



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 הווסטאפ 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 מחשבתי, ולחבר מעין "הכרה באדמה" ירושלמית אותנטית: "קבוצת המחול ק.ט.מ.ו.נ מכירה בכך שמופיעה וחוזרת 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 עֵפֶר אֶתָּה וְאֶל עֵפֶר 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 ה"יתנועתיות" 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*, *אריות*, 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, והאיקוודרון (Icosahedron) הוא אחד מהמשוכללים בהם. על פי לאבאן, הוא

מקיף את הרקדן או איבר אחד או קבולת איברים מגופו. הכנסתי את הצופים לתוך האיקוודרון 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 שלווו 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, הגשמתי 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 בדשי"*, 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, המחח 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 תנובת 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 "הלוי", 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 ראתם 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>
---------------------------------------	---