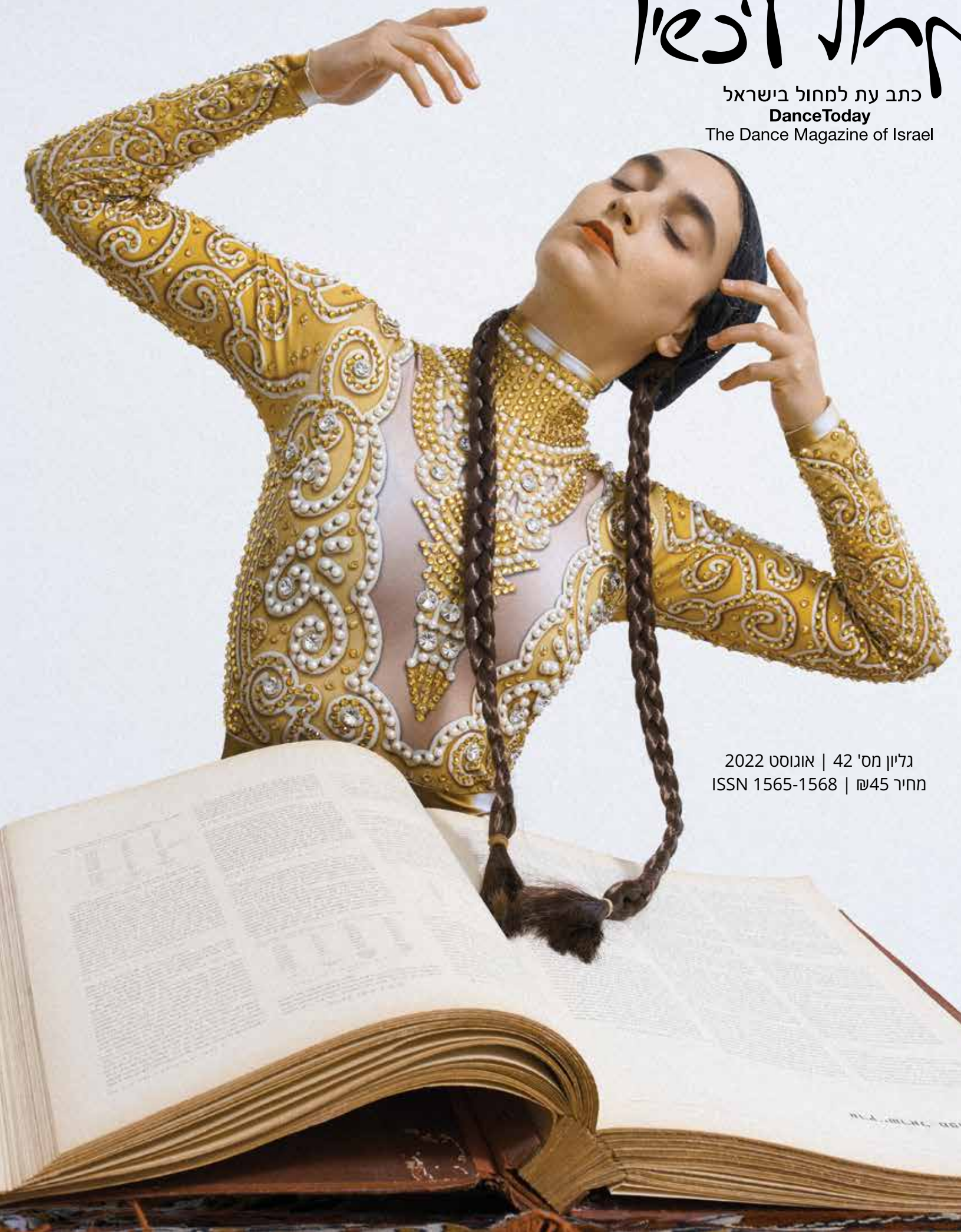


תורת אביא

כתב עת למחול בישראל
DanceToday
The Dance Magazine of Israel



גליון מס' 42 | אוגוסט 2022
מחיר 45 ש"ח | ISSN 1565-1568

שיטת דמתי

"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.

עשרות צילומים / הספר קיים גם בגרסה אנגלית / הוצאה עצמית
www.jillandamnon.com



תיאטרונמחול: רשת של מרחבי הבעה

רנה בדש צרפה עקרונות מהמצע האסתטי-מתודולוגי שהציע רודולף לאבאן עם עקרונות מהשיח הפנומנולוגי של מוריס מרלוד-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.

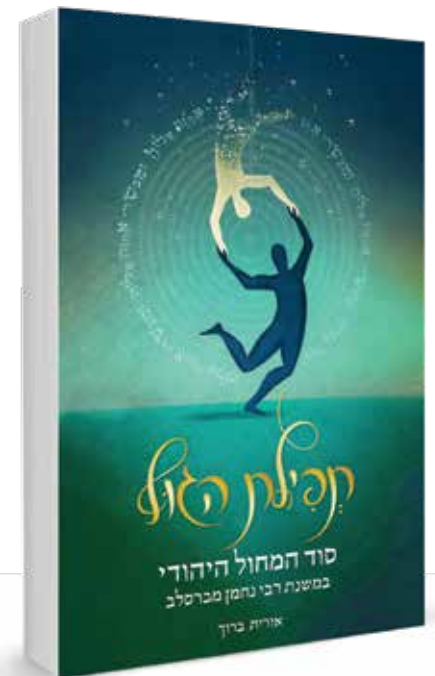
315 עמודים / איורים: 7 / הוצאת רסלינג
resling.co.il



תפילת הגוף

מה מתרחש כאשר הגוף רוקד? האם הריקוד מחולל שינוי במציאות? כיצד אפשר לרקוד במחשבה? האם יש קשר בין ריקוד. תפילה וגאולה? רבי נחמן מברסלב ייחס לריקוד יכולות מופלגות, בין היתר כמחולל ריפוי וכאמצעי להארה, השראה ושמחה, ואף ראה בו כלי לשינוי תודעתו של המאמין, להמתקת הדינים ולתיקון המציאות.

234 עמודים / עשרות איורים / הוצאות אוצרות
לרכישה: otzarotinfo@gmail.com



דבר העורכת



Ruth Eshel, photo: Itamar Manor

רות אשל, צילום: איתמר מנור

מרצון בית הספר למחול להדק את החיבור בין מחול כפעולה אמנותית וכפעולה חברתית. אלעד שכטר כתב על הפסטיבל הטרנס-אמריקאי שנערך במונטריאול, ועסק בתפקידים של פסטיבלים בימינו וכן ביחס כלפי ילדים ועמים אחרים, מתוך הסתכלות על העבר, ההווה והעתיד.

שחר ברקוביץ ראינה את רנה בדש על ספרה *תיאטרונמחול - רשת מרחבי הבעה*, שבו פורשת המחברת את תובנות המחקר שלה. באדיבות אורית ברוך התפרסמו פרקים מספרה החדש *תפילת הגוף*. ספר חדש נוסף שיצא לאור הוא *שיטת דמטי* של אמנון וניל דמטי, העוסק בעבודתם בתנועה ומחול עם ילדים ומבוגרים עם מוגבלויות. בלה רובין ערכה איתם ראיון בשפה האנגלית.

קריאה מהנה
ד"ר רות אשל
עורכת

כמו בגיליונותיו הקודמים, כתב העת *מחול עכשיו* משקף, מגיב, ויוצר דיאלוג עם העשייה בשדה המחול בישראל. בעקבות ההשפעה של הקורונה על עולם התרבות, החליטו המנהלים האמנותיים של הרמת מסך 2021, עודד גרף ודנה רוטנברג, לדמיין איך נראה העתיד. הם הזמינו את רננה רז, יעל ביאגן-ציטרון, רוני חדש, יאיר מיוחס ורותם תשיח, שהפכו לשעה קלה למגידי עתידות.

מרתק אותי לקרוא על תהליכים, מחשבות, ניסיונות והתלבטויות של יוצרים; 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. אני פונה ליוצרים שהתרשמתי מעבודותיהם: בגיליון זה ביקשתי מסתיו סטרוז בוטרוס לכתוב על גילוי השורשים הגיאוגרפים שלה, מיון החומרים התנועתיים, עיבודם, ויצירת עבודות עכשוויות על בסיס ריקוד העם. ביצירתן *צאינה וראינה*, מירב דגן וסתיו מרין שואלות את עצמן מה זה אומר להיות גוף נשי על הבמה, ומתמודדות עם הגוף האשכנזי הנשי שלהן. במקביל לעבודה ולהתנסות בפרטיטורות גופניות ומושאלות, הן התחילו ללמוד יידיש, מה שהוביל אותן ליצירת תנועה וקול. רננה רז כותבת על יצירתה *עבודה תלויה במקום* לתיאטרון מחול ענבל, התמודדות אמיתית בעיניי עם המורשת של שרה לוי-תנאי.

אני מאמינה שאחד מהתפקידים של כתב העת הוא לתת במה לחוקרים ותיקים וצעירים. שני המחקרים שבחרתי לפרסם בגיליון עוסקים בסוגיות אקטואליות: יסמין ורנר טבצ'ניק חוקרת את המחול ברשת, ומעלה שאלות הנוגעות למקומם של המחול, התנועה, הגוף האנושי הרוקד ושל הצופה ביצירה, כמו גם להגדרתה של היצירה כאמנות; ויסמין משולמי טוענת שהעולם, המשטר, החברה וכל מה שסביבנו מגבילים ומצנזרים אותנו, אך גם האמנים בוחרים לפעמים להיות צנזורים של עצמם, כל זאת בתוך מציאות מורכבת, הכוללת בתוכה שלל אפשרויות, בחירות והחלטות. במאמרה היא גם מנתחת שתי יצירות מתקופות שונות שמסמלות את מאבקי התקופה. היצירות משתנות, אך מניעי הצנזורה והסיבות לקיומה בפועל נשארו.

במדור "זרקור אמון", כתבה גבי אלדור על גילי נבות עם פרישתה מניהול אמנותי של להקת בת שבע. אלדור שואלת האם המנהל יוצר להקה בדמותו, עד כמה הוא מתערב בעבודת הכוריאוגרף, האם אלו שני מסלולים נפרדים? מהי מידת ההתערבות הנדרשת, המותרת, האפשרית? האם המנהל האמנותי מאשר או דוחה הצעות של כוריאוגרף, והאם יש תחום שבו יש לו חירות ליצור בעצמו? במה מתבטא תפקיד המנהל האמנותי בלהקה לצדו של אוהד נהרין? מתוך עיסוק בשאלות אלו מותחת אלדור קווים לדמותה של נבות.

הכנס השנתי של התכנית לתואר שני באקדמיה למוזיקה ומחול בירושלים היה אירוע פרידה מד"ר שרי אלרון וחומי איינבינדר, והוקדש לנושא שחזור במחול. שרון טוראל סקרה את הכנס העשיר, ואילו שני תמרי שוחחה עם היוצרים ניב שיינפלד ואורן לאור על תהליך השחזור והשיקולים. פנינית פיינגולד סקרה את יום העיון לזכרה של הכוריאוגרפית אנה הלפרין, שנערך בסמינר הקיבוצים, ונבע

תוכן העניינים

דבר העורכת

מסך לעתיד – תפילה ומגידי עתידות / דנה רוטנברג ועודד גרף, רננה רז,

רותם תשי"ח, יעל ביאדגון-ציטרון, רוני חדש, יאיר מיוחס

יוצרים כותבים

סיפורי עם – הקורונה וגילוי השורשים הגיאורגים / סתיו סטרוז בוטרוס

צאינה וראינה – עקבות ומחשבות מתוך תהליך היצירה / מירב דגן וסתיו מרין

עבודה תלויה במקום / רננה רז

מחקר

אינטרנט, דיגיטל ומדיה חברתית במחול (כולל מושגי יסוד) / יסמין ורנר טבציניק

אמנות המחול וצנזורה / יסמין משולמי

זרקור אמן

ריאיון עם גילי נבות עם פרישתה מניהול אמנותי של להקת בת שבע / גבי אלדור

כנסים

שחזור במחול – הכנס השנתי של התוכנית לתואר שני – האקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים, 2022 / שרון טוראל

דיאלוג עם הזמן: שיחה עם היוצרים ניב שיינפלד ואורן לאור (מתוך תוצרת בית 2022) / שני תמרי מתן

לחולל מרחבים משותפים: יום עיון לזכרה של הכוריאוגרפית אנה הלפרין

בבית הספר למחול של סמינר הקיבוצים / פנינית פיינגולד

הכרה באדמה – Festival TransAmerique (FTA) / אלעד שכטר

ספרים חדשים

”הצופה הוא הפרשנות שמחיייה את היצירה”: שיחה עם ד״ר רנה בדש

עם צאת ספרה תיאטרונמחול - רשת של מרחבי הבעה / שחר ברקוביץ

תפילת הגוף - סוד המחול היהודי במשנת רבי נחמן מברסלב / אורית ברוך

The Two Worlds of Jill and Amon Damti – Using Dance and Movement with Children and Adults of Varying Abilities (deaf, hard of hearing) / Interview and Transcription by Bella Rubin **59**

Table of Content **60**

מסך לעתיד - תפילה

דנה רוטנברג ועודד גרף

מנהלים אמנותיים של אירועי הרמת מסך 2021

בואו ניקח רגע ונדמיינ יחד איך נראה העתיד. דווקא בתוך ההווה הנוכחי, התזזיתי, שדורש מאתנו את כל תשומת ליבנו, בתוך המציאות המשתנה ללא הרף, בתוך

הלא נודע הגדול.

במסגרת אירועי הרמת מסך 2021 החלטנו להסיט את המבט, לכנס את קהילת המחול המקומית ולהביט הרחק אל האופק. לתהות: מה עלה בגורלו של המחול הישראלי? מה קורה בפרויקט הרמת מסך 2050? 22100 האם תל אביב עוד קיימת? האם מרכז סוזן דלל הפך לקניון? האם גופי הרקדנים והרקדניות הוחלפו בהולוגרמה? האם הצטרפנו כולנו אל ספריית מחול בקומה תת־קרקעית? כשאנחנו עוצמים את העיניים, האם נגלית לנו דיסטופיה או אוטופיה?

הערב יורד וסטודיו זהבה שבמרכז סוזן דלל מתמלא בא.נשים. על שולחן עטוי מפה בצבע בורזו, כדור בדולח חשמלי שנרכש בשוק ליונסקי זורק זרמים כחולים חשמליים דקים. מיקרופון בודד מכוון אל הכיסא שניצב מאחורי השולחן, ממתין למה שיושמע דרכו אל חלל הסטודיו רחב הידיים של מרכז המחול הגדול בישראל. ששה יוצרים ויוצרות, חושבים וחושבות, הוזמנו להביט לתוך כדור הבדולח, אל תחתית ספל הקפה השחור, ולהפוך לשעה קלה למגידי עתידות. כל אחד ואחת מהם התבקש לספר מה צופן לנו העתיד בערב אחד של אימה, תקווה, פנטזיה ותפילה מחוליים, של קהילה.

זה כינוס ראשון אחרי שנתיים של בידוד אישי ומקצועי, של מגפה שבה אמנות המחול נדחקה אל הפינה וחשיבותה הוטלה בספק. חיוניות המפגש האמנותי החי נותרה בעין הציבורית המחוקקת אי שם בתחתית הפירמידה. במקביל, המסך, שייצר אשליה של חלופה קלה וזמינה לקרבה פיזית, הלך והשתלט על כל חלקה טובה ואיים להחליף הכל. אבל מתחת לפני השטח ידעו מי שידעו שלגוף, נוכחותו, תחושותיו וחוויותיו אין תחליף.

וכך, הדוברים והדוברות הציעו, מתוך אהבה ודאגה עמוקה למשהו עדין ושביח, נקודות מבט שונות ביחס לעתיד בכלל והמחול בפרט. מעבר לחוויה הפנטסטית מעוררת הדמיון והמחשבה, נוצרה תחושה חזקה של קהילה שמאפשרת לעצמה לחלום, לדמיינ אלטרנטיבה ולהתרחב מהמוכר למחוזות חדשים. לחלום־לדעת שלמחול יכול וצריך להיות תפקיד מרכזי בחברה שבה אנו חיים. בפרפרזה על דוד אבידן: ״דחוף מאוד לתת לעצמנו עכשיו הזדמנויות נוספות״.

רננה רז הציעה לנו לדמיינ את שבט ״נוזס ללד״, אחד השבטים היחידים ששרדו את האפוקליפסה וממנו תחזור ותצא בשורת התנועה לכלל האנושות. רוני חדש הציעה לנו אוטופיה מגדרית וחברתית שבה אבן הבוחן היחידה היא כנות, והאמת היא מצפן ליצירה, ביצוע וצפייה במחול. יאיר מיוחס קרא למרד הגוף בטכנולוגיה והדיגיטיציה ולהיותם של הרקדנים נושאי דגל המהפכה. הוא סיים את דבריו בהטחת מכשיר הטלפון האישי שלו ברצפת הסטודיו. רותם תשי״ח הציע מבט מפוכח על היחסים בין הגוף והשלטון בהקשרים שונים, התבוננות בכוריאוגרפיה של המרחב הציבורי. אופיר יודילביץ הציע נקודת מבט פרנמטית היוצאת מתוך נתונים שאסף וסידר באתר ייעודי, שיכול לנבא ולספר לנו על העתיד על סמך ההווה. יעל ביאנץ־ציטרון הציעה לדמיינ את עתיד המחול מזוויות שונות ככזה

שמלא בצחוק של אנחות רווחה, שהבירוקרטיות בו יעילות, עתיד שבו הארץ נמלאת סטודיואים ביורטים יפים עם רצפות עץ ואור רך.

אנו נאים ונרגשים להביא את דבריהם מעל דפי כתב העת *מחול עכשיו*. את קטעי הווידאו המלאים מתוך האירוע ניתן למצוא באתר האינטרנט של פרויקט ״הרמת מסך״.

מסך לעתיד - רננה רז



רננה רז, צילום: אביטל פלג רז Renana Raz, photo: Avital Peleg Raz

השנה היא שנת 2120 ומגיפה חדשה מתפשטת ברחבי העולם. המקור שלה, שלא כמו בפעמים הקודמות, לא מוזהה. מאז 2084, אז החלו בני האדם ליישב את הירח ואת מאדים, הלך וגדל מספר הווורוסים המוכרים לאנשי המדע והרפואה. בניגוד לפעם הקודמת, לפני כמאה שנה, אז אפשר היה להצביע על המדינה ועל העיר שמהן התפרצה המגיפה, הפעם ההתפרצות מתרחשת בכמה מוקדים, מדורות מדורות שמבשרות על שריפת הענק שעומדת להידלק. כבר ב־2070, עם שוך הקורונה אחרי 50 שנה ו־125 גלים, הזהירו שזה עניין של זמן עד שתגיע המגיפה הבאה.

ב־2024, כארבע שנים אחרי שהגיעה לעולם הקורונה, התקבצה קבוצת חוקרים מאוניברסיטת אוקספורד על מנת להבין באילו דרכים אורגניות יכול בן האנוש למגר מגיפה, או לכל הפחות לצלוח אותה ללא תמותה גבוהה. קבוצת החוקרים החלה מתגבשת בעקבות מקרה מעניין ביותר שהתגלה בסמיכות לגילוי זן האומיקרון. דווקא ביבשת אפריקה הננועה, לא רחוק מבוטסואנה, התגלתה קהילה קטנה בכפר בשם נוזס ללד, שעל אף קרבתה למוקד ההתפרצות ועל אף שדווחו מקרים של הדבקות בנגיף, לא נרשמה תמותה ורוב חבריה צלחו את המחלה עם תסמינים קלים וללא השפעות לטווח רחוק.

קבוצת החוקרים אספה את הנתונים על הקהילה הקטנה הזאת והחלה מנתחת אותם. מסקנותיהם היו חתרניות ופורצות דרך. בשנת 2034, לאחר מחקר ותצפיות של כעשר שנים, הם פרסמו את תוצאות המחקר ועוררו הדים רבים בעולם. כיוון שרוב מדינות העולם היו כבולות בחוזים דרקונים עם חברות התרופות פיזר, מודרנה וביוסק (שלימים, כשהקורונה דעכה, עברו לייצור משקאות ממותקים) תוצאות המחקר הושתקו ולא זכו לתשומת לב הראויה. אך כעת, ב־2120, כשהמגיפה החדשה מאיימת להתפשט, חזר המחקר הזה לככב בסדר היום וכמה מדינות בעולם הודיעו שהן מתכוונות ליישם את מסקנותיו כבר בשבועות הקרובים.

כתב העת יוצא לאור בתמיכת:



מחול עכשיו – כתב עת למחול, גיליון 42, ספטמבר 2022 / DanceToday – The Dance Magazine of Israel / בשער: *ספיה* מאת סתיו סטרוז בוטרוס / צילום: זוהר רון / עורכת: ד״ר רות אשל, eshel.ruth@gmail.com / מערכת: ד״ר רות אשל, נאוה צוקרמן, יעל מירו, ד״ר יונת רוטמן, ד״ר עינב רוזנבליט, רונית זיו / עיצוב גרפי: סטודיו דור כהן / עריכה לשונית: עדן נוריאל / 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 kupa@tmu-na.org.il / לרכישת מנוי: אתר תיאטרון תמונע, tmu-na.org.il, או להתקשר טלפונית לקופת התיאטרון 03-5611211, או לשלוח שם, מספר פלאפון וכתובת מייל: kupa@tmuna-na.org.il / מנוי לארבע גיליונות: 180 ש״ח כולל דיוור / למוסדות: תיאטרון תמונע, 03-5611211 / המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות © כל הונטיות שמורות 1568-1565 ISSN

לפניכם תקציר של עשר המסקנות החשובות ביותר העולות מן המחקר:

- גוף בתנועה הוא גוף חסין יותר. בני שבט נזוס ללד נוהגים לרקוד שלוש פעמים ביום. ממש המקבילה לשחרית, מנחה וערבית. ריקוד חופשי לצלילי מוזיקה.
- שהייה בטבע ובמרחבים ציבוריים חיונית לחוסן נפשי וגופני. בני השבט נוהגים לבלות שעות רבות מחוץ לביתם. הם מקיימים פעולות רבות תחת כיפת השמיים: ארוחות משותפות, שיחות, צפייה במופעים ועוד.
- מגע בין אנשים התנלה כנורם מכריע בפיתוח מערכת חיסון חזקה. בני השבט נוהגים להתחבק, למעוך, לכווצץ', לטפוח, ללחוץ, לדרוך ולעשות דיגי ונעימי בכל הזדמנות. כמובן רק עם אנשים רצויים ורק בהסכמה.
- להזיע ולשתות זה ממש חשוב. בני ללד מקפידים על העעה מבוקרת ושתייה בהתאמה.
- כיוון שמניפה מתבטאת בגלים חשוב שכל האנשים יעשו גלים. כשהגל הוא בגוף אפשר להבין בקלות ובבהירות מה עומד לפנינו. חפשו גלים בגוף. הנווסים מחפשים גלים כיחידים או בקבוצות.
- דבר מדהים שהתגלה במחקר הוא העובדה שאפשר להסתדר ללא זום. למעשה בכל מה שקשור לגוף האנושי מומלץ תמיד לחתור ולחפש מגע אמיתי וממשי. נרשמה תנועה מונברת של כדוריות דם לבנות כשהגוף נע עם גופים נוספים באותו החלל. דבר מעניין שהתגלה הוא שחשיפה מונברת לסרטונים של להקות מחול בזום, במיוחד כאלה שבהם רואים כל רקדן בבית שלו רוקד ואז מעביר לרקדן או הרקדנית הבאים וכן הלאה, מזיקים לבריאות.
- מומלץ להימנע לחלוטין מלמחוא כפיים במרפסות. למעשה בנוס ללד אין כלל מרפסות.
- ניתוק מצפייה בחדשות מפחית חרדה ומעלה ב־95% את היכולת של הגוף לעמוד בפני אורגניזמים זרים.
- מבט ישיר בעיניים של בן אנוש או של יצור חי אחר מעודד ייצור של תאי T שתפקידם להילחם בוויהומים.
- לצחוק, להתרגש, לחשוב, להתפעם, מחזקים את מערכת העצבים הפרהסימפטטית ומגבירים את התחדשות התאים.

בעקבות המסקנות הודיעו מספר רב של מדינות כי לצד מאמצים למצוא חיסון לנגיף, יישמו את מסקנות המחקר כבר עתה. המדינה שעומדת בחוד החנית היא ישראל, ולצדה מדינות האזור שאיתן יש לה יחסים מתואמים ומהודקים מאז הסכמי השלום שנחתמו ב־2067: סוריה, לבנון, פלסטין וכמובן מצרים וירדן. מדינות נוספות שהודיעו שיחילו את המסקנות גם אצלן הן: צרפת, פורטוגל, גרמניה, אנגליה, אירלנד, לוקסמבורג, ספרד, רוסיה, סין, ארה"ב, קולומביה, צ'ילה, אורוגוואי, אוסטרליה, ניו זילנד, יפן, הונג קונג, אוקראינה, איראן, עירק, אפגניסטן, תימן, קמרון והפיליפינים, והרשימה ממשיכה להתארך.

המקצועות חולקו לחיוניים וחיוניים ביותר. בראש רשימת "חיוניים ביותר" ניצבים האמנים ואנשי המחול והתנועה לצד אנשי הרפואה והמדע. שכם אל שכם, תוך שיתוף פעולה הדוק, עובדים יחדיו שני הציבורים על מנת להצעיד את האנושות אל עבר התמודדות והתנברות על המניפה שבפתח. במערכות החינוך, שכמובן נשארו פתוחות, הוכנסו ריקוד, מוזיקה, אמנות פלסטית ותיאטרון כמקצועות חובה. פעם בשבוע נדרשים האזרחים לצפות במופע ריקוד באוויר הפתוח או במופעים של עד 50 אנשים. אולמות וסטודיואים יעודיים הוקמו במרחבים פתוחים: "אולמות נושמים" המניגים מפני תנאי מזג אוויר מאתגרים אך פתוחים אל החוץ. אזרחים חולקו לקפסולות שבהן מתקיימות מסיבות ריקוד כשלוש פעמים ביום. אפשר להגיע ולפוז כחמש דקות עם הקפסולה שלך. עמדות חיבוק וטעינה פרושות בערים הגדולות, לאורך החוף ובפריפריה. במדינות מסיימות ממשלות מינו "שרי מחול וגוף". פסטיגלים הוצאו מחוץ לחוק.

לאחרונה מתחוללת סערה גדולה בעולם המדע בעקבות קפסולת זמן שהתגלתה באזור דרום תל אביב. בתוך המשדל לאיכות הסביבה, שנבנה על חורבותיה של התחנה המרכזית הישנה, התגלה כרטיס זיכרון ובו תיעוד של קבוצת אנשים שהתכנסה בסטודיו בתל אביב כבר בשנת 2021 באוכה 2022. מצפייה בתיעוד עולה כי קבוצת האנשים התכנסה כדי לתרגל את מסקנות המחקר שיושלם רק כ־12 שנים מאוחר יותר, מה שמעלה את החשד שבני שבט נזוס ללד אינם

הראשונים שנהגו בצורה זאת וכי ייתכן שאם היו מושקעים משאבים במחקר דווקא בקהילות מוכרות וקיימות היה אפשר כבר אז לצלוח את המניפה בצורה טובה יותר. הערב, כמו בסרט *בחורה לעתיד*, תעזרו לי ליצור את העבר של העתיד שלנו ממש עכשיו, בהווה. זה אולי מסובך להבין וגולש אפילו למחוזות המיינד פאק, אבל שום דבר לא דופק את המוח יותר ממה שקורה פה בשנתיים האחרונות.

אז בבקשה קומו על רגליכם ונתעד עצמנו מקיימים את המלצות המחקר.

נתחיל ב:

להסתכל אחד לשני בעיניים

להתחבק

לעשות כיווציץ', מעיכה, דריכה, קיצי ונעימי

להזיע – בואו נקפוץ במקום 50 פעם

בואו נעשה גל ביחד

ובואו פשוט נרקוד.

תודה!

מסך לעתיד - רותם תשי"ח



רותם תשי"ח Rotem Tashach

בררט, רגע לפני שהשלטונות מצאו אמצעי נוסף שבאמצעותו ניתן יהיה למשטר ולאמן אותנו בצייתנות מרחבית, שאלתי את עצמי איך ואיפה מתאפשר לנו לזוז בעולם היום. מהתבוננות במציאות של 2018 התחוור לי שניתן לחלק באופן נס את המרחב הציבורי של התרבות האנושית כולה לשלוש פרדיגמות תנועתיות: התקדמות בפרוזדורים, שהות באזורי המתנה או הגשמה ספציפית מאוד בכיסי חופש שבחלקם הגדול כרוכים בתשלום.

כלומר, או שאנחנו נעים בסבך האינסופי של מרחב הדרך, שבו אנחנו זזים בנתיבי התקדמות ישירים על מדרכות, ברציפי רכבת, על גרמי מדרגות, במסדרונות וכיו"ב; או שאנחנו מוזמנים לאפס את מרבית תנועתנו באינספור אזורי המתנה כגון עמידה בתורים, המתנה במעליות, ישיבה בחדרי המתנה או בקרונות רכבת, עמידה צייתנית באיי תנועה בעודנו מחכים לרמזור שיתחלף וכיו"ב; או שאנחנו מוזמנים להגשים חירות תנועתית מאוד מאוד ספציפית באינספור כיסים של מעיין גני עדן תנועתיים: לרקוד בצפיפות במועדון הריקודים, להיות מוזים בעוצמות מופלאות בלונה פארק, לחוות את תעופת הסקיטבורד ברחבות תלת־מדיות המיועדות לכך, ללמוד תנועות ספציפיות בשיעורי סלסה–ריקודי בטן–פלמנקו וכי בסטודיואים סגורים, לטפס על קירות הטיפוס וכמובן לחוות את ההגשמה ההטרונגית, הסינתטית והעשירה, שאנחנו כפרפורמרים מכירות היטב מחללי החירות וההופעה של אמנות המחול.

אל מול אותו סדר תנועתי משולש שמוכתב על ידי צורות השלטון הניאו־ליברליות, אנחנו עדים היום למפגשים יותר ויותר חריפים, אלימים ומשוכללים בין "חופש תנועה וחופש ביטוי" אזרחי מצד אחד לבין מרות שלטונית דכאנית מהצד השני.

אני חושב כמובן על שלל תנועות המחאה העכשוויות: על ה־BLM בארה"ב, על תנועת המחאה האקלימית הבינלאומית המרד בהכחדה (Extinction Rebellion), על מחאת האוהלים של 2011 בישראל וכמובן על תנועת בלפור.

בכל אותם מפגשים בין מחאה אזרחית לשלטון ישנה הסלמה מובהקת של אמצעי הדיכוי השלטוניים. אותן תנועות מרי אזרחיות מדוכאות באמצעים צבאיים שלקוחים

מאזרי קונפליקט מלחמתי וכיבוש וכוללים, כפי שאנחנו יודעות היטב, מכת"זיות, גז מדמיע, מעקב טכנולוגי טוטליטרי, ונשק צבאי הולך ומשתכלל.

מהצד השני ניתן לראות את ההשתכללות התנועתית והפרפורמטיבית של תנועות המחאה:

חברות BLM בארה"ב למשל מורידות פסלים של קולוניאליסטים לבנים ומציבות במקומם אובייקטים שמנציחים דמויות אפרו־אמריקאיות איקוניות שלקחו ולוקחים חלק במאבק נגד הגזענות בארה"ב. למשל, במקום פסל של הננרל לי (Lee), ראש צבאות הדרום תומך העבדות במלחמת האזרחים, הוצב דימוי של הארייט טאבמן (Tubman), שפחה שחורה שהצליחה להימלט מהדרום ולאחר מכן הבריחה עשרות עד מאות עבדים צפונה; פסל של ג'ורג' פלויד (Floyd), אזרח אמריקאי שחור שנרצח על ידי שוטרים לבנים לפני כשנה וחצי, מקרה רצח שטיילטל את האומה האמריקאית; פסלים של ילידים־אמריקאים מפורסמים במקום אלו של הקולוניאליסט האירופאי הלבן כריסטופר קולומבוס. על ידי כך חברי ה־BLM מעצבים מחדש את המרחב האזרחי הקולקטיבי מלמטה, from the grass roots up, עוקרים אובייקטים של גזענות ונוטעים במקומם אובייקטים של מאבק בגזענות בפעולה מרגשת ביותר של שלטון העם פר אקסלנס.

גם בקרב מפגינות תנועות האקלים נעשה שימוש נרחב באמצעים פרפורמטיביים: החל מהדבקת כפות הידיים בסופר גלו לקירות זכוכית של בנקים ותאנדי ענק שמממנים את תעשיות דלק המאובנים וכלה בהשחלת זרועותיהן של מפגינות לצינורות פלסטיק כדי להקשות על המשטרה לפזר את ההפגנה ולהשיב את הסדר הניאו־ליברלי על קנו. תנועת המרד בהכחדה עושה שימוש בכוריאוגרפיות תיאטרליות במרחב העירוני, בתהלוכות מסוגננות בהלוויות אנושות סימבוליות ובתלבושות דרמטיות. השימוש באמצעים בימתיים־כוריאוגרפיים אינו רק אמצעי פדגוגי יעיל להעברת מסרים פוליטיים או לתפיסת תשומת לבם של העוברים והשבים. התלבושות הדרמטיות למשל מקשות על זיהוי פני המפגינים בטכנולוגיות המעקב ונותנות שכבת הגנה, קלה ככל שתהא, מפני מעצר המוני ושירותיות שלטונית.

בארץ, מחאת האוהלים של 2011 השתלטה ביצירתיות מופלאה על אחד מערוצי התנועה המרכזיים בתל אביב והגדירה מחדש את סיבת השוטטות והשהות באותו מרחב: מפנאי בורגני יחידני, מנוכר ומשועבד למערכת שרחוקה מלהיות דמוקרטית, למפגש אמיץ ומקרב בין אזרחיות. הפרפורמנס המחאתי האחרון שאצייין הוא, כמובן, המרחב הדמוקרטי יוצא הדופן של בלפור, שיצר כיס ניאוגרפי זמני שבו חוקי התנועה, התנועעות, הביטוי וההתגודדות האזרחית נוסחו מחדש על ידי המפגינים והזכירו לכולנו עד כמה רחוק הסדר היומיומי המנוכר והתכליתי של הניאו־ליברליזם מהסדר האזרחי־דמוקרטי המקרב והיצירתי שנוצר על ידי שהות מפגינים במרחב מסוים.

אני רואה את כל התנועות הללו כאירועי הפרפורמנס המשמעותיים ביותר של ההווה ושל העתיד הקרוב. אלו לא אירועי מחול בימתי שמתבססים על ההפרדה בין משתתפים וקהל, אלא אירועי פרפורמנס שבהם הקהל והמשתתפים הם אחד, שבהם הריקוד, השיר והכוריאוגרפיה אינם התוצר החשוב אלא אמצעי לשחזור ולהתהוות של הקהילה האזרחית־דמוקרטית עצמה. אני מדבר כאן את המודל השני של ז'אק רנסייר (Rancière) לאפקטיביות פוליטית של האמנות, מודל שהוא מכנה "מיידיות אתית".

את העתיד הקרוב של המחול הבימתי אני רואה בפוטנציאל שלו לפתח ולקיים יחסי גומלין משוכללים עם אותם מופעי מחאה; כלים בימתיים וכוריאוגרפיים שינוסחו בחללי חזרות אבל יזלגו לרחוב וירחיבו, יעצמו וישכללו את מגוון האפשרויות העומדות בפני המפגינות לשהות, למחות, להיפגש, ולהמציא הווי דמוקרטי בכיס מחאתי. כלים פשוטים ומוכרים כגון spacing של מפגינות, score שיאפשר היטמעות מפגינות בקהל הרחב כהרף עין, יוניסונים פשוטים שישלהבו את הקהל הרחב ויעוררו אותו להצטרף לגוף המפגינות וכיו"ב.

מצד שני אני מדמיין אירועים התקהלותיים מתמשכים או אפילו קבועים, שיתרחשו סביב המרחבים המוזיאליים והתיאטרוניים, יטשטשו את גבולות הבמה, התיאטרון

והמוזיאון וייצרו כיסי מרחב דמוקרטיים. כוחם של אותם כיסים לא יהיה במחאה הפוליטית הגדולה של תנועות המחאה, אלא בהרחבת אפשרויות הקיום, ההוויה וההתנועעות האישיות, האינדיבידואלית, האידיוסינקרטיות של האזרחיות, כלומר כיסים שמעצם קיומם מציעים אלטרנטיבות למשטר הנורמטיביות המצמיח.

במרחב שבו מספיק אנשים זזות אחרת לאורך מספיק זמן יש סיכוי שגם האזרח הממושטר ביותר ישל מעליו לפחות חלק מהנורמטיביות המצמיתה.

מסך לעתיד - יעל ביאגון־ציטרון



יעל ביאגון־ציטרון Yael Biegon-Citron

יעל ביאגון־ציטרון, במאית, דרמטורגית

ומנהלת אמנותית, מלווה פרויקטים כדרמטורגית ויועצת אמנותית באמנויות

הבמה, הכתיבה והצילום. מייסדת שותפה

של "מועדון כתב" - במה לקרבות מילה ידידותיים, ומנהלת אמנותית של מרכז נווה

שכטר בתל אביב.

העתיד של המחול מלא בצחוק. צחוק בקהל, לפעמים גם על הבמה. זה לא בהכרח צחוק של "התכוון להיות מצחיק", למרות שגם זה נהדר, אלא צחוק כזה שמשתחרר מאתנו כמו אנחת רווחה, כשאנחנו מזהים בדל־רגע מדויק, זקיק־אמת שמבליח בין הפעולות, ופתאום אפשר לנשום רגע לעומק את החיים. בעתיד הזה לכל פעולה יש כוונה; גם אם היא עצלה, גם אם היא פרועה, מתריסה, או מופשטת. בעתיד הזה אנחנו עדים לרגע שבו המדויק הופך לרחב, הפרטי והפרטיקולרי לכללי. אני זוכרת קולנה שלי מתפלספת על המילה specificity. תנסו להגיד רגע, אפילו רק השפתיים והלשון, איך היא מפרקת את הפה לסדרה של פעולות זריזות, כמה אויר היא דורשת, כמה התכוונות. אי אפשר להתרשל בה, למרות שאפשר לומר אותה גם ברוך. מגיל צעיר צוחקים איתי/עליי

על הצחוק שלי, כמה הוא מוזהה איתי, איך אפשר לדעת שאני באולם גם בלי לראות אותי. וחשוב לי להבהיר – זה לא שהכל מצחיק, אלא שיש המון דרכים, אולי

אינספור, להיות נוגעים ללב.

בעתיד הזה של המחול, תקנות התמיכה לא מתישות את הנפש, ומי שצריך עזרה עם הגשות יודע לאן לפנות, וכולנו יודעים להוציא קבלה, להפקיד לפנסיה, להניש דוחות, וזה לא מפחיד, זה רק תחזוקה בסופו של יום.

בעתיד של המחול אני פוגשת את כל מי שלא אוהב מחול ואנחנו יושבים לשוחח ואני מחזיקה את ידו בידי ואומרת אני נשבעת, בלב שלי, שלא צריך להבין בזה כלום. אני נשבעת שכמו עם כל אמנות גדולה, השאלה היא איזה סיפור זה מעורר בך. כוונת המשורר חשובה רק כתנועה בחלל רעיוני, גירוי של בלוטות הדמיון, אתה חלק הכרחי במהלך הזה כי משמעות צריכה לפגוש משמעות כדי שבני אדם ישוחחו. בואו איתי פעם, אבל ליצירה באמת באמת טובה, ונדבר לפני ותוך כדי ואחרי ונראה יחד שזו אמנות גבוהה כי היא המתח שבין הקונקרטי למופשט. נדיבה מספיק כדי לחשוף מהלך רגשי, אדיבה מספיק כדי לא לדחוף לך את זה לגרון. אני באה מתיאטרון הרי, כן? אמנם חזותי, אמנם ניסיוני, אבל האמת תמיד הייתה שעברתי למחול כי התעייפתי ממילים. כי מצאתי שפה משותפת עם כוריאוגרפים, עם רקדנים. לקח זמן לחצוב אותה בסלע, זה משתנה בין אנשים, אבל החווה נותר מוגמר ונהדר – אני מעניקה מילים, הם מעניקים לי דימויים. דיל של החיים. את כל זה אני אניד להם, לאלה שלא אוהבים מחול.

בעתיד של המחול יש מלא יורטים כאלה יפים עם רצפת עץ ואור רך כמו שיש להם בנטף, ומלא מקומות ממש שווים לעשות בהם רזיזנסי ממש פה בארץ, כזה עם גוף להשקיף עליו ומקלחת נקיה ובישולים בערב וחלונות פתוחים ורוח עדינה.

בעתיד של המחול המוזיקאים חוזרים לבמה, ואפשר להחליט דברים כמו מספר משתתפים או נודל תפאורה לפי מה שיפה, לא לפי מה שנכנס בבגאז או במכולה.

בעתיד של המחול יש יוצרות ומעצבות שהולכות יחד כברת דרך ובכלל, זוניויות מקצועיות כאלה, שנדלים בהן ביחד ובוראים עולם, ולא מפחדים לחשוב גדול, צבעוני, שובב. גם אם במקרה אני לא אוהבת, אני מעדיפה שכולם יזכו מתישהו לעשות כמו שהם מדמיינים. בעתיד של המחול רואים בכל יצירה את הכוונה הטובה.

בעתיד של המחול מותר להתבגר ולהשתנות ולאזכב כמה אנשים בדרך ולהרוויח אחרים, מותר להפסיק לרקוד ולחזור לרקוד ולפעמים מבפנים ולפעמים מבחוץ, לחטוא במוזיקה או עיצוב או משחק ועדיין לקרוא לתחום הזה בית.

בעתיד של המחול יש כסף ליחסי ציבור ועניין בהופעות מחוץ לתל אביב וירושלים, בחללים עם חדרי אמנים נעימים וצוות טכני שיוזע איך לשלוט במזגן, ותאורנים שמאוהבים במקצוע שלהם וגם אנשי סאונד וקהל קשוב וסקרן, גם הילדים של 11 בבוקר וגם הזוגות של 8 בערב באים להתבונן וללמוד, שונאים סוכריות ושיעולים. ובכל הופעה יש גם אמני תיאטרון בקהל, ומוזיקאיות ואמניות פלסטיות ופילוסופים, כי כלנו עוסקים באותו דבר ומעניין אותנו לראות מה הקולנות שלנו ניסחו הפעם.

והיצירות רצות. לא בחירוף נפש, לא כי צריך להראות פעילות, אלא כי הקהל מבקש, והרקדניות והרקדנים רוצים, וכי היצירה צריכה להתחמצן ולנשום ולהתבגר. בארץ, בחו"ל, אחרי חופשת לידה, לפניה. ואף כוריאוגרף לא מתחיל עם רקדן או רקדנית מהלהקה שלו, ואף אחד מהצוותים הטכניים לא מבקש נשיקה, וכשמחמיאים זה על הביצוע, על המחויבות, על הכישרון שלקח זמן לפתח. ואם יש בעיה יש עם מי לדבר, ואנשי ההפקה רק מחכים לפתור בעיות כי זו התשוקה שלהם – להנשים חלומות.

וכל זה קורה לא כי העולם התעורר בוקר אחד והבין שככה צריך, אלא כי אנחנו הסתובבנו בעולם בידיעה שזה יכול וצריך להיות ככה. כי דברנו על זה בינינו, כי סיכמנו יחד שזה מה שנחוץ, כי יצאנו מאזור הנוחות כדי להגדיר את מה שחשוב לנו בעתיד הקרוב – זה שממש עוד רגע – הנה, עכשיו.

מסך לעתיד - רוני חדש



יש משהו בפינטווז החברתי הזה שהוא מאד קסום וחשוב בעיניי, כי יש בו איזו יכולת לחשוף אמת עמוקה ועקרונית ולהתעסק בערכים במקום באירועים. ורק אחרי שאמרתי כן לדנה ועודד הבנתי עד כמה זה מבין וחושפני להקריא את הפנטזיות שלך באירוע כזה מול הקהילה הזו. ובכל זאת אני פה, כי אין דבר מספק יותר מלהתמודד עם פחד. לפני שאתחיל אצטט משפט שאני מאד אוהבת של הסופרת בריאנה ויסט (Wiest), שהתקשר לי לאירוע הפינטווז העיתדני המשותף הזה:

“When you romanticize the future more than the past you move forward. But when you romanticize the present, you become free”. ובתרגום חופשי לעברית: כשאתה עושה רומנטיציה של העתיד יותר מאשר של העבר, אתה מתקדם. כשאתה עושה רומנטיציה של ההווה, אתה הופך חופשי.

או החלטתי לחלק את הנבואה שלי היום לחלומות סוריאליסטיים וחלומות ריאליסטים. בחלום המוגזם שלי, 2100 היא השנה שבה הקפיטליזם נכחד סופית ואת מקומו תופסת ממלכת הכנות והחופש. יוצרי הרמת מסך 2100 לא צריכים לדאוג מהצלחה כלכלית או רווחיות יצירתם העתידית, כי כסף לא יהיה רלוונטי

כבר בעולם. מה שבעצם יחליף אותו היא מידת הכנות והחופש של המעשה האמנותי ושל המבצעים אותו.

עובדי ההייטק, שימצאו את עצמם ללא עבודה כי מי יעבוד בהייטק ברגע שכסף הוא לא שיקול, יקדישו את זמנם לפיתוח גלאי הכנות. גלאי הכנות יותקנו בכל התיאטראות, בתי הקולנוע, המוזיאונים, בתי הקפה, וברחוב, וידעו למדוד את מידת הכנות או האמת שמתרחשת בחדר, ביצירת מחול, סדרת טלוויזיה, קולנוע, קונצרט, דייט ראשון או סתם מפגש מקרי עם זר. ברגע שמישהו ישקר ויעבור את הסף המינימלי של הכנות כפי שיוגדר בגלאי, הגלאי יתחיל לצפצף ולהוציא עשן לחלל ויגרום לפעולה להיפסק, אם זו הופעה בתיאטרון או סקס ראשון עם פרטנר חדש.

תארו לעצמכם עולם שבו אי אפשר לזייף בסקס יותר, עולם שיוזע לזהות ולהעריך את הכנות של המבצעים, תארו לכם עולם שבו לרקדנים אין מניירות. עולם שלא ימכרו בו יותר דרמה מוגזמת ופרכוסני מחול סובל על הרצפה, עולם שבו יוצרים לא יכולים לכתוב משפטים אקדמאיים יומרניים על עבודה שלא מקיימת.

תארו לעצמכם עולם שבו לא אומרים יותר לכל מי שסיים להופיע "וואו היה מדהים ממש התרגשתי", ואז הולכים ללכלך על הכל מאחורי הגב, עולם שבו כל המטרידנים של עולם המחול חייבים להודות בפני כולן בהטרדות שלהם בלי אף תירוץ או עיגול פינות, עולם שבו רקדנים לא צריכים לקחת עבודות שמבזות אותם רק כדי לשלם שכר דירה, אלא לזקוחים רק עבודות שמעניינות ומספקות אותם.

ובמעבר חד, הרשימה הריאליסטית יותר, שאולי יש באמת סיכוי שתתקיים ב־2100, המחול מבקש לחזור לגוף ולחויה. ב־2100, קהל המחול העצום מוצא שהגוף הוא דבר מופלא ונשגב, ולא בגלל האסתטיקה שלו אלא בגלל האינטליגנציה, הרגישות והשכלול שבו ומעל הכול – הכנות והחופש שבו.

