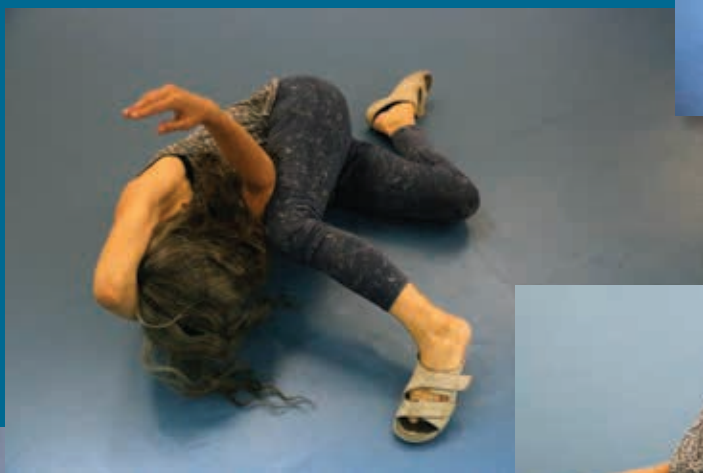


תהלוכה

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel

גליון מס' 41 | פברואר 2022 | מחיר 45 ש"ח | ISSN 1565-1568





מימין לשמאל: אלון אבידן, דומי רייטר-סופר, פטריסיה אהרוני, טליה פז, עדי סלט, רות אשל, תמיר גינץ. צילום: הניה רוטנברג
Alon Avidan, Domi Reiter-Soffer, Patricia Aharoni, Talia Paz, Adi Salant, Ruth Eshel, Tamir Ginz. Photo: Henia Rottenberg

“להקת בת-דור: מבט לאחור וצעד קדימה”

שקיומה היה מוטל בספק. לצד זה הוצגו סיפוריהם של רקדנים וכוראוגרפים, שרקדו, יצרו ולימדו בלהקה. המפגש היה מרגש ראשית בשל ההזדמנות של אנשי בת-דור לפגוש זה את זו אחרי שנים ארוכות שלא התראו, רקדו, יצרו ועבדו יחד. אחרי ההתרגשות, החיבוקים והדמעות, עברנו למפגש עצמו שהחל עם נועה שגיא שסיפרה על עבודתה בארכיון הלהקה. במושב הראשון רנה בדש שוחחה עם דניאלה שפירא ואלון אבידן על פעולתם וייחודם של אולפני בת-דור בתל אביב ובאר שבע. במושב השני סיפרו תמיר גינץ, טליה פז ואיציק גלילי על עבודתם בלהקה ומה בחרו לקחת איתם להמשך הקריירה האמנותית שלהם. הניה רוטנברג



ביום שישי, 7 בינואר 2022 יזם הארכיון הישראלי למחול בבית אריאלה את המפגש: “להקת בת-דור: מבט לאחור וצעד קדימה”. המפגש התכתב עם אסופת המאמרים **בת-דור: סיפורה של להקת מחול** (רסלינג, 2020), המספרת את סיפורה של בת-דור (1968-2006) שהוקמה ונוהלה על ידי הברונית בת-שבע דה רוטשילד ונינט אורדמן. המאמרים מתמקדים בהצגה פנורמית של מיזם בת-דור, ועוסקים בסגנון ובאסתטיקה של הלהקה, ביצירות נבחרות שהועלו בה, ביצורים בולטים שעבדו איתה, בביקורות שנכתבו עליה בישראל ובעולם, בסיפורה הניהולי-כלכלי של הלהקה ובית הספר, בפועלן הייחודי של דה רוטשילד ואורדמן, ובניסיון של כוראוגרפים צעירים לפלס ללהקה סגנון יצירתי שונה בתקופה

דבר העורכת



Ruth Eshel, photo: Itamar Manor

רות אשל, צילום: איתמר מנור

אבידן הוא עבודת מחקר ראשונה מסוגה על הקשר שבין עיצוב התלבושות למחול ישראלי לבמה של יוצרים מתחום הפולקלור. ביקשתי מעינב רוזנבליט לכתוב על הספר מנקודת מבטה של חוקרת מחול מוערכת מתחום המחול האמנותי.

ובאנגלית, נטע פולברמכר כתבה על חשיפה בינלאומית 2021 שהתקיימה בזום, ושאלה מה מתוך היצירות שצפתה בהן "עבר את המסך". בלה רובין, אשתו של הצלם המיתולוגי יורם רובין ז"ל, ראינה את נלית לייס על עבודותיה עם נשים בניל הזהב, כשההערכה לעבודתה המיוחדת תופסת תאוצה בארץ ובעולם.

ד"ר רות אשל
עורכת מחול עכשיו

כמו בניליונות הקודמים, כתב העת מחול עכשיו משקף, מניב, ויוצר דיאלוג עם העשייה בשדה המחול בישראל. הקורונה חזרה בגל חמישי, אבל האמנים נאחזים בחיים: ממשיכים ליצור בסטודיו, משקיעים ממיטב כספם כדי לשכור אולמות, פרסום, תאורה, ונאלצים לבטל מופעים. עם זאת, רבים מדירים רגליהם מתיאטראות מחשש הידבקות.

הגיליון נפתח במדור יוצרים כותבים. תמיד מרתק אותי לקרוא על תהליכים, מחשבות, ניסיונות והתלבטויות של היוצרים; אני סקרנית לשמוע מה עומד מאחורי הריקוד העולה על הבמה. איזה פירוש אני נותנת למה שראיתי, כיצד מתחבר המטען האישי שלי עם היצירה, במה התמקדתי ומה נעלם מעיניי? כל פעם אני מופתעת מעומק המחשבה ויכולת הכתיבה של היוצרים. פניתי לאלה רוטשילד שיצרה את *Summer Snow* עם להקת בת שבע, לנעה דר שיצרה את הסולו *אינוונטר* שבו היא תוהה, אחרי עשרות שנים של יצירה, מה נותר, ולכוריאוגרפים עפרה יהודאי ויגור מנשיקוב שיצרו את *נירפות*, חיבור מרתק בין בלט, וידיאו ויצירה רב־תחומית עכשווית.

שני המחקרים שבחרתי לפרסם בגיליון עוסקים בקשר בין מחקר להוראה. ככל שיותר אמנים בתחום המחול עם ניסיון עשיר על הבמה עוברים למחקר, חוזרת ועולה השאלה איך ליישם ניסיון זה בהוראה. מחקרה של הרקדנית שרון זונה עוסק בסוגיה זאת, ומחקרן של טליה פרלשטיין ורחל שניא בודק ממצאים הניסיון הראשון להעביר קורס למדריכות מחול.

במדור "זרקור אמן" בחרתי להביא שלושה ראיונות עם אמנים מתחומים שונים. הראיון של הודל אופיר עם הכוריאוגרפית והרקדנית שאדן אבו אלעסל מבטא את העשייה הגוברת של יוצרים ורקדנים פלסטינים־ישראלים. הראיון של שרון טוראל עם תמרה מיאלניק מאיר את שנות הפעילות והעשייה הארוכות של מיאלניק כיוצרת, רקדנית, מורה ומי שייסדה את תיאטרון מחול ירושלים. את הראיון עם עינב קטן־שמיד הפקדתי בידיה של שחר ברקוביץ, כתבת צעירה שהיא בוגרת סמינר הקיבוצים, מורה ויוצרת. כניסתה של קטן־שמיד לתפקיד מנהלת בית הספר למחול בסמינר הקיבוצים מעוררת סקרנות וציפיות, ובראיון היא מספרת על חייה ועל תפישת עולמה, ומשתפת את הקוראים בשאיפותיה.

מותה של הרקדנית נירה פז ז"ל, שלקחה במשך עשרות שנים חלק פעיל בעולם המחול, היכה אותנו בצער רב. לקראת מותה כתבה יחד עם הילה ולדמן את הספר *פרימה על חייה*. בחרתי להביא קטע מתוך הספר שמתאר חלק לא מוכר מקורותיה, וממחיש באיזה תנאים קשים החלה ולאן הגיעה בזכות כשרונה ונחישותה.

לצערי, הקשר בין מה שקרוי "המחול האמנותי" לבין מה שקרוי "מחול ישראלי לבמה" כמעט ולא קיים. יש לא מעט התנשאות, חוסר הערכה ובורות מצד קהילת המחול האמנותי. הספר *תכלת וארגמן של הכוריאוגרף ומעצב התלבושות בארי*



Summer Snow מאת אלה רוטשילד, להקת בת שבע, רקדנים: לונדיב קווה, חן אגרון, יגור פטשנצ'ק, צילום: אברהם אסקוף
Summer Snow by Ella Rothschild, Batsheva Dance Company, dancers: Londiwe Khoza, Chen Agorm Igor Ptashencuk, photo: Avraham Ascaf

Summer Snow

אלה רוטשילד

שלב ראשון - הצעה מאתגרת בתקופה מאתגרת

בשנים האחרונות אני עוסקת בפערים שנוצרים ומתקיימים בין ההווה הגשמית שלי כפרט הפועל בסביבה קונקרטיבית לבין ההווה התודעתית שלי. הפערים בין הקיום הגשמי לקיום התודעתי מייצרים חללים אינסופיים של תנועה, מחשבות, פחדים ופנטזיות. הפער בין העולמות האלה יכול להיות מפעים בנודלו או מאוד מצומצם. עבורי הפער הזה הוא ריק שטומן בחובו בדידות גדולה, שכן זהו פער שלעיתים אינו ניתן לנישור ושבנו אני נמצאת עם עצמי ועם עצמי בלבד. הריק מאפשר צלילה לתהומות ובורות שיכולים לשאוב אליהם את כל כולי. משיחות עם אנשים למדתי שאחרים גם חווים את הפערים האלה, גם הם נמצאים שם לבד, ואף על פי שלכל אחד חוויה סובייקטיבית משלו יש בחוויות האלה מן המשותף. הסיבה הפשוטה לכך היא שאנחנו חולקים את אותם מאפיינים ושותפים לסביבת מחייה דומה שמורכבת מלבטים, לחצים, דימויים, חרדות וחלומות משותפים. ישנן תאוריות פילוסופיות שמשערות שאנחנו חולקים תודעה משותפת כפרטים (הפסיכולוגיה של הלא מודע מאת קרל גוסטב יונג). התרבות שאליה נולדנו והסביבה שבה אנחנו פועלים, מתקשרים, אהבים ומדברים הן אלו שגם מייצרות את הפערים.

התמה הזאת חוזרת בכמה מהיצירות האחרונות שלי כשבכל פעם המיקוד משתנה. מתהליך התהליך אני נעה בין הנושאים שמעסיקים אותי וקושרת ביניהם, וכך גם

Summer Snow מאת אלה רוטשילד; רקדנים: להקת מחול בת שבע, עונת 2020-2021: חן אגרון, בילי בארי, יעל בן-עזר, בן גרין, שון האו, צ'יאקי הורטה, שיר לוי, מתן כהן, אוהד מזור, יוני סימון, חני סירקיס, אמליה סמית, איגור פטשנצ'ק, לונדיווה קווה, צ'אנוונג קים, ניצן רסלר; דרמטורגיה: טל יחס; ליווי ופיתוח הנפשת בובות וחפצים: גוני פז; עיצוב תפאורה וחפצים: גדי צחור; עיצוב תאורה: אבי יונה בואנו (במבי); עיצוב תלבושות: ענבל בן זקן; מוזיקה מקורית: גרשון וייסרפיר; מוזיקה נוספת, A Year Without Summer: פטר ברודריק. עיבוד: גרשון וייסרפיר; ייצור ועיצוב בובות: גילי קוזין אולמר ויאנה מלישב; טקסט: בן גרין, קריינות: לונדיווה קווה

יצירה מקורית של להקת מחול בת שבע בהפקה משותפת עם קרן מארט. פסטיבל מארט הבינלאומי לתרבות יציג תכנית דינמית ומגוונת של תיאטרון, מוזיקה ומחול.

העבודה היא חלק מטריולוגיה הכוללת ספר רישומים ויצירה למרחב הדיגיטלי. את היצירה הדיגיטלית ניתן לראות כאן: <https://www.edge.batsheva.co.il/>

תוכן העניינים

1	דבר העורכת
	יוצרים כותבים
3	Summer Snow / אלה רוטשילד
10	מה שנתר ומה שנמוג - על תהליך יצירת אינוונטר / נעה דר
13	ג'ירפות - כל חיבור אפשרי / עפרה יהודאי, יגור מנשיקוב ותכלת הריים
	מחקר
	"הקורס הזה היה ללא ספק צעד משמעותי לקראת העתיד המחולי שלי כרקדנית": קורס למדריכות מחול כמנוף להתפתחות מקצועית של תלמידות מגמות מחול / טליה פרלשטיין ורחל שניא
17	הגוף המדבר: אינטגרציה של שכלול גופני ואקספרסיביות בביצוע בהוראת מחול עכשווי / שרון זונה
24	
	זרקור אמן
30	נטועה באדמה, ומרחפת: שיחה עם שאדן אבו אלעסל / הודל אופיר
35	שלוש מחשבות: זהות, יצירה והוראה - על תמרה מיאלניק / שרון טוראל
	"ליצור לא רק לספוג": שיחה עם ד"ר עינב קטן-שמיד עם כניסתה לתפקיד מנהלת בית הספר למחול של סמינר הקיבוצים / שחר ברקוביץ
38	
	לזכרה
40	"היום ארקוד כאילו זה היום האחרון של חיי" / נירה פז והילה ולדמן
	ספרים חדשים
49	תכלת וארגמן מאת בארי אבידן / עינב רוזנבליט

International Exposure 2021 On-Line Edition / Neta Pulvermacher 53

Galit Liss on Dance "If you can breathe, you can dance" - Interview and Translation from Hebrew to English / Bella Rubin 59

Table of Content 60

כתב העת יוצא לאור בתמיכת:



מחול עכשיו - כתב עת למחול, ניליון 41, פברואר 2022 / DanceToday - The Dance Magazine of Israel / בשער: בואו תשכבו מאת נעה דר ומיכל סממה בביצוע נעה דר / צילום: תמר לם / עורכת: ד"ר רות אשל, eshel.ruth@gmail.com / מערכת: ד"ר רות אשל, נאוה צוקרמן, יעל מיר, ד"ר יונת רוטמן, ד"ר עינב רוזנבליט, רונית זיו / ועדה מייצעת לרפרנטורה: ד"ר רות אשל, ד"ר ילי נתיב, ד"ר שרי אהרון / עיצוב גרפי: סטודיו דור כהן / עריכה לשונית: עדן נוראל / הדפסה וכריכה: פוטולין / מו"ל: תיאטרון תמונע / כתובת: רחוב שונצינו 8, תל-אביב 61575 / טלפון: 03-5611211 / פקס: 03-5629456 / www.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 ניליונות: 180 ש"ח כולל דיוור / למסודות: תיאטרון תמונע, 03-5611211 / המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות © כל הזכויות שמורות 1565-1568 ISSN

כלפי הגופה שעדיין מוטלת עירומה בקדמת הבמה: דמות האם שמנקה את החלך מבגדיו של הקורבן, דמות בוכייה, דמות שיכור, דמות מבועתת ועוד. בסוף המהלך הזה הקבוצה נעמדת מעל הגופה ומביעה סלידה. סלידה מהגוף של הקורבן, סלידה מהחולשה שלו, סלידה מהזיכרון שוה מעלה בהם עצמם. לאחר מכן הם מתרחקים מהגופה ומתחילים לבכות עליה, כאילו המרחק מהגופה או מהמעשה מאפשר להם לחוש עצב, אשמה וכל מה שביניהם. הקבוצה רוקדת ובוכה, מבכה על המת או על עצמה. המראה גרוטסקי ומייצר תחושה שהבכי שלהם הוא עוד הצגה שמתבקש שתתרחש.

בחלק הזה דמות הניבור מופיעה ללא עיניו. זה עונשו על כך שלקח חלק בפעולה האלימה הקודמת. הוא לא עיוור רגיל אלא איבד את עיניו לחלוטין והחזיר הופך להיות כלב נחיה ומצפן חי. במיתולוגיה היוונית העיוור מופיע בתור נביא המסוגל לראות אל נפש האדם, להבדיל בין טוב לרע ובין אמת לשקר. בנוסף ישנו סיפורו של אדיפוס שעקר את עיניו כדי להעניש את עצמו על כך שהרג את אביו והתחתן עם אמו (אף על פי שלא ידע שאלו אביו ואמו כשעשה את המעשים). ב*Summer Snow* אמנם אובדן העיניים הוא עונש אבל הוא גם מסמל את תחילת הנאולה או את האפשרות להבנה עמוקה יותר של מהות חיים. למרות מהמורות וקשיים הדמות מוצאת את דרכה לקדמת החלל ונעמדת בקצה הבמה כשפניה קדימה.

באותו זמן הקורבן, שעד עכשיו היה מוטל כגופה, מתרומם כשגבו לקהל. הקורבן מתחיל ללכת לעבר המדפים וגורר אחריו את שאר הרקדנים שהיו מוטלים על הרצפה לאחר שסיימו את קטע הינון. הוא עולה למקום הגבוה ביותר על המדף ומתיישב, עדיין בגבו לקהל. הרקדנים זוחלים ונעלמים אל המדפים כמו חולדות הנעלמות בחשכת הלילה. גם דמות הניבור עוקבת אחרי הקורבן בעזרת החזיר, וכשהיא מגיעה למדפים החזיר עוזב אותה והיא נשארת שמוטה ושעונה על המדפים. ברנע הזה מופיעה שוב דמות הידיים הארוכות שמתהלכת מקצה אחד לקצה השני. כמו בפעולה הקודמת שלה, כשהיא קראה לרקדנים לחזור למדפים, היא נעה וכמו הייתה מנגט מתחיל מאחוריה מצעד של כל החפצים. כשהם מגיעים לקצה, הדמות הנשית נעצרת והחפצים נערמים, הרקדנים מבליחים מאחורי המדפים כשהם שרים כמקהלה. המופע מסתיים כשכל הרקדנים שרים את שירו של פטר ברודריק (Peter Broderick) "שנה ללא קיץ" תוך כדי הליכה. הם שרים על השנה שהייתה, על אובדן ועל להיות נוכחים בקצה של שום מקום בלי יכולת ללכת למקום אחר.

פעולה בימתית וחומרים - חפצים כמאוז של משמעויות

היצירה מכניסה אותנו לתוך תתימודע של דמות הניבור. אנחנו משוטטים במוחה של ישות ועדים לתמונות שונות שמציגות זיכרון, פנטזיה, חרדה, פחד או אינטימיות, עדים למסע של איש שכולו שקוע בתחושות החמצה ואובדן. המופע מתחיל במקום הכי אינטימי, הבית, מקום שאמור להיות המקום הבטוח ביותר עבורנו, המקום שבו אנחנו אוגרים את הזיכרונות הכי מתוקים או אולי הכי כואבים. לאט־לאט אנחנו מתקדמים ועדים לסיטואציות ספק ראליסטיות ספק שיקופים המגיעים מבחוץ ומייצגים פחדים גדולים מאוד בתתי־מודע שלנו. אנחנו מתקדמים מסיטואציות של קלסטרופוביה, חנק ואכזבה לעבר סיטואציות של אלימות המונית ומוות. אחד מגופי היצירה שהיוו השראה לאווירה ולדמויות בתהליך היו *הציורים השחורים* שצייר הצייר הספרדי פרנסיסקו דה גויה בשנים האחרונות לחייו. הציורים כונו כך בשל כהותם ובשל התיאורים הקודרים המשקפים את פחדיו של גויה מאי־שפיות.

שימוש בחפצים

חפצים מרתקים אותי; חפצים מטענים אנשים במתח, חפצים מקבלים משמעות בהקשרים ובמננים מסוימים, הם מושא לרגשות, דחפים, פנטזיות וזיכרונות. לקח לי זמן להבין אילו חפצים שייכים לדמות שאנחנו עוקבים אחריה במופע, מה היא סוחבת איתה לכל מקום, מה חשוב לה. אני מתרגשת מהגרוטסקיות ומהנוזקות שלנו לריבוי חפצים רק בשביל להרגיש אינטימיות וקרבה. ביקשתי לייצר בעזרת ריבוי החפצים את המטען שישות אחת סוחבת ולייצר תמונה של קיום אנושי. הקומפוזיציה של גופי הרקדנים והמתח בין החפצים לדמות הראשית ולדמויות שנשואות את החפצים גילמו בתוכם רעיונות אבסטרקטיים כמו זיכרונות, פנטזיות, אכזבות והחמצות.

החפצים בבסיסם הם אנונימיים, מה שטוען אותם במשמעות הם הסמליות והנוסטלגיה שאנחנו משליכים עליהם. החפצים הם גם מי שנתן לנו אותם, הם גם מה שעברנו איתם והם גם איך שאיבדנו אותם. כל חפץ מגלם בתוכו סיפור שלם עם התחלה, אמצע וסוף. השילוב בין הכוראוגרפיה, הצבעוניות, הטקסטורה והתאורה של החפצים הרכיבו עבורי עולם נעלם. בעזרת קצב התנועה היה אפשר ליצור את תחושת הכובד של כל חפץ לא רק מבחינה גשמית אלה גם מבחינה רגשית. במהלך המופע יש מעבר תפקידים בין החפצים לרקדנים, לעתים הרקדן והחפץ מייצגים זה את זה, מתמוגים ומתחלפים ולעיתים הם מייצגים את עצמם.

המוסיקה והתנועה ככלים להעברת רגש

עוד לפני הכניסה לסטודיו חיפשתי את האווירה והעולם הרגשי שעמם תוצת העבודה ושאוכל לתת כרפרנס ראשוני לרקדנים. קיימתי כמה פנישותעם המוסיקאי והמלחין של היצירה גרשון וייסרפירר וחקרנו אפשרויות לעולם המוסיקלי שיאפיין את העבודה. באחד הסשנים מצאנו תמה מוסיקלית ונוצר פרגמנט של פסנתר, עדין ומלנכולי, שלאחר מכן ייתן את הטון לכל היצירה. עם המקטע המוסיקלי הזה הגעתי לסטודיו. המוסיקה יצרה אצלי תחושת נענוע, נעימות מהולה בעצב, שייכות ולבסוף גם מוחשיות של אובדן. המוסיקה נתנה לי השראה לתנועות שהלכו והתהוו. רציתי להנכיח את התחושה הרגשית שהמוסיקה מעניקה לי גם בתנועה. בזמן שביליתי בסטודיו יצרתי רצף של תנועות, כשהסבטקסט שליווה אותי היה בבסיסו המילה "כמעט". אני כמעט מגיעה, כמעט מצליחה, כמעט תופסת, כמעט מאושרת, כמעט ניצלת. אבל ברנע האחרון אני מחמיצה את ההזדמנויות. אחד מקטעי התנועה הנדולים ביצירה הוא score ארוך שבניו מקומבינציה ארוכה ומעגלית. במהלך הזה מתקיימים חוקים שונים שלהם הרקדנים מצייתים. לאחר שהרקדנים למדו את הקומבינציה, קיבענו חוקים שהרקדנים עצמם הכריזו עליהם במהלך הריקוד. חוקים כגון: לקפוא, להימס לרצפה, להתקרב, לנוע ביחד בכיוון מסוים, לעמוד ולהסתכל על מצלמת מעקב הממוקמת בפניה העליונה של החלל, לזעוק ללא קול וכדומה. הם יכלו לבחור אם לציית לחוקים או לא לציית להם, וכך התחלנו לשבור את הקומבינציה באמצעות האפשרות שניתנה לרקדנים.

