גליון מס' 39 | פברואר 2021
מחיר 45₪ | ISSN 1565-1568

מחול לכאן

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel

טלי שרף־שחר ז"ל
2021–1964

טלי שרף־שחר הייתה רקדנית, מורה בוגרת סמינר הקיבוצים, מנהלת ומייסדת בית הספר לתנועה ומחול בחברה לתרבות ופנאי נס ציונה שנפטרה לאחר מחלה קשה. היא הובילה את בית הספר לתנועה ומחול, במסגרתו פועלות להקות ייצוגיות עירוניות, חוגים ופעילויות שונות, כאשר בראש מעייניה חינוך לערכים ואהבה לאמנות ומחול. טליה הינה ממייסדי ארגון מועדון מחול ישראלי (ממ"י) אשר פתח תוכניות לילדים ונוער ברחבי הארץ. היא תמכה באמנות וביוצרים בכל שנותיה כמנהלת ביה"ס למחול, והייתה ממייסדי "בלט נס ציונה". טליה גידלה ופיתחה דורות של רקדנים ואנשי הוראה בתחום המחול.

אמירה מרוז ז"ל
2021-1942

אמירה מרוז הייתה רקדנית, מורה למחול, מנהלת חזרות, כוריאולוגית, חוקרת מחול עצמאית וכן התמחתה בשחזור של ריקודי הרנסנס. בלהקת בת-שבע שימשה כאסיסטנטית למנהל האומנותי וכמנהלת חזרות (1979-1974), לימדה בלט בשיטה האקדמית המלכותית (RAD) במסגרות שונות, ובהן מועצה אזורית מנשה (1976-1973), מועצה אזורית שער הנגב (1983-1981) ובמועצה האזורית אשכול וחבל ימית (1980-1976) באולפן שהקימה. מורה לתולדות המחול בתיכון הארצי לאומנויות ע"ש תלמה ילין בגבעתיים (2009-1987). בעלת תואר ראשון בחוג למוזיקולוגיה ובחוג לאומנות התיאטרון באוניברסיטת תל־אביב (2004) ותואר שני (2008).

גדי דגון ז"ל
2021-1956

הצלם גדי דגון, היה ממצלמי המחול, התיאטרון והתרבות הבכירים בארץ. נפטר בגיל 63 אחרי שלקה בשבץ לפני ארבע וחצי שנים. במשך 30 שנה צילם באופן קבוע את רקדני להקת בת שבע והשאיר אחריו תיעוד היסטורי שצרב בתודעה של כולם את אוהד נהרין ואת להקת בת שבע ואת מחזותיו של חנוך לוין. הוא הציג את תצלומיו גם בתערוכות "העמדת פנים" במוזיאון רמת גן לאמנות ו"ורוקד עם מצלמה" בגלריית ברוורמן. ריאיון מעמיק עם דגון ראה, עדו פדר, "לא/עצור מחול", מופיע בגיליון *מחול עכשיו* 27 (דצמבר 2014).

דבר העורכת

כשיצא לאור הגיליון הקודם, מחול עכשיו 38, לא העליתי בדעתי שגם גיליון 39 יעסוק בקורונה. כשהחל הסגר הראשון, פניתי למנכ"לית עמותת הכוריאוגרפים שרון בר לב והצעתי לה לכתוב על השפעת הסגר על הכוריאוגרפים. הרעיון הבשיל בגיליון הנוכחי, כאשר ילי נתיב, יו"ר ועד המנהל, החליטה להוציא קול קורא לחברי העמותה כדי שישתפו את הקוראים בתובנות שלהם והתרשמתי מעומק המחשבות של חלק מהכותבים. צפירה שטרן בוחנת במאמרה, באמצעות מושגים כוריאוגרפים, באילו אופנים הפעלת כוחות מיוחדים של תקנות, הנחיות ואכיפה מצד השלטון שינו את המרחב הציבורי.

תוצאה נוספת של התקנות היא סגירת התיאטראות והיציאה למרחב הפתוח. את המופע *החליפה* בהשראת הסיור המצולם שבו ג'קי קנדי מצינה את השינויים שערכה בבית הלבן, וזה היה בסיס ליצירתה של אורי לנקינסקי שהיא גם מבצעת בעצמה. ראיתי את היצירה מועלית בתיאטרון הקטן "החנות" וכשנודע לי שהיא מעתיקה את הסיור למקומות שונים, כולל מחנה יהודה בירושלים, הייתי סקרנית לשמוע על תהליך היצירה שעברה עם שינוי המיקום. ראיתי גם את *העיוורון* שיצרה דנה הירש לייזר בו רקדנים עם מסכות על העיניים מתקדמים בשדרות חן בתל־אביב וגם כאן הייתי סקרנית לשמוע על תהליך היצירה.

אם בגיליון הקודם היו מאמרים של המשבר הפוקד את המורים העצמאיים ואת שינוי דרך ההוראה בזום ובגיליון זה על הכוריאוגרפים במסגרת העמותה, מצאתי לנכון לפנות לדורון גואטה כדי לשמוע איך הקורונה השפיעה על הפעילות של להקות הפולקלור הייצוגיות. במיוחד נגע לליבי החשש של היוצרים, שהלהט שאפיין את הצעירים לרקוד ולהופיע בלהקות, עשוי לדעוך עם הסגר המתמשך וחשש כי כשיסתיים הסגר, ודאי יהיה קשה להדליק בהם את ניצוץ אהבת המחול מחדש. בתחום המחקר, מנהלת החזרות נועה רחל רוזנטל ערכה מחקר על ניהול חזרות – נושא שעד כה זכה להתייחסות מעטה. ההודעה על יציאתו של יאיר ורדי, מנכ"ל ומנהל אמנותי של מרכז סוזן דלל אחרי 30 שנה, העלה את השאלה מי יכנס לנעליו הגדולות. התפקיד התפצל למנהל אמנותי ומנכ"ל ופניתי לרועי בדרשי כדי לראיין את המנהלות החדשות, המנהלת האמנותית נעמי פרלוב והמנכ"לית ענת פישר לבנטון, ולשמוע מה החזון שלהן. צחי כהן משתף את הקוראים בניסיונו באחת השאלה המרכזיות שמעסיקות את עולם המחול והיא איך לשווק מחול, איך לנהל את הזמן ואיך לנהל את הכספים. רוני זוהר מציעה סדרת תרגילים של הגוף המיועדת לכל אדם כדי לשבור את השעות הרבות של ישיבה מול המחשב, שעכשיו מספרם עלה בעקבות הזום. כונן הספרים החוקרים את המחול בישראל הולך ומצטבר וליאורה בינג-כותבת *על הגרעין והקליפה: סיפורה של להקת המחול הקיבוצית* שכתבה יונת רוטמן שהיא בעצמה חברת קיבוץ ומנהלת את ארכיון הלהקה.

עדיין לא התאוששנו מפטירתו של משה אפרתי, ורבים פנו אליי שאכתוב עליו מאמר, אך במהלך השנים כתבתי עליו מספר מאמרים וחשבתי שכדאי לפנות לאנשים שעבדו קרוב אליו ויוכלו לספר סיפורים קטנים, כאלה שהחוקרים לא מכירים והם אוצר אישי של כל מי שעבד איתו. גדלית נוימן כתבה מאמר לזכרם של יונתן כרמון ויואב אשריאל ובו ריאיון שערכה איתם. אני שמחה שגם בגיליון זה מתפרסם מאמר באנגלית שכתב חוקר מחו"ל והפעם על גרטה בודנוייזר, מהדמויות המרכזיות של מחול ההבעה, ועל האילוצים האמנותיים שנאלצה לעשות כדי לשרוד כפליטה שהצליחה להימלט מאוסטריה. ואסיים עם הרבה תודה לג'ודי ברין אינגבר שזו הפעם השלישית שהיא ניאותה לכתוב על התרשמויותיה מחשיפה בין־לאומית ולהשמיע קול של מי שמכירה מקרוב את המחול בישראל, ויחד עם זאת מתגוררת בארה"ב, וכך הוענקה להסתכלותה הבנה ייחודית, והדבר גם מקרב את המחול בישראל לקוראים של מחול עכשיו מעבר לים.

ד"ר רות אשל עורכת *מחול עכשיו*

תוכן העניינים

דבר העורכת **1**

ימי הקורונה

בצורת ימי הקורונה – עמותת הכוריאוגרפים / בעריכת יעל (ילי) נתיב. **טקסטים:** אהרונה ישראל, סאלי אן־פרידלנד, אורלי פורטל, אורן נחום, אילנית תדמור, דגה פדר, דנה רוטנברג, דניאל שופרא, רחל בנגורה, מעיין ליבמן שרון, נטע פולברמכר, נעה דר, סהר עזימי ושרונה פלורסהיים **3**

הגופים הנמנעים / מיכל שחק **14**

היינו כחולמים: תמונת המצב *של* להקות הפולקלור הייצוגיות / דורון גואטה **16**

כוריאוגרפיה ציבורית בימי קורונה / צפירה שטרן **21**

יוצרות כותבות: איך הפכתי מרקדנית למדריכת טיולים ביצירה אחת / אורי לנקינסקי **24**

יוצרות כותבות: *על העיוורון - התרחשות בשדרה* / דנה הירש לייזר **27**

בשטח

מצוינות בתפקיד: ענת פישר לבנטון ונעמי פרלוב - המנהלות החדשות *של* מרכז סוזן דלל / רועי בדרשי **29**

ניהול זמן, ניהול פיננסי ושיווק / צחי כהן **33**

על תנועה ולמידה / רוני זהר **36**

מחקר

הנוכחת הנעדרת – מסע רפלקטיבי לבחינת עבודת מנהלת החזרות / נועה רחל רוזנטל **40**

ספרים, תחרויות

יונת רוטמן, *הגרעין והקליפה: סיפורה של להקת המחול הקיבוצית* / ליאורה בינג־היידקר **45**

ויקטוריה פיליפ, מרתה גראהם והמלחמה הקרה / רות אשל **46**

זוכרים

משה אפרתי ז"ל – סיפורים קטנים לזכרו / רנה שינפלד, אסתר נדלר, אמנון דמטי,

אריה יאס, רמה גורן, תמי לוריא־כץ, יוסי מויאל **47**

גדולים מהחיים: לזכרם *של* הכוריאוגרפים יונתן כרמון ויואב אשריאל ז"ל / גדלית נוימן **52**

Dance the Doctorate and the Laws of physics / Roni Zohar **56**

Displaced/Displayed – Surviving Dance in Exile / Thomas Kampe **64**

Suzanne Dellal Centre International Exposure for Dance 2020 / Judith Brin Ingber (In English) **67**

Table of Contents **68**

מחול עכשיו – כתב עת למחול, גיליון 39, פברואר 2021 / DanceToday – The Dance Magazine of Israel / בשער: *על העיוורון - התרחשות בשדרה* מאת דנה הירש לייזר, רקדנים מלמעלה למטה: בר פרום, גבריאלה רוזן, אביה סולומון, אירנה פאיוק ונדב שרון, צילום: שלומי יוסף / עורכת: ד"ר רות אשל, eshel.ruth@gmail.com / מערכת: ד"ר רות אשל, נאוה צוקרמן, יעל מירו, ד"ר יונת רוטמן, ד"ר עינב רוזנבליט, רונית זיו / ועדה 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 / www.tmu-na.org.il kupa@tmu-na.org.il / לרכישת מנוי: אתר תיאטרון תמונע, tmu-na.org.il, או להתקשר טלפונית לקופת התיאטרון 03-5611211, או לשלוח שם, מספר פלאפון וכתובת מייל: kupa@tmuna-na.org.il / מנוי לארבע גיליונות: 180 ש"ח כולל דיוור / למוסדות: תיאטרון תמונע, 03-5611211 / המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות

© כל הזכויות שמורות

ISSN 1565-1568

כתב העת יוצא לאור בתמיכת:

עמותת הכוריאוגרפים – בצורת בצל הקורונה

ערכה: **יעל (ילי) נתיב** | משתתפים: **אהרונה ישראל, סאלי־אן פרידלנד, אורן נחום, אילנית תדמור, דגה פדר, דנה רוטנברג, רחל בנגורה, דניאל שופרא, מעיין ליבמן שרון, נטע פולברמכר, סהר עזימי, שרונה פלורסהיים**

דבר העורכת

ד"ר יעל (ילי) נתיב היא חוקרת מחול בהקשרים סוציולוגיים ואנתרופולוגיים. היא מרצה בכירה במכללה האקדמית לחברה ואמנויות ASA ובמכללת לוינסקי לחינוך. שותפה מקימה וחברה בוועד המנהל של האגודה הישראלית לחקר המחול ויו"ר עמותת הכוריאוגרפים.

זיגמונד באומן, הסוציולוג הבריטי הידוע והחביב עליי באופן מיוחד, כותב בספרו *מודרניות נזילה* (*Liquid Modernity*, *Bauman*, 2000): "כיום מורגש מחסור הולך וגובר בדפוסים, בנורמות ובכללים שאנשים יכולים לנהוג לפיהם, לבחור בהם כנקודות הכוונה יציבות ולתת להם להנחותם בנתיבי חייהם". באומן מתבונן על תנאי החיים המשתנים בעידן המודרניות המאוחרת כפי שהוא קרא לה (ואשר אחרים כינוה *פוסטמודרניות*), המאופיינים בקריסה מערכתית של מבנים מוצקים שנחשבו לעמודי התווך של הסדר החברתי המודרני.

כאשר קראתי את הטקסטים המובאים באסופה זו, לא יכולתי שלא לחשוב על באומן שהלך לעולמו ב־2017 ולתהות, מה היה חושב על תקופה כאוטית זו, בה תחת מגפת הקורונה משתנים תדיר סדרי החיים. מה היה אומר על המחירים החברתיים, הרגשיים והאנושיים של הריחוק החברתי, הבידוד ואיסור המגע; או על טשטוש הגבולות המבלבל בין המרחב הפרטי לציבורי ובין אינטימיות לניכור שנדמה שקורסים זה אל זה?

את הטקסטים המגוונים שלפניכם כתבו יוצרים ויוצרות החברים בעמותת הכוריאוגרפים, אשר נענו לקול קורא, בו הם נתבקשו לחלוק את מחשבותיהם אודות הזמנים שאנו חווים. מצאתי שגם הם, כמו באומן, עוסקים בתנאי החיים החדשים שווירוס הקורונה כופה עלינו. הם מדברים על הקשר בין חיים ויצירה, משתפים באנקדוטות מחיי היום־יום וממריאים להרהורים פילוסופיים וקיומיים. בכולם באים לידי ביטוי מאפייני הזמן הנוכחי: אי־וודאות, פחד לשכוח, חרדות, בדידות ונגעוע למה שהיה. אך בעיקר עולה מהם עיסוק מעמיק במקום של הגוף, התנועה, הריקוד והיצירה בחייהם האישיים והחברתיים. הגוף בשיח היוצרים, מסמן את החי, הבורא, האקטיבי, הנוכח ומאפשר קשר ותקשורת. בחלק מהטקסטים הוא מדובר כעוגן, בית, מקום בטוח או מקום מפלט, התייחסות אופיינית לאנשי גוף ומחול (אופיר ונתיב, 2016), אך כזו המקבלת משמעות מודגשת ומעניינת, על רקע המציאות החדשה בה הגוף עצמו הופך לסמן של סכנה ומעורר תחושות של חשדנות ואי אמון. באופן המנוגד לשיח הקרטיזיאני הקלסי, אשר ראה בגוף ישות בלתי יציבה ונזילה, הגוף בשיח היוצרים מתואר דווקא כחסין, ככזה שאם בעבר ידע להתמודד עם פציעות, כאב, אכזבות ושיקום, הרי שכעת ניתן לסמוך עליו ועל תמיכתו בנו ובאחרים בזמנים לא יציבים אלו. הכניסה לסטודיו בימי הסגר נתפסת כפעולה מעצימה, המעניקה חוויה חזקה של נוכחות, קיומיות, חיים וכוח. ברובד נוסף, הגוף מוצג כטריטוריה של גילוי מחדש עבור היוצרים עצמם ואף מוצע כמרחב מרגש לגילויים חדשים בקרב כאלה אשר אינם קרובים למחול או תנועה. הגוף אף מדובר כמאפשר הזדמנויות לקיום קשרים חברתיים אינטימיים ולחוות נחמה ואמפתיה, בתוך התנאים החברתיים המגבילים. אחרים כותבים על הקושי להיות גוף ולהרגיש גופים של אחרים במרחב הדיגיטלי, ולעומת זאת, יש כאלה הכותבים על תקופת המשבר הנוכחי כהזדמנות לחשוב אחרת על עצמם, על יצירתם ועל אמנות בכלל וקוראים לנו ליצור, לחלום ולפנטז, כפעולה חתרנית ופוליטית.

מבקרת המחול *של הניו יורק טיימס*, ג'יה קורלס (Kourlas), טוענת בכתבה שפורסמה ב־22 לאוקטובר 2020 תחת הכותרת "האם מחול יכול להיות שוב נשק?" (Could Dance be a Weapon all Over Again?) – שאלו הם היוצרים העצמאים, העובדים במעגלים אקספרימנטליים ואשר אינם חברים בארגונים מוסדיים רחבי ידיים וכבדים, כמו הלהקות הגדולות; הם אלו אשר בכוחם האמנותי והפרקטי לדמיין דרכים חדשות לחקור את הגוף, התנועה והמחול בעת משבר זה. אני מצטרפת בשמחה לטענה זו וקוראת לכם, אמני המחול העצמאיים, אשר רגילים לעבוד לבד או בהרכבים קטנים, יודעים להופיע במקומות מרוחקים ולפני קהלים מצומצמים ומיומנים במחשבה ועשייה הנוגעת בערעור גבולות והגדרות, להמשיך לעבוד, להראות מעורבות וליצור. תודתי שלוחה לד"ר רות אשל, העורכת הראשית *של* כתב העת *מחול עכשיו*, *על* שפתחה את דפי העיתון בפני יוצרי עמותת הכוריאוגרפים בסקרנות ועניין וליוצרי עמותת הכוריאוגרפים שנענו לקריאה ושיתפו אותנו במחשבותיהם.

ביבליוגרפיה

באומן, זיגמונד. *מודרניות נזילה*. פורסם בעברית ב־2006 בהוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית בירושלים.

אופיר, הודל ונתיב, (ילי) יעל. (2016). *סדקים של חירות: גוף, מגדר ואידיאולוגיה בחינוך לריקוד בישראל*. תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים.

Kourlas, Gia. (2020). "Could Dance be a Weapon All Over Again?" *The New York Times*, October 22 (https://www.nytimes.com/2020/10/22/arts/dance/dance-future-pandemic.html?searchResultPosition=10)

מחשבות על נוכחות גופנית בחיים, בבמה ובפריים / אהרונה ישראל

אהרונה ישראל היא כוריאוגרפית ואמנית פרפורמנס, הפועלת כיוצרת עצמאית משנת 2003. הצינה יצירות מקוריות על במות ופסטיבלים ברחבי אירופה, צפון אמריקה וביישראל.

משבר הקורונה שינה את תפיסת המרחב שלנו. המרחק הפיזי, שלרוב נמדד דרך הנוף, התקצר בלחיצת מקש בטלפון וכעת הוא נתפס דרך המדיה והטכנולוגיה. הטכנולוגיה הפכה למדיום המבטל את הפעילויות הפיזיות שלנו במרחב ומנגיש אותן לפתח ביתנו. החוויה הפיזית של "הליכה לתיאטרון" על המפגשים האנושיים שבה התבטלה לכדי כניסה למערכת הזום, צפייה בתיעוד של מופע מהספה בבית או מהמחשב. המרחב התיאטרלי הפך לשטוח, דו ממדי, נטול טקסיות, נטול במה.

משבר הקורונה שינה את ממד הזמן. הזמן, זמן סגר, הפך נזיל, סמיך, דומה בכל רגע, נגיש בכל עת עוד יותר מקודם ועימו גם המידע. כך, למשל, בחודשים האחרונים אני מקבלת הקלטות בזום של שיעורים של בוני ברידג' כהן המתקיימים בסטודיו שלה בסן פרנסיסקו ביום ובשעה מסוימים ואני עובדת איתם בסטודיו בקצב שלי בזמן שנוח לי, לבד. שיעור מחול בודד דרך המחשב.

משבר הקורונה שינה את שגרת העבודה. מרחב העבודה פלש למרחב המחייה שלפעמים הפך לכלא. המרחב המשפחתי התערבב עם מרחב העבודה ומרחב הלמידה. טקסים גופניים של בוקר לפני היציאה לעבודה התבטלו, בגדים של עבודה הומרו בבגדים של בית. הפסקות צוהריים התבטלו. הפסקות בית הספר הפכו לדבר גמיש.

גם ההתנהלות החברתית השתנתה. פני המסכה, המוסתרות, כמעט ללא הבעות פנים... כאימא טרייה אני שואלת את עצמי איזה דור אנחנו מגדלים עכשיו ומה יהיו ההשלכות של המצב בעתיד? ילדתי, שאמורה לפתח את כישוריה החברתיים הראשוניים בתקופת חייה זו, נמצאת עימי בבית שעות רבות, כמעט לא פוגשת אנשים וכשכבר פוגשת אותם לרוב לא רואה את פניהם והבעותיהם. מסיבות ואירועי תיאטרון אינם מתקיימים, או מתקיימים ללא מנהגים חברתיים, ללא לבוש, איפור, נראות, מינגלינג...

הקורונה שינתה את היחס לגוף. נדמה כי הגוף הפך מיותר. מוקצה מחמת מיאוס, גוף בפרנויה, גוף שורד. המושג ריחוק חברתי הפך שגרה כפויה, חיבוק, קרבה ומגע הפכו לדבר מאיים.

ובצד כל אלו, הודות לטכנולוגיה נפתחות בפנינו אפשרויות חדשות שלא התקיימו קודם לכן ביום־יום שלנו. המדיום הטכנולוגי הפך למתווך את החיים בכל קני מידה. ביום־יום, ובייחוד את המושג **נוכחות גופנית** אשר הולך ונעלם מהרבה פעולות ביום־יום: ראיונות עבודה, ישיבות הנהלה, ביקור רופא, ארוחות ערב משפחתיות, חיי חברה בבית הספר, ישיבה בכיתה באוניברסיטה ועוד. ויש לי תחושה שהמדיום של הבמה ברובו נותר מאחור. האם הבמה היא אלטרנטיבה למרחב חוויתי אשר הולך ונעלם מחיינו? האם זה שלב אבולוציוני בהתפתחות המושג פרפורמנס? האם המדיום המחולי והפרפורמטיבי צריך להשתנות כלפי הטכנולוגיה ועימה או אולי חשוב שנתעקש על מהותו כאלטרנטיבה המעניקה לצופה חוויה גופנית רגשית עשירה יותר?

בהנחה שהמדיום מתפתח לממד נוסף, יש לשאול מהן האפשרויות הכוריאוגרפיות החדשות שהטכנולוגיה מאפשרת לנו? האם אפשר ליצור רף פרפורמנס למדיום הדיגיטלי? מה הפוטנציאל הפרפורמטיבי שבו? מה פרפורמטיבי בגוף התחום בפריים? כיצד יוצרים אירוע "חי" למסך? מה עושה אותו פרפורמנס ולא תיעוד של פרפורמנס?

התיעוד תמיד ירגיש חסר אל מול אירוע המתקיים בהווה, סימולקרה של הדבר האמיתי, ועל כן אני שואלת: מה מזמנת הבחירה הכוריאוגרפית בפריים?

הצילום קוטע את הרצף של המהלך הפרפורמטיבי, מציע מבט על גוף קטוע, תנועה קטועה, פרטי גוף אינטימיים שניתן לתפוס מקרוב בעדשת המצלמה, ובצד זאת מציע ובוחר נקודת מבט ספציפית עבור הצופה.

מהו המרחב שנפתח בדיאלוג בין הכוריאוגרפיה של תנועות הגוף בצד הכוריאוגרפיה של תנועת המצלמה? מה בין הכוריאוגרפיה שבפריים וזו אשר מחוץ לפריים? ומה אם אין הפרדה בין צלם לפרפורמר? ואיך זה פוגש את העניין המקצועי שלי?

אני אוהבת את הגוף. העבודה שלי שואבת השראה מתאוריה של פרפורמנס ומתעניינת בגוף כחומר, בגוף האישי שעובר מהלך אישי תוך כדי מופע. אני חוקרת את המושג 'נוכחות' כטכניקה ומתעניינת ברישומי הפעולה והתנועה על הגוף; גוף מתנשף, מזיע, מתאמץ, אנושי. בימים אלו אני שואלת את עצמי כמה זה רלוונטי, מתאפשר, ביצירה לטכנולוגיה? האם משהו מזה יכול לעבור דרך המסך? האם ניתן להציע לצופה חוויה גופנית בזום, כזו שאינה רק רעיון?

אחד הרגעים האהובים עליי במופע האחרון שיצרתי לבמה, *טקסטיל ובשר* (2019), הוא כאשר יובל גל יושבת על מיקרוגל, מפעילה אותו לפרק זמן מונדר וקצוב ומספרת סיפור אישי הנקטע במכוון באמצע עם צפצוף המכשיר. לאחר מכן היא חוזרת לרקוד ורק לאחר מספר דקות מגיע אל הקהל גל של ריח, ריח של בשר צלוי אשר התבשל במיקרו שהופעל דקות ספורות קודם לכן.

הרגע הזה שבו הריח מגיע אל הקהל ומעורר בו תחושה, על רקע הסיפור שסופר לפני כן והתנועה אשר מתקיימת בו בזמן ומצרפת עוד מידע, הוא עבורי מהות. כוריאוגרפיה של גוף, תנועה, טקסט, מכשיר חשמלי, ריק וריח. מהות של אירוע פרפורמטיבי שמבוטא בגוף ופוגש את גוף הצופה. ריח לא ניתן להעביר בזום, גם לא ריח של זיעה.

GO 2 WHERE / סאלי־אן פרידלנד

סאלי־אן פרידלנד היא בעלת קריירה ארוכה בעולם המחול כרקדנית, מורה, מנטורית ויוצרת בישראל. כרקדנית הופיעה במשך שנים רבות בלהקות בדרום אפריקה, אירופה וישראל. כסולנית הופיעה בחמישה ערבי סולו אשר זכו לפרסים רבים. במהלך 30 שנות יצירה, יצרה סאלי־אן למעלה מעשרים מופעים אשר זכו להכרה והופעות בישראל ובחו"ל. היא נמנית על המייסדים של עמותת הכוריאוגרפים.

לפני הסגר, אחרי הסגר, במהלך הסגר, לאן הולכים? מה עושים? הצעד הראשון היה לחזור, בחשש מסוים, לנוחות המוכרת של הסטודיו כשהנחיות אפשרו זאת.

ניסיתי להיזכר מה עשיתי במשך יותר מארבעים שנה. האם כבר שכחתי מה עושים אחרי שישה חודשים של סגר ובידוד? בין ארבעת הקירות האלה הייתי צריכה למצוא שוב את זהותי ולהיזכר מה היא מהות חיי, כל מה שנמחק מאז מרץ האחרון. השאלות והחשש הקשו על מסע השיבה לסטודיו. אבל הכול היה שם, חיכה לי כבר כמו חבילה שמחכה להיפתח, ציווה עליי: לרקוד!

אלה היו שישה חודשים ארוכים של חרדה, של חשש מלאבד את הכול. אבל מאז ומתמיד ידעתי לנווט את דרכי במצבים מאתגרים. אמנותי לימדה אותי שיעורים קשים, של פציעות, אכזבות, דחייה וכאב. תמיד הייתה דרך מעבר לקיר או דרכו. בעיות הן אתגר, פתרונות הם חלק מארגז הכלים שלי כאמנית. אבל שלא כמו במבול, כשיודעים שעוד מעט יחלוף והשמיים שוב יתבהרו, אין עכשיו תקווה שהשמש תזרח מחר ותיבש את השלוליות. כעת אנחנו חיים תחת ענן קודר וקבוע. את השעות המעטות שהיו לי בין הסגר להגבלות חדשות ביליתי בסטודיו יחד עם שתי רקדניות נהדרות. יצרנו עולם משלנו, תוך חקירה של רגשות וסיפורים, שותות הרבה מים ומודות על הזמן שיש לנו כדי לעבוד וליצור. בנינו יצירה קצרה ששמה Where 2 Go (לאן עכשיו?). נקודת המוצא שלנו הייתה המים שאנחנו שותים מכוסות פלסטיק ואיך בפשטותם הם מרווים את צימאוננו ושומרים על תחושת רווחה. כשמתרחש אירוע טראומתי, תמיד מישהו יצעק "תביאו מים!" למים מגע קסם וביכולתם להרגיע את המצב. נדמה שלמים, בכוחם ובפשטותם, ישנה היכולת להחזיר לנו את האמונה. הם מרווים, מזכים ומרגיעים. אנחנו לא יכולים לחיות בלעדיהם.

תודה, מים.

תרבות בימי כולרה / אורלי פורטל

אורלי פורטל היא כוריאוגרפית, רקדנית, חוקרת תנועה, שירה וקול, יוצרת שפת מחול ייחודית המחברת מחול עכשווי עם מסורת פולקלור שבטי מרוקאי עתיק.

פלורנטין, תל־אביב של פעם. הזמנתי את יולה, חברתי הרוסייה, לישיבה משותפת על אום כולתום. נסענו לענג'מי ביפו ובחרנו שיר *פקרוני* (הזכירו לי) סביב שולחן ענול עם מפה מקטיפה ירוקה, ווזת פרחים צבעוניים מפלסטיק. הפכנו את דירתה הקטנה לבית בקהיר, תיאטרון ערבי – רוסי מהפנט, יולה מזגה לנו כל הזמן וודקה וקצת מים כדי שלא נתייבש. כל שיר של אום כולתום זה אירוע בשבילי, בערב הזה התחולל נס, קברט. לאחר 30 שנה ליצירתי החדשה, בחרתי בשיר *פקרוני*, יותר נכון השיר בחר בי, שאניח בו מכחולי. אימא שלי נהגה להקשיב לה כל ערב ב"קול ישראל", שם נשזר פס קולה של מלכת המזרח ואימי הלוחשת את מילותיה. "בדחילו ורחימו" ניגשתי לספריית השירים שלה שנמצאים בסלוני, עם פורטרט דמותה, בתסרוקת גבוהה לראשה.

"קולה, בת יענה, ייאושה, תפילה להמונים, אנחנו עבדיה המאוהבים. ברדיו מקומי ברחם אימי, בוכה עם כל העם הערבי, מעוול *שלא* נגמר, הסרעפת הפכה למצבר, *לְיִסָּה פָּאֵקֶר* עדיין זוכרת, *אֶלֶף לַיְלָה וְלַיְלָה* בואי, בואי, אומרת *לשמש*, רק בעוד שנה, *לא לפני... שהלילה הזה לא יגמר.. אַל־אַטְלָאל* על חורבות האהבה, תני לי את החופש שלי, שחררי ידיי הכבולות, חיים ומוות ביידה, בדידותי מצאה בת לוויה. מנצחת במטפחתה ומאהביה נופלים, חומה ומגדל, קיבוץ גלויות נועז ותוקפני, גברת האהבה *מאדאם תֶּחֶ'ב'*.

התלבטתי בין ארבעה שירים, חשבתי לעשות קולאז' מכולם ביחד, לבסוף בחרתי להעניק את הכבוד ל*פקרוני* זהו הקברט שלי, בו הצופה המאזין יעבור מסע באורך מלא, במשך שעה שלמה.

פקרוני **פקרוני** Fakarouni

"יצירת מחול זו היא שיר אהבה לאהבה, לכל אהוביי ומאהביי, שיר הלל ליכולת להיות אישה אוהבת שאינה תלויה באהבה." (אורלי פורטל)

מחול לשלושה גברים ואישה, החושף את הקשר בין הגוף הזמני לאהבה הנצחית, "הגבירה", אשר פילסה לעצמה דרך בעולם גברי פטריארכלי והייתה לסמל תרבות, מקור השראה לחופש ולביטוי נשי נאה שאינו נכנע לתכתיב הגברי. הנשים משמיעות את קולן, המחוללת ו"כוכבת המזרח" חוברות לדואט. במופע מיטשטשים גבולות המגדר כאשר נבחנים לעומק משחקי כוח עתיקים ומתגבשת הגדרה חדשה של גבריות סמכותית ונשיות פורצת דרך. מחול קברט וירטואוזי עכשווי המהלל את התנועה הטקסית של הגוף הרוקד במפגן מרתק של מיתוס התשוקה והחירות לזהור בה, הן כגבר והן כאישה. התהליך היה ארוך מהרגיל, הזמנתי קבוצה של 20 רקדנים, גברים, שהגיעו מרחוק, חלקם אף עלה על מטוס, סדנה אינטנסיבית של שלושה ימים, מבוקר עד ערב, בלי מספרים על החולצות, בלי אודישנים, נפגשנו. רקדן אחד מהם המשיך איתי, לבסוף נמצא הקאסט המושלם. אף בחלומותיי לא יכולתי לדמיין, שלושה גברים עם יכולת ונוכחות מצמררים. כל אחד הביא איתו נדוניה מתרבות אחרת, ארתור אסטמן מרוסיה, אנדרסון בראז' מברזיל וארז זוהר מניאורניה – ביחד צללנו אל הלא נודע והפכנו לבעלי בריתו, באומץ רב.

במסגרת הרזידנסי שהוזמנתי אליו בסוזן דלל, ביוני 2020 התחלנו בחזרות. המנע הראשוני שלי עם הגברים ועם קולה יצר רטט מיוחד ונדיר, שלווה בפחד ושאלה האם אני מוכנה? הרי את אום כולתום לא רוקדים, לא מפריעים לה, רקדנו לקולה בהרמוניה דיסהרמוניית ויצרנו תזמור מחודש, המים נעשו והרגשות הציפו זיכרון קולקטיבי, עבדנו שעות נוספות על הקטנה שבקטנות. כל חזרה התחילה ב"טקס", תרגול עמוק לארוך שעה ויותר. גלגלנו את האגן ודייקנו את מחוגיו, עד שהפך לכדור מים עגול מלא אש ותשוקה "דלוק" כמו שאומרים... חומר הותך לאנרגיה, והפכנו לתרבות, באינטימיות אמיצה שהפכה אותנו לאחד עם היקום.

אחרי חודש וחצי של מסע מחונן ביחד, נאלצנו להיכנס לסגר הראשון.

נעצרנו באמצע ה־"טראב" (התעלות ואקסטזה ממוזיקה ערבית) זה היה עצוב מאוד, הגוף המאוהב נכנס לשוק והלב התקומם. לקח לי כמה ימים להתפקח ולהכיר במציאות, הלוא גם בעצירת פתע, מתקיימת תנועה תמידית, הנרביטציה לעולם תמשיך, ואי אפשר להפסיקה.

משה פלדנקרייז אמר שהוא חולם רק לעשות שלום בין gravity לשלד, ומשאלתי היא לעשות שלום בין ה־gravity לעצמי. כל הסחות הדעת נעלמו מהנוף, הנחתי בצד את היצירה ואת הצורך למימוש, צללתי לתוך גופי וחקרתי תנועות קטנות בסרעפת ובנחיריים, הלסת נפלה בין לבין, גלגולי הראש, האישונים שקעו בארובותיהם מאחור, מצאתי רווחה גדולה בזמן וברווח שנוצר. הימים בבית החזירו אותי להתחלה, פלורנטין, הסטודיו האורבני שלי, לימדתי שיעורים פרטיים מבוקר עד ערב, מצאתי מפתחות וצפנים בכל גוף ועכשיו ביני לבין עצמי, מעגל סגור. האם זה אפשרי ליצור תרבות כשאין חיכוך עם החוץ ויש רק חיכוך פנימי לחוץ? זה החזיק מעמד כמה שבועות, העצמות הודו לי והתשוקה החלה בוערת בבשרי.

האמן יכול להציע סדר יום תרבותי חדש, מתוך מניעים נפשיים והזדהות אישית בין האני לעצמי, אמנות נוצרת כי חייבת, כמו מתוך שמחה ותשוקה גם מתוך אילוץ; זה כורח המציאות, מגיפות ומלחמות, בתים קשים ומחסור היו לשפע של יצירה. הפעם נוכחתי לדעת שנוח לי בתוך העצירה אבל ליצירה לא נוח לעצור. אחרי הפסקה של חודשיים, חזרנו ועשינו חזרות במרחב הפתוח בסוזן דלל, 'גן נעול' המרכז שבדרך כלל פועם מתרבות, הפך עצוב ושומם, רקדנו ורקענו לקצב דרבוקות והכינורות הרעישו את השמיים. כעבור זמן, נכנסנו לסטודיו, כפופים לתקנות ולתביעות חרדה חדשות שנכנסו לחיינו, נשאבנו בוואקום – לידה. כל מה שבניתי לפרטי פרטים נשמר, הרגשתי צורך לפרק ולהרוס את המבנה השמור בתנועה ספונטנית "ג'ז" לציית לחוקים ולהסיר חומות ומסכים ולהציף את הרגש עד שיתפוצץ לנו בפנים. עברנו לחזרות, חמישה ימים בשבוע, סוזן דלל "ביתנו" הרגיש כמו שכונה בקובלנקה. החבורה הזו היא נס, הם מזכירים לי אותי, אותה והיא מזכירה לי אתכם כל אהוביי. סגרו לנו את התרבות ואנחנו סגרנו את הדלת, פתחנו חלונות ועשינו אומנות, השמענו את אום כולתום בקולי קולות והפלנו חומות. בימים של לנשום באותו חלל, היה פחד אלוהים. הזענו ביחד ולקחנו סיכונים, החיוניות והיצירה השאירו אותנו מחוסנים. צילמתי, שיתפתי, פתחתי את החזרות למבקרים, חשפתי מקורות ותכנים, נפתחתי לעולם ושיתפתי את כולם בהריוני החדש. נעמי פרלוב וענת לבנטון פישר, המנהלות של סוזן דלל, הנהינו את המצב באומץ ותושייה רבה והפכו את הבלתי אפשרי לאפשרי, הציעו לי להעלות את *פקרוני* בפסטיבל תל־אביב דאנס. הסכמתי להופיע במרחב הפתוח, בין אורה, לבת שבע, כשירושלמי צופה מעל. בזמן שקיעה, תאורת שמש אדומה, הסאונד שם נפלא, כמו בכנסייה, בה קהל הופך להיות חלק בלתי נפרד מהאירוע. לא עבר זמן ונתנו הנחיות חדשות והפסטיבל עבר לאונליין!! הרגשתי שסוגרים עליי במלחציים, יש פתיחה והתינוק מסרב לרדת בתעלה, שומר עצמו מלהיפגע. ממצב שרציתי להשתחרר מגבולות התיאטרון, להסיר את הקיר הרביעי ולהפוך את החלל לאחד עם יצירתי, אני נאלצת להכניס אותה לטלוויזיה ולמסכים בבית, "ווליה" כמו שאומרים במרוקאית. היו לי שתי אפשרויות, לא להסכים או להעלות אותה בפורמט הזה ולקבל את זה, שרק חלק ממנה ייוולד ויחיה. בחרתי לחיות כאן ועכשיו! זהו רק חלק מתהליך החשיפה שבסופו אינשאללה, נעלה לבמה, עם או בלי קירות, מתחת לשמיים בוערים, או לפנסים מאירים בתיאטרון חשוך, במחול הזה, כל תנועה, הקטנה ביותר, היא אירוע! כל חזרה, היא פרמיירה, אלוהים עדי.

התמורה לאומץ שנדרש ממני הייתה גדולה מהמצופה, נשם של תגובות מרגשות שהעתיקו ממני את נשמתי, אנשי מקצוע, קולגות וחברים מכל העולם, קרובים, רחוקים ולא מוכרים, התקשרו אליי הביתה, הודעות ווטסאפ בכל שעה, אנשים הסירו בפניי את הקיר הרביעי והודו לי באופן אישי. הגרף של הצפיות באתר עלה ועלה והשמועה רצה בקהילה, הדהדה רחוק למקסיקו, ברזיל, קולומביה, צרפת, גרמניה, איטליה, רוסיה ועוד, פוסטים מרגשים בפייסבוק ובאינסטגרם, חגיגות וטקסים שעשו אנשים עם *פקרוני* גרמו לי לבכות, התגובות באתר היו כמו חיצים של קופידון לליבי, העולם הפך לרקמה אנושית אחת יפה, נפרץ הסכר, גברים ונשים בפולחן אהבה.

"באמצעות הידידות, הקרבה
חיינו יתחדשו ברוך, נחליף את ייסורינו באהבה
הימים הבאים יהיו יפים יותר מאלה שכבר עברו,
הירח יאיר יותר מרוב שמחתינו
הכוכבים יתעצמו זוהרים יותר בעינינו
והעצים ילבלבו לפני בוא האביב"
פקרוני (תרגום לעברית: מרזוק אל חלבי)

כימרות (מפלצות) מחשבתיות / אורן נחום

אורן נחום הוא דרמטורג, מוזיקאי, מעצב פסקול ויוצר. בוגר תלמה ילין, בית הספר לתיאטרון פיזי "Lasaadd", בבלגיה, 'The Dramaturgical Pool' – Sarma. מאז 2005 עובד, יוצר וחוקר יחד עם אור מרין את אמנות המופע. מנהל אמנותי שותף של RE-SEARCH תוכנית להכשרת רקדנים יוצרים

"לאחרונה הסתגרתי בביתי, גמור בדעתי להשתדל כמיטב יכולתי שלא לעשות מאומה ורק להעביר במנוחה ובפרישות מן העולם את אחרית ימי הקצרה. דימיתי בליבי שלא אוכל להיטיב עם רוחי יותר מאשר מלאפשר לה להשיח עם עצמה בבטלה גמורה, לחדול מכל מעשה ולהתכנס בתוך עצמה. תקוותי הייתה שתוכל לעשות כן מעתה והלאה בנינוחות יתרה, כיוון שעם הזמן נעשתה רגועה ומיושבת יותר. אבל מצאתי וכי רוחי, כסוס משולח רסן, טרודה בענייני עצמה מאה מונים יותר משהייתה טרודה בענייני הזולת והיא מולידה בי עוד ועוד כימרות ומפלצות דימיוניות בלי סדר ובלי מובן, רק כדי שאבחן בנינוחות את הבלותן ונלעגותן, עד כי החילותי להעלות אותן על הכתב, מתוך תקווה שבמרוצת הזמן אוכל להובישה בעיני עצמה." (מישל דה מונטיין – "*על הבטלה*" מתוך *המסות*)

אני מניח שבכולנו, אמני הבמה, ובטח רוב קהל היעד שאליו מופנות מילים אלה, עלו דברי כפירה לנגי המקצוע שלנו בעת האחרונה. שמעתי משפטים כדים החל מ"אם אין קהל אז אמנות הבמה מתה" או "האם ניתן קיים מופע בימתי מול קהל שצופה בביתו מהמחשב או מהטלפון" או "מה פירוש הדבר שתרבות לא נתפסת יותר כדבר חיוני"... אלו כימרות מחשבתיות שעלו בראשי גם כן, כלומר על מה בדיוק אנחנו נלחמים פה אם במצב הזה אין קהל, ולקהל אין צורך בנו.

בצרפת הכבושה בימי מלחמת העולם השנייה, אנשים ירדו למרתפי המסבאות בכדי לשמוע מוזיקת ג'ז שנאסרה לשמיעה תוך לקיחת סיכון אדיר של אובדן חיים או עינויים אימומים. לא מדובר בפעולה רציונלית של מרד אלא בצורך של האנשים לשמוע את המוזיקה מהעולם האחר, החופשי שעימו הם הזדהו, עולם מקביל שבלעדיו לא יוכלו לחיות בתוך משטר מדכא. אני מניח שבמובן מסוים מדובר ברצון של תקשורת, למצוא במקום אחד אנשים שיש לך עניין משותף איתם, גם ללא דיבור עימם, אבל עצם לקיחת הסיכון של להגיע למרתף של מסבאה טחובה ולשבת ליד איש/ה שהגיע/ה כמוך לשמוע את צ'ארלי פארקר על תקליט, להישיר מבט ולהנהן יחד במן הסכמה או הערכה הדדית על 'איזה יופי בירד מנגן' או פשוט 'טוב לראות אותך פה' כנראה מעידה שיש משהו משותף בין השניים.

כנראה מה שאיבדנו היה זה את זה, יכולת ההתכנסות, כלומר איבדנו את האירוע. ההסכמה הלא מילולית של קבוצת אנשים שלא מכירים אחד את השני לטקס, לשבירת תחושת הזמן הניוטוני ומעבר לתחושת זמן ברנסוני, מכאן ועכשיו אחד לכאן ועכשיו אחר, אך הכימרה המחשבתית הזו (אם לשאול את הביטוי מדה מונטיין) היא האם האירוע הזה לא מספיק חשוב כדי לקיימו בכל תנאי כמו בימי צרפת הכבושה?

איך אפילו לנו, האמנים, אין את הצורך להיות קהל למופע של קולנה? לשמור על אינרציה סולידרית של התחום שלנו? לצפות במופע בזק במקום נטוש ולהשאיר את הסלולרי בבית? אולי זו רק עוד אחת מההסתעפויות של "הלם העתיד" שאנו מתקיימים בו ופשוט "We'll fake it till we make it" ע"י אירוע בזום? למרות האינטימיות הדיגיטלית הכפויה? עדיף שנצלם הופעות בימתיות? או חבל שניצור עבודת וידאו, אם אפשר ליצור עבודה בימתית שנוכל להופיע איתה אחר כך? או השאלה (שיש בה משמעויות רבות בניסוח שלה כרגע) היא האם באמת אמנות הבמה חיונית לימינו אנו? עוד כימרות מחשבתיות...

בזמן העשייה האמנותית שלי אישית בתקופה האחרונה, יש ממד של בטלה, בעצם אני מובטל. גם אם אני עובד אני מובטל. מובטל כי אני מבוטל אז אני בטל גם, למרות ש'מצבי טוב' ואני הדרמטורג של עבודה חדשה שתעלה בהרמת מסך של זוגתי אור מרין. אבל בעודי עובד מכרסמת בי השאלה האם זה באמת מה שעליי לעשות כרגע? את מי זה מעניין כשיש כזה כאוס בחוץ? ההודאה בחוסר החיוניות של עבודתי מול עצמי, גרמה לי להרהר איזה חלק חיוני בתרבות ובאמנות אבד לי או עבד לי?

אולי מקומה של אמנות הבמה כרגע לא יכול להשתייך יותר לעולם של תרבות הפנאי, אם לצטט את ארטו: "מתחת לשירה של הטקסטים ישנה שירה ותו לא. ללא צורה וללא טקסט. וכשם שיעילותן של המסכות המשמשות למעשי כשפים של שבטים אחדים, אוזלת והמסכות הללו אינן ראויות עוד אלא להיזרק במוזיאונים כך אוזלת גם יעילותו הפואטית של הטקסט." אנטון ארטו – "הקץ ליצירות המופת" מתוך *התיאטרון וכפילו*.

ניסיתי לחשוב אילו התקהלויות מתקיימות כרגע בחברה שלנו, ולא בכדי ההתקהלויות היחידות שאנשים עוד מתעקשים עליהן הן תפילות או הפגנות. כל אחת מסיבותיה היא אך מן המשותף לשתיהן היא שמדובר בפעולה קבוצתית לשינוי תפיסת התודעה את המציאות הקיימת. מאחר שהדת היהודית בבסיסה שוללת פורקן חושים או יצירת עולם בדיוני, נראה שהמקום שבה יכולה אמנות המופע להתקיים היא בהפגנות.

כשהגעתי לראשונה לאחת ההפגנות בבלפור, הייתי הלום מאוד מהמתרחש, ניתן לומר שגם במצב בטל כמו בסטודיו. הייתי פעיל וצעקתי ושרתי וזזתי, אך בראשי המצב ההווייתי של הבטלה כבר נטמע, אני מתכוון למצב של כפירה מתמדת במתרחש מול עיניי. אך ככל שעבר הזמן ולפני שגיבשתי דעה על הדבר, לפתע אולי ראיתי את הצורך באמנות המופע בהפגנות של אנשים שאינם פרפורמרים, וזה נגע בי יותר מכול. זה לא היה מופע תלוי מקום בו ההתקהלות מקרית או לא מקרית, אלא לרגע נוצרה התכה קמאית של הצורך באנשים להתקהל לקהילה וליצור פעולה פסיכו מאנית גם אם היא תחזיק רק לרגע הזה בלבד.

כרגע אמנות המופע נגישה לכל אדם שרוצה להביע באמצעותה את דעתו האסתטית פוליטית באמצעות השתתפות במופע ההפגנה או ההפגנה כמופע. בין שבהכנת שלט כזה או אחר, תלבושת, מיצג, שיר, נגינה או פשוט לרקוד, לצעוק את אמנות המופע. במוחי עלתה השאלה האם המעשה הפרפורמטיבי היחידי שבאמת אפשר לעשות כרגע הוא להפגין באקט אמנותי? דוגמה לכך היא שאמנים רבים בחרו להתאגד וליצור מופע בתוך מופע, ללא הרבה חזרות אלא פשוט לראות איך המתרחש ישנה את ההופעה עצמה. אולי ההפגנה היא רצון לא מודע להציף את התודעה הקולקטיבית לנבי הנקודה שבה אנו נמצאים כרגע פשוט, מעבר לקורונה והמצב הפוליטי בארץ ובעולם, אלא מה שניתן ממש בזה הרגע הוא מה שיש לשתף וזהו.

במהלך ההפגנה עלו בי אימג'ים מתוך העבודה הנפלאה של מרסלו אוולין *Suddenly everything is black with people* ובתחושות המשותפות שעלו בי בזמן ההשתתפות במופע ובזמן ההפגנה גם יחד, בפחד שלי מהמתרחש ומצד שני בסקרנות הגוברת שלי להישאר שם, בכל זאת, עד הסוף, למרות שאני רוצה ללכת.

נראה לי שזה המקום שבו אמנות המופע נמצאת כרגע, בין הקטבים.

"הדֶבֶר לוקח דימויים רדומים ואי־סדר חבוי ומביא אותם לפתע לידי מחוות קיצוניות ביותר; והתיאטרון, גם הוא לוקח מחוות ומביא אותן עד הקצה כמו התפרצויות דלקתיות של דימויים בראשנו המקיץ לפתע משנתו; התיאטרון מחזיר לנו את כל הקונפליקטים הרדומים בתוכנו, על כוחותיהם, הצנת תיאטרון אמיתית מטלטלת את מנוחת החושים, משחררת את תת־ההכרה המרוסנת, מעודדת מעין התקוממות בכוח... אני סבור שהתיאטרון, יש לו כוח להשפיע על חזותם של הדברים ועל היווצרותם: והמגע בין שני מנגטיזמים עצביים הוא דבר מה שלם, אמיתי, ואפילו מכריע, כמו בחיים, במגע בין עור לעור, בהוללות קצרת ימים." (אנטון ארטו – "התיאטרון והדבר" מתוך *התיאטרון וכפילו*)

אופטימיות עדינה – אימפרוביזציה בימי קורונה / אילנית תדמור

אילנית תדמור היא אמנית עצמאית בתחום המחול והתנועה, יוצרת בקהילה, מרצה על שינוי התודעה ומורה לאימפרוביזציה קונטקט ותהליכי יצירה. בשנים האחרונות מובילה מורים ומטפלים בקורסי הכשרה דרך טכניקת האימפרוביזציה בתנועה ואת פרויקט "רקדן/רקדנית בקהילה" מטעם משרד התרבות.

וינסטון צ'רצ'יל אמר פעם: "אל תעזו לפספס משבר טוב". משבר הקורונה כמו פער פתח בזמן ומבעדו מתאפשר לכולנו להציץ מחדש על הרגלים שניבנו בנו לאורך דורות ושנים ולשאול שלוש שאלות:

- מה חשוב לי לשמר מההרגלים שלי גם עכשיו?
- איזה הרגל דורש שינוי והתאמה למצב החדש?
- אילו הרגלים חשוב לשחרר?

כאומנית אימפרוביזציה, אני מקדישה את חיי לחקירת היכולת הטמונה בנו להגדיל את הנוכחות שלנו. האימפרוביזציה בתנועה מאפשרת לנו לבדוק מה רשם העבר בגופנו, אילו ציפיות מקננות בנו ביחס לעתיד, ונותנת לנו כלים לשוב אל הפתח הצר בין שני אלה – לשוב להווה. זה דומה לתהליך שקורה בתרגול מדיטציה, אך באימפרוביזציה אנחנו בתנועה עם הגוף, בעיניים פקוחות, בתקשורת עם הסביבה ועם אנשים נוספים, מפתחים את הדמיון והיצירתיות שלנו.

כשהגיע זמן הקורונה וגלי הסגר שטפו אותנו, הרגשתי שכל חיי התאמנתי לקראת התקופה הזו. הרבה מההתמודדויות שכולנו נדרשים להן בתקופת הקורונה, זהות לעקרונות האימפרוביזציה. התחושה שכולנו נדחפנו אל סדנת אימפרוביזציה אחת גדולה הביאה אותי לקבץ מספר עקרונות של הטכניקה ולחבר בינם לבין הזמן הנוכחי:

1. **להגיד כן ו... :** הכלי הראשון של כל מי שמתרגל אימפרוביזציה הוא הסכמה. אי אפשר להתחיל לתרגל ללא הסכמה, אך אם מסתפקים בכך ורק "זורמים" עם מה שיש, לרוב מגלים שזה לא מספיק ולאורך זמן עשוי אפילו להחליש אותנו. לכן ההזמנה בטכניקה הזו היא קודם כול להסכים אבל אז לבדוק איך זה מתחבר אליי ומה אני יכול/ה להביא לתנועה על מנת לגדול מתוכה. בסטודיו אנחנו קוראים לזה "**להגיד כן ו...**", כלומר לראות מה קורה כרגע בתוך סולו, דואט או עבודה קבוצה ואז איך אני מביא/ה לתוך מה שקורה את הדמיון שלי, את התשוקה שלי, איך אני לוקח/ת את זה הלאה.

בהשלכה למציאות הקורונה: איך אנחנו לא רק מסכימים או מתנגדים למה שיש, אלא גם מביאים לתוך זה משהו מאיתנו, מהדמיון ומהיצירה שלנו. בין אם זה ליצור לוח־זמנים לחיים בבית כעת, ובין אם זה למצוא דרך להביע את עצמי בתוך מרחבים שונים של תקשורת, לשתף וליצור. זה דורש מאמץ מתמשך אבל משתלם – לא רק לזרום, אלא גם לגדול במה שקיים.

2. **תכניות מול נגישות:** הרבה פעמים נאמר לי "אם את מלמדת אימפרוביזציה, את בטח לא מתכוננת מראש לשיעורים", נהפוך הוא. כמורה לאימפרוביזציה, עליי להניע למפגש עם תלמידים מוכנה ככל יכולתי ברמה הפיזית, הרגשית, המנטלית וברמת התוכן, ועם זאת לבדוק מה מתאים ברגע האמת, במפגש עצמו. מה חשוב לי להשאיר ולחזק בשיעור, מה יש לשנות ומה לשחרר – אותן שלוש שאלות שהזכרתי למעלה.

לכולנו יש תוכניות, אבל אם יש משהו שהקורונה מלמדת אותנו ותובעת מאיתנו, זה כל הזמן לבדוק אותן מחדש מול מציאות משתנה. מה אפשרי בכל רגע נתון ומה פחות. גמישות אינה מבקשת ויתור על הכוונות והתוכניות, אלא פירושה להתאים אותן, לעיתים מדי יום, למציאות הקיימת. פעמים רבות הגמישות הזו מזמנת אפשרויות חדשות שללא הצורך בגמישות לא היינו מגלים אותן.

3. **חזרה לבסיס, לפשטות:** במהלך הסגר רבים מאיתנו מצאו את עצמם מבלים זמן בפעולות בסיסיות שקשורות לבית ולמשפחה, בלי לרוץ לרשימת משימות ש"צריך לסמן עליהן V". הרבה אנשים שיתפו שזו הייתה תקופה טובה עבורם.

חזרה לדברים פשוטים יוצרת בסיס טוב והיא שלב חשוב בטכניקת האימפרוביזציה, במיוחד בתנועה שבה אנחנו מחפשים גם יצירת תקשורת, בין שזה בדואט ובין שבעבודת קבוצה של מספר רקדנים. השלב הראשון בלמידה הוא איך יוצרים בסיס פשוט ומשותף. בעבודת קבוצה, למשל, מתאמנים על חידוד הקשב דרך הליכות ועצירות בחלל לאורך זמן. זה גם מקום לחזור אליו כשיש עומס ועייפות. ככל שיש הסכמה של כולם להיות בכוונון פשוט, כך מתאפשר עושר בשלבים מתקדמים של הריקוד הקבוצתי.

במאה ה־21, אנחנו חווים מציאות מורכבת ורוויה במידע ואפשרויות. רבים חוו עייפות גדולה מהמרוץ. תנאי הקורונה מאפשרים, אולי אפילו מאלצים אותנו, למצוא מחדש את הפשטות, להיזכר במה שידענו אבל לא הצלחנו לממש. משפט שאני חוזרת ואומרת לתלמידיי הוא: "כשיש יותר מדי, תעשו פחות".

4. **עבודה עם מגבלה:** כל מגבלה מעוררת אותנו מתרדמת השגרה. אם המגבלה נשארת לאורך זמן, היא הופכת בעצמה לדבר המוכר ואז יש לאוורר גם אותה מחדש. מגבלה היא פתח ליצירתיות. כל אמן שנכנס לסטודיו מייצר לעצמו חוקים על מנת ליצור. באימפרוביזציה, הרבה מהתרגילים בנויים על יצירת מגבלות מגוונות, כמו, למשל, מגבלה פיזית – לנוע רק עם המרפקים; מגבלה שקשורה בפרטנר – שמירת קשר עין, שמירת מגע בכפות הידיים; מגבלה תוכנית – לנוע ביחס לדימוי, נושא, שאלה.

ההסכמה לעבוד עם מגבלה פותחת אפשרות לצלול לעומקה ולגלות עולמות חדשים. בדומה לחוקר במעבדה שמתמצם את מבטו אל עדשת המיקרוסקופ ומגלה מולקולות שכלל לא ראה לפני כן, כך מגבלה מאפשרת להתמקד בנושא מסוים, ללמוד אותו לפרטיו, לפגוש עושר שלא שיערנו.

הקורונה הביאה איתה מגבלות רבות. רק בעוד שנים נדע מה מהן באמת היה נחוץ ומה היה מיותר בדיעבד. אבל בינתיים, אם כבר הזדמנה לנו סדנת מגבלות, האם נדע להפוך אותן למקור יצירה? האם נדע להסתכל מחדש על הצמצום כדרך להתרחבות?

5. **Zoom In Zoom Out:** איך אפשר לכתוב מאמר בימים כאלה ללא כמה מילים על הזום שחדר בעוצמה לחיינו. אצל רבים מהתלמידים שעבדתי איתם השנה, המדיום הזה עורר בהתחלה התנגדות עזה. עם הזמן, התאפשר לכולנו לגלות איכויות חדשות בתנועה, ולגלות את הזום כאמצעי לחזק את עצמנו כל אחד בביתו ויחד כקהילה. מי שחיפש בזום את הסטודיו, מן הסתם חווה אכזבה. אני ראיתי בזום מרחב חדש למפגש, בדומה למרחבים אחרים שאליהם אני מוציאה את התלמידים לצורך עבודת אימפרוביזציה, כמו הים או רחבת המוזיאון בתל־אביב. כל מקום מביא עימו אפשרויות ומגבלות חדשות, וכך גם הזום. לי, למשל, התאפשר לנער כאן הרגלי הוראה שצברתי במהלך השנים. האופן בו התבוננתי, הקשבתי וקלטתי כל תנועה במרחב הסטודיו, לא התאפשר כעת. הדרך בה עצרתי להדגמות הפכה להיות מחושבת יותר בזום, קצב השיעור השתנה. הזמן בזום נחווה אחרת מהזמן בסטודיו. מעבר לשינויים הרבים, בלטה במיוחד האפשרות של כל אחד מהמשתתפים להרגיש את רמת האנרגיה שלהם בעצמם בבית, ולמעשה להחזיק את האנרגיה לכמעט לנמרי לבד. זו למידה חשובה במיוחד בטכניקת האימפרוביזציה – לדעת להרגיש את הנוכחות שלי ללא קשר למה שקורה בשיעור.

עיקרון נוסף שהתאפשר בתרגול בזום היה התמקדות – מתי אנחנו רואים את התמונה כולה (Zoom Out) ומתי עלינו לעשותZoom In על פרט אחד. את העיקרון הזה היה קל לתרגל מול מצלמת המחשב בזמן השיעורים, כשלרגעים אנחנו מתרחקים מהמסך ורואים את כל הגוף נע, ולרגעים מתקרבים אל המצלמה עד כדי כך שרק איבר אחד, למשל, כף יד או כף רגל נראים לעין.

המשחק בין התקרבות להתרחקות מהדברים חשוב גם לתקופה הזו ככלל – מתי עלינו להתמקד ביום־יום שלנו בדברים הפשוטים שיכולים לתמוך בנו, ומתי עלינו לעשות Zoom Out לתמונה ההיסטורית הגדולה ולהיזכר שאנחנו חלק קטן משינוי גדול, שבאופטימיות עדינה אומר, תביא איתה שינוי לטובה.

עצירת התנועה והמחול בשבילי זה כמו נחל שחדל לזרום / דגה פדר

דגה פדר היא מנהלת להקת המחול ביתא, כוריאוגרפית, רקדנית ומוזיקאית. הייתה סולנית בלהקת המחול האתיופית אסקסטה בניהולה של רות אשל. הופיעה ברחבי העולם, העבירה סדנת יצירה בתיאטרון הלאומי האתיופי ובאוניברסיטת אדיס אבבה. זוכת פרס משרד התרבות ליוצרים במחול 2018.

אני דגה פדר, מנהלת להקת המחול ביתא, כוריאוגרפית, רקדנית ויוצרת בתחום המחול והמוזיקה זה שני עשורים. בחרתי במודע ובלב שלם לעסוק באומנות כדרך חיים, למרות הידיעה מה הבחירה הזו טומנת בחובה ומה משתמע מלהיות אמן בישראל מבחינה כלכלית וחברתית. כשראיתי למול עיניי את האלטרנטיבות האחרות, ידעתי שהבית שלי הוא המחול והמוזיקה ולא שום דבר אחר. מהרגע שהחלטתי ללכת בדרך הזאת ידעתי שאני הולכת להיאבק על נוחות כלכלית ועל מקומי בעולם המחול בישראל. עם זאת, עשיתי זאת בלב שלם מתוך הבנה שהתנועה והמוזיקה הם המהות שלי. אפשר לומר שהריקוד הוא כמו איבר בגופי שאיני יכולה לוותר עליו. במהלך שני העשורים האחרונים, בתחילת כל שנה קשה לראות מה העתיד צופן מבחינת הרלוונטיות שלי כאומנית ומבחינת תקציב ואופק כלכלי. גם המשבצת הייחודית שבה אני נמצאת מבחינת השפה האומנותית שלי היא מאתגרת, בעיקר בגלל שישנם אנשים שלא יודעים לתייג ולמקם אותה על פי ההגדרות המערביות.

