אִפשר להציע דבר שימשוך את הרקדנים להישאר. הדבר היחיד שהיה לנו להציע הוא התנסות אמנותית בפרויקט חלוצי ויוצא דופן, והיו פיתויים רבים אחרים בחוץ. לעיתים הרגשתי כמי שמנסה להשחיל חרוזים למחרוזת, כשבכל פעם שאני מצליחה להשחיל חרוז אחד, אחר נשמט בקצהו השני של החוט. כמה רקדנים אשר דבקו בפרויקט לאורך כל התהליך מהחזרה הראשונה עד ההופעה האחרונה, עוררו בי תקווה שגם רקדנים נוספים יראו את הפרויקט כראוי להשקעה של מאמץ והתעמקות. רק כחודש לפני ההופעות התגבשה הקבוצה שכללה שבעה רקדנים שהחליפו זה את זה בהופעות השונות: חן מסיל, ספירו סאלם, יסמין איוב, אלון בנרי, מריאנה בריק, מריה אלסחיל וסוזר עוביד.

אלבר מורעיב (2019), צילום: אחמד מסרי
Albert Mireb (2019), Photo: Ahmad Masri

הזמן שעבר עד להרכבת הקבוצה לא הדאיג אותי בגלל הצד הטכני של הריקוד. ידעתי שהריקוד לא מאתגר מבחינה טכנית, מאחר שרובו מורכב מתנועות יום־יומיות. האתגר בביצוע של *ויה דולורוזה* הוא בכניסה הרגשית לעומק הסיטואציות, ובנוכחות הנמשכת לאורך כל הריקוד גם במצבים לא מתוכננים. הריקוד כולו בנוי על הקשבה ותיאום הדדיים בין הרקדנים, ולכך נדרשים זמן ואימון. הקאסט המקורי שלנו בתמ"ר היה הומוגני מאוד – רובנו גדלנו בחינוך המשותף של התנועה הקיבוצית. מבחינה מקצועית כולנו "נדלנו" בבת־שבע. היינו אחרי חצי שנה של עבודה משותפת בתמ"ר, ואחרי הופעות ביצירה משותפת על שפת הים. כשהגענו *לויה דולורוזה* כבר היינו מתואמים כמו איברים של גוף אחד. מה הסיכויים שקבוצה כל כך הטרוגנית של רקדנים תצליח לעשות זאת בזמן קצר ובמספר חזרות מצומצם? הרקדנים הפתיעו אותי במהירות שבה פיתחו תודעה קבוצתית של הקשבה ותיאום הדדיים. באופן מקרי לחלוטין היוותה הקבוצה ייצוג של קבוצות מוצא ישראליות: יהודית, מוסלמית, דרוזית ונוצרית – "שבט אחים ואחיות". זה היה אחד השינויים המעניינים והחשובים שחלו בשחזור לעומת המקור. על המופע המקורי כתב ניורא מנור באוגוסט 1983 *בעל המשמר*: המסר ביצירה מרשימה זו מצוי במישורים שונים – בעצם הדימויים התנועתיים; בנדידתו של הצופה במו רגליו בעקבות המבצעים, וגם בכך שאלה אמנים ישראליים, יהודים, שאת תנועתם מלווה מוזיקה שנתחברה על ידי מוזיקאים ערבים, ומלווה בנגינתו של אחמד מסרי.

במופע המקורי שיתוף הפעולה עם מסרי היה מעשה יוצא דופן בעולם המחול הישראלי. האפשרות שגם רקדנים ערבים יופיעו בריקוד כלל לא הייתה קיימת. בזכות חלוצות מחול בחברה הערבית בישראל, כמו מורקוס, התמונה השתנתה לחלוטין.

בתהליך העבודה לאקלקטיות של הקבוצה הייתה משמעות סמלית בלבד. הרקדנים תפקדו כקבוצה שהכילה בקלות את כל פרטיה. לשאלה "מי מגיע מאיפה?" הייתה רק משמעות פרקטית של שותפות בנסיעות. בתקופת הפסטיבל הם חלקו חדרים משותפים, והיחסים החבריים בתוך ומחוץ לחזרות נראו מובנים מאליהם. אם ישאלו אותי היום אם אמנות משנה את העולם, אענה: כנראה שכן. אבל לא בדרך שמצפים שתעשה זאת. לראות את הקבוצה הזו עובדת ביחד בטבעיות ובפשטות – שינה את השקפת עולמי, ונטע בה מידה מסוימת של אופטימיות.

תהליך העבודה

בהשראת הניה וראבעה התפתח תהליך העבודה מן הרחב והתאורטי אל התנועתי והמעשי. הקדשנו את החזרה הראשונה לקריאה של הפרק על *ויה דולורוזה* מתוך הספר ימי תמ"ר – תיאטרון מחול רמלה. הניה נתנה הרצאת מבוא בנושא שחזור ועיבוד יצירות מחול. דרך העבודה באימפרוביזציה, הרקדנים התנסו במשמעות הגופנית/ תנועתית של המושג פליט, כחוויה אישית וקבוצתית. לאחר מכן התיישבנו לשוחח.

השאלה הראשונה שעלתה: האם לשחזר את הריקוד במדויק או ליצור, בשיתוף עם הרקדנים אשר אמונים על עבודת רקדנים יוצרים, ריקוד חדש שיהיה עיבוד של *ויה דולורוזה*?

במכתב ששלחתי לרקדנים אחרי החזרה הראשונה אני כותבת:
שחזור או עיבוד? האם לחזור על הריקוד במדויק ככל האפשר, או להתייחס אליו רק כהשראה לריקוד חדש שניצור ביחד כאן ועכשיו? לאחר מחשבה ושקילה של היתרונות והחסרונות של כל דרך – אני בוחרת בשחזור.
– ראשית, משום שכפי ששמענו בהרצאה של הניה, נעשו מעט מאוד שחזורים כאלה בארץ עד היום, ויש, בעיניי, ערך עצום לעשייה ראשונית וחלוצית.
– שנית, משום שעיבוד לא יאפשר לבחון את השאלות שהעלו מלכתחילה את הרעיון לשחזר את *ויה דולורוזה*, כמו: מה הופך ריקוד לראוי להיכנס לקאנון של מחול בישראל? האם לריקוד, שהוא יצירה של "כאן ועכשיו", יש בכלל אפשרות לעמוד במבחן הזמן? מה חלקם של הרקדנים בריקוד? שאלות אלה ואחרות שיעלו מתוך תהליך העבודה, לא יוכלו לקבל תשובות אם הריקוד יעבור שינויים עוד לפני שלמדנו להכיר ולבצע אותו כפי שהיה במקור.
מרגע שנושא זה הובהר, דבקנו בשחזור מדויק ככל האפשר: בריקוד, באיזורים, מוזיקה ומסלול התהלוכה. בעזרת אבירם לימדתי את הריקוד מן הזיכרון ומתמונות סטילס. נדרשו מספר חזרות בסטודיו עד שהעמדנו את כל התחנות. את החזרות הראשונות בשטח עשינו באקדמיית גליל מערבי. המפגש בין המוזיקאי, הרקדנים וחומות עכו העתיקה התקיים רק יום לפני פתיחת הפסטיבל.

המוזיקה

במופע המקורי אחמד בחר את השירים והתאים אותם לתחנות השונות על פי הבנתו. כרקדנית לא הקדשתי לכך תשומת לב רבה. מובן שלמוזיקה הייתה חשיבות רבה ביצירת אווירת הריקוד, וכך גם לנוכחותו של אחמד יחד איתנו במסע, אבל איש מאיתנו לא הבין את מילות השירים. רק בתהליך השחזור התחלתי להתעניין בשירים עצמם. מסרי גייס לפרויקט את אלבר מורעיב, מוזיקאי מקצועי שאינו נוהג להופיע עם שירים של מרסל חליפ׳ה. בהתלבטות אם להשאיר את השירים שהיו בריקוד המקורי (שירים ישנים אשר גם חליפ׳ה עצמו כבר לא שר בהופעותיו, כפי שהעיר מורעיב), או לבחור שירים חדשים – חזרנו לעיקרון של שחזור מדויק ככל האפשר בכל התחומים. המשמעות של המוזיקה בשחזור גדלה לעומת הביצוע המקורי, מאחר שעתה רוב הרקדנים הבינו את מילות השירים, ואת הקשר של כל שיר לתחנה בה הושר. התקשורת הפנימית בין המוזיקאי לרקדנים הוסיפה ממד של עומק לריקוד. גם בקהל היה מספר רב יותר של דוברי ערבית, אשר ציינו עד כמה חשוב היה הליווי המוזיקלי אשר סיפר את סיפור חייהם של הפליטים.

ההופעות

פסטיבל עכו השתנה משמעותית ב־36 השנה האחרונות. ב־1983 היה הפסטיבל מורכב רק ממופעים אמנותיים. הופעות החוץ נערכו בשעות היום לאור השמש. כשהופענו, הגיע קהל במיוחד כדי לצפות בנו, ללא כל תחרות על תשומת הלב. בימים אלה נחלק פסטיבל עכו לשניים: החלק הראשון האמנותי־תחרותי מתקיים באולמות האבירים לאורך כל שעות היום. החלק השני הוא מופעי חוצות, המתקיימים בו־זמנית בין השעות שש בערב לאחת־עשרה בלילה, ובעיקרו בידורי. מצאנו את עצמנו מוקפים בקרקסים, ליצנים, פסלים זזים ועוד, ברעש מחריש אוזניים, ובהמון אדם שבא להעביר ערב עם ילדים בחופשה. בתוך הסיטואציה הזו היינו צריכים להשתלב עם *ויה דולורוזה*, וזה היה מאתגר.

ביום הראשון של הפסטיבל בוטלו שתי ההופעות בגלל מזג אויר פתאומי וסוער, כך שההופעה הראשונה נערכה במסגרת יום העיון באקדמית גליל מערבי. תנאי ההופעה היו מושלמים: השקט אִפשר למורעיב לנגן בלי הגברה, וקולו החם ליווה את השיירה עם הקהל הקשוב במסע. הרקדנים ביצעו את הריקוד בצורה מופנמת ומדויקת. כשעיניי הוצפו דמעות, לא ידעתי אם זה בגלל המוזיקה, המציאות הקשה שהריקוד משקף, או עצם העובדה שהחלום קם והפך למציאות, *ויה דולורוזה* שב לחיים לעיני הקהל. העניין היחיד שפגם בהופעה הייתה התפאורה אשר הייתה, ובכן, של מכללה.

בהופעות הערב התפאורה הייתה מושלמת: חומות עכו לאור הירח המלא היו בדיוק כפי שהיו אמורות להיראות. הרעש, הצפיפות, המוני האדם המסתובבים בשטח הלוך ושוב, לא היו רקע מתאים. מצאתי את עצמי משננת לעצמי את ההנחיה של מורי האהוב יואב בן דב ז"ל: "עושים מה שאפשר עם מה *שיש*".[9]
מורעיב והרקדנים התנתקו מכל רעשי הרקע ונכנסו עמוק אל תוך הריקוד. אנשים בקהל ציינו את השירה ואת הנגינה של מורעיב שהרעידו את מיתרי הלב, ואת הביצוע המאופק של הרקדנים "כאילו משהו בתוכם עלול להתפוצץ בכל רגע ובכל זאת הם נשארים אסופים אל תוך עצמם ואל תוך הקבוצה", והוסיפו שהדיסוננס בין אווירת הקרנבל שבחוץ לבין המציאות שעלתה מן הריקוד אפילו מחדדת את המסר.

סיכום

ויה דולורוזה שוחזר 36 שנה לאחר שנוצר ללא עזרת וידאו, וזה הישג כשלעצמו. השחזור היה מדויק, למרות תנאי הפסטיבל שלא התאימו לצורכי המופע. זו הייתה חוויה יצירתית מיוחדת עבור כל המשתתפים. הקהל, שנמשך אחר ההתרחשות וליווה את הרקדנים במסע, הגיב בהתרגשות רבה.

ויה דולורוזה התגלה כאקטואלי ורלוונטי גם מבחינת המסר וגם מבחינת השפה התנועתית והתיאטרלית. לכן, מבחינתי, יש להמשיך ולדייק אותו בתנאים מתאימים. אפשרות נוספת, לאחר שהשחזור נעשה, היא להמשיך ולפתח אותו עם התייחסות לשינויים שחלו בנושא הפליטים בארץ ובעולם.

הערות שוליים

[1] רקע היסטורי לפריצת היוצרים העצמאיים (המחול האחר) בין השנים 1977-1984 מצוי בספרה של רות אשל, *מחול פורש כנפיים – יצירה ישראלית לבמה 1920-2000*, הוצאת יומני מחול, 2016, כרך א', עמ' 314-316.
[2] גליה ליוור, *ימי תמ"ר – תיאטרון מחול רמלה*, הוצאת צבעונים, 2018, עמ' 77.
[3] שם, עמ' 84.
[4] טולי (שאול) ואילנה באומן הם זוג אמנים מקיבוץ עמיר שהיו היוזמים והמנהלים של "מפגשי תל־חי לאמנות בת זמננו" בשנים 1980 ו־1983.
[5] מרסל חליפ׳ה הוא מוזיקאי לבנוני הידוע בשירי המחאה שלו.
[6] גליה ליוור, *ימי תמ"ר – תיאטרון מחול רמלה*, הוצאת צבעונים, 2018, עמ' 106-123.
[7] אמיר מנהל היום להקה משלו – "קולבן דאנס", וגם מכהן כדיקן הפקולטה למחול באקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים.
[8] עוד על עבודתה של ראבעה מורקוס ועל פרויקט נשרים **גשור**, אפשר למצוא במאמר של אילנית תדמור מתוך אוסופת המאמרים *נקודות מגע* (בעריכת הניה רוטנברג ודינה רוגינסקי), הוצאת רסלינג, 2018, עמ' 99-132.
[9] יואב בן דב היה פילוסוף של המדע אשר שילב בשיעוריו פיזיקה ומיסטיקה.

גליה ליוור נולדה וגדלה בקיבוץ גניגר. רקדה בישראל בלהקות בת־שבע, תמ"ר, כרמון ותמר ירושלים. בניו־יורק רקדה בלהקות של צבי גוטהיינר ושל אוהד נהרין. לימדה בלט במסגרות שונות, והיא מורה מוסמכת לשיטת אלכסנדר. ב־2018 הוציאה את הספר *ימי תמ"ר – תיאטרון מחול רמלה* בהוצאת צבעונים.

אינטימיות, נוסטלגיה, רוחות רפאים ופסקול נעורים ביצירה *When Love Walked In*

עודד גרף

"Vows are spoken
To be broken
Feelings are intense
Words are trivial
Pleasures remain
So does the pain
Words are meaningless
And forgettable
All I ever wanted
All I ever needed
Is here in my arms
Words are very unnecessary
They can only do harm
Enjoy the silence..."
Depeche Mode

המילים שבכותרת היוו את הארסנל הרעיוני־רגשי שאיתו יצאנו לדרך לקראת תהליך היצירה של *When Love Walked In* . העבודה נוצרה על ידי עודד גרף, יחד עם שותפי ליצירה יוסי ברג, שנם רוקד בעצמו, ובשיתוף פעולה עם הפרפורמרים טל אדלר אריאלי ועופרי מנטל. העבודה עברה ועדיין עוברת גלגולי חיים שונים, ואף שכבר רצה קרוב לשנה בבמות שונות בארץ ובעולם (נכון לנובמבר 2019), היא ממשיכה להתפתח, להתעצב ולהשתנות. במאמר זה אחלוק מעט מהתהליך היצירתי, הדרך, הרעיונות והתשוקות שמאחורי הקלעים בניסיון לתת זוויות מבט חדשות ונפח אחר לחוויית הצפייה.

מחול בגלריה – טרנד או אפשרות חדשה?

היצירה החלה כחלק מדיאלוג עם האמן הישראלי־בריטי ניר סגל, דיאלוג שבמרכזו הקשר בין אמנות ויזואלית, מחול, פרפורמנס ואמנות השתתפותית. לאחר מספר ניסיונות להבין מהן האפשרויות העומדות בפנינו לשיתוף פעולה, הוזמנו על ידי סגל לקחת חלק בתערוכה המשותפת שלו עם אלואיז פורניאלס בגלריית רו־ארט בדרום תל אביב. שם התערוכה – "יש אור שלעולם אינו כבה", עיקרה פרפורמנסים משתנים העוסקים בפנים שונות של אינטימיות ותקשורת בין הפרפורמרים לקהל. לתערוכה אסתטיקה ייחודית הכוללת אלמנטים ויזואליים דומיננטיים כמנורות ליבון צבעוניות, אשר מכסות את תקרת הגלריה, בלוני הליום אדומים בצורת לב, טפט עץ שעוטף את קירות הגלריה, רצפה ירוקה וחפצים נוספים. חפצים שהקנו, לפחות עבורי, תחושה של חלל פנטסטי שחוזר אחורה בזמן ומשחזר אווירה של מסיבת כיתה נוסטלגית.

ההתמודדות עם הצבת מחול בחלל הגלריה לאחר כחמש־עשרה שנה של יצירה לבמות מסוגים שונים מעלה שאלות, אתגרים, שיקולים ונקודות מבט חדשות על דרכי העבודה הקיימות. מהלך זה דרש שינוי גישה להצגת העבודה בהקשר חדש. התייחסנו לתהליך כאל הזדמנות להתנסות במשהו חדש. הזדמנות לייחס משמעות חדשה לגוף, למבט, לחקירה של המרחק בין המבצעים לקהל, לזיכרון, לקשר בין ריקוד לאמנות חזותית ולהדגשת טבעו של הריקוד כאירוע חולף. הרגשנו שכחלק מהמחקר המתמשך, יהיה זה מרתק ומלמד להציב תנאים חדשים לגוף הרוקד ולמבט עליו. וכך, נענינו להצעה של סגל, והחל שיתוף הפעולה של הצבת היצירה בחלל הגלריה, תוך מודעות לאפשרות תרגומה של היצירה בשלב מאוחר יותר לנרסה בימתית.

המאמר "The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMa" ("הסכנות והאפשרויות של מחול במוזיאון: טייט, מומה וויטני") , מאת קלייר בישופ (Claire Bishop), עוסק בבעיות המתעוררות בעת הצבת ריקוד במוזיאון או בחלל הגלריה. בישופ שואלת מה התועלת שהריקוד יכול להפיק מלהיתפס דרך הפריזמה של האמנות החזותית, ומן הצד שני, מה הריקוד מאבד? בישופ מייצרת סקירה היסטורית של תהליך שילוב המחול במוסדות אמנותיים שונים תוך כדי הבאת דוגמאות ממוזיאונים מרכזיים בעולם המדגישות עד כמה הנושא הפך לטרנד חם ופופולרי בשנים האחרונות. עם זאת, היא טוענת כי אף שעולם האמנות משולהב ומרותק לפרפורמנס ולמחול, השילוב ביניהם מעלה תהיות ורחוק מלהיות פתור או מוגדר. אני מאמין שזו אחת הסיבות שגירו אותנו ביותר ואתגרו אותנו להתקדם אל שיתוף פעולה זה.

בניית המופע לחלל מוזיאלי, או לחלל הגלריה במקרה הזה, יוצר נקודת מפגש של מדיות; אפשרויות חדשות, כאלה שיכולות לעורר חיכוך או התנגשות. קונפליקטים בין מדיומים מעלים שאלות, ספקולציות ונקודות מבט חדשות בנוגע לקשר בין גוף לזמן, למרחב, למבט ולמרחק מהקהל. כל אלה מאתגרים את ההגדרות המקובלות של כל אחד מהמדיומים. נוסף לכך, היצירה לחלל של תערוכה עם אסתטיקה וארכיטקטורה נתונים, יצרה מגבלות שהיינו חייבים להתייחס אליהם כבר מתחילת התהליך. לדוגמה במרכז הגלריה נמצא עמוד שהיינו צריכים לסמן את מיקומו בזמן החזרות (נעזרנו בכיסא פלסטיק) ולבנות את הקטעים תוך כדי התייחסות אליו וסביבו.

העלנו שאלות בדבר עמדת הצפייה של הקהל במתרחש והחופש שלו לנוע בזמן המופע. המופע נבנה לתוך חלל התערוכה אך הכיל גמישות מספיקה כדי שנוכל להעתיק אותו לחללים נוספים, תוך כדי שמירה על הקרבה בין הפרפורמרים, המחול והקהל. חופש התנועה של הצופים מאופיין במוסכמות של ביקורים בחללי הגלריה, והיה מעניין לתרגם את חופש התזוזה גם לבמה. ואכן גם בגרסה הבימתית של העבודה הקהל יושב בשלוש מאות שישים מעלות מסביב להתרחשות ויכול לשנות את זווית צפייתו במהלך המופע בכל רגע נתון, בין שעל ידי הליכה ושינוי מקום או בין שעל ידי ירידה לכדי ישיבה על הרצפה. החופש של הקהל לנוע משמעותי לעבודה ויוצר קהל אקטיבי יותר שצריך לבחור את מידת מעורבותו ונוכחותו במתרחש.

When Love Walked In מאת עודד גרף ויוסי ברג, רקדנים: יוסי ברג וטל אדלר אריאלי, צילום: אפרת מזור
When Love Walked In by Oded Graf and Yossi Berg, Dancers: Yossi Berg and Tal Adler Arieli, photo by Efrat Mazor

ריקוד וההעלמות

תאורטיקן הפרפורמנס הרברט בלאו (Blau) כתב "In Theater, as in Love, the Subject is Disappearance". משפט זה חזר ונשנה במוחי פעמים רבות תוך כדי תהליך היצירה והעלה שאלות סביב תמות על מופע, אהבה והיעלמות, הקשורות זו בזו, לטעמי, בצורה הדוקה. האם באמת הנושא במופע הוא היעלמותו? מה נשאר מחוויית הצפייה במחול? מה המהות של אותה תחושה חמקמקה של חומר שלא ניתן לגעת בו אבל משאיר את חותמו על קיומך? כיצד תחושות מתנדפות של אומנות שנוגעת בך או של אהבה שמטביעה חותם דומות זו לזו? האם הפרפורמרים באמת קיימים או שמא הם מייד הופכים לרוחות רפאים בזיכרון הצופה?

בניגוד ליצירות אמנות המבוססות על חומרים מוחשיים; חומרים שקיימים בעולם הפיזי שמחוץ לגוף, כנקודת התחלה עניין אותנו להסתכל על הגוף הרוקד כחומר, ארכיון ואובייקט. על אנרגיה ותנועה כאובייקט בעל טקסטורה ואיכות ייחודיים. הנושא גם התקשר עבורנו לשאלה שהעסיקה וממשיכה להעסיק אותנו: מהו המקום והרלוונטיות של המחול בימינו. איך ניתן להרחיב את נקודות ההתייחסות למחול.

נוסף לכך, דיברנו על ההשוואה בין אובייקטים מוזיקליים למחול והאם ניתן לראות קטעים תנועתיים/ כוריאוגרפים כאובייקטים תנועתיים. כלומר השתעשענו עם קיום ההשוואה בין הגוף החי לאובייקט דומם. גילינו שמצד אחד מבט כזה טומן בתוכו שחרור מנרטיבים אנושיים ואפשרויות הבעה חדשות, ובמקביל יוצר סכנה של השטחת הדימוי ושל האנושיות הפורצת מהגוף, הופך את הגוף לסוג של מיכל חלול, תבנית נעה. הריקות הזו מתקשרת לשאלות שהעלנו בדבר הרסיסים שנשארים בזיכרון הצופה לאחר שהמופע מסתיים. האם זה הדימוי, אנרגיית התנועה, האלמנטים הוויזואליים במופע, הפסקול או הטקסט המפורש שנאמר שנותרים?

מתודולוגיה

המתודולוגיה שהנחתה אותנו עם תחילת התהליך היצירתי הייתה לפרוס את דרכי העבודה שלנו מעבודות עבר, ולראות איזה הקשרים חדשים הם נותנים בעודם מונחים זה לצד זה. יוסי ברג ואנוכי יוצרים יחד בחמש־עשרה השנה האחרונות, ואני יכול לומר בוודאות שאף תהליך יצירה לא דומה למשנהו. כל תהליך ייחודי, ולמענו אנחנו מגבשים את דרכי העבודה המתאימות ביותר למחקר של התמה הנבחרת. אני מאמין שתהליך מחקר ייחודי ייצור בהכרח תוצר ייחודי.

ב־*When Love Walked In* החלטנו לחזור למתודולוגיות משמעותיות שליוו אותנו לאורך השנים, לייצר מכל אחד קטע תחום בזמן בעל התחלה, אמצע וסוף, מעין 'נאמבר' מייצג של החקירה הרעיונית או הפיזית ולראות כיצד פריסת הקטעים השונים יוצרים יחד משהו חדש ושלם. דיבור המתבסס על טקסטים אסוציאטיביים,

חזרות תנועתיות של משפטי תנועה קצרים במקצבים משתנים, תנועה במגע צמוד של שניים או יותר משתתפים (מחקר פיזי שמאפיין רבות מהיצירות שלנו), חיבור של שירה לתוך רצפים תנועתיים, אלה הן מעט מהדוגמאות של דרכי העבודה אליהן חזרנו בתהליך היצירתי על העבודה. ניסינו לבנות את ה־DNA של העבודה דרך ריבוי גישות, שכבתיות ותחושה קולאז׳ית.

כיוון שכל התערוכה שמה במרכז את נושא האינטימיות, ייחדנו כל קטע שנוצר לייצג פנים שונות של אינטימיות ואהבה. חילצנו זוויות הסתכלות שונות על מושג האינטימיות, אינטימיות בין הפרפורמר עם עצמו, בין פרפורמר אחד למשנהו ובין הפרפורמרים לקהל, וכך כל קטע היווה מעין סיפור קצר על אהבה שמתבטא גם בתוכן וגם בצורה את הנושא.

פסלים שרים אהבה

הנטייה הטבעית שלנו היא לעבוד עם מה שכבר קיים בעולם ומקיף אותנו, לחפש זוויות חדשות ולהציג את המוכר, וכך לייצר חלופה למבט על המציאות הסובבת אותנו. וכך נינשנו לחפש התייחסויות מעולם האומנות שמייצגים אינטימיות ואהבה, פסלים, ציורים, מיצבים, וידיואים ואייקונים שכנראה מעניין לגלם אותם בגוף. דיברנו על המתח בין הנייחות שבגילום פסל שמהותו אהבה לבין הרטט החי של הרגש שהוא מעביר.

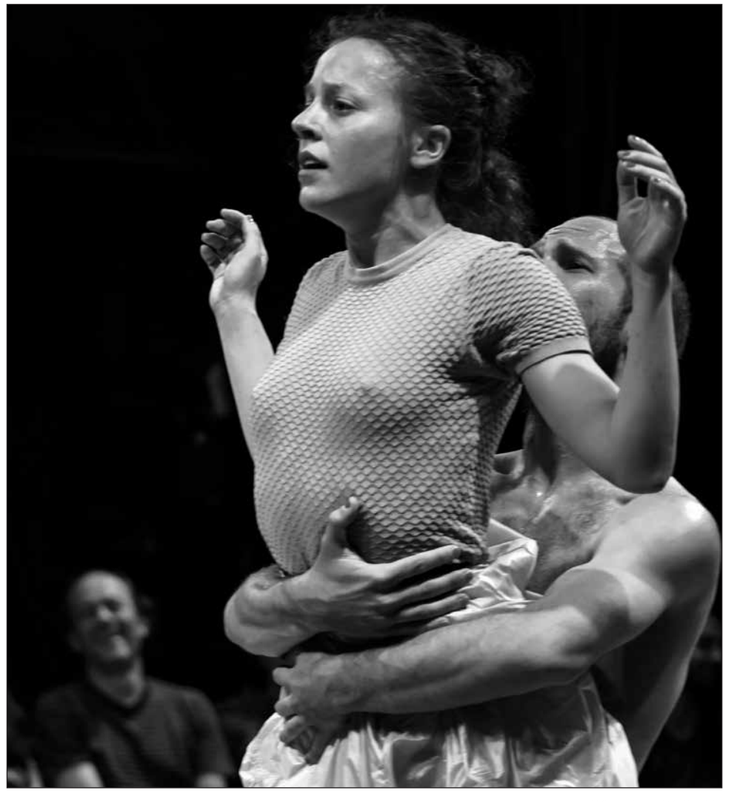
התבניות הגופניות חוברו ביניהם לכדי רצפים תנועתיים שמשמרים את התמונתיות של כל פוזיציה ויוצרים תחושה של קפיצה בין הזמנים או קוד אנושי שיש לפצח במהלך הצפייה.

במקביל התחלנו להתעמק בשירי אהבה. דיברנו על הייצוג של האהבה בתרבות הפופולרית ועל הפער, שלעיתים קיים בין דרך הצגת האהבה בתרבות הפופולרית לבין איך שהיא נחווית במציאות אצל יחידים. בספרה "מדוע האהבה כואבת", הסוציולוגית והחוקרת ד"ר אווה אילוז (Illouz) מעלה שאלות הנוגעות למושג האהבה בתרבות שלנו. באמצעות התבוננות ביקורתית בדרכים שבהן האהבה מיוצרת, נכתבת, משווקת ונחווית בימינו, הכותבת מייצרת מבט ביקורתי אשר מופנה בעיקר למוסדות החברתיים המבנים של מושג זה, וגורמים לא אחת לפערים בין העיסוק התרבותי־תקשורתי בה לבין מורכבות החוויה והאמת. היא מתייחסת בספר לחוסר האונים של היחיד אל מול הפער המייסר בין חווית רומנטיות בחייו לבין האופן שכל אלה אמורים להיראות על פי ההתניות החברתיות.

הרגשנו שבמוזיקה הפער הזה מייצר מתח מעניין בין המילים הסכריניות וה"נדלות מהחיים" לבין האמת שנחשפת לעיתים. הרגשנו שהשירים יכולים לזקק מהויות אנושיות, להוות קפסולה רגשית נפיצה ולהמיס גבולות בין תרבות גבוהה לנמוכה. בחרנו להשתמש ולשיר משפטים מתוך שירי אהבה אייקוניים, מספר דוגמאות מהם:

* I was born to make you happy... (Britney Spears – *Born To Make You Happy*)
* Nothing compares to you... (Sinead O'connor – *Nothing Compares To You*)
* Can you feel the love tonight?... (Elton John – *Can You Feel The Love Tonight*)
* I can't live, with, or without you... (Mariah Carey – *Without You*)
* Don't make me close one more door, I don't wanna hurt anymore, Stay in my arms if you dare, Or must I imagine you there, Don't walk away from me, I have nothing, nothing, nothing, If I don't have you... (Whitney Houston – *I Have Nothing*)

כל אלה הם ציטוטים בהם אנחנו עושים שימוש ביצירה ודוגמה לדרמטיות המילים. ליכולתם של חלק משירי האהבה להוות חץ ישיר לליבנו ולעצב את פסקול חיינו. כשמנקים את שכבות האירוניה והציניות, יש ביכולתם של השירים לחבר אותנו לאזור טעון רגשית תוך יצירה של אווירה נוסטלגית ואינטימית. כל רקדן הביא את הלהיטים שליוו אותו בחדר נעוריו כמתבגר מיוסר או מאושר, וכך נכנסו לעבודה שירים משנות השמונים, התשעים ותחילת שנות האלפיים ביחס ישיר לגיל המבצעים, יוסי טל ועופרי.



When Love Walked In מאת עודד גרף ויוסי ברג, רקדנים: טל אדלר אריאלי ועופרי מנטל, צילום: אפרת מזור
When Love Walked In by Oded Graf and Yossi Berg, Dancers: Tal Adler Arieli and Ofri Mental. Photo: Efrat Mazor

מאז ומתמיד עניין אותי המתח בין תרבות נמוכה לגבוהה, כמו הגבולות הפיקטיביים ביניהם, מבחינתי, כל ציטוט הכולל מטען רגשי כנה יכול להוות השראה בלי קשר לאיכות המדומיינת שלו בתרבות. דבר זה מקבל לא אחת ביטוי בבחירות המוזיקליות ובפסקולים של העבודות שלנו, שיכולים לכלול את באך (Bach) וריהאנה (Rihanna) זה לצד זה, זה מייצג תרבות גבוהה, קנונית וקלאסית, וזאת מייצגת תרבות פופ, פופולרית מסחרית, אך שניהם מתמצתים רגש בצורה ראויה להתייחסות עבורי. בעבודה הזו המוזיקה הופכת לשחקן מרכזי ומוביל, ולא אחת הסתכלנו על היצירה הנבנית כמעין מחזמר שחוזקו הוא לאו דווקא ביכולות הווקאליות של המבצעים (אף שלחלקם יש יכולות שירה לא מבוטלות), אלא בעיקר על היכולות של השירים לפרוץ מהם, לעורר רגשות ולהוות צינור של רגש המחבר בינם לבין עצמם, אחד עם השנייה ובינם לבין הקהל.

נוסטלגיה ואינטימיות

מאפיינים נוספים בולטים בעבודה הוא נוכחותם של זיכרון, כמיהה לעבר מדומיין ונוסטלגיה. מלבד השימוש בפסקול שמורכב משירים שליוו תקופות בעברנו, חקרנו גם אנקדוטות משמעותיות בביוגרפיה של כל אחד מהפרפורמרים. הביוגרפיות של הפרפורמרים שעובדים בלהקתנו נוכחות בכל העבודות ומשמשות כחומר משמעותי לבניית היצירה. ההשפעה של הביוגרפיה על דרך עיצובו של הגוף שלנו או בכיוון ההפוך, ההשפעה של חוויות או מראה גופני על הביוגרפיה שלנו, הן כל כך בלתי נפרדות ומשמעותיות שקשה להפריד ביניהן. ב־*When Love Walked In* החלטנו לקחת את זה צעד אחד קדימה ולדבר, לשיר או לרקוד רגעים מעצבים מעברנו. אהבה ראשונה, עזיבה לארץ אחרת, יציאה מהארון, הבחירה בריקוד כמקצוע, חלומות לא ממומשים ומוות של אנשים קרובים. הם רק חלק מהדברים שהרקדנים מספרים במהלך המופע. השימוש בביוגרפיות, האמיתיות או המדומיינות, נועד לייצר ולהדגיש את האינטימיות בין הפרפורמרים לקהל. השאיפה שלנו הייתה שהקהל יצא מההופעה בתחושה שהוא מכיר את הפרפורמרים, מרגיש קרוב אליהם וירצה להיות מחובר אליהם.

מעניין לציין את הקשר בין נוסטלגיה לאינטימיות. נוסטלגיה היא דיאלוג פנימי של האדם עם עצמו והיא מכילה אינטימיות, ביניינו לבין עצמנו או עם אחרים, אם אנחנו משתפים בה. עבורי, נוסטלגיה מכילה תמהיל מתוק־מריר שמושך להתרפק עליו, אבל גם יכולה להיות גורם מעכב מלהיות נוכח ברגע ולהסתכל קדימה. נוסטלגיה ממכרת. ב־*When Love Walked In* ניסינו ללכת על קו שנוגע בנוסטלגיה, מייצר אינטימיות אבל גם מרפה ממנה, נוכח וממשיך בחיפוש חסר פשרות אחרי זהות במקום הזה וברגע הזה. כלומר ביקשנו לשאול כיצד הביוגרפיה שלנו היא חלק מאיתנו, המקור ממנו אנחנו בנויים, גוף ונפש, אבל גם מקום המאפשר תזוזה וחופש לשים על עצמי זהויות נוספות, נזילות יותר.

היצירה מסתיימת במסיבת ריקודים. הפרפורמרים מזמינים את הקהל לרקוד איתם ברחבה. הפסקול של המסיבה מורכב כולו מלהיטי עבר שמהווים חלק מרכזי בזיכרון הקולקטיבי. תוך כדי התהליך שאלנו את עצמנו האם הקהל יענה וירקוד איתנו בסוף העבודה, או שיובך וההזמנה תושב לריק. כבר בהופעות הבכורה בתיאטרון שמחנו לראות באיזו מהירות הקהל קם, מתמסר ונענה להצעה. האינטימיות שנוצרה בין הפרפורמרים לקהל, שברה את הקרח ויצרה קרבה ביניהם. נוסף לכך הנוכחות של הגוף הזז מקרוב, הקרבה הפיזית למחול, לנשימות, לזיעה ולתנועת הרקדנים, השפיעו על הקהל. קרבה זו יוצרת רטט חי שמניע לרקוד וגם ואולי בעיקר, הפסקול הנוסטלגי אשר מפעיל כל אחד בנקודה אחרת ביחס ללהיט המושמע, אשר יוצר חיבור רגשי שמניע לפעולה.

גילי אזיקוביץ (Gili Izakovich) כתבה באתר עיתון *הארץ* על המופע "המסיבה הכי טובה בעיר היא בכלל מופע מחול..." ועל תחושה באשר למסיבת הכיתה שנוצרת בסוף ההופעה. מסיבה ספונטנית המאפשרת לחזור לרגע לאזור רווי נאיביות ורוח נעורים. עבורי, אין דרך משחררת יותר לסיים את ההופעה מאשר לעבד עם הקהל את החוויה דרך הגוף ודרך ריקוד משותף, ולא דרך מילים ושיחה.

כשהאהבה נכנסה פנימה

העיסוק באהבה הוא לא מובן מאליו עבורי. לאחר מספר עבודות שיצרנו במסגרת הלהקה שעסקו בצורה מובהקת במקומיות, כמו בקשר בין האדם למקום ממנו הוא מגיע, נושא שהציף לא פעם רגשות עזים של תסכול ואלימות (דוגמאות אותן ניתן לראות בעבודות הלהקה (*פולחן האביב*, 2017, או *Come Jump With Me*, 2015). שאפנו ליצור עבודה שחוקרת צד אחר, של רוך וחמלה. עבודה ששמה במרכזה את המושג הכל כך מדובר – אהבה, ומסתכלת למושג בעיניים חדשות, באומץ ותקווה. עבורי, העבודה היא מעין תפילה למקום רך ועוטף של קשר ואנושיות. דמיינו את האזור שנוצר על ידי הקהל המקיף את מקום ההתרחשות כמעין אי של אינטימיות שמהווה תחלופה לעולם הקשוח בחוץ. אי של חיבור ושיתוף, מקום לחוות רגש יחד. אני רואה בעיסוק כזה צעד פוליטי ואמירה חברתית המגבירים את הטוב בעולם ומאמין שזו הרלוונטיות של המחול בימינו: לייצר אלטרנטיבה כלשהי גם אם לרגע קצר, וגם מתוך שאיפה אישית להקיף את עצמי בתמות הקשורות לחיבור ואהבה.

When Love Walked In מנסה להישיר מבט ככל האפשר ברגע נתון זה ולגעת גם באזורים מחוספסים יותר ומשווקים פחות של אותה אהבה. מתוך אמונה שעל מנת להראות צד אחד חייבים להראות גם את הצד האחר. עלינו לחוות את התסכול, חוסר השקט והלכלוך, כדי להראות את הנשגב שבאהבה.

חיות מוגברת דרך שבירת גבולות

אלמנט משמעותי בעבודה הוא אכן הקרבה, ההתייחסות והמגע הפיזי בין הפרפורמרים לקהל. פעמים רבות ביצירות עבר של להקתנו שאפנו לחצות את הגבול בין הצופים למופיעים ולשבור את היקיר הרביעי. ב־*When Love Walked In* ידענו שלא רק שהקיר יישבר, אלא גם שאפנו לבדוק עד כמה אנחנו מסוגלים לחצות ולאתגר את הגבולות. ההזדמנות להעלות את העבודה בחלל הגלריה והדיאלוג עם סגל שמגיע מתחום האומנות והפרפורמנס דיסציפלינה אחרת, היו משמעותיים בהקשר הזה ודחפו אותנו לאתגר את מה שהיה מוכר לנו עד אז.

הפעולות האינטראקטיביות המבוצעות על ידי הפרפורמרים גוררות תגובות משתנות מהופעה להופעה אצל הצופים, תגובות הדורשות מהפרפורמרים להגיב בזמן אמת למתרחש ויוצרות תחושת חיות וערנות מונברת בכל רגע נתון. עבורי, כצופה מן הצד בכל המופעים, כל הופעה מרגישה ונחווית אחרת משום שהקהל הספציפי בכל מופע יוצר אווירה ואנרגיה שונה לחלוטין. ידענו שיש בפעולות סיכון, להביך, להטריד ואולי לעצבן חלק מהצופים, שיש כאלה שמעדיפים לצפות במופע ממקום מבטחם בחושך ובמרחקים, אך מהצד השני יצרנו את העבודה בידיעה שיכולה להיות תחושת חיות אמיתית, להומור, למבט כנה בנובה העיניים, לאינטימיות ואולי אף לאהבה.

ביבליוגרפיה

אילוז, אווה. *למה האהבה כואבת*, הוצאת כתר 2013.

Blau, Herbert. "In Theater, as in Love, the Subject is Disappearance." In *On Absence and Archival Logic in Performance* by Saini Manninen, Queen Mary, University of London, *Étude Anglaises*, 69, 2, 2016.

Bishop, Claire. "The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMa and Whiney," *Dance Research Journal*, 46 (3), December 2014: 62-76.

עודד גרף חי בתל־אביב, כוריאוגרף, רקדן, מדריך סדנאות בתחום המחול והתנועה, מנטור והמנהל האמנותי של להקת 'תיאטרון מחול יוסי ברג ועודד גרף'. הלהקה הוקמה בשיתוף פעולה עם הכוריאוגרף והיוצר יוסי ברג בשנת 2005, ומאז יוצרת ומופיעה בתיאטראות, בתי אופרה ופסטיבלים ברחבי הארץ והעולם. נוסף לכך, עודד שימש ככוריאוגרף אורח בלהקות מחול רבות באירופה ובארה"ב ולימד באוניברסיטאות שונות כמרצה אורח בתחום המחול. בעל תואר ראשון מהאוניברסיטה הפתוחה ותואר שני מהאוניברסיטה לאומנויות בפילדלפיה, ארה"ב.

ועכשיו הגוף מאת ענת דניאלי

ענת דניאלי, עומר עוזיאל, יעל ונציה, קימ' טייטלבאום ויאיר ורדי

ענת: *ועכשיו הגוף* היא היצירה האחרונה שלי ובה שתי עבודות: *הטיפול* – הוצגה לראשונה בפסטיבל 'צוללן' 2018, ו*הריקוד* הוצגה בפסטיבל 'ריקודי חדר' 2018. שתי העבודות הן למעשה שני פנים של אותו הקשר בין מופע של תנועה ומגע, וטיפול של תנועה ומגע כשמחבר ביניהם הוא הגוף. הגוף הוא האתר בו מתרחשים האירועים, והערב הוא קריאה לחזור אל הגוף, כמו קריאה לבוא בחזרה אל הרגש, לבוא בחזרה ממחוזות השכל והטכנולוגיה ולחולל, ולחולל שם ריפוי.

הקריאה אל הגוף ביצירה *ועכשיו הגוף* היא תולדה ישירה והמשך טבעי של העבודה שקדמה לה אנא ואגאנא מ־2016, טרם בחירתו של דונלד טראמפ מנהיג 'העולם החופשי', וטרם בקיעת הקול המשמעותי של #meetoo, הדוברת את ביזויו של הגוף הנשי בחברה שלנו ועושה לו תיקון פואטי ואסתטי.

חשבתי שעדיף לשתף בכתיבה על העבודה גם את היוצרים/ות שנתנו חלק ליצירה, וכך העבודה ממשיכה לאסוף עדויות ולרקום את עצמה עוד ועוד. כדי להתחיל בכתיבה, התכנסנו עומר עוזיאל, מבצע ושותף ליצירה, ויעל ונציה, המלווה האמנותית של העבודה ואני, ושיחקנו במשחק השאלות: כל אחד רשאי לשאול שאלה, ככל העולה על רוחו/ה, ואנחנו לא נותנים, חושבים או מספקים תשובות. רק מתמסרים לרצף של שאלות *שעולות ללא ביקורת ובקרה*. שיתפנו בשאלות את קימ' טייטלבאום שיצר את התלבושות ואת יאיר ורדי שיצר את אובייקט התאורה.

למה *ועכשיו הגוף*? למה הגוף?

ענת: כשיש תחושה ברורה לגבי דבר כלשהו, בחירה או החלטה בהירה מורגשת בגוף, כמו ידיעה עמוקה. השם של העבודה הופיע, כמו שרעיונות מראים את עצמם, פתאום, והוא הרגיש מאוד מדויק. הגוף הוא המקום הנוח, הטבעי, המוכר והמנחם עבורי. התנועה היא המזור, ההנאה, המעקה שעליו אפשר להישען להניח יד כשצריך יציבות. כך תמיד היה. הקריאה לעכשיו היא הקריאה לחזרה למה שאין לו תחליף או מענה אחר אלא בגוף. לרגש. לאנושיות. לאמפתיה. לאינטימיות. למגע. לחום.

עומר: המחול מגדיר את עצמו מעצם היותו הוא. מה שכל כך משך אותי במחול, שהוא לא צריך לספר סיפור, לייצר דימוי או להביע מחוץ לעצמו. אני מרגיש שהשם *ועכשיו הגוף* מחזיר את הכוונה לאלמנט הבסיסי, והוא "הגוף". אותו גוש בשר, עצמות ועור שנע בעולם בלי סיבה ותוצאה, אלא פשוט קיים. ועכשיו" – למה עכשיו? כי הגוף, הפועם, הנושם והנע הוא בכאן ועכשיו. כאשר תוך מספר שנים, את הגוף האנושי של עורכי דין, נהגים, טייסים ורופאים תחליף מכונה עצמאית מהירה יותר ואפקטיבית יותר. עכשיו זה הזמן! תוך כדי השינויים החשובים האלה, לחזור ולהתעקש על מגע אדם על בסיס יום־יומי.

מה עשתה לכם העבודה?

ענת: אני מרגישה שהביצוע של העבודה, המעבר בתוך המסלול הכוריאוגרפי שלה, מהדק אותי אל עצמי, מזכיר לי, מרגיע אותי וממלא בתחושה של אמת פיזית.

עומר: במקצועי, אני גם מטפל בשיטת אילן לב. שזוהי שיטת טיפול במגע ותנועה לפתירת בעיות שלד, כמו: כאבי צוואר, גב, ברכיים וכדומה. ביצירה *ועכשיו הגוף*, אני וענת מטפלים אחד בשני בדרך כלל באמצעות הידיים. הידיים הן הנוגעות והמניעות. בסשנים של האלתור מצאנו דרכים נוספות בהם אפשר לטפל, כמו, לדגמה: לטפל באמצעות הראש – כאשר הראש הוא נקודת הישענות ומגע על גב המטופל, או באמצעות הרגליים – כאשר כפות הרגליים מניעות את השכמות, או כאשר הקול האנושי והשירה מרפאות וחודרות ללב. באמצעות העבודה הרחבתי את מנעד אפשרויות הטיפול.

על מה העבודה?

ענת: העבודה מתרחשת במרחב בין שלושה נושאים: האחד הוא טיפול פיזי, כמו, למשל, מסז' או כל טיפול סומטי אחר שיש בו מגע פיזי בין המטפל למטופל. הנושא השני הוא מגע ואינטימיות, כמו ביחסים קרובים בתוך משפחה או בין אוהבים, או מגע בעל אופי מיני, והנושא השלישי הוא האינטימיות הנוצרת במופע בו מספר הצופים הוא קטן. ניסינו לבחון את היחסים או המנעד שעליו אנחנו פועלים, את האפשרות לאינטימיות, ובעיקר את המקומות שבהם הם מתקרבים או מטשטשים, כמו, למשל, הממדים הפרפורמטיביים של טיפול, והממדים הטיפוליים של המופע ובתוך שני אלה היחסים בין המופיעים והצופים.

עומר: העבודה היא על טיפול, מופע ואינטימיות. איך שלושת האלמנטים האלו משפיעים ומזינים אחד את השני? מה היא הכוריאוגרפיה של הטיפול? איך טיפול יכול להיות מופע? מה הוא פוטנציאל הריפוי של מופע על המשתתפים ועל הקהל? ואיך אינטימיות (ואף אנרגיה מינית) משפיעה על ריפוי? כיצד אפשר להשתמש בקרבה אינטימית ולעודד את האנרגיה המינית להתפזר בגוף ומחוצה לו, ולהשתמש בה לריפוי כאבי גוף, נפש וטראומות מן העבר? הטראומות יכולות להיות שלי או של דורות קודמים שלי. טראומות של חברה, קרובה או כלל אנושית. "גם הזאב צופן בקרבו תהומות, גם הזאב הולך ומתייסר... " [הרמן הסה, מתוך שיר בעבודה].

מה היא שפת העבודה?