ב־2100 עדיין נהיה מאוהבים באסתטיקה, אבל נדע לזהות מתי היא נעשית, כי היוצר באמת התחבר אליה ומצא אותה דרך תהליך היצירה, ומתי היא הגיעה מבחוץ, מההעתקה וכדי לרצות את הצופים. ב־2100 יש חוק שאוסר על 80,000 מתלמדים בלהקה. ב־2100 להקות נשלטות על ידי חבורת רקדנים שהתאגדו עקב מכנה ועניין משותפים, והם אלו שבחרים בכל פעם מי יהיה הכוריאוגרף שלהם. ב־2100 לאחר מופע מתנהל תמיד שיח מעמיק, ביקורתי ומכבד בין היוצר והקהל, על מנת ששני הצדדים יחכימו ויבינו מה קרה פה בעצם. ב־2100 כל מטרידני עולם המחול מקבלים את עונשם. ב־2100 ליוצרים יש הומור עצמי.

ב־2100 כשיוצרים מקבלים "השראה" מכוריאוגרף אחר, כלומר מעתיקים ממנו, הם נדרשים לכתוב את זה בתכניה. זוה לא נתפס כבושה כלל, אלא משהו שרווח בשדה האמנות ואנחנו מודעים אליו ומתייחסים אליו בקרדיטים.

ב־2100 ההנחה שבלט הכרחי כדי לעצב רקדן מתאיידת וישנה הבנה גלובלית שאין צורך להכשיר עוד דור לדימוי גוף שלילי. היעלמותו של הבלט מייצרת מחול חדש שמתעסק בתשוקה לתנועה ולא באסתטיקה החיצונית שלה.

ב־2100 באמת מהללים את מי שניסה לצאת מהקומפורט זון שלו ונכשל.

ב־2100 יצירות רגישות לקהל שלהן ולא מתנשאות עליו או נדחפות לפרצופו בברוטליות.

ב־2100 המחיר של השכרת סטודיו לשעה יורד מ־80 שקלים לאפס, כי המדינה מבינה שהיא חייבת לסבסד, מה שתורם משמעותית ליצירות מעמיקות יותר ולמחקר תנועתי אמיתי.

ב־2100 יש בר יין ברחבה של סוון דלל.

ב־2100 אין תחרות סמויה בין תיאטראות, בתי ספר, יוצרים, פסטיבלים ורקדנים, כי כולם מבינים שבעצם יש לנו רק אחד את השני, ורק כל מי שאתנו יחד בקהילה המזורה הואת יכול להבין את התשוקה הבלתי ננמרת להיות בגוף.

לסיום, אחזור לטקסט אחר של אותה בריאנה ויסט, שנכתב במקור עבור אישה אבל אני רוצה להפנות אותו למישהי אחרת שנמצאת כאן היום וקוראים לה מחול.

למרות שמחול זה זכר, החלטתי לפנות אליה בתור נקבה, כי זה הסתדר לי יותר, ותכלס, זו מילה שממש מבקשת להיות אישה ואם.

מחול יקרה,

אני מקווה שתלמדי שהחיים הם על המתח שבין מה שיש למה שיהיה, בין העילאיות שבך לחשקים הכי זולים שלך.

אני מקווה שלא תפחדי ממה שעתיד לבוא.

אני מקווה שתלמדי איך להשתמש גם ברכות וגם בחוזקה שלך, ואני מקווה שתדעי לעשות זאת במקביל, בלי להקריב אחת בשביל השנייה.

אני מקווה שתהיה לך את החוכמה להיות בין הדברים שאת יכולה לשלוט בהם לבין אלו שלא.

אני מקווה שתמצאי את האיזון בין מה שאת חייבת להרשות לבין מה שאת חייבת להכחיד.

אני מקווה שתלמדי לזהות מתי הזמן לפעול ומתי הזמן לשחרר.

אני מקווה שדעתך לא תהיה מוסחת מהאמת הפנימית שלך.

אני מקווה שתמצאי את האנרגיה לכוון את עצמך לאן שאת באמת רוצה לנדול.

אני מקווה שתדעי להקשיב לעצמך לעומק ולבחור במה שאת יודעת שנכון עבורך, גם אם זה מקשה עלייך.

אני מקווה שתרשי לעצמך להיות בסתירה, לגדול. להודות כשאין לך מושג.

אני מקווה שתלמדי להיות כנה עם עצמך.

אני מקווה שתפסיקי להרשות לעבר להשתלט על ההווה שלך.

אני מקווה שלא תשכחי לעולם את כל מה שלפנייך ואת כל מה שממתין עבורך בעתיד.

מסך לעתיד - יאיר מיוחס



יאיר מיוחס, יוצר וצלם. עיקר עיסוקו בקו התפר המקשר בין צילום ויצירה בימתית. בעבודתו הוא מביא לידי ביטוי את הידע הרב שצבר בצילום ובמגוון פרקטיקות מעולם הפרפורמנס והתיאטרון החזותי. גוף עבודתו כולל דימויים לעבודות בימתיות רבות, לפסטיבלים ולגופי תרבות.

מאז שהופיעו המחשבים הראשונים במחצית המאה ה־20 אנחנו עדים לתהליך מעריכי של תנועה אל עבר עולם וירטואלי. הקורונה מהווה זרז שמאיץ את התהליך הזה אף יותר. בעת שאנשים כלואים בבתים, האמון בעתיד טכנולוגי מקבל משמעות חדשה, והמניות של ענקיות הטכנולוגיה מגיעות לשיאים; אפל, מיקרוסופט, גוגל ואמזון שוות יותר מטריליון דולר כל אחת. ב־2021 הציג מארק צוקרברג את החזון שלו למטאברס, היורש של האינטרנט הנייד. אירוע ההשקה כלל הצגה של שורה ארוכה של כלים רבי עוצמה, שיהפכו תוך שנים מעטות את המרחב הווירטואלי לתלת־ממדי, וישפיעו על האופן שבו אנחנו מנהלים מערכות יחסים, משחקים, מתאמנים ועובדים, פעולות שנוכל לבצע בלי להסיר את משקפי ה־VR.

במקביל, אנו מתקרבים בקצב מהיר לנקודה שבה בינה מלאכותית תעלה ביכולותיה על אלו של בינה אורגנית, המוח שלנו. המשמעות תהיה ויתור מודע על הסוכנות האנושית לטובת מכונות שידעו לקבל החלטות מוצלחות מאתנו. האנושיות כפי שאנו תופסים אותה היום תשתנה לבלי הכר. בני האנוש ייפרדו מהמאבק הסייפי בחדרה, השעמום והייאוש בוכות מכונות אשר יספקו את צרכי הקיום שלנו וידאגו לבריאותנו הנפשית. הזמן הפנוי שיעמוד לרשותנו יהיה אינסופי, ובהדרגה ניפרד אפילו מהמוות עצמו, אשר צלו מעיב על הכל. מבחינה זו, אנו אחד הדורות האחרונים על פני כדור הארץ המקיימים את מחזור החיים הקדום, ששעון החול של המוות מרחף מעל לראשיהם ושנפשם גופם קשורים אלו באלו.

זו מלכודת דבש לנשמה שלנו ואנו נוהים אחריה ונשאבים אליה בעל כורחנו. זו מערכת שהכוחות הכלכליים העומדים מאחוריה עצומים, והיכולת שלה לכופף את הפרט לרצונה הופכת בהדרגה לכוח מוחלט. חסרי אונים אנו מקווים שהיא תזין אותנו ותענג אותנו ותרפא את מכאובינו, אך למעשה היא מקלפת מאיתנו את האנושי.

חנה ארנדט טוענת, כי תנועה היא הזכות הבסיסית ביותר ושחופש התנועה הוא החומר והמשמעות של כל מה שפוליטי, אך במציאות של היום אנו נאלצים להתרגל להגבלות הולכות וגדלות על חופש התנועה שלנו. אנו מוקפים בגדרות וחומות, מתחמים סגורים ושערים צהובים, אישורי כניסה והגבלות גישה, ונמצאים במעקב מתמיד של חברות טכנולוגיות וממשלות. כדי להתמודד עם הצרת צעדינו אנו מאמצים בחום טכנולוגיות המאפשרות לנו לתחוק אשליה של מרחב תנועה, אך בפועל בני האדם נייחים מאי פעם, והמצב חמור במיוחד בקרב הדור הצעיר. זה תהליך בוק שזוכה למעט מאוד התנגדות. אנו נשבים בקסמיו של העולם שבתוך המכונה וזונחים את העולם שמחוצה לה; בעוד הטבע מתרוקן מאוצרותיו ומשכר האקלים מאיים על סביבתנו, החוויה האנושית שמחוץ למכונה עוברת תהליך של הזרה.

בתוך המציאות הזו יש לעולם המחול תפקיד: התנגדות. אל מול הכוחות העצומים האלו אתן תהיו הפרטיזניות, אחר כך גם שומרות האש והמרפאות.

פרטיזניות. ההוויה המחולית היא הביטוי הצרוף ביותר של חופש תנועה. התנאים שהכרחיים לקיומה הם אך ורק גוף מחובר לנפש. והנפש הזו, הרוקדת, חווה את הווייתה במלואה, וכל הנפשות העדות לה חוות את אנושיותן עמה. זו הסיבה שמחול הוא אמנות פוליטית: האדם הרוקד הוא חופשי. המחול מתקיים באזור הדמדומים שבין השתייכות לעדר האדם ופראות המחשבה. האדם הרוקד מחזיק בחופש לנוע בין הרמוניה, פעימה, אלתור בתוך מבנה ומחוצה לו אל עבר הדיס־הרמוני, השבור, המפורק והמפואר באותה מידה.

זה החופש שהמכונה, בתבונתה המלאכותית, מבקשת לחנוק. זו פעולה שהמכונה צריכה לשלוט בה ולווסת אותה, ואם יש צורך לדכאה מאחר שהיא מעוררת את הנפש הרדומה להתנתק ממנה, להתנגד. זה המרד שמופקד בידיה של קהילת המחול: כשהמכונה מזמינה אותנו פנימה, המחול יצא החוצה. כשהיא תלחש לנו להצטרף ותפתה אותנו המחול יסרב. כשהיא תשאב אותנו אל עבר הנעים והמאלחש, המחול יאמץ לחיקו את החוויה במלואה, תהא אשר תהא. כשהמכונה תנתק את המורדים מאמצעי קיום, המחול יזרע וינביט ויחלוק. המחול יהיה מעוז של רוח חופשית, וזה אומר להיכנס לסטודיו ולהתחיל שוב ושוב מאי־ידיעה; להיות אבוד, מדוכא, מתוסכל. ככה שעות וימים עד שבתוך הייאוש מבליחה תנועה, או משפט שמצליח להפתיע, כי עמם נברא ביטוי של אמת. זו לא רק הזכות לתנועה, זו הזכות לשאוף לאמת; זו הזכות ליפול, הזכות לכאוב, הזכות להסתכן, הזכות להישבר. אני רוצה להחלים ולהיפצע בשנית.

אני רוצה לרקוד אחרי שורקו אותי.

אני רוצה להטיח את עצמי, להתרסק.

אני רוצה להסתכל למוות שלי בעיניים. אני רוצה להכיר במותם של כל היקרים לי. אני רוצה לבכות עליהם ואיתם ולחגוג את חייהם והווייתם. ואין למילים שלי או למחשבות שלי כוח לעשות זאת, רק לזרימה, לתנועה.

תנו לי יבלות,

תנו לי שלפוחיות,

תנו לי רצועות קרועות,

תנו לי עצמות סדוקות.

דנה רוטנברג היא יוצרת, אוצרת ויומית מחול בינתחומית. יזמה ומנהלת את "פרויקט 84 מחולי". היא גם יוצרת יצירות מחול למסך (סרטי מחול ווידאו ארט), יצירות אינטראקטיביות ותלויות מקום. מרצה באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ובסמינר הקיבוצים ומעבירה סדנאות בארץ ובעולם.

עודד גרף, רקדן, כוריאוגרף, מורה ומנטור בתחום המחול, המנהל האמנותי של יתיאטרון מחול עודד גרף יוסי ברגי יחד עם שותפו יוסי ברג. גרף יוצר ללהקות, בתי אופרה ואוניברסיטאות באירופה, ארה"ב, קנדה וישראל. להקתם של גרף וברג זכתה במספר רב של פרסים, תחרויות ומלגות גם בארץ וגם בחו"ל.

בסגר הקורונה הראשון (2020), הגבלתו של מרחב התנועה והשבתתו של אורח החיים המוכר יצרו עבורי טרינר לפעולת בחירה יום־יומית. כיוון שלא היה ניתן להתאמן בסטודיו, המרחב הפתוח הפך לרחבת אימונים מאולתרת. מדי יום הייתי מגיעה למדשאה שמול הים ביפו ומבלה מספר שעות באימון שהצריך עבודה עם נעלי ספורט, בירכיות ובגדים ארוכים בגלל הדשא העוקצני, מה שהוליד אפשרויות תנועה חדשות כמו סיבובים על הברכיים ועלייה על אצבעות כפות הרגליים.

פעולות רפטטיביות אלה עוררו את סקרנותי והציתו בזיכרוני את תנועות הריקוד הגאורגי ואת שורשיי המשפחתיים הגאורגים, אשר נתנו בהמשך אישור פנימי להתעסקות בחומרי הריקוד של תרבות זו. המסורת הגאורגית לא הייתה נוכחת בבית, היא נדחקה מהניאוגרפיה המשפחתית כפי ששם המשפחה של סבא שלי, שהיה ספיהשולי, הוחלף לספירוב. הדברים שנותרו ברשותי הם זכר מראהו של סבי, שאליו אני חוזרת כדי לספוג את הנוכחות הפיזית והרגשית שלו, שתי חרבות מסורתיות שסבתי העבירה לי ולאחותי וספר ריקוד על המחול הגאורגי בישראל. הרצון לחוות את צורות הריקוד הגאורגי בנופי שלי הביא אותי לראשיתו של מחקר זה, העוסק בתרבויות הקווקז וברית המועצות.

בימי הסגר יצרתי טקס צפייה יומיומי בחומרי וידאו של ריקודים מסורתיים וסרטי קולנוע אשר ממשיך איתי עד היום. צפייה זו מאפשרת לי להרחיב ולשכלל את אופן הסתכלותי על החיים והיצירה. הבמאי הארמני סרגיי פרנינוב (Parajanov) והבמאי הרוסי אנדרי טרקובסקי (Tarkovsky) הם המודל שלי ליצירה אנושית יפה וכנה. הנופים, השפה, הדימויים והמקצב של הסרטים מניעים אותי להיכנס

סיפורי עם

הקורונה וגילוי השורשים הגיאורגים

סתיו סטרוז בוטרוס

שלי ולהתמסר לחוויית גילוי והתחדשות. תשומת הלב הופנתה לפעולות כמו עבודה של כפות הידיים, אגודלים, אגרופים, רקיעות רגליים, שיוט על הברכיים, עלייה וגלישה על אצבעות כפות הרגליים. החומרים המסורתיים מחולקים לרוב באופן מגדרי, יש תנועות מובהקות של גברים ושל נשים: התנועות הגבריות דורשות כוח, מהירות, גרנדיוזיות ורוח לחימה, ולעומתן הנשים בובתיות, עדינות וקלילות. אולם, בעבודותיי אני שואפת ליצור מרחב תנועתי שישלב בין האיכויות והתפקידים השונים, למוסס את הסטריאוטיפים העתיקים לגבי מה גברים ונשים אמורים לייצג, כיצד עליהם ועליהן לעשות זאת. הפולקלור משמר באדיקות את הכוריאוגרפיות העתיקות. ריקודים רבים שמבוצעים כיום שומרים על הכוריאוגרפיה והצורה המקוריות שלהם. דוגמא טובה לכך היא ריקוד ה*חורומי* הגאורגי, אשר שימש השארה ליצירתי *ספיה*: אמנם במקור השתתפו בריקוד רק מספר מצומצם של גברים ואילו בגרסה העכשווית יכול המספר להגיע אף ל־40 רקדנים, אך התנועות, המוסיקה והתלבושות הן אלו המסורתיות, וגם כיום מבוצע הריקוד על ידי גברים בלבד.

ספיה (2021) - בכורה: פסטיבל "בין שמיים לארץ" בניהולם האמנותי של תמי ורון יצחקי

הסולו *ספיה* הוא הביטוי היצירתי הראשון שהתגבש מתוך ההשראות הרבות שאליהן נחשפתי, ומציע מבט אינטימי לעולמה של לוחמת. הבחירה בסולו נבעה מהרצון להתייחד עם החומרים, ללמוד ולחוות אותם לאורך זמן בנופי שלי, להכיר את מורכבותם, את ההיסטוריה והטכניקה שלהם, לפני שאפגוש רקדנים נוספים בסטודיו ואצטרך להעביר להם אינפורמציה זו.

ספיה, כוריאוגרפיה וביצוע מאת סתיו סטרוז בוטרוס, צילום: זוהר רון

חרבו של סבי נמצאת על הבמה לאורך המופע כולו, תזכורת לכאב המלחמות שמרחף סביבנו תמיד. בתרבות הגאורגית החרב היא כלי גברי ורק הוא זה שנושא אותה. עם השנים הפכה החרב מכלי הגנה לקישוט וסמל מעמדי: גודלה והקישוטים שעליה משתנים בהתאם למעמד. במהלך העבודה אני אוחות בחרב, מקרבת אותה לגופי, מעבירה אותה על פי ועיניי, מניחה אותה על קודקודי ולבסוף מערסלת אותה בידיי כשהיא עטופה בבד לבן וכך משקיטה את עוצמתה.

תקופת הקורונה גרמה לדחייתו של הפסטיבל, מה שאפשר לי לעבוד על היצירה ברוגע ולאורך זמן, ולהתעמק בריקודים ובמסורות. לקחתי שיעורי ריקוד אצל מורה גאורגית־ישראלית, והיא לימדה אותי ריקודים מסורתיים שונים, בהם הסולו *גיריני*, המבוצע על ידי אישה בלבד. סולו זה היה מהותי במיוחד עבורי כיוון שהרקדנית יורדת עם ברכיה לרצפה ויוצרת מפגש בין הגוף והקרקע, תנועה שחיפשתי רבות ולא מצאתי בריקודים מסורתיים־נשיים אחרים. לכן היה חשוב לי לשלב בין החומרים הנשיים לגבריים, להרחיב את אפשרויות וטכניקות התנועה וליצור מהם שפת תיווך חדשה. העבודה הפיזית על הרצפה פתחה בפני מנעד תנועתי חדש: אני מכוונת לטכניקה של ציפה על הברכיים, שיוט בחלל, חיבור לנוף שורשי, מקורקע ואדמתי.



Sepia, choreographed and performed by Stav Struz Boutrous, photo: Zohar Ron

עדי בוטרוס, שתפתי לחיים ולעבודה, מלווה אמנותית את עבודותיי ושותף בעיצוב וערכת פס־הקול של העבודות. שיתוף הפעולה עם עדי החל כבר לפני כעשור, כששיתפנו פעולה לראשונה בעבודתו *מה שבאמת מרגיז אותי*. הנוכחות שלו מאפשרת לי להרחיב ולהעמיק את התהליך על ידי שאילת שאלות, דיוק מהלכים תנועתיים, פתיחה וחשיפה רגשית של הדמות, התעכבות על משמעות הזמן של כל חלק ומהלכה השלם של העבודה. הוא משמש לי מצפן ומעניק שלוה, מלאות ובהירות לעבודה. צירוף של מלווה אמנותי הוא תהליך רגיש ועדין, הדורש צניעות והתמסרות ומסייע ליצירה להבשיל.

נוודות (2022) - בכורה: המרכז האתני הרב־תחומי ענבל

היצירה *נוודות* היא עבודתי הראשונה באורך מלא. העבודה עוסקת בנדודים, ובה הרחבתי את מנעד התרבויות שאיתן עבדתי עד כה: אזורים כמו אורביינג', ארמניה, ציציניה וברית המועצות נכנסו למחקר שמשמש בסיס לעבודה. העבודה מציעה מבט אינטימי להתרחשות פנים־ביתית, לעולם הנגעועים, הכמיהה והנחמה של שתי נשים – משי אולינקי ואנכי – אשר חוות שותפות גורל של חיי נדודים במרחב שנעזב.

אי הידיעה, שאלות הנוגעות לחיים ומוות והתקווה לשובם של מי שעזבו עוטפות את חוויית היומיום שלהן ולא מרפות את רוחן. חוויית הנדודים היא אוניברסלית, כולנו חלק ממנה בצורה כזו או אחרת, הנדודים מלווים אותנו כל הזמן. ההשראה לעבודה נבעה מהסרט הדוקומנטרי *כפר הנשים של הבמאית הארמנית תמרה סטפנין* (Stanpnyan). בטקסט המסביר את תוכנו של הסרט נכתב:

הן מובילות את הבקר למרעה, חורשות, חוטבות עצים ומטפסות לצמרת כדי לקטוף תפוחים – והן מתנגעות, כל כך מתנגעות. נשות הכפר הארמני הקטן ליציק נאלצות למלא את כל תפקידיהם של הגברים, המבלים את מרבית השנה בגלות של אינְבריריה בהיעדר פרנסה בארמניה, הגברים יוצאים לחפש עבודה ברוסיה, ומותירים מאחור את הילדים, הקשישים והנשים, התומכות בכלום. הסרט מלווה את הכפר – הממוקם בלב אזור מרהיב ביופיו – לאורך שנה שלמה: העונות מתחלפות, ועמן המטלות, הדאגות והשמחות. הנשים, לבדן או בחבורות, שרות, צוחקות ומדברות בכנות על קשיי הפרידה, הבדידות, הניכור המתנגב למערכות היחסים בשל המרחק והתסכול העצום. מנגד, הציפייה למפגש מחודש מעוררת התרגשות גדולה.

קטע אחד בסרט מתמקד באישה בשנות ה־60 לחייה אשר מחכה שנים לחזרתו של בעלה. היא ממתינה לו בביתם, ממשיכה לשמור על אופטימיות, אף על פי שהיא ככל הנראה יודעת שהוא לא יחזור, אהבתה והנענעים שהיא חשה משמרים את כמיהתה להתאחד עמו. הרגשתי קירבה והזדהות עם סיפורה ודמותה העניקה השראה למבנה הרגשי של שתי הדמויות הנשיות בעבודה. בעבודה, משי ואני עולות על הבמה במראה זהה: שתינו חובשות פאה אפורה המרמות על הזמן שעבר, לבושות בשחור־לבן, חוזרות שוב ושוב על פעולות במרחב הביתי, חולקות אחת עם השנייה את חוויית הנדודים.

עם תחילת העבודה על היצירה אני מנסה להבין את המרחב האסתטי, אופיי (בית, טבע, כפר), איכות החומרים ותקופת הזמן שבה אני עובדת. ככל שמקור ההשראה שלי קדום יותר, נוצר בתקופה שבה תנאי המחיה היו גולמיים יותר, כך יהיו גם החומרים שאיתם אעבוד. אני משתמשת בחומרים שהנראות והמרקם שלהם קרובים ככל הניתן לטבע, וכך גם מבחינת גווני התאורה. בעבודה זו השתמשתי בזרדים כדי לסמן את סף הבית, בד לבן שנראה כמיטה וחבל כביסה. עיצוב התאורה של עופר לאופר, ששאב השראה מהאסתטיקה של טרקובסקי בדגש על הסרט *סטלקר*, יצר הבדלה בין מה שבתוך הבית ובין מה שמחוצה לו. שיתוף הפעולה והסנכרון בין הכוריאוגרפיה, התפאורה, התאורה, המוסיקה והתלבושות הכרחי ללידת העבודה.

פס־הקול כולל לחנים ומנגינות מצ'צ'ניה, ארמניה, ברית המועצות וטורקיה, ומשלב את מגוון התרבויות לפסיפס מוסיקלי אחד. במקרים רבים כאשר מדובר ביצירות עתיקות לא ניתן לדעת מי היו הזמרים והנגנים המקוריים, מה שאילץ אותי לדלות מידע באמצעות השמעת השירים לאנשים שדוברים את השפות הללו, והם שיתפו אותי ביזע ובהיכרות שלהם עם שיר מסוים. כך, לאט־לאט, הצלחתי להרכיב את הפאזל המוסיקלי. רוב המוסיקה שאני אוספת מגיעה מתקליטים או דיסקים שאני מזמינה מחו"ל, ואני מתעקשת לאתר גרסאות מקוריות כדי לשמור על החום והחספוס של הקולות והצלילים הראשוניים. אני נהנית מכך שאיני מבינה את מילות השירים ומתמסרת לטון השירה, מנעד הצלילים ותחושת הריחוף בזמן. הבנת המילים נעשית בשלב מאוחר יותר ונותנת גיבוי לבחירה הראשונית, האינטואיטיבית. אני נמשכת למוסיקה שמעוררת בי נוסטלגיה ומציפה רגשות שמשלימים את

הדימויים הכוריאוגרפיים בעבודה. אני משתמשת בצלילים מהטבע, זו הדרך שלי להכניס את המרחבים לאולם התיאטרון. המוסיקה יכולה לפתוח קטעים מסוימים, לדוגמא, העבודה *ספיה* נפתחת בשירת גרון מסורתית בשפה הטוואנית (הטוואנים חיים ברוסיה, מונגוליה וסין ומדברים טורקית סיבירית), והמוסיקה מאפשרת לאסוף ולהכין את הקהל למה שהולך לבוא בהמשך, ואף מרמות על אופי המרחב. לצד זאת מוסיקה יכולה להעמיס ולטשטש את הכוריאוגרפיה והמוזיקליות שהיא מייצרת מעצמה, לדוגמא, בעבודה *נוודות יש* קטע רפטיבי שבו משי ואני רוקעות ללא הפסקה וללא מוסיקה ברקע, רק קול הנשימה והרגליים נשמע. זה עיבוד אישי שלנו ולרקיעות שונות מאורביינין, ארמניה וגאורגיה. את ריקודי הרקיעות מלווה מוסיקה מסורתית קצבית ומהירה, המשלבת צעקות שיוצאות מפי הרקדניות ומסייעות לסנכרון הקבוצה. בהתחלה ניסינו לשלב מוסיקה עם הכוראוגרפיה הקיימת, אך הרגשנו שהמוסיקה מאפילה על הצלילים שאנו מייצרות עם הגוף ולכן החלטנו לוותר עליה ולהישאר עם צלילי הרקיעה והנשימות. אני נהנית מהאפשרות להוציא את החומרים מהמקצב המקורי שלהם ולעבוד איתם במרחב יזין. רקיעות דורשות קואורדינציה, זיכרון ספירות ותנועות שבאות בזו אחר זו בקצב מסחרר. היה מאתגר לבנות מהלך רציף של רקיעות שונות, ולמצוא גם זרימה הרמונית בין הרקיעות וגם תיאום בין משי וביני, הן בצעדים והן בשינויי הכיוון.

כשתהליך היצירה מתקדם צריך לערוך את החלקים הבנויים ולמצוא את הסדר והחיבור הנכונים, אלו שייצרו את תחושת ההשלמה ההרמונית שאליה אני שואפת. כאשר החומרים התנועתיים לא מדויקים קשה יותר לראות את החיבורים המתאימים ואת סוף העבודה. הסיום הוא רגע מכריע, שלעיתים נולד ברגע ולעיתים דורש ממני לעבור מסכת של תסכולים ופחדים עד שהוא מבשיל. כשהסוף של *ספיה* התגלה בפניי ידעתי שכך אני צריכה לסיים. לחלק אחרון זה קראתי "החלום", ובו אני קדה לקהל ומשתפת אותו בחלומותיי על סיום המלחמה, על כניעה פנימית ועל כמיהה לעדינות ורוך שיעטפו את שדות הקרב המדממים. בעבודה *נוודות* ערכתי ניסיונות רבים על קטע הסיום עד שהצלחתי לזקק את מחשבותיי, להשלים את מסעה של העבודה ולהגיע לסוף הרצוי. בחרתי לקרוא לחלק האחרון "השינה", מתוך מחשבה שסגירת העבודה בדימוי של שינה תרגיע ותשקט את הציפייה השוחקת של הנשים להתאחד עם יקיריהן; כשהן עוצמות עיניים הן יכולות סוף סוף לנוח אך גם לחוות במלואה את שותפות הגורל ולאנור כוחות לקראת יום חדש שבו שוב ימשיכו להמתין ולקוות.

המפגש עם מגוון חומרים של רקדנים מקצועיים, ילדים, זקני הכפר, ריקודים על במות תיאטרון קלאסיות, ריקודי חתונות וטקסים ביתיים, המחיש לי את תפקיד הפולקלור כידע תרבותי, אישי וקהילתי, העובר מדור לדור, פולקלור כדרך חיים. ההתמקדות הנאוגרפית בקווקז וברית המועצות נבעה מהחיבור שלי ליופי הפיוטי של מרחבי הטבע ההרריים, אני מרגישה חלק מהם למרות שאין לי חיבור ממשי איתם. מחקר זה משמעותי עבורי כיוון שזמן רב אני מרגישה חיבור לתנועה ממקום של שיקום ואהבה. אני שואפת להאיר ביצירותיי חוויות אנושיות ודימויים שמוליכים רגשות כלל אנושיים ומספרים עד כמה יש במשותף לכלל בני האדם.

סתיו סטרוז בוטרוס, ילידת 1990. בוגרת תיכון האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. רקדה במשך שלוש שנים באנסמבל בת שבע ושנה נוספת בלהקת בת שבע. בהמשך הצטרפה ללהקת ענבל פינטו ואבשלום פולק ורקדה בה במשך שנתיים. היא מלמדת תנועה במרכזי מחול שונים בארץ ושיעורי תנועה יצירתית לילדים על הספקטרום האוטיסטי במרכז הערבי־יהודי ביפו. עובדת כיום כיוצרת ורקדנית עצמאית. עבודותיה עוסקות בחקר תרבויות הקווקז וברית המועצות ושואפות ליצור גשר בין הפולקלור למחול העכשווי.



צאינה וראינה, יצירה וביצוע של סתיו מרין ומירב דגן, צילום: אופיר בן שמעון Tsena Urena, choreographed and performed by Stav Marin and Merav Dagan, photo: Ophir Ben-Shimon

צאינה וראינה

עקבות ומחשבות

מתוך תהליך היצירה

סתיו מרין ומירב דגן

כוריאוגרפיה וביצוע: מירב דגן וסתיו מרין; דרמטורגיה וליווי אמנותי: נטע וינר; עיצוב תלבושות: תמר בן כנען; הדרכה קולית: רועי חסון; עיצוב תאורה: יואב בראל; היצירה עלתה בככורה בפרויקט "הרמת מסך" בתמיכת מועצת התרבות של מפעל הפיס, מרכז סדנאות הבמה, מרכז כלים, מרכז סוון דלל, סטודיו למחול ותיאטרון "הבוטותן", תיאטרון Pimoff, מילאנו.

חדשה וממכרת, ומצד שני גופה הלבן נחווה על ידה לראשונה כמסמן מצמצם ובוהק של זהות נגרית. אני ביליתי את הקיץ בקצה השני של העולם, בצפון ומרכז אירופה, וחוויתי את הגוף והנראות שלו באופן כמעט הפוך. בפנישות הראשונות שאלנו את עצמנו מה זה אומר לנו, להיות גוף אשכנזי, איך זה מרגיש, האם יש גוף ידע ספציפי שאנחנו יכולות או רוצות לחזור אליו, האם יש איזה שורש והאם אנחנו בכלל מחפשות שורש. דיברנו על אירועים משפחתיים, על החזקה לעומת שחרור, על היכולת לחנוג יחד דרך הגוף, על מה חסר לנו, על מה היינו רוצות שיהיה בגוף הזה, ועל מה אפשר לעשות עם זה.

כחלק מהעיסוק בשאלה מה הגוף הזה מחזיק, התעמקנו במאמרה של שרה חינסקי ״עיניים עצומות לרווחה״ על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית״, אשר מתבונן מחדש בהנמוניה הלבנה בחברה ובאמנות הישראלית, ובקשר הדיאלקטי הכפול של הכחשה שמעצב אותו. בהשפעת המאמר והשיח שהוא עורר, התעצמה מצד אחד התחושה שהופקעו והורחקו מאתנו מסורות עשירות של ידע וחומר על־ידי הנרטיב הציוני־לאומי, אך עם זאת אין לנו עניין לשחזר ולשמר תרבות נשכחת, אלא רצון לדבר ולנוע את הגופים של העכשיו, על המורכבות והשפע שהם מכילים ומייצרים. במילים אחרות, העניין שלנו בגוף האשכנזי שלנו לא נובע מרצון לתבוע את מקומנו בשיח פוליטיקת הזהויות אלא דווקא מרצון להשתחרר ממנו, או כמו שחינסקי כותבת ״אין מדובר כאן בניסיון לעשות היסטוריה אחרת, שתירש את קודמתה, אלא בהתנערות ספקנית מן המודל של היסטוריה׳ טלאולוגית המטפחת אילן יוחסין אחד ויחיד, שצמרתו הקאנונית, הממלכתית לאומית, מכסה את עין שמש״¹.

התחלנו לעבוד במקביל בכמה כיוונים, בין הראש ללב, בין העין לפה, בין קול לתנועה. התבוננו והתנסינו בפרטיטורות תנועתיות שונות, בריקודים חסידיים ותנועות תפילה יהודית, וברצפים וצעדים בסיסיים של המחול הסנגלי שסתיו למדה בקיץ והפכו לחימום שלנו, לפרקטיקה הגופנית שפותחת כל חזרה. בנוסף למדנו צעדי דאנס־הול בסיסיים וקומבינציות היפ־הופ voguing מתוך סרטונים באינטרנט. דרך הלבשה והגפנה של אותן פרטיטורות התגלו השקות מפתיעות, הן בוואריאציות כמעט זהות של צעדים וקומפוזיציות, והן בתחושת הריתמוס שמניעה ומפעימה את הגוף היחיד, מחברת בין הגופים הרבים והופכת אותם לגוף משותף רחב ועוצמתי. הדמיון בין טיש המוני אשר במרכז נרקד סולו וירטואוזי לבין מעגל באטל של היפ־הופ, והדמיון בין צעדי דאנס־הול לבין צעדי ריקוד חסידי באירועים, העלו בנו מחשבות על הקשר והמתח שבין שחורות ליהדות ועל הכוח המטרה של תנועה וקצב בהבניית קהילה. מעבר לזה, המהלך של הלבשה ולמיהה של רצפים מעולמות זרים הבהיר לנו עד כמה ההיסטוריה, הידע והחינוך הגופני/מחולי שלנו מוטבעים בגוף. לא משנה איזה רצף למדנו ודייקנו, הוא תמיד נראה קצת כמו מחול עכשווי או בלט קלאסי. כאן התהדק לנו מהלך מהותי של היצירה, והוא שחרור הזהות משקיפותה המזרחת: לחשוף את תרבות המערב כשט אשכנז ואת טביעת האצבע של המחול העכשווי שמתיימר ומתהדר בהיותו נטול סגנון.

במקביל לעבודה ולהתנסות בפרטיטורות נופניות מושאלות, התחלנו ללמוד יידיש בקבוצה קטנה יחד עם נטע וינר הדרמטורג שלנו. ההתעסקות בקול כחומר גלם – כחלק בלתי נפרד מהגוף הזו – שזורה ביצירה המשותפת והנפרדת שלנו בשנים האחרונות. הבחירה ללמוד שפה שפה מתהליך של יצירת מחול נבעה הן מן העניין שלנו בחומריות ובביצועיות של השפה, והן מן ההצעה המגולמת ביידיש כשפה־תרבות מינורית במהותה, שפה פתוחה ונמישה שסופגת את השפעות הסביבה ולא שואפת להתמקם במרכז, אלא להיות בתנועה מתמדת בשוליים. מתחילת התהליך, היה ברור לנו שאנו רוצות להימנע מנוסטלניה ורומנטיזציה של השפה, או מכל ניכוס שלה. התחלנו פשוט ללעוס אותה, לזוז אותה, לברוא אותה בזרחה בפיות המאוד עבריים שלנו. להפוך אותה ממש להצעה נופנית. מצד אחד



צאינה וראינה, כוריאוגרפיה וביצוע: מירב דגן וסתיו מרין, צילום: אמה נרציאני Tsena Urena, choreographed and performed by Merav Dagan (left) and Stav Marin (right), photo: Emma Gratziani

למדנו שירים מוכרים ביידיש והתחלנו לדבר ולהבין את השפה כמערכת תקשורת קוהרנטית, אך בו בזמן עסקנו בפרקטיקות של פירוק כמעט מולקולרי של השפה ובדה־טריטוריאליזציה של חומרים ממרחבים שונים.

היידיש הייתה מהותית בתהליך, לא רק בחיבור שבין גוף לשפה ולזהות, אלא גם בחיפוש שלנו אחר גוף אשכנזי־נשי. בחיפושינו אחר חומרים תיעודיים נופניים של יהדות אשכנזי ושל תרבות חסידית, הגוף הנשי נעדר מתוקף האיסור על הנראות שלו. ניסינו לעבוד עם החסר הזה, לאפשר לגופים הנשיים שלנו לבצע רצפים נבריים כביכול, ובמקביל לחפש את הגוף הנשי דרך היידיש, דרך הקול (באישה ערווה), דרך השירים, דרך ההיסטוריה שהגוף שלנו טעון בה, דרך חווית הלידה והאימהות שצללנו לתוכה ושחינו במעמקיה בחלק המסיים והאוסף של התהליך הארוך הזה. היידיש היא שפה נשית במהותה, היא השפה של המרחב הביתי, שפת היומיום, שפת החול הפנים־קהילתית, היא שפה שהעמידות שלה ואולי גם הכמעט היכחדות ההדרגתית שלה מאז קום המדינה נובעת מהאיכויות המינוריות, הרכות והנשיות שלה.

במסגרת החיפוש הגענו אל דמותה של ברטה פפנהיים, שחיברה באופן סימבולי בין העיסוק שלנו בהיסטוריה ביצירה *תמקבי* לבין התהליך המשותף החדש, והובילה אותנו אל שם העבודה – צאינה וראינה. פפנהיים (1859–1936), פמיניסטית יהודייה ילידת וינה, הייתה מהנשים הבולטות בעולם היהודי בעשורים הראשונים של המאה ה־20, וכיום פועלה לא ידוע לרבים. רבים יותר מכירים אותה בשמה הבדוי: אנה או. פפנהיים אובחנה בצעירותה כחולה בהפרעה היסטרית, הייתה מטופלת של יווף ברויאר ותיאור הטיפול בה מופיע בספרם המשותף ורב־ההשפעה של פרויד וברואייר ״מחקרים בהיסטריה״. בבגרותה הפכה פפנהיים לפעילה פמיניסטית שיומה והקימה ארגונים ומוסדות חדשניים בקהילה היהודית, והביאה אל קידמת הבמה נושאים שהיו לרוב מוזנחים בחברה היהודית כמו מצוקתן של אימהות לא נשואות וילדיהן, זנות וסחר בנשים ומצבן הנואש של נשים עגונות. פפנהיים חייתה כאישה אורתודוקסית עד יום מותה, רווקה וללא ילדים. היא כתבה מחזות, סיפורים מאמרים ותפילות, ותרגמה מיידish לגרמנית כתבים שונים, בהם קובץ התפילות הנשי *צאנה וראינה*. דמותה החמקמקה, שאותה לא ניתן להכניס במלואה לאף קטגוריה, נתנה לנו המון השראה וכוח במסע הבריאה הזה של גוף העכשיו, שהוא עבר ועתיד, מתמשך ומתחדש.

אלמנט משמעותי נוסף שנוכח ביצירה ומלווה אותנו כמעט מתחילת התהליך הוא השיער. האובייקטים היחידים שנמצאים במופע מלבד הגופים שלנו, וכסאות הישיבה שלנו ושל הקהל, הם זיקטים שעשויים משיער שנראה כמו השיער שלנו. האובייקטים הללו, שעיצבה בכישרון תמר בן כנען, משנים צורה ושימוש לאורך המופע ועוזרים לנו לשמר איכויות סותרות: בין הפרימיטיבי לאריסטוקרטי, בין הנסתר לגלוי, בין הנחשק לדוחה ובין החי למת. האיכויות הסותרות הללו תקפות לתחושות ולחוויות שלנו, הן כלפי הגופים הנשיים שלנו והן כלפי תרבות אשכנז שממנה התגלגלו.

מאז תחילת העבודה על היצירה בספטמבר 2019 ועד הבכורה בפסטיבל ״הרמת מסך״ בדצמבר 2021, הספקנו לעבור כמה וכמה גלי קורונה, להיות בהריון וללדת, בפער של חודשים ספורים, בנות שהפכו אותנו לאימהות לראשונה וגרמו לנו להתחבר למהות הזמן, בין היסטוריה לעתיד, באופנים חדשים ועמוקים שלא הכרנו. במקור היצירה הייתה אמורה לעלות במרץ 2020 בפסטיבל ״ארנבת – מרץ׳ במרכז כלים. בשלב הזה אימהות הייתה סוג של פנטזיה מבעיתה, לא יכולנו לדמיון לאן כל זה יתגלגל ועד כמה האיכות האימהית ונסיבות החיים שהשתנו ללא היכר יעצבו את היצירה. דרך התהליך למדנו את הגוף החדש שלנו, את הידע והפרוטוקולים התנועתיים החדשים שהוא אוצר, למדנו איך לעבוד בלי לישון, איך

לעבוד עם מה שיש כי אין זמן להיות בלחץ, ובעיקר למדנו לסמוך על התהליך, על החומרים ועל הקסם הזה שנקרא יצירה.

בתוך המסע הזה, השופע בליל של קולות, תנועות, ושיערות, הקהל יושב במעגל, אנחנו חלק ממנו אך גם נעות בתוכו, קרובות, חשופות, משתפות ובעיקר חוגגות. הפעמה שאנו מחזיקות הופכת ליחידת בסיס שנעה בין הקול לגוף הפיזי, כמעין פאשיה (רקמת חיבור) כמעט ביונית המאפשרת לנו להתיך ולהלחים חומרים ועולמות מקבילים. יש בנו רצון ותקווה לייצר אחריות משותפת לנו ולקהל, אחריות לשמר את הפעמה הזאת, ולהמשיך להדהד אותה, להמשיך לחנוג את המטען המשקל והחופש שטבועים בגוף.

	<div>תפילת לילה</div>
	<div>הבא נסיים את היום בשקט ובשלווה, כשם שהשמש נעלמת מדי ערב בערבו אל תוך החושך הטוב כדי להכין לנו שינה נפלאה. גם היום למדנו מה היא עבודה ומה הן חובות, צחקנו ושיחקנו, כל דבר בעתו ובמידה, וכולנו לגדול ברצינות ובשמחה.</div>
	<div>מי ייתן וגם הלילה תברך אותנו השכינה הקדושה ותמלא אותנו. מי ייתן ונשוב לראות את אור השמש, נניע את איברינו בעוז בשעת עבודה ובשעת משחק, נקבל וניתן אהבה.</div>
	<div>אמן.²</div>

הערות

היצירה עלתה בבכורה בפרייקט ״הרמת מסך״ 2021, בתמיכת מועצת התרבות של מפעל הפיס, מרכז סדנאות הבמה, מרכז כלים, מרכז סוזן דלל, סטודיו למחול ותיאטרון ״הבוסתן״ תיאטרון Pimoff, מילאנו.

ביבליוגרפיה

¹ חינסקי, שרה. 2002. ״עיניים עצומות לרווחה״: על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית״. *תיאוריה וביקורת* גיליון 20, עמי 77.

²פפנהיים, ברטה. 2019. *זכותה של אישה: מבחר כתבים על פמיניזם ויהדות*. עורכת: נטלי ניימרק גולדברג. תרגום: יונתן ניראד. ירושלים: כרמל / רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר אילן, עמי 440.

מירב דגן (1984), כוריאוגרפית, פרפורמרית, מורה ומנהלת אמנותית של פסטיבל אינטימדאנס 2020/2022, סטודנטית לתואר שני בתוכנית הבינתחומית לאומנויות באוניברסיטת תל אביב. עבודותיה הועלו בפסטיבלים ותיאטראות רבים בארץ ובעולם וזכו בפרסים לאורך השנים. יצירותיה משלבות עבודות גוף עם פרפורמנס, תאטרון חזותי, עבודה עם קול, טקסט ומוסיקה, ומבקשות לאתגר הן את מדיום המחול/במה והן את האופן שבו אנו מתבוננות ופועלות במציאות ובחברה שבה אנו חיות.

סתיו מרין, כוריאוגרפית, במאית, פרפורמרית, מורה ומנהלת אמנותית של פסטיבל אינטימדאנס 2020/2022. שיתפה פעולה עם מגוון כוריאוגרפיות,ים, להקות ויוצרות.ים אשר עלו בארץ ובעולם. יצירותיה העוסקות בקשר שבין גוף וטקסט הועלו במגוון תיאטראות ופסטיבלים מובילים בארץ ובעולם וזכו בפרסים, בהם ״פסטיבל עכו: הפרס מטעם פסטיבל ישראל״ (*חיתוך. דיבור* 2016) ו״פרס בימאי.ת השנה והצגת השנה״ בתחרות פרסי קיפוד הוהב לפרינצי ישראל״ (*מייניק* 2019).

עבודה תלויה במקום; כוריאוגרפיה: רננה רז, שרה לוי־תנאי ורקדני ענבל לדורותיהם (1949–1989); רקדנים ושותפים ליצירה: אור סעדי, זיו בשור, ג'ון שעל, עמית דזקקי, נועם דויטש, איתי מאיר, שחר ברנר, אשד יוסמן; עיצוב תאורה: תמר אור; עיצוב תלבושות: עמרי אלבו; דרמטורגיה: יעל בייגנון ציטרון; ניהול חזרות ולהקה: תמר ברלב; עריכת וידאו ופסקול: רננה רז; עיצוב וידאו: יערה ניראל; פסקול: שאנו – מילים ולחן: שרה לוי־תנאי. הורה – מרדכי זעירא בעיבוד שמעון כהן. מחמד לבבי – מילים: שולמית דון־יחיא, לחן: שרה לוי־תנאי, עממי תימני. שירה: שושנה דמארי, הצעצועים – מילים: שרה לוי־תנאי לחן: שולמית דון־יחיא. דעסה – שירי נשים, לחן: עממי עיבוד: שמעה אברהם, תרגום וביצוע: לאה אברהם. מוזיקה מקורית: ג'ון שעל (בעקבות שירה של שרה לוי־תנאי, מחמד לבבי, עלי באר), כל קטעי הווידאו והסאונד לקוחים מתוך ארכיון להקת ענבל; ניהול הצגה: מיכל בן בסט; צילום סטילס: יאיר מיוחס; ניהול הפקה: קורל פלג; מנכ"ל ומנהל אמנותי: אלדד גרופי.

כאשר החלטתי להיענות להצעתו של אלדד גרופי, המנהל האמנותי ומנכ"ל להקת ענבל, ליצור עבודה עבור הלהקה, היה ברור לי שהיא תעסוק בסיפור של המקום ושל האנשים שעברו בו. כיוצרת עצמאית אני נהנית מחופש אמנותי מוחלט, ביצירתי מופיעים רקדנים ושחקנים שאיתם אני עובדת לאורך שנים ואני לא נוטה לעבוד עם להקות מחול. אם הייתה סיבה עבורי להיענות להצעה היא טמונה במשולש הזה: הלהקה, מקום, אני.