כשהקורונה הגיעה, הכול מסביב עצר מלכת בבת אחת. בהתחלה, היה משהו משחרר מבחינתי בחוסר ההכרח להמשיך בעבודת השגרה מתוך מחשבה שהמצב הוא זמני בלבד. גם מבחינת העשייה שלי בתחום המחול הייתה הרגשה של שחרור זמני, נשימה ופסק זמן שיכול לשמש להתחדשות וצבירת כוח, גם אם זה גרם להפסקה של תהליך עבודה על שתי יצירות חדשות שהתחלתי ליצור – יצירה ללהקת ביתא ויצירת סולו שלי. ואכן, בשבועות הראשונים היה זמן חסד של רווחה, התרווחות וזמן איכות עם עצמי והסביבה הקרובה אליי. אך ככל שעבר הזמן, הבצורת בתחום המחול גרמה לי להתרחקות משמעותית מהחלקים של עצמי המרכיבים אותי – הריקוד והמוזיקה שמייצרים את גלי האנרגיה המניעים אותי במרחב של החיים. הרגשתי שאני חייבת להכריח את עצמי לקום מהספה ופשוט לנוע. אבל ההנאה לא תמיד הגיעה יחד עם התנועה. במהלך כל שנותיי בתחום אני חיה את תהליך הבריאה של היצירה ואת העשייה במחול מתוך הנאה רבה ומתוך רצון לחלוק אותה עם הקהל – שני דברים שעבורי תלויים זה בזה. למעלה מחצי שנה ההופעות בוטלו או שעברו למרחב המקוון. אני, באופן אישי, לא הצלחתי לשבור את המחסום של עבודה דרך המדיה הדיגיטלית, כיוון שכאומנית אני נהנית לעבוד עם האנרגיות של הקהל בזמן הווה ובמהלך מופע חי. אחרי זמן רב ללא מופעים שלי ושל חבריי האמנים, אני נמצאת במצב של תהייה ובלי אף נקודת אחיזה, בלי ידיעה מה יהיה מחר או מוחרתיים. הכול מתחיל אט אט להיות רופס, האש של היצירה דועכת, ההתרגשות מהתנועה מתחילה להתפוגג, ואני מתחילה לשכוח לאט־לאט מי הייתי לפני הגזרה שגזרה עלינו המגפה הזאת. היום אני במובן מסוים בצומת דרכים ולפעמים אני שואלת את עצמי אם להמשיך או לחדול לעסוק בעולם המחול שהיה חלק מעצמי וכעת נראה כמתמוסס בהדרגתיות. אך שוב, כשאני רואה את החלופות האחרות, אני בהחלט לא מעוניינת לעסוק בתחום אחר מלבד לרקוד, להופיע ולחלוק את שמחת היצירה עם אחרים. המחול בשבילי אינו רק רצון אלא הכרח.

תמיד כשאני מתחילה לעבוד על יצירה חדשה יש התרגשות רבה. המוח והדמיון מתחילים לפעול ואני מקבלת השראה מכל הנמצא סביבי – מהחיים עצמם, מהדברים הקטנים ביום־יום, מהתנועה והזרימה שבשגרה, מרשמים ויזואליים שאני רואה מסביב, מאנשים – ההליכה שלהם והחזות שלהם, מדברים חשובים, מדברים בנאליים ואין סוף לזה. אני מקבלת השראה גם מהמפגש הפיזי עם הרקדניות וממה שכל אחת מהן מביאה איתה לעולם המשותף שלנו. בזמן הסגר הראשון עבדתי עם הלהקה מחוץ לארץ, שם גרתי באופן זמני והצלחתי לעשות זאת בדרכים שונות בעזרתה של הרקדנית ומנהלת החזרות מזל דמוזה. עבודה על יצירה חדשה מעבר לים לא הייתה פשוטה, מה גם שמאילוצים תקציביים, חזרה עם הלהקה מתקיימת פעם אחת בשבוע בלבד. ברגע שהתקבלה ההחלטה של הממשלה על סגר התרחשה קטיעה, גדימה של הזרימה של היצירה שהתחלתי לעבוד עליה עם הלהקה. גם ככה ניצבתי מול האתגר ליצור עבודה שלמה בזמן קצר יחסית, אך למרות מגבלת הזמן, לפני הקורונה היינו באמצע תהליך – זו הייתה שגרה והיצירה התחילה להיבנות בקצב משביע רצון. הסגר לנמרי הוציא את הרוח מהמפרשים. לאחר חודש של עצירת הפעילות השוטפת עם הלהקה, כל מה שעבדנו עליו במהלך החודשים הקודמים התחיל להישכח וכשכבר ניתן היה לחזור למפגשים ולחזרות, זה היה כמו להתחיל שוב מחדש. גם חשתי שבזמן הקצר אך האינטנסיבי של העצירה, השתניתי קצת ושאני נינשת לעבודה כבר מנקודת מבט חדשה. כשחזרתי לארץ נפגשתי פיזית עם הלהקה והמשכתי את העבודה על היצירה. הייתה לנו זרימה טובה ביחד עם הרבה אופטימיות והנאה ואז שוב הגיעו החדשות הרעות על סגר נוסף ושוב עצירה של החזרות. לפני הסגר התחייבתי להופעת בכורה שלי ושל הלהקה שתעלה בסוף השנה, כלומר אני צריכה להכין את המופע תוך שלושה חודשים תוך והתמודדות עם מגבלות הסגר.

במקביל לעבודה החדשה עם הלהקה עבדתי על יצירת סולו משלי. התחלתי את העבודה על היצירה בחלל מזערי בתוך הבית שבו אם אני פורשת את ידיי ויכולה ממש לגעת בקירות. זה, כמובן, השפיע רבות על תהליך היצירה שלי ועל התוצאה עצמה. מצאתי את עצמי מצטמצמת עד לכדי ישיבה על כיסא כשבסופו של דבר רוב הסולו מתרחש על ומסביב אותו כיסא. ישנו יתרון מסוים בעבודה עצמאית שמתגלה במיוחד עכשיו, מכיוון שהעבודה אינה תלויה בגורמים אחרים והזמן, שהוא מרכיב משמעותי באתגר היצירה, גמיש יותר ואינו מוגבל לכאורה. אני מקווה שאוכל להעלות את היצירה הזו ביחד עם היצירה של להקת ביתא בדצמבר כמתוכנן.

שאבתם "מה אם?" בששון: בשבחי הפנטזיה / דנה רוטנברג

דנה רוטנברג היא יוצרת ואוצרת מחול בין־תחומית בעלת תואר ראשון במחול מאוניברסיטת קולומביה ותואר שני במחול מאוניברסיטת הולינס, ארה"ב. יוצרת יצירות מחול לבמה ולמסך. מייסדת ומנהלת אמנותית של פרויקט 48 מחול ושל סדרות ההעשרה ביקורי סטודיו. מנהלת אמנותית של תוכנית הרזידנסי של סדנאות הבמה ומנהלת אמנותית שותפה של "הרמת מסך" 2020. דנה מרצה באקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים. כלת פרס רוזנבלום ליוצרת בתחום המחול, וזוכת פרס שרת התרבות לכוריאוגרפית צעירה.

בימים טרופים אלה של שיבושים מעשה־טבע ומעשה־אדם, בלבול־ואי ודאות, עולה השאלה מה מקום היצירה, האמנות, המחול בהווה הזה. השאלה "למה ליצור" שונה מהשאלה "למה לייצר". הראשונה, לעומת חברתה הפרודוקטיבית, מנסה לעמוד על מקומו וחשיבותו של **הפינטוז** כפעולה הישרדותית הכרחית. הפינטוז, על פי מילון אוקספורד, הוא חלימה בהקיץ או ביצוע תוך אלתור ודמיון. בפעולת היצירה מתקיימים שני אלה גם יחד.

אני חשה שבתקופה זו, לצד הדרישה להביט במציאות נכוחה, להתפכח, לדעת, להתעדכן, "לזכור ולא לשכוח" בזמן הווה, יש פעולת התרוממות נגדית שלא פחות חיונית, היא פעולת ה**חלימה**. הפנטזיה, ההתרוממות מקרקע העובדות, ההתפייטות, ההגזמה, הצמצום, הם כולם כלי שרת לגילוי ופיתוח מסוגלות וסוכנות שאנו זקוקים להן עתה באופן נואש. זה נוכח בהפגנות, זה נוכח בסטודיו, זה נוכח בסלון הבית, זה נוכח בכל רגע ורגע.

ההבנה, שאנו האמנים מסתובבים איתה, שיש לאדם את היכולת לחבר (to compose) את חוויית חיין, מציבה את פעולת הקומפוזיציה – הסידור והארגון – ממש בקו אחד עם פעולת הבריאה יש מאין. העובדות, ההתרחשות הן ה־ready-made, ומהחיבור מחדש ביניהן נוצרות אפשרויות חדשות. בעודי כותבת מילים אלה, מתקיימות הפגנות "הקילומטר האחד" של רבבות אנשים ברחבי הארץ, הפגנות שנולדו תוך הפעלת יצירתיות אל מול מגבלות הסגר החוקיות שהוטלו על האזרחים. משלא התאפשרה תצורת ההפגנה המקורית, חיבור מחדש של הנתונים הוליד תצורה חדשה, עוצמתית יותר בשל מקוריותה, בשל היותה בלתי צפויה ואחרת. הרגש החזק שהוביל אותה בשיתוף עם המגבלות העובדתיות הוליד דרך פעולה, מהלך דמוי score, ובתוכו פועלים הפרפורמרים (האזרחים). התוצאה עבור מבצעיה היא תחושת מסוגלות וכוח, עבור הצופים בה (תומכים או מתנגדים) היא מעוררת עניין והשתאות. זהו אקט כוריאוגרפי יצירתי אפקטיבי.

לא חייבים לחכות לבעובע בכדי לתרגל יצירתיות. גם ברגעים פחות דרמטיים, הפרקטיקה של החיים מתקיפה אותנו, דורשת את תשומת ליבנו המלאה. עם זאת, ברגע שאנו משלבים בפעולות הקיום הבסיסיות והסזיפיות שלנו (אכילה, טיפול ביקרים לנו, ספוג'ה, תשלום דוחות חנייה) גם פעולות יצירתיות, למעשה אנחנו שוזרים אותן אל השתי וערב של קיומנו. היצירה מתעכלת בנו – אנחנו ניזונים ממנה והיא בתמורה מעצבת אותנו. לאחריה, כששוב נינש אל העולם הקונקרטי האופף אותנו, נתבונן בו או נפעל בתוכו, כבר לא נחווה אותו רק במובן החושי הממיידי, אלא ייפער בנו עוד תהליך עיבוד נתונים מקביל, אחר. כי מרגע שהתוודעת למצב התודעתי היצירתי, אין דרך חזרה. אתה מודע לכוחה של הטרנספורמציה כי כבר חווית אותה. מרגע שגילית שנוזל יכול להפוך לגז, וגז חזרה לנוזל, כבר לא תביט באחד מהם כדבר סטטי ובלתי ניתן לשינוי. החיווט העצבי של החיבור־החדש נחווה ונצבר במערכת לצד המציאות הבלתי־נשלטת ומשתלב בה כשווה בין שווים. ניתן לתאר זאת גם כך: כפי שבחלומות הלילה הדמיוני נחווה כאמיתי, כך גם ביצירה האמיתי יודע להפוך לדמיוני, וכאשר הוא הופך לכזה, אני יכולה לשחק בו. במילים אחרות: הכול בידיי.

היצירה מייצרת ניסוחים נרדפים ל"מציאות". הינה, רק בשבוע שעבר אדם ואריאל, בני חמש וחצי, העלו בדרך לגן השערה: אלוהים לא ברא אותנו. הוא רכש אותנו בחנות בני אדם, הכניס בנו בטריות ואז התחלנו לזוז. הבא נביט בשיח־המושב־האחורי הזה כפעולה אמנותית: בבסיסו, שאלת ה"מה אם?" ההכרחית ליצירה, השהיית חוסר־האמונה (suspension of disbelief) שאנו נדרשים לה כקהל בכל פעם שאנו רואים את איתי טיראן מגלם את המלט: אנחנו יודעים ששמו איתי והוא ישראלי, אבל לשעתיים הקרובות נשכח את זה בכדי שהוא יוכל להפוך לנסיך דני. אם כן, אדם ואריאל מבקשים לשכוח את מעשה הבריאה הרגיל בכדי לקיים אפשרות אחרת. אחר כך, הם משאילים פעולה מחייהם: רכישת צעצוע בחנות ייעודית, ו"הקמתה לתחייה" באמצעות כוח מניע – הבטריות. והינה, מה קרה? הם הגיעו בדרכם שלהם לנסח מחדש תאוריה קיימת – שאנו או גוף שנתגלגלה בו נשמה, או, אם תרצו, נשמה שנתגלגל בה גוף. מה מאלה הוא ה"בטריה" זה כבר עניין לדיון אחר, אבל היצירתיות הביאה את א"א לפגוע בול בפוני בלב ליבן של אמונות עתיקות ועמוקות מכפי שהם יודעים. חשוב כמעט באותה מידה, תחושת החדווה הנולדת עבורנו, המבוגרים, בשומענו את השיח הזה, מתעוררת בדיוק מהחיבור בין המענה הילדי, הנאיבי, לתהייה כה אמיתית ומהותית. ה"סיבוב" שהם עושים, המטאפורה הנשמית המביאה את אלוהים בעצמו לחנות שבמרכז המסחרי השכונתי, באה אלינו מכיוון לא צפוי. היא מספיק רחוקה וקרובה בו בעת כדי שנצחק, נבכה ונשתומם בו זמנית. כן, תמיד יש שם מידה של אבל כשאנחנו באים במגע עם ביטוי מדויק כזה – התאבלות על הילדים שכבר איננו, על הידע שהרג את היצירתיות ה"בורה" כפי שה־video killed the radio star, אבל זה בכי מזכך. דוגמה נוספת: ביצירה *פלרמו פלרמו* של פינה באוש, ניצבת הרקדנית נזרת' פנדרו ותחת בית שחיה חבילת מקרוני ארוכים. היא מוציאה אחד מהם, מציגה אותו בפני הקהל בתוכחה ומודיעה: "זה שלי!". או אז היא מוציאה אחד נוסף, מציגה גם אותו בפני הקהל: "זה – שלי!", וכך היא ממשיכה, אטריה נוקשה אחת אחרי השנייה, באינטונציות משתנות, אך עם אותה אמירה חדה: "זה שלי!". הבחירה של באוש במצרך מזון בסיסי וזול, שאין באמת מחסור בו, החלוקה שלו ליחידות עוד יותר חסרות ערך והזום־אין על כל אחת ואחת מהן, היא פעולה יצירתית־ילדית שנותנת לנו את הסטירה הנדרשת בפרצוף. שתי גדות לירדן – זו שלי וזו גם כן? "כן, טמבלים!" היא כאילו אומרת לנו, "ככה אתם נראים". אם כך, הפנטזיה מתרוממת וגם יודעת להנחית את מעבה הקרקע. האמנות הפנטסטית היא מראה מכושפת שמחזירה אל הצופה את עצמו ברובית דרבית.

ומה על הצופה? יצירתי "נבחרת החלומות" נולדה מתוך הרצון לחקור את הפנטזיות הספציפיות שיש לנו כמבצעים וכצופים, כשותפים לפשע. החלל מעוצב כאולם אירועים והקהל ממוקם בשולחנות אליהם מבצעים שונים ניגשים ברגעים שונים בכדי להגיש "מנה". פרט לגילום פיזי וקונקרטי מאוד של הציפייה הבלתי־מדוברת של צופים מהמופע המחולי כמשהו ש"יגוש להם" ומעצמם כאורחים מקבלים או נמענים גרידא, הבחירה החללית הזו נועדה גם להזכיר לנו כי מה שנקלוט מהמופע הוא תמיד רק פיסה מהעונה השלמה, ותמיד תלוי בזווית, לא זו הפיזית, אלא זו המנטלית, בה אנו ממוקמים באותו הרגע.

באחד מן הרגעים במופע אף מוגש לצופים "תפריט" אלא שזה אינו תפריט רגיל. אלו קורות חייה של אחת המופיעות, הרקדנית הוותיקה ענבר נמירובסקי. הקהל יכול לבקש "מנה" וענבר תבצע. ההזמנות הקוליות נערמות זו על זו כמו "בונים" במטבח הומה, וכך עולים ובאים רגעים קצרצרים מתוך ה"בופה" שנצבר בנופה של ענבר לאורך השנים ומתגלה העושר המונח ב"מטבחה" הנופלים לצד מה שמבוצע ועוד יבוצע. ענבר הופכת בו זמנית לבעלת הסוכנות (agency) ומבצעת ההוראות – דואליות מתמדת המתקיימת ממילא ברקדנית המבצעת. אל מול עיניהם של הקהל נחשפים גלגלי שיניו של המנגנון המורכב, כך שחדוות הצפייה וה"תקבול" היא רבת־רבדים.

מהו אותו תקבול? לא רק היוצר "מרוויח" מפעולת היצירה שלו. העיכול שתיארתי קודם יכול להתרחש גם אצל הצופה. אמנות, במיטבה, מחזירה אליכם את מחשבותיכם שלכם עם מידה של "טקס בישבן". הדרך בה **מחול** מלהטט במחשבות ורגשות המתרוצצים במוח ובלב, לוכדת את המחשבה בלב האוויר, בועה ברורה שגם אני וגם את עדות לה וחוות אותה רגע לפני שהיא נעלמת ואחרת צצה אחריה. אסור לנו לטעות, האמנות היא לא רק כלי לביטוי עצמי אלא גם לחוויה משותפת ובמיטבה – לשיח. גם אם השיח הזה נעשה ללא הישמע ה"פינג" וה"פונג" המסמנים את מעבר ה"כדור" מצד לצד, כשזה עובד עדיין מתרחשת ההתמסרות ההדדית. ולפעמים, ברגעי חסד של ממש, מתרחש גם קסם ונפגשים בחלום. זו תחושה של אקורד, של תווים שונים שמתאחדים לרגע בהרמוניה או דיסהרמוניה בעלת משמעות וכיוון.

כאן נכנסת המשמעות לא רק של היצירה הפרטית אלא של החשיפה שלה. מכיוון שהפנטזיה מעידה על החולם אותה, היא מפתח להבנתו. גם בחלומות מגובבים זה על גבי זה דימויים ורגשות אסוציאטיביים ובהתחקות אחר פשר השליפה שלהם, ודווקא שלהם, ממוחנו הקודח, אנחנו אולי מפצחים איזה קידוד פנימי שלנו. המנגנון הזה בו סטנדאפיסטית פותחת קטע ב"מכירים את זה כש..." והדבר אכן קולע לחוויה המוכרת לנו, גורם לנו להרגיש שאולי אנחנו לא לבד בחוויה הזו המתקראת "חיים". כך גם ביצירה המחולית, אלא שבה הרבה פעמים מועלים באוב דברים כמוסים שאין להם שם, בטח לא מילה.

רודולף שטיינר, אבי האנתרופוסופיה, כותב: "בחיינו הרגילים אין אנו מאמנים עצמנו לסקור דברים אלה. אילו היינו סוקרים אותם היינו מגלים שלמעשה אנו נוטלים חלק בחיים כפי שמשתתפים אנו באורח פעיל בחלומותינו". ואכן, אלה ימים חסרי תקדים בהם אולי הבמות ריקות, אך היצירתיות, הכוריאוגרפיה, הקומפוזיציה, חיות ובועטות. זה הזמן לחלום.

מצב חירום דורש התנהגות רדיקלית / דניאל שופרא

דניאל שופרא היא כוריאוגראפית ואמנית. עבודותיה של דניאל עוסקות במחקר של הסביבה בה היא פועלת. דניאל מעלה שאלות על ידע, על שימור ועל היכולת הגופנית להתנגד, לאגור ולייצג ידע חדש במרחבים חדשים, חוץ בימתיים.

אנחנו נמצאים במצב חירום, השגרה והחיים שלנו מופרים. כל רגע מחושב בזהירות, בעוד שלא ניתן לתכנן קדימה. חיים מרגע אחד לרגע הבא, בציפייה ובחרדה מתמדת שיגבילו אותנו עוד. החיים בזמן האחרון לא דומים לשום תרחיש שהכרנו. המאזן שעטף את חיינו הנוחים למראית עין התמוסס לחלוטין ואנחנו נפלטנו החוצה. מצויים תחת אלימות מתמדת של משטר/ה המאיימת עלינו בכל רגע נתון. זה מצב חירום וצבע אדום הוא רק מטאפורה לסיטואציה בה אנו נמצאים כבר שנים, רק שכעת היא סיטואציה קולקטיבית וכבר אי אפשר להתעלם כי משהו לא קורה ממש פה. כי זה קורה ממש פה. האדמה נשמטת לנו מתחת לרגליים, הגב הזקוף והחזה מלא הגאווה שמילא אותנו התרוקן. הגוף שלנו נמצא תחת איום הכרחי של סכנה ממשמשת ובאה, בין אם נציית לכללים החדשים שנכתבים ונמחקים ונכתבים שוב ובין אם לא. יכולת התנועה שלנו נפגעת והממשות של היותנו יחידה לכאורה חופשית בעולם, נלקחה מאיתנו באכזריות. פתאום הרבה יותר קל לדמיין מה קורה לגוף תחת מצור, מה קורה לתודעה כשמרסנים אותה ומזינים אותה בפחד ודמגוגיה ומה זה אומר לא להיות מסוגל לנוע בחופשיות, כמו שקורה לציבור שלם, כבר שנים, תחת עינינו שהיו עצומות למחצה.

נחשפנו במערומינו. עולם התרבות, עולם האמנות, כשל אל מול פני האלימות הממסדית שנכפתה עליו. המצפן שהיה מנת חלקו לאורך שנים, נמוג. מקומה של האמנות כחלק מזכויות האזרח לחופש ביטוי נלקח והוחלף בציות. לטרנספורמציות תרבותיות, אנתרופולוגיות וגיאו־פוליטיות לוקח זמן להתגבש, בינתיים המציפה כאן, והיא מרחפת מעל האדמה עליה אנו מבקשות לנוע, ממנה אנו מבקשות ללכת ולחזור כראות עינינו ויכולתינו. המשוואה של רגע להניח את הגוף במקום אחר, רק כדי לשרוד פה עוד שנה, הפכה ללא ממשית.

דרוש תיקון ודרוש רצון עז לתקן את הרקוב ששולט פה בכל כך הרבה ממדים. נדרש אומץ כדי לעשות שינוי, כשהגוף שלנו נתון תחת משטר פוגעני והדרך היחידה להתנגד לו היא לצאת לרחובות, תנובה והתקהלות שגם היא עלולה בכל רגע לעצור, תחת מעטה של "שלטון חוק". הגוף, שבימים רגילים שמור לאינטימיות של הסטודיו ולמאמץ אל מול ההישגיות של עצמו, ביזע ושימושים פרטיים, הופך פומבי ונחוץ מתמיד.

דרושה פעולה רדיקאלית כדי לחשוב את החיים שלנו מחדש. דרושה מהפכה. עולם התרבות נחשף בחולשתו והיחידים שמרכיבים אותו, נחשפו באי יכולת להתייצב מול עולם הולך ומתפרק. חוסר האונים של האינדיבידואלים הרבים כל כך, חשף את התלות הבלתי נסבלת שלנו בממסד ובתוכה ואת הקושי הרב לעמוד מולו, להתנגד לו. הגוף שלנו נחלש והפך רפוי נוכח הגזרות והקול שהושתק.

לא נותר לנו אלא להתחיל לדבר, ובעיקר לעשות. המה עוד לא ידוע אבל האיך טמון במתודולוגיות שאנו, אולי יותר ממגזרים אחרים מצויים בהם כבר שנים: איך לעבוד עם תקציבים נמוכים, איך לתחזק דבר על בסיס אמונה משותפת, איך ליצוק תוכן בצורה מופשטת, ובעיקר איך לעשות את זה יחד. איך הגוף הפרטי המדוכא, הופך לגוף קולקטיבי, איך הבדידות של הסוליסט הופכת לכוח של הקורוס. איך עובדים יחד, כמעט בכלל ללא תנאים, כדי לייצר משהו חדש ובעל ערך (לפחות למישהו ובמקרה הטוב לכמה). אני לא רואה טעם בלשמר או להקפיא את מה שנשאר, ואין לדעתי ברירה אלא לחפש אחר צורות חדשות. זוהי אינה תשובה, זו הצעה לחזון אופטימי במידה זהירה למציאות הנוכחית. הצעה לעכשווי חי יותר, מכיל יותר שמעז להתבונן במציאות הבלתי נסבלת הזו בעיניים ולהגיד לה לא עוד! אנחנו שואלים את עצמנו איך אפשר לעשות אמנות, השאלה היא איך אפשר שלא. קושי ודוחק הם תכונות שמלוות את הקיום שלנו משחר התולדה שלנו כיישות עצמאית. אולי עכשיו כשהם שוב מעל לפני השטח, אפשר להתחיל מחדש, או לפחות לבחון את הקיים ולהמציא עבורו צורות נוספות.

יש מקום במוח לחלומות הזויים / מעיין ליבמן שרון

מעיין ליבמן שרון היא כוריאוגרפית, ירושלמית, חברה בעמותת הכוריאוגרפים. בעלת תואר מוסמך M.Mus במחול בהתמחות בכוריאוגרפיה מהאקדמיה למוזיקה ומחול בירושלים, B.Dance של האקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים ותואר ראשון בריפוי בעיסוק. מעלה יצירותיה בפסטיבלים, מוזיאונים וגלריות בארץ ובחו"ל.

ימים מאתגרים עוברים על כל עולם האמנות ואני מרגישה איך העניין האמנותי שלי משתנה ומתרחב מתרסק וצומח בימים אלו. אני רוצה ליצור יצירות המושפעות מהטבע המשתנה סביבי וזועק אליי לשנות את ההתייחסות אליו. הטבע משתנה, העולם משתנה, וחוסר היציבות שמתגבר משפיע על כל עולם המושגים שבניתי לעצמי. הטבע ממלא את נפשי, הציפורים שלמדתי לזהות את שירתן ולהבדיל ביניהן, השמש לה אני מחכה שתזין את הזרעים החדשים והפקעות ששתלנו. אני מגדלת כל מה שאפשר, החל מגזרים, סלקים ובטטות ועד לזחלי פרפר זנב הסנונית שבניתי להם חוות גידול בסגר הראשון. אני מרגישה שהדרך ליצור נזילה, לא תחומה. כאשר לא יכולה ליצור ריקודים חדשים, יוצרת בצורות אחרות.

רוקדת בזום עם אנשים מכל העולם בשיעורי שיטת אילן לב שפתחו בפניי אופקים חדשים והרחיבו את ליבי ואת השכלול הגופני שלי. אומנם אני מרגישה שיצרתי לי חברים חדשים מרחוק, אבל שותפים חדשים לנוע ביחד שהמפגש איתם מרגש אותי בכל פעם מחדש.

אני משתוקקת לחקור את הגוף הנע עם הרקדנים בסטודיו, כל כך אוהבת לראות גוף נע, מתאווה ללוש את השריר אשר ככוריאוגרפית מפעילה אותו כל הזמן וכרגע מוקפא ודואב ומתגעגע. אני מחפשת לחקור את הגוף הרוקד במונחים חדשים, לבחון אותם בצורה אחרת מההרגל שלי, לעבוד עם הדמיון בצורה שחדשה עבורי, לאתגר את עצמי, לעבוד עם דימויים חזקים מעולם הטבע – שבמבט ראשון נראה כאילו הם הולכים לכיוון אחד, אך כשהם עוברים מטמורפוזה מבינים בעצם שהם עובדים בכיוון ההפוך.

הייתה לי הזכות ליצור יצירה חדשה לפסטיבל ישראל בספטמבר האחרון, כך שבין הסגר הראשון לשני יצרתי באופן חדש ומרענן עבורי, עם צורת חשיבה אחרת, אירוע בשביל קהל המשתתפים, מרגישה איך החשיבה שלי מתרחבת ומתגמשת, מתנסה בתכנים חדשים לי, נהנית מההרחבה של הגבולות ומעצם החקירה החדשה.

חווה את האנשים מסביבי, הקרובים לי, הרחוקים יותר, השינויים שעוברים עליהם ועליי, רכבת הרים של רגשות, שעולים ויורדים ללא כל התראה מוקדמת. גם בלילה חלומות משוגעים, זוכרת הכול, פתאום יש מקום במוח לחלומות הזויים ולא ברורים. לפעמים אני שוכחת שאני יודעת לעשות משהו נוסף חוץ מלהיות אימא מסביב לשעון, לעיתים נשאבת ונהנית מכל רגע ולעיתים חוששת שמאבדת את עצמי. נהנית מהרוגע, מהנחת עם הילדות בבית, שקט, זמן איכות, הפסקה מהחיים הלא נורמאליים שחייתי קודם, אך משהו בפנים לא מרפה, משהו לא בסדר, משהו נרדם בתוכי, ועם זאת משהו אחר חדש פראי וכועס יותר מתעורר.

יש הבזקי הכרה בהם אני מצליחה לתפוס נקודת מבט מרוחקת יותר ואז מצליחה רגע לחשוב שזכיתי לחיות בתקופה כזאת של שינויים גדולים כל כך ומהירים וקיצוניים, להיות עדה לחיים שאנשים בנו לעצמם שמשתנים מקצה לקצה ומחפשים מחדש את מקומם בחיים הלא צפויים האלה.

אני מנסה להבין את התמודדות של האנשים, מנעד הרגשות שהם חווים ואני בתוכם, הירידות והעליות שאני חווה עם עצמי. עוקבת אחרי איך אני משתנה, מוצאת את עצמי קוראת בבוקר עיתון כלכלי במקום מוסף תרבות. נבהלת מעצמי. מעניין אותי לחוות את החוויה הקהילתית, את החברה שכל כך חסרה לי מסביב, את מה שעובר על האנשים היקרים לי ועל האנושות בכלל ולראות עד כמה קשה לעשות שינוי, עד כמה לעיתים נפש האדם מקובעת על דבר מסוים חולמת על שגרה שמתפרקת לרסיסים. מקווה שיעלו דברים חדשים מתוך הכאב.

תהליכי יצירה בצל הקורונה / רחל בנגורה

רחל בנגורה נולדה בתל־אביב, שהתה ולמדה תיפוף וריקוד בגמביה שבמערב אפריקה, שם הכירה את בן זוגה המאסטר האפריקאי. יחד הם מנהלים להקת רקדנים ומתופפים, יוצרים ומלמדים במרחב כפרי בכרכור. ככוריאוגרפית יצרה רחל עד היום כ־12 עבודות מחול שונות בנושא הבלט האפריקאי.

יום אחד ללא שום הקדמות והכנות פסקו החיים השגרתיים והגיעה תקופת הקורונה. חיידק שהונדס בסין? המצאה של שליטי העולם לשלוט באדם הקטן? מלחמת עולם מסוג אחר. אין שום דבר שיכולתי לעשות מלבד להאמין בעצמי, למען המציאות המיטבית שלי ולמען דרכי. זמן לדבוק בכלים הראשוניים – לשיר כל יום תהילים בסגנון רגאיי ולחזור למדיטציה ביתר התכוונות, אלה הדברים שמייצבים את הנפש שלי. כך עלו בי לאט חומרים קדומים מאוד שהתקשרו לעץ החיים.

באחד הלילות הדוממים בזמן הסגר הראשון הדהד בי השיר המיוחד הבא שכתב רבי יצחק לוריא אשכנזי: "דע כי טרם שנאצלו הנאצלים ונבראו הנבראים, היה אור עליון פשוט ממלא את כל המציאות". בו זמנית שמעתי קול פנימי לעיין בתרשים של עץ החיים ולחלק אותו לשלושה חלקים, המנטרה האפריקאית – "משלוש יוצאת אש" מהדהדת בליבי. דמיינתי מספר סיפורים, זקן שיושב בלילה מתחת לעץ, מולו מדורה קטנה וסביבו הילדים – תלמידים שלו וביניהם אני, והוא מסביר לנו את סודות העץ. "הביטו על הצמרת שלו – הכתר. זוהי הנשמה שלנו, אנו רוצים להיות קשורים אליה כל רגע בחיינו". הכתר קשור לשתי נקודות שהם סימני הבסיס שלו, חוכמה ובינה, ביחד הוא יכול ליצור איתם בעירה, כי – "משלוש יוצאת אש".

ראיתי את התמונות וחשבתי כיצד להעביר את כל זה למופע מחול. רציתי מהלך

פועם, מדמם, מחוספס, עובד, לא סטרילי ואסטטי. דווקא בזמן נוראי ומוזר כזה כדאי לחשוף אמת לא עשויה ולא מאופרת במתיקות. החיים נעשו חריפים ביותר. מסת המידע על מצב הקורונה המשתוללת בעולם הופך להיות מדבק בעצמו. אני אוזרת כוח ומתרכזת בסיפור המתגלה ומנסה לא לתת לייאוש לשטוף אותי, המציאות מפילה אותי על ברכיי ואני זוחלת על נחוני כדי לחזור לעץ החיים המקורי. באותו רגע גיליתי – חתך הזהב. מקום יפה. למה עלתה בתוכי האסוציאציה של חתך הזהב דווקא בעת הזו? תוך כדי מחקר על חתך הזהב, גיליתי את פיבונאצ'י – סדרת המספרים שבה הסכום של שני מספרים קובע את המספר הבא. עלה בתוכי הרעיון איך ליצור את המקצבים האפריקאים ב"פיבונאצ'י". חתכתי מקצבים לפי הסדרה – לרוב התחלתי בשלוש וסגרתי ב־21, על כך חזרתי. 3, 5, 8, 13, 21. בעקבות המוזיקה נוצרו מהלכי תנועות מקוריות ומפתיעות שהכניעו את הייאוש, באמצע מאי שבו האמנים לסטודיו, תוך שאני בונה הכול ביסודיות ובסבלנות. אני משתדלת להדחיק את המחשבה שיכול לעבור זמן רב מאוד עד שהבמות יפתחו, הרגע בו נוצרת יצירה הוא רגע עדין ושברירי, נגיפי הקורונה משתוללים בעולם ואנחנו מקווים שנהיה מוגנים, ושהיצירה תצא כבר לאור.

חלימה וחשיבה על מרחב חדש למחול / נטע פולברמכר

נטע פולברמכר, כוריאוגרפית, אמנית רב תחומית ופרופסור למחול למחול באקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים. בוגרת ג'וליארד, יצרה למעלה מ־90 יצירות ללהקתה Neta Dance Company בניו יורק שניהלה עד שחזרה לארץ ב־2013. היא קיבלה פרסים רבים, ביניהם: אות הוקרה מהבית הלבן, DanceMagazine, NEA ו־NYFA ומענק מיוחד מ־Bessie Schonberg בניו יורק.

אנחנו מוצאים את עצמנו בתוך תקופה הזויה, צירוף נדיר וכמעט אפוקליפטי של משבר בריאותי כלל עולמי שלא נראה כדוגמתו יותר מ־100 שנה, ומצב פוליטי, גאופוליטי, כלכלי, חברתי, מעמדי, מחריד, מדאיג, ומקומם, כאן בארץ – אבל בעצם בכל העולם. כל מה שהיה בטוח, כל המערכות, הערכים, אמות המידה, התרבות, החוקים, השפה, המערכות השונות וכללי המשחק שחשבנו שהם יציבים מתמוטטים לנו תחת הרגליים. ובתוך רעידת האדמה הזו – מה זה להיות אמן? מה זה לרקוד? לשם מה? המשמעות של מחול, ריקוד ואמנות בעולם ובחברה? למה מחול ואמנות חשובים? למי הם חשובים? אני חושבת שהשאלות הללו הן מהותיות ביותר כאשר אנחנו חושבים על הפרקטיקות שלנו כאזרחים, יוצרים, רקדנים, מורים, וחוקרים – אל ועל הרלוונטיות של הדרכים שבהן אנחנו משתפים פעולה, מתערבים במציאות, יוצרים, לומדים, חוקרים ומלמדים.

לאחר שנים רבות כוריאוגרפית, רקדנית, וכפרופסור למחול וכוריאוגרפיה גם בארה"ב וגם כאן בישראל, אני סבורה שהמוסדות להשכלה גבוהה (בתחומים שלנו בעיקר, אבל לא רק), הן מערכות שאבד עליהן הכלח, והן אינן רלוונטיות יותר לעולם החדש. התפיסה הרווחת במוסדות להשכלה גבוהה בתחומנו היא שהמציאות מתנהגת לפי חוקים ידועים מראש והכול צפוי והרשות לא כל כך נתונה... ויש תאוריות וטכניקות ופילוסופיות שהוכחו שהן מביאות לתוצאות שהן ידועות מראש, שיש להן קבלות... שהן תשובות לכל שאלה שרק נעלה על הדעת. שצריך עוד שיעור ועוד רמה... ועוד מבחן... ועוד כלי מדידה והערכה... ברור, הם אומרים: כך צריך להיות, זו הדרך היחידה לגדל רקדנים ואמנים.

העידן הזה נגמר. הדור הזה שנדל עכשיו מתחיל להבין – מתחיל להתעורר... ופה הקורונה היא סוג של ברכה, כי היא הבהירה סופית לאלו שעדיין לא התעוררו שמה שהיה הוא לא מה שיהיה ואנחנו מחויבים לחשוב אחרת, לעבוד יחד, להתנגש ולהתרגל לזוז ולהשתנות הרבה יותר מהר ובאורח מתמיד. אנחנו צריכים להמציא, למצוא ולעצב משהו שעוד לא קיים. מפחיד? אולי! אבל תנו לי את זה בכל יום – על פני השיממון והמוות של הכול ידוע מראש.

וכאן אני מבקשת לפנות לקטע מתוך ההרצאה של הסופרת אולגה טוקארצ'וק (*Tokarczuk*), שנשאה כאשר קיבלה את פרס הנובל לספרות ב־2018: "הבעיה של ימינו טמונה בעובדה שאין לנו עדיין את הנרטיבים המכוננים – לא רק של העתיד, אלא אפילו של ההווה, המאופיינים בשינויים המסחררים המתרחשים בעולם. חסרה לנו השפה, חסרות לנו נקודות המבט, המטאפורות, המיתוסים, והמשלים החדשים. בקיצור, חסרות לנו דרכים חדשות לספר את סיפורו של העולם הזה".

אני רוצה להזמין אותנו להקשיב לרגע. לחלום, ללא פחד, כי אין בעצם ממה לפחד. ישנה אי יציבות בכל תחומי החיים, וברור שאין יותר תשובות – ובעצם הדבר המרתק והפרקטי ביותר שאנחנו יכולים לעשות ביחד הוא לנסח את השאלות החדשות לזמן ולמציאות העכשווית. לדמיון ולשיח הפתוח והחופשי בינינו יש את הכוח לשנות מציאות ולייצר הזדמנויות שאולי עדיין אין לנו את השפה למלל אותן. אבל, וזה מעודד – בכל כאוס יש התחלה של משהו חדש... יש תוהו ובוהו ואז פתאום מניח האור – שמאפשר לנו לראות, להבחין, לברוא, להנכיח ולייצר הקשרים חדשים.

"מקום אחר" או "חנייה ציבורית" הם שמות ממש טובים למרחב האוטופי, הפתוח והמאפשר שעליו אני חולמת. ואם כבר מדברים על חלומות ותשוקות, אז אני חולמת על מקום/בית ספר, מעבדה וקהילה של אנשים ואזרחים שווים (בכל המובנים) שהוא מרחב שמציע הצעה חדשה, מחוץ למה שכבר קיים. משהו, יצור קהילתי חי ובועט במרחב שבו ייוולד תהליך, קבוצה קולקטיב של אנשים עם אנרגיה אחרת ושפה חדשה שתשפיע ותשלח אל העולם אמנים ואזרחים שישתפו ביצירתה של מציאות חדשה בחברה קצת יותר צודקת.

עכשיו הסיפור: 1933 שנה מאוד לא טובה לעולם ובעיקר ליהודים.... שנת עלייתו של היטלר לשלטון, והשנה שבה סבא וסבתא שלי, דוקטור טילי ודוקטור פליקס פולברמכר, ברחו מברלין עם אבא שלי ליאו/אריה שהיה בן 12 ושתי אחיותיו חנה ולילי. המשפחה עלתה לפלסטינה ארץ ישראל דרך מצרים. הם היו יקים נהדרים – רופאים, אנשי רוח, אידיאליסטים. את המשפחה שלי הציל פציינט של סבא שהצטרף לנאצים והודיע לו בטלפון ששמו מופיע ברשימה השחורה של הס"ס, ושעליו לעזוב את גרמניה מייד וללא דיחוי. עוד באותו יום קנתה סבתא טילי 12 דובונים חמודים, עשתה להם ניתוח כירורגי בבטן, הכניסה כסף, תכשיטים ודברי ערך לבטנם וסגרה את "הפצעים" במומחיות של רופאה. היא חילקה את הדובונים בין המזוודות שארזה למשפחה וכבר באותו הלילה הם יצאו לדרך הארוכה. הם היו ברי מזל, אבל לא רק מזל עמד לצידם, לסבתא היייתה אינטואיציה ויכולת לזהות את הסכנה המתקרבת. הם השכילו לפעול כי הבינו שאי אפשר להמשיך באותה הדרך.

אז, זה סיפור אחד על 1933 שיש לו סוף טוב.

אני רוצה לספר סיפור אחר על 1933: מעבר לאוקיינוס – בארצות הברית – הפרופסור ג'ון אנדריו רייס (Rice) ושלושה מחבריו פוטרו ממשרתם ברולינס (Rollins College) שבפלורידה משום שסירבו לחתום על הצהרת נאמנות לקולג' וחבר הנאמנים שלו. נשמע מוכר משהו? חוק הנאמנות, חוק הלאום, פסקת ההתנברות ואפשר להמשיך עוד... פרופסור רייס היה אתאיסט מושבע ומרצה שהיה נחשב רדיקלי לזמנו – החליט להקים/לברוא אלטרנטיבה, בית ספר חדש בשם liberal arts college ושיושתת על בסיסם של העקרונות והרעיונות כפי שבאים במאמר "Progressive Education/Kearning by Doing" של הפילוסוף ג'ון דיואי (Dewey). אני גם ממליצה בחום לקרוא את ספרו *Art As Experience* (פורסם במקור ב־1934 ויצא במהדורה מחודשת בהוצאת Penguin, 2005).

למשימה של הקמת בית הספר החדש, נייס רייס את הצייר יוסף אלב (Albers) ואשתו אנני, שברחו באותה שנה גורלית 1933 מגרמניה הנאצית (כאשר הנאצים סגרו את בית הספר הנודע של הבאוהאוס) ומצאו את עצמם מחוסרי עבודה בארצות הברית. עם בני הזוג אלברס, הקים רייס את הקולג' של ההר השחור (Black Mountain College) וההמשך כמו שאומרים הוא היסטוריה.

בבית הספר הקטן והרדיקלי הזה נולד האוונגרד האמריקני וההשפעות שלו עדיין מורגשות בעולם כולו ובכל האמנויות. שם המלחין ג'ון קייג' (Cage) והכוריאוגרף מרס קנינגהם נפגשו, לימדו ויצרו – יחד ולחוד – שם מרס הקים את הלהקה שלו לראשונה, ושם לימדו הציירים וליאם ואליין ג' קוניג (Kooning), הארכיטקט בוסקמינסטר פולר (Fuller) פיתח את הכיפה הגאודזית (Geodesic Dome) הבנויה כיפה או כדור באמצעות מוטות ישרים קטנים היוצרים מערכת מרחבית של משולשים, והמשורר צ'רלס אולסון (Olson) כתב, ועוד רבים אחרים – אה... שם גם למד, רקד, פיסל וצייר האמן רוברט ראושנברג (Rauschenberg). אגב לא היו שם ציונים... ולא חוגי התמחות... ובשעות הערב בחדר האוכל נולדו אירועי ההפנינג הראשונים בהנהגתו של ג'ון קייג'. ב־24 שנות קיומו של בית הספר

מעולם לא למדו בו יותר מ־70 סטודנטים, הקולג׳ של ההר השחור, זה נשמע נפלא בעברית, הוקם בחור כפרי ויפהפה בצפון קרולינה ליד אשוויל – ובו הלמידה, ההוראה, היצירה, המחקר והחיים התערבבו, התווכחו והתפרצו בחדווה ובבלגן. חברי הסגל היו שותפים מלאים לעיצובה של תוכנית הלימודים והיו גם בעליו של בית הספר. בית הספר נוהל באורח דמוקרטי וכל חברי הקהילה בו, כלומר סטודנטים ואנשי סגל, השתתפו בהתנהלותו היום־יומית, בישול, הגשה, ניקיון, גינון, עבודות שדה ובנייה של מבנים וקונסטרוקציות מתוחכמות. זה היה בית ספר ניסוי במהותו – ובהווייתו, בהתהוות מתמדת – כמו ריקוד וכמו החיים עצמם.

ועכשיו לסיום וידאו קצר מתוך התערוכה הנודדת על ה־Black Mountain College כדי לתת לנו השראה – לחלום את החלום שלנו שנובע מהמציאות המשונה – והבלתי צפויה שאנחנו שותפים לה.

Black Mountain College Videos: https://www.youtube.com/watch?v=ManNYunSYkQ

קפסולת מגע / נעה דר

נעה דר היא רקדנית וכוריאוגרפית שיצרה גוף עבודות עשיר ומקורי. בין יצירותיה נמצאות *אינוונטר*, נור*נוע, עור, ארניקה, טטריס, מוזר, ניד אכילס, אייאורוס־פרידה, משחקי ילדים* ועוד רבות, שנוצרו במסגרת ׳קבוצת מחול נעה דר׳ שהקימה ב־1993 בשיתוף פעולה עם אמנים ורקדנים משדות יצירה שונים. דר חוקרת את הקשרים בין גוף, תנועה וקהל, תוך פיתוח שפה אמנותית ייחודית ומתחדשת תמיד.

שלום וטוב שבאתן. ברוכים וברוכות הבאים לקפסולת מגע, סדנה לאנשים ונשים שמתנעגעים למקום בו הגוף נוכח במלואו, ניפגש עם גוף אחר, ניגע ונוגע. שמחה במיוחד בשל העניין שלכם במגע ההדדי כשהגוף מצומצם לאזורים של פחד וחרדה מלהידבק ולהדביק. כאשר מחוות מגע פשוטות ומורגלות כמו חיבוק במפגש, נשיקה בפרידה, לחיצת יד וטפיחה על השכם אסורות ונמנעות, קרבת גופים בהם אפשר להריח אדם אחר נשללת והפתחים דרכם אנחנו שואפים את העולם לתוכנו, הפה, האף – חסומים במסכות.

אז בואו נתחיל, במקום שאתם ישובים, במרחק של לפחות שני מטרים זוג מזוג. לא נזוז הרבה כדי לא לפלוש למרחב של הזוג השני וכיוון שהעניין שלנו בשעה הקרובה מתמקד פחות בעשייה ויותר בהתבוננות והקשבה לגוף עצמו, זה העצמי וזה של האחר. אין לנו מטרות להשיג, אין טוב או רע, הצלחה או כישלון. יש חוויה של היש והנמצא עכשיו. רוב הזמן נישאר עם עיניים עצומות ולא נדבר. כך ניתן מרחב פעולה לאזורי חישה ותפיסה פחות מורגלים ונקיים את הדיאלוג ביננו לבן/בת הזוג ולמרחב שסביבנו עם המגע בלבד.

שימו לב למגע של איברי הגוף ברצפה, האופן בו הם פוגשים אותה, העומק וצורת הגומה שהם יוצרים בה.

למגע הבגדים בעור שלנו, האם התחושה באזור המכנסיים שונה מאשר באזור החולצה? איפה היא חריפה יותר?

תפנו תשומת לב למגע האוויר כשהוא נשאף לחללים הפנימיים שבגוף וכשננשף מהם החוצה וגם לנוכחות שלו באזורים חבויים כמו בין אחורי האוזניים שלנו לגולגולת. מגע הלשון בחלל הפה, העור תחת בית השחי, האצבעות אחת בשנייה, הזרועות במגען עם הגוף...

הניחו את היד ושימו לב להבדלי הטמפרטורה בין האזורים השונים בגוף – חום המצח, הצוואר, המרפק.

עדיין עם כפות הידיים, סירקו את תחושת הטקסטורה של העור והבגדים, ומשם להעמיק לשכבות שמתחת – ורידים, שרירים, עצמות. לראות היכן נכון וטוב להשתהות. תתנסו עם איכויות מגע שונות והקשיבו לתחושות שעולות שלפעמים יעוררו זיכרון או רגש. להתבונן במה שצף ומשם להמשיך הלאה לעניין החדש שהמגע יעורר.

כעת, בבקשה פקחו את עיניכם ופנו לבן/בת הזוג שלכם, הושיטו כלפיהם ידיים ותתקדמו אליהם לאט תוך כדי שימת לב לחלל שמצטמצם ביניכם, עד שתגעו עם קצות האצבעות בקצות האצבעות שלו. ומשם – עם הרגישות הנוכחית למגע והמפגש עם התחושות שהעלה בכם. התחילו בסריקת הגוף של בן ובת הזוג.

תהיו מגלי ארצות, סקרנים, עם קשב ותשומת לב לפרטים העדינים ביותר.

לרוב, כשאנחנו נוגעים באחר, יש לנו מטרה. להרגיע, להביע רגש מסוים, להנעים, לטפל. כאן המגע הוא שדה פתוח לאפשרויות נוספות של תקשורת סופגת ומעבירה מידע. נועו עם ססמוגרף רגיש ועם זאת משוחרר, ללא מטרה, תנו למגע להזרים את האינפורמציה, ללא הכוונה.

שימו לב שכעת תשומת הלב והמידע שאתם חולקים קשורה בו זמנית למגע של בן הזוג בכן ולמגע שלכם בבת הזוג. איך אנחנו מחלקים את תשומת הלב הזו? מתי? אפשר גם לנסות לחוות את המגעים הניתנים ומתקבלים בו זמנית ולחוש בהבדל ובהשפעה.

שתפו עוד איברים בגוף לחישה. בבקשה תסתובבו גב אל גב.

חושו את הגב של בן/בת הזוג ובדקו גם מה מגע הגב שלו/ה מספר לך על הגב של עצמך?

תעבירו משקל כלפי הגב של האחר וקבלו את המשקל שלו כשהוא מעביר אליכם משקל.

איך ובאיזו מידה אני נושא ומקבל את המשקל של האחר ועד כמה אני מעבירה ונותנת את המשקל שלי לאחר?

מתי אני מובילה? מתי אני מובל? באיזה מהמצבים נוח לי יותר?

תתנסו גם במקומות הפחות נוחים או פחות מורגלים, שם אולי נדרשת התארגנות אחרת של הגוף והמודעות.

ואפשר לגלגל את נקודת המגע לכל איבר אחר תוך ניקוז תשומת הלב למקום בו אתם נפגשים. הוא משתנה, זז, אבל לא מתנתק.

האם יש שוני באופן בו אנחנו חווים ונעים עם חלקי הגוף הנתמכים ותומכים ובין אלו החשופים למגע האוויר?

כעת, עם עצימת העיניים חזרו לעמוד כל אחד עם עצמו.

שוב תפנו לתחושת עצמכם ביחס לרצפה, לאוויר שנכנס ויוצא וגם עוטף אתכם, ליחסים בין האיברים למשקל, לטונוס העור והשרירים ולזיכרון של המגע בכם ובשני/יה.

רגע להיות עם זה לפני שפוקחים את העיניים.

אמנות־פרפורמנס: דרושה הגדרה חדשה! / סהר עזימי

סהר עזימי הוא יליד 1974. אמן פרפורמנס. כוריאוגרף. רקדן. מלווה תהליכי יצירה. מנהל אמנותי. פועל משנת 1995.

15 לאוקטובר 2020, זה **הדד ליין** להגשת המאמר וזו השורה הראשונה על הדף. לא מדחיינות הגעתי לרגע אחרון מבלי לכתוב מילה אלא מתוך הרגל, אולי יכולת, כישרון/כישוף נרכש שמאפשר לי למשוך את הזמן לפני פעולה ולשהות במצב של חוסר ודאות עד הרגע האחרון, עד שהדד ליין כבר לא מאפשר ומחייב אותי להתחייב. זה לא מעיק עליי, ועליי להודות שאני אפילו אוהב את התחושה הזו.

אז מה הקשר לאמנות?

מטבע פעולת האמנות, מאז ומתמיד ומבלי שנתבקש, אנחנו מאתגרים ומערערים ללא הרף את הצורה שבתוכה אנחנו פועלים, לפעמים כמתקפה קנאית חדורת מטרה ולפעמים בתבוסה מול הכוחות המניעים של היצירה או של סביבתה. מחפשים וחוקרים, שואלים ועונים, מתווכים את הצורה לפני התוכן ולהיפך, נעים על רצפים של זהות אמנותית אופנתית, תקופתית, על זמנית ועדיין חולפת. מ־Dance ל־Nondance, בין תבניתי לאינטואיטיבי, חלל פרפורמטיבי, על הבמה או בתוך הקהל, פרפורמנס תלוי חלל, חלל ללא פרפורמנס, פנימה והחוצה מהזאנר בביקורת בונה והורסת. מחול, תנועה. ריקוד.

במסע צלב קדוש אל עבר השאלה המושלמת, מפתחים ומשכללים, כלים ישנים לכלים חדשים, חוזרים למקור ומתחילים מהתחלה, מטילים ספק בכל מה שידוע כשעל הדרך שוחטים כל פרה קדושה, גם אם היא לא שלנו ואולי בגלל, ובגבינו רוחות העבר במסכה של קדמה והתפתחות. שואלים. משכתבים את השאלה ולא מסתפקים בתשובה. מוותרים על השלמות. מחפשים מהות, משמעות. של היצירה, של הקיום שלנו כאמנים, של הקיום בכלל!

בהסכמה וברצון חופשי, כל פעם מחדש אנחנו מתמסרים לחוסר הוודאות המוחלט של מעשה היצירה. מעצבים את הסביבה שבה נוכל לעזוב ולתת לתהליך להוביל אותנו כמו עיוורים, בפרטי פרטים ובאובסיביות. לפעמים כדי לגלות את שכבר ידענו, מה שלא רצינו לראות, או מה שלא היינו יכולים לראות מהמקום בו היינו. מתמודדים עם כל מכשול, הופכים מגבלה למניע, משתמשים בנסיבות, מצדיקים מציאות. מגוננים על היצירה מכל הרעשים. כי ליצירה יש צרכים. צרכים שמכתיבים מציאות שאנחנו רק מלווים... בעוד אנחנו מוותרים על כל מה שנדרש מאיתנו, מקבלים את המציאות, מפנים לה עוד ועוד מקום, ומאמצים את הפחד שבאי הידיעה.

עד שבאה ידיעה. ודאות מוחלטת! ברגע שהיצירה נחשפת אנחנו נאלצים להתחייב. שם יש פוטנציאל ממשי של קתרזיס, שיכול לתפוס כל צורה, לקחת אותנו מהארה ועד מפח נפש, מרחב שמתחזק את המניעים הכי מורכבים של הצורך שלנו להרגיש שאנחנו בשליטה. במבחן המציאות נוצר תיאום ציפיות מחודש והתהליך נחתם (בעקבות ההשלמה עם מה שנוצר) בסימן שאלה חדש.

על החתום: שאלה חדשה.

המעגל מתחיל מחדש. שאלה. חיפוש. חוסר וודאות, דד ליין. וחוזר חלילה.

דד ליין. תאריך יעד שבו מתחדשת התנועה. נקודת סוף התחלה. רגע שיש בו מן המוכר ומן הלא ידוע. קתרזיס שיכול להתקיים רק בזכות האמון המוחלט בתנועה המתמדת של המעגליות.

בחיינו היום, במציאות החדשה שלנו, אין דד ליין, אין תאריך יעד שבו נחזור על תנועה מוכרת. המעגל הישן הסתיים והחל מעגל חדש. מעגל? תנועה? צורה? בזמן שאני כותב את המילים האלה מתגנבת מחשבה שלא מפחדת להגיד בקול רם וברור ״שמה שהיה לא יחזור, מה שקורה עכשיו זו הוודאות הכי מוחלטת, תמיד היה כך.״ עם זאת, הקצב המסחרר של השינויים בתנועת הלוחות הטקטוניים מעולם לא הייתה מורגשת כל כך ויחד עם זאת כה חמקמקה.

בתקופה שבין הסגרים הניעה אותי תחושת השחרור, שיכרון החופש שעזר לי לקבוע 15 תאריכי מופעים של היצירה *פולחן אביבי במיוחד* שנוצרה בגלריה *שלוש*, שבזמנו שכנה ברחוב מזא״ה 7 בתל־אביב. התחושה שהצלחתי להמציא את עצמי מחדש יצרה ציפייה לתנועה המוכרת של המעגל שאני כל כך מכיר, המפגש עם הקהל השלים את מעגל היצירה והדברים כאילו שבו למסלולם. אבל ההודעה של הסגר האחרון, סגר החגים, הביאה לביטולם של 11 תאריכים. ברגע אחד השתנתה המציאות והחוויה מעולם לא הייתה זרה לי כל כך. לא קיבלתי את המציאות עד שזו התרחשה כמו מאבד אמון בתנועה הבדיונית הזו.

כיוון שהחוקים משתנים כל הזמן, נעשה בלתי אפשרי לקרוא את העתיד בכלים המוכרים כפי שתמיד האמנו שאנחנו יכולים, בלתי אפשרי לתכנן מחדש. האשליה התפוגגה לה במהירות ובלי עדויות, חושפת את האפשרות שמעשה היצירה ומעשה החיים ייפרדו ולא יתנהגו לפי היגיון דומה יותר. הדד ליין לא משנה את המציאות. אין קתרזיס. אין תשובה, שאלה ולא סוף והתחלה.

אמת משחררת! האפשרות שאנחנו חיים בזמן שבו המציאות נכתבת ונמחקת באופן קיצוני ואפילו לא נשארת מספיק זמן כדי שנוכל ללמוד עליה משהו לפני ששוב משתנה בתכלית, האפשרות הזו היא הגדרה של חופש. החופש מקיבעון, התלות, הצורך לדעת. לנוע בחופשיות כמו המציאות. לרקוד איתה את הריקוד החדש שהיא מציעה ולהתמסר לצורה החדשה.

המציאות אימצה גישה רוחנית ואני ציני... באמת שלא בשליטתי. פשוט יש **דד ליין**. וזה מתנהג כמו פעם. ואני לא באמת בטוח שאני אגיש את מה שכתבתי. מתפרסם מגזין על מחול? אבל אין כבר מחול... או פרפורמנס. לפחות לא בהגדרה שהכרנו. ובכל זאת. כשהתחלתי לכתוב זה לא היה ועכשיו זה כבר כתוב. אז אני מתחייב על זה. כרגע.

על כוחם של אחוות נשים ומרחב הצלה כולי / שרונה פלורסהיים

שרונה פלורסהיים היא כוריאוגרפית ואמנית אלתור. מייסדת שותפה של פסטיבל TRANSMEET למדע ואמנות. מנהלת אמנותית של נגה להקת מחול.

קודם כול תודה רבה לנשים השותפות שלי לתהליך, שכל אחת מהן היא באר מים חיים של ידע, כישרון, תשוקה ונדיבות: אור אבישי, איילת יקותיאל, אפרת לוי, גלי קינקולקין, מעיין חורש, ניצן לדרמן, קרן בן אלטבט ושתי הפעוטות שאיתנו בסטודיו מעליא ובר, הבנות של אפרת ומעיין. ההרכב האנושי, הנשי, הרב דורי והייחודי הזה השפיע רבות וברבדים שונים ועמוקים על ההתרחשות בסטודיו ועל מרקם היצירה המשותפת והרוח המפעמת בה, וארחיב על כך בהמשך.

הקורונה ״תפסה״ אותי בתחילת ההכנות לקראת עבודה קבוצתית גדולה עם הרכב מעורב של נשים וגברים, ובכורה מתוכננת לספטמבר 2020. תחושת חוסר הוודאות הכללית ואיתה סימני שאלה לגבי תקציב, היתכנות של עבודה בסטודיו ומפגש עם קהל, הביאו להקפאת התהליך בשלביו המוקדמים. עם חלוף הזמן, שהתחיל בבידוד אישי והפך לסגר כללי, מצאתי את עצמי חווה בלבול, חוסר תכלית, ותחושה כבדה ומערערת של פירוק וביטול מרחב הפעולה והמשמעות של העשייה שלי כאמנית ויוצרת. התעורר בי צמא וגעגוע לריקוד, יצירה, מגע ועבודה משותפת בסטודיו, שנשללו מתוקף המצב הבריאותי ואולי הפוליטי בארץ. ומעבר לכך חשתי צורך עמוק להעניק תוקף מחודש לגוף, לחיות שבו ולכוחו המרפא; להעניק לגוף הידע הפיזי, היצירתי והאנושי שטיפחתי במסירות שנים רבות ממשות והכרה, ולהכריז על הנחיצות שלו במיוחד בתקופה הזו. פעולת ההצלה האישית שלי קרמה עור וגידים בדמות קבוצת עבודה שיזמתי, והזמנתי אליה שבע נשים, רקדניות ויוצרות מנוסות, להשתתף בה בתשלום. במשך שלושה חודשים נפגשנו אחת לשבוע בסטודיו ולסיום קיימנו מפגש אחד בטבע מתחת לעץ האלון הענק בכרם מהר״ל שם אני מתגוררת. כפי שציינתי בתחילה ההרכב של הקבוצה הטביע חותם עמוק על התהליך. רוב הנשים בקבוצה שיתפו פעולה בעבר, יצרו או רקדו ביחד וקיימו ביניהן קשרי חברות עמוקים, כך שיכולנו לצלול במהירות לתהליך אישי ועמוק שהתבסס על אמון ושיתוף. שתיים מהן היו אימהות צעירות והבנות הפעוטות שלהן נכחו בכל המפגשים בסטודיו והפכו לחלק בלתי נפרד ממרחב הפעולה, המחקר והיצירה של הקבוצה. הטיפול במעליא ובר הבנות של אפרת ומעיין התחלק בין כל נשות הקבוצה, ופעולות הטיפול השונות התקיימו כחלק בלתי נפרד מרצף ההתרחשות הכולל. הן השפיעו באופן ממשי על ארגון המרחב ועל הבחירות היצירתיות של כולנו, הרחיבו את לקסיקון הפעולות של בנות הקבוצה, והוסיפו ממד של פואטיקה יום־יומית למרקם העבודה. זמני השינה, ההנקה והמשחק שלהן, שלא הייתה לנו שליטה עליהם, הוסיפו ממד של אקראיות מבורכת, שבדרך כלל אני מייצרת באופן מכוון ביצירות שלי ולצורך כך מפעילה טקטיקות שונות ומשונות במטרה ליצור ממד של הפתעה וחוסר ידיעה. ואולי ההשפעה המשמעותית ביותר הייתה בכך שמעליא ובר היוו מקור השראה לזרימה אורגנית נטולת ביקורת של תנועה וקול, לחופש שלנו להיות לחלופין תינוקות ואימהות אחת של השנייה והזכירו לנו את גלגולי החיים שעברנו ועוד נעבור כנשים, בנות ואימהות.

עם העמקת התרגול המשותף, התגלה בפנינו במרחב זמן כולי (inclusive) שאנו נעות בו בחופשיות, סקרנות ופליאה בין תרגול למופע, בין אמנות לריפוי, בין קהל לקהילה, בין כוריאוגרפיה לאנרכיה. מרחב זמן שבו הכוחות הללו התקיימו בו באופן שוויוני מבלי לבטל אחד את השני וללא הצורך לבחור ביניהם על מנת להגדיר את האופי ואת התכלית של הפעולה. בארבע ראשי הפרקים שלהלן אני מתארת את התובנות והמחשבות שלי כפי שהתגבשו בתום השלב הראשון של התהליך ולקראת ההמשך שלו בחודשים הקרובים.

1. הפרקטיס עצמו הוא המופע

הפרקטיס (תרגול או אימון) המשותף שלנו התגבש סביב ארבע טכניקות מרכזיות: תנועה אותנטית, עבודת מגע (Body work), תרגול קולי ושיח רפלקטיבי שכלל שיתוף, התבוננות בפרדיגמות קיימות ובחינת הרלוונטיות שלהן בתקופה הנוכחית, וכן בניית שפה משותפת חדשה. במפגשים תרגלנו את הפרקטיקות

השונות, תחילה כל אחת בנפרד תוך שמירה על מבנה התפקידים המוגדר בה, כמו, למשל, התפקידים השונים של עדה (witness) ומתנועעת (mover) המגדירים את התרגול של תנועה אותנטית. בהמשך, יצרנו הרחבות של ההגדרות הראשוניות ותפקיד העדה, למשל, הפך מתפקיד של התבוננות לתפקיד של תמיכה פעילה במתנועעת. בשלב הבא עברנו לתרגול של סקורים, כשכל סיקור (מתווה) מכיל מערך שונה של תרגולים, ומבנה מפורט הכולל הגדרות של זמנים, חלוקת תפקידים בין המשתתפות ומעברים בין החלקים השונים של הסיקור. ככל שהעמקנו בתרגול, ולמרות שהמוטיבציה הראשונית הייתה מכוונת לתהליך ריפוי אישי במהותו, התנבשה והתחדדה אצלי התפיסה שהתרגול הוא גם פורמט מופעי בפני עצמו. התרחשה מעין הרחבה של נקודת המבט הראשונית שבה הדגש היה על תהליך אישי למבט מכליל הרואה בפרקטיס עצמו אירוע מופעי שניתן לשתף בו קהל. כל תרגול וההגדרות שלו היוו מבנה מארגן ומסגרת שבתוכם וביחס אליהם התגבשו חומרים תנועתיים אישיים, התפתחו יחסים ונוצרו מבנים משתנים במרחב. הכוריאוגרפיה כבר ממילא הייתה נוכחת, נדרשה רק הרחבת המודעות וההסכמה להרחבת מענל המשתתפות/צופות, על מנת שמרחב התרגול יהפוך למרחב מופעי.