ענת: העבודה מעמידה פנים שהיא מדברת בשתי שפות. האחת היא שפת הטיפול, בה המבט והקשב הוא פנימה אל התחושות ואל הגוף המטופל, ואילו בריקוד הפעולות המתבצעות הן של הגוף אל מול המבט החיצוני של הצופים. אך למעשה ההנכחה וההנחה של שתי העבודות זו לצד זו, או עצם הפרדתן לשתי עבודות, שהרי הן גם יכולות להיות נצפות כאחת, היא פעולה של אפשור אוסמוזי של דליפת משמעויות וחצייה הדיכוטומיות, והכרזה על הגוף כאתר שבו הפעולות הן רב משמעויות , פתוחות ומאפשרות מגע, מבט ומופע מרפא.

יאיר: כמה ימים לפני שהעבודה עלתה, חשבתי לעצמי, שהעבודה לא מציגה טיפול או מנסה להביא את הפרפורמטיביות של טיפול זה או אחר, אלא העבודה עצמה מנסה לגלות ולהיות מה שהטיפול עצמו עושה. לא ברמה של העבודה מטפלת ביוצרים או במבצעים שלה, כלומר היא עצמה טיפול, אלא איך אירוע פרפורמטיבי יכול לחשוב לעצמו מה הוא האירוע שאנחנו קוראים לו טיפול, איך מניחים על הבמה את הטיפול. הרי טיפול במחוזות הפסיכולוגיים, ולעיתים גם במחוזות הפיזיים הוא יצור מאוד אבסטרקטי. אנחנו לא באמת יכולים לבחון התקדמות או תוצאה בטיפול, אנחנו יכולים לעיתים להבין שעברנו משהו בעקבות טיפול, שהגוף מרגיש טוב יותר בעקבות פגישה כזאת או אחרת או מלמידת טכניקה כזו או אחרת, שהנפש שלנו הצליחה לקבל ולהכיל את עצמה קצת יותר ביום זה או אחר. אך מדד ההצלחה של טיפול זה או אחר נשאר אניגמטי לחלוטין, לטעמי. אנחנו לא לגמרי מבינים מה מתרחש בחדר הפסיכולוג, אנחנו לא באמת מבינים איך הגוף שלנו מגיב לאחר מפגש עם השקשוקים של אילן לב. אנחנו יודעים שמשהו מתרחש, שהחלה תנועה כזאת או אחרת, תנועה כלשהי מנקודה אחת לנקודה שנייה, למרות ששתי הנקודות לא לגמרי ברורות לנו.

יוצרים כותבים

ענת דניאלי ועומר עוזיאל רוקדים את יצירתם *הטיפול*, צילום: נטשה שחנס

Anat Danieli and Omer Uziel in their work *The Treatment*, Photo: Natasha Shakhnes

Anat Danieli and Omer Uziel in their work *The Treatment*, Photo: Natasha Shakhnes

עומר: שפת הטיפול היא מגוונת ואקלקטית וכמעט בלתי אפשרית, מבחינתי, להגדרה ומיפוי. אני מרגיש שבעבודה אנחנו נשענים על כל בסיס הידע שעברנו כרקדנים, יוצרים ומטפלים וכל אלה משתכללים לנו בתוך הגוף. בפתיחה של היצירה – אחרי האקספוזיציה בה סידרנו את התאורה והמנורות שיהיו לנו למעבדת מחקר "הטיפול", אחרי שענת הורידה ענילים, חלצה נעליים לפני הכניסה לחלל המקודש, בו מתרחש הטיפול – ענת מתיישבת מאחוריי ואני נשכב על רגליה. ברגע הזה של המגע הראשוני גוף אל גוף, בו הגוף שלי נח על רגליה של ענת, השרירים משתחררים מאחזקת הגוף, הנשימה נפתחת ומתחיל הטיפול, אני מרגיש שכל הידע האינטואיטיבי וההשכלתי בא לידי ביטוי – כל האינפורמציה שרכשנו משיטת הטיפול של אילן לב, הפלדנקרייז, הפראנה היוגה, הקונטקט אימפרוביזציה, הידע והניסיון כרקדן מופיע וכמובן מהידע שרכשנו בתהליך היצירה.

האם העבודה שינתה אותנו? שינתה משהו?

יעל: בתשובה לשאלה זו, אתייחס לחלק הראשון של העבודה – הטיפול: ההתבוננות והשהות במחיצת שני אנשים אשר המשימה שהציבו לעצמם היא יצירת פרקטיקה טיפולית חדשה במגע, שתענה על צרכיהם האישיים והפרפורמטיביים בנקודת זמן מסוימת בחיים של כל אחד מהם וגם בחיי שלי, הייתה חוויה אישית מיוחדת לכשעצמה.

במה טיפלה העבודה? ואיך?

ענת: העבודה ביקשה לטפל באזורים בהם מתקיים קשר קרוב ואינטימי. תחילה דיברנו עומר ואני על כך שקיים עיוות תרבותי שאנו חיים בו, כשניתן וגלוי וחשוף לראות מבעים ודימויים של אלימות קשה ופורנוגרפיה מרומזת ולא מרומזת במרחבים ציבוריים ואישיים, בעוד שמבעים של אינטימיות ואהבה נחשבים ככאלה שיש להימנע מהם. מתוך הבלבול הכללי עברנו אל האישי הקרוב והכואב הפרטי. אני ביקשתי לברוא מודל של אינטימיות פיזית בה אני חשה לגמרי מוגנת ומטופלת, ובתוכו לעבור שוב ושוב, לספוג את חווית המוגנות והבטחון והעונג הפיזי שיש בתחושות האלו ולהפנים אותן בתוכי.

עומר: העבודה מבקשת לטפל באינטימיות המעוותת בחברה, דרך מגע של איש ואישה. בזמנים בו תופעת "המי־טו" היא בשיאה, בהם החברה מבקשת לעשות סדר חדש ביחסים בין גברים לנשים, בהם גברים מואשמים בהטרדות ונשים מוציאות החוצה סיפורים אפלים מהעבר, בזמנים כאלה אנחנו מבקשים לטפל בעיוות הזה דרך "העדפה מתקנת" של המגע, לגעת יותר, לגעת נכון, לדעת להקשיב ולחגוג את הרבדים הכי עמוקים של גוף פראי וחושך דרך כבוד והתמסרות.

איך זה מרגיש להיות שותפים בטיפול של מישהו אחר? איזה יחסים היו, מטפל־מטופל?

יעל: כל עבודה חדשה מבקשת mindset חדש של התבוננות, כלים וניסוח של העולם, זה כל היופי. במקרה הזה מצאתי עצמי צופה בזירה שעניינה טיפול, אדגיש – לא ייצוג של טיפול, אלא טיפול. ברוב המסגרות הטיפוליות אליהן נחשפתי בחיי, תמיד נדרשתי לרמה מסוימת של פרטיות. צפייה לשם צפייה ב"מתרחש הטיפולי", איננה מעניינו של איש, יתרה מזו, היא סגורה מפניו של כל מי שאינו מטפל או מטופל. במקרה הזה, התבקשתי להיות קשורה אבל – מה תפקידי כמלווה אמנותית של פרפורמנס שהוא טיפול או של טיפול שהוא פרפורמנס? מהו סוג ההתערבות המקדמת הלגיטימית? התשובה לשאלה זו הלכה ונרקמה ככל שהעבודה התקדמה והתגלמה באופנים שונים ומגוונים לאורך התהליך. בשלב מסוים הבנתי, שכדי שהעבודה תשמור על מהותה הטיפולית ועדיין לא תקרוס לתוך המערכת של מטפל מטופל ותישאר בתחום הפרפורמנס, הדבר הכי נכון שעליי לעשות כמלווה (לפחות לפרק זמן מסוים) יהיה להתבונן ולא לדבר. המבט החיצוני שלי נתן תוקף למתרחש כאירוע פרפורמטיבי, והשתיקה שלי נתנה תוקף טיפולי ואפשרות להקרין שוב ושוב את המהלך.

איך תומכות התלבושות בכל עבודה ומה הקשר בין הבחירות בשתי העבודות? אילו מחשבות הובילו את תהליך ההרכבה של הדמויות?

קימ׳: מדובר בשני חלקים, בעלי טמפרמנט ואופי שונה אז מלכתחילה היה ברור שהם דורשים שני סטים של תלבושות. בחלק הראשון עומר וענת לבושים כאנשים, לא רקדנים. אקט הכניסה לסט התאורה של יאיר הוא עוצמתי. עומר נכנס יחף אך לבוש כמעין אינטלקטואל מקצועי, פסיכואנליטיקאי, פוקו עלה לי לראש – שיק של שנות ה־70. בעוד ענת נכנסת נעולה בנעלי עקב ולראשה פאה בלונדינית (קלישאה בעולם המחול אבל עניין אותי להתמודד איתה), אישה הבוחרת להציג את עצמה אחרת לעולם מענת. מבחינתי, היה מדובר פה בסימון כפול – מי שמכיר את ענת דניאלי יבחין ישר כי מדובר בהחלטה לשינוי צורה, אך מי שלא מכיר אותה יופתע מהתפשטותה בסוף מהפאה ומהתגלותה כאדם ״אחר״. כך שהסאבטקסט כן מרפרר למסכה או תחפושת, המשפט הנודע של אוסקר וויילד: ׳תנו לאדם מסכה והוא ינלה לכם מה האמת׳ עלה לי לראש בקונטקסט של טיפול בו מחפשים אחרי אמת רגשית. נוסף לכך, קרבת הקהל למופע וסט התאורה אפשרו עבודה עם פרטים שלא היו נראים על במת פרוסניום, כמו טבעת נברית לעומר, פרחים על החולצה של ענת ונעליים הורסות שהיו עשויות מפרווה צהובה ושחורה.

החלק השני הוא החלק של הריקוד, וגם פה עומר וענת נכנסים אל הבמה מבחוץ, כך שהפעם הקהל זקוק להבטחה מסוג אחר. ענת, בשונה מהחיזיון של האישה היאפית, לבושה בסרבל שחור אלגנטי ומוקשה ועומר בחולצה בהירה המזכירה טוניקה רנסנסית ומכנסיים בהירים. הכוריאוגרפיה של ענת היא אלגנטית וזורמת, וכמעט מבקשת לחזור חזרה לחזון נקי של מופע מחול, בעיקר עם הסוויטות של באך, שבעיניי מסמלות נכס צאן ברזל של תרבות מערבית. מדובר שוב בשני פרפורמרים פיזיים משוכללים, ובפזילה מודעת לעבר מחול אירופאי אינטלקטואלי ספציפי.

מה תפקידו של אובייקט התאורה בכל עבודה? איך נוצר? אילו מחשבות הובילו אליו?

יאיר: גם בעיצוב תאורה המחשבה שהובילה אותנו היא איך מייצרים אור שהוא טיפול בעצמו. איך האור יכול להפוך להיות המצע שבו נעשה הטיפול וגם איך הוא מטפל, מאיר ומייצר את האינקובציה הזו שטיפול צריך כדי להתקיים. מהרגע הראשון היה ברור שהעבודה בטיפול דורשת אובייקטים תאורטיים ולא תאורת תיאטרון, שיש ליצור חלל תומך, קטן מאוד שנמצא בתוך החלל הגדול של התיאטרון או של הגלריה בה מוצגת העבודה.

הרפרנסים שעבדו איתם היו מדגרות וחממות – עולמות אלו בעצם משתמשים באור כדי להצמיח משהו, כדי להניביט זרעים וכדי לגדל גוזלים. כלומר במדגרות ובחממות האור הוא לא רק פונקציית הארה, אלא האור ממש מגדל את הסובייקטים המואירים, כך גם חשבנו על האור לענת ולעומר בתהליך הטיפול שלהם. הרפרנס השני שעבדנו איתו היה קצת יותר אלים, והוא הזרועות של התאורה אצל רופאי השיניים. זרועות התאורה בטיפולי שיניים הן ההפך הגמור מאור המדגרה או החממה, שהוא אור אלים שמטרתו להיות מאוד פונקציונלי ולהאיר היטב את חלל הפה. הזרועות הללו מעוצבות כך שיהיו קלות להזזה ויוכלו להגיע לכל זוויות הפה ושהחלל יהיה מואר בצורה חזקה לא משנה מאיזו זווית אתה מסתכל. כיוון שאני חושב שבטיפול יש את שני האלמנטים – האלמנט המגדל, המעצים המפתח, ומצד שני האלמנט החושף, האלים, המחייב והמכריח להסתכלות פנימה, שהיא לא תמיד נעימה.

באובייקטים ניסינו להכיל את שתי הקצוות הללו. כך יצרנו אובייקט מתכתי, בגודל אדם המתפרס עם זרועות בעלות אלמנט קצת קריסי מצד אחד, אך חובק מצד שני, מאלץ להיכנס פנימה. לאור עצמו בחרנו פנסים עם אור מאוד חם ברפרנס לאינקובטורים וחממות שמש. כך ניסינו לייצר חלל עוטף, מגדל אך גם משליט, מגביל ומכריח. את האלמנטים הללו כרכנו עם כבלי חשמל חיצוניים התלויים מן המנורות שקצת מזכירים צינורות אינפוזיה, כך ניסינו להכניס עוד אלמנטים מזינים ומפחידים מעולם הטיפולים לבמה. הדרמטורגיה והשינוי של החלל והאובייקט: המופע מתחיל כאשר ארבעת האובייקטים של התאורה צמודים אחד לשני באמצע הלל ומאירים אחד את השני. עם כניסת הרקדנים לבמה ובאקט של הכנת המרחב הטיפולי מרחיקים הרקדנים את האובייקטים האחד מהשני ומייצרים להם את חממת הטיפול והמרחב הטיפולי בו הם יבצעו את האקט הפרפורמטיבי. ניסינו לייצר אקט שבו האדם מייצר לעצמו את המרחב הטיפולי!

איך השתחרר הריקוד מהטיפול?

עומר: כוראוגרפיה. משהו ביצירת מבנה, חזרתיות, מיקום בחלל והתייחסות למבנה מוזיקלי שמשחרר את המרחב הטיפולי ופותח את המרחב הריקודי. לטיפול אין חוקיות, אין מבנה, כל מה שצף בכאן ובעכשיו רלוונטי, אין נכון או לא נכון, אין דרישה חיצונית ואין במאי שאומר מה לעשות. לאחר שלקחנו את האלמנטים המרכזיים של הטיפול ושמנו אותם בתוך מבנה, בֵּן רגע הם הפכו לריקוד. הטיפול הוא מרחב מרתק למופע, זה מעניין לצפות בטיפול אך הוא לא מרחב יציב ועקבי בהתייחסות שלו לזמן ומקום. הריקוד מוכתב על־ידי מוזיקה (בהקשר של העבודה הספציפית הזו, זה הסוויטה הראשונה של באך לצ׳לו), ודרך המתווה הזה האלמנטים השונים מסודרים ומחויבים לזמן ומקום. הכוריאוגרפיה הכתובה מראש והמסודרת משחררת את הטיפול, מאוררת אותו ויוצרת ממנו תיאטרון של ממש.

ענת: עיקר הדרישה ליצור שינוי בין אופני הביצוע של העבודות השונות הגיע מיעל. בעוד שעומר ואני ביצענו את שתי העבודות בגישה דומה באה הדרישה מיעל לחדד אופני ביצוע שונים ־ להיות בתוך הטיפול, בתוך התחושות והמעשים ולהיות במגע עם המהלך של המופע בעבודה השנייה הריקוד. יעל חידדה את התחושות של להיות הווים בעבודה לעומת הפרפורמטיביות של הריקוד.

האם יש ביטוי מגדרי בעבודה ואיזה?

ענת: בעוד שבטיפול קימ׳ הלביש אותנו כמו גבר גבר ואישה אישה, כלומר עטויים ביטויים מגדריים מפורשים, בתחילת המופע התחושה שלי הייתה ציות להתנהגות מגדרית, ולאט לאט הופכת מגוף תרבותי מציית לגוף ביולוגי חף ממניירות מגדריות ומתקלף מציפיות התנהלות וחושף את בשריותו, לש אותה ומרדד אותה כדי שתיפרס דק דק, תיחשף, ותתרכך כך.

קימ׳: מבחינתי, יש פה מודעות למגדר כפריזמה, כעוד רמה בשיח המחולי אבל היא לא הבסיס ביצירה. לי היה חשוב שתהיה אפשרות לשחק, וענת גם אמרה לי את זה בהתחלה ׳מעניין אותי איך אראה דרך העיניים שלך׳. והתהליך של לשים פֵּאה בלונדינית לא היה פשוט, ולא היה ללא שאלות. מה שאני תפסתי כדימוי אותו ניתן להניע ועימו ניתן לשחק, לא בהכרח הרגיש קליל לענת, כאישה לדוגמה.

איך התחילה העבודה? ואיך היא קשורה ל*אנא ואגאנא*?

ענת: *אנא ואגאנא* היא מסע אל תוככי הגוף הנשי. עומר ואני מדברים את ׳שיר המחזור׳ של אמנית הספוקן וורד דומיניק כריסטינה, נעים קרוב לרצפה, הוריזונטליים, ומתחברים לעיתים לגוף אחד סימטרי המורכב משני הגופים שלנו ומייצר דימויים של פרחים ו/ או ואגינות. ויש גם לידות בעבודה, בהן אני יולדת את עומר ועומר יולד אותי. היצירה הזו הרכיבה מאיתנו גוף שלישי שהוא שנינו ביחד בקרבה פיזית עמוקה, ויצרה צורך בעוד קרבה כזו, ויצרה עניין בהנעת הקרבה הזו למחוזות של טיפול. עומר הוא מטפל במקצועו, ואני עסוקה בנושא מתמיד, ולאחרונה למדתי פרקטיקת טיפול בנוף האנרגטי הנקראת ׳פראניק הילינג׳.

עומר: *אנא ואגאנא* מדברת, רוקדת ושרה פמיניזם. זועקת את זעקת הנשים על הכרה בדם, במחזור. היא צועקת לצאת מבושת הדם ומאחלת לחיילים שיקבלו מחזור ויפגשו את הדם שם ולא במלחמות. אנא מהללת את איבר המין הנשי המושתק והמקולל (כוס אימא שלך – זו קללה מושמעת בחברה, לעומת ״על הזין שלי״ – שזה שימוש חיובי לזה שאני עושה כאוות נפשי, מה שאני רוצה. מצטט את ענת..). המעבר מעיסוק בנשיות לעיסוק בטיפול היה נשר טבעי ובא מהדיאלוג המשותף שלנו ומהעיסוקים השונים הנוספים שלנו. החיבור בין פמיניזם להומניזם כמעט מתבקש. הטיפול מבקש גם לטפל ביחסים בין גברים ונשים ובמגע אחד של השני, באינטימיות וביכולת ההקשבה.

מה היו הפעימות של העבודה? מה בתהליך הביוגרפי של ענת ושל כל אחד מהיוצרים השותפים נגע בכל אחד בציר האישי שלו?

ענת: העבודה התפרסה על פני שנתיים בהם נפרדתי מבן זוגי ואב ילדיי, ועברנו

מחיי משפחה רגילים להיות משפחה מפורקת בשני בתים וכאב גדול. אך לא רק הכאב היה נוכח מול התהליך אלא גם פתיחה של פרק חדש ומבקש מבטים חדשים ותיקון. יכולתי לראות הבדל ממשי בין אופן המופע שלי בבכורה של *הטיפול* בפסטיבל צוללן ומהופעה כמה חודשים אחרי ביחד עם היצירה *הריקוד*. ברור לי שעברתי דרך העבודה תהליך של עיבוד והבנה של מהלכי החיים. בעבודה עצמה אני מרכיבה מערכת יחסים קרובה, מטפלת, מנחמת, בונה, עם עומר שותפי ליצירה, ומערכת זו מהווה מבנה לאימון ביחסים מייטיביים.

קימ׳: אני הרגשתי כשחקן חיזוק, וברמה רבה עיצוב תלבושות לבמה הוא תמיד כזה ברמה דרמטורגית. אבל ידעתי שענת עוברת משהו מאוד מטלטל עם הפרידה, כך שנפגשתי בעצם עם איך שהיא ראתה את עצמה בראי, כפרפורמרית שהיא הכוריאוגרפית של העבודה וגם הנושא שלה. במובן הזה, זו הייתה חוויה קולניאלית בה השתתפתי בטיפול/ ריפוי או פרפורמנס שאמאניסטי של ריפוי לב. שאנב, לא הוריד מהמקצועיות או מההרפתקנות היצירתית שחלשה על הפרויקט. לי, באופן אישי, זה נגע ביכולתו של האדם לקחת בעלות על השתנותו ובעוצמתה של האמנות לברוא את האמן/ נית היוצרים אותה.

איך פעולות העבודה יוצרות ריפוי? עבור המשתתפים השותפים והקהל? מה תפקיד השירים?

ענת: אחת ההשראות בתהליך העבודה הייתה ספרו של לואיס אל מדרונה ׳רפואת הקוויוט׳. מדרונה, רופא מערבי עם שורשים של תרבות אינדיאנית, חוזר ולומד את חוכמת טכס הריפוי של אבותיו לאחר שחווזר ומתאכזב ממונבלותה של הרפואה המערבית. הוא משתתף, למד, ולאחר מכן מקיים טכסי ריפוי בסווטלודג׳, בו מתקיימת התכנסות, תפילה, קריאה לרוחות ושירה משותפת של המטופל והמשתתפים. דימוי הסווטלודג׳ ליווה אותי לאורך התהליך. ניסיתי ליצור מרחב אינטימי, ולהזמין אליו אנשים שיהיו עדים ושותפים לטכס הריפוי שלי, ואגב כך גם יעברו ריפוי משלהם. במופע של מקהלת ׳גיא בן הינום׳ ביצעה המקהלה את הלחן של נעם אחדות למילותיו של הרמן הסה, המילים הן: ׳הן לא רציתי אלא לנסות ולחיות את אשר ביקש לצאת מתוכי מאליו. מדוע היה הדבר קשה כל כך?׳ אנחנו שרים אותו כמו שאלה ותשובה, אנחנו מזמינים את הצופים להצטרף אל השירה, אל המשפט שחוזר על עצמו וכך להיות חלק ממקהלת העבודה המבקשת ריפוי והקלה.

עומר: השירים הם גם תנועה, הם קול אנושי שיוצא דרך הגוף, דרך הפה החוצה, ממלא את החלל הפנימי של הגוף ואת החלל החיצוני של המופע, ומבקש לשיר את אשר ביקש לצאת מתוכו מאליו.

ואז נשאלת השאלה: ״מדוע היה הדבר קשה כל כך?״ ולשאלה הזו אין תשובה, יש רק הדהוד של קול שיוצא לחלל וחוזר לתוך הגוף המבקש להתרכך בתוכו ולרפא איבר־איבר.

למה באך? אילו מבנים הכתיבה המוזיקה?

ענת: הסוויטות לצ׳לו של באך הן יצירות אהובות שהיו ברשימה של ׳יום אחד אעשה עם זה משהו׳, וכשחשבתי על צמד העבודות *הטיפול והריקוד* וברור היה לי *שהריקוד* היא עבודה עם מוזיקה (לאחר שנים רבות של עבודות ללא מוזיקה מושמעת) ועלתה המחשבה שעתה הוא הזמן לבאך משום ההתאמה בין ההצהרה התמימה המבקשת לרקוד והבחירה המוזיקלית. הסוויטה בנויה מפרלוד וחמישה מחולות ומשוחחת במילא עם ריקודים וריקודיות. כל פרק של מחול בתוך הסוויטה בנוי באופן סימטרי, חלק אחד החוזר פעמיים וחלק שני החוזר פעמיים, מבנה שתומך או אפילו מדגיש לפעולה כוריאוגרפית קונבנציונאלית של חיבור תנועה על פי המתווה המוזיקלי. ומול החופש המבני שמאפשר שקט, יש עונג גדול להיעתר להכתבה של המבנים המוזיקליים ולמצוא את החופש לפעול בתוכם. המבניות הקשיחה באופן פרדוקסלי ומוכר ומשחררת את הדמיון לפעולה שיש בה ציות וחתרנות בו זמנית.

אילו ערכים העבודה מציעה ופועלת על פיהם?

יעל: ערך הוא מונח שמבקש לשאול מה טוב ומה רע, מה מותר ומה אסור. בדרך כלל בתהליכי יצירה יש פיתויים, שלעיתים קשה להימנע מלהיענות להם כשהם עולים בעת תהליך היצירה בסטודיו, ובטח, לאחר פרזנטציות ומפגשים עם קהל ניסיוני. הטיפול עצמו יצר צורך בהגדרת אמות מידה וכללים אתיים שעל פיהם פועלים – יחסי כוחות שוויוניים, וולויומים של מגע, אפקטיביות טיפולית שנבדקה ביתר שאת, כמו גם מידת החשיפה שנמצאה כל העת בשאלה. בעבודה הזו (בעיקר בטיפול) הקהל הוא ישות זמנית חולפת המוזמנת להתבונן במהלך. המהלך עצמו הוא ארגון חי ופועם של פרקטיקה טיפולית שחוברה אך ורק לטובת שותפיה וצרכיהם מתוך מחויבות והחלטה שהיה לה תוקף מלא בסטודיו, שכל ניסיון לתווך את העבודה או לייפות אותה נדחה על הסף כמסיח וכרעש מיותר. אם ערך הוא מושג שמייצר אמות מידה, הרי שעצם העיסוק בשאלות הללו בטיפול ניסח את הקוד האמנותי והאתי עליו מושתתת השפה הטיפולית הספציפית של העבודה ואת אופי היחס שלה עם הקהל.

ענת: העבודה בהתאוותה לדייק מבקשת לשחרר מעליה עודפות, מיותרות וצפיות, כדי להניע לרגע של אמת פיזית, שהיא רגע בהיר שניתן לחוש בו, בגוף, בגוף של המופיעים ובגוף של הצופים.

ענת דניאלי היא מייסדת שותפה, והמנהלת האמנותית של כלים|גוף לעבודה כוריאוגרפית, בת ים, ויוצרת שעבודתה הכוריאוגרפית ותחומי פעולתה נוגעים במחול, מחקר, יצירתיות ופוליטיקה של הגוף. היא החלה להעלות עבודות מחול ב־1990, ויצרה ללהקת המחול בת־שבע, אנסמבל בת־שבע ועוד. כמו כן, בשנים 1994-2007 יצרה במסגרת להקת המחול ענת דניאלי. ענת היא זוכת פרס רוזנבלום לשנת 2007; פרס משרד התרבות לשנת 2006 על עבודתה הכוריאוגרפית; ופרס משרד התרבות לשנת 1996 לאמנית צעירה, ופרס ״נוונים במחול״ ב־1990. בין השנים 2007-2012 לקחה דניאלי הפסקה מיצירת מחול כדי לבחון מחדש את עבודתה. בשנים אלו הקימה את מרכז כלים, וב־2012 חזרה ליצור ולהופיע בעבודותיה.

עומר עוזיאל בן 36, רקדן, מורה למחול עכשווי ב״קבוצה״ ומטפל בשיטת אילן לב. החל את דרכו במסלול להכשרת רקדנים של להקת תל־אביב דאז בניהולם של עמית גולדנברג ויערה דולב, ולאחר מכן המשיך לרקוד בלהקה. סיים בהצלחה תואר ראשון B.A. במדעי ההתנהגות במכללה האקדמית תל־אביב יפו, ולמד שנתיים במרכז ״כלים״ – רוקד עבור ובשיתוף כוריאוגרפים עצמאיים, כמו: ענת דניאלי, אורי שפיר, מיכל סממה, תמי לייבוביץ, מאיה לוי, אפרת רובין, אור מרין ואורן נחום ועוד. יצר לפסטיבלי מחול שונים, כמו: נוונים במחול 2013, מלחין־כוראוגרף 2013 ואינטימהדאנס 2012.

יעל ונציה מלווה אמנותית ועין חיצונית בתהליכי יצירה במחול. עובדת עם הכוריאוגרפים ענת דניאלי, נעה דר, הלל קונן, מיכאל נטמן ודנה רוטנברג. מלמדת קומפוזיציה ואימפרוביזציה בבית ספר למחול סמינר הקיבוצים ומנחה של סדנת סולואים מסלול לרקדנים בהנהלת נעמי פרלוב ואופיר דגן. מטפלת בשיטת אילן לב ומורה לשיטת פלדנקרייז.

יאיר ורדי בעל תואר ראשון בהצטיינות יתרה בתיאטרון פרפורמנס ובכוריאוגרפיה מ־Dartington College of Art, UK, ובעל תואר שני בכוריאוגרפיה ובפרפורמנס מ־UDK ברלין. ורדי הוא יוצר פרפורמנס, מרצה, אוצר, דרמטורג, ומעצב תאורה. בימים אלו עובד כאוצר שותף של פסטיבל המחול ארנבת מרץ בבת ים ואחראי על פרויקט פרפורמנס קהילתי נרחב בשיתוף פעולה עם קבוצת תיאטרון רות קנר. מרצה במחלקה לאמנות בבצלאל, בתוכנית לילימודים מתקדמים במוסררה, בתוכנית לכוריאוגרפיה בכלים בת ים ומרצה אורח בבית הספר ״תרבות״ בעפולה. משמש כדרמטורג וחונך אישי בפרויקט החממה של תיאטרון הבית ביפו ומעצב תאורה לפרויקטים שונים.

קימ׳ טייטלבאום למד בבית הספר לתיאטרון חזותי, בת דור באר־שבע, התוכנית ללימודים מתקדמים במוזיקה של מוסררה והתוכנית לכוריאוגרפיה של כלים. אמן רב תחומי – כוריאוגרף, רקדן, דרמטורג ומעצב. עשה מוזיקה ל־*mass* מאת איריס ארז. יצר עם מורן יצחקי אברג׳ל את *עשתרת, אסיוד לגוף ולשליטה ופעימה שנייה*, חי ויוצר בגרמניה וישראל.

את צעדינו הראשונים בעולם למדים אנו בעזרת שני אלמנטים ברורים: תנועה ומילה. התנועה והמילה אוצרות בתוכן גן קול, טון ודיבור, משמעויות וצירופים, מסורות עתיקות ומתחדשות, נגטיקה ורגשות, השפעות סביבתיות, פוליטיות, פילוסופיות והיסטוריות. מילה או תנועה אחת מכילות בתוכן אלפי שרירים ושורשים המסתעפים מתוכנו ומועברים לילדינו כנעשה ונשמע פרטי ואישי. דמותנו למולם כתורה הניתנת מסיני. המסרים היום־יומיים שאנו מעבירים לילדינו שזורים במלל ובתנועה כאחד, ממש כמו שעל פי המסורת היהודית בחר אלוהים להעביר לנו את מסריו בסיני. זו מערכת יחסים של מילים החקוקות באבן ותנועות הקול והמעשה, העשן והברקים. פעול ונפעלים, נפעל ופועלים.

תנועה ומילה

מהי התנועה? מה טיבה ומה אופייה? והאם תוקפה עולה בקנה אחד עם המילה הכתובה? העולם נברא במילה. קדמה למילה התנועה, וכשנאמרה המילה הרי שמייד יצרה תנועה. תנועה של אור וחושך, רוח ומים ושמיים, נסיגה וצמיחה, התפשטות ודעיכה. הזהר מלמד שהאותיות כעיצורים הן חד ממדיות. רק כאשר נכנסות בהן הנקודות המנקדות את האותיות נוצרת חיות ומשמעות. הנקודות הן הלבוש של האותיות: "ואין לאותיות רשות לנוע לצד זה או לצד זה, אלא באמצעות הנקודות" (*הר חדש שיה"ש*, ע"ג, טור ג). אין לאותיות קיום ללא הנקודות. אין למילים קיום ללא התנועה. התלמוד מספר שבעבר, כאשר העברית המקראית הייתה שפה מדוברת, התורה שבכתב הייתה עוברת מדור לדור כאותיות ללא ניקוד.

גילויים של תורה מסיני בריקוד

אפרת נחמה

דרך הגייתה עברה מאב לבן במסורת. מאוחר יותר, משהחלה העברית להישכח, עלו הנקודות על הכתב. איזו מתנה זו! תורה ללא נקודות, מילים המשתמעות לפנים רבות כחומר גלם בידי קוראן או שומען, אשר בידו לפרשן על פי הבנתו והלך רוחו. אך כמה מסוכן הדבר! כאשר מנסים אנו לאחד עם שלם סביב רעיון אחד, אין אנו רוצים ריבוי משמעויות בלתי מוגבל. הנקודות מאפשרות תנועה? אם כך, האם הנקודות מייצרות חלל אחד ומשמעות אחת בלתי מתפשרת? האם התנועה קיימת במילה המנוקדת שמא מתרחשת דוקא במילה הסתומה, חסרת הנקודות? מה מאפשר יותר מרחב, הבנה ופעולה?

יצירה – ספר וסיפור

ספר יצירה מלמד אותנו שהעולם נברא בכ"ב אותיות: "בשלשים ושתים נתיבות פליאות חכמה חקק יה ה' צבאות א־להי ישראל א־להים חיים ומלך עולם א־ל שדי רחום וחנון רם ונשא שוכן עד וקדוש שמו מרום וקדוש הוא וברא את עולמו בשלשה ספרים בספר וספר וספר". מהי המשמעות שהעולם נברא בשלושה ספרים או סיפורים? הרי אם ננקד את השורש 'ספר', נראה שהוא יכול להתפרש בכמה אופנים שונים. אציע כאן את פרשנותי. ספר אחד – סָפָר. המילה הכתובה, כפי שניתנה באמונה היהודית המסורתית על ידי הנביא משה בהר סיני. ספר שני – סָפַר. גבול. נשאל: מהו הגבול של האדם? אין גבול זה אלא הגוף. תנועות הגוף שבאות מתוך גבולותיו של האדם הן הספר השני. ספר שלישי – סִפּוּר. הסיפור האישי, הלאומי, ההיסטורי, העובר מדור לדור. נמצאנו למדים, שהסיפור אינו עובר ביניו אך ורק באמצעות הכתובים, אלא בעל פה, בדיבור ובתנועה, במחוות, בנשימה ובפעולה. הסיפור הינו השילוב בין המילה לתנועה – היום־יום, המסורת, הטקסים והפעולות שאנו וקודמינו עשינו ופעלנו על פי הבנתנו את המילה הכתובה. ספר היצירה מבטא בדבריו עולם שנברא ביצירה משותפת בין א־לוהים לאדם, בין המילה הכתובה לתנועת הנפש והשגרה, התרבות וההוויה.

מחיצות

אני רוקדת כי כל ישותי בכך. הגוף שלי טומן בתוכו מסורת עתיקת יומין, קשר לאלוהים הקדום, לימי הבריאה ולידע של האין־סוף. ישותי הנשית, היהודית, המסורתית והדתית, ישותי המילולית והפיזית, הפשט, הרמז, הדרש והסוד, כולם מצויים בי כאשר אני רוקדת. הריקוד מחבר את כל העולמות וכמו עושה אותם לאחד. הגוף שלי הוא התורה שלי. דרך התנועה אני חווה את הפנימיות העמוקה ביותר של העצמי האוניברסלי, היהודי והנשי. הקול שאינו נשמע מקבל ביטוי, הגוף שביקשו לכסותו ולהצניעו מקבל מקום, החוכמה הגברית שעולה מן הטקסטים המסורתיים עליהם נדלתי מקבלת פרשנות נשית־תנועתית מלאה בתבונת האין־סוף. רק באמצעות הריקוד אני מסוגלת להתחבר לרצון להיות חלק מהיסטוריה ומעם כל כך מורכב.

לפני כעשור, בתחילת דרכי כיוצרת מחול, העליתי עבודה בשם *מחיצות*. היצירה פותחת בתמונה בה שלוש נשים עומדות מחובקות, אוחזות חזק זו בזו וכמו שומרות אחת על השנייה. ברקע נשמעים פסוקי חז"ל על נשים ועל היחס שיש לנקוט כלפיהן. המילים צורבות את האוויר בדיבורן: "קול באישה ערווה/ אל תרבה שיחה עם האישה/ נשים דעתן קלה/ כל המלמד את בתו תורה כאילו מלמדה תפלות/ ואל אישך תשוקתך והוא ימשל בך..." גופן של הרקדניות מרוסן ומפוחד. הן מכונסות זו אל זו וידיהן מגנות על הגוף החשוף שלהן מפני המילים והטקסטים המחרפים מעליהן. הן עומדות קרובות זו אל זו על קצות האצבעות כאילו אין להן מקום בעולם, מלבד אותה הנקודה היחידה עליה הן מצויות. כשאני רואה את התמונה הזו אני מייד חושבת על הדרך בה הניחו בפניי את היהדות בילדותי. קיבלתי את מגע הטקסטים שעטפו אותי מכל עבר מבלי לשאול ולתמוה. חלקם היו טקסטים יהודיים עתיקים שיש בהם תבונה ומחשבה טהורה, אך חלקם השרישו פחד רב ושללו מקום מן הגוף ומן הנשיות.

הרקדניות פורצות את האחיזה המצומצמת בכך שהן רוקעות ברגליהן בחוזקה על הרצפה. אולי הן מנסות בפעם הראשונה לדרוש לעצמן מקום. ידן האחת מכונסת אל הגוף, אוחזת בו שלא יתפרץ, שיסתיר, שיצניע, שיישאר על מקומו, והיד השנייה מושטת לפנים כמו בודקת את החלל הפתוח מולן. תוך כדי כך גופן יורד ועולה על צירו, מטה ומעלה, כנחש הקד קידה, בוער מתוך כניעה והסכמה. תנועה זו אוצרת בתוכה נרעין מרוכז, ובו קונפליקט ארוך ומתמשך. יד אחת רוצה להיות מושטת לאני האחר שבתוכי, לזולת השונה ממני, להעז לנוע לפנים, לצאת מהמרחב המוכר, והיד השנייה שומרת על אותו נרעין בוער, שלא יחטא, שלא יחשוף, שיישאר.

הרקדניות מתחילות לנוע בחלל הקטן שהן מקצות לעצמן. הבמה גדולה, ריקה ופנויה עבורן, אך בדמיונן הן סגורות בתוך חלל קטן. תחילה הן עדיין משתמשות באוצר התנועות המוכר להן, בתנועות קידה ופסיעות לאחור ולפנים, כמו בתפילת העמידה המסורתית. אט אט הן מכניסות אל תוך עולם התנועות המוכר את עולמן האישי והנשי, את המחקר הגופני שלהן. הן נוגעות בגוף כאילו בפעם הראשונה, נבהלות ממנו ושוב חוזרות לנגוע. המגע בגוף אף הוא מתחיל מהמקום המוכר כשהן משרטטות אותיות 'שמע ישראל' עליו. האות ש' מצטיירת מתוך שלוש אצבעות כף יד ימין. הללו רושמות ומציירות אותה תחילה על הפנים ואחר כך על הבטן, על הירכיים ועל הרצפה. החופש לרקוד הוא בחופש המחקר הפיזי והחוויה התנועתית. גילוי האפשרות לצייר אותיות ופסוקים המוכרים לי בתנועה בחלל ולראות לאן הגוף לוקח אותי היה בדיקה של החומר המוכר והידוע בתוך עולם חדש שכולו גוף ונפש, תנועה וביטוי.

לאורך כל העבודה *מחיצות* ניכר שהרקדניות בודקות וחוקרות את החדש והזר דרך המוכר – את הגוף והחלל דרך גבולות הטקסט. הן נעות בין העולמות, ועם כל גילוי ישנה גם הסתרה. למשל, כאשר אחת מהן מתגלגלת על הרצפה מצד לצד, אך ברגע של עצירה היא מייד דואגת לכסות את הירך שנחשפה במהלך הגלגולים. היא מושכת את החצאית שלה כלפי מטה ומביטה ימינה ושמאלה על מנת לבדוק שלא היה מי שראה אותה חשופה. ישנם משחקים של העזה תנועתית אל מול גילויים של ריסון עצמי. הריסון נובע מן הפחד לשבור את המקום המוכר, שלא יהיה לאן לחזור. המחול מציג רגעי בדיקת גבולות שאינם שוברים את הכלים, אלא מאפשרים גילוי מחדש.

בתנועת הסיום ניכר שכל אחת מהרקדניות בוחרת לעצמה דרך. אחת מהן רוקדת בצעדי הורה ברחבי הבמה אך היא נותרת בחלל שמאחורי המחיצה. היא, בעיניי, הסמל לאישה הדתייה שנשארת בתוך המסגרת בצעדים המותרים המסורתיים, אך עדיין מחליטה לנוע בו בחלל מאפשר יותר. הרקדנית השנייה נמצאת תקועה בתנועה שחוזרת על עצמה. היא שוברת ומכה בחלל בידיה וברגליה, ומייד עוצרת את עצמה ומתכנסת. היא עדיין נמצאת על הגבול בין גילוי להסתרה, בין פריצה להחזקה, בלוח הרצון ליציאה ולגילוי מול התכתיב החקוק בה: להישאר. הרקדנית השלישית סוגרת את המחיצה, אך היא בוחרת להישאר מעברה השני. היא מביטה במה שקורה בצד בו חברותיה נמצאות עדיין, מיישירה מבטה לקהל כשעוברת לצד שלו, ובוחרת לצאת החוצה מהבמה. זו הבחירה לא להיות חלק מהתמונה, לסרב למשחק ולעזוב.

המחיצות הן סמל לתכתיבי מסורת לא מאפשרים דרכם חונכתי. סמל לעולם שלא היה בו מקום לביטוי אישי ונשי, לגוף ולמחול, לרוך ולפלא שבגילוי, עולם שהסוד וההסתר היו מנת חלקו, שדמויות גבריות שולטות בו, אוחזות באדרת פסוקים ובמילים פוגעות ומשתלחות כחיצים בבשר החי. עולם שחשתי בו מוגבלת. מאז ומתמיד אחזתי בגופי כבאחיזה בסוד. הגוף היה מקום שיש להסתיר ולכסות, לשמור ולהצניע. כמו הגוף כך גם הדיבור, המחשבה והביטוי. בעירת הנרעין הקיומי התנקזה למקום ספציפי ומצומצם, חד ממדי ושאינו מאפשר. הצהר שנפתח בפניי בבגרותי הוביל לעולם של מחול, למציאת החיבור לגוף, למחקר ולגילוי, לתחושת בית. אני חושבת שלולא המחול לא הייתי מסוגלת לאחוז ולהשלים עם הזהות היהודית או הנשית שלי. הגוף נע ללא כל הסבר עם וללא קצב, מעל הזמן, משתעשע עם רעיונות ועם החלל, ללא מטרה סופית. הפשטות להיות מי שאני מבלי לפחד מהעצמי היא עבורי המגע בחופש. זו חירות פנימית אינסופית. להיות, לנשום, לחבר ולמחוק חומרים, לברוא וליצור לעצמי מציאות. להתחבר לאלוהים. להיות בשליטה. הגילוי הפיזי הוא דיבור עם המציאות, כלי תקשורת עם האדם ועם הבורא. הוא בדיקה חוזרת ונשנית של גבולות. יצירת נשר בתודעה. הסכמה לשינוי.

'נעשה ונשמע'

מקובל לחשוב על פי המסורת שתורה ניתנה במילים. אולי אין הדבר כך. מה אם נאמר, כי התנועה, הפעולה והמעשה, הריקוד והמחול של היחיד ושל הציבור ניתנו גם הם בין המילים מעליהם ומתחתם, כנקודות חשובות לא פחות ואולי אפילו החשובות ביותר, אשר עיצבו את המחשבה והתודעה של העם אז, ומעצבות אותו עד היום. מה אם עולם הרוח והחומר היהודי, עולמות הגוף והנפש, יצרו עבורנו יחד מסורת עתיקת יומין מרתקת ומפעימה. אל לנו לחיות באשליה שהמילה הכתובה מאפשרת לנו מחשבה וקביעה אחת במציאות. המילה מעוגנת בתנועה אין־סופית המתפרשת על ידי כל אחד מאתנו לאין־סוף כיוונים ודורשת מאיתנו לקום ולהשמיע את מה שעל לבנו, לקום ולחדש, להיות ולעשות את מה שאנו שומעים. נעשה ונשמע – ראשית התנועה – הפעולה ואחריה יפתח ליבנו לשמוע את הדיבור, הנוקב, החותך בחלל, החד והצורב, הענוג והמאפשר. ילד לא יוכל ללמוד דבר בדיבור, אלא ברכישה של החוויה. ברכישת הקול, התנועה ובמעשי אביו ואימו. הדרך בה יניח האב את הצלחת על השולחן, חיוכו ואופן הליכתו, הדרך בה תנוע האם ביום־יום שלה והאופן בו היא נושאת את מבטה אל העבר. אלו הם דפי הספר הראשונים שעיני ילדינו קוראות עוד בטרם המילה. נעשה, ואחר כך נשמע.

זאת מאת אפרת נחמה, רקדניות (מימין לשמאל) לי יפרח, קלי איאש, איריס אלטר, צילום: אפרת נחמה
ZOT by Efrat Nehama, Dancers (rigth to left): Lee Yiftach, Keli Iash, Iris Altar, Photo: Efrat Nehama

הערת שוליים

[1] *ספר יצירה* הוא חיבור עברי עתיק בעל מקום מרכזי בעולם המיסטיקה והקבלה היהודית. הספר מתאר את בריאת העולם כיצירה בכוח הדיבור וחיבור האותיות למילים.

אפרת נחמה כוראוגרפית, משוררת ויוצרת בין־תחומית. חוקרת את הקשרים בין טקסטים עבריים מסורתיים ועכשוויים לתנועה בזמן ובחלל. יצירותיה מותחות קו בין הישן לחדש ונוגעות ברעיונות הפילוסופיה היהודית לדורותיה. באפריל 2019 ראה אור ספר שיריה הראשון בשרירים רפויים. היא מתגוררת ופועלת בירושלים.

תודה לאיתמר נחמה במחשבה משותפת על הרעיונות והעלאתם לכתב.

ריאיון עם נדיה טימופייבה על היצירה *ממנטו*

שרון טוראל

ממנטו, כוריאוגרפיה: נדיה טימופייבה, בלט ירושלים, בכורה: 1 בספטמבר, 2019, מרכז סוזן דלל

שתי סצנות יפות פתחו וסגרו את היצירה *ממנטו*. בראשונה, עם פתיחת המסך, נראית הרקדנית פרנצ'סקה מאן, בגבה אלינו כשפניה אל הקהל הפולני שצופה בה. כמו תמונה בתוך תמונה, אנו מתבוננים בקהל שמריע לרקדנית במהלך סיבובי הפואטה שלה. עם פתיחת המסך, אנחנו הופכים חלק מהסיפור. בסצנה האחרונה נדר תיל מפרידה ביניינו ובין המתרחש על הבמה, אנחנו כבר לא חלק ממשפחתה של פרנצ'סקה מאן, כבר לא חלק מהסיפור.

הצפייה ב*ממנטו* העלתה בי סקרנות רבה לגבי תהליכי היצירה של עבודה זו ולגבי הסיפור יוצא הדופן של פרנצ'סקה מאן. העלילה עוסקת בוורשה של שלהי הקיץ, 1939. פרנצ'סקה, בלרינה פולנייה מוכשרת, חושבת בתמימותה כי אם תענה לעסקה של קצין ס.ס, היא ובני משפחתה ינצלו ממשלוח אל מותם. פרנצ'סקה תרקוד במועדון בפני קצינים נרמנים ובתמורה תזכה בדרכונים שוויצריים לה ולמשפחתה. אך מאן נשלחת עם משפחתה לאושוויץ, וככל הנראה רוקדת ריקוד סואר בפני קצין נאצי כי היא לא מוכנה להיכנע למוות ללא התנגדות. התנגדות הגיע... והכול נגמר.

ממנטו מאת נדיה טימופייבה, בלט ירושלים, רקדנית: מריה סלקטור, צילום: ליאוניד חרומצ'נקו
Memento by Nadia Timofeeva, Jerusalem Ballet, Dancer: Maria Selector, Photo: Leonid Khromchenko

נפגשתי עם נדיה בסטודיו הירושלמי שלה:

מאין נולד הרעיון?