בכל פעם שהתנסינו score נוצרו רגעים חדשים שהיו לעיתים מפעמים ברנישותם ונוצרו אך ורק בעקבות הבחירות של הרקדנים ברנע נתון. scoren אף פעם לא חזר על עצמו ואף פעם לא יצר את אותם רגעים. זה היה החווק שלו והחולשה שלו. בסופו של דבר, מעט זמן לפני שעלינו עם היצירה על הבמה, קיבעתי את הקטע על בסיס בחירות שהרקדנים עשו במהלך הניסיונות שלנו. אמנם הציפייה שבכל פעם יקרה משהו חדש הייתה מרגשת, אך היא לא תמיד נתנה את התוצאה האולטימטיבית.

תפקיד המוסיקה היה מכריע עבור יצירת החלל והעולם. הפסנתר, שהיה לכלי העיקרי שהוביל את גרשון ואותי, נתן עוגן מצד אחד ומן הצד האחר אפשר לנו לחקור, להתרחק ולמצות צלילים בצורה הכי רדיקלית. זה התבטא באורך של הקטעים המוסיקליים, בהתפתחות שלהם, במהירות שלהם ובחיבורים ביניהם. חיפשנו בצלילים, כמו בתנועה, את המהות של הסצנות ביצירה ועם זאת לא רצינו להתפזר לעולמות שונים. המתח בין פעולת הרקדנים לבין המוסיקה יצר דרמה שהייתה כלי להעצמה. המוסיקה לעתים הכתיבה את הטון של החלל (כמו בקטע שהרחבתי עליו scoren) ולעיתים הניבה לנרטיב שהתגבש לאורך התהליך.

הרקדנים כשותפים

הרקדנים כשותפים ליצירה הם המסננת שדרכה הקהל מקבל את כל התמות והרעיונות שעולות בתהליך. הרקדנים הם חלק בלתי נפרד מאיך שהותוכן בסופו של דבר משתקף לצופה. המפגש עם הרקדנים של הלהקה היה מרגש מאוד עבורי. לא מספיק לבוא עם רעיונות, נרטיב וקונספט: הקסם מתרחש כשהרקדנים הופכים להיות שותפים למסע שאת מציעה להם. רקדני בת שבע צללו איתי והתמסרו ליצירה באופן מעורר השתאות. הם התנסו בדברים חדשים עבורם ומנקודת מבטי נחשפו בלי הסתייגויות. גם אם אני כתבתי סיפור כלשהו הם אלה שמספרים אותו, ובתהליך הזה הם גם עיצבו אותו ושינו אותו בעצם נוכחותם הטוטאלית והאישיות השונה של כל אחד מהם.

טקסטים במהלך התהליך

חלק מתהליך היצירה עם הרקדנים כלל משימות כתיבה. בהתחלה היה חשוב לי לחבר את הרקדנים עם העבודה של החפצים ורציתי שהם ינסו לחשוב דרך החפץ וכך להאניש אותו. אחת ממשימות הכתיבה הייתה לכתוב וידיו בתור החפץ שהם. חלק מהטקסטים שנבעו מהמשימה היו מרגשים וחשופים בעוצמתם. הכתיבה טענה את הבחירה בחפץ, בתוכן ובסיבה. השימוש בכתיבה התרחש לאורך כל היצירה. לרוב הטקסטים נשארו מאחור אך הייתה להם את היכולת לחבר את הקבוצה לאותה חוויה או לפעמים להבין עד כמה חוויה ותודעה של אחד את סובייקטיבית ושונה מזו של האחר. הכתיבה שימשה למעשה ככלי היכרות. היא עזרה לי להתוודע אל הרקדנים ולדעתי גם הובילה להיכרות עמוקה יותר בין הרקדנים לבין עצמם. בסופו של דבר היא חיברה ביני ובינם וסייעה לכוון חוויית עבודה משותפת של היצירה. חלק מהטקסטים מצאו את דרכם לעבודה: את אחד

הטקסטים שכתב בן גרין מדקלמת הרקדנית לונדיווה קווה במהלך המופע, וחלק מהטקסטים האחרים של הרקדנים נכנסו לפרק השני של הפרויקט והם חלק מהיצירה הדיגיטלית.

דמויות מייצגות

ביצירה יש דמות אחת שאנחנו עוקבים אחריה לאורך כל המופע. הדמות הזאת מעבירה אותנו מסצנה לסצנה והיא זו שמחברת לנו את המהלך הכולל של המופע. דמות הניבור שלנו היא של איש שפוף, עייף מאוד, של מי שהחיים עוזבים אותו לאט. הדמות מעבירה אותנו דרך הזיכרונות שלה, האכזבות שלה, הכישלונות שלה, הפחדים שלה והאובדן שלה. ביצירה ישנן דמויות נוספות שמקדמות את המהלך של המופע ובהן דמות נשית עם ידיים ארוכות, דמות שמופיעה באמצע היצירה. היא מתהלכת על המדף העליון ביותר בספריית מדפים שנמצאת בקיר



Summer Snow מאת אלה רוטשילד, להקת בת שבע, רקדנים: בן גרין, יעל בן עזר, צילום: אברהם אסקוף

Summer Snow by Ella Rothschild, Batsheva Dance Company, dancers: Ben Green, Yael Ben 'Ezer, photo: Avraham Ascaf



Summer Snow מאת אלה רוטשילד, להקת בת שבע, רקדנים: בן נרין, יוני סימון, ציאקי הוריטה, אוהד מזור, יעל בן עזר, צילום: אברהם אסקוף Summer Snow by Ella Rothschild, Batsheva Dance Company, dancers: Ben Green, Yoni Simon, Chiaki Horita, Ohad Mazor, Yael Ben Ezer, photo: Avraham Ascaf

האחורי של החלל. היא לבושה במעיל בהיר ויש לה קצב הליכה מדיטטיבי, איטי. היא מסמלת ספק את מלאך המוות ספק את תחושת רדיפת הבצע והרצון שלנו או ההשתקקות שלנו לדברים. היא גם הקול הפנימי של הדמות הראשית שלנו המנסה להשתלט על ריבוי התרחישים ועל קולות שנמצאים לה בראש. היא מופיעה ברנעים קריטיים והיא מנבאת שינוי גדול שמתחולל בחלל היצירה. היא כמו מננט שבולע לתוכו את האנשים וגם את החפצים בהמשך. היא מאפסת את ההתרחשות וההופעה שלה מכריזה בדרך כלל על שינוי רגשי או מוחשי.

בתחילת המאמר הרחבתי על דמות האם ועל דמות האב כדמויות שמקדמות את העלילה ומוסיפות הקשר, תוכן וסיבתיות לפעולות שקורות על הבמה. כמותם מבליחות דמויות נוספות שהן שיקוף של תחושה או רגש באישיות של דמות הגיבור ואולי באישיות של כל אחד מהצופים. הדמויות האלה מוגברות באיזשהו אופן והרגש שהן מביעות מאוד ספציפי. כל הדמויות ביצירה סובלות ממחסור או מעודף (גם סוג של מחסור). בזמן התהליך עבדנו על ההקצנה של הדמויות האלה כדי להוציא את התכונות שלהן באופן הכי מוזקק, סאטירי, הומוריסטי ומוגזם. המימיקה המוגזמת של הדמויות גרמה לי לעתים לחקות אותן במהלך הצפייה בהן. לפעמים לא הייתי מודעת לכך שאני בעצמי משנה את הפרצוף שלי בנרוטסקיות תוך כדי חיקוי של מה שאני רואה. רק אחרי כמה זמן שמתי לב לזה וריככתי את הפנים שלי. זה נתן לי אינדיקציה להזדהות שחשתי עם הדמות ותהיתי אם כמוני גם צופים אחרים יחוו את אותה השפעה ויחקו את הדמויות בעצמם.

הדברים המפחידים שיש לנו בתת־המודע - אלימות

אחזור לרגע לסצנת ״הקורבן״ שהזכרתי במבנה היצירה. אחד הדברים שהכי מפחידים אותי הוא אלימות. מטרידה אותי העובדה שאנחנו נמשכים לאלימות, אולי מפני שיש בנו יסוד אלים שבין שהוא מוכל או מדוכא תמיד קיים חשש ולעיתים

פחד שהוא יתפרץ. הפחד מעורר אותנו, זה מרתק אותנו. רציתי לתת לפחד הזה ביטוי בתוך היצירה ולהתעכב על נקודת המשיכה הזאת ועל הציפייה לרגע שבו מאבדים צלם אנוש. עניין אותי לייצר את השניות הזאת בצופה. להמשך למשהו שבבסיסו מייצג רוע. עניין אותי לעמת את הצופה עם התחושה שהוא בעצם נהנה מהצפייה בקתרזיס ומהאדרנלין שיש בפרצי אלימות. בשביל למקסם את החוויה בסצנה הזאת השתמשתי בשני רעיונות עיקריים: הראשון הוא אפקט ההתנברות: ככל שהקטע התקדם על הבמה, עוד ועוד שחקנים הצטרפו למהלך. הסצנה מתחילה ממאבק של שני שחקנים ומסתיימת כשכל הלהקה נמצאת על הבמה. הרעיון השני היה אפקט המהירות. הקטע מתחיל מהיר מאוד ומאט בהדרגה, כששיאו בלינץ' - אז התנועות מואטות עד כדי סלואי־מושן. היה חשוב לי שהצופה יוכל להתעכב על הפרטים.

ביצירה לא ברור מדוע הלינץ' מתרחש. זו נראית פעולה רנדומלית, היסחפות אחרי המון שיוצא משליטה. אני מאמינה שברגע שאדם מבצע אקט אלים הוא מאבד משהו מן האישיות שלו ומשאיר משהו מאחור. רציתי לשקף את זה. אני מניחה שהפחד שלי הוא מההבנה שאף אחד לא חף מן המקומות האפלים האלה, גם לא אני. רציתי מאוד להבין את זה והדרך שלי הייתה לייצר כזה רגע על הבמה. המהלך הבימתי של ה״יקורבן״ הוא קטע שיכול להיות קשה לצפייה ועם זאת מעורר פליאה ואי אפשר להתיק את העיניים מההתרחשות על הבמה. יש בו רגשות עזים, מיניות, אלימות, כאב, שמחה לאיד ועוד קשת רחבה של תחושות. אחד הרפרנסים לקטע הזה הוא עבודתו של ביל ויולה *(The Quintet of the Astonished, Bill Viola)*, שגרמה לי להשתאות מול העוצמה והחשיפה שקיימת בהשגיה והאטה של תנועה. הצבעוניות של בגדיהם של השחקנים בעבודתו של ויולה הייתה השראה בהמשך לפלטת הצבעים של תלבושות היצירה.

שימוש בבובה של חזיר

החזיר מופיע בסוף המהלך של האלימות הקבוצתית. הוא עושה את המהלך הסופי על הקורבן המוטל על הרצפה. אחרי שכל האנשים נחשפים כחיות אלימות וחסרות רחמים מופיע חזיר שתנועותיו דווקא מעוררות אהדה. הוא מריח את דרכו אל הקורבן המוטל על הרצפה. הוא מפשיט אותו מבגדיו עד שזה נשאר עירום. החזיר היא חיה שפועלת על אינסטינקטים. אין בה רוע אבל הסמליות שלה בתרבויות שונות תמיד בעלת הקשרים שליליים. כשאומרים על אדם שהוא חזיר מתכוונים לכך שהוא תאב בצע. יש לו קונוטציות של חיה מלוכלכת ומטונפת. ביהדות היחס לחזיר, כהמשך להיותו אסור באכילה, הוא שלילי והחזיר נתפס כחיה מאוסה, נגועת מחלות ומקושרת לרוב עם תכונות שליליות. אפשר לראות את השימוש בסמליותם של חזירים בשלל אזכורים שונים וגם ביצירות אמנות: ההשוואה בין חיילים נאצים לחזירים בספרו של ג'ורג' אורוול *(George Orwell) חוות החיות*, שם החזירים הופכים להיות העריצים של החווה ונהנים מהכוח שלהם בשלטון ומשעבדים את שאר החיות; שניים מסרטיו של הבמאי היפני הייאו מיאזאקי (Hayao Miyazaki) - *הנסיכה מונונוקי* שם מתקיימת מלחמה בין החזירים לבני האדם ו*המסע המופלא* שם הוריה של הדמות הראשית נהפכו לחזירים. אלה כמובן רק חלק מדוגמאות רבות. ביצירה החזיר עובר תהליך והופך מבובה קטנה ולא מזיקה (ספק בובת משחק של ילדים, ספק קופה שאליה משלשים מטבעות בשביל לחסוך כסף), לחזיר גדול ממדים שמפשיט את הקורבן מבגדיו ונוגב את מכנסיו. לאחר מכן הוא הופך לכלב נחייח של הדמות הראשית כשזו מאבדת את עיניה. השינוי בדמותו של החזיר והמעבר בין שלוש התחנות משקפים את השינוי של הדמות הראשית עצמה והתלות שלה בזיכרון. ברגע ספציפי במופע, כשהחזיר מונח שוכב בצדה האחד של הבמה ובצדה האחר מוטלת גופתו העירומה של הקורבן, אין מנוס מלהשוות ביניהם: האדם מול החיה, עירומים, חשופים ובסופו של דבר לא כל כך שונים.

תפאורה ותלבושות ושותפים אמנותיים רבים

את עיצוב חלל היצירה יצרתי עם מעצב התפאורה נדי צחור. מההתחלה שיתפתי את נדי בדימויים שנתנו לי השראה והחלו התכתבויות בינינו על אפשרויות לבניית העולם של *Summer Snow*. התחלנו מאסיפת דימויים של סופרמרקטים ומחסנים מסוגים שונים. הרעיון שהוביל אותנו היה לייצר חלל שמצד אחד יהיה דחוס, סגור ועמוס, ומנגד כשהוא ריק המבניות שלו והפונקציונאליות שלו עדיין ניכרים. רצינו לייצר מבנה שמתמלא ומתרוקן, שמאכלס ומאחסן חפצים ואנשים. מתוך השיח ואין־ספור הדמיות נדי יצר מחסן ישן שקירותיו הגבוהים סוגרים את כל החלל מאחוריו ומצדדיו בצבע חלודה צהבהב כמו קירות ישנים ומדפי עץ ארוכים הנדמים כצפים נמצאים בחלקו האחורי של החלל. החיבור שלי עם נדי קשור לעולם של הפרטים הקטנים: כל דבר היה חשוב, כל פיסת מידע או רעיון שלחו אותנו לחיפוש מעמיק של חומרים, חפצים ודימויים. צללנו ביחד לעיצוב החלל, לצבעים שלו ולמשמעויות של כל פרט מהקירות, המדפים והחפצים שבמופע.

את תהליך התלבושות עברתי עם המעצבת ענבל בן זקן. כמו בתפאורה חיפשנו רפרנסים והשראות שיעזרו לנו לבנות את העולם, את האווירה ואת הדמויות. לבוש הרקדנים חמור סבר, מחויט וכהה. הבגדים היוו מבחינתי שיקוף נוסף של תחושת המחנק והסדר של *Summer Snow*. לכל רקדן עיצבה ענבל תלבושת אחרת, תלבושת שקשורה לחפץ שהוא מייצג ולאישיות שלו. מצד אחד הן תאמו לאופי הדמות שלבשה אותן ומן הצד האחר הן איחדו את הדמויות לאותו עולם או אדם. האיחוד וגם ההבדלה בין הדמויות היה בבחירה של הטקסטורות, הצבעים והעיצוב. כמו שהזכרתי קודם עבודתו של ביל ויולה שימשה לנו השראה עבור פלטת הצבעים של התלבושות. ליצירה של *Summer Snow* שותפים רבים שליוו את התהליך מן ההתחלה ועד סופו. לא אוכל לצערי לפרט ולהתעכב על כולם במאמר אבל תפקידם היה חשוב מאוד בתהליך עבורי.

משהו לסיים

תהליך יצירה מאופיין אצלי לרוב בעומס מאוד גדול של פרטים ותוכן וכך גם המאמר, בהיותו תיאור של תהליך היצירה. גם בו לא יכולתי לכתוב על כל ממד בתהליך. תוך כדי התהליך דברים רבים יוצאים החוצה ומה שמתעצב לבסוף על הבמה יכול להיות מאוד מינורי. יש עונג גדול בלדייק תחושה וזימוי ולהפיק מהם תמונה תנועתית שטומנת בחובה זיקוק של רעיון.

ביבליוגרפיה

אורוול, ג'ורג', *חוות החיות, Secker and Warburg*: 1945, תורגם לעברית לראשונה בשנת 1952, בהוצאת עם עובד.

ניה, פרנציסקו, *הציורים השחורים*, 1819-1823.

Miyazaki Hayao, *Princess Mononoke*, 1997.

Miyazaki Hayao, *Spirited Away*, 2001.

Viola, Bill (2000). *The Quintet of the Astonished*. University of Syracus.

אלה רוטשילד, להקת בת שבע, רקדנים: בן נרין, יוני סימון, ציאקי הוריטה, אוהד מזור, יעל בן עזר, צילום: אברהם אסקוף

אלה רוטשילד נולדה בשנת 1984, כוריאוגרפית, אמנית רב־תחומית ורקדנית. רוטשילד רקדה בלהקת המחול ענבל פינטו ואבשלום פולק ובלהקת המחול בת שבע. כיום רוטשילד רוקדת בלהקת Kidd Pivot בהנהלתה של הכוריאוגרפית קריסטל פיט. מאז 2006 רוטשילד משתפת פעולה עם אמנים מדיסציפלינות שונות. עבודתה משלבת מחול, אמנות חזותית ומוסיקה. בשנת 2016 קיבלה רוטשילד את פרס ״יוזנבלום לאמנויות הבמה״ של העיר תל אביב ליוצרת המבטיחה של שנת 2016 ועוד באותה שנה קיבלה פרס ממשדך התרבות והספורט על 10 שנות יצירה. ב־2019 רוטשילד נבחרה לתוכנית שהות אמן הראשונה מסוגה במרכז סוון דלל שבה נוצרה היצירה *פינולים*. בין יצירותיה: *הקורד*, *12 צלילים דחויים*; *יהודה*, *ישו על בסיס סויה*; *הצפה*, *סל*; *רפונזל*; *לדעתי הפה מיותר*; *Feed*; *Futuristic Space*; *Timeline* ו*פינולים*. השנה רוטשילד יצרה טרילוגיית עבודות עבור להקת בת שבע. יצירה לבמה *Summer Snow, On The Edge Of Nowhere* יצירה דינמית וספר רישומים *A Year Without Summer*.

מה נותר ממה שנמוג – על תהליך יצירת אינוונטר

נעה דר

בפברואר 2019 נודע לי שהסטודיו שבו אני עובדת כבר 15 שנים מיועד להריסה בעוד כחצי שנה, ושתחתי ייבנה מגדל דירות יוקרה. הידיעה לא עוררה בי התרששות לקראת הזדמנות לשינוי והתחדשות, אלא כאב חד ועמוק של אובדן. כתם מעגלי שהתפשט מהמרחב העירוני ההולך ומנושל מהציבור בתהליך של הפרטה ובאצטלה של "התחדשות עירונית" (כפי שיומי נדל"ן אוהבים לכנות זאת), ושתוצאותי ניכרות בבירור במתחם קפלן שבו ממוקם הסטודיו שלי – אותו כתם התרחב והגיע עד למרחב האישי שלי ואיים לנשל גם אותי. ההודעה על הרס הסטודיו הצפוי הייתה רגע של מנע מוחשי ופוצע בין המרחב הציבורי המשתנה והשפעתו על המרחב הפנימי ביותר – מרחב היצירה.

במתחם רחוב קפלן בת"א נבנו בשנות ה-50 וה-60 בנייני ציבור רבים, בתים למשכנם של אינודי יוצרים וארגונים ציבוריים שכולם אחוז באידיאלוגיות ציוניות וסוציאליסטיות. בין אלו היו "בית בני ברית", "בית הסוכנות היהודית", "בית הקיבוצים", "בית העיתונאים", "בית האיכרים" וגם "בית הסופר" ע"ש שאול טשרניחובסקי, השייך לאגודת הסופרים העבריים ובו, באלם ששימש בעבר לאסיפות האגודה ולאירועים חגיגיים של הסופרים, ממוקם הסטודיו שלי.

התכנית הראשונית לעיבוד הפרידה מהסטודיו, שבסופו של דבר יצאה לפועל מאוחר יותר, הייתה לקיים אירוע שיניב למהלכי השינוי הפועלים על המתחם והאזור העירוני שבו הוא נמצא, ויתבונן במהות "הבית" כמיכל חומרי ליצירה רחנית, אמנותית ואידיאית, המיועד לשמש עוגן של יציבות ועמידות. מידת השבריריות שלו נחשפת כאשר הערכים שאותם היה אמור לאצור נמוגים ומאבדים מתוקפם מול התחזקותן של מנמות חברתיות וכלכליות סותרות. האירוע תוכנן להתקיים בשלושה מעגלים קונצנטריים – הראשון בחוץ, במתחם רחוב קפלן עצמו; השני ברחבי "בית הסופר"; והשלישי, הפנימי ביותר, יתרחש בלב הבית – בסטודיו.

שם בסטודיו, כנרעין האירוע, תוצג יצירת סולו חדשה שתהווה סיכום ופרידה מהבית הפיזי שבו יצרתי מחול, שמהותו היא אנטי-חומרית. פרידה מחלל פיזי המכיל תוכן חמקמק ונמוג – יצירה תנועתית.

התכנית הייתה שחלקי התפאורה והאביזרים שהותירו אחריהן היצירות יוצאו במהלך המופע מהמחסן עד שימלאו עד אפס מקום את חלל הסטודיו בחומר מוצק, עד שלא ייוותר בו עוד מקום לתנועה.