בדומה ליצירות קודמות שלי, שבהן מתקיימת חפיפה מלאה בין הגדרות התרגול בסטודיו להגדרות ההתרחשות הבימתית, גם הפעם מצאתי את עצמי בסיטואציה של תודעה מופעית מורחבת השואבת השראה מיוצרות, כמו אנה הלפרין ואיוון ריינר. באופן בלתי צפוי זו הייתה הפתעה או מעין תחושת גילוי כאילו נפגשתי עם הרעיון בפעם הראשונה ואני מייחסת אותם לעובדה שתחילתו של התהליך נבעה מתוך הצורך שלי במרחב הצלה אישי וללא כוונה או מודעות לממד מופעי. במבט לאחור אני מעריכה שהעובדה שלא פניתי למרחב טיפולי מוגדר אלא יצרתי לעצמי מרחב חוויתי ממוקד גוף ששותפות לו עוד שבע רקדניות ויוצרות מנוסות, מעידה על "כוונה נסתרת" שנילתה את עצמה ככל שהתהליך התקדם. משחקי המחבואים שאנחנו ממציאים לעצמינו....

2. מרחב טרנספורמטיבי – אמנות וריפוי במרחב זמן אחד

זה למעלה מעשור אני משתמשת בתרגול של תנועה אותנטית בדרכים שונות ביצירה שלי והיא נוכחת הן בשלב התהליך ככלי ליצירת חומרים תנועתיים אישיים, והן כפורמט מופעי המתרחש בפני קהל. תנועה אותנטית היא שיטת תרגול תודעה מבוססת גוף, המיועדת לריפוי וצמיחה ברמה האישית. אף שבמהותה היא אינה פרקטיקה כוריאוגרפית בעלת ערכים אסתטיים מוגדרים ואינה מיועדת להפקת ביטויים אמנותיים, אימצתי אותה כיוון שאני מוצאת שהיא שער למבע גופני עמוק, עשיר וייחודי, שניתן להבנות אותו בהמשך למהלך כוריאוגרפי או לחלופין להעניק לו הקשר כזה.

תנועה אותנטית מהווה ציר מרכזי בפרקטיס הנוכחי. התרגול בעיניים עצומות מזמין כל אחת בתורה להתמסר לנביעה אינטואיטיבית אישית בקול ותנועה, ולהרפות מהאחריות להחזקת המרחב ולהקשר אמנותי. שאר המשתתפות מתחלקות לשני תפקידים: עדות מתבוננות ועדות פעילות היוצרות במשותף מרחב בטוח עבור המתרגלות עצומות העיניים ומעניקות להן רשת של תמיכה והכלה ומסגרת מארגנת עבור החומרים האישיים, הגולמיים והחשופים. העדות הפעילה היא תפקיד שלישי ומתווך שבחרנו להוסיף והוא אינו קיים בפורמט התרגול הקלסי של תנועה אותנטית. העדות הפעילות מחזיקות בתפיסה כוללת של המרחב על כל המתרחש בו וחופשיות לפעול בו מתוך מודעות המשלבת בין הביטויים האישיים וההקשר האמנותי מופעי. התפקידים השונים יוצרים ביחד מרחב זמן כולי ורב שכבתי של הקשבה, התבוננות ופעולה. מרחב זמן המתקיים על התפר בין הוויה ופרפורמנס, בין ריפוי ויצירה, בין ביטוי אישי אינטואיטיבי ומעשה אמנות מודע.

את הריכוך של הגבולות בין הממד האישי והאמנותי חשתי גם בחוויה האישית שלי. תוך כדי התרגול של תנועה אותנטית ומבלי להתנתק מזרם הביטוי האינטואיטיבי, התקיימה בי גם תודעה כוריאוגרפית עדינה וסקרנית: התרחש מיפוי של שכבות תנועה וקול, נעשתה בחירה להשתהות ולחקור לעומק ביטויים חולפים והתקיים רישום מודע של מבנה או חזרתיות. העצמי הכוריאוגרפי שלי היה שותף ער ונוכח מבלי שקטע את השטף האורגני של הפעולה שלי, ויכולתי לנוע בפשטות וברכות בין הקשבה לחוכמת הגוף ולריפוי העמוק שהיא מביאה ובין מודעות כוריאוגרפית ובחירות אמנותיות.

3. לרקוד עבור א. נשים, לרקוד עם א. נשים

היעדר האפשרות לקיים מופעים בנוכחות קהל חידד עבורנו שאלות בנוגע לתפיסה אמנותית ויחסי קהל יצירה. התחושה כי אנחנו חולקות בינינו בתרגול בסטודיו ידע ומשאבים בעלי ערך הרלוונטיים במיוחד בתקופה של חוסר ודאות מובנה, עוררה שיח שעסק בשאלות האם ואיך אנחנו יכולות לחלוק את הידע הזה ולשתף בו: האם ניתן לשתף קהל בפרקטיס שאנחנו מתרגלות? אם בוחרים בשיתוף קהל איך שומרים על מרחב בטוח, שהוא תנאי הכרחי לקיום הפרקטיס, עבורנו ועבור כלל הנוכחים? מה כוללת ההזמנה שלנו עבור הקהל ומה המחויבות שלנו כלפיו? האם חוויית צפייה היא הערוץ האפקטיבי או שחוויית השתתפות תהיה ערוץ משמעותי יותר? ואולי שילוב של שני הערוצים?

בניסיון להבין את מקומו וחלקו של הקהל ביחס לפרקטיס שאנחנו מתרגלות, בחנו אפשרויות שונות המכילות כל אחת את שני מצבי הפעולה המשלימים של צפייה – לרקוד עבור א. נשים והשתתפות – לרקוד עם א. נשים. במצב הראשון – **לרקוד עבור א. נשים** – הרקדניות פועלות והקהל צופה. המרחב הפיזי מפוצל למרחב פעולה ומרחב התבוננות, שמתקיימת ביניהם הזנה הדדית רציפה. במצב הזה הרקדניות לוקחות על עצמן את תפקיד המתווכות ומבצעות פעולות המבוססות על ידע ומיומנות שאינם נגישים לכל חברי הקהילה. הן מסתמכות על יכולות ייחודיות, שהן מטפחות ומשכללות בהתמדה, וכך יוצרות עבור הקהל שער למרחב פיזי ומטאפיזי. הריקוד מתחולל במרחב המשותף של כולם והגוף המיומן הוא זה שמחולל אותו, מתווך ומנתב את הידע והאנרגיה עבור כל הנוכחים.

במצב השני – **לרקוד עם א.נשים** – הקהל מוזמן להשתתף בתרגול באופן פעיל ולבצע אותו יחד עם הרקדניות. במצב הזה מתפרקת ההפרדה הפיזית בין הקהל והרקדניות ומתרחשת הרחבה של תפיסת הקהל, מקומו וחלקו באירוע. כלל המשתתפים באירוע מוגדרים כקבוצה אחת הפועלת יחד על פי אותן הנחיות, כשכל הנוכחים שותפים להתרחשות ותורמים לה. במצב זה תפקיד הרקדניות הוא לשמש כקטליזטור למעבר בין המרחב המפוצל למרחב הכולי (inclusive) ולתמוך מבפנים בריקוד המשותף.

במהלך המפגשים ניסינו לדמיין איך יתקיימו המעברים בין שני מצבי הפעולה הללו. באיזה אופן הם ישפיעו עלינו וכיצד תהיה מושפעת מהם החוויה של הקהל? מה הסיכונים שאנחנו לוקחות בכזו סיטואציה ומה המוטיבציה לקחת אותם? שאלות שיקבלו מענה ממשי רק כאשר תתאפשר חוויית מפגש פיזי עם קהל.

4. אנרכיה כוריאוגרפית

בסביבת העבודה בסטודיו נוצר איזון עדין ולא שנרתי בין ההנהגה והאחריות שלקחתי על ארגון הזמן והתוכן במפגשים, ובין הרשת השוויונית שנבנתה ופעלה במהלך התרגול עצמו. למרות התפקיד הייחודי שלי בקבוצה, במפגשים עצמם בחרתי לחוות את התהליך בהשתתפות מלאה בכל התרגולים ולוותר על העמדה הרגילה שלי ככוריאוגרפית צופה. נעניתי לצורך שלי לחוות ביטוי, ריפוי, מגע ומפגש בתנועה יחד עם כל שאר המשתתפות. הבחירה הזו הביאה להתפתחות מודל פעולה שיתופי שאפיין את התרגול עצמו ואני מתייחסת אליו כאל מודל של אנרכיה כוריאוגרפית. המשמעות הבסיסית של אנרכיה היא היעדר שלטון מרכזי. היעדר כזה לא בהכרח מצביע על מצב של כאוס והוא מאפשר היווצרות של מבני סדר אלטרנטיביים ושיתופיים. במצב של אנרכיה כוריאוגרפית, כפי שהתקיימה במפגשים שלנו, כל המשתתפות היו שותפות יחד ליצירת רשת שוויונית של תקשורת, פעולה ואחריות שהייתה בה מידה גדולה מאוד של חופש. הכוריאוגרפיה נוצרה והתנבשה ללא מבנה היררכי שפעל ליצירת סדר, משמעות ומבנה. את המבנה ההיררכי החליפו הסכמה והבנות משותפות בנוגע לערכים המגדירים ומניעים את הפעולות והתרגול. במקרה שלנו ערכים, כמו תמיכה, חופש, הרשאה ותשוקה היו הבסיס לקבלת ההחלטות והבחירות האסתטיות של כל אחת מהמשתתפות. סך הבחירות הללו הצטבר למהלך אישי וקבוצתי עשיר ומרגש שהשאיר עלינו רושם עמוק ורצון להמשיך ולחקור את הפרקטיס המשולב ומופעיו הייחודיים.

ולסיום, מנקודת מבטי האישית התהליך והמרחב הזה שימשו עבורי זירה בה קיימתי קרב בלימה תודעתי כנגד הסחף, שהלך והתעצם עם חלוף הזמן, בדבר מקומם ונחיצותם של אמנות ואמנים. זמן ומקום שהיוו מסגרת מוגדרת בה יכולתי לפגוש את הכאוס שבתוכי ומסביבי ולהפוך אותו מכוח מפרק לכוח של התחדשות ויצירה; לאנרגיה עוצמתית שאני יכולה לגלוש עליה ולא לטבוע תחתיה. מה שהחל כחיפוש אחר עוגן להיאחז בו אל מול מציאות מעוררת ומערערת, הפך לפעולה אינטואיטיבית של התנגדות נשית המושתתת על אחווה, תמיכה, תשוקה וחופש ובמקביל מחקר עומק העוסק בפורמט מופעי חדש. ובכל אלה מצאתי השראה גדולה ונחמה עמוקה.

הגופים הנמנעים

מיכל שחק

בני האדם שייכים[1] למשפחת היונקים. נולדנו מחווטים לנגוע ולהינגע. רקדנים צריכים, פועלים ויוצרים מתוך מגע ממשי של גופים שנמצאים יחד בחלל משותף, משפיעים ומושפעים ביודעין ושבלא יודעין. אבל במשך חודשים ארוכים רובנו מנועים לנגע ולהינגע; להוות גוף; לדעת גוף; ליצור גוף; לרקוד גוף; לחשוף גוף; להיות חלל; להיות מרחב; להיות הד; להתהדהד. להתגלגל למטה ולמעלה ולצדדים ולמתוח את המפרשים, ומתוך הגוף להיכנס למחשכים ולרצד שם עם נחליליות האור שבפנים, וכך או אחרת לצאת עם ידע עצמי חדש ולהביאו אל החוץ. הגופים הנמנעים. הגופים המנועים.

אני תוהה מה קורה לגופים, לקדמת הגוף – לגדה הגופית הקדמית שאינה מוזנת בתחושת הביטחון הקדום, הבראשיתי. עוד לפני היותנו עובר שמחובר דרך חבל הטבור אל רחם אימו ובכך אל גופה ממש, השכבה הקדמית של הגוף מתהווה בתודעה גופשית (גופית־נפשית) של קשר, התקשרות, תקשורת. בתקופה התוך רחמית אנחנו כבר נוגעים ומשחקים עם חבל הטבור ויודעים באופן גופי עמוק ומכונן, שחלק מתחושת העצמי־הגופי שלנו ניזון ומתהווה באמצעות קשר ומגע. מה יקרה עם התדלדלות המגע או עם הימנעות ממנו? מה יקרה לרפלקס הקדום המוטמע בכל גוף אנושי של פרישת הזרועות וכינוסן סביב גוף אחר?

מה מחולל בגופשיות שלנו הריסון שמתרחש מאליו כשאנו רואים מישהו אהוב? מה קורה כשהתנועה הספונטנית של "לבוא לקראת" גוף, להתקרב, לבוא אל החיבוק והמחובקות, מעוכבת, מרוסנת, מוחזקת בפנים כאנרגיה עצורה ואצורה? מה קורה לאנרגיה הזו שמצטברת, וכיצד היא נפרקת? האם נוצרים בנו גבישים של מצב "לקראת מרוסן" בתוך הגוף, ואיך הם יבואו לידי ביטוי בכוריאוגרפיות המתעברות עכשיו?

אנחנו לכאורה נעים בחופשיות בגופים הכללים, במרחבים הציבוריים. אך כמו תודעה תחת משטור, הגוף עצמו, שנע הלוך וחזור בין פעילויות שטוחות בזום לפעילויות תלת ממדיות ברחוב, ממוסך בחופש התנועה הכוזב הזה. לאמיתו של דבר, הוא מורעב, מוחסך, עוצר מעצמו תנועות בסיסיות, פרימיטיביות, של ההיבט היונקי המקודד שבנו. הוא תופס את זולת גופו כאיום, סכנה, אובייקט המעורר חשש, פחד, היסוס והימנעות, הסתיגות והתרחקות.

הגוף, המחסה הבטוח היחיד, נעשה איום לכל זולת גופי, וכל זולת גופי למעט אלו הכמוסים עימי בכמוסת המשפחה, אם ישנה כזו, הוא איום לבריאות גופי. הליכה ברחוב הפכה לפעולה ששזורה בה הימנעות, ו"חישוב מסלול מחדש" מתקיים כמעט כדרך הטבע, באופן לא לגמרי מודע. הריסון הולך ומתנרמל בעיכוב רפלקסים קדומים ביותר כמו פתיחת זרועות וכינוסן סביב גוף חי אחר, סביב מבע הפנים המשתנה ומעוכב באמצעות המסיכה הנדרשת.

אני תוהה מה קורה להורמוני החברות, האהבה, החדווה, שיכוך הכאב ושיפור מצב הרוח, ליצירתיות, לחשיבה הגבוהה, לכינון ולשיקום של תחושת הביטחון הבסיסית וליצירת האמון הבין־אישי; לאנדורפינים, לדופמין, לאוקסיטוצין ולסרוטונין המופרשים במצבי חברות ומגע. מבעי הפנים המכוסים נקראים ומתפרשים פחות ופחות, ובכך הפעילות ההורמונלית־חברותית הנחוצה לקיום גופשיות גמישה, עמידה וחסינה, מוחלשת. אנחנו נעים בעולם של פשט גופי. המדרש הגופי נכנס להקפאה ואנחנו מתרגלים. יש לנו חוסן ויש לנו עמידות. היצור האנושי, כמו גם הפסיכו־פיזיולוגי שלו, גמישים ומסתגלים. ובכל זאת – אנחנו יונקים. אנחנו זקוקים למגע, לתהודה משותפת, להפרשה פעילה של הורמונים, להתמשכות חיים גופשיים בריאים וליצירה אמנותית המושתתת ומונעת מחוויות עשירות של גוף וגופים. איך נקיים אותם בתוך העוצר הגופי־מגעי, הריקודי, האמנותי? איך נשוב ואם נשוב לתנועה חופשית "באמת" בגופי המרחבים המוכרים של הסטודיו; מה יקרה כשנשוב לאפשר ל־felt sense המולד שלנו, המצפן הסומטי הפנימי, להתקרב ולחבור גופית לגופים אחרים, להתעניין בהם, לנעת ולהינגע? ואולי לא נשוב לעולם. אולי, כמו שפרקטיקות מיניות השתנו מאז הופעתו של וירוס ה־HIV, ישתנו גם פרקטיקות גופניות וריקוד.

ואולי ניצוק, נמצא או נמציא משמעויות ופרקטיקות חדשות; אולי נתחיל (נמשיך) בפעילות גופית ריקודית מחתרתית, שמתקבעת על הגענוע למוכר, וננסה בכל דרך לשחזרו ולקיימו, ולו חלקית; ואולי הריקוד ימציא את עצמו מחדש, בתוך המרחב הפנימי הבלעדי, מושתת על זיכרון וחיסרון ופועל ב"יש" שב"אין". אולי נצליח לנבוע מחדש, מתוך הגמישות הגופית אל תוך גמישות מנטלית־אמנותית ונחזור לגוף עצמו, לבשר החי; להיותה של ממשות הגוף מעבדה ומכרה של יצירה; אולי נמשיך ונמציא מרחבי מופע חדשים בנוסף לאקוריום ולמרחב הציבורי. אולי נרתום את גמישותנו לפיתוח דרכים חדשות מחפשות של עשייה מחולית.

תודה על שיחות עם נועם בייטנר ביחס ל"גוף בקורונה" שהיו ברקע המחשבות/שאלות שבכתיבה לעיל.

הערה

[1] המילה "להינגע" לא קיימת בשפה העברית אבל המחברת מעדיפה אותה על "לחוות מגע" או "לקבל מגע".

מיכל שחק, BA Dance; MA Dance Movement Therapist; מוסמכת בכירה מטעם בוני ביינברידג' כהן כמטפלת וכמורה של BMC (BodyMind Centering). מלמדת בתוכניות הכשרה של בית הספר ללימודי BMC באירופה, ארה"ב וברזיל. מוסמכת ומורשית הדרכה Somatic Experiencing. משתלמת בפרטיקות סומטיות ומתמחה בטיפול סומטי בטראומה. מלמדת קורסים וסדנאות של חקר גוף ב"מעבדת גוף" בת"א ובירושלים. מלמדת באקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים. מקיימת פרקטיקה פרטית בת"א ובירושלים.

כלניות מאת דורון גואטה, להקת סינופסיס טבריה, צילום: נורית מוזס

Anemones by Doron Guetta, Synopsis Tiberia Dance Company, photo: Nurit Mozes

היינו כחולמים: תמונת המצב של להקות הפולקלור הייצוגיות בתקופת הקורונה

דורון גואטה

בתולדות האנושות אנו עדים לסיפורי הצלחה בזכות אנשי חזון שהעזו לחלום וליצור "יש מאין". לטענתי, בראשית דרכו המחול בישראל נולד בזכות ה"חולמים" שהלכו בעקבות חלומם למרות הקשיים והאתגרים הרבים. בתחום המחול הישראלי העממי הייתה זאת גורית קדמן, אשר מיסדה את תנועת ריקודי העם, תחילה כתנועה טרום מדינית ולאחר הקמת המדינה הפכה לגוף רשמי הנקרא המדור לריקודי העם. באמתחתה של קדמן חלום – "עם רוקד". זהו מושג שטבעה ולימים ביטא את הגשמת חזונה ביצירת "תרבות עממית" של ריקודי־עם שהפכו לנחלת העם (רוגינסקי, 2004; רונן, 1997).

יחד עם קדמן פעלו בשדה המחול העממי, עוד טרם הקמת המדינה, "אימהות מייסדות", כדוגמת תרצה הודס, רבקה שטורמן, טובה צימבל ועוד. מענל היוצרים והחולמים התרחב גם בהיבט הבימתי. במאמר "ריקוד־העם בין פולקלור לבידור" (1993) טוען חוקר המחול העממי צבי פרידהבר שללהקות המחול הישראליות יש קשר ישיר לעיסוק התרבותי־עממי במעגלי הריקודים שהלך וגדל בתחילת דרכו של המחול הישראלי העממי. פרידהבר מסביר שבזמנו נוצרה דרישה להעשיר את הרפרטואר הריקודי ולענות על צרכי ההתיישבות החדשים, אשר נדרשו במסגרת טקסי חג ואירועים חדשים, כמו עלייה לקרקע של יישובים חדשים, חני המים, חגיגות ימי עצמאות ועוד, כאשר הקמת הלהקות של המחול הישראלי נועדה לענות עליהם.

לנוכח הבימתיזציה הראוותנית של ריקודי העם כמחול מותאם לבמה, התעוררו ספקות באשר לדרך. כבר ב־1968, בכנס דליה האחרון, טענה קדמן ש"סטינו מהדרך". לעומת זאת, דן רונן (1997) במאמרו "חולמים ומחוללים" טוען אחרת. הוא מסביר שמדובר בתהליך טבעי של התפתחות המחול הישראלי העממי. הסבר מדוקדק ל"סטיית הדרך" הוא תולה בסיבות אחרות שקצרה היריעה מלפרט. גם כיום סוגיה זו ממשיכה להעסיק את יוצרי המחול העממי, כפי שבאה לידי ביטוי גם בדבריה של רוני רובינשטיין־גלפרט, אחת הכוריאוגרפיות שהשתתפה בשיחה שזמתי ושימשה בסיס למאמר זה; "אני כן שואלת את עצמי אם הסוגיות שמעסיקות אותנו 'מהו מחול ישראלי?' משודר החוצה ויוצר בלבול?! אני שמה לב שכאשר אני צריכה לספק הסברים למועצה או למתנ"ס, אני עסוקה ב'להתנצל' בו זמנית על למה הסגנון הישראלי כזה או כזה ולא רק ה'*הורה' של פעם*.

אינני מתיימר לעסוק בסוגיה זאת הדורשת התייחסות מעמיקה ורחבה, יחד עם זאת, אבקש להציע את נקודת מבטה של דינה רוגינסקי המאפשרת ליצור את הקשר בין הדורות והמוטיבציה המשותפת ליצירת מחול ישראלי. רוגינסקי הצינה, במאמרה העוסק ב"שישים שנה לכנס דליה הראשון 1994-2004: שינויים במחול העם הישראלי", את הסיבות לשינויים שחלו בריקודי העם לאורך השנים. באשר למחלוקות והדיונים שהשינויים יצרו, טענה כי בסופו של יום יש יסוד זהה המשותף לכולם; "שדה המחול העממי הישראלי טומן בחובו ערך של זהות ישראלית שבשמה דוברים כלל המשתתפים" (רוגינסקי, 2004, עמ' 30). לפיכך ערך הזהות הישראלית הוא החוט המקשר בין הדורות כאשר פועל יוצא של פעילות להקות המחול הישראליות הוא הנאווה וגיבוש הזהות הלאומית.

על ברכיהם של החולמים והמגשימים התחנכו דורות של רקדנים, מורים ויוצרים למחול ישראלי עממי, שהכו שורש והצמיחו פרי, הן בריקודי העם והן במחול הישראלי המותאם לבמה. אלה שמובילים את תחום המחול הישראלי לבמה הם כוריאוגרפים ומנהלים אומנותיים בלהקות המחול הייצוגיות והעירוניות, שעדיין מתקיימות בערים רבות בארץ בעיקר בזכות פועלם, חלומם וחזונם. לא לכל עיר יש מי שחולם את הדבר ולכן לא לכל עיר להקת מחול ייצוגית ישראלית. כוריאוגרף המקים להקה או ממשיך את דרכו של קודמו בתפקיד, עושה זאת מתוך ערך הזהות הישראלית ותחושת שליחות לאומית ועירונית־קהילתית, הן בהיבט האומנותי והן בהיבט החינוכי. לכל אחד מהכוריאוגרפים שפה תנועתית משלו. הם מקבלים השראה ממגוון תחומים, סוגות וסגנונות מחול וכמובן מריקודי העם הישראליים הראשונים שנוצרו כאן, ממחול עדות וממחול יהודי. הם יוצרים מחול מקצועי שמותאם לצרכי הבמה. כל אחד מהם קובע את מידת החופש שהוא לוקח לעצמו.[1]

קיומן של הלהקות הוא לא דבר של מה בכך ודורש עבודה צמודה מול "פקידים" עירוניים, שברוב המקרים הקשר וההבנה שלהם לעולם הבמה והמחול הוא מקרי בהחלט. החלטות שרירותיות המתקבלות אצל "פקידים" אלה עלולות להיות הרות אסון. חשוב לציין כי הכוריאוגרפים אינם פועלים בשטח לבדם, אלא עם צוות ניהולי ומקצועי ששותף בתפעולן והתפתחותן של להקות המחול.

מתוך היכרותי את המציאות המורכבת והמאתגרת בימים כתיקונם, התעוררה בי המחשבה מהי תמונת המצב בימים טרופים אלו בלהקות האחרות, מלבד הלהקות שאני מלמד ומנהל אומנותית בכרמיאל ובטבריה. דבר זה הביא אותי לכתוב מאמר המביע את תחושת הדאגה הגדולה לעתיד להקות המחול הישראליות והייצוגיות בתקופת הקורונה. לצורך כך, ביקשתי לבדוק את תמונת המצב עם הקולגות שלי ולבחון האם הם שותפים לתחושות אלה.

בשעת ערב מאוחרת המרמזת על סיומו של עוד יום "קורונאי", יזמתי שיחת זום עם מספר כוריאוגרפים שפועלים ברחבי הארץ, ואלה הם: דגנית רום, כוריאוגרפית ומנהלת אומנותית של להקות המחול הייצוגיות משגב; עינת לאור אטיק, כוריאוגרפית ומנהלת אומנותית של להקות המחול הייצוגיות נבעתיים; רוני רובינשטיין־גלפרט, כוריאוגרפית ומנהלת אומנותית של להקות המחול הייצוגיות "הורה פרדס חנה" ו"מחולות מנשה" ולירן מיכאלי, כוריאוגרף ומנהל אומנותי של להקת המחול "חולית" שהיא להקה עירונית בבאר שבע (להקת המחול הייצוגית באר שבע היא להקת "פרגוד").

באמצעות רשימת שאלות שהכנתי לקראת הפגישה בזום, ביקשתי לנווט את השיחה כדי לאסוף כמה שיותר פרטים ותחושות. לא תיארתי לעצמי שאת התחושות והפחדים שנצרתי בתוכי אני חולק עם כוריאוגרפים נוספים באופן חוצה גבולות ולהקות. מדבריהם מתבהרת לי התמונה; להקות המחול הוזנחו ונותרו (כמעט) לבדן במערכה על מה שאני רואה כ"תרבות העם" בתחום הפולקלור. הכוריאוגרפים, שכאמור הם החולמים והמגשימים את חלומם ליצירה מקומית ישראלית ואת חזונה של קדמן ל"עם רוקד", משמשים כשומרי הסף הסוחבים את הענלה יחד עם הצוותים הניהוליים והמקצועיים שלהם, בניסיון נואש למלא את הרווחים שנוצרו בימים כתיקונם, קל וחומר בימים קשים אלו. בגילוי לב אנושי מעורר השתאות תיארו תמונת מצב עגומה ומעוררת חרדה.

הדגל נתקע בחצי התורן

הכוריאוגרפים תיארו את המציאות תוך שימוש חוזר ונשנה ב"דגל" כדימוי למלחמתם על קיומן של להקות המחול הייצוגיות. לטענת הכוריאוגרפים באשר לתפקידן של להקות אלה בשדה הארצי ובשדה המקומי־קהילתי, יש פער גדול בין מקומן לבין המקום שהן צריכות לקבל. דוגמה בולטת לטענה זו עולה במקומן המרכזי שנדחק בחגיגות יום העצמאות העירוניות. לאחרונה, חלק מהגופים העירוניים מעניקים מקום דומה ללהקות הסטודיו הפרטיות המופיעות בריקודי מסורות זרות, כמו בלט, מחול מודרני, ג'אז, היפ־הופ וכדומה, לאלה של הלהקות הישראליות הייצוגיות. מצב זה מערער ומעלה תהיות באשר לסיבת חגיגות העצמאות ומעמיד במבחן את תפקידן של להקות המחול הישראליות.

עינת: "תפקידן של להקות המחול הישראליות הוא לשאת את הדגל, לשמור על המקום הזה של התרבות והערכים הישראליים, לתת את הערך המוסף ולהחזיק בכוח, לשמור ולגונן".

דגנית: "משהו מאוד דרמטי קרה אצלנו במועצה האזורית משגב מהרגע שהחליטו להפסיק להפיק את חגיגות יום העצמאות כאירוע של כל המועצה יחד מכל מיני סיבות, ולקחת את הכסף ולפזר אותו על כל השנה, כך שבימים העצמאות אין יותר כלום! לדעתי זה הרגע שהייתה נסיגה מטורפת של הקהילה אלינו. פעם היינו מחזיקים את רוב המופע והיה לזה טעם מאוד ישראלי של כל הדברים שמעוררים את כל הנאווה הכי ישראלית. זה היה ערב שאנשים היו יוצאים ממנו עם דמעות כי הוחזרה לשם הישראליות במיטבה. מהיום שזה נגמר הקהילה מאוד התרחקה מהלהקות. פעם היה יושב מישהו בקהל ואומר לעצמו 'אני רוצה שהילדים שלי יהיו שם. אני רוצה שהם יהיו בדבר המדהים, השמח, הענק, הבנות עם בנים...' ומהרגע שהפסקנו להיות במרכז האירוע, שאלה אותי מישהי, 'אה יש להקות במשגב?!' זה צרב לי ברמות מטורפות. אנחנו היינו נושאי הדגל של הישראליות

הכי יפה פה. המלחמה היא לא פשוטה מול המועצה וכל מה שקורה. אנחנו לא נראים".

רוני: "יש פער מאוד גדול בין התפיסה של הלהקות ברמה הארצית לבין הקהילה שלי בפרדס חנה. הפער הוא עצום. אין הבנה אמיתית למה שאנחנו עושים והלהקות קיימות פה מזה 33 שנה. פעם הן היו הדבר שהוביל, כל הנוער היה מגיע ללהקות וזה היה בבחינת הובלת הדגל והצלת התרבות. אני נמצאת כאן במשך עשור וזאת כבר לא התחושה... התחושה בשטח היא שאנחנו צריכים להילחם על המקום שלנו ולהסביר למה אנחנו הדגל, למה אנחנו צריכים להתוות את הדרך. אני משקיעה זמן בהמון הסברים וזה לא מתקבל בהבנה. אני חושבת שכל סוגות המחול הן מקסימות אבל הן מגיעות אלינו מבחוץ. והינה יש את המחול הזה שנולד אצלנו וזאת חובתנו לשמר אותו. לשמר זה לא בהכרח לשמור את צורתו המקורית אבל זה הפולקלור וזה ידע העם שצריך לעבור איתנו".

לירן: "אני בהחלט חושב שאנחנו נושאים איזה שהוא דגל. להקת מחול עירונית היא שנרירה בראש ובראשונה אם זה בשדה הפרטי שלה וגם כשהיא יוצאת החוצה מהעיר ומהמדינה. זה צריך להיות ערך תרבותי בפני עצמו של עיר תוססת ושוקקת המבקשת לייצג את מה שהעיר מצפה לייצג, כלומר היאני מאמין' של העיר דרך התרבות".

מהדברים העולים בשיחה ובהשאלה לדוגמת חגיגות יום העצמאות, אני סבור כי מקומן של להקות המחול בשדה העירוני כמובילות תרבות ישראלית וציונית נשכחה לטובת חופן זיקוקי דינור ומופעי ענק, אשר נותנים מענה חד פעמי לערב שלכאורה אמור להיות "בלתי נשכח". תרבות החד פעמי בדמות הודעות סנאפצ'אט שמוחקות את עצמן, סטורי שמחזיק 24 שעות או ערב שעולה למשלם המיסים מאות אלפי שקלים על מופעי זמרים וטאלנטים, במקרה הטוב, תורם לדיכוי, צמצום ואפילו מחיקה של אחד הנופים החשובים ביותר "בתרבות העם".

כיום, החגים החילוניים, כמו מסכתות החג, שתחת דגלם נוצר והתפתח המחול הישראלי העממי חדלו מלהתקיים. לפיכך יום העצמאות הפך ליום חג עירוני ולאומי, שנותר כמעט אחרון כמקור הזנה של מפעל הלהקות בשדה העירוני־קהילתי, וגם כערוץ תקשורת בין הלהקות והמחול הישראלי לבין כלל האוכלוסייה העירונית ולא רק לקהל מצומצם. אובדן מקומן המרכזי של הלהקות ביום חג זה הוא בבחינת המסמר האחרון בארון הקבורה של נחיצותן במישור המקומי והלאומי. יום העצמאות הוא רק דוגמה אחת מיני רבות לתחושת ההזנחה הרווחת. הדגל העולה מחצי התורן לתורן מלא בערב יום העצמאות, מסמל את המעבר מכאב ואובדן לגאווה לאומית. הדגל התרבותי הישראלי נשכח ונשאר בחצי התורן, משווע למושיע רגע לפני שהבכייה תהיה לדורות.

סגר ראשון VS – סגר שני

בסגר הראשון עדיין הייתה תחושה של תקווה ואופטימיות שעזרו לשדר "עסקים כרגיל". הצוותים המקצועיים בלהקות המחול עבדו סביב השעון כדי לייצר תוכניות לימודים. התקיימו שיעורי טכניקה, חזרות רפרטואר, כושר, פעילויות חברתיות וכל מה שאפשר לצפות ממפעל להקות המחול שפועל כתא משפחתי לכל דבר. גם בחל"ת, לא משאירים את הרקדנים לבד, זה ברור ומתבקש!

היציאה מהסגר הראשון בתחילת חודש יוני אפשרה נשימה עמוקה ומפגש עם הרקדנים למשך חודשיים. בחודש אוגוסט היה קצת זמן לנוח אך גם להתכונן למציאות החדשה, ובספטמבר נפתחה שנת הפעילות בהתרגשות אך בליווי של תחושה מוזרה ומהוססת. לפתע הריחוק החברתי שנאלצנו לאמץ ביוני וביולי נראה כמו משחק ילדים לעומת שיעורי זום בחללים ביתיים מאתגרים. אולם הצרות שמביא איתו הסגר השני כבר גדולות ועמוקות יותר. הכוריאוגרפים מגלים רקדנים מנותקים שכמעט לא משתפים פעולה, עזיבה ופרישה, תחושת מיאוס, חרדה ואובדן תקווה.

עינת: "בתחילת השנה פתחנו קבוצה חדשה של ילדים והיו לנו עשרים ומשהו רקדנים. הקשר שלנו איתם היה דרך קבוצת וואטסאפ שפתחנו להורים כי להם אין. מאז שנכנסנו לסגר השני כל יום הורה אחר עוזב את הקבוצה ופשוט מנתק קשר. אני לא יודעת כמה נשארו שם, פשוט הפסקתי לספור... בנוגע לרקדנים שהם לא חדשים, אני מרגישה, ויכול להיות שאני מגזימה וקיצונית אבל אני מרגישה שלנמרי איבדתי קשר עם הרקדנים הצעירים שלי בגילאי 18 ומטה. אני מדברת עם כמה אבל כשאני כותבת בקבוצת הוואטסאפ של הלהקה, אם אני לא פונה אישית אז אין שם תגובות. אני חושבת שאין להם עצבים לשום דבר".

לירן: "אני מסכים איתך לגמרי. אני מרגיש שכוחי אבד. אם היה לי איזשהו כוח בלהוביל ולגרות אותם, בלהקנות להם ערכים כאלה ואחרים, היום אני מרגיש שאם נחזור מחר לעבודה אני אהיה לבד בסטודיו. אני באמת מרגיש שנשארנו לבד במערכה... אפילו התקשורת היא אך ורק עם ההורים כי הילד.... לא בא לו, פשוט לא בא לו. אני מרגיש שיש לי תקווה אבל יש פער אדיר בין המצב בסגר הראשון לשני. בראשון הייתה עוד הרגשה שנחזור בגדול ובשני יש הרגשה שזה לא יחזור לעולם".

רוני: "פתאום הם גילו שהם יכולים בלי זה. היה את הרגע המסוים שזה היה כל עולמם. הם היו בטוחים שזה חלק מהעור שלהם ואם ייקחו להם את זה אז הם לא יהיו מסוגלים לחיות. אז מגיע הרגע והם גילו שהם מעל לחצי שנה בלי הלהקה ולא קרה להם כלום... בסגר הראשון בשיעורי הזום 60%־70% מהקבוצה שיתפו פעולה וזה במקרה הטוב. בסגר השני אנחנו הצוות ירדנו משיעורי הזום ועברנו לנושאים חברתיים".

דגנית: "אני יכולה לספר ששלחתי הודעה אישית לכל הרקדנים וזה לא מעט בכלל. ביקשתי מכל אחד מהם שיספרו לי מה קורה להם וסיפרתי קצת עליי וזה היה מטורף! העובדה שסיפרתי עליי פתחה אצלם משהו. כל אחד כתב לי הודעת וואטסאפ כזאת ארוכה. מה שעלה בסיפורים האלה היה לא פשוט בכלל. אני ממש הייתי בדיכאון כמה ימים מהתשובות שלהם. רקדניות שהיו יום שלם במיטה ולא הרימו את השמיכה מעל הראש, כאלו שסיפרו לי על תחושות עצב קשות שעוברות עליהם ותחושת בדידות כי זה היה בתקופת החגים (ראש השנה־סוכות). באמת גיליתי דברים לא פשוטים. עכשיו תבין שהם היו משתתפים בפעילויות ובאתגרים שעשינו להם אבל לא תיארתי לעצמי שהמצב הפנימי שלהם בבית כל כך קשה. שאלתי 'האם ההורים יודעים על זה?!' כתבתי להם שאני מבקשת שישתפו את ההורים כי זה נשמע לא פשוט בכלל ולא מעט כתבו לי שההורים לא יודעים בכלל, כי הם לא משתפים".

נכון לכתיבת שורות אלה, המדינה מצויה בתהליך יציאה מהסגר השני. הכוריאוגרפים והצוותים המקצועיים והניהוליים של כל להקה משוועים למנהיגות פורצת דרך שתאפשר קיום פעילות בראש ובראשונה לטובת מצבם הנפשי של הרקדנים. אך מה באשר למצבם הנפשי של הכוריאוגרפים?

עינת: "אני חושבת שבאמת יש הבדל מאוד משמעותי בין שתי התקופות, בין הסגר הראשון לשני. הן באמת שונות. הסגר הראשון היה מלא תכנים, אושר וגעגוע. אף אחד לא פספס אף זום אפשרי והפעם... סליחה דורון, כששאלת את זה אז רציתי לשאול – זה לא גם אנחנו? האם גם אנחנו לא מרגישים שמיצינו? האם גם אנחנו לא מרגישים שאולי גם לנו זה כבר לא כל כך חסר? זו רק נקודה למחשבה...".

לירן: "אני חושב שזה כמו כל דבר, את יודעת... זה קודם כל אנחנו. כמו בהכל זה קודם כל אנחנו".

רוני: "בסגר השני אני מרגישה שאני במקום הרבה יותר קשה. בכל פעם שאני עולה מולם בזום, אני צריכה לאסוף את עצמי וכמעט לעטות מסכה שדרושה לצורך הדבר הזה. הרבה פעמים אני מרגישה שאני סוחבת אותם על הגב".

זום – להיות או לחדול?!

לרוב להקות מחול ישראליות מחולקות לקבוצות המורכבת משתי שכבות גיל. כל קבוצה מונה 20-40 רקדנים. "באופנה" הנוכחית, ניתן לקיים מפגשים להקתיים עם הרקדנים רק באמצעות תוכנת הזום, שאמורה לספק מענה למפגשי הלהקות בשני מישורים: מקצועי וחברתי. מכאן, עולה השאלה הכפולה: 1) האם יש מענה על הצרכים המקצועיים המאפשרים למידה ושכלול מיומנויות? 2) האם יש מענה על הצרכים החברתיים, התומכים והמחבקים?

<u>במישור המקצועי</u>

במאמרה של שלומית עופר "מחול בארבעה צעדים" – על המעבר ל'למידה מרחוק' בבית הספר למחול סמינר הקיבוצים, אביב 2020" מצאתי התייחסות לבעייתיות הלמידה מרחוק (למידה סינכרונית). למעשה עופר התייחסה להבדל בין תהליכי הלמידה באמצעות מתווכים המתקיימים בתחומי האומנות השונים. להבדיל מתחומים אחרים, כתבה כי "המחול הינו אומנות הנוף לעצמו, והנוף ביחסיו עם סביבתו" (עופר, 2020, עמ' 10). תוך שהיא מצטטת במאמרה את רן בראון, שכותב "לנוכחות הגופנית המשותפת בחלל ובזמן יש משקל רב בעיצוב התחושות והמחשבות שלנו", עופר מציגה טענה ברורה ומדויקת, אשר מייתרת את הזום ככלי ללמידה מחולית. רק מפגש פיזי־נפשי־רוחני יפיק תועלת שהרי המשוב לתלמיד יתאפשר בעבודה על הדקויות, בדיוק כפי שתלמיד חכם נבחן בציציות (עופר, עמ' 9-10).

ברצוני להבהיר כי להקות המחול הייצוגיות של זמננו לא מסתפקות בצעדים בסיסיים כדוגמת שיכול חילוף, כמו בעבר. הן מתחדשות ומתפתחות כל הזמן במגוון היבטים. לביצוע הריקודים נדרשת רמה טכנית אשר לא פעם נשענת או לוקחת השראה מהמילון התנועתי של הבלט הקלסי, המחול המודרני והעכשווי. חלק מרקדני הלהקות מתרגלים שיעורי טכניקה במסגרת שיעורי הלהקה, בבתי ספר למחול ואף לומדים במגמות מחול.

לירן: "לזום אצלנו אין מקום! זה מאוד קשה. ניסינו לעשות שיעורים בזום ואז אתה מתחיל ללמד ולא רואים את כולך ואז יורדים לרצפה ולא רואים כלום... זה קשה מאוד! בהתחלה זה מצחיק ואחר כך כבר לא. זה מגיע לרמה של ייאוש. כולם עסוקים בלהושיב אותם כל היום מול המסך שאתה רק אומר את המילה 'זום' הם בורחים! הם לא יכולים לשמוע את המילה הזאת".

עינת: "בסבב הראשון הייתה התלהבות גדולה מכל הגילים. אני יכולה להגיד שבסבב השני זה התחיל בכמות מסוימת ואז מפעם לפעם פחות. היום קיבלתי הודעה שהיו שישה בשיעור שזה מזעזע מבחינתי כי בשלב הבא אין יותר שיעורים".

דגנית: "הזום אצלנו מאוד חזק! פעם בשבוע לכל קבוצה גם בראשון וגם בשני ואנחנו מאוד מקפידים על זה. חלק מהשיעורים אנחנו מעבירים עם כיסא או אביזר אחר או ממש כושר. הם מתים על זה! התגובה שלהם היא 'תנו לנו רק שיעורי כושר!', ואנחנו כמובן לא מדריכי כושר אז אנחנו משלבים את זה. נגיד מתחילים עם כושר על הכיסא ואז הוא הופך להיות הבר ואז פתאום עושים פלייה וכמה תרגילי נמישות".

רוני: "אצלנו רק בסגר הראשון זה היה פעיל אבל רק ברמה של שמירה על כושר. עשינו פילאטיס ולפעמים חיזוק וקומבינציה. כמו עינת קיבצנו כמה קבוצות יחד והייתה היענות של חצי קבוצה במקרה הטוב. הם לא משתפים פעולה בכל מה שקשור לשיעורים מקצועיים".

<u>במישור החברתי</u>

במישור החברתי, הלהקות הייצוגיות נותנות מענה להבניית הזהות האישית והחברתית של הרקדנים תוך יצירת שייכות. הסוציולוג הנרי טג'פל (Tajfel) 1981, טוען שזהותו של אדם מורכבת משני חלקים עיקריים, זהות אישית וזהות חברתית. זהות חברתית באה לידי ביטוי ברמת השתייכות חברתית של הפרט לקבוצה, וברמת ידיעתו של הפרט את חברותו בקבוצה. הזהות האישית והחברתית פועלות בסימביוזה, בכדי לספק מענה לשאלת הזהות "מי אני?" השתייכות ללהקות המחול תורמת לניסיון לענות על שאלה זו תוך שהיא טוענת את הרקדנים בידע, ערכים, סמלים ומשמעות אישית וקבוצתית. הפרט חש צורך בהרחבת זהותו האישית, בעצם רצונו להיות חלק מקבוצה ועצם ההשתייכות מעניקה משמעות לזהותו. ההשתייכות לקבוצה יוצרת זהות ומבדילה את השייכים לקבוצה מאלה שאינם. הם רוקדים, משוחחים, מחליפים מידע ודעות, מתווכחים ומסכימים, מתחרים ומשלימים. הם מושפעים מחבריהם ומשפיעים עליהם. הקבוצה יכולה לאזן את מפלס החרדה והפסימיות הנועשת. מכאן, ניתן לגזור את המוטיבציה הרבה של הכוריאוגרפים להמשיך ולקיים מפגשים חברתיים שיקפלו בתוכם את תחושת הביטחון, השייכות ועיצוב הזהות האישית והחברתית.

רוני: "גם אנחנו הרגשנו שהשיעורים המקצועיים היו יותר מעיקים מאשר תורמים אז ברחנו למקום החברתי שרק שומר על קשר אבל לא על ההיבט הריקודי. עברנו מאתגרים שקשורים ממש למחול לדברים שיותר "ישעשעו" אותם למשל הרקדן במסכה כי זה מתחבר להם לתוכנית והם צריכים להתחפש".

דגנית: "אנחנו עושים הרבה מאוד משחקי חברה. גם אצלנו הרקדן במסכה עובד אבל בצורה אחרת. יש צוות שכולם שולחים לו 6־7 רמזים על עצמם ואז מכינים דף מצגת, שמים את הרמזים ואנחנו צריכים לנחש מי הבן אדם. בסוף מספרים מה אומרים הרמזים ואז דרך זה אנחנו מגלים עוד דברים על כולם. זה מרתק. אגב, אם מישהו לא מגיע אני כותבת לו באופן אישי: 'היית נורא חסר לי' או 'חבל שלא באת, אני ממש אשמח שתבוא בפעם הבאה' וזה ישר גורם לתחושה טובה שמישהו התייחס. זה מאוד חשוב".

עינת: "אנחנו עושים לצעירים יותר אבל בקושי נכנסים. כשהיה מותר להיפגש בחוץ עשינו פעילות של "חפש את המטמון" רק כדי לפגוש אותם אבל בשוטף אין להם עצבים בשבילנו, כבר אמרתי, אין להם עצבים לשום דבר, הם רואים מספיק מסכים במשך היום".

צרת רבים חצי נחמה

בימים בהם החרדה והפחד נברו על התקווה והאופטימיות, עיריית כרמיאל המשיכה לשאת את הלפיד והחליטה למרות הכול, לקיים את פסטיבל מחול כרמיאל ה־33 באופן מקוון – אונליין, כלומר ברשתות החברתיות. פסטיבל כרמיאל הידוע כחוד החנית של המחול העממי הישראלי, ונחשב כממשיך דרכם של כנסי המחולות שהתקיימו בקיבוץ דליה, מארח את להקות המחול בכל שנה לחגיגת מחול ישראלית למשך שלושה ימים בחודש יולי.

הפעם שלושת הימים שודרו, כאמור, ברשתות החברתיות כתוכניות וירטואליות שהכילו מופעים, תחרויות, הרקדות ואף נוצרו הפקות מקור בהשתתפות אומנים. הכוריאוגרפים התבקשו לבחור ריקודים מארכיון הפסטיבל ואלו שובצו בתוכניות ערוכות היטב ובהפקה מקצועית ויצירתית בניצוחו של גדי ביטון, המנהל האומנותי של הפסטיבל. מעל לכל ספק מדובר ביוזמה מבורכת. ברמה האישית, הפסטיבל הצית נעגוע לניחוח, מוזיקה, תלבושות ושמחת החיים בצפיפות ובזיעה של ימי הקיץ החמים בכרמיאל. מעבר לכך, מסתבר ששידור פסטיבל כרמיאל אונליין יצר אצל כל הכוריאוגרפים תחושת נחמה משותפת לגורל אחד שנע ונד בין הדבש לעוקץ ובין המר למתוק.

דגנית: "הייתה בזה נחמה... שלושה ימים שאשפרו לנו להתבונן בריקודים שלנו. פתאום נזכרתי שוואלה, יש לי טיפה כישרון, כי בעצם הפחד הוא עצום אבל התחושה היא שאין לי את זה יותר כי המוח מת! אני לא מצליחה לחשוב על רעיון אחד טוב שבא לי לעשות עליו משהו אי פעם. לשבת ולהסתכל על זה היה... אוקיי... אז אולי כן יש בי משהו, וברמה האישית זה היה מנחם".

עינת: "אותי זה מאוד ריגש בהתחלה. כשהתחיל ההמנון של הפסטיבל זה עשה לי את זה לנמרי ואז כתבתי לדגנית הודעה שבא לי לבכות. זה עשה לי צביטה ענקית בלב. לצערי מי שבעיקר צפה בשידור זה הרקדנים הוותיקים ופחות הצעירים. אולי כי עשיתי בחירה שונה מכולם ובחרתי להציג ריקוד שלא תמיד זוכרים לי. השידורים העלו בי שוב שאלות ותהיות בכלל על מקומנו".

רוני: "אותי מאוד עודד לשמוע שכולנו באותה הסיטואציה ושאף אחד לא יצר בתקופה הזו. כל הזמן כעסתי על עצמי איך אני לא מנצלת את הזמן, כי סוף סוף יש לי זמן! וכלום! אפילו ברמת שירים חדשים לא הצלחתי לאגור. אז באמת כששמעתי שכולם אמרו שאף אחד לא יוצר חזר לי האוויר".

לירן: "נראה לי שזאת הזדמנות להפוך את האדמה קצת. לקחת את זה למקום שאם כל הזמן רציתי לשנות ולעשות דברים אחרים אז זה הזמן לשנות נישה. אצלנו הולך להיפתח מתקן מחול חדש ומדהים אז זה מרגש כי אני כל היום חושב ובונה סכמות. אבל יצירה?! גם אני לא היה לי כלום! ממש כמו שכולכם מספרים. לא

הצלחתי לפתוח את המחשב אז בטח לא לקום לרקוד... אני באמת חושב שאני רואה את זה כהזדמנות. להפוך את האדמה, לרענן. אני מקווה מאוד שלא נצטרך להתחיל מהתחלה. זה הפחד שלי להתחיל מהתחלה כי אני לא יודע כמה כוחות יש לי לזה...".

הדברים שנאמרים גורמים לי להרהר על היום שאחרי וירוס הקורונה. האם כולנו נצטרך לבנות את מפעלי הענק הללו מחדש? מה יהיה עם להקות המחול הישראליות שנדלנו על ערכיה וחינכנו על ברכיה? האם יש סיכוי לתרחיש כזה שינרום לקריסתן וסגירתן של חלק מהלהקות? אני מקווה שאני טועה ומדובר בתרחיש בלהות שיסיים את דרכו על דפי העיתון כשאלה היפותטית. ייתכן אפוא כי ההפך הוא הנכון. ייתכן שביום שאחרי ינהרו הרקדנים אל הסטודיואים והשאלה היא, עד כמה ערוכים הכוריאוגרפים לספק את הסחורה מבחינה נפשית ויצירתית?

חינה מרוקאית מאת דורון גואטה, להקת מחול כרמיאל, צילום: נורית מוזס
Moroccan Henna by Doron Gueta, Karmey Machol Karmiel, photo: Nurit Mozes

רוני: "אני לחוצה מהקיטוב השני, כלומר שכולם יחזרו והם יבואו כל כך רעבים ורק יחכו למוצא פי ולא יהיה לי לבוא עם שלאגר, כי מבחינה יצירתית אני בתקופה מתה. אני לחוצה מלמצוא את עצמי לבד בין הקירות עם רעב מאוד גדול של הרקדנים שאני לא אוכל להשביע אותו".

דננית: "אני מרגישה פחד אימים. אני סופר מתחברת למה שרוני אמרה. הפחד הוא לחזור לפחות רקדנים ומצד שני לאיך אני מספקת את הסחורה שהם כל כך כמהים אליה. מאיפה מוציאים את הכוח הזה?! את האנרגיות האלה?!"

עינת: "תפסת אותנו בתקופה אחרת. אנחנו יותר עסוקים בעצמנו מאשר בלהקות. ככה אני מרגישה. בתקופה הראשונה הייתי עסוקה בהם ולא בי, ועכשיו אני עסוקה בעצמי ואיך אני יוצאת מהבור הזה".

אני סבור שדימוי "הבור" מתאר קושי אמיתי ואנושי של הכוריאוגרפים המתקשים לתפקד במציאות הנוכחית, אך מבקשים להמשיך לחלום ולהגשים. בנקודה זו אינני יכול שלא להיזכר בסיפורו המקראי של יוסף שחלומותיו היו עבורו כחרב פיפיות. מחד גיסא, הן השניאו אותו על אחיו שביקשו להרוג אותו וזרקו אותו לבור. מאידך גיסא, הן היו לכוח המניע שהציל והפך אותו למנהיג בדרגת החשיבות הגבוהה ביותר במצרים מלבד פרעה. אני סבור, שכמו יוסף, גם הכוריאוגרפים "נזרקים לבור" ולא חלילה משנאה, אך בעקבות אדישות וזלזול מקומם במחול הישראלי ובלהקות. בה בעת, חלומותיהם של הכוריאוגרפים מעניקים להם את הכוח הפנימי לשמש כאומנים, מנהיגים ו"שליחי ציבור" תרבותיים וחינוכיים בתחום בעל חשיבות לאומית ועירונית־קהילתית. ההבדל המשמעותי בין סיפורו של יוסף לבין מציאות הלהקות הוא בהכרה. אין טעם להרחיב בהכרה ובגדולה שקיבל יוסף, אולם ההכרה של להקות המחול והכוריאוגרפים מדשדשת הרחק באופק. זהו מאבק כן ואמיתי לקבלת הכרה ממשית ולא סמלית כמוסד עירוני ולאומי, שיש לו את הכוח להשפיע בצורה מרחיקת לכת על המחול הישראלי בשדה הבין־לאומי, הארצי והעירוני בהבניית קהילות וככלי חינוכי. בעבודתם החינוכית של הכוריאוגרפים יחד עם הצוותים המקצועיים והניהוליים שלהם הם מעצבים, בונים ומחנכים דורות של רקדנים למגוון רחב של ערכים, ממש כמו בתנועות נוער. הם יוצרים את אומנותם ומגשימים את אמונתם כאנשי חינוך מהמעלה הראשונה. מקומם בחיינו של ילד מגיל צעיר עד גיל בוגר לא יסולא בפז. הקשר שלהם עם הרקדנים איננו מוגבל לתחום המחול בלבד ויש להם תרומה משמעותית להתפתחות ולהתמודדות של הרקדן הצעיר עם רגעים מורכבים שהחיים מזמנים. כוחם בקשר הייחודי שנרקם בינם לבין הרקדנים ונשען על מחנה משותף של ארגז כלים הנלמד באמצעות עבודת הגוף של היחיד שנע באופן סימולטני, פיזית ורוחנית עם כלל השותפים.

רוני: "יש הורים שמתקשרים אליי ומבקשים שאני אדבר עם הילד כי הם יודעים שאליי יהיה יותר קל להיפתח". להקות המחול הישראליות הן תנועות נוער לכל דבר ועניין.

דננית: "אני חושבת, לפחות ממה שההורים כותבים לנו, שהיה לנו מקום עצום בשיפור מצב הרוח שלהם".

לעניות דעתי, התחושה הרווחת בנוגע לגלי ההדף מהם סובלות כל להקות המחול יוצרת לכאורה נחמה. זעקתם על הכוריאוגרפים מצביעה של שעת משבר, שכן הבעיה היא לא פרטנית אלא ארצית וחוצה ערים ולהקות. המחול הישראלי זקוק לדחיפה והשקעה כנכס תרבותי־חינוכי לאומי בהיבטים תקציביים, חינוכיים, אקדמאיים וממסדיים. זוהי שעת מבחנם של גופי השלטון המקומיים והארציים להיכנס תחת האלונקה בשמירה ובהובלה של המחול הישראלי עממי. שמירה על מקומו איננה חסד אלא זכות בסיסית (שלא לומר – חובה היסטורית) של עם השומר על הפולקלור שלו.

הערה

[1] הכוונה ללהקות פולקלור עממי ישראלי שריקודיהם הותאמו או נוצרו לבמה. להרחבה והדיון בנושא "ריקוד עם מקיום ראשוני" ו"ריקוד עם מומצא מחדש", ראו: Hoerburger 1965: 7-8 וכן Shay 1990: 29-30. בשפה העברית ראו צבי פרידהבר (1993) ודן רונן (2000. 2004).

ביבליוגרפיה

הערה: כל המאמרים של כתבי העת *מחול עכשיו* ו*רבעון מחול בישראל* מצויים זמינים באתר יומני מחול https://www.israeldance-diaries.co.il

עופר שלומית, (אוגוסט 2020). על המעבר ל"למידה מרחוק" בבית הספר למחול סמינר הקיבוצים, אביב 2020", *מחול עכשיו*, 38: 9-11.

פרידהבר צבי, (ספטמבר 1993). "ריקוד־העם בין פולקלור לבידור", *רבעון מחול בישראל*, 2, עמ' 58-59.

רוגינסקי דינה, (נובמבר 2004). "שישים שנה לכנס דליה הראשון 1944-2004: שינויים במחול העם הישראלי", *מחול עכשיו* 11, עמ' 24-30.

רונן דן, (אוגוסט 1997). "חולמים ומחולדים", *רבעון מחול בישראל* 11, מתוך מוסף *מחול־עם בישראל*, עמ' 10-14.

רונן דן, (יולי 2000). "פולקלור לבמה ובמה לפולקלור", *מחול עכשיו*, 2, עמ' 55-48.

------- (נובמבר 2004), "ריקודי פולקלור כמקור השראה למחול אמנותי", *מחול עכשיו*, 11, עמ' 75-81.

Tajfel, H. (1981), *Human Groups and Social Categories: Studies in Social Psychology*, Cambridge University Press, England.

Shay, A. (2002). *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation and Power.* Wesleyan University Press.

דורון גואטה הוא כוריאוגרף ומנהל אומנותי של להקות המחול הייצוגיות "כרמי מחול" כרמיאל ו"סינופסיס" טבריה. בעל תואר ראשון בחינוך והוראת מחול מטעם מכללת סמינר הקיבוצים. רכז מגמת מחול "אורט טבריה" ובוחן בבחינות בגרות. בוגר הסדנה למחול בקיבוץ געתון ורקדן לשעבר בלהקת המחול הקיבוצית 2.

כוריאוגרפיה ציבורית בימי קורונה

צפירה שטרן

העבודה נכתבה לקורס – המפנה החזותי: תאוריה וביקורת, ד"ר נורמה מוסי, התוכנית ללימודי תרבות, האוניברסיטה העברית בירושלים.

מבוא

בעבודה זו אני מציגה נקודת מבט כוראוגרפית על התקופה הראשונה של מגפת הקורונה בישראל, בחודשים מרץ־אפריל 2020. אני מתייחסת לשינויים בדפוסי התנועה במרחב הציבורי והפרטי, בעקבות הנחיות מצב החרום. אני מבררת באיזה אופנים הפעלת כוחות מיוחדים של תקנות, הנחיות ואכיפה מצד השלטון, שינו את המרחב. אני בוחנת את השינויים הללו במושגים כוריאוגרפיים מעולם המחול והתנועה: שינויים בצורות התארגנות התנועה במרחב הציבורי, שינויים בשטף וקצב התנועה ומשמעויות חדשות שניתנו לגוף ולכוח. זו התבוננות על תהליך שמתחיל במבט פנאופטי וממשיך באופן הדרגתי לתוך התעצמות של הפעלת מערכות כוח, עד לשליטה כמעט מלאה של התנועה במרחב הציבורי. במקביל, אני בוחנת את השינויים בפרקטיקות של היומיום בקורונה, וכיצד הם נבנו כאלתורים של תנועה במרחב אישי.

לצורך ניתוח זה, אני נשענת על מספר חוקרי תרבות: מישל פוקו, מרי דאגלס, אנדרה לפקי, אריאלה אזולאי ומישל דה סרטו. בחלקים שונים של העבודה אני משתמשת בתמונות לצורך המחשה. התמונות אשר נמצאות בנספח לקוחות מאתרים פופולריים ברחבי הרשת.

שינויים בדפוסי תנועה במרחב הציבורי

באמצע חודש מרץ 2020, כאשר יצאו פרסומים ראשונים אודות הקורונה בארץ, רצו להזהיר את הציבור מהגעה למקומות שבהם שהו חולי קורונה. לצורך כך, פרסמו בעיתונות ובערוצי המדיה תיאורים מילוליים ומפות על מסלולים של אנשים. התיאורים מנו את המקומות שבהם עבר/ה החולה ויצר מפה כוריאוגרפית של מסלול. הציבור הוזהר שמי ששהה במקומות האלה צריך להכניס את עצמו לבידוד.[1]

המעקב אחרי מסלולי התנועה שחולים דיווחו עליהם, המשיך והסלים לניטור דיגיטלי דרך איכון הטלפון הנייד.[2] בדומה לפנאופטיקון, אשר מתאר פוקו (Paul Michel Foucault; 1926-1984), בספרו "לפקח ולהעניש", הגורם הדומיננטי בניטור הוא המבט של השלטון העוקב אחר תנועה של אנשים, הפעולות והמסלולים שלהם.[3] מסלולי האזהרה שפורסמו לציבור השפיעו על התארגנות התנועה במרחב כולו. דרך הפרסומים בתקשורת, כולם עוקבים אחרי מסלולי התנועה של החולים ומשנים את הכיוונים שלהם בהתאם, תוך משמוע עצמי. התנועה "הטבעית" במרחב של העיר משתנה מבחינת הכיוונים שלה, התדירות שלה ומצטמצמת בהיקף שלה. היא נעשית מכוונת יותר למטרות בסיסיות, קצרות ומדודות. התנועה במרחב הופכת להיות ממושמעת באמצעות המבט הפנאופטי של המעקב (פוקו 2015 [1975], 243-255).

הכוחות שהממשלה הפעילה על הציבור באמצעות התקנות לשעת חירום, שינו את צורות ההתקבצות במרחב. במהלך מרץ־אפריל היו שינויים תכופים בהנחיות לגבי מספר האנשים שיכולים להתאסף וליצור פעולה משותפת. השינויים נעשו בהדרגה, בסדר יורד עד לעוצר מוחלט. לדוגמה פעילות תרבותית – עד 500 איש, ולאחר מכן עד 100 ואז עד 50, ובהמשך ביטול של כל הפעילויות. פעילות ספורט בחוץ הגבילו בהתחלה עד 10 משתתפים, אחר כך עד שניים ובהמשך איסור מוחלט של קיום הפעילות. תפילה: מ־19 ל־11, ואז ל־5, ולבסוף עד 0. יציאה מהבית רק יחיד/ה או עם בני משפחתו/ה עד לטווח של 100 מטרים בלבד. ההדרגתיות אפשרה הסתגלות למצבים קיצוניים שקודם לכן נתפסו כבלתי סבירים בשגרת היום־יום.