רציתי לעסוק בשואה שנוכחת בחברה הישראלית כפצע פתוח. הטענה לפיה הלכו היהודים כצאן לטבח, ללא התנגדות, הוכחה כשגויה כבר מזמן. יש אין סוף עדויות על מעשי גבורה של התנגדות יהודית פיזית ורוחנית, בהם נאבקו יהודים לשמור על שגרת חייהם, על צלם אנוש ועל ערכי הליבה היהודיים. מאמצים אלה נעשו למרות הדה־הומניזציה וההשפלה שספגו מידי הנאצים. אי חשיפתם של מקרים אלה מהדהדת את הרוע שהיה בשואה. זה זמן חיפשתי סיפור שיתפוס אותי כיוצרת. פשפשתי בארכיון יד ושם והתלבטתי אם רשימת שינדלר יכול להתאים ללהקה שלי. מסיבות טכניות שונות רשימת שינדלר לא התאים. מרינה נאמן, מנכ"לית בלט ירושלים, שמעה על רקדנית פולנית יהודייה בשם פרנצ'סקה מאן, שהייתה אחת הרקדניות היפות והמבטיחות בפולין שלפני המלחמה. הרעיון לעסוק בה שבה את ליבי. כשלא הצלחתי למצוא חומרים מספקים על מאן, פניתי למיכאל סדובסקי, מחזאי וסופר רוסי יהודי שהוא גם חבר של אימי נינה ז"ל, וביקשתי ממנו שנכתוב יחד את הליברטו לעבודה. לא באמת חשוב אם מאן ירתה בקצין הנאצי או מה קרה בדיוק באותו יום בנטו ורשה, הדעות חלוקות על סיפור גבורתה של מאן. לי היה חשוב להבליט את אומץ ליבה, את התעוזה ואת רצונה להילחם ולא לוותר. הרי כוח רצון ונחישות מתגבשים בכל רקדן בלט לאורך שנים של עבודה סיזיפית. קשה להצליח במקצוע תובעני וקשה, כמו ריקוד, בלי התכונות הללו. חייה הידרדרו מפסגת ההצלחה אל איבוד תקווה מוחלט אם תצליח להינצל מתופת הגטו. השילוב של תכונותיה כרקדנית ואיבוד התקווה שחשה, הביאו, להבנתי, לביצוע אקט אימפולסיבי ולא רציונלי, בבחינת 'תמות נפשי עם פלישתים'.

איך מתחילים ליצור ריקוד מסיפור כזה?

התחלתי את תהליך הכוריאוגרפיה מהסיפור עצמו. הליברטו הנחה אותי. מיכאל סדובסקי ואני פרקנו את הסיפור לסצנות ולכל סצנה חיפשתי מוזיקה מתאימה. תהליך העבודה היה פואזל גדול שאט אט הצטרפו חלקים נוספים לכדי שלמותו. העבודה נפתחה עם מוזיקה של לורד ברנרס (Berners), מלחין אנגלי שיצר עוד לפני המלחמה. זו לא פעם ראשונה שנעשה שימוש במוזיקה של ברנרס ליצירות בלט, הרויאל בלט השתמש מספר פעמים ביצירותיו. חיפשתי מוזיקה משתנה, וזו שבחרתי מתחילה באופטימיות ושמחה ועוברת להיות דרמטית. התנועות נבנו לפי מוזיקה והשתלשלות העלילה; מתחושת קלילות ואופטימיות אל הבשורה המרה והפחד הגדול, עת נכנסו הנאצים לפולין עוד באותו הלילה. היה לי חשוב לקחת את הקהל למסע יחד איתי, שירגיש חלק מהמשפחה שעל הבמה. בהליכה אל הגטו רציתי לפנות אל ליבם של הצופים, לכן בחרתי את נוקטורנו של שופן שנוגע מאד לליבי. זו מוזיקה אמנותית שפורטת על נימי נפשי, אך גם מעלה שאלה, איך ייתכן שאנטישמי כמו שופן כתב מוזיקה אסתטית כזו? התחושות שעולות, כמו גם השאלות בצידן, מטלטלות אותי ואת הקהל. אתן עוד דוגמא, היה לי ברור שאני רוצה להשתמש בבולרו של ראוול. בחזוני מענליות היצירה התאימה לסולו של הקצין הנאצי. על גבי המוזיקה שתלתי נאום של היטלר. השילוב של שני אלה יחד הבנו תנועה המייצגת את דמותו של היטלר הרגשי והאימפולסיבי. מתוך המוזיקה יצרתי לכל דמות את התנועה האופיינית לה. כך תנועת היהודים שונה מזו של הקצין הנאצי. אתן שתי דוגמאות: לחג החנוכה בנטו חיפשתי מוזיקה עם נופך יהודי־רגשי, כמו זו שנדלתי עליה ברוסיה. לא הכרתי קודם לכן את yellow stars של מלחין יהודי רוסי בשם איסק שוורץ. במוזיקה זו יש מוטיבים של ריקודים יהודיים. שפת התנועה של הריקודים אלה הייתה לרוב דלה וצנועה. פיתחתי שפת ריקוד צנועה זו בכלים הנאו־קלאסיים שברשותי, לשפה תנועתית המאפיינת את משפחתה של פרנצ'סקה. לסצנה בה יושבת המשפחה סביב השולחן בביתה בנטו, בחרתי יצירה שאהובה עלי במיוחד, התשיעית של בטהובן. הרעיון היה ליצור ריקוד רק מפלג הגוף העליון. שכשם שבטהובן הלחין בלי יכולת שמיעה, כך הם ירקדו ללא פלג הגוף התחתון. רציתי לתרגם לתנועה את שפת הסימנים, אך לא הצלחתי. שפת הסימנים הופיעה במקום אחר בעבודה שלי.

היכולת לרקוד רק עם פלג הגוף העליון התאימה לאביה של פרנצ'סקה, הרקדן אדם גרינפלד.

אדם גרינפלד הוא נכה צה"ל, רקדן בכיסא גלגלים שהגיע אל הפרויקט בדיוק בזמן. אדם הוא בן לניצולי שואה ואימו שרדה את תאי הגזים באושוויץ. באופן ניסי, כשכבר עמדה עירומה בתור לתאי הגזים, למזלה הגז נגמר וכך ניצלו חייה. הודות לנס הזה אדם כאן כדי לספר לנו את סיפורה של אימו... גם עבורי זו הייתה הפתעה לצרף רקדן נכה לקאסט. אדם לא היה בתוכנית המקורית וכשהוא הגיע, כבר בחזרה הראשונה היה ברור שהוא יוסיף צבע ייחודי. בחזרות הוא נתן דוגמה לחריצות, לרצינות ולמסירות עבור הרקדנים הצעירים.

ממנטו מאת נדיה טימופייבה, בלט ירושלים, רקדנים: מריה סלקטור (בתפקיד פרנצ'סקה מאן) ואבי לרנר (בתפקיד קצין ס.ס), צילום: ליאוניד חרומצ'נקו
Memento by Nadia Timofeeva, Jerusalem Ballet, Dancers: Maria Selector and Avi Lerner, Photo: Leonid Khromchenko

מה עמד מאחורי השימוש במוסיקת התקווה?

מעבר להיותו ההמנון שלנו, עבורי זו יצירה מוזיקלית. השתמשתי בגרסה המרגשת של ג'ון וויליאמס The hope מתוך מינכן של סטיבן שפילברג. ב*ממנטו* ה'תקווה' עוברת כחוט השני בשני מקומות: אל מול גדרות התיל, כל אחד רוקד את התקווה שלו על פי פרשנותו, באופן אישי ופרטי, לכן אין מקום לאוניסון. גם שפת הסימנים של התקוה שתולה על גבי מוזיקה אחרת במקום אחר בעבודה, כך שרק מי שקורא שפת סימנים יזהה אותה...

בעבודות שלך יש השקעה ומחשבה רבה בעיצוב הבמה, בתפאורה ובתלבושות.

מי שאחראית על עיצוב הבמה הפעם היא ינה פולונסקי, אמנית בוגרת בצלאל. ינה, אמנית בנשמתה, משכה לכיוון קונספטואלי וחדשני. מטעמי תקציב, חיפשנו פתרונות פרקטיים ומודולריים שיתאימו לשונות בין במה אחת לאחרת. כך שולחן האוכל סביבו מתכנסת המשפחה בנטו, הוא גם הבמה עליה רוקדת מאן במועדון. כשמניחים את אותו שולחן עם הרגליים לכיוון הקהל, הוא הופך לגדר. בית הכנסת בוורשה בתקופת המלחמה היה בצורת תיאטרון. העתקנו את המבנה הזה אל הבמה, כך שמי שמכיר את בית הכנסת של ורשה יחזה בו על הבמה. באמצעות התאורה נתנו לקהל תחושה שהוא חלק מהסיפור. פנס המחנה הגדול והמאיים שחיפש יהודים שניסו להימלט, לא פסח גם על הקהל.

זו לא הפעם הראשונה שאת בוחרת בנושאים יהודיים ליצירות עבור הלהקה שלך.

אני פחות מתחברת ליצירות אבסטרקטיות. העבודות שלי נרטיביות כי זו נטיית ליבי. אני נוהה אחר אמת זו ומאמינה שזו הסיבה שאצליח. היום ארגז הכלים שלי מורכב מקלאסי, נאו־קלאסי ומודרני. שפת התנועה ברוסיה הייתה רק בלט קלאסי בשילוב פנטומימה. בארץ לא מקובל להשתמש בפנטומימה שמקלה על העברת מסר ועל בניית דמות נרטיבית. מודרני היה סוד גדול וקשה לפיצוח ברוסיה ולא היו שיעורים מודרניים בבתי הספר לבלט. ראיתי שזה מקובל בארץ ולמדתי מודרני עם התלמידים שלי, כך שתוך כדי תנועה רכשתי כלי חדש. מנעד האפשרויות שלי כיוצרת התרחב והעמיק. אני מאמינה שלקהל מעניין יותר ששלוש השפות שלובות ביצירות שלי ככלי עבודה לחיבור כוריאוגרפיה, להמצאת תנועה ולבניית דמות. עיסוק בסיפורים שלנו כעם וכאומה לא נפוץ בבלט הקלאסי. כישראלית וכיהודייה, אני חשה שליחות שעבודות כאלה עולות בארץ ובעולם. עבורי זו נישה ייחודית ושונה של הלהקה שלי. אף שאני לא מהפכנית, הביקורת חיבקה אותנו ב*אילוף הסוררת*, *כנר על הגג* ועכשיו ב*ממנטו*.

שם העבודה שלך מרמז על זיכרון המוות בכל צעד כאן על פני האדמה (memento mori = remember the death)

יש צניעות כלשהי בזיכרון התמידי של *ממנטו* מורי, אזהרה שעומדת בבסיס חיינו. לפני המלחמה אף אחד לא שיער בנפשו שכך יהיו פני הדברים. בכל שלב הופתעו היהודים וחשבו שזהו השלב הנרוע ביותר אליו יכול האדם להגיע, ובכל שלב נוסף הם התבדו. גם אם הצליחו לנייס תקווה, היא התנפצה בכל פעם מחדש. העיקרון הזה הנחה אותי לאורך היצירה. עם זאת, למרות הידיעה של סופיות החיים, יש בהם הרבה יופי, יצירה ותקומה למרות הכול.

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

תנועה בהפרעה – האוניסון במחול כמוטיב מעורר ומערער

שני תמרי מתן

בהיבטים פיזיולוגיים, שעניינם המכאניקה של התנועה, והיבטים סמליים תקשורתיים. המפגשים שבהם נרקמת יצירת מחול בין הרקדנים לבין הכוריאוגרף בסטודיו, נקראים בענה 'חזרות', כיוון שרוב הזמן המפגשים אכן נועדו לחזרה על חומרי התנועה שעובדו למופע. החזרה היא שלב הכרחי בהתהוות היצירה, ורק במקרים נדירים אפשר לוותר עליה.

פעולת החזרה על תנועות הגוף של המבצעים כרוכה בממד הזמן של המחול. מרשה סיגל (Siegel) כתבה: "המחול קיים כנקודת מגוז תמידית. הוא נעלם ברגע יצירתו... אירוע הנעלם בעצם פעולת הנשמתו" (מתוך תומס, 165 :2014). תחליפים לחוויית הצפייה במחול ה"חי", דהיינו תיעודים ושחזורים בקולנוע, בווידאו וכו', אינם שוויערך לביצוע החי ברגע נתון (שם). אכן: באופן מובהק יותר מ'אמנויות הבמה' (performing arts) האחרות, הריקוד כצורה (form) הוא בו־זמנית תהליך ותוצר, משום שריקוד הוא אירוע־ביצוע־הופעתי שלא נשמר/נשאר. הוא אינו נמצא מחוץ למעשה הריקוד עצמו, וקיומו תלוי בהכרח בהתרחשותו (כוכבי, 2007).

מחולות רבים הם ביצוע סדר־תנועות נתון מראש, בין שבמסורת שעוברת מדור לדור ובין שבכוריאוגרפיה שיצר אמן־כוריאוגרף. ביצוע הכוריאוגרפיה בידי אדם, ולא בידי מכונה, אינו עשוי לחזור על עצמו במדויק. כל ביצוע אנושי הוא חד־פעמי, לכן המבצע אינו כלי סביל בידי המחבר – הכוריאוגרף במקרה שלנו – אלא הוא שותף להתהוות היצירה בהתרחשותה. נוכחותו ואופן הביצוע שלו בכל רגע נתון – בין שבאלתור ובין שעל־פי הנחיות מדוקדקות – הם חלק מהיצירה המתהווה בפני הצופים. מבחינה זו, ובזיקה למסתו המכוננת של הוגה הדעות וולטר בנימין "יצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני", ליצירת מחול יש בהכרח 'הילה'. אי־אפשר לשכפל או לשעתק אותה. אפשר רק לתעד אותה, ויש הבדל מהותי בין התיעוד למקור (בנימין, 1936).

השעתוק מסתכם בריבוי עותקים של מקור שנעלם ואיננו עוד, ובעצם: בריבוי עותקים הדדיים – כל אחד מהם הוא עותק של כל השאר. תופעה זו נושאת תכנים, דהיינו משמעויות, ערכים, התנהגויות, הנובעות מצורה זו. הורקהיימר ואדורנו (Horkheimer & Adorno, 2002), בספרם הדיאלקטיקה של הנאורות, ניתחו צורות של תוצרי תרבות, כגון יצירות אדריכלות וסרטי קולנוע. לפיכך הם הגיעו לידי התובָנה, כי (בתרגום חופשי) "החזרה על אותו דבר מסדירה גם את היחס לעבר" (Horkheimer & Adorno, 2002: 170). הֶרגלי התנהגות שהושרשו מקבעים את הכרת מורשת העבר כדבר מקודש שאין לערער עליו. קשה מאוד לשנות הרגלים. התנהגות חוזרת ונשנית בתבניות קבועות יוצרת התניה של שגרה שאין לשנותה, וכך מקבעת את ערכי המשטר, כלומר את האינטרסים של השליטים אשר מחילים ומנהלים את ההתנהגות הזו (רגב, 2011).

החוקרת הפמיניסטית רבת ההשפעה ג'ודית באטלר (Butler), במאמרה המכונן "Gender Trouble", מורה על זיקה בין שני שדות שלכאורה אין קשר ביניהם – מגדר ומופע (Butler, 2011). באטלר מערערת את תפיסות המגדר הקיימות וטוענת כי התנהגות, הנתפסת כנשית, או כנברית, היא פרקטיקה של ביצוע ותו לא. באטלר גורסת כי ההבחנה בין מין למגדר, כלומר ראיית מגדר כמערכת תכונות ומאפיינים, שאין להוכיח זיקה הכרחית בינם לפיזיולוגיה ולתפקודים ביולוגיים, הינה כוזבת, מפני שהיא מסתירה את מניעיה האידאולוגיים ואת מטרותיה הכלכליות־חברתיות, שהן אחזקת סדרי חברה ומשטר.

דהיינו מימוש אינטרסים של בעלי הכוח. מגדר, או זהות מגדרית, אינם "טבעיים", אלא הם תוצרי־תרבות מובהקים, שנקבעו בהכרה האנושית על־ידי אמצעי החינוך הרגילים: חיקוי התנהגויות, פעולות ומחוות. חזרה עליהם – חזרה "לא מדויקת, לא מוסמכת, פארודית" – תנפץ את אשליית הזהות הזאת (זיו, 2001). פרודיה היא סוג יעיל מאוד של ביקורת והתפקיד שיוחס לה כאן מופעל כלפי כל תחום בחברה ובתרבות. חיקוי פארודי הוא קריקטורה של מושא החיקוי ובכוחה לערער מוסכמות חברתיות. קריקטורה וחיקוי פארודי הם סוגים של שעתוק, וכאן מדובר בכוח הביקורתי של סוגי־השעתוק האלה. במחול אפשרית פרודיה על "שפות גוף" ועל התנהגויות, המוכתבות לצורך האינטרסים של המשטר, וזאת, באמצעות ניסיונות לשכפל מבעים גופניים רלוונטיים. ניסיון זה יהיה כרוך בחרינה בלתי־נמנעת מהסדר האידאלי, וכך ייחשפו אי־היכולת והגיחוך שבמשטור הגוף.

עם זאת, חשוב לזכור ששעתוק תנועות, מחוות והתנהגויות גופניות הוא מיסודות ההוויה האנושית: בלעדיהם אין הישרדות, אין תקשורת, אין חברה ואין תרבות. חקלאות, למשל, מושתתת על פעולות חוזרות ונשנות בהתאם לעונות־השנה החוזרות ונשנות. לפיכך באטלר קובעת: "השאלה אינה האם לחזור אלא כיצד לחזור" (באטלר מתוך זיו), וכאן אנו שבים אל סוגיית הדמות שבתנועה ואל היעדר האפשרות לשחזר תנועה אנושית בדיוק מוחלט. כאשר מוצבות במקביל שתי סצנות תנועתיות שאינן זהות במדויק, ההבדל ניכר מייד. השוני מודגש באמצעות ההשוואה והופך להפרעה צורמת.

זו דוגמה לדמות לא־מספקת. דמות לא־מספקת עשויה להיות חוויה קשה, ובענין זה אדון כעת, כדי להעשיר את הבנת הסוגיה כפי שהיא בהקשר למחול. דמות לא־מספקת משמעה פער לא־צפוי – שעשוי אף לעורר חרדה – חרדה בין ייצוג, או דימוי, לבין המיוצג, או המודָמֶה. עניין זה בא לידי דיון מעמיק במשנתו של פרויד. בספרו הוא טבע לצורך זה את המונח "אלביתי" (Unheimlich) (פרויד, 2012). זה שילוב המילים "אל" כמילת שלילה ו"ביתי". התרגום העברי הקודם של המונח היה 'מאוים'. בין שמות־התואר האפשריים של החוויה הזו: 'זר ומוזר', 'מבשר רע', 'מדאיב', 'קודר', 'מבעית'. פרויד נשען על טקסט שכתב הפסיכיאטר־נוירולוג ארנסט ינטש (Jentsch) "לעניין הפסיכולוגיה של האלביתי" (שם) ומחבר בינו לבין הסיפור איש החול מאת א.ת.א. הופמן (Hoffmann). בסיפור זה "מככבת" בובה מכנית שנעה ומדברת, שהיא חיקוי מדויק לנערה אנושית. גיבור הסיפור מתאהב בה וכמובן, מועקה וחרדה גדולות מלוות את הגילוי שאהובתו אינה אלא בובה מכנית. האלביתי הוא אכן רגש של אי־רוגע – עד כדי חרדה, כאמור, ואף אימה – אשר מתעורר דווקא בסביבה מוכרת. ינטש טוען, כי תנאי להופעת הרגש הזה הוא אי־ודאות אינטלקטואלית. הוא מתעורר בסביבה המוכרת כיוון שמתגלה בה דבר־מה שאיננו אמונים עליו.

רנה מגריט, *לא לשכפל* (1937) René Magritte, *Not to Be Reproduced* (1937)

כמו כן, 'אלביתי' כרוך בימוטיב הכפיל. על־פי אוטו ראנק (Rank), הכפיל הוא מעין 'אני אחר' המשמש כהגנה מחרדה באשר לשקיעת ה'אני' ולמוות. פרויד רואה את הכפיל כמצפון, שאדם אינו מסוגל להכיל, ולכן הוא "מַשְׁכֵּן" אותו בדמות שהוא ממציא. תופעה זו עשויה להגיע לכלל פיצול־אישיות פתולוגי.

פרויד מתאר את מוטיב הכפילות כקבוצת דמויות נפרדות אך זהות מראה, כש"יחס זה מועצם על ידי תהליכים נפשיים אשר מדלגים מהדמות האחת לאחרת – מה שהיינו מכנים בשם טלפתיה – כך שהאחת שותפה לידיעתה, להרגשתה ולחוויתה של האחרת" (שם: 64), וניתן לדמיין כך תהליך או תחושה ה"מדלגת" בין הרקדנים כשהם מבצעים באותו הזמן תנועה משותפת בהרמוניה כמעט מיסטית.

אם כן, *האלביתי* קשור מאוד לחזרה ולדמות. פרויד מתאר חלום שמבטא את העניין. בחלומו הוא משוטט ברחובותיה המוכרים והריקים של עיירה איטלקית ואינו מוצא את דרכו חזרה. הוא מזהה במקום תחושה שאינה נעימה לו, ולכן הולך ומתרחק ממנו, אך, לתדהמתו, הוא מגיע שוב ושוב בדיוק לאותו המקום. ייתכן כי עובדת הימצאותו במקום מוכר ותחושת הוודאות שליוותה אותו התמוטטה וגרמה לתחושת בעתה (שם). קשר נוסף בין מוטיב החזרה לתחושת האלביתי רואה פרויד בצירופי מקרים – למשל, היתקלות במספר מסוים שוב ושוב ללא סיבה הנראית לעין.

לאור הדברים האלה, אשוב אל הדמות במחול. מבנה כוריאוגרפי, העוסק בדמות מתוך מודעות לאי־האפשרות של שכפול מושלם, עשוי לעורר תגובה רגשית יעילה. כך, לדוגמה, שני רקדנים, המנסים להידמות זה לזה בצורתם (מוטיב הכפיל), מנכיחים גם אפשרויות של אובדן הזהות והכרת־עצמי של כל אחד מהם, או של זיוף לעומת האמת, או של הצורך להימלט מהחד־פעמיות – כלומר מהסופיות – של החיים, וזאת, מתוך יצר־החיים הגובר על יצר־המוות. התוכן החדש שצף מציע הבנה עמוקה יותר של דמות התנועה ועושה אותה פחות אוטומטית וצפויה כאמצעי כוראוגרפי נפוץ לעייפה. הספק, המחשבה החדשה, או ההפרעה – שצצים במפגש בין אדם ליצירת האמנות, הם אלו שימזמזים' ומאפשרים לערער את הסדר הטוב. "אדם מזדהה עם אדם אחר, כך שהוא מתבלבל ביחס לאני שלו או מציב את האני הזר במקום האני העצמי... צצים סוגים שונים של 'אני' – מוכפל, מפוצל, מוחלף" (שם: 64). ומהו אותו הבלבול ואותה ההפרעה? לי זה מזכיר מעט את המשחק "מצא את ההבדלים". הרושם החזק של צפייה בתמונה משוכפלת גורם לצופה להיעשות דרוך ומוכן לפעולה בעת שצצים הבדלים ונפער פער בין הצפייה הפסיבית לזו האקטיבית. הדמות שאינה משוכפלת מסוגלת להיות חריפה יותר משוני מובהק, למשל, קבוצת רקדנים בה כל רקדן מבצע פראזה תנועתית נבדלת.

לפיכך למרות הסברה כי התחקות הרקדנים אחד אחרי השני ואחרי התנועות הזהות הינה מעשה אמנותי שנור שעשוי בקלות רבה מדי לאשש מציאות סדורה, לעודד דפוסי מציאות קבועים (לאו דווקא מיטיבים) ולמשטר את הגוף, הכישלון הטמון בניסיון זה דווקא מוכיח אחרת. המחול, בבסיסו, שעוסק תדיר בחיקוי וחולם על שיעתוק גופני, הוא דווקא מוציא לאור את ההבדל בין הגופים הזזים, וכך מאיר את האנושיות.

ביבליוגרפיה

בנימין, וולטר. (2008). "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", בתוך רנה קלינוב, כרך ב: *הרהורים*, תל אביב.

זיו, עמליה. (2001). "חיקוי, ציטוט והתנגדות: הצרות המגדריות של ג'ודית באטלר". *מכאן*, 2, עמ' 191, 201.

כוכבי, טל. (2007). "זיכרון דברים", בתוך: בין ריקוד לאנתרופולוגיה. חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית בירושלים. עמ' 1-8.

פרויד, זיגמונד. (2012). *האלביתי*. תל אביב: רסלינג.

רגב, מוטי. (2011). סוציולוגיה של התרבות מבוא כללי. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.

תומס, הלן. (2014). *הגוף מחול ותאוריית תרבות*. רמת השרון: אסיה.

Butler, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge, 2011.

Horkheimer, Max and Adorno, Theodor. Adorno: *Dialectic of Enlightment: Philosophical Fragments*. Stanford. Stanford University Press, 2002

שני תמרי מתן הינה רקדנית, יוצרת ומורה למחול. בוגרת בית הספר לתיאטרון חזותי (2010), ובעלת תואר ראשון ושני מהאקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים. כתבה תזה בנושא הדמות והשכפול ככוחות פרדוקסליים במדיום המחול בהנחיית דר' ורד אביב (2017). רקדה ביצירותיהם של דפי אלטבב (פרס הביצוע להרכב קאמרי, 2019) ברק מרשל, אודליה קופרברג, אסנת קלנר, אפרת רובין, אריאל כהן ועוד, וחברה בקבוצת האלתור למוזיקאים ולרקדנים "פלייגראונד". יצרה את הסולו *Wannabe* עבור פסטיבל גונוים במחול (2017), עליו קיבלה את מלגת מנהל התרבות, וכן את היצירה *Andy & The WarHoles* שבה זכתה בתמיכת מפעל הפיס (2018). הייתה שותפה לכתיבת חוברת מיוחדת בפסטיבל "זירת מחול" (2016) בניהולו האמנותי של סהר עזימי. הרצתה בכנס האגודה לחקר המחול (2018). מלמדת מחול מודרני, רפרטואר, תולדות המחול וקומפוזיציה בבתי ספר דמוקרטיים ובמסגרות שונות.

חוקרות המחול (מימין לשמאל): ד״ר הודל אופיר, ד״ר יעל (ילי) נתיב, ד״ר הניה רוטנברג, ד״ר עידית סוסליק, צילום: סמדר וייס (2019)

Dance researchers (right to left): Dr. Hodel Ophir, Dr. Yael (Yali) Nativ, Dr. Henia Rottenberg and Dr. Idit Suslik, Photo: Smadar Weiss (2019)

מקולות בודדים לשיח – מבט על שני עשורים במחקר המחול בישראל, תמונת מצב כפי שהיא עולה מדברי חוקרי מחול בישראל

סמדר וייס

המאמר מתמקד בשינויים שחלו במחקר של המחול בישראל בין שתי נקודות זמן בהפרש של שני עשורים, נקודת זמן אחת היא סוף שנות ה־90 של המאה הקודמת, ונקודת הזמן השנייה היא כיום – 2019. אומנם את הסקירה על מחקר המחול בישראל כתבו וערכו הניה רוטנברג ודינה רונינסקי בהקדמה לספר *רב קוליות ושיח מחול בישראל* (2009), אבל ייחודו של מאמר זה מתבטא בקיום ראיונות עם חוקרי מחול שמספרים איך הם ראו את עצמם בהקשר לזמן בו הם פעלו, מספקים מבטים ביקורתיים ורטרוספקטיביים על החוקרים הפעילים כיום ובעבר. רוב החוקרים, שפעלו בסוף שנות ה־90, עשו זאת כבר משנות ה־70, כך שהמידע שהיה מצוי בידם סיפק תמונת מצב עדכנית לסוף שנות ה־90, ובה בעת נתן פרספקטיבה היסטורית על המחקר בשנות ה־70. הבאת המבטים ההדדיים של החוקרים זה על זה, ועל מה שהתרחש במחקר לפניהם, יוצרת התרחשות של שיח פנימי במאמר.

הראיונות נעשו בדרך של מחקר איכותני שכולל הנדרות רבות. שקדי (2011) מציע הגדרה המכוונת להיבט המתודולוגי של המחקר האיכותני ומציין שמחקר איכותני מתקיים בשפה הטבעית של בני האדם, שפת המילים, ומתרחש בסביבה הטבעית בה הם חיים. כמו כן, הוא מתבסס גם על כישורי חקר התרשמותיים, תוך קרבה אל הנחקרים, וגם על כישורי חקר אנליטיים, תוך יצירת מרחק ובקרה על התהליך המחקרי. הראיונות שקיימתי לצורך המאמר היו ראיונות עומק, כלי מחקר מקובל

במחקר איכותני, שלדברי שקדי ״בבסיסו של הריאיון עומד הרצון להבין את החוויה של אנשים אחרים ואת המשמעות שהם מייחסים לה.״ החוקרים התבקשו לספר על עצמם כשבמהלך הריאיון הם נשאלו שאלות הבהרה בלבד לפי הצורך, אבל לא התבקשו לענות על רצף שאלות מוכנות מראש.

המחקר נעשה בשני שלבים עיקריים בהפרש של כעשרים שנה: השלב הראשון היה ב־1997, כאשר לין מטלוק ברוקס (Matluck Brooks), שהייתה ראש החברה לחקר מחול בארצות הברית, ביקשה ממני לכתוב סקירה על מחקר המחול בישראל. לפיכך ראיינתי חמישה מהחוקרים המרכזיים והפעילים בישראל, צבי פרידהבר, נעמי בהט רצון, גיורא מנור, רינה שרת ורות אשל. נוסף לכך, ראיינתי את ראדו קפלר, ספרן ראשי בספרייה למחול בישראל, שסיפר על הספרייה ועל תרומתה לעשיית מחקר המחול, ואת נורית רון, המפקחת המרכזת על הוראת המחול במשרד החינוך, שסיפקה מבט על מקומו של המחול כתחום דעת עצמאי במערכת החינוך בישראל. כבר באותה השנה יזמתי מפגש ראשון של חוקרי מחול בישראל שהתקיים במסגרת הכנס השנתי השמיני של ״ארגון המחול והילד – סניף ישראל״ (DACI – Dance and the Child International), שהוקדש כולו ל״מחקר המחול בישראל״. סיכמתי שלב זה של המחקר בכתיבת דו״ח על מחקר המחול בישראל, שהגשתי למכון מופ״ת.[1] עם זאת, לא השלמתי את המאמר ללין מטלוק ברוקס.

השלב השני החל אחרי שנפגשתי ב־2019 עם רות אשל וסיפרתי לה על המחקר שעשיתי ועל החומר שהיה בידי. היא עודדה אותי להמשיך ולראיין חוקרים שפעלו מסוף שנות ה־90 ואילך. כבר באותה השנה ראיינתי את הניה רוטנברג, חוקרת מחול מרכזית ופעילה כיום ובמהלך כשני עשורים, שסיפקה תמונה רחבה על קהילת החוקרים העכשווית. כמו כן, ראיינתי שוב את רינה שרת מדור הביניים של החוקרים, שסיפקה כיום מבט רטרוספקטיבי על חקר המחול בסוף שנות ה־90.

את כל הראיונות שהיו בידי, גם מ־1997 וגם מ־2019, ניתחתי ניתוח תוכן בשיטה קטגוריאלית, כלומר חילצתי מהראיונות נושאים משותפים. העלאת קטגוריות מתוך הראיונות מעניקה משמעות לקולות החוקרים ויוצרת קשרים והקשרים בין דבריהם. כמו כן, היא מהווה התחלה של פרשנות (שקדי, 2011). הקטגוריות ערוכות במאמר זה, בהמשך, בשיטת היבטים וללא היררכיה כרונולוגית או של סדר עדיפות אחר ביניהן. בסיכום המאמר מובאות המסקנות שעולות מן הניתוח.

מאיסוף חומרים ותיעוד עד מחקר

לדברי נעמי בהט, ראשית מחקר מחול בארץ התרחש בתחילת המאה ה־20.[2] בהט מציינת את אברהם צבי אידלזון ש״התלהב ממחול התימנים״, וב־1905 השווה אותו למחול החסידי. היא מתייחסת לניסיונות הראשונים שנעשו בארץ כטרום מחקר: ״אחר כך היו בשנות ה־50 ניסיונות ראשונים של תיעוד, הם היו חשובים באותה תקופה [...], המטרה הייתה להביא לידיעת הקהל הרחב, דברים קיימים, ולנסות לשמר את הקיים.״ היא מציינת את השמות של נורית קדמן ודבורה ברטונוב, ומציינת שהם עוררו את תשומת הלב ואת עידוד המודעות של החברה הישראלית למחול: ״הנה זה קיים, הנה זה יפה.״

רינה שרת טוענת שנורית קדמן וגרזון קיווי – אתנומוזיקולוגית היו הראשונות שהבינו את הערך של התיעוד ואת החשיבות של המטען המורשתי שהגיע מהעדות. ״נורית צילמה עולים על חשבונה, איך שהם ירדו מהאווירון וגרזון הקליטה.״[3] עם זאת, ״הגישה כלפי העולים הייתה גישה פטרונית ואדנותית, וזה בא לידי ביטוי באופן שבו נעשה התיעוד.״ שרת מזכירה חוקרים נוספים שכתבו על המחול בשנות ה־50־70: אריך בראואר שכתב על הכורדים במכון הארץ ישראלי לפולקלור ויומטוב לוינסקי, חוקר פולקלור שכלל בכתיבתו תיאורי מחול.

לדברי בהט, השלב הבא הוא מחקר המסתמך על תיעוד וארכיונים, והיא מציינת את העבודה של רות אשל וגיורא מנור בתחום המחקר על ההיסטוריה של מחול לבמה, כראשיתה של עבודה רצינית, גם לפרסומיו של צבי פרידהבר על המחול ביהדות היא מתייחסת כמחקר.

רינה שרת Rina Sharet

טיפול ספוראדי ואוצרות שהלכו לאיבוד

מדברי החוקרים עולה שלאורך השנים המחקר היה ספורדי. ההתמדה בחקר המחול בישראל נעשתה לאורך השנים ונעשית גם כיום ב״מגרשו״ הפרטי של כל חוקר, תלויה ברצון וביכולת האישית שלו ואיננה פרי מאמץ מרכזי לאומי. לא נעשתה חשיבה לטווח הארוך, ובכך אוצרות מחול הלכו לאיבוד.

נורית קדמן מתייחסת לכך במסמך ״נתונים לשמירה וטיפוח פולקלור עדות״, וכותבת: ״ההתעניינות והטיפול בריקודי עדות החלה עם ׳מפעל הריקודים׳ בארץ, עם כינוס דליה הראשון בקיץ 1944 [...], יחד עם זאת הטיפול הספורדי, שימש תמיד להכנת האירועים הנ״ל לא היה מתמיד ולא עקבי.[...] אוצרות הפולקלור המסורתי על כל גילוייהם הולכים לאבדון״.[4] אמירה זו ממשיכה להיות רלוונטית, ובכנס הראשון למחקר המחול בישראל ב־1997 ניתן לשמוע דברים דומים מפי בהט־רצון: ״במהלך השנים מאז שנות ה־50 החמצנו הזדמנויות אדירות לחקור את המחול ביהדות [...] קהילות שלמות שהגיעו מאז ראשית ההתיישבות לא זכו לתיעוד הביטוי התרבותי שלהם במחול.״[5] אותם דברים על ההחמצה בחקר המחול האתני נשמעים גם כיום, בריאיון שערכתי עם שרת, שבעבר שימשה יו״ר ״המפעל לריקודי עדות״ בהסתדרות.

מאמנים לחוקרים

חלק מהחוקרים שהיו פעילים בסוף שנות ה־90 החלו לעסוק במחקר לאחר שהיו רקדנים או יוצרים. מעיון בקורות החיים ומתוך הראיונות, עולה שהחוקרים פנו למחקר רק לאחר עשור או שניים של פעילות כאמנים. רות אשל הייתה רקדנית ויוצרת מחול, רינה שרת יוצרת מחול, גיורא מנור החל את דרכו כבמאי תיאטרון, נעמי בהט החלה כמורה ויוצרת. לעומת זאת, צבי פרידהבר ראה במחקר ייעוד כבר בתחילת דרכו. הניה רוטנברג טענה בריאיון, שמתוך עשרת החוקרות הפעילות כיום בישראל רובן ״הגיעו דרך הגוף״, כלומר מה שמאפיין אותן הוא הרקע המעשי שלהן במחול.

ההתחלה והמוטיבציה לצאת לדרך – "ראיתי שאין כלום, זה הצית אותי" (אשל)

המוטיבציה לחקור מחול נבעה אצל כל חוקר ממניעים שונים. היו מניעים לאומיים, כמו רצון לבניית תרבות חדשה, מניעים אישיים, כמו סקרנות, או התעוררות עניין בעקבות לימודים אקדמיים. חלק מהחוקרים מעידים על הזדמנות שנקרתה בדרכם כאשר את כולם מלווה התשוקה לדעת. נוסף לכך, לכל חוקרים הפעילים בשנות ה־90 משותפת תחושת של ראשוניות בידיות, ותחושה ש"אין כלום" לפניהם. כלומר הייתה עשייה אבל היא לא נחקרה.

ד"ר רות אשל, צילום: ראובן אשל (2019) Dr. Ruth Eshel, Photo: Reuven Eshel (2019)

בריאיון אשל מספרת כך על המוטיבציה הראשונה שלה לחקור: "החלטתי לעשות תואר שני באוניברסיטת קוויבק במונטריאול. עייפתי משנים של הופעות על הבמה. אחת המרצות כתבה ספר על התפתחות המחול בקנדה והציעה שאחקור את המחול בישראל. זה נשמע לי כל כך לא מושך. זכרתי את כל הספרות שקראתי על הצרות של המתיישבים, המלריה, התנכלויות של ערבים. רק צרות. רק צרות. בכל זאת ניגשתי לספרייה של האוניברסיטה, והידיעה הראשונה שמצאתי שבתחילת שנות ה־50 הייתה שרינה ניקובה ערכה ביקור בארה"ב. ממש מילים בודדות. מאוחר יותר היה חומר רב על ענבל. בצעירותי, ראיתי הופעה של דבורה ברטונוב, הכרתי את גרטרוד קראוס ופגשתי את רינה ניקובה, ידעתי שרקדו, אבל לא היה לי שמץ של מושג מה עשו. כל הדור שלי היה בור לגבי ההיסטוריה שלנו. פתאום חשתי כמו ארכיאולוג שרואה תל ויודע שהוא מסתיר בתוכו פיסת היסטוריה. אבל מה?, ראיתי שאין כלום, כלום לא נחקר, וזה הצית אותי." כחוקרת צעירה, אשל בדקה אם מישהו אחר עושה מחקר על אותו נושא, "כתבתי לחסיה לוי אגרון, שהייתה מנהלת האקדמיה למחול בירושלים, ולמבקר גיורא מנור, ושניהם אמרו: 'עשי זאת. אין כלום, מלבד הספר של מנור על גרטרוד קראוס ועל ברוך אנדתי." כשחזרה לארץ ב־1989, ניגשה לספרייה למחול, שהיה חדר קטן בספרייה למוזיקה, ופגשה את גילה טולידנו, שבזמנו הייתה מזכירה במשרה חלקית. כל הארכיון על המחול בישראל כלל שלושה קלסרים שמסר צבי פרידהבר, שניים על ריקודי עם ואחד על אורנשטיין. טולידנו ביקשה מאשל למסור לספרייה את הארכיונים של עשרות האמנים שתראיין לספרה ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל (1991), וכך עשתה. כך החל להיבנות הארכיון של המחול בישראל. אשל מעידה ש"ככל שהתחלתי לראיין נדלקתי יותר ויותר. הייתה לי תחושה שעליי להזדרז לראיין את האמנים לפני שימותו. גם דרך סיפור חייהם הבנתי טוב יותר את ההיסטוריה הפרטית שלי." גיורא מנור היה במאי תיאטרון ידוע שבמקרה התחיל לכתוב על המחול. הוא מספר, "רציתי לכתוב על תיאטרון אבל העורך (*של על המשמר*) לא נתן לי כי היה מבקר תיאטרון בעיתון. לעומת זאת, לא היה אכפת לו שאכתוב על מחול. בנוסף, אנשים אמרו לי שהתיאטרון שלי הוא מאוד פיזי."

בהט־רצון מספרת שהמוטיבציה הראשונה שלה לחקור נבעה מהניסיון שלה במוזיקה ובמחול: "ההזדמנות הראשונה לחקור ניתנה לה בלימודים במחלקה לאתנומוזיקולוגיה בבית הספר ללימודים גבוהים שליד הסורבון בפריז." הנושא הראשון שהיא בחרה הוא האינטראקציה בין מוזיקה למחול. היא חקרה טקסי חתונה בחברה הדרוזית בארבעה כפרים בישראל. כשהיא חזרה לישראל לאחר קבלת התואר (תואר שני), חיפשה נושא חדש לחקור ורצתה לבדוק מה עדיין לא נעשה בישראל. היא, יחד עם אבנר בהט, הגיעה למסקנה שכל מה שהם יחקרו יהיה חדש וחשוב. בסופו של דבר, הם החליטו להתרכז בקהילה אחת של יוצאי מרכז תימן בישראל.

שרת מספרת על תחילת הדרך שלה במחקר המחול, ואומרת: "הדבר הראשון שרציתי לעשות היה ריקוד לענבל." הרצון לעשות ריקוד הוביל לאיסוף חומרים שיהוו בסיס לריקוד. "התחלתי כחוקרת מתוך דרכי בעולם המחול – רצון טבעי להבעה בתנועה ומחול [...] ומתוך מטרה לעשות משהו חדשני כחלק מהתפיסה על בניית תרבות מקורית בארץ [...] סיסמאות שהאמנתי בהן מאוד."

היא מתארת את המוטיבציה שלה לכתיבת הספר הראשון שלה על רבקה שטורמן: "הכרתי את רבקה ב־1983, וקיבלתי על עצמי לכתוב את הספר, ורציתי מהר."[6] רינה חששה שרבקה תלך לעולמה והיא לא תספיק. "והיא (רבקה) בדיוק העבירה את החומרים שלה אל הספרייה למחול, שעוד לא הייתה בבית אריאלה." בריאיון רינה מספרת שהיה לה קשר עם גילה טולידנו, "שמאוד החשיבה את השמירה על המקורות ואת הדגש על היצירה המקומית. 'תראי יש לי פה קרטון שלם בניירת, את מוכנה לקחת את זה ולכתוב עליה?' אז הייתי מוכנה."

פרידהבר מספר שההתעניינות הראשונית שלו בחקר המחול התחילה בעקבות המפגש שלו עם גורית קדמן, "הייתי בלהקה של גורית קדמן בתל אביב. בחזרות היא אמרה: 'אבל כיצד רקדו אבותינו אנו לא נדע.' אמרתי 'אני אדע'. התחלתי לאסוף מקורות." ב־1955 פנה אליו דב נוי, שפתח מוזיאון לאתנוגרפיה בחיפה וביקש ממנו לכתוב מאמר על ריקודי העם הישראליים, "ואני כתבתי ביקורת. דרך הביקורת נפגשתי עם פרופ' נוי, הראיתי לו את החומרים שאספתי באופן חובבני. הוא שלח את האתנומוזיקולוגית, ד"ר בתיה באייר, כדי שתלמד אותי את ראשית הרישום הביבליוגרפי, והוא הכריז על מה שיש לי כ'ארכיון המחול היהודי'." פרידהבר העיד על תחושת בדידות, "אני חוקר מחול ביהדות ואין לי פרטנרים." בהמשך הריאיון, שאלתי אותו כמה חוקרי מחול יש בישראל, הוא הראה לי כף יד אחת, ואמר: "פחות מזה," והוא הוסיף, "לא היה אף אחד בארץ שיוכל להעריך את עבודת הדוקטורט שלי. דן בן עמוס, אנתרופולוג מפילדלפיה קרא אותה." בהמשך, פרידהבר היה תלמידו של פרופסור נוי בספרות עברית באוניברסיטת חיפה.

רוטנברג מספרת על הנלגול שלה מן הריקוד למחקר, "אני רוקדת מגיל ארבע. הייתי בטוחה שאני אהיה רקדנית [...] עליתי לבמה בתוכניות של רות אשל, והבנתי: זה לא בשבילי, אין לי את הדרייב הזה. אני לא כוריאוגרפית והלכתי לתחום של ההוראה. הייתי בטוחה שאני יוצאת משם לפנסיה. כשחייתי בחו"ל, נפתח לי הראש, שאפשר לחקור מחול."

מה חוקרים בעבר ובהווה? – ממחול אתני ואמנותי למגוון נושאים

מה חקרו בעבר ומה חוקרים כיום? מדברי המרואיינים עולה תמונה של שינויים בנושאים בהם התמקדו. החוקרים שפעלו בסוף שנות ה־90 התמקדו בעיקר בריקודי עם ובמחול אתני, ריקודי עדות ומחול לבימה, כשכל אחד מהם התמקד לרוב בתחום מחול אחד. פרידהבר הגדיר את עצמו חוקר המחול ביהדות. "אני אינני עוסק בריקוד אמנותי, נקודה! [...] אני עוסק בחקר מחול ביהדות ולא במחול יהודי." כאמור, נעמי ואבנר בהט חקרו בעיקר את המחול של יוצאי מרכז תימן בישראל בהיבט אתנומוזיקולוגי. רות אשל היא החוקרת הראשונה שחקרה את תולדות המחול לבמה בישראל ובנוסף תיעדה וחקרה את המחול *של* יוצאי אתיופיה בישראל.

וכיצד נראה מחקר המחול בישראל כיום בעיניה של רוטנברג? לדבריה, החוקרות הפעילות כיום בישראל מתעניינות בנושאים מגוונים יותר מאשר בסוף שנות ה־90, "יש כל מיני תחומים, זה היופי. החוקרות כותבות על מחול לבמה, מחול פוליטי, נשים מבוגרות במחול, ריקודי עם, מחול בחברה הערבית בישראל, מחול בחברה הדתית ומחול בחינוך. רוטנברג מציינת ש"מחקר בתחום החינוך למחול קיים אבל הוא מצומצם יחסית. יש בו פחות פרסומים." הודל אופיר, אחת החוקרות הפעילות כיום בתחום החינוך למחול, מצביעה על הסיבות למיעוט העיסוק במחקר בתחום זה וטוענת שזה חלק מתמונה רחבה יותר "כתחום שנאבק על מקומו כתחום־ידע בעל ערך, עסוק מחקר המחול בעיקר בשאלות של ייצוג, של אסתטיקה, של אידיאולוגיה – בצורתם הבימתית. מעט מחקר אנתרופולוגי נעשה על חינוך לריקוד בכלל – ובישראל בפרט." היא מוסיפה ש"החינוך – בהתאם למיקומו גם בחברה הרחבה – נדחק לתחתית סולם היוקרה, ובהתאם – גם לתחתית סולם ההתעניינות המחקרית."

מכתיבה מנקודת מבט אישית לכתיבה אקדמית

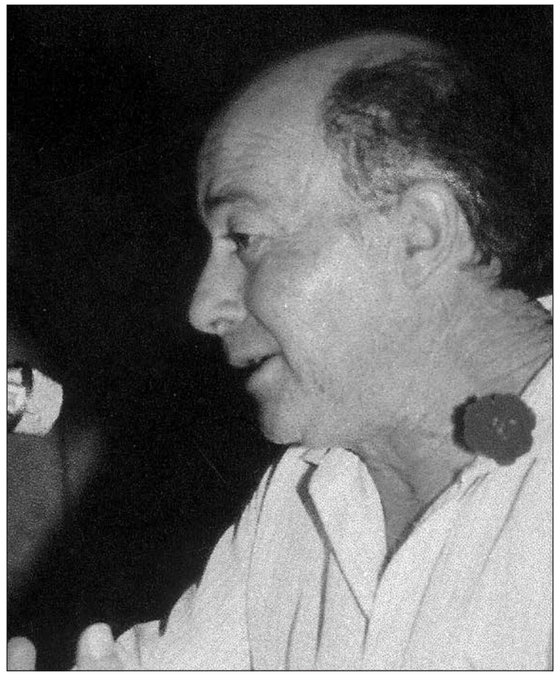
בקטגוריה זו מובאות נקודות המבט האישיות של כל חוקר ביחס לאופי המחקר שלו וביחס לאופי הכתיבה שלו, האם היא אקדמית או מנקודת מבט אישית. חלק מהחוקרים מגדיר את עצמו כאוטודידקט וחלק מהחוקרים מדגיש את השכלתו האקדמית. יש לציין שבקרב חוקרי המחול עד שלהי שנות ה־90 נעדרה תשתית אקדמית בתחום הידע של המחול. במפגש החוקרים ב־1997 התייחס גיורא מנור לכתיבה אקדמית כך: "מה זה מאמר אקדמי? שיש הרבה footnotes – הערות שוליים."[7] החוקרים הבודדים במחול שפעלו לפני כעשרים שנה היו ברובם אוטודידקטיים, ללא השכלה אקדמית פורמאלית. היחידים עם השכלה אקדמית הגיעו מתחומים אחרים, כמו אתנו־מוזיקולוגיה, היסטוריה של עם ישראל ותיאטרון. הסיבה לכך היא, שבניגוד לאוניברסיטאות באירופה ובארה"ב, המחול בישראל אינו תחום דעת עצמאי באוניברסיטאות בישראל, לתואר ראשון, שני ושלישי.