יחד עם המערבולת הרגשית של הצורך להיפרד, עלתה בי השאלה – למה כל כך קשה? מה יש בארבעת הקירות האלו שגורם לכאב הזה? הבנתי שההיצמדות לקירות נובעת מהצורך להיאחז בממשי, במה שישנו, שבעצם היותו קיים תוחם ומחזיק את מה שכבר איננו. החלל נושא את תהליכי היצירה ותוצרי התהליכים שהתקיימו בין קירותיו וכבר לא קיימים. הרי כל מה שנשאר הוא תיעודי וידיאו דו-ממדיים באיכות כזו או אחרת, וזכרונות של השותפים ליצירה, אולי גם של קהל צופים. והכל בפרגמנטים, מתפוגג ומתערפל. לעומתם, התפאורות והאביזרים העשויים מבד, עץ ומתכת ממלאים את המחסן שבסטודיו בממשות ודאית ונוכחת. הם העדויות שנותרו למה שכנראה התחולל כאן.

אמנם התכנית המקורית הייתה ליצור מהאינוונטר שבמחסן תל אשפה, או אולי יפה יותר – תל ארכיאולוגי, שימלא את כל הסטודיו ולא יותר מרחב לנוע בו. אבל ככל שצללתי לעבודה, עניין אותי יותר ויותר דווקא הפוטנציאל המסתמן לתנועה במרחב החדש שעשוי להיווצר בסטודיו, כשיתמלא באותן תפאורות או עטיפות שכמו בתים הנדירו בעבר את העולמות שבהם חיו היצירות. רציתי להשתמש בנוכחות שלהן כמו בממצאים ארכיאולוגיים שמסמנים תוכן ומהות שנמוגו, כשאותה מהות נמוגה, היא זו שבמקור יצרה והפעילה את האובייקטים. לתת לאותן שאריות, כמו אלו מתרבות נכחדת, להוות נקודות מוצא למהלך שמבקש לזקק בעזרתן מהות עכשווית. מתוך כך, השאריות החומריות שנותרו הפכו לאובייקטים מחוללי שיחה עבורי. עוגנים חושיים לזיכרון מתעתע. מחסן הסטודיו הפך להיות מחוז של זיכרון ושלא אותי לשוב ממנו אל הסביבה החיה של ההווה. או במילותיו היפות של ס.ט. אליוט: "מה שְׁיָכוֹל הֵיָה לְהִיֹּת וְמָה שֶׁהֵיָה מְצַבֵּיעִים אֶל קֶץ אֶסְד, וְהוּא תְּמִיד הוֹנֵה".

רולאן בארת דיבר (אמנם בקשר לצילום), על כך שהאובייקט מצית זיכרון פיזי ונושא איתו הקשרים היסטוריים, גיאוגרפיים, חברתיים ופוליטיים, אובייקטיביים לכאורה. זו הנקודה שבה התחלתי.

האמצעי הראשון היה סריקות שונות של אינוונטר התפאורות והאביזרים המצוי במחסן. בהתחלה מתוך הזיכרון בלבד, כיוון שלמחסן עצמו טרם העזתי להכנס. אז מה נמצא במחסן מאחורי כל הערימות של העבודות המאוחרות יותר? תפאורות, תלבושות ואביזרים של כ־30 עבודות שונות שנוצרו ב־25 השנים האחרונות. הסריקה השנייה בתור ביקשה לקבל מפרט מלא של האינוונטר הפיזי השייך לכל אחת מהעבודות – כמה ואילו מסכים, כיסויי רצפה שונים, אביזרים, תלבושות? בסריקה הבאה, שחזרתי את המיקום של כל אחד מהפריטים בחלל המופע המסוים ואת השימושים שנעשו בו.

עדיין דחיתי את הכניסה הפיזית למחסן ככל יכולתי כיוון שכל אובייקט שם נשא איתו גם את ה"פונקטום" במילותיו של בארת – את הדקירה. לעתים כואבת, אבל תמיד מציפה חוויה ייצרית וחושנית, מושא לתשוקות ומחוללת התרגשויות. הבנתי בדיעבד שבקושי הזה, בהתמודדות עם "הדקירה", נמצאת מהות העבודה הנוכחית – פיענוח של משמעות החוויה הטמונה באובייקטים. למשל, חוויית המפגש המחודש עם התוכי *מאייאורוס* – *פרידה* שיצרתי בשנת 1998 ולבישת הכפפה מאותה עבודה 24 שנים אחרי יצירתה – הייתה מסעירה ומציפת רגשות כמו מציאת בני אדם. רק שבמקרה זה, הבן לא גדל עם השנים אלא נשאר בדיוק כשהיה; רק אני השתנית. כך שממקום ההצטלבות של העבר עם ההווה והפערים המצויים במפגש העכשווי עם אובייקטים מהעבר – המשכתי הלאה.

המפגש והמגע הישיר עם האובייקטים יצר את הסריקות הבאות שנגעו יותר למהיות: סריקות התמות המרכזיות של כל אחת מהעבודות וגם סריקה פנימית שבחנה את המשקע הרגשי שהשאירה בי כל עבודה ואיך אני תופסת כעת את התפקיד שמילאה במהלך הכולל של גוף היצירה שלי. הסריקות, שהעלו ים של פרטים, הובילו אותי לשאול במה להתמקד ולאן לצלול. הבחירה נפלה על העבודות שהספקתי כבר להתרחק מהן, הקדומות יותר. הן גירו אותי למפגש מחודש איתן מפרספקטיבה של עשרות שנים. בחרתי בעשר עבודות שנוצרו בין השנים 1994 ל־2003.



אינוונטר, טריאונרפיה וביצוע: נעה דר, צילום: תמר לם

Inventory, choreographed and performed by Noa Dar, photo: Tamar Lam

כאשר התחלתי לתכנן את החלל שרטטנו על שקפים תכניות סכמתיות של הצבת התפאורה של כל אחת מהעבודות כפי שהוצבה במקור, והנחנו אותן אחת על גבי השנייה, כך נוצר תל ארכיאולוגי של תפאורות. המנח הזה לא אפשר עבודה פרטנית עם האובייקטים ולכן המחשבה הבאה הייתה למקם את התפאורות כך שכל אחת מהן תוצב כפי שהוצבה במקורה, אבל תוסט לחיזית שונה. במקום תל, נוצר סוג של יער או מבוך שאפשר לאלמנטים השונים להיות חשופים אבל גם לטפט אחד על השני, לחפוף ולהצטלב כך שמרחבי העבודות פלשו אחד אל תוך השני.

אחרי ההצבה בחלל של האובייקטים, עלו שאלות התוכן. כיוון שלא התעניינתי בשחזור וגם לא בשימור העבודות, ולמרות שנידונתי לכישלון, ביקשתי למצוא ולזקק מהות בסיסית מתוכן, נרעין מרכזי שאותו אצליח לדלות ולאחוז ממכלול היצירות, כשם שניתן לאחוז בתוכי מהגומי, האביזר *מאייאורוס* – *פרידה* שמצאתי במחסן. לגלות את הדבר המסוים שיישאר אצלי ביד, גם אם רק מטאפורית.

הדרך לשם עברה בנקודות המגע ובהשפעות ההדדיות שהתחוללו בין המרחבים הפיזיים של העבודות השונות, כמו גם בין החללים הטעונים בחומרים הלא מוחשיים שלהן. התהליך נוצר מהמפגשים של הזיכרונות עם האובייקטים ובאמצעות התכה של עבודה אחת עם אחרת, של זמני עבר והווה, עדויות כתובות ומצולמות מאז מול פרספקטיבות ותובנות עכשויות.

הנרטיב האישי שלי הצטלב ולעיתים התנגש עם זיכרונות מקבילים שהקליטו ושלחו אליי רקדנים ורקדניות שהשתתפו בתהליכי היצירה השונים. בפס הקול הרב־ערוצי שנוצר נפגשו אלו עם הנחיות לאותם רקדנים שכתבתי במהלך תהליכי היצירה המשותפים שלנו, יחד עם קטעי מוזיקה מקוריים של המופעים שיצרו

שכבה נוספת. זו הונחה על גבי הקלטת הוראות שנתתי לעצמי במהלך תהליך היצירה הנוכחי.

העבודות שהיוו את חומרי הגלם של *אינוונטר* בוצעו במקור על ידי להקת רקדנים ורקדניות. כאן, המבצעים המקוריים נכחו בזיכרון ובקולם בלבד, ותפקידיהם השונים הותכו גם הם ובוצעו על ידי, הכוריאוגרפית, בלבד. בקטע מסוים לדוגמה, רקדתי את תפקיד הרקדנית ובה בעת את השחקן המנהל דיאלוג עם הרקדנית, שנקטע על ידי הכוריאוגרפית שפונה אל הקהל בתפקיד עצמה, תוך כדי ביצוע פעולות של עובד במה.

המבנה המבוכי של החלל בסטודיו שנוצר מתוך המפגש הפיזי של הצבת תפאורות מעשר עבודות שונות הדהד ברב־שכבתיות של פס הקול על משלבו השונים והלאה בדמות הכוריאוגרפית/מבצעת יחידה שמדברת ורוקדת את עצמה כיום כמו גם את תפקידי הרקדנים של אז. מבצעת פעולה משולשת של הזיכרות, התבוננות בזיכרון ותגובה אליו.

פעולות הפירוק של חומרי העבודות והרכבתם מחדש יצרו הלחמים חדשים שבהם אביזרים ממופעים שונים נפגשו עם חומרים תנועתיים שמקורם באחרים. ציטטות תנועתיות מתוך עבודה מסוימת נרקדו על משטח מתפאורה של אחרת, ואביזר שבעבודת המקור היה לו תפקיד מאיים קיבל הזדמנות להפוך את עורו ולהפוך כלי לשעשוע ובדיקת גבולות. כסאות נוח שבעבודה המקורית היו נייחים הופכים כאן לפרטנרים לריקוד, מייצגים אולי זוג רקדנים שאמנם נעדרים פיזית, אבל הזיכרון שלהם מושמע בפלייבק. בהמשך הכיסאות ממשכים להחליף דימויים והופכים לכנפיים ואז לסירה ומסיימים כסוג של אנדרטה בדמות מגן דויד.



Giraffe Show by Ofra Yehudai, choreographer: Egor Menshikov, photo: Yarden Kum

גי'רפות מאת עפרה יהודאי, כוריאוגרפיה: יגור מנשיקוב , צילום: ירדן קום

גי'רפות – כל חיבור אפשרי

עופרה לוי יהודאי

למה גי'רפות?

תל אביב, סוף רחוב מו"א, תחילת עבודות בניית הרכבת הקלה. בצד המזרחי, בקצה הרחוב, הוצבו שוופלים ענקיים, צהובים וכתומים ויפים להפליא, אך יחד עם זאת מאיימים ונוגסים. שעת צהריים, אני נוהגת ברכב, תקועה בפקק תנועה לפני היציאה אל דרך איילון. מאחרת ועצבנית פתחתי את הרדיו, חושבת לעצמי שאני צריכה עכשיו מוזיקה קלאסית מרגיעה. ברדיו בדיוק מתנגנת *סונטת ליל ירח* מאת בטהובן. בעודי מתבוננת בשוופלים נעים בצורה מדויקת, מתמסרים לפס הקול, נולד בתוכי הרעיון למופע *גי'רפות*. בסוף היום נסעתי לירדן קום, עורכת הווידיאו שאיתה אני עובדת בשנים האחרונות. העלינו על המחשב שוופלים בעבודה, חיברנו אליהם את פס הקול, ערכנו מעט, האטנו או האצנו את תנועתם, וכך נוצר קטע הווידיאו. רכותה של הסונטה עם תנועות ההריסה יצרו משמעות חזקה ובעלת נפח וכוח רב. התלבטתי בשאלה: מה יכול להיות על במה כשמאחור מוקרן קטע כזה? למחרת שוב מצאתי עצמי באותו קצה רחוב והתבוננתי בעבודות הבנייה, הרגשתי שאני נמצאת בשדה גי'רפות שמרכינות את צווארן לאכול ועולות שוב מעלה. דימוי זה הביא אותי לחקור את עולמן, תנועות גופן וצורת הליכתן. ואז הבנתי שהדבר שיכול להיות על הבמה, להוסיף ולא לגרוע, הוא בניית תרגילי יסוד מעולם הבלט הקלאסי.

החיבור לבלט

ההשראה לכך ראשיתה בילדותי, בביקורי בסטודיו של רחל טליתמן שהיה סמוך לביתי בתל אביב הישנה. ביליתי שעות בצפייה ברקדניות בונרות ממני בעודן

גי'רפות; בימוי והפקה: עופרה לוי יהודאי; כוריאוגרפיה: יגור מנשיקוב; עריכת וידיאו: ירדן קום; עיצוב תלבושות: עתליה בן-מנחם; עיצוב במה ותאורה: שי יהודאי; רקדנים: ניוף איטקן-קוקיה, יגור מנשיקוב, ניב ארבל, אשד ויסמן, רוני שפס, תכלת הריים.

“באיזה רגע חדל בית להיות בית? כשהגג מוסר מעליו? כשמפרקים את החלונות? כשהקירות קורסים? באיזה רגע בית הופך לערימה של פסולת בניין?” פול אוסטר, *מציאות הבדידות*, 1982

המופע מורכב מרצף אסוציאטיבי של 14 תמונות קצרות, לכאורה ללא קשר ביניהן, שהן חלקים בפאזל גדול. התמונות מורכבות מסאונד, וידיאו, אנימציה, מחול, דראג, אלמנטים של ליצנות ובנוסף ציטוטים של אייקונים תרבותיים מוכרים. שילוב המדיומים השונים והפירוק של הנרטיב הלינארי באמצעות מעברים חדים בין סיטואציות שונות מייצרים רגעי הומור ושוברים את המתח הדרמטי של המופע. חוויית צפייה דינמית ומפתיעה זו מאפשרת לצופה להתחבר לתכנים קשים ומורכבים.



Inventory, choreographed and performed by Noa Dar, photo: Tamar Lam

אינוונטר, כוריאוגרפיה וביצוע: נעה דר, צילום: תמר למ

מראש לתרגם פעולה כזו למילים מתכתב עם הניסיון הקיים בבסיס היצירה של *אינוונטר* – לדלות מהות מריבוי חומרי הגלם המוחשיים ואלו הממשיים לא פחות שנתרו רק בזיכרון, מתפוגגים ומחליפים צורה, לא ניתנים לאחיהו.

נעה דר, כוריאוגרפית ורקדנית, נולדה בקיבוץ דגניה שם למדה כילדה עם הכוריאוגרפיות הדה אורן ואושרה אלקיים ובהמשך בירושלים עם ירון מרגולין, פלורה קושמן ועוד. רקדה בלהקת בת שבע 2 בניהולה של נירה פז ואחרי שנתיים נסעה ללמוד בניו יורק בתמיכת מלגה שהעניק לה מרס קנינגהם. במקביל ללימודיה אצל קנינגהם, למדה אצל מני בלק, חווה לימון ואלווין ניקולאיס. בנוסף, למדה ורקדה אצל הכוריאוגרפים צבי נוטהיינר וג'נט סטונר. הייתה שותפה להקמת "להקת תמר" בירושלים ובמסגרתה יצרה את עבודותיה הראשונות. אחרי שנתיים של יצירה עצמאית בפריז, נעה חזרה לישראל ב'1993 והקימה את "קבוצת מחול נעה דר" ויצרה במסגרתה יותר מ-30 עבודות שהועלו בפסטיבלים המובילים בישראל וברחבי העולם. גוף עבודותיה כולל את *אינוונטר*, *נוע'נוע*, *עור*, *טטריס*, *ארניקה*, *ג'ד אכילס*, *מור*, ו*אייאורוס* – *פרידה*, כמו גם יצירותיה לילדים: *משחקי ילדים*, *החלום הוא צייר גדול* ועבנוצה.

בין הפרסים להם זכתה נמצאים פרס הביצוע, הכוריאוגרפיה ופרס היצירה מטעם משרד התרבות. פרס רוזנבלום לאמנויות הבמה הוענק לה מעת"א ופרס לנדאו לאמנות ומדע – ממפעל הפיס. ב'2006 הקימה את "סטודיו קבוצת מחול נעה דר" – מרחב לתרגול, יצירה ולמופעים. www.noadar.com

ההתכות וההלחמים של מרכיבים שונים, זמנים ופרספקטיבות באים לידי ביטוי, למשל, באופן שבו זיכרון מוקלט של רקדן המתאר את מה שנחקק בו מחויית העבודה עם אביזר מסוים לפני 25 שנה משמש כפס הקול לקטע חדש שיצרתי עם אותו אביזר. הקטע החדש לא משחזר את הקטע המקורי, אלא נובע מהדיאלוג שנוצר בין הזיכרון שלי מהעבודה המשותפת וזה של הרקדן כפי שהוא מתבטא בזיכרון המוקלט ששלח אליי. מציב אותם זה מול זו. או למשל, בקטע שבו אני לובשת ומשתמשת באביזרים שבמקור שימשו ארבע דמויות שונות מאותה עבודה. כאן, ההתכה שלהן לאחת יוצרת דמות שלא הייתה קיימת בעבודה המקורית. זו דמות מרובת פנים, קרועה בין קצוות, רוצה מהכל ונכשלת בהכלת הריבוי.

הניסיון לקשור ולהכיל את מגוון האובייקטים שבמרחב המופע המתפקע מתפאורות ואביזרים בא לידי ביטוי בחלק שבו חוט גומי אדום נמתח ונקשר בין האלמנטים השונים שבחלל. אני מסמנת איתו, על פי סדר כרונולוגי, את קווי המתאר של חללי הסטודיואים שבהם עבדתי כרקדנית וכוריאוגרפית במקומות שונים בארץ ובעולם, עד שמגיעה לסטודיו הנוכחי המיועד להריסה. הגומי אמנם מחבר אבל גם מושך, מסיט ומפיל. פורע את הסדר הקודם לסדר אחר, חדש, בעוד שברמקולים נשמעת רקדנית הנזכרת בתהליך היצירה של העבודה *בית* מ'2001.

אני מקווה ש*אינוונטר*, שנע בין זמנים, נקודות מבט ואתרים שבהם יצירות נוכחות בזיכרון האישי והמשותף, יוכל להכיל גם את הניסיון שעשיתי כאן לתמלל חוויה חושית, חושנית ואסוציאטיבית כמו תהליך היצירה של המופע. הניסיון האבוד

Did your lady friend leave the nest again?



ג'ירפות מאת עפרה יהודאי, כוריאוגרפיה: יגור מנשיקוב, רקדן: יגור מנשיקוב, צילום: אבי גולרן

Giraffes by Ofra Yehudai, Choreography: Egor Menshikov, dancer: Egor Menshikov, photo: Avi Golran

יגור מנשיקוב ותכלת הריים

לתרגם למילים או לתנועות את החזון שלה – מבחינתה יש עובד או לא עובד. אנחנו נלחצים בדרך מהחיפוש, יגור מתקשה לשחרר את השליטה, כל דבר קטן נראה מהותי והכל מאוד רגיש ונפיץ. האם זה רק הלחץ החיצוני האובייקטיבי מחלחל לסטודיו, או שהשידוך נידון לכישלון ואין דרך אמצע? בסופו של דבר אנחנו מחליטים להניח את התמונה הבעייתית בצד ולחזור אליה בשלב מאוחר יותר.

לאט לאט אנחנו בונים אמון ושפה משותפת. יגור ועופרה מבינים שדרושות הרבה שיחות ופגישות הכנה ביניהם ללא הקאסט, בחוץ ובתוך הסטודיו. יגור מנסה להניח בצד הנחות עבודה מובנות, קונספציות והרגלים ולהשתמש יותר באינסטינקטים ואסוציאציות. להיות מובל לפעמים, ללא "שביל לבנים צהובות" ברור. הוא לומד מעופרה על הכוח של "חוסר התנועה".

יש ימים שמחים, תמונות שבהן הכל מתחבר בקלות יחסית, אנחנו מתרגשים מאוד מכל "פיצוח", עופרה מכריזה "עובד" בעיניים נוצצות! סצנות אחרות נוררות דמעות ותסכול. ובינתיים הקורונה – סגרים, חללי חזרות נסגרים, שלא לדבר על מה עושים עם הילדים כששני ההורים בסטודיו.

התאריך המקורי לבכורה מגיע ועובר, לפעמים אנחנו מרגישים כמו כת מזוהר של מאמינים בדת שעברה מן מהעולם, סגורים בסטודיו ומתעקשים למתוח אצבעות. כשהרקדן האחרון בסצנה הראשונה נכנס לבמה ביום הבכורה והלהקה נושמת ביחד בתנועה איטית עד כאב לצלילי בטהובן, חיוך פנימי עולה ממעמקי הבטן אצל כולנו – אנחנו כאן , התינוק נולד, זה עובד.

יגור מנשיקוב, בוגר האקדמיה על שם וגנובה בסנט פטרסבורג, רקד כסולן ראשי בבלט הלאומי הפולני, בתיאטרון הלאומי הקרואטי, בלהקת הבלט של ציריך ובבלט הישראלי. רקד את מרבית התפקידים המובילים ברפרטואר הקלאסי ועבד עם כוריאוגרפים כגון לייטפוט, פורסיית ושפוק. בשנת 2016 החל ליצור עבודות אבסטרקטיות וגם עבודות עם נרטיב, דוגמת *כנר על הגג* עבור בלט ירושלים. ב־2018 יסד עם רעייתו את קבוצת המחול GEM, שמופיעה בהצלחה בארץ ובעולם.

תכלת הריים, בוגרת English National Ballet School ובעלת מאסטר בייעוץ גנטי. רקדה בבלט הלאומי הפולני, בתיאטרון הלאומי הקרואטי, בבלט הלאומי האנגלי ובבלט הישראלי. השתתפה ביצירות מאת בלנשין, ביאר, קראנקו, שפוק ועוד. עובדת כרקדנית, מפקיה ומנהלת חזרות של קבוצת GEM. ליגור ותכלת בן זוג.

"הקורס הזה היה ללא ספק צעד משמעותי לקראת העתיד המחולי שלי כרקדנית"

קורס למדריכות מחול כמנוף להתפתחות מקצועית של תלמידות מגמות מחול

טליה פרלשטיין ורחל שגיא

מבוא

תחושתה של התלמידה, שאת הציטוט שלה אנו מביאים בכותרת, לגבי הקורס מזכירה לי חוויות אישיות הקשורות בהתפתחותי בעולם המחול, ומחזקת את המשמעות של אבני דרך בצמיחה המקצועית. שיעורי המחול עם מורתי פרופ' חסיה לוי־אגרון הטמיעו בגופי ונשמתי את האהבה והתשוקה למחול. חוויות אלו היוו מנוף להתפתחותי המקצועית כמורה, מרצה וחוקרת מחול. בשנת 1980 הייתי בין המייסדים של מגמת המחול השש־שנתית הראשונה בתיכון האקדמיה בירושלים, לימדתי ועמדתי בראשה במשך 20 שנה. עד היום אני שותפה בתהליך התפתחותן של מגמות המחול במערכת החינוך בישראל, כמרצה וכראשת המסלול למחול במכללת אורות ישראל – מכללה אקדמית דתית לחינוך. פתיחתו של המסלול למחול בשנת 1998 הובילה לפתיחתן של מגמות מחול בבתי ספר תיכוניים דתיים בישראל.