כל תוכן שלא נוגע בשלושתם בצורה ישירה נראה לי לא מדויק, ולא הכרחי שיקרה מתוך מפגש של הלהקה דווקא איתי. בתחילת התהליך קיבלתי לידי כונן קשיח ובו כל החומר הארכיוני של הלהקה מאז היווסדה: אלפי תמונות, קבצי קול וקבצי וידאו. היסטוריה שלמה של מפעל אמנותי נדחסה לתוך קופסא לבנה בנוזל כף יד. התחלתי לצפות בקדחתנות בחומרים; דמותה של שרה לוי־תנאי ריתקה אותי, ושקעתי לאינספור שעות צפייה ביצירותיה, ברקדנים, בחזרות ובראיונות. חשתי שהעבר, בדמותה של שרה, לופת את המקום. בין שמתייחסים אל מורשתה באופן ישיר, בעקיפין או בהתעלמות מופגנת, נקודת המנוז נשארת זהה: שרה. חשתי זיקה עמוקה אליה. הזדהיתי עם עשייתה הרבה והבין־תחומית. הוקסמתי מהקשר שלה לחינוך: היא היתה נגנת וחיברה שירים וריקודים לגיל הרך. מאז שנולדה בתי גם אני עוסקת בקשר שבין אמנות ויצירה לחינוך ואיך ניתן להשיק בין שני השדות הללו. לפני כ־9 שנים, יחד עם עילאיה שליט וטל בורשטיין, יצרתי את סדנאות הבוני ווני (סדנאות תנועה לילדים בנילי 2.5 עד 6), וחלק מיצירותיי אף עוסקות בנושאים הללו.

דבר נוסף שמשך אותי היה העובדה שהיא יצרה וביימה מסכתות בקיבוצים, וחיברה את ריקוד העם אל *נינת אגוז*. האסתטיקה של מסכת, ובפרט בקיבוץ, משכה אותי מגיל צעיר, ובעבודתי *קראו לנו ללכת* (2002) העוסקת בטקסים ומיתוסים ישראלים, התחקיתי אחריה באמצעות ריקודי־עם. הזדהיתי עם המשיכה של שרה לפולקלור ועם העניין האמנותי שגילתה בו. מעבר לדברים הללו, משחו באישיותה הזכיר לי את סבתי ז'יל. אולי זאת היתמות בניל צעיר שנתנה את אותותיה בנפש, והקפיאה משחו מן הילדה שהייתה: סקרנות ושובבות שלא תלויות בניל.

במהלך הצפייה נתקלתי בפרק מתכניתו של אהוד מנור "מסך אישי", ובו הוא מראיין את לוי־תנאי. לאחר כעשר דקות של שיחה הוא פונה אליה ואומר: "את ביקשת להראות קטע של נועה אשכול, של להקתה. מה יש בכתב התנועה של נועה אשכול שמדבר אל ליבך?", ושרה לוי־תנאי עונה: "הוקסמתי מהגבישויות, מהרוחניות ומהנישה של תלמידי חכמים. אני הרגשתי בתנועה של תלמידיה ובראייתה את התנועה כתנועה בחלל. וזה נראה לי משהו כל כך נקי וצלול ומנובש, תמציתי. והתנועה עצמה אפילו הייתה קרובה לתנועה הזאת, המדברית, שאני רואה בבנישיותה". ואהוד מנור ממשיך ושואל: "כלומר יש קשר בין התנועה של נועה אשכול לבין המחול הפולקלוריסטי התימני?"

השאלה הזאת הפעילה וסיקרנה אותי. לכאורה שני סגנונות תנועתיים כל כך שונים ורחוקים אחד מהשני.

נועה אשכול יצרה תנועתית המזוהה עם אסתטיקה מינימליסטית, כמעט סגפנית. ביצירותיה הרקדניות והרקדנים לבושים בבגדים צמודים לגוף, אין מוזיקה מלבד לפעמים סאונד של מטרונום, התנועה מוקפדת, ממופה ומחושבת. עבודותיה לא נשענות על אפקטים בימתיים כמו תאורה, תלבושות ותפאורה. לעומתה, שרה לוי־תנאי יצרה שפה תנועתית השואבת מריקודי פולקלור ומהווי יהודי תימן מחד, ומאיך ניחנת באסתטיקה של מסכתות קיבוץ. הריקודים לרוב מלווים בטקסט ובמוזיקה – רבים מהם במוזיקה מסורתית עממית, ולעתים הרקדנים עצמם שרים ומנגנים על הבמה – התלבושות תיאטרליות, התפאורה דומיננטית, ויש סיפור שלאורו נוצרת היצירה.

חשבתי שיהיה מעניין לקחת את "התנועה הענבלית" (שאותה ניתחה ועליה כתבה רבות הניה רוטנברג) ולנסות להפעיל עליה אסתטיקה "אשכולית". סיקרן אותי לראות מה יתגלה לי על התנועה של שרה לוי־תנאי כשנפשיט ממנה את כל האלמנטים התיאטרליים ונתבונן בה חשופה. איזו איכות נבישית תתגלה לנו? אם כן, זאת הייתה התכנית, ועם השאלה הזאת יצאתי לדרך. יומיים אחרי שהתחלתי את עבודתי בלהקה שברתי את הרגל בזמן הופעה על הבמה. חלק ניכר מהחזרות התקיים כשהרגל שלי מנובסת ומנובנת. למזל, הפציעה לא שינתה את תכנית העבודה, ובחודש הראשון של החזרות עסקנו בה: הרקדנים התחלקו לזוגות וכל זוג קיבל שתי יצירות עבר של לוי־תנאי והתבקש ללמוד חומר תנועתי מתוכן בצורה מדויקת ככל שניתן, להרכיב משפטים תנועתיים וליצור רצף. בהמשך צפינו בחומרים של נועה אשכול ויצרנו "אטיודים" מהחומרים התנועתיים של שרה. דבר נוסף שעשינו היה למפות את כל מחוות ותנועות הידיים שליטנו מהעבודות השונות, לתת להן שם, לצלם אותן וליצור מעין ארכיון של השפה.

כעבור חודש וחצי, בסופו של שבוע עבודה, כשבאמתחתינו חומר לא מבוטל, עשינו ראן על הבמה. צילמתי את הראן ויצאתי לסוף השבוע, להתבונן ולהרהר. חשבתי שיש לנו משהו מעניין, גם תנועתית וגם רעיונית, אבל משהו חסר לי, במיוחד בהיבט הרנשי. לא הצלחתי להבין ולזהות מה עמדתם הרנשית של הרקדניות והרקדנים כלפי מה שאנחנו עושות בחזרות, איך הן מרגישות ביחס לחומרים הללו וביחס לכוחות שבחרנו להפעיל על אותם חומרים. אמרתי לעצמי שביום ראשון על הבוקר אפתח את החזרה בשיחה, ואבקש מהן לשתף אותי במה שעובר עליהן. השיחה שהתקיימה הפתיעה אותי בעוצמתה. הרקדניות והרקדנים שמחו על האפשרות לשתף ברגשותיהם, ונחשפה עוצמת ההתנגדות והדחייה שחשו כלפי החומרים התנועתיים והעיסוק במורשת של המקום. התנגדות שלא הייתה ערה לה, ודאי לא בעוצמות כאלו.

הם דיברו בעיקר על כך שהם מרגישים שנכפה עליהם עיסוק במשהו שלא מעניין אותם, שזה עול עבורם להמשיך ולדוש במה שהיה פעם, שהם לא מוצאים עניין אמנותי בחומרים ושאינו להם מספיק ידע כדי להבין את ההקשרים שבהם נוצרו היצירות. הרגשתי שנפערה בינינו תהום. לראשונה בתהליך חשתי את משמעותם של פערי הדורות בינם לביני, ובינם לבין שרה ורקדני העבר של הלהקה.

השיחה הייתה מטלטלת אבל הולידה הזדמנות. נתגלתה לי עוד שכבה, הכרחית, אישית ורלוונטית, בבואי לעסוק במורשת ובעבר של מקום: ההווה. מה היא מורשת אמנותית, מה המשקל שלה, ואיך נוגעים בה? איך ניגשים לשחזור מבלי ליפול אל תוך העבר? מי הם אותם אנשים שפוגשים את חומרי העבר? אילו סימנים נתן הזמן בחומרים הללו? מה ההבדל בין הנוף שביצע בעבר את התנועות הללו לנוף שנדרש לעשות זאת כיום? כיצד ניתן לחלץ מהות מתוך צורה?

על הבמה, פרט לרקדנים, מצויה טלוויזיה: מסך ולו רגלי מתכת על גלגלים המאפשרים לו לנסוע על הבמה. הטלוויזיה היא דמות נוספת במהלך הכללי של העבודה, היא שער שדרכו מתאפשר לנו לצפות בעבר, לשחזר אותו (כאמור, בחודשים הראשונים בילינו שעות רבות בצפייה במסך ובשחזור חומרים), ולהקים אותו כהווה. במהלך העבודה שורים קטעי ארכיון רבים וכאשר דמותה של שרה



עבודה תלויה במקום

Inbal Dance Theater, *Ghost Light* by Renana Raz, photo: Efrat Mazar

תיאטרון מחול ענבל, עבודה תלויה במקום מאת רננה רז, צילום: אפרת מזור



תיאטרון מחול ענבל, עבודה תלויה במקום מאת רננה רז, רקדנים (משמאל לימין): אור סעדי, איתי מאיר ונועם דויטש, צילום: אפרת מזור
Inbal Dance Theater, *Ghost Light* by Renana Raz, photo: Efrat Mazor

בצורתה אבל דומה באיכותה, ולכן יכולה לנסוע בזמן מהעבר אל ההווה והלאה אל העתיד. מהלך טרנספורמטיבי שטומן בחובו את הפוטנציאל להליד צורות חדשות.

כל החומר התנועתי שמופיע ביצירה הוא חומר שלמדנו מעבודות עבר של הלהקה. לפעמים בצורתו המקורית, לפעמים עיבוד שלו או וריאציות עליו. לכן בתכניה מקבלים קרדיט על הכוריאוגרפיה רננה רז, שרה לוי־תנאי ורקדני ענבל לדורותיהם (1949-1989). זוהי דרך נוספת לקרוא את העבודה, ובעיניי אף את מלאכת הכוריאוגרפיה עצמה. רקדני ענבל הנוכחיים קיבלו קרדיט של שותפים ליצירה, קרדיט שכיו למדי בשדה המחול כיום. במהלך העבודה קראתי שני ספרים שציידו אותי בידע רב והרחיבו את אופקיי: *שרה לוי־תנאי: חיים של יצירה* בעריכתן של הניה רוטנברג ודינה רונינסקי, ו*סיפורה של להקה* מאת גילה טולידאנו (שניהם בהוצאת רסלינג). למדתי כי למעשה לרקדני ענבל הייתה השפעה עצומה על הכוריאוגרפיות של לוי־תנאי, ושמודל העבודה שלה היה לא מקובל בזמנו, אלא בעל אופי עכשווי. גם זה מעיד על חדשנותה. להקת ענבל הייתה מעין משקל אוטרכי, רבים מרקדניה שרו וניגנו, ולכן כשחיפשתי מוזיקאי לקטע הסיום של העבודה עלה בדעתי לחפש בתוך הלהקה. פניתי לג'ון שעל והוא כתב מוזיקה לקטע הסיום של העבודה בהשראת שני שירים של שרה: *מחמד לבבי ועלי באר*.

תהליך ההחלמה שלי נע במקביל לתהליך היצירה, וקווי דימיון רבים התגלו בין יצירה ובין ריפוי. חזרתי לראיונות ולנאומים של שרה לוי־תנאי בניסיון לחלץ תורה פשוטה, אמת ברורה, מתוך שפע העשייה שלה. הבחנתי שהיא הקדישה מילים רבות לתיאור צעדים, דריכות ופסיעות. כשהורידו לי את הגבס וחזרתי לדרך על הרגל, הבנתי לפתע את מילותיה לעומק: כמה עושר יש בצעד, כמה מורכבת היא פסיעה אחת קדימה, ועל כמה נדרש מאיתנו לוותר על מנת להתקדם.

בחטיבת הסיום של היצירה מופיעה שרה בשנית ונושאת מונולוג. זהו טקסט מדהים בעיניי, אפי, שמזכיר מונולוגים אלמותיים ממחזות עבר. הוא התגלה לי

מופיעה על המסך הטלוויזיה הופכת לרוח רפאים שלה וכמו מעניקה לה גוף. הטלוויזיה היא גשר שבאמצעותו נפגשים העבר והווה. על הקיר האחורי, השחור של הבמה נתלו שלושה גופי תאורה, תמונת מראה של גופים זהים שתלויים באולם עצמו. זה היה רעיון של מעצבת התאורה תמר אור, שבאמצעים פשוטים מדניש סימן היכר של מקום ויוצר זליגה בין האולם לבמה ולהיפך.

מהלך העבודה

בשיטוט בארכיון צפיתי בווידיאו שבו נפגשים ותיקי ענבל בשנת 1996, על מנת לשחזר את היצירה *מזלזל*. הם מדברים על שרה לוי־תנאי ומתכוננים לבואה. דמותה הנוכחת נעדרת עולה בעוצמה. חשתי שאות אקספוזיציה מצוינת לעבודה ולפעולה שלשמה התכנסנו: שחזור, פעולה שנדמה שמלווה את המקום שנים רבות, ואולי היא אף ברירת מחדל בבואנו לדבר על שימור. הרקדנים על הבמה עסוקים בשחזור של עשייתה ויצירתה של לוי־תנאי בצורות ואופנים שונים. הפעולה דורשת מחויבות וייצוגיות ויש בה מן הכפייתיות, שהולכת ומתגברת ככל שהרקדנים נדרשים להכיל בנופם את גוף יצירתה של לוי־תנאי. קולה הבוקע מתוך ראיונות והקלטות למיניהם מכתוב את המהלך הבימתי. בשלב מסוים קולה נמוג והרקדנים מוצאים עונג בתנועה החופשית שלהם, המשוחררת מעול השחזור, ובדיק ברנע הזה מופיעה דמותה של שרה ומביטה בהם נכוחה מתוך מסך הטלוויזיה. הרגע הזה מפרק את המהלך ומוציא את הרקדנים לסצינת מונולוגים, טקסטים שאותם כתבו הרקדנים ומבטאים את עמדתם, כפי שעלתה בשיחה שניהלנו על החומרים שאותם הם נדרשו לבצע.

שיא הסצנה הוא נאום התוכחה של הרקדן ז'ו בשור. הוא מישיר מבט אל שרה ואומר דברים שאולי אינם פשוטים לשמיעה אבל ברור שהם נאמרים מדם ליבו. דווקא הלהט והעוצמה של הדברים פותחים פתח למפגש עם שרה, עם העבר. אלו אותם להט ותשוקה שפעפעו בה ושוב את ליבי, זוה הקו הנוסף שלאורכו מתקדמת העבודה עד לסיומה. איזו מהות ניתן לחלץ מהעבר? כזאת שאינה זהה

התנועה, כדי שאתה תשלוט בכל הגוף. ששום דבר לא יפריע לך, שאתה שולט בכל אבר, בכל זייע כתף, בכל ניעת ברכיים. לומדים טכניקה לא בשביל הטכניקה אלא בשביל הנשמה. שלא יפריע לי הגוף הגופני הזה, שהוא לא יפריע לי. שהוא ייהפך כולו לכינור. למכשיר עדין שאני מנגן עליו מה שאני רוצה. בשביל זה לומדים טכניקה, בשביל לשכוח אותה. ופה מלמדים טכניקה. גם את התנועות האלה, העזות, הקשות, צריך לעשות עם פנים, עדין. וזה לא לומדים ביום. אני ארבעים שנה עבדתי פה. ועכשיו לומדים טוב אני חס וחלילה... כן, אבל זה כבר לא אני".

במקרה בתוך וידאו שצולם בחזרה, שאליה מגיעה שרה על מנת לצפות בשחזור של יצירתה: אותו שחזור שעליו עמלים ותיקי ענבל בוידאו המוקרן בתחילת העבודה. איכויות רבות מקופלות בתוך הטקסט הזה ודמותה של שרה, על יופיה ומורכבותה, נחשפת דרכו. מתגנבת לליבי מחשבה שאולי בסרטון הנידח הזה טמונה למעשה צוואתה.

"עכשיו הלהקה יותר מקצועית אז התנועות יותר מקצועיות. מה שחסר לי זה התום, התמימות שהייתה אז. אולי לא הייתה כל כך טכניקה אבל היה (נושמת עמוק) פנים. עכשיו זה החוצה. זה דברים שאי אפשר ללמד. אני עבדתי פה ארבעים שנה. ועכשיו אתם רוקדים. מקצועיות כמו שאומרים. אבל חסרה לי תמימות. אני רוצה תמימות. והתמימות זה מתום. תום זה שלמות. דווקא בתמימות יש שלמות. זה אפילו חרוז יוצא. אתם מקצועיים. אבל חסר לי הדבר התמים. הזורם מאליו, מעצמו. קשה להסביר, קשה ללמד. אני ארבעים שנה עבדתי פה וכבר כמה? שלוש שנים שאני לא עובדת פה... ועכשיו זה נמחק. זהו. לומדים להיות מקצועיים כדי לשוב אל התמימות. אל השלמות. זהו. בשביל זה לומדים את המקצוע. מקצועיות. אבל לא בשביל להראות את המקצועיות. לומדים טוב כדי למחוק את המקצועיות ולשוב אל התמימות.

זה לא לומדים ביום או יומיים. אני ארבעים שנה עבדתי פה, מה שאני רואה עכשיו זה מקצועיות. אתן נחמדות, טובות, אבל אני אומרת לכן את האמת: זה לא תמימות, זה לא התום. זה חסר. זה או שיש או שאין. חשוב מאד לשלוט בגוף. המקצועיות דרושה בשביל השליטה בכל חלקי הגוף. מקצה הציפון הקטנה דרך כל הגוף עד קצה האצבע של הרגל. בשביל זה לומדים טכניקה, בשביל לשכוח אותה כשאתה רוקד. לומדים טכניקה לא בשביל הטכניקה, אלא כדי שהיא תיעלם לך ואתה תהיה עם



תיאטרון מחול ענבל, עבודה תלויה במקום מאת רננה רז, רקדנים (משמאל לימין): אור סעדי, איתי מאיר ונועם דויטש, צילום: אפרת מזור
Inbal Dance Theater, *Ghost Light* by Renana Raz, photo: Efrat Mazor

אינטרנט, דיגיטל ומדיה חברתית במחול

”כך או כך, לטוב או למוטב, דומה כי חצינו זה מכבר את נקודת האל־חזור. אנו מרושתים עד למעלה מצווארנו באמצעות השפה היומיומית והשפה הסימבולית, שתיִן דוברות את שפת הרשת” (גורביץ, ערב, 2012).

”המחול העכשווי עושה שימוש נרחב בטכנולוגיה מתקדמת על הבמה לשם העצמת המסר של היוצר. יחד הם פורצים את הגבולות של החשיבה ויצירת האמנות, וכתוצאה מכך נוצרים קשרים חדשים, פרקטיקות ואובייקטים נוספים” (Whatley, 2017).

יצירת המחול *מעופו של הדודו* (2013, *Flight of the Dodo*) של להקת הבלט האמריקאית ”דיאבלו בלט” זכתה בתואר ”בלטרשת”. המופע החי נוצר מציצים שנשלחו ללהקה על ידי משתמשים ברשת החברתית ”טוויטר”, שקבעו את הכוריאוגרפיה, המוסיקה ושם היצירה. סטודנטים מהמכון המלכותי לטכנולוגיה של שוודיה, שחקרו את המופע העלו את השאלה ”האם תקשורת חברתית, במקרה זה טוויטר, יכולה לשמש ככלי ליצירת אמנות?”. הסטודנטים שלחו שאלון למשתמשי טוויטר בעולם שהצביעו ל”דיאבלו בלט”, וביקשו מהם לספר מדוע השתתפו בפרויקט, מה חשבו על תהליך היצירה והאם לדעתם הריקוד שנוצר באינטרנט הוא ניסוי בהתקשרות או שאנו מצויים בפתחה של דרך אמנותית חדשה.

יצירות מחול מסוג זה ממחישות את ההשפעות הישירות של האינטרנט על המחול, ומכניסות אותו לקטגוריה של אמנות ניו־מדיה. שיתופי הפעולה המהותיים הללו בין אמנות המחול לבין אמצעי המדיה השונים על הבמה, מעלים סוגיות הנוגעות למקומם של המחול, התנועה, הגוף האנושי הרוקד ושל הצופה ביצירה, כמו גם להגדרתה האמנותית של היצירה. ניוהאנס בירינגר (Birringer), המנהל האמנותי של עמותה המעודדת פרויקטים אמנותיים של מדיה בשם AlienNation, טוען שהתהליך הבלתי צפוי של מופעים מסוג זה הוא בעל ערך אמנותי, תרבותי וחברתי. כתבת המחול אנגילה שוורץ (Shwartz) מוסיפה שאנו נראה יותר יצירות מחול המשתמשות במדיה חברתית מפני שזה מה שצריך כדי לשרוד כיום (Wagner, 2013).

מבט היסטורי

בשנת 1801 פירסם היינריך פון קלייסט (Kleist) את המסה פורצת הדרך *תיאטרון המרינוטות*, בה טען שהתנועה המכנית של המרינוטה עליונה על זאת של הרקדנית. כמאה שנה לאחר מכן קמה בגרמניה תנועת הבאהואוס (Bauhaus, לבנות בית בגרמנית). הרעיון שעמד בבסיסה היה פיתוח סטנדרט אמנותי של עיצוב פונקציונלי, וחבריה ראו במכונה, בטכנולוגיה, חלק בלתי נפרד מהיצירה האמנותית. הצייר, הפסל, המעצב והכוריאוגרף הגרמני אוסקר שלמר (Schlemmer), המוזהה ביותר עם הבאהואוס, דחה במאמרו “Man and Art Figure” את הרכיב האנושי כרכיב המרכזי בתיאטרון. לעומת זאת, עמד על מרכזיותן של ההמצאות הטכנולוגיות של זמנו, ועל ההכרח של התיאטרון להתייחס לחידושים אלו (אביצור ובראון, 2014). הרקדנית לואי פולר (Fuller), שנחשבת לחלוצה בעבודה עם מולטימדיה, יצרה אפקט של ”קליידוסקופ” על ידי הסתרת

יסמין ורנר טבצ'ניק

הגוף ושימוש בבדים שהוארו על ידי פנסי חשמל צבעוניים, ובחלק מהמקרים גם בסרט. הכוריאוגרף מרס קנינגהם (Cunningham), השתמש בתכנת LifeForms כדי לחבר משפטים תנועתיים. התכנה מציגה דמות אדם תלת־ממדית ובעזרת פקודות מקלדת ניתן ליצור תנועות על ידי הגדרת שלושה פרמטרים: זמן, צורה והתקדמות במרחב (Schiphorst, 1986). לדברי חוקרת המחול הניה רוטנברג (2002), ”השימוש בתכנת ה־LifeForms יחד עם העבודה בשיטת המקריות (chance), יצרה מעבר מכני, בלתי הרמוני, גילמה מאפיינים תנועתיים בעלי אופי בלתי אנושי, ממוחשב, שונה מהזרימה שאפיינה את המחול המודרני המבוצע על ידי אדם. השימוש בשפה תנועתית זו היה מה שסיקרן, איתגר והוביל את קנינגהם”.

בשנת 2010, הכוריאוגרף ויליאם פורסייט יום פרויקט ענק, ”בנק התנועות” (Motion Bank), כדי להרחיב את השימוש באמצעי המדיה, כפתח לעולם חדש של אפשרויות למידה, יצירה ותיעוד. ”הנתונים הם העתיד ותמיד יש מי ששולט בנתונים”, טוען גיימס קארטר (2103, Carter), אבל את פורסייט לא מעניין הכוח. ל”בנק התנועות” קדמו פרויקטים של חברות אמנות דיגיטלית כגון Universal Everything, Field Memo Akt ו־Quayola, שתירגמו תנועה אנושית של רקדנים וספורטאים לצורות מופשטות באמצעות טכנולוגיית מעקב אחר תנועה. בעוד שלכידת התנועה היא יקרה ומסובכת, ”בנק התנועות” מציע עבור קהילות המחול מאגר פתוח של נתונים ללכידת תנועה, אשר מאפשר נגישות וממשות רחבה הרבה יותר.

כאמור, אחת ממטרות המחקר של ”בנק התנועות” היא לפתח יישומים חינוכיים, באופן מקוון, בצורה שבה ניתן יהיה לשלב רעיונות כוריאוגרפיים אלו בתכניות חינוך למחול. זאת בשילוב עם עבודה בין־תחומית של חיבור המחול לדיסציפלינות שונות כגון עיצוב גרפי ופילוסופיה. ה”בנק” משתף פעולה עם אוניברסיטאות ובתי ספר גבוהים לחינוך, אמנויות במה ומדעים, כמו גם עם אוניברסיטת הומבולדט בברלין (Humboldt) ומכון מקס פלנק (Planck-Gesellschaft) לחקר המוח בפרנקפורט.

בד בבד, התפתח ז'אנר הוויזואל־דאנס: יצירת מחול למצלמה, לא כתיעוד המתרחש על הבמה אלא כמחקר של הפריים המחולי המצולם, שילוב מדיומים שמעניק משמעויות חדשות למופע המוצג על הבמה באמצעות הקרנת המחול המצולם. לדברי בירינגר (2004/200), ”השילוב הזה מעניק חלל וירטואלי נוסף על הבמה כמו גם את אפשרויות העריכה הלא לינאריות לקומפוזיציות המחול, כל אלו מאתגרים את הרקדנים לעומק ומוזעות נופנית חדשה במרחב שלא הכירו קודם לכן”.

שני נתיבים

צמד המילים ”טכנולוגיה במחול” מתייחס לקשת תופעות רחבה, החל מהפעולה הבסיסית של הדלקה וכיבוי האור בתחילת ובסיום הריקוד וכלה בהקמת רשת ממוחשבת־אינטרנטית של שיתוף תכנים כוריאוגרפים מקוודדים (Kane, 2000). מתוך הסקירה של תולדות המחול בנושא שילוב שבין מחול לטכנולוגיה, מתגלים

שני נתיבים מרכזיים, מקבילים, שזורים זה בזה. שניהם מסתמכים על מדיה וטכנולוגיה אך באופנים שונים.

האחד הוא הנתיב התכני (תוכן), התרבותי והנרטיבי, המדבר על השינויים שחלו במחול מתוך השילוב עם הקודים הקפיטליסטיים־פוסטמודרניים: מחול בסרטי קולנוע, בוויזאו קליפים ובתכניות ריאליטי. הוא מעורר דיון מהותי על תרבות גבוהה ונמוכה, העצמת הנרטיב, הרגש, מעורבות הצופה, השילוב של מחול עם ז'אנרים שונים והרחבת תפוצת הקהל, קיטש, בידור כמחול, ועוד.

החוקרת דיי ריינולדס (Reynols, 2010) טוענת שהעונג הנובע מצפייה במחול קשור באופן ישיר לתחושת המעורבות של הצופה ביצירה, עם הרקדן ועם הכוריאוגרפיה. תחושת האינטימיות והמעורבות הזו נחוות כמרגשת יותר. ההנאה של הצופה תלויה במידת הניסיון וההיכרות שלו עם תחום המחול, ומחול מופשט עשוי להיות קשה יותר להבנה עבור הצופה. היא מסכמת את דבריה בקביעה שהדברים שעיצמו את ההנאה מהצפייה הם: 1. הסיפור (מה שיוביל אותנו בהמשך להקשר של תרבות פופולרית ותרבות ריאליטי); 2. השימוש באמצעים אמנותיים וטכנולוגיים שנועדו להפחית את המרחק בין הפרפורמר לצופה.

מספר האנשים שצופים במחול שמוצג בקולנוע ובטלוויזיה עולה לאין שיעור על מספר האנשים שמגיעים למופעי בלט, גיא ומחול מודרני. אם נבחן את המסרים והסיפורים המוצגים כיום במחול בקולנוע, מופעי מחול בברזדוויו ומחול בתכניות ריאליטי (כאן אני מפרידה את ז'אנר הוויזואל־דאנס, אשר לרוב מצליח להישאר אמנותי ונאמן לחקר התנועתי־מחולי), נגלה שהם מבוססים על תוכן וערכים שמושפעים מאידאולוגיות קפיטליסטיות, כמו מוטיבציה והצלחה אישית שיוצרות אמפתיה וחיבור לגיבורים. לדוגמא, בסרט *בילי אליוט*, הגיבור מנסה לרקוד את דרכו החוצה ממעמדו הסוציו־אקונומי הנמוך, וכך הריקוד מתקשר להישג. תקוותו של בילי לאושר אישי מותנת בהצלחתו בהפיכה לרקדן, והמסר בסרט הוא הקלישאה שבתוך כל אחד מאתנו טמון כשרון מיוחד שמחכה לצאת, והחכמה היא למצוא אותו.

הנתיב השני סוקר בעיקר את ההתפתחות הטכנולוגית־דיגיטלית, נטוורק (Network) מולטימדיה במחול והשימושים השונים שעושים ביישומים הללו. נתיב זה מתייחס למושגים אינטראקטיביות, רשת, אנימציה, דיגיטציה ועוד. בנתיב זה נשמר לעיתים העניין באספקט האמנותי והאוונגרדי במחול. בשל ההתרחקות מן הגוף הרוקד, והיווצרות סגנון חדש, הנתיב מעלה שאלות באשר להישארותו תחת ההגדרה של ”מחול”.

בנתיב זה נעשה שימוש במציאות מדומה – אשליה של נוכחות בעולם מלאכותי. דמויות מוקרנות מנהלות אינטראקציה עם הרקדנים או עם הקהל, ומתפקדות כ”מבצעות” של היצירה לכל דבר, מביאות לשינוי ביחסים המקובלים בין רקדן לכוריאוגרף, בין המבצע לבין הצופה, בין הגוף הממשי לבין הדמייתו ובין המרחב הממשי למרחב המלאכותי. לדברי הניה רוטנברג (2002), הרקדן נדרש להתמודד באמצעות הטכנולוגיה עם המרחב החדש, שבו לכוח המשיכה אין עוד תפקיד. כל תנועה בעולם הממשי משפיעה על מה שקורה בעולם המדומה, וכך מתקיימות זו לצד זו תחושות של חוסר ממשות עם תחושות גשמיות פיזיות. מכאן עולה הדיון לגבי ההשפעות ואופן הצגת הגוף במופע, בעידן שבו הנוכחות הפיזית של הגוף אינה מובנת מאליה (אביצור ובראון, 2014). הנחת היסוד שאליה הורגלנו היא כי כדי לקיים אירוע פרפורמטיבי אמנותי יש צורך בנוכחות האמן. מהי אותה ”נוכחות”? האם היא פיזית? רעיונית? ומה לגבי נוכחותו של הצופה? (לנדאו, 2014).

הפילוסוף רנה דקארט (Descartes) טוען שהגוף הוא כלי לאחסון הנפש, ושהתרבות המערבית מנסה למצוא תחליפים לתפקודי הגוף כדי לשחרר את חוויית הנפש. מאחר שכל פיתוח טכנולוגי הוא החלפת פונקציה כלשהי של הגוף, ניתן לראות את הקדמה הדיגיטלית כתהליך של התנתקות מן הגוף (Disembodiment) או ”דחיית הגוף”, ”בין שמדובר בתהליך מתמשך של אופטימיזציה טכנולוגית המחליפה פונקציות גופניות וקוגניטיביות, ובין שמדובר בתהליך הפוך, שבו המציאות הטכנולוגית מגדירה את החברה ומנווטת את דפוסי הפעולה של הפרטים המרכיבים אותה” (לנדאו, 2014).



Yasmin Werner Tabachnik

יסמין ורנר טבצ'ניק

חוקרת האמנות האמריקאית אמליה ג'ונס (Jones) עוסקת בגוף כאמנות מייצג ובחקר הפולחן כפרפורמנס. היא מגדירה את הגוף במופעים הללו כלא־אותנטי, מנוכר, עובר הזרה. כלומר, גם כשהגוף האנושי נוכח במופע, הוא נוכח בצורה אחרת, באופן שונה מן הנוכחות שאפיינה אותו בעבר. לטענת ג'ונס, הטכנולוגיה לא רק משנה את הדרכים שלנו לעשות דברים, אלא גם משנה מראש ובאופן עמוק את החוויה שלנו את עצמנו ואת האחרים (מתוך, אביצור ובראון, 2004). ננסי קיין (Kane, 2000), חוקרת מחול המתמחה בטכנולוגיית מחול, טוענת שהטכנולוגיה שינתה כל מובן אפשרי במחול, פרט למובן אחד ייחיד: תנועת הגוף האנושי. אך גם על טענה זו יחלקו יוצרי מחול הניו־מדיה. הפעולות האנושיות יכולות להשתנות בזכות קשרים טכנולוגיים או גופניים חדשים, ומציעות שימושים חלופיים ומגוונים לגוף. כך, אנו נאלצים להתמודד עם היותו של הגוף אקראי וגמיש לשינויים: גוף שיכול להיות נוולי, משתף פעולה, ארעי ומחובר ללא איברים, גוף שניתן להנדס מחדש ולבטא מחדש ללא הרף, כאשר המגבלה היחידה היא התפיסה של כל אדם את משמעות היותו אנושי (לנדאו, 2014).

במרחב היוטיוב

Youmake Remake הוא מופע בניהולה האמנותי של רננה רו, המשלב בין תחומי הבמה השונים ומייצר אינטראקציה בין שני מדיומים: וידאו ובמה. האמנים מגיבים לסרטוני יוטיוב, מנהלים דיאלוג עם המקור ונותנים לו פרשנות חדשה. יוצרת המופע, רננה רו, מגדירה את המופע כ”פרויקט בימתי”.

אין זו הפעם הראשונה שבה יוצר ישראלי עושה שימוש באינטרנט וביוטיוב. פרויקט *Thru-You* של די.גיי קותימאן (אופיר יקותיאל) נבחר לאחד מ־50 ההמצאות הטובות ביותר של שנת 2009 על ידי המגזין היוקרתי *Time*. קותימאן לקח קליפים שהועלו ליוטיוב על ידי מוזיקאים חובבים, ערך אותם לקליפ ויצר צורת אמנות חדשה, שמשלבת די.גיי, וידאו מונטאז' ואמנות רדי־מייד. בכתבה על הפרויקט נכתב ”קותימאן הפך למנצח על התומרת של המאה ה־21 – הכפר

הגלובלי, מבלי לנגן על אף כלי. מה שהוא עשה זה להרכיב קומפוזיציות מלאות השראה ממוחו הקודח כשלהרשותו מצע שרירותי בלבד של בליל מוסיקלי אנושי. כולם חיפשו את האישי שלקח את האינטרנט ולקראת סוף העשור הנשים את הפוטנציאל שטמון בו כדי להציל את המוזיקה" (שיף, 2009).

תרבות האינטרנטי־ניו מדיה־דיגיטל: הגדרת מושגי יסוד

תקשורת המונים

"תקשורת המונים" הוא הכינוי לאמצעי התקשורת (מדיה) המגיעים לקהל יעד נרחב, והוא ההפך מתקשורת בין אישית. תחת הכותרת תקשורת המונים נכללים עיתונים, שידורי רדיו וטלוויזיה, אינטרנט, קולנוע וספרות. לתקשורת ההמונים תפקיד חשוב בעיצוב דעת הקהל ובתפיסת הציבור הרחב את המציאות. עם ההתקדמות והשינויים בטכנולוגיה, נוצר שטטוש נבולות בין תקשורת המונים לתקשורת בין־אישית, ובעקבות כך הוטבע המונח "Masspersonal Communications". מונח זה מתייחס ליחידים המתקשרים עם אלפי אנשים דרך אמצעי תקשורת המונים, בפרט רשתות חברתיות דוגמת פייסבוק ואינסטגרם, שבהן אנשים פרטיים מתקשרים עם אלפי עוקבים באמצעות שיתוף מידע. דוגמא לשימוש במחול בתקשורת ההמונים היא תכניות הריאליטי. כוחן מצוי ביכולתן לשחק עם העלילה והטקסט, שאינם מוגבלים למשתתפים ולמפיקים בלבד אלא נוגעים גם לצופים, שמוזמנים להצביע ולהחליט באמצעות מסרונים מהנייד מהו הריקוד או מיהם הרקדנים האהובים עליהם. לזיאנר זה מאפיינים של "זרם מרכזי" תרבותי־תכני, והוא עוסק בנושאים שיש להם מכנה משותף רחב. לרוב אין מקום בתכניות אלו ליצירה מקורית, והן מעלות שאלות הנוגעות לטטטוש בין תרבות נבוהה ונמוכה, בין קרנבל מציצני ובין צפייה באמנות.

אינטראקטיביות

"אינטראקטיביות" היא הפעלה הדדית, יכולתה של המערכת לנהל דו־שיח עם מפעיליה. פעולות אינטראקטיביות יכולות להיות נלישה באינטרנט, הורדת רינגטון לסלולר, הזמנת סרטים, קניית מוצר באינטרנט וכו'. לכל גולש יש את היכולת להגיב לכתבה בעיתון ובאינטרנט, להביע את עמדתו, להשפיע על כיוון הדיון וליצור שיחה עם גולשים אחרים. הדיאלוג יכול להיות קולי, תנועתי, צבעוני, צורני או מחשבתי. כל משחקי המחשב למשל הם דו־שיח של המשתתף עם הסביבה המדומה שבה הוא נמצא. האינטראקטיביות מעלה את שאלת מעמד הטקסט מאחר שהיא עומדת בסתירה מסוימת לנרטיב. מול הנרטיב, שלו התחלה וסוף, עומד הסובייקט הנזיל, האינטראקטיבי, של העולם הפוסטמודרני, ומעלה שאלות על הטקסט הקנוני, על היצירה הקלאסית; מה יהיה מקומה ומה תהיה המוטיבציה של הנמען כלפיה, אל מול "טקסטים להרכבה עצמית" שאותם מאפשרת הטכנולוגיה.

אינטרנט

"האינטרנט הוא מעין שוק גלובלי־וירטואלי, הטרונני, א־לינארי ונעדר היררכיה, המכיל בתוכו מידע מגוון ובלתי מצונזר מכל תחום אפשרי" (גורביץ וערב, 2012). מדובר ברשת מחשבים גלובלית, שמקשרת בין מיליארדי מחשבים בכל העולם. כמות המידע שנאגר בה והמסחר הרב שמתנהל באמצעותה הפכו את האינטרנט לאמצעי התקשורת המוביל של ימינו, הקובע את סדר היום של התקשורת, התרבות, הפוליטיקה והחברה.

רשת

הרשת הדיגיטלית מקשרת ומעבירה מידע בין אתרים שונים באינטרנט. כולנו מחוברים אליה, אבל אף אחד אינו אחראי עליה. אם ננסה להקביל את הרשת למרחב פיזי ממש, נוכל לדמיין אובייקטים רבים שנמצאים ומשועתקים בתוכו, למשל רשתות אופנה, בתי שיווק ובתי קפה, אשר הקישוריות ביניהם

זו מספרת שההשראה למופעים שיצרה נבעה מההבנה שהמקום המרכזי שתופס יוטיוב בחיינו הוא כמעין "מדורת שבט מודרנית" (רז, מתוך ראיון בבלוג "חדר 404" 2012). *Youmake Remake* מתייחס ליוטיוב כאל מקור השראה אינסופי, מאגר בלתי נדלה של ביטויים שאפשר להתייחס אליהם, לפרש אותם ולהגיב להם. הפורמט מתייחס ליוטיוב כאל פסיפס שמשקף הלך רוח אנושי

ורגעים שרובם המכריע מעוטי צופים. על כן הוא גמיש ויכול להתחדש מעת לעת על בסיס סרטונים חדשים שעולים. יצירתה של רז היא עבודת רדי־מייד, וכמו באמנות פלסטית משתמשת היוצרת בחלקים מוכנים ומוגמרים מראש, שצירופם והנחתם בהקשר החדש הם שיוצרים את המשמעות והמסרים החדשים. הקהל שצופה בסרטון לא יודע מאין ועל ידי מי החלק "הונח" ביוטיוב. זוהי ה"ימציאות" שעל בסיסה תניב היוצרת, מה שהופך בנוסף את הקטע הבימתי ואת *Youmake Remake* כולו ליצירת רדי־מייד.

היצירה של רז מורכבת ממספר מקטעים שאינם בהכרח קשורים אחד לשני ומתגובות בימתיות אליהם. כל מקטע מחולקים למספר קטעים, ולא עולה על מספר דקות בודדות. בכך המופע משקף את העידן ה"יקליפי" שבו אנו חיים, שמתאפיין בורם בלתי פוסק של אינפורמציה מהירה, ולא בנרטיב אחד תהליכי וארוך.

הצבת מסך וידאו גדול על הבמה, בעוד האור על הבמה כבוי, מאפשרת הארכה (אקסטנציה) ורבדים נוספים של חלל הבמה. במהלך המופע החללים משתנים: חלל ותפאורה של סלון ביתי, סטודיו למחול בפיןלנד או אתר טבע. האינטראקציה החדשה הזו, של מסכים ובמות, שמאפיינת יוצרים בעשורים האחרונים, מרחיבה את תפיסת החלל אך מאלצת את הצופים לשים לב לגלי אור מרצדים, כמו גם להתמקד בבמה עצמה.

בחלק הראשון, הקהל יושב באולם תאטרון/מחול, לאחר שהגיע על פי הבנתו לצפות במופע על במה, אך הוא צופה בסרטון יוטיוב. מי שהעלה מלכתחילה את סרטוני היוטיוב לרשת הם "ההמונים", אם תרצו, "הקהל", כך שיצירת המופע לא נעשית יש מאין על ידי היוצר. יתרה מכך, החזרת קטעי התגובה ליוטיוב לאחר מכן כסרטונים חדשים בפני עצמם, היא שמעמידה את היצירה כעבודת רדי־מייד פוסטמודרנית.

אחד מהקטעים בפרייקט שמייצג את חלחול מושגי המדיה החברתית לבימת המחול העכשווי הוא הקטע "2 girls 1 cup". הקטע חסר תנועה מחולית, חסר משחק, וכולל בתוכו רק פעילות וירטואלית, כלומר, הקטע מאגד בתוכו עקרונות מעולם הרשת ותקשורת ההמונים כמו גם את המושגים "סימולקרה" ו"היפר־מציאות". הקטע נפתח בהקרנה של סרטון יוטיוב קיים, כמו שהוא מוצג ברשת.

בקטע זה רואים סרטון ערוך, מעין קולאז', אוסף של סיטואציות אשר בכולן מצולמים אנשים אשר צופים בעצמם בסרטון יוטיוב (זוויות הצילום היא מכיוון מסך המחשב). אנחנו מבינים מן ההקשר שכל המצולמים בסרטון צופים באותו קטע, מאחר שבשלב מסוים כולם מגיבים בצורה דומה: צעקה, צחוק פרוע, ועוד. אנו מבינים מהתגובות של המצולמים שהסרטון שבו הם צופים הוא ככל הנראה סרטון מפתיע. בשום שלב לא מראים לנו את הסרטון המקורי.

כבר בסיטואציה הבימתית הראשונה של הצפייה בסרטון, גלומים רבדים של הסימולקרה: בצפייה אנו עדים לזריאציות רבות של ה"מקור". אנו צופים בסרטון שלא היוצרת יצרה, אנו צופים בקהל אחר, בדיוק כמונו, שגם הוא צופה בסרטון יוטיוב. כלומר, אנו חווים את הסרטון המקורי דרך עיניהם של הצופים בסרטון שבו גם אנו צופים. ההומור בסרטון נובע מתוך ההבדלים בתגובותיהם של הצופים על המסך (סבתא, חיילים אמריקאים, נערות צעירות). מעגל הצפייה והתגובות מבטל את משמעות הסרטון המקורי, ומתוך כך נולדת אינפורמציה שעסוקה כולה ב"הצגתה", ולא במשמעותה התכנית/ערכית המקורית, ומבשרת את כינונה של מציאות מונכרומטית "שטוחה" (גורביץ, ערב, 2012). דברים אלה מחזקים את טענתו של חוקר המדיה מרשל מקלוהן (McLuhan), שבני האדם הופכים להיות שלוחה של הטכנולוגיות החדשות, אותן הוא מדמה לאברי רבייה. עוד הוא טוען כי להשפעתם של אמצעי התקשורת על דרך הפנמת הידע יש ערך רב יותר מאשר למידע המקורי עצמו (מקלוהן, 1967).

בסיום הקרנת הסרטון נכנס שחקן אל הבמה, מסדר עליה שולחן ביתי ומניח עליו מחשב נייד. השחקן מסביר לקהל שהסרטון שבו צפינו זה עתה הוא סרטון

של תגובות לסרטון אחר בשם "2 girls 1 cup", ומספר לנו שהסרטון הני"ל, שאותו כמובן לא ראינו עדיין, פרובוקטיבי ונרוטסקי. הוא מזמין את מי שמעוניין להצטרף אליו לבמה ולצפות בסרטון המקורי במחשב הנייד הניצב על השולחן. בכך היוצרת "מחלקת" את הקהל לשניים: אלו שבוחרים לעלות לבמה ולראות את הסרט המקורי, לקחת חלק פעיל ובכך להיהפך לחלק מהמופע, מול אלו שבוחרים להישאר לשבת באולם, לצפות במופע החי של הקהל שעלה לבמה ובתגובותיו לסרטון המקורי. כך נוצרת האינטראקטיביות של הנגיעה של הקהל במופע, שעשויה לעמוד בסתירה לנרטיב, ונוגסת במעמד האוטונומי של טקסטים ושל צרכני הטקסטים בתרבות (Meadows, 2002), מתוך גורביץ, ערב, 2012).

אני סבורה שתהיות של הצופה כמו "מה קרה כאן כרגע?", "מה בעצם אני עושה?", "אני אוהב/שונא/נהנה/נגעל מזה?", הן אלו שמעניקות ערך מוסף ליצירה. התהיות מקשרות אותנו לעולם של תכניות הריאליטי, שיש בהן אלמנטים של שחקית הרגש וסף ריגוש גבוה, מציצנות, אינטראקטיביות, ואלמנטים בידוריים.

קטע נוסף ביצירה הוא הסרטון "Just a kid" (מתוך *Youmake Remake #1*), אינטראקציה בין וידאו לתנועה חיה. בסרטון אנו רואים ילד ג'ינגי קטן בפינמה, נופייה לבנה ומכנסיים רפויים. הוא רוקד להנאתו בסלון ביתו, ריקוד של ילד שנהנה מעצמו ומתנועותיו. בקטע הבימתי המקביל, הרקדן אורי שפיר, גם הוא ג'ינגי, בבגדים זהים לאלו של הילד, רוקד את אותם חומרים תנועתיים עם אותן הבעות פנים, כמו אומר "הילד הזה הוא אני". אורי שפיר הוא רקדן מקצועי, יוצא להקת "בת שבע", והוא רוקד קטע ריקוד שילד מאלתר להנאתו. יש כאן טטטוש זהויות ומעמדות, והקהל אינו בטוח מי כאן המקצוען, ה"כוכב" האמיתי, את מי יותר מעניין אותנו לראות? הקהל רוצה לראות את האדם הפשוט, את "הילד שבתוכנו", ואילו היוצר רוצה לרגש את הקהל.

לפני כעשרים שנה, שאלה רוטנברג (2002) "האם השינויים הטכנולוגיים הם שיבחינו את עולם המחול במאה ה־21 מזה של המאה ה־20? ואולי ניסיונות אלה, מרתקים ככל שיהיו, הם ניסיונות חד־פעמיים, שינועו כמו ניסיונותיו של שלמר בבאוהאוס, שלא היה להם כל המשך?". כעת, ניתן לענות שהתמורות הטכנולוגיות אכן שינו את עולם המחול בעשורים האחרונים, והן ימשיכו לעשות כן. פרויקטים כמו motion bank עתידים להשפיע על תיעוד, שיתופי פעולה במחול, שפות מחול ואספקטים מחוליים נוספים. סטודנטים למחול יכולים ויכולו ליצור עוד, להתבונן ולהרחיב את עולם הידע שלהם כפי שלא היה ניתן לתאר בכלל. אני סבורה שמדובר במגמה מתפתחת אשר מעסיקה מספר רב של יוצרים, ולא בניסיון חולף וחד־פעמי. כעת רק נותר לנו להמשיך להתבונן אל עבר במות המחול, מסכי הווידאו, המחשב והטלפונים החכמים ולראות מה צופן לנו העתיד.