פרידהבר הוא דוגמה לחוקר מחול שההשכלה האקדמית שלו לא הייתה בתחום המחול, אלא בהיסטוריה של עם ישראל. כאמור, הוא הגיע ללימודים אקדמיים בשנות החמישים לחייו בזכות היכרות עם נוי. "פרופ' נוי הצליח לשכנע אותי ללמוד, הכניסו אותי לאוניברסיטה כתלמיד שלא מן המניין. מחול ספרות ומקרא אהבתי, השיטות לא מצאו חן בעיניי. החלטתי ללמוד היסטוריה של עם ישראל. בגיל 55 עשיתי תואר ראשון ושני בהיסטוריה של עם ישראל בחיפה. תואר שלישי עשיתי באוניברסיטה העברית."

שרת היא דוגמה לחוקרת עצמאית, אוטודידקטית שעסקה במחקר המחול בשתי דרכים שונות: האחת מחקר של איסוף חומר כבסיס להעלאת מופע לבמה, והשנייה מחקר על דמויות של חלוצים במחול בישראל. המחקר של שרת לקראת היצירה *אחותי כלה* שהועלתה בענבל הוא דוגמה למחקר של איסוף חומרים "לא עשיתי את זה בשביל תואר או בשביל סמכות אחרת. אספתי חומרים שיתאימו לעלות לבמה. שיהוו בסיס לנושא." היא מוסיפה ומתארת את הרגע בו המחקר הניב גם השראה לתנועה "היא כרעה על הכביש ועשתה את התנועה הזו של זריקת השיער מצד אל צד [...] ואני כבר ראיתי את כל הרצף. זה לא דומה למחקר אקדמאי."

על המחקר לקראת כתיבת הספר על רבקה שטורמן היא מספרת: "ליוויתי אותה. ראיתי איך היא מלמדת, היה לה חוג פה של מבוגרים באיזה דיור מוגן אחד. ונסעתי לעין חרוד וראיתי את הריקודים שלה בטקסים ושמעתי אותה מדברת [...] היה לה יומן וקיבלתי אותו ולאט לאט עיצבתי את הספר. זה היה הספר הראשון שכתבתי. זה באמת לקח שלוש שנים." היא מוסיפה: "כתבתי כמו שהבנתי, אני בניתי את כל המבנה [...] המבנה היה שימוש בחומר מקורי שהיא [רבקה שטורמן] כתבה עם תיעוד מארכיון עין חרוד וגם קצת מעיתונות של התקופה. אני חושבת שראיינתי, גם עוד אנשים סביב זה. אבל אחר כך כשזה הגיע לדפוס הייתה עורכת של ההוצאה." רוטנברג מספקת בדבריה מבט רטרוספקטיבי על אופי המחקר בעבר וכיום, ומתייחסת לכתיבה בעבר, וטוענת שהיא התמקדה יותר בכתיבה מנקודת מבט אישית והיסטורית לעומת כתיבה עכשווית שהיא יותר אקדמית וביקורתית. היא מתייחסת לספרים הראשונים שנכתבו על מחול ואומרת ש"אלו ספרים חשובים [...] למרות שבחלקם חסר דיוק." ומביאה לדוגמה את הספר של גיורא מנור על גרטרוד קראוס כדוגמה לספר מרתק, אך חסרים בו אזכורים למקורות עליהם הוא נסמך.

רוטנברג מבדילה, כאמור, בין מחקרים מבוססים מבחינה אקדמית, שנכתבים על ידי דור החוקרות העכשווי לבין מחקרים וספרים מהדור הקודם. בכתיבה האקדמית העכשווית, לדבריה, יש הצנת דיון, פרספקטיבה, הקשר וביקורתיות, וזה חסר בחלק מהספרים מהדור הקודם. רוטנברג מביאה כדוגמה את הספר השני של רות אשל *מחול פורש כנפיים – יצירה ישראלית לבמה 1920-2000*, ואומרת שהוא מכיל את המרכיבים האקדמיים האלה יותר מאשר הספר הראשון שלה *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964*.



גיורא מנור, באדיבות ארכיון רות אשל Giora Manor, Ruth Eshel Archive

מסגרות אקדמיות

החוקרים מתייחסים לאפשרויות ללמוד מחול במסגרות אקדמיות ומתארים, כל אחד את המסע האישי שלו, לרכישת השכלה אקדמית. כבר בשלהי שנות ה־90 אמר פרידהבר: "אין מוסד מדעי שייקח את העניינים לידיים, אין אנשי מחקר מדעיים, אנשי שדה שייצאו לחקור." האם חל שינוי מאז? רוטנברג אומרת שלמרות שיש כיום גידול של אנשי מחקר אקדמיים העוסקים באמנות המחול, עד היום לא קיימת תוכנית לימוד כתחום דעת עצמאי, לתואר אקדמי באף אחת מהאוניברסיטאות בישראל. ומצד שני "אין [פניות ל] מנחים ואין קוראים מתחום המחול לעבודות דוקטורט. עד כדי כך", מוסיפה רוטנברג "שבאוניברסיטת תל אביב נדרשים היום הדוקטורנטים לכתוב את עבודת הגמר שלהם באנגלית, כדי שניתן יהיה לתת אותה לקוראים מומחים מחוץ לארץ. [...] זה תקוע." אומרת רוטנברג.

לדברי ילי נתיב (2016), המסגרות האקדמיות עם תוכניות במחול הן מסגרות להכשרת מורים ולא מסגרות אוניברסיטאיות. כיום יש ארבע מכללות להכשרת מורים שבהן לומדים מחול לתואר ראשון. מכללת סמינר הקיבוצים, האקדמיה למחול בירושלים, אורות ישראל ומכללת הגליל המערבי. האקדמיה למוזיקה ולמחול מעניקה גם תואר שני. במחול M. Dance לבוגריה ובמכללת סמינר הקיבוצים קיים אשכול מחול, במסגרת לימודי תואר שני באמנויות חזותיות.

כיום אפשר לעשות תואר שני במחול באקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים, אבל ממנו, טוענת רוטנברג, אי אפשר להמשיך ישירות לדוקטורט. צריך לעשות השלמות "וככה יוצא שרוב החוקרות הישראליות עושות את המחקר שלהן לא בלימודי מחול אלא בתיאטרון, בהיסטוריה, בחינוך וחברה, בפילוסופיה ואת התזה שלהן הן כותבות על מחול. [...] אין לנו מספיק מנחים כי אף אחד לא מחובר לאף אוניברסיטה, ויש פה איזשהו נלגל שאי אפשר לצאת ממנו. אנחנו תקועים עד שאחת האוניברסיטאות תפתח חוג ללימודי מחול. זה יכול להיות לכיוון של אנתרופולוגיה, לא משנה אבל שהלב שלו יהיה של מחול." רוטנברג מציינת שבאוניברסיטת חיפה ותל אביב "יש חוגים של ספרות, יש קולנוע, יש תיאטרון, יש מוזיקה, ואין מחול." לטענתה, "זה קשור בזה, שהמחול עוסק בגוף. זה מה שהביא למיעוט חוקרים. [...]. צריך להתאמץ בשביל לפתוח חוג."

נעמי בהט־רצון Naomi Bahat-Ratzon

גם אשל עשתה את המסע האקדמי שלה בחוג לתיאטרון ולא במחול, "עשיתי את הדוקטורט שלי בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב [...] גם את התואר השני עשיתי בתיאטרון באוניברסיטת קוויבק במונטריאול, כי לא היה שם מסלול לתואר שלישי במחול. באוניברסיטת תל אביב קיבלו אותי למסלול תואר שלישי כי היה לי תואר שני בתיאטרון מאוניברסיטה יוקרתית והייתי גם מוכרת (הספר הראשון, *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל*, מרצה באוניברסיטת חיפה, עיתון *הארץ* וכו'). הם היו מעוניינים בי. התחלתי את הלימודים לתואר שם ב־1996, וזה פתח מסלול של אפשרות לאנשי מחול לעשות תואר שלישי במסגרת החוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב. אני חושבת שהייתי הראשונה."

באותו הקשר, ילי נתיב (2016) מתארת את המסע שלה ושל הודל אופיר למציאת מנחה לעבודת הדוקטורט שלהן, טוענת שהן כן הצליחו למצוא מנחות מהאוניברסיטה העברית שהיה להן עניין להנחותן במחול, מתוך סקרנות אישית שלהן אבל גם מתוך העניין הגובר בנוף, שהתפתח משנות התשעים במדעי הרוח והחברה. המגמה הזו של שינוי חיובי ביחס לעניין בנוף, כנושא למחקר במסגרות האקדמיות נותנת סיכוי לחוקרי מחול להשתלב באקדמיה בעתיד הקרוב.

עיון בהצהרת הכוונות של המכללות מעלה שלא ניתן בהן דגש על מחקר תיאורטי במחול.[8] עם זאת, הסטודנטים במכללות מתנסים בכתיבת עבודה עיונית – אמפירית אחת לפחות בתחום המחול. חלק מהם גם בוחר נושאים שטרם נחקרו בתחום המחול בישראל. לדוגמה בתוכנית המחול במכללת סמינר הקיבוצים, הדרישה היא כתיבה של עבודה אקדמית המבוססת על עבודה מעשית של תיעוד, תצפית, ראיונות הוראה וכדומה, כלומר ביצוע מחקר ראשוני בסטנדרטים אקדמיים.[9] לדברי בהט־רצון, בתקופה בה היא שימשה כראש התוכנית למחול (1978-2000) חלק מהמחקרים, בעיקר בתחום המחול האתני, היו מקוריים ונעשו על נושאים שלא נחקרו קודם לכן. למשל, עבודה על ריקודי הצ'רקסים.

נורית רון – המפקחת המרכזת על המחול במערכת החינוך בשנים 1990-2016 מתארת את תהליך התמסדות תחום המחול במערכת החינוך. לדבריה, פעילות המחול התקיימה מאז ומתמיד במערכת החינוך, אבל החל משנות ה־80 הוקמו מגמות המחול הראשונות (פרט למגמה בתיכון האקדמיה בירושלים שקמה כבר ב־1976) ותחום המחול התמסד בהדרגה. בשנות ה־80 נכתבה תוכנית הלימודים ראשונה למחול בחטיבות הביניים וב־2001 נכתבה תוכנית לימודים מפורטת לחטיבות העליונות לפי אשל (2016:471-469), ב־2016 הגיע מספר המגמות ל־120. לדברי רון: "ב־1996 הוקמה ועדת מקצוע לאומנות המחול וב־1992 הכירה הוועדה הבין־אוניברסיטאית על המחול כמקצוע, כלומר המחול הוכר כאחד המקצועות המוגברים שתלמידים יכולים לבחור בו לבגרות. כשהמשמעות היא שתחום המחול נמצא בסל המקצועות המוכר למבחני קבלה של האוניברסיטה." רון הוסיפה וסיפרה על הניסיון ליצור קשרים עם אוניברסיטאות להקמת מסלול לימודים אקדמי שלא צלח בסופו של דבר. והסבר בעניין, האקדמיה בירושלים היא מסגרת להכשרת מורים למחול עם דגש על ביצוע. מטרת המכללות היא הכשרה להוראה במחול, וזה הדגש שלהן, אין בהן דגש על מחקר! האוניברסיטאות הן מסגרות למחקר אקדמי.

כתבי עת למחול כבמה לפרסום

בשנת 1975 ניורא מנור ייסד, הוציא לאור וערך את *השנתון למחול בישראל* כתיבה שהתמקדה בסיקור ותיעוד העשייה של המחול בישראל. ב־1993 החל להופיע *רבעון למחול בישראל* כשניורא מנור ורות אשל עורכים אותו, אך לדברי אשל, "ניורא היה נדיב לפרסם ששנינו עורכים את כתב העת אבל לי היה ברור שניורא היה העורך הראשי. היו ויכוחים בינינו כי היה לי כבר תואר אקדמי בנושאים של חשיבות רשימה ביבליוגרפית, אבל כיבדתי אותו. הוא היה במשך שנים מבקר המחול שסייע לי רבות, וגם הוא זה שעודד אותי לכתוב." לדברי מנור, כתב העת עסק במאמרים מחקריים וגם בחדשות, "זה מכולת."

משנת 2000 החל להופיע כתב העת *מחול עכשיו* בעריכת רות אשל. זה כתב העת היחיד למחול לבמה בישראל, והוא מופיע פעמיים בשנה ומתמקד במתן במה לעשייה של מחול בישראל על היבטיה השונים. לדברי אשל, "הייתה פנייה אליי של ילי נתיב וחוקרים חשובים נוספים לאפשר גם מאמרים שפיטים. אני מכירה בחשיבות העניין של חוקרים העובדים באוניברסיטאות והסכמתי להעמיד את כתב העת גם לאפשרות של פרסום מאמרים שפיטים בחלק נפרד מהגיליון. הסתבר שיש קושי כי מספר החוקרים אינו גדול ונתקלתי בקושי גדול לגייס עמיתים קוראים. כולם עסוקים מאד. בנוסף לכך, עולם המחקר בישראל קטן, כל אחד מכיר כל אחד, ויש פניעות גדולה לגבי ביקורת עמיתים שלעיתים, גם אם הן נכונות, כתובות באופן פוגעני. הרבה חוקרים שרצו לפרסם הרימו ידיים." רוטנברג טוענת שיש חשיבות לכתב עת על מחול בישראל. אבל "אי אפשר גם וגם [...]. היה צריך לעשות כתב עת שיפוטי למרות שצריך גם את מה שעושה *מחול עכשיו*. זה המקורות הראשוניים שיש לנו. והוא מתאר את מה שקורה." הניה טוענת שפנו אליה כדי להוציא לאור ולערוך כתב עת אקדמי, אבל "צריך בית, צריך זמן, וצריך כסף. אף אחד לא משלם לנו. זה קשה זה דורש, צריך לחשוב. זה יכול לצאת פעם בשנה, מקסימום."

אשל מתייחסת לניסיון של *מחול עכשיו* ל"גם וגם", ואומרת שהוא "נבע מהכרת הצורך, אולי סוג של פתרון זמני, אבל גם מתוך הכרה שניליון שכולו מוקדש למאמרים שעברו הערכת עמיתים יכול לצאת רק בכמה שנים. נוסף לכך, אני אישית, תמיד הצד של האמנית שבי היה חזק יותר מאשר הצד האקדמי. אני מחוברת יותר לעשייה וחשוב לי לתת במה ליוצרים."

לדברי רוטנברג, חוקרות המחול מישראל מעדיפות לפרסם בכתבי עת שפיטים בחו"ל, כמו *Dance Chronicle*, שיוצא בארצות הברית ובמסגרת ה־DSA – Dance Studies Association – ארגון אמריקאי חדש, שנוצר משני ארגונים אמריקאים גדולים שהתאחדו, ה־SDHS וה־CORD. יש את כתב העת *Performance Research* שעכשיו גם מכוון למחול התיאטרלי. נוסף לכך, חוקרות המחול מפרסמות בכתבי עת בסוציולוגיה בתיאטרון, ובכל מיני תחומים.

מגמה זו של פרסום בכתבי עת למחול בחו"ל וכתיבה על מחול בכתבי עת בתחומים שונים התקיימה גם בעבר בקרב חוקרי מחול מישראל, אבל לאו דווקא בכתבי עת שפיטים. לדוגמה בשנות ה־70־80־90 כתב מנור על הנעשה במחול בישראל ב־*Dance Now, Tanz. Ballet International, Dance Magazine*, ופרידהבר פרסם בכתבי עת מתחום הפולקלור והמוזיקה היהודית.

תקציבים למחקר

כל החוקרים הזכירו בדבריהם את הנחיצות בתקציב. התקציבים מגוונים ממקורות שונים לפי התארגנות אישית־מקצועית של החוקרים ולמסגרות בהם הם פועלים ואליהם הם שייכים. חלק מהחוקרים שפעלו בשנות התשעים נעזרו במלגה השנתית של הספרייה הישראלית למחול למחקר, כשהסכום הכללי עמד על 2,000$. מנור העיד: "השתמשתי במלגה של הספרייה למחול לכתוב את הספר על נרטרוד קראוס." רות אשל מספרת שהיא החלה לחקור: "בלי מלגה. לא העליתי בדעתי לבקש כסף בשביל דבר שאני כל כך רוצה לעשות והוא כל כך חשוב." הבקשה של טולידנו למסור לספרייה את הארכיונים שאספה אצל האמנים במהלך המחקר על הספר *לרקוד עם החלום* להקמת הארכיון, נראתה לה טבעית ביותר. "כל שבועיים הייתי מגיעה עם קרטונים של האמנים. זה היה בשנה שהספרייה עברה לבית אריאלה. הנחתי את הקרטונים על השולחן והלכתי הביתה שמחה."

שרת אומרת, "מתחילת עבודתי המקצועית עבודתי בעולם המחול אני הפרדתי כסף מאמנות. בהמשך התקציבים הגיעו ממקורות שונים. הספר על זאב חבצלת מומן על ידי המשפחה, הספר על מיה ארבטובה נכתב בעזרת תקציב העמותה של מיה ארבטובה ותקציב המחקר ששימש כהשראה ליצירות שעלו על הבמה בענבל היה חלק מההשתכרות שלה ב'ענבל'".

רוטנברג מדברת על החוקרות העכשוויות ואומרת שחלקן מועסק במוסדות אקדמיים כמרצות, וכך "מתאפשר לנו לקבל תקציבים למחקר [...] אנחנו צריכים תקציבים למחקר, לפרסום, לתרגום וליציאה לכנסים למשל בארצות הברית, וזה מאוד מאוד יקר." נוסף לכך, הניה מציינת את התמיכה של מפעל הפיס בהוצאת ספרים על מחול [שבינתיים הוקפאה].

דור חדש של חוקרות המחול

לדברי רוטנברג: "אם פרידהבר אמר [בזמנו] שאולי יש חמישה חוקרים, היום הדור הוא דור חדש. בין אלה שעושים מחקר מחול ניתן למנות את עידית סוסליק, שרי אלרון, רינה בדש, הודל אופיר, יעל (ילי) נתיב, עינב רוזנבליט, יונת רוטמן, ליאורה מלכה ילין, טליה פרלשטיין, ושרי כץ. בנוסף, ליאורה בינב־הייזקר, חוקרת עצמאית, ותמר שניא שיש לה רקע במחול וחוקרת על ניהול." רוטנברג מציינת גם חוקרות ישראליות שחיות בחו"ל, לדוגמה עינב קטן נמצאת בגרמניה ודינה רוגינסקי, שמתמקדת בריקודי עם ומחול אתני, נמצאת בארצות הברית. ישנן חוקרות נוספות בישראל המתמקדות בנושאים מתחום כתב תנועה וחינוך, ביניהן שלומית עופר שמתמקדת באורינות תנועה, נירה על דור, לילך שליט וטלי רונן. בנוסף, יעל גרינוולד ואורית ארז שעוסקות בנושאים מתחום החינוך והמחול.

החוקרות הבולטות בפעילותן בתחום החינוך למחול הן ילי (יעל) נתיב והודל אופיר. נתיב מגדירה את עצמה כחוקרת מחול וחינוך למחול בהקשרים סוציולוגיים ואנתרופולוגיים. מחקריה מעוגנים אמפירית ותאורטית בסוציולוגיה של המחול, הפרפורמנס, הגוף והתנועה ונבחנים בהקשרים תרבותיים עכשוויים של זהות, מגדר, גיל, אתיקה וחינוך. אופיר מגדירה את עצמה כ"אנתרופולוגית של ריקוד ושל חינוך לריקוד המתעניינת בפרקטיקות, חוויה ושיח של מחול בהקשר חברתי־תרבותי בישראל / פלסטין." סוסליק מגדירה את עצמה כמי שמחקריה מתמקדים באסתטיקה של גוף ומחול ובניתוח שפת המופע במחול ובתיאטרון בהקשרים אמנותיים ותרבותיים. בדש מגדירה את עצמה כמי שחוקרת מחול ומופע חי בין־תחומי, אלרון מתמקדת בהיסטוריה של המחול, רוטמן חוקרת את ההיסטוריה של המחול האמנותי בישראל לפני הקמת המדינה ולאחריה ורוטנברג חוקרת מחול תיאטרלי.

לסיכום, אומרת רוטנברג, "יש שינוי למרות שזה לא מספק וזה קשה. [עדיין] אין אפשרות לעשות מחקר אקדמי בתוך האקדמיה שתיתן ספייס ואת כל האמצעים למחקר."

מקולות בודדים לשיח רב קולי – הקמת האגודה לחקר מחול בישראל

בסוף שנות התשעים לא היה קיים גוף אקדמי, ציבורי או פרטי שהציב לעצמו את קידום המחקר במחול בישראל. המצב השתנה במעט ב־2012 עם הקמת "האגודה הישראלית לחקר המחול."

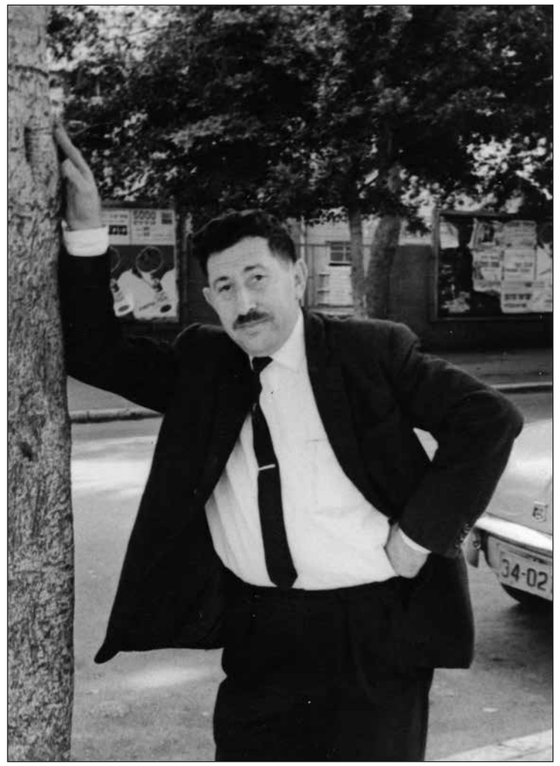
רוטנברג, שהייתה בין היוזמים להקמת האגודה, מספרת "חלק מהסיפור שהקמנו את האגודה הישראלית לחקר המחול נבע מהעובדה שאומנם היו חוקרות פעילות אבל לא הייתה זיקה ביניהן. נוצר צורך לשיח משותף. [...] אין לנו חוקרים, יש לנו חוקרות, וזו גם נקודה שצריך לחשוב עליה." רוטנברג מוסיפה ש"אנחנו מקיימות כנסים שנתיים, אקדמיים, שבהם אנחנו מקבלות הרצאות ברמה אקדמית, מחוקרות המחול בארץ או מישראליות שחיות במקומות שונים או [ממישהו] מחוקרים שיש להם זיקה לנושא המקומי שלנו. זה אפשר לנו לפתוח [ולשתף] מידע לגבי כנסים בינלאומיים. אנחנו מחליפות אינפורמציה, ועובדות יחד על פרויקטים משותפים כמו ספרי מחול שערכתי עם דינה רוגינסקי." גם אופיר מציינת את התרומה של האגודה ליצירת שיח ומוסיפה שהשיתוף הוא לא רק בין החוקרים לבין עצמם, אלא גם "בין יוצרי מחול לחוקרות וחוקרים של מחול [...] בין דורות שונים של עוסקות ועוסקים במחול, בין חשיבה על מחול לקהל הרחב ולשוחרי אמנות."

מחשבות על העתיד

במהלך השנים הארכיון למחול ישראלי בספרייה למחול התמלא, מתיקים בודדים בתחילת הדרך עד למאות תיקים כיום. כמו כן, מדף ספרי המחול שכונה בשנות ה־90 על ידי לסקלי "המדף הריק" הולך ומתמלא אף הוא. המחקר והכתיבה על מחול מתפתחים בכיוון האקדמאי. עם זאת, גם כיום, בדומה לסוף שנות ה־90, יש כתב עת אחד – *מחול עכשיו* – המתמקד במחול לבמה בישראל, ואין כתב עת שפיט.

ניתן לאפיין את החוקרים כאינדיבידואלים בעלי תשוקה למחקר, שאינה תלויה בדבר. אבל נחוצים להם תנאים למחקר כיום שכל אחד מהם מוצא לעצמו, בדומה לסוף שנות ה־90.

השינוי העיקרי שחל בשנים האחרונות, הוא בהיווצרות קהילת שיח ושיתוף פעולה בין חוקרי המחול בעיקר הודות להקמה ולפעילות של "האגודה לחקר מחול" – מקולות בודדים לשיח רב קולי. פתיחת חוג לימודי מחול באוניברסיטה בישראל היא קריטית להתפתחות קהילת מחקר מחול. וכפי שמתארת רוטנברג החוקרות כיום ערניות לאפשרויות ומנסות "לדפוק על הדלתות" של האוניברסיטאות במטרה לפתוח חוג כזה. ניתן להניח שעם גדילה והתבססות של החוקרי כקהילה, זה יקרה בעתיד.



ד"ר צבי פרידהבר, באדיבות הארכיון הישראלי למחול בבית אריאלה, תל־אביב
DR. Zvi Friedhaber, Courtesy of the Israel Archive at Beit Ariela, Tel-Aviv

כאז כן, היום, העוסקים במחול מעדיפים בתחילת דרכם את הידיבור באמצעות הגוף, והמוטיבציה לחקור מתעוררת בקרבם רק בהמשך הדרך. עם זאת, ניתן לראות כיום 'ניצנים' של חוקרים צעירים, שכבר בתחילת דרכם במחול מתעניינים במחקר. אחת מהן היא נועה שגיא, ואני בחרתי לסיים במה ששמעתי מפיה. שגיא שימשה עוזרת מחקר לאסופה לספר בת דור שעומדת לצאת ב־2020. שאלתי אותה, איך זה להיות עוזרת מחקר? והיא ענתה, "אני אוהבת לנבור. אני אוהבת את השקט שיש לי כשאני יושבת במרתף הספרייה למחול וקוראת מסמכים, זה כמו עבודת מודיעין [...]. השקט הזה איפשר לי להיכנס לחומרים האלה, הרגשתי שאני חלק מהסטודיו מהקליקה. אני חושבת שאמשיך בדרך זו או אחרת לעסוק במחקר [...] זה כיוון עבורי." כל עוד תהיינה צעירות כמו נועה, כיום מורה ורקדנית פעילה, בעלות סקרנות, עניין ויכולת יש עתיד למחקר המחול בישראל. בעיניי, חקר על החוקרים הוא מסע מרתק שתם ולא נשלם. כל מי שמתעניין בקהילת אנשים מיוחדת זו, הנגועה ב"חיידק" המחקר, מוזמן להמשיך מכאן הלאה.

הערות שוליים

[1] המחקר נעשה על ידי כמחקר עצמאי, בהנחיית פרופ' יעקב רנד, במסגרת מכון מופ"ת, ב־1997.
[2] בהט־רצון נעמי, בכנס החוקרים הראשון, 20.5.97.
[3] שרת רינה, מתוך הרצאה על מחקר מחול בישראל, 15.1.1995.
[4] תיק מספר 100.2, ארכיון הספרייה הישראלית למחול.
[5] בהט־רצון, כנס מחקר מחול בישראל, DACI, הספרייה הישראלית למחול, 20.5.97.
[6] שרת מתוך הרצאה ב־17.12.96 בביכורי העיתים, תל אביב.
[7] מנור בכנס מחקר מחול בישראל 20.5.1997, הספרייה למחול, תל אביב.
[8] כפי שמופיע באתרי האינטרנט.
[9] עדות של סמדר וייס מתוך ניסיונה כאחראית פרויקט הנמר במכללת סמינר הקיבוצים עד 2018.
[10] בשנתיים הראשונות העורכים המייסדים היו מנור וג'ודי ברין אינגבר. אחר כך היא חזרה לארה"ב.

רשימת ראיונות שערכה סמדר וייס

אשל, רות. 29.11.97, תל־אביב.
בהט־רצון, נעמי. 15.1.95 ו־1.4.1997, תל־אביב.
מנור, גיורא 5.5.97, תל־אביב.
פרידהבר, צבי 8.5.97, קריית־חיים.
קלפר, ראדו 30.4.97, תל־אביב.
רוטנברג, הניה. 6.5.2019, תל־אביב.
רון, נורית. 2.5.97 (ריאיון טלפוני).
שגיא, נועה. 30.10.19 (ריאיון טלפוני).
שרת, רינה, 11.2.97 ו־19.5.19, תל־אביב.

רשימה ביבליוגרפית

אשל, רות, 2016. *מחול פורש כנפיים*, תל־אביב: הוצאת יומני מחול.
הודל, אופיר ונתיב, יעל (ילי), 2016. *סדקים של חרות*, תל־אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
שקדי, אשר, 2006. *מילים המנסות לגעת*, תל־אביב: הוצאת רמות – אוניברסיטת תל־אביב.
שקדי, אשר, 2011. *המשמעות מאחורי המילים*, תל־אביב: הוצאת רמות – אוניברסיטת תל־אביב.

סמדר וייס, כותבת על מחול ויוצרת עצמאית. בעלת השכלה אקדמית בתחום הדעת של המחול ושל התיאטרון. עד שנת 2018 לימדה בבית הספר לאמנויות המחול במכללת סמינר הקיבוצים בתל אביב. בעבר שימשה יו"ר הארגון הבין־לאומי "המחול והילד" DACI – סניף ישראל, והייתה מדריכה ארצית בצוות הפיקוח על המחול. בעשור האחרון מצלמת ומציגה עבודות צילום בתערוכות. לאחרונה, מלמדת מחול לסטודנטים עם מנבלות קוגניטיביות התפתחותיות בתוכנית "ידע אור" בקריה האקדמית אונו.

חינוך למחול ומחול כחינוך – התבוננות על עולם הוראת המחול מנקודת מבט חינוכית

רונית רונן־תמיר

חשיבות המחול כתחום חינוכי במערכת החינוך

המחול כמקצוע הוראה במסגרות חינוכיות הוא תחום עשיר ומגוון. כל ילד וילדה נעים ומתנועעים בכל רגע באופן טבעי. המחול כולל הזדמנויות לטיפוח יכולות וכישורים רחבים הרבה מעבר ליכולות ריקוד וביצוע. כך ניתן להתבונן על המקצוע בראייה רחבה מהמקובל ולהכיר בפוטנציאל החינוכי הרחב הטמון בו, כאשר ייחודו מתבטא בתכניו, מטרותיו, שיטותיו ואופיו. הוראת המחול מאפשרת למורה למחול ליצור סביבת למידה ייחודית לתלמידיו, המעודדת חשיבה, יצירתיות וצמיחה בהיבטים קוגניטיביים, רגשיים, חברתיים וימודיים. בדוח של ועדה שהוקמה בבריטניה כדי לבדוק את תוכנית המחול הלאומית ב־1993 נכתב:

"יש לכלול את המחול כתחום בפני עצמו. פיתוח דמיון ויצירתיות דרך המחול והקומפוזיציה על ידי שליטה גופנית ופיתוח יכולות תקשורת ותנועה. מחול בחינוך מכוון לכולם! לא רק לאלו שיש להם מבנה גוף מסוים או כישרון מסוים... שליטה בגוף ושימוש בו למטרות הבעה מפתח בטחון עצמי וכן יש בו יתרונות פסיכולוגיים נוספים. מחול מעודד ומשחרר ייחודיות ומוטיבציה שנובעים מבחירה מודעת ומכוונת, מחול מספק אפשרות להצטרף לעולם ידע והבנה שונה ומאפשר דרך הבעת משמעות ייחודית, מפתח את היכולת להעריך באופן יצירתי ומאפשר הזדמנות ליצור אמנות ולהעריך אותה".

בעשייה הנוכחית, אני מרצה ומדריכה פדגוגית במכללות להכשרת מורים־גננות בגיל הרך (סמינר הקיבוצים), וכן מורים בגילאים ובאוכלוסיות מגוונות (מכללת דוד ילין). אחת ממטרותיי ואולי השליחות שאני רואה בעשייתי בהכשרת מורים כלליים, שאין להם בהכרח רקע מחולי, היא לשנות תפיסות העולם של תלמידיי, המורים והגננות לעתיד כלפי המחול, להרחיב את השכלתם ולהפוך את התחום, כך שיהיה מתאים ונגיש עבורם ועבור תלמידיהם. חלקם הגדול מגיע ללימודי החינוך ללא כל רקע במחול, או עם ניסיונות כושלים בילדות לרקוד, שלרוב רק יצרו התנגדות וחוסר רצון להמשיך ולעסוק בתחום זה. אחת התובנות העיקריות מהמפגש המחודש של הסטודנטים עם מחול בגיל הבוגר היא של עולם שנפתח עבורם גם כמחנכים ומורים לנושאים רחבים ומגוונים שהם יכולים ללמד ו"להנגיש" לתלמידיהם דרך התנועה והגוף.

במאמר זה יוצגו תובנות שנאספו במהלך דרכי המקצועית בהוראת מחול במסגרות חינוכיות שונות ולגילאים שונים עם דגשים וחיבורים המותאמים לתלמידיי, שאני מיישמת כיום בהוראת מחול למורים לעתיד.

סיפור אישי

מאז שאני זוכרת את עצמי המחול תמיד נכח בחיי. נולדתי ל"משפחה רוקדת" ומשפחתי סיפרה לי, שנולדתי בצעדה תימנית, ומאז המשכתי בצעדי הורה ו"שאבתם מים". רקדתי בלהקות מחול עממי שונות והבמה תמיד הייתה בית שני עבורי. חוויותיי בעולם המחול השפיעו מאוד על עיצוב אישיותי ודרכי ועל מי שאני היום. כשהתבגרתי אף בחרתי במחול כמקצוע. תחומי החינוך והמחול השתלבו והשלימו אחד את השנייה לאורך כל דרכי המקצועית. העניין האישי שלי כאשת חינוך תמיד התנהל בשני המסלולים המקבילים הללו ובשילובים יצירתיים ביניהם.

הקונפליקט בין הוראת המחול, שמטרתו הופעה ובמה, לבין הוראת המחול מנקודת מבט חינוכית, מלווה אותי בדרכי האישית והמקצועית. למרות התהליך האישי שלי, שתמיד הוביל או היה על הבמה, אני מאמינה בחיבור המשמעותי בין תחום המחול לבין החינוך הרחב.

ההבדל בין חינוך למחול ומחול חינוכי – דרך הסתכלות צרה או רחבה

ההגדרות והמושגים המלווים את השיח על מחול וחינוך והשילוב ביניהם מחייבים התבוננות מדויקת:

חינוך למחול הוא הוראת תחום המחול בכל מסגרת חינוכית. מחול חינוכי כולל את כל הנושאים הרלוונטיים לעולם המחול המכוונים לשיפור יכולות החשיבה וההבנה של התלמידים. המיקוד בשתי הגדרות אלו חשוב, כיוון שהן מגדירות ומובילות את המטרות, שיטות ההוראה, הדרישות והפוטנציאל הגלום בהוראת תחום המחול בראייה החינוכית שלו. כמו כן, הן חשובות לשיווק ולהדגשת יתרונות התחום לקהילות האחרות המקיפות את החינוך למחול. כל בחירה שנעשה ביניהן תגדיר את דרך ההוראה ואת המטרות שאנו, כאנשי חינוך, מעמידים בפני תלמידינו ולעצמינו.

מערכת החינוך בהגדרת יעדיה מבקשת להכיל ולתת מענה לכל תלמיד על צרכיו ויכולותיו האינדיבידואליות. מצד שני, המערכת מתבוננת על התהליך החינוכי השלם ועל כלל ההישגים גם בראייה השוואתית. היתרונות החינוכיים של האמנויות בכלל ושל המחול בפרט מפורטים במחקרים ובתאוריות של חוקרי חינוך רבים, ביניהם פרופ' מקסין גרין (1995) מאוניברסיטת קולומביה בניו יורק. גרין משווה את דרך ההסתכלות על העולם לדרך ההסתכלות על התהליך החינוכי, וכן על מקומן של האמנויות בתוכו. בהסתכלות על העולם, היא שואלת האם אנו מסתכלים על העולם ממרחק כשלם, אחיד, מנותק, בו נראים האובייקטים קטנים ורחוקים? או האם אנו בוחרים לראות את הדברים מקרוב כאשר כל אובייקט בתוך

העולם נראה גדול? לתפיסתה, האמנויות בראייה מערכתית הן אחת הדרכים בהן המערכת יכולה להתייחס גם לצרכים אינדיבידואליים של כל תלמיד.

כאשר אנשי חינוך מסתכלים על המערכת ממרחק בלבד, הם יתבוננו רק על ההישגים האוניברסליים המדידים והחד משמעיים, ובכך יאבדו את היכולת להכיל כל תלמיד על צרכיו וייחודו. על פי תפיסתה של גרין, המחנך צריך להיות מסוגל לשלב בין שני אופני ההסתכלות – הקרוב והמרוחק ולהתאים את נקודת המבט למטרותיו. מחנכים צריכים לתכנן שיעורים שיתאימו לכיתה כולה אך גם להיות מסוגלים לתת מענה לצרכים האינדיבידואליים של כל תלמיד. כך תתאפשר חוויה מקיפה, מגוונת ומעצימה של האמנות ושל החינוך לאמנות.

דרך ההסתכלות זו, בה משתמשת גרין, מתאימה כדי להתבונן על המערכת החינוכית כולה אך גם על הוראת כל מקצוע בפני עצמו. גם בהוראת מקצוע המחול אנו יכולים "לחטוא" בהסתכלות רק על הישגיות, ביצוע, תוצרים וטכניקה, וכך "לאבד" את יכולתנו לראות כל תלמיד ולהתמקד בתהליכים האישיים. בהוראת מחול ניתן להתמקד בתוצרים, בהופעה כמטרה עליונה המקדשת את האמצעים, בלימוד סדרת צעדים מובנית שצריכה להתבצע בדיוק מרבי. חלק מהתלמידים המוכשרים יפרחו במסגרת כזו ואחרים, שבמרבית המקרים ימצאו עצמם בשורה האחרונה, לעולם יחושו חוסר מסוגלות ותסכול, תחושה העלולה לגרום להם לנטוש את צורת ההבעה והביטוי התנועתיים לחלוטין. גם המורה עלול לחוש תסכול כאשר התוצאות אינן מתאימות לציפיותיו.

תפיסה אחרת בהוראת מחול מתמקדת בתהליך הלמידה וההבנה דרך הגוף. בשיטה זו המורה מוכן לאפשר לתלמידיו ליצור את צעדיהם, להביע את המשמעות שלהם למוזיקה, לנושא. בתפיסה זו אין דרך אחת נכונה להתנועע וכל הרעיונות מוערכים באותה המידה. התוצר עדיין עשוי להיות מרשים אך אינו המטרה האולטימטיבית. בשיטה זו התלמיד מרגיש טוב יותר עם הישגיו גם אם לא יגדל להיות רקדן מקצועי, מפני שרכש כלי הבעה נוסף ולמד להעריך את התנועה והרגיש "מסוגל", כיוון שזו הייתה המטרה. כמו כן, כך המורה למחול מעודד ומאפשר חשיבה יצירתית ולמידה המתבססת על עשייה והתנסות אישית, שמשמעותיות מאוד לתהליך הלמידה.

דרך ההסתכלות הרחבה או הצרה מצויה גם בתאוריה של גילפורד (1967), המתייחסת לחשיבה מתכנסת צרה, בה המטרה היא למצוא את הפתרון האחד וה"נכון", וכן חשיבה מסתעפת רחבה בה מצויים פתרונות רבים לאותה בעיה. חינוך לאמנות מנקודת מבט זו יכול להשפיע לחיוב על התפיסה הרחבה של מערכת החינוך לכלל התלמידים. דרך הצעת פתרונות רבים, דרכי הוראה ולמידה אלטרנטיביות, וכן עידוד חשיבה יצירתית המכוונת לפתרון בעיות, החינוך לאמנות יכול לתרום לחברה חושבת ויצירתית יותר. החינוך לאמנות מדגיש התייחסות אינדיבידואלית וחיפוש אחר מיצוי הפוטנציאל ההבעתי של כל תלמיד. תחום המחול מאפשר למידה יצירתית מציב לתלמידים "בעיות" שונות ומקבל בברכה פתרונות שונים המחדדים ומפתחים את החשיבה של הילד.

שתי גישות אלו של גרין וגילפורד מחדדות את חשיבות שילוב האמנויות בחינוך ככלי המאפשר הזדמנות לכלל הילדים להביע את עצמם בדרכים ייחודיות. האמנויות, ובתוכן אמנות המחול מספקות מענה למטרה זו מעצם היותן מכוונות לתהליכים ולהתפתחות האישית של כל תלמיד.

מורה לאמנות ולמחול בפרט צריך להיות מודע לתאוריות השונות העומדות בבסיס העשייה החינוכית ולדעת להסביר לסביבה בה הוא פועל, מורים, הורים ותלמידים את חשיבותו של המקצוע ואת תרומתו הייחודית.

במסגרת עשייתי בהכשרת מורים, אני מבהירה לתלמידיי, המורים לעתיד, את ההבדל בין שתי הגישות הללו, שתיהן קיימות, שתיהן בעלות ערך, כל אחת מהן פונה לאוכלוסיות שונות ויש לה מטרות שונות ובהכרח דרך ההוראה שונה. מורה חייב להגדיר לעצמו את גישתו ואת תפיסת עולמו בכניסתו למסגרת חינוכית, תוך התחשבות בגילאי התלמידים, במסגרת שבה הוא מלמד ובצרכיה.

כאשר מטרתי היא להכשיר רקדנים, הדרישה וההובלה תהיה לשכלול יכולות הביצוע, הנמישות, האחידות והדיוק בתנועה. כאשר מטרתי היא הופעת מחול ברמת ביצוע איכותית, אקפיד על השתתפות התלמידים החזקים במיקומים בולטים על הבמה, לעיתים אף במחיר "פגיעה" ברגשותיהם של ה"פחות מוכשרים". דרך ההוראה, הדגשים והמטרות שלי, כאשר אני מחנכת ומלמדת מחול במסגרות שונות, כולם שייכים לתחום המחול ומתמקדים בעיקר בו. מצד שני, כאשר אני מתבוננת במחול ככלי חינוכי מגוון וכחלק מערכת חינוכית רחבה, הנושאים והתחומים, המטרות והדרישות מתרחבים ונוגעים גם בתחומים אחרים. המחול והתנועה תומכים ומחדדים למידה והבנה. ביישום תפיסת עולמי המחולית־חינוכית, כפי שבאה לידי ביטוי בשיעורי הכשרת המורים, אני שמה דגש על התנסות וחוויה אישית של הסטודנטים עם התנועה וההבעה הגופנית. מטרתי היא "לחבר" את תלמידיי לעולם התנועה והמחול, תוך התחשבות בעובדה שבעתיד הם יהיו מורים כלליים במערכת החינוך. כדי לעשות זאת, אני שואפת להתחבר לעולמות שהם מלמדים ולתחומי העניין שלהם, וכך לאפשר להם דרך הוראה "אחרת" ונקודת מבט שונה על עשייתם החינוכית.

היתרונות החינוכיים

מחקרים רבים הוכיחו את היתרונות החינוכיים המצויים בחינוך לאמנות ולמחול בפרט, ביניהם מחקרים המוכיחים את הקשר בין מחול לשיפור יכולות הלמידה. לדוגמה מחקר, שנערך ב־2003 בשיקגו, בבית ספר יסודי אפרו־אמריקאי באזור עם אוכלוסייה ממעמד סוציו־אקונומי נמוך על הקשר בין מחול ושיפור יכולת הקריאה (McMahoon, Rose, & Park), בדק את השינויים ביכולת הקריאה בעקבות השתתפות בתוכנית מחול ייחודית. השינויים בקבוצת המחקר בשיפור רמת הקריאה היו משמעותיים, תוך נטרול גורמים אחרים שיכלו להשפיע על השינוי. החוקרים אינם טוענים שניתן ללמד קריאה רק באמצעות מחול, אך השימוש בלמידה קינסטטית ויחסים בין צליל, סמל ותנועה בדרך יצירתית ומסתעפת יכול לשפר יכולות קריאה בסיסיות אצל ילדים צעירים. זו דוגמה והוכחה ליתרונות החינוכיים שהמחול והתנועה מאפשרים במיוחד עבור ילדים שחווים קושי בלמידה קונבנציונלית "רגילה".

בעקבות הלמידה המחולית בנושאים חינוכיים שונים, הסטודנטים מדווחים על חוויותיהם והלמידות שלהם מההשתתפות בשיעורי המחול והחשיפה לתנועה ככלי חינוכי. הם מתייחסים למשמעות הלמידה עבורם ולפוטנציאל הטמון בה להמשך עשייתם החינוכית. נושאים שונים, שנחשבו משמעותיים עבורם בתהליך, היו השילוב בין מרחב, גוף ולמידה. כיצד התנועה במרחב פתחה פתח ללמידה אחרת. למידה פעילה שאינה פאסיבית, למידה שדומה יותר למשחק מאשר לשיעור ועשויה להעשיר את הילד. השימוש בחשיבה היצירתית "מחוץ לקופסה", גם כסטודנטים המתכננים פעילות תנועתית וגם עבור תלמידיהם, הייתה תובנה חשובה עבורם. הפעילות התנועתית, שבה היו מעורבים, נשארה איתם לאורך זמן, ולרוב יותר מאשר המלל והתאוריה שהתלוו אליה. סטודנטים רבים שבעברם חוו, בבית הספר ואף כיום כסטודנטים, קשיים שונים, לרבות בעיות קשב וריכוז, מוצאים בגישה המשלבת תזוזה ותנועה, למידה שהם מזדהים איתה ונוטים ביתר קלות לשתף פעולה. מדיווחיהם של הסטודנטים עולה, שגילו את התנועה ככלי נהדר להנחיל לתלמידיהם, במיוחד לעתירי האנרגיות שביניהם. החשיבה "האחרת" נראתה להם כפורצת דרך ויצירתית. בתחילה, אולי נראה היה להם שיהיה קל יותר להושיב את התלמידים על כיסא מול הלוח ולבקש שיקשיבו. הציפייה הייתה שיהיה קשה יותר למורה לתכנן פעילות המשלבת תנועה, לחשוב על מטרותיה ולהתמודד עם אתגרים משמעותיים המתלווים אליה. בחוויה האישית שחוו במפגש בין התנועה ללמידה, התפתחה אצלם תובנה לגבי הצורך לבחון ולחשוב מחדש.

אתגרים בהוראת המחול במערכת

הוראת מחול במערכת החינוך מעמידה אתגרים מסוגים שונים. במרבית המקרים, אתגרים אלו מתגלים לעיני המורה רק בתחילת עבודתו בשטח. במהלך שנות עבודתי במערכת החינוך כמורה למחול חוויתי את ההתמודדות עם אתגרים שונים העומדים בפני מורה למחול. בהכשרתי קיבלתי כלים רבים ללמד מחול, החלק המקצועי והמעשי היו עיקר הלמידה, ולרוב ההכוונה הייתה לתחומי ביצוע שנועדו להכשיר וללמד רקדנים. הפער הגדול בין התאוריה למציאות, ההכשרה והעשייה

בשטח עלולים לערער את המוטיבציה, וכן את האמונה ואת תחושת השליחות שמלווה את המורה.

להלן אתגרים שונים הנובעים ממאפייני מקצוע המחול:

- מחול הוא מקצוע שצריך להוכיח את נחיצותו ולפעמים מועמד ל"קיצוצי מערכת".
- תמיד צריך לשווקו ולהצדיק את קיומו.
- המורה מתמודד עם סטיגמות ותפיסות חברתיות המפחיתות מערכו וחשיבותו של המקצוע.
- מקצוע המחול במערכת החינוך נמצא בתחתית ההיררכית אף ביחס למקצועות האמנות.
- מציב אתגרים שנובעים מהצרכים והדרישות של המקצוע, וכן משיטות ההוראה שלו.
- קיים קושי בהתמודדות עם כיתות מלאות ונדולות ללא תנאים מתאימים, כגון מרחב הולם.
- התמודדות עם אתגר אישי בתחושת המורה למחול שלרוב פועל עצמאית ובאחוזי משרה חלקיים, ולכן לא חש שייך לחלוטין למערכת בית הספר.
- מורה למחול הנדרש להשקיע מאמצים ואנרגיה בשיווק התחום ובביסוס מעמדו בבית הספר, ולעיתים קרובות חסרים לו הכלים כדי לעשות זאת.