ניתן לראות בקול הקורא לפתיחת קורסים לקבלת תעודה רשמית של מדריכי מחול, שפרסמה המפקחת על החינוך למחול במשרד החינוך במהלך שנת הלימודים תשפ"א, כהזדמנות להתפתחות מקצועית של תלמידות.ות התיכון במגמות המחול. הקול הקורא נשלח לשלושת המוסדות להשכלה גבוהה המתמחים במחול במטרה לאפשר לתלמידות.ות מגמות המחול בבתי הספר התיכוניים להרחיב את לימודי המגמה ולקבל הכשרה ותעודה להדרכת מחול בחינוך הבלתי פורמלי. בקיץ 2021 נפתח במסלול למחול במכללת אורות ישראל הקורס הראשון והיחידי לקבלת תעודה להדרכה במחול.

מטרתו של מחקר זה היא להשמיע את קולן של תלמידות הקורס, ללמוד ולהבין את תרומת המחול והקורס עבורן כמו גם לבדוק מה הם המנבאים של הרצון של התלמידות להתפתח מקצועית בעולם המחול בעתיד.

רקע תיאורטי

מגמות המחול בבתי ספר תיכוניים בישראל

בשנת 1976, הכיר משרד החינוך בלימודי אמנות המחול כתחום דעת מוכר לבחינת בגרות. תכנית הלימודים במחול כוללת מינימום של 13 שעות שבועיות בהיקף של 5 יחידות לימוד, מעוגנת בתפיסה אינטגרטיבית של רכישת ידע עיוני ומעשי תוך פיתוח כישורי החקר והיצירה. תכנית הלימודים כוללת היבטים תיאורטיים עיוניים במחול: תולדות המחול, מוזיקה, אנטומיה וקינזיולוגיה. לימודים מעשיים: פיתוח טכניקה בלימודי בלט קלאסי, מחול מודרני לסגנונותיו ופיתוח

"הקורס הזה היה ללא ספק צעד משמעותי לקראת העתיד המחולי שלי כרקדנית"

קורס למדריכות מחול כמנוף להתפתחות מקצועית של תלמידות מגמות מחול

כושר היצירה והביטוי האישי בלימודי כוריאוגרפיה. כיום פועלות בישראל כ־60 מגמות מחול בחינוך העל יסודי, מתוכן 12 בחינוך הממלכתי דתי (חזור מנכ"ל משרד החינוך 2019). בוגרי מגמות המחול הם "דור העתיד" של התרבות, האמנות וההשכלה בישראל. הם נמנים עם היוצרים, המבצעים, החוקרים והמורים בתחום המחול בישראל. רבים מהם גם מופיעים ומשתלבים כרקדנים ויוצרים על הבמות המרכזיות והחשובות בעולם (רוך־רונקין, 2016).

המסגרת הלימודית הממלכתית־דתית (חמ"ד), המתקיימת בבתי ספר נפרדים, מושתתת על השילוב בין לימודי קודש לבין לימודים כלליים. משמעות הדבר בלימודי אמנות המחול היא, בין היתר, התמודדות עם סוגיית הצניעות, הדורשת רגישות לאיזון בין הגוף והנפש ברוח ההלכה, ובמיוחד באמנות שבה הגוף האנושי הוא כלי הביטוי המרכזי. בשפה הדתית ערכי הצניעות אינם מונבלים רק לביטוי הפיזי אלא חשיבותם גם בעצם ההנכחה והגילוי הציבורי. הדבר נכון לאמנויות שונות, ועל אחת כמה וכמה לאמנות המחול. החינוך למחול בחינוך הממלכתי־דתי מאפשר לתלמידות להיות בתוך הגבולות שבהם הן חיות ולחקור את ערכי הצניעות של התנועה ואת הביטוי האותנטי שלהן באמצעותה, לחיות חיים של אמונה ולבטא אותה במחול (Perlshtein 2020; Perlshtein et al., 2014. 2017).

תפיסת תרומת לימודי המחול להתפתחות התלמיד

ללימודי אמנות המחול תרומה רבת־פנים להתפתחות התלמיד:

להתפתחות מקצועית – שיעורי המחול, לצד משימות הקשורות להופעה, מאפשרים לתלמידים להמשיג ולבטא רעיונות ותחושות בתקשורת בלתי מילולית, כמו גם לבטא את עולמם הפנימי תוך חשיבה ושימוש בדמיון ובכושר המצאה. בדרך של למידה יצירתית־חווייתית מתפתחים גם כישורי למידה כגון: קשב, סקרנות וחשיבה ביקורתית (Bond & Stinson 2007; Hanna, 2008; Perlshtein et al. 2020; Pickard, & Bailey 2009; Warburton, 2020).

להתפתחות גופנית – פיתוח הטכניקה התנועתית של התלמיד מאתגרת אותו למיקוד תשומת ליבו למידע רב ומורכב בזמנית; הוא נדרש לאחסן את הייצוגים התנועתיים בזיכרון ולשנן את פרטי התנועה והרצף שלה; להיות מודע למרחב, לזמן, לאיכויות התנועה המשתנות והקשרים בין מכלול המרכיבים. אלו מעצימים את השליטה הגופנית והמודעות התפיסיתית הרב־חושית של התלמיד ומאפשרים לו להנשים מטרות אסתטיות ואמנותיות (נתיב, 2010; ; Aujla et al., 2014; Stinson, Blumenfeld-Jones, and Van Dyke, 1990).

להתפתחות אישית – בשיעורי המחול התלמיד נדרש לארגן את התנועה הגופנית על פי עקרונות וערכי תרבות הדורשים ממנו לשכלל כישורים אישיים ולהתמודד עם אתגרים רגשיים. בתהליכים אלה נוצר מרחב משמעותי שבו יכול התלמיד

הגוף המדבר: אינטגרציה של שכלול גופני ואקספרסיביות בביצוע בהוראת מחול עכשווי

שרון וזנה



Sharon Vazanna teaches at the Thelma Yellin High School of the Arts, photo: Efrat Mazor

שרון וזנה מלמדת שיעור מחול בתלמה ילין, בית ספר ארצי לאומנויות, צילום: אפרת מזור

ובמחול המודרני והעכשווי. ברוב השיעורים שקרויים "טכניקה" שנחשפתי אליהם, הן במסגרות הלהקתיות והן באקדמיה ברוטרדם, מצאתי שלא שולב מספיק באופן ישיר ההקשר ההבעתי והפרפורמטיבי שבלעדיו העבודה הגופנית עלולה להישאר יבשה וריקה מתוכן. בעקבות כך התקיים אצלי מתח בין עבודה על טכניקה לבין עבודה על הבעה וביטוי פנימי. מורותיי ומוריי אמרו לי לאורך השנים שאני צריכה להתחזק פיזית ולשכלל את עצמי בפן הגופני. נאמר לי שהחוזקות שלי הן הגישה לעולם פנימי עשיר הבעה והנוכחות הבימתית שלי. לכן הדגש ההתפתחותי שלי צריך להיות על התקדמות טכנית. היום אני מבינה שגם נוכחות בימתית, כמו את הצדדים הפיזיים, אפשר וצריך ללמד ולרכוש ושלא אצל כל אחד זה בא באופן טבעי ככישרון. אבחן את המתח שמתקיים בהתבוננות על מכלול תכונות הרקדן ואנסה להבין כיצד המתח יכול להפוך לתנועה בין כוונות מנוונות למען מטרה רחבה יותר – כוונה ומשמעות והאפשרות לדבר עם הגוף.

הרצון להביע את עצמי עם הגוף היה הדבר הראשוני שהניע אותי ללמוד מחול. היה לי עולם פנימי עשיר ברגש, מחשבות ותחושות, והגוף רצה "לדבר" אותם, להביא אותם לידי ביטוי. דאלי טוענת שבהקבלה לפנייתו של הפסיכואנליטיקן זיגמונד פרויד (Freud) כלפי פנים, נתפס הגוף המביע כעומק המעניק הצצה אל מעמקי התשוקה והרגש. "ההבעה – התצוגה הגופנית של דחפים ורגשות פנימיים – הייתה דרך להעניק מהות לעצמי, לעשותו, באמצעים פיזיים, מקור לחוויה שאינה אינטנסיבית פחות מעבודת כפיים או מהמרת דתי" (דאלי, 2014: 150). ברגעים של התמודדויות רגשיות, כשלא ידעתי או לא הבנתי מה בדיוק עובר עליי מבפנים, התחיל הגוף לזוז מעצמו. הרגש והגוף קדמו לכלים ולטכניקה.

במסגרת הראשונה שבה למדתי היו לנו שיעורים שבועיים קבועים: בלט קלאסי, מחול מודרני עם מורים מתחלפים ושיעור אימפרוביזציה.⁷ התחושה שלי הייתה ששיעורי הבלט והמודרני (שיעורי הטכניקה) ושיעור האימפרוביזציה היו שני עולמות נפרדים ולא הצלחתי להבין כיצד ניתן לחבר ביניהם או איך אל"ף תורם לבי"ת. בשיעורים הטכניים נדרשתי לשכלל את הגוף, לעמוד בדרישות פיזיות נבואות, לבנות סיבולת, להנמיש, להיות טובה יותר: בסביבובים, בעמידה על רגל

של עשייה פעילה ואינטנסיבית בשטח. מתוך העצירה הזו נפתח מקום לשאלות רפלקטיביות על תהליכים ארוכי שנים שעברתי.

אציג ממצאים מתוך עבודתי כמורה ויוצרת עם תלמידים ורקדנים במסגרות שונות. אתמקד בתלמידי כיתה י"ב ממגמת המחול בתיכון ע"ש תלמה ילין, שמתכוננים איתי בימים אלו לבחינת הבגרות במחול עכשווי. בנוסף אציג ממצאים מתוך ראיון שערכתי עם הכוריאוגרפית אנוק ואן דייק (Van Dijk)². ואן דייק היא כוריאוגרפית ומייסדת של טכניקת הקאונטרטכניק (Counterterchnique) שבה היא מכשירה את רקדני להקתה, מורים ורקדנים מכל העולם.³ ואן דייק פיתחה שיטת תנועה זו על מנת להעניק לרקדנים כלים יישומיים לפרקטיקת מחול עכשווי (מתוך אתר הכוריאוגרפית).⁴ בראיון איתה היא טוענת: "הנושא המרכזי שמעניין אותי כרגע הוא איך אנחנו מתאמנים על התקשורת בין מחשבה מודעת לבין הגוף תוך כדי תנועה"⁵ (Van Dijk in Diehl, Lampert 2010: 64).⁵ תקשורת מודעת עם הגוף היא אלמנט שניתן ללמד ולפתח על ידי תרגול ואימון ואציג את הקשר שלה לפיתוח של יכולת דיבור עם הגוף.

בעשור האחרון אני עוסקת ביצירה ובהוראה. כיוצרת אני שואפת לעבוד עם רקדנים בעלי יכולות יצירתיות ואישיות מנוונת לצד יכולות טכניות נבואות וגוף משוכלל ומיומן. את אותו מכלול תכונות ומיומנויות אני שואפת ללמד ולטפח אצל תלמידיי. כמורה למחול עכשווי אני מוצאת שתפקידי לטפח ולפתח תלמידים צעירים בהיבטים שונים, הן פיזיים והבעתיים והן אישיותיים, ולהקנות להם ארגז כלים רבי־גוני שיבנה אותם ויאפשר להם לצאת לדרך המקצועית כשבאמתחתם כל הכלים שלהם יודקו בעבודה עם יוצרים עצמאיים ובמסגרת להקות מחול מקצועיות. ארגז הכלים שאיתו יצאו מבית הספר או המנחה צריך לכלול כלים טכניים, פיזיים, הבעתיים ואישיותיים.

הקונפליקט, האמנם?

כסטודנטית למחול באקדמיה ברוטרדם, הולנד (2000–2004),⁶ ואחר כך כרקדנית מקצועית, נדרשתי לשפר את היכולות הטכניות שלי בבלט הקלאסי

מקורה בכוונה של התנועה או האמירה התנועתית. כשמדובר באמנות הגוף הכוונה קשורה בקשר בלתי נפרד לפעולה הפיזית. חוקרת המחול אן דאלי (Daly) כותבת על פרקטיקת ההבעה של איזדורה דאנקן (Duncan): "במרחב שבתוך הגוף נמצא 'מקור העצמי' – עצמי שאופיו חלוצי, עצמאי ואינדיווידואלי, המשוחרר מהעול של לחצים חיצוניים, אך גם יודע להציג את עצמו כלפי חוץ" (דאלי, 2014: 150). אותו "מקור העצמי" שמתארת דאלי הוא המהות והסיבה שהובילו אותי לרקוד. זה התחיל מהצורך לנוע, מההזדקקות של הגוף להתבטא. רציתי לדבר עם הגוף, ידעתי שזה כלי התקשורת שלי עם העולם. מקור זה הוא גם הגרעין שאותו אנו כמורים למחול צריכים לטפח לצד הקניית גוף ידע וארגז כלים מחולי וסגנוני.

בפיתוח בני אדם אינדיבידואלים שמדברים עם הגוף אני מתכוונת לפיתוח וטיפוח של התכונות הבאות: היכולת למוזעות רגשית, הכלה של העצמי ושל סביבתו המשתנה תדיר; היכולת להתמודד עם אתגרים וקשיים ולפתור בעיות; היכולת לקיים תקשורת בין אישית; היכולת לקחת אחריות בתוך קבוצה והיכולת לגלות אמפטיה לאחר בתוך הקבוצה. כל אלו הן יכולות אישיותיות הקשורות לתלמיד כאדם ועל החינוך העכשווי לטפח אותן. אבחן את תפקיד הוראת המחול העכשווי בפיתוח רקדנים דרך הקשר לחינוך הומניסטי. פרופ' נמרוד אלוני, הוגה תיאוריה עכשווית של החינוך ההומניסטי, מציע דגם אינטגרטיבי-נורמטיבי בחינוך ההומניסטי. הוא טוען כי "חינוך הומניסטי ניכר בטיפוח כללי ורבי־צדדי של אישיות המתחנכים, תוך הקפדה על פתיחות הדעת ועל כבוד האדם במטרה שיגיעו למיטבם בשלושה היבטים מרכזיים בהוויתם: כיחידים המממשים את הפוטנציאל שלהם, כאזרחים מעורבים ותומכים בחברה וכבני אנוש המרחיבים את אנושיותם ומעצבים אותה מתוך זיקה להישגי התרבות האנושית" (אלוני, 2006: 13).

מתודולוגיה ושיטת המחקר

מאמר זה מתבסס על מחקר איכותני, הוא רפלקציה על תהליכי עבודתי, מתוך התבוננות בביוגרפיה האישית שלי ונסיוני בתחום מנקודת מבט לומדת וחוקרת. שנת הקורונה, לצד הלימודים במסגרת התכנית להסבת אקדמאיים במכללת סמינר הקיבוצים, אפשרו לי לעצור ולשהות בתוך מרחב מתבונן לאחר שנים

מאמר זה בוחן גישה להוראת מחול עכשווי המשלבת בין שכלול יכולות ומיומנויות פיזיות של הגוף לבין פיתוח הבעה בביצוע.¹ המאמר מציג דרכים וכלים להתבונן בשניים שלא בנפרד אלא כחלק משלם אינטגרלי. הרעיון העומד בבסיס תפיסה זו הוא שאין לטכניקה זכות קיום במנותק מההבעה ואין הבעה ללא יכולת פיזית טכנית נבואה. כל ניסיון הפרדה דיכוטומי חוטא לשני הצדדים, הן לפיתוח היכולת הפיזית – שכן ללא ממד הבעתי היא לעד תהיה מוגבלת, והן להבעה – שוללא יכולת פיזית וטכנית נבואה לעולם לא תהיה שלמה. השאלה המרכזית העומדת בבסיס המאמר היא: כיצד משלבים בהוראת מחול עכשווי שכלול פיזי והבעה ומטפחים בני אדם אינדיבידואליים המדברים עם הגוף?

הקדמה

כמו בכוריאוגרפיה גם בכתיבה, כדי להרכיב צריך קודם כל לפרק, לכן אני מחלקת את ההתבוננות לשלושה היבטים: שכלול גופני, הבעה וטיפוח בני אדם אינדיבידואלים. בשכלול יכולות ומיומנויות פיזיות של הגוף אני מתכוונת ראשית כל לכך שהתלמידה תכיר את הגוף שלה, את יכולותיו ומגבלותיו מבחינה אנטומית וקונקרטי. במקביל, תפקידי כמורה לטכניקה הוא להקנות לתלמידים גוף ידע הכולל בתוכו אלמנטים טכניים ומיומנויות פיזיות. גוף ידע זה יתבסס על פרקטיקות עבודה גופניות של טכניקות מודרניות כמו גרהם, קניינגהם ולמון, ועל טכניקות עכשוויות כגון עבודת רצפה וריליס. טכניקה היא גם היכולת לנוע באופן מודע בין הפנים לבין החוץ ולתרגם מידע לכדי פעולה. גורם חשוב במיוחד במחול הוא יכולתו הטכנית של האמן המבצע. חוקרת המחול סלמה ג'ין כהן טוענת כי "הרקדן מרחיב ללא הרף את טווח יכולותיו – בשאיפה לקנות מיומנות בתנועות נבואות יותר, מהירות יותר ומורכבות יותר משנראו לפניו. אימוניו נעשו מדעיים יותר ביחסם לארגון הכוח, הגמישות והקואורדינציה. כל תקופה העשירה את מילון התנועות של המחול והגדילה את כמות המשאבים העומדים לרשות הכוריאוגרפים בזר שאחריה" (כהן, 2010: 13).

בעבודה על אקספרסיביות בביצוע אני מתכוונת למוזעות לנוכחות (Presence), לתשוקה ולמבע של תחושות ורגשות. הבעה מחוברת באופן ישיר למשמעות, בריקוד

נטועה באדמה ומרחפת: שיחה עם שאדן אבו אלעסל

הודל אופיר

את שאדן פגשתי לראשונה ב־2014, בעת מסעי המחקרי בן ארבע השנים בקרב מורות ויוצרות מחול פלסטיניות בישראל. כמו עם שאר משתתפות ומשתתף המחקר, ראינתי אותה בעירה וצפיתי בשיעוריה ובחורות והופעות שקיימה. הייתי בעצמי מורה לריקוד, ואולי במידת מה גם שורשי הנליים, היו דלת ראשונית להיכנס דרכה לשדה שבו הייתי זרה. לא רק שונות תרבותית עמדה ביני ובין הנשים שפגשתי, כי אם גם ההיררכיה של אורחותנו בישראל, ויחסי הכוח שבין ערבים ליהודים במדינה המנדירה עצמה כמדינת היהודים. אי אפשר היה לחמוק מכך. עם הזמן נבנו בינינו יחסי אמון וקרבה; יכולנו לגעת בפתיחות (גם) בפערים המובנים בינינו, אך גם להעריך את המשותף. התקבלתי בחום ובנדיבות גדולה בסטודיות השונים, ונכונות המורות היוצרות לשתף אותי בעולמן לא התקבלה אצלי מעולם כמובנת מאליה. לעולם אהיה אסירת תודה להן על כך. בשנים שחלפו מתום המחקר אני מוסיפה להיות בקשר עם חלקן, ועוקבת אחר יצירתן הכוריאוגרפית והחינוכית.

בשנת 2019 הוזמנה שאדן אבו אלעסל להציג את יצירתה בדרך בפסטיבל חשיפה בינלאומית, אירוע שאפשר לקהל ישראלי ובינלאומי רחב להתודע אל יצירתה. ב־2020, שנת הקורונה, העלתה את יצירתה *טרילוגיה*, גם היא בחשיפה בינלאומית. בחודש מרץ 2021, משהוסרו הסגרים וניתן היה לשוב ולנוע בדרכים, נסעתי לנצרת לשוחח עם שאדן על יצירתה. ביקשתי ממנה לספר בקצרה גם על דרכה בריקוד כדי שניתן יהיה ללמוד מעט על הביוגרפיה שלה.

שאדן: נולדתי בנצרת למשפחה ליברלית חילונית ופעילה פוליטית. סבי היה מחלוצי המפלגה הקומוניסטית, וסבתי מחלוצות תנועת הנשים הדמוקרטית השייכת למפלגה. לאורך ילדותי שמעתי על הפעמים הרבות שבהן נכלא סבא בגלל פעילותו הפוליטית, ועל הנחישות שלו להמשיך בדרכו למרות הלחצים שהופעלו עליו. זה ההקשר הערכי שבו התעצבתי והסביבה שבה גדלתי – בית עם פתיחות, חשיבה ביקורתית, תעוזה וסקרנות. ערכים של חירות, צדק, שוויון, מאבק נגד הדרה ועמידה לצד אנשים מוחלשים הופנמו בתוכי בספונטניות.

משפחתה של אמי היא במקור מהכפר מעלול, אחד מ־500 הכפרים שהוחרבו בנכבה ב־1948. כילדה, בכל שנה ביום שלפי לוח השנה הישראלי הוא "יום העצמאות", הייתי הולכת עם משפחתי המורחבת מצד אמא ועם משפחות אחרות למעלול ויחד היינו מבליים את היום בכפר ההרוס. מאז העסיקה אותי מאוד הסוגיה הזו, ושאלתי את עצמי איך אפשר למחוק חיים שלמים ואיך אפשר להמשיך אחרי האובדן. העולמות האלה, והשייכות שלי לשתי המשפחות המדהימות האלה, עיצבו את אישיותי כאדם, כאישה, וכאמנית.

אני זוכרת שבניל שבע הלכתי לסבא שלי ואמרתי לו "אני רוצה לרקוד". לקחתי אותו ביד ל־YMCA וכך התחלתי. אחרי כמה שנים, כשמשפחתי ראתה שאני לוקחת ברצינות את המחול, דודי, שהוא אדם אוהב אמנות, מצא לי מקום להתקדם בו באופן מקצועי – באולפנה למוסיקה ולמחול בקיבוץ מזרע. הייתי אז בת 13. אני זוכרת את זה כחוויה בונה ומעצימה מכל הבחינות, גם אישית וגם אמנותית. נחשפתי לעולם המחול וגם הרגשתי נאה בעצמי! זה העצים אותי! עצם העובדה שאני עושה משהו שאני אוהבת, משהו מיוחד, ואני מצליחה בו, נתנו לי הרבה ביטחון ובשלות.