מחאת הדגל השחור ביפו, צילום: אורי משגב
The black flag demonstration in Jaffa, photo: Uri Misgav

שינויים אלה מעלים שאלה לגבי הזכות של התנועה בימי שגרה. בערב הפסח, ד"ר דני שרירא כותב באתר התוכנית ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית: "החירות לשוטט ברחוב שעליה אנו מתרפקים – האם היא תמיד הייתה שם? למי? כדאי לזכור שמושגים כמו "סגר" או "מעקב אחר אזרחים" שלמדנו לחיות איתם בשבועות האחרונים, היו חלק מהמציאות קילומטרים ספורים מביתנו בימים ללא קורונה כבר עשרות שנים" (חיים נורמליים? דני שרירא 30.4.20).[4] שרירא מתייחס לסגר על הפלסטינים שהוא חלק בלתי נפרד משגרת יומם, בעוד שעבורנו זה שינוי חד

בשגרה. כחלק מהמצב הזה של סגר כפוי על האוכלוסייה האזרחית מהדהד מרחוק מצבם של הפלסטינים. למעשה הסגר והפגיעה בחירויות הפרט מתרחשים כל הזמן עבור ה"אחר" הפלסטיני שאינו נהנה מזכויות אזרחיות, ונמצא בתנאים הרבה יותר גרועים לאורך זמן.[5]

העצירה המוחלטת של התנועה במרחב היוותה רגע חדש, לא מוכר ומעורר חרדה. אף שהמקומות הפיזיים עמדו על תילם, בשל היעדר התנועה השתנו לחלוטין. הפילוסוף והסוציולוג מישל דה סרטו (Michel de Certeau; 1925-1986) מבחין בין מרחבים למקומות. הוא מגדיר "מקום" כאתר פיזי, ללא תנועה של אנשים בו. המושג מרחב, לעומת זאת, מבטא את תנועת האנשים וההתרחשויות במקום. המרחב הוא היציאה של האדם אל העולם, בו הוא מממש את החיים דרך ההתרחשויות וההתנסויות שלו. תנועת היום־יום יוצרת גם מרחב של זמן – משך השימוש במרחב, המעבר והפעולה בו (דה סרטו 2012 [1980], 251-253). ברגע שהתנועה נפסקת בעקבות סגר, המרחב הציבורי הופך להיות רק "מקום" ללא חיים, נטוש ממשמעות. בתקופה זו של הקורונה הערים הפכו לרגע למרחב מת, כמו חזון דיסטופי או שרידים נטושים מהעבר שכבר אין בהם חיים.

זמן וקצב התנועה

חוקר המחול אנדרה לפקי (André Lepecki, 1965) מסביר כי המחול והתנועה בתרבות המערבית נקשרים לאידיאל של ניעות מתמשכת וחסרת מעצורים של העולם המודרני.[6] תנועה זו משרתת את מנגנוני היצרנות והצריכה של הקפיטליזם. מנגנוני כוח ושליטה בגוף פועלים למיצוי הפרודוקטיביות וכוח ההנעה הגלומות ביחיד ובחברה (לפקי 2013, 17). שינוי בהולכת התנועה הבלתי פוסקת דרך האטה או עצירה מוחלטת, מאתגרת באופן רדיקלי את המשמעות של הפרט ושל המרחב הציבורי, ביסודות הבסיסיים ביותר של הקיום בחברה המודרנית: ברמה הכלכלית – האטת המשק והכלכלה, ברמה הפוליטית – מנגנוני כפייה ושליטה בחירות התנועה של יחידים וקבוצות. ברמה האישית – התמודדות האדם עם עצמו במצב שאסור לו להיות בתנועה או מגע עם גופים אחרים.

הפגנה בעד הדמוקרטיה, ככר הבימה, צילום: אורן זיו
Demonstration for democracy in Habima Square, photo: Oren Ziv

על פי לפקי, הכוריאוגרפיה דורשת "שעבוד של הגוף והתשוקה למשטרים מאמנים, לשם מימושו המושלם של מערך מתוכנן מראש של צעדים, תנועות ומחוות, שהאינדיבידואל משתעבד להם מרצונו" (לפקי 2013, 26). במהלך מגפת הקורונה השליטה בתנועה במרחב הציבורי ואכיפת הכוח על גופים באמצעות עצירת תנועה וסגירה בבתים, יצרו הכבדה של פרקטיקות משמוע על הציבור. המשבר שהתגלם בקורונה הפסיק את הזרימה התנועתית הבלתי פוסקת של גופים במרחב והאט את הכוריאוגרפיה של היצרנות והפרודוקטיביות עד לעצירה מוחלטת. עם זאת, ראינו שהשינוי בקצב אפשר גם הזדמנות למבט מחודש, פוליטי, שיכול לכונן תנועה אחרת במרחב. עצירה זו טומנת בחובה הזדמנות להאטה בקצב הצריכה ואימוץ מודלים של הפחתת אינטנסיביות השימוש במשאבי המרחב הציבורי. דוגמה מובהקת לכך בתקופת הקורונה היא השינוי לטובה באקלים שהתרחש בחודשים מרץ ואפריל 2020, בעקבות סגירת התיירות והפחתה התנועה של כלי רכב ומטוסים. תקופה קצרה זו של האטת הייצור ההמוני, הצליחה, זמנית, לשנות את מידת זיהום האוויר ואפשרה לטבע ולחיות הבר להיכנס אל המרחב.

גוף וכוח

פוקו מתאר את מנגנוני האכיפה והענישה, כאשר פורצת מגפת דבר בפריז במאה ה־18: "הפיקוח פועל ללא הרף. המבט עומד על המשמר בכל מקום: יחידת מיליציה גדולה, בפיקודם של קצינים טובים ואנשים ראויים; יחידות משמר בשערים, בבית העירייה ובכל הרובעים כדי לזרז את האנשים לציית..." (פוקו 2015 [1975], 244). כפי שמראה פוקו, כבר במאה ה־18 הפיקוח על האוכלוסייה במנפה מתבצע דרך חלוקות בירוקרטיות כדי להשיג את השליטה הדרושה על האוכלוסייה. מערכת זו מכוננת את כוחה באמצעות איסוף מידע, באמצעות ממונים על הפרטים השונים ותיאום ביניהם וריכוזו במקום אחד. יחידות אכיפה פרושות ברחבי העיר לפי חלוקה, כאשר תפקידם הוא לכפות ציות על האזרחים. העונש העומד על הפרק של מי שמסר את ההנחיות, הוא הפעלת הכוח האולטימטיבית כלפי האזרח – מוות.

למרות ההבדלים מבחינת קיצוניות, מתבקשת השוואה לדרכי הפעולה של השלטון בישראל בתקופת מגפת הקורונה: הפצת הנחיות ריכוזיות, אכיפת הסדר מצד המשטרה והצבא, כפיית סגירה בבתים ומערכת איכון והלשנות, דיווחים שוטפים וריכוז מידע במשרד הבריאות הקובע את סדר היום הציבורי. ב־22 באפריל 2020 פורסם בעמוד הפייסבוק של Itamar Rose:

שוטרים משכיבים אישה על האדמה, כשפניה בתוך החול, ואז אוזקים אותה בכוח, לעיני שני ילדיה המבועתים. כששמעתי את הצרחות רצתי אליהם. הסתבר שהשוטרים רצו לתת לה דו"ח על שהייה במרחק של יותר מ־100 מטר מהבית. האישה אמרה שהבינה שמותר עד 500 מטר מהבית. השוטרים ענו שזה עוד לא בתוקף, ודרשו בתקיפות את תעודת הזהות שלה כדי לרשום לה את הדו"ח. "אני לא יכולה לתת לך תעודת זהות כי אין לי איך לשלם עכשיו 500 ש"ח, בבקשה תשחררו אותי," היא התחננה. זה לא עזר. הם התקרבו ותפסו אותה, היא ניסתה להתנגד, ומפה הדרך לכך שהיתה כפותה באזיקים היתה קצרה.[7]

רוס מצביע על שימוש לא סביר של המשטרה באמצעי כוח, על מנת לשלוט ולהעניש את האזרחית שלא מילאה אחר תקנות הקורונה. על פי העדות, האישה סירבה לתת את פרטיה ולשלם קנס על הימצאותה בחוף הים בתל־אביב חרף המגבלות שהוטלו ביום העצמאות, על כן הם כפתו אותה ואזקו אותה לעיני ילדיה כשפניה בתוך החול. הפעלת הכוח כאן מועצמת פי כמה בגלל יחסי הכוח המגדריים, כאשר מדובר באישה עם ילדים מול קבוצה של שוטרים חמושים. התמונה והתיאור הגיעו ל־5.7 אלף עוקבים, ביניהם 4.6 אלף מגיבים ופורסמה כאייטם בערוצי החדשות השונים.

העיגול האדום שמופיע במרכז התמונה נותן זווית אחרת, כאשר הוא מצביע על כך שמי שמבצע את המעקב בתמונה זו הוא האזרח. על פי *האמנה האזרחית של הצילום* של ד"ר אריאלה אזולאי, הפוטנציאל הגלום במצלמה ובצילום מאפשר התערבות דרך עיניים נוספות על המתרחש במרחבים של דיכוי. ההתערבות האזרחית דרך צילום מאפשרת לדיכוי המתרחש במקום אחר, אולי נסתר או רחוק מעין הציבור, להיות מעניינם של כל שותפי האמנה האזרחית (אזולאי, 2006). באמצעות חשיפת הצילום, משתנה אופן הטיפול באירוע: עכשיו מביטים בו אזרחים חופשיים ברחבי הרשת ותובעים דרכו את זכויות האזרח שהולכות וניטלות מהם. כך, ניתן לראות בתמונה זו שתי צורות של הפעלת כוח: האחד, כפי שעולה אצל פוקו, הכוח של השלטון כלפי האזרח – במעקב, איתור, אכיפה וענישה. השני הוא הכוח שיש בידי האזרח כיום באמצעות פרסום הצילום שלו ברשתות החברתיות.

מול התנועה של הכוח אשר פועלת לצמצום חופש התנועה של האזרח במרחב ושליטה בגופו, התעוררה תנועה נגדית – תנועה של מחאה. במהלך הקורונה ראינו הפגנות מחאה רבות על פגיעה בדמוקרטיה והמשבר הכלכלי שהתפתח בעקבות התקנות. כפי שניתן להבחין בתמונות מהמחאות השונות בתקופה של חודשים מרץ־אפריל, הן בעלות מאפיינים כוריאוגרפיים מובהקים הנובעים

מהתקנות של מרחק שני מטרים מאדם לאדם. ההעמדה המלאכותית הוסיפה רובד נוסף של משמעות על הפגנות "רגילות". המשמוע של הנוף והמרחב, יצר כוריאוגרפיות של כוח שהלכו והתעצמו. צורות ההתארגנות המוקפדות שנדרשו כדי לקיים את ההפגנות, הדגישו דווקא צורות כוריאוגרפיות אנטי דמוקרטיות. כך קרה שהתנתקה הזיקה בין צורה לתוכן, כאשר הפגנת מחאה בעד דמוקרטיה, התאפיינה דווקא בסממנים אנטי דמוקרטיים, שהזכירו הפגנות פשיסטיות באיטליה בתחילת המאה ה־20: המפגינים לבשו חולצות שחורות, עמדו בפוזיציות מיליטנטיות וצעקו באחידות כמו בצבא. אפשר לראות כיצד המשמוע הקפדני של השלטון על הגופים במרחב, השפיע על כל צורות המופע. מול זה ניתן לבחון כיצד בתקופה מאוחרת יותר, בהפגנות בבלפור באוגוסט 2020, כאשר התרופפה האכיפה של ריחוק חברתי, צורות הביטוי של הגוף במחאה עברו טרנספורמציה תיאטרלית ותנועתית שבו הגוף והפרפורמנס שלו הופך לכלי להבעת חירות אישית וקולקטיבית.

פרקטיקות של יום־יום בקורונה – ריקוד ואלתור אישי

פן נוסף של המשמוע בתקופה זו היה ההצטמצמות לתוך המרחב הפרטי, התערבות בהרגלי התנועה של היחיד במרחב האישי שלו. הצמצום והדיוק בשליטה בתנועה הגיע עד לפעולות האישיות של היחיד/ה; משרד הבריאות פרסם תקנות עבור התנהלותם של יחידים במרחב הפרטי, ביניהם הגבלת קרבה ומגע בין אנשים, ביטול האינטימיות, שהיא לא במסגרת המשפחה הגרעינית. המשרד פרסם במודעות את פרטי הפעולות והתנועות הדרושות והאסורות במחוות ידיים והפנים: להימנע ממגע באחר, להימנע ממגע באף, פה ועיניים, לחבוש מסכה פה אף. כמו כן, המשרד פרסם תמונות וסרטונים של טקס ניקיון הידיים: עם הוראות כוריאוגרפיות מפורטות ומודגמות של תנועות שטיפת הידיים לפי סדר פעולות ואורכי זמן קבועים לרחצה. פעולות הרחצה התבצעו כמו טקסי ניקיון מוכתבים ומוקפדים. דאגלס טוענת לקשר בין טקסי הניקיון לטקסי הפולחן ביחס לזיהום, כאשר ההיטהרות והרחצה משרתים את שני המובנים, הרפואיים והפולחניים – לחזרה למערך של סדר מול לכלוך, זיהום או טומאה (דאגלס 2010 [1966], 77-81).

בקבוצת הפייסבוק שקמה ופעלה בחודשים מרץ־אפריל 2020, בשם *100 מטר מהבית*, העלו אנשים תמונות שהם צילמו תחת הגבלת המרחק של 100 מטרים מפתח הבית.[8] במרחב הביניים הקטן הזה שניתן היה לממש תנועה חופשית, אנשים ביקשו להתנתק מהמשמוע וההגבלות של המרחב הציבורי ולבטא השראה יצירתית בחיבור לטבע ולמראות שבסביבתם הקרובה. הם צילמו פרחים, טבע קרוב לביתם ואנשים בחלונות ומרפסות.

בספרו *המצאת היומיום*, דה־סרטו מציע להתבונן בפרקטיקות של היום־יום לא רק דרך הפריזמה של כוחות המשמוע של תרבות הצריכה, אלא גם דרך פרקטיקות השימוש של הצרכנים, שאינם תמיד חופפים את השדות הקטגוריים של מבט העל. כחלק מהפעילות היום־יומית השגרתית, המשתמש/ת עשויה להסיט את כיווני השימוש הצפויים ולצאת מהקטגוריות דרך שימוש אחר או יריאציה. פעולות אלה יוצרות כיוונים נגדיים למשמוע ומאפשרות מרחבי צמיחה למחשבה ועשייה שחותרת תחת, לא רק ברמה האישית אלא גם במובן החברתי. דה סרטו מתייחס לפרקטיקות קהילתיות ומשפחתיות (דה סרטו 2012 [1980]).

במרחבים הקהילתיים והמשפחתיים הללו בין הציבורי לפרטי, מעברים כמו החלון ומסך המחשב הפכו לפתחי קשרי עין דרכם ניתן לראות את הזולת. עם זאת, מדובר בקשר מוגבל שלא ניתן לחוות באמצעות חושים גופניים אחרים; לא לגעת, לא להריח, לא לאכול יחד או להיות בהתמצאות מרחבית משותפת.[9] כל החושים נדחקו הצידה ורק הגעגוע ממלא את מקומם.

בצילום של איה לב צוקרמן, שעלה בקבוצת *100 מטר מהבית* עם הכותרת *סבתא*, רואים ילד קטן וסבתא אשר ביניהם מפריד חלון. שני העולמות רוצים להיות בקרבה אך נמצאים בהרחקה כפויה, כאשר ביניהם יש גבול פיזי ברור – החלון. זהו רגע פרטי, אך אפשר לראות בתמונה גם סמליות ציבורית: שני קטבים של פגיעות חברתית נפגשים פנים מול פנים. הילד הזקוק לשמירה ונמצא פגיע מול העולם – אך בקורונה יש פגיעים ממנו – סבתא שצריך לשמור עליה, גם במחיר של געגוע, ניתוק משפחתי ומחירים כלכליים מרחיקי לכת. הקרבה החסומה בחלון מסמלת את הריחוק, האיום הבריאותי והקושי הרגשי של התקופה. זהו ריקוד של זמן, שעלול להתקצר משמעותית אם יווצר מגע אמיתי. החלון המגן הוא השאיפה להאריך את הזמן של הריקוד המשותף.

סיכום

ראינו כיצד הפעלה של כוחות מיוחדים של מעקב ומשמוע בתקופת הקורונה הראשונה, ארגנה מחדש את התנועה במרחב. השינויים בתנועה ובכוח יצרו כוריאוגרפיות ייחודיות שבאו לידי ביטוי במרחב האישי והציבורי בצורות חדשות שלא היו קיימות במושגי היום־יום והשגרה קודם לכן. צורות חדשות אלו של התארגנות המרחב, הזמן והשטף של התנועה תחת כוח המשמוע, מביאות לידי ביטוי פוליטיקה של כוח ומאבק חירויות של האזרח.

הערות

[1] לדוגמה המסלול של חולה 129:
החולה היא אישה בשנות השלושים לחייה מירושלים. מגע של חולה מאומת.
2.3: 18:00: רכבת ישראל מתחנת השלום בת"א לירושלים.
3.3: 17:00-18:30. ספריית מדעי הטבע באוניברסיטה העברית בנבעת רם בבניין שפרינצק
4.3: 06:00-06:30 תפילה בבית הכנסת שבתוך מנהרות הכותל בירושלים.
4.3: 08:00-08:45 סניף ארומה ממילא בירושלים.
6.3: 9:00-10:30 סניף רולדין ובסופר שבקניון בית החולים הדסה עין כרם (מעריב אונליין, 15.3.20).

[2] ביום 17 במרץ 2020 התקינה הממשלה את תקנות שעת חירום, בהם הסמכת שירות הביטחון הכללי לסייע במאמץ הלאומי לצמצום התפשטות נגיף הקורונה החדש בתש"ף-2020 התקנות הסמיכו את שירות הביטחון הכללי לקבל, לאסוף ולעבד מידע טכנולוגי לצורך ביצוע בדיקה, בנוגע לתקופה של 14 יום שקדמו ליום אבחונו של אדם חיובי לנגיף הקורונה החדש (המכון הישראלי לדמוקרטיה 25.3.20).

[3] מישל פוקו היה פילוסוף צרפתי ששילב בין פילוסופיה להיסטוריה. על פי פוקו המבנה הפנאופטי מספק מטאפורה מרכזית לכוח המשמוע המודרני המבוסס על פיקוח.

[4] פרויקט "מחשבות בימי קורונה", אתר התוכנית ללימודי תרבות https://bit.ly/3kNxHDL

[5] ראו Human Rights Watch, דו"ח עולמי 2014 ישראל/פלסטין https://www.hrw.org/he/world-report/2014/country-chapters/260111

[6] אנדרה לפקי הוא ראש המחלקה ללימודי מופע באוניברסיטת ניו יורק. תיאורטיקן בתחומי הבמה והקשר בין תרבות ופוליטיקה.

[7] צילום וטקסט מעמוד הפייסבוק של Itamar Rose 22/4/2020
https://www.facebook.com/itamarrose posts/10157297274573131

[8] https://www.facebook.com/groups/148417619859874/

[9] חוש הפרפריוספציה: חישה עצמית של הגוף ביחס לאיברי גוף אחרים ולמרחב.

ביבליוגרפיה

אזולאי, אריאלה. *האמנה האזרחית של הצילום*. תל־אביב: רסלינג, 2006.
דאגלס, מרי. *טוהר וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו*. תל־אביב: רסלינג, 2010 [1966].
דה סרטו, מישל. *המצאת היומיום*. תל־אביב: רסלינג, 2012 [1980].
לפקי, אנדרה. *מצוי מחול, אמנות המופע והפוליטיקה של התנועה*. רמת־השרון: אסיה, 2013.
פוקו, מישל. *לפקח ולהעניש, הולדת בית הסוהר*. תל־אביב: רסלינג, 2015 [1975].

צפירה שטרן, "לרקוד לשם שינוי". יוצרת עצמאית ויזמית פרויקטים, עוסקת בכוריאוגרפיה פוליטית. בוגרת ביה"ס לתיאטרון חזותי, בעלת תואר שני במחול, סטודנטית למחקר בתוכנית ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית.

איך עברתי מרקדנית למדריכת טיולים ביצירה אחת

אורי לנקינסקי

הופעת הבכורה של הסולו שלי *ג'קי בשוק* התקיימה חצי שנה אחרי ההופעה האחרונה של *החליפה* שנערכה ב־6 למרץ בפסטיבל האישה בתיאטרון חולון. לאחר פסטיבל האישה היו תוכניות להופעות בארץ ובחו"ל וכמו כל אחד אחר, לא ידעתי שזו תהיה הפגישה האחרונה שלי עם קהל למשך זמן ממושך. לפיכך ב-9 לספטמבר, שישה חודשים לאחר מכן, התרגשתי מאוד כאשר ירדתי במדרגות של בית אליאנס שבירושלים, נעולה בנעלי עקב, עושה את דרכי אל ה"במה" שהוא שוק מחנה יהודה. גילמתי את דמותה של ג'קי קנדי, בתפקיד מדריכת סיור בשוק. את היצירה הזמין פסטיבל מיפו עד אנריפס, המתרחש מדי שנה ברחובות וסמטאות של שוק מחנה יהודה. האתגר היה גדול כי המופע התקיים בתוך המולת השוק אליו מגיעים המוני אנשים לערוך את הקניות לשנה החדשה, או בשעות הלילה, על רקע מוזיקה צעקנית ועשן נרגילות. אחרי חצי שנה שבה ראיתי כל כך מעט אנשים, זה היה הלם לראות כל כך הרבה פנים.

כדי להסביר איך הגעתי ליצור את *ג'קי בשוק*, עליי לחזור כארבע שנים אחורה, לתהליך של יצירה אחרת שיצרתי עבור פסטיבל אינטימדאנס 2017 שהתקיים בתיאטרון תמונע. שלחתי הצעה להעלות מחדש בפרשנות משלי את יצירתה של רחל כפרי, *דיוקן דמגוג*, שהיה אחד מחמשת הסולואים שביצעה רות אשל בערב הסולו בשנת 1977. על היצירה נודע לי בזכות כתבה שהכנתי *לג'רוזלם פוסט* על ספרה של רות אשל *מחול פורש כנפיים – יצירה ישראלית לבמה 1920-2000*. פגשתי אותה בבית קפה מקס ברנר בשרונה מתחת לבניין בו היא מתגוררת. אחר כך רות הציעה שנעלה לדירתה והיא הראתה לי תמונות מהקריירה העשירה שלה כרקדנית וכוריאוגרפית על הבמה, בעיקר בערבי סולו. היא גם מסרה לי קלטת די.וי.די של ערב הסולו הראשון שלה, שהיה נקודת מפנה במחול בארץ. באותו שבוע התפרסמה הודעה על קיום פסטיבל אינטימדאנס עם המנהלים האמנותיים ענת כץ וארז מעיין, כשהנושא היה "תגובה הולמת" העוסק בישן ובחדש. כשצפיתי בקלטת שמסרה לי רות וראיתי את הריקודים, בעיקר זה של רחל כפרי, עלתה בדעתי השאלה האם מישהו יכול להבחין שיצירה זו נוצרה ב־1977 ואינה יצירה עכשווית המועלית כיום על הבמה? האם הקהל, שלא יודע שהיצירה הועלתה לפני ארבעים שנה, יוכל לנחש זאת? שאלות אלה התרוצצו במוחי כשהגשתי את ההצעה להעלות את הריקוד של כפרי. לא היה לי ספק שההצעה תידחה.

כמקובל, הוזמנתי להראות קטע קצר של חמש דקות בפני המנהלים האמנותיים. הבנתי שבנוסף לביצוע הריקוד, עליי להוסיף תפישה חדשה משלי, אחרת זה רק שחזור של העבודה המקורית ולא יענה על הנושא "תגובה הולמת". לא היה לי מושג איך להתחיל. בסולו שיצרה כפרי לאשל, היה קטע שבו הרקדנית רוקדת עם בובת בד סמרטוטית מחוברת כתרמיל על גבה והבובה מקפצת לכל עבר כהד לקפיצות של רות, כאשר על הקיר האחורי מוקרנים פורטרטים של מנהיגי העולם, ובהם היטלר, מוסוליני, צ'רצ'יל.

החלטתי להסיט את הפוקוס ממנהיגות גברית למנהיגות נשית. חיפשתי צילומים של נשיאות ונשים שמילאו תפקיד של ראשת ממשלה, כמו גם על צילומים של נשות המנהיגים הגברים, אלה המוכרות כ"גברות הראשונות" (first ladies). התחלתי לחקור את ההבדל בטון הדיבור ובשפת הגוף של המנהיגות לעומת ה־first ladies. שאלתי את עצמי אילו חירויות העזו נשות המנהיגים הגבריים לקחת לעצמן, כאלה שלא לקחו לעצמן הנשים המנהיגות או ההפך. המחקר על "הגברות הראשונות" הוביל אותי לג'קי קנדי ומישל אובמה. הכנתי קטע קצר שבו דקלמתי נאום של אובמה כשהגוף, הג'סטות של הגוף והנשימה לקוחים מקנדי. חשבתי שהשילוב הזה מרתק והראיתי זאת במצגת בפני המנהלים האמנותיים. אך הם הרבה יותר התעניינו בכוריאוגרפיה המקורית של רחל כפרי. מהתגובה שלהם הבנתי שאני יוצרת שתי עבודות בו זמנית, האחת עבור אינטימדאנס שהוא *דיוקן של דמגוג* בהשראת הסולו שיצרה כפרי לאשל, וסולו שני הוא פרי מחקר בנושא "הגברת הראשונה" שאצטרך לדחות למועד מאוחר יותר. היצירה שלי, דיוקן #2, הועלתה בפסטיבל כדואט עם אשל. אני רקדתי את הגרסה המקורית עם הקרנה של אשל הרוקדת בו זמנית, ואשל שהעבירה ביקורת שמה לב שהריקוד שאני רוקדת אינו תואם לחלוטין את הריקוד שהועלה על הבמה. בדברים שהשמיעה במהלך הסולו שרקדתי היא טענה שאני רוקדת תיעוד וידאו של חזרה אבל ללא התלבושת, התסרוקת הנכונה וללא הקרנות של צילומי המנהיגים הגברים. תוך כדי הריקוד, התנהל ויכוח סביב השאלה של תיעוד ושחזור, ישן וחדש.

שעתו של הסולו האחר הגיע כעבור שנתיים, כאשר רננה רז ועופר עמרם מונו למנהלים האמנותיים של אינטימדאנס ובחרו בנושא של דמויות אייקוניות. כשראיתי את הקול קורא ליוצרים להגיש מועמדות, מייד חשבתי על ג'קי קנדי. חשתי הרגשה עמוקה שאם יש פסטיבל על אייקונים, ג'קי קנדי חייבת להיות שם ואני הישראלית היחידה שרוצה להביא אותה לשם.
גם הפעם שלחתי למנהלים הצעה על הריקוד שאני מבקשת ליצור. ציינתי את החליפה הוורודה של ג'קי, האלגנטיות שלה, נישואיה לג'ון קנדי, הטרגדיה של רצח בעלה ונישואיה מחדש. במצגת לפני המנהלים האמנותיים שאבתי השראה מסרטון שמצאתי שבו הגברת הראשונה ג'קי קנדי עשתה סיור בבית הלבן. כידוע, עם כניסתה לבית הלבן ערכה שיפוץ ועיצוב פנים של החדרים הנשיאותיים וביום האהבה (1962) הזמינה צוות צילום של סי.בי.אס (CBC) לבית הלבן כדי להציג את תוצאות העיצוב המחודש. כדאי להסביר, שהנשיאים שקדמו לקנדי יכלו להביא כל רהיט שהם רוצים לבית הלבן, לזרוק ריהוט שלא מצא חן בעיניהם וגם לאמץ, כלומר לקחת איתם רהיט שאהבו לביתם הפרטי כשהסתיימה תקופת הנשיאות שלהם. ג'קי לא הסכימה. במשך חודשים נייסה כספים, איתרה פריטי ריהוט עתיקים ויחד עם היסטוריונים זיהתה את הפריטים מתוך צילומים, ציורים או תיאורים בכתב. היא נדדה בכל רחבי ארה"ב יחד עם ההיסטוריונים כדי לאתר שולחנות, פמוטים, ציורים. הם חידשו את כל הפריטים והעמידו אותם כך שיהיו ראויים בבית הנשיאותי. באותה תוכנית טלוויזיה רואים את ג'קי הולכת מחדר לחדר, מציגה ומסבירה על

החליפה מאת אורי לנקינסקי, ליד האנדרטה לרצח רבין, תל־אביב, צילום: יאיר מיוחס
The Suit created and performed by Ori Lenkinski, next to the memorial statue of Yitzhak Rabin, Tel Aviv, photo: Yair Meyuahs

הפריטים כשהיא מגלה ידע מעורר השתאות בכל מה שקשור לסגנון ועיצוב. מיליונים של אנשים ברחבי העולם צפו בתוכנית הטלוויזיה שקיבלה את פרס אמי. בעקבות היוזמה של ג'קי והפרויקט החשוב שעשתה, כיום הנשיאים רשאים לאחסן במחסן פריטים שאינם אוהבים, אסור להם לזרוק אותם או לחלופין לאמץ אותם לעצמם.

צפיתי באותו סרט טלוויזיה אין סוף פעמים. הוקסמתי מהקול של ג'קי, איך שהיא הולכת, ומהנוכחות שלה. היא הייתה צנועה להפליא, אפילו ביישנית, אבל התעקשה להעביר את כל המידע שהיא תכננה להעביר. המראיין קטע אותה אין סוף פעמים, אך היא נשארה מרוכזת במשימה, חייכנית והמשיכה בהסבר מהמקום בו המראיין קטע אותה.

כאמור, באותו סרט השתמשתי כהשראה לפרזנטציה שלי. מתוך זיכרון, תיארתי בכתב סיור קצר דמיוני של ג'קי במגרש החנייה של תיאטרון תמונע. בסרט ערכה ג'קי סיור באחד הבתים המרשימים ביותר במדינה, אבל אני הצעתי סיור בבניין אהוב, מוערך אמנותית אך בניין רעוע, רחוק שנות אור מהמותרות והפאר של הבית הלבן. הניגוד הזה דיבר אליי והנביר את משיכתי כלפי ג'קי. חשבתי להוציא את ג'קי רחוק מהתפאורה של אזור הנוחות והפאר שלה, למקם אותה במקום הרעוע ולראות איך במהלך הסיור המדומיין היא ממשיכה לשמור על אותה תנוחת גוף נינוחה ונישה חיובית, כאילו היא מסיירת ב"אזור שלה". קיוויתי בכך גם להביא אמירה על חוסר האפשרות של להיות אישה היום. בשלב הראשון תכננתי לבנות את היצירה כסיור, ובשלב מאוחר יותר לעבור לשארית חייה של ג'קי, אבל מעולם לא הגעתי לזאת.

מהפרזנטציה היה ברור לי שהסיור של ג'קי בתיאטרון תמונע עובד. באופן מפתיע, בשבילי זה היה מצחיק. אחרי שהתקבלתי לפסטיבל, התחלתי לעבוד על היצירה, וכרקדנית התמקדתי בתנועה כי הרגשתי שאני לא יכולה רק להסתפק בסיור נשיאותי קומי בתיאטרון, אלא שגם צריך לבנות כוריאוגרפיה וחיפשתי את השפה התנועתית, את הצעדים. החלטתי להשאיר את מפת הסיור לשלב מאוחר יותר בתהליך היצירה. בינתיים, גיליתי אלבום מוזיקה שנקרא *מוזיקה מהבית הלבן של קנדי*, בחרתי קטעים ויצרתי קולאז' שחיברתי אליו מספר משפטי תנועה, בעיקר ג'סטות שעליהן חזרתי פעמים רבות עד שהפכו לאבסטרקטיות. בלילה שלפני הפרזנטציה השנייה בפני המנהלים האמנותיים, הבנתי שאני שונאת את מה שעשיתי. למוחרת הגעתי לתיאטרון, ובמקום לרקוד, בכיתי במשך 20 הדקות שהוקצבו לי. למזלי, המנהלים האמנותיים לא התרשמו, "תחזרי לסיור," אמרה לי רז והמשיכה והסבירה, "זה כאילו שעלית על מגלשת מים ואז החלטת לנקז את כל המים ועכשיו את מנסה להחליק למטה עם בגד הים שלך. את תקועה. הפעילי את זרם המים מחדש ותתחילי להחליק".

"המים" היו הסיור. חקרתי כל פינה וסדק במגרש החנייה, כולל את תוכנית הבניין כשהוקם לפני שהוסב לתיאטרון ולמגרש חנייה. חיפשתי אחרי מקומות סודיים בהם התקיימו התרחשויות מוזרות או מקומות שאימץ הצוות כשאמר אמונות טפלות. לקחתי לעצמי את כל החופש היצירתי תוך התייחסות למבנה ולא היססתי להצביע על מקומות מלוכלכים, מוזרים או מקומות הנראים מיותרים, חסרי שימוש. תיארתי את הכול באהבה ובחיבה, כאילו היו פמוטי זהב בבית הלבן.
החלק השני של היצירה הוקדש לסיור בעברה הפרטי של ג'קי, אל תת המודע שלה, כשאת החומרים אני דולה ממאמרים וספרים שקראתי עליה. שיתפתי בכך גם חלקים מהמעבר האישי שלי. כל זאת שזרתי ליצירה אחת שכללה קטעים של תנועה ומוזיקה, חלקה מאותו אלבום מהבית הלבן, חלקה שעברה שריטה לעבר הכאוס.

הבכורה התקיימה ביוני 2019, והייתי משוכנעת שהיצירה, שהיא תלוית מקום, תסיים את חייה עם סיום הפסטיבל. בשבועות שלאחר מכן התבהר לי שלסולו יכולים להיות חיים מחוץ לחנייה של תיאטרון תמונע. קיבלתי הזמנות להופיע עם *החליפה* בחללים אחרים. בגרסאות החדשות, שמרתי על החלק השני העוסק בסיור היותר פסיכולוגי בעברה של ג'קי, אבל יצרתי מחדש את הסיור הפיזי כדי שיתאים לחלל החדש. בכל חלל חדש השתנה הסיור כשאני מנהלת דיאלוג עם

המקום. למשל, בתיאטרון תמונע קפצתי על נקודה מועדת לפורענות על הבמה כדי לעורר תשומת לב דרך בום חזק, ואילו בתיאטרון חנות בדרום תל־אביב ניגנתי בפסנתר שהוסתר מאחורי וילון על הבמה. בתיאטרון חולון פתחתי את דלת התיאטרון, צעדתי החוצה והשארתי את הקהל מאחור.

בחודשים מרץ-אוקטובר 2020 הייתי אמורה להופיע בברלין, וינה, ברגמו, פיטסבורג וליסבון, וכמובן שהקורונה הגיעה וכל ההופעות האלה בוטלו. כל ההופעות הוכנסו להמתנה של הקפאה, קהילות המחול והתיאטרון נאבקו לתרגם אירועים חיים להופעות דיגיטליות. וכאשר הכול היה סגור, התחלתי לחשוב איך ג'קי הייתה מתנהגת? איך היא הייתה מגיבה? האם הייתה מנצלת את המצב? הכנתי שני קטעי וידאו קצרים כאשר בראשון ג'קי מחליפה את הכפפות הלבנות שלה לכפפות גומי להגנה מפני הקורונה ובווידאו השני, ג'קי מכסה את שפתיה הצבועות בשפתון ורוד במסכת קטיפה ורודה.
הצעתי לניצן כהן, מנהלת האמנותי של תיאטרון תמונע, לצלם סיור של ג'קי בכל המבנה הסגור של תיאטרון תמונע, ולשמחתי הוא הסכים. ערכנו שני סיורי צילום כאלה בתיאטרון החשוך והנטוש. שוטטנו בחללי ההופעה, במסדרונות, בחדרי האמבטיה ובדוכני הבקרה, בקרוון הטכני, במטבח ובמשרד. הסיורים הדיגיטליים לא היו שונים משמעותית מאלה *שבמליפה*, כי התקיימו במרחב המקורי בו יצרתי את הסולו. בשלב זה, פחות הטרידה אותי השפה התנועתית, כי ג'קי כבר הייתה מדריכת טיולים עם ייחוד של דיבור ומחוות המזוהות רק איתה.

באביב 2020, בעודנו עדיין נתונים בסגר, הצעתי עבודה חדשה לפסטיבל מיפו עד אנריפס שמתקיים מדי שנה בשוק מחנה יהודה בירושלים. הרעיון היה שג'קי תסייר בשוק. הייתי סקרנית לראות מה יקרה לג'קי כשהיא תצא מהתיאטרון הסגור אל המרחב הפתוח בו מתקיימים הסיורים במציאות. היו לי חששות. האם אנשים יהיו מוכנים להצטרף לסיור שמובילה דמות אמריקאית של שנות ה־60? מה היא כבר יכולה ללמד אותם על המדינה שלהם?
בחודשים הבאים חקרתי את השוק. דיברתי עם ספקים, בעלי חנויות, בעלי ברים, מדריכי טיולים וגם אנשים שפגשתי בשוק. קראתי כל מה שיכולתי למצוא על ההיסטוריה של מחנה יהודה. הקשבתי לשירים שנכתבו על השוק. לאט לאט חיברתי סיור שנוצר בעקבות הסיפורים הלא נודעים של שוק, סיפורים על מאבק ותאווה. בעוד שבגרסה של *המליפה* הייתה הפרדה ברורה בין שני חלקי היצירה. ביצירה *ג'קי בשוק* (Meet Me in the Market) הגבולות היטשטשו. אולי כי השוק הציע שפע של סיפורים שרציתי לכבד ולעשות בהם שימוש. יחד עם זאת, הבנתי שללא ג'קי הסיור ייאבד מייחודו. החלק הקשה ביותר היה למצוא את האיזון בין השניים. חלק מענג היה לעשות קישורים בין הסיפור האישי של ג'קי לסיפורים של השוק, כמו, למשל, קישרתי את מתקפות הטרור שפקדו את השוק עם מתקפת הטרור שחוותה ג'קי באמריקה.

ביצירה שנוצרת ספציפית לאתר, תמיד נשאר גורם ההפתעה שלא ניתן לתכנן מראש. במהלך היומיים בהם התקיים פסטיבל מיפו עד אנריפס, קיימתי ארבעה סיורים. כל אחד מהם היה שונה לחלוטין. המופע הראשון התקיים בערב, בסיום יום עבודה, כשהדוכנים נסגרים לקול הצעקות הנואשות של המוכרים למכור את הסחורה שנשארה שלהם. המופע השני נערך בלילה בשעה 21:00, כאשר השוק הפך לפאב פתוח והסיור שלי התקיים בסמטאות כאשר אלה שהצטרפו אליי חבשו אוזניות גדולות כדי לשמוע את הקול שלי ואת הפסקול של המוזיקה שליווה אותו. בחרתי לעצור במקומות שונים, ליד שולחנות שלידם ישבו אנשים ושתו וגם ליד ערמות אשפה. לאורך כל הסיור הייתי צריכה להישאר ערנית תוך כדי שאני חושבת גם על הרגליים שלי, הרי הלכתי על עקבים.

אני לא מדריכת טיולים, והינה מצאתי את עצמי בשוק מעבירה סיור עם הסברים מקצועיים על מקום היסטורי. סמכתי על הכישורים שלי כעיתונאית שיודעת לזהות פרטים מעניינים שצצו במקרה. גם סמכתי על ג'קי שתדע להמשיך את הסיור, שהיא תקסים את הקהל ושיש לה מה לומר על המקום פה שבעצם זר לה. התנועה והכוריאוגרפיה נוצרו תוך כדי שהייתי חייבת לשמור על הקבוצה שלי ולנווט אותה בשוק ההומה. אפילו ניתן היה לשנות מייד קטעים כוריאוגרפיים שבניתי בדיוק רב. אחרי חצי שנה מחוץ לבמה, זה היה מפחיד לחזור. במהלך המופע הרביעי, קבוצה של נערים שיכורים התקרבה אליי עד ששקלתי לקטוע את המופע באמצע. הסתכלו וצחקו עליי וצילמו אותי אנשים שלא היה להם מושג מה אני עושה. באותם רגעים הפנמתי שהופעה במרחב הציבורי יכולה להיות גם מסוכנת. אולי זה המחיר של להביא את האמנות שלי למקומות שאנשים לא היו רואים אותה קודם.

כשאני חושבת על הסיורים שערכה ג'קי, יכולתי להבחין בשינויים שעברתי הן ככוריאוגרפית, תסריטאית/במאית ופרפורמרית. על הבמה, המסגרת הייתה ברורה ולא עלתה שאלה לגבי אם מה שאני עושה הוא אמיתי או לא. לא היה ספק שאני מגלמת דמות, שזה מופע. הרי על הבמה, אפילו התנועות היום־יומיות עוברות תהליך הפשטה. יש הטוענים שלא קיים "האני" האמיתי שלנו על הבמה, כי בעיני הקהל, כל אדם על הבמה הוא דמות. אתה יכול רק לשחק את התפקיד שלך אבל אתה אף פעם לא יכול להיות עד הסוף טבעי ואותנטי. אבל במרחב הציבורי, אין מרחק בינך האמיתי לבין מה שאתה מבצע. עוברי אורח אינם יכולים לדעת האם זה מופע או מציאות שמתנהלת מול עיניהם או סתם התנהלות של מטורף. קיום מופע בסביבה אמיתית כופה על האמן מחויבות וריכוז בדרגה הרבה יותר גבוהה מאשר על הבמה.

ג'קי בשוק מאת ובביצוע אורי לנקיסקי בשוק מחנה יהודה, ירושלים, צילום: אפרת מזור
Meet Me in the Market created and performed by Ori Lenkinski in Mahane Yehuda Market, Jerusalem, photo: Efrat Mazor

בתפקיד ג'קי, גיליתי שהמרחב הציבורי מאתגר אבל גם מציע פרס גדול. אף שלפעמים התנענעתי לביטחון של מופע בקופסה השחורה של התיאטרון, הרי שלהופיע בחוץ בסיור זה המבחן האמיתי לדמות שבניתי. היו אין סוף הזדמנויות לאלתר, לחייך או לקרוץ למי שנקרא בדרכי, כמו לעזור לאימא לשאת את העגלה שלה במורד כמה מדרגות, וכל זאת כשאני לבושה בשמלה שחורה מהוקצעת, עקבים וכובע מרשים. החיים האמיתיים העניקו לי את ההזדמנות להחזיר את ג'קי לחיים בדרך שלא הייתי מסוגלת על הבמה. זה אפשר לי לעבור מלהיות רקדנית למדריכת טיולים.

אורי לנקינסקי היא כוריאוגרפית, רקדנית ועיתונאית. כרקדנית שיתפה פעולה עם הכוריאוגרפים נעמי לאפרנס (Noemie Lafrance) באנגליה, רחל ארדוס, אריאל כהן, עידן יואב, ענת כץ, ארז מעיין ונעה שדור היא הכוריאוגרפים לעבודותיה: *הציור* (2015), *דיוקן #2* (2017), *סרט המחול* (2019) *The Suit Ce* (2018), *Carriage* *ופנוש אותי בשוק* (2020). כתבות שלה התפרסמו בג'רוזלם פוסט, *מעריב*, *הארץ*, *דאנס מגזין* (Dance Magazine) ובהפינגטון פוסט (The (Huffington Post. היא מייסדת ועורכת האתר Creative Writing, פלטפורמה לתגובה לעבודה אמנותית. היא אלרגית במקצת לאננס.

על העיוורון - התרחשות בשדרה מאת דנה הירש ליזר, שדרות ח"ן בתל־אביב, רקדנים: בר פרום, נבריאלה רוזן, אביה סולומון, אירנה פאיוק ונדב שרון, צילום: שלומי יוסף
About Blindness - site speciifc action (Hen Boulevard, Tel Aviv) by Dana Hirsch Laiser, photo: Shlomi Yosef

על העיוורון – התרחשות בשדרה

דנה הירש לייזר

כשמגפת הקורונה טרפה את המציאות שלנו בעולם כולו ובארץ כאוס ואובדן דרך לאומי, התעורר בי רצון חזק לחדש את היצירה *על העוורון* שיצרתי ב־2006 אחרי שחזרתי לארץ אחרי שש שנים בהן התגוררתי בלוס אנג'לס. את ההשראה ליצירה קיבלתי מקריאת הספר *על העוורון* שכתב חוזה סאראמאגו (Saramago, 1995), אשר עוסק במגפה של עיוורון שפוקדת במפתיע את תושביה של עיר אנונימית.

כבר בשהותי בלוס אנג'לס, אהבתי את התחושה של "בבית בחוץ" – ליצור מופעי תנועה/מחול/מיצג במרחבים ציבוריים שונים, כגון גן חיות נטוש, גרמי מדרגות שמחברים בין רחובות, תחנות רכבת, מכבסה ציבורית מתחת לגשרים וברחוב. התערבות אמנותית בתוך מרקם החיים האורבני היום־יומי ריתק אותי. לוותר על במה, על כרטיסים ומסגרת בטוחה ומסורתית של מופע מחול מאפשר קשר ישיר פיזי חושי ומפתיע עם מקום/סביבה. מדרגות, אספלט, עץ או אי תנועה היו כגן משחקים יצירתי. ריגש אותי המפגש עם העוברים ושבים שבמפתיע נתקלו בריקוד, הסתקרנו והשתהו במקום להמשיך בדרכם השגרתית ממקום למקום בחיפזון או בקהות חושים שיוצרת שגרת החיים. אנשים קשי־יום, שלא היו מגיעים לצפות במופעים של מחול אחר־אוונגרד נחשפו לשפה הזו ומבחינתי הבחירה שלהם האינטואיטיבית להפוך צופה במופע, לעצור להשתהות ולתת לי את מבטם, ריגשה אותי ביותר. המחול הפוסט מודרני בארה"ב הכולל יוצרים כמו סימון פורטי, סטיב פקסטון דבורה היי ואנה הלפרין היוו עבורי השראה ועודדו אותי לחקור תנועה יומיומית ואלתור בתנועה דיבור וקול.

כשחזרתי לארץ נשואה ואימא לילד, עברנו להתגורר בתל־אביב באזור כיכר הבימה, משוטטת בשדרות, מתבוננת בעצי פיקוס, מנלה חצרות פראיות ומקומות שמאפשרים האטה, מנוחה, וביטחון אישי להולכי רגל בתוך העיר הסואנת וגם להסתכל על התנהגותם של אנשים ברחוב. כך התחילה להירקם היצירה שלי בשדרות ח"ן בתל־אביב. אני בהיריון עם בן זכר והימים ימי "מלחמת לבנון השנייה", תחושות של פחד של אמא שיולדת בנים במדינה שחיה על חרבה, טלטלו אותי וחשתי ביקורת כלפי ההנהגה הפוליטית שמובילה אותנו בעיוורון לעוד מלחמה. אספתי קבוצה של שבעה רקדני אלתור, קולגות, ביניהן שותפתי ליצירה זה עשור טלי זבילביץ, ויצאנו למרחב הציבורי כדי לחקור את העיוורון, במהלך שלושה חודשי מחקר התפתח המבנה של היצירה. במהלך 2007 הופענו בשדרות ח"ן המחברים בין כיכר רבין לכיכר תיאטרון הבימה. היצירה מתמקדת בהתמודדות של רקדנים רואים, עם מצב של נכות זמנית. העיוורון נתפס כאסון, מצב של חוסר אונים, הגורם לעדריות, לתלות הדדית ולצורך בהנהגה. האפלה הפיזית בה שרויים הרקדנים ותנועתם בשדרה משולה להתמודדות האנושית יום־יומית עם אי־הוודאות בחיים.

כשפרץ הסבב הראשון של המגפה, נאלצנו טלי ואני לבטל את המופע *פאסיב/אגרסיב* שיועד לעלות בתיאטרון תמונע בחודש מרץ. הסגר וההגבלות להתרחק זה מזה, להימנע ממגע והנחיות משתנות ובלתי ברורות עוררו בי את ההחלטה שבמרחב הציבורי אפשר לעשות אומנות לפי ההנחיות, 500 מטר מהבית שלי.

במאי 2020, יצא קול קורא מעיריית תל־אביב לאמנות site specific שמגיבה למצב הנוכחי של הסגר והמגפה. הגשתי את ההצעה יחד עם מאות אמנים צמאים לעשייה. לא התקבלתי אבל החלטתי ליצור באופן עצמאי לחלוטין, ללא כל מימון. פשוט לעשות. אספתי קבוצה של חמישה רקדני קונטאקט אימפרוביזציה ובתהליך של שלושה חודשים פעם בשבוע בימי שני, השדרה השכונתית אירחה אותנו ברוחב לב והייתה לסטודיו שלנו ולמרחב יצירה.

על העיוורון - התרחשות בשדרה מאת דנה הירש ליזר, שדרות ח"ן בתל־אביב, רקדנים: בר פרום, גבריאלה רוזן, אביה סולומון, אירנה פאיוק ונדב שרון, צילום: שלומי יוסף
About Blindness - site speciifc action (Hen Boulevard, Tel Aviv) by Dana Hirsch Laiser, photo: Shlomi Yosef

המהלך מתרחש בשדרת הולכי רגל, מרחב פתוח ובטוח בו עוברים ושבים יכולים להשתהות ולהתבונן תוך כדי שגרת יומם ולחוות אמנות בחינם. בגרסה המקורית משנת 2007, הרקדנים היו רק עם כיסוי עיניים אבל בשל הקורונה וחוק עטית מסכות על האף והפה, החלטנו שהמסכה תכסה את כל הפנים למרות חוסר הנוחות של הרקדנים. הדימוי שנוצר יצר דמות אנושית אנונימית למראה, אדם אוניברסלי נטול פנים, דף חלק להשליך עליו פסיכולוגית את העצמי הפרטי של כל אחד.

כחלק מתהליך הכשרת הרקדנים לעבודה כזו במרחב הציבורי ללא הראייה, תרגלנו כתיבה אינטואיטיבית בכדי לאפשר ביטוי ועיבוד של חוויות אישיות, רגשיות וחושיות שעלו. השיתוף הזה שמאפיין תהליך פסיכותרפויטי תרם מאוד לפתיחות ולאינטימיות שקיימת בהרכב ומשפיעה על היכולת שלהם להיות בו בעת בהקשבה פנימה לעצמם, בהוויה פשוטה והחוצה לסביבה הלא סטרילית – לא צפויה של המרחב הציבורי.

תחושת סכנה והחשש להידבקות ומצד שני הנעגוע של האנשים למגע מפגש וקשר, היוותה השראה לתנועה המגששת ומחפשת ביטחון של הרקדנים בחלקים שהם לבד רחוקים זה מזו. בהמשך, כשהם נדרשים להתנהל כשרשרת אנושית, יש יותר ביטחון אבל כשהמוביל גם עיוור זה יכול להוביל לצרות. היצירה מהווה מראה לעיוורון ההנהגה לצרכי התושבים, חוסר האמון ואובדן הדרך שהם, לצערי, המציאות של כולנו כאן.

קשה מאוד לממש תוכניות בתקופה הזו, צריך לאלתר. בהתרחשות בשדרה הגבול בין פרפורמר לקהל מיטשטש והמפגשים הבלתי צפויים עם אנשים, שהרקדנים נתקלים בהם או בתגובותיהם המילוליות דורשת הקשבה פנימה והחוצה והחלטות בו ברגע כיצד להגיב. לעיתים מתוך סקרנות יגע או יוציא ילד קולות שמבלבלים ואפילו מבהילים וזה מייצר מצב של פגיעות, דיסאוריינטציה, כזו שגם מאפיינת את התקופה הזו של הקורונה. לקהל שמוזמן לצפות באירוע אני מציעה שיתבונן בפעולה של הרקדנים ביחס להתנהגות היום־יומית ולהיות עצמאי ואקטיבי בבחירת נקודות המבט על ההתרחשות. רוכבי האופניים, בעלי הכלבים, ההומלסים או נהגי המכוניות ששולפים טלפון ומצלמים תוך כדי נהיגה את שעיניהם רואות הם חלק בלתי נפרד מההתרחשות.

המפגשים עם אנשים סקרנים, הומלסים, זקנים, תינוקות בענלה, כלבים ושכנים שהביטו בנו מהמרפסות, היו מלאים ברגעים משמעותיים. זרים שנעצרו השתהו וחוו אומנות ככה במקרה על הדרך. אחד הסיפורים המרגשים שנוצרו בתהליך היה עם איש כבד ראייה שהגיע לחוות את המופע אחרי שנעצר לדבר איתי במהלך אחת החזרות שלנו בשדרה. לא רואים עליו, אבל הוא סיפר לי שהוא כבד ראייה ומאבד את ראייתו בהדרגה. בעקבות המפגש הזה בו הקשבתי לסיפור שלו בקצרה, הגיע האיש לאירוע השלם.

רגע חזק שזכור לי היה כשרקדנית שכבה זמן ארוך על הגב ליד העץ, נראית כמתה והאיש נעמד קרוב אליה כשומר, כמספיד, בנוכחות מלאה זמן ארוך. לאחר מכן סיפר שהוא עצם עיניים במעמד הזה ורק הרגיש. ברגע אחר באותו אירוע רקדנית אחת ירדה לכביש והאיש מייד אסף אותה וכיוון אותה חזרה לשביל הבטוח. הוא, שכמעט אינו רואה, עזר לזו שעיוורת. המעורבות האכפתית שלו בתוך המיצג רינשה אותי/אותנו מאוד. בעקבות החוויה שלו, הוא כתב לי מייל ובו פרש בפניי את סיפור חייו בפתיחות רבה. זה לגעת ולהינגע! כוחה של אמנות. "נגעתם בי מאוד, ממש בלב של דברים ששנים היו חבויים." הוא כתב לי בוואטס אפ ומאז הוא מגיע לכל מופע, כמשתמש בהתרחשות למסע האישי שלו.

כאמנית מופע וכדרמה תרפיסטית, אני מאמינה באמרה של Art as Therapy של חיבור בין אומנות לריפוי. ההזמנה ביצירה להאטה, להתכנסות פנימה "אל תוך העיוורון", לחשיפה של פגיעות אמיתית הישרדותית מדגימה אינטימיות וחיבור ישיר בין אדם לעולם/סביבה ובין אדם לאדם, במגע שנותן ביטחון קיומי בסיסי שכל כך התערער בתקופה הזו של נתק ובדידות. הצורך לגעת הוא הכרחי להישרדות בעיוורון והוא גם מזמן חוויות מעגנות ומרגשות. *על העוורון* משקפת את הצורך האנושי לשרוד, למצוא כיוון ולהמשיך לנועה בתקופה רווית אתגרים מעוררי חרדה קיומית, הן כיחיד והן כקהילה. היא מעוררת מודעות לפגיעות האנושית, לערכי ההקשבה והעזרה ההדדית ולמורכבות של מושג המנהיגות.

דנה הירש ליזר היא רקדנית, יוצרת עצמאית, מורה ודרמה תרפיסטית. חוקרת אימפרוביזציה כאמנות מופע וככלי להתפתחות אישית זה עשרים שנה. מעלה מופעי מחול תלויי־מקום מאז שנת 2000. בוגרת האקדמיה למוזיקה ולמחול ע"ש רובין בירושלים ולימודי דרמה תרפיה ממכללת תל חי. הירש־ליזר היא ממייסדי קבוצת אמנים רב־תחומית שפעלה בלוס אנג'לס. ניהלה את להקת מחול שהופיעה בלוס אנג'לס ובישראל. במשך שש שנות חייה בלוס אנג'לס רקדה ויצרה בשיתוף פעולה עם הרקדנית והיוצרת הוותיקה סימון פורטי. בישראל, יחד עם טלי זבילביץ' הקימה לפני עשור את 'אנסמבל גלויה' שמעלה יצירות לבמה ויצירות תלויות מקום מבוססות אלתור.

המנהלות החדשות של מרכז סוזן דלל: ענת פישר לבנטון (משמאל) ונעמי פרלוב, צילום: תולי חן
The Suzanne Dellal Centre's new directors: Anat Fischer Leventon (left) and Naomi Perlov, photo: Tully Chen

מצוינות בתפקיד – המנהלות החדשות של מרכז סוזן דלל

מראיין: רועי בדרשי

שנת 2020 תיזכר כשנה לא פשוטה לעולם כולו. מלבד ההתמודדות עם המגפה העולמית שנגרמה לאולמות המרכז להיות ריקים – דבר שלא קרה מאז היווסדו של מרכז סוזן דלל, תיזכר שנת 2020 כשנה שבה הנהלת המרכז השתנתה. מ־1989, השנה בה הוקם מרכז סוזן דלל ועד סוף 2019, מר יאיר ורדי כיהן כמנכ"ל המרכז ומיצב אותו כמרכז המחול המוביל בישראל. לאחר 30 שנות כהונה ובעת פרישתו, הוחלט לפצל את תפקידו לשניים – מנהל כללי ומנהל אמנותי. ועדת האיתור בחרה בשתי נשים לתפקידים – ענת פישר לבנטון כמנכ"לית ונעמי פרלוב כמנהלת אמנותית. ניתן לומר, מבלי להכיר לעומק את הנפשות הפועלות, שנעשתה כאן בחירה אמיצה. שלא כנהוג בנורמה, נבחרו שתי מנהלות שהן דמויות מפתח מובילות כל אחת בעולמה, שלא הייתה להן היכרות משותפת מקדימה.

קורות חייה של נעמי פרלוב אינם זרים למגזין זה. נעמי פרלוב ייסדה, יחד עם אופיר דנן, את "המסלול להכשרת רקדנים" – ביכורי העתים ושימשה כמנהלת אמנותית שותפה במשך 13 שנה. למעלה מ־30 שנה היא עובדת כאסיסטנטית של הכוריאוגרף הצרפתי אנז'לאן פרלז'וקאז' ומעמידה את עבודותיו ברחבי העולם. מעבר לכך, פרלוב מנהלת חזרות וכוריאולוגית מוסמכת בשיטת בנש. פרלוב,

המייסדת והמנהלת האמנותית לצד שרון רובינוב בידרמן, של "פירוק והרכבה – קורס מתודי למורים למחול".

ענת פישר לבנטון, בוגרת תואר שני בתקשורת מהאוניברסיטה העברית בירושלים ולימודי פרסום ושיווק ב־NYU, עבדה 20 שנה במשרד פרסום המוביל אדלר-חומסקי ושימשה כסמנכ"לית לקוחות. במסגרת התפקיד, עבדה עם לקוחות מקומיים ובין־לאומיים מהגדולים במשק הישראלי ובעולם. בשלוש השנים האחרונות שימשה בחברה סמנכ"לית משאבי אנוש של קבוצת אדלר חומסקי הכוללת כתשע חברות. פישר לבנטון מנטורית בעמותת "לצאת מהקופסא" הפועלת למען טיפוח וקידום יוצרים צעירים.

הריאיון התנהל כשיחה רפלקטיבית על החודשים הראשונים של העבודה המשותפת של נעמי וענת במרכז.

לפני שנדבר עליכן באופן אישי, לרוב גברים מאיישים את עולם הניהול בכלל ואת עולם המחול בפרט. מה דעתכן על כך ששתי נשים נבחרו לתפקיד?

נעמי: אני חושבת שהיום יש מגמה שונה ואף להפך – יש מקומות כמו בסקנדינביה, למשל, שהבינו שנשים חרוצות, למרות הלידות והילדים – הן יגיעו מוקדם לעבודה, יישארו עד מאוחר בעבודה, יהיו נאמנות וטוטאליות ומאוד רגישות. זה יוצא דופן.

ענת: אבל זה לא קורה ברוב העולם, בטח ובטח לא בתרבות ישראלית של מצ'ואיזם ושליטה. אין מה לעשות, אנחנו מאחור בקטע הזה, וגם אלה שחושבים שהם שוויוניים – הם לא שם.

מרחוק ניתן לראות שיש בינכן סימביוזה וחיבור. זה היה תהליך מהיר ואינסטינקטיבי. ספרו לי על זה.

ענת: (מחייכת) זה באמת ברמת נס. בסופו של דבר, זה שידוך והוועדה לקחה סיכון מאוד גדול.

הניהול שלכן, כל אחת בתחומה, מתקיים יחד ובמקביל. איך אתן רואות את השילוב ביניכן?

נעמי: אני חושבת שקיים יותר שיתוף פעולה מהצד של ענת, יותר משיתוף הפעולה שלי בצד הכלכלי. מבחינה אמנותית, הטעם שלנו די דומה. הבעיה היא שהטעם שלי בצד הכלכלי לא זהה. זה שידוך שהצליח. יש לנו הרבה נקודות דמיון – החיבה שלנו לדברים משותפים, גדלנו בסביבות דומות ועוד. אני מגיעה מעולם אחר ונעמי מגיעה מהתחום ויש לה חזון בו. היא מאוד קריאטיבית ומציפה רעיונות – הראש שלה כל הזמן עובד. במשך 20 שנה עבדתי עם המון אנשי קריאטיב. אני לא יוצרת קריאטיב, אבל אני יודעת למנף רעיונות טובים. אני רואה את האיכויות של הדברים ולוקחת הלאה לכדי ביצוע. יש בינינו שיח משותף – כשנפגשנו בפעם הראשונה בפריז אמרנו את אותו משפט: אנחנו רוצות שהמרכז יהיה הומה מאדם, שכל היום יהיו בו אנשים ברחבה, רקדנים בסטודיואים וקהל באולמות. עם זאת, אנחנו שונות ומשלימות אחת את השנייה. יש הרבה ערכים שקמנו איתם בבוקר, למשל, מצוינות. הכול צריך להיות מצוין. בסופו של דבר אם האולמות לא יהיו מלאים – נכשלנו. ומבחינתי, זה אומר לעשות דברים מצוינים. החזון, המטרות והערכים מוסכמים על שתינו כדי שנתחיל לעבוד ולפתוח.

נעמי: מה זה המצוינות שאנחנו מדברות עליה? אני חושבת שבעולם המחול קוראים לזה מקצועיות. תמיד אומרים עליי שאני מאוד מקצועית, שאני אשת מקצוע. החיבור של מקצועיות עם מצוינות מחבר אותנו יחד. למרות שלפעמים כשאני אומרת מצוינות, אני מפחדת שהרף של הדברים יהיה גבוה מדי. אני מעדיפה לבנות בסיסים, יסודיות, להשקיע ולהתמיד. אני יודעת שכדי להגיע למצוינות חובה להשקיע בדרך. אני בעד הדרך הסיזיפית, שתהיה הכי מקצועית שיש, ואז התוצאה תהיה מצוינת. בעיניי, מצוינות יכולה להישמע אליטיסטית. אני רוצה שהמצוינות תבוא מעשייה, דקדקנות וחוסר שטחיות – ערכים ששתינו מאמינות בהן. המצוינות היא הכותרת והפירוק שלה זה חוסר פשרות, דקויות, כל פרט אצלי חשוב ואם הוא יתפרק – אני אקרוס. הפרט בשבילי הוא חלק מההצלחה והמצוינות. אני לא משתמשת כל כך במילה מצוינות – אני אניד עבודה, התמדה, דגש על הפרט, דגש על האישי, הקשבה, פתיחות – כל החיים עצמם שצריכים להיות נועשים, מלאי הרפתקאות, אבל צריכים להיות נורא מדוקדקים. הניגוד חייב להיות בין החיים עצמם לעשייה, והמעניין זה השילוב בין הדברים – הדקדקנות והפאנטיות למקצועיות, לא לוותר על שום דבר. וחשוב לא לשכוח את הפן האנושי של הרגש ובני האדם. אני נאבקת עם זה יום־יום כי אני יודעת מה אני רוצה, אבל למדתי מהניסיון במסגרות שונות שאני צריכה "לרסן" את עצמי. עם ענת אני מרגישה שמותר לי להיות מה שאני. יש לי לגיטימציה להיות מה שאני. הדלת הקשובה מענת זה אחד הדברים שהם הכי משמעותיים עבורי בתחושת "הבית" במרכז, ואני חושבת שזה מזל. זו תחושה נדירה ביחס לסיטואציות שחוויתי פה, בארץ, עם מאבקים ולהצדיק את "השיגעון" שלך. כשעזבתי את הארץ בגיל 20, הרגשתי שלא מבינים אותי בישראל, וכשהגעתי לאירופה ואמרו לי על כל הדברים הקריזיונרים שעשיתי "נהדר". בלונדון אמרו לי "את לא יכולה להאמין רק בשלמות. חיים מושלמים לא קיימים". אמרתי שצריך לשאוף לזה והם העריכו אותי על זה.

ענת: ככל שנהיה יסודיים יותר, נשקיע יותר ונהיה בפרטים הקטנים, התוצאה תהיה מצוינת. אני סומכת על נעמי שכל החלטה תהיה מתוך עומק של בחירה. במפגש הראשון היא אמרה לי שהיא לא עושה שום דבר מהר, היא לוקחת זמן לתהליך ארוך ובסוף התוצאה מצוינת. מה שמעניין אותי זה "הלקוח". הלקוח היום זה הקהל, היוצרים, הרקדנים והאמנים. המצוינות שלנו תימדד בזה שכל מי שיגיע למרכז יניד: "וואו". זו התוצאה של תהליך מאוד יסודי שאני מאוד מתחברת לנעמי, אך כמובן שיש מנבלות ולרוב הן תקציביות... לפעמים יש רעיונות שפשוט חייבים לקרות, לפעמים צריך לשחרר כי כרגע זה לא הזמן. אני יכולה ליצור איזון עם נעמי כי אני מרגישה שהיא מקשיבה. מצד אחד היא יודעת מה היא רוצה והיא לא תוותר, ומצד שני היא יודעת לנהל דיאלוג. זה מייצר חיבור.