ביבליוגרפיה

Aaron, Susan. 2005. *Association of Internet Researchers*. Toronto, Ontario, Canada, October 2003. *Dance Research Journal*, Vol. 37, No. 1, pp. 155-157. Congress on Research in Dance.

Birringer, Johannes. 2003/2004. *Dance and Interactivity*. *Dance Research Journal* 35, 2; Arts Module.

Heyd, Thomas. 2000. *"The Real and the Hyperreal: Dance and Simulacra."* In *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 34, No. 2. University of Illinois Press.

Kane, Nancy. 2000. *"Dance Technology Keeps the Artform on the Cutting Edge."* In *Dance Teacher* 22.3, pp 60-62.

Schiphorst, Thesla. 1986. *A case study of Merce Cunningham's use of the LifeForms computer Choreographic System in the making of trackers*. Simon Fraser University.

Reynolds, Dee. 2010. *"Glitz and Glamour' or Atomic Rearrangement: What do Dance Audiences Want?"* In *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 28, No. 1, pp. 19-35. Edinburgh University Press.

Wagner, Cynthia G. 2013. "Dancing with the Crowds." *The Futurist*.

מחול עכשיו | גיליון מס' 42 | 42 ספטמבר 2022 | 21

20 | מחול עכשיו | גיליון מס' 42 | 42 ספטמבר 2022

Whatley, Sarah.2017. *Transmitting, Transforming, and Documenting Dance in the Digital Environment*. New York University and the Massachusetts Institute of

אדגר, אנדרו. סדגיוויק, פיטר. 1999. לקסיקון לתיאוריה של התרבות: מושגי יסוד. תרגום: אהד זהבי. הוצאת רסלינג.

בודריאו, ז'אן. 2007. ”סימולקרות וסימולציה”, תרגום: אזולאי, אריאלה. *סדרת "הצרפתיים"*, הקיבוץ המאוחד.

בן דב, יואב. 1998. ”דימוי הרשת: אורגני, מכני ודיגיטלי”. *קמרה אובסקורה*, 7. עמ' 26–27.

ברזילי־נהון, קרין 2004. ”מי שולט בקהילות וירטואליות? פנים־תרבות חברה וחינוך, 30.

בר־סיני, יונתן. יומן, ענבל. כהן, נבריאד. 2009. ”כוכב מושפל: בחינת הקשר בין השפלה בתכניות מציאות ובין הנאת הצופים מהן”. *מסגרות מדיה 3*, עמ' 1–26. גורביץ, דויד. 2012. ערכ: האנציקלופדיה של הרעיונות. תל אביב, הוצאת בבל. גיימסון, פרדריק. 2008. *פוסטמודרניזם – או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר*. רסלינג.

לוי ינוביץ, דפנה. 1999. *ראיון עם הווארד ריינגולד*. "קפטן אינטרנט", 66, עמ' 4. לוסקי, חיים. 1994. ”יצירת האמנות בעידן הזכרון הדיגיטלי (פרק 1: אובדן יכולת הייצוג)”. *סטודיו*, 55, עמ' 33–38.

לייבניץ, ניו. 1975. ”המונאדולוגיה” מתוך: *השיטה החדשה* וכתבים אחרים על *תורת המונאדות*. תרגום: אור. ירושלים, מאנגס.

לפקי, אנדרֵיאה. 2013. *מיצוי מחול: אמנות המופע והפוליטיקה של התנועה*. הוצאת אסיה.

סונטאג, סוזן. 1979. *הצילום כראי התקופה*. תרגום מאנגלית: יורם ברונובסקי. עם עובד.

פוסטמן, ניל. 1990. *בידור עד מוות, השיח הציבורי בעידן עסקי השעשועים*. ספרית פועלים.

פרידמן, תומס. 2006. *העולם הוא שטוח, העולם הגלובאלי – החיים במציאות חדשה*. תל אביב, אריה ניר.

רוטנברג, הניה. 2002. ”בובות ממוכנות ומרחבים וירטואליים”, *מחול עכשיו 3*, עמ' 15–18.

שחורי, תמר. 2005. ”ניוד־מדיה – על מה ולמה”. *טרמינל: כתבעת לאמנות המאה ה־21*, עמ' 24–30.

עברית ברשת

אביצור, ליאור. בראון, רן. ”נוכחות פרפורמטיבית של אמן: מקומו של הגוף האנושי במופע”. *מעקף*. נדלה, 28.8.14, http://maakaf.co.il/עב/2013-06-30-05-57-44

בודריאו, ז'אן. מתוך אידלמן, אמיר. נדלה, 2014. http://erev-rav.com/archives/25568

”בנות טיורינג”. *אדם מכונה*, 10. *מעקף*. נדלה, 27.9.14. http://maakaf.co.il

בורקמן, אוליבר. 2009. ”העולםלפניואחריהאינטרנט”. *עכבר העיר*. נדלה, 4.10.13. http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,1018,209,42038.aspx

גרף, אילנה. 2013. ”מאה שנה לרד־מייד”. *אימגו מאמרים - כתב עת בנושא תרבות ותוכן*. נדלה, 28.6.14..931..magazine http://www.e-mago.co.il/

הרציג, חנה. מתוך ”מחשבות על תרבות, לשון וספרות”. נדלה, 5,2,14 http://2nd-ops.com/hannahe/?p=203

כרמל־נצר, שרונה. ”מה זה אינטראקטיב וכיצד אנשי השיווק יכולים להיעזר באינטראקטיב להעברת מסרים שיווקיים?” נדלה, 10.11.13. http://www.marcom.il/%-

ידלין, נועה. 2009. ”הדיקטטורה של הרגש”. נדלה, 6.7.2010. http://www.itu.org.il/?CategoryID=1592&ArticleID=14600

לנדאו, דניאל. 2014. ”שלוש מחשבות על גוף”. נדלה, 28.8.2014. http://www.il.co.maakaf/עב/2013-06-30-05-58-32/

מלמד, אורלי. 2014. ”תאוריות נאו מרקסיסטיות ויישומן בביתוח אופרות סבון המתבסס על דן כספי”. נדלה,1.4.2014. http://www.webcache.com:89C2-4990-AA55E47F/rdonlyres/NR/il.gov.education

מלמד, אורלי. 2014. ”תאוריות נאו מרקסיסטיות ויישומן בביתוח אופרות סבון המתבסס על דן כספי”. נדלה,1.4.2014. http://www.webcache.com:89C2-4990-AA55E47F/rdonlyres/NR/il.gov.education

לוי קי, דרור. 2007. ”ההיעלמות הגדולה: זממן למרחב ולהפך”. *היחידה להיסטוריה ותיאוריה*, בצלאל 4. https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/2757

רז, רננה. 2012. מתוך ראיון לבלוג "חדר 404". נדלה, 6.3.14. http://room404.net/?p=49429

שיף, עינב. מתוך "וואלה". נדלה, 6.5.14. http://e.walla.co.il/item/1627153.99=lan&231=id?asp.pages/il.co.jancodada://:http

קישור לכתבה על קותימאן:

https://www.youtube.com/watch?v=cVZ302PntVg

"*Motion Bank*." Carter, James. 2013 http://thecreatorsproject.vice.com/blog/motion-bank-creates-an archive-of-dancers-movements נדלה ב־18.9.14

יסמין ורנר טבציניק, בגורת תואר שני במחול (קומפוזיציה) M .dance מטעם האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. תואר ראשון במחול וחינוך של סמינר הקיבוצים. מורה לקומפוזיציה במגמת המחול "קציר" ברחובות, ומנהלת בית הספר למחול, תנועה ופילאטיס – "ננוע".

מאמר זה נכתב כסיכום של עבודת התזה שלי – *מחול ברשת: אינטרנט ומדיה חברתית ביצירות מחול עכשווי בישראל* – אשר פורסמה ב־2014, ונכתבה בהנחיית ד"ר שרי ארלון, במסגרת לימודי תואר שני בקומפוזיציה (כוריאוגרפיה), מטעם האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים.

אמנות המחול וצנזורה

יסמין משולמי

מבוא

אנו חיים במציאות מורכבת, הכוללת בתוכה שלל אפשרויות, בחירות והחלטות. העולם, המשטר, החברה וכל מה שסביבנו מגבילים ומצנזרים אותנו, אך גם האמנים בוחרים לפעמים להיות צנזורים של עצמם. מאמר זה הוא חלק מעבודה העוסקת בצנזורה על מגוון היבטיה. בחלק הראשון תידון השאלה מהי צנזורה, לשם מה היא נועדה, מהם מאפייניה, יתרונותיה וחסרונותיה, ומה יחסה של החברה כלפיה. בחלקו השני של המאמר יובאו כדוגמה שתי יצירות מחול מתקופות שונות ומקומות שונים ומפגשן עם הצנזורה.¹ הראשונה היא על *רוח האביב ועל האושר החדש* של רודולף פון לאבאן, והשנייה היא *מכתבים מארץ האוהלים* (2005) *Letters from Tentland* של הלנה ולדמן (Waldman). יצירות אלו נוצרו בתקופות שונות, ומסמלות את מאבקי התקופה. היצירות משתנות, אך מניעיה הצנזורה והסיבות לקיומה בפועל נשארו כשהיו.

תחילה נגדיר את המושג צנזורה:

צְנוּזָרָה: שֵׁם עֶצֶם – נְקֻזָּה. 1) בְּדַקָּת, בְּדַקְתַּת מְמַשְׁלֶתִית שֶׁל פְּרָסוּמִים בְּפֹסֵם, שֶׁל מְסַמְכִים וְיֻצְאָ בָּהֶם, כְּנִי לְבַדֵּק אִם אֵין בָּהֶם דְּבָרִים הָאָסוּרִים בְּפְרָסוּם: צְנוּזָרָה צְבָאִית עַל מְקַתְבִים. צְנוּזָרָה שֶׁל הַעֲתוּנוֹת; 2) מוֹסֵד מְמַשְׁלֶתִי הַמְּטַפֵּל בְּבַדְקַת דְּבָרִים שֶׁבְּפֹסֵם אוּ בְּמַקְתְּבִים: מַקְתְּבוֹ שֶׁל פְּלוֹנִי נִפְתַּח עַל יְדֵי הַצְּנוּזָרָה (אבן שושן, 2003, ערך צְנוּזָרָה).

צְנוּר: עֶרֶךְ צְנוּזָרָה, בְּדַקָּה, בְּדַק מַקְתְּבִים אוּ פְרָסוּמִים אִם אֵין בָּהֶם פֶּסוּל לְבִטְחוֹן הַמְּדִינָה, לְמוֹסָר הַחֲבֵרָתִי וְכְדוּמָה: הַצְּנוּר הַמְּמַשְׁלֶתִי מְצַנֵּר בְּיַמי חֲרוֹם אֶת הַמַּקְתְּבִים הַנְּכַנְסִים וְהַיּוֹצְאִים (אבן שושן, 2003, ערך צְנוּר).

הגדרתה המילונית של המילה צנזורה מתייחסת בעיקרה למוסד מדיני, אך לצנזורה היבטים וסוגים נוספים: צנזורה פוליטית, דתית, מוסרית־חברתית, ביטחונית וכלכלית (ולוסקי 98:2001). כל אחת מהצנזורות הללו נועדה למנוע את רמיסתם של ערכים חשובים, לעיתים אפילו מקודשים, בתוך חברה או קהילה. צנזורה יכולה להיות מופעלת על חברה, גוף מסוים או אדם פרטי, ולבוא לידי ביטוי בסנקציות שונות, כגון איסור מוחלט על הפצה או פסילה של חלק מהחומר הנחשב בעייתי ואף עונשים כבדים.

צנזורה אסתטית חיצונית ופנימית

לצנזורה שתי קטגוריות עיקריות, צנזורה חיצונית וצנזורה פנימית. בצנזורה חיצונית, פסילתה של היצירה כולה או של חלקים ממנה נעשית על ידי אדם או קבוצה חיצוניים ליצירה, למשל, עורכים ספרותיים של עלונים והוצאות ספרים מבטלים חלקים מכתבי היד שמוגשים אליהם מדי יום ביומו. הדבר עשוי להיעשות מטעמים אסתטיים או כלכליים, למשל קיצור ספר כדי להוזיל את עלויות ייצורו, או מטעמים אחרים כמו קו ערכתי של הוצאה מסוימת.

עוד מימיו של אפלטון, בהם צנזורה האמנות המימטית בשל פנמיה המוסריים, נחלצו אמנים להגנתה על מנת להבטיח את קיומה וחירותה. תחילה ניסו לטעון כי יש לאמנות תפקיד חינוכי, אך משהתחזק מעמדם, החלו לראות באמנות אוטונומיה על סמך ההנחה כי חירות מוחלטת ליצירה היא עצם טבעה. ברבות השנים החלו המתנגדים לצנזורה לטעון כי כל התערבות חיצונית ביצירה וכל מה שמגביל את דמיון האמנים הוא פסול. מכאן הייתה הדרך סלולה להכתרת הצנזורה כאיום הראשי על האמנות, כמי שמזיקה ומנוגדת לעקרונות האוטונומיה האסתטית (שוסטרמן 1983: 284). לטענת לורד (Lord), "כל מיסוד מהווה איום על חופש היצירה האמנותית, כאשר כל הגבלה של חופש זה עוינת ומזיקה לאמנות" (מתוך שוסטרמן 1983: 284). לפי עמדה זו, האמנות לא יכולה לקבל ביקורת מבחוץ, הן משום שהיצירה מוכרחה להתקומם מעצם טבעה, והן משום שההגבלות פוגעות בכוחה. אולם חופש מוחלט אינו בר היתכנות כשמדובר בבני אנוש.

יש מקרים שבהם הצנזורה מתקבלת בברכה: חייל שמקבל הוראה לצנור חלקים נרחבים ממכתב שכתב להוריו כיוון שבטעות הסגיר פרטים העלולים לסכן ביטחונית אותו או את חבריו, לא יכעס או יתמרד כנגד אותה החלטה, בידעו שמדובר בצנזורה שנועדה להגן על חייו. אך כאשר מדובר באמן שממשלתו או אפילו האוצר בתערוכה שבה הוא מציג את יצירותיו החליטו לצנור חלק מיצירתו כיוון שלדעתם היא מתנגשת עם ערכים כלשהם, פעמים רבות תהיה לאמן זה בעיה להשלים עם הגזרה ולעבור לסדר היום.

לצד הצנזורה החיצונית קיימת צנזורה פנימית המניעה מהיוצר עצמו. בצנזורה עצמית הביקורת נתונה פנימה בלבד, בין האמן לבין עצמו. סוג אחד של צנזורה עצמית נובע מחוש הביקורת של אמנים, הגורם להם לא פעם לנגזו חלקים נרחבים מיצירתם או אף יצירה שלמה רק משום שאינה טובה מספיק בעיניהם. קיימת גם צנזורה פנימית מסוג אחר, שמקורה בחוסר התאמה בהשקפה בין יוצר שפועל במסגרת או במימון של גוף מסוים, למשל משרד ממשלתי, לבין מי שמנהל אותו. האמן מצנזר את יצירתו מראש, בתקווה שפעולה זו תמנע צנזורה חריפה יותר.

צנזורה במחול

הגוף ממלא תפקיד כפול; מחד, בפן האמנותי, שנחשב לעיתים גבוה ורוחני, הגוף מתנועע, מחולל ויוצר. מאידך, בפן היצרי, הנחשב נמוך ואף בלתי מוסרי, המקיים יחסי מין לצורכי רבייה והנאה. בעקבות דואליות זו ביקשו רבים מהמנהיגים הפוליטיים והדתיים בעולם לרסן את המיניות, את הגוף עצמו, כדי לא לערער את הערכים המוסכמים. בעולם הנוצרי קהילות שלמות אסרו על כל צורות ריקוד שהן (Hannah 2002:305), ובעולם היהודי הוטלו סייגים הנובעים מהתבוננות ההלכה על חיי הנשים והגברים כאחד.

גם במאה האחרונה נאסרו וצונזרו סוגי ריקוד שונים, ובהם ריקודים אקזוטיים: סטריפטז', בר שואו, ריקודי מועדוני ג'נטלמנים ועוד. המתנגדים להוצאת הריקוד האקזוטי אל מחוץ לתחום האמנות טוענים שאמנות מוגדרת כמשהו שנוצר מתוך דמיון, מבוצע באמצעות כישורים, הוא יפה, מביע רעיונות או רגשות. לפי הגדרה זו הריקוד האקזוטי עומד בקריטריונים של אמנות.

הסוציולוג גארי אלן־פיין (Allen-Fine) מסביר את הסיבה לחוסר ההערכה והתנגדות לריקודים האקזוטיים השוואה לבלט הקלאסי המוערך:

הבלט הקלאסי'... ייסד מבקרים, מקומות יוקרתיים, אירועי צדקה

לתמיכה, חברות ממומנות היטב, קישורים בינלאומיים, ספרי

לימוד ותיאוריות, בתי ספר, ארגונים מקצועיים וכדומה. דרך

התפתחותו ההיסטורית הסמיכה אותו כחלק מתרבות העילית... לריקוד אקוויט אין תשתית כזו... אלה שעובדים בשדות הריקוד האקוויטי בדרך כלל נתפסים כמעמד נמוך יותר, וגרוע מכך, כחסרי ימרות המניעות עם אמנות (ציטוט אצל Hannah, 2002:309)

האנתרופולוגית ג'ודית לין האנה (Lynne Hanna) סבורה כי בהיעדר היכרות עם מועדונים מנוהלים היטב, רווחת הטענה שהמועדונים משפילים נשים ותורמים בין השאר לזנות, תקיפה מינית, סמים, פשע, התפשטות מחלות־מין, ועוד. האנה מציעה נקודת מבט חלופית, המציגה את המועדונים כמקומות המאדירים נשים. היא רואה בריקוד האקוויטי בחירה של האישה, וטוענת שהיחס המזלזל כלפי הריקוד האקוויטי נובע בין השאר משום שהוא לא נלמד בבתי ספר ולא זוכה לתמיכת קהילת המחול והציבור הרחב. עוד היא טוענת כי סוגי ריקוד שנחשבו מועזים בתקופות מסוימות השפיעו בפועל על התפתחות הריקוד (שם, 308).

צנזורה פוליטית במחול

במחול אנו עדים למקרים רבים שבהם הצנזורה נעשית על ידי גופים שאמורים להגן ולתמוך באמנים. אחד המקרים שעלו לכותרות בישראל הוא הסולו **ארכיון** (2014) של הרקדן והכוריאוגרף ארקדי זיידס. מטרת העבודה היא להפנות את תשומת הלב של אזרחי ישראל אל מה שקורה בשטחי יהודה ושומרון, ואל מורכבות היחסים בין ערבים ליהודים שם. ביצירה מוקרנים קטעי וידאו שונים שצולמו בידי מתנדבים ערבים ונלקחו מארכיון ארגון "בצלם" (מכאן שם היצירה). קטעי הווידאו מציגים אזרחים יהודים וחיילים בסיטואציות שונות, כגון יידוי אבנים וחבלה במטעי זיתים. הכוריאוגרפיה מורכבת מחיקוי התנועות ושפת הגוף של המוצגים בוידאו. הקטעים חוזרים על עצמם שוב ושוב, במטרה להנכיח, לדברי זיידס, את החזרתיות שתופעות אלו תופסות בחיי הערבים בשטחי יהודה ושומרון.

בשל אופייה הפוליטי המובהק של העבודה, החלו להתקבל תלונות, בעיקר מצידה הימני של המפה הפוליטית בארץ, במשרדה של לימור לבנת, אז שרת התרבות והספורט, ובהמשך במשרדה של מירי רגב, שהחליפה את לבנת בתפקיד. לאחר מספר הופעות בארץ הודיעה רגב כי היא תסיר את התמיכה של משרד התרבות והספורט מהמופע, בטענה כי "לצד חופש הביטוי יש קולות הפוגעים בחיילי צה"ל ותורמים למסע הכפשה שקרי נגד מדינת ישראל", וכי "לא אסתום פיות, אבל אם צריך לצנזר – אצנזר" (פלג 2015). זיידס, שנדרש להסיר את לוגו משרד התרבות והספורט מפרסומי המופע, אמר כי "אשמח להזמין את השרה רגב להופעה ולדיין שמתקיים לאחריה, כדי שתתוודע לתכנים המדוברים ושבעניינם היא מחליטה" (יוזילביץ 2014). העמותה לקידום וחיווק התרבות והאמנות בישראל ("פורום מוסדות התרבות") תמך בזיידס והתנגד להחלטת השרה רגב. בתגובה אמר זיידס: "אני שמח על ההתניסות של פורום מוסדות תרבות. בעיניי חשוב שהאמנים בארץ מבינים שזה נובע לכל אחד מאיתנו ולא אליי באופן אישי" (שם). בספטמבר 2015 החליט שר החוץ דאז, אביגדור ליברמן, להסיר את הקישור לאתר של זיידס מאתר שגרירות ישראל בלונדון, שם היה אמור זיידס להופיע, והורה לא להעניק לו סיוע בעתיד (נווה 2015).

מאחר שאגו חיים במדינה דמוקרטית, זיידס יכול היה בכל זאת להופיע עם עבודותיו בחו"ל, לצאת מהארץ ולחזור אליה בחשיפה בינלאומית להציג את עבודתו. לעיתים אמנים נתמכים בפלטפורמות ממשלתיות מתוך נוחות ולא מתוך הזדהות אידאולוגית, ולכן זו אולי לא נחשבת צנזורה חיצונית, כיוון שהיתה לו בחירה אם להיתמך או לא – מה שאין לאמנים במקומות שאין בהם משטר דמוקרטי והם נשלטים על ידי בוזדים. ספרה של חוקרת המחול ג'ניס רוס עוסק ברדיפות המשטר הסובייטי אחרי היצירות של הכוריאוגרף היהודי ליאוניד יעקבסון (Ross 2015). בניגוד לזיידס הוא לא היה חופשי להעלות את יצירותיו מחוץ לברית המועצות או להגר ממנה. דוגמה אחרת היא סין; זמן קצר לאחר עליית הקומוניסטים לשלטון בסין, במרץ 1949, הוקמה "הלשכה לרפורמת הדרמה", שנשלטת ישירות על ידי משרד התרבות. במהלך אותה רפורמה נאסרו או תוקנו הצגות סיניות רבות, ותנאי הרישום הכלליים אסרו על הצגות הנושאות תכנים שליליים לטעמם (כגון אמנות טפלות, ארטיקה, תנועתיות מוגזמת, נאומים מעליבים נגד מעמד הפועלים ועוד). הצנזורה פעלה מתוך ההיגיון שלפיו הצגות שבהן יש יחס מכבד ומערך של האדם כלפי מדינתו נשמרו וטופחו (במיוחד אם האדם מקריב עצמו למען המולדת),

ואילו הצגות שתיארו את חולשתו של האדם וכניעתו לאויב נגנזו או תוקנו. לעיתים יצירות צונזרו מראש על ידי האמנים לפני שהלשכה לרפורמה תצנזר אותן (Yang 1971:259).

בסוף שנות ה־60 ותחילת שנות ה־70 של המאה הקודמת, הקשיחה סין את הצנזורה כלפי מוסדות התרבות והתיאטראות. הצנזורה שיקפה את עקרונותיו של מנהיג סין, מאו דזה־דונג, שהאמין כי "יש לאחד את האמנות והספרות למרכיב אחד, שהיפוך להיות כלי נשק חזק לאיחוד וחינוך העם, לתקיפתו והשמדתו של האויב, ולעזרת העם להילחם בלב אחד ומוח אחד" (שם, 258).

הצנזורה מניבה לאירועי ההיסטוריה, מתקשחת ומרפה לפי המציאות המשתנה. לאחר תהליכים אלו, החלו ניצנים ראשונים של התחדשות, שהושפעו מברית המועצות (Martin 219:231). אותם יחסים מורכבים ועדינים בין מחול ופוליטיקה שינו אט אט את הצנזורה שהוטלה על חופש הביטוי, ועיצבו את החינוך הגבוה למחול בסין, כשהדגש הושם על ביצוע ולא על יצירה או תיאוריה (שם, 239). לאחרונה, המדיניות הממשלתית בסין עוברת תהליכי שינוי בעקבות הרחבת יחסי החוץ של המדינה ויצירת דיאלוג עם עולם המחול המערבי.

מילים בשבחה של הצנזורה

האם כל יצירת אמנות גדולה מחייבת חופש מוחלט על מנת להתקיים? האם לכל צנזורה, חלקית ומוערית או גדולה ומשמעותית, הכוח להרוס את כושר היצירה? חלק מהיצירות הגדולות ביותר של מיטב האמנים נוצרו בתנאים מגבילים, הן מבחינת איכות וזמינות החומרים שמהם הורכבו יצירותיהם, והן מצד הכתבות שונות של נושא היצירה, מועד הגשתה, וכללי המסורת שהייתה נהוגה באותם מקום וזמן.

לדברי שוסטרמן, לעיתים האמן בוחר לעצמו את מגבלותיו וסגנונו הייחודי, ומאתגר את יצירתו על ידי הנהגת חוקיות מסוימת, אך לרוב אמן יגביל את עצמו בכלים שהוא מכיר, כשם שמשורר יכתוב שירים בשפה שבה הוא שולט. לכן ניתן לצפות כי גם הגבלה חריפה המגיעה מצידו של האמן עצמו עדיין לא תשתווה להגבלה חיצונית, ודווקא זו עשויה להיות מקור השראה בלתי רגיל. ייתכן שהוה ההבדל בין פורקן לבין אמנות: היצירה מתוך המגבלה, מתוך התכתיבים שלא תמיד הוגדרו מכוונו. גם מבקרי אמנות הצופים תדיר בעבודות ויצירות שונות, נוטים לעיתים להערך פחות יצירת אמנות דווקא בשל חוסר הגבלות וחופש היתר שבה (שוסטרמן 1983: 290).

אנו יודעים שערכה ומשמעותה של יצירה נמדדים לפי ההקשר התקופתי והסגנוני שלה. תומאס סטרנס (Stearns) טוען כי "נמנע להבין את מלוא משמעותו של משורר, או אמן כלשהו, כשהוא מבודד ועומד ברשות עצמו בלבד. כדי לעמוד על טיבו ומשמעותו של אמן עלינו לעמוד על מהות יחסו אל האמנים והמשוררים שקדמו לו. אי אפשר לעמוד על ערכו כשהוא לעצמו. אתה מוכרח להעמידו בהשוואה ובניגוד לכל אלה שקדמו לו" (אצל שוסטרמן 1983: 291).

עוד טעם בשבח הצנזורה האסתטית הוא יכולתנו "להבחין ביהלום בתוך הבוץ". אם עולמנו יהיה משופע באמנות ירודה בעלת ערכים נמוכים בכל קנה מידה ואופן, כיצד נוכל לזהות את היהלומים המסתתרים בה? זמננו מוגבל, תמיד, ונכון הדבר במיוחד כשמדובר בזמן הניתן להנאה מתרבות הפנאי. אם כך, מדוע לבזבז רגעים יקרים? נכון הדבר שבעתיים לגבי האמן היוצר, אשר משקיע את מיטב כישרונותיו, מרצו וממונו ביצירה בעלת ערך אמנותי גבוה, ובסופו של דבר מפסיד את קהלו הפוטנציאלי נוכח שטף היצירות בעלות הערך הנמוך. לעיתים עצם הדרישה לצנזורה הופכת בפועל למקדמת מכירות, כיוון שעצם האיסור גורם לנו לרצות להבין טוב יותר מה הדבר שעומד מולנו, ומדוע הוא נאסר עלינו.

הצנזורה ביצירה על רוח האביב ועל האושר החדש (1936) של רודולף פון לאבאן

רודולף לאבאן נחשב חלוץ בחקר תיאוריית ומרכיבי התנועה. ב־1928 יצאה לאור התאוריה המרכזית שלו על אודות כתיבת התנועה שנקראה על שמו, "Labanotation". משנת 1930 עבד בתפקידים ניהוליים שונים בתיאטראות גרמניה, ונותר בגרמניה גם לאחר עליית הנאצים לשלטון בשנת 1933. אף שלא

הפך לחבר במפלגה הלאומית־סוציאליסטית, הוא המשיך לעבוד, וארגן בשנת 1936 אירוע ריקודים קהילתי ענק לכבוד חגיגות פתיחת האצטדיון האולימפי.

יצירת המחול של לאבאן, *על רוח האביב ועל האושר החדש*, אמורה הייתה לשקף חוויה קהילתית מרוממת. בתוכנייה כונתה היצירה 'a festive dance-piece'. את ההצעה ליצירה הגיש לאבאן הניש בשנת 1935 לאישור של משרד התעמולה. הבמה עוצבה כאמפיתיאטרון יווני על רקע יער, הרקדנים היו לבושים בתלבושות ניאוקלאסיות זהות וביצעו תנועות זהות ביוניסון. היצירה נוצרה במקביל בשלושים ערים, אליהן שלח לאבאן הנחיות בכתב התנועה, ובהשתתפות אלף רקדנים. היצירה הייתה אמורה לעלות ב־31 ביולי 1936, יום לפני תחילת המשחקים האולימפיים, כדי לחנוך את Dietruch-Eckart, תיאטרון באוויר הפתוח בלב המתחם האולימפי. בחזרת התלבושות הראשונה של מופע הפתיחה צפה ניוף גבלס, שר התעמולה וראש משרד הרייך לתעמולה ולהשכלת העם בגרמניה, והחליט שהמופע לא יעלה בפתיחה החגיגית. ביומנו תיאר גבלס את בימוי היצירה כגרוע, סלד מכך ש"הכל כל כך אינטלקטואלי", וציין שלריקוד לא היה כל קשר "אלינו" (Kew 1999: 81).

לאבאן והרייך השלישי ניזונו שניהם מה'פולקליש' (Folk kultur), זרם לאומני־אתני באמנות ובפוליטיקה הגרמנית, אך אופן ההתבוננות שלהם על אותה אידיאולוגיה היה שונה. לאבאן ביקש לבטא באמצעות תנועה המונית את נפשו של היחיד, והמשטר הנאצי ביקש להאדיר כוח המוני וסולידריות. יצירתו של לאבאן נוצרה בהשראת דעותיו של הפילוסוף פרידריך ניטשה (Nietzsche), שבעיני נאצים רבים היו שנויות במחלוקת. בספרו *כה אמר זרתוסטרא*, כתב ניטשה כי "עלינו לראות יום שבו לא רקדנו לפחות פעם אחת כיום שירד לטמיון". לאבאן השתמש במשפט זה לתיאור יצירתו.

הריקוד חנג את השמחה מהתחיה החברתית והתרבותית שהביאה המדינה הנאצית, אך תכניית החזרה לא כללה את התוכן, אלא נכתב בה כי "למרות הציטטות המובאות מ*כה אמר זרתוסטרא*, קטעי הריקוד הם לא אילוסטרציה למהלך מחשבתי ספציפי או אירועים מוגדרים" (שם, 82). כלומר, כל אחד בקהל מוזמן לפענח באופן אישי את המחול. מאחר שהיצירה של לאבאן הייתה נתונה למנון קריאות, היא עוזדה מחשבה עצמאית, ובכך לא עלתה בקנה אחד עם תפישת העולם של השלטון הנאצי. ביקורתו של גבלס כלפי לאבאן התייחסה גם להיעדר מרכיב הנקמה ביצירתו, בעיקר בנוגע להרוגים של גרמניה במלחמת העולם הראשונה. חשיבותה של עובדה זו היא שהבעייתיות ביצירה, מבחינת גבלס, נבעה לא רק ממה שנמצא בה, אלא גם ממה שחסר בה. כלומר, צנזורה יכולה להתקיים גם בשל הייעדר ולא רק בשל הקיים. עד 1936 מעמדו של לאבאן בגרמניה היה בטוח, אך ההחלטה לצנזרו ערערה מעמד זה. לאחר שנבלס ביטל את מופע המחול בטקס הפתיחה ברגע האחרון, פוטר לאבאן מעבודתו. בשל ההתנהלות של המפלגה הנאצית, בא הקץ לא רק לעבודתו של לאבאן, אלא גם לצורות תנועה קהילתיות אחרות שלא שירתו את השלטון.

לאחר פיטוריו, נשאר לאבאן שנה נוספת בגרמניה, תחת מעקב, ואז נמלט לבריטניה. פסילת עבודתו ועזיבתו את גרמניה סימלו לא רק את מעמדו הנחות אלא אף את כשלון רעיון ה"ריקוד הקהילתי". בספרה על מצב המחול בגרמניה ב־1937, מתייחסת אדית פון לולהופל (Lollhoffel) בולזול לתופעת מקהלות התנועה החובבניות דוגמת אלה של לאבאן, מדברת עליהן בלשון עבר, וטוענת שהיו בעיקר נושא לשיחות סלון מתחכמות, אך נעדרו מהמרקם החי האמיתי של הקהילה (89: Kew 1999).

הצנזורה ביצירה מכתבים מארץ האוהלים (2004) של הלנה ולדמן

הלנה ולדמן (Waldmann) היא במאית תיאטרון, מעצבת תלבושות וכוריאוגרפית. עבודותיה מתאפיינות באמנות טוטאלית ופוליטית, היוצאת מעבר לגבולות תיאטרון המחול המוכר, ועוסקת בנקודות תורפה כואבות של החברה האנושית, כגון הגירה, תנאי העסקה ירודים בתעשיית הבגדים, והפחד וההתמודדות עם נגיף מסתורי שפולש לנוף ולחברה. על עבודותיה של ולדמן נכתב "במקום להפיל פטיש פרובוקציה, היא מעדיפה לעבוד עם סיכות דקות. החומר שלה מתאם באופן



יסמין משלמי

Yasmin Meshulami

מדויק ויעיל ומתעמת עם הצופה לא דרך שערורייה אסתטית, אלא דרך הצטברות של אקספרסיביות" (Weickmann 2010).

בשנת 2004 פגשה ולדמן בתיאטרון בברלין את מנהל "המרכז לאמנויות דרמטיות" בטהרן. בעקבות מפגש זה הוזמנה ולדמן להעביר סדנה בפסטיבל תיאטרון בטהרן. ולדמן החליטה להקדים את בואה לאיראן כדי להכיר טוב יותר את האנשים שאיתם היא עתידה להיפגש. בהמשך קיימה את הסדנה, ואחריה החליטו היא והתלמידות להמשיך לעבוד יחד על יצירת תיאטרון מחול חדשה. היוזמה אושרה על ידי השלטונות, וולדמן הייתה לאשה הראשונה מהמערב שהוזמנה לעבוד ככוריאוגרפית באיראן מזה שלושים שנה. את היצירה *מכתבים מעיר האוהלים* (Letters from Tentland) היא העלתה בפסטיבל הבינלאומי השנתי של תיאטרון פאדג'יר בטהרן. תוכן היצירה נבע מתוך ההיכרות של ולדמן עם המשתתפות: "כשהבנתי מה צורת החשיבה שלהן, איך נראים חייהן באיראן, הכל נעשה ברור מאוד מבחינת התוכן" (Perlov 2020). אמירה זו גם חושפת כיצד חוותה ולדמן את תהליך היצירה, ובנוסף לכך היא גם מחדדת עבורנו את הדברים שאותם היא מדיגישה, מה חשוב בעיניה בקשר ובחיבור אל המשתתפות בעבודה שלה, ומבהיר את היחס בין תוכן לצורה. ייתכן ובטיב היחסים האלו נמצא סוד הקסם של *מכתבים מעיר האוהלים*.

ולדמן חיפשה פתרון לאיסור על נשים לרקוד בפרהסיה, וכך נולד הרעיון לעבודה עם אוהלים. פירוש המילה "ציאדורי" בפרסית הוא אוהל, וכך נקרא גם הבגד שאותו נוהגות הנשים האיראניות ללבוש כשהן יוצאות מהבית, המכסה את כל גופן מן הראש עד הרגליים, כמו אוהל (Pargoo 2015). היטיבה לתאר תחושה זו נינה מיי (May) שכתבה כי "האמביוולנטיות של הצידור, שהוא הגנה ובית סוהר המאפשר לראות מבלי להיראות, עומדת במרכז ההופעה (Die Zeit 2004).

לדבריה, חששה ולדמן להשתמש באוהל בהתנסויות הראשונות בסדנה, ושיתפה את השחקניות והרקדניות ברעיון להשתמש בו רק ברגע האחרון. תחילה הן חשבו כי ולדמן "משוגעת", אך לבסוף הרעיון תפס גם אותן. הבחירה אילצה את הכוריאוגרפיות והרקדניות לפתח דרכי פעולה מותאמות לאוהל, שיכולות התנועה בתוכו ואיתו מוגבלות מאוד. ההתנסויות הרבות יצרו אווירה טובה של צחוק ושחרור (Staude 2005).

ולדמן ביקשה מהרקדניות לכתוב מכתבים, ומכאן שם היצירה, *מכתבים מארץ האוהלים*. המכתב הראשון שכתבו הנשים הופנה לאלוהים. "בבקשה אלוהים, חזור מהחופשה" הוא אחד המשפטים שכתבו במסגרת התנסות זו, ומאוחר יותר נכנסו ליצירה עצמה. משפט זה מבטא בצורה ישירה את חרדת הנטישה והפחד

מחול עכשיו | גיליון מס' 42 | 42 | ספטמבר 2022 | 25

24 | מחול עכשיו | גיליון מס' 42 | 42 | ספטמבר 2022

של הנשים באיראן, וממחיש את מעמדן הנחות. כנות דבריהן של צוות השחקניות והרקדניות התאפשרה בזכות כך שהן התנסו, חקרו ואלתרו מאחורי דלתיים סגורות, רחוק מכל מי שעשוי היה להגביל את צעדיהן.

האמון של השחקניות בוולדמן הבנה בהדרגה, תוך התמודדות עם הדעות הקדומות שהיו נחלתן של השחקניות ושל ולדמן עצמה. הן נדהמו לגלות שהיא אינה קשה, קפדנית וחסרת חוש הומור כפי שהמשטר האיראני חינך אותן לחשוב, ואילו ולדמן נוכחה לדעת כי טעתה בכך שחשבה שהן נשים מסכנות ומדוכאות. האיראניות טענו כי "הרעלה היא הקטנה שבבעיותיהן, וכי למרות הקשיים, הנשים באיראן מאושרות להפליא בזכות ההפרדה שהן מייצרות בין העולם החיצוני, הגלוי לכל, לבין עולמן הפנימי, אותו הן מטפחות ועליו הן שומרות באחוות נשים מיוחדתי" (שם).

ולדמן הכירה מצד אחד במרכיב של שמחה בנשים האיראניות, ומאיךך סברה כי עדיין נותרה כפייה. הביטוי שבו משתמשות המשתתפות – "הקטנה שבבעיותיהן" – מעיד כי בכל זאת ישנה בעיה, סוגיה לא פתורה. גם בחירת המילים במכתב "בבקשה אלוהים, חזור מהחופשה" מבטאת רגשות עזים של פחד, תסכול וחוסר שליטה. אמביוולנטיות זו במסר היצירה אינה מקרית, והיצירה עסוקה בפער שחוות הנשים בין השמחה והיתרונות שבכיסוי, לבין הידיעה כי לבחירה אחרת יהיו משמעויות קשות עבורן ועבור הקרובים אליהן.

למרות שחומרת הענישה נגד נשים שרוקדות מול ציבור מעורב התרככה בשנים האחרונות, עדיין אסור להציג את הנוף הנשי באופן שיכול להתפרש כארוטי או פרובוקטיבי, כיון שעל פי חוקי הרפובליקה האסלאמית, הנוף הוא "מקור חטא ובושה" (Mayr 2009:210). זוהי סיבה עיקרית לכך שהיצירה כולה מתרחשת בתוך אוהלים, והשחקניות לא מראות את גופן במלואו. שש נשים, כל אחת נמצאת באוהל משלה, מספרות על חייהן המסובכים, העצובים והמצחיקים ומנכיחות את הפער בין עולמן החיצוני הנוקשה והמוגדר לבין החופש שהן חוות בפנים. הכוריאוגרפיה בנויה מאלמנטים רבים שחיבורם יחד יוצר יצירה שלמה ומורכבת: וידאו מוקרן על מסך אחורי, על הבמה ועל האוהלים עצמם, הטקסט שאותו אומרות השחקניות ותנועות הריקוד עצמן. האוהלים הם מעין "אותיות מקופלות במעטפות" אשר מעבירות מסר מארץ האוהלים. כל אלו מעוררים שאלות רבות בנוגע לדעות קדומות מערביות, ומציעים בחינה מחודשת ודרכי התבוננות נוספות על תופעת האוהלים ומעמד הנשים באיראן.

כאמור, היצירה כולה מתרחשת בתוך אוהלים. לכל אחת משש השחקניות והרקדניות יש אוהל בצבע אחר שבתוכו היא נעה, מתוכו היא מדברת ודרכו היא יוצרת אינטראקציות עם חברותיה לבמה. האוהלים בארץ *האוהלים* הם כעור שני לשחקניות (Mlakar 2004). מתוכם הן חושפות בכל פעם איבר אחר, מוציאות ידיים לצדדים או כלפי מעלה מתוך הפתחים השונים. לעיתים נפתח חלון עם רשת שמאחוריו ניתן להבחין בפני אישה שמדברת או רוקדת. האוהלים דינמיים, אפשר לדחוף אותם מבפנים וליצור צורות שונות על ידי הבלטה של איבר מסוים, להתגלגל אתם ולשנות מיקום בחלל, לקפוץ בתוכם, לרטוט אתם או לנוע בהם בשלווה. האוהלים מקבלים חיים משל עצמם. השחקניות משמיעות קולות, שריקות, צעקות, הן מתופפות על הרצפה במקצבים מתואמים ומאירות את עצמן בפנסים שאורם בוקע מבעד ליריעת האוהל. בשלב מסוים הן מוציאות ידיים מתוך פתחים צידיים מיוחדים, תופסות זו באוהלה של זו ומתחברות לשרשרת אוהלים שנעה יחד בחלל, או מתקבצות יחד במה שנראה כחיבוק קבוצתי משונה. לעיתים האוהלים מונחים בצורתם הרגילה ולעיתים הם עומדים הפוכים, עם ה"ראש" כלפי מטה. האוהלים יכולים אף להעלם אחד בתוך השני, כאילו טרף אוהל אחד את חברו. האווירה נעה בין כבדות ודרמטיות לשמחה וקלילות. המונולוגים מבטאים את המתח שקיים בין ההסתרה והגילוי, בין הקושי של להיות בתוך אוהל ובין היתרונות:

בארץ האוהלים את יכולה לכבש אוהל אחר ואת יכולה לשנות את הוהות שלך אם תהפכי למשל מאוהל לבן לשחור. ככה, זה קל. ולאף אחת מכן אין את ההזדמנות הזאת בעולם שבחוץ. זו הפריבילגיה שלנו. להיות בלתי מזוהות. השאלה שלכן תהיה "איך תוהו אותי?". בכנות? זו הבעיה שלכן! אתן אף פעם לא תוכלו

לראות אותנו. אתן אף פעם לא תוכלו לבטוח בנו, כיון שלעולם לא תדעו מי אנחנו. אנחנו השאריות של התרבות. שוכנות ארץ האוהלים הבלתי ממוספרות. האחרונות להישאר חופשיות מאחורי הרעלה. אנחנו מוגנות מהעיניים שלכם. או, איך לגלות את אלו שאינן יכולות להיראות? (אתר האינטרנט של ולדמן).

השחקניות פונות במהלך המופע לקהל, או אל ה"במאי", מעין דמות עליונה הקובעת את התנהלותן בתוך האוהל. בחלקו האחרון של המופע, כל הנשים מתגלות לאיטן כשהן באותו האוהל, ומומינות את הקהל להיכנס פנימה, אך אף אחד לא בא. האוהל נסגר, השחקניות מומינות את קהל הצופות לבמה כדי לדבר ולשמוע אחת את השנייה. כיבוד מסורתי של תה ופירות יבשים מונש לקהל הנשים, שיושבות על הרצפה עם משתתפות המופע. ההזמנה להשתתף בשיח מיועדת לנשים בלבד. הגברים, שנשארים בחוץ, מבינים על בשרם את ההרגשה של להיות סגור בחוץ.

בזמן עבודתה על *ארץ האוהלים* גילתה ולדמן כי אופיין של עבודות האמנות באיראן שונה מאוד מהמוכר לה. במאים ושחקנים כמעט שאינם משתמשים בנישה פרפורמטיבית – גישה המבכרת מרכיבים חזותיים וגופניים על פני קוגניטיביים – ורוב ההצגות מבוססות על טקסט הנקרא על ידי השחקנים במינימום תנועה. היא הבינה כי התיאטרון ממלא תפקיד מרכזי באיראן ומשמש כשופר שדרכו ניתן להביע דעות מסוימות בצורה עדינה (Staude 2015), אך ברור לכל שאם אמן רוצה להעלות הצגה באיראן עליו לשלוח את הטקסט לאישור הצנזורים, והדבר נכון פי כאשר מדובר בהצגה שעתידה להציג מחוץ לאיראן. גם יצירתה של ולדמן עלתה בפני ועדת הצנזורה, שהורכבה מגברים בלבד. מיום לפני הבכורה בגרמניה ועד כשעתיים לפני העלייה לבמה, צונזרו כאחד עשר קטעים מתוך היצירה. לזוגמה, נאסר קטע של שירת יחיד של אישה ונפסל גם וידאו של ריקוד המוקרן על אוהל. התנאי להחזרת ההקרנה היה שתוקרן על האוהל רק תמונת סטילס מהריקוד ולא וידאו. בנוסף, רצתה הוועדה לצנזר את האפילוג של המופע, שבו מוזמנות הנשים בקהל לדיון פתוח עם צוות השחקניות והרקדניות ועם ולדמן עצמה. כיוון שוועדת הצנזורה כללה גברים בלבד, ואלו לא יכלו לעקוב אחר המתרחש בחלק זה, העדיפה הוועדה לצנזר אותו לגמרי. העניין הוכרע לבסוף כאשר אחת השחקניות, מהמוכרות באיראן, לא ויתרה ודרישתה נענתה חלקית. כשעתיים לפני הבכורה רצתה ועדת הצנזורה לראות שוב את המופע כדי לאשר אותו סופית, וולדמן והשחקניות נדרשו לענות על שאלות רבות לגבי האופן שבו תוצג היצירה מחוץ לאיראן.

הביקורת על היצירה במערב היו מצוינות. בשבועון הגרמני הפופולרי *די צייט (Die Zeit)* כתב פינגר (Finger) *ש"מכתבים מארץ האוהלים* עשוי להפוך לחלק מהיסטוריית המחול הקלאסית בדומה לבאוהאוס של אוסקר שלמר", ומאייר (Mayr 2009) סבור כי *מכתבים מארץ האוהלים* מקביל בחשיבותו ליצירתו של שלמר *הבלט הטריאדי*. הביצוע מגדיר סטנדרט חדש של ביטוי אסתטי בריקוד. לא רק שוולדמן משמשת דוגמה לאסתטיקת מחול איראנית חדשה, ייתכן אף שהיא יצרה לה בסיס.

בפסטיבל תיאטרון פאדג'ר בטהרן היו תגובות מורכבות יותר. נשים התלהבו במיוחד והזהו עם רבות מהסצנות, אך לעומתן חלק מהגברים שצפו בהופעה מצאו אותה מעצבנת, והתלוננו על היעדר סיפור מוכר. בהמשך, ערב הבחירות לנשיאות באיראן, הפכה היצירה לתופעה בולטת מדי, מה שהוביל לביטולן של הופעות רבות. למרות זאת, עלתה היצירה 43 פעמים במשך שנה וביקרה ב־17 מדינות ברחבי העולם.