היה לי ברור שאני ממשוכה לרקוד, ועברתי ללמוד באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. הייתי הערבייה הראשונה שלמדה באקדמיה, וזו הייתה סיטואציה מאתגרת בהרבה רמות. ברמה המקצועית, בהתקשות על הצלחה ושמירה על הייחודיות שלי, וגם בעימות המתמשך שלי עם המקום. הוא עורר הרבה תחושות מנוגדות: חמימות מחבקת, קרבה ושייכות – ובו־זמנית ריחוק וניכור; חברות קרובות – שברגע אחד הופכות רחוקות ולפעמים אפילו עוינות. היום, כשאני מחליטה עם



Shaden Abu Elasal, photo: Marah Zoabi

שאדן אבו אלעסל, צילום: מארח זועבי

On the Edge of White, choreographed and performed by Shaden Abu Elasal, photo: Yacob Saban

On the Edge of White יצירה וביצוע: שאדן אבו אלעסל, צילום: יעקב סבאן



On the Edge of White, choreographed and performed by Shaden Abu Elasal, photo: Yacob Saban

מי להיות ואיפה, אני מודעת היטב לכך שהתחושות המנוגדות האלה הן חלק בלתי נפרד מהמציאות.

בסיום הלימודים עברתי לתל אביב ורקדתי בלהקת תיאטרון מחול ענבל במשך ארבע שנים. עבדתי, לימדתי, אבל כל הזמן ידעתי שאני רוצה לחזור לנצרת. תמיד ידעתי שכל מה שאני רוכשת ומפנימה, אני רוצה לקחת איתי הביתה. כשחזרתי לנצרת התחלתי לעבוד בשני מישורים מקבילים: לפתח את עצמי ככוריאוגרפית עצמאית, ולבסס חינוך למחול. גם לימדתי וגם יצרתי. לימדתי ורקדתי. את עבודתי הראשונה *פוקדאן* (فقدان אובדן), עבודת סולו של 50 דקות עם טקסט של הסופר ראג'י בטחיש, יצרתי ב־2008. הצגתי אותה פה בנצרת במרכז התרבות ע"ש מחמוד דרוויש, בחיפה, ובפסטיבל רמאללה למחול עכשווי. *פוקדאן* הייתה עבודת מחול עכשווי, וב־2008 לא הרבה אנשים היו חשופים לסוג הזה של מחול בנצרת. ואפילו שזה היה חדש בשבילם, הרגשתי בעיקר המון אהבה ותמיכה. וזה מה שאני מרגישה עד עכשיו בנצרת, הרבה אהבה, הרבה הערכה ותמיכה. ובזכות כל התמיכה הזו מהחברה, מהמשפחה, מהאנשים שמסביבי, אני מצליחה, ושמחה שאני מנהלת היום מפעל אמנותי מצליח שמכיל את בית הספר "עאידה" (בשמו המלא: בית הספר עאידה לבלט ולמחול עכשווי) ואת הלהקה (Shaden Dance company).

ב־2012 יזמתי פסטיבל של מחול עכשווי בנצרת – הראשון מסוגו בחברה הערבית. קראנו לו *Space-Body* והוא נעשה בשיתוף המועצה הבריסית לתרבות, עמותת נצרת לתיירות וכמובן עיריית נצרת. השתתפו בו אמנים מקומיים וכן אמנים מחו"ל. היה לי חשוב לשתף גם בתי ספר למחול או כללנו בתכנית ערב של בתי ספר: שלי (אז בית הספר למחול שהקמתי דרך עיריית נצרת), בית הספר "אל־אמל" של וידאד עטאללה, בית הספר של ראבעה מורקוס, ובית הספר "שפאעמר" [שפרעם] בניהולו של רחובי חדד. זה היה פסטיבל מדהים, הצלחה מאוד גדולה. רצינו לחזור

על זה, אבל בשבילי זה היה יותר מדי: גם להיות רקדנית, גם כוריאוגרפית, גם ללמד הרבה וגם להפיק פסטיבל. אז אחרי כל העבודה הקשה, ולמרות ההצלחה, החלטתי שאני צריכה קצת לקחת אוויר ולהתמקד בדברים שלי. יש עוד זמן עד שאתחיל לנהל פסטיבלים.

אבל כל השנים היה לי חשוב להמשיך לתת במה לאמנים מקומיים, כי זה מניע ויוצר עשייה אמנותית. היה לי חשוב שהרקדניות בבתי הספר למחול בחברה הערבית יראו שיש רקדנים מקצועיים ושאלה החיים שלהם, ויראו שיש להן לאן לשאוף. וגם היה לי חשוב שאמנים כמוני, שהתמקצעו בתחום הזה, ימצאו להם במה. ב־2018 יצאתי את *שיחת הגוף* (*Body Speech*), ערב של עבודות מחול קצרות, בהן *קינה* של הכוריאוגרפית סמר חדד קינג (בביצוע איימן צפיה ז'יל וסמאא ואקים), *רוזה* – עבודה שלי ושל מנאר זועבי, ו*מעגלים של רנד טה*. כך שלצד החינוך, שזו העבודה השוטפת והיומיומית, תמיד ניסיתי לתת ליוצרים ולרקדנים את ההזדמנויות האלה להופיע. אלה שני מסלולים שדרכם אנחנו יכולים לפתח את תחום המחול אצלנו ולהצמיח אותו.

הודל: כאן הוא מקום טוב לשאול אם תוכלי לומר כמה מילים על העבודות המשותפות שלך עם האמנית מנאר זועבי, על סף הלבן (*On the Edge of White*, 2014) ורוזה (2016) – מה הביא אתכן אחת אל השנייה? מה עניין אתכן בעבודות האלה?

שאדן: על סף הלבן הייתה מבחינתי העבודה המעמיקה הראשונה שלי, של חיפוש אחר השפה התנועתית שלי, לצד מפגש עם האמנות הפלסטית. התהליך התבסס על בדיקת הגבולות והממשק בין שני התחומים האלה, ואת מהות החוויה שנוצרת שם. בשבילי זה היה משחק של דיסציפלינות. וזה הדהים אותי איך החוויה משתנה או גדלה במפגש עם אמנות אחרת.

הודל: ומהו "הלבן" שהייתן על הסף שלו?

שאדן: יש משהו במציאות, בחיים, שאת כל הזמן נמצאת על סף של להיות במקום

כשאנדל להיות קטן (לזכרו של יאנוש קורצ'ק), מאת תמרה מיאלניק, רקדנית: יוקו אי מיויקה, צילום: אוליבר מילר
When I Grow up to Remain a Child (In memory of Janusz Korczak)
by Tamara Mielnik, dancer: Yuko Imazaike, photo: Oliver Miller



תמרה מיאלניק שלוש מחשבות: זהות, יצירה והוראה

שרון טוראל <<<

לעולם, עיר נמל. היא הייתה אחת הערים המרכזיות שייצרה אמנות, עיתונות, חיי רוח – זה ההפך ממה שמנסים להטעין במודעות הישראלית, שזה היה מקום שלא הייתה בו תרבות. זה היה מקום משגשג בתרבות ובחיים! וכן. אני הלכתי ללווייה הזאת. בשיא האסתטיות ובשיא האלגנטיות.

הודל: הטקסט שהרקדניות אומרות הוא מתוך העדויות האלה? מתוך הסרט?

שאדן: כן. והיו לי הרבה מחשבות על כך, בסוף החלטתי שכן.

הודל: והדואט?

שאדן: הדואט הוא המקום הפנימי, האישי, שאי אפשר לחשוף אותו בכל מקום פתוח. זה הפנים, כל אחת עם הפנים שלה, עם האינטימיות הפרטית. ושם הלכנו מבחינה תנועתית על חקירה מעמיקה בזהות התנועתית שלי ככוריאוגרפית. שם העמקתי את התחושות שהיו במקומות הפתוחים. בדואט הזה פשוט התעמקתי יותר במה שהנפש חוותה.

הודל: יש גם התכנסות בכך שזה דואט לעומת קבוצה.

שאדן: כן. ויש את המשחק, ואת הספירות שטופרים אותן גם בחוץ, ויש את הכבדות אבל גם את הקלות.

הודל: כמה זה חשוב לך שצופים ידעו במה את מתעסקת? אני שואלת כי את נותנת לעבודה את השם טרילוגיה אבל את לא מנדבת יותר מדי אינפורמציה.

שאדן: לא, לא. גם לא בטקסט שקוראים. כצופה מעניין אותי תמיד לראות אמנות בלי לדעת. מעניינת אותי החוויה שלי וההתחברות שלי למופע, ולא מה שכותבים לי. וזה מאוד חשוב לי. חשובה לי החוויה שהצופים עוברים בתוך המופע עצמו, חשוב לי מה הם ייקחו איתם אחרי המופע. חשוב לי שישאלו שאלות, שיעלו תהיות, שיערערו על המוסכמות ועל הקונצנזוס, שלא כל מה שאנחנו רואים זו האמת. שהאמת ברוב המקרים היא מוסתרת ומעליה יש הרבה שכבות וצריך לחפור כדי למצוא אותה.

הודל: לאן תלכי מפה? מה כיוון העבודה הבאה שלך?

שאדן: אני מרגישה שהעבודות שלי תמיד ממשכות את העבודות שהיו לפנין ומפתחות אותן ויוצרות עוד, אבל יש משהו שמקשר ומשייך אותן לעולם שלי. ומאוד מעניין אותי ליצור חוויה תנועתית שנוצרת ממה שפיתחתי עד עכשיו. אז יש פה המשכיות; זו לא נקודת התחלה, אלא המשך. העבודה הבאה היא העבודה הראשונה השלמה שתהיה ללהקה על במה. אני אמנם אומרת "המשכיות" של מה שהיה, אבל בהרגשה שלי כיוצרת אני כאילו מתחילה מחדש. כאילו לא רכשתי מיומנות – וזה מפחיד אותי אבל גם מושך אותי. התחלות חדשות, שבהן אני מסתמכת על כל דבר – אבל בעצם על כלום. יש לי הרבה, אבל אין לי כלום.

חשוב לי לציין שאני והרקדניות מביאות את החיים לסטודיו בהרבה מובנים ואנחנו מדברות הרבה ועל הכל: על אהבה, אכזבה, אושר, כאב, צדק, איזודאות. מדברות על החיים שלנו, על מורכבותם הקשה והקסומה. אני מנסה מאוד להביא אותן דרך הנוף לרגעים של אמת, וזה יכול להיות דרך תנועה מינימליסטית אך מלאה בעוצמה ובעומק רגשי. אני מקווה להצליח בעבודה הזו, ובהמשך למה שדיברנו לפני כן על העבודות הקודמות שלי, להמשיך לחפש את הרקמות הפנימיות בתוך הנוף, ובחופש מוחלט להוסיף להן עוד רקמה: של מקום, זמן וחיים.

ד"ר הודל אופיר היא מרצה וחוקרת מחול, חברת הסגל הבכיר באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. הדוקטורט שלה, שנכתב במסגרת בית הספר לחינוך באוניברסיטה העברית בירושלים ועסק במורות לריקוד בישראל, פורסם כספר (במשותף עם ד"ר ילי נתיב) בשם *סדקים של חירות: נוף, מגדר ואידיאולוגיה בחינוך לריקוד בישראל* (הקיבוץ המאוחד, 2016). מחקרה בקרב מורות ויוצרות מחול פלסטיניות בישראל זכה בתמיכת קרן ספנסר היוקרתית (The Spencer Foundation) וכן בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ואמנות, וחלק ממצאיו פורסמו בספר *כוריאוגרפיה של שינוי: שיחות עם מורות ויוצרות מחול פלסטיניות בישראל* (רסלינג, 2018). אופיר מוסיפה לחקור ולכתוב על סוגיות של ריקוד, תרבות וחברה ומפרסמת בכתבי עת בארץ ובחו"ל.

הודל: מוסיקה היא ממד קריטי ביצירת חיבור למטען התרבותי של מקום ושל אנשים, אבל נישאר רגע בנוף ובחומר: הרקדניות נהנו ללכת איתך? הן מצאו את המשחקיות של המקום?

שאדן: תקשיבי, הן נהנו, אבל קודם כל הן נעשו חלק מהמקום. גם כשעבדתי על המדרגות בכדור וגם בעבודה הזו התושבים היו חלק מהיצירה. במדרגות אחת מהשכנות השתתפה בעבודה, במופע עצמו, ואני זוכרת שלפני המופע הראשון כל מהשכנה יצאו וניקו לנו את הרחוב, את המדרגות. וזה אותו תהליך: נעשינו חלק מהשכנה, מארחים אותנו בבתיים, מביאים לנו מים וקפה. המפגש עם האנשים שנרים שם היה חלק חשוב: לא באנו כורות, באנו כחלק מהמקום, כחלק מהשכנה, וההתעניינות של אנשי המקום, הנכונות שלהם לקבל, לראות, להתעניין – היו מדהימות ממש. אנחנו מתגלגלות שם... שואלים אותי ימה אומרים לכם שם? ואני עונה שאנשים עומדים, מסתכלים, ואנחנו מסבירות, ומדברים. נבנית שם אינטראקציה – אינטראקציה וחיבור בין העבודה לאנשים. וזה מרתק! תמיד לחפש את הבלתי צפוי, מבחינת הנוף והמקום. זה לא צפוי מה המקום ייתן לנוף ובלתי צפוי מה הנוף ייתן למקום. כאילו איך הנוף לוקח מהמקום ואיך המקום לוקח מהנוף, ואיך שניהם נעשים עוד נוף. והלא צפוי היה מרתק. כל פעם משהו לא צפוי קרה.

הודל: ושתי הצלעות האחרות של הטרילוגיה? החצר של סוזן דלל והבמה? זה לא חיבור מובן מאליו.

שאדן: האמת שהיה לי רעיון כשעבדתי בעיר העתיקה והלכתי עם נטלי, מנהלת החזרות שלנו. היא נרה בנצרת קרוב לשוק אבל היא לא הכירה את הסמטאות, ואמרה לי שאם הייתה לבד היא הייתה הולכת לאיבוד. וכך גם אחרים מנצרת – רבים לא מכירים. לא מגיעים. כי זה מקום שהיה מרכז העיר והפך לשוליים. חשבתי שאולי נעשה את הווידיאו־דאנס הזה כמופע, שאנשים יבואו איתנו, כאילו הם המצלמה, יסתובבו איתנו בסמטאות. אחר כך היה עוד רעיון, שזה יכול להיות לא רק במקום הזה, אלא גם בכל מקום אחר. בכל מקום שעבר תהליך מחיקה ונינטריפיקציה. ואז שרה הולצמן התקשרה אליי, אומר לכבודה שהיא הייתה הראשונה שפתחה לנו את הקשר הזה עם סוזן דלל, ויחד עם נעמי פרלוב הציעו לנו להשתתף בפסטיבל תל אביב דאנס 2020. זה היה בתקופת הקורונה – והאמת שהקורונה נתנה לי גם חופש כי לא לימדתי והיה לי כל המרחב ליצירה. בתקופה ההיא התחלתי לעשות אוֹדיזשנים ללהקה, ואמרתי "נלך על זה!". אז יש את העבודה שתהיה וידיאו־דאנס, ואני רציתי ללכת לסוזן דלל וגם שם להתחיל לגרד את השכבות. בהתחלה לא היה ברור אם זה יהיה מופע עם קהל בגלל מצב הקורונה, אבל התחלנו לעבוד. אני זוכרת טוב מאוד שעמדתי בכניסה של סוזן דלל והתחלתי להסתכל ולחשוב מה אני הולכת לעשות. ראיתי מקום כל כך יפה! והיו שם במקרה שני אנשים, שהתברר שבחנו מדריך תיירים. והוא מתחיל לספר על היופי של המקום, על הפנים התרבותיים היפים של ישראל, ואני מקשיבה, ואז הוא מציג מידע שהיה חדש בשבילי. הוא אומר שבשנת 1948 המקום היה מפקדה צבאית שממנה האצ"ל וההגנה יצאו לפוצץ את שכונת אל־מנשייה. מסוזן דלל את עוברת רחוב, ושם הייתה שכונת אל־מנשייה – עולם ומלואו בשנת 1948. היום לא נשאר מזה כלום – יש שם דשא ויש חניון. מתוך המקום היפה והתרבותי של ישראל, סוזן דלל, שאליה מגיעות הלהקות הכי מדהימות מכל העולם והוא משקף את החיים התרבותיים של המדינה הדמוקרטית ישראל, משם נעשו פשעי מלחמה. ואמרת, אני לא יכולה שלא לעבוד עם זה. באמת לא באתי עם תכנון לעשות משהו כזה. ואז התחלתי לקרוא הרבה על מה שנעשה שם ספציפית, וראיתי סרט שמתעד את הפלסטינים שגרו שם ב־48, שמכנס את עדויות התושבים. ראיתי את הסרט יחד עם הרקדניות, והיה להן קשה. והתחלנו לעבוד. העבודה מתחילה ממש מהכניסה למתחם, וממשיכה עד הבאר.

הודל: תהיתי לגבי לבוש הרקדניות: הן לבושות בשחור, כמו ללוויה, אבל בביגוד מאוד בורגני, מאוד מעוצב, אריסטוקרטי.

שאדן: כן, כי יאפא הייתה עיר מודרנית בכל המובנים. חיו בה האליטות של המשפחות הפלסטיניות, היה שם קולנוע ותיאטרון, והיא הייתה עיר פתוחה



Einav Katan-Schmid, photo: Alexander Katan-Schmid

עיב קטן־שמיד, צילום: אלכסנדר קטן־שמיד

”ליצור לא רק לספוג”: שיחה עם ד”ר עינב קטן־שמיד עם כניסתה לתפקיד מנהלת בית הספר למחול של סמינר הקיבוצים

שחר ברקוביץ

במסורת המערבית אמנות גוף לא נחשבה כמשהו מספיק רציני לחשוב עליו. שלא כמו פילוסופיה של האמנות או אפילו ארכיטקטורה או קולנוע, להם יש טקסטים רבים, חקר המחול נותר כתחום נעדר מסורת פילוסופית מבוססת. אבל זה הולך ומשתנה (עיב קטן־שמיד).

ד”ר עינב קטן־שמיד היא פילוסופית של המחול אשר קושרת פרקטיקה לתיאוריה ועכשיו גם לחינוך. היא נכנסה לניהול ביה”ס למחול של סמינר הקיבוצים לאחר 14 שנים שבהן חיה בבוסטון, בניו יורק ובברלין. כבוגרת הסמינר, הגעתי מלאת סקרנות לשיחה פתוחה עמה לרגל כניסתה לתפקיד המשמעותי. נפגשנו בבית קפה קטן בנווה צדק, אליו צעדה קטן־שמיד ברגל מיפו בדרך לקמפוס אמנויות החדש השוכן בכלבו שלום. בראיון צללנו לשיחה על שדה המחול, על המגוון התרבותי והנישה הבינתחומית של קטן־שמיד, על התנגלות חייה המקצועיים ועל הכיוון שאליו נושבת הרוח.

קטן־שמיד גדלה והתחנכה בישראל. לאורך השנים הייתה תלמידתם של יסמין נודר, פרופסור משה צוקרמן, אוהד נהרין וליביה חכמן איילי, ושל רבים אחרים. את התואר הראשון (בתכנית הרב־תחומית לאמנויות) ואת התואר השני (בפקולטה למדעי הרוח), שאותם סיימה בהצטיינות יתרה, למדה באוניברסיטת תל אביב. עבודת התזה שלה התמקדה בספר הטירה לקפא.

בתחילת שנות ה־30 לחייה גרה בבוסטון וניו יורק במשך שנתיים, שבמהלכן למדה שנה אקדמאית באוניברסיטת בוסטון וסמסטר מחקרי בניוליאוד. בהמשך עברה לאוניברסיטת הומבולדט, ברלין, שם כתבה את עבודת הדוקטורט שלה (שהוגשה לאוני תיא) – מצב הגוף ומצב הרוח: הקשר בין גוף ונפש בגאנא. בעקבות הדוקטורט הוציאה את הספר *Embodied Philosophy in Dance* שהתפרסם בשנת 2016, בד בבד עם פריצתו הבינלאומית של אוהד נהרין והפצת סרטו של תומר היימן מיסטר גאנא.

קטן־שמיד מרצה זה שנים רבות ופועלת כחוקרת אינטרדיסציפלינרית המתמקדת בכוריאוגרפיה כעיצוב חוויה בעבודות מחול ובשילוב טכנולוגיית מציאות מדומה.

בספטמבר 2021 החליפה את ד”ר שלומית עפר בניהול בית הספר למחול בסמינר הקיבוצים. בימים אלו קטן־שמיד גרה ביפו עם בן זוגה אלכסנדר קטן־שמיד, קולנוען מברלין שעבר איתה ארצה. לדבריה, ביפו, כמו בברלין, יש הכל מהכל והיא שוב חיה במקום שיש בו רב־תרבותיות.

ברקוביץ: איך את מציגה את עצמך בארץ ובברלין?

קטן־שמיד: זה דינמי וזה משתנה כרגע – למעשה ב־14 השנים האחרונות גרתי ועבדתי מחוץ לתרבות האם שגדלתי בה. עברתי לשם בגיל מבוגר יחסית: לבוסטון בגיל 30 ולברלין נסעתי בגיל 32. אם היית שואלת אותי לפני שמונה חודשים אם אהיה בסמינר, הרעיון לא היה עולה על דעתי. השלמתי עם זה שאני גרה בחו”ל והתרומה שלי לשדה היא מבחוץ. לא “תכנתי את החיים”. עם זאת פיתחתי מודעות למה שצריך לעשות כדי להתפתח בצורה מקצועית.

כמי שחיה בין התרבויות ובין תחומי ידע, בברלין הבנתי שהייחודיות שאני מביאה לתוך השדה היא בינתחומית ובינתרבותית. השכלול של הבינתחומיות בפני עצמה הוא עבודה קשה, כי בעצם אני צריכה להבין את החיבורים, למצוא את המכנה המשותף ואת ההבדלים בין שדות שונים ולהרגיש נינוחה בתוך הדבר.