מקצוע המחול "סובל" מחוסר הערכה במערכת החינוך ובחברה הכללית, אשר בדרך כלל נובע מסטיגמות ותפיסות חברתיות צרות ומקובעות, חוסר הבנה וידע של התחום ודגש מערכתי על הישגיות וידע כערכים מועדפים. התפיסה הרווחת בקרב המורים לעתיד וגם בקרב האוכלוסייה הכללית היא שהמחול הוא תחום צר וסגור, ומי שלא רוצה או יכול להיות רקדן/ ית אין לו/ ה מה לחפש בעולם המחול. אני שואפת לשנות את התפיסה הזו!

כשנכנסתי ללמד במערכת החינוך בכיתות מלאות (30-40 תלמידים בכיתה), הכוללות בנים ובנות בעלי יכולות קשב ותנועה שונים, הייתי חייבת להתנמש. שיעורי המחול התקיימו לרוב בתנאים שאינם מתאימים להוראת מחול, ההתמודדות לרוב הייתה מאכזבת ולא התאימה לציפיותיי. יצירת המסגרת הברורה עבור התלמידים, הכוללת התמודדות עם בעיות משמעת וסטיגמות שונות המתקשרות לשיעור מחול, היוו את עיקר העשייה.

מעבר ל"מנדט" שניתן לי ללמד מחול, נדרשתי להיות גם "מחנכת", בשיעורי המחול עסקתי רבות בערכים, בכבוד לאחר, התמודדות עם נושאי משמעת, פתרון בעיות וקונפליקטים חברתיים ואישיים של כל תלמיד. הכלים שקיבלתי בהוראת המחול כתחום למידה ייחודי לא הספיקו.

הקהילה הסובבת בבית הספר, הנהלה, מורים והורים, ציפתה מהמורה למחול להיות "קישוט" לאירועים בית־ספריים, להציג את העשייה המחולית בטקסים ואירועים להורים. למרות הציפייה הזו, הבנתי שמעבר לכך, משימתי היא להיות גם "שנרירה" של תחום המחול בבית הספר ולשווק את המחול כמקצוע חשוב וחיוני לחינוך הילדים, הרבה מעבר לטקסים ואירועים.

אחד האתגרים שחוויתי היה ההשתלבות בצוות המורים הכללי. רוב המורים במקצועות הלמידה השונים עבדו בצוותים, אני, כמורה למחול, הייתי היחידה שלימדתי באופן עצמאי. היכולת לעבוד בשיתוף פעולה חיונית לתחושת השייכות של המורה. ההשתלבות בצוות ההוראה בבית הספר גם היא הייתה כרוכה בשינוי תפיסתי. חיפשתי את הדרכים לשתף פעולה עם המורים הכלליים ועם מורים למקצועות השונים הנלמדים בכל שכבת גיל. חיברתי את הנושאים הכלליים ואת תכני ההוראה עם העשייה התנועתית והמחולית בשיעורי המחול.

גישה זו מתחברת עם תפיסת "ההוראה בשיטת הנושאים" שהייתה נהונה בתנועה הקיבוצית, כפי שמתארת רות אשל (2016) בספרה *מחול פורש כנפיים – יצירה ישראלית לבמה 1920-2000*. בבסיס התפיסה, הוראה וחינוך הם תהליך מושלם ואין להפריד ביניהם, ולכן חשובה הלמידה האינטגרטיבית. נושאים שונים נלמדו בראייה רב־תחומית לכלל הילדים, בנים ובנות, בהתאמה לקבוצת הגיל. גישה זו לא לוותה בציונים ושמה דגש על רעיונות מרכזיים, דיונים ופתרון בעיות ופחות על לימוד התאוריה. כך גם תחום התנועה והמחול השתלב בלמידה. נושאים שונים שבעבר לא היו קשורים למחול השתלבו בלמידה, לכן נדרשו המורים למחול לחשוב באופן יצירתי על דרכים שונות לשלב את הנושאים הללו בעשייה המחולית והגופנית. החשיבה היצירתית של המורה גם הקרינה על חשיבת הילדים ועל החיבורים שהשכילו לעשות מורים ותלמידים בין התחומים השונים שנלמדו בתהליך החינוכי ובעצם בחיים עצמם.

גישה זו הובילה את עשייתי בבית הספר היסודי, כאשר הילדים למדו את הנושא בריאת העולם בשיעורי תנ"ך, חיפשנו ביחד את השילובים לתנועה ולהבעת תהליך בריאת העולם דרך הגוף. כאשר למדו חיבור וחיסור בחשבון, התייחסנו לאיברי הגוף כבסיסים הנושאים את משקל הגוף, ויחד ספרנו כמה בסיסים יש לקבוצת ילדים או יצרנו פסל שבו מספר בסיסים שדרשו את יכולת החיבור והחישוב. כאשר למדו על צורות גאומטריות, כמו מלבן, משולש ועיגול, ויצרנו את הצורות הללו עם הגוף, צעדנו אותן במרחב, ציירנו אותן עם איברי גוף שונים ולמדנו לעבוד בשיתוף וביחד עם קבוצה ליצירת הצורה.

החיבורים הללו יצרו מפגש שלי עם המורים האחרים ותרמו להעלאת המודעות לפוטנציאל החינוכי הטמון בשיעורי המחול. חלק מהילדים בשיעורים האלו מצאו את החיבור הנכון עבורם ללמידה. לרוב ילדים שהתקשו בלמידה פרונטלית שגשגו בשיעורי המחול. האפשרות להתנועע במרחב, תוך כדי עשייה, אפשרה מעט יותר חופשיות במסגרת. הסביבה הרחבה במסגרת הבית ספרית החלה לגלות את הקשר עם הגוף והתנועה ולאט לאט נפתח עולם חדש ושונה ואפיקים חדשים ללמידה והוראה.

דוגמאות נוספות לחיבורים בין מחול לתחומי למידה שונים שאני חושפת בפני הסטודנטים:

את הפְּלֶיֶה (Plié) המוכר לנו כמרכיב טכני בסיסי בהכשרת הרקדן, אני מבקשת ללמד כחלק מהשכלול המוטורי והבנת מושגים תנועתיים, כמו, למשל, הדגשת שינוי הגובה של הגוף במרחב. כמו כן, אני מחברת בין אותו הפלייה לעולמות של בעלי חיים וצורות התקדמות שונות.

תחום משמעותי נוסף בהכשרת רקדן לבמה, הוא ביצוע התנועות לפי מקצב וספירות מוגדרות אשר מייצגות את אורך התנועה ואת איכותה. אני מחברת את המקצב ללימוד חלקי השלם, החצאים, הרבעים והשמיניות, ולביצוע תנועות שונות באורך זמן שונה, עם איברי גוף שונים ובאיכות משתנה. למשל, השלם יהיה תנועה אחת מאורכת באורך של ארבע ספירות, החצי אורכו שתי ספירות, הרבע ספירה אחת והשמיניות ייוצגו באמצעות שתי תנועות מהירות לכל ספירה. דרך ההתנסות הגופנית עם המקצב אני מובילה את התלמידים גם ללמידה והבנה של מושגים חשבוניים ולהבנה מעמיקה יותר של מושגים אלו.

דוגמה נוספת היא התקדמות במסלולים שונים במרחב תוך כדי קריאת המסלול מהדף וביצועו בשילוב עם סימנים מוסכמים, כמו, למשל, עיגול שמייצג סיבוב, קו מקווקו שמבטא קפיצה על רגל אחת ואיקס שמבטא כפיפה ונגיעה ברצפה. התנסות תנועתית עם ביצוע המסלול מנקודת התחלה לנקודת סיום בשילוב הסימנים המוסכמים המופיעים עליו, מחדדת את הבנת המרחב ואת יכולות קריאת המפה ומרחיבה את העשייה התנועתית של התלמידים.

כמו כן, אני משתמשת בתנועות הגוף כדי ללמד את השפה. בהנחיה שלי אני מבקשת מהתלמידים להכיר עם גופם את האותיות – הסמלים עצמם וצורתם, בכתב או דפוס תוך מתן הנחיות של שילוב קווים ישרים או מעוגלים בתנועת הגוף. התלמידים יוצרים את האות עם הגוף, מציירים אותה עם איברי גוף שונים, פוסעים אותה במרחב, מייצגים אותה בתנועה גדולה או קטנה, משלבים בין כל האפשרויות השונות להציג את האות עם גופם. כשנלמדת שפה, אות לאות מצטרפת ויוצרת מילה, והמילים מתחברות למשפטים, גם את "האותיות התנועתיות" ניתן לחבר זו לזו וליצור מילים ומשפטים. זהו חיבור בין התנועה לבין רכישת שפה. התלמידים יוצרים בתנועה "משפטים תנועתיים" המשלבים מגוון תנועתי רחב. גבהים שונים, פסלים ו/ או תנועה זורמת במרחב, שיתופי פעולה קבוצתיים ועוד רעיונות יצירתיים כיד הדמיון במסגרת תהליך הלמידה. את אותו התהליך ניתן ליישם גם בלמידת אותיות ושפות אחרות, כמו, למשל, ערבית, אנגלית או שפת הסימנים.

כאשר נוצר החיבור הראשוני של התלמידים בין תנועה וכל נושא לימודי, נוצרת מודעות לאפשרויות הגלומות ולגיוון המתאפשר בדרכי ההוראה, מעט מהמחסומים נעלמים וכן מתפוגג החשש של המורים לעתיד מעיסוק בתנועה והסטיגמות השונות המלוות את העשייה הנופנית. מתאפשרת חשיבה יצירתית ואחרת, אך עדיין מושם דגש על מושגים תנועתיים, על העשייה של הנוף במרחב, על יכולות נופניות מגוונות, קואורדינציה, יציבה, נמישות, איכויות תנועה ועוד, אך מנקודת מבט חינוכית רחבה יותר.

הקשר בין מחול לתרבות

המחול כתחום חינוכי מתחבר ישירות ללמידה רב־תרבותית. מחול הוא ראי לתרבות ומתרחש בהקשר תרבותי, וכן מכיל משמעות, תומך בבניית זהות תרבותית ומלמד כבוד לתרבויות אחרות. מרכיב חברתי קבוצתי למחול מחייב תקשורת ושיתוף פעולה, קשר עין ומגע (Goldberg, 2006; Gollnick & Chinn, 2005).

כמו כן, מחול הוא כלי נפלא להיכרות מעמיקה של התלמיד עם התרבות שלו, שכוללת קבוצות אתניות שונות ומגוונות בחברה רב־תרבותית. הוא מאפשר למידה על ההיסטוריה של הקמת המדינה, ההגירה אליה ממקומות שונים בעולם, וכן את האתגרים של הקמת חברה אחת מגובשת למרות המגוון התרבותי שבה. התלמידים לומדים על החברה הישראלית דרך היכרות עם המחול הישראלי, וכך ניתן להכיר ולפגוש גם תרבויות אחרות, את הפולקלור ואת אופני התנועה שלהם המתבססים ישירות על ההיסטוריה, התנאים הסביבתיים, נופים ומזג אוויר וכו'. החיבור דרך התנועה משמעותי יותר מכל תיאור מילולי. כאשר התלמיד רוקד את הריקוד של תרבות כלשהי, הוא מרגיש מחובר ושייך לקבוצה, מכיר ולומד את התרבות האחרת באופן הישיר והטבעי ביותר, וכך גם הילדים האחרים לומדים את התרבות שלו ונוצר פסיפס מגוון ועשיר של תרבויות, המעורר יותר הבנה וכבוד הדדי.

כאשר אני מלמדת את ההקשרים התרבותיים דרך הריקוד והתנועה המאפיינים כל תרבות, התלמידים פוגשים תרבויות אחרות ו/ או את התרבות שלהם חווים אותה דרך גופם, לומדים על מאפייניה ועל ההיסטוריה שלה ומבינים את משמעות הריקוד של אותה תרבות. המחול מתמקם ונלמד כחלק מהפולקלור המייצג כל תרבות.

סיכום

אני מאמינה שעל מנת לקדם את המעמד של תחום המחול ולהרחיב את הקהילה התומכת, המכירה והמעריכה מחול, יש להרחיב את טווח העשייה המחולית לקהילות נוספות שלא בוחרות בעשייה מחולית באופן "טבעי". נדרשת הרחבת התפיסה סביב תחום המחול והובלת שינוי של מעמדו, שלעיתים קרובות סובל מחוסר הערכה בהקשר לערכו החינוכי.

אני מקווה שהחינוך למחול יזכה למקומו הראוי בחינוכו הכולל של כל ילד בישראל, החל מהגיל הרך ובית הספר היסודי. החזון האישי שלי בהתבוננות על מערכת החינוך הוא חשיפה של אנשי חינוך מורים, מחנכים, מנהלים ומפקחים, לחשיבות ולתרומה הייחודית של האמנויות ושל המחול בפרט בחינוך. אני מייחסת חשיבות להקניית כלים חינוכיים רחבים גם למורים למחול בהכשרות המורים, על מנת שיהיה להם קל יותר להתכונן לעבודתם בשטח ולהתמודד עם האתגרים השונים שתחום זה מעמיד בפניהם. אני מאמינה שעל מנת להגשים את החזון הזה צריך להכשיר מורה בעל ראייה רחבה, ידע פדגוגי וכללי, מורה יוזם, שהוא שותף פעיל בקהילת בית הספר, המסוגל להעריך ולהתבונן על כל תלמיד בכיתה. מורה המאמין בתחומו מחויב לו ואוהב אותו, ומורה המאמין ביכולתו ליצור שינוי ולקדם ולשווק את תחומו. מורה שיש לו סבלנות לתהליכים, מורה למחול שהוא גם מחנך.

מחול וחינוך משולבים ותומכים זה בזה. אין לוותר על מחול כמקצוע חיוני ומשמעותי במערכת החינוך!
חזון זה אינו ממעיט מערכו של המחול המכוון להכשרת רקדנים וכל מי שמעוניין לשכלל את יכולותיו המחוליות. הדגש בהתבוננות על מקצוע המחול בעולם החינוך מתמקד במטרות ובדרכי ההוראה המותאמות למטרות אלו, ומרחיב את ההתבוננות על המחול מנקודת מבט צרה הממוקדת בתחום עצמו לזו המתבוננת בראייה הרחבה.

מקורות ביבליוגרפיים

אשל, ר. (2016). *מחול פורש כנפיים – יצירה ישראלית לבמה 1920-2000*. תל־אביב: יומני מחול.

Goldberg, M. (2006). *Integrating the Arts – An Approach to Teaching and Learning in Multicultural and Multilingual Settings* (3rd ed.): Pearson Education, Inc.

Greene, M. (1995). *Releasing the Imagination*. CA: Jossey-Bass A Wiley Imprint.

Guilford, J. P. (1967). *The Nature of Human Intelligence*. McGraw-Hill Education.

Hanna, J. L. (2008). "A nonverbal language for imagining and learning: Dance education in K-12 curriculum." *Educational Researcher*, 37 (8), 491-506.

McMahon, S. D., Rose, D., & Parka, M. (2003). "The impact of Whirlwind basic reading through dance program on first grade students' basic reading skills." *Educational Review*, 27 (1), 104-125.

ד"ר רונית רונן תמיר מנחה פדגוגית ומרצה בסמינר הקיבוצים ובסמינר דויד ילין, ומורה למחול במערכת החינוך. בוגרת אוניברסיטת לסלי בבוסטון – דוקטורט בחינוך, אוניברסיטת קולומביה ניו יורק – מ.א. Dance and Dance Education. האקדמיה למוזיקה ומחול והאוניברסיטה העברית – מחול וחינוך – תואר ראשון.
מייל:ronitrtamir@gmail.com .

הרהורים אנתרופולוגיים על קונטקט־אימפרוביזציה

יהונתן הרשברג

ברוח תרבות־הנגד והתנועות החברתיות והפוליטיות של שנות השישים במאה הקודמת בארצות הברית, ביקש הכוריאוגרף האמריקאי סטיב פקסטון לחתור תחת מסורות מחול מקובלות וליצור שפת תנועה המבוססת על חקירה נופנית אישית ובין־אישית, ועל דיאלוג מתמיד עם שותף לעבודה, תוך רצון להתמזג לתנועה משותפת. מגמות אלה הפכו עם הזמן לריקוד קונטקט־אימפרוביזציה, הידוע גם בקיצור בשם "קונטקט". כבר בראשיתו ביקש הקונטקט לערער את מדיום המחול האומנותי מקיבעונו ואפשר ביטוי נטול מגבלות של המדיום בנוגע למבנה, חלוקה מנדרית, דרישות מקצועיות ומשך הזמן של המעשה האמנותי. בליבו של הקונטקט מתקיים מפגש בין תנועה אישית לבין־אישית, וזו מזמינה שאלות הנוגעות ליחסי גוף־נפש, אינטימיות, תקשורת הדדית, מפגש חברתי ושאלות מגדריות.

מאמר זה מבוסס על עבודת שדה שנערכה בסדנת קונטקט בסטודיו למחול בירושלים, ועל ראיונות שערכתי עם כמה ממשתתפי הסדנה ועם מנחת הסדנה. במאמרי אבקש לטעון כי עיקרו של ריקוד הקונטקט הוא בניסיון ליצור אלטרנטיבה למפגש חברתי, לא דרך מילים אלא דרך שפת גוף ותנועה. לפיכך אנסה לעמוד על תהליך ההכשרה שהרוקדים עוברים בסדנה כדי לבוא באינטראקציה חברתית־נופנית עם אדם אחר; ארצה להבין מהן המשמעויות התרבותיות העולות מתוך הריקוד, מהם המבנים החברתיים המשתקפים דרכו, ואת מיקומו של הנוף הן ביחס לעצמו והן ביחס לנופים האחרים; כמו כן, אבקש לפענח את היחס אליו ואת התפיסות שריקוד הקונטקט מקדם בנוגע לדפוסי מגדר, אינטראקציות חברתיות, התמקמות נופנית במרחב ותפקידם של החושים בתוכו.

ממשמוע נופני למשמעות שבגוף – מהבלט הקלאסי לריקוד הקונטקט

בתחילת דרכו ביקש ריקוד הקונטקט להפר את החוקים הנוקשים שהיו נהוגים בעולם המחול המוכר וליצור תנועה נופנית אלטרנטיבית, הקוראת תיגר על צורות המחול שקדמו לה. המחול הקלאסי מתאפיין באוצר מילים קבוע של תנועות, אשר לשם יישום מושלם יש לבצען באופן מסוים. לאורך השנים המחול הקלאסי דרש אסתטיקה ודיוק רב, ותבע מהרקדניות משמעת נופנית גבוהה תוך עמידה בסטנדרטים נוקשים. התנועה התבססה על צורות חיצוניות שנכפו על הרקדניות באופן מלאכותי; הרקדניות היו מושא עבור אחרים, הן אומנו להרשים ולענג את הקהל.

המחול הקלאסי ביקש לחבר את הרקדנית אל ה־"נוף" בה"א הידיעה, אך לא אל הנוף שלה, כי אם לנוף־על, למודל נוף אידאלי דווקא (בדומה לדונמניות־על) – "טיפוס אידאלי" כניסוחו של ובר (1978: 38) – ולא לתבניות נופניות אחרות. כשהמחול הקלאסי חתר להביא את הנוף אל הנשנב ואל האסתטי, הוא משמע את הנוף בתהליכי סוציאליזציה הכרוכים במשטורו למען צרכים מסוימים באמצעות התנהגויות נופניות ברורות, ותוך התעלמות מנטיותיו הטבעיות של הנוף ומהתייחסות כלשהי לחוויה האישית (כוכבי, 2007: 141).

המחול המודרני, ובעקבותיו המחול העכשווי, חתרו לדלות את המשמעות מהנוף עצמו ולא לכפות עליו ערכים חיצוניים. הם ביקשו להפוך את הרקדנית לסובייקט עבור עצמה ולמען עצמה, והשליכו אחרי גוום את הגבולות הנוקשים של המחול הקלאסי. הפילוסופיה שעמדה מאחורי המחול המודרני הגדירה את הריקוד כביטוי המובהק ביותר ל"פנימיות". מאז ניסו הרקדנים להניע לחופש ולשחרור דרך הריקוד, ולחשוף את המשמעות מתוך הנוף עצמו. המחול המודרני והמחול העכשווי ביקשו להציג מחול שאינו מחויב לכללים נוקשים ולמשטר נוף קפדני, ולהטעין את הנוף בתנועות חדשות, תוך התייחסות לנטיות הנוף ולחוויה האנושית (כוכבי, 2007: 143-144).

הקונטקט, כחלק מעולם המחול העכשווי, צעד כמה צעדים קדימה וביקש לצאת נגד צורות הריקוד הישנות ולהעמיד שפת תנועה הקוראת עליהן תיגר. הקונטקט יוצא מנקודה הפוכה מזו של הבלט ומנקודת מוצא שונה מזו של המחול המודרני והעכשווי; הוא מציע להסב את תשומת הלב לנוף ולעצמי באמצעות מגע. בשונה מהבלט הקלאסי והמחול המודרני, שבו הנוף מעוצב בקפידה ומתכתב עם אידאל הנוף המערבי, האלתור במגע מפרק את ההיררכיות הללו ומבקש ליצור אומנות דרך מנעד רחב של נופים, בלי העדפה של נוף אחד על פני נוף אחר.

לגופם של דברים – בין גוף לשפה בקונטקט

מחול הוא עבודה שבנוף, ולפיכך הניסיון לדבר אותו נועד להיות קשה ומורכב. אולם לא די שכתיבתו היא מלאכה מורכבת עבור החוקרים, היא מאתגרת גם את אלה העוסקים בו (נהרין, 2000: 217). בדש (2008: 78) סוברת כי במרחב המאפיין את ריקוד הקונטקט מתקיים פרדוקס של היפוך בין רצון לשיתוף תנועתי משוחרר ומעצים של מודעות נופנית אישית, לבין פגישה עם "עצמי" פנימי תוך "הקשבה" פיזית מתמשכת לזולת ולמיקומו במרחב.

טרם אעמוד על מאפייניה של האינטראקציה המתרחשת בין הנופים, אבקש להתחקות אחר "הפגישה עם העצמי", כפי שתיארה זאת בדש. התהליך שהנוף עובר בסדנה מנסה לחולל בו תמורות עד כדי המרתו והפיכתו לישות חיה, מדברת, היוצרת משמעות ועומדת בפני עצמה. דרך הניסיון להבין כיצד הנוף מתומלל, ארצה לברר כיצד המילים מקבלות ביטוי נופני והופכות בסיס ליצירת יחסים נופניים אינטראקטיביים במרחב.

אביא מהדברים שנאמרו באחת מהסדנאות כדי לסבר את האוזן, ולאחר מכן אדון בניסיון המתקיים בשיעור למפות את הנוף מחדש, ובתרומה שפעולה זו תורמת לעיצוב היחסים הנופניים בין הרוקדים: "בואו ניקח איזה רגע שפשוט מוביל אותנו לעצום עיניים; ואם לא, לתת למבט להיות בוהה ולא ממוקד במקום אחד. תרגישו את המשקל של הנוף מונח על הרצפה. אתם יכולים לעצום עיניים ולתת למבט להיות רך ובוהה ולא להיות ממוקד במקום אחד, ולהרגיש את המשקל של הנוף מונח על הרצפה. שימו לב למשקל של הראש ביחס למשקל של כפות הידיים, למשקל של הראש ביחס לאגן; לשים לב אם יש איזו תחושה של מתח באזור מסוים בגוף."

השיח על הגוף והיחס המופנה אליו בסדנת הקונטקט לא רווחים בחיי היום־יום. הגוף נתפס בחיינו ככלי אשר השימוש בו הוא פונקציונלי, למען מטרה מסוימת;

ואילו כאן הדיבור עליו מקבל ממד ייחודי ולא־שגרתי. לפי הנאמר בציטוט, יש ניסיון מצד המנחה לחולל תהליך של התבוננות פנימה (אינטרוספקציה) אל הגוף ואל החוויות האצורות בו וגם העצורות בו. מנחת הסדנה מנסה ליצור חוויה שאכנה אותה – "להיות (נוכח) בגוף", או בניסוחה של פוסטר (Foster, 1997: 249) "להיות שקוע בגוף". נעמה קוראת לעורר תשומת לב והקשבה למה שמתרחש בגוף, לחיבור בין האיברים ולמערכת היחסים ביניהם, למשקלי האיברים השונים ולמפגש בין הגוף לרצפה, "שימו לב למשקל של הראש ביחס למשקל של כפות הידיים, למשקל של הראש ביחס לאגן".

כמעט מחצית מהשיעור מתמקד בניסיון לחולל טרנספורמציה בגוף, לשנות את הגישה כלפיו ולעורר בו תחושות סמויות, שלא היה ער אליהן קודם. המנחה מנסה לעורר את הקיבועים שבגוף ולארגן את האיברים מחדש "להרגיש איך האגן מתארגן, איך בית החזה מתארגן ואיך הראש מתארגן". נראה כי התביעה לארגן את הגוף נועדה לסייע ליצירת קשר בין־אישי, המבוסס בתשתיתו על קשר של הרוקד עם עצמו ועם המרחב שבו הוא נמצא. היינו, ליצור סובייקט המודע לעצמו והקשוב לתנועות גופו, ולהפוך אותו ל"עצמי רוקד" הנע לכיוונם של אחרים.

מתוך ניסיון להבין כיצד המחוות הגופניות מתומללות בשדה, אביא קטע מיומן השדה המבוסס על אחד השיעורים. באמצעות השפה הפנימית הנוכחת בשיעור אנסה להתחקות אחר התהליך האישי והחברתי שנוצר בשיעור. "נזיז את הראש ונגלגל אותו מצד לצד ומדי פעם תעצרו באמצע הדרך. נמשיך את הגלגול כך שהמצח יפנוש את הרצפה. איך הידיים ושאר הגוף מאפשרים לראש להיפגש עם הרצפה. ואז נגלגל את הראש לחלק האחורי שלו, ונתגלגל שוב לאזור הרקה. תראו איך הוא לרגע לא מתנתק מהרצפה. איך זה מרגיש להיפגש עם הרצפה השטוחה... בואו ניתן לעצמנו לעבור לעמידת שש וניתן לראש שלנו להישמט, קצת להעביר משקל מיד אחת ליד שנייה והראש נע ביחד לא כתנועה יזומה אלא כהעברת משקל. ניתן לכריות כף הרגל לדרוך על הרצפה. נדחוף את הרגליים ואת הידיים כך שהאגן יעלה למעלה..".

קריאתי בממצאים שעלו בשדה עוררה אותי לחשוב על המילים "יחסים" ו"מפגש" כמונחים מכוננים בשדה. ברצוני לטעון כי מערכות יחסים המאפיינות את הקונטקט אינן מתקיימות רק בין אנשים, אלא קודם כול בין האדם לגופו, לאיבריו השונים, למרחב, לחלל ולרצפה. לדעתי, העמדה הגלומה בכך היא שראשיתו של דיאלוג מצוי במונולוג המתקיים בין האדם לעצמו, בקשב הפנימי ובמודעות העצמית שהוא נקרא להם. לאור זאת, אפשר לפרש את התנועה הגופנית המבוצעת בקונטקט כתנועה נפשית־פסיכולוגית, כתנועה היוצאת מ"העצמי" אל ה"אחר".

מדברי המרואיינים והחומרים שהבאתי מהשיעור, עולה כי הקונטקט מציע עבודה שקשובה לגוף, השואפת ליצור אמון בתחושות הגוף ומודעות לאינטליגנציה הגופנית, "הגוף מודע ויש לו תבונה משל עצמו", כדברי יקיר; ואף עובר תהליך מדיטטיבי הכרוך בקשב וביכולת גבוהים לחוויות ולתחושות הגוף, כפי שציינו מרואיינים אחרים בפניי. לדעת תומס (144 :2014), תשומת הלב פונה לחוויה הפנימית של כל תלמיד מגופו, ולא בהצנה חיצונית טהורה של הגוף. בדומה למרתה נראהם, שציפתה מהרקדנים להיות בקשר עם עצמם מבפנים, ולא דרך תיווך חיצוני (כוכבי, 146 :2007), המטרה בקונטקט היא לחוש מה קורה בתוך הגוף, ולא לבחון אותו מבחוץ או במראה, מתוך מטרה להביא את הרקדן למצב שבו הוא נוכח בגופו ובחלל שבו הוא נמצא, והתנועה עולה מתוכו.

לפני שהגופים נעים ומתחברים זה עם זה, מתחולל ניסיון להביא את הרוקד להקשבה עצמית מודעת, מתוך תפיסה כי לא ניתן להיפגש עם האחר לפני שהרוקד פונש את עצמו, דרך גופו. בסדנה מושם דגש על מפגש של הרוקד עם עצמו ועם המרחב. הגוף עובר תהליך הפנמה פיזי ונפשי – האחד כדי לרככו ולמנוע פציעות מבחינה פיזית, בדומה לכל אימון גופני באשר הוא, והשני, והמעניין ביניהם, נועד להכשירו בצורה עמוקה יותר לקבל גוף אחר וליצור קשר עימו.

לראות דרך הגוף – חוש הראייה וחוש המישוש בקונטקט

בריקוד הקונטקט ההתמקדות של הרקדנים פונה פנימה. לדעת אנתרופולוגית המחול סינתיה נובק (Novack, 1997), לא רק שחוש המישוש מרכזי לטכניקה של הקונטקט, אלא הוא גם סמלי בו, כמו: "המודעות למגע בבן הזוג והמעקב אחר 'נקודת המגע' מספקים את הדחף לתנועה, שאינה נענית לשום דפוס קבוע מראש, ונסמכת על אוצר תנועות כללי של נפילה ושל גלגול המשתנה מאינדיבידואל אחד למשנהו. חוש המישוש מחבר בין שני הרקדנים, מכוונן כל אחד מהם למשקל ולתנופה של האחר בשעת תנועתם" (שם: 276). לדברי נובק, לרוב תלמידים חדשים מצורפים לאלתור במגע באמצעות בקשה שיבטלו את חוש הראייה שלהם. הם שוכבים על הרצפה בעיניים עצומות ומתבקשים להתמקד בתחושות הגופניות שלהם. לעיתים הם מתבקשים לבצע תנועות פשוטות במשך זמן ממושך, להרגיש את התחושות של הדפוסים המשתנים של הגופים שלהם על הרצפה ולהתמסר להן.

חיזוק לטענתה של נובק בדבר הוויתור על חוש הראייה בקונטקט מצאתי בדבריו של יקיר, המתנסה בקונטקט זמן רב, שטען בפניי במהלך הריאיון עימו כי לדעתו בקונטקט מתרחשת הזרה של הגוף, ופירט בפניי את מחשבותיו דרך תפקידו של העיניים במהלך הריקוד: "פנים הם חלק מהגוף אבל הם חלק אחר מהגוף; הם חלק ייחודי בגוף. לוינס אומר שהפנים הם האחר, הם מקבלים את הסובייקט באישהו אופן. היד שלי דומה לידיים אחרות, אבל בפנים יש משהו ייחודי ומקושר יותר לזהות, הם ראי לנפש, והתקשורת היא דרך הפנים ופחות דרך הגוף. בקונטקט כמעט שאין מפגש עם הפנים... בניגוד לאומנויות לחימה או ריקוד אחר שאתה רואה מה שאתה עושה – התנועה כאן היא קודמת למבט, אתה לא מסתכל על נקודה ואז הולך, הגוף לוקח אותך לאן שהוא לוקח אותך. אתה בכלל לא משתמש בעיניים; הן לא משחקות תפקיד".

יקיר טוען כי ריקוד קונטקט דורש הכנסה של העיניים פנימה, מאחר שהן מעבירות את המוקד ואת הקשב למקום אחר. חוש הראייה נתפס כמבלבל, מסיח את הדעת, ולכן עדיף לוותר עליו. עצימת העיניים מזמינה ריכוז ומאפשרת מישוש ומגע להפוך למוקד הריקוד. עיקר הריקוד הוא הפיכת הגוף למרכז והפניית המבט והעיניים הצידה. בשעה שנוטים אנו ביום־יום להיפגש דרך העיניים והמוח, מציע הקונטקט מערכת יחסים אחרת, שהגוף והמגע ניצבים במרכזה. דבריו של יקיר מדגישים ביתר שאת את הממד האלטרנטיבי שריקוד הקונטקט מקדם בעיניי מערכת יחסים חברתית שמתקשרת דרך מגע ולא דרך מבט ומילים.

שתיים זה תמיד ביחד – שוויון מגדרי ואתגור היררכיות בקונטקט

ריקוד הקונטקט מתאפיין בחקירה פתוחה המתקיימת בין שני גופים בתנועה, ואחת מהגדרותיו מתייחסת אליו כאל הריקוד הדמוקרטי ביותר בין שני גופים. השוויון המדובר מתקיים הן בין המינים הרוקדים והן בין התלמידים למורים, והוא מרכיב יסודי בריקוד הקונטקט. בחלק זה ארצה להבין מהו החידוש הסמלי והממשי של הקונטקט ביחס לריקודי זוגות אחרים. יצוין כי בחינת ריקודי זוגות אחרים תהיה לשם השוואה בעיקר, ובעזרתם אוכל להבין בצורה עמוקה את אופיו של הקונטקט.

המחול, כאחד הביטויים האמנותיים האוניברסליים של החברה האנושית, משקף את ההנחות האידאולוגיות והמגדריות של החברה שיצרה אותו (Novack 1997: 278). יצירת מפגשי תנועה ללא תפקידי מגדר מוגדרים מראש היא ייחודית בתחום המחול, אשר נשען על היסטוריה ברורה של יחסים מגדריים. ריקוד הסלסה שהתפתח בקובה ידוע כריקוד המנציח היררכיות מגדריות באופן מובהק. בריקוד זה, הגבר הוא המוביל והאישה היא המובלת, ואין אפשרות להפר את הכללים הללו ולחתור תחת תפיסות המגדר המכוננות אותו.

בשל הפופולריות של ריקוד הסלסה וביטויי המגדר הברורים שמאפיינים אותו, ביקשתי להבין את הממד הא־מגדרי בקונטקט ביחס לסלסה, ובתוך כך לעמוד על הגבולות היוצרים את ה"שדה". לשם כך, עימתי את המרואיינים עם השאלה – מה בין קונטקט לסלסה? דרך "עבודת גבול" זו ביקשתי להבין מה בין קונטקט לריקודי זוגות אחרים, ולפענח את הגבולות התוחמים את הקונטקט ומגדירים אותו.

נעמה הדגישה בפניי כך: "דבר ראשון, יש משהו בקונטקט שמבקש לטשטש את הזהות המגדרית, ובסלסה וטנגו וכל ריקודי הזוגות ההבדלים המגדריים הם צועקים, הם מאוד ברורים. יש תפקיד של הגבר שהוא זה שמוביל את האישה, והאישה היא זו שמובלת על ידי הגבר. כלומר זה הדבר הראשון. יש הבדל מאוד ברור... הקונטקט מנסה להראות איך אישה יכולה להוביל גבר וגבר יכול להוביל אישה, וגוף קטן יכול להוביל גוף גדול ולא רק גוף גדול יכול להוביל גוף קטן. ואני חושבת שזה כל היופי, כי הרצון הוא לראות איך גוף פוגש גוף, לנסות לשים את הסיפור שאנחנו באים איתו בצד."

ריקוד הקונטקט, בהשוואה לריקוד הסלסה והטנגו, מטשטש זהות מגדרית, לפיכך יחסי מוביל ומובל המוכרים בסלסה מתבטלים בו ובמקומם נוצרים יחסים שוויוניים בין הרוקדים. זאת ועוד, בשל ההיבט הא־מגדרי וביטול תפקידי המגדר המסורתיים, מקובל שאין צורך לערב מין אחד באחר, אלא גם בני אותו המין יכולים לרקוד יחדיו. יתרה מזו, כפי שמתארת נעמה, קונטקט מנסה "לשים את הסיפור שאנחנו באים איתו בצד", ולא לרקוד ברוח דפוסי המגדר המסורתיים.

בהמשך לדבריה של המנחה, ניסיתי להבין כיצד המשתתפים תופסים את השוויון המגדרי המובנה בריקוד הקונטקט. אביא חלק מהריאיון שערכתי עם אורית, שהחלה לרקוד קונטקט כחלק מרצונה לבחון מערכות יחסים בחייה. הייתי סקרן להבין איך אורית חווה את הערעור על דפוסי המגדר שהקונטקט מנסה לחולל, וכך היא השיבה: "האפשרות שלך לשנות סיטואציה ולייצר אותה, ומבחינה מגדרית זה חזק שבקונטקט נשים לא צריכות להיות מובלות כמו בסלסה. אני רוצה להוסיף, אני לא צריכה לעשות משהו שמישהו אחר אומר לי לעשות. אז גם בחיים, כנשים אנחנו לא צריכות להיות השקטות, המקבלות. אתה לומד לעבוד עם הרצון שלך בקטע ממש טוב."

אורית מציינת כי הקונטקט משקף דפוסים מגדריים מחודשים. ריקוד הסלסה, כפי שהוא מובן במילותיה, משעתק היררכיות מגדריות, כפי שציינתי לעיל; ואילו הקונטקט מאפשר מרחב יצירה ופעולה שלא באים לידי ביטוי בסלסה, "אני לא צריכה לעשות משהו שמישהו אחר אומר לי לעשות", היא מפטירה. נוסף לכך, עולה מדבריה כי הקונטקט ממלא ממדים בחייה החוצים את גבולות הסטודיו ויוצאים החוצה "אז גם בחיים, כנשים אנחנו לא צריכות להיות השקטות, המקבלות". נדמה כי בעיניה, הריקוד והחיים הם מתחמים שהולכים יד ביד, והיא מבקשת להביא מהריקוד אל החיים ומהחיים אל הריקוד.

סיכום

האלתור במגע הוא צורה הכוללת חקירה של משקל הגוף ביחס לגופים אחרים בשטף התנועה, והמגע, המשקל והתנופה – דומיננטיים בו יותר מהאסתטיקה החזותית (Novack, 1997: 277). האלתור במגע מכוון למקם את הגוף בדרך החוצה את החלוקה הבינארית שבין הפרטי לציבורי, ומבקש לנטרל את הקודים התרבותיים ואת המשמעויות הנלוות שקשורים למגע בחיי היום־יום ובצורות אחרות של מחול בימתי (תומס, 147 :2014).

ריקוד הקונטקט מדגיש את הדיאלוג המתקיים בין שני גופים בתנועה תוך רצון לנוע מתוך עמדה שוויונית בין המינים הרוקדים, ובכך מהווה חידוש ביחס לעולם המחול האומנותי, הנשען על היסטוריה ברורה של יחסים מגדריים ברורים; בני אותו המין יכולים לחבור יחד לריקוד משותף וכן רקדנים קטני־נוף יכולים לשאת על גופם רקדנים כבדים מהם. במקום תנועה מסורתית המשמרת את יחסי הכוח בין גברים לנשים, הקונטקט מזמין את הרוקדים לדיאלוג גופני בהשראת הרוח הליברלית הנושבת מחוץ לסטודיו וחודרת לתוכו.

יכולת ההסתגלות לקבלת גוף אחר ולתנועה עימו מסמלת אמון ושיתופיות, קבלה והכלה. היחסים המתהווים בקונטקט מבטאים בעיני הרקדנים יחסים חברתיים מופשטים המתחוללים בחייהם. בדבריהם של הרקדנים ניתן להיווכח כי היחסים הגופניים בריקוד משקפים יחסים בין־אישיים, חלקם בעלי אופי חברי וחלקם בעלי אופי רומנטי ואף מיני. הקונטקט משמש עבורם כלי לבחינת מערכות יחסים בחיים; כשהם שואלים, למשל, "איך אני מתנהל בקונטקט", הם מבקשים להבהיר כי שאלה זו אינה נרקדת ותו לא, אלא היא רלוונטית גם מחוץ לגבולות הסטודיו באומרם "מה זה אומר על איך אני במערכות יחסים". נוסף לכך, במילותיהם ניתן לראות כי הם מדמים מערכות יחסים חברתיות לריקוד קונטקט וההזנה בין התנועה למה שמֻעָבר לה היא דו־צדדית, "כעבור כמה זמן הרגשתי שהיינו בסוג של קונטקט ובגלל שנשענתי עליה זה מה שגרם לה לזוז".

חידושו של הקונטקט הוא למעשה ברצון ליצור צורה חברתית הפועלת באמצעות מחול. הקונטקט מבקש לקדם הבנה חדשה של הגוף ולהביע יחס משוחרר כלפיו; לא עוד גוף־על המחויב לכללים נוקשים ולמודל גוף מסורתי, אלא גוף הנמצא מעל כל אלה, העומד במרכז והנושא עימו רצונות ותחושות שעל האדם להיות קשוב להם ולפעול מתוכם. עבור רבים הקונטקט הוא לא אתר ללימוד תנועה ומחול בלבד, שבו המשתתפים משכללים את תנועותיהם ואת מיומנויותיהם, אלא מרחב של הבעה והתפתחות אישית שדרכו יכולים המשתתפים לפתח מודעות גופנית, לבחון יחסים חברתיים ולהעמיק את יחסיהם הבין־אישיים, לגלות את רצונותיהם ביחס לעולם ולפתח מידה גבוהה של הקשבה הן לגופם והן לגופם של האחרים.

ביבליוגרפיה

בדש, ר' (2008). *רוקדות רחוק, רוקדות ליד: מחול ככלי לשינוי חברתי בקהילות הנתונות בקונפליקט*. חיבור לשם קבלת תואר מוסמך. אוניברסיטת תל־אביב.

ובר, מ' (1978). "הטיפוסים של סמכות ותיאום מחייב". בתוך: אייזנשטדט, ש. נ, גוטמן, ע' וי' עצמון (עורכים), *מדינה וחברה: סוגיות בסוציולוגיה פוליטית: מקראה* (עמ' 34-48). תל־אביב: עם עובד.

כוכבי, ט' (2007). *בין ריקוד לאנתרופולוגיה*. חיבור לשם קבלת תואר דוקטור. האוניברסיטה העברית בירושלים.

נהרין, צ' (2000). *הזמנה לממול: תהליכי יצירה בתנועה*. קרית ביאליק: אח.

תומס, ה' (2014). *הגוף, ממול ותיאוריית התרבות*. רמת השרון: אסיה.

Foster, S. L. (1997). "Dancing Bodies," in J.C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* (pp. 29-54) Durham: Duke University Press.

Novack, C. (1997). "Sense, Meaning and Perception in Three Dance Cultures," in Jane C. Desmond, (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* (pp. 269-289). Durham, NC: Duck University Press.

יהונתן הרשברג הוא סטודנט מחקר במחלקה לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה באוניברסיטה העברית. בוגר לימודי תואר ראשון בסוציולוגיה ובאנתרופולוגיה ובהיסטוריה של עם־ישראל מאוניברסיטת בר־אילן. מתנסה בקונטקט־אימפרוביזציה זה שנים אחדות.

המכתב שלא נכתב

המאמר מבוסס על רפרט שהוצג בכנס הארצי השלישי של תוכניות המגדר בישראל ב־22.2.2018

יונת רוטמן

ב־1999 נוסד מדור חדש בעיתון לאשה – "המכתב שלא נכתב". במדור זה מופיעים מכתבים אישיים לאדם שלרוב אלמוני לקהל הקוראים, שנכתבים בדם ליבו של אדם אחר, לרוב זו אישה. המכתבים נועדו למסור מסר שלא ניתן היה מסיבות שונות להעבירו בדרך אחרת, ובטח לא בסיטואציה של פנים מול פנים. כך נולד המכתב הבא שלצורך כתיבתו התקבצו רוחותיהן של הנשים שייסדו את המחול האמנותי בארץ־ישראל. הן מיענו את המכתב למרדכי גולינקין, מייסד האופרה הארצישראלית, שהייתה המפעל התרבותי החשוב ביותר בין השנים 1923-1927 וזכה לתמיכת הממסד בדרכים שונות. הנשים, שחלקן עבדו עם גולינקין באופרה, מספרות לו כיצד הן ייסדו את המחול האמנותי בארץ בבתי ספר שונים. דרך מכתבן ניתן ללמוד על קשייהן ועל האופן שהצליחו להתמודד עם מציאות ממסדית, שבה שלטו גברים, אשר הותירה אותן בנינוד לגולינקין ללא תמיכה כספית או תמיכה שוות ערך לכסף.

גולינקין היקר,

אתה בטח מופתע לגלות מכתב מאיתנו ושואל את עצמך מי הן הנשים ששלחו לך מכתב ומה יש להן למסור לך? אז קודם כול תרשה לנו להציג את עצמנו, ותופתע לגלות שאת חלקנו הכרת באופן אישי. אנחנו, מרגלית אורנשטיין ושתי בנותיה התאומות שושנה ויהודית אורנשטיין, דניה לוין, דבורה ברטונוב, תהילה רסלר, גרטרוד קראוס, ירדנה כהן, אלזה דובלון, אורה רטנר, פאולה פאדני, רינה ניקובה, מיה ארבטובה וולנטינה ארכיפובה נרוסמן. מה משותף לנו? כל אחת מאיתנו הקימה בית ספר פרטי למחול בו פעלה להקת מחול או יוצרת בודדה במהלך השנים 1920-1951. בתי ספר אלו, בהם התקיימה הפעילות האמנותית במחול לפני הקמת המדינה ובחלקם גם אחריה, היו עבור כל אחת מאיתנו מפעל חיים שנשא בגאון את שמה של כל מייסדת, ובו טופח דור הרקדניות והרקדנים הבא. מסיבה זו לא הזמנו את ברוך אנדתי לכתיבת המכתב. אומנם שמורה לו זכות ראשונים והוא גם הקים בית ספר למחול. אך הוא יצר תקופה קצרה ובית הספר שלו פעל ממניעים שונים, ולא נודעה לו חשיבות בהכשרת דור הרקדנים, היוצרים והמורים הבא.

כשהתחלנו לספר חוויות אחת לשנייה ולתאר את הקשיים איתם התמודדנו, נזכרו רינה ניקובה ומרגלית אורנשטיין, שעבדו איתך בשנות העשרים באופרה הארץ־ישראלית, איך מצבו של המפעל שייסדת למרות הקשיים הכלכליים והפיזיים עימם התמודדת היה שונה, ולו בגלל העובדה שזכית בניגוד אלינו לתמיכה כספית ומורלית מהממסד. כך, לדוגמה, הן תיארו איך הקמת את חברת "חזיון" יחד עם חיים נחמן ביאליק, מאיר דיזינגוף, יעקב שלוש ואחרים, כחברת מניות של האופרה, איך העבירה עיריית תל־אביב 200 ל"מ כמעט מדי שנה לחשבון האופרה, ואיך הנהלת מסילות הרכבת הא"י נתנה הנחה של 50% בשעה שנסעו חברי האופרה להצגה ממקום למקום. ניקובה ואורנשטיין סיפרו עוד על חזון היכל האמנות העברית שניסחת ועל השרטוט של האדריכל אקסלרוד, שהקים לתחייה לפחות על הדף את המפעל החשוב שכה רצית לייסד. בזכות הכישרון, העבודה המאומצת, החזון הגדול שראית לנגד עיניך והתמיכה לה זכית מהממסד, הצלחת עד 1927 להעלות 17 הפקות אופרה, שבכל הפקה צפו בממוצע 6,500 אלף איש ואישה. מספר זה מרשים במיוחד לנוכח העובדה שהיישוב העברי מנה עד סוף שנות העשרים כ־150,000 אלף תושבים (הירשברג, תשי"ט).

בוודאי אינך מתפלא לדעת שלמרות הזדהותנו עם חלק מהקשיים מולם ניצבת, הרי שגורלנו, בשל היעדר תמיכה ממסדית היה אחר. כל אחת מאיתנו נשאה חזון קטן וצנוע יותר, או כמו שהיטיבה חברתנו דבורה ברטונוב לתאר, הייתה זו היסטוריה של יחידים: "תולדות המחול האמנותי בארץ – זוהי סדרה של התחלות, היסטוריה לאו דווקא ישירה. אלא זינזוגים, לא צמיחה מתוך נרעין אחד. היו נרעינים שונים. צמיחה נפרדת מתוך אסקולות שונות. זוהי היסטוריה של יחידים. רקדן רקדן ומורשתו ותרבותו שהביא איתו לארץ הזאת [...] כשאני מביטה אחורנית הייתי מגדירה את תרומתם של הראשונים – אנחנו, כל אחד בפינתו, הדלקנו נר והיה גם אור וגם חום, אך לא היו פמוטים והחזקנו את הנרות בידיים" (אשל, 1991).