נעמי: בעולם האמנות, אמנים זקוקים תמיד למנהלים ומפיקים שיבינו אותם, שיכוונו אותם – הם בעצמם סוג של אמנים. מי היו המפיקים בפריז בסוף המאה ה־19? אמנים שהגיעו מארצות שונות לארצות שקיבלו אותם. הם הגיעו מ־no man's land ופתאום מצאו חיבור. אמנים צריכים את ה"צינור" שיהדק אותם ובדרך כלל הוא מאוד יצירתי. המפיקים הגדולים לעיתים יותר אומנותיים מהרבה אמנים שעסוקים בעשייה – אמנים בתת מודע. זה שיח מאוד מעניין, התבוננות אחרת שהיא לא פחות יצירתית מלצייר, למשל. זה מקצוע שהוא נהדר. אני חושבת שהחלק הפיננסי הוא חלק קטן בתפקיד שלהם. יש בהם משהו שקשור לאיכות ברמה הגבוהה ביותר. זו גדולה.

ענת: בעולם שממנו אני באה, ששייך לבניית מותגים, ישנה חשיבות לזהות צרכים ולתת להם מענה. לאור זה, אני מנתחת את הרעיונות של נעמי באופן אחר. אני יכולה לזהות צורך שאין כרגע בעולם המחול. נעמי מביאה את הקריאטיב לתוך הצורך הקיים. בסופו של דבר אנחנו מוסד שיש לנו המון קהלים, המון צרכים ואנחנו מתחילות לתת מענה. את נעמי שום דבר לא מפחיד ואני אומרת "אין אי אפשר". רעיונות טובים מוצאים את דרכם בסוף. אין מצב שיהיה רעיון טוב והוא לא יקרה.

משהו בעולם הפרסום מבחינת הקצב, תקציבים, משאבים וכו' לא פוגש את עולם המחול שיש לו קצב אחר. נעמי מדברת על התהליך האישי, ארוך ויסודי – ענת, איפה זה פוגש אותך? איך את רואה את המפגש בין העולמות מצידך.

ענת: אני מגיעה מעולם של פרסום ושיווק. העולמות האלה מלאים בתהליכים. אלו תהליכים אינסופיים וממש לא מהירים. התהליך חייב להיות מדויק כי מושקע בו הרבה כסף ויש ציפייה לתוצאות. האחריות מאוד גדולה. פרסומות ומהלכים שיווקיים נוצרים לאחר תהליכי חשיבה ארוכים של חשיבה אסטרטגית, בניית מותג, מחקרי שוק, מחקר צרכני ופיתוח קריאטיבי. לפעמים לוקחים רעיון ובודקים אם הוא עובד או לא – דברים שהצופה לא יודע ולא רואה. בעולם המחול התהליכים די

דומים – במקום לקנות מוצר מסוים, הקהל יקנה כרטיסים או שקניין יזמין הופעה – זה אותו דבר. אני מבינה תהליכים מתוך ניתוח שוק, הבנה של צרכים, מיפוי השוק והיכרות עם עולם המחול. השאלה היא מה יגרום למישהו לבוא לצרוך תרבות. ניתן לומר שאחת המטרות היא להרחיב את הקהלים ולהביא אנשים נוספים למרכז. אני רוצה שתמיד נהיה הבחירה הראשונה של האמנים והקהל. המשימה שאני באה איתה היא לתת את הסיבה להעדפה, את הסיבה למה שארצה לבוא למרכז סוזן דלל, שיהיה לי שווה לשלם כרטיס, למה החוויה של סוזן דלל הכי טובה. ברגע שניתנת סיבה, שכל מה שקורה בסוזן דלל יהיה הכי מצוין שיש – יהיה שווה להגיע. ההנאה חשובה. יש לנו מרכז שבסופו של דבר אנשים צריכים ליהנות ממנו וממה שהוא מציע – זה כל החוויה כולה.

ענת, למה את רוצה להיות כזאת מצוינת? מה הדרייב הזה? יש דרייב חזק מאוד בכל מה שאת מתארת. מצידה של נעמי די ברור לי מה המניע שלה למצוינות בתחום.

ענת: אתה שואל למה אני רוצה להיות מצוינת?

זה לא ברור מאליו.

ענת: אני אספר משהו שאבא שלי אמר לי לפני כמה שבועות: "אני לא מבין, את קשור לדברים הכי קטנים. הייתי הולכת לתיאטראות בעולם, וכל מה שהייתי חווה מסביב, עד שהגעתי לבמה עצמה היה שווה ערך. כל הצוות שידר משהו שהוא זהה למה שאראה על הבמה. המצוינות היא החוויה, מהרגע שאתה נכנס לתיאטרון עד שאתה מתיישב למופע, זה חלק מהחוויה שצריכה להיות כשווה ערך לאמנות עצמה. יש ערך מאוד גדול בחוויה של המרכז.

ענת: את מתארת חוויה שלמה – בסופו של דבר, יש לנו מרכז שהוא פיזי. אנחנו צריכות לשמור על נכס שתמיד צריך להיות ברף הגבוה ביותר. מבחינת המקום עצמו, המבנה, מהחוויה של הישיבה, הגינון ועד השירות. יש לנו המון תפקידים. אנחנו נותני שירות בסופו של דבר. צריך לשמור על המקום ולהקפיד על הפרטים ועל תרבות השירות.

נעמי: מרכז סוזן דלל כמעט מושלם בעיניי – יפה, אסתטי, הפרופורציות, האדריכלות, הרחבות – פואטי. באמת נשגב. כל יום שאני מגיעה אני פשוט לא מאמינה מה שאני רואה. זה צריך להיות שלם מכל הצדדים. כל עובד צריך להיות חלק מהאמונה שהמקום מצוין.

ענת: המקום הזה timeless. אין לנו את זה הרבה בארץ. יש תחושה של מורשת, היסטוריה והרבה עתיד, כי ביצירה יש משהו עתידי.

המנהלות החדשות של מרכז סוזן דלל: ענת פישר לבנטון (משמאל) ונעמי פרלוב, צילום: תולי חן
The Suzanne Dellal Centre's new directors: Anat Fischer Leventon (left) and Naomi Perlov, photo: Tully Chen

עובדת סביב השעון ולא קורה כלום" (בגלל הקורונה, ר"ב). אבי בן 97, יושב הרבה עם עצמו ומנתח את חייו ממרום גילו. הוא הוסיף: "כל השנים, כל מה שעניין אותי היה שהמחלקה של אף־אוזן־גרון שניהלתי תהיה הכי טובה". באתי מבית שמאמין שצריך להיות הכי טוב במה שאתה עושה. אני זוכרת שהוא שנים אמר לבנות שלי "לא משנה מה תעשו, אתן חייבות להיות הכי טובות במה שתבחרו לעשות". זה מאוד עוצמתי. ב־20 השנה המקצועיות שלי הייתי בתחום מאוד תחרותי שתמיד שאף להיות מספר אחת, ולכן מצוינות וניצחון הם ערך עליון.

איפה יהיה הניצחון במרכז סוזן דלל?

ענת: הניצחון יהיה שיבחרו בנו ערב־ערב למלא את האולמות. הניצחון יהיה בזה שעבור צעירים, מרכז סוזן דלל יהיה המקום הכי נחשק להגיע אליו, שקהילת המחול תרגיש שזה הבית שלה, שיוצרים ורקדנים ירגישו בנוח להתייעץ ולהיעזר בנעמי. שנעשה דברים חדשניים, מיוחדים ובולטים.

נעמי: אני רוצה להרחיב על המצוינות. אני חושבת שהערך של מצוינות בתיאטרון **מה צריך לעשות כדי להגיע לאן שאתן רוצות?**

ענת: פשוט צריך לעבוד.

נעמי: רק לעבוד. לפעמים יש לי הרגשה שבמדינה שלנו אין מספיק ייצוג לתרבות וזה מדאיג אותי. אין את המודעות לערך של התרבות ובטח לא של עולם המחול. אתה מרגיש שאתה קצת נחסם. המענה לתרבות הוא חלק מזערי בחשיבות הכללית של מה שקורה כאן.

אתן יודעות מה חזק מאוד אצלכן? הרי מחול, זו אחת הדיסציפלינות היותר אזוטריות שקיימות. זה חזק מאוד שאתן מאמינות בזה, כאילו זה הדבר הכי חשוב בעולם.

נעמי: לי אין ספק בזה. אותי לא מעניין לא להאמין. אם אני לא אאמין בזה אני אעזוב. זה לא מעניין אותי.

ענת: אני מאמינה שיש דברים שהולכים ונעלמים. ללכת לאופרה, ללכת לקונצרט וללכת למופע מחול – זה טעם נרכש. המוזיקה, למשל, נמצאת אצלך כל הזמן, בטלוויזיה, ברדיו וכו׳. אנחנו מפספסים משהו כי יש לנו קהל מגיל מאוד צעיר – כל הרקדניות הצעירות מהחונים. לא מלמדים אותן לצפות במחול וקל לעשות את זה. צריך לחנך לצפות במחול ואני חושבת שאפשר לעבוד על זה. להגדיל ולהרחיב את הקהל ולהפוך את זה לפחות נישתי. למחול יש פוטנציאל להרחיב את עצמו ולהגיע ליותר אנשים וכמובן שיתאהבו בזה. אנשים שצורכים תרבות – היכולת הזאת להבחין בין טוב ללא טוב – עין ביקורתית זה דבר נהדר.

נעמי: אני מרגישה שיש גישה של קהל שאומר שהוא מפחד ללכת להופעות מחול כי הם לא יבינו מה ראו. השאיפה שלי זה לגרום לבן אדם להתרגש מתנועה כמו צליל של כינור. לפעמים כשיש לרקדן תנועה, זרימה וחופש, זה בדיוק אותו דבר מבחינתי כמו נגן שיש לו צליל טוב. אתה יכול להגיע לאותה רמת התרגשות ברגע מסוים של רקדן. מבחינתי, כשרקדן מצליח להגיע לשחרור או להגיע לביטוי בתנועה עצמה, זה שווה ערך לסאונד של תזמורת שלמה. זה לא משנה אם אתה לא מבין כלום. אני לא מבינה מה שבטהובן כתב אבל אני חשה משהו. ההתחברות של קהל ליצירה אמנותית זה דבר מאוד עוצמתי שהוא לחיים ואת זה אני רוצה לגרות. אם אתה לא מגרה את הרצון להנאה הזאת – אתה מפספס משהו. צריך לחפש ולעבוד על זה. זה עוצמתי כשזה קורה.

ענת: האתגר שלנו הוא לגרום לאנשים, לאו דווקא שוחרי מחול, להתנסות. ברגע שנביא אותם להתנסות יהיה לנו את היכולת הזו לשמור אותם כצרכני מחול. אני חושבת שאנשים מפחדים להתנסות.

נעמי: אני זוכרת שרק נכנסנו לתפקיד, עוד כשהיו הופעות, הלכנו להופעה ודיברנו עם איזה זוג שהגיע מזכרון יעקב. הם ישבו לפנינו באולם ודיברו על הלהקות שהם אוהבים...

ענת: כן, לקחתי את הטלפון שלה. הם דיברו איתנו והבנתי שצריך רק לתקשר איתם כדי שיבואו.

מה אתן אוהבות בתקופת הקורונה?

ענת: הקורונה אפשרה לנו יחד להכיר אחת את השנייה ולנטרל את חיי היום־יום. הקורונה יצרה אינקובטור של עשייה עם אפשרות להקשיב, ללמוד ולחשוב הרבה. אני לא חושבת שבעתיד יהיה לנו כל כך הרבה זמן לחשוב. יכולנו לחקור, להעמיק וללמוד אחת את השנייה ואת המרכז. התאפשר לי להכיר את עולם המחול, את המסגרות השונות, להיפגש עם אנשים ולהבין מה יש, מה חסר ומה צריך.

נעמי: כניסה מעולה לתפקיד! זו מתנה. עבורי להכיר את עולם המחול הישראלי לעומק – זה תענוג. ועוד רק התחלתי... אם היינו נכנסות וישר לחשוב על הופעות מחו״ל, לטוס וכו׳ – היה פחות זמן להשקיע ביצירה המקומית, וזה מאוד חשוב. כדי לפתח מרכז צריך קודם להסתכל פנימה.

ענת: אנחנו מבינות כמה המרכז הזה שווה. הקורונה אפשרה לנו להבין איך אנחנו רואות את המקום הזה – יצרנו יסודות ובסיסים שעזרו בדברור ובשיח החוצה. אנחנו מבינות מה הצרכים שלנו, מה היכולות שלנו ומה אנחנו רוצות מבחוץ. כשנעמי הגיעה, לקח לה זמן להבין שהיא לא בצד של האמנים, לקח לה זמן להבין מה זה המקום הזה. זה היה נורא מעניין התהליך שהיא עברה.

בעולם המחול יש את הצד של האמן והצד של התיאטרון. נעמי ואני מגיעים בעיקר מהצד של האמנים. בצד שעובד מול התיאטרון. פתאום אנחנו בצד השני ויש כאן הבדל תהומי. נעמי, ספרי לי קצת על זה.

נעמי: מכרה אמרה לי: ״וואו, את הולכת להיות בצד הניהולי״. ואז שאלתי אותה: ״ניהולי?״ אני רגילה לנהל קבוצות של רקדנים, לנהל חזרות, לנהל קבוצות אבל לא לנהל תיאטרון ממסדי. אני חושבת שהדבר היפה בזה שאני באה מהצד של האמנים עצמם והסטודיו. זו טעות בעיניי להיות מנהל אמנותי מבלי להיות בקשר עם האמנים והסטודיו. אני מקווה שהקשר עם הסטודיו לא יאבד, כי בלעדיו אני חושבת שהתפקיד שלי לא יהיה משמעותי. הקשר צריך להיות חיוני ומקושר מאוד ליום־יום כמעט – לראות חזרות ולהרגיש את הדופק של האמנים. כי אם זה לא קורה הניהול מתבסס רק על אידאולוגיות.

היה בך רגע שהבנת שאת מוותרת על הצד הזה של האמנים? זה מחיה לעבוד עם להקות ולהסתובב בעולם... זה לא הרתיע אותך לרגע?

נעמי: זה לא הרתיע אותי כי אני אוהבת שינויים. אני אוהבת להמשיך ללמוד דברים חדשים. לפני 25 שנה כשהכרתי את יאיר ורדי, שעשה עבודת קודש במרכז, לא תיארתי לעצמי שאני אנהל אמנותית את סוזן דלל. זה בא במפתיע. זה דבר נפלא שזה קרה לי. אני ברת מזל. אני לומדת עוד דבר... אני לא צעירה ואני ממשיכה ללמוד דברים מעניינים, דברים שקרובים לעשייה שאני מכירה. אין בי שום חרטה. אני מאוד מאושרת.

ענת: אני חושבת שנעמי, בזכות מי שהיא, לא תוותר – היא תמצא את הדרך להמשיך את הקשר בהמון דרכים עם הסטודיו. זה חלק מהעשייה שלה – הכניסה לתוך חזרות, השיתוף, המעורבות ולפעמים גם התערבות. אני ממש מרגישה שהיא תצליח לשמור על האיזון הזה.

נעמי: הקשר עם האמנים צריך להיות רגיש. הקשר לא יכול להיות מעורב ביצירה של האמן. אני מצפה מעצמי לא להתערב ביצירה אלא להתערב בשאילת השאלות של הזהות שלהם ובכיוון שהם לוקחים, בהנחיה שלהם. זה יותר מאשר לתת ביקורת. אני מסתכלת על זה באופן יותר רחב – אני לא מפחדת להגיד דעה אבל נותנת להם חופש. ואפילו אם אני לא מאמינה, מעניין אותי להגיד מה שאני רוצה אבל בסופו של דבר חופש הבחירה של האמנים ולא שלי. אני פה בשביל היוצרים כדי לתקשר איתם. אני רוצה לנהל איתם דיאלוג. גם אבא שלי היה כזה. רק מעצם מעמד השיחה איתו הבנתי שמה שהוא רוצה שאני אבין לבד מה התשובה. הנוכחות שלו הייתה כל כך חזקה שלא הייתי צריכה את התשובה. הוא היה שואל שאלה אחת שהייתה גורמת לי להבין שאני צריכה להחליט לבד, וזה הדבר הנכון לאמן. זה נכון לזהות של האמן.

ענת: אני מרגישה שאנחנו צריכות להביא חדשנות בהרבה דברים. העולם משתנה וזה דורש מאיתנו לחשוב כל יום מחדש. להיות מעודכנות כל הזמן בכל המובנים. להיות מאוד קרובות ומקושרות לדור הצעיר כי שם זה נבנה – לא לעשות כל הזמן אותו דבר, להמציא את עצמנו מחדש. אנחנו צריכות לעבוד בזה כל הזמן, לבחון את עצמנו ולוודא שאנחנו שם.

אנחנו צריכות לבדוק את עצמנו כל הזמן ולהמשיך לעבוד.

רועי בדרשי, בוגר בית הספר לאמנויות המחול של מכללת סמינר הקיבוצים ובעל תואר ראשון B.Ed., בוגר מגמת המחול של תיכון עירוני א׳ לאמנויות תל־אביב. היה המפיק והמנהל האדמיניסטרטיבי של ״המסלול להכשרת רקדנים״ – ביכורי העתים. במשך השנים הפיק כוריאוגרפים עצמאים. שימש כמנהל סיורים, מפיק ומנהל המדיה של להקת המחול L-E-V של שרון אייל וגיא בכר. לאחרונה מונה למנהל ההפקה והתקשורת השיווקית של מרכז סוזן דלל.

ניהול זמן, ניהול פיננסי ושיווק

צחי כהן

התאהבתי בפלא שנוצר כאשר הגוף זז, והחלטתי שזה מה שאעשה במשך חיי. מרגע שנכנסתי לסטודיו הבנתי כי כשמדברים על חקירת ׳הביטוי הפיזי׳, מדברים על הרבה עבודה ולמידה. בשלב מוקדם זה, הבנה של כמות העבודה היא עדיין רק בגדר הדמיון. הלכה למעשה, ״הלך עליי״ – התחום בו בחרתי מהלך מעל התפיסה שלי. המקצועיות והמקצוענות כמו מנסות להשיג שליטה בתשוקה ובהתאהבות. הנושא מעלה את השאלה, האם אמנות לא אמורה להיות נטולת גבולות, משוחררת, מאפשרת, נעימה ומעלה חיוך?

מגיל צעיר הבנתי שיש קונפליקט בין העיסוק באמנות לבין הניהול הנדרש. האם אמנות יכולה להיות מנוהלת? איך זה עובד? איפה? מתי וכמה? שאלות שמכוונות לאחריות האישית, ומה נדרש לעשות כדי להתקדם בתחום הזה.

מאז שאני זוכר את עצמי, תחום היזמות והכלים הפרודוקטיביים המעשיים שמאפיינים אותו, היו טבועים בי. מאמר זה יעסוק במקצת מתובנות חיי הקשורות לניהול זמן, ניהול פיננסי ושיווק.

ניהול זמן

ניהול נכון של הזמן מתחיל מההבנה של מה עלינו לנהל בחיים ובאיזה אופן אנו מעוניינים לנהל זאת. אחרי הרבה עבודה קשה, השקעה, התמדה, מחקר ומחשבה, הסבירות להפוך את האמנות למקצוע גדלה, והכרחית הבנת מסגרת הזמן שלנו. מהרגע בו מתגבשת שיטה ומתודה שמובילה את הדרך לנהל את הזמן מחוץ לסטודיו, תחום הזמן הופך לבירור והעבודה במסגרת הופכת להיות פשוטה והרבה יותר נעימה מאשר קודם. יש פרויקט/שיעור? מה מטרות הפרויקט והשיעור, מי המנחה? מה הקווים הכלליים הנדרשים כדי לעמוד בנושא בצורה המיטבית והיעילה ביותר? כאשר יש הבנה מעמיקה של מסגרת הזמן, ניתן למקסם את המיקוד לעבר מיטב הכישורים הטמונים בך.

והינה כימות לדוגמה של בחירה באמנות כדרך חיים. בתור נער צעיר, התמזל מזלי, הצלחתי להקשיב ללב ובחרתי להיות טוב במה שאני עושה. נהנתי לקיים משא ומתן עם המבוגרים שסבבו אותי והצלחתי להמיר את שעות בית הספר בשעות סטודיו, וכן שחררתי מעט שעות ללימודים בכיתה לפנות זמן, לראות ולחוש את דופק העולם מסביבי, מחוץ למחול.

תלמידים שבחרו בתחום זה כמקצוע רוקדים בממוצע 4-6 שעות ביום, כ־20 עד 30 שעות בשבוע. נוסף לכך, לומדים בבית הספר 36 שעות בשבוע, מה זה אומר? 56 שעות בשבוע עסוקים (36 בלימודים ועוד 20 שעות בסטודיו)? איפה זמן לחברים? זמן למשפחה? שלא לדבר על פייסבוק, טיקטוק ואינסטוש, איפה שנייה לשים לב אם יש דופק או שליבנו חדל מלפעום? אומנם לא ניתן לשלוט בתשוקה ובהתאהבות במקצוע, אך ניתן לנהל את עצמנו מול רגשות עוצמתיים אלה, ולכך נדרשים פה ״כלי עבודה״.

ניהול הוא גם שחקן מרכזי בעולם האודישנים בו יעלו שיקולים כמותיים. לרוב באודישן, הכוריאוגרף או הבימאי יודע מה הוא מחפש או כיוון מסוים לאנשים שהוא מעוניין ללהק. פה יש לנו מרכיב שמשתנה היות שאנו לא נמצאים במוחו היצירתי של האדם שמתבונן בנו. אנו יכולים רק לייחל ללכוד את תשומת ליבו ולקוות לקלוע לטעמו. לכן חשוב שננתח מה היא כמות האנשים, מה הוא גודל הלהקה, מה הם התכנים האמנותיים של אותה הלהקה או היוצר. כאשר מובנים ונבדקים כל הנתונים כמו מה היא כמות הרקדנים המעוניינים בעבודה בה אנו מעוניינים ואנו מגיעים לתוצאה, יש לנתח את סיכויי ההצלחה לפי מסקנות אליהם הגענו. לדוגמה אודישנים ללהקה או פרויקט גדול. זאת, כאשר הסיכויים יהיו 1:200 או 1:300 ובפרויקטים קטנים הסיכויים יהיו 1:20 או 1:30. מכאן, עלינו לעשות כמיטב יכולתנו.

איך להתבלט בזירת האודישנים? גם כאן נכנסות מחשבות הניהול! האם להתבלט, הכוונה להיות בפרונט? או שלהתבלט הכוונה דווקא להגיע בבגדים נוחים ולשדר ״עסקים כרגיל״? לדוגמה בזמן שכולם עושים מתיחות/חימום קולי בסטודיו, דווקא אפשר להתבלט כשיושבים על הדשא ומרגיעים את הראש ממחשבות. בסבירות גבוהה, האנשים שיחרצו את גורלנו באודישן יעברו לידינו, והיות שהם אנושיים, ייתכן שתעלה אצלם השאלה: למה הוא פה...? מי זה...? ״סוף מעשה במחשבה תחילה״ – סומנת!. אומנם באודישן אנו מלווים בהמון לחץ/מתח/וחוסר ודאות, אך חשוב שבסיטואציה כזאת העין החיצונית שלנו תפעל במלוא המרץ ותתמקד בניתוח הסיטואציה וקבלת ההחלטות.

ניהול פיננסי

כאשר אנו הופכים לאנשי מקצוע בתחום, חשוב לשים לב לנושא הניהול הפיננסי ולהיות יצירתיים. הכסף הוא לא המרכיב הראשון בחשיבותו של אלה העוסקים באמנות. אם הכסף היה חשוב, לא היינו בוחרים במחול כמקצוע. מי שבוחר לעסוק באמנות יודע שמדובר ב״בריאות הנפש״. ברגע שמבינים שעלינו להתפרנס עולות שאלות, כגון כמה כסף דרוש לי בכדי לחיות? שכר דירה, רכב, בילויים, ביטוחים, רואה חשבון, כרטיסי אשראי, חסכונות, ביטוחים, קרנות השתלמות וכד׳?

יש לבדוק ולבחון לעומק איפה אני מעוניין לרקוד, מה הן עלויות המחייה באותו אזור? מה היקף העבודה? האם כחלק מהיקף העבודה המוצע אוכל להשלים הכנסה בין שבהוראה? ניהול הצנה? הפקה? או עבודה בפיצוציה? ניקיון? מלצרות וכדומה? כאשר נדע את התשובות לשאלות אלה, נוכל לדון בנושא השכר.

כשמדובר בכוריאוגרפים, עלינו גם לפעול לטובת תמיכה של המדינה או תמיכה פרטית עבור עבודותינו. כדאי לדעת שלרוב תחום המחול מבוסס על מגזר שלישי (סוגי מלכ״רים), מוסדות/גופים ללא כוונות רווח, ממש כך, קבוצת אנשים שהתגייסו למען מטרה אחת (עשיית אמנות במקרה שלנו). לאור הנתונים שציינתי, בחרתי להתייחס למקצוע הזה כנתמך, בין שמטעם המדינה, בין שעל

ידי נופים פילנתרופיים או בין שעל ידי אנשים פרטיים. לכן כדאי מאוד לבדוק האם באפשרותנו לקבל תמיכה מהארץ או מחו"ל, על פי אילו קריטריונים ועבור מה. אני מודה שהעיסוק בבדיקה אודות תמיכות, קרנות וגופים פילנתרופיים אלה או אחרים עייף אותי. עד היום קשה לי למצוא רגעים בהם אני עובר על פלאיירים ותוכניות או אתרים של גופים גדולים ומחפש כיוונים לתורמים.

רוב הרקדנים הבוחרים בריקוד כדרך חיים מוצאים עצמם כחלק מלהקה או פרויקט שמעוניינים מאוד להשתתף בו. ומגיעה השאלה, האם זה בסדר לבקש כסף על הפרויקט? האם זה בסדר לבקש כסף על האמנות שלי? ואם כן, למה?

לדוגמה נאמר, הסתובבנו במרכז קניות זה או אחר ופגשנו בחנות שעונה בדיוק על הסטיות הקטנות שלנו. מה דעתכם, האם נכניס את היד לכיס או לא? התשובה היא חד־משמעית, ברור שכן! וזו גם התשובה ל"האם זה בסדר לבקש כסף". למעשה חשוב לבקש כסף, עם זאת, בהחלט יש להסתכל על השוק בו נמצאים ועל רמות השכר הנהוגות בו. אדם בא לחנות לקנות את הדבר שהוא הכי אוהב, וזה ליצור, ולשם כך הוא זקוק לרקדנים מבצעים. כרקדן מבצע קונים ממך שירות, והשירות עולה כסף. אם ניקח את החישוב שעשינו של "כמה עולה לנו לחיות" ו"מה ממוצע ההשתכרות בשוק בו אנו מסתובבים", קיבלנו תוצאה של סכום לעבודה לשעה, למופע, לפרויקט.

אולם אם אנחנו היוצרים, העניין הוא הפוך. כיוצרים אנחנו צריכים לשלם למי שעובד איתנו. שוב עולות התהיות, "אבל אין מאיפה?", "לא עושים מזה כסף?", "איך אחזיר את ההשקעה?" ההנחה כי ההתנסות של הרקדנים המבצעים מול היוצרים היא הדדית, הנחה שגויה בתכלית. ניקח מקרה בו אתה היוצר ורוצה לעשות את הדבר הכי טוב, אם כך, למה אתה נאלץ להתפשר? אם תשובתך היא, אין לך מספיק כסף, אז יש לך אפשרות לגשת לבנק ולבקש הלוואה, להגיש בקשה לקרנות, לעבוד, הרי אתה המעסיק. היצירה היא אתה ועליך למצות את המקסימום האפשרי מבלי להגיד 'אין לי'. כאן חשובה המשמעות הסמנטית, כי האמרה 'אין לי' היא תבוסה, ואם מצבך באמת קשה, אציע לפנות לחבר טוב או חברה טובה, או לחבר הכי טוב שלך שהוא אתה עצמך ולעבוד לבד. אכן, לעשות הכול על מנת לגייס את הסכום הנדרש להגשמת המטרה.

שיווק

מה זה שיווק בתחום אמנויות הבמה? ועוד יותר מדויק, מה זה שיווק בתחום אמנויות הבמה שנמצאות בשוליים?

אני רוצה לשתף אתכם במספר דוגמאות בהן נתקלתי במשרות השונות בהן כיהנתי:

1. "היי, קוראים לי שמוליק, אני אוהב לנגן על גיטרה. למדתי בביה"ס הכי טוב בארץ, אני הכי מיוחד, יש לי תואר שמיני בגיטרה למתקדמים ומעוניין לעבוד איתך..."
2. "היי, קוראים לי שמחה, סיימתי תואר תשיעי במחול – עם תעודת הוראה, אני מלמדת את כל הגילאים וכל הסגנונות ואני יודעת שאני מעולה בזה."
3. "היי, קוראים לי חזי, שמעתי רבות עליך ועל פועלך, הסתכלתי על התיאטרון אותו אתה מנהל והצוות שפועל בו... מאוד אהבתי את הגישה ואת הדרך ואשמח לדעת אם יש דרך שתוכל לשלב אותי בעשייה שמתקיימת פה".

אני שואל: "חזי, מה הרקע שלך?"

והוא עונה: "עשיתי מספר שיעורים במשחק מול מצלמה, יודע שיש לי עוד מלא ללמוד, מעוניין לעשות את זה אצלך ואשמח להזדמנות!"

מה דעתכם על סגנון ההצגה של שמוליק, שמחה וחזי? את מי מביניהם אהבתם יותר?

אגלה לכם שאהבתי את חזי. הסיבה שאהבתי אותו היא בגלל התייחסות כנה אל התוכן ומרכיביו: הפנייה אל המנהל במקום בו ביקש להיות מועסק, ההתייחסות לתוכן המועבר וכלל לא טרח לשים עצמו "בקדמת הבמה". נוסף לכך, דווקא בדוגמה של חזי ניתן לזהות ודי בקלות מוטיבציה רבה שקיימת בו.
אז מה זה שיווק אם לא ט-י-ז-י-נ-ג?? אנחנו לא נותנים הכול, לא מספרים על עצמנו יותר מדי אלא נותנים לקהל להתעניין בנו. זה מסע שדורש המון סבלנות, וככל שהמוצר פחות נגיש כך נדרש יותר דיוק, כתיבה ומחשבה.

כאשר אנו מציגים את עצמנו בפני אמן זה או אחר שעימו אנו רוצים לעבוד, עוברים אודישן כזה או אחר, יוצרים יצירה כזו או אחרת, אין שום סיבה לחשוב שירכשו אותה אלא אם אנחנו מאמינים בה. מה יש לנו להגיד באמצעות היצירה? אל מי היא מדברת? לכולם? אין דבר כזה! לעיתים אמנים בטוחים שיצירה זה החיים עד ששוכחים שיצירה זה החיים שלהם אך לא של הקהל שבא לראותם, וזו בדיוק הסיבה שהוא הקהל. אין במילים אלה ויתור על כוונותינו ודרכינו האמנותיות, ההפך הוא הנכון. אני מאמין שחשוב להבין עוד משלב תהליך העבודה לאיזה קהל העבודה מכוונת ולפנות אליו, באם היצירה תתקשר את עצמה החוצה, ייתכן שכמות הקהל תתרבה, אך בשום אופן לא לייצר אמנות כדי לרצות קהל.

חשוב מאוד לשים לב ולפרק כל רצון או תוכנית לכמה שיותר חלקים (כמו בניהול) גם כאן. מה אני יוצר? מדוע? למי יוצר? מה מעניין אותי להגיד? האם אני מבין שהיצירה היא מוצר והאם מבין שמוצר' זה לא מילת גנאי? מי קהל היעד שלי? האם אפשרי לנתק את עצמי רגע מהיצירה ולהבין איזה קהל באמת יכול לאפיין אותה? כאשר לא עושים עבודה מדויקת בנושא, רוב הסיכויים שקהל כלל לא יגיע או יכיר, כי אין את מי שירצה להכיר או לחלופין זימנתם מישהו שכלל לא רצה להכיר אתכם.

העבודה בשיווק נכון של היצירה יכולה להוביל להיכרות עמוקה מול היצירה וגם יכולה לדייק את המרכיבים החלשים והחזקים. איפה האישי שלך? למי מיועד ומתכוון? האם יש ליצירה מטרה? יש פה ממש עבודת מיפוי וככל שנזיע יותר בעבודה מסוג זה, כך השיווק יהיה הרבה יותר אותנטי ותואם אמנות. ככל שעבודת היצירה תפעל יחד עם מודעות שיווקית, כך אנו נבין מהו המחיר שאנו מוכנים לשלם (גם הפיננסי) באמירה האמנותית שלנו, הרי הקהל הוא הצופה ואנחנו, האמנים, אומרים לצופה משהו באמצעות האמנות. יכול להיות שנבחר להגיד לו משהו שבהכרח לא יבין או ירגיש, ופה אנו לוקחים את הסיכון האם יחזור אלינו? והאם הבין את השפה שדיברנו. אני מאמין שקהל נבנה בעיקר מסיכונים תוך חישוב הסיכונים מראש.

חשוב מאוד לקבל את הניהול והשיווק באהבה. מדובר בללמוד לחיות מהאמנות ולא לשרוד אותה. היצר ההישרדותי של מי שחי ונושם אמנות גבוה ולא סתם. אך במקום לשרוד אפשר יותר לתכנן, לדייק, לרכוש כלים חדשים וגם טכנולוגיים. בעזרת עבודה קשה נושאים אלה יכולים להפוך את העיסוק באמנות לעיסוק באמנות בצורה בלתי תלויה.

הכלי החשוב ביותר – מידת האנושיות שיש באדם

העוסקים לרוב ובעיקר באמנות, מגדירים עצמם באמצעות המקצוע שלהם. הרקדן מרוכז בעצמו ובעולם הרקדנים וכך גם השחקנים. האם כל אחד מעצם היותו אמן מכיר את כל המרכיבים של מאחורי הקלעים? האם אתה מכיר את האנשים 'השקופים' שאינם הרקדנים שעובדים קשה על מנת שאתה תוכל להגשים את הצורך שלך לחקור את הביטוי הפיזי? מה שלומך, האיש של הקפה? איך אתה מרגיש, מר תאורן? תגיד, אתה שם שמנקה את הלובי של כניסת הקהל, איך קוראים לך? תודה ענקית, אתה עושה עבודת קודש!! את שכל היום התקשרת אליי כדי שאדאג שעוד אנשים יבואו למופע, יש לך שם? איך את מצליחה לעשות את העבודה הזאת כל כך הרבה שעות וימים?

להיות אנושיים ולשאול כמה שיותר שאלות וכמה שיותר אנשים מכמה שיותר תחומים וכל הזמן. אחרת, למה שידעו מי אתם אם לא אכפת לכם מי הם... חשבתם על זה?

המודעות לתכונת האנושיות שקיימת בכולנו, יש בכוחה להוביל אותנו במסלולים וורסטיליים. בתחום האמנות חשוב להיות עם כישורי גמישות והסתגלות מפותחים ומידה רבה של יצירתיות, אם בפעולה עצמה וגם ביחס לזירה בה היא צריכה להיות מוצגת. לפיכך אסור לקטלג כל אחד במקצוע שלו, לקבע עצמו בתוך הבועה המקצועית שלו עם הגאווה המקצועית שלנו. כאשר לוקחים את הגאווה המקצועית ומניחים אותה רגע בצד, מגלים כמה דברים מדהימים אפשר לעשות עם אותו מוח היוצר או המבצע. האנושיות שמובילה לוורסטיליות יכולה להוביל אותנו אל מקום של מסע תמידי בתנועה. ברגע שלא נצמדים רק לכותרת של יוצר או מבצע כלשהו מתחילים להכיר, להשתלב ולמצוא נקודות מפגש עם דמויות נוספות שכל דמות יכולה להוביל את האמן לתחום עשייה נוסף. אני מכיר שחקנים שנהיו מרצים, רקדנים שנהיו רופאים, עורכי דין שממשיכים לרקוד ורקדנים סולנים שמנהלים נופים אמנותיים.

ממחקר קצר שעשיתי בנושא אודות אמנים, מנהלים ומנהלים אמנותיים המובילים בדרכם הייחודית, רובם ככולם מכירים את תחום העיסוק שלהם לרוחב ולעומק ואינם ממהרים להגדיר עצמם כ'אמנים', 'יוצרים', 'בוסים' או כל כותרת אחרת. חלקם עם כישורים עסקיים יותר חלקם עם כישורים ארגוניים וסטטיים וחלקם אין להם כישורים רק הרבה מזל (אין באמת דבר כזה מזל אך יש דבר כזה לכידת הזדמנויות שאנו פוגשים בהן ולדעת כיצד לזהות ולטפל בהן נכונה).

חשוב מאוד שנדע לנהל סיכונים. אומנם הילכת על בטוח' יוביל אותנו למקום מוכר ובטוח אך לעיתים מיובש יצירתית. אני מאמין כי חשוב להעשיר את עצמנו בידע על בסיס יומי, קצת לחיות על ה"קצה". ובואו נחשוב על זה רגע... אם אנחנו לא נדחוף את עצמנו לקצה? מי כן יעשה זאת עבורנו? האם בכלל יש אדם כזה? האם האחריות לדחוף את עצמי קדימה היא בכלל אחריות של מישהו אחר חוץ ממני? התשובה לכל השאלות היא אנחנו, תלוי בנו ובכמה אנו חכמים ואמיצים בכדי לנצל את ההזדמנויות שאנו פוגשים. להקשיב ולהתייעץ עם אנשים שיש להם ניסיון רב בכל נושא בו אנו חפצים להעמיק ולהמשיך ולקדם את האמנות שבנו.

הניהול, יחד עם פיתוח יכולות אנושיות וורסטיליות, גרמו לי להצליח להתפרנס מהאמנות שלי. אך זה יצר אצלי אינטנסיביות קיצונית, ולכן תמיד יש לשים את הנושא בפרופורציה. חשוב לסכם עם עצמך מראש מה אתה רוצה ומשם הרבה יותר נוח לתקשר עם העולם. סבור שהכלי הפרקטי ביותר לאמן הוא המוח שלו, ורצוי שיעבוד במגוון רחב של צורות וגוונים. אם לא קיימת ההרגשה של "אני מוכרח לעסוק בזה", רצוי לשחרר את התחום ולחשוב על תחום בו התחושה של ה"מוכרח" חזקה יותר. חיוי של אמן שרוצה באמת לחיות מאמנות ולהתפרנס מהתענוג שעושה לו טוב הוא לא לבעלי לב חלש, כן לבעלי לב חזק בלבד ובתוספת עור של פיל שעוטף אותם

קצת צידה לדרך

כיום עובד במסגרת עמותת זינוטה יחד עם קבלני משנה לפי כל פרויקט בו לוקח חלק, ולכן הכלים בהם משתמש נוחים וזולים ואינם כלים ארגוניים כבדים שלוקח שבועות ללמוד אותם. הינה מספר המלצות שלי לכלים שמשמשים אותי בחיי היום־יום בדרכי המקצועית:

* לנהל את הזמן באמצעות יומן גוגל שבו יש כל מה שנחוץ שאני מעוניין לעשות, כמו פגישה, שיחת טלפון, זמן איכות עם עצמי, עם הבת זוג, הילדים, טיפול לאוטו וכדומה. ניתן להרחיב למספר יומנים לפי נושאים בהם עוסקים בחיים, לדוגמה בית/יצירה/פרויקט 1/פרויקט 2/הוראה.
* שימוש באפליקציית Todoist שהיא אפליקציית משימות קצרות/ארוכות, אבל אין להם צורך ביומן (ואם יש צורך, אפשר להסתנכרן עם יומן גוגל). שם אני רושם משימות לביצוע, כמו לחזור למייל, להתקשר אל, לשלוח הצעת מחיר, לקנות חלב, לחדש את המנוי ל... וכדומה.

* בכדי שאוכל לנהל את עצמי פיננסית, אני משתמש באפליקציית הבנק שבודק מדי יום/שבוע/חודש/שנה, תלוי עד כמה מעוניין לראות את מצבי בחשבון הבנק... ויחד עם זאת, כמה תנועות יש לי שם ובכדי להבין על מה מוציא וכמה מוריד דו"ח מהאתר של שלושה חודשים אחורה. את הדו"ח אני מנתח עם מרקר ומבין כמה הוצאתי ועל מה. ממליץ גם להכין טבלה אישית או קובץ אקסל אישי שיעזור להתנהלות הנכונה והיעילה.

* לקבלות, חשבוניות, הכנסות, הוצאות, תרומות וכדומה, אני משתמש במערכת מקוונת שמפקחת על התנועה התזרימית. יש היום מערכות חינמיות ומערכות בתשלום סמלי שעושות סדר בכל הניירת (סמארטביי, חשבונית ירוקה ועוד). מערכות אלה מקלות עלינו את הנושא היות שיודעות לפעול בצורה אוטומטית בעת תשלום ויודעות להסתנכרן מול המייל או מערכת CRM שאנו עובדים איתה.

* אני עושה את הפרסום שלי במדיה בעזרת פייסבוק מסנג'ר, לייטר לתזמון הודעות באינסטגרם, אקטיב טרייל ליצירת קמפיינים, ואטסאפ ביזנס בפיתוח מדויק. השימוש בכל אלה הוא בכדי לייעל את הזמן. מתזמן הודעות מראש לפי אסטרטגיה שיווקית שנקבעה מראש וכך מוצא את עצמי אחת לחודש/שבוע מרכז את סה"כ הפעילויות שלי במדיה. לגבי פרסומים ממומנים מדובר באמנות בפני עצמה שדורשת קורסים ודיוקים שאת חלקם ניתן למצוא ביוטיוב וגוגל. רק אציין כי בגוגל יש מחלקה נפרדת לעמותות שיכולות להגיע להכרה של גוגל בהם כעמותה ולקבל הנחות משמעותיות בשירותים הכרחיים לניהול ושיווק עמותה.

* נוסף לכך, תלוי בהיקף העבודה מציע להתחיל מבניית אתר ועמודי נחיתה אישיים ב־WIX, לה יש ממשק נוח שניתן ללמוד.

תסתכלו סביב, תרצו להכיר, לדעת ולהסתקרן בכל הסובבים אתכם ללא הבדלי דת, גזע, מין, שכר, מעמד... ממליץ גם על קריאת ספרים אודות המוח האנושי, תהליכי קבלת החלטות. בסופו של יום, ההתמודדות היא עם רצון לשליטה/ודאות/ביטחון – וכל אלה לא קיימים באמת.

צחי כהן, נולד בישראל, למד לרקוד בעיר כרמיאל בגיל 10. הצטרף למגמת המחול בקיבוץ געתון, רקד בלהקת המחול הקיבוצית, קבוצת מחול נעה דר, ברק מרשל ועוד יוצרים עצמאים רבים. יצר עבודות לפסטיבל המחולות בכרמיאל, פסטיבל עכו, פסטיבל 'שפיצים', פסטיבל 'גוונים במחולי' ועוד. כיום בעל תואר שני במשפטים – משפט וטכנולוגיה, תעודה בשיווק דיגיטלי מהטכניון, יועץ למוסדות תרבות ואמנים בארץ, וכן יועץ של מעוף – הסוכנות לעסקים קטנים ובינוניים של משרד הכלכלה. מנהל כללי של עמותת "זיגוטה" – פלטפורמה ליצירת תוכן אמנותי בעיקר ביישובי פריפריה. כחלק מפעילויות העמותה, הוא שותף בהקמת המיזם "עצמאות יצירתית" יחד עם יאיר ורדי שמביא איתו את הניסיון בניהול הידע והקשרים, כמו גם חיים עבוד ואלה גופר עבוד, שני האחרונים הם אמנים עצמאיים במסגרת תיאטרון עצמאי שפיתחו בשם 'סקפינו'. המיזם נועד בכדי ללוות ולתמוך באמנים מתחומי המחול והתיאטרון. מלווים מייעצים ותומכים במחיר מחובר למציאות המורכבת בה אנו חיים היום ומתוך רצון אמיתי לעזור, לקדם ולפתח את עולם התרבות.

על תנועה ולמידה

רוני זהר

הקדמה אישית

"התנועה היא הדלת ללמידה" (דניסון, 2010) ובעיניי התנועה היא הלמידה... בעקבות הקורונה, חלה התעוררות בארץ ובחוץ לארץ בבקשה לשילוב תרגילים תנועתיים בלמידה ובהוראה. מרחבי הזום והשהייה המרובה בבית מוסיפים על החוסר בתנועה גם מצוקות של בידוד חברתי, ריחוק וחרדות. המצוקות הן של הלומדים בכל הגילאים ושל כלל הציבור והתחושה היא שהציבור ומערך החינוך בשלים יותר מפעם לקבלת רעיונות חדשים. הצורך, לנוע בין שאנחנו מרגישים ומודעים לחסרונו ובין שלא, הפך למשהו בסיסי וחשוב לכולנו ובטח לציבור הלומדים. התנועה משפיעה על הנוף ועל הנפש והיא הכרחית. ובימים אלה, יותר מתמיד.

במאמר זה, נכיר תרגילים תנועתיים המתאימים לכל לומד בכל גיל ובכל תחום חיים. אני ממליצה לשלב את התרגילים בכל הרצאה/שיעור שנמשך למעלה מ־45 דקות, בחיי היום־יום, בין הישיבות מול המחשב ובכלל. התרגילים נמצאו כעוזרים בהפוגות, ריכוז, מוטיבציה, הפחתת מתח, הרפיה שחרור וכיף. חלק מהתרגילים מוכרים בספרות המחקרית בעיקר בתחום המחקרים ההתנהגותיים ועל חלק מהם ממליצים מאמנים שונים, החל בתחום חקר המוח, הספורט וכלה בפילוסופים ואנשי יהדות. המשותף לכל התרגילים הוא הניסיון האישי שלי איתם, בנופי־מוחי שלי, ובתגובות הסטודנטים, המורים והנשים איתן אני עובדת.

על עצמי ועל המחקר

הרעיון של קישור תנועה ולמידה נמצא במחשבתי ובנופי במשך שנים. התנסותי בהוראת פיזיקה במסגרות אוניברסיטאיות והנשה לבגרות, ההנחיה של קבוצות נשים באימפרוביזציה בתנועה והחוויה האישית של שילוב מדע ומחול הובילו אותי למחקר ולחשיבה על פוטנציאל השילוב של התנסויות תנועתיות במהלך למידה. במסגרת לימודי הדוקטורט במחלקה להוראת המדעים במכון ויצמן בשיתוף עם המחלקה לחינוך בברקלי שבארה"ב, פיתחנו וחקרנו 'פדגוגיה מעוגנת גוף' עבור לימוד הפיזיקה (זהר, 2015). הראינו שהתנועה הפיזית מעבר לחוויה האישית/הקבוצתית יכולה לקדם הבנה של מושגים מדעיים ויכולה להשפיע גם על היצירתיות (זהר, בננו, אלון ואברהמסון, 2017). ממצאי עבודת הדוקטורט מוצגים גם בווידאו קליפ ריקודי שזכה במסגרת התחרות "רקוד את הדוקטורט" שהירחון המדעי science מארגן בכל שנה.

https://www.youtube.com/watch?v=oLCTJQ-nGCLQ&t=462s

בשנתיים האחרונות, מאז סיום הדוקטורט, גיבשתי והעברתי קורסים אקדמיים בנושא תנועה מדע ולמידה והעברתי השתלמויות מורים במטרה להטמיע את נישת ההוראה, פדגוגיה מעוגנת גוף בארץ: במסגרות בתי ספר, מוסדות להשכלה גבוהה ובמסגרות לא פורמאליות. הרצון הוא להטמיע שינוי משמעותי בדרכי ההוראה במדעים ובכלל. היום, במסגרת פוסט־דוקטורט במחלקה לנוירוביולוגיה במכון ויצמן בהנחיית אהוד אחישר ואיתן גרוס, אני משתמשת בכלים למעקב תנועות עיניים של לומדים בנישת ההוראה של פדגוגיה מעוגנת גוף. אני מנסה לגלות דפוסים מעניינים מתחום הראייה שמהווה הצצה למוח האנושי במטרה לשלב בין הממצאים ההתנהגותיים של הלומדים בדרך זו לבין ממצאים מדעיים בתחום חקר הראייה והמוח.

על החשיבות והצורך בתנועה אצל הלומדים

במאמרו, כץ (2020) מתייחס לחסך בתנועה בעת הישיבה בכיתות לאורך פרקי זמן ובפריצתם הסוערת של הילדים מהכיתות החוצה בהישמע הצלצול להפסקה, וזה, כאמור, עוד לפני עידן הקורונה: "כולנו זקוקים לתנועה, אך ילדים זקוקים לתנועה יותר ממבוגרים, ויש ביניהם ילדים שזקוקים לתנועה עוד הרבה יותר. אולם התנועה המומלצת במהלך השיעורים איננה משרתת אך ורק סיפוק של צורך, גרימת הנאה ושמחה ומניעה של אי־שקט והסחה. היא משיגה את כל המטרות הללו, בעודה משפיעה על תפקודים נוספים, החיוניים להתרחשות הקליטה והלמידה אצל התלמידים: תפקודים חיוניים של עוררות, קשב וריכוז". כץ מתייחס לשני חושים שבאמצעותם אנו חווים את התנועה: החוש הוסטיבולרי (מספק מידע על גופינו במרחב וקשור בוויסות שיווי המשקל) והחוש הפרופריוצפטיבי (מספק מידע ותחושת גוף אישית למיקום איברנו וקשור בשרירים, מפרקים וגידים). שני החושים הללו קשורים ישירות למערכת הראייה והפעלתם במרחב הכיתתי דרך תרגילים תנועתיים יכולה לעזור החל מאחיזת עיפרון בצורה הנכונה ועד ליציבות של הגוף ויכולת קשב וריכוז. גורמי לחץ שונים יכולים לעכב תהליכי למידה; זה יכול להיות מתח ולחץ נפשי או זיהום תדיר באוזן שקשור לחוש הוסטיבולרי. תרגילים תנועתיים פשוטים יכולים להוות "מיקרו התערבויות" (Coulter, 1993), שיכולות להביא לשינוי ושיפור משמעותי.

Embodiment

פרדיגמה קוגניטיביות הרואה בגוף ובמוח יחידה אחת. 'אנו חושבים עם הגוף' והוא חלק בלתי נפרד מתהליכי יצירה, למידה ומחשבה. בעברית, תרגמנו את השם embodied ל"מעוגן גוף" (זהר, 2015). כל מי שמחזיק בדעה זו מבין עד כמה חשובה התנועה בחיי היום־יום ובלמידה בפרט. תחשבו על הרצאה שאתם מקשיבים לה, האם מצאתם את עצמכם כותבים גם אם זה כתב שלא תנסו בכלל לקרוא שוב? התנועה יכולה לעגן מחשבה ובמקרה זה אצבעות הידיים עשו זאת. תחשבו על מי שמזיז את הרגל בקפיצות מהירות שהוא מנסה להקשיב, הנטייה לחשוב שזוהי פעולה שמרמזת על מתח ועצבנות אבל יש מי שצריך יותר לנוע כדי להתרכז. גם דיבור, הסבר שלנו למישהו אחר עוזר לנו להבין יותר ואכן גם פעולת הדיבור היא תנועתית שמפעילה שרירי פה ולסת. יש רבים שבפעילות נופנית כלשהי מבינים דברים או חושבים על דברים יצירתיים, אז למה לא להוסיף תנועתיות בכיתות, משרדים ובכל מקום שדורש מחשבה. גם התינוק נע לפני שהוא מדבר, כך שמבחינה התפתחותית התנועה קודמת לכל והחושים שלנו מתבססים עליה וקשורים בה, אז למה שלא ננצל את הידע הראשוני הזה, הטמון בנופינו ונפסיק להסתירו ולהגבילו.

תנועה וראייה

כאמור, החושים שלנו, כמו חוש הראייה, מתבססים על תנועה. לולא העין שלנו הייתה כל הזמן זזה לא היינו רואים וקולטים מידע חושי. ככל שהעיניים נעות יותר, כך השרירים שלהן עובדים ביחד ותיאום עיניים יעיל מאפשר מיקוד, למשל, בזמן קריאה. לכן מומלץ למצמץ גם בצורה יזומה, למשל, כשאנחנו מול מסכים. ניתן לראות שילדים המתקשים בלמידה יתקשו גם להתמקד באצבע שנזיז לפניהם.

לרוב תופעה זו נובעת מהתפתחות לקויה של שרירי העיניים בגלל חוסר תנועה (הנפורד, 2000). כאשר הראש והגוף נעים, מופעלת מערכת שיווי המשקל ומתחזקים שרירי העין המגיבים לתנועה. הילדים מניעים מגן הילדים, המאפשר מרחב ותנועה לכיתה בבית הספר בה יושבים מאחורי שולחנות שהגוף מוסתר ולרוב העיניים מביטות בכיוון אחד ללוח. ההנבלות הללו מתעלמות מהעובדה שהתפתחות הראייה קשורה בתנועה. שילוב תרגילים של כל הגוף והעיניים מגיל צעיר בכיתות יכולה למנוע בעיות במערכת הראייה וביכולות הלימודיות ולהשפיע על המשך החיים.

תרגילים תנועתיים מומלצים בחיי היום־יום ובפרט בלמידה

התרגילים מומלצים בכל גיל ובכל מרחב (בחוץ, בכיתה או במרחבי הזום)

תרגילי מוח

פול דניסון התחיל לפתח משחקי/תרגילי מוח בשנת 1970 במסגרת ניסיונותיו לפתור בעיות אישיות בקשיים חזותיים ודיסלקציה. הוא עזר לילדים ולמבוגרים במשך 19 שנה ב"מרכז ללמידה קבוצתית מתקנת בקליפורניה". תרגילי המוח (כ־46) הם פשוטים ועדינים (דניסון, 2010) ונועדו להרחיב ולבסס את הרשת העצבית המקשרת בין שתי ההמיספרות במוח (הימנית והשמאלית). בתרגיליו הצטרף לחוקרים חלוצים בתחום האימון החושי־מוטורי. ב־1987 הוקמה העמותה לקינסיולוגיה חינוכית וברחבי העולם נעשו מחקרים התנהגותיים רבים המתבססים על תרגילי מוח עם תוצאות מרשימות בשיפורי מיומנויות קריאה, כתיבה, זריזות, חשבון, יכולת קשב אצל תלמידים בחינוך הרגיל ובחינוך המיוחד. לתרגילי המוח השפעה רבה גם בתחומי ספורט, מוזיקה, ריקוד ואומנות מכל סוג והם עוזרים בשיפור ביצועים (הנפורד, 2000). היופי בתרגילי המוח הוא הקלות ביישום שלהם, אפשר לבצע אותם בכל זמן ומקום, הם פשוטים לעשייה ומשפרים כמעט כל דבר שנרצה לעשות.

תמונה 1: הצלבת מרפק לברך

תרגיל הצלבה אחורי, כף יד לכף רגל:

וריאציה של תרגיל ההצלבה המקורי רק שהוא לאחור, כף יד נוגעת בכף רגל נגדית ולסירוגין לצד השני. מומלץ לבצע מספר פעמים במשך דקה וחצי־שתי דקות (ראו תמונה 2).

תרגיל הצלבה מרפק לברך:

מרפק של יד אחת נוגעת בברך של רגל נגדית ולסירוגין לצד שני. למי שקשה לעשות את התרגיל, אפשר לקחת כף יד אחת ולנגוע בברך הנגדית. מומלץ לבצע את התרגיל בקצב בינוני עד איטי מספר פעמים במשך דקה וחצי־שתי דקות (ראו תמונה 1).

תמונה 2: הצלבה אחורי, כף יד לכף רגל

עוד וריאציות לתרגילי ההצלבות הוא מגע של ידיים בכתפיים נגדיות או רגליים נגדיות. כל מגע של צד ימין בצד שמאל של הגוף לסירוגין טוב והתרגילים ככל שניתן יעילים גם בישיבה או בשכיבה.

3

4

5א

5ב

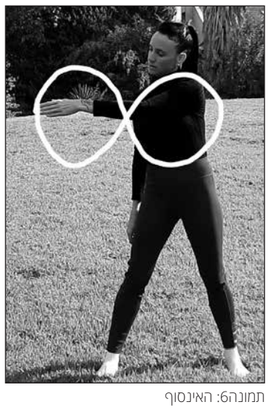
תמונות 3, 4, 5א, 5ב: תרגילי הצלבה יוגה

תרגיל הצלבה יוגה:

להצליב רגליים ולהצליב זרועות שאצבעות הידיים שלובות (ראו תמונה 3) ואז לסובב את הזרועות לכיוון החזה (ראו תמונה 4) ולהצמיד את כפות הידיים לחזה. למי שקשה לעמוד ניתן לכופף מעט את הברכיים וכמובן, רצוי לעשות נשימות עמוקות תוך כדי. רצוי גם להחליף צדדים של הידיים והרגליים (כף יד שהייתה למעלה תהיה עכשיו למטה. כף רגל שהייתה עליונה תהיה עכשיו תחתונה). ניתן לבצע את התרגיל גם בישיבה ובשכיבה. יש לשהות בתנוחה הסופית (ראו תמונה 5א ו־5ב) במשך דקה וחצי־שתיים.

תרגיל האינסוף:

התרגיל החביב עליי מכול, בו אנחנו מציירים בידינו את סמל האינסוף, הספרה שמונה בצורה אופקית – ∞. גם תנועה זו עובדת על עניין ההצלבות של שני צידי הגוף, שתי ההמיספרות במוח. בתרגיל המקורי מציירים את האינסוף בתנועת יד תוך כדי מעקב העיניים שלנו על הציור. ניתן גם "לצייר" בתנועה את צורת האינסוף באוויר. רצוי שהתנועה תהיה גדולה ככל האפשר והאמצע שלה, נקודת החיתוך בין שני העיגולים, תעבור מול אמצע הגוף. ניתן לעשות את התנועה בזרוע אחת, אחר כך בשנייה, ובהמשך בשתי הזרועות בו זמנית. אני, אישית, אוהבת לעשות את התנועה בלי מעקב העיניים וממש לרקוד את התנועה הנעימה והמדיטטיבית הזו בליווי מוזיקה (ראו תמונה 6). תוספת שיכולה להתאים היא אם עושים את תנועת האינסוף בתנועה גדולה ומתמשכת היא להוסיף בלב משפט, מנטרה חיובית כלשהי. אם יש תנועה שחוזרים עליה והיא נעימה לנו, אז מחשבה/מנטרה חיובית תוך כדי תנועה יכולה להשפיע עלינו. זה לא מתאים לכל אחד ולכל זמן אבל זה יכול לעזור. מומלץ לבצע מספר פעמים למשך דקה וחצי – שתי דקות.



תמונה6: האינסוף

אפשר לשרבט את האינסוף במחברת כשמשעמם או אפילו במצב בלבול (בתנועה חוזרת על עצמה). מקרה שסיפרה אחת המורות שהשתמשה בהמלצה הזו: נערה במגמת פיזיקה התיישבה מול מבחן והחלה לבכות שהיא לא יודעת איך להתחיל את המבחן ('blackout'), המורה יעצה לה לצייר את האינסוף במחברת שוב ושוב לחזור על התנועה שהעט על המחברת עוזה עבד! והנערה חזרה למיקוד ולמבחן. לא אשכח את תיאור זה של המורה בפנינו, היא אמרה שנלחצה בעצמה מהבכי של הנערה ופתאום נזכרה בהמלצות ששמעה ממני שהייתה סקפטית מאוד לגביהן ולפתע שלפה את התרגיל הזה וסיפרה לנערה. התרגיל עזר והפתיע גם את המורה.

תמונה 7: משיכת האוזניים

תרגיל משיכת האוזניים:

תרגיל מוח פשוט, לנגוע באוזניים בשתי הידיים ולפתוח אותן בכל הכיוונים. מגע באזור שאנחנו לא רגילים לנגוע בו באופן תדיר 'מעירה' אזורים במוח ויכולה אף לתרום לקשרים עצביים חדשים במוח, וזה בטח לא יכול להזיק. התרגיל מזכיר את התמונות מהעבר, בהם מורים משכו לילד המפריע באוזן כדי שיקשיב יותר טוב, כאילו לפתוח לו את האוזן. לא נראה לי שהם ידעו שזה יכול לעזור בריכוז, אבל כשאנחנו עושים זאת לעצמנו זה כנראה עוזר. אפשרי לבצע את התרגיל בישיבה, הרצאה ובטח במרחבי הזום בהם ניתן לסגור מדי פעם את המצלמה ולזוז עם עצמינו. מומלץ לבצע מספר פעמים למשך דקה וחצי־שתי דקות (ראו תמונה 7).

תרגילים לשיפור המצב רוח באופן מיידי והפחתת לחץ וחרדה

תמונה 8: הניצחון

תרגיל הניצחון

תכונה נפלאה של המוח שלנו היא שהוא פלסטי ויכול להשתנות כל הזמן. אם נחליט ללמוד נגינת פסנתר בגיל מבוגר או שנצטרף לילדינו במשחקי הפלייסטיישן ונפעיל את אצבעות כפות ידינו לאורך זמן אחרת ממה שאנחנו רגילים, גם המוח שלנו ישתנה. כמו כן, אם נסתכל על המוח מבפנים נראה שהאזור שמייצג את כפות הידיים יהיה גדול יותר פיזית מאשר ממה שהיה לפני שתרגלנו את התנועה החדשה. יהיו בו יותר קשרים של תאי עצב. לפעמים אנחנו רוצים לזמן קצר "לרמות" את המוח שלנו ולבלבל אותו בין מציאות לדמיון. אם נעשה תנועת גוף מסוימת כמו תנועת הניצחון (ראו תמונה 8) ואם נרצה נוסיף "יש", "תודה" או כל מילה אחרת, שאגה, צעקה משחררת שקשורה לתנועה בדיבור או בליבינו אז המוח/גוף שלנו ירגיש ויפעל כאילו הוא באמת ניצח. המוח יפריש את אותם חומרים שהיה מפריש במקרה של ניצחון אמיתי (לדוגמה אנדרופין ואדרנלין). התנועה הזו יכולה לעזור במיידי במצבי לחץ, עצב ואפילו חרדה. מניסיון אישי זה עוזר! הרבה מאמנים וקואצ'רים, גם יהודים (למשל, אליהו שירי), ממליצים לעשות את התנועה הזו לפני ריאיון עבודה, מבחן או בזמן חרדה. זהו כלי חשוב ללמד כל לומד וכל אדם.

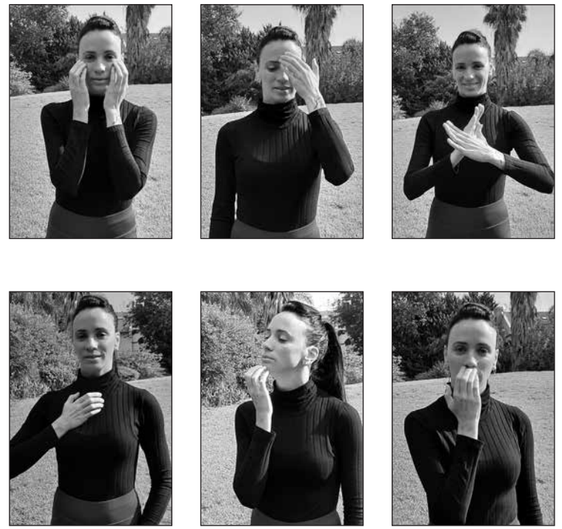
מחיאת כפיים 7X7

תרגיל של מחיאת כפיים הוא תרגיל שההשראה לו הוא מרבי נחמן מברסלב שכתב ש"על ידי ניגונים והמחאת כף אל כף, נעשה המתקת הדינים" (ליקוטי מוהר"ן ח"א, תורה י). בתרגיל זה אני מבקשת למחוא כפיים בקצב של שבע מחיאות כפיים ברצף, הפסקה של שנייה ואז להמשיך כך שבע פעמים. התרגיל משחרר וכיפי ובדומה לתרגילי המוח של ההצלבות, קשור בין צד ימין לצד שמאל של הגוף. בתרגיל זה יש חיבור בין מגע, תנועה וקול.