ברקוביץ: איך היה לחקור וליצור בסביבה תרבותית אירופאית?
קטן־שמיד: בגרמניה הניסיון שלי היה לפענח קוד תרבותי אחר ועדיין להרגיש נוח לדבר שפה תרבותית, שקשורה לניסיון החיים שלי ולמקום שממנו באתי. בתוך הבינתחומיות והרב־תרבותיות, השאלות שלי עוסקות בניסיון להבין למה אנשים חושבים כמו שהם חושבים? למה אנשים פועלים כמו שהם פועלים? כדי לנסות להבין את משחק המחשבה שלהם על מנת ליצור קשר עם משחק המחשבה שלי, שהוא לא תמיד אותו המשחק. אני לא התחנכתי בתוך מסורת גרמנית, אז כשאני באה לתוך חברה גרמנית שעוסקת בהיסטוריה של האמנות בעיקר (כפי שזה היה במכון המחקר הראשון שבו עבדתי בהומבולדט), הבנתי מהר מאוד שאם אני אנסה להיות כמוהם אני כל הזמן אהיה בסוג של מרדף, והייתי צריכה להבין מה לי יש לתרום לשיח מתוך הפרספקטיבה והניסיון שלי. זה איזשהו שלב שאת כבר רוצה להתחיל לייצר ולא רק לספוג. אבל כמוכן כל החיים סופנים, כל החיים אני סופגת. אני חושבת שבאיזשהו מקום נקודת המבט השונה שהבאתי הייתה גם סוג של מנוע להצלחה של הפרויקטים שעשיתי. כמו כן, השדה המקצועי היום מבין את החשיבות של מגוון צורות ידיעה ומגוון תרבויות. גם בשדה המחקר (של המחול, אמנויות מופע או בכלל), מבינים את הרלוונטיות של החיבורים בין מיומנויות



"היום ארקוד כאילו זה היום האחרון של חיי"

נירה פז והילה ולדמן

באוויר כשידיו מושטות לעברי. הטריו פרובוקטיבי, התנועות משדרות מיניות – פלינט יצר ריקוד ייצרי, בעל אופי מיני מובהק, בסגנונו המודרני מהמצופה, וללא נעלי פוינט – והקהל האמריקאי המהונן שבאולם מתקשה לעכל. אני והסולן שאיתי נישאים בידי רקדנים מה"יקור דה בלט", ואלה מתקרבים זה לזה משני צידי הבמה. זהו האות לכך שהריקוד מסתיים.

באולם מושלך הס, דממה סמיכה וכבדה. הקהל נרתע אך נפעם. מישהו מהשמרנים צועק "בוז". אחרים עונים לו בקריאות "בראבו". עוד ועוד צופים מצטרפים למחנה ה"בוז" ולמחנה ה"בראבו" וקריאותיהם מהדהדות בחלל האולם אדיר הממדים.

אני שומעת רחש מאחורי הקלעים. צעדים של עובדי הבמה המתרוצצים מאחורי הקלעים. ואני יודעת: אין לי זמן להתעכב במחשבות על המתרחש מלפניי ומאחוריי.

הרי הקטע הבא אחרי הטריו הוא הסולו שלי.

והנה אני כבר מתפתלת על הבמה בתפקיד הנחש הפתיין של פאוסט – בלרינה ישראלית על בימת ה"מט" הניו יורקי, חשה שהתפקיד נברא ממש בשבילי, הרי לא סתם כנראה נבחרתי לבצע את קטע הסולו הזה עוד בטרם עברה שנה מיום הצטרפותי ללהקה, בהקדימי עשרות רקדניות ותיקות יותר. אני מתנמשת וגועשת, פור דה ברה, רונד דה זאמב, מתרוממת מעל הרצפה מקמי פלייה, דוולופה, שגרה שגרה, ומסיימת. ויוצאת אל מאחורי הקלעים.

פאוזה קצרצרה של סוף המערכה, ואז נפתח המסך לצדדים, ואת האולם מתחיל למלא צליל מחיאות כפיים, תשואות קצובות ומהדהדות שעוצמתן עולה ונוברת. והווילון הענק נסגר לרגע, ואז נפתח ידנית עבור כל סולן, ותורי מגיע, והוא נפתח עבורי – להשתחוות הסולו שלי. והנה אני, נירה, הילדה הקטנה מפתח תקווה

נירה פז היקרה שלנו הלכה לעולמה אבל אני אסירת תודה על שהספיקה לפני מותה לכתוב את ספרה פרימה (עריכה: לילך רון, כתיבה: הילה ולדמן). חיי המחול שלה השתרעו על פני תקופות שונות במחול בארץ ובמידה רבה הן משקפות את סיפור המחול בישראל. אני מודה לטליה פז על נכונותה לאפשר לפרסם חלקים מתוך ספרה. בחרתי בפרקים הראשונים שמתמקדים בילדות הטרומ-מחולית שלה כדי להאיר את הסיפור שלה – מהיכן התחילה ולהיכן הגיעה.

רות אשל

השתחויה

המסך עולה. הווילון נפתח.

אלפי עיניים נוצצות ממלאות את חלל האולם הענק של המטרופוליטן אופרה בניו יורק. אלפי מבטים נפעמים, סקרנים, משתאים, נעוצים בשלושת המחוללים על הבמה; שלושה סולנים של להקת הבלט הנודעת המבצעים את קטע הטריו מתוך פאוסט, ובהם אני.

שאמסה, דוולופה, אשאפה, רגל אחת מצליפה הצידה ברונד דה זאמב, ואז פונה פנימה אל ברך הרגל השנייה בפואטה – אלה הן רגלי שלי; רגלי הרקדנית הארוכות שחיפש ומצא הכוריאוגרף פלמינג פלינט, מנהל להקת האופרה של דנמרק, כשהוזמן למטרופוליטן אופרה עם הכוריאוגרפיה החדשה שיצר לפאוסט של נתה-ינו.

התפקיד תפור עליי להפליא. כולי נשאבת לתוכו. חיה כל צליל, אוהבת כל תנועה. פא דה שא, וכבר אני מונפת אל על, מושיטה ידיים לפרטנר שלי, וגם הוא מרחף

Nira Paz dances in *Carnaval* by Domy Reiter-Soffer, Bat-Dor Dance Company, photo: Arie Pozner

נירה פז בקרנבל של דומי רייטר-סופר, להקת בת דור, צילום: אריה פוזנר

שעזבה הכל כדי לאחוז בחלום, יוצאת כשמאחוריי נסגר מיד המסך הענק הזוהב של ה"מט", בשיא הדרו, ואני עומדת מלפניו לבדי אל מול אותן אלפי עיניים נוצצות ביציעים, על בימת מוסד תרבות מהחשובים באמריקה ובעולם, וקדה קידה עמוקה. רק אני – בפני שלושת־אלפים צופים, שהפעם כולם, ללא מחנות, מריעים במקהלה אחידה "בראבו"; "בראבו" נלהב בסוף ביצוע הסולו שלי.

האם זו אכן אני כאן בסצנה הכמעט־דמיונית הזאת? והרי איש מבני משפחתי לא נמצא פה, באולם, כדי לדעת. לא אמא, לא אבא. בכל הקהל העצום אין כנראה אף אדם מהארץ, ומי יודע מה ביצעתי, ומי יֵדע היכן כיכבתי.

אני צובטת את עצמי צביטה קטנה כדי להאמין. ואני יודעת: זה שלי. גם אם בבית, בישראל, לא יודעים על כך – זו אני. אני, הקטנה, נהייתי לפרימה בלרינה, שרוקדת תפקיד סולו במטרופוליטן אופרה הנחשב ומשתחוה השתחוות של סולו לאלפי המריעים לי. אני אוחות בחלום.

לבד ברחוב שטמפפר

הבית בישראל היה רחוק מחלומתי. שנים לפני שידעתי שהחלומות האלה יתדפקו על דלתי, הצטרפתי אל הבית הזה עם לידתי בבית החולים "עין נד"ו בתל אביב ב־1935. הוריי, אסתר וזוד סוסלבסקי, הביאו את התינוקת שהייתי אל הדירה שהם גרו בה אז, ביחד עם אחי משה, בבניין דו קומתי ברחוב שטמפפר 8 בפתח תקוה הצופה אל טחנת הקמח רוט.

שכונת כפר אברהם לא המתה אדם, הבתים בה היו מעטים, וביניהם השתרעו שטחים פתוחים בשפע, שטחים בתוליים, לא מעובדים, מלאי בוץ בחורף. את האוויר הפתוח בסביבה מילא רעש של מכוניות שנסעו בכביש הראשי שהוביל לראש העין ונסלל בסמוך לביתנו.

הבניין שלנו היה שונה מיתר הבתים שניצבו ברחוב הריק. הוא בלט לעין בעיקר

נירה פז ז"ל (1935-2021)

והלל מרקמן. הופיעה ביצירות רבות ביניהן *סרנדה* (ג'ורגי בלנשין), ובהמשך עבדה כמנהלת חזרות ומורה בלהקה. ב־1977 הצטרפה ללהקת מחול בת שבע, עימה הופיעה עד לפרישתה מהבמה המקצועית ב־1982. בלהקות אלו רקדה כסולנית ביצירות מאת אלווין איילי, ג'ון קרנקו, רוברט כהן, יגאל פרי, פול סנסארדו, קורט יוס, ועוד. לאחר פרישתה מהבמה ניהלה נירה פז את להקת בת שבע 2 והעלתה עימה תכנית ריקוד חינוכית בשם *בראי הדורות* שהעניקה הצצה מרתקת ומונגשת למחול לבני נוער.

נירה הקדישה את כל עשייתה המקצועית לקידום המחול בישראל בכל דרך אפשרית. התמידה ללמד בלט קלאסי ומתודיקה באקדמיה למוזיקה ולמחול בירושלים, בביכורי העתים ובמכללת סמינר הקיבוצים.

פז זכתה בהכרה, פרסים ותארים רבים על עשייתה המקצועית: רקדנית מצטיינת מטעם הירחון האנגלי *Dancing Times*; פרס כינור דוד כרקדנית השנה על הסולו *המסך האחרון* שיצר עבורה הכוריאוגרף יגאל פרי; פרס מפעל חיים בתחום המחול לשנת 2010 מטעם משרד התרבות והספורט; פרס על שם אריק איינשטיין לשנת 2015 מטעם משרד התרבות והספורט; תעודת הוקרה על מפעל חיים מטעם עיריית תל אביב – יפו בשנת 2018. בשנת 1989 ייסדו יאיר ורדי, חזי לסקלי ונירה פז את "העמותה ע"ש מיה אַרְבְּטובה לקידום הבלט הקלאסי בישראל".

חלומה שתרבות המחול תשגשג, ושכל ילד, ילדה, נער, ונערה שחולמים לרקוד יקבלו את מיטב התנאים והאפשרויות להצליח ולהגיע להגשמה מרבית בתחום. בזכות נחישותה קמו דורות של רקדנים ומורים בארץ ובלהקות רבות ברחבי העולם, ועמותה משגשגת ששומרת על הנחלת ומסייעת לכל ילד וילדה להגשים את החלום – לרקוד!

זכות הגינה היפה והמטופחת שלנו שפרחה בצמוד אליו. אחי ואני תרמנו לה ברוש שנטענו בטי"ו בשבט באחת השנים. במרוצת הזמן נהגנו להביט בו ולעקוב אחר גדילתו.

מתוקף המנדט הבריטי על ארץ ישראל היו שוטרים בריטים חלק מהנוף שלנו. אבל מדי פעם בפעם היו מניעים לביתנו שוטרים ארץ־ישראלים, נוטרים מ"משטרת היישובים העבריים". הם היו עולים לנג הבניין כדי לערוך ממנו תצפית על תנועת המכוניות מעלות האבק שנסעו בין פתח תקוה לראש העין. נהגים שהיו עוברים על החוק – מספר הרישוי של רכבם היה נרשם. הנוטרים נהגו להביא איתם ארגו תפוזים, וכתשורה עבור הכנסת האורחים שלנו היו מכבדים אותי בפרי העסיסי ולעיתים גם את אחי.

את רוב שעות ילדותי העברתי לבדי בבית. הוריי נעדרו מהבית על בסיס קבוע, וחוויית הבילוי עם עצמי בלבד ניטעה בי כהרגל. בגילים הצעירים, בהיעדרם של הוריי הייתה מניעה לשמור עלינו סבתא מצד אמא, דינה ולצר, שכינינו "באבה". היא שמרה עליי ועל אחי בעיקר בחורפים, כשהרעמים רעמו והתריסים דפקו בעוצמה על קירות הבית.

את בדידותי בשעות שאחרי הלימודים, בנן ובבית הספר, הייתי מפינה מדי פעם במשחקים עם ילדי השכונה, בשטחים הפתוחים שמחוץ לבניין. לבושים כולנו במכנסי התעמלות עם גומי מכווץ, כבמעין תלבושת שכונתית אחידה, נהגנו לשחק בימים הבהירים תופסת, מחבואים וגולות.

בילויים אחרים מצאנו לנו בקניית חצי או רבע בלוק קרח ממוכר קרח שהיה מניע לשכונה מדי כמה ימים; בקידום פניה של עגלת הנפט, שהקָב שלה נהג לצלצל בפעמון כדי להתריע על בואו; ובחבירה לנחמיה העגלון, שהיה עובר בין הבתים רכוב על עגלה רתומה לסוס ומוכר לכולנו לחם. פעמים רבות הייתי יושבת ליד נחמיה על העגלה ומתלווה אליו לסיור בשכונה. לִבְנֵים היה תחביב נוסף בימי



Nira Paz, photo: Arie Pozner

 נירה פז, צילום : אריה פוזנר

הקיץ: הם היו הולכים לשדות הסברס, קוטפים את הפירות הבשלים בעזרת מוט שאל קצהו מחוברת קופסת פח, ומביאים את השלל לחלוק בו עם יתר ילדי השכונה.

באחד מימי החום הקיציים כרו בור בחצר הבניין שלנו, וסביבו נוצרו ערמות של חול. ילדים מהשכונה נקבצו ובאו לשחק בחול שנערם, וביחד חפרנו בו בורות עמוקים, והכנסנו את רגלינו פנימה. כשמחצית מגופנו קבורה בחול הקרי, היינו מתנדנדים מצד לצד כמו "נחום תקום" שתמיד חוזר לעמוד ניצב. בלהט המשחק, כיסתה אחת הילדות את רגליי בחול, נטלה טורייה ו"חפרה" ברגליי במקום בחול. הפְּציעה החדה והפתאומית ברגליי הממה אותי, והתעלפתי. נלקחתי לבית חולים בילינסון הקרוב, ואושפזתי.

זמן מועט לאחר שהחלמתי החלו הכנות לקראת יום הולדת שש שלי. לרגל האירוע החגיגי הממשמש ובא התייצבתי מול התופרת שהגיעה לבית הוריי, לתפור במכונת התפירה של אמא, ובחרתי בד וגורה לשמלת יום הולדת. כשהייתה מוכנה, לבשתי אותה בהתרגשות. לרגע קטן הייתי במרכז העניינים. לא אחי, לא אמא, לא אבא – אני. ילדת יום הולדת בת שש. הייתה זו הפעם הראשונה שבה הרגשתי שאני מקבלת תשומת לב אמיתית. שאני, נירה, קיימת באמת.

תקופת האבן

בקצה כפר מעש, בבית האחרון במושב, שמאחוריו השתרעו רק פרדסים ללא סוף, התנוררו דינה ויצחק ולצר, סבתי וסבי מצד אמי. הם עלו לארץ מהעיר קובל שבחבל ווהלין, שאז עוד הייתה בשטח פולין לפני שעברה לידי אוקראינה, ותקעו יתד בכפר ששכן כשלושה וחצי קילומטרים ממרכז פתח תקוה. מוסדות היישוב העברי בשנות השלושים של המאה העשרים לא מיהרו, משום מה, להעלות את הכפר על הקרקע, אלא עשו זאת בהדרגה, ומכאן נגזר כינויו של היישוב באותן

השנים: "בהדרגה". אל הבית הכפרי של סבי עברתי להתגורר עם הוריי ואחי כשהייתי בת תשע. ייתכן שהוריי התקשו להחזיק דירה משלהם, ואולי הם ביקשו מוצא של עזרה בטיפול בי ובאחי בשעות היעדרותם הרבות – כך או אחרת, "באברה" וסבא ולצר היו לי בשנות ילדותי ההן לבית.

סבתי נידלה תות שדה ולסבי הייתה מאפיייה. מדי יום שישי היה עוטף את הבית ניחוח החלות הטריות שנאפו במאפייה של סבא. בשבתות הייתה המאפייה שלו מארחת בתנוריה את סירי הצילנט של כל משפחות השכונה. כולם היו מביאים את תבשיל הקדרה שלהם לחימום בתנורים של סבא, ובסוף התור הייתה גם סבתא. את קעריות הצילנט הנפלא שלה היא הגישה לנו על שולחן אוכל גדול ומיוחד עשוי מעץ, שניצב בחדר האוכל המרווח. לצד ההתרחסות וההתקהלות במאפייה שלו בשבת, היה סבא גם פורש למשך שעה לבית הכנסת הקרוב, ואני התלוויתי אליו.

חלק ניכר מזמני בבית סביי ביליתי בקריאת ספרים, במחשבה על ספרים, בהשתעשעות ברעיון שכשאהיה גדולה אהיה ספרנית. רציתי להחליף ספרים, להחזיר למדפים את אלה שבלעתי בקריאה ולהיחשף לאחרים, אבל שום ספרייה לא הייתה בסביבה. כשהבנתי שגם לא תהיה כזו כאן – ציירתי בניר על אחד מקירות המאפייה של סבא ספרייה עם מדפים ועליהם ספרים. אחרי שהציור הושלם, העמדתי על הקיר סולם, טיפסתי עליו, ושיחקתי כאילו אני מוציאה ספרים מהמדף, מעיינת בהם ומחליפה אותם באלה שסיימתי לקרוא.

השירותים שלנו היו מחוץ לבית, ובלילות קרים היה זה מבצע אומץ של ממש לצאת אליהם החוצה בחושך. פחדתי במיוחד מהיציאה הלילית החשוכה, בגלל הקרבה הגדולה אל השטחים הפתוחים, אל הפרדסים שמאחורינו, ומשום שכבית הקיזוני במושב הוא היה חשוף ללניבות. גם כשנמצאנו בתוכו, נהגנו להניף את התריסים מחשש פן זרים יפלשו לשטחנו, ולכל הפחות יציצו פנימה וייצפו בנו.

כמו בביתנו בפתח תקוה, גם בבית במושב לא היה חשמל. בערבי החורף נהגנו לשבת ביחד סביב מנורת נפט, מתחממים ומתקרבלים זה בזה שעה שהגשם דופק בחלונות ורוח הפרצים פותחת אותם שוב ושוב. החלומות על הריצה שלי לסגור את החלונות והדלתות של הבית לעת ערב חזרו והופיעו בשנתי במשך שנים.

לתחושת החמימות המשפחתית שלא הייתה לנו קודם תרמה גם בת דודתי האוהב, שגדלה אצל סבא וסבתא. אימה, עדה, אחותה של אמי, הייתה אם יחידנית, והתנוררה עם שתי בנותיה הצעירות יותר בדירתם של סופרת הילדים ימימה טשרנוביץ ובעלה יוסף הוכל (לימים אבידו) בתל אביב, שאצלם עבדה במשק בית. האוהב היפהפייה נהגה לרכוב על אופניים בכפר כששערה מתנפנף ברוח, ולא ככדי רבים מצעיירי המושב חיזרו אחריה. כפיצוי כלשהו על היעדרה של אימה, היא זכתה לקבל במתנה משחקי קופסה רבים. נראה שהפרטואר הרחב של המשחקים – דמקה, דוק, מונופול, סולמות וחבלים – והפופולריות של האוהב חברו יחדיו והיו למקור משיכה עבור ילדי השכונה, שהתאספו בביתנו כדי לשחק יחד.



Nirა Paz and Shaikе Ophir, USA, photo: Arie Pozner

נירה פז ושייקה אופיר, ארה"ב, צילום: אריה פוזנר

חיי החברה שלי היו פעילים הרבה יותר משהיו בפתח תקוה. חברתי הטובה ביותר הייתה אילנה, שמשפחתה נרה שני בתים מהבית של סביי. במשק ביתה גידלו הוריה תרנגולות, שהיוו אטרקציה בפני עצמה. אהבתי להגיע לאילנה, לשחק איתה ולטפל באחיה הקטן. תחושת הלבד מעידן הבית בשטמפפר פינתה מקום לתחושת שייכות לרגע.

^{*}

קשריי עם אחי, משה, התהדקו והתחזקו. ככל שגדלנו ובלינו ביחד, כך נקשרנו יותר זה לזו. היינו שם האחד עבור השנייה, ולהפך. אבל מסיבה לא ברורה, דווקא את הדרך ליום הלימודים בבית הספר פיקי"א בפתח תקוה, שבו למדנו שנינו, ומבית הספר בחזרה – מרחק שלושה קילומטרים של הליכה לכל כיוון – עשינו כל אחד לבדו.

הדרך הרגלית שלי הייתה ריקה מאדם ונראתה לי ארוכה עד אין סוף. היא עברה בשביל מאולתר בין הכפר הערבי פניה לבין שכונת נאולה ושכונת התימנים שנבנו

בעיר הצעירה, ובצדדיה השתרעו פרדסים, שלעיתים הייתי חוצה בדרכי קיצור. ללא כבישים ומדרכות, החורף הטביל אותנו בבוץ ושלוטיות. רגבי האדמה שלכל אורך הדרך, הפכו אחרי כמה ימים של גשם ולעפות לביצה אחת גדולה ומתמשכת. כדי להתגבר על הבוץ הטובעני, בנינו קביים, שעזרו לנו לצלוח את השלוליות ולהגיע לבית הספר בבגדים נקיים יחסית.

מה שלא צלח הוא הניסיון להפיג את הפחד. בשכונות החדשות ובאזור הפרדסים הסתובבו ערבים שמכרו לעקרות בית ביצים ועופות, והמחשבות שמא אחד או שניים מהם יארבו לי בדרך וינעצו בי סכין העבירו בי צמרמורת. כשבאחד הבקרים מצאתי על האדמה ליד אחד עצי הפרדס שמלה של ערבייה העשויה כולה מחרוזים, נחרדתי מהאפשרות שהאישה שלבשה אותה נרצחה. תחושות הפחד והאימה הלמו בנבי כפטישים.

באחד הימים, בעודי הולכת צרה, משני צדדיה ניצבו גדרות עם שערים שתחתו מולי עדר פרות. הדרך הייתה צרה, משני צדדיה ניצבו גדרות עם שערים שתחתו את צריפי העץ ששימשו למגורי משפחות, ובין הגדרות ניצבו הפרות מפה ואני משם. כל צדדיי היו חסומים ולא היה לי לאן לברוח. הפרות התקרבו אליי בשעטה, ופעימות ליבי הואצו. בזווית העין ראיתי את הרועה הערבי שהלך בסוף העדר, אך ברור היה שהוא לא מבחין בי. ברגע אחרון של תושייה זינקתי על אחת הגדרות ונתליתי עליה, עד יעבור זעם ויעברו כל פרות העדר. כשנעלמו מהשטח, ירדתי מהגדר והסדרתי את נשימתי. הפחד המצמית השתחרר, אבל הזיכרון שלו קפץ לבקר אצלי שוב ושוב.

שוב הרגשתי בודדה ולבד.

^{*}

שנתיים של מגורים בשכונת ה"בהדרגה" של המושב הסתיימו בכאב לב, כשסבי האהוב נפטר. זמן קצר אחרי פטירתו עברנו לגור בשכונת הגרמנים בפתח תקוה.