מסיבה זו בתקופה הראשונה להתמסדות המחול האמנותי בארץ עד ראשית שנות השלושים, התאפיינה בתלות כלכלית כמעט מוחלטת של מייסדות המחול, במוסדות תרבות. המוסדות העיקריים עימם שיתפנו פעולה היו האופרה הארצישראלית, התיאטרון הארצישראלי, תיאטרון האוהל ובית הספר למוזיקה בית הלויים. כל המוסדות הללו, שניהלו גם הם קרב הישרדות, סיפקו לנו עבודה והיוו אכסניה לפעילותינו החינוכית והאמנותית (רוטמן, 2017).

אבל כבר ב־1925 החלו האכסניות להיות צרות למידתנו. כיתות התלמידים של מרגלית אורנשטיין, שלימדה בבית הלויים, החלו להתמלא ולא ניתן היה להמשיך ללמד שם. מרגלית נאלצה להקים בית ספר חדש והיא מיקמה אותו בביתה ברחוב אחד העם. למעשה התווטה חברתנו מרגלית אורנשטיין את מה שיהפוך משנות השלושים למאפיין הבולט של התמסדות המחול האמנותי בארץ־ישראל – בית ספר למחול שבתוכו מתקיימת פעילות חינוכית ואמנותית, והוא נמצא לרוב בביתה של המייסדת או בדירה שכורה הסמוכה לבית מגוריה. כך, בשנות השלושים וביתר שאת לאחר 1933 כשנורשו רוב חברותינו מבתי הספר ולהקות המחול בגרמניה ובאוסטריה, הקמנו בארץ בתי ספר פרטיים למחול בהם התחלנו לטפח ולהכשיר את דור הרקדניות והרקדנים הבא. למעשה כבר בשנות השלושים פעלו מעל 6 בתי ספר פרטיים למחול, רובם היו ממוקמים בתל־אביב ומקצתם בחיפה ובירושלים, ומשנות הארבעים היו בארץ מעל עשרה בתי ספר כאלו.

כך תיארה חברתנו דניה לוין, שהייתה בשנות העשרים תלמידה בבית הספר של מרגלית אורנשטיין, וב־1928 נסעה לברלין לארבע שנים ללמוד מחול אצל יוטה קלמפ (Klampt), איך מצאה את הבית בו הקימה את הסטודיו למחול, ומה היה סדר יומה.

"התחלתי לחפש דירה המתאימה לסטודיו וגם למגורים. ברח' אלנבי מצאתי דירה בת שני חדרים, עם מטבח ונוחיות המשותפים לעוד שני דיירים. החדר הגדול שימש לסטודיו, ובו ספה שעליה ישנתי. בחדר השני, 4x4 מטרים, התגוררו אבי, בני, ואחי אליהו המובטל... התחלתי עם חמש תלמידות וכעבור שלושה חודשים היו לי כ־20 תלמידות, ובעוד חודשיים 30 [...] לפחות היה לי כסף לשכר דירה ולמזון טוב יותר. אילו היו תלמידותיי משלמות בקביעות היה מצבי טוב, אך לצערי הורי התלמידות "שוכחים" לעיתים לשלם את שכר הלימוד, לפעמים לשלושה־ארבעה חודשים. וכשנזכרו, שלחו עבור חודש אחד בלבד. משום כך לא היה תקציב מאוזן, ולולא העבודה שהשנתי בחופש, כשהתלמידות נמרו את לימודיהן בבית הספר, עבודה כמורה בסמינר לוינסקי, שוב היינו רעבים. בינתיים הכירו אותי ואת עבודתי וכל שנה נוספת הייתה טובה יותר" (לוין, 70).

גולינקין, אתה בוודאי מופתע לשמוע, כמו רבים מבני מינך, איך אפשר להתנהל כשהמרחב הציבורי והפרטי מתערבבים זה בזה. אתה בוודאי תוהה איך הסתדרנו ואיך שילבנו נידול ילדים וניהול קריירה. אז קודם כול שתדע, לארבע נשים מאיתנו – גרטרוד קראוס, רינה ניקובה, תהילה רסלר ולנטינה ארכיפובה – לא היו ילדים. אך אם תקשיב להמשך הדברים האלו שכתבה לוין, תבין מה היה היתרון שבערבוב המרחב הפרטי והציבורי, "עם בואו של בני מהמעון בילדיתי איתו כל רגע פנאי. אך בהתרחב העבודה, שמרתי לפחות על רגעי ההפסקה שבין שיעור לשיעור כדי להשכיבו ולומר לו לילה טוב. חלומות נעימים! ליל מנוחה! כי עד שלא אמרתי זאת לא נרדם, רק חיכה לי. עם כל רצוני להקדיש לבני יותר מזמני לא יכולתי, היה עליי לקבל כל עבודה שהוצעה כי היה עליי לפרנס ארבע נפשות. היה שבכיתי מרוב רצון להיות עם בני." (לוין, 62).

לערבוב בין המרחב הפרטי לציבורי ולתפקיד ה"ביתי" שמילא הסטודיו הייתה משמעות נוספת. היטיבה להגדירו ארבטובה, שאמרה שכוונתה הייתה ליצור מעין בית לרקדן אצלה בבית (שרת, 53). כך תיאר זאב אביעזר, אחיינה של ארבטובה – כיצד התערבבו החלל הפרטי והציבורי בבית הספר של ארבטובה ובאיזה אופן זה השפיע על מערכת היחסים שניהלה ארבטובה עם שניים מתלמידיה: "הסטודיו של מיה היה ביתה. שם העבירה את רוב זמנה ואוהב. אימי היתה מנהלת המשרד של בית הספר של אחותה מיה, ואני ביליתי חלק גדול מזמני בדירתה שמעל הסטודיו. מיה לא נמצאה בה לעיתים קרובות. כאשר דמותה עולה בדמיוני, אני רואה אותה מלמדת את תלמידיה. דמות פיסולית של אישה אלגנטית, בוחנת בקפדנות את תלמידיה הצעירים, תובענית, צורחת, מעודדת ושופעת אהבה. אהבתה הגדולה היו תלמידיה. את משה לזרע כמעט ולא הכרתי. הוא נסע לאירופה לפני שזיכרונותיי עוצבו. את יונה לוי הכרתי היטב. מיה פתחה בפניה את ביתה כאילו היתה בתה שלה, ואולי אפילו יותר מכך. היא עשתה זאת משום שיונה אצרה בתוכה משהו שמיה העריכה יותר מכל – כישרון. יונה ואני נרגו בביתה של מיה, בילינו יחדיו אחרי־צוהריים של משחקים בשעות הפנאי משיעורי המחול של יונה. מיה טפחה את הכישרון של יונה. למרות שאיני זוכר במדויק את מילותיה של מיה, אני זוכר את האיכות טעונת הרגש, שליוותה את שיחותיה על עתידה של יונה. הייתי עד למסירות אין קץ של מיה לחלום אמנותי" (שרת 52-53).

ג'רום רובינס ונבחרת הרקדנים־מורים, תל־אביב, 1951, צילום: הנס קאופמן, בארכיון רות אשל

Jerome Robbins at a meeting with leading dancers and teachers, Tel-Aviv, 1951, Photo: Hans Kaufman, Ruth Eshel Archive

אז כמו שהבנת עד עתה, אנחנו, הנשים, חוץ מלדאוג לתא המשפחתי ולתלמידינו עמדנו בראש בתי הספר ועסקנו בארבעה תחומים: הוראה, כוריאוגרפיה, ביצוע וניהול בית הספר. כל בתי הספר שהקמנו זוהו עם האישה שעמדה בראשם, נקראו על שמה ונלמדה בהם הטכניקה שבה התמחתה אותה אישה – בלט קלאסי או מחול מודרני בסגנון מחול ההבעה. חוץ מהתלמידות שאותן טיפחנו כרקדניות והן היו העתודה ללהקות שקמו עם הזמן, לימדנו בבתי הספר גם אוכלוסיות אחרות בגילאים שונים. כך, לדוגמה, למדו אצלנו נשים מבוגרות התעמלות ושיעורי מודעות גופנית. התלמידים היו מגיעים לשיעורים מספר פעמים בשבוע, לפי שעות הפעילות בבית הספר, לרוב בשעות אחר הצוהריים. עם התרחבות מספר התלמידים, הפכו בתי הספר למקור פרנסה עיקרי שהיווה את הבסיס הכלכלי לפעילות להקות המחול או הופעות היחיד. אומנם גם הרווחנו לא מעט כסף מהופעות המחול, אך בהיעדר תמיכה מהממסד, את הכסף שהרווחנו נאלצנו להשקיע ברכישת תלבושות, תפאורה, תשלום לליווי מוזיקלי ותשלום עבור הוצאות שוטפות של בית הספר. מסיבה זו גם לא יכולנו לשלם משכורות לרקדניות שלנו. התלמידות שלנו שבגרו והפכו לרקדניות נהנו משיעורים בחינם, אך לא קיבלו תמורה כספית על הופעותיהן. מתי לדעתך הן כן קיבלו תמורה כספית? על פי עדותה של נעמי אלסקובסקי, תלמידתה של גרטרוד קראוס, בשנות הארבעים, כאשר הופיעה להקתה של קראוס עם האופרה העממית הארצישראלית והתזמורת הארצישראלית, קיבלו הרקדניות שכר על הופעתן (גרבר 17). בחישוב שעשה חוקר המחול ניורא מנור, הוא גילה שעבור הופעה של רקדנית בכירה היא קבלה סכום כסף (450 גרוש), שגדול אך במאה גרוש מחשבון המיץ שהוגש בהופעה (350 גרוש) (מנור, 83).

במה התנחמו תלמידותינו והרקדניות בלהקה? לא בכסף שלא יכולנו לתת להן אלא ביחס האימהי שקיבלו מאיתנו. למעשה יצרנו מסגרות חינוך למחול שכונו על־ידי חוקרות המחול שרון פרידלר (Sharon Friedler) וסוזן גלזר (Susan Glazer) "Matriarchs Mentoring". לדבריהן, בראשית המאה העשרים, לא רק בארצנו הקטנטונת, התאפיינו מוסדות החינוך למחול שהוקמו על־ידי הנשים כמרחב חונכות מטריארכלי שהיה לו אופי מיוחד. התלמידים בבתי ספר אלו נדרשו להקרבה פיזית ונפשית, והם לוו כל הזמן תחת עיניהן הפקוחות של המורות. המורות, כלומר אנחנו, ידענו על התלמידים הכול – מה יכולתם הפיזית והמנטלית, מה הפוטנציאל הגלום בהם, ידענו הרבה על ההיסטוריה שלהם ועל לא מעט פרטים אישיים. אנחנו, המורות, היינו מלוות מקרוב את התפתחות התלמידים ועם הזמן הפכנו עבורם לדמויות בעלות חשיבות עליונה (פרידלנדר וגלזר, 1997). כתוצאה מכך יחס התלמידים אלינו חרג מתחום יחסי תלמידה מורה והיה בעל אופי אימהי מובהק. קח, לדוגמה, את התמונה שצירפנו למכתב ועליה ההקדשה "למיה זיכרון מברכה המקווה לא לאכזב אותך". את ההקדשה כתבה התלמידה ברכה למורתה הנערצת לבלט מיה ארבטובה. אולי מסיבה זו התלמידים שלנו גילו נאמנות רבה לבית הספר ולמורה שלימדה בו. המעבר מבית ספר אחד למשנהו לא היה מקובל. במקרים רבים אף היינו מחתימות אותן על חוזה שבו היה סעיף, אשר אסר על התלמידה או התלמיד ללמוד בבית ספר אחר. אנחנו יודעות שזה נשמע קצת אכזרי, אבל עליך לזכור שהרצון להשאיר את התלמידים בבית הספר נבע גם ממניעים כלכליים. מכיוון שלא זכינו לשום תמיכה כלכלית מהממסד, התלמידים היוו מקור פרנסה עיקרי והכרחי לקיומו של המוסד שהקמנו.

אז למה לא שיתפתן פעולה אחת עם השנייה, אתה בוודאי שואל? השאלה במקומה והיא חושפת את המנגנון האינדיבידואלי שלפיו פעלנו, ומצביעה על כך שלא רק הממסד היה אשם במצבנו, גם לנו הייתה אחריות. הרי אם היינו מאמצות את האופי הקולקטיבי שאפיין, לדוגמה, את התמסדות תיאטרון "האוהל" או "הבימה", ייתכן שמצבנו היה שונה. כדי להבין למה זה לא קרה, אתה צריך לדעת שרוב מייסדות המחול שהגיעו לא"י משנות השלושים למדו מחול הבעה במרכז אירופה, ובהתאם להרגל שהיה מקובל אז, עבדה כל אחת מהן במסגרת נפרדת, שתאמה את האופי ואת אופן ההכשרה הראוי בעיניה. כך, לדוגמה, כשנשאלה חברתינו דבורה ברטונוב מדוע לא שיתפה פעולה עם גרטרוד קראוס, היא אמרה, "לא הייתה מחשבה שנעבוד ביחד. אני אוהבת שיטות ואסכולות. גרטרוד הייתה אסכולה, לא הייתה לה חוקיות."

רק בשלהי שנות הארבעים, לאחר קום המדינה החלטנו שהגיעה העת לשתף פעולה. בתקופה זו הקמנו שתי להקות מחול מרכזיות: הבלט העממי (1951-1949) ותיאטרון הבלט הישראלי (1951). להקות אלו קמו אומנם ביוזמתן של הפיגורות הבולטות מהבלט הקלאסי והמחול המודרני – מיה ארבטובה וגרטרוד קראוס – אבל לראשונה הן גם גובו על־ידי מספר רב של אנשים, שלקחו חלק פעיל בהקמת הלהקות. לשיתוף הפעולה בינינו היה ביטוי גם בשם שבחרנו ללהקות השונות, שלראשונה לא נשאו את שמן של הנשים העומדות בראשן, אלא ביטאו את מה שכה רצינו ליישם – הקמת להקת מחול אמנותי שתהווה גוף ציבורי ממלכתי. היוזמה להקמתן של להקות אלו ביטאה לא רק את החזון שלנו, אלא גם את תחושת הציבור והמבקרים. המטרה המרכזית של שתי הלהקות הייתה להפוך לגוף אמנותי במחול שעובדיו מתפרנסים ממנו. לראשונה ניסינו לפרק את הקשר הכלכלי בין בית הספר ללהקה וליצור הפרדה בין הגוף החינוכי לבין הגוף האמנותי. כך בירך המבקר הנודע חיים נמזו על היוזמה: "אחת האמנויות החשובות ביותר של זמננו

– אמנות המחול – היא למעשה בין המקופחות ביותר בארץ. המחול – או "הפיסול החי" כפי שהגדירוהו – נפגע אצלנו מהעדר יד מכוונת, העדר שיטה מוצקה, ובעיקר מחוסר התעניינות ממשית. גרטרוד קראוס היא האישיות המרכזית אצלנו בתחומי המחול המודרני. היא חנכה מחוללות רבות, אך עדין לא הקימה גוף מרוכז לבטוי הריקודי. תאטרון הבלט הישראלי – עם צלצולו המוזר של השם – "הוא נסיון ראשון לרכז תחת קורת־גג אחת את טובי הכוחות במקצוע המחול, אולם האמת צריכה להיאמר כי כוחותינו בשדה זה עדיין דלים, על אף ה'הופעות' השנתיות למיניהן" (מתוך אשל, 2016).

בוודאי אינך מתפלא לשמוע שבהיעדר כל תמיכה מצד הממסד קרסו שתי הלהקות בזו אחר זו כעבור זמן קצר, בשלהי שנת 1951. קריסתן מסמלת את תחילת הדעיכה שלנו – דור מייסדות המחול האמנותי. לצורך הדיוק, נזכיר גם שבאותה שנה הגיע לארץ הכוריאוגרף ג'רום רובינס (Robbins) במטרה לאתר יוצרת או להקה, אשר תהיה ראויה להיתמך על־ידי קרן נורמן. רובינס, המופיע כאן בתמונה איתנו, שהה בארץ מספר שבועות, עקב אחר הפעילות שלנו, היה מעורב בנעשה בבתי הספר ובלהקות השונות ואף התחיל ליצור עבודת מחול עבור התלמידים בבית הספר של ארבטובה וקראוס. בתום תקופת שהותו חיבר דו"ח מסכם על המחול האמנותי בארץ. בדו"ח, שעקבותיו נעלמו, הייתה קיימת המלצה לתמוך ביוצרת הצעירה והאלמונית שרה לוי־תנאי, שעד אז הייתה מזוהה עם המחול העממי. החלטתו של רובינס לתמוך בה הובילה להקמתה של אחת הלהקות החשובות בארץ – להקת "ענבל", שנהנתה לראשונה מתמיכה כלכלית חיצונית. אין לנו ספק שההחלטה לתמוך בלהקת ענבל הייתה חשובה ונכונה, אבל היא הותירה אכזבה רבה בליבנו, ולמעשה הזיזה אותנו ממרכז הבמה (מנור, 2002).

למרות האכזבה ותחושת ההחמצה אנחנו מלאות נאווה. על מה, אתה בוודאי תוהה? על כך שלמרות שהחזון האמנותי שלנו לא קרם עור וגידים בדרך בה דמיינו אותו, הרי שהצלחנו בזכות בתי הספר להעמיד דורות של רקדניות, יוצרות, מורות ומנהלות מוסדות מחול. הן היו נאוותנו. כשאנחנו חוזרות ומשוות את המוסדות שאנחנו הקמנו לזה שאתה ייסדת, אנחנו רואות שתרומתנו לא נפלה משלך ואולי במקרים מסוימים אף עלתה עליה. בניגוד לחזון האופרה הנרנדיוזי שקרם עור וגידים, וקרס כעבור ארבע שנים, בשל מה שניתן לכנות ניתוק מהמציאות, הרי שהמוסדות שאנחנו ייסדנו פעלו ברצף במשך שלושים שנה ויותר. כשהקמנו אותם לא עמדה לנו הפריווילגיה, שהייתה שמורה אז רק לגברים – לחלום חזון גדול ורב ממדים וליישם אותו. המוסדות שהקמנו היו חייבים להיות מחוברים למציאות היום־יומית, לכלכלת הבית, למשפחה, לכוחות השוק ועוד כל מיני עניינים קטנים, אבל לא שוליים כלל. לכן כשאנו מתבוננות במרחק של זמן ורואות שלא הצלחנו להותיר אף מוסד אמנותי וחינוכי, אנחנו מתנחמות בדור התלמידות והתלמידים הרבים שהעמדנו וברור לנו שתרומתנו לא הייתה לשווא. עם דור זה נמנות, בין השאר: גבי אלדור ונעמי בן־דוד בוגרות סטודיו אורנשטיין, טובה צימבל תלמידתן של לוין וקראוס, נורית שטרן תלמידתה של ברטונוב, נועה אשכול תלמידתה של רסלר, הילדה קסטן, נעמי אלסקובסקי ואשרה אלקים רונן תלמידותיה של קראוס, יונתן כרמון תלמידן של קראוס וארבטובה, יהודית ארנון ורינה ירושלמי תלמידותיה של כהן, חסיה לוי אגרון תלמידתה של דובלון, חרמונה לין תלמידתה של רטנר, רחל נדב תלמידתה של ניקובה, נירה פז ורינה שיינפלד תלמידותיה של ארבטובה, ברטה ימפולסקי וליאורה בינג היידקר תלמידותיה של ארכיפובה גרוסמן

מריון גרוס, תלמידתה של ארבטובה כתבה על החוויה שלה כתלמידתה וביטאה את מה שרוב תלמידותינו הרגישו: "הופענו בקיבוצים ובמושבים. מיה רצתה לחשוף את אמנות הבלט הקלאסי לציבור הרחב. בתקופה ההיא התגשם חלומה להקים בית ספר מבוסס בלט. היו לה סטודיו משלה, מזכירה, מורים־עוזרים ואמני מחול אורחים מחו"ל שביקרו בסטודיו בתדירות. היה לה מגע עם אנשים רבים, וכיחידים הייתה לה השפעה על מהלך חייהם. היא הייתה מונעת מתוך תשוקה, רגשות וחזון. הקשיים והפגעים שנפלו בחלקה לא גרמו לה מעולם לוותר או לסטות מדרכה. יצאנו כולנו נשכרים ממגענו עמה. היינו, כולנו, ילדיה של מיה. מיה האמינה בכל אחד ואחד מאיתנו, וכך הקנתה לנו אמונה בעצמנו. היא למדה אותנו לא רק את הפוזיציות הבסיסיות של הבלט, אלא הרעיפה עלינו סיפורים על הבלט ברוסיה, וכך הרחיבה את אופקינו. אני עדין אוהבת ומכבדת אותה כבהיותי ילדה בת שבע – אהבה אמיתית העומדת במבחן הזמנים" (שרת, 2005).

נ.ב אם תהית למה החלטנו לכתוב לך עכשיו, כשאין לך שום יכולת להשפיע עוד על המתרחש בתחום התרבות והחינוך בארץ, זה מפני שנודע לנו שהכותבת, שהפיחה בנו רוח חיים, טוענת עם חברותיה לנשק, חוקרות, מורות, יוצרות ויוצרים במחול, שחוסר השוויון בהקצעת משאבים בתחום החינוך למחול אמנותי בבתי ספר, באקדמיה וגם עבור כוריאוגרפים צעירים ולהקות מחול ממוסדות מתקיים גם היום. אתה אולי לא תוכל לעזור לנו אבל מי יודע, אולי הקוראות והקוראים של המכתב יוכלו לסייע.

ביבליוגרפיה

אשל, רות. *מחול פורש כנפיים – יצירה ישראלית לבמה 1920-2000*. תל־אביב: הוצאת יומני מחול, 2016.

----- *לרקוד עם החלום: ראשית המחול האומנותי בארץ ישראל 1920-1964*. תל אביב: ספרית פועלים, 1991.

גרבר, יוסי. "בשיחה עם נעמי אלסקובסקי". *שנתון מחול בישראל*, 1978, עמ' 16-18.

הירשברג, יהואש. "התפתחות הנופים המבצעים במוזיקה." *תולדות הישוב היהודי בארץ־ישראל מאז העלייה הראשונה: בנייתה של תרבות עברית*, חלק ראשון. עורכים ליסק משה וזהר שביט. ירושלים: מוסד ביאליק, תשנ"ט. 263–340.

לוין, דניה. *השובל הארוך*. ירושלים: ראובן, 1998.

ליסק, משה וזהר שביט, עורכים. *תולדות הישוב היהודי בארץ־ישראל מאז העלייה הראשונה: בנייתה של תרבות עברית*, חלק ראשון. ירושלים: מוסד ביאליק, תשנ"ט.

מנור, ניורא, עורך. *דרכה הכוריאוגרפית של שרה לוי תנאי*. תל אביב: תאטרון מחול ענבל, 2002.

----- "הנרושים והלירות של גרטרוד קראוס". *רבעון מחול בישראל*, גיליון 12, חורף 1988, עמ' 82-83.

רוטמן, יונת. *תרומתן של נשים להתפתחות והתמסדות המחול האמנותי בארץ־ישראל בשנים 1920-1951*. עבודת דוקטורט, החוג לאמנות, אוניברסיטת תל־אביב, 2017.

שרת, רינה. *מלכה בלי ארמון: מיה ארבטובה חלוצת הבלט הקלאסי בישראל*. תל אביב: עמותת תחרות מיה ארבטובה, 2005.

Friedler, E. Sharon and Susan, B. Glazer. "Dancers Talk about Matriarchs Mentoring and Passing on the Heritage." *Dancing Female Lives and Issues of Women in Contemporary Dance*. Edited by Friedler E, Sharon and Glaser B, Susan. Australia: Harwood Academic Publisher, 19–1 :1997.

הערות שוליים

[1] את פעילותו של בית הספר של אנדתי שלא נודע בקרב הציבור חשפה החוקרת ליאורה מלכא ילין במחקר שטרם פורסם.

[2] על מוסדות האופרה התיאטרון והמוזיקה באותה תקופה ראו (שביט וליסק, תשנ"ט)

יונת רוטמן בוגרת האולפן למחול מטה אשר בניהולה של יהודית ארנון ז"ל. בשנת 2017 סיימה את עבודת הדוקטורט באוניברסיטת תל־אביב בהנחייתו של פרופ' פרדי רוקם העוסקת בנושא תרומתן של נשים להתפתחות והתמסדות המחול האמנותי בארץ ישראל בשנים 1920 – 1951. יונת חברת מערכת כתב העת *מחול עכשיו*. היא מנהלת את פרויקט הארכיון של *להקת המחול הקיבוצית*, במסגרת פרויקט זה פרסמה בשנת 2020 את הספר *הנרעין והקליפה – סיפורה של להקת הממחול הקיבוצית* בהוצאת יד יערי. במקביל היא מרכזת שתי מגמות מחול באולפן למחול בגעתון ובבית ספר עמקים תבור.

פורמוזה מאת לין הוואי־מין, להקת קלאוד גייט, צילום: ליו צ'ן־הסיאנג

Formoza by Lin Hwai-min, Performed by Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan, Photo by Liu Chen-hsiang

"להתבונן על השמיים ולקוות שהשמש גם מחר תזרח" – ביקור אצל להקת קלאוד גייט

ענת זכריה

בחום של 35 מעלות ומאה אחוזי לחות של חודש יולי בטייפה, מרכז המחול של להקת קלאוד גייט (Cloud Gate) הוא המקום הנכון להיות בו. מרכז התרבות הרב־תכליתי ממוקם בעיירת החוף דאשואי או בשמה החדש טאמסוי, הפרבר הצפוני ביותר של טייפה הנמצא על קו האוקיינוס הסיני ונהנה מבריזה המגיעה מהים. במזג אוויר טוב אפשר לראות אפילו את שרשרת הרי יאנג־מינג הירוקה, שגובהה מגיע ליותר מ־1,000 מטר. אבל אל תתנו לפסטורליה להטעות אתכם כולם יודעים שמאז שנות ה־70, כמעט 80 שנה מאז שטייוואן התנתקה בפועל מסין היבשתית ועד עתה, מכוונים לעבר טייוואן אלפי טילים סינים שלא פורקו, מוכנים לשיגור, איום שלא נשכח בטייוואן.

המרכז שבנוי על צלע גבעה, ומשקיף על נהר טאמסוי, צמוד למועדון גולף וקאנטרי קלאב מיתולוגי בן כמעט מאה שנה וטובל בירוק מכל צדדיו. הבניין המרכזי, שנפתח לציבור באופן רשמי באפריל 2015, מכיל תיאטרון עם 450 מושבים, שני אולפנים שניתן להמיר בקלות לתיאטראות קופסא שחורה, וחלל שלישי, קטן יותר המשמש כסטודיו. בנוסף יש בחוץ גם מקום לאירועים שיכול להכיל 1,500 איש.

המתחם התרבותי הרב־תכליתי נבנה אחרי שחדרי החזרות הישנים של הלהקה, הארכיון והמשרדים ששכנו מעבר לנהר במחוז באלי, נשרפו כליל ב־2008.

בחיפוש אחר אתר המתאים לבית חדש ללהקה, מצאו את עצמם אנשי קלאוד גייט בתום שלושה ימים של חיפושים, באתר של תחנת רדיו נטושה שבאופן סימלי שידרה שידורי תעמולה בתקופת המלחמה הקרה. "זה היה נס" מספר לין הוואי־מין (Hwai-min), המנהל האמנותי של תיאטרון המחול קלאוד גייט, "התפאורה היתה כל כך יפה שזה היה פילאי". בהתחלה הם פשוט התכוונו לבנות חלל חזרות חדש, אך לאחר שראו את האתר החליטו להוסיף תיאטרון, וחלל לארכיון, משרדים וחלל חזרות לשתי הקבוצות שמרכיבים את הלהקה קלאוד גייט וקלאוד גייט 2 – הלהקה הצעירה. זו היתה הפעם הראשונה בארבעים שנות קיומה של הלהקה שאפשר היה לחבר את הצוות המנהלי ביחד עם הצוות הטכני לקבוצה אחת, במקום אחד. "החלום הקטן מהר מאוד הפך להיות חלום גדול מאוד" אומר לין. השלב הבא היה קבלת אישורים ולאחר דיונים ממושכים, חתמו על חוזה בניה־הפעלה־העברה עם העיר החדשה של טאיפיי המעניק להם את הזכות לשפץ ולנהל את האתר במשך 40 שנה בתנאי שלא מעורבים בו כספי ציבור. כשבסוף התקופה המתחם עובר חזרה לידי העיר. הדבר היחיד שנותר להזכיר לאנשי קלאוד גייט את אותה שריפה, היא מכולה ששימשה כמשרד והותכה באש, הניצבת במתחם כאנדרטה.

למרבה הפלא, לא נערך קמפיין לגיוס תרומות למימון הפרויקט, אחרי שהאנשים בטאיוואן שמעו על השריפה, החלו להניע תרומות קטנות החל מ־100$ (3 דולר אמריקאי) כמו גם מתלמידי בתי ספר מקומיים וגם תרומה גדולה של 5 מיליון דולר מקרן Alphawood קרן פרטית שבסיסה בשיקגו. לאט לאט עם למעלה מ־4000 תורמים, הצליחה הלהקה לבנות לעצמה בית חדש בעלות של 22 מיליון דולר ללא קמפיין גיוס. שמותיהם של כל התורמים מגולפים כעת בקיר העץ בכניסה לתיאטרון, "זוהי תזכורת מתמדת לחוב של הלהקה לתומכים קטנים כגדולים". אומר לין "אנחנו באמת חיים בזכות חסדיהם של זרים."

הבניין הראשי שתוכנן על ידי האדריכל המצליח הואנג שנג־יואן מ־Fieldoffice Architects. ובנינוד לתיאטראות שהם בדרך כלל מקומות חשוכים, הואנג יצר חלל בעיצוב חדשני שמגבה את הבמה בחלונות ענק, שופע אור טבעי. ואכן כשמתנהלת חזרה והווילון האחורי נשאר פתוח ומאחורי הרקדנים הנעים ניתן לראות ציפורים עפות ואת מסלול הגולף היפה מוריק, נדמה שאנחנו יושבים בחוץ. לין מספר שהיו כמה להקות שהעלו מופעים בתיאטרון וביקשו במיוחד להופיע עם ווילון פתוח כדי שהקהל יוכל לראות את הפקתם באור טבעי. "כשהווילונות מורמים, להופעות יש הרבה יותר כוח. אתה נלחם נגד הטבע, אבל החוץ תמיד יותר מושך".

מכיוון שהעיצוב כלל תיאטרון בן 450 מקומות ישיבה, המבנה היה צריך להיות גבוה. מה שהעלה את החשש שהוא יבלוט וישלוט בנוף. כדי להפוך את הבניין לחלק אורגני מהסביבה, ניטעו 200 עצים נוספים מסביב. "רציתי למחוק את הבטון, למחוק את הפלדה, את הדברים הקשים האלה," אומר לין ומוסיף כי הוא הכי אוהב את המקום במיוחד במהלך הקיץ, כשהעצים עתירי עלים ומסתירים את התיאטרון לחלוטין. "המרחב מכניס אותנו למגע עם הטבע והים. זה נפלא; השכבות, המדרגות, הדשא, הצוק ואז רחוק תמיד ישנו האוקיאנוס. "

תיאטרון המחול הטייוואני קלאוד גייט שנוסד ב־1973 היא אחת מהלהקות המעניינות של טייוואן לצד לג'נד לין (Legend Lin) וטאייפה דאנס סרקל (Taipei Dance Circle) אבל ללא כל ספק היא המצליחה והפופולרית מבין שלושתן. קלאוד גייט מתאפיינת במחול בעל ערכים אסתטיים גבוהים שמבקש לשלב מרכיבים מסורתיים באמצעי מבע בני זמננו. משתמשת בתכנים ודימויים מסורתיים שעברו עיבוד ובימוי מרתקים.

לין הוואי־מין, שהקים את הלהקה מתגלה בשיחה כגבר נחוש וכריזמטי, חסר גיל. הוא רצה להיות רקדן מאז שראה בקולנוע את הסרט *הנעליים האדומות* מ־1948 של מייקל פאוול ואמריק פרסבורגר בגיל 5. משפחתו מהמעמד הבינוני־גבוה מעולם לא התייחסה לזה ברצינות, אך כאשר פרסם סיפור קצר בגיל 14 הוא השתמש בכסף כדי לשלם עבור שיעורי בלט. הוא למד עיתונאות, פרסם שני ספרי סיפורים קצרים וזכה במלגת פולברייט לתכנית הכתיבה הבינלאומית באוניברסיטת איווה. שם החל לקחת קורסים במחול, בלימוד טכניקות של מרתה גרהאם ודוריס המפרי ששפתה אלימה פחות מזו של גראהם. "ביליתי יותר בלרקוד מאשר בלכתוב," אמר. זמן קצר לאחר מכן הוא החל להתנסות בכוריאוגרפיה, והשתתף בשני סמסטרי קיץ בבית הספר של מרתה גרהאם בניו יורק. לאחר שסיים את התואר באיווה, שב לין לטייוואן והחל ללמד במחלקה לאנגלית באוניברסיטת צ'ננצ'י בטייפה. אולם המחלקה למחול באוניברסיטה, ששמעה על מעלליו בארצות הברית ביקשה ממנו ללמד. "בהתחלה לא הייתי מורה, אבל עם הזמן מצאתי שאני יכול להציע לתלמידים שלי לא מעט." וכשהתלמידים שלו רצו להופיע הם בעצם הפכו אותו למנהל אמנותי של להקה, הם היו הגרעין של קלאוד גייט. וההצלחה היתה מיידית, שתי ההופעות הראשונות שלהם מכרו יותר מ 3,000 כרטיסים.

"זה פשוט היה סיפור טוב", צוחק לין "סופר צעיר מפורסם אוטוזידקט שהפך את עצמו לכוריאוגרף. וזה היה אולי סיפור טוב לאחרים. אני כשלעצמי כמעט שברתי התמוטטות עצבים". ואכן המעבר של לין מהכתיבה למחול ניכרת בעבודותיו. עבור לין כיום "התנועה היא הטקסט והיא איננה נזקקת ליותר. המחול אינו בא לעסוק במילים, הוא מייתר אותן. בכל פעם שאתה מבטא משהו במילים, אתה מגביל אותו. לקח לי עשרים שנה למחוק את המילים ממוחי ואז התחלתי לחשוב יותר קינטית ומרחבית".

למזלו של לין, רגע הקמת הלהקה היה הרגע בו טייוואן חיפשה זהות תרבותית משלה. "הם הפכו את דור ההורים שלי ליפנים, והם ניסו לגרום לנו להיות סינים, "אומר לין בשאט נפש "לא התכוונתי לשקף את החברה הטייוואנית, אבל כשהתחלתי ליצור כוריאוגרפיה, ידעתי שאני רוצה שזה יהיה משהו משלנו. הייתי מתוסכל מהבורות של הדור שלי בנוגע להיסטוריה ולמסורות הטייוואניות, ולכן החלטתי ללמוד על ארצי. לא ידעתי דבר על התרבות שלי", הוא אומר. "קראתי את השירה שלנו, ביליתי במוזיאונים, הלכתי לראות אופרה מסורתית. הרגשתי שהלהקה צריכה להתחבר למדינה שלנו". חיבור שבהמשך יוכיח את עצמו ויהיה ללא ספק חלק מסוד ההצלחה של קלאוד גייט בבית.

מה שלין מצא הוא את אותה תערובת של צורות מחול מערביות ומזרחיות ואסתטיקה, תוך שילוב של מרתה גרהאם וטכניקות ריקוד עכשוויות אחרות עם ריקוד ועם בלט סיני, וגם חיבור עז בין אמנות רישום ותנועה. משנות התשעים הוא הוסיף למשטר האימונים של הרקדנים שלו אומנויות לחימה, מדיטציה, טאי צ'י וטכניקת תרגילי נשימה של צ'י גונג. אבל לין גם מצא את טייוואן המשוועת להכרה וידע, עם קהל שרעב למחול מכל סוג שהוא. ויש הטוענים שההצלחה המוקדמת של קלאוד גייט אחראית בעקיפין להקמת התיאטרון והיכל הקונצרטים הלאומי של טייוואן והתזמורת הסימפונית הלאומית כמעט 15 שנה אחר כך.

אני יושבת בשורה הראשונה של התיאטרון לבד ומתבוננת, מחוץ לחלונות הגדולים העצים זזים ברוח ושני אנשים בתלבושת צחורה משחקים גולף. בפנים הרקדנים מתמתחים לכל מיני כיוונים, עובדים על צעדים. רקדן אחד שוהה כדי למצוא את נקודת האמצע שלו, מכוון אליה את המתח והריכוז, לפני שהוא זז ומפלח את החלל. אחר כך מתחיל שיעור באמנויות לחימה. 15 רקדנים קומפקטיים עם עור פנים מושלם שולחים אגרוף קדימה ובועטים.

כשאני שואלת את לין מה מייחד את הרקדנים של קלאוד גייט הוא אומר ש"לעומת רקדני בלט, שמושכים את הגוף למעלה וקופצים, הרקדנים שלו נשארים נמוכים מאוד, מושכים לאט לאט את הקהל אל הבמה, מראים מה קורה בתוך הגוף. זה התפתח במשך שנים. בבלט אתה מרים את הגוף למעלה. אתה גבוה, ארוך יותר. במזרח אתה יותר קרוב לאדמה, מודע למשקל שלך. אתה רוצה להרגיש את משקל הגוף ולקבל את האנרגיה ממנו. אנחנו רוצים להיראות טוב, אז אנחנו לוקחים מהבלט. אבל אנחנו תמיד חושבים על העקרונות של אמנויות הלחימה. אנחנו לוקחים מהן את המהירות, ומהמדיטציה את האטיות".

"כשיצרנו את המופע אורז לקחנו חלק בקטיף בעיירה צ'ישאנג שכמעט כולה מתמסרת לגידול אורז. קמנו כל יום בחמש בבוקר ויצאנו לשדות. זו היתה חוויה שוברת־רוח. אבל יצרנו קשר עם הרוח והשמש, טפטוף הגשם והבוץ והאדמה. אתה יכול ליצור עבודה בסטודיו אבל הרבה פעמים אלמנטים של הטבע הם אלה שיכולים לעורר אותך פיזית. כשאתה דוחף עם הרגליים את האדמה, אתה מושך

אנרגיה מכוח הכבידה, אתה מרגיש תחושה של כוח. וזו הייתה חוויה נהדרת שנתנה לנו נקודת מבט חדשה ורעננה. זה לא רק לרקוד, לרקוד, לרקוד בסטודיו. אורז הוא משהו שאתה לוקח כמובן מאליו אבל הוא כל כך יקר. אני נדלתי מיד אחרי מלחמת העולם השנייה, ובאותו זמן ההורים היו דורשים מילדיהם שלא ישאירו בקערה גרגר אחד של אורז".

לין אומר שאחת המחלות של העם הטיוואני היא השיכחה, המחיקה. "הטייוואנים לא ממהרים להתנער לגמרי מהקשרים שלהם לסין. ובקווים כלליים אפשר לומר שכמחצית מהאוכלוסייה, עם דגש על האוכלוסייה המבוגרת יותר, מבקשים לשמר את הזהות הסינית, והמחצית השנייה, בהובלת הדורות הצעירים, מבקשים להדגיש את הזהות הטייוואנית. במוזיאון הארמון של טייפה, שבו מאוחסן ומוצג שליש מאוצרות הקיסרים הסינים, אותם לקחו עמם הלאומנים כשנמלטו מהקומוניסטים, המכשיר הפופולארי ביותר בספרייה הדיגיטלית של טייפה החדשה, מבנה אולטרה־מודרני מרתק שמתהדר בכל האטרקציות הטכנולוגיות העדכניות ביותר שמיועדות להפוך את חוויית הקריאה לרלוונטית עבור הדור הצעיר, הוא מכונה לסטריליזציה של ספרים. לא אכפת לנו מהעבר וגם אין לנו זמן לעצור בהווה כי לכולם חשוב להצליח בעתיד. וזה לא קשור להיותנו אי, זה קשור לכך שהאורינטציה של המדיה כאן היא רווח. לא כותבים כאן על מהפכות. מהפכות זה משהו שהדור הצעיר לא מכיר ולא מוקיר".

"משפחתו של אבי באה מכפר ציאי שבטייוואן, שם ביליתי הרבה מילדותי. שדה האורז בעמק היה עצום ויפה ונראה כמו גל ענק. וב־1978 העבודה הראשונה שיצרתי עבור הלהקה שלי *Legacy* תיארה את חיי החלוצים האיכרים בטייוואן, את המתיישבים הראשונים. זו גם היתה העבודה הפרפורמטיבית הראשונה שעסקה אי פעם בהיסטוריה של טאיוואן. באותו יום בצירוף מקרים מעניין הנשיא האמריקאי ג'ימי קרטר ביסס את היחסים הדיפלומטיים עם סין חתם על חוק שהגדיר את היחסים עם טייוואן. ואף אחד מסביב לא מודע לאותה נקודת תפנית בהיסטוריה שלנו. וכשלמקום אין עבר אין לו גם עתיד. אולי ג'ימי קרטר הציל אותי" הוא מחייך.

לין משוכנע שחלק מההשפעה הגדולה עליו קשורה ל־1947 השנה שבה נולד, לתקופה אחרי שמלחמת העולם השנייה ומהפכת התרבות גרמו נזק גדול לתרבות הסינית ובין היתר פגעו גם במסורת של אמנויות לחימה. "תחת הענן השחור הזה ודרך אמנויות הלחימה, למדתי שלכל פיזיות יש את האיכות שלה בין אם אתה גבוה או נמוך, חזק או חלש, זה לא שהיכולות שלך נמוכות זו התיקרה שמעליך שנמוכה. החיים מלאים באיסורים מה שאומר פחד, מה שאומר חשדנות, וזה היה האקלים שנולדתי וגדלתי לתוכו".

כשאני שואלת אם היה רגע שבו התחרט על שעזב את הכתיבה, הוא אומר בבטחון שלא. להפך, מבחינתו בעוד כותבים מנסים לכתוב טקסטים מחאתיים ונכלאים על כך, הוא יכול לטמון בקלות מוקשים בתוך המחול ולצאת ללא פגע. "העובדה שהפיזיות של הגוף ברורה אבל המסר שמגיע מהגוף יכול להישאר חידתי, פתוח לפרשנות, זה הכוח של המחול".

היית בעצמך עיתונאי, מה למדת מזה או מה לקחת מזה לתוך הכוריאוגרפיה שלך? "העיתונות לימדה אותי שני דברים: הדבר הראשון להיות אובייקטיבי, מה שעוזר לי להתבונן על העבודות שלי גם ממבט מרוחק או בלב קר. והדבר השני, היא הפכה אותי להיות פח זבל של אינפורמציה. אני קורא מכל הבא ליד מרכילות והמלצות לעיצוב הבית עד חדשות. מה שהופך אותי לכוריאוגרף מוצלח, שיודע יותר מידי על העולם אבל אולי גם בעל אופק רחב. עיתונות דורשת ממך גם להיות בהיר וקונקרטי. זה לא סתם שלקח לי כל כך הרבה זמן למחוק את המילים שהציפו את המוח שלי ולהתבונן בדברים. וזה קרה רק בחלק השני של היותי המנהל האמנותי של קלאוד גייט. לעזוב את הצורה כדי לומר משהו זה דבר שקל להגיד אבל קשה לבצע".

שיטוט במתחם היפהפה של הלהקה נותן תחושה שנכלאת לתוך בועה נוזלית מוארת, מדיטטיבית, כזו שהיתה מקשטת פעם חדרי שינה. עברו של לין כסופר זימן לכאן גם חנות ספרים קטנה בשם Tree House שעל הגג שלה אפשר לקרוא ולשתות קפה או סתם לבהות ולתהות על פרוצדורות של יופי. כשאני מופתעת מסניף של סטארבקס שנמצא גם הוא בקצה המתחם, לין צוחק "אנחנו הולכים לראות את הארמון המלכותי, אנחנו גולשים באינטרנט, אנחנו שותים אספרסו בסטארבקס, אבל אנחנו משמרים גם את התה המסורתי, שלוקח הרבה זמן לחלוט ועוד יותר זמן לשתות", הוא מסביר, "אלה הם חיינו. ואני סבור שבאופן מסוים העבודה שלי משקפת את הרקע הזה. אני לא מרגיש שאני מערב או משלב בין מחול מערבי למחול המזרח, אני פשוט פועל מתוך החיים שלי. אנחנו אנשים מודרניים שמודעים לתרבות שלנו ומוקירים אותה, והעבודה שלי היא התפתחות אורגנית של זה. למדנו מחול מודרני, בלט, אבל בסופו של דבר העבודה שלנו שמה דגש על דיסיפלינות גופניות מסורתיות – מדיטציה, אמנויות לחימה וציקו, שזו צורת התעמלות קדומה. לפעמים הציקו מאסטר שלנו מגיע אל מאחורי הקלעים – הוא זקן מאוד, בשלהי שנות ה־80 שלו – ואומר לי: 'כל הכבוד! זה היה נפלא! כולם התאהבו ביצירה! אבל אתם לא מבינים שעשיתם את הכל לא נכון?'. בזה הוא מתכוון שלא עקבנו אחרי הדרך שהוא מלמד, אלא אחרי עקרונות פרטיים שלנו. יש לנו חוקים".

לין לא מתבלבל לרגע מההצלחה של הלהקה, "בעולם המחול טייוואן היא עדיין כפר קטן ולא ממש נמצאת על המפה, יש לנו מעט מאוד קשרי תרבות עם מדינות אחרות. לא מעט פעמים כשאני נוסע לאירופה ואנשים שואלים אותי מאיפה אני ואני אומר שאני מטייוואן הם שואלים: מאיפה? תאילנד?. אנחנו כל כך לא

לשונות מאת ציאנג צונג־לונג, קלאוד גייט 2, רקדנית: לי יין־ינג, צילום: לי צ'יאה־יה
Tongues by Cheng Tsung-lung, Claud Gate 2, Dancer: Lee Yin-ying, Photo: Lee Chia-yeh

מאופיינים. מי יכול היה להאמין שבעשור האחרון נופיע עם קלאוד גייט במוסקבה יותר משבע פעמים. החיים כל כך מפתיעים". הוא מתרווח לאחור ושוב ניצת, "הנה, העבודה האחרונה שלי "פורמוזה" נבחרה השנה במגזין המחול הנחשב "בלט־טאנץ" להפקה הטובה ביותר על ידי 41 מבקרים". לין אומר שמה שעובד עבורו הכי חזק בנסיעות לחו"ל עם הלהקה, היא העובדה שהוא יכול להתבונן על טייוואן שוב מבחוץ, ולשאול את עצמו למה הוא הוא חי שם.

מה יהיה העתיד של קלאוד גייט?
"אני באמת לא יודע. לא ידעתי את זה כשרק התחלתי ואני לא יודע לענות על זה היום. אני יכול רק להתבונן על השמיים ולקוות שהשמש גם מחר תזרח".

בקרוב אחרי 46 שנה, יפרוש לין מהניהול האמנותי של הלהקה שזכתה לשבחים ברחבי העולם בזכות האלגנטיות של מיזוג הסגנונות שלו. ומי שיחליף אותו, הכוריאוגרף ציאנג צונג־לונג (Tsung-lung) בן ה־43, שונה במובנים רבים מלין הוואי־מין. הוא איננו מגיע מרקע ספרותי אינטלקטואלי, הוריו שהגיעו מדרום טייוואן לטייפה, מכרו נעלי בית ברחוב עד שהקימו מפעל קטן משלהם. באופן יוצא דופן נשלח ציאנג בגיל 8 על ידי הוריו, שניסו למצוא פתרון לאנרגיה הבלתי נלאית

שלו, לבית ספר שהיתה בו תוכנית ללימודי מחול. ואכן צ׳אנג הצטיין שם אבל התמכרות למשככי כאבים בשנות העשרה המוקדמות שלו הובילה אותו למעצר על ידי המשטרה על אחזקת סמים ושירות קהילתי במקום מעצר היה מה שהפך לנקודת מפנה בחייו.