אמנם *מכתבים מארץ האוהלים* עוסקת במעמד האישה, בגבולות, בדעות קדומות ואפילו בשאלה מהו אושר, אך יותר מכל היא דנה בצנזורה על שלל היבטיה. לא רק שהיא נוצרה מתוך צנזורה, ועוסקת בצנזורה, אלא שהיא אף מצונזרת בעצמה. העובדה שאסור לרקוד באיראן, ולפיכך לא ניתן כמעט למצוא שם רקדניות, מסבירה את הרכב הנשים המופיעות: ארבע שחקניות ושתי רקדניות בלבד. הצנזורה של היצירה באה לידי ביטוי כבר מההתחלה; השחקניות והרקדניות לא

נאלצו לעבור מבחני כניסה, אלא נבחרו מראש על ידי המנהל של המרכז לאמנויות דרמטיות בטהרן.[[]^{דרוש מקור]} כמו כן, שמה המקורי של היצירה היה *מכתבים מטהרן*, אך השם שונה בעקבות חשש כבד שהפרלמנט האיראני יראה בשם משום ביקורת קשה מדי על התנהלותו בכל הנוגע למעמד האישה. הפרספקטיבה הצרה של השם "טהרן" הוחלפה ב*מכתבים מארץ האוהלים*, דרכו ביטאה ולדמן את נרעין היצירה: מצוקות אנושיות כלליות שקיימות בטהרן אך לא רק בה.

ב־2006, אחרי סיבוב הופעות נרחב בעולם, אסר משרד התרבות וההדרכה האיסלאמית לערוך הופעות נוספות של *ארץ האוהלים* ברחבי העולם, ואף אסר על מגעים של השחקניות עם ולדמן (Mayr 2009: 214). לפי מאייר, ולדמן לא ניסתה להתחמק מהצנזורה, אלא דווקא לעבוד איתה:

ולדמן בוחרת לא לסגת, אלא ממש להתגבר על הצנזורה, לפתח יחד עם השחקניות שלה אוצר מילים של ריקוד אנימטי, המשלב את התנובה המערבית שלה להגבלות על ידי קבלה של הנוף, וקוד הלבוש של איראן, המדינה המארכת שלה. אותה צנזורה דרשה לא רק יצירתיות וכושר המצאה גדול יותר, אלא עבודה בתנאים קשים יותר המחייבים כניעה מסוימת ויותר על שליטה במרחב היצירה והזמן (שם).

אני סבורה כי מאייר צודק, וייתכן אף שוולדמן הבינה שגישה זו תאפשר לה להעניק חוויה כנה ומלאה יותר לצופים. ייתכן שהמסר שוולדמן ניסתה להעביר בעבודה הוא שעלינו להבין את הצנזורה ואת טעמיה על מנת לפעול מתוכה לפי כוחנו.

ברצוני להתייחס גם לכותרת המשנה של *מכתבים מארץ האוהלים, Dance Under Cover*. התרגום המילולי הוא "ריקוד תחת כיסוי", אך לביטוי "under cover" יש גם משמעות של "חסוי" או "חשאי". בהקשר של מעמד האישה והדיכוי שאותו חוות על בשרן נשים במדינות מוסלמיות מילים אלה הולמות ביותר. תחת חשאיות זו מתאפשרים דיכוי, אי שוויון, רמיסת זכויות והסתרה של מצבן האמיתי. כפילות סמנטית זו מעידה על כפל המשמעות ביצירה, כמו בציאדור, האוהל הבא לכסות ולהגן על יושביי, או לחילופין לאסור ולהגביל אותם. אותה אמביוולנטיות מספקת הזדמנות לכל צופה לתהות על משמעותם הכפולה של הסמלים, הרעיונות והמונולוגים המופיעים ביצירה, ובכך הופכת אותה לפתוחה לפרשנות אישית. כמו כן, המושג הטעון הזה מאפשר לוולדמן עצמה להציג לראווה את המורכבות של הקשיים והמצוקות שאותם חוות הנשים, ובאותה נשימה להתחמק מצנזורה נוספת, כיוון שלא ניתן להוכיח על סמך הטקסטים שנעשה ניסיון למרוד בשלטון.

ביבליוגרפיה

אבן שושן, אברהם. (2003). *המילון העברי המרוכז*. עם עובד, כנרת זמורה ביתן, משכל.

יודילוביץ, מ. (יולי 2014). "פוליטיקה בגוף ראשון: ראיון עם ארקדי זיידס". Ynet.

ליון, ט. (ינואר 2015). "ארכיון: עבודת מחול חשובה". *הארץ*.

לימור, י. נוסק, ה. (2001). "הצנזורה של "היד הנעלמה": כמעט ולא מדברים עליה, אך הצנזורה הכלכלית על אמצעי התקשורת, ובתוכם, מאימת להפוך לאויב האמיתי של חופש העיתונות". בתוך *כלכלה ועיתונות יהודית 29*, חוברת ד', כרך ל"א, (עמ' 98-110). אוניברסיטת תל אביב.

נווה, ג. (יוני 2015). "בגלל שילוב סרטוני בצלם: משרד התרבות הסיר חסותו ממופע מחול". *הארץ*.

פלג רותם, ח. שירם, מ. (יוני 2015). "בעיני שרת התרבות מירי רגב, כל ביקורת היא הכפשה". *גלובס*.

פרסיקו, ת. (נובמבר 2008). *כה אמר זרתוסטרא (האמיתית)*. https://bit.ly/2KWN9jI/ly

שוסטרמן, ר. (1983). "צנזורה אסתטית". בתוך *עיון – רבעון פילוסופי (עמ' 283-295)*.

Finger, E. (2004). Die Ziet. from *https://www.helenawaldmann.com/works/lettersfromtentland/*

Hanna, J. (2002). "Dance Under the Censorship Watch." *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, (pp 305-317).

Hodgson, J. (2001). *Mastering movement. The life and work of Rudolf Laban*. New York U.S.A. Routledge.

Kew, C. (1999). "Weimar Movement Choir to Nazi Community Dance: The Rise and Fall of Rudolf Laban's 'Festkultur'". In *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Vol. 17, No. 2, (pp. 73-96)

Kolk, M. ed. (2009). *Performing gender in Arabic/African theatre*. Arts Africa, University of Amsterdam.

Lorenz, G. (November 2004). "How to live under tents. *Abendzeitung*," in *Ecotopia dance productions*, Helena Waldman, Press Clippings. https://bit.ly/3hDlaAg

Malikian, A. (2015). *Misirlou*. https://www.youtube.com/watch?v=xH_sltxrHok

May, N. (September 2004). "Under Cover." *Die Zeit* No. 38, 9, in *Ecotopia dance productions*, Helena Waldman, Press Clippings. https://bit.ly/3hDlaAg

Mayr. H. M. (2009). "Dancing with the Veil, *Letters from Tentland* in the Fadjr Festival in Teheran," 210-229. In *Performing Gender in Arabic/African Theatre*, ed. Kolk, University of Amsterdam.

Mlakar, V. (November 2004). "Hidden Identity". *Tanznetz.de*. In *Ecotopia dance productions*, Helena Waldman, Press Clippings. https://bit.ly/3hDlaAg

Pargoo, M. (December 2015). "More veils lift as topic loses political punch in Iran." *Al-Monitor*.

Perlov, N. (2020). "Behind the Curtain, With Helena Waldmann, Germany." Suzanne Dellal Centre. https://bit.ly/2KZnlhg

Ross, J. (2015). *Like a Bomb Going Off – Leonide Yakobson and Ballet as Resistance in Soviet Russia*. Yale University Press.

Staude, S. (October 2005). "Please God, Come Back from Holiday". *Frankfurter Rundschau*.

Waldaman, H. *Letters from Tentland* (2005). https://www.helenawaldmann.com/

Weickmann, D. (2010). "Helena Waldman". *Tanz Platform Deutschland*. https://bit.ly/3pBC7PA

Yang, D. (1971). "Censorship: 8 Model Works." *The Drama Review: TDR* 15/2, Theatre in Asia. The MIT Press (pp 258-261).

הערות שוליים

¹בישראל עלתה לכותרות הצנזורה שדרשו המפלגות הדתיות להטיל על הריקוד "אחד מי יודע" של אוהד ונהרין כדי שהרקדנים ירקדו כשהם לובשים גאטקס. אלא שבמאמר זה החלטתי לא להביא יצירה זאת כדוגמא, כי בעיני הצנזורה איננה תחומה לישראל והיא חסרת גבולות ניאונרפיים והיא על־זמנית.

יסמין משולמי היא בוגרת המסלול להכשרת רקדנים בבת דור ת"א, בעלת תואר ראשון במחול, תעודת הוראה מטעם מכללת אורות ישראל ותואר שני בכוריאוגרפיה מטעם האקדמיה למוזיקה ומחול. רקדנית לשעבר בלהקת נגה ורוקדת כיום ביפרויקט הירושלמי". מנהלת את בית הספר למחול "שלם" באיתמר.

גילי נבות והרהורים על ניהול אמנותי

גבי אלדור

שונה ותמיד חוזר על עצמו, בדיקת הגבולות וחצייתם. הזהירות הנדרשת בתוך העולם שחי ביצר, ומתנשא ממנו הלאה, והאהבה.

גילי נבות היא אחת הרקדניות הוותיקות בלהקה. היא נבונה להפליא ומכירה את כל העבודות שהיא ממשיכה ללמד בהפקות מחודשות בחוץ לארץ. והיא מורה לגאגא. ולא תקצר את הדרך כאשר תלמד עבודה חדשה. כשהיא על הבמה היא מרתקת בגלל יופייה, שאי אפשר לכנותו אלא יופייה השקט. והיופי הזה תואם את המחול הנהריני, שפה נדירה שאין לה פירוש מייד, שבה כל מילה היא תנועה הכרחית, אחראית, מדויקת ואוחזת סוד, סוד של קיום. גילי גבוהה ורגליה ארוכות, מין איילה. וכפות רגליה הן מתנה מאלוהי המחול והן מחול בפני עצמן. אפשר לראות צילום תקריב שלהן ביצירה *טלופאזה* שעלתה באילת. אולי פעם או פעמיים. כאשר בתוך ההתרחשות המחולית החיה הוקרן לפתע על מסך גדול מחול אחר: בין הצילומים המרתקים, בהם של כריסטין ויושיפומי אונו – זוג על הבמה וגם בחיים – תקריב של כפות הרגליים של גילי נבות.

באחד הראיונות שלי עם אוהד דיברנו על בלט קלסי ועל החסד הגופני ותחושת הפלא, ואוהד אמר שהוא מגלה תכונות כאלו גם לא בריקוד. בתנועת חתול. בנערה. ואני מניחה שגילי החליקה לתוך התפקיד התובעני של מנהלת אמנותית מתוך אותו יושר ורצינות. ושההליכה שלה במסדרונות הבניין לא השתנתה. ושלא צצו לפתע מיני הרגלים חדשים או סימני חשיבות.

בעולם הישן היו גינוני מעמד במחול הקלאסי. לפני שנים רבות ביקרתי בבית ספר למחול במורח גרמניה ונדהמתי לראות רקדנים קדים וכמעט מצדיעים למורה בכיר שעבר על פניהם בדרכו לשיעור. ובבלט של האופרה בפריז יש דרגות וכוכבים. המחול המודרני מחק את כל הגינונים וסימני הכבוד הורים והותיר רקדנים עירומים מדרגות, אך תמיד קיים פיתוי אנושי בתכלית להחצין מעמד, לצפות לתשומת לב מיוחדת. אך לא במרחב של בת שבע, ולא ברווחים שבין הרקדנים לכוריאוגרף, ולא אצל אוהד ומחליפתו גילי.

הדמיון נוטה להעניק ללהקות מחול תיאטרליות ודרמות וסיפורי אהבהבים ורכילות. עד כמה יש בזה אמת? כמו בכל קבוצת אנשים העובדת יחד, יום יום, ועוד בעבודה שיש בה אינטימיות מובנית כמו בלהקת מחול, יש התאהבויות ורומנים. אך בבת שבע אין ביטוי בימתי ליחסים אלו וזה גם לא משנה. יש להניח התאהבות

ניהול אמנותי הוא תואר מרשים ולא כל כך מוגדר. האם המנהל הוא זה שיוצר להקה בדמותו? האם הוא מתערב בעבודת הכוריאוגרף, או שאלו שני מסלולים נפרדים? מהי מידת ההתערבות הנדרשת, המותרת, האפשרית? האם המנהל האמנותי מאשר או דוחה הצעות של כוריאוגרף, האם יש תחום שבו יש לו חירות ליצור בעצמו? במשך שנים ארוכות המנהל האמנותי של להקת בת שבע היה גם הכוריאוגרף. האם היו ויכוחים בין שתי הדמויות שיצרו את הלהקה? את אופייה? האם היו לילות ללא שינה שבהם הכוריאוגרף ביקש מהמנהל האמנותי לאשר תקציב אשר לדעת המנהל האמנותי היה גבוה מדי או חורג מהרגיל?

בהיררכיה של היצירה הבימתית, הכוריאוגרף היוצר נמצא בראש הפירמידה. לו החזון, הראיה לרוחק כמו גם ההתעקשות על פרטים קטנים ויומיומיים. המנהלים האמנותיים המרשימים שפגשתי בימי חיי לא היו מורמים מעם, אלא עמדו ליד הקופה ודאגו למאחרים, הכירו את כל פרטי התפאורה ומצב בריאותם ומצב רוחם של רקדנים ושחקנים. אוהד נהרין יצר את דמותה של להקת בת שבע כפי שהיא מוכרת היום בעולם. השאלה לגבי ניהול אמנותי זהה לקיומו כאמן. ואין כאן טעם להרחיב. אך הנה בשנת 2008 מודיע נהרין שהוא פורש מהניהול האמנותי אך מוסיף ליצור את ריקודיו בלהקה. והוא ממנה את גילי נבות לתפקיד מנהלת אמנותית של הלהקה.

גילי נבות היא אחת הרקדניות הוותיקות בלהקת בת שבע. ואם יש לנו דימוי של ״מנהלת אמנותית״ כאשה קפדנית ונסערת, סגורה במשרדה, חד־משמעית, דימוי זה לא תואם כלל את הרקדנית גילי נבות: הפנים הצרות, הגלויות, הסוד הוא בפתיחות. ביושר הפנים האלו אין כפל משמעות. והשיער החלק, החום, גם הוא לא מתחנכן או מתגנדר. אין פלא שנהרין בחר בדמות הזו להיות מנהלת אמנותית במקומו. אין מקום לחשוש מבנידה או מניצול המעמד. אחרי שלושים שנות ניהול אמנותי שלו, אפשר לקבל עזרה, לפנות מקום, גם אם זמנית.

גדול העול ב־ניהול אמנותי״ משם שלא מדובר ביצירה ממש, אלא בכל מה שמאפשר אותה. החלטות משמעותיות לגבי רקדנים, מיקומם בלהקה, לוח זמנים, ניהול מצב הרוח והקשבה לרגשות, תשומת לב לכל רקדן וליחסים בינו ובין השאר. ניווט הזיר בין כבוד הדידי לתביעות של דייקנות וחריצות. ציפייה לשלמות והכרה בפגיעות הגופניות, הנפשיות, הרגשיות. היצירה עצמה, הנתינה הגדולה מצד היוצר, נהרין, והנתינה הגדולה של הרקדן. ההרפתקה הגדולה של הריקוד, תמיד אחר, תמיד



גילי נבות, צילום: אליה מלניקוב

Gili Navot, photo: Iliya Malenkov

שמתרחשת מאליה, למשך ריקוד אחד, קטע אחד. מבט אחד. אך החומרה הנדרשת מן הרקדנים לא מאפשרת תשומת לב לקשר כזה על הבמה. גילי מייצגת את חוסר האפשרות לקשקושי ״חסים״ על הבמה.

בשני סרטי וידאו קצרים מתוך *May Contain Nuts* (הרמת מסך 2012), היא מגלה את יכולתה הקומית ואת חוסר הגנדור המוחלט בעבודתה. היא מתהלכת על הבמה בכריים כפופות, מפושקות, עילגת וכמעט צולעת, כאילו מסרבת למתנת הטבע בה זכתה בכפות הרגליים המעוצבות לתפארה, ובוחרת בצליעה ובעילגות, כהצהרת שייכות למין האנושי, לא כמורמת מעם.

כך גם בסרטון השני שניתן לראות, בו היא מקפצת בין עשבים גבוהים ושוב רגליה מדלגות ללא ערכים של יופי מתוכנן, כמין מנוסה וגילוי החופש, בצעדים גדולים, כמעט כמו חרק, הגבעולים הארוכים מכסים את דמותה, הם מכשול ואתגר וחלק ממנה. וכאן מתגלם עצמאות של מחשבה – והלא קל בעולם הנוכחות־הנמצאת בכל־של ׳אוהד. והיא עושה זאת בישרות ובפשטות האופייניים לדמותה.

זכיתי לרקוד דקות מספר עם גילי במסגרת הרצאה – הופעה בתיאטרון קטן בברלין Dock 11, מרכז פרינץ שובה לב ויוחודי. הנושא היה עקירה וגלות היוצרים, וספרי *ואיך רוקד גמל*, שתורגם לגרמנית, שימש כנושא נוסף, והספר, גם במתכונתו

הפיוזית הטהורה (אמן אחד שלשל את הספר מגובה רב אל הבמה) זכה במספר הצגות ופירושים מרתקים. בספר מודפסים מכתבים מאת סבתי מרגלית אורנשטיין, שנמצאו במקרה כמוכן, ובהם אחד שהוא שירה: תרגיל ריקודי, העוסק בצמח הגדל מזעירות של זרע עד לפריחה במלוא קומתו. הזמנתי את גילי, שבנועם רב הסכימה לבצע אחד מהם יחד איתי לצלילי המוסיקה המקורית (פרנק שליצר) שנמצאה בספריה הלאומית בירושלים, יחד ובעדינות אינסופית אפשרה לי לרקוד עמה את פתיחת ההרצאה. אני זוכרת את מגע ידיה, אוחזות בביטחון ובהקשבה מלאה בידי הרועדות, זו הייתה מתנה.

כאן בלהקת בת שבע גילי מסיימת ארבע שנים של ניהול אמנותי שבו הפגינה את כל כישרונה לנהל ולהתנהל במערכת מורכבת, עשירה, לא ניתנת ללחצים ומניפולציות, נעה בין הידע הגדול שלה על עבודתו של נהרין וידיעת עצמה כמרכז שקט, כמו בין הגבעולים הגדולים בריקודה, המתכופפים ומפנים לה מקום להמשיך ולשעוט הלאה.

עכשיו תתפנה ליצירה. כמו מי שהתמוזדה בהצלחה עם מניפה מאיימת (בשנות הקורונה כולם בלהקה המשיכו לעבוד, למרות שההופעות כמוכן בוטלו, לקבל משכורת, להתאמן, לשמור על הנכסים שזכו בהם, מין שומרי חומה נאמנים), יש רק להמתין להמשך שכבר הולך ומתרקם.

כששאלתי את גילי מהי תכונתה העיקרית שאפשרה לה לתפקד בשנים הקשות ובמשרה התובענית, סרבה תחילה לספר במעלותיה. רק כעבור זמן מה הודתה: תמיד הטלתי ספק בכל, לא היה דבר מובן מאליו. ולכן, אני חושבת, כל צעד שלה הוא בטוח, הוא כבר נחשב והובן, כאילו נעשה כבר. אין בלבול וחיפוש דרך בזמן העשייה, אלא קיום ברור, בהיר. בשיחותי שנמשכו שנים, עם אוהד, הוא דיבר על ״בהירות״ כמטרה. בתוך העולם התנועתי העשיר של ריקודיו קל לוותר על עקרונ הבהירות, ולהיסחף לעומס משמעותיות, לחוסר בחירה, ל״הרבה״, לפיתויי הדמיון. אך בבהירות יש בחירה, ודיוק, ושפע, קלאסי בעצם, שגילי נבות מייצגת בדמותה, בהליכותיה. חפה מגינונים. מלכה.

התבשרנו שמנהלת אמנותית חדשה עומדת להתחיל בעבודתה. ד״ר ליאור אביצור, יפיפייה, משכילה, חוקרת מחול ורקדנית, עוד דמות החורגת מהמיתוס הרכלני, תאב העימותים של קהל מולך שולל. נפרדים באהבה מגילי נבות, מברכים באהבה את ליאור אביצור. יבורך אוהד נהרין שדמותו, גם מרחוק, היא השראה של נתינת אומן ובהירות.

גבי אלדור, מבקרת מחול, עיתונאית, סופרת, מרצה על מחול ישראל בארץ ובעולם. היא פרסמה בצרפת, ארה״ב, גרמניה, וכתבה ערכים על ישראל ב־ *Larousse Dictionnaire de la danse*. אלדור היא מייסדת שותפה לתיאטרון הערבי־עברי ביפו, שם היא מביימת ומשחקת. היא מחברת הספר *ואיך רוקד גמל?* על משפחתה החלוצה במחול בישראל, וכן את *נהרין*, על אודות שיחות שקיימה שערכה על יצירותיו בלהקת בת שבע.



Art Attack מאת ניב שיינפלד ואורן לאור בביצוע אנסמבל הפקולטה למחול של האקדמיה למוסיקה ולמחול, רקדניות: חן בולגרי וטהל דין, צילום: דני כתר
Art Attack by Niv Sheinfeld and Oren Laor, performed by the Dance Ensemble of the Dance Department of the Jerusalem Academy of Music and Dance,
photo: Dani Kitri

והחברתי שלה דרך מחול, והאמינה כי יש לצאת ולהילחם עבור דעות ואמונות כדי לשנות את העולם. היא יצרה מופעים המוניים עבור חולים, זקנים, אפרו אמריקאים ואוכלוסיות מוחלשות נוספות. הריטואלים האורבניים עם אוכלוסיות אלה וסדנאות שונות לקהל הרחב נערכו גם במרחבי טבע, במטרה לייצר מהלכים טרנספורמטיביים ומרפאים בחברה. הלפרין עסקה בחולי, במוות ובשכול, וראתה בצופה עד ותומך יותר מאשר מתבונן מן החוץ שרואה ביצירת מחול ביזור או אסקיזים.

את ההרצאה השנייה במושב זה שמענו מפי השחקנית שפרה מילשטיין והיא נקראה: "חיקוי עלילה: השוואה בין חיקוי עלילה על-פי הגדרתו של אריסטו, לבין שחזור עלילה". אם שרי הקפידה לעסוק בגילום מחדש במקום שחזור, מילשטיין הבדילה בין חיקוי ובין שחזור. על אף שבתיאטרון יש פרטיטורה שלא כמו במחול (בהנחה שאין ברשותנו כתב תנועה של היצירה), עדיין לא ניתן לחקות במדויק פעולה פרפורמטיבית דרמטית. משחק בתיאטרון הוא פעולה דרמטית אנושית, אקט חד-פעמי מטבעו, ולכן לא ניתן להעתיקה במדויק. את התפאורה, התאורה ואלמנטים תיאטרוניים משלימים נוספים ניתן להעתיק במדויק, בניגוד לפעולה הדרמטית שהיא בו זמנית גם היצירה וגם היוצר.

המושב השני נקרא: "דיאלוג עם הזמן". הוא נפתח בקטע ריקוד של אנסמבל הפקולטה למחול בניהולה האמנותי של מלני ברסון, מתוך *Art Attack* (למוסיקה של *Yazoo Sensations*). יצירה זו של ניב שיינפלד ואורן לאור שוחזרה ועובדה על-ידיהם בעזרתו של טל אדלר. לאחר מכן שוחחה שני תמרי, בוגרת התכנית

העובדה שהוא אינו וינמן ולא שייך לתרבות שממנה היא באה. זאנר הוא תלוי מקום וזמן, וסגנון הוא מקומי. ברבה מתעניין בתוצר החדש המשלב עולמות של שני אינדיבידואלים הבאים מתרבויות שונות בזמנים שונים. הוא שחזר תשעה מריקודיה, שלושה בלבד מתוכם הוסרטו, השאר שוחזרו מצילומי סטילס ומכתבים שונים. תשעת הריקודים השלימו מהלך של רסיטל שלם, לרבות המוסיקה, מחיאות הכפיים, הבגדים ואפילו המוסיקה בהפסקות שאפשרה לו להחליף תלבושות.

הדוגמא השנייה שאותה הביאה אלרון היא מרס קנינגהאם (Cunningham), דמות משמעותית נוספת בהיסטוריית המחול של המאה ה-20. קנינגהאם עצמו עסק במהות השחזור ואף התלבט טרם מותו לגבי המורשת המחולית שלו, האם להשאיר את להקתו על כנה ולאפשר ליצירותיו להמשיך ולהיות מוצגות שוב ושוב. הרקדן והכוריאוגרף בוריס שרמץ (Charmatz) יצר דרך חדשה להמשיך את פועלו של קנינגהאם תוך מתן כיוונים חדשים לתפיסתו. הגילום מחדש ב-2008 הסתמך על תמונות מתוך ספר על קנינגהאם, שהפכו לאירוע (event) בתוך חלל מוזיאון הטייט (Tate) בבריטניה. שרמץ המיר את התמונות לפעולות במרחב המוזיאלי כדי לגרום לקהל חוויה רב-ממדית של אמנות ויזואלית.

בנוסף לשחזורים של שני הסגנונות שהוצגו, הזכירה אלרון את הגילום מחדש לריקוד ספציפי של אנה הלפרין (Halprin) מהשנים 2015-2017, *ריקוד השלטים הריקים* (*Blank Placard Dance*, 1967). גילום מחדש זה התרחש ברחובותיה של סן פרנסיסקו עת יצאו רקדניה להפגנה נגד מלחמת ויאטנם עם שלטים ריקים. הלפרין הייתה אקטיביסטית שביטאה את האיני מאמין הפוליטי

שחזור במחול

הכנס השנתי של התכנית לתואר שני במחול, האקדמיה למוסיקה ולמחול, ירושלים 2022

שרון טוראל

מדי שנה מקיימת האקדמיה למחול כנס שנתי מסדרת "תוצרת בית". השנה, לאחר שנתיים שבהן לא ניתן היה להתכנס מטעמי מגפה עולמית, הוחלט לכבד שתי מורות ותיקות ואהובות שיוצאות לגמלאות, חומי איינביןדר וד"ר שרי אלרון. ד"ר דנה בר, ראש התכנית לתואר שני במחול, שיומה ואצרה את הכנס בשיתוף החוג לתנועה, פתחה וסיפרה כי הכנס הנוכחי יוחד לנושא שחזור במחול. נושא זה מציף שאלות יסוד בתחום משום שאחת מתכונותיו הבסיסיות של המחול היא שתנועה מתרחשת על פני ציר הזמן ונעלמת בעודה מתהווה. תכונה זו מציבה אתגר לעוסקים בשחזור ויוצרת מגוון דעות ומחלוקות: מהם המרכיבים המהותיים שמגדירים זהות של יצירה וקובעים כי ביצועיה השונים הם עדיין גילומים של אותה יצירה? מהם הפערים בין החיוניים לזהות זו, שבלעדיהם היא כבר אינה אותה יצירה? מהם הפערים בין התנועה ובין ייצוגה בכתבי תנועה או בתיעוד וידאו? מה ההבדל בין שני ייצוגים אלה וכיצד הם משפיעים על מלאכת השחזור? מטרתו של הכנס הייתה להציג מגוון נקודות מבט ביחס לשאלות אלה ורבות נוספות. ד"ר בר וד"ר ורד אביב, דיקנית הפקולטה למחול, שיבחו את עיסוקן המעמיק של חומי ושרי ואת מסירותן למחקר, תוך שהן מהוות מקור השראה לטיפוח למידה מרחיבה וחקר. ארבעת מושבי הכנס שילבו תאוריה ופרקטיקה, הרצאות, ראינות, שיחות ומופעי מחול.

המושב הראשון נקרא: "אי אפשר להיכנס לאותו נהר פעמיים" (משפט המיוחס להרקליטוס מאפסוס מהמאה ה-6 לפנה"ס) וכלל שתי הרצאות. הראשונה הייתה של ד"ר שרי אלרון, שדיברה על "שחזור, גילום (מ)חדש והמצאה חוזרת/חדשה

של ריקוד": בשונה מאמנויות אחרות, המחול אינו מוצג בארכיונים ובמוזיאונים. בשנים האחרונות רקדנים וחוקרים עוסקים בסוגיית שחזור וגילום מחדש של יצירות וסגנונות מחול דרך פריזמה אמנותית, פילוסופית, פרקטית ואיתית. מושגים רבים ומגוונים כגון שחזור, שעתוק, רסטורציה, מחזור או גילום, משמשים לתיאור הפעולה, וייתכן שהכוונה שונה בין אדם לאדם בהתייחסו למהות השחזור, הן במחקר והן בפרקטיקה עצמה. בהרצאה נגעה שרי בשתי דוגמאות לגילום מחדש של סגנון פרטיקולרי המזוהה עם רקדנים ספציפיים, ולא בהכרח גילום מחדש של ריקוד מסוים. שתי התופעות המחוליות התקיימו במאה ה-20, והגילום המחודש נעשה במאה ה-21. שחזורים היו עוד לפני, לדוגמא ריקודי עמים שנכנסו לבלט הרומנטי ולבלטים הקלאסיים. אלה גולמו מחדש מתוך ידע ומחקר מעמיקים של המוסיקה, השטף, המשקל ואיכויות נוספות.

הדוגמא הראשונה שהובאה בהרצאה לגילום מחדש היא מרי ויגמן (Wigman) והסגנון האקספרסיוניסטי המאפיין אותה. אחד המאפיינים האקספרסיוניסטיים הוא זהות בין היצירה ובין היוצר; למעשה לא ניתן להפריד בין ויגמן ובין ריקודיה, ואפילו בינה ובין התאוריה שפיתחה והספרים שכתבה. מחקרים רבים נכתבו על אודותיה וממשיכים להיכתב גם היום, כמו גם שחזורים של ריקודיה. אלרון הציגה גילום מחדש של רקדן מאקוודור בשם פביאן ברבה (Barba) יליד 1982 שלמד בלט ומחול מודרני בקיטו, עיר הולדתו. הוא התרשם עמוקות מהמחול האקספרסיוניסטי, שנדד לדרום אמריקה, כפי שהגיע לישראל. ברבה, שהחל את הגילום מחדש ב-2009 וממשיך אותו גם היום, מתייחס בכבוד ובנצניעות לפעולת השחזור, כמו גם למושאו, תוך הפנמה עמוקה שאין כאן פעולת חיקוי, ולו מעצם



חנה מרון ואילעד ליבנת מבצעים Memory של מאץ אק. צילום: דני כיתרי

Hannah Maron and Elad Livnat perform Memory by Matz Ek at The Annual Conference of the Master's in Dance Program - The Jerusalem Academy of Music and Dance, photo: Danny Kirtri

לתואר שני במחול באקדמיה ומורה בתכנית, עם אורן וניב. את השיח המלא בין היוצרים ובין תמרי ניתן למצוא בגיליון זה. בתום השיחה צפינו ב*דירת שני חדרים* (בכורה 2012) בביצועם. העבודה נוצרה בהשראת הריקוד *דירת שני חדרים* (בכורה 1987) מאת ליאת דרוו וניר בן גל.

המושב השלישי נקרא: "לפגוש את הקרביים של הריקוד. שחזור מחול וכתב התנועה אשכול וכמן". הוא נפתח ונסגר בקטע *ריקוד מספר שלוש* (1972) של לוסיןדה ציילדס (Childs), למוסיקה של פיליפ גלאס (Glass), עם בוגרות החוג לתנועה.¹ ד"ר דנה בר שוחחה עם חומי איינבינדר שכתבה את הפרטיטורה לריקוד זה, כמו גם לרבים אחרים, במטרה להבין תנועה, ללמוד וללמד את הריקוד ולחשוף את המוטיבים והמבנים הגלויים והסמויים בריקוד.

העניין בשחזור ריקוד באמצעות כתב תנועה התעורר אצל איינבינדר בשנות ה־80, כשהייתה סטודנטית שנה ד' באקדמיה, וצפתה ב*ריקוד של לורה* דין (Dean) מתוך הסרט *Beyond the Mainstream*. לימים היא בחרה ללמד אותו דרך כתב תנועה ולא בדרך של חיקוי או מתן הוראות מילוליות לביצוע. משכתה לריקוד של ציילדס נבעה בעיקר מהמקצבים והמשקלים השונים והמשתנים בו. למידה דרך כתב תנועה מתרכזת בתהליך ומתייחסת לניתוח תנועתי של הפרגמנטים השונים של הריקוד, תוך המשנה, הבחנה ומודעות למרכיבים המהותיים הקובעים את הזות היצירה. הנעה אל התוצר הסופי מתוך תהליך זה שונה מדרך שבה המטרה היא המהות, ולמעשה הריקוד מגלה את עצמו דרך הפרטיטורה.

האתגר המשמעותי בכתיבת הפרטיטורה הוא שהשחזור נעשה מתוך ביצוע ספציפי המכיל את מרכיביה של היצירה עצמה, אך הוא אינו המקור. קושי נוסף



תלמידיה המרובים של איינבינדר חוו אף הם במהלך השנים את אותה אינטימיות עם ריקודים תוך שחזורם בכתב תנועה. שתי דוגמאות למהלך שחזורי עם תלמידים מלמדות על הגילוי והפליאה: הדוגמא הראשונה היא *רוואס דאנס רוזס* (Roses danst Roses) של אנה תרזה דה קיסמאיקר (Keersmaecker) – זהו ריקוד פורמליסטי שנרקד על־ידי נשים ובו מבנה סדור ומובהק של אוסף פרגמנטים החוזרים על עצמם בשינויים דקים. ארנון הזמן בריקוד כולל שהיות במשכים שונים בפוזיציות והמעברים ביניהן חדים. ניתן לומר שסדרת הפוזיציות הן הפינומים של הריקוד. אך הלימוד האמיתי היה לאו דווקא מתוך עיסוק בפוזיציות, אלא העיסוק במעברים, בתנועה ובאופן שבו נכנסו הרקדניות לכל תנועה ויצאו ממנה. זוהי עשייה רבה שטמון בה גילוי מרגש.

הדוגמא השנייה היא *maybe forever* של מג סטוארט (Stuart) שהוא היפוך של הריקוד הקודם, כי החומר התנועתי מפורז ולא ממושטר. הריקוד מאופיין במהלכים דקים, עדינים, רגישים וקטנים שמייצרים התקדמות והתרחשות. הכתיבה טווחת רשת של הבנה ומודעות תוך התמסרות לפרטים ולדיוק, לשקיפות ולהמשכיות תוך ידעת הווית הריקוד.

רבים מהריקודים שנבחרו על־ידי איינבינדר לשחזור בכתב תנועה הם נומאי מרחבים, דינמיים ומורכבים מבחינת מיקום התנועה על הציר המוסיקלי. כזה הוא הריקוד של לוסיןדה ציילדס. המפגש עמו התרחש לפני כעשרים שנה עת צפתה איינבינדר בסרט *איינשטיין על החוף*, אופרה אוונגרדית של רוברט וילסון (Wilson) שכללה את הכוריאוגרפיה הזו של ציילדס. הריקוד התבצע במקביל להקרנת צילום הריקוד על־ידי סול לוויט (LeWitt), כך שהרקדנים הוכפלו והמוקרנים רקדו עם הרוקדים, הפקה חדשנית לשנות ה־70. ב־2009 שחזרו את הריקוד במוזיאון ויטני (Whitney) וב־2017 הוא הגיע לארץ במסגרת פסטיבל ישראל.

ריקוד מספר שלוש של לוסיןדה ציילדס הוא ריקוד קבוצתי הנרקד בזוגות וברביעיות, ובנוי כולו ממשפט בסיס של צעדי רדיפה וזילוג החוזרים באופנים שונים תוך התקדמות על קו המעגל (למעט יוצא דופן אחד). הבית הראשון הוא הכרזה חוזרת ונשנית של התוכן, בבית השני ישנה החרגה במבנה אלכסוני והבית השלישי גוזר ומדביק מחדש את חלקי הריקוד, תוך יצירה של רצפים חדשים. האופן שבו רקדו בוגרות החוג לתנועה את הריקוד דבק בגרסת המקור, שבה הגו רך ונינוח ותנועות הידיים אינן מעוצבות.

שנים של שחזור, ניתוח וכתיבה אפשרו לנעת בצדדים החמקמקים של הריקוד, היבטים שמרבים לנסות ולנסח אותם, להסביר דרכם ולכתוב על אודותם, למשל נוכחות הרקדן או איכויותיה של תנועה. עיסוק זה מחבר אל רוח הריקוד, אל רפרוף הנשמה שלו.

המושב הרביעי והאחרון נקרא: "מה נשתנה?", והוא כלל שחזור שלוש יצירות של בוגרי.ות התכנית לתואר שני. בתום המופעים שוחחו שירי כץ ומינה קנטושוב, גם הן בוגרות התכנית לתואר שני, עם הרקדנים. היוצרים נשאלו על החוויה הכוללת של הגילום מחדש, על משמעות הפעולה החוזרת עבורם והאם היא השתנתה בשחזור לעומת הריקוד המקורי. כמו כן שאלו הבוגרות מה היו מקורות ההשראה של הריקוד הראשון, האם הם היו עדיין רלוונטיים בשחזור הנוכחי ואיך נבחרו פרגמנטים ספציפיים לשחזור מתוך יצירה שלמה.

חנה מרון שחזרה את הריקוד *Memory של מאץ אק* (Ek), שאותו רקדה עם אלעד לבנת. השניים תיארו את חווית המפגש המחודש עם היצירה הראשונית והאופן שבו מפגש זה השפיע על השחזור. התוצר שבו צפינו הוא למעשה שחזור על שחזור, כשהפעם הראשונה התרחשה שנתיים קודם לכן, ובה פעולת השחזור נעשתה כחלק מעבודת הגמר לתואר. עם הכניסה לסטודיו הם חשו שהם לא

זוכרים דבר, אולם הגוף זכר זורם. הפעם הלך המחשבה לא בדק, שינן ועקב אחר צרכים לעבודת גמר שהייתה ברקע, אלא הייתה תחושה שונה של התחדשות משמחת ופנאי להתעסק בפרטים שלא ניתן היה לתת עליהם את הדעת בפעם הראשונה. בנוסף, בפעם הראשונה המציאות הזונית שמתוארת בריקוד המקורי פגשה את חנה במקום אבל ואת אלעד במקום תומך, בעוד הפעם הייתה שמחה וחברות. בשתי הפעמים היחס אל השחזור הגיע מתוך נאמנות ליצירה, התנועות נותרו אותן תנועות, אך הנפש, שהיא המניע לפעולה ולהוויה, הייתה במקומות שונים.

אלה מרק שחזרה ריקוד של עצמה שנקרא *גוף זר*. גם היא ניגשה מחדש לעבודת הגמר שלה – ויזאו דאנס שהומר לריקוד live לבמה. היא בחרה לראות במהלך הזה יתרון כי החומרים שהוצגו לקהל והפרגמנטים שבהם הוא התמקד נבחרו בקפידה, והיו מבחינתה החשובים והמשמעותיים ביותר. בוויזאו דאנס נעשה שימוש בכלים קולנועיים שמסננים את הקטעים הנבחרים, את נקודות המבט ואת הזוויות שאותם מעוניין היוצר להציג לצופה. בשני התהליכים נקודת המבט והמסגרת היו הגוף עצמו ככלל והבטן – כמרכז הכובד ומרכז החיים בפרט. המעבר מפורמט מצולם למופע חי על הבמה דרש חשיבה מחודשת ורצון שהקהל יהיה פעיל בחוויה שהוא עובר.

סינל ארמוזה שחזרה חלק מתוך ריקוד בשם *קומפוזיציה באינטימיות* שאותו ביצעה עם עוד שלושה רקדנים.² הריקוד עלה בשיתוף עם מרכז מחול שלם ו־Zawirowania Dance Theater. ארמוזה נשאלה על המהלך, ששור מספר פרגמנטים מיצירות שונות לכדי קולאז' מגובש, ועל האופן שבו בררה את החלקים שהוצגו. השחזור הוא תחילתו של תהליך, נקודת מוצא של שחזור אינסופי של העצמי. הצעד הראשון הוא לימוד מחודש של היצירה ולאחר מכן הדרך נפתחת לפירושים שמעניקים לה חיים חדשים. כשסינל מלמדת רקדנית אחרת סולו אישי היא חווה תהליך של פרידה שיש לו מכניים שחזור על עצמו – העברה מדוקדקת ולמידה קפדנית לפני שבירת המבנה ובירור אישי מחודש של האחר, תוך מציאת פתרונות שונים שפותחים את היצירה לעולם חדש.

גם אם השאלות שנשאלו בפתיחת הכנס לא נוסחו באופן ישיר במושבים השונים ולא ניתנו עליהן תשובות שלמות, הן היו חלק מהותי מהעיסוק בנושא השחזור במחול. יותר מזה, עמדות מנוונות וריבוי נקודות מבט הוצגו ביחס אליהן. יש לקוות כי ריבוי זה יוליד בקרב הנוכחים שאלות נוספות וחדשות שיהיו פתח לתהליכי חקר ויצירה חדשים.

הערות שוליים

¹‏ יעל אידן, חנה בוק, נעם גזית, לילך הלמר, תאיר זוזצניק, רמה נונברג.

²‏ חני רוזנטל, ננה שרי וננווה משה ננן.

ד"ר שרון טוראל, נושא מחקרה הוא "היבטים היסטוריים ועקרונות אסתטיים בריקוד המצרי בקהיר בשנות ה־40 של המאה ה־20". בעלת תואר שני מהאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. בעלת תואר שני בחקר סכסוכים מהאוניברסיטה העברית. מרצה בתחום תולדות המחול, רקדנית ומורה לריקוד מצרי. חברה במזרז למחול במשרד התרבות והספורט.

"דיאלוג עם הזמן"

שני תמרי מתן משוחחת עם היוצרים ניב שינפלד ואורן לאור

שני: קראנו לשיחה "דיאלוג עם הזמן" משום שמתקיימות כאן כמה שיחות במקביל ובאיזורי זמן שונים: שיחה ביני וביניכם מול קהל, שיחה בין שניכם, ניב ואורן, כזוג יוצרים ומבצעים, וכמובן שיחה בין היצירה המקורית (1987) לזאת שלכם (2012). צפינו בקטע מתוך יצירתכם *Art Attack* בביצוע אנסמבל האקדמיה. מהי נקודת המוצא שלכם ליצירה? מעשה הייש מאיין?

ניב: ניסינו ליצור משהו שלם שמדבר על הי"כאן ועכשיו" ועל האנשים שמבצעים אותו. טל אדלר לימד את החומר המקורי שאותו הוא מבצע בדואט עם רוני חדש, ולמעשה נוצר משהו חדש כשקבוצה של עשרה רקדני אנסמבל האקדמיה רוקדים את אותו הקטע.

אורן: אני אתן תשובה ממש לא אקדמית: אנחנו עושים מה שמתחשק לנו. זאת הנישה תמיד. גם *דירת שני חדרים* לא נוצרה מתוך רצון לעשות הומאז' למחול הישראלי, למרות שזה מה שקרה בפועל. הבנו שזאת פעולה בשדה המחול, אבל זה לא היה התמריץ לעשות את זה, רצינו לרקוד ביחד בדואט.

אנחנו זוג, כולם אמרו לנו "תעשו דואט", אז אמרנו "אוקיי!" אולי נשחזר עבודה ישנה". אנחנו בעיקר מחפשים לנגת בנקודות החשק. אני מרגיש שלהיכנס לתוך הסטודיו ולתוך תהליך עבודה מחייב תשוקה שמבעבעת בך, שרוצה לחבר צורה לתוכן, להדביק את המוסיקה הנכונה. חייב להיות מעיין נובע, רצון לתת נקודת מבט אחרת. אנחנו עובדים עם החשקים ומחפשים אותם במהלך הדרך. אנחנו שואלים מה הכי מדבר אלינו כרגע, וזה מה שאנחנו עובדים עליו.

ניב: למשל ביצירה *Art Attack* אנחנו עובדים עם מניפסטים מהמאה ה־20 ומוסיקת פוסט־פאנק, זה היה החיבור שהוליד את היצירה.

שני: האם *דירת שני חדרים* היא היצירה הראשונה שלכם שבה אתם מתבססים על טקסט קיים ומבצעים דיאלוג עם המקור?

ניב: לדעתי התשובה היא לא למרות שלכאורה היא כן. ב־2008 העלנו את *פוסט מרתה* שמבוססת על המחווה *מי מפחד מווירגיניה וולף* של המחזאי אדוארד אלבי (Albee). לא שחזרנו טקסט תנועתי אלא נתנו ביטוי מחולי למחווה. שם כבר הייתה התחלה של אהבה להתייחסויות לטקסטים קיימים.

שני: איך עלה הרעיון לעבוד על *דירת שני חדרים*?

אורן: הופענו באירופה עם היצירה *פה גדול* יחד עם קרן לוי (שהיא הפרוטוגניסט של העבודה הזו) ודיברנו על מחול אירופאי. היא סיפרה לנו שבאירופה יש עניין מחדש בשחזורים של יצירות מחול, אז הצעתי לניב שנעשה דואט של ניר וליאת. ראיתי את היצירות שלהם רק בוויאדון, ופעם אחת נוספת על במה בערב נאלה



ניב שיינפלד ואורן לאור מופיעים עם *דירת שני חדרים* בכנס השנתי של התכנית לתואר שני במחול - האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, 2022, צילום: דני כיתרי Niv Sheinfeld and Oren Laor perform *Two Rooms Apartment* at the Jerusalem Academy of Music and Dance, 2022, photo: Danny Kirtri

ניב: כן, חשבנו שזה מה שיהיה. אני זוכר שהיינו בשהות אמן בצרפת. בפרזנטציה ביצענו את העבודה של ניר וליאת כמעט אחד לאחד, למשל, ביצענו אותה פרונטלית, ללא קהל מסביב כמו בעבודה כיום, והרגשנו שאנחנו מציגים איזשהו מוזיאון ושנאנחנו לא מתחברים לזה עד הסוף. דוגמא נוספת היא כשליאת נעמדת על הניקט עם רגל אחת וניר מגיע ומושך את הבר מתחת לרגליים שלה והיא נופלת. אורן אמר לי בנחרצות: "אני לא עושה לך את זה!". אם אתה נותן למישהו סטירה על הבמה, אז אתה אמנם על הבמה אבל אתה באמת נותן לו סטירה, וזה נכנס ליחסים שלך. החלטנו לעשות הרצה של היצירה (ראן), ושפותחים את הכל לאיזשהו סוג של משחק, ונראה מה יקרה. התחלנו לדבר באמצע. יש למשל קטע שנקרא "הנשיקות", ואורן לא היה מסוגל לבצע אותו.

אורן: זה קטע פאתטי.

ניב: אני עושה את זה עד היום במופע. בכל אופן, שם התחילו להיכנס ואריאציות ושינויים.

שני: אני מבינה שהשינויים שביצעתם ביצירה נבעו מתוך האינטואיציה הגופנית שלכם. או שהתמסרתם לקטע תנועתי מסוים או שהגוף שלכם נעצר ודרש שינוי.

אורן: יש קטע שלם שבו ניר, שאותו אני מגלם בדואט שלנו, הולך במעגלים ובכל פעם חוזר למרכז החדר ומבצע יוניסון (Unison) עם ליאת. הקטע הזה ירד משום שלא הבנו את הרציונל שעומד מאחוריו. אצלנו בגוף זה לא עבד. הרצון לעשות

שני: גם ההצרה הזאת היא מורשת מחייבת.

ניב: נכון. בהתחלה למדנו את העבודה.