בהקשר אחר, יש ציטוט של הרב פרומן בזמן שישב בירושלים עם נציגו של ערפאת במערכת העיתון אלפג'ר "זהו המקום של מחיאות כפיים, חיבור ימין ושמאל להיות על הגבול זה מסוכן, אבל שם קורה משהו, נוצר משהו". בתרגיל הזה הימין מתחבר לשמאל בפן הפיזי בדומה לכל תרגילי המוח שהתבססו על ההצלבות בין צידי הגוף, אבל אולי בגלל ההשראה מהמקור היהודי לתרגיל של מחיאות הכפיים, אפשר לחשוב גם על החיבור הרוחני בין קו ימין וקו שמאל של האדם, האיזון שאנחנו מחפשים כל חיינו... (מקורות מהחסידות).

טפיחות קלות בעזרת קצות האצבעות על הראש, פנים וחזה

בתרגיל זה אנחנו מתופפים תיפוף קל בעזרת אצבעותינו על הראש, המצח, מתחת לעיניים, מתחת לאף, בסנטר, באזור החזה וניתן להוסיף את האזור שמתחת לבית השחי (מניסיון הרבה מורים, בעיקר לתלמידים בגילאי החטיבה ומעלה מעדיפים לוותר עליו בגלל ענייני מבוכה, אבל זה באמת עניין אישי). יש גם נקודה מסוימת באזור כף היד שניתן לתופף עליה. התרגיל המלא נלקח מטכניקת ה־EFT Emotional Freedom Technique, שהיא טכניקה לשחרור רגשי אשר מתבססת על רוצי האנרגיה המוכרים ברפואה הסינית (מרידיאנים) על פי הרפואה הסינית קיימים בגוף 12 רוצי אנרגיה עיקריים (מרדיאנים) שמזינים באנרגיית החיים את האיברים השונים גם ברמה הפיזית וגם ברמה הרגשית. בטכניקה זו אנו מתופפים על אותם אזורים, אולי כמו בדיקור סיני אך ללא שימוש במחטים אלא בטפיחות בעזרת קצות האצבעות שלנו על נקודות מסוימות בגוף. בטכניקה עצמה משתמשים גם במשפט חיובי ומעצים כלשהו וכמו בכל התרגילים תמיד ניתן להוסיף מחשבה חיובית או משפט מעצים, אבל אני חושבת שגם בלעדיו התנועה עצמה משחררת ועוזרת ונסתפק בה. מי שירצה ללמוד על השיטה המדויקת הזו, ימצא מקורות מידע רבים באינטרנט ומוזמן לנסות אותה, יש הרבה מטפלים שמשתמשים בה לעזרה בבעיות פיזיות ורגשיות שלפי השיטה מקורן תמיד בחסימה אנרגטית שניתן לשחרר בעזרת הטפיחות הקלות.



טפיחות קלות בעזרת האצבעות על הראש, פנים וחזה

עושים את הטפיחות ברצף ועוברים מטפיחות בידיים ועד החזה (או מתחת לבית השחי למי שיוסיף זאת) ואז חוזרים בחזרה בסדר הפוך (ראו תמונות 9א-9ו) בלי קשר לשיטה עצמה ניתן לבחור אזור מסוים שבו נעים לנו יותר ולשהות בו יותר או לתופף רק עליו, למשל, אזור החזה נעים למגע ומרגיע לטפוח עליו בלי קשר לשיטה עצמה.

לסיכום

המכשול הגדול העומד בפני אלה משמתמשים בתרגילים תנועתיים פשוטים כדי לשפר יכולות ריכוז ולמידה היא הדעה הקדומה שהמוח והגוף נפרדים אחד מהשני וכאמור ככל שנאמץ את הגישה הקוגניטיבית (embodiment) וננסה להתייחס לגופנו־מוחנו כיחידה אחת, נוכל להשפיע על היכולות הקוגניטיביות, לימודיות, ביטחון עצמי, הערכה עצמית ויכולת להשתחרר ממצבי לחץ. אנשים נוטים לחשוב שתרגילים פשוטים בלי הרבה מאמץ אינם יעילים אבל שווה לנסות אותם.

התנועה הכרחית לחיים בריאים ושמחים יותר ומומלץ להכניסה בשעות הלמידה ובהפסקות במשך היום בכל הגילאים. כולי תקווה שיותר לומדים, מורים, מרצים יאמצו את גישת הפדגוגיה מעוגנת הגוף וישלבו תנועה בלמידה ושאנחנו כציבור נבין עד כמה תנועה חיונית לכולנו.

ניתן לראות וידאו קליפ קצר ביוטיוב שבו אני מדגימה את רוב התרגילים עם הסבר:
https://www.youtube.com/watch?v=XWehK3LMqR8
וניתן לצפות בוידאו קליפ אחר בו אני מדגימה את התרגילים ברצף ובזמן המומלץ עבורם, כך שניתן לצפות ולעשות אותם תוך כדי צפייה:
https://www.youtube.com/watch?v=A394EW1n5_E&t=4s

ביבליוגרפיה

דניסון, ד. פ. (2010). *תרגילי מוח התענוג שבלמידה*. הוצאת אדוואנס.

הנפורד, ק. (2000). *חוכמה ותנועה*. הוצאת נמרוד.

זהר, ר. (2015). "שילוב תנועה וידע מחול בהוראת הפיזיקה". *מחול עכשיו*, 28, 17-23.

זהר, ר., בננו, א., אלון, ב. ואברהמסון ד, 2017. "יצירתיות וקונניציה בלמידה מעוגנת גוף של מושגים בפיזיקה", *מחול עכשיו*, גיליון 32, עמ' 24-30.

כץ, ר. (2020). "החושים שבאמצעותם חווים את התנועה – בשירות העוררות המוחית, הקשב והריכוז – בהוראה ובלמידה". *חינוך הטרוגני בלימודי מדע וטכנולוגיה*, גיליון 43.

Coulter, DJ (1993). "Movement, Meaning and the Mind. Keynote Address". Seventh Annual Education Kinesiology Foundation Gathering, Greeley, CO.

ד"ר רוני זהר, פוסט־דוקטורנטית במחלקה לנוירוביולוגיה במכון ויצמן בהנחיית פרופ' אהוד אחישר ופרופ' איתן גרוס. מחקרה העכשווי מרחיב את לימודי הדוקטורט בהם היא פיתחה וחקרה גישה לשילוב לימודי פיזיקה עם תנועה. לימודי הדוקטורט היו מטעם המחלקה להוראת המדעים במכון ויצמן בהנחייתה של פרופ' בת שבע אילון בשיתוף המחלקה לחינוך באוניברסיטת ברקלי, ארה"ב בהנחייתו של פרופ' דור אברהמסון. רוני בעלת תואר שני במדעי המוח וההתנהגות מטעם האוניברסיטה העברית בירושלים בנושא בקרה מוטורית ותואר ראשון בפיזיקה מטעם האוניברסיטה העברית בשיתוף לימודים בחוג לתנועה באקדמיה למחול ע"ש רובין בירושלים. רוני פועלת לקידום שילוב התנועה בהוראה בארץ וקישור בין מדע למחול, מנחה קורסים אקדמיים בתחום מדע תנועה ולמידה במכון ויצמן ובמכללת אורות, מנחת השתלמויות מורים ומנחת אימפרוביזציה ותנועה לנשים במסגרת בית הספר למחול ותנועה בנס ציונה. roni.zohar@weizmann.ac.il

רותם לב (המצולמת בתמונות) היא רקדנית, מורה ויוצרת בעיקר לנשים. רקדה בלהקת מחול מקצועית, למדה באקדמיה הגבוהה למוזיקה ולמחול בירושלים, עשתה תואר ראשון במחול ותעודת הוראה. רותם ילידת הארץ, אבל נדלה בלונדון ובברזיל עד כיתה ג, ושם החלה את צעדיה הראשונים בבלט הקלסי וכשחזרה ארצה למדה ג'ז ומודרני.

הנוכחת הנעדרת

מסע רפלקטיבי לבחינת עבודת מנהלת החזרות

נועה רחל רוזנטל

נדלתי בבית אומנותי ויצירתי, סקרני והרפתקני. אימי, בובנאית מצליחה, אישה יצירתית ומלאת עזוז ואבי, איש טוב לב, החזיקו יחד בנישה החינוכית, כי פיתוח היצירתיות מקנה כלים חשובים לפיתוח האישיות והבניית האדם כיצור שלם ומורכב. התחלתי לרקוד בגיל צעיר ועיסוקי במחול מהווה נתח דומיננטי בהווייתי כאדם בוגר. במהלך שש השנים האחרונות עבדתי כמנהלת חזרות וכאסיסטנטית לכוריאוגרף יורם כרמי, בלהקת המחול *'פרסקו'*. לפיכך החלטתי לבחון את האופן שעיסוקי במקצוע זה מאפיין ומגדיר את הצדדים השונים בו. עבודתי התקיימה על בסיס יום יומי וכללה הוראת שיעורי טכניקה ללהקה וניהול חזרות. בימי הופעות גם הכנת הלהקה לאורך כל יום העבודה, בתיאטרון. במשך חודש ניהלתי יומן כתיבה רפלקטיבי, הכתיבה התנהלה בזמן הפסקת הצוהריים, מייד אחרי העבודה או בשעות הערב, כשתי רפלקציות ביום.

רפלקציה

הרפלקציה, מייצרת חשיבה עמוקה ובחינה רב כיוונית של פעולות (כהן, 2011), מגבירה את המודעות העצמית ומשחיזה את הכלים לפתירת בעיות, היא מתניעה תהליך של התבוננות פנימית ומייצרת מרחב שקט לבדיקה עצמית. מתוך כתיבת הרפלקציות, מצאתי קווים מנחים המגדירים את תפקידי בלהקה.

משמעות הפעולה הרפלקטיבית היא התבוננות חוזרת הבוחנת את העשייה. זו פעולה מעגלית, היוצרת התכוונות חדשה (שלסקי, 2006). אומנם הרפלקציה נראית כפעולה סובייקטיבית, בכך שאני, הכותבת, מתייחסת למחשבותיי ולפעולותיי, אך למעשה מתקיים כאן תהליך בקרת העצמי. נדרשתי בכתיבה, לצאת מעצמי ולנסות להתבונן מהצד על פעולותיי. הרפלקציה מהווה מעין השהייה שנועדה לאפשר בחינה אנליטית יותר של הפעולה שנעשתה (שם).

בניתוח ממצאי הרפלקציה בחרתי שתי גישות: ניתוח הוליסטי וניתוח קטגוריאלי (ליבליך, תובל־משיח וזילבר, 2010). בניתוח ההוליסטי, התמקדתי ביחידה השלמה של הטקסט, וניסיתי לאתר מסר משמעותי מתוך הכתוב המאפיין את דרך עבודתי. הבנתי כי הבניית הידע שלי במקצוע והחינוך לעיסוק זה, החל שנים ארוכות קודם. בחרתי לשלב גם גישה של ניתוח תוכן לחלקים, ניתוח קטגוריאלי, המפרק את הטקסט לקטעי תוכן מהותיים, לנושאים שאציג. אספתי נתונים רבים, הצלחתי לחלץ ממצאים ולקבל תיאורים רחבים וסיפוריים של עבודתי. אני מאמינה כי הממצאים המוצגים כאן יכולים להעשיר את ארגז הכלים המקצועי של העוסקים במלאכה.

ניהול

מקצוע ניהול החזרות ותיק כמספר שנות קיומו של הבלט הקלאסי עצמו – כאומנות במה (הקמת האקדמיה למוזיקה בפריז, 1671), אף שהוא זוכה לתיעוד ומחקר מועט. המונח הקיים בעולם הבלט הקלאסי, שמתאים להגדרה של תפקיד מנהל החזרות הוא Ballet Master (מומחה לבלט באנגלית) או *Répétiteur* (עושה חזרות בצרפתית). תפקידו לקיים חזרות עם הרקדנים על ביצוע התפקידים השונים, של הבלט כולו, בדרך כלל הוא גם אחראי על הוראת שיעורי הבוקר בלהקה (Grant, 1967). פייר בושאן (Beuachamp) היה רקדן צרפתי, בן המאה ה־17 ונחשב לבלט מאסטר הראשון.

אבל מה זה ניהול? ניהול הוא אחד הגורמים המאפיינים קבוצות, השואפות להשיג דבר מה משותף. ניהול מנסה להשפיע על האופן שהאדם היחיד יוצר קשר עם החברים האחרים באותה קבוצה (גזיאל, 1990). ההבנה כי ההישגים האנושיים גדלים, כשאנחנו פועלים יחד, מקדמת התארגנות בכל תחומי החיים. גזיאל מציע כי ארגונים, בעלי מטרות דומות, אשר משתמשים בכלים דומים להשגתן, צריכים להתבסס על קודים וחוקים דומים. הוא מבחין בין שאיפה ניהולית תלוית אופי הארגון לבין שאיפה ניהולית תלוית התרבות בה מתקיים הארגון. ניהול החזרות בלהקת מחול מקצועית, מתקיים תחת קונטקסט תרבותי רחב ובין לאומי.

עדויות של מנהלי חזרות

נעמי פרלוב, מנהלת חזרות בכירה, כוריאולוגית, מורה מוערכת למחול מודרני ומנהלת אומנותית של מרכז סוזן דלל כיום, משווה את עבודתה למנצח בתזמורת (דורי, 2010). בדיוק כפי שמנצח בתזמורת שולט בכל התפקידים המוזיקאליים המופיעים בפרטיטורה, כך שואפת פרלוב לבסס את שליטתה בתוך קבוצת הרקדנים, איתם היא עובדת. פרלוב מדגישה את חשיבות הקשר ההדוק שלה עם הכוריאוגרף הצרפתי אנז'לין פרלז'וקאז' (Preljocaj). בניית האמון בין הכוריאוגרף לבין מנהל החזרות שלו, מקבל ביטוי חזק ומשמעותי באופן ניהול החזרות. קיימת חשיבות ליצירת דינמיקה חיובית בין הכוריאוגרף, מנהל החזרות והרקדנים (יודילביץ', 2011). פרלוב רואה את עבודת מנהל החזרות כעבודתו של אמן. כמו כן, היא מספרת על עבודתה עם להקת הבלט של תיאטרון מרינסקי (Mariinsky) בסנט פטרבורג, בה מתקיימת משמעת ברזל והתמסרות כמעט מדבקת לתהליך הלמידה ולביצוע היצירה.

רינה גלוק, רקדנית בעברה, מורה וחוקרת מחול (כהן וגלוק, 1996), מתארת תחושת אחריות רבה כלפי משמעות הכוריאוגרפיה: "האם תפקידו של מנהל החזרות הוא להבליט ולחדד את כוונות היוצר, תוך התחקות אחרי המחשבה שמאחורי היצירה?" היא שואלת. גלוק רואה חשיבות מכרעת, לעובדת היותה רקדנית בעברה. בתחילת עבודה מול רקדן, היא נוהגת לדון בכוונה הקיימת בקטע, מדברת על תחושה שצריכה לעבור בתנועה, אולי רגש, הדאגה העיקרית, על פי גלוק, כמנהלת חזרות היא לתנועה וליצירה.

טריסטאן מסג' (Message), בלט מאסטר בלהקת הבלט של אוסטרליה מספר, כי עוד בהיותו רקדן החל ללמד שיעורי בלט ללהקה. הוא סבור כי לתפקיד ניהול החזרות דרושה אישיות המסוגלת לתפקד טוב בסביבה עסוקה ולחוצה. העבודה מול קבוצת רקדנים על חומר תנועתי דורשת העברת מסרים ברורה, רגועה וחיובית. למרות לוח הזמנים הצפוף, הוא מנסה למצוא זמן לבסס תקשורת טובה עם הרקדנים (Sandall, 2017).

ה"גורם הסמוי", כך מגדירה סיוון כהן את מקצוע ניהול החזרות (כהן וגלוק, 1996). כהן, מנהלת כפר המחול בקיבוץ נעתון, רקדנית בעברה ומנהלת חזרות בלהקת המחול הקיבוצית, מספרת כי לדידה, זהו אחד התחומים המוצנעים יותר של אומנות המחול. תשומת לב הקהל באולם המופעים, פונה לכל תחומי היצירה הנראים לעין, הכוריאוגרפיה, הביצוע, התאורה, התלבושות, עיצוב הבמה, אך אחד הגורמים הסמויים מן העין, אשר אחראי להתאחדות של כל המרכיבים לכדי יצירה אחת, הוא ניהול החזרות. מכלול הדרישות הרחב, ממנהלת החזרות, שונה מאלה שלהן נדרש הרקדן. עליה להיות בעלת ידע רב וניסיון במקצוע המחול, בעלת רגישות גבוהה בעבודה עם אנשים ובעלת כושר מנהיגות. עליה להיות מודעת

נועה רחל רוזנטל מנהלת חזרה בלהקת מחול פרסקו - יורם כרמי, רקדנית: בר כהן, צילום: עמי ליבנה
Noa Rachel Rosenthal directing a rehearsal at Fresco Dance Company, dancer Bar Cohen, photo: Ami Livneh

להיררכיה הקיימת בסטודיו מול היוצר, שלצידו היא עובדת. נדרשת ממנה יכולת ריכוז, ראייה רחבה וכוללת של כל התמונה ושל הפרטים הרבים שמרכיבים אותה. כמו כן, נדרשת סבלנות רבה, התמדה, מוזיקליות, דיוק ובהירות. למרות המתח שלעיתים נוצר בתהליך, ראוי שמנהל החזרות יישאר ענייני וישרה ביטחון ואווירה טובה. כהן מבחינה בין שתי גישות לניהול החזרות. האחת מתמקדת בטכניקה, עם דגש על פתרון של קשיים גופניים ובעיות טכניות, השנייה מתמקדת בקולו הפנימי של הרקדן. שילוב של שני אלה הוא הנכון ביותר. איזון בין הביטוי הגופני והביטוי הרגשי יאפשר ליצירה להגיע לביצועה המיטבי.

מניסיוני בניהול חזרות האדם העיקרי והמשמעותי ביותר מולו אני מתנהלת, ולו אני מחויבת, הוא הכוריאוגרף ומנהלה האומנותי של הלהקה. אני מחויבת לשמור על רצונותיו האומנותיים והניהוליים במהלך שעות עבודתי בסטודיו עם רקדני הלהקה. האמון בינינו צריך להיות חזק, וככל שהכוריאוגרף חש ביטחון בעבודתי, כך הוא מרגיש בטוח להשאיר את הלהקה לעבודה עימי. הסביבה בה אני עובדת היא אנושית ודינמית ומתקיימות בה עשרות התרחשויות קטנות במקביל, שדורשות את התייחסותי, לעיתים באופן מיידי. במהלך יום העבודה מתעוררות שאלות רבות, ביצוע תפקידי אינו משנה סדורה. אין לי פרוטוקול ברור של מהלכים שעליי לבצע, אך יש מטרה שאני שואפת להגיע אליה – להביא את רקדני הלהקה לביצוע משוכלל ועוצמתי של היצירות שעליהם לבצע.

חינוך קפדני, התבוננות וייעוץ

מתוך הרפלקציות עולים שלושה מאפיינים בולטים המרכיבים את גישתי לתפקיד ולביצועו: (1) חינוך – קפדני; (2) התבוננות – מתוון; (3) ייעוץ – מתוון. לא אחת קורה, כי חלק מהמשימות וחלק מהצרכים מתנגשים ויוצרים קונפליקט. לעיתים נוצר מתח בעבודה מול הכוריאוגרף שקשור בבחירת הדרך להגיע למטרות שהצבנו לעצמינו. הרקדנים מתמודדים עם רגעים בהם אני חייבת להתעלם מהקשיים הרגשיים והפיזיים שלהם ולהמשיך בתנופת העבודה. מול עצמי, ולעיתים לעיני כל הלהקה, יש רגעים בהם אני חשה כי העברתי מסר לא ברור, הן ברמת ניתוח התנועה והן ברמה האנושית, או ששניתי בהנחיה, וחשוב לי לדייק ולתקן.

חינוך קפדני

לדברי שלסקי, מרצה וחוקר בתחום החינוך (2006), המעשה החינוכי מכונן מציאות ומעצב אמונות, לעיתים קיימים בו יחסי כוח סמכותיים – היררכיים, בין הצדדים המשתתפים בו. הרפלקציה יכולה למתן את ההיררכיה שקיימת ולהפוך את היחסים למורכבים, עמוקים ובעיקר דיאלוגיים. לפי קורלנד (2018), הדאגה האכפתית היא תפיסה חינוכית העוזרת לאדם אחר לצמוח, לגדול ולממש את עצמו. היא מבוססת על היחיד להגיב בדאגה ובאכפתיות לצורכי הזולת ומאופיינת במחויבות ארוכת טווח ובפעולות שנעשות מתוך אחריות ומחויבות לרווחה ולהעצמה של האחר. על פי נתיב ואופיר, חוקרות גוף, מגדר ואידאולוגיה בחינוך למחול (2016), הפדגוגיה בשיעורי המחול, הוראת גוף בגוף, מקבלת ממדים של אתיקה ומוסר. תנועת הגוף, הכרת הזולת וידיעתו יוצקים משמעות לפעולת ההוראה. פעולה שהיא דיאלוג, שיש בה חוויה גופנית מוסרית של אפשרויות והתקשרות.

אני שוהה זמן רב עם הרקדנים בסטודיו. במהלך שיעורי הטכניקה, בתחילת יום החזרות, אני מנסה להקדיש רגע מהשיעור לכל אחד מהרקדנים, ובכך לעורר אצלם חשיבה גבוהה ורפלקטיבית על האופן כשהם ניגשים לתנועה, לטכניקה, לתיקון.

לימדתי היום שיעור בלט, ניסיתי להדגיש את תשומת הלב שחשוב לתת לזרועות. לדרך שהזרועות עושות במרחב ביחס לגוף וביחס לחלל. חשוב לי שהרקדנים יגיבו לרעיונות תנועתיים ולגישות טכניות שאני דורשת מהם. בזמן השיעור אני יכולה להכניס מידע פיזי שיעזור להם לבצע טוב יותר את הרפרטואר. אני מרגישה שאני מדברת עם כל רקדן בצורה שונה, אני מנסה להגיע לכל אדם באופן המיטבי לו. אני מנסה לפצח את המפתחות של כל אחד. יש כאלה שצריכים יותר הכוונה, ויש שפחות.

כאשר אנו עובדים על שכלול הביצוע של יצירות קיימות, כאשר רקדנים חדשים צריכים ללמוד יצירות שקיימות ברפרטואר וכאשר משחזרים יצירות ישנות, ברצוני להעשיר את האופן בו גופם של הרקדנים מבין תנועה ומבטא אותה. אני שואפת לשכלל את הדרך בה הם מקבלים שליטה על גופם. אני רוצה לעזור להם לפתח הבנה פיזית עמוקה של ביצוע היצירה המחולית, אותה הם צריכים לרקוד במופע.

ביקשתי מהרקדנים לדייק בדגשים התנועתיים, ללמוד לשיר יחד עם הגוף. שלא אשמע קקופוניה, אלא קול גופני אחד. הרצון להגיע למצוינות, למיצוי, הוא מאוד חזק וגדול. אני מנסה להכניס דגשים שיעזרו להעמיק את התנועה, הרקדנים מרוכזים וקשובים. חשוב שהלהקה תנשום יחד, תתחבר לאנרגיה אחת, תדע באופן עמוק את התנועה, ברמת הנשימה, הביט המוזיקאלי, עומק המשקל שעובר, מרקם התנועה – אם שמן או רזה, כבד או קל, דחוס או דליל, רטוב או יבש. דימויים בהם אני משתמשת במהלך עבודתי מול מבצע יחיד בסולו, או מול שניים בדואט, אבל גם בקבוצה. אני מנסה להבהיר להם את רמת האחריות הנדרשת מפרפורמר על הבמה. דיוק, שליטה, מעוף, איבוד שליטה, ביטוי פיזי ורגשי נדיר שמהדהד למרחק.

אני שואפת להקנות לרקדנים כלים מנטליים להתמודד עם העומס הפיזי בו גופם נתון, וכן שיבינו לעומק את האחריות שיש להם כלפי היוצר, היצירה ואף כלפי עצמם. עולם המחול האומנותי הוא תובעני ודורשני. אמות המידה בהם נבחנת להקת מחול מקצועית הן גבוהות ולא מתפשרות. קהל רוכשי הכרטיסים, מבקרי האומנות וחברי המיליה המחולי, קולגות למקצוע, מנהלי תיאטראות ומורים למחול, למעשה כל האנשים שעשייתם נושקת לעולם המחול, מתבוננים בעשייה האומנותית באלף עיניים, לעיתים מפרגנות, אך כמובן ביקורתיות מאוד. לעיתים האידיאל האסטטי הקיים באומנות המחול מכתיב חוקים נוקשים שיש לעמוד בהם. הדרישה להצטיין, לשאוף לגילויים המביאים צמיחה, התפתחות ושכלול, עומדת לפנינו תמיד, כמטרה בעשייה המקצועית. התחרותיות, שקיימת כמעט בכל מישור של מקצוע המחול, מייצרת דחיפות ולחץ, תחושת תנופה וחיפוש, מנוע משמעותי ורב כוח ולפעמים גם קשיים, תסכולים וסערות.

הרקדנים כמו חמר. הם צריכים להתמסר, לוותר על הנוחות, על האנו, על האנרגיה שלהם ועל האורגניות שלהם ולהטמיע נוף אחר. הם צריכים לדבר את השפה הגופנית של היוצר, את הביטוי הכי אינטימי ופנימי שלו, את הבחירה שלו, את המעגלים ואת הפינות. הרקדנים צעירים, מסעם אך החל. אני מנסה להגיע אליהם גם בכדי לשנות אותם אך גם כדי לחזק אותם בדרכם, בחיפושם ובכישרון הייחודי של כל אחד מהם. כבר בתהליך הזה, אני חשה חוסר דיוקים. הרקדנים מפרשים את התנועה בצורה אינדיבידואלית. תפקידי הוא לאחד אותם, אבל לא לסרס את אישיותם ואומנותם.

בעבודתי עם יורם כרמי, כחלק מדרישתו ושאיפתו לשכלול ומצוינות, עליי להשחיז לעיתים את כלי הקפדנות והדקדקנות. אני דורשת מהרקדנים, ריכוז בעבודת החזרות, עמידה בזמנים, יעילות בניצול הזמן המועט שעומד לרשותנו, טוטאליות והתמסרות בעשייה האומנותית.

יש ומתגנבת לתמה הניהולית הקפדנית גם הקטנוניות. אז, אני הופכת להיות מנהלת שנוטה לנדנד יותר מדי, לחזור על אמירות שנראות חשובות בעיניי, לבוא אל הרקדנים בטענות ובדרישות. יכול להיות שאסטרטניה זו גובה מחיר המשפיע על האווירה הנעימה בסטודיו. לעיתים דרישותיי יוצרות נסיגה זמנית באופן התקשורת שלי עם הרקדנים ובאופן שהם ניגשים לביצוע היצירה. לעיתים קורה שנתקלים במהמורות ובקשיים, אך לומדים להתגבר עליהם. תהליך זה של התעמתות עם קושי, התעקשות לשנות הרגלי עבודה טכניים פיזיים וחתירה לשיפור והעמקה, לוקחים חלק משמעותי בעבודתי.

אני נותנת שתי דקות לחזור עצמאית על התנועה ואז לוקחת את המושכות ומתחילה לספור קצב ברור, כדי שכולם יעבדו יחד. עשינו פעמיים, כלומר הם עשו, ואני ספרתי. הרגשתי שהרקדנים לא איתי, נופתי בהם ונהיה מתח. כשקורה כזה דבר אני מנסה לעבור הלאה די במהירות. הריקוד חזק מהכל, האנרגיה התפוצה.

התבוננות

ההתבוננות בנשימה היא אמצעי לתרגול מודעות נכונה. היא יכולה לסייע לנו לחקור את מה שאיננו יודעים על עצמנו ולהעלות לתודעה את מה שהיה ספון ברובד הבלתי מודע. פיתוח המודעות לרגע הנוכחי מאפשר ריכוז נכון, והדבר אינו פשוט. מודעות רצופה היא חמקמקה, ומושגת אך ורק על ידי תרגול לשינוי הרגלי פיזור הנפש (הארט, 1994). התבוננות ביצירת אמנות היא תהליך יצירתי. המרכיבים שפעלו על האמן, כאשר יצר את היצירה, מהדהדים בצופה. בבואו להתבונן ביצירה ולתת לה להשפיע עליו, הוא נדרש להביט בה באורח מסוים, שונה מאוד מדברים אחרים בעולם הסובב אותנו. הצופה נדרש לפתוח ערוץ מנטאלי מסוים (שליטא, 2013).

רבות נכתב בזכות הלמידה השקטה, הבוחנת. אחד התחומים המשמעותיים בעבודתי הוא ההתבוננות. הצורך להפנים סיקוונסים תנועתיים ותמות תיאטראליות, רעיון מופשט או נרטיב דרמתי קוהרנטי, תוך בחינה שקטה של המתרחש. אני יושבת ומתבוננת כאשר יורם עובד עם הלהקה בסטודיו, כאשר הוא נותן דרור ליצירה לנבוע מתוכו, כאשר הוא מלמד את הרקדנים קטע תנועתי חדש, או מנסה לחלץ איכויות תנועתיות נוספות מתוך קטע קיים.

אחרי הראן יורם ניסה "לשחק" עם איזה קטע ולשנות אותו. הוא מנסה תמיד להתבונן על קטעים כמשהו פלסטי שאפשר לשנות. זה מכניס פוקוס אחר, זריקת אנרגיה, עניין, מאוד טוב לראות, מאוד משמח. עוד מרקם נחשף ביצירה כשהוא משתף את המחשבות והדימויים שלו.

אני מביטה במהלך העבודה, מתבוננת כאשר יוצרים – אורחים, מגיעים ליצור כוריאוגרפיה ללהקה. בוחנת את הרקדנים כאשר אני מלמדת שיעור טכניקה בבוקר, והם עסוקים בביצוע התרגילים שנתתי. יושבת וצופה, בדרך כלל יחד עם יורם, בהרצות של קטעים נפרדים ובהרצות של יצירות שלמות, בפרזנטציות לפני קהל צעיר בסטודיו, בזמן ימי מחול.

הרקדנים נתנו קטע יפה ומרוכז. פרפורמנס טוב, עם נוכחות חזקה ותחושת קבוצה טובה. הקהל הצעיר ישב מרותק והיה מאוד מרגש לראות את זה. יורם היה מרוצה.

לעיתים קשה לי לשמור על שקט. הערה כזו או אחרת תקפוץ לפי ותיאמר בחלל החדר, גם אם אין זה הזמן או המקום הנכונים. לעיתים סבלנותי קצרה לחכות עד תום המהלכים ואני רוצה לשפר ולהדגיש, לחדד, להוסיף ולעזור. אחד הקשיים בביצוע עבודתי עולה כאשר המאפיין המתבונן, השקט, המכיל, נחלש מול מאפיין ניהולי אחר ואני לא מצליחה לאזן בין הקולות המעצבים את דרך המלך להשגת מטרותיי. אני ממשיכה לנסות לחזק את האיכות הזו, בעת שהותי בסטודיו במחיצת היוצרים והרקדנים.

היום הגיעה יוצרת אורחת, עדי סלנט, פעם ראשונה זה מלא מסתורין. אני מגששת, רוב הזמן שקטה ומתבוננת וחלק מהזמן מנסה לתת את התרומה הקטנה שלי.

נועה רחל רוזנטל מנהלת חזרה בלהקת מחול - יורם כרמי, רקדנים: בר כהן, תומר ברקו, מתן קפלן, צילום: עמי ליבנה
Noa Rachel Rosenthal directing a rehearsal at Fresco Dance Company, dancers: Bar Cohen, Tom Barko, Matn Kaplan, photo: Ami Livneh

זה זמן לספוג ממנה הרבה מידע, כי תכף היא תלך, ואני אשאר עם הלהקה ועם התנועה של היוצרת. אני מתבוננת בה ורואה עוצמה בתנועה. התפקיד שלי הוא לאפשר לרקדן לבטא הכי טוב את היצירה שנרקמת בנפש היוצר.

ייעוץ ותיווך

לקראת מופע, אתה ממשמע וממשטר את עצמך בכל הנוגע לאחזקת הגוף, לתזונה ולאיזון נפשי. התוכנית היא להיות בתוך הלך רוח של התכוונות, במתח פנימי של ריכוז והתפנות. כשמגיע הזמן להתחיל במופע, משום מה אתה לא מוכן. למרות חודשים של הכנות, כשהמופע מתחיל אתה מתקשה להיות ברגע, לזרום איתו, כאילו הגיע במפתיע. להיות אמן מופע זו משימה חוצת גבולות. אתה מתחכך במעבר ממציאות לכאילו, יוצא ובא בין מציאות לבין הדימוי שלה. יש משהו מתעתע בפעולת חצייה גבולות, המעמד שלך הוא אקסטריטוריאלי (עפרת, 2012).

האומן היוצר, הכוריאוגרף, כפי שאני רואה אותו, לאורך שנות עבודתי לצידו, מתעמת בדרכו עם לידת היש מהאין. הוא נדרש לבטא אמת רגשית, להיות נאמן לעצמו. להישאר אותנטי, קשוב ומרוכז לרחשי ליבו. לעיתים הוא צריך לשאוב השראה ממקור חיצוני. הוא נזקק לאחר קשוב ועירני לצרכים – שיכולים לעלות – במסע היצירתי שהוא עובר. חשוב שיוכל לשתף בקשיים ובהצלחות, ברצונות ובחידות הלא פתורות.

עבדנו בצורה אינטנסיבית ומהירה, הרגשתי שיורם נותן מקום לתיקונים ולתוספות שאני נותנת. היה טוב לעבוד יחד. יורם סיפר כי הוא מעוניין במחויבות ובהתמסרות לתהליך ארוך ועמוק, שהמקום שלנו כאן, נותן אופציה לחקור וללמוד המון על המקצוע, על דרך ועל התמדה.

האומנים המופיעים, הרקדנים, נזקקים אף הם לאוזן קשבת, לייעוץ רחב, שיכול להתפרס על פני תחומי חיים רבים, לתמיכה מוראלית ורגשית, להכוונה. לא אחת אני מפעילה מיני אנטנות בכדי לחוש את הצורך הנובע מצד קבוצת הרקדנים מחד גיסא, ומצד היוצר מאידך גיסא.

הכוריאוגרפים, שמתארחים בלהקה לתקופה קצרה, מקבלים את תשומת הלב לה הם נזקקים. אני מנסה להיות קשובה ולהבין את צרכיהם בעת עבודתם בסטודיו וגם בזמנים אחרים, אולי בערב, לפני יום עבודה, או סתם בסוף יום חזרות, כאשר נחוץ להם תהליך של שיתוף והתייעצות.

בזמן החזרה אייל דדון ואני, נכנסים לפעמים לתיאום מחשבתי על הקצב ועל איכות התנועה. זה כיף ונעים לחוש שיתוף בכוונה, בנישה. הוא כמובן שולט בתהליך ואני מנסה להבין מה הוא רוצה, מה נחוץ.

נראה כי התמה הניהולית של ייעוץ ותיווך היא החשובה ביותר. מנהלת החזרות, היא חבל הקושר את שלושת הגורמים העיקריים המתקיימים בסטודיו זה לצד זה. היוצר, היצירה והרקדנים. אני מלווה את ההתרחשות בזמנים של הופעות, למשל, בעוד זוג עיניים, בעוד נקודת מבט, בהיכרות עמוקה עם התהליך, ללא הסערה הרגשית וחבלי הלידה שיכולים להתלוות לתהליך היצירה.

מנהלת החזרות צריכה להבין את היוצר ואת רצונותיו התנועתיים. להכיר לעומק את מורכבות הקומפוזיציה, שהוא בונה. לרדת לסוף דעתו וטעמו, לגבי האיכות התנועתית שהוא רוצה לחלץ מהרקדנים המבצעים – מגוון צבעי הקשת שאיתם בחר לעבוד ולהנכיח דרכם את יצירתו בעולם. כמנהלת חזרות עליי להעביר את החומר לרקדנים, לתווך, בעזרת הידע שצברתי לאורך השנים את אשר אני יודעת על היצירה ועל רצון היוצר. לנסות לפצח קושי בו נתקל רקדן זה או אחר, בדרך להגשמת חלומו האומנותי של הכוריאוגרף. עליי לקדם את תהליך הלמידה, בכך שאני יוצקת עוד ידע לתהליך, בין שזהו לימוד של יצירה קיימת, או בין שזהו תהליך של נביעת היצירה החדשה מתוך מוחו הקודח של היוצר בפעולתו.

הרקדנים משתדלים מאוד. חלקם מצליחים לפענח את הדי־אן־איי (DNA של התנועה), חלקם לא ממש. אני מנסה לכוון בעדינות מהצד. הדינמיקה עם היוצרת אינה מוחלטת. לא שוחחנו לפני כן על מה היא מעדיפה שיקרה בסטודיו מבחינת התרומה שלי.

אני נמצאת בסטודיו, לכל אורך שעות עבודת הלהקה, וכמובן גם במהלך הופעות, אני בתיאטרון. תפקידי כמתווכת של רעיונות, מחשבות ורצונות ממשיך כל העת. הדיאלוג סביב שפת התנועה, נימי תנועה דקים ולצידם יצירות שלמות שנוצרו עבור הלהקה, כמעט לעולם לא מפסיק. לכל אחת מסגנונות הניהול שהצנתי כאן מצטרפת גם המתווכת. המידע העובר בין שלושת הגורמים – יוצר, יצירה ורקדנים, הוא רב מאוד, וכל היבט שלו חשוב ומשמעותי להתפתחות. כל הזמן ישנה חתירה להשתפר וכל רגע הוא אפשרות לעוד.

סיכום

אני מקווה שהידע שהצנתי כאן ישרת אחרים העוסקים בתחום ויאיר צדדים שהיו סמויים לחלק מחבריי למקצוע.

הסטודיו תוסס, האווירה מרוכזת, האוויר מלא נשימות רקדנים, זיעה. כר היצירה נועש, נביעת היצירה פתוחה, צריך לתת מקום לחיפוש להתרחש, ללא ידוע להתגלות בהדרגה, בזמן שלו. יש דקות שהשכינה שורה בהן, מן התקבצות של גורמים תנועתיים ואנרגטיים, קשב גבוה ונוף מתמסר, החושים פעורים, כינוס של אלמנטים שמאפשר לפלא להתגלות, זה מצליח לחיות ולנבוע, כן, היצירה מתחילה לספר סיפור שהוא מעבר לסך מרכיביה.

מקורות

נזיאל חיים, "מחשבה מנהלית אינטגרטיבית ופתרון בעיות". *מחשבה* בעריכת נדעון אורן. אוניברסיטת תל־אביב: הוצאת רמות, 1990, עמ' 7-9.

דורי רוני, "נעמי פרלוב ואופיר דגן מכינים את הדור הבא של רקדני המחול", *הארץ, מוסף גלריה*, 13.04.2010, https://www.haaretz.co.il/gallery/1.3313708

הארט ויליאם, *האומנות לחיות*, תל־אביב: זמורה, ביתן, 1994.

יודלביץ' מירב, "מחפשת את רסקולניקוב בכל רקדן", *ידיעות אחרונות*: Ynet, נידלה 24.03.2011, https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4046887,00.html

כהן אירית, "רפלקציה? רפלקציה, רפלקציה!". *הדרכה במבט חוקר* בעריכת אסתר יונב ורות זזובסקי. תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 219-237.

כהן סיוון, גלוק רינה, "ניהול חזרות – תפקידו של מנהל חזרות בלהקות מחול", *רבעון מחול בישראל* 9, נובמבר 1996, עמ' 10-13.

ליבליך עמיה, תובל – משיח רבקה, זילבר תמר, "בין השלם לחלקיו ובין תוכן לצורה". *נתונים במחקר האיכותני* בעריכת לאה קסן ומיכל נבו־קרומר. באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון, 2010, עמ' 21-42.

נתיב יעל, אופיר הודל, "פרדוקס כוחו של הגוף הרוקד ועובד בשוליים". בתוך *סדקים של חירות: גוף, מגדר ואידיאולוגיה בחינוך לריקוד בישראל* בעריכת נעמה צפרוני. רעננה: הקיבוץ המאוחד, 2016, עמ' 344-349.

עפרת הדס, *בתוך מציאות רבה מידי: על אמנות המופע*. רעננה: הקיבוץ המאוחד, 2012.

פרלוב נעמי, "ראיון עם הכוריאוגרף הצרפתי אנז'לין פרז'לוקאז'". *רבעון מחול בישראל* בעריכת גיורא מנור ורות אשל, 12, חורף 1998, עמ' 12.

קורלנד חנה, "מנהיגות חינוכית מובילת אקלים של דאנה אכפתית בבית הספר – חקר מקרה". *רגשות בהוראה ובניהול בית ספר* בעריכת יזהר אופפלטקה. רעננה: מכון מופ"ת, 2018, עמ' 219-253.

שליטא רחל, *דיאלוג עם אומנות־הדרכה דיאלוגית לאומנות בת זמננו*, רעננה: הוצאת מופ"ת, 2013.

שלסקי שמחה, "מחקר פעולה כמחקר רפלקסיבי". *מחקר פעולה: הלכה ומעשה – זיקות פילוסופיות ומתודולוגיות בין מחקר פעולה לבין פרדיגמת המחקר האיכותי* בעריכת דלית לוי. רעננה: הוצאת מופ"ת, 2006, עמ' 33-53.

"Choreology." In *Encyclopaedia Britannica online*, retrieved on 20.03.20 https://www.britannica.com/art/choreology

Grant, Grant. *Technical and manual dictionary of classical ballet*. New York: Dover, 1967.

Guest, Ivor. *The Paris Opera Ballet*. Dance Book, Alton, 2006.

Sandall, Emma. "On Being a Ballet Master." *Dance Australia*, September 2017. http://www.danceaustralia.com.au/expertise/on-being-a-ballet-master.

נועה רחל רוזנטל, בעלת תואר B.Ed. במחול ממכללת סמינר הקיבוצים. החלה את לימודי הבלט אצל המורות רחל כפרי, חוה בקל וליאורה אקסלרוד. בנעוריה למדה בתיכון ליד האקדמיה למוזיקה ולמחול ע"ש רובין בירושלים, שם פגשה את המורים אלכסנדר ליפשיץ, חנה יפה, מירי יעבץ, צבי גוטהיינר וג'יי אוגן. הייתה רקדנית באנסמבל בת שבע בלהקת "גלילי דאנס", בהולנד שם עבדה לצד איציק גלילי שהשפיע רבות על התפתחותה. היא הופיעה ביצירות מאת אוהד נהרין, דניאל עוזרלו, דאג ורון, ענבל פינטו, נעה דר, סהר עזימי, דפי אלטבב, שלומית פונדמינסקי ויוצרים עצמאים נוספים. עבדה כמנהלת חזרות בלהקת המחול 'פרסקו – יורם כרמי' וכאסיסטנטית ליוצרים נוספים. ברצוני להודות ליורם כרמי, על שפתח בפניי את ביתו היצירתי ונתן לי מקום להעמיק בעבודתי ובחיפושיי אחר קולי בעולם המחול וליעל מירו על הליווי התומך והסקרנות.

יונת רוטמן, הגרעין והקליפה: סיפורה של להקת המחול הקיבוצית

ליאורה בינג־היידקר

עורכת: אדווה כהן זמיר, עיצוב גרפי והפקת דפוס: ירון לוי, 230 עמ', הוצאת קבוצת חבצלת ויד יערי, גבעת חביבה, 2020.

בשנים האחרונות אנו עדים לפריחה חסרת תקדים בחקר המחול הישראלי. חוקרות וחוקרים חדשים שמצטרפים לתחום מעשירים את מדף הספרים העברי (ולא רק אותו) ברטרוספקטיבה ובאינטרוספקטיבה רבת פנים, ומניחים בכך את היסודות לתחום דעת חשוב בתולדות האמנות הישראלית. ספרה החדש של יונת רוטמן מצטרף גם הוא לשורה המבורכת, ההולכת וגדלה של ספרי היסטוריה נחשוניים, שקשה להגזים בחשיבותם. *הגרעין והקליפה* שואל את שמו משם ריקוד שיצרה יהודית ארנון ב־1974, שנת ייסודה של להקת המחול הקיבוצית. כיאה לאותה מחווה סימבולית, מגוללת המחברת את סיפורה של הלהקה מראשיתה הגרעינית דרך כל שלבי העיבור, ההיריון והלידה, ועד לצורתה הנוכחית. בד בבד היא מבקשת לשרטט לא רק את קליפתו הכרונולוגית של הסיפור, אלא גם לגעת בסיבות ובתכנים העמוקים שהיוו ועדיין מהווים גרעין אתי ואסתטי המצדיק את קיומה של הלהקה.

הספר מונה שמונה פרקים הערוכים בסדר כרונולוגי בתוספת מבוא ואפילוג, אך למעשה הוא מתחלק לשתי חטיבות המהוות – כמעט מתבקש לומר – סוגות ספרותיות שונות. החטיבה הראשונה, המחקרית־היסטורית, פותחת ביהודית ארנון ומסתיימת בתום העשור הראשון לכינון הלהקה. היא עוסקת ברקע האישי והתנועתי (קיבוצי) להקמת הלהקה כהמשך ללהקת הגליל המערבי וכגולת הכותרת של התפתחות תחום המחול בקיבוץ הארצי. החטיבה השנייה עוסקת בלהקת המחול הקיבוצית משנות השמונים ואילך, כלומר מתום שנות חניכותו של רמי באר, העומד בראשה. חטיבה זו, ובמיוחד השליש האחרון שלה, מוקדשת ברובה לניתוח אמנותי של יצירותיו של באר, תוך שימת דגש על הינדים חברתיים ופוליטיים בעבודתו. סיפורה של הלהקה זונח כאן את הנימה העובדתית־היסטוריונית שליוותה את חלקו הראשון של הספר כדי להיכתב כהשתקפותו של הנרטיב הכוריאוגרפי וכביטוי לחזונו של באר. רוטמן מעורה היטב בנושא כתיבתה. כבת קיבוץ, כמורה למחול, כמי שכתבה את עבודת הדוקטור שלה באוניברסיטת תל־אביב על ההיסטוריה של הוראת המחול בארץ ומשמשת כמנהלת הארכיון של להקת המחול הקיבוצית, אין מתאימה ממנה לכתיבת מונוגרפיה על הלהקה ותולדותיה. מעורבותה והיכרותה העמוקה עם הנושא בולטים לאורך הטקסט כולו. בשפה רהוטה וקולחת, במגוון ציטוטים מצוינים ממקורות שונים ובארגון פנימי בהיר, רוטמן מצליחה לתת לקורא תמונה ברורה וממצה של השתלשלות האירועים, החל בשאיפות וחלומות של דור הראשונים, דרך מאבקיהם לכינון מערך לימודים מקצועי ומקיף וכלה בניבוש להקה אמנותית בעלת מוניטין בין־לאומי שלצידה פועלים בנעתון אולפן אזורי למחול, סדנה, להקה צעירה וכפר מחול. חוויית הקריאה מועשרת הודות לעיצוב הגרפי המוקפד של הספר כולו, המשופע בצילומים שנבחרו בטוב טעם וביד מלטפת.

כתיבת ספר מסוג זה היא משימה לא קלה, בהתחשב בריבוי האנשים, האירועים ובהיקף חומרי הארכיון שמהם הכותבת נדרשה לבחור, לנפות ולערוך את המסמך המסכם. בניגוד לבעיה של מחסור בחומרים, שהיסטוריונים רבים נתקלים בה, נדמה שהפעם נדרשה רוטמן להתמודד עם עודף חומרים, שכן החברה הקיבוצית, ובכלל זה הלהקה, תיעדה את עצמה לדעת. מן הקריאה בספר עולה הרושם שמלאכת הניפוי נעשתה על פי שני קריטריונים מרכזיים: ראשית – התמקדות תמאטית מושכלת ומוצדקת בנושא הספר: סיפורה של להקת המחול הקיבוצית; המהלכים שהביאו להקמתה, צמיחתה ותמורותיה, תוך התעלמות מודעת מאישים שפעלו במקביל אך לא היו קשורים אליה במישרין (כגון לאה ברגשטיין ואחרים) והימנעות מעיסוק בתהליכים פריפריאליים שהתחוללו באותה עת בקיבוצים אחרים. בכל זאת צר לי שבמסגרת התמקדות זו נשמטו מן הדיווח שמותיהם של כמה שותפים חשובים לכינונו של מערך למידה מקצועי באולפן, בסדנה ובלהקה הקיבוצית. מדובר באישים, כגון ולנטינה ארכיפובה גרוסמן וקאי לוטמן ז"ל, וכן בשורה של מורים נוספים שסייעו ליהודית ארנון בנאמנות לתכנן ולעצב את ההכשרה המקצועיות במחול. נדמה שהקריטריון השני לניפוי משקף את הרצון להתמקד בתהליכים פוזיטיביים, המדגישים את ההתקדמות ההירואית מחיל לחיל ומטשטשים את סימני השאלה. ניכר בטקסט שהוא נכתב לא רק מתוך היכרות ואהבה, אלא גם מתוך תחושת שותפות ומחויבות אידאולוגית עמוקה, שמן הסתם דחקה בכותבת להציג תסריט חף מביקורתיות. מה חרק בהעברת הסמכויות הבין־דורית? מה נתקע תוך כדי ההפרטה? מה צורם לאחריה? אילו משקעים נותרו? מה אבד בתהליך? שאלות כגון אלה עדיין ממתינות למחקרים עתידיים שבוודאי יסתמכו בתורם על אבן הפינה החשובה הזאת, או בלשון מטפורית – יעטו קליפות נוספות על הגרעין שיוסיף לצמוח.

ליאורה בינג־היידקר היא משוררת ומתרגמת, מורה עתירת ניסיון לבלט קלסי וחוקרת מחול. היא חברה באגודה הישראלית לחקר המחול ובהנהלת בית עגנון בירושלים. לימדה בלט קלסי ומודעות גופנית בלהקה ובסדנת המחול הקיבוצית בין השנים 1974-1984. מאמרה "כוריאוטראומה: פואטיקת האובדנים ביצירות המחול של יהודית ארנון ושל רמי באר" פורסם ב*עיונים*, כתב־עת רב תחומי לחקר ישראל, כרך 31, 2019. ניהלה את הסטודיו לבלט מיסודה של ו. ארכיפובה גרוסמן ואת מגמת המחול בבית הספר התיכון לאמנויות בחיפה ועמדה בראש ועדות שיפוט ותקינה ארציות בתחום המחול. מאמריה בנושאי פואטיקה, אסתטיקה ואידאולוגיה של הריקוד מתפרסמים בכתבי עת אקדמיים בארץ ובעולם. בין ספריה: *תנועה לאומית: על מחול וציונות* (2016). זוכת פרס משרד התרבות והספורט לספר ביכורים על ספר שיריה *חצאי ירחים* (2001) וכלת פרס התרגום מגרמנית לעברית (2019).

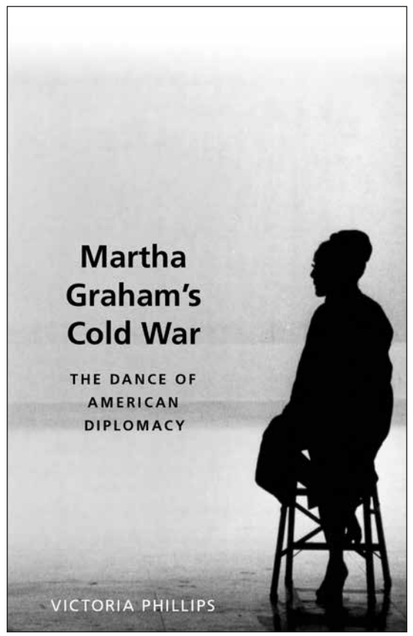
מרתה גראהם והמלחמה הקרה

רות אשל

Martha Graham's Cold War – The Dance of American Diplomacy
by Victoria Phillips Oxford University Press, 2020. 458 pages

תרומתן של להקות המחול האמריקניות במהלך המלחמה הקרה מוכר לנו בזכות ספרה המצוין של נעימה פרבוט (Prevots) *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War* (1999). ההיסטוריונית ויקטוריה גרין, מומחית לאספקט התרבותי של המלחמה הקרה, בחרה להתמקד בספרה בלהקה של מרתה גרהם. המחקר הוא עצום בהיקפו ועשיר בפרטים ותובנות ומכיל 458 עמודים. גרהם הייתה בקשר עם כל הנשיאים האמריקנים מפרנקלין רוזוולט ועד ג'ורג' בוש, ששלחו אותה לסיורים בעולם, הזמינו אותה להתארח בבית הלבן והקשרים שטיפחה איתם תוכננו כדי שיתנו פרי. פיליפ פותחת בסיור הראשון של הלהקה במזרח הרחוק שהסתיים בישראל ב־1956, ממשיכה בסיורים רבים של הלהקה בעולם ומסיימת בהכנות השתתפות הלהקה בברלין לציון אירוע נפילת החומה ב־1989. בחרתי לכתוב על ספר זה בגלל ההשפעה הגדולה של גרהם על התפתחות המחול בישראל.

מעניינים במיוחד ההסברים של פיליפ על מדוע הסיורים של הלהקה שנשלחה כמכשיר תעמולה דיפלומטי היו כה מוצלחים. בארצות שאליהן הגיעה הלהקה, טענה גרהם שהמחול המודרני שהיא מייצגת ומכנה abstract expressionism הוא חלק מהאמנות המודרנית החדשה של חוסר גבולות ואוניברסלית. איוש הלהקה ברקדנים ממוצאים שונים, ובהם רקדנים ממוצא יפני או אפריקני, כמו גם מגוון הנושאים התרבויות שמצאו ייצוג נרחב ברפרטואר שלה ונלקחו מהקלסיקה, מהמיתולוגיה היוונית או מהתנ"ך, תרמו גם לטענה זאת. למשל, בישראל, הריקודים התנ"כיים (כמו *הרודיה*, או *יהודית*) וביפן את שיתוף הפעולה עם מעצב התפאורה היפני איסאמו נגושי. כך גם, יכלה להצביע על הנשים החזקות ברפרטואר, מתקופות, תרבויות ולאומים שונים, שסיפורן כרוך באמיתות הומניות אוניברסליות, ובהן מדיאה, יוקסטה, יהודית, קליאופטרה וז'אן דארק. מחרוזת ריקודי "האמריקנה" של גרהם בנושא החלוצים האמריקניים, הוצגו כפריצת דרך למרחבים חדשים, פתוחים, חסרי גבולות שיכלו לדבר לכל הלאומים, במיוחד לאלה שקיבלו עצמאות אחרי מלחמת העולם השנייה. וכל זאת, בניגוד לברית המועצות ששלחה את בלט הבולשוי, היהלום המלוטש שעוסק באגדות והיררכיה מעמדית. גרהם ורקדניה הקפידו ליצור דימוי של עכשוויות,



פתוחה ורעננה וכשהרקדנים שלה ירדו מהמטוס, הם לבשו את מיטב האופנה האמריקנית העכשווית. ככל שגברה השליטה הקומוניסטית בחלקים בעולם הדגישה גרהם את מרכיב החופש, דהיינו אמנות חופשית שניתן ליצור רק בדמוקרטיה שבהן האמנים לא היו מכשירים בידי השלטונות. כך הצליחה גרהם "לפתות את האינטליגנציה והמנהיגים הפוליטיים כשהיא יוצרת עולם דמיוני בינלאומי לאנשים מודרנים" (9).

כישראלית, הייתי סקרנית לקרוא איך היסטוריונית אמריקנית מנתחת ומפרשת את הביקור ההיסטורי הראשון של גראהם בישראל ב־1956. פיליפ מספקת פרטים חדשים, כמו, למשל, שגראהם נדרשה לבקש ויזה כניסה לארץ מכיוון שהסיור לא אורגן מטעם משרד החוץ האמריקני. שמה של בת שבע דה רוטשילד מופיע כמי שמימנה בכספה את בואה של הלהקה לישראל, אבל דומני שתרומתה ומעורבותה הרגשית של דה רוטשילד לא קיבלו את המינון החזק הראוי.

פיליפ טוענת שהריקוד *Appalachian Spring* דיבר במיוחד אל הישראלים, שיכלו להזדהות עם התיישבות במקומות ריקים ובהפרחת השממה בנגב. הופתעתי לקרוא שהביקורות על הלהקה היו פושרות בעוד שהוא זכור כסיור כל כך מוצלח שהיה נקודת מפנה בהתפתחות המחול בארץ. פיליפ בחרה להתייחס לביקורת של חיים נמזו בעיתון *הארץ* (24.2.1956) ש"חשבו שריקודים יותר מדי יפניים" והריקוד *Cave of the Heart* לא ריגש כי ניראה יותר מדי "אקרובטי", ואילו יוקסטה והסיפור שלה עם אדיפוס נראה כ"סיפור פנטומימה" ואדיפוס עצמו כ"טרזן". עוד ציינה פיליפ, שלאומה שנולדה על ברכי התנ"ך, הסיפורים של המיתולוגיה היוונית נראים מיושנים, "כמו סרט עם ניחוח אסייתי". מדוע בחרה דווקא בביקורת זאת כשהיו כל כך הרבה ביקורות עתירות שבחים ללהקה? לסיכום, טוענת פיליפ, כי היות שגרהם הביאה רפרטואר עשיר, היו ריקודים רבים שזכו לתשבחות, ואפשר לסכם את הסיור כמוצלח (99). פיליפ צדקה כשכתבה שהישראלים ו"שהאליטה התרבותית והקהל חיפשו את השיק האמריקני" (100) ולהקת גרהם טמנה בתוכה קסם זה.

פיליפ טוענת שהמחול של גרהם נתקבל בהתנגדות של אמני מחול ההבעה בישראל. אני טוענת שגם אמני מחול ההבעה התלהבו מגרהם, אבל כאשר תוקם להקת בת שבע המתבססת על סגנונה, היו אמני הבעה רבים שחשבו שזאת טעות להשתית את הרפרטואר על סגנונה של גרהם והקולגות שלה (ראו, אשל, *מחול פורש כנפיים*, 2016 עמ' 190). מעניין שפיליפ משווה את ההתנגדות של אמני מחול ההבעה לגרהם להתנגדות של המחול הסוציאליסטי בארה"ב, שבע שנים קודם לכן. היא כותבת שרקדני New Dance Group בארה"ב, בדומה לרקדנים ביישוב, אומנו בשיטת מרי וינמן והשתמשו במחול כדי להעביר מסרים פוליטיים. באופן אירוני, היא מציינת ש"כמו בארה"ב, בהודו, הטכניקה המקודדת של גראהם (codified technique) לחמה במחול השמאלני הפוליטי 'החופשי'".

הספר עשיר בסקירות פוליטיות שמייצבים את חשיבות הסיורים של גראהם לאורך השנים, וכן מרתק בפרטים עשירים על מערכת היחסים בין גרהם לנשיאים האמריקנים, ובעיקר לנשותיהן, ההזמנות הרבות שלה לבית הלבן חושף פרטי פרטים על ההתנהלות הדיפלומטית של הלהקה מול הממשל. פיליפ מסבירה איך לאורך כל כך הרבה שנים היא נשארה רלוונטית לתעמולה האמריקנית, זאת, כאשר בארה"ב כבר נשמעו קולות שהלהקה מיושנת. זה ספר מרתק ברוחב היריעה ובקשר בין מחול ופוליטיקה.

משה אפרתי ז"ל – סיפורים קטנים לזכרו

ערכה: רות אשל

הקריירה של משה אפרתי השתרעה על פני עשרות בשנים, החל מלהקת בת שבע, שם היה רקדן ראשי וכוריאוגרף בהרכב הראשון, דרך מפעל חייו להקת החירשים/אילמים ובהמשך להקת קול דממה. פניתי למספר אמנים שהיו בקשר הדוק איתו כדי שיעלו זיכרונות אישיים, כאלה שלא מוצאים בקורות החיים הרשמיים שלו. תודה לאשרה אלקיים ולרינה גלוק שיזמו את הפנייה אליי.

לרקוד לתוך המבוך עם משה אפרתי / רנה שינפלד

הקשר שלי עם משה אפרתי נמשך כ־15 שנה בלהקת בת שבע. את השם שלו שמעתי לראשונה מפיה של הברונית בת שבע דה רוטשילד בטלפון: "רנה, יש לי רעיון משוגע, אני הולכת להקים להקה, אקרא לה בת שבע. את תיסעי שוב לניו יורק, מרתה גרהאם תלמד אותך את התפקיד אריאדנה שיצרה לעצמה. בניו יורק לומד רקדן, משה אפרתי, אתם תרקדו ביחד את הדואט *לתוך המבוך*, מרתה ואני מאמינות שתהיה לך השפעה טובה עליו. הוא מוכשר מאד, אך חסרה לו משמעת של רקדן. שתינו מאמינות וסומכות עלייך שתצליחי להכניסו לדרך הנכונה".

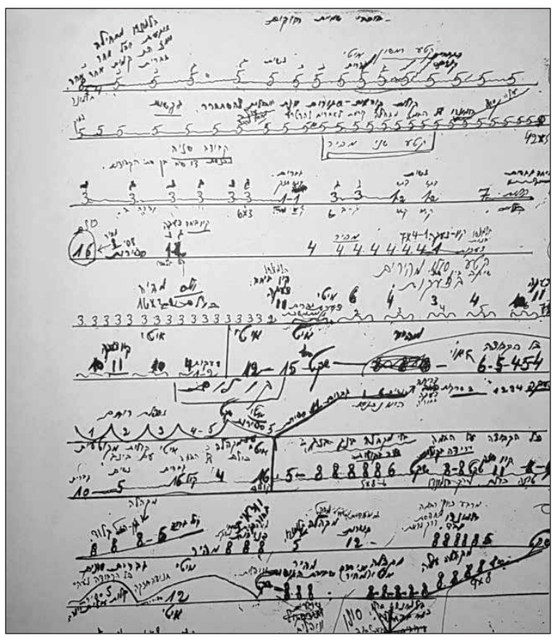
וכך קרה. הגעתי לניו יורק ופגשתי את משה בסטודיו של מרתה. מייד נוצר קשר עמוק וחם בינינו. גילינו שיש לנו מטרה קשה ומשותפת לביצוע. איש לא תיאר לעצמו לאיזה גוב אריות נפלנו במשימה להקים את להקת בת שבע וללמד את *לתוך המבוך* – היצירה האגדית של הכוהנת הגדולה, ריקוד שהיה לאבן היסוד של להקת בת שבע.

מרתה ולהקתה חששו מתחרות ופחדו שהברונית תעביר את התמיכה הכספית ללהקתם ללהקה הצעירה והקשו מאוד על תהליך מסירת הרפרטואר. משה ואני, ביחד בכוחות עילאיים, התגברנו על הקשיים והצלחנו במשימה הקשה. הרבה בזכות האישיות החזקה והתומכת של משה.
חזרנו ארצה להקים את הלהקה והמשכנו לעבוד על היצירה עוד שנה עד ערב הבכורה. המסך נפתח, כל המכובדים של המדינה ממלאים את האולם מפה לפה בהבימה. מנה ראשונה הייתה ריקוד למוזיקה של ויוואלדי, עליזה ומשעשעת בביצוע הלהקה. משה ואני עומדים מאחורי הקלעים ועודדנו. הריקוד הסתיים במחיאות כפיים סוערות והגיע תורנו, לעלות עם המנה העיקרית *לתוך המבוך*. מתח נוראי.

פתאום מרתה נינשת אליי, הורידה את מעיל הפרווה מגופה, הניחה על כתפי ואמרה: "יש לנו בעיה קטנה, הפסנתרן שכח את התווים. הוא גר קרוב והלך להביא אותם, זה לא ייקח הרבה זמן ונמשיך בתוכנית." היא הציצה דרך המסך: "אני מרתה. יש לנו בעיה קטנה, עוד מעט נמשיך."
משה ואני אחזנו ידיים וחיכינו כדי להמשיך בתוכנית עליה עבדנו כמעט שנתיים. לבסוף, הגיעו התווים ועלינו עם הריקוד *לתוך המבוך* יצירת המופת של מרתה. זו הייתה נקודת הפתיחה. מי היה מאמין שכך החלה להקת בת שבע את דרכה המופלאה. מאז הופענו משה ואני עם הריקוד בכל העולם וזכינו להצלחה גדולה. על הסיפור הזה הייתה אימי אומרת: "האדם מתכנן ואלוהים צוחק"...("מענטש טראכט און גוט לאכט").