הבית החדש היה מופלא במיוחד ומקסים ביופיו. הוא היה גדול ומרווח, בנוי מלבנים וטובל בירק. בנבו נפרשו דשא ושדרת עצים ארוכה, שהובילה אל המטבח מצידו האחורי של הבית; בחזיתו השתרעה חצר גדולה מלאת עצי פרי – בננות, שזיפים ותפוחי עץ – ובה נינה מטופחת. בשיא הדרה, נהנתה הגינה שלנו מפריחה ססגונית ויפהפייה של מאות פרחי גלדיולה, שצמחו לתפארת מאלף בצלים ופקעות בעשרה צבעים שונים שקיבל אבי בעבודתו כחקלאי וכולנו שתלנו בערוגות. גם שובך יונים היה לנו בחצר הבית, ומדי פעם הייתה אמה בוחרת יונה, עורפת את ראשה ומנישה לנו אותה לארוחה. לא יכולתי לראות ולשאת זאת. לא הבנתי איך אפשר בכלל לעשות מעשה כזה.

ביתנו החדש והמרווח היה ביתלבנים יחיד בין צריפים שנבנו לאורך הרחוב. מחוצה לו לא היו סלולים לא מדרכה ולא כביש או רחוב. ילדי השכונה נהגו לשחק בחוץ – גולות, מחבואים, תחרויות ברכיבה על אופניים – ואיכשהו יצא

שהייתי אני הבת היחידה ששיחקה בתוך חבורה שכולה בנים. משחקי המחבואים בערבים ובלילות ללא ירח השרו עליי פחד; רציתי תמיד להיות העומדת שסופרת ומחפשת, בתקווה שאחד הילדים יניח במהירות ממחבואו, יקיש על העמוד "שלי" "אחת, שתיים, שלוש" ויציל אותי בנוכחותו מהלבד המפחיד. סביב השעה שבע בערב היו ההורים יוצאים החוצה וקוראים לילדיהם להיכנס הביתה. רק לי לא קראו. הוריי פשוט לא היו בבית כדי לקרוא לי.

אמא אהבה לשחק קלפים. היא נהגה לישון מנוחת צהריים, ולהשאיר לי ולאחי ארוחת צהריים חמה על השולחן. בשעות הצהריים הייתי חוזרת מבית הספר פיקי"א, במסלול שעבר במרכז העיר, בשוק הירקות והפירות ובשכונת התימנים וארך כשעה, אף שהיה קצר וקל בהרבה מהדרך שחוויתי כשגרנו בכפר, ובהגיעי הביתה הייתי מתיישבת לבדי אל השולחן, מנסה לאכול ממרק העוף והעוף המכובס, ולרוב זורקת את רוב תכולת הצלחת והקערית לפח ומתאמכת שוב להבין שלא יוגש כאן קינוח. בשעת אחר הצהריים הוו הייתה אמא קמה ממנוחת הצהריים, מתלבשת,

מתקשטת בתכשיטים, מתבשמת בבושם, מקפידה לוודא שהיא נראית יפה ונאה, והולכת מהבית לקפה "קורסו" בפתח תקוה, לשחק שם קלפים עם חברותיה, ולבלות בשתייה וריקודים לצלילי תזמורת שניננה בנינת בית הקפה להנאת יושביו. אבא, שהיה בעל משאית בינונית לצורכי חקלאות, נהג להצטרף אל אמא לבילוי בקפה "קורסו" מיד עם סיום יום העבודה שלו בשמונה בערב. הם היו חוזרים יחד הביתה בחצות לערך. אחי ואני לא היינו נרדמים עד חזרתם, וברוב הלילות, למעט הלילות הנשומים, נמצאנו עוד שעות מחוץ לבית, יחפים ומלוכלכים, רעבים לארוחת ערב שלא קיבלנו, ורק כשהיינו רואים את אורות המכונית מתקרבת לכיוון הבית היינו רוצים במהירות שיא פנימה, שוטפים רגליים בחטף, נכנסים למיטות ומעמידים פני שנים.

שעות רבות היינו זה לזו – אני לאחי ואחי לי, אבל שעות רבות עוד יותר הייתי לבדי לעצמי. אחי, המבוגר ממני בשלוש שנים, בילה לא מעט עם חבריו מחוץ לבית שלנו, לפעמים ברכיבה על אופניים. וכך, בהיעדרם הבולט של הוריי, לעיתים רוקדת עם עצמי, לעיתים מפוחדת בתוך עצמי – תחושת הלבד שלי הרימה ראש פעם אחר פעם, גם בתוך הבית היפהפה שלנו. כמו בשני הבתים הקודמים שלנו – גם הבית היפה והחדש שלנו לא היה מחובר לחשמל, ובלילות ללא ירח ירד על הבית ועל השכונה חושך צלמוות. החצרות היו מאיימות וחשודות. ואני – פחדתי מהחושך. ידעתי ששכנים ערבים פורצים באישון ליל לבתים ומחפשים כסף וחפצי ערך, ושהגנבים נוהגים לרסס חומר מרדים על בני הבית הישנים, כדי לחפש אחר מבוקשם באין מפריע. רק אחרי כמה מקרי רצח נוראיים שאירעו בסביבה החליט ועד השכונה על הקמת משמר מקומי שיפטל ברחובות מדי לילה. שעות חשוכות רבות ששהיתי בהן לבד בבית הגבירו בי את הפחד הן מהגניבות והאלימות המסוכנת מצד השכנים הערבים, והן מהשלכות העוצר שהטילו מדי פעם בפעם הבריטים, במטרה לחפש בבתים אחר כלי נשק. שמעתי מהילדים האחרים מה הבריטים עושים לא פעם כשהם נכנסים לבתים לחפש נשק. פחדתי שהם ירצו בכוח את דלתות הבית שלנו, שיהרסו חלונות וריהוט וישברו חפצים. פעמים רבות שבהן נותרתי בשעת ערב או לילה אפלה לבדי בבית, חשתי שמשתלטת עליי החרדה, ונעלתי את הדלת, וברחתי מהבית אל השכנים.

תקופת האבן של פתח תקוה הסתיימה בזכות ההבנה של אמא שעלינו לצאת מהשכונה ולהמשיך קדימה. היא אמרה שהיא צריכה להוציא אותנו מהבוץ, מצאה דירה בתל אביב וקנתה אותה ביחד עם אבא.

אני נירה מתל אביב

הייתי בת שתיים־עשרה כשעברנו לגור בדירת נג בפינת הרחובות ארלוזורוב ושלמה המלך בתל אביב. המעבר אל העיר הגדולה צופף אותנו בדירה קטנה. ארבע נפשות בדירת חדר, הורים שישנים בסלון, ואח ואחות שישנים במרפסת הסגורה, שמשמשת גם פינת אוכל, על מיטה מתקפלת שפתחנו בכל לילה. אבל החשמל שסוף־סוף חובר וזרם לחיינו, רחוב דיוגנוף הסמוך, הומה האדם והססגוני, האור והחום שיצאנו אליהם ממחוזות החושך והאבן – כל אלה מילאו את ליבי שמחה רבה.

שנת הלימודים כבר החלה, ובבית הספר בשכונה לא נמצא לי מקום. בלית ברירה,

רשמו אותי הוריי ללמוד בבית הספר נאולה ברחוב הכובשים, שבלב שכונת כרם התימנים. אז עוד לא ידעתי שברירת המחדל הזו עתידה להשפיע על חיי.

עברנו לתל אביב כשבשערות ראשי חגנו כינים. אמא רצתה לחפוף את ראשי בנפט, כמנהג המקובל אז, ואני סירבתי. "שום נפט!" הבהרת, ודרשתי מהוריי שבמקום חפיפה יעשו לי קרחת. הוריי חשבו שהשתגעתי, אבל אני התעקשתי. "ספרו אותי!" הודעתי לאמא, "אני רוצה להיות נקייה מכינים, אבל בלי נפט!" הם נכנעו. ליומי הראשון בבית הספר הגעתי קירחת.

מאחר שעברנו אל העיר אחרי ששנת הלימודים נפתחה, הגעתי לכיתה שכבר הייתה מגובשת. צעדתי מהשער בתוך חצר לא גדולה לתוך מבנה שנראה לי כמו



Nirא Pazm New York, photo: Arie Pozner

בניין מגורים, ונכנסתי לכיתה ה', שהילדים ישבו בה זוגות־זוגות, ליד שולחנות עם שקעים להנחת כלי כתיבה. נעמדתי ליד המחנך מול כיתה שלמה, כשלארשי קרחת. אף שהייתי ביישנית, ראשי היה מורם, עמוד השדרה שלי היה ישר וזקוף, ועיניי שננעצו בתלמידי הכיתה שידרו ביטחון. ה"כניסה" הוו לכיתה סימנה חווק ברור, וסתמה לכולם את הפה באחת. אף תלמיד לא לעג לתלמידה החדשה הקירכת, אף העלבה או צחקוק מלגלג לא נשמעו בחלל הכיתה. חבריי לכיתה החדשה הסתקרונו לגביי, וקיבלו אותי אליהם בפתיחות ובחום.

אהבתי את הכיתה, אהבתי את הלימודים; הייתי תלמידה טובה, קשובה בשיעורים,

as live performances and not as dances for the screen. This year's screening program also included video interviews with each artist about his/her work. Strangely, the interviews held up on the video format, while sometimes the work itself did not. Perhaps, this has less to do with the quality of the dance works presented than with the difficulty of translating dances from stage to screen.

The experience of watching so much screen-dance, raised many interesting and some troubling questions around the issue of dances and screens. For example: What happens to our bodies when we are viewing mediated images of a moving body or bodies? How can we cultivate kinesthetic empathy through performing agents on screen? What type(s) of somatic awareness do we cultivate with increased screen use? Are we feeling and sensing another type of "body" after so much screen time? What is gained and what is lost in this format of screen- dances? What new opportunities do the practicing, creating, teaching, performing and sharing dance via screens open? And finally what cinematic skills are required in order for contemporary dance to become effective on screen?

It is interesting to note that *The International Journal of Screendance*, titled its Spring 2021 volume #12, "This Is Where We Dance Now: Covid-19 and the New and Next in Dance **Onscreen.**" Is it true that the screens are where we dance now? In some ways, yes and in some ways - no. I believe that it is important for us in Israel and in the dance world et al, to think, explore and converse about the mediation of dance via screens in the digital age and the role of the living and moving body in this digitized world. After two years of restrictions due to the pandemic including long periods of complete shutdown of studios, theaters and live performances, we all had to ponder deep questions about our lives, our art, its meaning(s) and relevance. How and why do we keep dancing and making dances? Who are we making our works for? What role does the body play when there is so much screen time in our daily lives and functions? What happens when social media and digital platforms become the "real" place of being? Is



Yasmin Godder performs her dance *Practicing Empathy # 3*, photo: Tamar Lamm

there a body in this being? What is the relevance of our work as artists during these tumultuous times (political, social, economic, racial) and in the face of disease and continued uncertainty?

I don't have answers to these questions. But at-least for me, the desire to "go back" or rather "go forward" to live theater (viewing and performing) and the invitation to be fully present in a public space where we can experience with others live performances, never waned and even got stronger. I think that we all recognize now that despite the digital alternatives available, there is something irreplaceable in the liveness and immediacy of live performance and in the contagious energy and heat emanating from unmediated moving bodies in real time and space right in front of our eyes.

Cultural relevance is another issue that perked up for me while watching the works of IE. I had to ask myself what is urgent about this or that work? Why was it created during this time? Here we are in January 2022 with a new government and a new prime minister, after 12 years of Netanyahu. This is a welcomed change that many of us yearned for and actively worked to bring about, and yet, none of the works presented explored the political under-currents of Israel. Nor was there any palpable reference to the latest Israeli/Palestinian flare up that nearly tore us apart this past May. This is not criticism, but an observation. Can Israeli contemporary dance participate in the construction of current Israeli discourse and culture?

"Yair Assulin of *Haaretz* addressed this issue of cultural relevance in his April 2021 opinion piece titled: «Without Culture, There Is No Israeli Independence». He wrote: "it seems that one of the most important tasks that responsible Israelis must take on themselves is leading a true revolution in Israeli culture. Again, not just another minor repair of the existing institutions, not another allocation of funds for the bottomless pits of the corrupt machines, but the creation of new cultural infrastructure, relevant and



Mars by Lior Tavori, dancers: Uri Moshe Ofri, Amit Marciano, Rehes Izhaki, Tomer Levi, photo: Rom Barnea

flowing from the new era and the revolutions inherent in it....one that knows how to communicate with the younger generation, that allows as many voices as possible to be heard, and to deeply explore their existential experiences, their emotions, as part of the Israeli discourse... Culture that challenges reality, that investigates it and is not afraid of subverting it, either, is the sole protection that society can nurture for itself in these fragile times of change and disintegration. A direct correlation exists between the power of human societies and the relevancy of their cultures. Only culture knows how to mark the directions in which humanity is marching."

Looking at some of the works presented through the cultural relevance lens, choreographer Iris Erez and her two partners, created *Missing Faces*, which was one of the few works that speak directly and are of this time. Its integration or shall I say disintegration of media, sound, split screens and bodies, the blurring boundaries between private and public spaces, cameras, phones, and mediated intimate conversations, filmed from various angles, create a flow that is possible and interesting to follow - even on video. In this work, the choreographer and her collaborators manage to create a visual and movement language that together create a complete mini world for its three engaging performers, while providing us with doors to enter their world as it unfolds. Here, the quick shifts of the camera zooming in and out succeeds in creating a flow of images, sounds and movement that in this case contribute to the effectiveness of the work. I did not see the work live but viewing the video version of the work gave me a sense of the actual work without feeling that the liveness of the performance was missing, whatever that means.

Inbal Pinto's new work, *Living Room*, grabs the viewer from its first moment. It feels like we are entering the soul and mind of its central character, a young woman who is alone in her desolate and bare living room. The work asks us: what is real and what is imagined? Has the young woman lost her grasp on reality? What can be considered reality in these strange times when we find ourselves confined to our apartments and homes? At times, *Living Room* feels like the insides of the character's mind. The visual stage design, costumes, lighting, and objects are all part of the universe that Pinto conjures. Her wonderful performer, Moran Miller, is a lonesome character - stuck in a room, wearing a dress that matches the wallpapers (both designed by Pinto). I could recognize myself in her: the loneliness and weight of social distancing, the heavily regulated public and private spaces and the need to escape it all into the imagination. She must be seeing things... I thought. The Cellist Maya Belsizman provided the original score, a hauntingly beautiful, and gentle, soundtrack that adds another layer to what takes place on stage and is integral to the works' theatrical language. *Living Room* is a remarkable, poetic work that is not playing by the rules of current trends or fashions. It is concerned with its own internal rules. The work employs cinematic ideas and speaks with an original voice creating a complete theatrical language and world. In this case, I am eager to see the live staged version of the work, although the video version worked extremely well.

Lior Tavori's *Mars* is another engaging work that is well constructed and paced, providing a great vehicle for its four wonderful male dancers. I am interested in the physicality of Tavori's work as well as in his use of space and choreographic devices that move the work forward. After watching this work, I feel as though I know something about each of the performers that I did not know prior to watching the work. We sense a journey - as we follow the four dancers from beginning to end. Even on screen one can sense an underlying sexual tension, a coming out of sort. This self-discovery and acceptance rings authentic and vulnerable without being contrived, and the four men move beautifully inside the square space marked by neon lights.

I am full of admiration for all the artists and organizers that took on participating in creating an alternative digital format for the 2021 International Exposure festival, with all the previously stated challenges. However, I sincerely hope that the stars will realign, and that next edition of IE will be a live gathering that will celebrate new Israeli dance in the theaters with the presence of international guests and live audiences.



Sahar Damoni performs her work *Eat Banana and Drink Pills*, photo: Asya Skorik

Professor Neta Pulvermacher was born and raised in Kibbutz Lehavot Habashan, Israel. After serving in the Israeli army, she moved to NYC to study at the Juilliard School (1982-85). Holds M.A./Teachers College and an MFA/Hollins University. In 2013 after 31 years in NYC she moved back Israel when she was invited to become the Dean of Dance at the Jerusalem Academy of Music and Dance. Currently she is a professor at the JAMD and the artistic director of the Dance Ensemble. Prior to her return to Israel, she was a professor of Dance and Choreography at the University of Florida and has also taught at Barnard College and Princeton University among others. She has choreographed over 90 original dance works and collaborates with musicians and artists. Awards include NEA, NYFA and a special honor from the White House in 2006.

Neta Pulvermacher

Phone rings. The editor, Ruth Eshel is on the line: "Neta, can you write about International Exposure 2021 in English, for Dance Now?" I hesitated, then hesitated some more...and agreed. This year, due to the continued waves of Covid-19, International Exposure (IE) was again offered via an on-line platform, after hopes of going back to a live edition disappeared due to the global pandemic.

But first, perhaps some context is due: IE is the brainchild of Mr. Yair Vardi, the founding director of the Suzanne Dellal Centre. In IE Mr. Vardi has created an annual showcase and marketplace introducing invited, international presenters and festivals to what is billed each year as a showcase of the best crop of original dance works by emerging and established Israeli choreographers and companies. Over the years since its first edition, IE has created a mechanism that paved the way for numerous Israeli artists and companies to reach global audiences in all corners of the world. This innovative gathering format proved highly effective in generating worldwide interest in

alongside newcomers. The selected works represented a diverse array of movement styles, subjects and aesthetics that are all part of the contemporary dance scene in Israel. The IE digital program featured video documentations of large-scale productions such as *Summer Snow*, the new fascinating work by Ella Rothchild commissioned and performed by the Bat-Sheva Dance Company and Vertigo Dance Company's newest impressive creation *Pardes* (created by Noa Wertheim during the pandemic), alongside more intimate works such as *Practicing Empathy # 3*, the moving solo created and performed by Yasmeen Godder. The program also included the riveting solo work by Palestinian choreographer Sahar Damoni, titled, *Eat Banana and Drink Pills*. Sahar's work embodies the trauma and rage in the experience of abortion in Arab society. I had the opportunity to see it live in a dress rehearsal. That was lucky for me, because the video version of the work does not do it justice. Somehow it was not possible to translate the power of this deeply personal work to the screen. But, when performed live, the intensity of Sahar's presence, movement, images of pain and anguish permeates our skins. The proximity of her actions is part of the work's raw power. One cannot just watch

International Exposure 2021 On-Line Edition

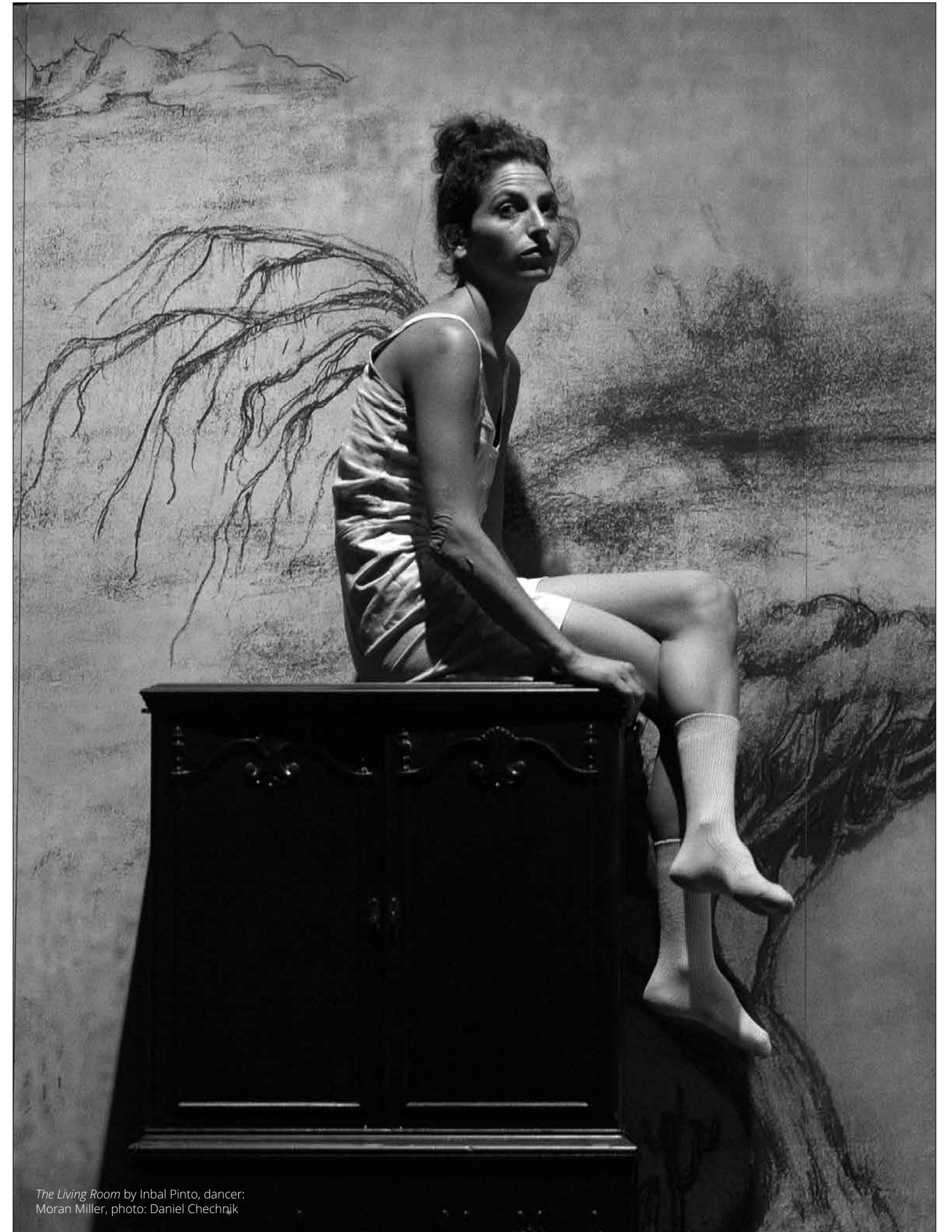
Israeli contemporary dance and contributed greatly to the increased global demand for Israeli Contemporary Dance. It is important to commend the continuous support of the Israeli Foreign Ministry, and the commitment of Suzanne Dellal Centre's current directors, Artistic Director: Naomi Perlov, CEO, Anat Fischer Leventon and Director of Programs, Sarah Holcman for continuing this important project despite the setbacks of the past two years.

New this year was the format of "*Pitching*", which was also presented on-line. In *Pitching* twelve dance artists were selected via an open call to pitch their future projects to presenters, companies, schools and festival directors in order to secure co-commissioning partners for the creation of their future works. This is a welcome and important addition to the IE program that will assist Israeli choreographers in gathering international resources for their new creations.