אורן: קשה להשתחרר מהעול הזה שנקרא היסטוריה, הרי אתה בוחר מה להכניס ומה לא. בהתחלה למדנו הכל, אחד לאחד, גם את הדברים שפחות אהבנו. אבל אז, חודשיים לפני הפרמיירה, הרגשנו שזה לא עובד לנו טוב והתחלנו להוריד דברים. כל הזמן פחדנו לנגת בדברים כי אמרנו רגע, בחרנו את הדואט הזה, שאנחנו מחשיבים אותו כקאנוני, בגלל הסגולות שלו, אז האם מותר לנו לנגת בו, אפילו שנתנו לנו אישור? בדיאלוג הזה עם העבר תהינו עד כמה אנחנו יכולים לשנות, לתת כבוד ליצירה שלנו, להשקפה שלנו ולאמנות שלנו, ועדיין לכבד גם את היצירה המקורית. כל הזמן התנהל דיאלוג בין ההווה לעבר.

ניב: לניר וליאת היו קונסטרוקציות מתכת ומנורות. הם היו בסיוור ברומא והחליטו להשאיר את החומרים החזותיים ליד הפח. בעבודה שלנו החדרים והגבולות סומנו במסקנטייפ.

שני: זו עשויה להיות הצהרה סמלית אך מחייבת של ניר וליאת ביחס ליצירה, אשר מוכרחה להשתנות ולקבל צורה חדשה לאורך השנים. כמעט בניגוד לכך, אתם תיארתם למידה מדוקדקת מתוך וידאו. חיקיתם את המהלך התנועתי של ניר וליאת, האם זאת הייתה הכוונה שלכם לגבי התוצר הסופי?

לחולל מרחבים משותפים

יום עיון לזכרה של הכוריאוגרפית אנה הלפרין (1920-2021)

פנינית פיינגולד <<<



The Kibbutzim College, Touching Hands Dance, photo: Alexander Katan Schmid

ממינר הקיבוצים, ריקוד ידיים נוגעות בהנחיית אילנית תדמור, צילום: אלכסנדר קטן שמיד

שני: האם אתם מוכנים להמשיך השרשרת, לנרסה כוריאוגרפית חדשה שמישהו ייצור *לדירת שני חדרים?* מה עם הבא בתור?

אורן: מעניין לאיזו דירת שני חדרים הבא בתור יגיב? אלינו או לניר וליאת? או גם וגם?

ניב: אם הייתי עושה מבחוחי הייתי מתייחס גם וגם.

שני: האם מעניין אתכם לצפות במהלך כזה?

ניב: אותי אישית לא, אני בתוך זה. אולי אם יהיה בן אדם עם מספיק תשוקה כלפי זה. אבל אין לי עניין לקדם מהלך כזה.

אורן: מעניין ממי צריך לבקש עכשיו רשות, מאיתנו או מניר וליאת?

שני: אולי מישהו יחליט לייצר *דירת שני חדרים* לעשרה משתתפים. אולי יפקיעו את האלמנט הזוגי, הכל אפשרי, לא?

אורן: זה מאד תלוי מי מבקש. צריך עיניים רגישות שתתייחסנה ליצירה, צריך להוכיח שמגיע לך. אפשר יהיה לחשוב על זה כשההופעה שלנו תרד, כרגע היא עדיין רצה.

שני: בשיחה מקדימה בינינו סיפרתם שהמטרה שלכם הייתה להיכנס לנעליים של מישהו אחר, האם הצלחתם?

אורן: אני אדייק את מה שאמרנו. המטרה לא הייתה להיכנס לנעליים של ניר וליאת, אלא להיכנס לבגדים שלהם כדי להיות אנחנו. זה משהו אחר. גם כשאני בוחר בהמלט כדמות, אני רוצה להיות אני בתוך הפרטיטורה של המלט.

ניב: אני מרגיש שהצלחנו ושהבחירה בניר וליאת ובעיסוק הזוגי, שמציב שאלות יומיומיות בתוך מערכת יחסים, כמו השאלה מי מוריד את הזבל, שהרגישה לנו בהתחלה קצת קיטשית, אפשרה לנו לעשות זום אאוט ולהסתכל על עצמנו. אני חושב שמצאנו את עצמנו שם.

אורן: אני חושב שבדואט הזה אנחנו לגמרי אנחנו, אבל זאת שאלה מה זה אומר להיות "אנחנו". יש סצנות שהדימוי שלהן הוא לא כמו שאנחנו מתנהגים. הרבה פעמים אומרים לנו בסוף ההופעה "זה כל כך אתם! אתם כל כך אמיתיים!", אבל זאת אמת פרפורמטיבית, אין מצב אצלנו בזוגיות שמישהו סובל והשני מתעלם ממנו, זה לא קורה.

(ניב מניב במבט מופתע לקהל. אורן צוחק)

הערות שוליים

¹כמה שנים לאחר מכן, ב־2015, מפעל הפיס יזם את פרויקט "בעקבות" שהזמין יוצרים להניב ליצירות קאנוניות במחול הישראלי ונבחרו היוצרים ברק מרשל, נועה שדור ורוחן יצחקי.

שני תמרי מתן היא רקדנית, יוצרת ומורה למחול. בוגרת בית הספר לתיאטרון חזותי (2011), בעלת תואר B.Dance (2013) ו־M.Dance (2018) מהאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. רקדה בין השאר עם היוצרים ברק מרשל, דפי אלטבב, אפרת הבין ואסנת קלנר. כיום היא מרצה בתכנית לתואר השני באקדמיה, משלימת מחקר באוניברסיטה העברית וחברה במדור למחול של משרד התרבות והספורט.

שינויים היה שם כל הזמן. ידענו שאנחנו נכנסים לתהליך ממושך של למעלה משנה שיקרו בו הרבה שינויים.

שני: האם ניר וליאת רצו לצפות בתהליך? לקחת בו חלק באיזשהו אופן? אתם רציתם לשתף אותם?

אורן: ממש לא. רצינו שזה לא יהיה איך שהם רואים את הדואט הזה. כלומר, הם יוצרים בזכות עצמם ויש להם את הדרך שלהם ליצר הופעות, אבל יש להם את הדואט שלהם ולנו את הדואט שלנו. פעם באתי לניר לביקור במצפה רמון ושאלתי אותו "תניד, כשאתה עושה את הקטע של החייל אתה עושה 1,2,3?" (מדגים את הפראזה התנועתית), והוא ענה לי "אין לי מושג מה אתה עושה". הוא לא זכר כלום.

שני: אני אשמח שתשתפו אותנו בשפה הסודית שלכם בסטודיו, זאת שמעבר ליצירה ולטקסט שבהשראתו אתם יוצרים. אקרא רשימה מתוך מחברת עבודה שלכם בסטודיו, ואני בטוחה שיש פה רבים בקהל שיזדהו עם הקודים האבסטרקטים האלו (מתוך *הריקוד השלישי*): שיבולים: חיבוק, מלצר, שיבולים ימין, שיבולים שמאל, טוויסט בסוף, חיבוק פרונטלי, מלצר, שולחן, רצפה, כתף, פטריה, שחייה, אלביס, ועוד.

אורן: (בחיוך) מה לא ברור?

שני: גם אתם, כמו ניר וליאת, זוג בחיים ועל הבמה, יוצרים ומופיעים. הרשימה הזאת חושפת רעיונות ורגעים בזמן, מייצרת פרטיטורה וסדר בריבוי התפקידים שלכם. רוצים להגיד על זה משהו?

ניב: אפרופו טקסט, למעט באימפרוביזציה, כל יצירה דורשת איזשהו טקסט גם אם הוא פרום. בשביל תקשורת טובה וזורמת על קטעים בעבודה צריך לעשות תרגום מילולי לקטע תנועתי. בשביל התקשורת בינינו והיכולת להצליח בתרגום המילולי הזה מוצאים כל מיני פתרונות. בנוסף, אני ציירתי פרטיטורות מכל מיני סוגים עם קו זמן, לפי קטעים, לפי מוסיקה וכו'. פיתחתי איזו שיטה כדי להבין איך העבודה נראית לפי האלמנטים של הדרמטורגיה. אני חושב שזה עוזר לי לנהל דיאלוג ולתבנת את זה. בסופו של דבר האינטואיציה מהותית יותר מהמקום של הטקסט. למשל עכשיו כשאנחנו חוזרים *לדירת שני חדרים* אחרי יותר מ־400 הופעות אנחנו צריכים לעבוד כנגד האוטומטיות של הנוף.

אורן: ברנע שהיינו בכל כך הרבה כובעים בתוך הדבר הזה אמרנו "יאללה בוא נהיה בדיאלוג עם זה". נשאלה שאלה לגבי המקום שבו אנחנו נמצאים: אנחנו גם היוצרים, גם המופיעים, גם המפיקים שמתאמים את שעות הסטודיו ואת הפנישות עם הרקדנים. אנחנו עובדים קבוע עם וידאו בסטודיו כי לפעמים אנחנו מרגישים נורא טוב אבל לא נראים מי יודע מה, או שתפיסת החלל לא ברורה לנו וקשה לראות את זה מבפנים. זה לוקח המון זמן ולכן התהליכים שלנו ממושכים.

ניב: הדימוי הוויזואלי מקבל זהות על ידי זה שאנחנו מגדירים אותו במילה או נותנים לו שם. לכן אנחנו נעזרים גם בטקסט שלנו בתוך החזרות ולפעמים גם בהופעה. אנחנו מתייחסים לזה כאל הערות שוליים (Foot Notes). זה מכניזם שמתפתח עם השנים.

שני: האם אתם ניתנים להחלפה ביצירה הזאת?

אורן: וואו. קודם כל האנו שלי אומר "לא", אבל בטוח שכן. בכל זאת, לא מספיק להשיג רקדן טוב או רקדנית טובה או שני רקדנים טובים, או רקדנים טובים ואפילו משובחים. אני חושב שיש משהו בדואט הזה שהוא כל כך מחייב זוגיות ויחסים, לנו יש את שלנו ולניר וליאת את שלהם, כל אחד יוצר לפי המודל שטבוע בו. אנחנו שוחים בתוך עצמנו, לכן קשה לי לדמיין את *דירת שני חדרים* עם רקדנים שלא מצויים בזוגיות.



The Kibbutzim College, Touching Hands Dance, photo: Alexander Katan Schmid

סמינר הקיבוצים, ריקוד ידיים נוגעות בהנחיית אילנית תדמור, צילום: אלכסנדר קטן שמיד

אשכנזי עברה ב־2006 לליון שבצרפת והקימה שם קבוצת נוער של מהגרים בשם "לרקוד ללא גבולות". היא תמכה בעשייה המשותפת של תדמור ומורקוס ועזרה להן לגייס תמיכה לפרויקט "נשרים - جسور".

מורקוס: פנינו להרבה אנשים, הרבה נוער, ולא ידענו מי יסכים. ערבים היה לי יותר קל לגייס, אבל הייתי צריכה להיכנס גם ליישובים וקיבוצים וזה לא היה קל.

תדמור: היו שם אתגרים מאוד גדולים. היה צריך למצוא את אלו שגם רוקדים, גם יסכימו להתחבר לקבוצה כזו וגם יהיו פנויים באותו זמן. בסוף הצלחנו ליצור קבוצה של נערים ונערות מהצפון. בעצם מה שקרה הוא שארגנו בלי שום תמיכה מסע של 24 אנשים.

דרך הקבוצה שנוצרה הן גילו עקרונות עבודה נוספים אשר תורמים לפעולתן. החוק לתחילת העבודה הוא "לא מדברים, קודם כל זזים". צורת עבודה זו מוכרת ממדיטציות: תרגול השתיקה תורם לתהליכי הנוף והנפש. דבר זה בא לידי ביטוי גם אצל אנה הלפרין, ייצור coexistence מתוך ריפוי. עבודה עם הנוף מייצרת התמודדות אישית וקולקטיבית לצד ערות לתהליכים שונים שקיימים ונוצרים.

תדמור: למעשה יצרנו קבוצה שחבריה לא הכירו אחד את השנייה. העקרון שראינו בתוך העבודה שלנו היה שאנחנו לא מדברים, אנחנו קודם כל זזים, לא היה שום מעגל שיח או שיתוף. למרות שלפני הפרויקט עבדתי בהרבה מאוד דברים חברתיים-קהילתיים, הייתי מעורבת בצד של המפה שמאוד ער וחי בתוך הקהילה הזאת, ועדיין בתוך המפגשים הבנתי עד כמה אני בתחילת הדרך, כמה אני לא יודעת וכמה אני לא ערה מתוך המקום שלי, למרות שהוא מנסה להיות מאוד מאוד ער.

מורקוס: זאת הייתה החלטה של שתינו להמשיך לעבוד יחד ולפתח את המפגש שנבנה, בלי לחכות לתמיכה. כשפגשנו כבר הנעתי למצב שאין לי חשק לעבוד עבוד פרויקט של "יאללה חפלה", יהודים וערבים רוקדים ביחד. אני רוצה עד הסוף, לא בקטע של להתייפייף ולהראות לעולם שבישראל חיים פלסטינים ויהודים ביחד בשלום, כי זה לא נכון, אנחנו לא חיים בשלום. יש נשרים ומה שעשתה אנה במפגש הזה בין שחורים ולבנים מאוד מדבר לפרויקט שלנו.

תדמור: ברגע של משבר, כשיש סערה גדולה, כשהאלימות פורצת, אנחנו מאוד מתקרבות, אנחנו מתקשרות ברמה היומיומית, דווקא לא לוקחות רגע פסק זמן, זה הרגע להישאר ביחד.

מורקוס: הרוב ניגד "מה אתן עושות ביחד?", מדברות על אמנות, על מחול, על שלום ועל להיות ביחד. אז אני חייבת להודות גם בקשיים שאני עוברת. אבל לא ויתרנו וזה מה שהיא אומרת, שדווקא איפה שיש גל קשה אנחנו נפגשות, כי זאת האמת, לא בורחות ואז חוזרות עוד פעם למפגש.

תדמור: את האומץ אני שואבת מהיכולת שלה לבוא ולהגיד "כן אנחנו ממשיות הלאה". כי הנקודות פרישה הן באות די בקלות.

הן המשיכו לבד, וכל פעם חיפשו הזדמנות ליצור דבר משמעותי.

תדמור: ואז הגיעה שרון אשכנזי שבעצם הייתה חולייה מחברת, חברה משותפת שאמרה "יתקומו קבוצת נוער ערבי־יהודי".

המהלך השלישי עסק במחול כריפוי. בתחילת שנות ה־70, בעקבות התמודדות עם מחלת הסרטן, הלפרין חקרה את פוטנציאל הריפוי של המחול והחלה לעסוק בהזדקנות ובחולי. היא קראה תגר על הרעיון שיש גוף מסוים למחול, ורצתה להציג גוף שמספר סיפור, ולעסוק באדם עצמו ולא רק בגוף ככלי מבצע. היא הוציאה תסכול ויוגן דרך הנוף, דרך התנועה היא פרצה מהכאב החוצה. בנימה אישית, יש לי עניין רב בכל הנוגע במחקר תנועה ככלי תרפויטי, ואיך הפרקטיקה הריקודית מתכתבת עם אדם פרטי, וכיצד זה נוגע אליו. לדעתי, זו הנקודה שמקשרת את עולם הריקוד לקהל הרחב באשר הוא.

המהלך הרביעי מתבטא במעורבות חברתית־פוליטית. הלפרין בחרה להתמודד עם נזענות, אלימות וצדק חברתי, קידמה עשייה חברתית, ויצרה ריקוד עם הקהילה ולא עבור הקהילה. היא הראתה כיצד אנחנו כחברה יכולים לעבוד במשותף, ליצור סיפורים חדשים ביחד ולהפוך את זה לחנינה. בשביל זה צריך להבין את ההבדלים בין בני האדם, ליצור מרחב פתוח ולהיות פעילים. למשל, היא חיברה קהילות של שחורים ולבנים, דבר שלא היה מובן מאליו בשנים שבהן פעלה. אנה הלפרין החזירה את המחול לתפקיד ההיסטורי שלו כמקום שבו הקהילה מתאספת. היא שאפה לבנות מרחב לימודי שמציב את ההוויה האנושית האוניברסלית, העל־זמנית, תוך שילוב המציאות האקטואלית. היא רצתה להגשים קהילה שבתוכה אנחנו ערבים זה לזו ברגש, בתודעה ובגוף.

בחלקו השני של הכנס נערכה שיחה בין הכוריאוגרפיות ראבעה מורקוס ואילנית תדמור על תהליך היצירה שלהן, ובה הן חשפו את ההסכמה שנישרה על הפערים בינן. נקודת המפגש הראשונה שלהן הייתה בפרויקט "מדברים אמנות", שהזמין אמנים יהודים ופלסטינים להעביר סדנאות.

מורקוס: הנרטיב הפלסטיני מאוד חזק, אצלי וכשנפגשתי עם אילנית (2009) היא שמחה לפגוש אותי וחשבה שיגעשה ישר שלום" (צוחקת). אני אישית הרגשתי שאני יכולה להתחבר אליה, החיבור היה כל כך חשוב כי היא באה עם האמת שלה והאמת מאוד חשובה לי. ההחלטה הייתה של אמן, וזה לא פשוט.

תדמור: זה היה רגע מאוד משמעותי. הייתי צריכה לפרק הרבה דברים שנדלתי עליהם והחזקתי בהם. אחרי שאמרתי בסדר והסכמתי שאין שלום, היא אמרה שאין שלום אבל אנחנו נעשה בינינו שלום קטן והוא ילך ויגדל. זו הייתה השותפות הראשונה שלנו והייתה הסכמה מלאה שאין שלום אבל יש אמן מלא. לא לראות איך בונים אמן אלא להניח אותו כעמדת מוצא.

מאז תדמור ומורקוס עבדו יחד למרות הקשיים. הן הפסיקו לקבל תמיכה, הן שינו קונספטים, המצב הפוליטי בארץ לא מקל על המפגשים שלהן, אך הן עובדות יחד כבר 12 שנה. בשיחה הן גילו את הסוד לתקשורת ולשיתוף הפעולה יוצא הדופן ביניהן. עקרון נוסף שמוביל אותן בעבודתן המשותפת: "ברגע של משבר אנחנו מתקרבות".

תדמור: התמיכות הרבות שהיו לאורך השנים הלכו ונסגרו, ולאט לאט איזו דלת, לא נטרקה, אלא פשוט נסגרה בשקט. אני זוכרת את הרגע שאמרתי, כן, אנחנו ממש לבד בתוך זה.

בבית הספר למחול של סמינר הקיבוצים ברחוב אחד העם התקיים ב־2.6.2022 יום עיון לזכרה של אנה הלפרין, לקראת המופע השיתופי *ידיים נוגעות* של אילנית תדמור וראבעה מורקוס. האירוע התקיים בשיתוף פעולה בין בית הספר למחול של סמינר הקיבוצים, פסטיבל *נפגשות* בכפר שלם ומנהל קהילה, תרבות וספורט של עיריית תל אביב–יפו. ההחלטה להקדיש את יום העיון לאנה הלפרין נובעת מרצונו של בית הספר למחול להדק את החיבור בין מחול כפעולה אמנותית וכפעולה חברתית.

ד"ר עינב קטן־שמיד, ראשת ביה"ס למחול בסמינר הקיבוצים, פתחה את הערב בכמה מילים על אנה הלפרין והמוטיבציה לאירוע. אנה הלפרין נולדה ב־13.7.1920 באילינוי, ונפטרה ב־24.5.21, בגיל 100. היא הייתה מחלוצות המחול הפוסט־מודרני, הוציאה את המחול למרחב הציבורי, חיברה בין קהילות שונות וחשבה על הכוח המרפא של המחול. בשנת 2010 הגיעה לסיור בישראל וביקשה לפגוש אמניות מחול הפועלות למען חיבור בין קהילות במדינה, וכך נוצר הקשר שלה עם אילנית תדמור וראבעה מורקוס. הן העבירו את המורשת של הלפרין, בדרך ובשפה שלהן. פרופי אבנר פיינגלרנט, דיקן הפקולטה לאמנויות של מכללת סמינר הקיבוצים, חיבר בין החזון של אנה הלפרין ובין השינוי הגיאוגרפי של הפקולטה לאמנויות כסימן למרחב משותף, בו הסטודנטים נמצאים בלב העיר "ללא מחיצות", ובכך נוצר חיבור חברתי־תרבותי־אמנותי ונרקם קשר בין הקהילה לאקדמיה מתוך שאיפה לחזור למרחב הציבורי ולחדש בו את הפעולה האמנותית.

יום העיון כלל שלושה חלקים: הרצאה של חוקרת המחול ד"ר עידית סוסליק, שיחה בין הכוריאוגרפיות ראבעה מורוקוס ואילנית תדמור, וסדנה מעשית בהשתתפות הקהל. סוסליק העבירה את ההרצאה "על תבונה (נופנית) ורגישות (חברתית): הארטיביום הכוריאוגרפי של אנה הלפרין", והציגה את האמנות של הלפרין כאמנות אקטיביסטית. במילות הפתיחה ציטטה את הסופר ריצ'רד שכנר, שכינה את הלפרין "One of the most important and original thinkers in performance". הלפרין עסקה באמנות וטיפול, יצירה ופדגוגיה, גוף ומרחב, מתוך חיפוש אחרי סיכון, ספונטניות, חשיפה ואינטנסיביות. סוסליק התייחסה לארבעה מהלכים המייצגים את הארטיביום של הלפרין.

המהלך הראשון הוא הכשרת אנשים ל"תבונת גוף", כלומר, להוויה גופנית המתבססת על תקשורת, הכלה והקשבה. היא רצתה להתייחס לחקירה הגופנית כמשאב לחקירה "from improvisation to exploration". בניגוד למחול הבמה, היא שאפה להתייחס למחול כהתנסות, ולחבר את החיים לאמנות, ומכך טבעה את המושג "רקדן הוליסטי" ויצרה תיאטרון הוליסטי. ביצירותיה נעה הלפרין בין הספונטני למובנה, והשתמשה בתנועות יומיומיות תוך מתן הוראות מדויקות, מהסוג שמשאיר מקום לתוצרים שונים להיווצר בכל ביצוע.

המהלך השני שאותו הציגה סוסליק הוא הוצאת המחול אל המרחב הציבורי ושיתוף הקהילה בריטואל הריקודי. המחול הופך לריטואל אנטי־מוסדי שאותו היא כינתה "טקס אמן" בין המופיעים לבין עצמם וכינם לבין הקהל. הלפרין גרמה לאנשים "לא־רקדנים" לקחת חלק בתכלילים (scores) שיצרה והפכה בכך את הידע לנגיש. כך למשל ביצירה *Dance City*, שמורכבת מפרקים ופעולות המותאמים למרחב ההתרחשות.

המפגש של הנערים והנערות בקבוצה לא היה בנוי רק ממנון הקשור לדת, מגדר ומיקום, אלא גם ממנון סגנונות הריקוד; חלק מהרקדנים הגיעו מתרבות הרחוב ולחלקם היה רקע במחול. מורקוס ותדמור מצאו שהאילתור עזר להם לייצר שפה משותפת. סוג עבודה זה פתח לנוער דלת לרקוד ולהתאים לדיסציפלינות תנועה שונות, קידם את הרקדנים וגרם לחיבור תנועתי ורצון עז להמשיך לרקוד. המגע היה משמעותי, דרך המגע הם למדו לסמוך אחד על השני, לתרגל מחדש תנועה, לנלות וללמוד מחדש דברים בסיסיים כמו העברת משקל.

כאשר תדמור ומורקוס הציגו לקהל ביום העיון תמונות של הקבוצה, ניתן היה לראות את החיבור ההרמוני שנוצר דרך התהליך. נוצר שיתוף פעולה בין הקבוצה של שרון אשכנזי בצרפת לבין הקבוצה של מורקוס ותדמור, והן יצאו למסע שבמהלכו נפגשו הקבוצות בצרפת ובארץ.

תדמור: *נסענו אליהם לליון ואז אירחנו אותם בארץ. כשהם הגיעו אלינו עשינו מסע עם חבריה בשני אוטובוסים. הקמנו מערך מתנדבים, בתים מארחים, אוכל, עבודה בסטודיו, הופעות, וכל זה לנמרי בעצמנו.*

ברגע מסוים, הקבוצה החליטה שהגיע הזמן לדבר: "זה הגיע מהם, זה הגיע בכנות מאוד מאוד חזקה ועוצמתית שהם הביאו למקום".

בכל שלב משהו נפתח. הן נזכרו ברגע בו ביקשו מכל אחד לרוץ למצלמה, להניד את שמו ומאיפה הוא הגיע, ונוצרו על פני השטח שתי קבוצות: ישראל ופלסטין.

תדמור: *הנוער ערבי רץ, אומר את שמו, ואומר אני פלסטיני, ופתאום היה איזה שהוא שיח של רגע, אז אתם לא מישראל? אתם מפלסטין? שרון ספרה לנו שהחברה הערבים דיברו על מה הם יכריזו, מאיזה מקום הם. הקונפליקט הוא לא כל דבר בנפרד, הכול עובר במן זרימה אחת. וככה אפילו בלי לדבר על זה המודל האישי־מחולי־תנועתי עבר אליהם, שהשיח עובר ממקום אישי אל תוך התנועה אל משהו פוליטי וחזרה.*

מורקוס: *מאוד חשוב לי להדגיש שהשיח ממשיך עד היום עם החברה. מספיק שהקבוצה של 24 נערות ונערים נפגשו כשהיו יותר צעירים ועכשיו הם בוגרים והם עדיין בקשר ופועלים ביחד, זאת בשבילי הצלחה. כי כל אחד מהם יש לו את הגשרים שלו ומעניין איך הם מעבירים את זה. חלק מהם החליט לבנות גשרים של נוער צעיר יותר בחטיבה ותיכון. הם לקחו את ה"מודל" שלנו ובנו ממש קבוצה של גשרים קטנים והזמינו אותנו. עכשיו אני מבינה שאנחנו לא רוצות לעשות את זה, אלא רוצות שהם ימשיכו והם יבנו ואנחנו נקדם את העניין בלתמוך בהם.*

מורוקס: *הם באים לכל האירועים שאליהם אנחנו מזמינות אותם. כמו ב"דיים נוגעות" שעשינו בכפר יאסיף, שם הפעלנו 300 איש ב־2016 אחרי המפגש עם אנה הלפרין.*

תדמור: *אנה הזמינה אותנו להגיע אליה לסדנה. היא חיפשה מי היוצרים שעובדים בשיתוף פעולה ואז באיזשהו אופן הגיעו לראבעה ואז אליי. מה שעזר לנו במיוחד היה לשבת איתה ולדבר איתה. היה רגע אחד שבו סיפרתי לה כמה זה קשה לעבוד וקצת התלוננתי שנורא מורכב פה, ואז היא עצרה אותי לרגע ואמרה לי "יקירתי, את חושבת שזה קל בארה"ב?".*

מורקוס: *היא אמרה לנו תמשיכו, אל תעצרו, רק זה הפתרון. אם תפסיקו אז לא עשיתן כלום.*



סמינר הקיבוצים, ידיים נוגעות, צילום: אלכסנדר קטן שמיד

The Kibbutzim College, Touching Hands, photo: Alexander Katan Schmid

תדמור: אחד הדברים שאמרנו הוא להאמין שזה באמת יכול לקרות, להאמין מכל הלב גם כשהו לא באמת אפשרי. לא להתייפייף, אנחנו נמצאות בכנות, אנחנו לא מעגלות את הפינות הקשות בשיח. עם הידיעה שאין שלום, אין מקום לייאוש, כל פעם אנחנו מרימות אחת את השנייה הלאה. השפה המשותפת משרה איזשהו שקט, אנחנו רואות שהמעגל שעבד אתנו, משהו בו נהיה שקט, לא באופן כללי אבל משהו בקשר לקונפליקט הזה. יש איזה מרכז שאת מתחברת אליו באופן אישי וזה אחרת. התהליך הוא איטי.

מורקוס: *בזמן שהיא ואני מעבירות סדנה אנחנו בהקשבה, היא צריכה להרגיש מתי הזמן שלה להתערב ולהפך. לפעמים אני לא מדברת, אני סומכת. יש דברים שאני יודעת שהיא צריכה להוביל לזמן יותר ארוך. הקהל שבא לסדנה מצפה שתהיה מילה ממני ומילה ממנה וזה לא נכון. אנחנו עוסקות במחול, בתנועה, בתהליך, בתרגיל שצריך לעבור או במהלך מסוים של רגש, של התקדמות, של התפתחות של הגוף והנפש. בתהליך עצמו שתינו מקשיבות ולומדות אחת מהשנייה, כל הזמן יש למידה. התכליל (score) שמעבירות תדמור ומורקוס ב"ידיים נוגעות" הוא וריאציה לתכליל של אנה הלפרין.*

תדמור: *אנחנו שאלנו אותה האם מותר ואז היא אמרה "ברור שכן" כאילו היא אומרת למה אתן שואלות בכלל.*

הן נחשפו לתכנית הפעולה של אנה כשהשתתפו בסדנה שלה במדבר במשך חמישה ימים. בתיעוד מהסדנה ניתן לראות אנשים נעים לצלילי מוזיקה חיה, תוך חיבור במגע ידיים בספירלה אינסופית, בזרימה ובכיף. תחושה של חגיגה גדולה, התכליל פשוט והחוק היחיד היה "you don't grab": הידיים תמיד פתוחות. הן שיתפו בחווית הסדנה שהן העבירו בכפר יאסיף:

תדמור: *הגיעו כמאה רקדנים ורקדניות קונטקט שבאו לתמוך. עשינו את זה בחצר ענקית במרכז הכפר. התחלנו באירוע של שעה, יחד עם מוזיקאים, ואחותה, אמל מורקוס, שהיא שם דבר בעולם המוזיקה, התנדבה לשיר ולהיות איתנו. הגיעו עוד ועוד אנשים, ומשעה אחת זה הפך להיות שלוש שעות של תנועה.*

מורקוס: *בלי לדבר, בלי להניד מה לעשות, רק בהתחלה הסברנו ואז כל מי שבא פשוט הצטרף. בגלל שאני מהכפר אז אני יודעת שיש אנשים שבחיים שלהם לא חוו דבר כזה. עד היום זה מהדהד ורוצים שנחזור לעשות את זה.*

האלמנטים של אנה הלפרין מהדהדים לאורך כל הדיאלוג. ניתן לראות כיצד ההקשבה, האמת ויצירת שפה משותפת הם כלי לימוד שיכולים לחבר קהילות, ליצור עבודה במרחבים שונים, ולהעביר את התהליכים האלו הלאה. הן הציגו את החיבור שלהן בין קהילה ואמנות, הקשר ההדוק בין גוף, תודעה ורגש, והעבירו את המודל שלהן לעבודה משותפת ארוכת שנים, בתוך כל התהפוכות האקטואליות.

תדמור: *כל פעם עולה השאלה מה בעצם נכון להביא עכשיו לתוך מרחב משותף, ואיך להעביר את הנושא של קהילה ואמנות. מתי בכלל נכון לצאת לציבור הרחב? האם לעבור בסדנאות בכל הארץ? האם דווקא ליצור יצירת מחול? איך אנחנו בעצם מפרות את המשאבים שלנו? המסקנה שלנו מלנסות כך וכך הייתה שאנחנו מאוד מצטמצמות ועוברות רק לנוער. זה לא שחשבנו על זה מראש, המציאות הביאה את זה, אבל התוצאה הייתה שמשהו נגע בהם, ככה שכל אחד מהם מהדהד הרבה*

מאוד שינוי בחיים האישיים והמקצועיים גם החוצה. כרגע אנחנו שוב שואלות: אז לאן עכשיו? שוב אנחנו יוצאות למרחב הציבורי, כי המציאות מאוד דינמית ומשתנה.

מורקוס: *יש לנו הרבה שאלות של מה עושים. אז הדבר הראשון הוא שאנחנו כאן, כנראה היינו צריכות להיות כאן איתכם היום בשביל לדעת מה הצעד הבא.*

החלק השלישי והאחרון בכנס היה התנסות עם התכליל של "ידיים נוגעות". הסתדרנו במעגל ותדמור שאלה "לאן המבט? מה המקצב? בנשימה או ברגליים, לאן אני מפנה את עצמי? לאיזו חזית? מה קורה פה בינינו? לא רק עם עצמי, מה המרחב מבקש?". בתכליל ניתן לשנות קצב, כיווני תנועה ומבט. בדרך כלל יש מוזיקאי במרכז המרחב, אך בהתנסות שלנו התנגנה מוזיקה מוקלטת, *Desert Song* של ישי אפרטרמן ואיתמר ארז. ההנחיות לחימום הגוף היו להתמקד בתחושות (לישת האיברים, תיפוף, שקשוק) ונשימות. בסוף החימום, אספנו עם הידיים את הנשימה, נשפנו יחד, ושקענו מטה עם רול דאון (roll down) לרצפה. עשינו זאת כמה פעמים, תוך ניסיון להסתכרן עם הפרטנרים שלנו משמאל ומימין, ומתוך הקשבה וראייה מרחבית.

התכליל מתחיל עם יד על הלב, תוך תשומת לב לנשימה, כל אחד עם עצמו, רגע של התכווננות: "למה מקדישים עכשיו את ההליכה". הידיים יורדות לאט. מקשיבים. כשהרגשנו את הקצב, התחלנו עם כיפוף קל בברכיים (bounces). לאחר מכן, פרשנו ידיים לצדדים ללא מתח כאשר כף יד ימין כלפי מעלה (נותנת) וכף יד שמאל כלפי מטה (מקבלת), וכך התחלנו להתקדם בתנועה מעגלית, ואחרי כמה זמן החלה התנועה להתפרק באופן טבעי. נוצרו ניתוקים וחיבורים, הידיים נשארו פתוחות ומזמינות. אפשר היה לצאת רגע מהמעגל, לחזור כשמתאים, והכי חשוב: לקבל.

חזרנו למעגל וקיבלנו הנחייה שמומינה לאפשר לכל יד ליצור דואט בעיניים עצומות עם הפרטנרים שלצידנו. כך נוצרו דואטים קצרים של ידיים. בהמשך, הדואטים החלו באיטיות להתנתק, חזרנו לעמידה עם נשימות. פתחנו עיניים והסתכלנו על המעגל. משך ההתנסות היה כעשר דקות. התיישבנו במעגל כדי לשתף בחוויה. הכוריאוגרפיה שנוצרת במרחב נותנת עומק לתנועות הפשוטות. יחד עם הפשטות היה הרבה מאמץ תנועתי ומחשבת. כשאת נמצאת בתוך המהלך את מרגישה את הדינמיות, שינויי הקצב, הזרימה שלפעמים תלויה בך ולפעמים תלויה בשחרור ההובלה וקבלת הקיים. חיבור וניתוק כל כך פשוטים הופכים לעצם הנוכחות והיופי. נוצרו קונפליקטים קטנים של בחירה: מתי לצאת? מתי להתנתק? האם לתת לקבוצה להחזיר אותך? מתי לחזור בעצמך? מתי לזרום עם הזרם? מתי להשתחרר? ומתי פשוט להישאר? נוצר שיח תנועתי עם הרבה תמיכה, הקשבה, אמון והכרות אינטימית ראשונית. בסוף צריך היה להיות פאנל נוסף, אך התהליך היה כה עצמתי שהתקבלה החלטה שצריך לסיים ללא מילים ולהישאר עם החוויה.

פנינית פיינוגלד היא רקדנית, מדריכה וכוריאוגרפית. את דרכה החלה ב־2004 בהיפ־הופ תחרותי וייצגה את ישראל באליפות העולם בלאס וגאס (HHI) ב־2013. בשנת 2017 נחשפה לעולם המחול וכיום היא סטודנטית לתואר ראשון בחינוך למחול בסמינר הקיבוצים.



Festival TransAmériques - FTA, 2022

הכרה באדמה

Festival TransAmériques - FTA

1-7 ביוני 2022, מונטריאול, קנדה

אלעד שכטר

"אנו מכירים בכך שהאטלייה מונטריאול מתרחש על אדמות ילידיות שלא נמסרו. האפוטרופוסים של האדמות והמים שבהם נערכת התכנסות זו הם אומת קנינהקה:קה, והאדמה הזו מוכרת בשם Tiohtià:ke/Montreal. מקום זה שימש כאתר מפגש וחליפין בין אומות משחר ההיסטוריה. אנו מכבדים את הקשרים עם העבר, ההווה והעתיד ביחסים שלנו עם ילידים ועמים אחרים, בתוך קהילת מונטריאול."

במושב הראשון בירכה את המשתתפים סדליה קואנוטו פאזיו (Sedalia Kawennotas Fazio), אישה בניל העמידה, ילידית (המונח המקובל כרגע בקנדה הוא First Nations או Indigenous peoples, אני בוחר להשתמש במילה "ילידית" על אף הבעייתיות). היא הסבירה שעל פי אמונת הילידים, שלוש ממלכות מתקיימות על פני אמה אדמה: ממלכת השמיים, שבה נמצאים השמש, הירח, העננים, העופות וכו'; ממלכת האדמה הכוללת את הנהרות, הימים, הצמחים, האדמות, החיות וכו'; וממלכת האדם. לפי דבריה, כל אחת מהממלכות קיבלה הוראות מפורשות בתחילת הזמן: הנהרות ממשיכים לזרום, העננים מורידים גשם, האדמה מצמיחה מזון והחיות ממשיכות לחיות. ממלכת האדם קיבלה גם היא שלוש הוראות פשוטות: לאהוב, לכבד ולהוקיר. אולם בעוד שממלכות השמיים והאדמה פועלות באדיקות על פי ההוראות הקדומות שקיבלו, ממלכת האדם לבדה לא נשמעת להן. אם אחד מהאלמנטים יחדל להתקיים על פני אמה אדמה, הוסיפה סדליה, יחדלו גם שאר האלמנטים להתקיים; אם הנהרות יפסיקו לזרום, העצים והצמחים יפסיקו לצמוח, האוויר יתמלא עשן, השמש או הלבנה תפסקנה לזרוח מעלינו, גם אנחנו לא נוכל להתקיים. אבל אם האדם יפסיק להתקיים, שאר הממלכות ישגשגו.

את ה־FTA השנה אצרו בפעם הראשונה שתי אוצרות צעירות: ניסי מיל (Mill) ומרטין דנואלד (Dennewald). אלו הצטרפו לויד לבואה (Lavoie), המנהל אדמיניסטרטיבי את הפסטיבל בתשע השנים האחרונות. השנה היה יותר ייצוג

מונטריאול. כמה התנגעתי לעיר הזאת. הווננתי לקחת חלק בסדנה (Atelier) של The Festival Academy בשיתוף עם Festival TransAmériques, שעסקה בתפקידם של פסטיבלים בימינו. במפגש השתתפו 31 יוצרי ומנהלי פסטיבלים מ־22 מדינות, בהן בנגלדש, בלגיה, בורקינה פאסו, קנדה, צ'ילה, אירלנד, איטליה, יפן, מקסיקו, הולנד, פלסטין, הפיליפינים, סנגל, סינגפור, דרום אפריקה, קוריאה הדרומית וארצות הברית. בסדנה לקחו חלק גם מנטורים בעלי ניסיון עשיר בניהול פסטיבלים ממומביק, הונג־קונג, ברזיל וקפריסין. היינו יחד, אכלנו, שתינו, רקדנו, דיברנו, צחקנו, בכינו, ומצאנו שותפי אמת.

השאלה המרכזית שהנחתה את ההתכנסות הייתה כיצד השנתיים האחרונות שינו את הפסטיבלים שלנו, ואיך נראים פסטיבלים מבעד לעדשת ה(פוסט?) קורונה. דנו בהמשך קיימות של פסטיבלים, במודלים שונים של אוצרות, בבניית קהלים וקהילות, בחדשנות, בניוס כספים (מעבר לתרומות), בנקודות המבט של קהילות ילידיות, בפסטיבלים כסוכני שינוי, באיכות הסביבה, בשוויון גזעי ומגדרי, בדה־קולוניזציה של פסטיבלים וארגונים, באחריות חברתית והוגנות, בשיתופי פעולה בינלאומיים ועוד.

תכנית הסדנה נובשה על בסיס ניתוח של הציפיות והנושאים שהמשתתפים זיהו כחשובים. האטלייה מחובר למקום שבו הוא מתרחש, Tiohtià:ke/Montreal, ולפסטיבל המארח. מטרתו לבנות יחסים טובים יותר, המבוססים על ידע של כל אחד מהשותפים ברשת הבוגרים העולמית, המונה היום מעל אלף מובילי פסטיבלים, ממגוון מגזרים ומיותר ממאה מדינות ברחבי העולם. כך שנכתב בתכנייה.

המפגש הראשון נפתח עם הצהרה שחזרה על עצמה בכל הסדנאות והמופעים באטלייה ובפסטיבל המארח, ההכרה באדמה (Land acknowledgement):

קבוצה כמוני הוא היה עוזב את החלל מיד כשהבחין שאני שם, וככלל נהג שלא לסעוד באותו שולחן איתי. כאשר כל אחד מהמשתתפים בכנס הציג חמש דקות על הפסטיבל שאותו הוא מייצג, בחר חארב לנצל חצי מהזמן כדי להקרין על מסך גדול כיצד בניין המשרדים שבו שכנו משרדי הפסטיבל בעזה מופגז ומתמוטט בהפגזה ישראלית במאי 2021. ישבתי שם קפוא, הלב שלי דפק בחוזקה ולא יכולתי לזוז.

אני זוכר רגע מושלם במסגרת תכנית "בין הסדקים"⁴ של ק.ט.מ.ו.ן באחת השיחות בין משלחות מירושלים לכריאוגרפים ממונטריאול בשנת 2017 השתתף הכריאוגרף והאוצר עדו פדר. בשיחה הטיח פדר בפני הכריאוגרפים ממונטריאול ש"ההכרה באדמה" נועדה להנציח את השליטה הלבנה בלי שיוצג פיצוי כספי או חומרי, ובלי שתחזור לילדים השליטה באדמותיהם. פדר טען שהמחווה הזו ריקה כיוון שהיא משרתת את ההגמוניה ונותנת לאותה שכבה שלטת להרגיש טוב עם עצמה. אני לא מסכים לחלוטין עם הטענה הזו, אבל אני בטוח שהיא מהווה מרכיב חשוב בהבנה של עצם הפעולה של הקראת "ההכרה באדמה", שהרי מיסודה היא פעולה פרפורמטיבית.

גם הסיפור של סדליה לוקה בחסר בעיניי, בעיקר משום שהיא משתמשת ברטוריקה הקפיטליסטית של בעלות או אפוטרופוסות על קרקע, על אדמה. היא גם נוטה להתנהגות מעט פסיבית־אגרסיבית, הרווחת בקרב האמריקאים. במובן מסוים, היא כופה עליי את מערכת האמונות שלה בכך שהיא כוללת אותי באותה ממלכה פושעת של כל בני האדם. בעולם היום, לפני שמטיחים אמירה מסוג זה, יש לבדוק לפחות מה ההשפעה של אמירה כזו על המאזין. כפי שאני רואה זאת, הבעלות, באשר היא, היא שחוצה ומפרידה בין אנשים, כשטוענים שהאדמה הזו שייכת לנו ולא לאחרים. עמים, מדינות, לאומים, אנשים פרטיים, בני אדם.

כששאל מנחה האטלייה, הסופר והמחזאי הדרום אפריקני מייק ואן גראן (Van Graan), "האם תיקחו כסף מלוכלך לפסטיבלים שלכם?", עמד יחיד מול כולם

בקרב האמנים למיעוטים ולקבוצות מהדרום העולמי (Global South), והכלה של מגוון קולות, הן בפן המקצועי, הן בפן האמנותי והן בפן האוצרותי. מרגש לראות כיצד נמתח חוט נרטיבי מדומיין בין שומרי הסף, האוצרים, לאורך שנותיו של הפסטיבל, וכיצד אותה עשייה מועברת מדור לדור באדיקות, בנדיבות ובעדינות. שינויים הם דבר עדין, מוסדות תרבות הם שבירים וכל טלטלה עשויה לרסק אותם. עבודת האוצרות נלקחת בכובד ראש במונטריאול, מלאכת מחשבת שנעשית על ידי גילדה פתוחה ומצוינת, הדואגת לשקף את השינויים החברתיים בבחירתיה.¹

אחת המשתתפות הבולטות בפסטיבל היא מלני דמרס (Mayday), יוצרת מקוויב־ק־סיטי עם שורשים אפריקאים.² דמרס נבחרה להציג את העבודה *Confession Publique*, דואט לרקדנית שחורה ומזדקנת (Angelique Wilkie) ולנושאת הכלים שלה. לדמרס יש יכולת להוריד את האנושיות לרמת עין בעין, ולספר סיפור של אומות ועמים דרך גוף אנושי אחד יחיד. יוצר נוסף שהציג יצירה מרשימה ביותר הוא אנדרו טיי (Tay), ששיתף פעולה עם האמן סטפן תומסון: *Make Banana Cry* היא מיצג לחמישה רקדנים על הנוכחות החזקה של הרשתות החברתיות והשפעתן עלינו. הבמה מסודרת כמו בתצוגת אופנה, והמופיעים נעלמים וחוזרים, כל פעם בתלבושת קיצונית אחרת. זה מופע חצוף, רצוף באייקונים וטקסים שערוייתיים, בעירום מלא וקרוב לקהל. רגע קסום בעיניי היה זה שבו טיי והרקדנים קדים בסוף המופע: טיי רץ החוצה לבד, חוזר עם הטלפון הנייד שלו ומתעד את הרגע הזה של סוף המופע והקידה. בהמשך הופיע התיעד בפרופיל האינסטגרם שלו.³

לצדי השתתף באטלייה גם מוחמד חארב (Harb), מנהל פסטיבל קולנוע בעזה. לאורך שבעת ימי האטלייה לא החלפנו מילה. ניסיתי ליצור קשר עין, הרי פסטיבל "מיפנו עד אנריפס", שקבוצת המחול ק.ט.מ.ו.ן באוצרותי מעלה כל שנה בירושלים, הציג במהלך השנים לא פחות מארבעה כוריאוגרפים המזדהים כפלסטינים, והמנהל הטכני וחלק גדול מהעובדים בפסטיבל מזדהים גם הם כפלסטינים, ולכן שיתוף פעולה כזה אינו זר לי. לצערי, כשהיה חארב מוצא את עצמו באותה



רנה בדש Rina Badash

"הצופה הוא הפרשנות שמחיייה את היצירה"

שיחה עם ד"ר רנה בדש עם צאת ספרה תיאטרונמחול - רשת של מרחבי הבעה

שחר ברקוביץ <<<

למלני ולי מערכת יחסים ארוכת שנים, והיא הציגה את העבודה *Animal Triste* (בכורה: FTA 2016) בפסטיבל "מיפּו עד אגריפס" (2019) באוצרות משותפת של סופיה קרנץ ושלי.

בעבר הוזמן אנדרו טיי להציג בפסטיבל "צוללן" בניהולו האמנותי של עדו פדר. "בין הסדקים" תמכה בשיתוף הפעולה בין השניים במטרה לחשוף את העשייה הרחבה של טיי גם לקהל בתיאטרון וגם לקהל בירושלים באמצעות סדנאות. בין השאר חתום הכוריאוגרף על סדרת אירועים בבריקה עירונית ריקה, שלה קרא *Piss in the Pool*. במסגרת הסדרה הוזמן כוריאוגרפים מקומיים להציג מופעים קצרים במן שהקהל יושב על גדות הבריקה הריקה. בעבר היה אוצר שותף ב-CCOV (Centre Création Vertigo), הממוקם במרכז מונטריאול על חורבות להקת O Vertigo שהפסיקה את פעילותה, ומארח יוצרים בתכניות שהות ארוכות וניסיוניות. כיום טיי מנהל אמנותית את Toronto Dance Theater. "בין הסדקים" היא תכנית שיתוף פעולה כוריאוגרפית-תרבותי ארוך טווח בין מונטריאול וירושלים. היא נולדה מתוך הבנה שמחול בשתי הערים מאפשר מתן הקשר רחב על תפיסת הגוף האנושי בהקשרים תרבותיים ופוליטיים. אמנות המופע משמשת כמתווך תרבותי בין הקהילות השונות המאכלסות את הערים. התכנית מעניקה מעטפת לפרויקטים בתחום המחול: יצירה, הצגה, מחקר, מפגשים וחילופי משלחות. אופי היוזמות רחב היקף והפרויקטים שנבחרים הם בעלי אלמנטים מקומיים ממונטריאול ומירושלים.