לאחר סיום לימודיו הוא עבד כנהג משאית ביום ולמד מחול בשעות הערב באוניברסיטה הלאומית לאמנויות בטייפה. רק כשהוא התחיל להבין מה הוא עושה, ושהדבר היחיד שהוא יכול ורוצה לעשות בחייו זה לרקוד, החליט להצטרף ללהקת המחול המקצועית היחידה שהיתה בזמנו בטייוואן, בה גם שילמו לרקדנים משכורת – קלאוד נייט. צ׳אנג מספר שהיה לו חשוב לכלכל את עצמו כדי שההורים שלו לא ידאגו לו. מה עוד שכבן בכור במשפחה, על פי המסורת, ציפו ממנו לנהל את העסק המשפחתי והוא לא רצה. למזלו אחיו הצעיר הסכים לנהל את המפעל המשפחתי ונאל אותו, מאפשר לו את החופש לעשות את מה שחשוב לו. לאחר ארבע שנים, פציעה בעמוד השידרה אילצה את צ׳אנג להפסיק לרקוד והוא החליט להתמקד בכוריאוגרפיה והפך למנהל האמנותי של הלהקה הצעירה – קלאוד נייט 2.

הבית של להקת קלאוד נייט, צילום: ענת זכריה
Cloud Gate Center, Taiwan, Photo: Anat Zecharia

הסגנון הפיזי וההשראות שלו לקוחים מההיסטוריה האישית שלו, הדינמיקה של טקסי הדת וחיי הרחוב היא מקור ההשראה לכוריאוגרפיה שלו. הוא אומר 13 לשונות, יצירתו מ־2016, מבוססת על זיכרונותיו מחיי הרחוב התוססים של ילדותו. להרים את המבט ברחוב היה עבור צ׳אנג כמו לצפות בסרט דרמה. ורוב הזמן הוא התבונן, לעיתים היה רץ מסביב או פותח בשיחה עם העוברים והשבים, סקרן לחייהם ומעשיהם. ״הרחוב תמיד היה עבורי המקום של החופש. של אותם זיכרונות תרבותיים פנטסטיים שאבדו בהמולת הערים המודרניות״. צ׳אנג צוחק ואומר שהכשרון למחול בא לו מאביו שבכל פעם שהיה מוכר נעליים ברחוב הוא השתמש במחוות כדי לשכנע את הקונים. כילד הוא התבייש ושנא את זה כי אביו תמיד נראה לו מוזר. העבודה האחרונה שיצר צ׳אנג נקראת הילת 22 מעלות – תופעה אופטית שנוצרת כאשר גבישי קרח באטמוספירה שוברים את האור המגיע מהירח, בזווית של 22 מעלות. צ׳אנג בחר להשתמש בתופעת הטבע הזו, באותה הילה המופיעה כמעגל של אור, כדי לחקור נושאים כמו חרדות אנושיות, מאבקים, רצונות, אהבה ובדידות בעולם סהרורי, המשתנה ללא הרף. מה שיצר מין אנדה מודרנית אקזוטית, שבה 14 הרקדנים, נעים כמו חיות, זוחלים, מזדווגים, נלחמים והורגים על רצפה שחורה המבהיקה כמראה, לצלילי סינגור רוס – להקת רוק איסלנדית.

צ׳אנג מספר שבתחילת דרכו ככוריאוגרף הוא חיפש את ההשראה בתוך נפשו פנימה, ודווקא בשנים האחרונות הוא מוצא את ההשראה לעבודותיו מחוצה לו, בסביבה, בתרבות האסייתית בכלל ובתרבות ובפולקלור הטיוואני בפרט. כשאנחנו מדברים על תהליך היצירה שלו, צ׳אנג מדבר על כך שהוא לצערו לא מסוג הכוריאוגרפים שיודעים מיד מהתחלה מה הם רוצים. בשביל להבין מה הוא רוצה הוא חייב לנסות כיוונים שונים, ולהרשות לעצמו לשנות ולהשתנות, מה שהופך את תהליכי היצירה שלו לארוכים מאוד.

צ׳אנג אומר כי הוא היה המום כאשר מר לין ביקש ממנו לנהל את קלאוד נייט, אך הוא ניסה לא להרגיש נסער. מבחינתו המטרה העיקרית שלו היא לשמור על קשר עם מי ומה שכבר נמצא סביבו. כשאני שואלת אותו אם הוא מרגיש מוכן, הוא שואל אותי איך מישהו אמור לדעת אם הוא מוכן, מה הוא אמור להרגיש. ״עבורי מחול הוא דרך לחבר בין אנשים, ועכשיו כשהשרביט שלי״ הוא אומר ״אני לא מרגיש שאני צריך לנטוש את העבר בשביל התחלות חדשות. האתגר האמיתי מבחינתי הוא כמו תמיד – להמשיך ליצור״.

בכל שנה ברחבה שבין התיאטרון הלאומי להיכל הקונצרטים הלאומי, מתאספים למעלה מ־50.000 איש למופע בחוץ שמצולם ומועבר בשידור חי בטלוויזיה. קלאוד נייט מחנכת כמעט שני דורות של קהלים למחול ולתרבות, ויש לה מקום מיוחד בחיי התרבות של טייוואן. כשמסתובבים עם לין ברחוב מבינים שהוא מפורסם שם כמו כוכב קולנוע או כוכב רוק, ושהטייוואנים מרגישים שההצלחה שלו ושל הלהקה מחברת אותם לעולם. בסוף 2019 יעזוב לין את תפקידו ״כל להקות המחול המודרניות נוטות להתפרק כאשר המייסד שלהן נפטר אבל אני מחשיב את עצמי כמורה שהוליד דור חדש של כוריאוגרפים, ולא כזהות פרטית. צ׳אנג צונג־לונג מוכן לאתגר. ואין שום סיבה להחזיק בבית גם את הנסיך צ׳רלס״.

ענת זכריה, זוכת פרס ראש הממשלה ליוצרים ע״ש לוי אשכול לשנת תשע״ד, משוררת, עורכת, מנחה סדנאות כתיבה, ומבקרת המחול של ידיעות אחרונות. ספרה הראשון *יפה אחת קודם* יצא בהוצאת הליקון ב־2008. ספרה השני *בגלל טעות אנוש* ראה אור במאי 2012 בסדרת כבר בהוצאת מוסד ביאליק. ספרה השלישי *פלשתינה א״י* ראה אור ב־2016 בסדרת כבר בהוצאת מוסד ביאליק, ספרה הרביעי *עד עצם היום* שזכה בפרס אקו״ם, יצא לאור בהוצאת מקום לשירה בינואר 2020.

הרמת מסך 2019

רות אשל

זו הייתה השנה האחרונה של מאטה מורי ואיציק גלילי, מנהלים אמנותיים של הרמת מסך, וחבל שכך. דומני, שרק עכשיו האוצרות הטובה שלהם החלה לתת את מלוא פריה. קראתי שחבריי אומרים שהעבודות שמרניות, אבל אני סבורה שנשבה רוח של פתיחות, עידוד כל יוצר להקשיב לקול שלו, וזאת, מבלי לוותר על רמה טכנית גבוהה של הרקדנים, כמו גם על רמת ההפקה. נראה שסוף סוף חזרנו לתחילת שנות ה־2000, כאשר ריבוי קולות של יוצרים איכותיים, השונים זה מזה, העלו את עבודותיהם. בהמשך, עברנו לשנים שהשפה התנועתית, הנקראת השפה "העכשווית" של כמעט כל העבודות, הייתה זהה עם פתרונות תנועתיים צפויים. ואחר כך, עברנו לשנים של אנטי תנועה והתרפקות על עבודה ניסיונית נוסח המחול הפוסט־מודרני, אבל לא נתייחס לכך. בעיניי, נפלא שכל עבודה שונה מחברתה, ולכל אחת ציפיתי בסקרנות מה שתוליד היצירה הבאה. אני סבורה שמורי וגלילי מצאו את המינון הנכון בין העזה של הקשבה אישית לבין יצירה הניזונה מיֵדע עמוק בכלים עכשוויים.

היצירה שהרשימה אותי בהעזה הכוריאוגרפית, הרעננות והפתרונות המקוריים היא *30 ואריאציות של הרמות* של ליאור תבורי עם הרקדנים השותפים ליצירה: אמנון פלד, יעל אברבוך, ניב לבאז, ניר אבן שהם ושירה בן אוריאל, ובעיצוב תלבושות של עידו לדרמן. נראה הזוי ליצור ריקוד שנושאו ביקורת על הרמת מסך, ותבורי עבר את כל המשוכות בקלילות מעוררת השתאות. תחילה, שני רקדנים שוכבים על הרצפה זה לצד זו, הטורסו והרגליים מתרוממים אט אט והגוף נשאר על בסיס צר, נע בעדינות כמו מטולטלת המגיבה לזרם של מים. תנועה כל כך מעודנת, כל כך רגישה וקשובה לנשימה, וכשאתה נענה ברצון ונסחף איתם למחוזות מסתוריים, פתאום הכול נקטע. צריך להכין עבודה להרמת מסך, ולמה בכלל לבזבז זמן על האמנות הזו? תבורי עובר בדקדקנות על הדרישות להשתתפות בפסטיבל ומתרגם

I Carry, You Hold מאת אוליביה קורט מסה, רקדנים: יוחאי גינתון ואוליביה קורט מסה, צילום: אירה טשליצקי
I Carry, You Hold by Olivia Court Mesa, Dancers: Yohay Ginton and Court Mesa, Photo: Ira Tchlisky

אותן לתנועה מוקצנת בדרך הומוריסטית, עד שנוצר המוצר הסופי העונה על ההנחיות. הרקדנים בבגד הדוק באדום בוהק פוצחים במחול בידורי למקצבים דרום אמריקניים, מפנינים ניצוצות של וירטואוזיות, מנענעים עכוזים וכל מיני טריקים של גמישות, כמו שפגטים. וכשהכול מסתיים, הם מושיטים את ידיהם למנהל תרבות כדי לבקש את הכסף, כאילו אומרים, "נטשנו את האמנות, עשינו מה שביקשתם ממש לפי ההנחיות". וכשהכסף מתמהמה, הם יורדים לברכיים, ואחר כך לנחון, מתקדמים אל עבר הקהל, פושטים ידיהם עוד ועוד. בעיניי זה מחול נועז ומבריק.

מחול אחר בוהק בסוד הטומן בתוכו, ואני מתכוונת ל־*Esters* של טליה בק בהשתתפות בק ומיכל סייפו (ובהשתתפות רקדניות מתלמדות, נעמי טורנפו ונועם סרוקה) ולמוזיקה של ניא שרף. כשעולה המסך מתגלה במה יפהפייה ובה תלוי באוויר שיח ענק יפהפה שיצר זוהר שואף, המעוצב ממאות או אולי אפילו אלפי ענפים דקיקים שמשתרגים זה בזה כמו נימים המזינים אותו. מין מוח של אלפי נימי דם. על הבמה שתי רקדניות צמודות, הידיים מחוברות זו לזו, כמו אורגות את עצמן בתנועה שקטה וזורמת. פתרונות תנועתיים נולדים ונמוגים ביופי של הטוויה, ותוך כדי כך השיח מגיב לאנרגיה שהן יוצרות, והוא משנה את צבעיו כאשר קסם שורה על הבמה.

אני וכל הגוף הזה מאת רוני חדש, צילום: אירה טשליצקי *Me and This Body* by Roni Chadash, Photo: Ira Tchlisky

הרקדנית והיוצרת רוני חדש מאוד מאוד נמישה והיא יצרה *את אני וכל הגוף הזה*. בתוכנייה היא כותבת, "ממתי זה לגיטימי להתנשא מעל גופי ולקרוא לו שלי, גוף שהוא טבע, גוף אינסופי?" היא מתחילה להתגלגל, הגוף אוגר קצת תנופה עד שהוא נעצר. חדש נותנת לגוף, לרעב שבתוכו ולאפשרויות הטמונות בו להוביל. היא מבקשת להקשיב לו, ומנטרלת ביודעין את השליטה בו. כשהוא נעצר, היא נוגעת בו, אם בעדינות או בכוח כדי שהגוף יגיב מחדש, כמו מעוררת מחדש את הלפטופ. עכשיו הגוף הנמיש מתנשא תוך תנופה מרהיבה באוויר, מפסל את החלל, מראה את יכולותיו המפתיעות או דווקא מתכווץ בתוך עצמו קטן-קטן. ספק אם השכל המתנשא היה יכול לתכנן או לדמיין את מה שהגוף מציע. אך לאחר דקות ספורות, העין מתרגלת, מאבדת עניין, ומה שהגוף עושה נראה כמו אימפרוביזציה לנושא "מה הגוף שלי יכול לעשות?" אחרי שהנושא הוצג ציפיתי לדיאלוג, בין ה"אני" של הרקדנית לבין הגוף. דומני, שכאשר לאורך כל היצירה החדשה מבטלת את עצמה בפני הגוף, נוצרת תמונת ראי הפוכה לשליטה המרבית של הרקדן בגוף. אני סבורה, שהעניין מצוי במתח בין השניים.

את *Cede* יצרו רבקה לאופר ומתיאוס ואן רוסום (בהשתתפות הרקדנים: נועה חולדאי, ג'וי קמין, נועה הן, רבקה לאופר, שני ליכט, מתיאוס ואן רוסו ותמאס וולשוט), למוזיקה של ואן רוסום וולשוט ועיצוב תלבושות של נופר שושובני. הריקוד כולו מתבצע כשהרקדנים שוכבים במעגל עם הגב על הרצפה ונשארים באותו מרחב תחום בו היוצרים גילו את עושר האפשרויות, דרכי ההתקדמות על בסיסי גוף שונים, להתכווץ או לפרוש איברים. ההקשבה של הרקדנים זה לזה נהדרת, לכן נוצר דימוי של ייצור אחד בעל שמונה ראשים ושישה־עשר נפיים. נחרטו בזיכרוני קטעים שבהם כל הגוש מתכווץ עוד ועוד עד שאי אפשר יותר, וכך לשמש מסד לראשים הפונים יחד באיטיות לאותו צד, כאמירה בעלת משמעות. לאורך היצירה, הקליידוסקופ התנועתי של רקדנים בבגד זהה בצבע תכלת מתנהל בתזמון מושלם, אבל לי היה חסר משהו שיפריע לשלמות הזאת, סוג של קלקול מכוון, כמו בזן.

Place to Be מאת דור ממליה ודריוש נובאק מקרינה איכות של המזרח הרחוק. משתתפים בה הרקדנים ג'ין וינג וון, דריוש נובאק ודור ממילה. דבידסון ג'קונלו כתב מוזיקה מקורית ליצירה. קבוצה של אנשים שמתנועעת כשותפים לאותה נשימה. התנועה איטית, זורמת, קסומה, כאשר בולטת הרקדנית וינג וון באיכות התנועה שלה. נשאר חקוק בזיכרוני קטע הסולו שלה בו היא עומדת, מושיטה את היד, חשה את האור פנימי שעולה מכף היד ואולי לפעמים ממתינה לאור חיצוני שיצבע את היד. אחר כך היא מושיטה את היד השנייה וממתינה. כל כך פשוט וכל כך קסום. מעבר לכך אין צורך להאריך את היצירה.

I Carry, You Hold של אוליביה קורט מסה היא מפתיעה. אני מכירה את מסה כרקדנית מצוינת שהשתתפה ביצירות של יוצרים רבים, אבל הפעם היא הפתיעה ביכולות הפיזיות שלה. היא רוקדת יחד עם יוחאי גינתון ובודקת איתו את מערכת היחסים הפיזית בין גבר לאישה. אין היררכיה. עלתה בדעתי היצירה *חמורים* של ניר וליאת בן גל, שם גם השניים עושים אותה עבודה סיזיפית כמבקשים לומר "מה שאתה עושה גם אני יכולה, ואפילו יותר". זה מחקר של כוח, בלי סיפורים, חף מרגשות, מותיר את הדרמה לתנועה נטו. הצירופים מפתיעים, אקרובטיים, מגרדים את סף יכולות הגוף וההעזה של השניים. מסה מוכיחה כי למרות שהיא אישה, קטנה יותר, וודאי שוקלת פחות מגינתון, היא חזקה לא פחות ממנו. היא מאתגרת את עצמה ללא פשרות, ללא רחמים. וואו, אמזונה אמיתית.

ד"ר רות אשל היא חוקרת מחול, רקדנית, כוריאוגרפית ומבקרת מחול. הופיעה ברסיטלים למחול שנחשבו אוונגרד לזמנה (1977-1986), תחקירנית הספרייה הישראלית למחול להקמת מפעל ארכיון המחול הישראלי (1991-1987), מחברת הספר *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964*, עורכת שותפה לכתב העת *מחול בישראל* יחד עם ניורא מנור (1993-1997), עורכת כתב העת *מחול עכשיו* (החל מ-2001) ומייסדת האתר www.israeldance-diarie. מרצה באוניברסיטת חיפה (1991-2005) שם ייסדה את להקת המחול אסקסטה – מחול איתיופי עכשווי (1995-2006) ובהמשך את להקת ביתא במתנ"ס נווה יוסף, אותה ניהלה עד 2010. במשך 27 שנה הייתה מבקרת המחול של עיתון *הארץ* (1991-2017). מחברת הספר *מחול פורש כנפיים – יצירה ישראלית לבמה 1920-2000* (2016). כלת פרס מפעל חיים במחול של שרת התרבות לשנת 2012 ופרס מפעל חיים של אגוד אמני ישראל 2018.

הרהורים בעקבות פסטיבל צוללן

Higher מאת ובביצוע מיקלה ריצו, צילום: אלווין פויאנה
Michele Rizzo dances his work *Higher*, Photo: Alwin Poiana

ענת שמגר

פסטיבל הוא פלטפורמה מעניינת של אינוד, וכן איסוף יצירות עצמאיות לכדי מבט משותף ועניין משותף. המחויבות של עדו פדר לפסטיבל "צוללן" שהוא מוביל סוחפת ומרגשת. תפקידו של האוצר מורכב משום שהוא תובע יצירת קו אמנותי, ולא רק בחירה אמנותית. אני מעריכה ומוקירה את המאמץ לעשות פסטיבל שתומך באמנים רבים, נותן תמונה רחבה של העכשווי. ריבוי פורמטים וחללים של מופע מאפשר בסיס למחשבה מגוונת שמחפשת התאמה ייחודית בין חלקים שונים של מעשה האמנות, ולא עוצרת במבון מאליו. שם הפסטיבל היפסטריה מבקש לצעוק את הצורך לנער את העולם מאדישותו, לסתור את הקיים באופן בולט, לצאת ליצירה אחרת, לשבירת גבולות חדשה, הזמנה להתרה כתגובה לחוויה של הצרת גבולות. "אין עתיד", אסון קרב, ויש הכרח בפעולה רדיקאלית. מקור הפעולה הוא השבר, ולכן צריך להקצין. צפייה בחלק מהמופעים עוררה הרהורים שאני מעלה חלק מהם בכתב.

עבודות רבות מייצגות עיסוק של צעירים בשאלות זהות, גבולות, מגדר ואופנה. השאלות אינן חדשות, אך התשובות העכשוויות מראות רצון רב בחידוש, במציאת שינוי שמייצג עמדה צעירה. אני מתעניינת בעיקר בעבודות שעוסקות בטרנספורמציה של תכנים שונים לחומר תנועתי. הרחבת החשיבה הכוריאוגרפית מקבלת ביטוי במדיום המחול, תוכן רעיוני הופך לחומר תנועתי. בולט הצורך להרחיב את גבולות האמנות אל החיים הממשיים, פוליטיים, כלכליים, ג'נדריים וסקסואליים. כלומר לשהות ולהרחיב את התפר בין האישי לכללי, במובן של איחוד. משאלה שמניחה כעניין מתוך עיסוק אמנותי, ומתוך חוויה כללית של החיים, הזמן והעולם. להבדיל ממודל האמנות של עיסוק ביצירה ובמדיום האמנותי כיצירה שעוסקת בעצמה, העכשווי מעוניין לשקף את היותנו בעולם, לתת לעולם להשתקף בו, להיות מעורב ומשפיע על אזורי חיים רבים. מובן שזה קיבוע גס, כי הדברים תמיד נזילים יותר. זו גם לא משאלה חדשה, וגם לא עיסוק אמנותי חדש, אבל בכל זאת יש כאן הצבעה על מבט עכשווי, שונה ושימת דגש אחר. כפי שבשנות השמונים ניתן לזהות אפיון של עיסוק האמנות בעצמה, ניתן לזהות בעכשווי את המשיכה כלפי חוץ, להכללת תחומי עניין שהם "לא אמנות". הדגש משקף רצון לבטל את ההפרדה, לסתור אותה, לחפש את הזהות כחלק ממכלול, ואת הביטוי ההדדי של הקשר בין האמנות לחיים. זה בא לידי ביטוי בתכנים ובאמצעים אמנותיים רב־תחומיים, כמו בכל דבר, הקונטרסט הוא חלק מהתופעה, והוספת תכנים כלליים נובעת מגדילה בחשיפת האישי. הכללי הוא אישי והאישי הוא פומבי.

אני מזדהה עם המשאלה ליצור רצף בין "ריקוד" ו"לא ריקוד", בין יום־יום ליצירה, בין התכוונות לבחירה. אני מוצאת שהשאלה מתי תנועה הופכת לריקוד, כמו השאלה מתי מילים הופכות לשירה או קו הופך לציור – היא מרתקת. העיסוק בחומרים בדרגת האפס שלהם מניח אותנו קרוב לשאלה הזו, ומשאיר אותנו קרובים לעצמנו. מעניינת מאוד ההצבה של השאלה שמקרבת אל הראשוני, עם המשאלה להיות חלק מהעולם, עם הנרנדיוזי והרדיקאלי – שניבטים גם הם בכוונות וביצירות שמציג הפסטיבל; הבו־זמניות של היותנו בראשוני וגם ב"קצה", בקיצוני, ובו זמניות בחירתנו במיעוט וגם במרובה. אדם לא מפסיק להיות חלק מהעולם, ולקחת בו חלק פעיל משפיע ומושפע.

סימולטניות של חפות וראדיקליות בונה מופעים ספציפיים מאוד, אסופים בעניין ובשפה מובהקים. ממורכזים. מייצרים "דבר". אם אחטא בהכללה, האופנתי לא מתבטא באחידות שפה תנועתית (או סגנון) אלא בשאלות של צורה. מתגלה שפה תנועתית מדודה שמנסה לדייק עמדה, חופשית מסגנון, ומגלה את עצמה מתוך העניין או הנושא שלה. היא לא מושאלת אלא נובטת או נובעת. התלהבתי מן החופש לייצר תנועה שמנסחת את העניין עצמו, ומן העיסוק בפרקטיקה דיאלוגית של הרקדנים: החיים של היצירה נמצאים בדיאלוג החי בין גוף הרקדן ובין גוף התנועות שהוא מביא.

היכון! מאת עדו פדר, רקדנים: דרור בירגר ועמית טינה, צילום: מאשה רובין

At Hand! by Ido Feder, Dancers: Dror Biriger and Amit Tine, Photo: Masha Rubin

מודל הירקדן – יוצר׳ שנוסח בשנות השישים מופנם בפרקטיקה של הרקדן העכשווי. הוא בא לידי ביטוי בנוכחות גופנית ופרפורמטיבית. הנוכחות הרקדנית מורחבת ופנויה לדיאלוג בין הרקדן המופיע ובין מה שהוא מביא. בעיניי, זה המקום בו מקיימים את מדיום המחול ופועלים בו. הביצוע הוא היצירה.

הדילמה בין הצורך לקבל הכרה (במה) לבין הצורך לעשות את הייחודי והלא מוכר היא סבוכה בכל חלקי המעשה האמנותי. איך אביא את הדבר שאני רוצה לעשות למודעות, אף שהוא לא בהכרח עומד בסטנדרטים המקובלים? איך אצור את המקורי שיתקבל ויעורר את תגובת הקהל? נדוש לדבר על כך, ובכל זאת זה ממשיך להיות נוכח כמניע והתמודדות. גם כשנראה שהעולם משתנה, המתח בין פתיחות לשימור נשאר נוכח.

לדעתי, הבחירה שלנו במה אנחנו עושים, נובעת ממי שאנחנו. האמנות שלנו מלאה תשוקות, כוונות, רצונות ומחשבות, ואילו המעשה עצמו – נשאר קרוב למי שאנחנו, ולמה שאנחנו. התמיכה הגדולה ביותר באמנות היא להתיר לאמן חופש יצירה, להתעניין באופנים הרבים שיצירה לובשת, באין־סופיות שלה. כשמקוריות לא דורשת מאמץ ולא כרוכה בזהירות, אלא מקבלת את השפע שהיא יכולה לקבל כתוצאה מן הייחודיות של כל אחד מאיתנו – כולנו אחרים.

פלטפורמה של תיווך בין האמנים לקהל היא כמובן תמיכה ועזרה לאמנים, וגם מתן אמון בקהל שיוכל ליהנות מהדברים שעברו סינון ואוצרות כ״נבחרים״. נראה שכל פסטיבל ממתג את עצמו לפי אפיון הפלטפורמה, בהסכמה של האמנים המוזמנים. הפלטפורמה מנסחת משמעות משותפת שהיא מבקשת לחלץ משמעות מיוצגת, כמותג שניתן להישען עליו, לדעת מה הוא מספק. נוצרים יחסים מעניינים בין העבודות ובין הפלטפורמה: מה מנסח את מה, ומה מראה את מה.

תנועת הפסטיבל בין חללים שונים היא דגל וגם מעשה חשוב כי הוא מממש את האפשרות לתת למסגרת להיות בחירה, להוריד אותה, או לבחור בחלל הנכון בהתאם לעבודה. המובן מאליו – מופר, ואנחנו זוכים בחשיפת מחשבה על מסגרת/ חלל כאפשרות פתוחה, שממשיכה ומהווה חלק מעבודת האמנות. הקהל לא עולה לרגל לאתר הפסטיבל, אלא הפסטיבל מתפזר ומוביל את הקהל לחללים חדשים. גם בקונטרסט בין ריבוי חללים וריכוזם בעיר אחת, יש עמדה חזקה: של הרחבת המרכז. הניוון וקבלת האחרות לא כרוכים בהליכה לשוליים, אלא צומחים מהמרכז ולתוכו.

כשהיצירה מתייחסת גם למדיה שבו היא מתבטאת, השפה יוצרת את עצמה עם עצמה, את היעלמותה ואת חזרתה, ואת הניסיון לתפוס אותה או להבין אותה, את מעשה האמנות, ואת עצמנו.

ענת שמגר, אמנית מחול, יוצרת עבודות סולו ושיתופי פעולה עם אמנים מתחומים שונים. עוסקת בחקירה, כיוונון וניסוח שפת גוף כחומר ומחשבה. יצירתה מתאפיינת באסתטיקה של מיעוט ושקט, בו זמניות והיות בין לבין. מופיעה בפסטיבלים ובמסגרות אלטרנטיביות שונות, ראש המסלול לכוריאוגרפיה וחברת סגל בפקולטה למחול באקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים.

הליכות אל הארכיון – פסטיבל ריקודי חדר

עמוס חץ, ריקודי חדר 2019, צילום: נטשה שחנס

Amos Hetz, Room Dances Festival 2019, Photo: Natasha Shakhnes

רונית זיו

בנובמבר 2019, הועלה פסטיבל ריקודי חדר ה־30. זהו מפעל חשוב שיזם והנהיג עמוס חץ, ובשנת 2012 הצטרפה לניהול האמנותי ליאור אביצור. הפסטיבל הראשון התקיים בגלריה בורגשוב בתל אביב, חלל קטן ואינטימי שהזמין את הקהל לחוות את מופע המחול תוך ביטול החיץ בין במה לצופה. בכל שנה עולות בכורות של כוריאוגרפים מקומיים, ולאורך השנים התארחו יוצרים מחוץ לארץ, ביניהם: סימון פורטי, ליסה נלסון, מרי פולקרסון, ג׳וליאן המילטון, סוזן רטהושרסט, בנואה לשמבר ועוד רבים אחרים. השנה האירוע היה מכובד ולווה בהוצאת קטלוג של הפסטיבל לאורך השנים, בעריכתם של איריס לנה וטליה דה פריס. ערב פתיחת הפסטיבל לווה בהרצאה של עידית סוסליק ובשיח בהשתתפותם של עמוס חץ וענת שמגר.

הפסטיבל הוצג בתל אביב, בסטודיו זהבה וז׳ק דלל במרכז סוזן דלל. סטודיו זהבה וז׳ק דלל, שרק נחנך בחודש יולי 2019, נתון לפרשנות של יוצרי המחול שבוחרים להציג בו את יצירתם. הוא רחב, קירותיו לבנים, אסתטי ומנוכר, ובאחת מפאותיו מצוי חלון רחב ויציאה למרפסת שפונה לצד דרום, אשר מוסתרת במהלך המופעים בווילון שחור ומשמשת כגב הבמה. בעודי מחכה לפתיחת המופע, אני מעיינת בקטלוג החדש. מחברת ריקוד חדר, מאפשרת תנועה אל עבר הארכיון, למופעים הראשונים של פסטיבל ריקודי חדר. הראשון בו, התקיים, כאמור, ב־1989 בתל אביב: גלריה בורגשוב 60. אני יכולה לדמיין את הקהל שהגיע לצפות באירוע זה. נכנס לגלריה, חש שהוא שותף לפעולה מחתרתית אוונגרדית. בכל מקרה, כך חשתי אני כשנכנסתי לגלריה בורגשוב 60 כדי לצפות בעבודתה של רות זיו אייל *רישומים*. שותפה לסוד ויותר מכל, למעשה משמעותי, לאמנות.

בקפיצה בזמן בנובמבר 2019 פסטיבל ריקודי חדר, בוחר להתמקם בלב ליבו של הקונצנזוס של המחול בארץ, מרכז סוזן דלל, בסטודיו זהבה וזיק דלל, הגדול, בוהק בלובנו, אך לוקה בתאורה. תאורת הלדים שהורכבה לתקרת הסטודיו יוצרת אור קר, שמונע מהקהל לחוש את האדם שמתנועע באור יום, אלא מנכיח את קיומו של מדיום המופע.

צפיתי בכל שלושת התוכניות של הפסטיבל, אך בחרתי להתמקד בערב הראשון. הקהל יושב בצורת ח', מחכה לתחילת הערב. את הערב פתחה היצירה *רשמות* מאת עמוס חץ ובביצועו. עמוס יוצא מחדר ההלבשה, אוחז מקל דק באורך של 1.20 מטר. הוא ניצב מול הקהל, בעמידה מלאת עוצמה ונוכחות. הוא מתחיל להקיף את גופו עם המקל, כמו מודד את היחס של המרחב ההיקפי של גופו, תוך כדי פעולה זו, הוא מתחיל ללכת לכיוון האלכסון כשהוא ממשיך לסובב את המקל ופונה לחזית נוספת. הפעולה של העבודה עם המקל ממשיכה בעקביות. עמוס ממשיך לעבוד עם המקל תוך כדי התקדמות בחלל, בעקביות. ברקע שקט, למעט הד המזגנים שהופעל בסטודיו כי אנחנו בחודש נובמבר אבל עדיין שרבי בחוץ. עמוס ממשיך בחקירה ודימויים בעבודה עם המקל. זה מרתק. כעת, הוא מטלטל את המקל מצד לצד כמטוטלת, ואז שוב השתהות, והליכה ופסיעה צולבת והטורסו מתחיל להתעורר לחיים, כפיפה לפנים, שמאפשרת לו טווח עבודה גדול יותר עם המקל.

עמוס חוזר לעמוד מול הקהל ומניח את המקל על ראשו, כמעין מאזניים. דימוי אייקוני, כזה שנחרט בזיכרון, פשוט ויפה. המקל נשאר על ראשו, למרות התפניות של הגוף, הפנים שלוות ללא ניע מיותר. הוא מוריד את המקל ופונה לאחורי המרחב, חוזר לקהל ומתחיל תנועה במרחב עם תפניות רבות, כשהידיים משתתפות לרגע, מתאגרפות ושוב נרפות, מתקרבות לגוף ונוגעות בחזה, באגן ושוב מתרחקות בעודן מושטות ומזכירות ג'סטות של אירוע אחר, רחוק, עקבות של מילים. המהלך הזה מבוצע שוב ומצטרפות אליו תנועות ספירליות, סופיניציה ופרונציה בזרועות, ומעבר לפרק נוסף של הליכות במרחב, הרבה הליכות יום־יומיות, עקבות תנועת הג'דסון שפעלה בניו יורק בשנות ה־60, שאחת מהן היא הכנסת המרחב היום־יומי למרחב הפואטי, לרבות ההליכות. הרבה הליכות בחלק השני של יצירתו של עמוס חץ, ואז נעמד מלא עוצמה מול הקהל כמו מסמן נקודה. סוף.

העבודה השנייה שהוצגה בערב זה היא *הצטרפות* מאת שלי פלמון ובביצוע של שלי פלמון ויואנה בליקמן. דואט של רקדניות ושני כיסאות. הפעולה הראשונה בעבודה זו, היא תמונה ממושכת של שתי הרקדניות רכונות על הכיסא. את הדממה קוטעת תנועתה של יואנה שחוצה את החדר ומתחילה תנועה תבניתית, של רקיעות בקצב קבוע תוך הנפת הזרועות סביב הגוף בספירלה. לתבנית המוצגת כל פעם מתווספת תנועה נוספת, שמעצימה את נפח התנועה והריטואל. המוזיקה מתחילה להדהד מרחוק, התנועה של הרקדנית דועכת. משתהה. נותר טלטול הזרועות, נטרקות על הגוף מלווה בסאונד של הצלפה. הדמות השנייה שנותרת ישובה על הכיסא מתבוננת בפעולה זו, כמו דיאלוג שמתנהל בין השתיים. תנועתה של הרקדנית הראשונה מתחזקת, הרקיעות מתחזקות, וכן ההצלפות של הזרועות על הגוף, והכול תוך כדי הליכה. יש כאן אמירה נוקבת שנאמרת בין השתיים. בשיא התגברות הקצב, קמה שלי מהכיסא והיא מתחילה את אותו הדבר על גופה. אך אותה התנועה מופעלת אצל שלי מתחושת משקל חזקה וברורה. הרגל רוקעת על הבמה, אבל יש תחושה שהיא נספגת לתוכה, במפגש עם הלינואיאום היא נפרסת יותר, מתמוססת לאדמה. בקסם של מפגש כף הרגל עם הקרקע, שלי מדגימה אותו באופן מופתי.

כעת, לתנועות מצטרפות קפיצות ותוך כדי לפתע נעמדות לפנים, הזרועות מושטות מעלה, לכיוון אנכי, דרמטי, אל השמיים. זהו דור היוצרים החדש של פסטיבל ריקודי חדר, שממשיך את ההיגיון התנועתי הצרוף ומוסיף, כמו בנגיעות מכחול צבע, רגש שמתפרץ מבעד לתבניות הנוקשות, ויחסים שצפים על פני השטח. בהמשך העבודה, הן ממשיכות את תנועת המראה כמו תאומות שהופרדו, בהליכות שוטטות במרחב. הזרועות משתתפות ומובילות תנועה סיבובית, כמו מצפן של התנועה והגוף כולו. הן עומדות זו מול זו, חוזרות שוב על המשפט. קשה לומר אם זו חזרה מיותרת אבל בהחלט ברגע זה נשאלת השאלה מדוע המפגש של שתי הרקדניות כשהן נעמדות זו מול זה נגרר החלטה כוריאוגרפית של חזרה על התבניות שכבר הוצגו בעבודה, ולא הוליד תבנית חדשה מתוך המפגש. אבל כנראה התשובה היא, העקביות וההתעקשות על אותה התבנית ביחסים שונים של שתי הרקדניות במרחב. בכל אופן, זוהי יצירה המבטיחה תקיפות ועדינות כאחד, רבות בזכות הביצוע של הרקדניות. העבודה מסתיימת ברקיעות שמתמקדות בעקבים של כפות הרגליים. זהו כל הסיפור. האייקון של התנועה בעקבים והמפגש עם הרצפה, והצעד שדוחף. שוב, כאמור, ניכרת השפעת דור הג'דסון בניו יורק של שנות ה־60, ההתפעלות מהצד.

העבודה השלישית והמסיימת את הערב הראשון *יש משהו שמטריד אותי מאתמול*, מאת ובביצוע: אורי טורקניץ ורותם פרימר. עבודה זו מוגדרת כמפגש בין מוזיקאית ורקדן. על המרחב הבימתי מסומן ריבוע שבכל אחת מפינותיו מסומנת בנעליים. אורי ורותם עומדים בשתי פינות מנוגדות והעבודה מתחילה כשהם מסמנים הליכות במקום. הליכות קצובות, דריכות קבועות שמחייבות משמעת, ממושטרות. זה חוק מספר אחד במשחק שהם מנהלים ביניהם ובין הקהל. תוך כדי ההליכה, מצטרפת פעולה נוספת מתחום היום־יום, הדיבור. אל מול ההליכה הכפייתית מתחיל אורי לדבר, והדיבור שלו מתנגלה אישי. הוא מדבר, לכאורה, כמו בשיח בין חברים כזה שמתנהל בטלפון, בצ'ט או באיזה בית קפה: "רציתי להרגיש ביטחון במשהו בחיים שלי, זה לא עבד, הרגשתי די מבואס מזה. כדי שאהיה משהו אחר, אמרו לי כל מיני דברים"... וכן הלאה הדיבור וההליכה ממשיכים להיות קשורים זה בזה בקשר גורדי ובו זמנית אורי ורותם יוצרים מסלולי התקדמות על פני הריבוע. יש משהו כייפי במהלך הזה. החופש בדיבור, היחד של אורי ורותם, וההחלטות הכוריאוגרפיות המוחלטות יוצרות מתח מעניין והדיבור וההליכה יוצרים התשה, כמו דיבור שאין לו תוחלת, מדי פעם אל המהלך מצטרפת פעולה נוספת של הושטת ידיים מכנית לפנים, עצירה, יוצאים מהמרחב הבימתי. התאורה על הבמה מתחילה להחשיך ולרגע הרהרתי ביני ובין עצמי: "האם המופע עומד להסתיים?" אולם, בשלב זה, אורי ורותם חוזרים לבמה ורותם מתחילה לנגן על הגיטרה, כמו ממשיכה אותו זרם תודעתי של שוטטות ומחשבות, וכל אלו מתנקזים לתוך שירה. באופן מפתיע הנגינה בגיטרה האקוסטית מובילה לתחושת חיים, ומהווה ניגוד לדיבור בעל הגוון המתכתי לאורך היצירה שמונבר עם מיקרופון ולהליכות הקצובות.

לאחר הנגינה בגיטרה, הם חוזרים לריבוע ובמחזור השני, הפעם מובילה את השיח רותם, ושוב המהלך הזה נעצר, והבמה מתרוקנת, האור יורד ושוב חוזרים על אותו הטקס, הכנסת גיטרה וכיסא כזה שרואים בטקסים אחרים במציאות שלנו, והפרק השלישי של ההליכות מתחיל מחדש. שניהם מדברים סימולטנית, ריבוע בתוך ריבוע של הליכות נוצר על הבמה. לוף של אימה מודרנית, התשה שמלווה את הפעולה הכוריאוגרפית הגיעה לסיומה, והותירה תחושת הרהור ובדידות עמוקה.

רונית זיו, כוריאוגרפית, רקדנית ומייסדת אנסמבל רונית זיו. פועלת כיוצרת עצמאית החל משנת 1998. ביצירותיה פורצת דרך בשילובים בין טקסט ותנועה, בהם המילה והטקסט הכתוב מתרגם לדימוי נופני. בשנת 2017 נבחרה מטעם קרן שוסטרמן להיות מרצה אורחת בקלרמונט קולג'. רונית כיהנה כמנהלת אומנותית שותפה בהרמת מסך במשך ארבע שנים 2010-2013, זוכת פרס כוריאוגרף צעיר לשנים 2002, 2005 זוכת גוונים במחול ומקום ראשון בתחרות לכוריאוגרפיה ע"ש חסיה לוי אגרון של האקדמיה בירושלים. רונית מרצה לכוריאוגרפיה בלימודי התואר השני באקדמיה למוזיקה ולמחול ומנחה את עבודות הגמר, בעלת תואר שני מ.א. מאוניברסיטת תל אביב, נושא התזה עליו כתבה זיו את עבודתה הוא פעולת הליכה במחול בן זמננו.

Notes

[1] Andrea Amort: "Free Dance in Vienna". In: Deborah Holmes, Lisa Silverman (ed.): *Interwar Vienna. Culture between Tradition and Modernity*. New York: Camden House 2009, 117–142.

[2] For a comprehensive bibliography until 2001, see: *österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*. Ed. by Andrea Amort and Mimi Wunderer-Gosch. Wien – Köln – Weimar: Böhlau 2001; Andrea Amort: *Hanna Berger. Spuren einer Tänzerin im Widerstand*. Wien: Brandstätter 2010; Gaby Aldor: Wie *tanzt nun ein Kamel? Die Geschichte der Ornstein-Familie und die Erifndung des modernen israelischen Tanztheaters*. Wien: mandelbaum verlag 2012.

[3] *Tanz. 20. Jahrhundert in Wien*. Exhibition catalog (Biblos-Schriften, Bd. 109). Catalog management and publication : Josef Mayerhöfer. Wien: Österreichisches Theatermuseum 1979. The exhibiton was shown from 26 October 1979 until 31 January 1980 with additional film screenings at the Austrian National Library .

[4] See note 2.

[5] Gunhild Oberzaucher-Schüller (ed.): *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20*. Jahrhunderts. Wilhelmshaven: Noetzel 19922, 2004; *Schrifttanz*. A quarterly. Volume 1 1928 to Volume 4, 1931. Eleven issues and two supplements in one volume. Published by the Deutsche Gesellschaft für Schrifttanz. With an afterword for the reprint by Gunhild Oberzaucher-Schüller. Hildesheim: Olms 1991

[6] Giora Manor: "Influenced and Influencing – Dancing in Foreign Lands. The work of Choreographers/Dancers persecuted by the Nazis in Emigration". In: Oberzaucher-Schüller: *Ausdruckstanz*, 471–485.

[7] *Dances of the Banished*. Production and choreography: Esther Linley. Scenery and costumes: Christian Weininger. Dramaturgical assistance: Andrea Amort. Historical consulting: Alfred Oberzaucher. With reconstructed choreographies by Berger (Ottilie Mitterhuber), Bodenwieser (Bettina Vernon and Evelyn Ippen), Jerschik (by the choreographer). Dancers: students of the Anton Bruckner Private University as well as Esther Koller, Bob Curtis, and Harmen Tromp. In the framework of the anti-Fascist Contrasts Days in Linz. Premiere 21 April 1995, Posthof Linz. See: Andrea Amort: Tänze der Verfemten. In: *Tanzdrama* 29, no. 2, 1995, 24–26; Andrea Amort: "Die Tänze der Verfemten". "Gedanken zum Erbe des Ausdruckstanzes" in Österreich anlässlich des 50. Jahrestages der Befreiung vom Nationalsozialismus. In: *ballett international/tanz aktuell*, no. 8/9, 1995, 64–65.

[8] "Wiener Tanz im Exil:" Lecture- and performance series in cooperation with Kunstverein Alte Schmiede from 28 October 1998. Curator: Andrea Amort. Guests: Roman Arndt, Magda Brunner-Hoyos, Giora Manor, George Jackson, Gunhild Oberzaucher-Schüller, Hedi Politzer (Hedi Pope), Patricia Stöckemann, Gerda Schwarz-Rech, Cilli Wang, Esther von Wartburg, Jarmila Weißenböck, and Wera Goldman. Goldman's first performance in this series took place on 5 November 1998 at the Jewish Museum. She danced the solo *Dybbuk* and was awarded the "Goldener Rathausmann" by City Councilor for Cultural Affairs Peter Marboe. Until 2001, Goldman came to Vienna every year, to lecture, dance, and choreograph with and for Martina Haager. Since then, she has been invited in larger intervals: in 2006 and 2011 each time organized by Haager, in 2008 also at the "Touchings" festival. "Wiener Tanz im Exil:" Exhibition at the Austrian Theater Museum. Curated by Andrea Amort and Jarmila Weißenböck. 16 June until 26 October 2000. "Tanz im Exil:" In the framework of the Festival of Jewish Culture in Vienna—a special project of tanz2000.at & Impulstanz in cooperation with Kunstverein Wien and the Jewish Museum. Program: Andrea Amort. Choreographies by Bodenwieser, Jerschik, Berger, and Pola Nirenska. With dancers of the Vienna Volksoper, Tanztheater Wien, Anton Bruckner Private University Linz as well as Esther Koller and Harmen Tromp and a guest performance by Jacek Luminski's Bytom Dance Theater. On July 1st and 2nd at the 1 Akademietheater, Vienna. Further performance and lectures by Goldman and Manor. The program was documented both by Austrian Public Television (ORF) on June 23rd and 25th as well as on July 27th as well as by radio station Ö1 (June 27th and 30th); on 10 September 2000, Heinz Janisch broadcasted his conversation with Goldman in the series "Menschenbilder." See: Andrea Amort: "Vergessen – Erinnern – Neu beleben". In: tanz2000.at. Festival brochure. Vienna 2000, 47; Edith M. Wolf Perez: Vergessene Schritte. "Tanz im Exil" in Wien. In: *Tanzdrama* 54, no. 5, 2000, 40; George Jackson: View from Vienna: Festival weeks. Vienna, Austria, June 2000. In: *Dance Magazine*, vol. 74, November 2000, 93–98.

[9] Festival "Berührungen. Tanz vor 1938 – Tanz von heute". Artistic direction: Andrea Amort. Assistance: Paul M. Delavos. Under the patronage of Helmut Zilk. From October 5-31, 33 events took place at: Theater Odeon, Studio Tanz Hotel, Alte Schmiede, and Admiral Cinema. For a detailed program: http://www.odeon-theater.at/54.0.html as well as comprehensive press reviews with playbills at the exile library of the Literaturhaus Wien.

[10] Zasha Cerizza Colah and steirischer herbst (eds.): *Body Luggage. Migration of Gestures*. With texts by: Bessora, Laure Guilbert, Desmond Kharmawphlang, Francesca Recchia, Nora Sternfeld, Francoise Vergès. archive books, Berlin, 2016.

Translated from the German by Lilian Dombrowski

Dr. Andrea Amort lives in Vienna, she is on the faculty of the dance department, head of the dance-archives at the Music and Arts University of the City of Vienna (www.muk.ac.at). She has been working as an independent cultural journalist (speciality: dance), as curator for theatre, dance and performance for the City of Vienna. She is also a dance historian, dramaturge and has curated dance-festivals. 2019/20 she has been responsible for two major dance-exhibitions at the Theatre Museum Vienna including an intense performative program: *Everybody dances. The Cosmos of Viennese Dance Modernism* and *The Pointe dances. 150 years of Ballet at the Wiener Staatsoper*. She published several books, her last one *Everybody Dances – The Cosmos of Viennese Dance Modernism* (Hatje Cantz, 2019).

damental analysis of {Austrian) dance history. In 2001, I was able to publish, with the support of then *Festspielhaus St. Pölten* director Mimi Wunderer-Gosch and in cooperation with seventeen authors, the large volume *österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart,* a first Austrian dance history complete with a lexicon of choreographers.[4] Among Gunhild Oberzaucher Schüller's publications, the printed international lectures from her 1986 Bayreuth *Ausdruckstanz*-Symposium, but also the reprint of the quarterly *Schrifttanz* have achieved particular significance.[5] The Israeli critic and author Giora Manor (Prague 1926 – Mishmar Haemek, Israel 2005), himself an exile, opened his Bayreuth lecture "Influenced and Influencing – Dancing in Foreign Lands" with the words "involuntary exile."[6]

Revival of Forgotten Dances at Festivals

Pivotal to further study of the subject were, among others, the Vienna festivals "*Tanz 88*" and "*Tanz 90*," curated by Gerhard Brunner, at the time ballet director of the Vienna State Opera and director of the Dance Biennale from 1982 until 1998. In 1988, the amply and officially celebrated commemorative year, fifty years after the "Anschluss," the German Laokoon Dance Group under Rosamund Gilmore produced the world premiere of *Einmarsch* (invasion). In 1990 – during the Kibbutz Contemporary Dance Company's guest appearance with Gertrud Kraus' *Des Dichters Traum* (the poet's dream, 1943) – the personal encounter with the ensemble's founder, Yehudit Arnon (Komárno/Czechoslovakia 1926 – Kibbutz Ga'aton/Israel 2013), was defining. The festival's highlight was, apart from a renewed encounter with dances by Rosalia Chladek, the remarkable program with choreographies by Gertrud Bodenwieser that included the legendary choreographic manifesto of Expressionism: *Dämon Maschine* (demon machine, 1924). In this revival, Bettina Vernon-Warren and Evelyn Ippen memorialized their mentor in a performance with dancers of the Vienna State Opera on the occasion of her 100th birthday at her place of birth.