The 2021 IE screening program featured more than 22 new original dance works by established companies and choreographers

the work in an emotionally detached fashion. It felt as though we - the audience must take an active role here. The work asks its viewers to bear witness to the unhinging, and deep pain resulting from the trauma of abortion within the closed Palestinian society. But, even more so, to me this violation was also a metaphorical one: Here she was, the only Palestinian in the room, expressing her pain - for us, Israeli audience seated in a perfect circle around her, close enough to feel her sobs and quickening breath. I thought of another kind of rape: that of a Palestinian woman without a right to her land, body and culture. At the end of the work, Sahar walked around inside the circle, making eye contact with each audience member. Her rage and pain is still fresh in my mind.

Having the opportunity to experience Sahar Damoni's work live and on screen sharpened my perspective about the pitfalls of translating staged works to the screen. Watching the more than 21 works on screen was not easy, especially when the great majority of the works on the IE program were created for the stage and meant to be viewed



The Living Room by Inbal Pinto, dancer: Moran Miller, photo: Daniel Chechnik

ers, what interests me is to take what they can bring to the dance because this is what their bodies can do.

When I choose the dancers for a new work, I can already imagine how the work itself will be and what the limitations might be as well as what type of energy each body exudes. This process is similar to the way actors are cast for a movie role. Some works require free movement of the body while others require much more intensive work with memory and a much greater level of physical agility. Whenever I choreograph a new work, I choose the dancers from the Gila workshops that are most suitable for the spirit of a particular dance.

Bella: The following quote came from research published in the *Journal of Women and Aging* (Southcott and Joseph, 2019). It was stated by a participant in the study of older ballet and contemporary dancers in Australia: "If you can breathe, you can dance." How do you relate to this statement?

Galit: I completely agree with this notion. In the workshops we work with what there is, with what each woman can do, with the limitations that exist. The limitation enables the body to discover more options for movements. Sometimes it is objective, it's physical: "My back hurts, I have a problem with my knee." Sometimes the limitation is imaginary. I believe that we can dance using our imagination, no matter what the limitation, even when we are lying down on our back.

This brings me to one of my earlier works with professional dancers, *Tzila* (Woman of Valor), which tells the story of a woman who underwent a process of rehabilitation while lingering between life and death. She relayed that even when she was lying down, her body limp, she knew how to activate and direct her thoughts. Only after she went through an internal process in which she thought to herself, "My hand isn't any good, my pelvis can't move, but I have

a nose and it's in good shape, so as long as I have a nose, I can start." This is how she began her rehabilitation. During the process she established a connection between her mind and her body that seemed like magic. After she was no longer in danger of dying, she developed a symptom known as "drop foot." Her doctors said she would be able to walk again, but she would have to wear a special type of shoe. She thought to herself: "This would not work. I really love shoes. I don't want a special shoe." She thought about the situation, then concentrated, looked at her foot and began to speak to it saying, "Move!" Her big toe began to move. I consulted a brain researcher, Dr. Yossi Chalamish, who became our scientific consultant because the rehabilitation was a unique process involving the plasticity of the brain and I needed to understand this. He explained that she used a method known as the power of concentration, and in this way, she succeeded in activating a vital component in her spinal cord which enabled her to induce movement. This could only have been done since she had the physical capability to do so. This was a great revelation and today she is able to walk with the shoes she loves. The shoes were the motivation. The motivation is a good tool to work with and a similar process occurs in the workshops. The motivation to create their own solo dance allows the women to confront the physical difficulties and challenges during the creative process.

Bella: Another participant in a dance class for older women said, "...I love to improvise and find freedom in my own movement." (<https://dancemagazine.com.au/2013/12/fine-lines-meets-a-need-for-older-dance-classes/>) Do you encourage the women you work with to improvise and if so, how?

Galit: You tell me.

Bella: You give us the tools and we take it from there.

Galit: Exactly. We do plenty of improvisation but I try to give you



Gila by Galit Liss, dancers (from left to right): Ruth Ben-Israel, Hanna River, Miriam Gabriely, Thelma Dim, Miri Lerman Beer, photo: Eli Passi, graphics design: Nurit Brande

the tools for how to work. What interests me is how we can get to the level of quality we desire and how we can repeat our movements, thereby transforming our improvisations into creating a solo piece. I'm returning to the "presence" of the body: the attention, intention, and direction. I understand to what level of materiality my body can get to and then all kinds of movements are born and that is the difference. My basic tools are images, senses, imagination drawing attention to the way in which senso-motorical information is transmitted to the body. This creates control over the movement that crystallizes the quality of each specific motion. So there's improvisation, and also freedom, but there are tools available if I wish to create a solo dance. This is the difference. You work with tools to achieve a level of quality. This is different from just improvising. It's the ability to repeat what you have done and channel it toward a solo dance.

Bella: Of course, you have been asked this question before. You have chosen to work only with women though many men also experience similar attitudes toward their bodies (and changes) later in life. Why is this?

Galit: I have never found a good answer to this question.

I started with the feeling that there's something extremely comfortable being with women. As a woman I am very familiar with the feminine body; I'm intrigued by it. I think we live in a society consisting of so many stereotypes, and there's so much to do to foster feminism. I feel that it wasn't a conscious act; it was an intuitive choice to create a safe space for women, without stereotypic attitudes, to allow the freedom to research. When I create, I refine the process of creation and I don't feel that I need men to be in the dance. They are present in their absence. It could be that in the future I might create a work where I want to include men but so far I haven't found the need to.

Bella: Where are you planning to go from here in your research and your artistic agenda?

Galit: I can say now everything that has happened to me throughout these years was not planned. This has been part of the path I've taken to take responsibility for my life which brings me back to the beginning of our conversation: being aware of the moment. I

used to be very task oriented. I had to accomplish this and that, I had goals to achieve, and then my brother gave me a gift: to be present in the moment and to work with it; something internal to guide me.

After 15 years of working there's a school, there's a methodology, and I'm creating. I can say that I feel as if I am a kind of pioneer in Israel. In the beginning when I wanted to participate in all kinds of dance festivals, I was told that I couldn't because I was working with non-dancers; I couldn't get financial support because I was working with non-dancers. Today everything is open to us. We perform in all the professional festivals, including the Israel Festival. We are part of the artistic scene in which we are saying, "Here we are. Here are our bodies." We have been able to breakdown all the stereotypes about our bodies – not being able to dance, not having the typical features of dancer bodies. I feel strongly that I am working with my passion and curiosity to research ageing bodies and work with them to get to higher levels of quality. It's a never-ending process.

Bella: Thank you for sharing your views in a most stimulating and enlightening conversation.

Bella Rubin, Senior Lecturer at Tel Aviv University, has been a participant in the Gila Workshops for several years. For over thirty years, she pursued a thriving career in the teaching and research of academic reading and writing and pioneered the introduction of academic writing as a discipline in Israeli higher education supported by the Wolfson Family Charitable Trust of England. After retirement, she became involved in Holocaust Education by giving writing workshops all over the world to survivors, 2nd and 3rd generation and publishing widely in this field.

I would like to thank Debra Lipetz for the stimulating conversations we had about *Blue Zone* which contributed to some of the reflections that emerged in this interview. Thanks to Dr. Ilana Shiloh, Stella Nivy and Shachar Rubin for their help in the translation of some of the parts. Special thanks to Uriah Rubin for his meticulous recording of the interview.



Go by Galit Liss, photo: Orna Kallgrad

chology in older adults, it was found that the Gila Workshops contribute to the mental well-being of women even while they are in the process of ageing. After a year of dancing, women who were depressed attained a higher sense of their body image. Dancing helps them feel more satisfaction in life, a sense of belonging and greater fulfillment. I can see this happening before my eyes in the studio. In a few months I see women who were afraid of crawling and rolling around on the floor, for example, learn to move onto the floor and become comfortable doing so. The powerful connection between the mind and the body in dance is something that people who are not engaged in this process cannot understand. Dance has become a way of life for the women in our workshops. It has given them and me a meaning in life.

Bella: Your previous work *Go* presented at the Suzanne Dellal Center depicted a male-oriented society intertwined with older women who have chosen to reawaken a long-suppressed aspect of themselves, their desire to dance. What was your intention?

Galit: In *Go* I wanted to create my manifesto of the ageing body after 10 years of work with mature women's bodies. I wanted to



Go by Galit Liss, photo: Orna Kalgrad

say “yes” to the body as it exists at the moment in time; “yes” to the maturing body; “yes” to the discovery and curiosity about the ageing body. And how could I accomplish this? A manifesto always has an element of protest. I was inspired by the “No Manifesto” of Yvonne Reiner who in 1965 rejected all the traditional elements of dance: the spectacle, the virtuoso element. She rejected all ideas of what was considered as dance until that point, and I would like to challenge what has always been considered to be the ideal dancer's body. Who can perform on stage? Is there an age limit for dancing? In *Go* I wanted to deal with such questions as to what extent do social perceptions manage us and to what extent do we really listen to our desires and bring them into our actual daily lives. Many of the older women in my workshops once had a childhood dream of becoming a dancer, yet this desire was suppressed due to society's prejudiced view of dance. One woman recalled that her father told her that being a dancer was like being a prostitute. I get numerous emails from women who have expressed this dream. And now these women declare they are going to dance. My manifesto is against all the stereotypical attitudes that once existed toward dance. I want to present all these previously rejected bodies onto the stage – the fat, skinny, aged bodies – to say “Here I am, as I am.”

Bella: Your recent production of *Blue Zone*, which premiered at the Israel Festival in 2020 and is currently being performed at the Suzanne Dellal Center, seems to be about women not only accepting their bodies in the process of aging but being comfortable with them, even feeling powerful in their ageing bodies despite society's prejudices. How were you able to work with mature women dancers with little or no professional background in dance to research such complex phenomena?

Galit: These women have been dancing with me for a few years and have developed a language of dance – the Gila Language. If we look at my earlier works, we can see how this methodology is reflected in my current work with the bodies of mature women. In *Blue Zone* the dancers are working as a professional dance troupe. They have acquired the ability to move, to listen to each other, to work together as a group.

Blue Zone deals with the Zionist ethos, the collective body, and Eros, the private body. We took images associated with the building of the State of Israel where there was no place for the body; the body served the state. We took those images of the body and deconstructed them into the most intimate aspects of the body, exposing them as close as possible to the spectators by choosing the square format (rather than the traditional stage) where the audience sits in close proximity to the dancers. They can almost touch each other, look into each other's eyes, as if the dancers can caress the audience as they dance. The dancers lift their dresses and expose their bodies; they cannot hide anything from view. We wished to explore the intimacy between the spectators and the private body of each woman. This arouses questions about the point of view of the spectators in terms of how they feel with their own bodies. In fact, the spectators become part of the dance itself. In *Go*, because we wanted to present a manifesto, I was more concerned with what expectations people would have about seeing a performance of older women. I decided to present the dancers in an unexpected manner. In *Blue Zone* I wanted to expose the materiality of the body. If once my body served the state, today it serves me. I am dealing with what I am allowing myself to do as a mature woman. We experienced many uncertainties which aroused questions: Who am I? What do others think of me? As soon as we are loyal to ourselves, we are less affected by how others will judge us. The generation I am working with, your generation, was so concerned about what was expected, what was acceptable, what would people say about you. I think my generation is less concerned with these issues. Maybe we are asking other kinds of questions.

Bella: The concept of Blue Zones is intriguing and complex and has connotations associated with certain designated places around the world where people live longer and healthier lives. What does it mean to you?

Galit: This is exactly what it means to me. In Hebrew we chose the title, *khulot*, represented by the blue dresses of the pioneering workers of the state, and in Hebrew the word *khulot* is feminine with all its connotations. In English, the title is *Blue Zones*. “Blue” connotes “Eros” and there is the blue period of Picasso's paintings. “Blue” is also associated with depressive moods connoting a state of psychological depression reminiscent of Freud's association of depression mainly with women; depres-



Poster of *Blue Zone* by Galit Liss, dancer: Nurith Limor, photo: Eli Passi

sion is a woman's illness, postpartum depression, for example. *Blue Zones* refer to those 5 places in the world where people live longer, where a great deal of respect is afforded to people of all ages, especially the elderly who have an important role in society. *Blue Zones* depict an ecological society in terms of the well-being of all and a sense of respect among the people. This title seemed to fit our work well. The choreography requires the dancers to have a high level of coordination and awareness of each other. They had to breathe together as well as move together in a deep level of concentration. Everyone in the group had to support everyone else otherwise everything would fall apart. If we compare *Go* with *Blue Zone*, in *Blue Zone* we focus on the exposure of our private bodies as compared to the idea of the collective body. In *Go* we deal with the social perception of two types of bodies, the body of the ageing woman, which, if we look at it from society's perspective, is excluded compared to the young and admired masculine body of military pilots dressed in military gear. It's a play between what we exclude and what we admire.

Bella: After one of the performances, I saw of *Blue Zone*, the audience, the dancers, you and Orit Gross were invited for a spon-

aneous conversation. What emerged from this exchange is that the dancers themselves seemed to be an integral part of the choreography. Is this true and if so, can you tell us a little about this approach?

Galit: First, Orit Gross, who was in the Gila Workshops, became the co-creator, of *Go* and *Blue Zone*. In my last two pieces I also worked with the distinguished dramaturg Nataly Zuckerman. The dancers and us always work together. In the process of creating a new work, I throw out some ideas and the dancers start to explore and relate them to their bodies; I observe what they are doing and obtain ideas from them; afterwards we ask questions about what they are doing, which tools they are using. Even the songs accompanying the dance were contributed by the dancers from the experiences they grew up with, movements born of what they had learned. The works develop from what I bring to them as well as from the feedback of the dancers themselves. The works are very much a coordinated effort where the dancers participate in the choreography.

It's not possible to work in any other way since the dancers know their own bodies and what they are capable of. When one works with professional dancers, the body is so adept that they can do almost anything. When working with maturing women non-danc-

Galit Liss on Dance

“If you can breathe, you can dance”

(From *The Journal of Women and Aging*, Southcott and Joseph, 2019)
Interview and Translation from Hebrew to English

Bella Rubin



Blue Zone by Galit Liss, photo: Eli Passi

Galit Liss is not a newcomer to the world of contemporary dance, yet she has followed a unique path of development in the works she has created. Several years ago she chose to work with non-professional mature women who are drawn to dance, whose non-dancer bodies need to be constantly challenged as they are in a process of ageing. Liss has choreographed many inspiring works, among them, *Gila* [joy, age, discovery in Hebrew], (Women Festival 2008), *Tzila* (2012), *557* (Curtain Up Dance Festival 2014), and together with Orit Gross as co-creator, *Go* (2017) and *Blue Zone* (2020). *Go* has been performed at international festivals both in Israel and abroad and *Blue Zone* has been performed at the Suzanne Dellal Center as well as the Israel Festival. She has developed a methodology for working with older women as practiced in the *Gila* Workshops of Movement and Performance Art in her effort to, in her own words, “create an artistic space for older women.” Liss is a member of the Israeli Choreographers Association and has given lectures and participated in artistic meetings at international conferences at Harvard University, Oxford University, the Hebrew University, the Academy of Music and Dance in Jerusalem, and Haifa University.

This interview consists of reflections emerging from a conversation between the choreographer and one of her mature non-dancers held at the Tzahala studio in Tel Aviv.

Bella: Thank you for making it possible for us to have this conversation. I was wondering if there was a particular event or personal experience in your life that led to your interest in the various shapes and textures of women's bodies growing older in a world often focused on youth and fitness? How did you begin?

Galit: I started to choreograph rather late, at about age 40, though since I was a child, for as long as I remember, my passion for dancing has been part of my identity. I later studied dance and choreographed as a student. I also worked in management at various dance organizations, but at a certain stage I began to feel that the studio was summoning me. I felt that I had to choreograph. It simply burst out of me, from a seed that had been planted inside me triggered by a life-changing event: My younger brother died of cancer. He had a brain tumor and had been battling cancer for 8 years. About a week before he lost consciousness, we went for a walk in the forest. He was having balance and coordination difficulties and I had to hold him up, when he uttered a few words that completely changed the course of my life. He said to me: “I know that everyone around me is worried about me, but this is one of the happiest times of my life.” Our lives could end at any moment, and if we don't realize the things we wish to do now, we may never get the chance again. A week later he lost consciousness. We were with him until we could sense that his soul had left his body. One week after that spiritual experience, I went into the studio and began to choreograph.

Bella: Can you tell us what are some of the questions you wished to explore in your research?

Galit: I was interested in pondering questions about the meaning of life and about how we can take responsibility over how we live out our lives. These questions have accompanied me throughout all my choreographic works in one way or another. I decided

to explore them within the context of the cycle of life after working with both professional and non-professional women dancers. What seemed to interest me the most was to work with older non-dancer women whose bodies had so much life and energy, so many stories to reveal, and so I parted from the world of professional dancers and decided to do my research with mature women non-dancers. I could explore through the lens of ageing what it means to live, what the limitations associated with ageing are, and how society views the ageing body. During the years, I found that the mature woman's body had physiological aesthetics that, in the context of stage art, had implications of personal, social and political representation that intrigued me.

Bella: How can artistic endeavors effect change in society regarding attitudes toward ageing, the roles of men and women, self-realization and development throughout life?

Galit: After interviewing many older women, I chose 5 of them to be in my first work *Gila* (age, discovery, joy in Hebrew) which would become a milestone in my work with mature women's bodies. After watching the performance, many women approached me expressing their desire to dance but there was nowhere appropriate to do so. I had not planned it, but I gave a workshop for older women to study dance, and then another, and so the *Gila* Workshops were born, and I began to conceptualize a methodology of how to work with mature women's bodies. What drove me was my passion and curiosity to research the bodies of non-professional mature women dancers and to create an artistic space for them.

Questions arose about the aesthetics of the ageing body in terms of presence, how the body is present on the stage. For me it's about the quality of the movement in terms of the parameters of attention (the plasticity of the body), intention (what we wish to convey, e.g. mood) and direction (how the body moves in space). The process is not accidental so we work with the materiality of the body by using certain tools to express what we intend, whether it be confronting society's attitudes toward ageing or exploring the various roles of men and women, or achieving self-realization through engaging in artistic endeavors and development throughout life.

Bella: How do these practices affect the women's emotional development?

Galit: These questions and practices are intimately connected to developing a feeling of well-being. For many women who engage in this process, dance has become a way of life. They gain a sense of self-realization and the ability to explore new pathways at a stage in their lives when attitudes in society tend to impose limits on their development. Some women have told me that dancing has completely changed their lives.

I'm certain that as soon as we are dealing with the body and the process of creativity, we are observing ourselves. It's a conversation between the conscious and subconscious and this dialogue enriches our creation. I'm aware of the research done on the connection between dance and a feeling of well-being. In a study presented at an international movement conference, Movementis Israel (Tel Aviv University 2019) by the clinical psychologist Daniela Aisenberg-Shafran who studies emotional and cognitive neuropsy-

Table of Contents

Editor's Notes **1**

Creators Write

Summer Snow / Ella Rothschild **3**

What is Left and what Disappears – About the Creative Process of *Inventory* / Noa Dar **10**

Giraffes – Every Possible Connection / Ofra Yehudai, Igor Menshikov and Tchelet Har-Yam **13**

Research

"The course was undoubtedly a significant step towards my career as a dancer":

A Course for Dance Instructors as a Catalyst for the Professional Development of Students in High School Dance Programs / Talia Perlstein & Rachel Sagee **17**

The Speaking Body: An Approach in Contemporary Dance Pedagogy / Sharon Vazanna **24**

Artists Spotlight

Striking Roots, and Flying: A Conversation with Shaden Abu Elasal / Hodel Ophir **30**

Three Thoughts: Identity, Creation and Teaching: A Conversation with Tamara Mielnik / Sharon Tourel **35**

"To Create and not just to Absorb": A Conversation with Dr. Einav Katan-Schmid, for her new role as The Head of the School of Dance, Kibbutzim College of Education, Technology and Arts / Shahar Berkowitz **38**

In Memory

"I will dance every day as if it is my last" / Nira Paz & Hila Waldman **40**

New Books

Azure and Crimson: The Unfolding of Israeli Folklore for Stage Dancing by Barry Avidan / Einav Rosenblit **49**

In English

International Exposure 2021, On-Line Edition / Neta Pulvermacher **53**

Galit Liss on Dance "If You Can Breathe, You Can Dance" - Interview and Translation from Hebrew to English / Bella Rubin **59**

Dance Today (Mahol Akhshav) The Dance Magazine of Israel, Issue no. 41, February 2022 / On the cover: *Come Lay Down* by Noa Dar and Michal Samama, dancer: Noa Dar / Photo: Tamar Lamm / 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: Eden Nuriel / 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:



משרד
התרבות
והטפורט



רנה בדש צרפה עקרונות מהמצע האסתטי-מתודולוגי שהציע רודולף לאבאן עם עקרונות מהשיח הפנומנולוגי של מוריס מרלו-פונטי והיבטים מההגות הביקורתית של ז'אק דרידה, ואלה התוו את פירוק רובדי ההיצגים האסתטיים הבינתחומיים ביצירותיהם של קורט יוס, פינה באוש, מאגי מארן, סשה וולץ וברק מרשל, תוך כדי תהייה על אופני החיבור של מרכיבים והצגתם כמכלול.



"הראיתם שיש מקום לכל אחד בלי קשר למגבלות שלו, שכל ילד הביא את עצמו והצליח עף לגדול ממפגש למפגש. הצוות למד לתת לכל ילד להיות מי שהוא ולא לנסות להכניס לתוך משבצת. זאת היתה חוויה נהדרת לכולנו וזכינו בגדול שהפרויקט הזה קרה אצלנו." דליה דור, מנהלת בית-ספר לילדים על הרצף האוטיסטי. הספר קיים גם בנירסה אנגלית.
www.jillandamnon.com



Dance Spreads Its Wings: Israeli Concert Dance 1920-2010

by Ruth Eshel

DE GRUYTER

THE BOOK IS ON THE LIST OF THE
NOTABLE DANCE BOOKS OF 2021

Wendy Perron

ISBN 978-3-11-074961-8

[https://www.degruyter.com/document/
doi/10.1515/9783110749878/html](https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110749878/html)

רצפות מחול זה מג'יק פלור

רצפת מחול מג'יק פלור -
בשביל הבריאות שלך

בריאותית

שומרת על שלד הרקדנים ומורידה
עומס מרגלי הרקדן

דינמית וסופגת זעזועים

ספיגת זעזועים פרוגרסיבית
מורידה עומס מהרקדן בעת הנחיתה
בעלת מהלך שקיעה של 11 מ"מ

עמידה ואיכותית

מערכת אוורור תת רצפתי
מונעת התפתחות פטריה שעלולה לחורר
את הרצפה

שימוש בחומרים איכותיים ובעלי
תוחלת חיים ארוכה

מג'יק פלור ציוד למחול

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

טל: 04-9077733 • magicfloor1990@gmail.com 