מזמור למנצח על מקהלת חירשים / אסתר נדלר

ראשית שנות השמונים, רחוב בזל, קומה רביעית, דירה החולשת על השוק הסיטונאי בואך צמרות של עצי שדרת נורדאו; שעה משעות אחר הצוהריים. מויאל, עוזי, יולה ואמנון ממתינים ישובים על הספה, דוברים בשפתם הדמומה. מדי פעם נשמעת צווחה רכה, טון בס, נקישת לשון, צחקוק, מחיאת כף, קריאה כבושה – מחוות שלא נועדו להישמע מצד בעליהם. אני דרוכה לצד טיפ־רקורדר סלילים. מחכים. טפיחות כפכפי העץ על רצפת האבן – הלוך אל חדר השינה ולמטבח, הלוך וסוב, חזור ושוב – נעצר. הלוך וסוב חזור ושוב, מפיק כעין ליווי לזמר בלתי מזומר. הינה – נעצר. ואז, בשלושה צעדים הוא פה: "בואו נתחיל".
אני מתופפת על ברכה של יולה, היא פונה, מופתעת, מבחינה במשה ומהסה את ידי חבריה. מביטים (מבט מוכר: בולש, בלתי מוסח, מבחין בכל זיע). הוא מסביר בעברית פנטומימית את תוכנית העבודה ומסיים – אצבעותיו נוגעות בגרונו. הארבעה פונים אחד לעבר השני. התכונה רבה. כפות־ידיים מתבדרות, מחיאות, נקישות לשון, הנהים, מחיאת כפיים – משווים את מידת הבנתם. עכשיו פונים אליו, אצבעות ידיהם לאורך גרונם. הוא, זרועותיו כבר תלויות באוויר כנהוג מנצח על מקהלתו. אני לוחצת על "הקלט" ומציינת: "מקטע קולי ראשון".



משה אפרתי - נייר עבודה

A draft written by Moshe Efrati

קולות. לא רעש, לא המייה, לחש או נהמה. לא הטעמה, עיצור או מצלול. קולות העולים ונותרים מעבר למהוקצע, למיומן, למשוכלל – מסמנים גבול בלתי עביר שעשוי לעורר את כל הדימויים האודיאליים. עכשיו, לראשונה נקראים בעלי הקול להתפקד בפני הנחיות ניצוח, להשמיע את שאין הם שומעים.
מקטע קולי שני. מקטע שלישי, רביעי וחמישי. אנחנו מתכסים טקס חוזר ונשנה: משה מסביר סדרי השמעה חדשים. הארבעה פונים איש אל רעהו, מתייעצים, מסכימים ופונים אליו. הוא, זרועותיו כבר תלויות באוויר. אני לוחצת על "הקלט" ומציינת – "מקטע קולי שישי". משה שב לשחק במלאכת הניצוח בעוד אמני המחול משדלים את גרונם ביתר שאת. שעת בין־ערביים. הקולות מחורצים ממאמץ, נשברים, טועים אנה ואנה, מעיזים כנגדנו, מתריסים את סימפטום אי־השמע לטייפ הסלילים. אם דמיונו של משה משער תכלית למתרחש, נראה שהחטאה נסמכת להחטאה, כשל מעבה כשל, תבוסה נוצרת את קודמתה. אך משהו הולך ונרקם מעצם ההכברה; אולי זו ראשית למשהו מסוים ההולך ושורה עצמו על האנונימיות; אולי כך נראית התבהרותה של תכונתיות או שמא איכותיות. מכל מקום נראה שמתהווה דבר־מה שאין לדעת מה מתארו כל עוד הוא הולך וצר את עצמו.
אני מביטה במשה, עיניו כבר אצלי. מבטו בוהק בזיק ילדותי מעורב בתמיהה משועשעת, נד בראשו, פונה מעליי ומרצין, זרועותיו תלויות באוויר ואני מבינה: הוא חומד את הגולמי. משוחרר מעולה של תוכנית סדורה, הוא משחק בחומר. מכדרר את המשובש, ניקלע לעיקש, מגיח אצל ההפכפך ונוסק אל לב ההפרעה; הוא נתון כל כולו בעיצומה של הרפתקה אמנותית.
בזה הרגע נשביתי. התאהבתי בנפתוליהם של תהליכי היצירה.
קולותיהם של הרקדנים החירשים נערכו בידי משה אפרתי כפסי־קול שליוו קטעים ב*פרקים*, *קולות* ו*התקשרויות* שהועלו בבכורה ב־1982.

מלא בכריזמה / אמנון דמסי

אני מתבקש לכתוב סיפור אחד על משה אפרתי. לא פשוט לי הדבר. זאת הייתה היכרות מרובת שנים איתו. בפעם הראשונה שנפגשתי עם משה אפרתי הייתי כמעט בן 15. נרתי בפנימייה של בית הלן קלר ביד אליהו. הוא בא לשם כדי לעבוד כמדריך. ידעתי שהוא רקדן, הוא נראה מעט שונה מאנשים אחרים בגלל אופן תנועתו ובלבוש שלו. הוא הסתכל לי בעיניים: "אתה, בוא איתי. אתה תרקוד," אמר בטון של ציווי המלווה בתנועת ידיים רחבה.
קצת חששתי ולא בדיוק אהבתי את הטון המצווה, אבל הוא היה כריזמתי ואני באתי. הוא היה מוקף ברקדנים (אסתי נדלר, יאיר ורדי, גבי בר, יעקב שריר ואחרים). הוא יצר, רקד, עשה תנועות פראיות, חייתיות. הרבה פירואטים. החלטתי שאני כל כולי משקיע בעבודה בלהקה, וזה אתגר אותי, לעשות כמה שיותר פירואטים ולקפוץ כמה שיותר גבוה. החלטתי להרחיב את הידע שלי במחול והלכתי ללמוד באולפן בת דור. לקחתי שיעורים בבלט קלסי, מחול מודרני וג'ז. יגאל פרי שהיה רקדן בלהקה ומורה באולפן, עזר לי. כבר בהתחלה משה כעס על זה. הוא רצה אותי אך ורק אצלו, לאורך כל הדרך שהיינו ביחד. הוא גם התלונן על הסגנון של החזקת האצבעות והידיים שמאפיינות את הבלט הקלסי והמחול המודרני. יכולתי להבין, וגם הסכמתי איתו, אבל לא ויתרתי להמשיך לקחת שיעורים באולפן בת דור.
השתתפתי ביצירה הראשונה עם שפת הסימנים שהייתה *אדם מתחיל יומו*. זאת הייתה יצירה חזקה ופורצת דרך. כשהצטרפתי ללהקה החיים שלי השתנו.

אפרתי, כאח לי / אריה יאס

בחודשים האחרונים לחייו, עשינו לנו מנהג,
בגלל האי־נחת.
משה אמר שאנחנו עם ואנשים של אי נחת.
תמיד מתלוננים, תמיד מעקמים אף, תמיד לא מפרגנים.
ומשה אפרתי יודע על מה הוא מדבר.
למרות שנדמה אולי שהוא עצמו בורך.
חתן פרס ישראל, יוזם ומקים להקת "קול ודממה" וממייסדי "בת שבע" – הוא היה רגיש מאוד למה שקורה באופי הישראלי הנרגן.
ולכן, עשינו לנו מנהג.
מדי יום, לקראת ערב – מאז הורידה עלינו הקורונה שגרה של כלום – היינו מדברים דווקא על הנחת שהצלחנו למצוא ו/או להמציא לנו באותו היום.
דווקא.
דיברנו על מוזיקה, מוצארט וחאג'ידאקיס וטייברג – "המוזיקה," אמר תמיד, "היא הדבר היפה ביותר. תקשיב לוואלסים של שופן ותראה מהו יופי."
ובערב למוחרת, סיפרתי לו על בוקר בגן הקטן ברחוב רוקח, ליד ביתי, עם אלכס ואריק יאס הקטנים, בוקר של דבש ונחת ואור, והוא התמוגג וסיפר על תוכנית רדיו של אבי אתנר שגרמה לו להרגיש כמו מרחף בעולם אחר...
"משה, ארמנו מיו," אמרתי בערב אחר, "בוא ניסע לאבו דאבי, אזמין לנו מקומות בטיסות הראשונות שמתחילות לשם."
"חם שם," אמר, "ואם כבר אתה רוצה לטוס, כשיהיה אפשר אחרי הקורונה, תזמין מקומות לפריז או לרומא, או לשתיהן..."
וערב אחר, סיפרתי והקראתי לו תיאור נפלא מתוך *אנשי שקלוב* של זלמן שניאור, על אגל קרח שנמס עם בוא האביב והחום הראשון, "ויוצאה," אמר שם שניאור, "ויצאה נשמתו בדמעתו..."
"איזה יופי, ארמנו מיו," אמר וחזר על המילים: "ויצאה נשמתו בדמעתו..."
כבר שנים שאנחנו קוראים זה לזה: ארמאנו מיו (Hermano mio)). אחי.
ודווקא בלאדינו.
"אתה האח שהוא היה רוצה שיהיה לו," אמרה לי פעם אשתו.
ולמשה היו שישה אחים ואחות.
אחותו רחל "אימצה" אותי. בדיוק כמו שאחי הביולוגי, יוסף – אחי היחיד – אימץ אותו ומשוגע עליו.
וכך, נהגנו מזה שנים, לשבת לנו בכיכר רבין, בבית הקפה האהוב עלינו, ולהרים כוסית וקרואסון וזכרנו ודיברנו על חברים שכבר אינם.
על ניסים אלוני ויוסי בנאי ועמנואלה ריבה וניסים עזיקרי
ועל תוכניות לעתיד
ועל אידיש וקמפיין הגוואלד והשיסוי בבחירות, ומה לא.
מדברים על רבין, שהיה חבר קרוב, ונהג לבוא לכל הופעות הלהקה, יושב באולם לפני שנכנסים כולם, והקהל מופתע: "ראש הממשלה כבר כאן..."
ועל פרנאנדו פסואה ולאה גולדברג ומוצארט ומרדכי סתר ונועם שריף, על יוצרים שלא הולכים בתלם ועל אנשים שחושבים מחוץ לקופסה...
ועל מצב התרבות המידרדר ל"יאללה, כפיים", ועל שנאת המרוקאים לאשכנזים.
"מה יש לכם, אתם?" הטיח במרוקאים, "אתם ישבתם שם ולא חשבתם בכלל להגיע לכאן, והאשכנזים, לפני 150 שנה, הלכו ברגל מרוסיה והקימו מדינה, ואפילו הביאו והעלו אתכם לכאן, אחרת הייתם עוד יושבים שם בקזבלנקה ומקטרים..."
ועל צ'כוב ופליני שהבינו בכאב וביופי...
ועל "המצב".
"מה, אתם מחכים למשיח?" שאל באירוניה זועמת.
"חפשו את החמור. הוא כבר כאן. החמור. עם כל החמולה. הוא אצל העסקנים

אריה יאס (מימין) ומשה אפרתי — Aryeh Yas (righ) and Moshe Efrati

הפוליטיים ואצל מחליטי החלטות שמתנאים בבורותם, ומכריזים על עצמם כמושיעים, כמשיח, ומבינים, בעצם, בחמורים. תסתכלו סביבכם," חזר משה ואמר. "החמור כבר כאן. בהמוניו..."
ואנחנו צוחקים, עד שזה כואב.
צוחקים, כי זה כואב. כי זה עדיף על בכי.
והוא איש מצחיק, משה אפרתי, חתן פרס ישראל, שתמיד רואה נכון. רואה מדויק את הפנמים והעוולות והטמטום וההתבהמות החמורית.
תמיד טענתי שיש לו עיניים של חירש.
עבודתו עם רקדנים חירשים, שכל העולם הריע לה בלהקת "קול ודממה", הביאה גם אותו לקרוא אותך, לא על פי מה שאתה אומר אלא על פי שפת גופך.
זוויע פה מתעקלת, ניד ראש, הפניית מבט, ומשה אפרתי יודע עליך יותר ממה שאתה יודע על עצמך.
כי מילים יכולות לשקר, אבל שפת הגוף דוברת אמת.
וזו ההנאה הגדולה ביתר בכל מפגש איתו: לראות אמת.
כתמיד, למרות החום המבחיל, אנחנו יושבים במרפסת בית הקפה בכיכר רבין בת"א.
"אני לא יושב במיזוג," אמר, "כשההיא בשולחן לידנו מתעטשת, ושולחת את כל הווירוסים שלה לטייל עליי."
וכך, אנחנו יושבים בחום ומתבשלים בשיחה ארוכה בחוץ.
פעם ישב לידינו זוג צעיר ליד השולחן. בחור שכולו בריאות. גבוה. בלונדיני. ספורטיבי.
"כל העשן מהסיגריה שלך עף עליי," אמר הבחור למשה.
ולמרות שישבנו בחוץ, באוויר הפתוח, ולא הייתה שום רוח, הבחור שכולו בריאות העווה פנים כנחנק מעשן סיגריות.
משה אמר, "סליחה," והעביר את הסיגריה ליד השנייה, והצעירה הנאה שהייתה עם מר־בריאות הציעה לו להתחלף במקומות,
והיא קמה מהכיסא, והתיישבה במקום מר בריאות, שאדי המכוניות העוברות במקום בהמוניהן לא מפריעות לו, אבל עשן סיגריה אחת מטריד את בריאותו השופעת על גדותיה.
משה הביט בו בחטף, ובעיניו הירוקות ניצת זיק ממזרי.
לך תספר לו, אמר בשקט, שכל חיי אומרים לי הרופאים שהצינור שמוביל לריאות שלי, כבר מלא זפת, ואני עוד חי בכיף. והוא, הבחורצ'יק הבריא, ימשיך לאכול "אוכל בריאות" ולהתאמן ב"מכון בריאות וכושר", ומי יודע איך ומתי ילך לו... כי לפי מה שאני אכלתי בילדות בירושלים, חוביזה ותותים ותאנים מהעץ ומהשדה, כבר הייתי צריך למות לפחות עשרים פעם...
ושנינו חשבנו על יוסי בנאי, חבר ילדות ירושלמי, שאולי אכל קצת יותר באותם ימי התום, ומרבית חייו נזהר במאכלים, ובכל זאת הלך לו כבר לפני למעלה מעשר שנים.
כשמשה ואני התיישבנו לנו לכוס קפה ובורקסים טעימים בבית קפה במרכז תל־אביב, כולם באו אלינו לשולחן. יוסי בנאי וניסים אלוני ועמוס קינן ואריק איינשטיין ויוסל ברגנר, ואפילו רבין.
אומנם אנחנו דיברנו על החיים – על יובל טביב, שרקד בלהקה ונסע עכשיו ללמד מחול בתאילנד, ועל רמה היפה ועל ביבי והממשלה ועל מישל וולמן ומשה פרלמן, ידידנו האמנים, ועל אשכנזים וספרדים ועל מצב המחול ומצב האומה, ועל תוכניות לעתיד, והיום בדיוק שלושים. על תערוכה ועל פייסבוק ועל מה לא – והם, בנאי ואלוני וקינן ואיינשטיין, הקיפו אותנו, כמו מרימים איתנו כוסית לחייהם ולחיינו.
כשזכה בפרס על שם אריק איינשטיין, פרס הוקרה והערכה לאמנים וותיקים ומובילים בתחומם על תרומתם החשובה לתרבות הישראלית, אמרה לו רקדנית אחת: "עשינו דברים גדולים, משה."
ומשה הביט בה ואמר: "מה עשינו?? – עבדנו. זהו."
להקת "קול ודממה" הייתה עבורנו המקום היפה ביותר בעולם.
מקום שבו ניתן היה לחלום את החלום הכי פרוע, הכי בלתי אפשרי.
המקום להתעלות אל עולם טוב יותר, יפה יותר.
בכל מקום בעולם, בו הופענו – ממקסיקו וברזיל, עד לאיטליה וצרפת, וגרמניה ופורטוגל וספרד – בכל מקום, היו נינשים אנשים, ושואלים בחצי לחישה: "תגלה לי עכשיו, מי מהרקדנים שומע, ומי חירש?..."
"למה?" שאלתי אותם. "למה לכם להבדיל ולהפריד ולהדביק תוויות? למה לא להסתפק ביופי שבהופעת הלהקה ובידיעה שאפשר גם אחרת, שאפשר להתגבר על כל דבר, על מוגבלויות, על תניות ודעות קדומות מושרשות. אפשר לחלום, ואפשר לעשות למחש חלומות..."
פעם, ליד השולחן, בינינו, בבית הקפה בכיכר רבין, הונחה תוכנייה של אחת היצירות היפהפיות שיצר משה ל"קול ודממה": מיתוס. איך מתפרקת חברה מנכסיה התרבותיים. שוכחת, מתעלמת ומקלפת מעצמה ערכים ומעשים של יופי ואנושיות.
תוכנייה נקייה מפרסומות, ורק מאמר אחד בה, ההספד של עמוס קינן על דוד אפרתי, אחיו של משה.
"פרא ונסיך," כתב קינן על דוד, שנלחם בנאצים עם האנגלים, ואחר כך נלחם באנגלים עם אנשי מחתרות האצ"ל והלח"י. "איש לא פשוט. איש מיוחד במינו. ואיך תניד זאת לבנך," כתב קינן, "ביום ההוא, כאשר אתה יודע שהיום ההוא כבר היה, ויותר לא יהיה..."
ואני יכול להרגיש, איך החברים ההם שלנו שאינם, בנאי, ואלוני וברגנר גם, המקיפים אותנו בשולחן הקטן עם עשן הסיגריות של משה, מחייכים... ושוב חוזרים לדבר על תוכניות לעתיד... והיום בדיוק שלושים.
שלושים יום בלי משה. בלי שיחות הנחת והאי־נחת.
למשה אפרתי היה עוד חלום ליצירה חדשה.
"חואנים," קרא לה.
"חואן בספרדית," כך גילה, "בזמנים עברו, היא מילה שפירושה היה אח. והיצירה," אמר, "תדבר על יהדות ונצרות ואסלאם, דתות שאמורות היו לעשות את בני האדם לאחים," ובשקט היה משה מתחיל לזמזם תפילות מסתלסלות, ספק חזנות, ספק מיסה, ספק פלמנקו וספק קריאות מואזין ורוכלים בשוקי ספרד.
פרחים וסכינים. אחים. חואנים.
יצירה שכמו אותו אגל קרח, יצאה נשמתה בדמעתה...
בין "ארמנוס"...

זיכרון ראשון ממשה אפרתי / רמה גורן

"מה נשמע מאסטרו?" כך התחלתי כל שיחה איתו.
בכל שיחה אמרת לי: "אל תהיי עצובה, תהיי שמחה, תעשי לך כל יום חדש תחת השמש".
"איך עושים את זה, משה?" שאלתי. "תהיי יפה, תשתי קצת יין, תחשבי על דברים יפים, החיים טובים".
"זה לא פשוט, משה", אמרתי לו. "אני מבטיחה לנסות, תן לי עוד קצת זמן."
את משה אפרתי פגשתי בפעם הראשונה כשהייתי בת 12. אבי יצחק גורן, שהיה במאי בטלוויזיה הישראלית, עסק בבימוי של להקות מחול וצילום עבור הטלוויזיה, ובמסגרת זאת לקח אותי לראות מופע של להקת קול ודממה. לאחר המופע, נכנסנו אל מאחורי הקלעים ושם פגשתי לראשונה את משה אפרתי. לחצנו ידיים, מנקודת ראייה של ילדה קטנה, הסתכלתי עליו מלמטה וראיתי איש מיוחד במינו עם מבט כובש ומבויש. כשיצאנו, אבי אמר לי שמשה איש מאוד מיוחד וקצת משוגע.
הפעם השנייה שבה פגשתי את משה הייתה בגיל 21 כשהייתי סטודנטית למחול באקדמיה הגבוהה בירושלים. מורתי, חסייה לוי־אגרון ז"ל, הזמינה את אפרתי לעבוד עם להקת "קרש קפיצה" שהייתה הלהקה הראשונה באקדמיה הגבוהה, על מנת שייצור כוריאוגרפיה למופע קצר בבית הנשיא. העבודה עם משה הייתה מרתקת ומעצימה ולאחר מספר מפגשים, הגיעה שיחת טלפון מפתיעה ששינתה את עשר השנים הבאות בחיי. משה היה על הקו והודיע לי שאני מצטרפת לסיבוב הופעות בגרמניה עם הלהקה כעבור מספר ימים. שאלתי אותו: "איך אלמד בזמן כל כך קצר את התפקידים שאתה מייעד לי?" ומשה ענה: "תסמכי עליי, אני סומך עלייך." וכך היה. רקדתי בלהקה כעשר שנים שמספר שנים מהן הייתי סולנית.

ב־2012 הייתה לי זכות גדולה להפיק את ערב ההוקרה למשה אפרתי יחד עם יורם כרמי, גם הוא רקדן לשעבר בלהקה. בעקבות ערב ההוקרה, נפגשתי עם משה פעמים רבות בבית קפה התל־אביבי האהוב עליו "תולעת ספרים" וכל פעם היה עוצר לידו מישהו, לוחץ למשה יד ומספר לי מהיכן הוא מכיר אותו וכמה הוא אוהב אותו. אני הוקסמתי. משה היה בעיקר איש של אנשים, החל מהאדם הפשוט ועד לאמנים גדולים ומפורסמים. הם היו מצטרפים אלינו לשולחן ומעלים זיכרונות. לא מעט פעמים לפני ערב ההוקרה התקשר משה והודיע לי שהוא לא מעוניין בערב הזה ובכלל לא בטוח שיגיע. הוא הגיע לערב, וכך גם חבריו הרבים, אמנים, עיתונאים ורקדני הלהקה לדורותיהם. היה ערב מקסים.
אחד המשפטים המרגשים שמשה אמר לי ואני מעבירה לתלמידים שלי הוא: "בכל הרקדנים אלוהים נגע ואותך הוא גם נישק".

קאמינה אי טורנה. הולך סובב. והנה הלך לדרכו האחרונה / תמי לוריא־כץ

"הדרך יפה עד מאוד – אמר הנער
הדרך קשה עד מאוד – אמר העלם
הדרך ארכה עד מאוד – אמר הגבר
ישב הזקן לנוח בצד הדרך."
זה היה קטע של שפת היידיש הראשון שלמדתי אצל משה אפרתי בלהקת "קול ודממה". *משירי סוף הדרך* של לאה גולדברג בקולו של חברו הטוב מילדות, מירושלים, יוסי בנאי. *טיוטות* קראו ליצירה, 1987.
משה אהב מילים. האמין במילים. לא רק בתנועות, הן ריגשו אותו. ומוזיקה. וזה מה שחיבר אותי מייד אליו וליצירה שלו. הוא היה אמן אמיתי בנפשו.
בפעם הראשונה שדיברתי איתו הייתה בטלפון.
"את רזה?" הייתה השאלה הראשונה ששאל אותי, לאחר שמניתי באוזניו את כל בתי הספר בהם למדתי, והלהקות בהן רקדתי.
להיות רזה זו דרישה שהייתה מקובלת בזמנו בלהקות המקצועיות של שנות

תמי לוריא-כץ (מימין) ומשה אפרתי Tami Luria-Katz (right) and Moshe Efrati

השמונים. אבל זה היה רק צד אחד של משה. מהר מאוד התגלתה בפניי המורכבות הזו שבו, השילוב בין האסתטיקה, הדרישה לטכניקה והקפדנות המחולית של כוריאוגרף, ההתייחסות לרקדן כחומר גלם, גוף, לבין הרוח, המשמעויות, האישיות. בין הפלייה (plié) לשפינוזה, בין הטנלווה (temps leve) לפסואה (passé). בין אהבת גופים רזים וארוכים לאהבת טיפוסים ודמויות, בצורות ובגדלים שונים, אנשים. הם עניינו אותו, החירשים עניינו אותו, והדרך שגופם שומע את המוזיקה, וזו המורכבות שעשתה אותו מעניין כל כך. והתשוקה. הייתה בו תשוקה לאמנות. מעבר לריקוד, האמנות והפילוסופיה היו העיקר. התוצאה הייתה יצירות מחול פילוסופיות, מתובלות במסורות שונות, אשר בנו את עולמו, ואת עולמה של הלהקה, ובעולם הזה הרגשתי בבית. הצורות הריקודיות והאסתטיות היו רק לבוש, דרך ביטוי של האנרגיה המתפרצת שלו.
"פרא אציל," כתבה עליו רות אשל במקום כלשהו. מדויק. השילוב המיוחד הזה של ארציות ופראיות ופיזיות, מול מורכבות אינטלקטואליות ותרבותית, מתובלים בשורשיות ירושלמית, מסורת יהודית, בוהמיות אמנותית ושובבות גדולה. זה היה משה אפרתי.
הרגשתי שמשה ראה בי יותר מרקדנית, יותר מכלי. הוא העריך מאוד את הכתיבה שלי, וזה חיבר אותי עוד יותר אליו ואל הלהקה.
עוד לפני שהוצאתי את ספרי ראשון, הוא ביקש לקרוא מהשירים שלי.
כשהגעתי לסטודיו, על פי הזמנתו, הלהקה הייתה בתפוסה מלאה. התמונה חיה בדמיוני: משה מסיר את המשקפיים ומניח אותן על רעמת התלתלים השחורים שלו, פותח זוג עיניים ירוקות גדולות, ידיו נפרשות לצדדים.
היה בו תמיד גם משהו מפחיד.
"יש לך טכניקה טובה. את טובה, אני אוהב איך שאת זזה. אבל אין לי עכשיו מקום, בואי לשיעורים." והריש המתגלגלת שלו חותמת את המשפט.
התחלתי לבוא לשיעורי הבוקר של הלהקה. באחד השיעורים, שמעתי מהרקדנים שמתוכנן ערב עבודות מחול פרי יצירתם. בדיוק סיימתי לעבוד על קטע סולו, ששילב את הטקסטים של השירים שלי, וכבר הופעתי בו בתיאטרון "צוותא".
הצעתי למשה שיראה את היצירה שלי עבור ערב עבודות המחול, והוא בשמחה רבה צפה בריקוד, וזאת הייתה נקודת מפנה.
ראשית, הוא קיבל את הריקוד לערב המתוכנן. שנית, קרא לי ואמר: "תלמדי את קטע הרצפה של ההתחלה, הלידה. הבנות יראו לך," וצעק, "נעמה". ואז רצה ובאה נעמה, "מחר תלמדי אותה את התחלה, אחר כך נראה מה עם הדואט", וקרץ לי. זהו. נכנסתי ללהקה. רקדנו את *טיוטות*.

לאחר כחודש שוב קרא לי משה ואמר לי שהוא רוצה לעבוד איתי על קטע סולו בעבודה החדשה, הוא גם שאל אם אני יכולה לבוא לסטודיו במוצאי שבת. התרגשתי במהלך כל השבת. אני חדשה בלהקה וכבר סולו. הייתי בעננים.
במוצאי שבת הוא עבד איתי על סולו מהיר, אש ולהבה, כולו על הרצפה. ליצירה החדשה קראו *לה פוליה*. הסולו הזה עבר איתי אחר כך לאורך כל יצירותיו הבאות: *מתוך התיבה והתפוח, טכניקה מעורבת, קמינה אי טורנה*. הוא תמיד הכניס אותו למקום כלשהו ביצירה.
משה ידע להוציא את הרקדנים הכי טוב על הבמה. להבליט את הנתונים והכישרונות המיוחדים של כל רקדן ורקדן, ואת האישיות. משה אהב אנשים, גם על הבמה. טייפ קאסט.
אצלי הוא קלט מייד את המהירות התנועתית, הגמישות והתיאטרליות, והתמקד בכך כשנתן לי תפקידים.
השנים עברו. תמיד היה לי מקום בלהקה. בהתחלה כרקדנית, אחר כך, כשנולדו לי ילדים, גם כמורה לבלט של הלהקה, עד שנסגרה הלהקה ב־2002. אחרי שנסגרה, נתן לי משה לעשות חזרות באופן קבוע בסטודיו הנטוש והסגור ברחוב הירקון. עבדתי על מופע יחיד שעסק ב"רגע", ובנושא הזמן. ואפילו ארגנתי שם הופעה לקניינים והזמנתי את משה כמובן, והוא הגיע.
הקשר המיוחד עם משה המשיך במהלך כל השנים. הוא היה איש שיחה מרתק, תמיד פילוסופי, קורא, מצייר, כותב, מאזין למוזיקה. לפעמים נפגשנו בבתי קפה. הייתי אצלו מספר פעמים, מקשיבה לסיפוריו והגיגיו המעניינים, בבית אפלולי מלא בחפצים עתיקים, עמוס זיכרונות, ועזרתי לו עם המחשב. אני זוכרת שדיברנו על זמן. זמן תמיד מעסיק גם אותי. ספרי האחרון נקרא *זמן הוא תמונות צרובות* ועוסק ברגע. באחת הפעמים האחרונות ישבנו בכיכר רבין ב"תולעת ספרים" והבאתי לו את הספר החדש, שבדיוק יצא לאור זמן קצר קודם. הוא התעקש לשלם לי עליו ועל עוד שלושה מספריי הקודמים, שלא היו עד כה בידו.
משה אפרתי היה דמות חשובה בחיי ותמיד אתגעגע אליו ולתקופה שרקדתי ועבדתי בלהקה.
את השיר הזה כתבתי בהשראת דמותו לפני כעשר שנים. למשה אפרתי (פורסם ב"יקום תרבות" 30.9.20)

הַלַּיְלָה חִלְחַלְתָּ לִי לְתוֹךְ הַחֲלוֹמוֹת
הַתִּקְתֻּקִים שֶׁלְּךָ קָצַת מְעוּכִים
אֲבָל הָרֶשֶׁף בְּעֵינַיִם יָרָק וּמְרֻצָּד בְּמַבָּט
וּתְנוּעוֹת הַיָּדַיִם מְתֻבָּלוֹת בְּרַסִיסֵי מִשְׁפָטִים תְּמוּנוֹת
חֲבֵרוּיוֹת מִירוּשָׁלַיִם מֵהַחֲצֵרוֹת
עוֹזְדִים בְּפָנַת אִבֶּן גַּבִּירוֹל
וְלִמְרוֹת שֶׁחִלְפוּ יוֹתֵר מֵעֶשְׂרִים וַחֲמֵשׁ שָׁנָה
אֲנִי נִצֶּבֶת לְפָנֶיךָ כְּמוֹ בָּרִאשׁוֹנָה
מְסֻחֶדֶת מִמּוֹצָא פִּיךָ אֵיךְ תִּקְבַּע אֶת גּוֹרָלִי
בְּאֵילוּ תְּנוּעוֹת תִּשְׁלַח אוֹתִי לְהִתְנַפֵּץ אֶל הַבָּמָה
עֲדַיִן הַכַּרִיזְמָה הָעֲנָקִית שֶׁלְּךָ תְּלוּיָה כְּמוֹ הִלָּה
פְּרֻלָּל לְרַצְפָּה
http://www.yekum.org

ערב כיפור לחשוב שאתה איננו / יוסי מויאל

ערב כיפור לחשוב שאתה איננו...
קשה לי בלי משה שלא נמצא בתל־אביב.
נמצא בית עלמין מקום מנוחה.
משה, ראיתי אותך פעם ראשונה כשהייתי בן 14.
המראה החיצוני שלך שונה מאחרים. הפאות שלך, היה ענק יפה תואר עם עיניים ירוקות זוהרות והגוף מחולק בפרופורציה נכונה.
סינריות תמיד בין האצבעות.
הבנתי מי אתה... אחד הרקדנים הראשונים בלהקת בת שבע ואחד הגדולים בישראל.
היית רקדן מוכשר, אהבתי לראות אותך רוקד.
הפכת להיות כוריאוגרף מוכשר שיוצר מלא יצירות נפלאות.
הפכת את החירשים להיות רקדנים האמנת בעצמך שכן אפשר.
הקמת להקת דממה עם רקדנים חירשים.
תנועות מיוחדות ידעת לתת לכל אחד ואחד על פי החושים שלך.
הפכת כמה רקדנים חירשים למקצועיים בעלי רמה גבוהה.
סללת שוב להקה חדשה חירשים ושומעים ביחד. זה היה מיוחד בשבילי לרקוד עם שומעים וחירשים ביחד.
אכן לא היה פשוט. עם עבודה קשה והתמדה יום־יומית, שיעורים קלסיים ומודרנים לאט לאט התקדמנו בשקט...
משה, אתה אמן גדול בין הגדולים בארץ ובעולם.
קטפת מלא תארים חשובים מכינור דוד ועד חתן פרס ישראל.
הייתי איתך לאורך כל הדרך עד הסוף.
אהבתי לדבר איתך בבית קפה.
אהבת לשבת בפינה בבית קפה קונדיטוריה נונה. תמיד היית מוקף אנשים מעניינים, עיתונאים, סופרים ופוליטיקאים.
גם אהבת לדבר עם אנשים פשוטים.
גם אהבת לדבר עם החירשים אפילו שלא ידעת את שפת הסימנים, אמרת שאתה מצטער שלא למדת, אך הצלחת להבין אותם בדרך שלך. הצלחת לתקשר איתם מהתנועות שלך המיוחדות.
החירשים תמיד אוהבים לדבר איתך.
כי אתה מיוחד ויודע לתת חוש הומור.
אהבת לשמוע קולות צחוק של כל מיני אנשים.
עם השנים רצית להיות בשקט.
ציירת הרבה ציורים מעניינים כאילו אתה יוצר תנועות על במה.
אהבת לקרוא ולכתוב אהבת פילוסופיה,
אהבת לדבר שפות שונות, בספרדית היית טוב.
אהבת לשמוע רדיו עם מוזיקה קלסית,
אהבת לראות כדורגל, כשביתי"ר ירושלים הייתה קבוצת האם שלך.
ידעת שמות של הכדורגלנים הגדולים. בינינו הייתה שפה משותפת בכדורגל.
משה, עשית בכל החיים שלך הכול.
לא היה חסר לך כלום בחיים.
קשה לי עכשיו לבוא לתל־אביב בלי משה.
אזכור אותך תמיד בליבי.
אמרת לי שאני כמו הבן שלך,
אז אני קורא לך האבא השני שלי.
ביקשת ממני סליחה לא לבכות ורק לצחוק, שאקרא עליך קדיש.
ואכן קראתי עם מישל קדיש.
עכשיו לא עוד כאבים בגוף.
תנוח על משכבך.
אתה לא תיעלם. יש לך ארכיון עשיר בספרייה הלאומית בירושלים ובתל־אביב.
אני בטוח שמורשת אפרתי תמשיך לפרוח,
והיצירות ישוחזרו מחדש כל פעם.
אוהב אותך תמיד וכבר מתגעגע אליך, איש יקר שלי.

גדולים מהחיים: לזכרם של הכוריאוגרפים יונתן כרמון ויואב אשריאל ז"ל

גדלית נוימן

לזכרו של יונתן כרמון (1931-2020)

לפני כעשור קיבלתי לישראל טלפון מצרפת. הכוריאוגרף האגדי של המחול העממי ישראלי, יונתן כרמון אשר הלך לעולמו שנה שעברה, התקשר אליי כדי שאראיין אותו לקראת עבודת התזה שלי לתואר השני. לא הכרתי את האדם הנפלא לפני כן, והוא ודאי לא שמע על אחת נדלית נוימן מקנדה. הוא הקדיש מזמנו ומכספו (לא רצה לשמוע על כך שאשלם עבור השיחה הארוכה הבין־לאומית אשר ניהלנו) כדי לשמח סטודנטית שאפתנית ועקשנית, אשר חיפשה אחריו בארץ כבר חצי שנה. אפילו בשיחת הטלפון כרמון היה כריזמטי ומלא אנרגיה, ממש כמו שמתארים אותו אלו אשר הכירו אותו מקרוב.[1]

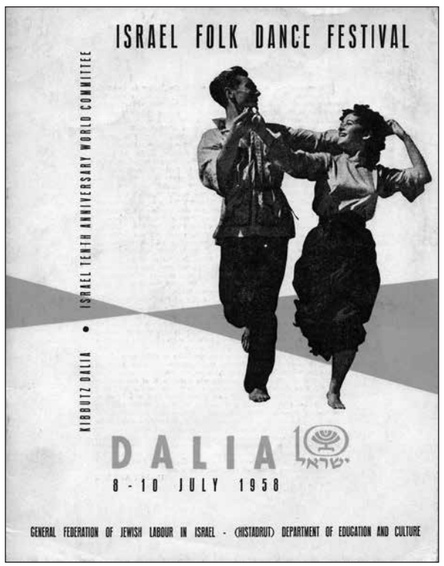
פניתי ליונתן בעקבות המלצה של חברתי הטובה אילה גורן, בתה של אם המחול הישראלי גורית קדמן. היא תיארה את כרמון כמי "שלימים נתן את הטון ויצר את הפרוטוטיפ של הרקדן הישראלי למרות שהוא לא צבר. היה בהחלט סגנון כרמוני, שהרבה מאוד השפיע על להקות של ריקודי עם על במה". אילה קראה לסגנונו "כרמוניות". "הייתה לו השפעה חזקה מאוד," אמרה גורן. "כל דבר שהוא יצר, בין אם זה ריקוד, בין אם זה הופעה של להקה, נהג תמיד להתייעץ עם נרטרוד קראוס וגורית קדמן. כשהוא רצה בענייני תנועה,יותר כללי, [לראות] אם זה בסדר, הוא היה הולך לנרטרוד קראוס, וכשהוא רצה לראות אם זה מספיק עממי ואם זה מתאים לסגנון של עם ישראלי, הוא היה הולך לגורית. תמיד היה מתייעץ".[2]

כרמון נולד בבוקרשט, רומניה ב־1931. מגיל תשע הסתובב כרמון בין קרובי משפחה ומוסדות הקהילה היהודית כאשר הוריו נלקחו למחנה עבודה בטרנסניסטריה. כרמון ואחיו ניצלו מידי הנאצים ועלו לארץ במסגרת עליית הנוער ב־1944. "הנעתי הביתה," אמר לי כרמון על עלייתו ארצה. משפט זה מסכם את אהבתו לארץ ישראל.

הוא נשלח ללמוד חקלאות ב"משק הפועלות" בתל־אביב תחת השגחתה של חנה צ'יזיק.[3] התמזל מזלו של כרמון שביום הראשון לעבודה במשק בתל־אביב, צמוד לשדה התירס בו עבד, לימדה חלוצת הבלט מיה ארבטובה. דרך שפת סימנים, סיפר לי כרמון, היא הזמינה אותו לשיעור הבלט הראשון שלו. אלא שחנה צ'יזיק, מנהלת המשק, סירבה לאשר לו לחזור לארבטובה מכיוון שארבטובה, לדבריה, הופיעה במועדוני לילה של הצבא הבריטי. במקום זה, הציעה לו צ'יזיק ללמוד אצל גרטרוד קראוס, אשר עודדה יצירה ארץ ישראלית ועבדה יחד עם המפעל הציוני. הוא למד אצל קראוס, לחם במלחמת העצמאות והיה רקדן וכוריאוגרף בלהקת הראל של הפלמ"ח (בר־און, קיסרי ושמידט, 4).

אחרי שהשתחרר, הופיע עם תיאטרון הבלט הישראלי (1951-1952), שהייתה המסגרת האמנותית החשובה ביותר בשעתו בארץ למחול על במה, והתוודע למחול העממי ישראלי כאשר קראוס שילבה ביצירותיה נושאים ארצישראלים. אצל קראוס פגש את הרקדנית טובה צימבל שארגנה אירוע לכבוד תנועות הנוער גורדוניה והנוער העובד.[4] אירוע זה, סיפר לי כרמון, השפיע עליו מאוד.

ב־1952 הגיע ג'רום רובינס לארץ לביקור ולימד את יצירתו *Interplay* לרקדנים המצטיינים של קראוס וארבטובה. מפגש זה הבהיר לכרמון עד כמה הוא זקוק לשפר את הטכניקה. הפעם היה נחוש לחזור ללמוד אצל מיה ארבטובה. הוא הופיע ברביעייה הקאמרית של נעמי אלסקובסקי ובהופעות של האופרה הישראלית. עם כל זאת, כרמון נמשך לעולם המחול הישראלי, אשר בעיניו, הוא סיפר לי, נתן ביטוי לא מילולי ומיוחד לזהות הארץ ישראלית.



הכינוס הארצי הרביעי: חג מחולות עם, דליה 1958. רקדנים: יונתן כרמון ושוש חודורוב. באדיבות הארכיון הישראלי למחול בבית אריאלה, תל־אביב
Yonatan Karmon and Shosh Hodorov - Dalia Folk Dance Festival, 1958. Courtesy of the Israeli Dance Archive at Beit Ariela, Tel Aviv

הקריירה של כרמון בתחום המחול הפולקלור הישראלי מרשימה ביותר. כנער כבר התחיל ליצור ריקודים בשביל פסטיבל דליה. הוא גם ביים הופעות לחגים ברחבי הארץ. בשנות ה־50 הדריך כרמון להקות שונות, כמו, למשל, להקת עלומים, להקת הפועל תל־אביב, להקת הסטודנטים של ירושלים, והלהקה המרכזית של ההסתדרות שלימים הפכה ללהקת כרמון. במסגרת להקתו, כרמון עבד עם מיטב המוזיקאים הישראלים, כגון אילן ואילנית, בועז שרעבי וחיים חפר (בר־און; שמידט, 6).

יחד עם להקתו הופיעו בפסטיבל של הנוער הדמוקרטי בבוקרשט ב־1953. לאחר כמעט עשור אחרי שנפרד מרומניה כפליט מלחמה, חזר אליה נאה, זקוף ומוביל משלחת של רקדנים המייצגים את מולדתו המאומצת. הקהל, לדברי כרמון, יכול היה לזהות בקלות מהיכן הגיעו. "הינה באים הישראלים צעקו," סיפר לי כרמון. "היה לנו סגנון משל עצמנו,

שפת גוף שלנו ודימוי ספציפי. היינו יחפים, לא כמו הרקדנים האירופאים, וזה שינה את התנועות."

להקת כרמון, בהרכבתה הראשונה זכתה בתחרות הכוריאוגרפיה הבין־לאומית בעיר ליל שבצרפת, ולאחר מכן הופיעה בניו יורק, בברודווי, ברדיו סיטי ובתוכנית הבידור המפורסמת של אד סאליבן (Ed Sullivan Show). בנוסף להצלחותיה הרבות בסיורים בין־לאומיים, הלהקה זכתה להופעות נכבדות על במות שונות בארץ (בר און; שמיט, 4-5).

כאשר שאלתי את כרמון על רקדניו הוא ענה: "הם כולם היו אנשים יפים, הנברים נאים עם הבלורית, והנשים, יפות, חינניות. הם היו איכרים, הם עבדו את האדמה, הם התנהגו אחרת. היה דור בישראל עם אופי אחר." אכן, תיאורו של העיתונאי ומבקר התרבות אורי קיסרי משנת 1961 מבטא היטב את מהות ההופעות של להקת כרמון בזמנו: "היו אלה כתריסר נערים ונערות, שכל אחד מהם, וכולם ביחד, היוו את הטל ואת המטר לא רק של הרי יהודה והגליל, אלא של משהו שאין להגדירו ואין להסבירו, אלה אם כן נגיד, כי הוא קריאת החיים, רצון החיים של האנשים הצעירים שבארץ זו. הם רקדו. כמובן, ברגליהם, וכמובן, בידיהם ובגופם, אבל הם רקדו גם בעיניהם, עיניים שחייכו באושר, בתחושה של אהבה וערגה להאהבה."

כרמון ייסד את פסטיבל כרמיאל ב־1988, והיה מנהלה האמנותי שתיים־עשרה שנה. מאמצע שנות השישים הוא גם כיהן כמנהל אומנותי של התיאטרון המפורסם אולימפיה בפריז בה הופיעה להקתו לפני כן.

שמו של כרמון הלך לפניו בארץ ובעולם. לאורך עשרות שנים רקדניו הופיעו בכל קצבי תבל ותיארו את הפנים היפות של מדינת ישראל. פטירתו הפתאומית של כרמון בעת ביקורו בארץ בחורף שעבר היכה בתדהמה את קהילת המחול בישראל על גוויניו השונים.

יואב אשריאל (1930-2020)

יואב אשריאל הוא שם ידוע בעולם המחול ישראלי־ריקודי עם. הוא נולד ב־1930 וגדל בקיבוץ רמת דוד, שבעמק יזרעאל. במהלך חייו יצר למעלה ממאה ריקודים והדריך כמה וכמה להקות למחול עממי על במה. הוא היה מאמרגני פסטיבלי דליה וגידל דורות של מדריכים.

ריקוד הגיטרה מאת רבקה שטורמן, יענקלה לוי ומירה אשריאל (ימין) ויואב אשריאל עם רבקה שטורמן. באדיבות יואב סידי. צלם לא ידוע
Ha'gitara by Rivka Sturman. Yankele Levy dances with Mira Ashriel (right) and Yoav Ashriel dances with Rivka Sturman. Courtesy of Yoav Sidi. Photographer unknown

לפני כעשור זכיתי לראיין אותו בבית קפה לידו ביתו. בחרתי להביא את דבריו כפי שסיפר לי: *היה מצב קשה מאוד. הקיבוץ רק קם ולא היה כסף. אני נולדתי כשהקיבוץ היה בן ארבע או בן חמש. קראו לנו צברים כי כל החברים באו מחוץ לארץ. זו הייתה הפתעה שילדים נולדו בארץ והם בסדר. החליטו שהילדים ילמדו גם משהו. שני הקיבוצים רמת דוד וגבת הקימו ביחד בית ספר משותף ולא היו כל כך הרבה ילדים. השתדלו לחנך אותנו לפי האידאולוגיה שהייתה להם אז: לבנות את הארץ, חלוציות, להסתפק במועט. התחנכנו על האידיאולוגיה של א.ד. גורדון. בכיתה א' או ב' כבר עבדנו במשק. אמרו, הילדים שלנו צריכים ללמוד לעבוד. היינו בבית ילדים משותף עם כל הילדים ביחד כי זה היה המקום היחידי שאפשר היה להחזיק ילדים. מאוד אהבנו אחד את השני. כל הילדים שהיו איתי בבית ילדים זה כמו אחים.*

לחברים היו ספרים בגרמנית, ברוסית ובאידיש. לא היו כל כך הרבה ספרים ישראלים וגם לא היו שירים ישראלים הרבה. אז התחיל [מרדכי] זעירא [להלחין] את "לילה לילה" שהוא חיבר ו"סובבוני". הוא עבר בין הקיבוצים ועשה הרבה שירה בציבור והוא לימד שירים בעברית, שירים ישראלים. כשהחברים רקדו הורה, הם שרו שירים חסידיים, שירים רוסיים, לא היו שירים בעברית. לא הרבה, היו מעט אבל לא הרבה.

לא היו אז ריקודים ישראלים. חברים רקדו הורה. כשהייתי ילד רקדתי עם החברים הורה, ושרו. הורה זה ריקוד רומני אבל החלוצים הכניסו את זה לארץ וחושבים שזה ריקוד ישראלי כי הם רקדו את זה בסגנון ישראלי. זה מה שידענו. כשמישהו הביא גרמושקה – מפוחית פה – אז רקדו גם "קראקוביאק" ו"פולקה", "קרובושקה", לא היו ריקודים ישראלים.

בהיותו כמעט בן שבע־עשרה, הגיע לקיבוצו הזמנה זוגית להשתלמות ריקודי עם "בעברית," אשר ארגנה גורית קדמן. כיוון שאשריאל כבר היה מחבר ריקודים בקיבוץ, ומאשר, לדבריו, שהיה ספורטיבי מאוד, נבחר עם עוד בת קיבוץ למשימה. "ראיתי בפעם הראשונה ריקודים ישראלים. גורית קדמן ארגנה את הקורס. מסתבר שעשתה זאת לקראת כנס בדליה. היא רצתה להכניס את הריקודים הישראלים יותר. אני ראיתי ריקודים ישראלים בפעם הראשונה בחיים. אני התלהבתי בצורה בלתי רגילה. זה היה כל כך יפה וכל כך מצא חן בעיניי. בשלושה ימים שלמים למדנו שמונה ריקודים, ביניהם *שרלה, קומה אחה, הרמוניקה* של רבקה שטורמן ו*קול דודי*. אני נדלקתי אז וזה בוער עד היום."

כששאלתי את אשריאל מה כל כך מצא חן בעיניו, הוא ענה: "שזה שלנו! זה כל כך יפה, זה מלהיב נורא. אז ניגנו באקורדיון לריקודי עם. לא הייתה מוזיקה מוקלטת. לא היו תקליטים אז בכלל. לא ניגנו הרבה ולא היו הרבה שירים עבריים, אבל לקחו את השירים הישראלים ועשו להם ריקודים. קודם כול זה שלנו ואני הזדהיתי עם זה."

אשריאל רקד בלהקה של בני הקיבוצים וכך הצטרף למשלחת אשר נסעה לבודפשט לפסטיבל הנוער הדמוקרטי השני ב־1949: *היה פסטיבל נוער דמוקרטי ושלחו משלחות מכל הארצות לפסטיבל הזה. התנועה הקיבוצית החליטה לשלוח משלחת להראות שישראל קיימת, להראות לכל העולם שאנחנו קיימים ולהתנאות בריקודים שלנו. קיבלו אותנו יוצא מן הכלל. זה היה חדש, כל הריקודים הישראלים, וזה היה יפה מאוד. לכולם זה היה יפה, והכי מרגש מכל הייתה הפגישה עם היהודים שהיו בבודפשט. היהודים שם קיבלו אותנו בצורה חמה. הייתה ארץ קומוניסטית והיה אסור לדבר על ישראל ועל ציונות. היהודים עמדו מול המלון שלנו, אלפים, לראות אנשים שבאו מהארץ, מישראל־לראות יהודים שונים מישראל. מנהל הלהקה שלנו אמר שבשבת אנחנו צריכים ללכת לבית כנסת להראות ליהודים שבאנו. בית כנסת זה היה מלא אנשים וכל הרחובות מסביב. פעם ראשונה שראינו יהודים שהם לא ישראלים, שכל כך התרגשו לראות אותנו. לא נפגשנו איתם. היה אסור לגשת אלינו לדבר. אמרו שיתנו לנו את הכבוד שאחד מאיתנו יעלה לתורה. זו הייתה החוויה הכי מרגשת, לפגוש את היהודים שם. ובדרך חזרה הביאו אותנו לווינה. היה מחנה של פליטים יהודים שחזרו מהמלחמה. הופענו לפניהם. התרגשות עצומה.*

שאלתי את אשריאל האם זו הפעם הראשונה שהם ראו צברים. "כן, כן," ענה. "צברים, שיש יהודים אחרים מהם. יש יהודים חיים. הם עברו שואה. אנחנו לא הבנו את כל זה. הם מאוד התרגשו. חיבקו אותנו ונשקו. היהודים בבודפשט הם גם כן עברו שואה. מה ידענו על זה? מאיפה יצאנו? ארבע שנים אחרי המלחמה היו מחנות פליטים, וזה היה סודי. היה אסור להגיד איפה זה. לקחו אותנו באוטובוסים למקום הסודי. נסענו איזה שעתיים עד שהגענו. באיזה מקום ביער. רחוק מאוד. פליטים, והביאו אותם לארץ. אנחנו לא ידענו מכל זה."

אשריאל חזר ארצה והתגייס לצבא: *כשהתגייסתי לצבא הייתי בתורנות כללית של כל הצבא ואז הקימו את הנח"ל. אמרו שהם יעבדו בקיבוצים ויתאמנו. הקימו קורס מכ"פים של הנח"ל והזמינו אותי לבוא לקורס במשך ארבע חודשים. הייתי סמ"ל מחלקה של טירונים. אני הדרכתי, הכנתי אותם, תרגילי סדר ורובאות, ולסיום המחזור הכנתי איתם הופעה של ריקודי עם. הם התלהבו מזה. אז הקימו בנח"ל*

through dance. The concepts presented in this scene include some of the concepts I taught in a mechanics courses for high-school students, for example: Newton's first and third law of physics, friction and gravity.

The Documentary 'Balance Scene'

Location: Dance studio – high-school dance studio. A documentary scene from a mechanics course that I taught to 10th grade dance students. Students experimented via movement concepts related to balance and differentiated between steady/unsteady balance. We are exposed to the main principle of the embodied pedagogy "Experience first, Signify later". At the end of the scene, we are briefly exposed to the students' summative dances in which they explain the concepts learnt.

Figutre 2: The documentary 'Balance Scene' in a10th grade dance class

The 'Angular Velocity' Scene:

Location: Outdoors at the Weizmann Institute of Science. The scene illustrates how I teach the 'angular velocity' concept to 10th grade physics students in a circular group assignment. After the group assignment we see how I use my arm to explain the concept to them. The 'arm model' was used by my students during the research when they were asked to explain the concept to younger students, a finding that indicated the importance of body gestures in learning. The scene was photographed using a drone. At the end of the scene some of the creative summative projects of my physics students are presented in the background. (For example: video art with colors & mandala on a log).

Figure 3: Top view of the synchronized group- from the 'Angular Velocity Scene'

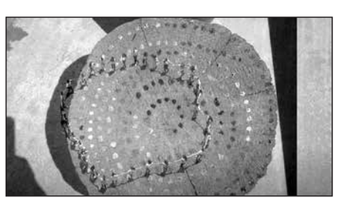


Figure 4: Dancing in a circle, with the creative work of one of the students in the background - from the 'Angular Velocity Scene'

End Scene:

Location: Dance studio-Accelerator Auditorium in Weizmann Institute of Science.

Setting: I am with formulas on my white clothes and the other dancers with colorful clothes and the curtains open and we see the beautiful scenery. (The colorful earrings were borrowed from the choreographer Sharona Florsheim whose dancers appeared in these clothes in the show Noa's Infinity Secret).

In the summative dance, we dance ideas related to circular movement and balance (dancing with exercise balls). We, the dancers, expressed through dance the students' deep understanding via the transfer of knowledge to other mediums. This summative dance celebrates the pleasure and creativity in the learning process; the colorful clothes, the open curtains and the beautiful scenery.

Figure 5: Dancing with exercise balls at the Accelerator Auditorium in Weizmann Institute of Science - from the 'Closing Scene'

"*When the learning material is not just on the board, it helps us to understand that these rules were not useless discoveries but are a part of the world around us. Experiencing them reduces the fear of learning,*" explains one of the 10th grade students at the end of the video.

Details about the filmmakers and the film participants

Movie creators: Roni Zohar & Yael Leibovitz | Video photographer: Roy Bercovich | Choreography: Roni Zohar & Rotem Lev | Dancers: Ortal Mageny, Sarit Livnat-Ivry, Yael Nidam, Tal Keret, Maayan Allen, Sigal Waldman, Karen Cooper Shimshi, Rotem Lev and Roni Zohar | Music: Mark Eliyahu "Coming Back" & "Journey"

Dr. Roni Zohar is a postdoctoral fellow in the Department of Neurobiology at the Weizmann Institute under the supervision of Prof. Ehud Ahishar and Prof. Eitan Gross. Her current research expands upon her doctoral studies in which she has developed and researched an approach to combining physics studies and movement. The doctoral studies were on behalf of the Department of Science Teaching at the Weizmann Institute under the supervision of Prof. Bat-sheva Eylon, in collaboration with the Department of Education at the University of Berkeley, USA under the supervision of Prof. Dor Abrahamson. Roni holds a master's degree in neuroscience from the Hebrew University of Jerusalem in the field of motor control and a bachelor's degree in physics from the Hebrew University, in collaboration with studies at the Movement Department at the Rubin Academy of Dance in Jerusalem. Roni works to promote the integration of movement in teaching in Israel and the link between science and dance, facilitates academic courses in movement, science and learning at the Weizmann Institute and Orot College. She is a teacher training instructor under the supervision of the Ministry of Education and an improvisation and movement instructor for women at the Dance and Movement School in Ness Ziona. Email: roni.zohar@weizmann.ac.il

מחלקה לאומנות. אמרו שתהיה להקה של הנח"ל ולמדו שירים ישראלים ולמדו גם ריקודים. זאב חבצלת, שהכיר אותי עוד מקודם בלהקה של בני־הקיבוצים, ובבודפשט, אמר, יואב אשריאל יארגן אצלנו את ההרקדות בנח"ל. ואני לקחתי את זה ברציונות. בהתחלה לא רציתי כי אמרתי שאני רוצה להיות מדריך בנח"ל, להגשים את הציונות. אמר לי [חבצלת], מה שתעשה בהרקדות זה יותר חשוב. את זה אתה יודע. והכניסו אותי להיות אחראי על ריקודי עם בנח"ל. שם הכרתי את אשתי מירה. ארגנו שמה השתלמויות לריקודי עם. עברנו בין המחלקות והרקדנו. הקמתי להקה של הנח"ל, שישים איש והופענו בדליה ב־1951. היה לנו ריקוד "מגל וחרב". זה על החיים של הנח"ל שנם נלחמים וגם עובדים. אני ניננתי שם באקורדיון. גם היה לנו ריקוד "עמק" עם "שיר עמק" מפורסם מאוד של לברי. שישים איש רקדו על העבודה בעמק ועל הריקודים. "הגילבוע מחבק את התבור" היו המילים. והופענו בדליה.

כשהשתחררתי מהצבא לא חזרתי לקיבוץ. רציתי להתפתח, לראות את העולם. התחלתי להדריך ריקודי עם, התחלתי לחבר. כשהייתי בנח"ל חיברתי ריקוד עממי, "טעם המן". יש בו צעדות תימניות, והמנגינה היא ספרדית. וההורים שלי באו מאירופה. גורית קדמן שאלה, איך זה יכול להיות? אמרתי לה, גורית, זה קיבוץ גלויות! אז היא לקחה את הריקוד הזה בתור דוגמה על קיבוץ גלויות ורוקדים את זה עד היום. מאז היו לי עוד הרבה ריקודים. הדרכתי גם להקות.

בהתחלה עבדתי רק עם להקות מחול מכל מיני מקומות וחיברתי ריקודים על הארץ, על נושאים של עבודה ושמחה ואהבה והתנ"ך. זה היה הרקע של הריקודים שלנו. הנוף של עמק יזרעאל, והתנאים, והעבודה, והחיים שמה והחלוצים שרקדו הורה כל הלילה, ובבוקר הלכו לעבודה.

כל ריקוד שחיברתי, הייתי חושב על האווירה שישנה בקיבוץ. על שכולם ביחד ועובדים ביחד ושמחים ביחד וחוגגים. ההורים שלי היו בקיבוץ. הייתי נוסע לפעמים. אני זוכר כשחיברתי [את הריקוד] "ערב בא", נסעתי לקיבוץ בשביל להרגיש את האווירה של הערב. להיות ביחד. דרך אגב על הריקוד הזה, אמרו לי מה פתאום, שיר שקט ואתם רוקדים במעגל, זה לא מתאים. שיר שקט זה צריך להיות ריקוד בזוגות. לא במעגל. אז מעגל רקדו רק הורה או דבקה. היו אז ספירות של ארבע, ואני חילקתי את זה לשלוש שלוש ושתיים. אז אמרו לי מה פתאום! עובדה, אנשים קמים ורוקדים. זה הולך עם המנגינה, וזה חשוב.

אני הלכתי בעקבות המנגינות. מנגינות מצאו חן בעיניי. למשל, ב"הורה נרקודה" המנגינה הדליקה אותי. זה נורא שמח. אז חגגו עשר שנים למדינת ישראל והיינו נורא שמחים שקמה מדינה. אז החלטתי לחבר, כי המנגינה הדליקה אותי. חשובה לי המנגינה. מאוד מאוד חשובה. "לילה לילה", למשל, שיר מקסים. "לילה לילה" זה [של] זעירא. כשהייתי ילד זעירה לימד את זה אצלנו בתור שירה בציבור. גם "סובבוני" זה שלו. נורא רציתי לחבר לזה ריקוד אבל זה שיר קשה. קשה לתת לזה צעדים. אני חושב שריקוד עממי טוב זה ריקוד שמבטא הרבה, אומר הרבה אבל בתנועות פשוטות, בנוי פשוט, זורם, שיהיה קל. צריך לעבוד על זה, צריך לדעת. אז השתדלתי לתת בתנועות פשוטות [ולבטא] את כל השמחה הזאת.

ריקוד עממי צריך להיות בנוי פשוט וקל ונוח. לא צריך לרגש את מי שמסתכל. אם מישהו מסתכל ומתרגש, זה טוב, אבל המטרה היא שהרוקד ייהנה. אני חושב בכלל שבריקוד להופעה, זה שמסתכל עליו צריך להתרגש. בריקוד עממי, זה שרוקד אותו צריך להתרגש. כשעושים הופעה לא צריך להתחשב ברקדנים. הרקדנים צריכים לעשות כל מאמץ שזה יהיה יפה, שיהיה מרגש ושזה יגיד משהו, יספר משהו. כשרוקדים בלהקה צריך לעבוד קשה שזה יבטא.

אנחנו עם שלא היה לו פולקלור. כל עם שיושב על אדמתו מאה שנה, ארבע מאות שנה ואלף שנה, יוצר פולקלור, כמו הבולגרים והיוונים, בארגנטינה ובכל מיני מקומות, ואצלנו לא. אז אנחנו צריכים ליצור פולקלור חדש. לא ידענו מה זה פולקלור ישראלי. יצרנו אותו מחדש. הרגשנו שאנחנו יוצרים תרבות חדשה, פולקלור חדש. הרגשנו שיוצרים משהו, שיהיה לנו פנים שלנו. בכל מקום שרקדו ריקודים ישראלים אמרו 'זה ישראלי'.

כשאני נכנסתי לריקודי עם, היו מדריכות. היו מעט מדריכים. גורית קדמן הייתה הראשונה ורבקה שטורמן חיברה ריקודים יפים מאוד. אחר כך הצטרפו אליהן זאב חבצלת (הוא יליד הארץ), ושלום חרמון שבא מגרמניה אבל הוא התקרב אליהן. הוא גם חיבר ריקודים. רוב הריקודים שלהם לא נשארו. של רבקה שטורמן כן נשארו. לא ידעו אז מה זה סגנון ישראלי. לא ידעו מה זה צעד ישראלי. אז התחילו עם הסיקול חילוף, עם הצעד התימני. כשאני התחלתי לחבר ריקודים, לא ידעתי מה זה ריקודי עם.

גורית קדמן הייתה המנוע של כל הדבר הזה. את כולם הדריכה, גם אותי. היא יצרה גם שפה למדריכים. זה היא עשתה. אז היא באה להפועל [תל־אביב] ואמרה, תנועה להתעמלות, ריקודי עם זה חלק. זה גם כן התעמלות, זה אימון נופני. זה ספורט. והיא הקימה שם חוגים לריקודי עם ולהקה. זה היה החוג היחידי בארץ, חוץ מהקיבוצים. כשאני השתחררתי מהצבא, מירה אשתי, היא רקדה בהפועל והיא אמרה שהפועל מחפשים מדריך. אני אביא אותך, היא אמרה. בנח"ל הצלחת מאוד עם ההרקדות והלהקות. הם הסכימו. הם קיבלו אותי. ככה הגעתי להפועל תל־אביב. היה להם כדור רגל, וכדור עף וכדור סל והתעמלות, והיו ריקודי עם. הדרכתי שמה. כל הדמיון שלי עבד על חגים מהקיבוץ, על העומר, על חג הביכורים, על חג הגז. עשיתי גם ריקוד חסידי מהדמיון. הכול מהדמיון. עשיתי הופעה שלמה של שעתיים תוכנית. עשינו הופעה בהבימה. זה היה בית המקדש של התיאטרון. הופענו בהבימה ועשינו רעש ענקי, והופענו בכל הארץ עם התלבושות של צילה בינגר. את "ריקוד העמק" רקדו שתי להקות [בהפועל]. רקדו מחני הקיבוץ ואמרו שיואב מביא את הקיבוץ להפועל תל־אביב. אחר כך הדרכתי בעיריית תל־אביב, עיריית חולון, עיריית רמת גן ועיריית נבעתיים. אשריאל גם הדריך ויצר בלהקות "פעמי אביב" בתל־אביב, להקת פתח תקווה ואחרות.