From 1995 at the latest, with the onset of restitution in Austria, also dance became an object of study as part of the burgeoning interest in topics concerning exile. Until today, this interest is largely manifested in the attempt at showcasing the – in these parts unknown and obliterated – artistic legacy through "original" respectively reconstructed or now also contextualized dances. In 1995, the production *Dances of the Banished* was mounted under the direction of Esther Linley at the Anton Bruckner Private University in Linz with reconstructed and new dances including Hanna Berger's solo *L'Inconnue de la Seine* (1942).[7]

Starting in 1998, I accepted an invitation from critic and author Karlheinz Roschitz and moderated at the "*Alte Schmiede*" a lecture- and events series that now explicitly featured the term 'exile' in its title, *Wiener Tanz im Exil* (Viennese dance in exile), which, in 2000, could be brought together in an exhibition on this topic at the Austrian Theater Museum and in another special dance program in cooperation with the *Impulstanz* festival including lectures.[8]

In 2008, seventy years after the "*Anschluss*," the City of Vienna and the federal government in cooperation with Erwin und Uli Piplits enabled me to curate the month-long festival *Touchings: Dance before 1938 – Dance of Today*.[9] This festival offered the careful restaging, but also the contemporary contextualization of old choreographic material by numerous artists as well as newly created works; in addition, lectures, movie screenings, dance studio visits, and historic walking tours directly connected with banished and non-banished choreographers were part of the program.

To give an example: in 2008, Georg Blaschke placed Andrei Jerschik's solo *Mensch im Wahn* (man in delusion, 1929) – which in 1995, the nonagenarian choreographer had personally passed on to the dancer Harmen Tromp – under the title *Jetzt bist Du dran* (now it's your turn) in a contemporary context featuring the dancer Petr Ochvat. The goal was to responsibly showcase, based on choreographies, the artistic pluralism of the past. The program included Hanna Berger, Gertrud Bodenwieser, Hilde Holger, Andrei Jerschik, and Isolde Klietmann as well as Stella Mann who, for the festival, rehearsed in London at a ripe old age her *Spanischer Tanz* (Spanish dance, 1930), had it filmed, and sent it as her contribution to Vienna, Gaby Aldor who premiered her documentary, *Looking for the Dance: The Rivals 1934– 1991*, about Judith und Shoshana Ornstein in Vienna, Cilli Wang and Margarete Wallmann, but also the non-banished artists Rosalia Chladek (Brno 1905 – Vienna 1995) and Grete Wiesenthal. Shona Dunlop MacTavish (born in 1920 and residing in Dunedin, New Zealand), who had been one of Bodenwieser's first foreign students in Vienna at the Academy of Music and the Performing Arts in the 1930s, conducted a typical Bodenwieser training at the Music and Arts University of the City of Vienna (MUK). For Wera Goldman, a special benefit gala, in which she personally participated, was arranged that included numerous contributions by the contemporary dance scene and concluded with the award of the Honorary Medal of the City of Vienna to the artist. On other occasions, Hilde Holger, Stella Mann, and Walter Sorell were also honored by the City of Vienna.

The manner of processing and rendering visible human-artistic loss in a festival that was mainly performance-oriented cannot be separated from the way, in which dance legacy had been handled in Vienna since the 1980s: primarily guided by the search for traces of choreographies and, hence, of the particular dance vocabulary respectively the changes that occurred in exile. This was accomplished by way of invitations to dancers who themselves had performed these specific dances and been able to pass them on to a young generation living in Austria. However, even as late as in 2008, Shona Dunlop MacTavish assured that Harmen Tromp's rehearsal of the dance drama *Terror*, from *The Masks of Lucifer* cycle by Gertrud Bodenwieser (1936), which critically analyzed contemporary developments, conformed to her memory of it. The original rehearsal had been carried out by Bettina Vernon-Warren and Evelyn Ippen in 1995 in Linz. Here, the role of Death (in *Terror*) was performed by the African-American dancer Bob Curtis (Leflore County/Mississippi 1925 – Vienna 2009) who had immigrated to Austria.

The wealth of program of *Touchings* was made possible thanks to the artistic setting and restaging of the work of Wiesenthal, Chladek, Bodenwieser, and Kraus since the 1970s by Gerhard Brunner as well as Gunhild Oberzaucher-Schüller (last, University of Salzburg), Alfred Oberzaucher (last, Vienna State Opera) as well as Jarmila Weißenböck (Vienna 1940 – Vienna 2005; Austrian Theater Museum). Documentation (film, notation) varied in each case; playbills respectively leaflets were provided for all events. No funds for a catalog of the "Exile" – exhibition (2000) were available. The elements of exile – escape, emigration and immigration, acquisition of new dance vocabularies and approaches to movement aside from the difficulties of being removed from one's native language as well as the necessity to build a new life – were also discussed in numerous lectures. Regarding scientific research, apart from a lack of systematic studies, the most varied topics await investigation, such as artistic networks, schools, and shifts in dance vocabulary. Tracing the work methods of the exiled or translating them into a contemporary approach would be another research aspect that so far has only been touched upon in Austria. Showing promise is the project "(re)membering – revitalizing marginalized dance practices," which Thomas Kampe (Bath Spa University) and Carol Brown (University of Auckland) launched in 2014. Yet, biographical research, too, could be stepped up, for instance, on Sascha Leontjew and Gisa Geert (Vienna 1900 – Madrid 1991).

Besides various ORF-segments (Austrian public television) about dance and exile on the occasion of above-mentioned events, also more detailed film portraits were created. A documentary portrait of Werner Rudyn was made by Friedemann Derschmidt in 1999. This was followed two years later by Herbert Graf's documentation *Die Welt der Cilli Wang* (the world of Cilli Wang). Wera Goldman's examination of *Ausdruck* (expression) and ethnic dances was reflected in films by Heide-Marie Härtel (2006) and Michael Pfeifenberger (2007). In 2002, Primavera Boman, daughter of Hilde Holger, produced the DVD *HILDE – Her Legacy*. At the 2015 Linz film festival *Crossing Europe*, director Barbara Windtner introduced together with dancer Ulrike Hager the dance road movie *Auf der Suche nach Isolde/Searching for Isolde* about Isolde Klietmann.

In the context of afore-mentioned events in Austria, a number of today's modern dancers have developed an interest in the vocabulary of their ancestors, their artistic grandparents. Hereby, it has become obvious that authenticity – as much as it is sought – cannot be achieved and that, ultimately, increased awareness, transformation, and new interpretation are the crucial factors. It is worth noting that in the Austrian dance scene – since many years, multicultural once again – migrated artists are oftentimes those interested in Austrian roots: in 2013, in their production *WAR*, Amanda Piña (Chile) and Daniel Zimmermann (Switzerland) performatively pointed to Hanna Berger. International art projects thematizing Gertrud Bodenwieser were created, among others, by Carol Brown (London 2004), Thomas Kampe (Chichester 2010), and Jochen Roller (Berlin 2014). In 2006, Kampe and Liz Aggiss concerned themselves with Holger dances. Zvi Gotheiner dedicated his choreography *Gertrud* (New York 2007) to his mentor Kraus.

In 2016, Zasha Cerizza Colah and the *steirischer herbst* festival curated the exhibition "Body Luggage. Migration of Gestures" at the Kunsthaus Graz. In it, Holger as well as Gertie (Gertrud) Tenger (Vienna 1905 – Vienna 1985) and her partner Werner Wachsmuth (1894 -1953) as well as Dita Tenger (Vienna 1903 – Shanghai 1942) were highlighted.[10]

Current Projects – Dance Archive Vienna

In line with exploring early historical avant-gardes in Vienna, these scientific and artistic studies, necessitating one another, were dedicated above all to representatives of Modernity and to a lesser degree to glamorous personalities such as Elsie Altmann-Loos or Maria Ley-Piscator, themselves figures of art, who had left dance behind and gone on to succeed in several fields. The researchers' gaze was directed primarily at choreographers who demonstrated modernness and autonomy in artistic expression and less frequently at the often large number of group members or assistants such as, for instance, Lily Calderon-Spitz, Wiesenthal's assistant until 1938, whose estate I am currently researching.

By no means does this mean that banished dancers were or are not part of other dance genres as well. To mention just two: vaudeville dancer Werner Rudyn (born Rudolf Schmitz, Vienna 1905 –) and Ruth Sobotka (Vienna 1925 – New York 1967), dancer at the renowned New York City Ballet. In recent years, it has become a matter of course to inquire also after political stances during the Nazi period when examining 20th century biographies. At the Department of Contemporary History of the University of Vienna, Astrid Frauendienst is writing her dissertation *Lebensbilder jüdischer Frauen in Linz von 1882-1939: Anna und Edith Wilensky. Eine biographische Annäherung an eine KünstlerInnenfamilie* (Vignettes of Jewish women in Linz 1882–1939: Anna and Edith Wilensky. A biographical approach to a family of artists). Franziska Stoff (Berlin) is working on her doctoral thesis *Nichtarische Studierende an deutschen staatlichen Musikhochschulen 1933–1945* (non-Aryan students at German state music academies 1933–1945). Laure Guilbert (Paris) is preparing a comprehensive study: *La danse migrante. Exil et diasporas des milieux chorégraphiques germanophones 1933–1950* (Migrating dance. Exile and diaspora of German-speaking choreographic circles 1933-1950). At the University of Sidney, Jan Poddebsky is preparing his dissertation about Viennese émigrés in Australia in the artistic surroundings of Gertrud Bodenwieser.

Whether exile research can be conducted in cooperation between the Dance Department at the Music and Arts Private University of the City of Vienna (MUK) and the Dance Archive, which was founded by the author and is located on the MUK premises, will become apparent in the near future.

Currently (until February 10, 2020), the Austrian Theater Museum in Vienna presents an exhibition curated by the author: "Everybody dances. The Cosmos of Viennese Dance Modernism." This comprehensive exhibition also features film material and an encompassing performative program and is accompanied by a rich catalog *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne* that includes abstracts in English (384 pages; Hatje Cantz, Berlin 2019, ISBN – 978-3-7757-4567-3). The catalog is considered a standard reference on the subject of "The Cosmos of Viennese Dance Modernism." In a review by Volkmar Draeger in the renowned online dance magazine *tanznetz.de* on April 29, 2019, it has been described under the title Fundgrube weit über den Tanz der Donaumetropole hinaus (treasure trove far beyond dance in the Danube metropolis) as such.

at the time: in 1948, Cilli Wang who 27 years later would remigrate from the Dutch exile; also in 1948 in the framework of the "*Erstes Fest des Tanzes,*" the by then London-based Bodenwieser dancers Bettina Vernon-Warren (Vienna 1920 – London 1995) and Evelyn Ippen (born Irma Herrmann, Stankau, Austria-Hungary 1912 – ?); in 1953, Wera Goldman (born in Vienna in 1921, lives in Tel Aviv) on the occasion of the fifth anniversary of the founding of the State of Israel. As member of a folklore troupe from Palestine, Goldman had already performed in Vienna in 1947 while on a tour through Europe that had started in Prague, in the course of which she appeared before "Displaced Persons" (DPs). Magda Brunner-Hoyos, who had provided aid to the dance department headed by Grete Wiesenthal (Vienna 1885 – Vienna 1970) at the Academy of Music and the Performing Arts by sending CARE packages, returned from her exile in Colombia.

Gerda Schwarz-Rech (Vienna 1925 – Vienna 2010) returned from London. In the wake of an unpleasant visit to Vienna, Stella Mann felt reassured about her adoptive country, England; still, she could be persuaded to come for workshops and performances to Zell am See (1965) and Seeboden (1966). Isolde Klietmann (Marburg 1908 – Mendoza 1993) came on visit from Mendoza, Argentina, for lectures and performances at the Academy of Music and the Performing Arts. Margarete Wallmann choreographed and directed again for the Salzburg Festival (1954) and the Vienna State Opera (from 1958). Tilly Losch worked once more for the Salzburg Festival (1950). In the 1950s, political difficulties arose for Hanna Berger once again both in Vienna as well as in East Berlin as a result of her idealist-Communist views. Those who had remained in Vienna such as Grete Wiesenthal extended their help during the war for the persecuted and maintained communication by corresponding with them. After 1945, exiles such as Lily Calderon-Spitz (Vienna 1911 – New York 1990) helped Austrian dancers with clothing- and food packages. Hedi Pope (born Hedi Politzer, born in 1920 in Vienna, lives in Arden/North Carolina) who had emigrated to Washington DC, was invited to lectures and – like Cilli Wang and Hilde Holger (Vienna 1905 – London 2001) – honored in special exhibitions.

Yet, what sounds so positive here hardly bears any causal link to municipal and state cultural policy. Among the exceptions were Viktor Matejka, Vienna's first (Communist) City Councilor for Cultural Affairs after the end of the Second World War, who also championed Modern Dance and its representatives. Hanna Berger, who during his term in office had been in charge of the probably first municipal dance division – a position that apparently has never been filled since – might have had an influence in this matter. It is only since the 1980s that the City of Vienna is providing financial support for contemporary dance on an ongoing basis. The situation regarding state funding is similar.

In their new homeland, many of the banished artists originating from (Old) Austria became prominent founding figures of classically-draped, modern and ethnic dance movements, of forms of Community Dance, dance therapy methods, or training: Gertrud Bodenwieser in New Zealand and Australia, the Ornstein sisters and Gertrud Kraus in Israel, Isolde Klietmann and Otto Werberg (Vienna 1909 – Buenos Aires 2002) in Argentina, Fred Berk (born Fritz Berger, Vienna 1911 – New York 1980), and Jan Veen (alias Hans Wiener, Vienna 1903 – Boston 1967) in the USA, Hilde Holger first in India and then, like Stella Mann, in England, Magda Brunner-Hoyos in Colombia – and the list goes on.

Historiography – Choreographic Search for Traces

Resulting from a shortage of funding for continuous research in Austria, a lack of estate acquisitions (for instance, that of Hilde Holger), and, hence, the absence of any systematic approach, (biographic) historiography, the search for choreographic traces, and, if possible, the preservation of choreographies – tasks that demand very different strategies and tools – depend primarily on personal initiative, idealism, and, ultimately, on cultural policy decisions. Here, I wish to point out that this overview of 'dance and exile' cannot be laid out as a sweeping narrative with claim to completeness; rather, this is an attempt at providing a chronology of reception according to my best knowledge and within the constraints of space.

As far as putting life disruption and career into writing is concerned, the banished artists themselves told about their fate in newspaper interviews immediately after the Second World War (Hanna Berger), worked on memoires, which, however, they would not always publish (Berger, Wang), or else were only posthumously privately edited (for instance, Gertrud Bodenwieser, who mainly writes about her artistic influences, by Marie Cuckson). Publishing their own memoires were Elsie Altmann-Loos (Vienna 1899 – Buenos Aires 1984), Stella Mann, Maria Ley-Piscator (Vienna 1898 – New York 1999), Walter Sorell, Margarete Wallmann, and Otto Werberg. Other publications were often written by authors in the countries of exile: Giora Manor about Gertrud Kraus (Vienna 1901 – Tel Aviv 1977), Ruth Brin Ingber about Fred Berk, Shona Dunlop MacTavish about Gertrud Bodenwieser (Vienna 1890 – Sydney 1959), Bettina Vernon-Warren and Charles Warren about Bodenwieser, Denny Hirschbach and Rick Takvorian about Hilde Holger. I completed my book about Hanna Berger in 2010. Gaby Aldor's work about the Ornstein sisters, her mother Shoshana (Innsbruck 1911 – Tel Aviv 1998) and her twin sister Judith (Innsbruck 1911 – New York 2008) is the most recent publication.[2] Gabriele Renner-Schacherl's dissertation on Gertrud Bodenwieser at the University of Vienna was accepted in 1981. In 2015, Vera Skala completed her diploma thesis on Wera Goldman at Vienna University's Institute for Theater, Film and Media Studies. In addition, numerous individual articles appeared in international specialist magazines and anthologies.

The 1979 exhibition "*Tanz. 20. Jahrhundert in Wien*" (Dance. Twentieth century in Vienna) at the Austrian Theater Museum – then still located on Goethegasse in Vienna – with an accompanying catalog might be seen as the possible onset of dealing with the topic 'dance and exile.'[3] At the request of the "Hilverding-Society" for ballet and initiated by Agnes Bleier-Brody, Gertrud Bodenwieser and her dancers were commemorated in this comprehensive exhibition on the occasion of the 20th anniversary of her death. Hilde Holger, too, was among the numerous guests at the opening. Still, the term 'exile' was not explicitly mentioned.

Awareness of a dance exile and of destroyed, altered career paths as well as of a lost catalog of works went hand in hand with a fun-

which sports (Maccabi sports club) and Modern Dance were a significant part. Many of the choreographers who had started out as solo dancers and eventually opened their own schools to foster a young generation of dancers and make a living were at the same time company directors, program makers, studio directors, managers, and marketing specialists rolled into one.

The lack of numbers can also be ascribed to the fact that so many of the banished dancers actually belonged to the so-called free scene; hence, unlike at institutionalized theaters, they had neither regular performances nor steady employment. Among Austrian institutionalized opera houses with a dance or ballet company of their own, research on banished dancers of the Vienna State Opera ballet is furthest advanced; among the victims were the then well-known dancers Herma Berka (Vienna 1900 – London 1981), Toni Birkmeyer (Vienna 1897 – Vienna 1973), Risa Dirtl (Vienna 1902 – Vienna 1989), Adolf Nemeth (Sopron 1891 – Vienna 1941), Gusti Pichler (Vienna 1893 – Vienna 1978), and Lisl Temple (Vienna 1918 – Vienna 1973) as well as its artistic directors Sascha Leontjew (born Alexander Katz, Riga 1897 – Mauthausen 1942) and Margarete Wallmann (Berlin 1901 – Monte Carlo 1992). Equally difficult to establish is the number of Jewish students in dance training at municipal and state institutions respectively at the prestigious private school in Hellerau-Laxenburg and numerous small private studios based on the available material. Moreover, many dancers of the free scene – which came into being around 1900 and flourished mainly in the heyday of Expressionism in the 1920s – were concomitantly active in different artistic groups. Besides, not all participants of dance performances are mentioned by name on playbills or posters. Similarly, choreographers would "share" pianists and composers accompanying their performances, among them, Walter Fischer, Arthur Kleiner, Marcel Lorber, Otto Schulhof, and Egon Wellesz who were persecuted for various reasons. Also belonging to the Jewish dance network of the free scene were the designer Litz Pisk (Vienna 1909 – St. Ives, Cornwall 1997) who also choreographed, photographers such as Madame D'Ora, Trude Fleischmann, Edith Glogau, and Grete Kolliner, and critics such as Elsa Bienenfeld and Paul Stefan. In American exile, Walter Sorell (Vienna 1905 – New York 1997) at Columbia University and George Jackson (born Hans Georg Jakobowicz in Vienna in 1931), two generations his junior, made a name for themselves as reviewers and dance historians; both appeared as lecturers in Vienna. The artistic center of free dance in Austria was Vienna, though Linz, Salzburg, and Graz, too, featured a free scene. In the broad European *Ausdruckstanz* movement, Vienna had been, until 1938, one of the centers, not least as place of cultural transfer between East and West.[1] Artistic immigration and migration played a role; examples here would be Gertrude Barrison (Copenhagen 1880 – Copenhagen 1946), Ellen Tels-Rabeneck (Moscow 1880 – Paris 1944), and Sascha Leontjew.

Nazi dictatorship divested free dance of its individuality and freedom, creativity and intellectuality by regulating the movement, newly defining it, and manipulating it for its purposes. Since *Ausdruckstanz* had given rise to a considerable lay movement as well, it had become of particular "interest" to the Nazis' cultural policy. Not all representatives of free dance had a dissident mindset. Several of them who were not persecuted on racial grounds either adapted or tried to earn a living in other ways and somehow ride out the times.

In most cases, it was their Jewish origins that forced dance practitioners into exile. Renowned personalities such as Gertrud Bodenwieser (Vienna 1890 – Sydney 1959), who besides her work as head of two frequently touring dance ensembles was also professor at the dance department of the Academy of Music and the Performing Arts in Vienna, and Margarete Wallmann, head of the Vienna State Opera ballet, were ousted from office in the wake of the "Anschluss." Bodenwieser and several of her dancers left in June 1938 helped by an invitation from the City of Bogotá and the Viennese architect Karl Heinrich Brunner-Lehenstein who was professor there and father of Bodenwieser dancer Magda Brunner-Hoyos (Vienna 1920 – Vienna 2012). Photographs of the sea voyage (in private ownership) are extant that show rehearsals and performances of the Bodenwieser dance group accompanied by pianist Marcel Lorber. Also on board were the artist couple Cissy Kraner and Hugo Wiener, refugees as well.

Wallmann's leaving the Jewish Community Berlin in 1932 and her international activities, among others, as choreographer for the Hollywood movie *Anna Karenina* (1935) featuring Greta Garbo, had failed to protect the artist from expulsion. Stella Mann (born Stella Tuttmann, Vienna 1912 – London 2013), who had managed her own dance schools next to her dancing career, escaped Vienna in 1938 following humiliating torture and, via Yugoslavia, arrived in Belgium; here, she lived in hiding before witnessing liberation from Nazi rule in 1944. Olga Suschitzky (Vienna 1882 – Auschwitz 1942), choreographer and school director, died in Auschwitz, Sascha Leontjew in the Mauthausen concentration camp.

In their artistic work, Cilli Wang (Vienna 1909 – Vienna 2005) with her dance parodies such as the *Landler* [*sic*] (1930) – which she even performed in front of German occupation soldiers in Holland – and Hanna Berger (Vienna 1910 – East Berlin 1962), among others, with her solo dance, the realistically and unheroically depicted *Krieger* (warrior), did not shy away from voicing explicit criticism that actually endangered them. The avowed Communist Berger, who had written under a pen name against Nazi cultural policy in a 1936 article "*Über den deutschen Tanz und seine realen Inhalte*" (on German dance and its actual content) in the Swiss theater magazine *Der Bühnenkünstler*, escaped from Berlin in the aftermath of her 1937 dance presentation initially to Vienna. Following a two-year sojourn in Italy, she returned as an active resistance fighter to Germany where she was arrested in German-occupied Poznan in 1942 as part of the Gestapo action "Red Orchestra" and sentenced to two years of forced-labor camp; she was able to escape during a bombardment. As ballet master at the Vienna Volksoper, Andrei Jerschik (Vienna 1902 – Linz 1997) refused to accept appointments of dancers that had been imposed on him, was issued a warning, and fled from Vienna that same night.

After 1945, several of the exiled artists gave guest performances at the Vienna Konzerthaus, which had been, due to the lack of a dedicated dance stage, one of the principal venues of free dance

מורה ציפרוביץ, וינה 1920, צילום: לא ידוע, באדיבות מוזיאון התיאטרון
Mura Ziperowitsch, Wien, 1920, Photo: Unknown, Courtesy of Theatermuseum -KHM – Museumsverband

גרטרוד קראוס רוקדת את יצירתה *וודקה*, וינה 1924, באדיבות מוזיאון התיאטרון בוינה
Gertrud Kraus in *Wodka*, Wien 1924, Photo: Martind Imboden, Courtesy of Theatermusem – KHM

גרט ויזנטל רוקדת את יצירתה *אנדנטה*, וינה, 08/1906, צילום: מוריץ נהר, באדיבות מוזיאון התיאטרון
Grete Wiesenthal in *Ändante con moto*, Wien, 08/1906, Photo: Moritz Naher, Courtesy of Theatermusuem, KHM-Museumsverband

Dance and Exile

Research and Showcasing in Austria – An Attempt at a Chronology

Andrea Amort

The broadly defined topic of exile, to a varying extent still relevant to dance (modern dance and ballet) today, mainly covers those dance practitioners in Austria who, in the wake of Austro-Fascism and the racist and political measures of Nazi dictatorship, were restricted in their activities and went into inner emigration or else were active in resistance, persecuted, expelled, or murdered. In dance scholarship also artists who had emigrated much earlier on and were committed to Zionism (among others, the Ornstein sisters and Jan Veen, alias Hans Wiener [*sic*]) are included in this topic.

All dance practitioners mentioned in the following – with the exception of the Ornstein sisters, Veen, as far as is known, Ellen Tels-Rabeneck and Gertrude Barrison as well as Grete Wiesenthal and Rosalia Chladek – had in various ways been immediate victims of Nazi dictatorship. Presciently, Gertrud Kraus left Austria in 1935 and emigrated to Palestine/Israel. Rudolf von Laban (Bratislava 1879 – Weybridge, Surrey 1958), the–influential founder of *Ausdruckstanz* (expressionist dance), is nowadays considered a national figure especially in Germany and England and, in recent years, also in Slovakia despite having been born in the Austro-Hungarian Monarchy. He left Berlin in 1937 and escaped via Paris to England.

No precise statistics of the persecuted and murdered are available; we estimate, however, that at least 200 dance practitioners were affected. Then again, it can be stated that the majority of free dancers, mainly women, were Jews. Quite a number of young Jewish women, mainly from bourgeois families, were rather receptive to ideas of the *Lebensreform* (life reform) movement, of

L'état des choses מאת אבי קייזר וסרג'יו אנטוניו, צילום: אלי כץ

Avi Kaiser and Sergio Antonio perform their work *L'état des choses,* Photo: Eli Katz

Judith Brin Ingber is a dancer and independent scholar. She was a dance composition student of Bessie Schoenberg's and graduated from Sarah Lawrence College in New York. In the 1970s she lived in Israel where she taught for Batsheva and Bat Dor and assisted Sara Levi-Tanai at Inbal Dance Theatre. Judith appears in the bio-pic *Mr. Gaga* speaking about Ohad Naharin's student days. She also co-founded the *Israeli Dance Annual* with Giora Manor in 1975 which has morphed into *Dance Today*, edited by Ruth Eshel. Brin Ingber was Guest Editor for *Dance Today's* Issue #36, the special issue of articles based on the International Conference "Jews and Jewishness in the Dance World." In the US, Brin Ingber taught for 25 years in the Dept. of Theatre Arts and Dance at the University of Minnesota, co-founded the chamber performing group Voices of Sepharad and continues to return often to Israel to research and to teach, most recently at the Seminar HaKibbutzim for Henia Rottenberg's class. She presents programs and papers about Jewish dance (especially at the Conney Conference for Jewish Arts https://conneyproject.wisc.edu/) and writes about topics in Jewish dance studies. www.jbriningber.com. briningber@gmail.com.

Sharon Zuckermann and Hillel Kogan perform their work *What Now*, Photo: Tamar Lam

שרון צוקרמן והלל קוגן ביצירתם *מה עכשיו*, צילום: תמר לם

A maniacal fashion-show-of dancers strode out onto that run-way, from one side and other times from the other side. It could get crowded with sensational costumes – all manner of dresses, some slit at back, others on the side, in a long tulle skirt and another in a Bordeaux colored dress with such minimal pants, black panties barely cover; another in a stunning forest green dress and a different dancer in turquoise pants, and someone else in a beige skirt with long hair bound together with no regard for what one might expect a certain gender to wear; sometimes those sauntering down the runway were barefoot and other times all wore black boots with needle point heels. Scuttling on the run-way or striding out, like kick boxers, the dancers hardly had elbow room, their boots daggers and knives, like weapons that almost glanced their opponents. It seemed we were drawn into the fray, such kinesthetic response was elicited that it felt like the heels barely missed hitting us, too. A stamping rhythm to accompany a kind of Mid-East dabke line dance evolves but sudden lunging, with kicks and sudden drops, are dangerously terrifying.

I spoke to one of the male dancers yesterday and asked him if the boots felt like weapons to him? He was part of the singing of children's folk songs peppered throughout the work, "How good and pleasant it is to dwell in brotherhood together in unity" or "next year it will be so good, we'll sit on the balcony…" or the children's ditty "My hat, it has three corners"…. But it seemed Naharin was deriding the songs of childhood, making fun of hope and solidarity and the good of Zionism. What was meant to express commonality, it seemed the choreographer was decrying the very idea of solidarity which has given way to such political and societal divisiveness in 2019. But the dancer, an Israeli young man who had spent 4 years in the Batsheva Ensemble and has been a part of the company for 3 years, a seasoned Ohadist for sure, said what every performer understands – when involved in the choreographic process one can't explain what is being done, one simply does it. He said that Ohad never says Why or What is something about to the dancers, he just keeps making the piece. But Etay has heard all sides of the question and what is Naharin's view. "Some," he said, "are charmed by the songs they hear and remember good things from their childhood and some (this is the side I come down on) feel Naharin's being satirical and damning of where nationalism and Zionism gets us." Etay said "Ohad's brilliance is allowing for it all." The score is a mélange of words and song including *Psalm* 133:1, parts of drama by Hanoch Levine, Yermi Kadoshi's *Card Games* to music that is a very Mizrahi version by Moshe Cohen. How depressing to feel the randomness of someone flexing their muscles, hanging from the door jam or strutting in loneliness as the words repeat "we lost our way, far from our relatives; we are called children of bitterness, because father played cards."

The 18 dancers weave down the run-way in pairs, and reverse their direction so at first no one exits. They are all waving past each other on the run-way march, peeling off as two by twos, yet in what seemed like an endless parade. A surprising walk into the audience, and blankets are pulled out from random hiding places under various seats. The dancers spread them out on the laps of audience members, and they become cocoons or sleeping bags to shelter the dancers as they climb up onto the laps, resting in fetal positions. They seem to sleep while we hear "you and I, and the coming war…" belying any possible calm. Eventually the dancers quietly fold up their blankets, come back quietly to the run-way, but that's not how it ends. Much coming and going, back in their boots, black outs and then we see them falling to their knees. Relentless and perturbing, the images of the boots flashing and it is the end of childhood, in jarring and terrifying ways. Division is here and war seems to be coming.

There were other note-worthy works I mention briefly:
On the Way: I applauded this choreography by Shaden Abu Elasal with 7 dancers from Nazareth,[5] showing their earnest work outdoors in the SDCD courtyard. One can't know the political challenges of young women from a wholly different ethnic and religious community coming to SDCD, but it felt hopeful and successful.

Haramot, choreographed with set design by Lior Tavori, for the Lior Tavori Dance Group[6] shows how we are perpetually auditioning, showing the effort to be noticed and successful at first humorously. Tavori had just the right recipe of camp, humor and skill to pull off his question: Are we a sellout because the adjudicators and those in power have their own criteria that we can't necessarily intuit?

What Now, with performers Sharon Zuckermann Weiser and Hillel Kogan, seemed to be a very open, with-it couple who are talking to each other as they try to work out the choreography for their newest duet. They seem considerate and non-judgmental as the man changes the music on his computer, pushing himself to dance and find solutions to moving throughout the space. The woman also experiments and then sits dead center stage on a folding chair, revealing her concerns about working together, the daily stress of continuing. As their studio time progresses, we watch the carefully worked out parameters of choreographing together fall apart. The politics of a man working with a woman, not a muse but a partner, just cannot overcome what the woman perceives as patriarchal hierarchy. If two can't make it as an equal partnership, how can we extrapolate that to politics of community and country?

60,000 Gra(h)m: choreographed by Danal Ruttenberg, performed by Ruttenberg and Shmuel Halfon morphed from one Martha Graham inspired lift to another, a kind of index of female adoration. The reminders of what Graham had wrought in her work about female heroines but devoid of Graham's long dramas and context were sometimes odd – some of the lifts looked almost ludicrous, and at other times they were simply astounding and daring. But how truly freed were these characters in Graham's retelling from Greek myth, the Bible or American history? Were they precursors to feminism and freedom or some new kind of stereotypes politically?

Both Place to Be, a duet,[7] and *When Love Walked In*, a trio,[8] tested dancers and audience beyond normal endurance making the point that searching for lovers and friends and providing support seems doomed to suffering, physically and metaphorically. Could we agree to watch as dancers became more and more exhausted, more and more misused? We did, though, sometimes wishing we could stop them even as we were astounded as we watched their prowess. Are we left with these endless attempts and what it means to search for intimacy and love – is this what we are left with as our humanity?

Endnotes

[1] For *O.S.L.O*, writing and direction by Guy Gutman, choreography by Tami Lebovitz, scenography by Gabi Karichli, performed by dancers Tal Adler, Or Ashkenazi, Tamar Kish and Shuli Enosh; produced by HAZIRA.

[2] The panel was created by Sarah Holcman, Director of Programs and International Relations for SDCD with experience dance curating in the US and Is. along with Gustavo Fljalkow, a curator and dance scholar, working on his doctoral thesis on National Dance Platforms for Coventry University in England. He also moderated the panel of three. Ken Takiguchi is a dramaturg and researcher with a PhD from National University of Singapore who has published many articles on curating the nation, currently working at Setagaya Public Theatre in Tokyo. Ziv Nevo Kulman, an Israeli diplomat who worked as cultural attaché in Paris and Tokyo, holds a MA from Tel Aviv University focusing on dance as diplomacy. He was head of Israel's Ministry of Foreign Affairs Performing Arts Section, nominated Head of the Bureau for Cultural Diplomacy in Dec. 2017. Gaby Aldor is a dance critic and performance artist who co-founded the Arab-Hebrew Theatre of Jaffa (where she often performs). She also has published dance articles in French, English, German and Hebrew; her most recent book is entitled *Naharin*.

[3] For *Concrete*: choreography by Ofir Yudilevitch performed by Kerem Shemi, Yasmin Weiss, Hagar Dromi, Eshed Avraham, Ben Ish Revivo, Ofir Yudilevitch with dramaturgy by Yael Biegon-Citro.

[4] *2-0-1-9* was danced by 18 dancers of the Batsheva Dance company, with lighting by Avi Yona Bueno (Bambi), costume design by Eri Nakamura and music a listing of Maxim V'art with listing by Neurosis; Nurit Hirsh; V.F>M. Style; 'Mishakei Klafim' or the poem 'Playing Cards' set to music by Moshe Cohen, Hako Yamasaki, and singing of children's songs by the Batsheva dancers with projected words that made for a kind of public singing for those who could read Hebrew in the audience.

[5] *On the Way,* choreographed by Shaden Abu Elasal, performed by Marya Elqeesh; Adan Azzam; Nada Srouji; Yara Zuabgi; JoJo Ayoub; Shahed Jabarin; Layan Mabjeewsh, music by Said Murad.

[6] *Haramot*, choreographed by Lior Tavori; 5 dancers/collaborators: Shira Ben Uriel, Amnon Peled, Yael Averbuch, Nir Even Shoam, Niv Elbaz; costume design Idan Lwederman, Sound design Guy Moses.

[7] *Place to Be,* choreography by Dor Mamalia and Dariusz Nowak, performance by them and Jin Young Won.

[8] *When Love Walked In,* Concept and Choreography by Yossi Berg and Oded Graf; creating performers were Ofri Mantell, Tal Adler Arieli, Yossi Berg; Musical advice and original score: Nadav Barnea.

2-0-1-9 מאת אוהד נהרין, להקת בת־שבע, רקדנית: חני סירקיס, צילום: אסקף
2-0-1-9 by Ohad Naharin, Batsehva Dance Company, dancer: Hani Sirkis, Photo: Ascaf

each of the dancers under a spot light, entering and stating their name. They turn from individuals into a group that falls, creeps, weeps, morphing from benign to suffering. A duet of two Asian dancers crawl in exhaustion as others become bellicose. How intentional was it that we watch, distanced from them because we see them as foreigners, despite their dancerly brilliance? We hear undecipherable recorded, shouted and angry syllables, and then conversation from the dancers about what it is to be a so-called good citizen, apparently complying with some unspoken social agreement: "I don't think much," or "a good citizen eats his food and that's all," or "I don't strain my wits." A dancer's face juts backwards, and "the good citizens" try to revolt where there is no personal choice in the rush of movement; everyone backs away from a single dancer who's trying to reach something, while another seems to be helping or is it struggling in a strangle hold? Onto the floor, one man rises while another tries to wake others despite robotic unison movements that have taken over. The question arises are we the complacent or the rulers, but before we come to any conclusion, those we are watching have bowed their heads, cowering under the lights. Then shockingly, the lights are turned on us, piercing the anonymity of the audience with the shock of clarity. Are we the cause of this dystopian state?

L'état des choses, choreography and performance by Avi Kaiser and Sergio Antonino showed them dancing and talking in their sports coats as if we happened in on them. I mention them because we heard a "conversation" in their duet I considered a sudden tour de force. They spewed out an unintelligible dialogue because their words came from countless languages, delivered with total emotion. Their incoherent jumble embodied an entire Tower of Babel. They seemed to say we are doomed, whether just two, or entire nations, uncomprehending, leading to hopeless division, and worse.

2-0-1-9, called "an Open Rehearsal", is the newest work by Ohad Naharin.[4] I could not get Naharin's images of brutality out of my mind, of lethal weapons and attack, of war, perhaps, when everything falls apart. The beginning was a surprise and before we had recovered from that, others took their place. We had been ushered around the back of the building used by Batsheva, and up back stairs even though we saw many used the main front stairs, but what was the plan? We reached the upstairs studio and found seats in several rows facing a big curtain. A lone guy wearing unnervingly high black boots with almost needle thin heels was moving in front of the curtain. Suddenly it opened and we were looking at a run-way set between other rows of seats facing us across the run-way, filled with people peering out at us.

beautifully renovated buildings we could wonder with new eyes about the politics of urban renewal. The 6 movers spray painted their company logo atop other wall graffiti, scaling the wall only to fall backwards into a kind of existential abyss or they climbed over tables in an outdoor café, surprising the usually unflappable Israeli, drinking his or her coffee. The movers, revived on their skateboards, guided us inside SDCD, careening across the tiered courtyard of the grand flagship institution that had revived the once grimy, blighted southern Tel Aviv neighborhood, now showcase to Israeli dance.

Talos by Arkadi Zaides (also appearing as performer, incongruously clothed in a suit, aided with a team of 11) featured him as the only character, in what at first seemed to be a cold lecture. He explained "Talos" was an ancient Greek bronze robot created to defend Europe from intruders as his comments (with subtitles in English) were projected on the back wall as we also watched an animated film of blue and black dots and lines. Much random movement in the different dots coalesce as we realize his un-impassioned "lecture" is a disguised dance. The movers include the clumping dots as symbols for people at a border, and then the animation morphed into actual videos of humans at border sites. We see desperate refugees, some injured, trying to get help, trying to reach sanctuary. They give way to a video of robots tested in workshops designed by military. Mechanics try to damage and vanquish the anthropomorphic robots which persevere whether attacked or battered, kneeling on one 'knee', or "running" over various terrains to maintain their balance on robot "legs". It is no sci-fi movie, but videos of real experiments, sponsored by actual governments. Zaides's performance, whether speaking in an almost robotic recitation, has no claim to morality or emotion but he paces more and more and then encircles the stage as if to corral all we have been watching. I think of the more than 70 million refugees today as Zaides reveals more and more about what drives nations to protect themselves from ancient time until today. I was asked if I thought this "lecture" was a dance? If dance is movement in space, organized purposely, then yes, for sure, this terrifying look of space by Zaides, filled with random and then herded movement, matched even with music, is a dance. As I finish watching, I am driven to wonder where do we stand, where is humanity? Yes, I thought it a brilliant dance, depicting nationalism against the greater urgency of peoples, rarely sanctioned, acknowledged or helped in our time.

A Good Citizen, choreographed by Rami Be'er, (also credited as lighting designer, stage and costume designer, performed by 18 dancers of the Kibbutz Contemporary Dance Company) introduces

אזרח טוב מאת רמי באר, להקת המחול הקיבוצית, במרכז הרקדנית שני כהן ומאחוריה טריסטיאן קרטר, צילום: אייל הירש
A Good Citizen by Rami Be'er, Kibbutz Contemporary Dance Company, Dancers: Shai Cohen (center) and Tristan Carter (behind her), Photo: Eyal Hirsch

Nationalism and Dance: at the 2019 International Dance Exposure

Judith Brin Ingber

אוסלו מאת תמי לייבוביץ, רקדנים (משמאל לימין) טל אדלר, תמר קיש, אור אשכנזי ושולי אנוש, צילום: יאיר מיוחס
O.S.L.O by Tami Leibovitz, Dancers: Tal Adler and Tamar Kish (front line) and Or Ahskenazi and Shuli Enosh (back line), Photo: Yair Meyuhas

Nationalism was the subject of the Festival panel "Navigating Resistance and Complicity: National Dance Platforms in a Globalized World."[2] For some in the audience it was too academic and theoretical; nonetheless, it set forth issues and implications seen in the Festival performances – fascinating issues of what governments support and present in their home countries and abroad. What is it that could be representative, as if dancing is a kind of branding of its country? The panelists – diplomat; arts presenter; artist-writer and theoretician – framed their outlooks through examples of national support from countries of the Far East, Mid-East and Europe. Contemporary dance, it was argued, seems to be at times both a result and an agent of globalization. The moderator explained that since the 1990s, there has been special emphasis on the promotion of a national industry known as dance platforms (called NaDaP). Even in the Israeli Ministry of Foreign Affairs there is a section known as cultural diplomacy, dance an important component. The Ministry has long supported the International Dance Exposure Festival.

One of the guests from a Former Soviet Union country responded to the panel, saying much of what he'd seen was gratuitously violent. To end violence in "our toxic world" he said, "We should stop watching dancers crashing their bodies against each other or against the floor, as directed by choreographers, or the violence continues."

Another totally disagreed, saying "Expressing violence is part of the daily life and death situation Israel faces." One of the NY dance presenters says she doesn't shy away from dancers who get slammed around because she trusts dancers know how to take care of themselves, how to fall, and how to take on the physical aggression. "It's important to express violence," she said, "as an experience of current times, essential to what we see, especially in this nation."

Over the days and nights of the Festival there were some 52 excerpts and full performance pieces presented outside, on stage, in studios. Stimulated by the panel, I reflect on what some of the works examined with nationalism in mind.

Concrete by Ofir Yudilevitch[3] I consider as a political piece in the way that b-boys and b-girls performing on the streets are anti-establishment, against beauty and the refined and the usual order of things. The ad hoc activity in outdoor places, with Yudilevitch's brand of Capoeira-gymnastic-infused moves continued his cheeky Israeliness against the usual order of dance on stage or with conventional choreographed technique in favor of his bevy of movement on the streets, on the concrete and on walls of the SDCD neighborhood. As we came across the movers who'd seemingly crashed their skateboards, lying scattered beneath

In this anniversary year, Suzanne Dellal Centre for Dance director Yair Vardi was acclaimed for his foresight and perseverance in creating the Centre 30 years ago and for inventing and continuing to direct the International Dance Exposure Festival over the last 25. In his honor, a special program acclaimed him for making Israeli contemporary dance a vital and seminal force in dance internationally. The 200 guests who were mostly international presenters and producers from 42 different countries attending the 25th annual Suzanne Dellal Centre's (SDCD) Festival, watched choreographic works that were inordinately varied in their approaches and ideas.

O.S.L.O was the opening production—we entered a big studio to see four performers in winter hooded jackets as if in a field of snow.[1] Incongruously, we had come in from a sunny, warm day to this unexpected winter landscape. Handed printed material with the instruction to open "When the Bell Rings", we took our seats on three sides of the space. Big fans and other kinds of equipment stood on the 4th side. A lone dancer with her arm raised straight from her shoulder, begins and then others gesture, perhaps a hopeful signal core, trying to work out messages. The dancers stand and move in rigid combos, sometimes in a diamond shape, or in lines, traversing on their set paths in the "snow". Sometimes flakes and then a deluge of "snow" dropped on the dancers and on some of the audience, too. Oslo, the city site that started as a hopeful place for negotiations with Israeli and Palestinian, apparently has become the field of relentless snow (created from countless pieces of teeny white oblong shaped paper).

I read the instruction pages: Odin, the God of Wisdom and of War is listed along with many dates including 1978 when the Nobel Peace Prize was given to Begin and Sadat in Oslo; or in 1981 Sadat was assassinated; in 1987 the "Intifada" began; in 1992 Rabin formed a "Left Wing Coalition"; in 1993 Ron Punda and Ariel Hirschfeld led secret negotiations in Oslo. Other magical dates are listed yet to happen along with events yet to occur while winter sounds of ice breaking up, of wolves and footsteps in the snow, of wind and thunder mix with orchestral music. A dancer packs his parka hood with "snow" leaving us to shudder empathetically; futilely we watch as they lie on their backs, jumping in a legless way, never progressing. Classical music sounds as the dancers ramp up their energy, leaping across the snow, then traveling in balances and arabesques incongruously in ballet style, with a bow, too, but why, when there is no ending because the dancers resume their positions and shapes. *O.S.L.O*, remembered here as a frozen, unyielding winter scape, shows the signal arms of the dancers apparently undecipherable and inconclusive in non-ending communication from different national points.

Table of Contents

In Memory of Dan Ronen / Ruth Eshel **1**

Tonight We Dance Again / Gaby Aldor **3**

Via Dolorosa 2012 / Galia Lever **6**

Intimacy, Nostalgia, Ghosts, Youthful Soundtrack in the Creation *When Love Walked In* / Oded Graf **10**

And Now the Body / Anat Danieli, Omer Uziel, Yael Venezia, Kim Teitelbaum, Yair Vardi **14**

Revealing Torah by Dance / Efrat Nehama **18**

Interview with Nadia Timofeeva on the Dance *Memento* / Sharon Tourel **20**

Disruptive Movement – Unison in Dance as Stimulating and Destabilizing Motif / Shani Tamari Matan **22**

Individual Voices for Discourse – A Look at Two Decades in Dance Research in Israel / Smadar Weiss **24**

Dance Education / Educational Dance – Observing Dance Teaching from an Educational Perspective / Ronit Ronen–Tamir **31**

Anthropological Reflections on Contact-Improvisation / Yehonatan Hershberg **35**

The Unwritten Letter / Yonat Rotman **38**

Look to the Sky and Hope the Sun will Rise Tomorrow / Anat Zecharia **41**

Haramat Massach (Curtain Up) 2019 / Ruth Eshel **45**

Reflections Following Diver Festival / Anat Shamgar **47**

A walk in the Archive – Room Dances Festival 2019 / Ronit Ziv **49**

Dance and Exile – Research and Showcasing in Austria – An Attempt at a Chronology / Andrea Amort (in English) **56**

Nationalism and Dance: at the 2019 International Dance Exposure / Judith Brin Ingber (in English) **63**

Table of Contents **64**

Dance Today (Mahol Akhshav) The Dance Magazine of Israel, Issue no. 37, February 2020 / On the cover: *When Love Walked In* by Oded Graf and Yossi Berg, Dancers: Yossi Berg and Tal Adler Arieli, Photo: Efrat Mazor / Editor: Dr. Ruth Eshel, eshel.ruth@gmail.com / Editorial Board: Dr. Ruth Eshel, Nava Zukerman, Yonat Rotman, Dr.Einav Rosenblit, Ronit Ziv / Advisory Board for Refereed articles: Dr. Ruth Eshel, Dr. Yali Nativ, Dr. Sari Elron / Graphic Design: Dor Cohen / Text Editing: Lea Hoval / Printing and Binding: Photoline / 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:

יומני מחול

אתר המחול של רות אשל

האתר יומני מחול הוא מאגר ידע למחקרים ולמאמרים איכותיים על מחול בכלל, ועל מחול בישראל בפרט. הוא משמש אכסניה לכתבי העת *שנתון מחול בישראל* (1975-1990) בעריכת גיורא מנור, *רבעון מחול בישראל* (1992-2000) בעריכת גיורא מנור ורות אשל, *מחול עכשיו* - כתב עת למחול (2003 ואילך) בעריכת רות אשל.

israeldance-diaries.co.il

הבמה שלך
לרקוד בכל מקום

magicBARRE to-go

בר נייד מודולארי, מתקפל ונישא

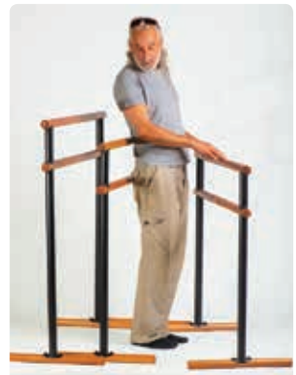
נותן את ה*במה שלך* להתאמן בבית, בסטודיו ובכל מקום.
מג'יק בר *to-go* מתאים לנשיאה,
למנעד גבהים רחב של רקדנים (1.30 מ' – 2.00 מ'),
אורכים משתנים ומגוון סוגי עץ.

התקנת הבר פשוטה ואינה דורשת כלים.

לרכישה ★ magic-barre.com ★

פשוט להרכבה ללא כלים

תיק נשיאה PORTABLE


מגוון אורכים, גבהים יחודיים

מג'יק פלור ציוד למחול

magicfloor1990@gmail.com 04-8670236

magicfloor.co.il

פיתוח חדש מבית

★ רצפת מחול ★ ברים קבועים וניידים ★ מראות קבועות וניידות ובהתקנה בטוחה ★

תרבות מולכו / צילום אמרי גולן / רקדנית משפ פרנסלנדר כסיפי