אלעד שכטר הוא רקדן וכוריאוגרף יליד ירושלים. בוגר התיכון לאמנויות בירושלים, שירת בתיאטרון צה"ל ורקד בלהקות מקצועיות, בהן Charleroi Danses בריסל, ורטינו והלהקה הקיבוצית. בשנת 2012 הקים את קבוצת מחול ק.ט.מ.ו.נ בירושלים. זוכה מדליית כסף בתחרות הכוריאוגרפיה הבינלאומית של ביינינג, יולי 2011. לצד יצירתו האמנותית, שכטר הגה והוביל אמנותית את פסטיבל "מיפּו עד אגריפס", הוביל ואצר עבור "רוח חדשה" את פרויקט "בית אליאנס": בית לקהילות יוצרות; וכן הגה ואצר מאז 2012 את "מחול מזויא", הסדרה השלמה למחול בירושלים, עבור בית מזויא. שכטר מתגורר בשכונת נחלאות בירושלים ומנדל את שני ילדיו בהורות משותפת עם זוג נשים. הוא משתף פעולה עם רבים מהפעילים החברתיים והלהט"בים בירושלים.

חברי, אגוויבו בוגובאלי סאנו (Aguibou Bougobali Sanou) מבורקינה פאסו. הוא ציטט את נלסון מנדלה, שלטענתו אמר "ככל שכסף מלוכלך מתקרב אלי, הוא נעשה נקי יותר", והוסיף שכאשר יש לך את הפריבילגיה לבחור איזה כסף אתה לוקח, קל לבחור, אבל הבחירה שלו היא לקחת או לחדול, ולכן הוא מעדיף לקחת.

במהלך האטלייה ואחריו, התמלאה קבוצת הוויטסאפ של האטלייה בטקסטים, בשיתופים ובהצעות הדדיות לשיתופי פעולה. נדמה לי שעל דבר אחד כולם הסכימו: אנחנו לא מוכנים להמשיך ולעשות את מה שאנחנו עושים כמו לפני המגיפה. נדרש שינוי. הזמנים התחלפו. מנהיגות חדשה ופולורליסטית היא לא רק המלצה, אלא דרישה שלנו כמעצבי דעת קהל, ושל הקהלים שאנו מייצגים.

אני רוצה לעשות תרגיל מחשבותי, ולחבר מעין "הכרה באדמה" ירושלמית אותנטית: "קבוצת המחול ק.ט.מ.ו.נ מכירה בכך שמופיעה וחזותיה מתקיימים על אדמה שלא נמסרה. האפוטרופסים של האדמה הזו הם הישראליים, היורדניים, הבריטיים, העות'מאניים, הממלכיים, הצלבניים, המוסלמים, הסלניוקים, היוונים, הפרסים, הבלבים, החשמונאים, היבוסים, הכלקוליתיים, הנאוליתיים, ועוד רבים אחרים...".

כיהודי, הזהות שלי בהקשר הזה כתובה בבראשית ג' י"ט: "בָּצַעַת אֶפְרַיִם תֹּאכַל לֶחֶם עַד שׁוֹבֵךְ אֶל הָאֲדָמָה, כִּי מִנְּחָה לִקְחָתָּ: כִּי עָפָר אֶתָּה וְאֶל עָפָר תָּשׁוּב". אין בעלות על קרקע. אני קרקע. לכן אין צורך בהפרדה: אין אנחנו, אין אתם, כולנו קורצנו מעפר.

ההווה והעתיד צריכים להיות מוקדשים לפתיחות, להכלה ולנדיבות. באותה הנשימה אנו צריכים לאפשר לעצמנו להיות פגיעים וחלשים. אין בעת הנוכחי מקום להפרדות, אלא זמן לשותפויות אמת.

הערות שוליים

¹ מארי-הלן פלקון (Marie-Hélène Falcon), שייסדה את Festival TransAmeriques בשנות ה-80, סיפרה שהשם ניתן לפסטיבל כיוון שבהתחלה היא אספה במסעותיה ביבשת אמריקה מופעים מיוחדים בתחום התיאטרון החזותי והמחול, גישה שונה מהאירוצנטריות שהייתה נהוגה עד אז במונטריאול.



Festival TransAmeriques - FTA, 2022

עמדתו של היוצר היא אחת, אלא שהיצירה מיועדת לעלות שנים רבות ובעצם הצופים המשתנים הם אלה שיפרשו, כל אחד בדרכו, את מה שנוצר לפני זמן, לעיתים לפני עשורים. כל אחד יפרש את שפתס בחושיו בהתאם לנסיבות החיים שלו, הידע שצבר וההדגשים התרבותיים של התקופה בה הוא חי. באופן כזה, כל צופה מחייה מחדש את היצירה עם הפרשנות שלו.
בדש, מתוך הריאיון.

בצהרי יום באמצע אפריל התיישבתי בספריית בית אריאלה לשיחה עם ד"ר רנה בדש. כשמולנו המשכן לאמנויות הבמה משתקף בחלונות, שוחחנו על ספרה החדש של בדש *תיאטרונמחול: רשת של מרחבי הבעה. מתווה לתיאור ולניתוח יצירות בינתחומיות* (רסלינג, 2022), עיבוד לעבודת הדוקטורט שלה. בדש פועלת לאורך השנים בשדה המחול באפיקים ובכובעים שונים: כיוצרת פעילה תחת השם *"המאפייה של בדש"*, כמנחה למחול מודרני־עכשווי ולכוריאוגרפיה, כחוקרת ומרצה באוניברסיטת תל אביב ובמכללה האקדמית גליל מערבי בעכו. בנוסף, מאז 2015 היא ראשת הוועדה למחול בי"סל תרבות ארצי".

בדש: אנחנו יושבות פה, מסתכלות על אדם שיושב מולנו. מאחוריו, דרך הזכוכית, אנחנו רואות גם אנשים שהולכים ברחוב. נוכל לומר שזהו פרפורמנס ואנחנו בתוכו. אנחנו מדברות אחת עם השנייה על אותו אדם וגם על אלו שהולכים בחוץ. כשאנחנו מדברות מתנבשים מרכיבי גוף, זמן ויחסי גומלין לכדי מופע, ועצם ההתבוננות שלנו בדברים הפשוטים מייצרת תקשורת על מרחב של פעולה, אני אקרא לזה משוואת צפייה.

ברקוביץ: על מה הספר?

בדש: אני מציעה מודל להתבוננות ביצירה בינתחומית, במופע תיאטרונמחול וגם בפרפורמנס. קורט יוס (Jooss) הוא הראשון שיצר בו־אנר תיאטרון מחול בהגדרה של הבינתחומיות שלו. הבנתי שבכל מה שיוס עשה חייבת להיות היכרות" של היצירה, כלומר, "התנועתיות". החזרה למקורות היצירה של יוס הפנתה אותי לרודולף לאבאן (Laban) והדרך שלו לחקור מחול ותנועה. ביצירת המודל שלי נשענת על "התיאוריות על התנועה" של לאבאן (LMA: Laban Movement Analysis).

ברקוביץ: מה המשמעות של המושג "ככות"?

בדש: הי"ככות" של אירוע הוא המאפיין המהותי למכלול מרכיבי היצירה, ובו־אנר תיאטרונמחול זוהי הי"תנועתיות" של הגוף, הצלילים, התאורה, הקול, וגם תנועתיות המחשבה של הצופה. זהו המאפיין הייחודי שמצביע על טבעו של האירוע השלם בלי להחסיר ממנו דבר.

את המחקר שלי התחלתי בנייתוח *השולחן הירוק* של יוס. המשכתי ליצירות *קפה מילר*, *אריוות*, ו־1980 של פינה באוש, שחוללו מהפך בעולם המחול של שנות ה־70 והלאה. ניתחתי את *MayB* של מאגי מארן מצרפת, חזרתי לגרמניה ליצירה *Körper* של סשה וולץ, ובחנתי את *מונגר* של ברק מרשל מישראל. במהלך המחקר פיתחתי עקרונות למתווה ההתבוננות ואת המודל אי־תמ ובחנתי את יישומם על היצירות או על מצבים. תוך כדי כך, ניסחתי מילון מונחים לתיאור ולניתוח יצירות בו־אנר הבינתחומי.

ברקוביץ: את יכולה לתת לי דוגמאות למונחים משמעותיים?

בדש: "התעבות" (Condensation) זאת התקבצות של כמה מרכיבים בו־

זמנית: איברי גוף, מרחב, זמן, תלבושת, אביורי במה ומוזיקה. שאלתי את המילה מהתיאוריה של הפילוסופים ז'יל דלו ופליקס גואטרי (Deleuze and Guattari). הפירוש שבחרתי בעברית ענה על אסוציאציה שעלתה בדעתי וכיוונה אל מים שהם תרכובת של הגזים H2O, אשר יחד עם פיח, אבק וטמפרטורה מסוימת, יוצרים משהו חדש: טיפות של גשם.

אדנים מושג נוסף: כאשר הכוריאוגרף עושה מניפולציות בכל המרכיבים האלה, באיטיות התנועה שלהם, בנודל התנועה או עוצמתה, בממדים של קרבה וריחוק בין המשתתפים ובינם לבין הצופים, הוא מיצר דבר חדש: "התעבות". במצב בימתי־פרפורמטיבי נוצרות הרבה התעבויות כאלו. אני כצופה לא תופסת את מרכיביהן בצורה ליניארית, אלא קולטת מכלול של מרכיבים. אופני ההתקבצות של המרכיבים האלו נתפסים על ידי החושים שלי ומעוררים מחשבה. המחשבה הזאת יכולה להתחבר למה שאולי התכוון היוצר, אבל היא לבטח מתחברת לניסיון הפרטי שלי, נקשרת לחוויות הקודמות שלי, וגם מרפררת להיבט כזה או אחר מתוך הידע האסתטי שלי, הניסיון החברתי והאניגדה הפוליטית שלי. התפיסה החושית גם מעוררת בי רגש שנקשר לתהליך העיבוד והקניית המשמעות לרשת המרכיבים שנעשו להתעבויות. הרגש המתעורר מתפיסת רשת ההתעבויות, כמו גם זה המשתמע כמוטמע בה ונושא את רגשות היוצר, נעשה ל"גוש של תחושות", "מונומנט" (Monument), מונח מתודולוגי נוסף ששאלתי מדלו וגואטרי.

ברקוביץ: למה בחרת שלא לתת למילה מונומנט פירוש בעברית?

בדש: כי לא מצאתי מילה אחת לתיאור "רגש שעולה בהצטברות של חומרים" שתכלול גם את הרגש שלי כצופה וגם את הרגש שהחומר נושא עימו מתהליכי היווצרותו, ובנוסף תתקשר לשפת האמנות "שהיא שפת התחושות, היא עוברת בין מילים, צבעים, צלילים או אבנים" (מדלו וגואטרי).

ברקוביץ: יש ערך בעיניך להמצאת מילה בשפה המחולית בעברית? האם יש מחסור?

בדש: כן, חסרות מילים בעברית לשפה המחולית. וביחס ל"מונומנט", אשמח אם החוקר הבא אחרי ימשיך לדון במתווה המונחים שניסחתי, וימצא מילה מתאימה גם למונח זה.

ברקוביץ: מדוע את כותבת תיאטרונמחול במחובר, ומה ההבדל בינו לבין פרפורמנס ותיאטרון פיזי?

בדש: בנרמנית, שפת המקור של המונח, תיאטרונמחול הוא TanzTheater, ציוףך של שני מונחים לכדי מילה אחת בעלת משמעות חדשה. בתחילת המחקר כתבתי תיאטרון־מחול עם מקף בין שני המסמנים של שני תחומי המבע. בהמשך, ככל שהתקדם המחקר, ניסוח המיתווה ובניית המודל מחקתי אותו, כי למעשה התנועתיות – זו הי"ככות" שהזכרתי קודם – מאחדת את סך המרכיבים לכדי מכלול אחד.

ברקוביץ: ניסחת מודל לצפייה מושכלת, לתיאור ולניתוח יצירות בינתחומיות.

בדש: אפשר להתייחס לספר גם כאל נקודת מוצא ליצירה חדשה. למשל, בעקבות היצירה 1980 של פינה באוש, בה מתחילים מהסוף במילים ומגיעים אליו לאחר תנועה ממושכת, הנדרתי: "לרוץ אל התחלת הסוף". זוהי הגדרה קיומית ברוח תפיסתו של אלברט קאמי (Camus) שאמר שמרגע הולדתו מתקדם האדם אל

מותו. יש בהגדרה הזו קונפליקט, והיא מאירה מישור זמן שנפרש בין הווה לעבר בלי הווה או עתיד ממשיים. מבחינה קיומית מה שאתה עושה עכשיו חשוב, אבל הווה הוא עבר של הרגע שהתקדמנו אליו, וכל עתיד הופך להיות הווה ברגע שביטאנו אותו. זו נקודת פתיחה ליצירה. בואו ננסה ללכת אל התחלת הסוף.

ברקוביץ: את מלמדת כוריאוגרפיה על פי המודל?

בדש: המתווה שניסחתי והמודל נוספו לארגו הכלים שלי אחרי הרבה שנים של הוראה. כשאני מלמדת טכניקה אני מלמדת את סגנונו של מרס קנינגהאם (Cunningham): מופשט, נקי, וכאילו חסר רגשות. אני, כצופה וכמנחה לתנועה, רואה את הרמת הרגל ל"גראנד בטמן" (Grand Battement) אחרת מהאופן שאני תופסת את תנועת ה"דג'ה" (Déagagé). אפשר לומר שזו אותה תנועה, הרמת רגל. זה ביטוי גופני שמשרטט קו, אבל יש הבדלים בין הקווים הללו, הבדלים של גובה, כוח, יחסי גומלין לציר הגוף המרכזי, והם שיוצרים את היופי של כל אחת ואת המשמעות שלה.

החיבור בין החיפוש אחר המופשט של קנינגהאם לבין המשמעות והמסר הנישאים בצורה של התנועה ובאיכויות שלה, כפי שהן מתבררות מנישתו של לאבאן ב"תיאוריות על התנועה", עורו לי בניבוש דרכי בהוראה, בניסוח המתווה לתיאור הכוריאוגרפיות ובניתוחן. החיבור בין שתי המתודולוגיות, גם אם נדמה שבמהותן הן מנוגדות זו לזו, מלווה את דרכי בהוראת הטכניקה. אני משתמשת בדימויים מתוך הגישה של לאבאן, וגם בדרישה לתנועה המדויקת של קנינגהאם, ולא בכונת התנועה המדויקת שמבקשת רגל שעולה ל־90 מעלות ויותר בוורטואוזיות גרידא. אלא התנועה "הנכונה", ולא וירטואוזיות גופנית שעלולה להפוך את התנועה לריקה, כזו שאינה מכוונת לכלום מלבד להציג יכולת גופנית.

ברקוביץ: איך הגעת לעיסוק בנושא?

בדש: כתבתי את עבודת המאסטר באוניברסיטת תל אביב, בתכנית הבינתחומית בפקולטה לאמנויות. בתזה כתבתי על פרויקט ערבי־יהודי במחול שניהלתי במשך ארבע שנים בתל אביב יפו. כתבתי בהנחיית פרופ' נורית יערי, והתפתח בינינו שיח מפרה. כשחיפשתי נושא לדוקטורט חשבתי לכתוב על נשים דתיות רוקדות. רציתי לחקור יוצרות דתיות־יהודיות, ולבחון בהמשך את ממצאי המחקר ביחס ליוצרות מקהילה מסורתית אחרת, כוריאוגרפיות מהקהילה הערבית. נתקלתי בקשיים במציאת מנחה, ובתסכולי שוחחתי עם פרופ' יערי, שהסכימה להנחות אותי, אך אמרה: "תעשי לי טובה, די כבר עם החבֵרה, תלכי על אסתטיקה". יצאתי, חזרתי ואמרתי לה: "תיאטרון מחול, מילון מונחים, מודל, זה מה שאני אעשה". לא ידעתי מה אני עושה, אבל כן ידעתי, אעשה. הייתי אז בעיצומו של תהליך היכרות עם מחשבתם של דלו וגואטרי, ובזכותם העמדתי את הצופה במרכז המודל שלי. ככל שהעמקתי בקריאה של כתביהם, וגם של ז'אק דרידה (Derrida), מצאתי כי נקודת מבטו של היוצר היא אחת ואילו היצירה היא אובייקט להתבוננות לשנים רבות. הצופים הם אלה שיקראו אחרת את מה שנוצר לפני 30–40 שנה, בהתאם לנסיבות החיים שלהם ולהדגשים התרבותיים של כל תקופה. הצופה הוא הפרשנות שמחייה את היצירה.

ברקוביץ: מדוע את קוראת למודל אי־תמ?

בדש: ב*תיאוריות על התנועה של לאבאן יש סדרת מודלים*: 'הלומים, קריסטלים, והאיקוואדרון (Icosahedron) הוא אחד מהמשוכללים בהם. על פי לאבאן, הוא

מקיף את הרקדן או איבר אחד או קבולת איברים מגופו. הכנסתי את הצופים לתוך האיקוואדרון וכך למעשה הרחבתי את המודל המקורי. "תמ" משמעו תיאטרונמחול. המונח אי־תמ משלב גם את ראשי התיבות של תחום הדעת האמנותי וגם קיצור של האמצעי המתודולוגי שבאמצעותו אני בוחנת את תחום הדעת הזה ואת נילוייו האסתטיים.

ברקוביץ: האם אי־תמ מכוון גם לאנשים שפונשים יצירה ואינם מהתחום?

בדש: לדעתי כן. אמנם המתווה והמודל שבמרכזו אינם פשוטים, אולם החוויה שבמרכזם קיימת. אם הייתי צופה שאינה מתחום המחול והייתי רוצה לתאר מצב פרפורמטיבי הייתי אומרת: "היא צעקה קרוב אלי". יש במשפט ביטוי לתקשורת בינאישית, מצב הכולל גופים, פעולה ויחסי גומלין. כל מצב שיש בו תקשורת בינאישית הוא פרפורמנס, וכפי שתיארתי לך בתחילת הריאיון את משוואת הצפייה שלנו כאן, בבית אריאלה, גם כאשר צופה שאינו מתחום המחול יתאר מצב



פרפורמטיבי, הוא יפרק מבלי משים מונחי "מרחב", "גוף", "זמן" ו"יחסי גומלין". דוגמה נוספת, בפרפורמנס עכשווי מושיבים את הצופים ב־360 מעלות, במעגל, וכך הם יכולים לראות את היצירה מכל הכיוונים. לא המצאנו את זה בעשור האחרון, זה גילוי תרבותי אנושי בעל נוכחות בהיסטוריה. קנינגהאם עשה את זה מזמן, זה קרה בתרבויות פולחניות בעת ההתקבצות סביב פסל או ישות נערצת, או למשל בימי הביניים, בחגיגות בארמונות וטירות שכללו מופעי אמנים. בשנות ה־60 של המאה ה־20 שבו והציגו לפני קהל שישב מסביב, שברו את הקיר הרביעי, צמצמו את המרחק בין במה לקהל ויצאו אל מחוץ לאולמות המופעים הסגורים. ייתכן שמי שלא למד תולדות המחול או התיאטרון יחשוב שהפורמט הזה הוא חידוש, אבל מה שחשוב הוא שהצופה יבין שהתקרבו אליו, שהתייחסו אליו, אולי הוא יהיה מופתע ואולי הוא גם יתענג על זה ששמים אותו במרכז.

ברקוביץ: איך את בוחנת את תנועתיות המחשבה של צופים שונים ומגוונים?

בדש: הפילוסוף והפנומנולוג מוריס מרלו פונטי (Merleau-Ponty) טוען כי אדם מכיר את העולם ומודע לנוכחותו בעולם על ידי גופו ועל ידי חושיו ותפיסתם המוחשית. כך גם הצופה תופס את היצירות: את תנועתיות המוזיקה, הגוף, האור. המניפולציות שיפעילו עליו במונחי מרחב וזמן מכוונות "לעבוד" על תפיסתו ועל אופני העיבוד של המידע הנתפס והמורגש. למשל, השיקוף של "האין" על ידי "היש". כאשר קבוצה נכנסת מאיזו דלת, נעלמת, וחוזרת שוב מהדלת, את מבינה שיש איזו דרך מסתור, מאחורי הקלעים (backstage). זה לא קסם, אלא בגדר כוונת מכוון, מרחבים מוכפלים. משל, לאורך המופע נראה את אחורי הבמה מוקרן על מסך, והרקדנים מגיבים למתרחש שם. עיבוד ההכפלה הזו מפנה, לדעתי, את המחשבה למודל הפסיכואנליטי של פרויד: ייתכן שריבוי המרחבים הנתפסים על ידי הצופים מכוונים לשקף את האיז והאלטר'אגו, כמו לשפוך את הפנים החוצה.

ברקוביץ: כל יצירה שאת צופה בה את רואה דרך הפריזמה הזו?

בדש: לא במודע, ונדמה שזה קורה רק כשיצירה גורמת לי לרצות לכתוב עליה. המתווה הזה כבר היה קיים בתוכי, בתודעה שלי ובגופי, בזכות החיבור של התנועה הנקייה של קנינגהאם ואיכויות התנועה של לאבאן. בהמשך החיבור בין התיאוריות של מרלו־פונטי, דרידה ודלו וגואטרי עיבה את הרבדים האסתטיים והמתודולוגיים שליוו ומלווים אותי עד היום. השילוב הזה ניכר גם כשאני מייצרת כוראוגרפיה, אז אני מתייחסת להיבטים דרמטורגים, ואני לא בן אדם של תיאטרון, אני בן אדם של מחול, אבל מאד דרמטית (צוחקת).

ברקוביץ: איך עשית את המעבר מעבודה אקדמית, הדוקטורט שלך, אל הספר?

בדש: השארתי את השפה האקדמית אך קיצצתי ארכנות יתר. בדוקטורט צריך להסביר כל שלב. קיצצתי פרק אחד שניתן לומר שהוא מדבר על Me Too והוא רלוונטי לתפיסה של עמדה נחותה של נשים בחברה ובתרבות. בפרק הזה כתבתי על היצירה *כחול הוקן של פינה באוש*, ואת הדיון בה ובמאבקי הכוח האסתטיים והחברתיים המיוצגים בה בחרתי להוציא ממכלול הפרקים בספר.

ברקוביץ: מי קהל היעד של הספר?

בדש: יוצרי מחול, תיאטרון ופרפורמנס, וחוקרים שיש להם את הזמן לשקוע ולצלול. אני אשמח אם מילון המונחים יהפוך להיות נקודת פתיחה ליצירה ונם לחקירה עיונית. אפשר גם שתלמידי מחול ותיאטרון יתנסו בעקרונות המודל. אני חושבת שההסתכלות על יצירות ובחינה של עקרונות פעולה יצירתיים בינתחומיים

באמצעות המתווה שניסחתי מציעות התבוננות נוספת, אחרת. אני מכוונת לכך שהספר יאפשר דיון עם סטודנטים. כשאני מרצה באוניברסיטה ומביאה את נקודת המבט שלי אני אומרת לסטודנטים: תתווכחו איתי, תחלקו עלי, בבקשה, רק תבססו את זה. אני מקווה שבאמצעותו אצליח לבסס שיח אקדמי גבוה אך לא יבש ומרוחק, שיח נגיש שמכוון לעורר את הדיון, להרחיב את המחשבה והבעת הדעה.

אני מתחילה לראות בכל מיני מאמרים של יודעי דבר מקומיים, ישראלים, שימוש בחלק מהמונחים שלי, בלי הפנייה למקור וכזוה קורה אני צוחקת. שכן, כל עוד המונחים יהפכו להיות חלק מהשיח או מהסלנג המקצועי שלנו, הגשמתני את מטרתי.

ברקוביץ: איך הגעת כיוצרת לעולם הפילוסופיה והאקדמיה? את רואה את זה בקרב יוצרים נוספים בארץ?

בדש: נתחיל מהסוף. לפי השיח שאני שומעת, היוצרים העכשוויים בארץ מנסים להגדיר לעצמם את היצירה תוך שהם מתעניינים בפילוסופיות שונות, חברתיות, רוחניות מהמזרח או קיומיות. יש גם כאלו המתייחסים לפילוסופיות אסתטיות. בדומה להם, גם אני הייתי בחיפוש, הפילוסופיה הרוחנית טובה ליומיום שלי, למשל פילוסופיית הקיום של אושו (Osho), או הניאו־מרקסיזם של מרקוזה (Marcuse). לצד אלו, עקרונות מהגישות הביקורתיות של דלו וגואטרי או דרידה נוגעים לגמרי בדרכי היצירה שלי. אני מוצאת בכתובים מילים לפעולות ולדרכי החשיבה האסתטיות שלי. הם מלווים אותי במהלך ההוראה העיונית והמעשית באקדמיה. אני מוצאת שבשיח המחקרי והמעשי־אסתטי שלי, אני מתכתבת עם הגישות שלהם, מתרחבת מהן, מתקדמת בתוך היצירה שלי ומחוץ ליצירה של אחרים. כל זה משפיע על היצירה שלי.

ברקוביץ: אני מתעניינת בשילוב שאת עושה לאורך הדרך בין מסגרות ותפקידים.

בדש: לאורך השנים מילאתי תפקידים ציבוריים מגוונים, והיום אני ראשת הוועדה למחול בסל תרבות ארצי. העובדה שאני מורה מן המניין, חווה את קהל היעד שלי ביום יום ומכירה את השדה, מכוונת את החלטות הוועדה שאני מובילה. גם כשלימדתי במכללת סמינר הקיבוצים ידעתי לאילו קהלי יעד נכוון, עם אילו אוכלוסיות נתמודד. איך אוכל להנחות את הסטודנטים אם לא אכיר בעצמי את האבולוציה הנגטיבית שהתרחשה וערערה את עמדת המורה למחול במהלך השנים – בית הספר יקבל את כל מי שרק ירצה לרקוד ולו רק כדי למלא כיתה, מה נדרש שהמורה יעשה כדי שיקבל שכר הולם, מהו היקף הפעילות בחינוך האפור – איך אוכל להתייחס להיבטים האלו אם אני כבר מזמן לא שם?

עד לאחרונה, הייתי חברת ועדה במדור למחול במשרד התרבות, הוועדה שמתקצבת אמנים ואירועים. רציתי להיות שם, ולו רק כדי ללכת לראות את כל היוצרים מהשוליים, אלה שלא מושכים קהל. זה חשוב. קל ללכת לראות את הלהקות המובילות, את בת שבע למשל, אבל מה עם כל אלה שעוד שלא הכרנו, ואולי הם אלו שישנו את הרוח בשדה? אני מאמינה שפרינץ' מייצר אדוות. הוא לא תמיד טוב, אבל יש בו חיפוש.

בחרתי במכללה האקדמית גליל מערבי בעכו, שם אני עובדת כבר מ־2011, כי רציתי ללמד קבוצות מעורבות. לעיתים יש מריבות בין הסטודנטים משתי הקהילות שבעימות, אבל יש חוקים להתנהגות הולמת ולשיח מכבד. יש אפשרות לדיון.

ברקוביץ: את מתעסקת הרבה בחברה ובפוליטיקה. מה החיבורים וההקשרים שלך לפוליטיקה בתור יוצרת וחוקרת?

בדש: אני מרצה ומעבירה סדנאות בנושא שיח ערבי־יהודי ומעמדן של נשים בחברה הישראלית ובתרבות המערבית. אני לא מסתירה את דעותיי החברתיות ששואפות לשוויון. לא יודעת להניד אם אני שמאל מדיני אבל אני בוודאות שמאל חברתי. אנחנו חברה מאוד לא שוויונית ומאוד מטריאליסטית. מקומם אותי המצב שרווחת האזרחים שלנו תלויה בעמותות חסד. זה משגע ומעליב.

ברקוביץ: איפה זה פוגש אותך לאורך החיים?

בדש: הכי טריוויאלי. נקודת ההתחלה של מורות ומורים אינה שווה. למה? המדינה קיימת כבר מעל 70 שנה, למה זה לא משתנה? משכורת הבסיס של נשים וגברים בהוראה היא לא שווה. לא תנידי ממשלת המערך או מפא"י או הליכוד.

ברקוביץ: בתור יוצרת ומרצה, איך את רואה את התפקיד שלך בעשייה החברתית והפוליטית?

בדש: בכותרי הקורסים שלי: למשל, אני מלמדת פרפורמנס, שיעור עיוני על תחום ביקורתי במהותו, שדן גם בעולות חברתיות. גם הוראת העקרונות של הז'אנר תיאטרונמחול מכוונת לערער על הגבולות, לא משנה אם אלה הגבולות האסתטיים של תחום הידע או בין עמדת הצופה לעמדת הרוקד, בין תפקיד המילה לעומת תפקיד התנועה. המקום הסיפי, הלימינלי, הוא המקום החתרני שיש ביצירה. מה שמצוי על הסף. הבין לבין, שם קורה כל הברדק. זה מדהים להיות במקום הזה. זה מקום ההשתהות, ההמתנה שמתעוררת למחשבה וממנה אולי תפתח גם מודעות.

ברקוביץ: אני חווה את תחום המחול כשדה שהולך ומתרחב. הוא מאוד מורחב. נושא השנה של פסטיבל אינטימדאנס הוא לימבו, בין גן עדן לגיהנום, גם זה מקום סיפי וחתרני.

בדש: המקום הסיפי הוא המקום הכי חתרני שיש, מה שמצוי על הסף, בין החוץ לפנים, בין עבר לעתיד. הבינתחומי, פרפורמנס, תיאטרונמחול זה מקום חתרני מעצם מהותו. כמו שאמרתי: משהו נעלם, הבמה ריקה ואנחנו מחכים ושואלים – היו פה אנשים או יהיו פה אנשים? יש פה השתהות. ההמתנה היא הזמן הכי טוב, הכל יכול לקרות שם, ולא קורה שם כלום. את יכולה לחכות לכל דבר, ואז לוקחים אותך לאיזה סיפור לא צפוי.

ברקוביץ: לגבי היצירה שלך: את יוצרת תחת השם *"המאפייה של בדש"*, מה המשמעות?

בדש: אני רנה בדש מהילדות, אז הייתה לאבא שלי מאפייה מאד גדולה ברמת גן. מה זה לעשות לחם? זה לקחת, ללוש עם הרבה מאוד אהבה, אבא שלי אהב להיות אופה, היה אופה מדופלם. הריח לוקח אותך אחורה, את מתה לטעום, מחכה לרגע שיקרה הדבר הטוב הזה. התאים לי המאפייה של בדש.

ברקוביץ: את יוצרת לבד או עם עוד יוצרים ופרפורמרים?

בדש: אני אהבת וקוראת במשך שנים שירת הייקו: כל כך מעט שמראה על כל כך הרבה. אחרי הרבה שנים שלא הופעתי בעצמי, לקראת סוף הדוקטורט, המחוח והגוף התפנו מטרדה ועומס. אמרתי לעצמי שאולי נתחיל לרקוד עם השירה. התגלגלו הדברים ויצרתי אירוע בסלון של אנשים.

ברקוביץ: סביב הקורונה?

בדש: לא, ממש לפני. בדצמבר 2020 עשיתי התנסות בסלון. הבת שלי אמרה "רגלה (כך היא קוראת לי כשהיא בתפקיד המבקרת) את מקדימה את זמננו". אני קוראת לאירוע *"קול השקט הממלא"*, *The Voice of Silence*. ניא (יצחק) אלון, סטודנט שלי לשעבר, שלמד משחק במכללה בעכו, מנחה ומקריא את השירים. שירת הייקו ומחול סולו בסלון ובחצרות.

ברקוביץ: איך זה פוגש את המחקר?

בדש: אני יכולה לומר שבאופן פחות אינטואיטיבי ויותר מושכל, אני מודעת לכל ניואנס בכוריאוגרפיה שאני מציגה. אני מודעת למיקום הישיבה של האנשים, לקרבה שלי אליהם במרחב המשותף. אני מתחילה מרוחק, פונה לצד השני של החדר ולאט לאט מתקרבת אל האזרחים. נוצרת קרבה והם נמשכים להשתתפות בלי מילים. חלקם אמרו לי שהם רצו לקום איתי, לנעת בי. אני נותנת שיגעו בי, אני מייצרת מגע, ולא מעט פעמים יש תגובת המשך בלי שאומר דבר. אני יכולה לראות איך המילה, התנועה בשילוב עם הסיטואציה החברתית, הופכות להיות רשת של התעבויות.

אני קוראת להתכנסות הזו אירוע, כי יש בינינו, הצופים והמשתתפים, יחסי גומלין. האירוע נתון לשינויים: בהופעה אחת, למשל, שמעתי את הזמוזם של טלפון מושתק. הגעתי אל הצופה שהטלפון שלה זזום, נשכבתי לידה ועליה והזמוזם המשיך. לא היה לה נעים. ברגע מסוים עניתי "הלו", והתפרקנו. צחוק גדול מילא את מרחב האירוע. זה היה רגע ייחודי ששילב בין תנועת הגוף והצליל, טקטיקה של תיאטרון והיבט חברתי. נוצר מצב בינתחומי.

ברקוביץ: אני רואה שאת נותנת חשיבות לאחריות של הקהל. מהי אותה אחריות?

בדש: האחריות שלך כצופה היא קודם כל לתחושה שאת סופגת. שתינו מתחום המחול, ויודעות שיש אנשים שאומרים: "לא הבנתי כלום". ואני מציעה: תהיו! חלק מהאחריות שלך כצופה זה להיות בתוך הסיטואציה, לא לצפות שיאכילו אותך בכפית. זה לא מבט לחדשות, זה לא טיק טוק, זה אירוע שנוכחותך בו משמעותית לקיומו, אנשים עבדו מתוך מחשבה עליך, כיוונו את רבדיו לקראת בואך. אני אמנם הזמנתי אותך לאירוע שיצרתי, אבל לך יש אחריות בעצם היענותך והשתתפותך בו. קודם כל תהיה נוכח ואקטיבי במחשבתך, וכדאי שתשחרר עצמך מדעה קדומה. יכול להיות שאתה מצפה שהטקסט התנועתי והתיאטרוני יהיה מידי ותשב ככה, תרבוץ (בדש נשכבת לאחור על הספה) ותבין הכל – אך זה חד־ממדי.

לצערי, אנשים לא תמיד נוכחים בחוויה. מקומם אותי שאנשים נמצאים באירוע אמנותי חי ולא מסתכלים עליו. הם מצלמים. והרי אתם כמו מתעדים את מה שלא ראיתם כי אתם בתוך המצלמה ולא בתוך האירוע. בעיניי, זה לא תרבותי לצלם מופע חי, זה כמו לא להיות חלק ממנו. זאת אחריות למלא את עמדת הצפייה. פרפורמנס הוא לא הפקה כמו בקניון, שם רוצים שתעביר את הזמן ואחר כך תלך לקנות. כשאתה בא למופע באולם או ברחבה, זה לא בידור, זו אמנות, חלק מתרבות מושכלת. אתה לא חייב לבוא עם ידע מוקדם, אך אתה צריך לדעת "להיות".

<div></div>	<div>שחר ברקוביץ היא יוצרת ופרפורמרית. השנה עלה מופע הביכורים שלה <i>"לדברים שפגשו אותי ברחוב"</i>. בוגרת תיאטרון מחול בסמינר הקיבוצים, B.Ed.Dance, סטודנטית לתואר שני בפסיכודרמה.</div>
---------------------------------------	---

תפילת הגוף

סוד המחול היהודי במשנת רבי נחמן מברסלב - פרקים מתוך ספרה

אורית ברוך

על פי פנימיות התורה, נוף האדם הוא סוד ופלא אינסופי. קיים קשר עמוק בין תורת האנטומיה לתורת הקבלה המתבסס על הפסוק ”וּמִבְּשָׂרִי אֶחְזָה אֵלֹהִים” (איוב יט, כו), ממנו לומדים כי הקב"ה ברא את האדם בצורה כזו שממנה נוכל ללמוד על מהותו של הבורא עצמו ולהשיג אותו.

כיוון שגוף האדם נברא בצלם אלוהים, אור הבורא מצומצם בכל איבר ואיבר. בגוף ישנן מערכות אוטונומיות רבות המתנהלות מעצמן, כך שניתן להרגיש עד כמה הבורא בעצמו מנשים ומחייה את גוף האדם בכל רגע ורגע באיזון והרמוניה מופלאים. לאור זאת ניתן לראות בגוף כלי מלא קדושה.

אלא שביצור המסתורי שנקרא אדם – טבע הקב"ה חלקים מורכבים ואפילו סותרים: מצד אחד גוף בעל תאוות שדורשות את סיפוקן הארצי והגשמי, ומהצד השני חלקים רוחניים כגון רגשות, נפש, רוח ונשמה, שניזונות ממזון רוחני ומופשט. כך שבאדם קיים קונפליקט מתמיד מעצם קיומו, כאשר מטרת־העל היא ליצור שלום בין החלקים ולהלל את הבורא בכל נשימה ונשימה.

בפרק זה נפגוש מספר נושאים בתורת רבי נחמן מברסלב המתייחסים לגוף האדם. בראייה פשטנית ניתן לטעון שרבי נחמן מתנכר לגוף ומתאר אותו בתיאורים שליליים, מה עוד שבקורות חייו מצינו תיאורים של סיגופים ועינויים רבים של הגוף, כדוגמת צומות ותעניות.

אלא שבהתבוננות עמוקה יותר בכתביו נראה שרבי נחמן מייחס תפקיד קריטי לגוף, שבלעדיו לא ניתן להגיע לתכלית של העולם ולהשגת אלוקות. במידה רבה רבי נחמן הקדים את זמנו, בכך שהרבה להדגיש את חשיבות הקשר והאיזון בין גוף ונפש, ששכיח ביותר בעידן החדש (ניו־אייב) ובטכניקות ריפוי אלטרנטיביות כנות זמננו.[[]^{דרוש מקורות]} שבע מדרגות בקומת האדם: ”וַיִּצְרָה ה' אֱלֹהִים אֶת הָאָדָם עָפָר מִן הָאֲדָמָה, וַיִּפַּח בְּאַפָּיו נֶשְׁמַת חַיִּים וַיְהִי הָאָדָם לְנֶפֶשׁ חַיָּה” (בראשית ב, ו).

כבר מסיפור בריאת האדם אנו למדים שהאדם מורכב משני חלקים: גוף – הממשות הפיזיות התחתונה, ונשמה – כוח החיים והרצון העליון. הקב"ה יצר את האדם מהאדמה, העמידו כנולם ונפח לאפיו נשמה. שני היודים במיליה ”וַיִּיצֶר” מרמזים על שני כוחות מנוגדים הקיימים באדם, שאם אחד מהם יינטל האדם לא יוכל להתקיים.[[]^{דרוש מקורות]} לכולנו ישנה היכולת להבחין בין החיים לבין המוות, בין גוף חי לבין מצב בו הנשמה ניטלת מהאדם, אולם נקודת החיבור בין שני הכוחות הללו היא נעלמת ופלאית. אין לנו יכולת לתפוס את נקודת החיבור של הגוף עם הנשמה, משום שנפש האדם קשורה בכל אחד מפרטי אבריו.

על פי תורת הסוד, ניתן לחלק את מבנה האדם לשבע רמות:[[]^{דרוש מקורות]}

- בשר הגוף: הלבוש החיצוני של האדם: בשר, עצמות, גידים ועורקים פיזיים.
- כוח הגוף: אנרגיה פיזית המושפעת מארבעת היסודות ומחייה את כוח אברי הגוף. מכונה בספרות התורנית ”הנפש הבהמית”, שייכת למחזור הדם שעליו נאמר ”כִּי הַדָּם הוּא הַנֶּפֶשׁ” (דברים יב, כג).
- נפש העליון: הארה רוחנית המושפעת מלמעלה ומתלבשת בכבד כדי להפעיל את הגוף. בניגוד לנפש הבהמית, זו משתוקקת להנהיג את הגוף בהתאם לדרישות רוחניות, ומאירה את הארוותיה באדם המתנהג על פייהן.
- רוח: הארה רוחנית חזקה הקשורה לתחום הערנות והרגשות. משכן הרוח הוא בלב, והיא קשורה לכוח הדיבור. על פי חז"ל, הרוח עולה בשעה שאדם ישן (כמו רוח שזזה ממקום למקום).[[]^{דרוש מקורות]}
- נשמה: הארה גבוהה המעניקה לאדם אפשרות לתפוס השגות רוחניות ולא להסתפק בהיגיון האנושי בלבד. שורש הנשמה הוא מכיסא הכבוד ומשכנה במוח.
- חיה: אור מקיף שתפקידו לחבר בין האור הפנימי (בתוך הגוף) לאור העליון (מחוץ לגוף), מעין הילה המקיפה את הגוף, מחייה אותו ומנינה עליו.
- יחידה: אזור הייחוד בין נשמת האדם עם אור אינסוף ברוך הוא, מהות האדם הזכה והטהורה שלא ניתן לפגוע בה. אברי הגוף זוגיים או מחולקים לימין ולשמאל, ואילו היחידה היא חלק יחיד וטהור.[[]^{דרוש מקורות]}

בספרות היהודית הקדומה יש מקורות רבים שראו בגוף האנושי מודל לחוכמה עליונה ונסתרת. הגוף נתפס כמבנה אורגני ושלם המושתת על יסודות רוחניים ומדויקים הפועלים ביקום, ולפיכך המדע הקרוב ביותר לחקר הקבלה הוא מדע האנטומיה.[[]^{דרוש מקורות]} חז"ל ערכו הקבלה בין דמות האדם לעולם כולו: ”האדם הוא עולם קטן, העולם הוא אדם גדול, ומה שיש בזה יש בזה”.[[]^{דרוש מקורות]} גם בתורת הקבלה נחשב הקוּסמוס ל"אדם עליון", הבנוי בתבנית של עשר הספירות, כשה"אדם התחתון", כלומר בן האנוש, הוא פרט המשקף את הכלל ונכלל בו.[[]^{דרוש מקורות]} האר"י הקדוש הציג מודל מפורט של הספירות הקבליות וחלקי גוף האדם המקבילים לה, ואף דימה את הבורא לכה שיש בו איברים וגידים רוחניים בדומה לאיברי האדם.[[]^{דרוש מקורות]}

במשנתו של רבי נחמן קיימת התאמה לתפיסות הקבלה הקדומות בכל הנוגע ליחס לגוף ולאבריו. הוא עצמו העיד שכול אברי הגוף שזורים בתורותיו, מתוך הנחה שקומת הגוף הפיזית מלמדת על תבניות רוחניות: ”אִמֵּר וְשִׂאֵין שׁוּם אֵיבֵר בְּאָדָם שְׁלֵאל אִמֵּר עָלָיו תוֹרָה כִּי כָבֵר אִמֵּר תוֹרָה עַל כֵּל אֵיבֵר וְאֵיבֵר שֵׁיגֵשׁ לְהָאָדָם כִּי יִדַּע שְׁקוּמַת הָאָדָם מְרַמֵּז לָמָּה שְׁמֵרָמֵז וְכִי [לפרצוף כל העולמות].”[[]^{דרוש מקורות]}

גם רבי נתן מתאר עד כמה מורכבת ועמוקה מעלת האדם שנברא בצלם אלוקים:

וְכֵמוּ לְשִׁאֵמֵר רַבְּנוּ דִּיל, לְשִׁאֵם הִיוּ מְהַפְּכִין אֶת הָאָדָם הִיוּ רֹאִין לְשִׁכְלֵל גִּיד וְגִיד מִנִּיד”
הָאָדָם תְּלִיִּים אֶלְפִי אֶלְפִים וְרַבִּי רַבְּבוֹת עוֹלְמוֹת, וְכִמְבַאֵר בְּשִׁאֵר סְפָרִים מִגְדֵּל מַעְלַת הָאָדָם לְשִׁהוּא בְּחִינַת צָלָם אֶלְקִים.[[]^{דרוש מקורות]}

מקור נוסף הוא "שיר נעים", המופיע בהקדמה לספר ליקוטי מוהר"ן. שיר זה כולל עניינים רבים משבח התורה ומגדולת הבורא, ומופיעים בו אברי הגוף בהקשרים שונים. בסוף השיר מופיעות השורות הבאות:

	
<i>נביא ללב חֲכָמָה לְהַבִּין תְּכֻנַּת גּוּפֵנוּ וּמְרַחֵקוּ פְּרָקָיו וְעֲרִיכוֹת אֵיבָרָיו:</i>	
<i>חַיִּב הַבְּנָתוֹ מוֹעִילָה לִידִיעַת הַבוֹרָא הַמְּצִיֵּר אֵלֹו הַיְצִירוֹת קָלָם:</i>	
<i>מְרַפֵּא כָּל חַלִּי וְאִישׁ מְקַאֲבֹוֹת עֵגֶר וּפְסָם. צְרוּעַ וְנִגְעַ דּוֹאֵגַ וְכּוֹאֵב:</i> [[]^{דרוש מקורות]}	

תיאור מיוחד מופיע בספר "ביאור הליקוטים" מאת רבי אברהם בן רבי נחמן חזן, מתלמידיו המובהקים של רבי נחמן. בין היתר כותב המחבר על פלא מבנה הגוף והמערכות שבו:

	
<i>כִּי הַגְּדִיל לְעֲשׂוֹת מְקַצֶּה הַשְּׂמַיִם וְעַד קֶצְהוּ: אֶלְפִים וְרַבְּבוֹת מְלַכּוֹת מְלַכּוֹת שׁוֹנוֹת. בְּהִשְׁקָלָה נִפְלְאָה וְנוֹרְאָה, מְלַאכַּת חֲלָקִיָּהֶם בְּתַבּוּרָה עֲצוּמָה וְנִשְׁגָּבָה, מַעֲרַכַּת אֵיבָרֵיהֶם. בְּרוֹב הַפְּלֵא וְנִפְלֵא הָרַכֵּב בָּהֶם מְכּוֹנִיִּים מְמְכּוֹנִיִּים שׁוֹנִים לְהַבְּהוֹמִיָּהֶם. בְּרוֹב עֲצוֹת וְדַעַת, הוֹכִין לְמְכּוֹנִיָּיהֶם כְּלֵי הַבְּטָה וְכְלֵי הַשְּׁמַע הַמְּרַכְּחִים לִפְעֻלוֹתֵיהֶם. אוֹצְרוֹת מְאוֹצְרוֹת שׁוֹנוֹת וְעֲצוּמוֹת, לְכָל הַדְּבָרִים וְהַכְּלִים הַמְּרַכְּחִים לִפְעֻלוֹתֵיהֶם.[[]^{דרוש מקורות]}</i>	

כותנות אור, כותנות עור: הגוף כמלבוש

אור התורה נחשב בספרות הסוד כאור גדול מאוד, שאין לאדם אפשרות לקבלו בצורה ישירה. כך למשל מספרת התורה כי במעמד הר סיני, כשהתגלה הקב"ה לעם ישראל, פרחה נשמתם של בני ישראל מעוצמת הגילוי האלוקי עד שהיה צורך להחיותם ב"יטל התורה".[[]^{דרוש מקורות]} על משה רבנו מספרת התורה כי לאחר שהוא זכה להיפגש עם ה' פנים בפנים "קָרַן עוֹר פָּנָיו" (שמות לד, כט). משמעות הדברים היא שהוא זכה לגילוי אלוקי עוצמתי ביותר שנחקק גם בפניו, וכתוצאה מכך נאלץ לעטות עליון כיסוי בבואו במגע עם בני אדם אחרים. באופן דומה, על מנת לאפשר לאדם לקבל את אור התורה יש צורך להסוות את האור האלוקי הגנוז בה באמצעות הלבשתה בתוך סיפורים, משלים ומדרשים המכונים "לבושים".