אחרי שעשיתי הופעות ואחרי שכל כך הצלחתי התחלתי ללמוד אצל גרטרוד קראוס. היו קורסים לכוריאוגרפיה והתחלתי ללמוד כשהשתחררתי מהצבא. אחר כך הכרתי אותה טוב ולימים הייתי אפילו אסיסטנט שלה. היא באה להכין הופעות בכל מיני מקומות. הן היו הופעות גדולות המוניות, ואני עזרתי לה ועשינו הופעות בפתח תקווה למשל, בחולון, בהרבה מקומות עם מאות אנשים.

משנות השישים יואב אשריאל הדריך הרקדות המוניות בכיכר מלכי ישראל דאז (היום כיכר רבין) במרכז תל־אביב. הוא רצה להביא את ריקודי העם לעם עצמו. הוא זה שהמציא את מרתוני הלילה של ריקודי עם והוא זה שארגן השתלמויות למדריכים. השפעתו ותרומתו לעולם המחול העממי גם בקהילה וגם על הבמה ייזכר לתמיד.

הערות

[1] ראו "לאור הזיכרונות", *רוקדים נרקודה*, 103, אפריל 2020. הגיליון מוקדש לזכרו של יונתן כרמון.

[2] ידידותם של גורית קדמן ויונתן כרמון התחיל עוד בהיותו אדם צעיר. אכן, קיים סרטון הנקרא *שיר הבוצרים* משנת 1951, בו כרמון יצר יחד עם קדמן כוריאוגרפיה ללהקת עלומים.

[3] בהמשך, עבר כרמון ללמוד בבתי הספר החקלאיים "עיינות" ו"מקוה ישראל".

[4] על פועלה של טובה צימבל, ראו צבי פרידהבר, "טובה צימבל־נטע – הנערה הכוריאוגרפית", *רוקדים* 3, גיליון 005, עמ' 8-9.

ביבליוגרפיה

אורי קיסרי. "מה מרקיד את יונתן כרמון?" *מעריב*. 1 פברואר 1961. עמ' 4.

אלון שמידט. "יונתן כרמון: האיש והיצירה." *רוקדים נרקודה*. גיליון 103, אפריל 2020. עמ' 4-6.

"שיחות על המחול הישראלי עם יונתן כרמון." מראיונות רינה גלוק ואיריס לנה. אוגוסט 2017. ארכיון הסרטים הישראלי.

יואב אשריאל. מראיינת נדלית נוימן. 23 דצמבר 2010.

יונתן כרמון. ריאיון טלפוני. מראיינת נדלית נוימן. 7 מרץ 2011.

יעקב בר־און. "הכוריאונרף המיתולוגי מספר על העבודה עם שושנה דמארי ויפה ירקוני." *מעריב*. 31 יולי 2017.

גדלית נוימן היא דוקטורנטית בתחום המחול באוניברסיטת יורק שבטורונטו. חלק ממחקרה על יצירותיה הראשונות של יהודית ארנון במסגרת תנועת הנוער השומר הצעיר בהונגריה יתפרסם בספר על יהדות ומחול בהוצאת הספרים אוקספורד בקיץ 2021. נוימן מלמדת בלט בפקולטה למחול באוניברסיטת יורק ובבית ספר הלאומי לבלט של קנדה. לאחרונה הכינה חומרים על ריקודי עם – מחול עממי ישראלי לקורס אונליין בפקולטה למחול באוניברסיטת יורק.

Dance the Doctorate and the Laws of Physics

"Movements as a Door for Learning Physics Concepts, Integrating Embodied Pedagogy in Teaching"

Roni Zohar

Dance Your Ph.D

Dance Your Ph.D. is an annual contest which challenges scientists from all around the world to interpret their doctoral dissertations through interpretive dance. The contest requires each of the scientists to take part in a video dance performance which is uploaded to YouTube (https//:www.sciencemag.org/projects/dance-your-phd). There are four categories of winning based on the scientific field of the scientists' thesis: Physics, Chemistry, Biology, and Social Sciences. Our dance video was the winner of the social science category in the Dance Your PhD/2018 Competition https://www.youtube.com/watch?v=oLCTJQ-GCLQ&t=306s.

The Link Between Science Learning and Movement

My deep belief is that, *"Movement is the door to learning"* (Paul Dennison) and my Ph.D. dissertation title is: "Movement as a Door for Learning Physics Concepts, Integrating Embodied Pedagogy in Teaching." The research was conducted under the guidance of Prof. Bat Sheva Eylon of the Science Teaching Department at the Weizmann Institute of Science, and Prof. Dor Abrahamson of the University of California at Berkeley. Our research is based on a cognitive paradigm, embodiment that regards the brain and the body as one unit. The underlying assumption of the research is that physical experience can be used as a unique resource for learning complex concepts in physics by associating them with daily bodily activities.

The research goals were: 1. Development of the approach 'Embodied Pedagogy,' which combines movement and physical activities in learning concepts and principles in physics. Some of the components of the approach include improvisation in movement, selected aspects of the Feldenkrais method, techniques combining learning with walking, and relaxation. The main principle of the embodied pedagogy is *"experience first, signify later."*

2. Research on learning and teaching processes by enacting 'Embodied Pedagogy' and its contribution to perceiving and using physics concepts. The research contributes both to the research and practice of science teaching. We explored, through two case studies, the potential of 'Embodied Pedagogy' for learning two complex physics concepts by high-school students: 'Balance' and 'Angular Velocity.' Throughout the entire learning process, the contribution of the instructional approach to the students' learning and understanding of the concepts was evident. Moreover, in their summative projects, the students not only expressed a deep conceptual understanding, but also creativity and a philosophical and effective depth. Related publication: (Zohar, R., Bagno, E., Eylon, B., & Abrahamson, D. (2018). Motor skills, creativity, and cognition in learning physics concepts. *Functional Neurology, Rehabilitation, and Ergonomics*, 7(3), 67-76 or in Hebrew in *Mahol Akhshave - Dance Today* 32, 2017). Similar to my students who summarize their learning in creative ways, our video summarizes my research via dance. It is consistent with my belief that we can learn and explain science through movement.

The Video Dance Analysis

The video takes place in various locations including dance studios where most of my research was conducted. I will analyze the video dance according to four scenes: Opening Scene (dance), Documentary Scene ('Balance Scene'), Illustration Scene ('Angular Velocity') and Closing Scene (dance).

Opening Scene

Location: Dance Studio-Accelerator Auditorium in Weizmann Institute of Science.

Setting: I dance with formulas on my black clothes and the other dancers with black clothes and the curtains are closed.

Figure 1: Dance from the 'Opening scene'

In this scene I awaken my students and inform them of a new pedagogy for learning physics, 'Embodied Pedagogy.' Once they awaken, we demonstrate a number of mechanical concepts in physics

[4] Bodenwieser, G. (1926). *Dancing as a factor in education*. London: Dancing Times, November 1926:194. Translated from the German; cited in Dunlop McTavish, S. (1992), *Gertud Bodenwieser, Tänzerin, Choregraphin, Pädagogin, Wien-Sidney*. Bremen: Zeichen und Spuren.

[5] Cited in Vernon- Warren 1999:101.

[6] Letter STAK 27/05/1938; Theatermuseum Wien.

[7] Exhibition *Alles tanzt: Kosmos Wiener Tanzmoderne*.

[8] *The Daily Telegraph* (Sydney) Nov. 24th 1939. Courtesy of Emmy Steininger, with thanks to Barbara Cuckson.

[9] Unknown author, 1939. Courtesy of Emmy Steininger, with thanks to Barbara Cuckson.

[10] Elisabeth Lambert (1915 -2003), war poetry reader *Insurgence* (1939).

[11] *Brisbane Saturday Evening*, May 25th 1940.

[12] *Viennese Ballet*, Teleradio Saturday May 18th 1940; Sydney; courtesy of Emmy Steininger, with thanks to Barbara Cuckson.

[13] Steininger-Taussig states that they had been working with London Casino Revue organised by Clifford Fischer since 1936. Lawson (2011) expands on this: "The dancers, sailing on the SS Maloja from England, had been engaged for a tour of Australia to appear in two revues staged by the Australian theatrical firm, J C Williamson. In the shows, London Casino: *Folies d'Amour, and Around the Clock*, the dancers performed snippets from the Bodenwieser repertoire, including *The Machine*, a version of *Demon Machine*. The Maloja arrived in Melbourne on 7 February 1939."

[14] Emmy Steininger Taussig estate item 117, original in German, translated by the author and Barbara Cuckson.

[15] *Ballet in Hobart: Originality and Artistry Please*; The Mercury; Friday April 5th 1940 (Hobart, Tasmania). Steininger archive.

[16] *Romantic Appeal of Viennese Ballet; Barrier Daily Truth*, Broken Hill, Monday 26th 1940. Courtesy of Emmy Steininger, with thanks to Barbara Cuckson

[17] Poddebksy is referring to the restaurant owner and director of the "School of Exercise" Vere Mathews, who offered her studio above her restaurant in Kings Street to Bodenwieser and her dancers as a base in Sydney as from 1940.

[18] Roller, J. (2014). *The Source Code – Errand in The Maze*, http://www.thesourcecode.de

[19] Steininger, E. (1976). *Working with Bodenwieser the Thirties* Hilverding Stiftung , Theatermuseum Wien[unpublished].

References:

This essay is dedicated to the passionate efforts of Bodenwieser scholar and dancer Jan Poddebsky who passed away on December 20th 2020 in Sydney, Australia.

Thanks to Carol Brown, the late Shona Dunlop-MacTavish, Shona McCullagh, Laure Guilbert, Kirsten Seeligmüller, and the NZDC dancers. And a special thanks to Barbara Cuckson for her extraordinary generosity.

Amort, A. (Ed) (2019). *Alles tanzt: Kosmos Wiener Tanzmoderne*. Berlin: Hatje Cantz

Bodenwieser, G. (1926). "Dancing as a factor in education." London: *Dancing Times*, November 1926:194. Translated from the German. Cited in Dunlop McTavish, S. (1992), *Gertrud Bodenwieser, Tänzerin, Choregraphin, Pädagogin, Wien-Sidney*. Bremen: Zeichen und Spuren

Bodenwieser, G. (1960) *The New Dance*. Vaucluse: Rondo Studios. Cuckson, M. (ed.)

Brown, C. (2010). "Migration and Memory: The Dances of Gertrud Bodenwieser" http://www.pcah.us/m/dance/migration-and-memory.pdf

Dalinger, B. (2019). "Wie jüdisch war der Wiener Tanz?". In Amort, A. (ed) (2019), *Alles tanzt: Kosmos Wiener Tanzmoderne*. Berlin: Hatje Cantz, pp. 123-134.

Dunlop MacTavish, S. (1987). *An Ecstasy of Purpose. The Life and Art of Gertrud Bodenwieser*. Dunedin: Les Humphrey & Associates

Dunlop McTavish, S. (1992). *Gertrud Bodenwieser, Tänzerin, Choregraphin, Pädagogin, Wien-Sidney*. Bremen: Zeichen und Spuren.

Gilson, E. (2014). *The Ethics of Vulnerability: A Feminist Analysis of Social Life and Practice*. London: Routledge Studies in Ethics and Moral Theory.

Lawson, V. (2011). *Freedom and Frau Gerty*; Valerie Lawson's Dancelines, http://dancelines.com.au/freedom-and-frau-gerty/ [accessed 14/09/2019]

Oberzaucher-Schüller, G. (2019). *Gertrud Bodenwieser – die frühen Jahre:* Wiener Tanzgeschichten, http://www.tanz.at/index.php/wiener-tanzgeschichten/2103-gertrud-bodenwieser-die-fruehen-jahre [accessed 22/04/2020]

Renner, G. (1981). *Gertrud Bodenwieser – ihre choreograpische und didaktische Bedeutung für den freien Tanz*. Wien: Vienna University (Unpublished PhD Dissertation)

Roller, J. (2014). *The Source Code – Errand in The Maze*, http://www.thesourcecode.de

Sedlak, K. (2009). *"Heiterkeit auf Lebenszeit"...? Hugo Wiener und seine Wirkungsstätten. Ein Beitrag zur Kabarett- und Exilforschung.* Wien: Vienna University (Unpublished PhD Dissertation)

Silverman, L. (2012). *Becoming Austrians: Jews and Culture between the World Wars*. Oxford: Oxford University Press.

Steininger, E. (1976). *Working with Bodenwieser the Thirties*. Wien: Hilverding Stiftung, Theatermuseum Wien [unpublished].

Vernon-Warren, B. and Warren, C. (Eds) (1999). *Gertrud Bodenwieser and Vienna's Contribution to Ausdruckstanz*. London: Routledge

Personal correspondences by email with the author:
Cuckson, B. (2015-2019)
Poddebsky, J. (2019)

Thomas Kampe (PhD) has worked as a performing artist, researcher and somatic educator across the globe. Artistic collaborations include work with Liz Aggiss, Hilde Holger, Julia Pascal, Tanzinitiative Hamburg and with Carol Brown on re-embodying the diasporic practices of Modernist choreographer Gertrud Bodenwieser. Thomas' research focuses on critical somatic legacies. He is a practitioner of The Feldenkrais Method® and guest editor of the *IFF research Journal* Vol. 6 (2019): Practices of Freedom: The Feldenkrais Method and Creativity. He is the co-editor of the book *Beyond Forgetting: persecution/exile/memory - transdisciplinary perspectives on education in design and performance* (Cuvillier 2020).

Melitta Melzer 1940

the way of establishing a new professional grounding in Sydney? Jan Podebbsky (2019) suggests that the arrival and potential stay of Bodenwieser and her pianist Marcel Lorber in Australia in 1939, after the South American tour and a brief stay in New Zealand, was indeed problematic and fragile - note the description of Bodenwieser as Rosenthal here:

According to ofifcial records dated 12.10.39 Snider and Dean Theatres Ltd 'who had arranged for Gertrude Rosenthal to visit this country for the purpose of giving performances at certain theatres under their control' changed their mind and wanted to be 'relieved of their responsibility'. A further letter dated 13.10.39 states that Bodenwieser and Lorber had exhausted all avenues of obtaining engagements and that attempts to set up a school in Sydney 'were extremely remote'. It would seem that they were perilously close to losing their privilege (sic) to stay in Australia. It seems that Vera Matthews came to the rescue by sharing her studio space so that Bodenwieser could begin teaching.[17]

It appears that Bodenwieser's Jewish heritage, and perhaps notions of her enforced exile, stayed a guarded secret shielded from young Australian dancers who worked with her in the late 1940's and 1950's. Barbara Cuckson (2019), in a private email, describes the shock of ex-company member Elaine Vallance, who had danced with the company in the 1950's, to hear that Bodenwieser was described as "Jewish choreographer" in a research project by German dance maker Jochen Roller in 2014.[18]

Conclusion

Gertrud Bodenwieser is exemplary for an educated Jewish modernist woman of "enormous drive and courage" (Cuckson 2015) who subscribed to humanist emancipatory ideals of equality and freedom from cultural repression and of personal expression, and to twentieth century arts avant-garde forms of cultural experiment and innovation. In this search for a better, morally liberated and more just world she was not alone, but in good company of numerous other progressive and assimilated European Jewish-born citizens of the time, all of them persecuted or exiled from Europe – be that the choreographer Valeska Gert, the writer Hannah Arendt, the director Max Reinhardt, or the vastly influential Sigmund Freud. Before and during her exile, her work as a choreographer and professional company director depended on commercial agents "who exerted a certain amount of pressure on her to include in her programme dances that coincided with the popular idea of artists from Vienna , especially the Viennese Waltzes."[19] Continuing to dance in exile, and therewith offering employment for her dancers, while coping with the terror, hostility and vulnerability of persecution and exile was a heroic balancing act of double dancing between radical and escapist culture. This included an erasing of any visible trace of a public Jewishness through a mimed and displayed Austrian authenticity of her displaced dancers.

Bodenwieser's work survives in two continents – in Europe as part of a nearly lost memory of a Jewish dance diaspora culture, that must be honoured, remembered and articulated as such, and in Australia and New Zealand as a driving force of a white settler Modern Dance culture that had central European roots, and that influenced generations of dancers. Her book *The New Dance*, with foreword by Marie Cuckson, offers a *Bekenntnis* – an affirmation- for Bodenwieser, against any tradition be that religious or cultural. Bodenwieser finishes her book with "a last word" to "young dancers of the future." Perhaps we can read this text as a hidden testimony that describes her own journey. Perhaps it articulates the challenges she faced in her relentless navigation through a hugely chaotic world she lived and succeeded in as a dance visionary who believed in non-conformism, progress and equality: "To have followed your convictions, undeterred by material hardships or by the encasing wall of prejudice" (1960:98).

Notes

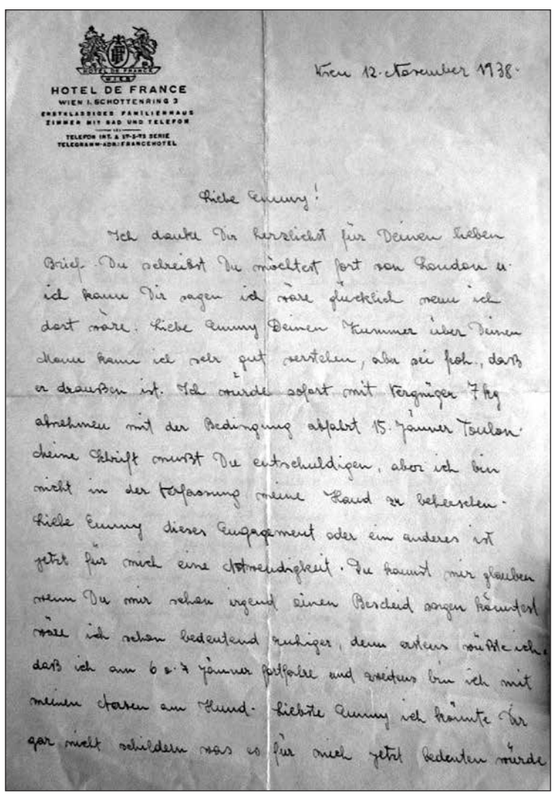
[1] Bodenwieser herself mentions in program notes to an Italian tour in the 1930's that she had been performing publically since 1909, though there is no evidence of that.

[2] Poddebsky (2019) suggests that in order to marry Rosenthal, Bodenwieser would have un-convert first again to become offically konfessionslos (without faith). We can see the marriage certificate of Bodenwieser dancer Emmy Steininger and Jewish born husband Willy Taussig (Tauszig) of 1935. Both appear as *konfessionslos* in their marriage certificate. As Bodenwieser herself, they were atheists – without faith.

[3] Bodenwieser refers in the letter to her sister Franziska Bondi-Hecht, and her nephew Karl Hecht, who she managed to get visas to escape to Colombia. They arrived after Bodenwieser had left for New Zealand. Karl – Carlos – Hecht was grateful for this life-saving support, and provided his aunt with a private income after the war, until her death. The husband of Franziska, Otto Hecht was taken from their apartment in Paris by Nazi officials and subsequently killed. They returned an urn with his ashes to the family.

and hell, is the lesson." Emmy Taussig interprets the line: "Hell is the sharp ache of Hunger."[10]

By 1940 a Brisbane newspaper tentatively mentioned the refugee reality of some of the dancers in the Bodenwieser Ballet for whom "Australia seems to be their first love, and since their beloved Madame Bodenveeser [sic] has found sanctuary in this country, their hearts warmed to it still more."[11] The reviewer explicitly mentions details of Bodenwieser's forced exile, but places this in the context of the artist fleeing a dictatorship which suppresses the free individual. "Madame Bodenveeser was discovering in common with many of her compatriots, that Vienna, under the heel of dictatorship, was not place for the gentle in heart, whose mission in life was the encouragement of the arts" (ibid). The review uses Bodenwieser's work concerned with liberating the modern individual as a propaganda piece against the repressive conformism enforced by the Nazi regime in Europe. We find no mentioning of Bodenwieser, her pianist Marcel Lorber and her dancer Melitta Melzer, "a charming blonde from Vienna' being racially profiled and persecuted, and exiled as Jewish in Nazi Austria."[12] Dunlop MacTavish describes a secretive meeting with dancer Melitta Melzer who is not allowed to frequent an "aryan" cafe in Vienna in May 1938, where Melzer is desperate to find a way to leave the country. The destitute dancer was later able to join the six Bodenwieser Ballet dancers in Australia, but had not been able to join them on SS Maloja from England in February



HOTEL DE FRANCE
WIEN I. SCHOTTENRING 3
ERSTKLASSIGES FAMILIENHAUS
ZIMMER MIT BAD UND TELEFON
TELEFON INT. A 17-2-75 SERIE
TELEGRAMM-ADR.: FRANCEHOTEL

Wien 12. November 1938.

Liebe Emmy!

Ich danke Dir herzlichst für Deinen lieben Brief. Du schreibst Du möchtest fort von London u. ich kann Dir sagen ich wäre glücklich wenn ich dort wäre. Liebe Emmy Deinen Kummer über Deinen Mann kann ich sehr gut verstehen, aber sei froh, daß er draußen ist. Ich würde sofort mit Vergnügen 7 kg abnehmen mit der Bedingung abfahrt 15. Jänner Toulon. Deine Schrift merkt Du entschuldigen, aber ich bin nicht in der Verfassung meine Hand zu beherrschen. Liebe Emmy dieses Engagement oder ein anderes ist jetzt für mich eine Notwendigkeit. Du kannst mir glauben wenn Du mir schon irgend einen Bescheid sagen könntest wäre ich schon bedeutend ruhiger, denn sonst würde ich, daß ich am 6 or 7 Jänner fortfahre und weiterhin bin ich mit meinen Nerven am Teufel. Liebste Emmy ich könnte Dir gar nicht schildern was es für mich jetzt bedeuten würde

Melitta Melzer's letter 1940

939, due to "passport difficulties in Vienna" (Lawson 2011).[13] She arrived a week later in Melbourne.

Melzer sent a letter from the *Hotel de France* in Vienna to Emmy Steininger in England on the 12 November 1938, asking her to help her escape Austria, at a time when the repression against Jews in Austria and Germany violently escalates during and after the *Kristallnacht* events. She excuses her inability to control her shaky handwriting and asks Steininger who had the task to cast the tour with a small group of most experienced dancers, to confirm a tentative offer that had been made to her earlier. "You write that you would like to leave London, and I can tell you that I would be so happy if I could be there. Dear Emmy, I understand your sorrow about your husband, but be glad he is outside now. I would happily loose 7kg, if the message was departure 15 January Toulon."

Steininger had managed to get her Jewish husband a stagehand job with the *Revista Vienesa* tour of Bodenwieser's second company. The twenty year old Melzer addresses her own desperate situation swiftly:

Dear Emmy, this engagement [she uses the French term for a job in the theatre], or any other one is a real necessity for me. You can believe me that I would be a lot more peaceful if you could tell me something, because then I knew that I would leave on 6th or 7th of January, and because I am with my nerves like a dog. Dear Emmy, I cannot tell you what it would mean to me get out and earn some money? Do you know what it means to not support yourself anymore? Frau Gerti would know it as she has lived through this herself. [...] If nothing happens with these commitments, dear Emmy, I ask you if you could maybe get me a job with your director. It might sound harsh, but what shall I do?[14]

Such desperate experience stands in stark contrast to reviews of the early Australian tours in 1939 and 1940 which, again and again, describe her as the blonde "veritable embodiment of traditional Viennese Joie de Vivre."[15] Could it be that the highly competent dancer Melzer, was deliberately performing Bloch's "unconditional Austrian" to shield herself from further possible discrimination? Another review describes her as "a real Viennese beauty, the blonde Melitta scores her greatest triumph as the Madonna in *The Christmas Song*, a number comprised mainly of miming."[16]

As a reader I am alerted by the description of this "miming" – is Melzer, or are indeed the whole Bodenwieser Ballet and their choreographer, miming a cultural identity that shields them from possible anti-semitic discrimination, potential further persecution of themselves or their families abroad, or from their own personal trauma? Is the persecuted blonde Jewish refugee dancer with no possibility of returning to her home country performing a staged "triumphant" crypto-Judaic conversion to a Mother Mary in an ultra-Christian narration?

Did the Modern Dance company's conversion to deliver a set of crowd-pleasing narratives including the Christian nativity story performed in Tasmanian springtime, serve to ensure the company's survival in unpredictable circumstances? Would the exposure of Frau Bodenwieser as the Jewish Frau Rosenthal have stood in

Bodenweiser tour 1913

husband to Paris where he had found work with a radio station. Rosenthal declined the invitation to travel with his wife to South America, since he could not speak Spanish and the separation between him and his wife for touring reasons had been a normal event in their married life. Neither of them envisioned that in 1940 Rosenthal would be arrested by the Gestapo while trying to escape from France to Spain, and later to be murdered in Auschwitz in 1942. "Never heard of again" as Emmy Steininger put it.[5] Bodenwieser only found out about the death of her husband through the Red Cross in 1950.
Bodenwieser resigned from her position as Professor shortly after the German Anschluss of Austria. While Renner (1981) suggests that Bodenwieser left her post for political reasons, it is clear that she resigned as a racially labelled persecuted Jewish woman. She initially seeks leave until the end of the academic year 1938, but resigns immediately when she left the country with her husband. Her letter of resignation from 29/03/1938, written from exile in Paris reads: "I hereby declare, that I resign from my teaching post at the Academy for Music and Performing Arts, and finally renounce from all further payment as from the day of my possibility to emigrate to a foreign country. Gertrud Bodenwieser" (Renner 1981:49; translation TK).

It is worth noting that the a newly installed acting director of the *Staatsakademie* sent a letter to the passport office of the Vienna police, inquiring about the exact date "when permission to Frau Bodenwieser-Rosenthal was granted to leave Austria?"[6] The acting director of the STAK, as letter calls the *Staatsakademie* in new Nazi-jargon, wants to know this date in order to stop paying tax for the former employee, and signs the letter with "*Heil Hitler*". Perhaps it is no coincidence that he uses the name Rosenthal – a common Jewish name in Austria and Germany in that time – in this letter, to prove his eager party loyality.

Through the support of the family of one of her students, Magda Hoyos-Brunner, and her agent Patek, Bodenwieser had arranged to be part of a 3-month tour of Colombia for a company of seven fairly inexperienced dancers and her musical collaborator Marcel Lorber for the autumn 1938. This coincided with the plans of Viennese cabaret artist and comedian Hugo Wiener who had been asked to cast mixed entertainment programme for the 400 year celebrations of the founding of the city of Bogota. Bodenwieser immediately found herself as part of a touring entertainment programme, the *Revista Vienesa*, with a visa to leave Austria. Wiener, who had been humiliated and harassed by Nazi soldiers in Vienna describes his own and his sister's desperation at the moment when the offer for the Colombia tour appeared: "We saw no other escape than suicide. We would have to take our parents [who are 75 and 80 years old] with us. My sister begged me to wait another night. It is not easy to kill your father and mother who you love. Perhaps there was some help? There it was." (Wiener, in Sedlak 226)

Bodenwieser had already planned an Australian tour of her *Viennese Ballet* company while living in Paris in May 1938, and had asked of Emmy Steininger to cast dancers and rehearse dances in Vienna for both tours of Australia and Colombia. Agent Clifford Fischer in London had asked for the most experienced dancers for the England and US tour of *Folies D'Amour Revue*. She continued the organisation of this tour all while working with her less experienced group in Colombia. Bodenwieser toured her semi-commercial works and surrounds herself with loyal dancers she had trained already in Vienna, and other exiled collaborators to create an imagined homeland of a lost Europe in an Australia that seemed nothing but culturally provincial and strange to her. Most notably the dancer Emmy Steininger-Taussig – then named Towsey – and the Jewish-Polish born photographer Margaret Michaelis (1902-1995) who had worked in the studio of Madame D'Ora in Vienna. After the departure of other Vienna Dancers, and of her long standing pianist and composer Marcel Lorber, she was joined by the Jewish pianist Dory Stern (1912-1990). Stern was a graduate of the Vienna Music Academy and, like Bodenwieser, had fled from Austria when the Nazis came to power in 1938. In a letter sent to Lorber in 1953, Bodenwieser vehemently rejects the thought of ever returning to Austria or Europe: "How can you have forgotten what they did?"[7]

Dunlop MacTavish (1987), and company dancers Magda Hoyos-Brunner (2009) and Eileen Kramer (2012) describe Bodenwieser as a traumatised woman. Hoyos tells the story how a frightened Bodenwieser visited the Viennese Brunner family after the 1938 Nazi-Anschluss, sobbing in desperation, and begging her mother to support the possible tour to Colombia, where Magda's father was Austrian General Consul (Hoyos [2004] in Sedlak, 2009). In a letter sent from Colombia to her close friend Emmy Steininger, dated 6th December 1938, Bodenwieser confides "I am incurably wounded." Kramer (2012) describes Bodenwieser sobbing violently "in bitter tears" in the dressing room during the Australian tours. Dunlop-MacTavish talks about Bodenwieser's consistent fear while living in Australia, her nightmares, and a soul-destroying guilt about the death of her husband.

Double Dancing

It is pertinent to see that early public reviews in Australia in 1939 and 1940 never mention why Bodenwieser left Vienna in the first place. Her exile is mostly described as an exciting and exotic international tour – "packed with drama" - as Bodenwieser is quoted in the Daily Telegraph on 1st of September 1939 – the day of the Hitler's invasion of Poland and the beginning of WWII. The same newspaper describes her as: "Daughter of an old Austrian family, Madame Bodenwieser was born in Vienna and had her early

training in the traditional art of Ballet" (ibid). Her position as refugee, persecuted for her Jewish cultural background disappears, carefully shielded in a marketing campaign for a new expressive modern dance. In November 1939 the same newspaper enabled Bodenwieser to distinguish her work as of the "ultra-modern and streamlined" type, contrasting strongly the more formal "Russian style". The terror of World War II, and surely her own tragic journey, are indirectly addressed in a sharpened version of earlier writings when Bodenwieser is quoted that her dance also deals with "terror, madness, bitterness and struggle" and aims "also at provoking thought", through a combination of "lyric, epic and dramatic dances."[8] Was she aware of the growing escalation of the Nazi terror against Jews, who by now had been forced to wear Yellow stars in the German-occupied Warsaw?

Viennese tour 1940

As Australia joins the war against Germany, the tour of the 'Bodenwieser Ballet' is portrayed as a display of innocent feminine spirituality. Yet, the Sydney Herald of November 27th of 1939 features a large image of Bodenwieser's dance drama *The Masks Of Lucifer*, highlighting themes of 'Intrigue, Terror and Hate, the very evils which are abroad to-day [sic].' At the same time, a great amount of the review focuses on the spiritually emancipatory educational *Ausdruckstanz* values this new dance practice promises to the modern individual: '[...] because modern life tends to encourage repressions, [...] this dance, expressing the deep things of life, serves to free the soul" (ibid).

An undated article from the same 1939 tour, phonetically titled "Bodenveeser Ballet – Admirable Performance", details an experimental coup de theatre featuring impressive improvised performances of the dancers that involved audience participation to meet the sentiment of an Australian cultural context: "A series of improvisations last night tested their resources in an interesting way. Members of the audience were asked to call subjects, and so the girls embarked, unprepared, on *Trees in a Bushfire*, *Six Dancing Dolls*, *A Beseeching Child and a Good Fairy*. There was nothing conventional or softly sentimental about this. All the performances had vigour, originality, imagination, and unfailing discipline. Marcel Lorber was a dependable pianist".[9] If the Jewish refugee woman continued to stay in hiding, the modernist avant-garde-dancer tentatively had arrived in Australia and found a new home. The news *Magazine PIX* of 13 April 1940 features a large picture of dancer Emmy Steininger in a heroic posture echoing *Superwoman* titling the page as "Dancing to Words' - There has been no limit to queer accompany for dancing; but in the latest style it has all gone talkie – Let PIX show you how the g r a c e f u l [sic] Emmy Taussig dances to the rhythmic beat of now music, but a beat of a poem read aloud". Right below sit the headlines "Inside the Nazi Prize Court" and "'Special map of the Oil Front". The photo-article shows several photos of a serious and assertive Taussig interpreting lines of war poems by Elisabeth Lambert. The dancer is described as linking the "visual reality of the dance to words of a poem [...]. Her art is lifted at once from abstract form-rhythms to the beautiful and concrete interpretation of the poet's philosophy. [...] words and pose combine to deliver [the] profound message of Elisabeth Lambert's poem." This experimental work embodies a philosophical avant-garde war effort in provincial Australia: "We make our own heavens

Steininger PIX 1940

As an ecstatic-somatic project of choreographic re-vitalisation it builds on artistic research undertaken by the author and choreographer Carol Brown between 2014 and 2019 ('Releasing the Archive', Auckland, Berlin, Hannover, Bath, Tel Aviv and Theatermuseum Vienna) in collaboration with The New Zealand Dance Company and international dance-exile scholars and dance organisations. The installation draws on video footage of choreographic material developed through experimental studio processes and on the reactivation of archival material drawn from the work of ex-Bodenwieser dancers Shona Dunlop-McTavish, Hillary Napier and Hilde Holger. The installation plays with practices of displacement, doubling and fragmenting of recorded material to echo and honour the labour of lost modernist dancers and dances of exile. How does dance survive displacement? How did radical European Jewish Modern Dancers cope with persecution and exile?

The following text uses archive material - personal letters and newspaper reviews - to give an insight into the complexities and vulnerability of Gertrud Bodenwieser's journey through exile, and gives voice to a legacy of nearly forgotten European dancers, including Bodenwieser company members Emmy Steininger- Taussig, Melissa Melzer and Magda Hoyos-Brunner

An Unconditional Austrian

Gertrud Bodenwieser was born Gertrud Bondi into a Jewish Viennese stockbroker family – father Theodor Bondi (Prague 1848 - Vienna 1895), mother Marie Bondi, nee Tandler (ca 1859 – 1917). Vienna had been a centre of emancipated European Jewry since the *1782 Edict of Tolerance*, with more than two-hundred thousand Jewish citizens in 1923. While Silverman (2012) proposes that after the collapse of the Habsburg Empire Jews were at the forefront of cultural modernisation of Austria, Dalinger (2019) also suggests that the majority of Modern Dancers in Vienna were of Jewish origin. Silverman suggests that at the collapse of the Austrian Empire assimilated Jews who had identified themselves as the ideal "unconditional Austrian" citizens (Bloch cited in Silverman 2012:6), were in danger of falling victim of increasing "socially constructed categories of Jewish difference," which served for a renegotiating of power relations in the emerging Austrian First Republic (ibid.).

In this essay I argue that a repeatedly performative affirmation of the "unconditional Austrian" forms part of a survival strategy of the choreographer Gertrud Bodenwieser, particularly during her early tours of Australia in exile after 1939. Gertrud Bondi changes her name to Bodenwieser as early as 1915 when she appears publically as a dancer with character dances for a charity concert for war victims in the Konzerthaus of Baroness Anka von Bienerth, the wife of Austrian prime-minister Richard von Bienerth.[1] Bondi had been a ballet student of Court-Opera Mime Carl Godlevski, and moved and performed amongst aristocratic circles before the end of WW1, while she was already praised as being part of a new modernist dance avant-garde next to Grete Wiesenthal and Gertrude Barrison (Oberzaucher-Schüller 2019). Bodenwieser presents her first full length evening of dances in Vienna on 5 May 1919, during the exhibition of the *Neuen Vereinigung für Malerei, Musik und Graphik* (New Union for Painting, Music, and Graphics) in the French Hall of the Konzerthaus. Her work is being reviewed

Gertrud Bodenweiser

as groundbreaking by Alfons Török: "(...) new, unconditionally new was everything the artist offered: here we saw for the first time emerge in dance what has become owned by the young ones in painting, poetry and music: a complete departure from all traditions and the sincere quest for new, entirely personal values of expression" (cited in ibid; translated by TK).

Bodenwieser is part of the artistic elite in a post-war Vienna, that seeks to renew itself through an emancipated yet nationalist republican identity, while maintaining an aristocratic sugar coated image of delirious Viennese Waltzes. In 1919 she begins to teach at the *Neue Wiener Konservatorium* and opens her own private school with classes for adults and children in the basement of the *Konzerthaus* in the heart of Vienna. In 1920 she is appointed as Professor for Dance at the *Staatsakademie für Musik und Darstellende Kunst* and begins to tour Austria, Germany and Switzerland. In the same year she marries Jewish theatre director Friedrich Rosenthal.[2] By 1921 she performs in the *Grosses Konzerthaus* hall with her first *Tanzgruppe* of dancers trained by herself, including Gisa Geert, Hilde Holger, Hede Juer, Melitta Pfeiffer, Lisl Rinaldini and Marion Rischawy. Many of her students and company members during the 1920's and 30's are Jewish – including Trudl Dubsky, Hilde Holger, Hanny Kolm-Einer, Gertrud Kraus, Stella Mann, Jeannett Rutherston, Steffi Stahl, the Suchinsky sisters, and comedian Cilly Wang. By 1926 she performs with an enlarged ensemble in the prestigious Vienna *Volkstheater* in Oskar Kokoschka's expressionist avant-garde drama *Der Brennende Dornbusch*. She performs in works directed her husband Fritz Rosenthal, expressionist theatre director Karlheinz Martin, and works with Jewish director Max Reinhardt.

Bodenwieser is surrounded by the Viennese arts avant-garde including expressionist painter Felix A. Harta and Jewish photographer Madame D'Ora (Dora Kallmus), and familiar with developments in European Modern Dance. Her private school is also a registered Laban School, and airbrushed images of her naked dancing young students are featured in Rudolf Laban's key books on gymnastics and dance. As a pedagogue, Bodenwieser establishes an interdisciplinary dance syllabus at the Staatsakademie, which incorporates cultural and historical studies, gymnastics, Modern Dance, improvisation, music and visual art. She is highly educated, articulate and *en-vogue*.

"How can you have forgotten what they did?"

In her essay *Migration and Memory: The Dances of Gertrud Bodenwieser* (2010) Carol Brown, who had received her initial dance training with Bodenwieser-dancer Shona Dunlop MacTavish (1920-2019) in New Zealand, states her unease in uncovering Bodenwieser's double identity of simultaneously being "a radical artist" and "a pioneer of modern dance in Australia" in exile after 1939. Brown reflects on the pressures of commercial touring in exile in Australia which left Bodenwieser without familiar cultural context. She describes Bodenwieser as steeped in European emancipatory and avant-garde traditions, yet who seemed "to arrive at a kind of manufactured desire, performing Europeanness as a crowd pleaser" (2010:6). We can interpret Bodenwieser's position of a cultural outsider in Australia through the lens of an "ethics of vulnerability" (Gilson 2014).

From 1938 until 1940, Bodenwieser worked continuously under vulnerable conditions of exile, which challenged existential and economic survival and cultural placement for both herself and her company collaborators. A letter from her exile in Bogota in 1938, Colombia reveals her anguish about her own and her beloved ones' displacement: "Beloved Emmy. Today I got your dear letter from the 16. VIII. Thank God you're outside. Thank God that your husband is no longer in hell! I breathe deeply, because I feared for you in the depth of my heart. [...]," (Letter 20/08/1938 [transl. TK]). The letter also gives an insight into Bodenwieser's financial situation, and her ability to manage the company's complex professional affairs across the Atlantic with the help of her dancer and rehearsal manager Emmy Steininger-Taussig.

We have a follow-up tour that will take us 7-10 weeks through Colombia. We hope we get the money, because until now we still cannot get the return travel money from the mayor's ofifce. This is South America! Mr. Fischer promised me in Paris £ 4 per week, if he would employ us. Please do your best, dearest Emmy (and I know how you would like to help me), so he gives me the money, if not all, then a part. If my dances will be recreated, you have to tell him that they are protected by copyright, and I make conditions for their use. I would ask for at least £5-6 per week for their use. [...] I ask you not to make Mr. F angry, because I do not want to ruin it with him, and yet to get as much as possible from him for me? If Fischer gives the promised money, please collect everything for me.

My people, Lotte and Karli and sister are all in Paris. Karli has a working permit for half a year - toi toi toi - and found employment with a stockbroker. Of course, his salary is sufifcient, but not to feed three people. So, I do not need to tell you how much I depend on the money of Fischer [...]. If Gisa and Anita, etc. are not taken for the F [Fischer] Revue, maybe I could let them follow, because maybe our tour lasts longer, and the girls do not want to stay longer. The lucky ones can travel home to their countries. But through my prolonged absence I lost the right to re-migrate to France. It is awful, but I have to make money at all cost (ibid).[3]

In exile Bodenwieser worked under the pressure of being a persecuted and displaced Jewish woman in a largely anti-semitic world. Much of her aesthetic choices of performing an imagined and sugar-coated "Europeanness as a crowd pleaser" (Brown 2010:6) were based on tactics of economic survival, and a masking and doubling of her Jewishness with imaginaries of a romantic gone-by Vienna danced by a troupe of largely tall and blonde women.

The contradiction between Bodenwieser's purist and radical vision in her writing and in her pedagogy, and the creation of often light-hearted, eroticist and affirmative dance works that feed into popular escapist entertainment industries can be already found in her work in Europe in the 1920's. In an essay published in the *Dancing Times* in England in 1926 Bodenwieser sets out an avant-garde ethos in her work that aims to break with dominant Western dance aesthetics of the past: "The old, one-sided image of beauty will be completely destroyed. Grace, which used to be seen as the essence of dance, is an absolute restriction of the body and reduces it to niceties and prettiness. Today, we reject this restriction. [...] We see a movement as beautiful when it is expressive and full of character. Conventional modes of performance do not satisfy us any more – these seem to us concerned with external appearance, superficial and empty."[4]

While such passionate texts appear in her educational writings and at times in program notes, interviews in newspapers particularly in the Anglo-Saxon world, reveal a very different world view. Though her dance–dramas refer to human conflict in allegorical ways, Bodenwieser's work generally blanks out the harsh social realities of Europe between the wars – rising unemployment and inflation, and increasing poverty, hunger, social unrest and increasing political radicalisation and a growing violent antisemitism find very little resonance in the affirmative art world of Bodenwieser's dances. The main exception here is her dance drama *Die Masken Lucifers* (The Masks of Lucifer) first performed in 1936 in Vienna. Bodenwieser's biographer Marie Cuckson suggests that "this dance drama came as a prophecy of what the future would be if mankind continued to allow the trend of events in Europe to continue" (cited in Bodenwieser 1960: 13).

At the end of March 1938, immediately after the German *Anschluss* and annexation of Austria, Bodenwieser travelled with her

Displaced/Displayed - Surviving Dance in Exile

Thomas Kampe

Displaced/Displayed: screen-dance installation (Bath Spa Media Wall April 2018) Artistic direction & research: Thomas Kampe; Editorial direction Manuela Jara ; Choreographic research and direction: Carol Brown. Sound artist Russell Scoones. Video Artist: Meek Zuiderwyk; Video Assistant: Freddie. Errazo ; Dancers of The New Zealand Dance Company: Carl Tolentino, Lucy Lynch, Chris Ofanoa , Katie Rudd. The project was supported through Bath Spa University and University of Auckland

Geliebte Emmy *Bogota, 8 August 1938*
Heute bekam ich deinen lieben Brief vom 16.VIII. Gottlob, dass du draussen bist. Gottlob, dass dein Mann nicht mehr in der Hölle ist ! Ich atme auf, denn ich hatte um dich im inneren meines Herzens schon Angst. [....] Meine Leute, Lotte und Karli und Schwester, sind alle in Paris. Karli hat unter toi toi toi eine Arbeitskarte für ein halbes Jahr gekriegt und hat eine Anstellung bei einer Aktiengesellschaft gefunden. Selbstverständlich genügt sein Gehalt, aber nicht um drei Menschen ernähren zu können. So brauche ich dir nicht erst zu sagen wie sehr ich auf das Geld von F. angewiesen bin. Es ist immer das Gleiche: erst ist man erlöst in Freiheit atmen zu koennen, aber gleich darauf melden sich die Lebenssorgen. Falls Gisa , Anita usw nicht für die F Revue genommen werden, könnte ich sie vielleicht nachkommen lassen, denn vielleicht dauert unsere Tournee länger, und die Mädels wollen nicht mehr länger bleiben. Die Glücklichen können in ihre Länder *nach Hause reisen. Ich aber verliere durch mein längeres Ausbleiben die Einreisemöglichkeit nach Frankreich. Es ist furchtbar, aber ich muss eben um jeden Preis Geld verdienen. Grüße Liesl, ihren Gatten und ihre Eltern herzlich von mir.*
Es umarmt dich in inniger Liebe unter tausend sehnsüchtigen Grüssen deine Frau Gerti

displaced/displayed is the title of a screen dance installation presented at the symposium *Beyond Forgetting 1938-2018*: *Persecution/Exile/Memory* in Coburg in 2018. It draws on the legacy of Viennese choreographer Gertrud Bodenwieser (Vienna 1890 – Sydney 1959) and her dancers within a context of global transmission of dance knowledge through crisis, diaspora and exile. Bodenwieser was forced into exile from Europe after the Austrian *Anschluss* in 1938, via Colombia and New Zealand, to work for a period of 20 years in Australia where her work was seminal for the development of Modern Dance culture. The installation coincides with the 80th anniversary of Bodenwieser's enforced exile from Europe and celebrates the possibility of a nearly lost avant-garde to remain.

was the beginning site, dancers in black indicated here was "our" house. They pulled movement up from the well, lamenting with fright and pain, embedded in their actions. Music by Said Murad accompanied the four dancers outside at SDC, and then, we jump to narrow alleyways, youthfully dressed young women are seen on stone steps. Sometimes lying, sometimes rolling over the stairs, the dancers press up against the walls, showing a private lexicon of movements that nonetheless capture the eye. Effectively taking over the site, the group becomes seven, moving from doorway to doorway, then running up the stairways. An old woman traditionally dressed in a long, dark gown, passes by, looking puzzled, or maybe judgmental. The young women have become so much more open in their demeanor, showing in their movement they're much freer also perhaps from tradition and their history.

Ella Rothschild's *Pigulim* shows three incredibly annoyed young women in pastel dresses and matching socks gathered around a table, arguing. Their yelling, though entirely silent, nonetheless penetrates the viewer through slow motion and distorted shapes. One woman tries to comfort another, fixing her hair, soothing her, but nothing works; they grab at each other, and as happens when arguments get out of hand, the anger travels between the trio. One creeps away to ignore the others, reading a book that magically appeared. Another prop, a table cloth, materializes, and one of the dancers tries to fling it over the table, while another begins weeping, the cloth becomes a kerchief to wipe the eyes and then a cummerbund. She leaves the table, taking the cloth with her, the other two engaging in an angry tango. Their exaggerated facial gestures add to the violent argument we never hear, but see so effectively as chairs are angrily moved. The three join hands, moving into a circle dance totally off kilter when one is pulled to the ground. Oddly the trio gives way to a big family. Many items are added to the table, including a candelabra, a pitcher, table settings, and we see a greedy family, licking their plates, consuming their food like locusts. The pain of the three morphs as we watch a unison of all the others in movements that threaten the women. All eloquently rendered, we see a tableau of bleak unhappiness. The accomplished trio of dancers included Ariel Freedman, Adi Zlatin, and Keren Luria Pardes, the family was represented by dancers from the "Maslool - Professional Dance Program" with the noteworthy accompaniment composed by Gershon Waiserfirer.

In Nina Traub's *Waterfalls* we see a solo figure in black, her face obscured, scuffing towards us in big black boots over a white floor, laid with dark shimmery material. Two other dancers identically dressed join in what proves to be a most alluring and surprising trio. Whistling bird calls are heard. What seems to have been darkness on the floor, gives way to foil shimmering and splitting in two, peeling off the floor, the ends rolling, pulled upward to either side of the stage, reaching high above the dancers, suspended overhead in a surprise, reverse waterfall. The trio lie on their sides, batting their knees together and opening them as if they have sprouted odd mermaid tails beneath the waterfall. Their arms propellor-like, move round. The air is quiet, broken unexpectedly by the snapping of the trio's fingers. The mermaids rise, now standing in a huge wide stance, as if their boots anchored them, allowing them freedom to swivel this way and that. Slowly, they turn into deep backbends, luxuriating in the most original landscape. Traub, trained in sculpture and at Jerusalem's School of Visual Theatre, is also one of the dancers, joined by Mesh Olinky and Carmel Ben-Asher. Hanni Vardi and Yair Vardi (not related) created the lighting, especially effective on the waterfall of foil.

Congratulations to Suzanne Dellal Centre for continuing with this year's International Exposure despite the international pandemic. Choosing and presenting the dance works meant adapting to the online format, with choreographers, filmmakers and the Centre making creative and fitting changes for its audiences. This reviewer watched big productions as well as solos, duets and trios but chose not to meet the challenges of covering large productions of the bigger Israeli companies. For a complete listing of the 23 productions that were presented in the 2020 Festival contact Sara Holcman, Director of Programs at sarah@sdc.org.il.

We look forward to the chance to return to Suzanne Dellal Centre to partake in live performance, hungering for the charisma of performers and the uniqueness of fully realized production with the unparalleled full dimensions of dance. May choreographers, their dancers, their viewers, their sponsors, their venues and presenters everywhere all persevere in this difficult time so dance can continue to survive until better times.

Notes

[1] For further information about Etgar and Pinto's Japanese connection and production see link: https://www.zaz10ts.com/outside#:~:text=The%20dance%20film%20%E2%80%9COutside%E2%80%9D%20is%20the%20first%20artistic,he%20wrote%20during%20the%20Covid-19%20lockdown%20in%20Israel. Accessed Jan. 26, 2021.

[2] *Dance Today (Mahol Akhshav)* no. 36, September, 2019 includes 15 essays in English by writers/dancers/performers who presented at the "Jews and Jewishness in the Dance World" international conference at Arizona State University, USA, in 2018. For the complete issue, co-edited by Ruth Eshel and Judith Brin Ingber, see www.israeldance-diaries.co.il.

Judith Brin Ingber, dancer and independent scholar, was a dance composition student of Bessie Schoenberg's at Sarah Lawrence College. In the 1970s she lived in Israel teaching for Batsheva and Bat Dor and assisting Sara Levi-Tanai at Inbal Dance Theatre. In the bio-pic *Mr.Gaga*, she speaks about Ohad Naharin's student days. She also co-founded the *Israeli Dance Annual* with Giora Manor, precursor to *Dance Today*. In the US she taught in the Dept. of Theatre Arts and Dance, University of Minnesota; co-founded the chamber performing group Voices of Sepharad; continues writing and lecturing (especially at the Conney Conference for Jewish Arts (https://conneyproject.wisc.edu/).

Suzanne Dellal Centre International Exposure for Dance 2020

Judith Brin Ingber

Because of COVID-19, this year's 26th annual International Exposure for Dance, usually held live at Suzanne Dellal Centre for Dance (SDC), like so much else, was entirely different. Typically, the festival literally exposes world-wide presenters to a variety of contemporary Israeli dance from solo to company performances. Usually, the performances are compressed into a few intense days from morning until midnight. Instead, (Last year's festival showcased 43 works for 200 guests who were mostly international presenters from approximately 42 different countries). Instead, this year, to protect everyone's health, like so much in the arts—the festival was presented online featuring 23 performances.

The "guests," presenters with venues in major international cities and dance professionals, could plan their viewing over many days in one's own space. Many of the dances were filmed on SDC's large proscenium stage and each choreographer was also filmed speaking about their work. Sometimes we met their collaborators, or sometimes we heard them interviewed as part of a panel with other creators; their bios were also on the festival site. Potential presenters could see a new work plus get a real feel for its creator well beyond cryptic program notes.

Given the online format (dances were streamed through vimeo and panel discussions held live on zoom and made available for viewing afterward) and the rare opportunity for return viewing, perhaps it will be a disappointment this year's coverage in *Dance Today* delves into only a few works: Inbal Pinto's collaboration with writer Etgar Keret *Outside*; Shira Eviatar and Hadar Ahuvia's duet *Possessing*; Galit Liss's *Blue Zone*; Sahar Damoni's *Do Not Title Me*; Shaden Abu Elasal's *Triology*; Ella Rothschild's *Pigulim* and Nina Traub's *Waterfalls*. Online viewing instills a lonely watching, and providing an overview was too illusive other than to say that Israeli contemporary dance clearly maintains its versatility, originality and dramatic appeal to a truly wide range of viewers.

The stunning dance that opened the festival was choreographer Inbal Pinto's *Outside* based on a story by writer Etgar Keret.[1] He asks how will we fare when all the isolation and sequestered living because of Covid-19 comes to an end? We see the remarkable dancer Moran Muller, flopping down on her couch, but so despondent, and frantic she barely sits. Instead, she goes onto her head, her legs in the air, or throws herself down, contorting again into some other unbelievable shape. In the dance, filmed by Daniel Reeb, he gives her a surreal way to step above the ground, as if her very socks allowed her to float by her kitchen table. In her COVID isolation, she's making bread, but flour spews into a big cloud above the messy table. A television hangs on the wall, and our homemaker listens to a news cast but the whole situation is incomprehensible. Broadcast in Japanese, we see subtitles running along the bottom of the television interpreting: soon it will be time to leave. Isolation is coming to an end. But after so long inside, our homemaker doesn't want to go outside. She looks up at her television. The broadcaster (played so effectively by Mirai Moriyama) starts out calmly, commandeering the situation, but the news begins to overwhelm him. The walls of the broadcaster's tv studio begin contracting, pushing him, distorting him, shoulders one way, legs upended, face squished against the screen as he continues to report. The apartment walls also begin to close in on our apartment dweller. Pinto's dream-like works—in this dance, a nightmare—exacerbate the feelings of isolation compounded by the literal shrinking of the small room through a remarkable set change which precisely fit Pinto's imagery. The police command our apartment dweller to leave. One can see her reluctance and fear of departing the sanctity of her apartment, even as the space is totally contorting. Finally, we are told in Keret's story that she leaves and goes to a bank's Automatic Teller Machine (ATM). A homeless person is discovered slouching by the ATM. At first our lonely apartment dweller has an open heart, but then, she remembers, what was life before Covid-19. She turns, going on her way.

Pigulim by Ella Rothschild, photo: Rose Shalti

פיגולים מאת אלה רוטשילד, צילום: רוז שלטי

Possessing is a duet with humor, created by Shira Eviatar and Hadar Ahuvia. The two young women introduce themselves in a friendly, nonchalant manner, the copper hair-colored dancer says "I'm Hadar", the black-haired dancer, "I'm Shira". They are stark naked but what is clothed are their faces, oddly obscured by their curly, big hair covering all parts of their heads. They're co-joined, in an imposed Siamese Twin connection, leaving them glued together for a goodly part of the dance.

In Jewish conversational style, punctuating each phrase with their hands, and arms, too, "We met at a conference"[2]
"at Arizona State University"...
"called 'Jews and Jewishness in the Dance World'."
"What does that mean?" With comic timing they shrug their naked shoulders. "We realized we didn't know what that means, and anyway, it's so different because I live in Israel," says Shira, "and I live in Brooklyn, the *Gola*. (The Diaspora)", says Hadar.

In their patter, we learn they'll explore folk dance, but for Hadar that means the Zionist Israeli folk dance she learned growing up. Shira's is from her Moroccan grandmother, Savta Esther. They're researching the embodiment of their inheritance. Shira begins upstage, snaking her arms and hands, then windmilling them ferociously, toning down, into a little shimmy. She turns to face us, then with more intensity, her breasts possessed, moving more and more athletically. Turning again, she lowered the movement volume into gentle swaying, one hip and then the other rising in that familiar belly-dance style. She picks a final teasing, jaded stance, fingers to forehead, hip askance, a stereotypic embodiment of her Moroccan Sephardic heritage.

Hadar Ahuvia rises from the floor, flouncing across the width of the stage. In her folk dance exploration she joins hands with many imaginary dancers. She skips, jumps and stamps her way around Eviatar. We recognize *Hora Medura* and other Israeli folk dances, their steps almost violent in her vigor and repetition. Ahuvia pushes Eviatar to the side, and then Eviatar corrals Ahuvia, each in their respective folk styles. Will one dominate, pushing the other with an implicit social commentary about Sephardi and Ashkenazi cultures? With no choreographic denouement, a sudden black out ends it all. Galit Liss in her *Blue Zone* makes obvious what she said in her interview: she loves working with the older woman's body. Last year we watched Liss choreograph for elderly women, one once a pilot, setting the theme as they donned uniforms, and then leaned out into space, soaring upward in flying shapes as their legs were grounded, held by seated partners. In this year's festival presentation, we learn that *Blue Zone* refers to areas of the world where elderly thrive - and here we see women of all shapes in blue dresses, thriving in full movement, rolling everywhere, sometimes menacing, stamping, standing. They carry on with chores like vacuuming or hammering which goes awry, banging the floor, and then the hammers held on their shoulders as if they had a mind of their own, threatening to become weapons. But hammer and vacuum chores are usurped by something else: a woman moves one of the huge silvery blue balls on stage. Is it play that we watch, as the orbs are stacked and rolled, the idea that play never leaves us; no effort looks belabored. We watch the movers from all different angles, the camera sometimes moving overhead to show the figures lying on the floor, spritely joining their arms and legs, creating flower-like shapes, or standing, present together, enjoying their camaraderie in movement, uninhibited in their vitality.

Sahar Damoni, a new choreographer to the Exposure, hails from the Galilee. It is a welcome addition that the festival keeps adding to its roster geographically and with more diversity. In *Do Not Title Me,* Damoni begins wearing the accoutrement of a sexy woman ensconced in lacey leggings, her feet in red high heels. Her back is bare, facing away from us, and we watch as she steps out of her heels. She kneels, and slowly she pushes a coil of red carpet which unrolls from the force of her knees as she moves upstage. Through theatrical tricks, her red high heels follow her. The whole while, maneuvering from one knee to the other, she's dipping and lifting one hip and then the other, in constantly slow, sensual, figure eights. A *tour de force* of riveting, traditional belly dance movement, Damoni also projects a smoldering anger. In the end, she rises, puts on her shoes and disappears through the curtains at the back. In her interview, we hear she feels isolated and indignant, not wanting to be labeled as a dancer with only a certain style. Though she's a Palestinian woman from traditional small village life, she's searching to express herself beyond the expected, no matter how lonely or how challenging.

Shaden Dance Co. performed a part of *Trilogy* created by Shaden Abu Elasal. I remembered the group from last year when the dancers performed outside at SDC, well rehearsed in their unison, abstract movement. This time, there was a narrative, and through their film (parts by Issa Freij, and produced by Suzanne Dellal Centre), there was a change in locale, beginning outside at SDC to an area of closed shops in the Old City market of Nazareth. We learned from the choreographer's interview that she grew up in Nazareth, (trained at Jerusalem's Academy of Music and Dance, and later performed with Inbal Dance Theatre before creating her own company). For this dance she was drawing on pain as if located not in a limb or the heart, but held at the actual site of Suzanne Dellal Centre, with a fraught history of conflict between Arab and Jew that Shaden had researched. The ancient open well at SDC

Table of Contents

Editor's Note **1**

Corona Days - The Choreographers' Association / Edited by Yael (Yali) Nativ. Texts by: Aharona Israel, Sally Ann-Friedland, Orly Portal, Oren Nahum, Ilanit Tadmor, Dege Feder, Dana Rotenberg, Daniel Shufra, Rachel Bangora, Maayan Libman Sharon, Neta Pulvermacher, Noa Dar, Sahar Azimi, Sharona Florsheim **3**

Bodies Holding Back / Michal Shahak **14**

We were Like Dreamers: The Situation of the Representative Folklore Dance Troupes / Doron Guetta **16**

The Choreography of Corona in the Public Sphere / Tzaphira Stern **21**

How I Went from dancer to Tour Guide in One Creation / Ori Lenkinski **24**

About Blindness – An Intervention in Public Space / Dana Hirsch Laiser **27**

Interview with Suzanne Dellal Centre's New Directors / Roy Bedarshi **29**

Time management, Financial management and Marketing / Zachi Cohen **33**

On Movement and Learning / Roni Zohar **36**

The Absent Present - A Reflective Journey to Examine the Craft of Rehearsal Directing / Noa Rachel Rosenthal **40**

Yonat Rothman, *The Seed and the Shell: The Story of the Kibbutz Dance Company* / Liora Bing-Heidecker **45**

Victoria Phillips, *Martha Graham and the Cold War* / Ruth Eshel **46**

In Memory of Moshe Efrati / Rina Schenfeld, Ester Nadler,
Amnon Damti, Arye Yass, Rama Goren, Tami Luria-Katz, Yosef Moyal **47**

They were Larger than Life: In Memory of the Choreographers
Yonanan Karmon and Yoav Ashriell / Gdalit Neuman **52**

Dance the Doctorate and the Laws of Physics / Roni Zohar (In English) **56**

Displaced/Displayed – Surviving Dance in Exile / Thomas Kampe (In English) **64**

Suzanne Dellal Centre International Exposure for Dance 2020 / Judith Brin Ingber (In English) **67**

Table of Contents (In English) **68**

Dance Today (Mahol Akhshav) The Dance Magazine of Israel, Issue no. 39, February 2021 / On the cover: *About Blindness - site specific action* by Dana Hirsch Laiser in Hen Boulevard, Tel Aviv. Dancers: Bar Frum, Gabriella Rosen, Avia Solomon, Orena Paiuk, Nadav Sharon. Photo: Shlomi Yosef / Editor: Dr. Ruth Eshel, eshel.ruth@gmail.com / Editorial Board: Dr. Ruth Eshel, Nava Zukerman, Dr. 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:

בת-דור

סיפורה של להקת מחול

אסופת מאמרים העוסקת במפעל שהוקם ונוהל במשך ארבע עשורים (1967-2006) על ידי שתי נשים יוצאות דופן: הברונית בת שבע דה רוטשילד וג'נט אורדמן.
מאמרי הספר מתמקדים בהצגה פנורמית של מיזם בת-דור דרך מספר דיסציפלינות: היסטוריה, לימוד מחול, ניהול וניתוח מחול. הם עוסקים בסגנון ובאסתטיקה של הלהקה, ביצירות נחרות שהועלו בה, ביוצרים בולטים שעבדו איתה, בביקורות שנכתבו עליה בישראל ובעולם, בסיפור הניהול-כלכלי של הלהקה ושל בית הספר.

320 עמודים, הוצאת רסלינג

להצטרפות לקהל הקוראים כ-VIP: For joining the readership as a VIP:
https://rokdim.co.il/#/Shop/subscriptions

"רוקדים-נרקודה"

ריקודי־עם ומחול ישראלי

מגזין **"רוקדים-נרקודה"** יוצא לאור משנת 1988 ברציפות. פורסמו למעלה מ־100 גיליונות בדפוס. כל הכתבות מתפרסמות בעברית ואנגלית. כיום מתפרסם העיתון בגרסה דיגיטלית בלבד ונותן גישה למנויים בלבד דרך אתר רוקדים: https://www.rokdim.co.il/#/magazines.
העיתון יוצא בשיתוף ובתמיכה של המכון הישראלי לריקודי־עם בניו יורק - IDI.
עורכים: **ירון מישר, רות גודמן, דני עוזיאל**. המערכת: "רוקדים-נרקודה", דרך משה דיין 96/35 תל אביב 67320, 052-5620447, rokdim@rokdim.co.il

---

"ROKDIM-NIRKOD"

Folk Dance and Israeli Dance

"Rokdim-Nirkoda" magazine has been published regularly since 1988. More than 100 issues have been published in printed form. All articles are published in both Hebrew and English. Today the magazine is published in digital format only and gives exclusive access to subscribers through the website: https://www.rokdim.co.il/#/magazines
The magazine is supported and produced in conjunction with the Israeli Dance Institute in New York - IDI. Editors: **Yaron Meishar, Ruth Goodman, Danny Uziel**
Editorial Office: "Rokdim-Nirkoda", 96/35 Moshe Dayan Road,
Tel Aviv 67320, Israel, Tel: 972-52-5620447, E-mail: rokdim@rokdim.co.il

מתאמנים על בטוח
לאחרונה נבחרנו על ידי
לסטודיו ולבית
הבלט הישראלי
אשכול
מרכז סוזן דלל
SUZANNE DELLAL CENTRE
בוסתן
סמינר הקיבוצים
תלמה ילין
THELMA YELLIN
סטודיו
ביה"ס בת"ר באר שבע
שדות ים
סטודיו הנועה
KOLBEN DANCE
DANA DANCE
להתקין רצפת מחול בטיחותית של מג'יק פלור
Magic floor
מג'יק פלור ציוד למחול
• רצפת מחול • ברים קבועים וניידים • מראות קבועות וניידות ובהתקנה בטוחה
magicfloor1990@gmail.com · 04-9077733 :טל
משטח דינאמי מתקדם למחול ולתנועה
ההגנה המושלמת לשלד שלך