הצדיקים הממשיכים את דרכו של משה רבינו מלבישים אף הם את התורה בלבושים – כלומר בסיפורים אנושיים של עסקי העולם ושיחות חולין, דרכם הם שזורים את המסר העמוק והנסתר של התורה. המושג 'לבוש מתייחס בתורת הקבלה לצמצום או לכלי דרכו ניתן להמשיך השגת אלוקות לאדם הפשוט, והוא משרת שתי מטרות: מצד אחד להסתיר את האור האלוקי העצום על מנת שנוכל לקבלו (בדומה למשקפי שמש, המאפשרות לעיניים לקלוט את המראות גם באור חזק), ומצד שני לגלות את מה שניתן לחשיפה.

רעיון זה מונח גם ביסודו של הגוף כמלבוש לנשמה. הגוף אומנם מסתיר את אור הנשמה, אולם דרכו ניתן גם לגלות את אורה הגדול. כאשר אדם נפטר, נשמתו מתפשטת מגופו וחוזרת לכור מחצבתה. קיים קשר לשוני חזק בין המילים לבוש ובושה, המרמז על קשר ענייני. כאשר פושט האדם את מלבושו הוא חש בושה גדולה. ואכן, הפעם הראשונה בה מוזכר המושג 'בושה' בתורה הוא בהקשר של חטא אדם הראשון: ”וַיְהִי לְשִׁנְיָהֶם עֲרוּמוֹם הָאָדָם וְאִשְׁתּוֹ וְלֹא יִתְבַּשְׂשׂוּ” (בראשית ב, כה). באכילה מעץ־הדעת־טוב־זרע השתנתה לחלוטין התודעה של האדם. מחיבור פשוט וגלוי עם הבורא הוא עבר לעולם של לבושים, גילוי והסתרה, ועל כן מיד אחרי החטא כאשר מגלים אדם וחווה שהם עירומים, רגש הבושה מביא אותם להתכסות.[[]^{דרוש מקורות]} חטא האדם הראשון גרם לשינוי גם בגוף האדם. קודם החטא, הגוף הפיזי היה רוחני והיה מכונה 'כותנות אור', אך לאחר החטא הוא התנשם והפך לכתנת עור.[[]^{דרוש מקורות]} עבודת התיקון של האדם היא לשוב ולהפוך בהדרגה את שכבת העור – לאור.

על פי ספרי הקבלה, אדם הראשון נברא כהווייתו בלא בגדים, כלומר ללא לבושים רוחניים, וזאת מפני שגופו היה זך וכלי ראוי ומוכשר להארת נשמתו. לכן גם לא הייתה בו שום בושה. אולם לאחר החטא, התרחק הגוף מהנשמה ונעשה עב ומגושם עד שצריך לכסותו בבגדים.

הצורך בבגדים, מלשון 'בינידה', נולד בעקבות הביגדה שבחטא אדם הראשון. מאחר ובני אדם מסתכלים על האדם לפי בגדיו ולא לפי מה שהוא באמת, יש בהם גם כוח לבגוד ולהטעות. כך יתכן שאדם רשע יתלבש בבגדים של אדם כשר וייראה כלפי חוץ ככה, ואף להיפך, יתכן צדיק שלבוש בגדים פשוטים ונדמה כאדם פשוט.[[]^{דרוש מקורות]}

החילוק בין 'בגד' לבין 'לבוש' הוא שהבגד נועד לכסות את הגוף מחמת הבושה, לעומת הלבוש שנועד להלביש את הגוף באופן מתוקן. על ידי כל מצווה עושים לבוש לנשמה, ועל ידו תוכל הנשמה להאיר בגוף. התיקון האנושי הוא להפוך את היבגד' ללבוש', דהיינו שכאשר מתקנים את הבגדים כראוי, הם נעשים כלי לקבל את אור המקיף של הנשמה, ועל ידי זה מזדכך הגוף ושב למעלתו. לכן מצאנו בתורה מצוות רבות הנוגעות לעניין הבגדים, כמו למשל בגדי כהונה שהם ”לְקַבֹּד וְלְתַפְאֶרֶת” (שמות כח, ב), מצוות ציצית, וכן חויבים שונים בנוגע לבגדי שבת ויום טוב ובגדי תלמיד חכם.

רבי נתן מתייחס לעור כמחיצה דרכה אנו יכולים לקבל אור ולהשיג אלוקות בהדרגה ובמידה. על ידי תיקון הכלים, הלא הם השכבה החיצונית של הגוף, נכניס גם בנשמיות את אור האמונה השלמה, עד שנוכה לעתיד לבוא שישבו גם הגופים להיות מזהירים כזוהר הרקיע. זוהי המדרגה של ”וַיִּנְגְּלָה כְּבוֹד ה'” (ישעיהו מ, ה), היינו שהלבושים עצמם יגלו את אינסופיותו של הבורא:

	
<i>לְשִׁנְהוּ בְּחִינַת הָעוֹר לְשִׁהוּא לְבֹאֵשׁ כָּל הַגּוּף, לְשַׁבְּרוּרוּ עַל־יְדֵי בְּחִינַת חוּשְׁמִיל לְעֲשׂוֹת מְבַחֲינַת כְּתָנוֹת עוֹר, בְּחִינַת כְּתָנוֹת אוֹר בְּאֶלְפֵי וְכִי (עַצֵּן נִשְׁם וְהַבֵּן) וְזֶה הָעוֹר, לְשִׁהוּא בְּחִינַת כְּלֵי הַחֲצוֹן לְשֵׁל הַגּוּף... כִּי הָעוֹר הוּא בְּחִינַת חֲצוֹנִיַּת דְּחֲצוֹנִיַּת, בְּחִינַת תְּכָלִית הַמְּחִיצָה וְהַמְּסַךְ הַמְּבַדִּיל בֵּין נִבְרָא לְנִבְרָא וְכִין עוֹלָם לְעוֹלָם, וְדָרָךְ לְשֵׁם בּוֹקֵעַ הָאוֹר וְיוֹצֵא דָרָךְ נִקְבֵי הָעוֹר מְעוֹלָם לְעוֹלָם.[[]^{דרוש מקורות]}</i>	

לעתיד לבוא תתגלה מלכות השם בצורה ישירה על ידי אור הלבוש, ואז יפשוט האדם את גופו וילבש 'בגדי שבת', כלומר גוף קדוש מנן עדן שנקרא שבת:[[]^{דרוש מקורות]}[[]^{דרוש מקורות]} ”וַעֲקָר אוֹר הַבְּלֹשׁ הָזֶה יִתְנַלָּה לְעֲתִיד כְּשִׁינְתְּנָלָה מְלְכוּתוֹ, בְּחִינַת יְה' מְלָךְ גָּאוֹת לְבָשׁ, לְבָשׁ הַיְ עוֹז וְכוּ”.[[]^{דרוש מקורות]}

מחול עכשיו | גיליון מס' 42 | 42 ספטמבר 2022 | 51

50 | מחול עכשיו | גיליון מס' 42 | 42 ספטמבר 2022

ארבעת היסודות ושולם בעצמיו

במסורת היהודית הקדומה מופיעה שיטת יארבעת היסודות, לפיה כל דבר בעולם המעשה מורכב מארבעה יסודות: אש, רוח, מים ועפר. היסודות מייצגים את עולם הפירוד, אלא שיש יסוד חמישי הקושר את היסודות יחד. יסוד זה מכונה גם יסוד הפשוטי, והוא הצדיק שכל ארבעת היסודות מקבלים חיותם ממנו:[[]^{21]}

כי כל הדברים שבעולם כלולים מארבעה יסודות, שהם אש, מים, רוח, עפר. ואף־על־פי שאין נראה בכל דבר ודבר כל הארבעה יסודות, עם כל זה כל דבר שבעולם כלול מקדם פידוע. וגם האדם כלול מארבעה יסודות.[[]^{22]}

ארבעת היסודות באדם באים לידי ביטוי הן במובן פיזיולוגי־נופני^[23] והן במובן נפשי־פנימי. בנוסף, לכל אדם ישנו יסוד דומיננטי אשר קובע את המזג שלו. כל יסוד יכול להופיע באופן חיובי וקדוש או באופן שלילי, בהתאם למידה ולאופן שהאדם מתנהג.
אסכם כאן באופן כללי את הביטוי של ארבעת היסודות באדם:

היסוד	משכנו בגוף	ביטוי נפשי שלילי	ביטוי נפשי חיובי
אש	לב	נאווה, כעס, נסות, התחממות ותאוות הגוף	ענווה
רוח	מערכת הנשימה ואברי הדיבור	לשון הרע, שקר, חנופה ודיבור שלא לצורך	נשימה מכוונת, שתיקה
מים	כליות, שלפוחית השתן ואברי ההולדה	תאוות הגוף, תענוג, פחד	בטחון, אמונה
עפר	טחול – מרה שחורה	עצבות, עצלות	שמח בחלקו

ארבעת היסודות מקיימים ביניהם איזון עדין. כאשר כל יסוד מתקיים בצורה מאוזנת ומידתית נוצר שלום באדם, אולם ברנע שיש התנברות של אחד היסודות בגוף, מתחילה להיווצר מלחמה. היסודות מתנתקים מאותו יסוד הפשוטי, ההרמוניה מופרת ומתחילות להופיע בעיות ובהמשך גם מחלות: כי עקר החולאת והמיתה הוא ממחלקת שבין הנפֿש והגוף שאינם מתנהגים בְּמָגֵן השוּוּה עד שמתגַבְּרים הדי יסודות חיו.[[]^{24]}

הצדיק שהתעלה מעל חומריות העולם הזה פועל כנשר בין עולם הרוח לעולם החומר. באמצעות התקשרות לצדיק, לימוד תורותיו וקיום עצותיו, ניתן ליצור שלום והרמוניה בין ארבעת היסודות שבתוכנו בבחינת "שלום בעצמיו". עיקר החיות נמשכת מהשלום, דהיינו מהאחדות והחיבור של כל המשתנים יחד. הנשמה והגוף שונים והפוכים מאוד זה מזה, והבורא מפליא לעשות ומחברים יחד, כשהשנת האחדות והשלום תלויה בתורה הקדושה:

ועקר החבור שהוא החיות וקיום האדם, הוא על־ידי התורה דהיגו על־ידי ישראל והצדיקים המקומין את התורה, כמו שכתוב כי היא חייך וכי. כי התורה מלמדת אותנו לעשות רצונו יתברך וקקשר כל הרצונות לרצון הבורא יתברך לבד. ועל־ידי שהצדיקים משברים רצון תאות נופם בשביל רצון ה' יתברך ומבטלים נופם לנב' הנשמה עד שנקלל הגוף בהנשמה, על־ידי־זה נקלל הגוף והנשמה באחדות אַחַד וְאֵז נמשך עליהם חיים מקור חיים מהאחד הפשוט שהוא הבורא יתברך שמו לנצח.[[]^{25]}

גוף ונפש

"כי עקר החיים הוא חבור הנפֿש והגוף"[[]^{26]}

במשנתו של רבי נחמן נכתבו תיאורים רבים על איכות הקשר בין הגוף לנפש. בראייה פשטנית ניתן לראות בתיאורי הגוף יחס שלילי. פעמים רבות הוא מקושר למושגים כגון חושך, מוות, טיפשות ובהמיות, אולם במקביל רבי נחמן קובע כי השגת התכלית של האדם מתבצעת דווקא דרכו. בלעדי הגוף לא ניתן לטפס למדרגות רוחניות גבוהות:

וּבְאַמַת הוא חדש נפלא וְנוֹרָא מְאֹד, שֶׁהַשְׁגַת הַתְּכַלִּית, שֶׁהוּא דָבָר גְּבוּהַ כְּזֶה לְהַשִּׁיג אוֹתוֹ יִתְבַּרַךְ, הוּא תְּלוּי דִּיקָא בְּבְרִיּוֹת עוֹלָם הַשְּׁפֵל, וְכָל הַנְּשִׁמוֹת מְקַרְחִין לְעֵבֶר בְּזֶה הָעוֹלָם כְּדֵי לְהַשִּׁיג הַתְּכַלִּית. כִּי אֵין מְשִׁים בְּן דָּוִד בָּא, עַד שִׁיְכַלּוּ כָל הַנְּשִׁמוֹת לְשִׁבְנוּף (יְבֻמוֹת סב.)[[]^{27]}

היות והנשמה היא שמחייה את הגוף, לגוף אין תנועה עצמית משלו וכל תנועת האיברים מונעת על ידי הנפש. כפי שראינו, את מהות הנפש אי אפשר להשיג ולהבין בשכל האנושי ובהיגיון, ואף על פי כן ידוע שהנפש מראה פעולתיה בגוף: "וְאֵין לִנְפֶשׁ שׁוֹם תְּנוּעָה עֲצִמִית, וְהַכֵּל עַל־יְדֵי כַחוֹת הַנְּפֶשֶׁת";[[]^{28]} "כי כל פְּעֻלוֹת הַגּוּף הֵם עַל־יְדֵי הַנְּפֶשֶׁת".[[]^{29]}

כך למשל קורה בשעת השינה: הנשמה מתנתקת ועולה למעלה, והגוף נשאר כאבן דוממה עם מעט חיות. אולם כשהוא מתעורר משנתו "מתחדשים המוחין",[[]^{30]} ואז חוזר ומתחזק גם הגוף. כלומר, עיקר חיות הגוף הוא על ידי הנשמה: כְּמוֹ שְׁאֶמְרוּ רַדִּיל (בְּרַכּוֹת י'): יִמָּה הַקָּדוֹשׁ־בְּרוּךְ־הוּא וְן אֶת הָעוֹלָם אֶף הַנְּשִׁמָּה וְנָה אֶת נוֹפֶה, נִמְצָא שֶׁהַנְּשִׁמָּה הִיא מְחַיֶּה אֶת הַגּוּף.[[]^{31]}

יתרה מכך, לעתיד לבוא הגוף יתהפך למהות הנשמה:

שְׁפָרְיָכִים שֶׁהַמָּח וְהַדַּעַת הַקָּדוֹשׁ יֹאכֵל אֶת הַגּוּף, דְּהֵיגוּ שֶׁהַגּוּף יִתְהַפֵּךְ לְמַהוּת הַנְּשִׁמָּה הַקָּדוֹשָׁה, שֶׁהוּא הַמָּח וְהַדַּעַת (כְּמַבְאֵר בְּמִקּוּם אַחֵר). שְׁוֹהוּ בְּחִינַת אֲכִילָה, שֶׁהַמּוֹזֵן נִתְהַפֵּךְ לְנֹזֵן כְּכִיל. וְוָה: "שֶׁכֵּן אֶרֶץ וָרַעַה אֲמוּנָה", הֵיגוּ שְׁאִמְתָּה תְהִיָּה רוּעָה וְמוֹזֵן אֶת הָאֲמוּנָה, הֵיגוּ שֶׁתְהִיָּה נֶאֱכָל לְהָאֲמוּנָה כְּכִיל, בְּחִינַת הַמּוֹזֵן שֶׁנִּתְהַפֵּךְ לְנֹזֵן.[[]^{32]}

הגוף מכונה חומר, מהות גולמית וגמישה שבתהליך גיבושו נטבעת בו הצורה, הלוא היא הנשמה. ככל שהגוף כנוע, רפוי ורך יותר, כך תגדל ותתנבר הצורה. כניעה זו, "ביטול" בלשון החסידות, מניעה בדרך כלל בשעת צרה, אשר מובילה להארת הנשמה:

כי כל היסורין נקראים צרות, על־שם שהם מצרין ומעיקין להגוף, וקִשְׁנָכְתַת הגוף על־ידי הַצָּרוֹת על־יְדֵי־זֶה מְאִירָה וְנִתְבַּדְּלָה הַנְּפֶשׁ, כִּי בְהִכְנַע הַחֲמֵר תִּגְדַּל הַצָּרָה, וְכֵמוּ שֶׁכְּתוּב בַּיָּהֵר (שְׁלַח קסח) אָעִיָּא דָּלָא

סַלְקַ בְּהַ נִרְאָ מְבֻטְשִׁין לְהַ, נוֹפֵא דָּלָא סַלְקַ בְּהַ נְהוּרָא דְנִשְׁמַתָּא נְכוּ]עַגְן שְׁלָא עוֹלָה אורו, יכּוּ בוּ וְנֵאִיר. נוֹף שְׁלָא עוֹלָה בוּ אור הַנְּשִׁמָּה, יכּוּ בוּ וְנֵעֲלָה אור הַנְּשִׁמָּה, וְיֵאֻחְזוּ זָה בְּזֶה לְהֵאִיר]. וְעַל־כֵּן נִקְרָאת צָרָה לְשׁוֹן צָרָה, כִּי עַל־יְדֵי הַצָּרָה נִכְנַע הַגּוּף וְמְאִירָה הַצָּרָה.[[]^{33]}

סיכום תיאורי הגוף והנפש בכתבי רבי נחמן:[[]^{34]}	
גוף	נפש
יש	אין
חומר	צורה
ארץ	שמים
חושך	אור
בהמה	אדם
סכלות	חכמה
שכחה	זיכרון
אשה (חוה)	איש (אדם)
עבד	מלך
שלא כסדר	כסדר
דין	חסד

טבלה זו מציגה את המתח המתמיד בין שתי המהויות המשלימות שיחד יוצרות את האחד השלם, הלוא הוא האדם. כפי שהבדלה בין אור לחושך יוצרת יום אחד הכולל בתוכו מצבים מנוגדים, כך עקרון זה של נשיאת הפכים מאפיין את כל מעשה הבריאה. פרודות מנוגדות הופכות לשלמות ומתחברות באחדות מופלאה. עיקרון זה קשה לתפיסה באופן שכלי פשוט, כי שורש הפכים הוא אחד. רבי נחמן מדגיש כי עיקר החיים הוא השלום, והשלום בעיקרו הוא התחברות של הפכים. לא בכדי שלום הוא אחד מכינוייו של הבורא.[[]^{35]}

לפיכך עיקר בריאת האדם נועדה עבור השכנת השלום בעולם, לא רק בין אומות ומדינות אלא גם בתוך האדם עצמו. בראש ובראשונה מצווה האדם להשכין שלום בין חלקיו ההופכיים: התחברות הנשמה מהעליונים עם הגוף מהתחתונים. כאשר אדם חוטא והולך אחר שרירות ליבו – נפגם השלום, כמו שנאמר "אין שלום בעצמי מִפְּנֵי חַטָּאתַי" (תהלים לח, ד).

כִּי הַתְּחַבְּרוֹת הַנְּשִׁמָּה וְהַגּוּף זֶה בְּחִינַת שְׁלוֹם, כִּי עֶקֶר הַשְּׁלוֹם הוּא בֵּין שְׁנֵי הַפְּכִים, כְּמוֹ שְׁאֶמַר רַבְּנוּ וְכְרוּנוּ לְבָרְכָה בְּמִקּוּם אַחֵר. וְהַגּוּף וְהַנְּשִׁמָּה הֵם שְׁנֵי הַפְּכִים, וְכַשֶּׁהֵם מְקוּשְׁרִים יַחַד בְּחַיִּים חַיִּיתִם זֶה בְּחִינַת שְׁלוֹם.[[]^{36]}

הערות שוליים

[[]^{1]} למשל: פסיכותרפיה גופנית, NLP, מיינדפולנס, התמקדות – Focusing ועוד.

[[]^{2]} בראשית רבה יד, ג: "אמר הקב"ה: אם אני בורא מהעליונים הוא חי ואינו מת; מן התחתונים הוא מת ואינו חי. הריני בוראו מאלו ומאלו ואם יחטא ימות, ואם לאו יחיה".

[[]^{3]} חלוקה זו מובאת בשם הרב ישראל יצחק בואנסון בספר "דיבור לאברים".

[[]^{4]} כפי שאומרים בברכות השחר: "ברוך אתה ה'... המחזיר נשמות לפגרים מתים",

בהתבסס על הפסוק בתהלים "בְּיָדְךָ אֶפְקֵיד רוּחִי" (תהלים לא, ו).

[[]^{5]} כפי שאומרים בהושענות בחג הסוכות: "יחידה – לייחדך".

[[]^{6]} ספרים רבים נכתבו בנושא החיבור בין אנטומיה לקבלה, למשל: ספר היצירה, שערי קדושה, ספר הברית.

[[]^{7]} אבות דרבי נתן לא.

[[]^{8]} ראו: יעקב אברהם אוזילבו, דיבור לאברים, שיר חדש, תשס"ב.

[[]^{9]} בספר הזוהר משווים את רמ"ח (248) מצוות עשה לרמ"ח איברי המלך, כלומר איבריו בכיכול של הקב"ה (תיקוני זוהר, ל).

[[]^{10]} חיי מוהר"ן, מעלת תורתו וספריו הקדושים, שעב.

[[]^{11]} ליקוטי הלכות, ברכות השחר ג, ה.

[[]^{12]} ליקוטי מוהר"ן, הקדמה לרבי נתן ז"ל.

[[]^{13]} ספר ביאור הליקוטים, הקדמה.

[[]^{14]} שבת פח, ב.

[[]^{15]} "וַיְהִי־לְשִׁנְיָהֶם עֲרוּמִים הָאָדָם וְאִשְׁתּוֹ וְלֹא יִתְבַּשְׁשׁוּ", בראשית ב, כה.

[[]^{16]} שערי קדושה, חלק א, א.

[[]^{17]} על פי מלבי"ם ויקרא ה, טו.

[[]^{18]} ליקוטי הלכות, הלכות תפילין ד, ד, לד.

[[]^{19]} ליקוטי מוהר"ן תנינא, פג.

[[]^{20]} ליקוטי הלכות, הלכות ציצית ה, ג.

[[]^{21]} "וַיְצַדִּיק יְסוֹד עוֹלָם", משלי י, כה.

[[]^{22]} ליקוטי הלכות, הלכות פסח ג, ו.

[[]^{23]} בימינו ניתן להמשיג את ארבעת היסודות כסוגים שונים של הופעת החומר: מוצק (עפר), נוזל (מים), גז (רוח) ואנרגיה (אש). ראו למשל: הרב עדין שטיינזלץ, ביאור תניא, פרק א.

[[]^{24]} ליקוטי הלכות, ברכת השחר ג, כא.

[[]^{25]} ליקוטי הלכות, ברכות הראיה ד, ג.

[[]^{26]} שם, תפילין ו, כא.

[[]^{27]} ליקוטי מוהר"ן תנינא, לט.

[[]^{28]} ליקוטי מוהר"ן, יג, ה.

[[]^{29]} ליקוטי הלכות, ברכות השחר ג, לד.

[[]^{30]} שם, נטילת ידיים ג, ב.

[[]^{31]} ליקוטי מוהר"ן, לה, ב.

[[]^{32]} שם, קכט.

[[]^{33]} ליקוטי מוהר"ן, קע.

[[]^{34]} ליקוטי מוהר"ן, יד, ח; לו; ליקוטי הלכות נטילת ידיים ג, ב; סוכה ז, ט.

[[]^{35]} שבת י, ב.

[[]^{36]} ליקוטי הלכות, קרחה וכתובת קעקע ג, ג.

אורית ברוך, בוגרת תואר ראשון ושני באקדמיה למוסיקה ומחול בירושלים, מטפלת הוליסטית ותומכת לידה, יוצרת, בעלת תשובה, מנחה סדנאות תנועה ברוח היהדות. מייסדת עמותת 'אוצרות' - מרכז נשי לגוף ולנפש בתל אביב. otzarotinfo@gmail.com

Jill: Sometimes we like to communicate with no voice, just in sign language. I like that because sometimes in the mornings, I don't feel like talking and sometimes I don't want people to understand so I love using sign language. Yes, of course, we have disagreements just like regular couples do. We sometimes have misunderstandings because I like people to read my mind and I don't always explain myself so well even in a regular language. Sometimes I want Amnon to understand me without words or sign language. We try to find a way to overcome those times.

Bella: So you were a couple then but not yet married, right?

Jill: We had been performing together professionally. For a few years we were a couple on and off. I was very confused. A close friend of mine, Yemima, helped me realize that Amnon and I worked very well together. She had seen us performing on television and told me that I belong on stage next to Amnon, not behind him or next to him. I then understood that we belonged together as a couple.

Bella: Let's talk a little about how you got to the "Two Worlds" concept.

Jill: After Amnon left the *Kol Udmama* dance troupe, we later went to work at the Gallaudet University for the Deaf in Washington D.C. where deaf people come from all around the world to study every profession from cinema to medicine. We worked there together. Amnon created a choreography for us called, "Two Worlds." At first we called it solo/duet so the dance was about me and Amnon growing together and breaking up and getting together again, me following him and he following me. We presented it with a text, a poem. That night I wrote a text and Amnon said that's exactly what he felt. Let's put it in the music, so the poem was put into the music. I wrote it in Hebrew and then we translated it into English. A lot of my texts are used in our music.

Bella: "Two Worlds" existed even then!

Amnon/Jill: After we left Washington we came back to Israel. Amnon had left *Kol Udmama* and didn't know what to do and he wanted to keep dancing.

Jill: I also didn't know what to do. I had studied film and television and when I finished studying I created the first international student film festival in 1986. I created it from nothing with another artist, and I didn't know what to do next. Then Amnon said let's continue to create our "Two Worlds" performance and develop it in different ways. Suddenly we had this idea to present the "Two Worlds," not only because it represents deaf and hearing but because Amnon came from dance and my world was gymnastics and water ballet as well as film and television. It had multiple meanings, and it could also become the philosophical basis for our method of working with others, especially people with different abilities. We continued to develop the underlying motivation for our "Two Worlds" philosophy. We believed that participating in art can help everyone transcend their limitations and eliminate barriers to achieving their goals. By introducing children and adults of varying abilities to the art of dance, we could help them find a

way to express themselves and even to connect and communicate to other members of the community whose abilities were different from theirs. Thus, the idea of creating workshops based on the values of inclusion and acceptance, we could provide tools for participants to learn how to engage in movement and dance. A curriculum could be established with specific practices and goals constituting a method: The Damti Method, as described in the recently published book.

Bella: How do you impart these values?

Jill/Amnon: The values of the philosophy are presented in each of the 10-12 workshops in the form of 10 "guide stones", where each stone represents a value: inclusion, acceptance, passion, openness, dialog, intuition, respect, creativity, interest in others, mediation. Facilitators and interpreters (instead of teachers) provide the tools whereby these values are imparted and practiced in daily and additional activities, e.g. welcome circle, warm-ups, relaxation, sign language dance, creating sounds.

Bella: Let's talk some more about what happens in the workshops. Do you allow the participants to do improvising?

Jill/Amnon: Every day there's a different activity. Improvising for us is very important to bring out the individuality of each person, but not in the beginning. Usually it happens not the first day because it takes time to know each other and many times the kids don't even know what the word means. One day we were working on improvising and each person was telling about himself or herself, explaining something but not with words, with movement. It could be with pantomime, dance or touching but not using words. It's very challenging if you want to tell someone you are deaf, without using the word. You can do something like this [Jill makes a gesture]. We were helping them. There was one autistic kid who said, "I don't like anything!" So I said, "What do you do in your free time?" "I watch television." "What do you watch?" "You don't know it!" Amnon was helping him with pantomime to show us what he watches. In the end he was so happy. There was a helper from one of the Arab villages in the area sitting around so I asked her to also tell her story and I said to her, "Say something about yourself with movements. What do you love?" And she said, "Food. Don't you see! I'm fat!" "What kind of food?" So she starts showing how she cooks, making the food. Amnon says, "movement without using words!" We were trying to bring in facilitators to work with us. We really wanted people of different ages, even people in their seventies, to show kids that not all old people are sick and can't do things. It's really important to show them this. Older people can have a great deal of vitality.

Bella: It gives them hope for the future.

Jill: We have this activity where each person tells the other one who they are without using words, so two kids -- one deaf, one hearing -- have to try to communicate. For example, one kid whose name is Yochai -- he's our "Billy Eliot" (from the 2000 film about a boy who wants to become a dancer) -- and he's dancing and leaping. He can't say deaf so he shows us like this (with a gesture) using hip hop dance movements.

Bella: I think I know what the "Two Worlds" are but I'm wondering how did you develop this, how did you get to this philosophy, what was the process?

Amnon/Jill: Actually in our natural way, we live according to this philosophy. When Amnon worked at Gallaudet University in 1989 and all these deaf kids were coming in to do auditions, Amnon said we don't need auditions because everybody will be accepted. There was this girl by the name of Ezme, she had CP, cerebral palsy, and was also deaf, highly intelligent, she knew six languages just from reading, and she said she wanted to dance. The instructor said that she can't dance but Amnon said yes and he worked with her for about a month. We both thought then that you could find something beautiful in everyone. It's not a cliché. We were inclusive before they used the word inclusive about us.

Bella: Was she in a wheel chair?

Amnon/Jill: Now she is but then she wasn't. Amnon worked with her for a month. Her face was painted white like Pierrot the clown and the audience didn't know that she had CP. [Amnon said her movements were part of her body and her hands were like this. He began to dance in the room as she did then even leaping. She could even do that.]

Bella: Amnon, that's fantastic, how great! You can remember the dance from so long ago!

Amnon/Jill: I was sitting next to her father who was a photographer for National Geographic and he was crying and said that was because you gave us so much hope. That was her dream to dance on the stage. It was a time when dancers were supposed to be very thin and perfect, not fat; today it's much more open. We didn't care. We wanted to bring everyone in. Everybody has something interesting. People would sit on the side while we were working and say "I can't dance" but we didn't accept that. Then we became artists in residence at the OC Music and Dance Center. We were brought in by a Chinese man, Charlie Zhang, and later we became Israel Foreign Ministry Ambassadors for Culture and Acceptance. Charlie saw us dancing at a church and said he was creating a center and he invited us to be part of it. We would be the first artists in residence. He's now working on getting our book translated into Chinese. For many years people have been asking us to write a book. It was Doug Freeman, CEO of Orange County Music and Dance, who said that after you perform, everybody is uplifted and people want to ask questions. People want to



Jill Damti

know more about your method, so you have to write a book, and it should be called, The Damti Method. With the help of my siblings, especially my sister from Vienna, we were able to get the book written in which we describe our philosophy of the Two Worlds and describe the curriculum, the workshops, the values and how they are taught.

Bella: Thank you so much for participating in a most stimulating and fascinating conversation -- in sharing with us how you work using movement and dance with people of varying abilities enabling them to participate in the world of art. Your method, your philosophy and values, and your dedication may indeed contribute toward creating a world of equality and acceptance of one another.

Bella Rubin, Senior Lecturer at Tel Aviv University, a recipient of a junior Fulbright Scholarship, has participated in the Gila Dance Workshops for several years. After retirement from the teaching and research of academic writing, she participates in Holocaust Education giving writing workshops throughout the world to survivors, 2nd and 3rd generation and publishes widely in this field. I would like to thank Uriah Rubin for his excellent recording of the interview which made it easier to transcribe all the elements, spoken language and sign language.

felt very modest next to him. On the stage he was powerful, very talented.

Jill: Moshe Efrati was destined to do work with the deaf from the time when he was in the Bat Sheva Dance troupe. Someone there suggested that he do volunteer work with the deaf.

Bella: So that's how it began. He found Amnon and that's how it all started with "Kol Udmama" (Sound and Silence) dance troupe.

Amnon: Yes. We worked on ideas with pantomime and with our voices which were strange and the vibrations from Moshe banging a stick on the floor and also touching each other and facial gestures.

Bella: What you are doing now goes much further than what was being done then. The film I saw of your work in Africa revealed many different aspects of how you work and it inspired me to interview you. You took it all and brought it to a different space, a different level, out into the community.

Jill: Amnon has a talent which is taking children or other people who don't know how to dance and bringing out the best in them. Amnon sees the light, what their talent is, and he finds something to bring out. A kid might say "I don't know how to do anything!" and Amnon will find something and make it come alive -- Moshe also had that talent. We worked in San Diego in a dance camp for the deaf 3 years ago. There was a dance teacher and theater teacher there who worked with the kids for 2 months but Amnon worked with them for only one and a half hours and they already looked like a dance company! All the parents came and the music suddenly stopped but nearly all of the parents were deaf, so it didn't matter. I have the talent to see everyone around me and to bring everyone in. I always had that talent before I met Amnon. Nobody is left out. For instance, when we were working with kids that are very limited, there was a child in a wheelchair sitting very far away, and his assistant said he's deaf and he can't walk, so I went over to him and took his arm and put it on the bar [chair] and he felt he was part of the dance.



Amnon Damti

Bella: I'm very interested in the communication aspect of the workshops you give to children or adults who are deaf, hard of hearing and especially if there are also participants with other abilities in the group. When you are trying to teach dance, how do you give positive feedback to a child who is deaf? Let's say a child learns something and has to dance in front of the group. How do you give feedback to that child so they can improve?

Jill: We only give very positive feedback. We teach the kids that when you give criticism, it's always to do something better, so if you don't have something positive to say, then you shouldn't say anything until you find a way to say something that can help. It was very complicated when we started working with the deaf and kids of different abilities and cultures because I don't know American sign language. Amnon knows American sign language without knowing English spelling so he'll sign fluently with someone who doesn't know English or Hebrew but they'll sign in American sign language. For instance, they'll make the sign for "window" and it will be understood without signing each of the letters: w, i, n, d, o, w. So we had to bring interpreters to the workshops, but they had to understand that they have to interpret for everyone so when they interpret for the deaf, they have to interpret for the hearing participants when the deaf are talking as well. It was very complicated because the interpreters are used to working with the deaf but not with the hearing. We also brought in different dance teachers to teach different tools so once we brought in a very good classical ballet teacher but she stood with her back to the deaf dance kids so they couldn't see her! There are so many things to consider. About 2 years ago we were asked to do a pilot with a group of autistic kids who are often closed into themselves so we insisted on including kids with normative abilities as well: Two Worlds! We brought in 15 and 16 year old kids, most of whom dancers from the schools, and we explained to them that they are part of this group for themselves as well and everyone in the room would participate in the program, even those only observing. There were also Arab speakers so we needed different interpreters.

Bella: Is there sign language for Arab speakers?

Jill: The deaf Arabs and Jews speak the Israeli sign language. If they go to Jordan or Egypt they will use a different sign language. A few months ago in Nazareth we did a movement workshop for the deaf, and some were blind, but we didn't need an interpreter because they all used the same sign language. This was amazing.

Bella: What do you do with the blind kids? Touch?

Jill: A lot of touch. You can't just say things and explain.
Amnon: You have to go to each one individually because everyone has different needs. And everyone can bring out their movements.
Jill: Something many hearing people don't understand. The deaf participants can lie down in a relaxation session that I do but they can't close their eyes because they won't know what to do!

Bella: This is very complicated. Communication is the most important thing here in these classes.

Jill: Yes, communication is number one! We have kids with a lot of different problems. We had a kid, Tyler, who actually wrote me because it was my birthday. He lives in California. He's deaf and autistic but he wanted to dance. That was his dream. He has ballet shoes like Amnon does and his mother told me that the deaf community didn't accept him because he's autistic, and the autistic community didn't accept him because he's deaf. All he wanted to do was dance. Then she brought him to our program. Amnon was working with a kid at that time, Carlos, a kid with many difficulties, and Tyler was making all kinds of noises and gestures because Amnon was acting like a robot, and his mother was going "Sh sh sh!" It was the first time Tyler made a voice because everyone was always telling him to be quiet so we encouraged him. We said it's perfect. We should have recorded this!

Jill/Amnon: And then when everybody was doing their solo he said, "I want to learn but I'm not good." So I asked him what he loves and he said he loves skateboarding so he brought his skateboard and rode around the studio, and they wanted to kill me for letting him skate all around the linoleum floor! Communication is number one, and it's very interesting for us because we're a couple, we're married, but our professional life is very separate. In our day-to-day life I'm not stuck to Amnon to interpret for him. He's very communicative and will talk to people even though they don't always understand him, but we made the decision when we first met not to be dependent on each other, not for me to always interpret for him, and neither do our children.

Bella: Yes. I noticed that as soon as he came in today. He was communicating to me in all kinds of ways – sounds, gestures, movements. I would like to ask you how you first met. How did you communicate then?

Amnon: There were no cell phones then. There was a friend of mine, a hearing friend – one day he told me about you [Jill]. He asked me to come with him to visit you.

Jill: They came into the house. I was 23; Amnon was 26. We didn't know each other. When he came in, Avi said, "This is the dancer who is a real piece. He always goes out with women who are a real piece..." So we were introduced to each other and after that we kept on meeting each other by accident in Tel Aviv. There was a place called Watermelon on the beach and a discotheque called Penguin, and suddenly we connected.

Bella: But how? How did you connect?

Jill/Amnon: At the time I didn't have a boyfriend...it was after I had a long relationship. Then I started learning sign language from Amnon and I learned it really fast. It took me about two weeks. [Amnon signs that in the beginning it was hard for me; when I didn't understand him, I would look down.] We learned from each other but then we connected after about 3 months; it was like a magnet; we couldn't get away from each other; it was very intense.

Bella: How do you prefer to communicate today? Do you sometimes have misunderstandings or disagreements?

The Two Worlds of Jill and Amnon Damti

Using Dance and Movement with Children and Adults of Varying Abilities Deaf and Hearing

Interview and Transcription by **Bella Rubin**

Jill and Amnon Damti come from different backgrounds: Amnon from the world of classical ballet and contemporary dance; Jill from water ballet, gymnastics and swimming with dolphins; Amnon from the world of the deaf; Jill from the hearing community. Together they have created the Damti Method of working with children and adults of varying abilities to express themselves through movement and dance, enabling them to engage in the world of art. Based on their philosophy of "Two Worlds," their method can expand the power of communication among the deaf and hearing communities, among people of varying abilities, enabling them to work together to create a work of art. They have developed a full curriculum of studies carried out in an engaging environment by which they impart the values of their philosophy: Everyone can participate and everything is possible. Their program is described in their recent book, *The Damti Method*, which also introduces the Damti Method Legacy Program, an outgrowth of being artists in residence at Orange County Music and Dance in Southern California. Jill and Amnon have traveled widely in Israel, Africa and the United States to perform and to work with children and adults of different cultures and abilities.

This interview consists of transcriptions of conversations between Jill and Amnon Damti and the interviewer carried out in the following manner:

Bella asked questions in English directed toward Amnon and/or Jill. Jill used Israeli sign language to communicate questions to Amnon. Amnon signed his answers back to Jill and then Jill stated his answers in English.

There are occasional short remarks in brackets which describe Amnon's physical and facial gestures and sounds which he often uses to express himself.

Bella: Thank you for participating in this conversation. I have been following your dance careers for many years and have recently learned about your unique method. My first question will be addressed to Amnon.

Bella: Amnon, from your book *The Damti Method*, we know that you come from a Yemenite family background and that you were born deaf and spent a long time in an institution for deaf and children with varying abilities.

How did you become interested in dancing – was it while you were living in the institution or later as a teenager? How did you get into it? Did dancing come naturally to you as with many children or were you introduced to it by someone or maybe from tv or movies?

Amnon: That's a good question. I was in the institution from age 5 to 15. Before that I was in a *moshav* (farm community) in an environment where they didn't know how to communicate with deaf children. At times I was sent out of the institution to develop more but it was very basic: They used pantomime and facial expressions that were easy for the deaf.

Bella: Was this a place where they studied dance?



Jill and Amnon Damti

Amnon: No! It was very limited. I didn't know about studying dance but there were different workshops in art, and I understood that I love art and that I could develop myself through art, and then they brought in a television. It was black and white; there was only one channel. Then they brought in a new tv, but they locked it! Every week there was a different series and one day they showed the Bolshoi Ballet from Russia, and I got so excited. I had never seen anything like this before. I was shocked. I saw the dancers leaping and it was so masculine. How could they dance and do the pointing? I was so excited that I wanted to learn to dance, but I thought I wouldn't be able to because of the music.

Jill: Amnon was 10 when he saw this for the first time.

Amnon: I felt like my blood was in a new world. I felt like Wow! Afterwards I found out that the name of the dance was "Spartacus." [Amnon raised his hands high, signifying strength and power.]

Bella: Amnon you are very expressive.

Jill: Yes.

Amnon: And suddenly when I was 15, I was introduced to movement and mime and Moshe Efrati was the leader.

Bella: But how did you find out about this?

Amnon: When I was 15 I had moved into Tel Aviv and studied in high school and slept at the Helen Keller Institute and Moshe Efrati came there.

Jill: Someone had told Moshe about Amnon and that he was an athlete and good-looking.

Amnon: Moshe Efrati came in wearing all kinds of bracelets, with a bag at his side and dressed in high heeled shoes, boots, and I was impressed. I had never seen anyone like that before. It affected me. I didn't want to learn from him. He was too much. He looked like a one-man-show. Everybody was looking at him. I

Table of Contents

Editor's Notes 1

Curtain Up 2021 – Looking Into the Future / Dana Rutenberg, Oded Graf, Renana Raz, Yael Biegon-Citron, Roni Chadash, Yair Meyuhas and Rotem Tashach 3

Creators Write

Folk Tales / Stav Struz Boutrous 8

Tsena Urena: Traces and Thoughts from the Creative Process / Merav Dagan and Stav Marin 11

Ghost Light / Renana Raz 14

Research

Internet, Digital and Social Media in Dance / Yasmin Werner Tabachnik 18

The Art of Dance and Censorship / Yasmin Meshulami 23

Artists Spotlight

Artistic Director Gili Navot upon retirement from Batsheva Dance Company / Gabi Aldor 28

Conferences

The Annual Conference of the Master's in Dance Program –
The Jerusalem Academy of Music and Dance / Sharon Tourel 30

"Dialogue with Time": A Conversation with the Creators Niv Sheinfeld and
Oren Laor – The Jerusalem Academy of Music and Dance / Shani Tamari Matan 34

Creating Joint Spaces: A Seminar in Memory of Choreographer Anna Halprin
at the Kibbutzim College of Education, Technology and the Arts / Pninit Faingold 37

Festival TransAmerique (FTA) / Elad Schechter 40

New Books

"The Spectator's Interpretation is what Revives the Work": A Conversation with Dr. Rina Badash with
the Publication of her book *Dancetheater - A Network of Performative Expressions* / Shahar Berkowitz 43

Body Prayer - The Secret of the Jewish Dance in Rabbi Nachman of Breslov's Teaching / Orit Baruch 48

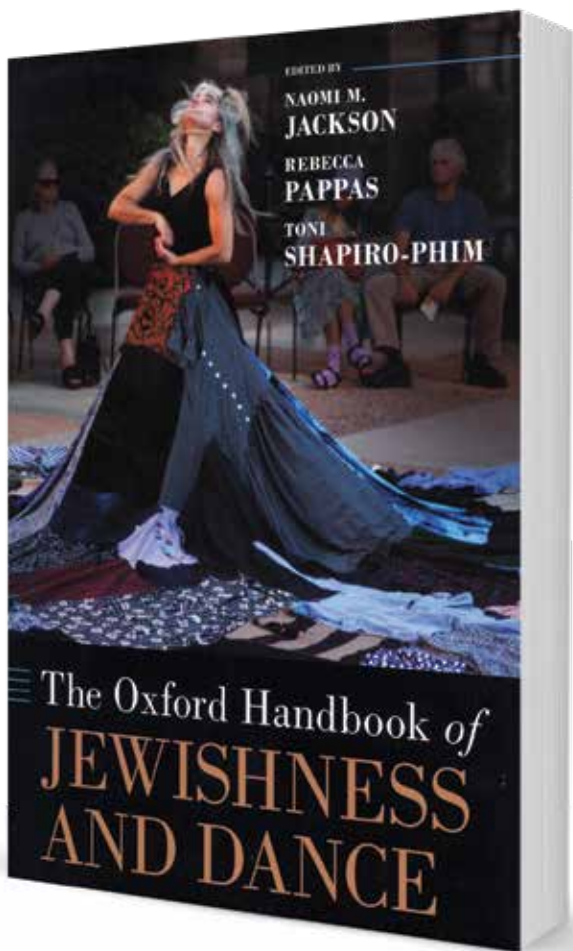
English

The Two Worlds of Jill and Amnon Damti – Using Dance and Movement with Children and
Adults of Varying Abilities (deaf, hard of hearing) / Interview and Transcription by Bella Rubin 60

Dance Today (Mahol Akhshav) The Dance Magazine of Israel, Issue no. 42, September 2022 / On the cover: Stav Struz Boutrous performs her dance *Sepia* / Photo: Zohar Ron / Editor: Dr. Ruth Eshel, eshel.ruth@gmail.com / Editorial Board: Dr. Ruth Eshel, Nava Zukerman, Dr. Yonat Rotman, Dr. Einav Rosenblit, Ronit Ziv / 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:





The Oxford Handbook of Jewishness and Dance

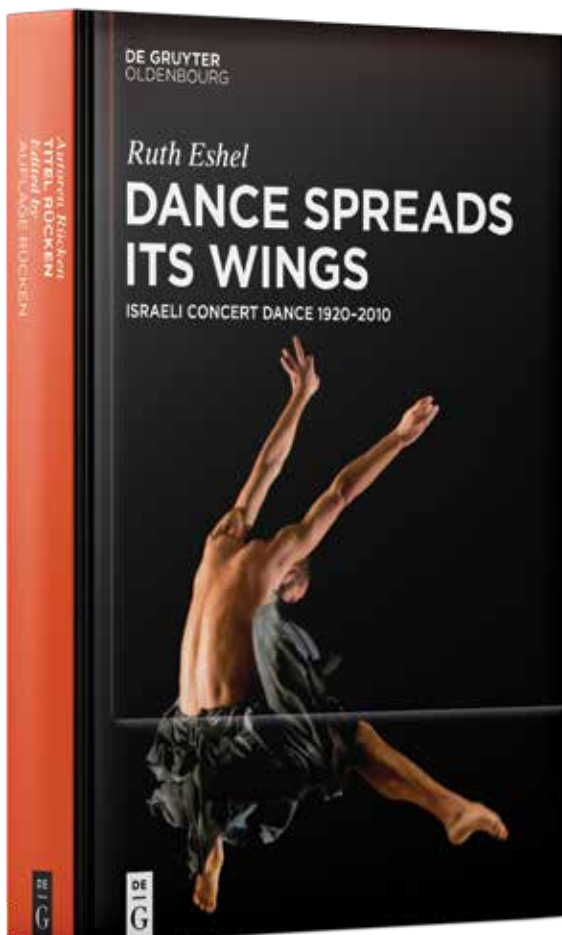
The book demonstrates the major impact that Jews and issues related to the Jewish experience have had on the evolution of dance

752 Pages
116 Illustrations

ISBN: 9780197519516

Also Available As: eBook

Also Available In: Oxford Handbooks Online
<https://global.oup.com/academic/product/the-oxford-handbook-of-jewishness-and-dance-9780197519516?cc=il&lang=en&>



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

531 Pages
152 Illustrations

ISBN 978-3-11-074961-8

Also Available As: eBook

Also Available In De Gruyter Online:
<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110749878/html>

מחול עכשיו

כתב עת למחול בישראל
Dance Today
The Dance Magazine of Israel

עורכת: ד"ר רות אשל
מחול עכשיו משמש במה לכתיבה איכותית על המחול בישראל,
מתוך יצירת דיאלוג עם המתרחש בתחום בארץ ובעולם.

מחיר מנוי 180 ש"ח לשנתיים, עבור 4 גיליונות, כולל דיור.
לרכישת מינוי שלחו אמייל לכתובת eshel.ruth@gmail.com עם הפרטים הבאים:

שם פרטי
שם משפחה
מספר פלאפון
כתובת מלאה כולל דיור

כל השאר בטיפולי. אתם תקבלו את הגיליון בליווי חשבונית לתשלום מתיאטרון תמונע.

